



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América,
Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad

TESIS DOCTORAL

**LOS COLECTIVOS ARTÍSTICOS Y EL
CAMBIO CULTURAL EN CASTILLA Y LEÓN
(1975-1996)**

Marta García Pedroso

Palencia, 2012

(LOMO)

TESIS DOCTORAL

**LOS COLECTIVOS ARTÍSTICOS Y EL CAMBIO
CULTURAL EN CASTILLA Y LEÓN (1975-1996)**

Marta García Pedroso

Palencia, 2012



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América,
Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad

TESIS DOCTORAL

LOS COLECTIVOS ARTÍSTICOS Y EL CAMBIO CULTURAL EN CASTILLA Y LEÓN (1975-1996)

Presentada para la obtención del Grado de Doctora en Historia realizada
por

Marta García Pedroso

Dirigida por la Dra. Dña. **M^a Jesús Dueñas Cepeda**

Palencia, 2012

A mis padres, Dory y Pablo y
mi pareja, Manín, por
comprender mis estados de
ánimo y estar siempre dónde
les necesito.

“Las cosas no cambian ni dejan de cambiar, simplemente suceden en un lugar y un momento determinados y a partir de ahí progresan y forman una corriente que en algunas cosas es bueno que fluya y en otras es mejor que se estanque, porque no se evoluciona sólo a base de renovar y sustituir, también hay que saber conservar lo ya logrado”¹

¹ PRADO, B.: *Operación Gladio*. Madrid, Alfaguara, 2011, p. 32.

Mis agradecimientos...

La elaboración de una tesis doctoral, además de compleja y difícil te lleva por fases y etapas que alteran tu ánimo, pero para no perder el equilibrio y la perspectiva está la familia y una directora como la Dra. M^a Jesús Dueñas Cepeda que ha sabido guiar el proyecto, así como la labor entre bambalinas del Dr. Pablo García Colmenares. Gracias por el viaje compartido, la confianza y el ánimo.

La labor de investigación me ha llevado a archivos y bibliotecas donde agradezco la colaboración de sus responsables, tanto del Archivo Histórico Municipal de Palencia, Archivo Histórico Municipal y Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Archivo Histórico Provincial de la Diputación de Valladolid, Archivo Histórico Provincial de Segovia o Archivo Histórico de Alcalá de Henares. Y especialmente la dedicación de Miguel Ángel Benito en el Archivo General de Castilla y León, la de M^a Pilar Rodríguez en el Archivo Histórico de la Diputación de Palencia, la de Tomás y Alberto en el Archivo de la Junta de Castilla y León de Promoción Cultural así como a la sección de registro de Asociaciones del Archivo de la Junta de Castilla y León de Valladolid.

Y muy especialmente el apoyo inicial del director Juan José Ruano en el Archivo Histórico Provincial de Palencia. La colaboración y ayuda de Araceli Corbo, Koré Escobar y Raquel Álvarez en el Archivo Documental del MUSAC (León), así como María Martín de la biblioteca del Museo Patio Herreriano (Valladolid). Y la disponibilidad de Yolanda Rubio en el Centro de Documentación de Caja España. Gracias a todos y todas.

El trabajo en Bibliotecas Públicas como la de Palencia, la de Castilla y León, la de Salamanca y especialmente los responsables de la Biblioteca de la Universidad de Valladolid en el Campus de Palencia, por abastecerme continuamente de libros así como a las funcionarias de la Biblioteca de la Diputación Provincial de Palencia.

La elaboración de una tesis y en este caso el trabajo de campo ha supuesto y me ha ofrecido la posibilidad de conocer a grandes artistas, fantásticas obras y lugares entrañables, así como otros personajes relacionados con el mundo del arte que me han ofrecido su visión de los acontecimientos. Ha sido un recorrido histórico y social que realmente se ha hecho sencillo gracias a las facilidades dadas por los entrevistados, siempre accesibles y dispuestos a prestarme su tiempo y conocimientos.

Como José Luis Pajares, Lourdes Diez Mota, Miguel Macho, Pilar Rodríguez, Alfredo Omaña, Antonio Ruiz Vega, Pilar Marco Tello, Blanca García Vega, M^a Teresa Ortega Coca, Fernando Escobar, José Luis Quirce, José María Manzano, Luis Jaime Martínez del Río, Alberto Rodríguez Lechón, Ana Arranz, Jesús Várez, Alicia García, José Ramón Moncho López Barranco, Ángel Almeida, Lourdes Cerrillo, Carlos de Paz, Lola de la Calle, M^a Victoria viuda del responsable de la Galería Artis de Salamanca, a Gonzala, a Mon Montoya y Eloísa Sanz, a María Calleja y Manuel Sierra.

En especial a los artistas: Javier Ayarza por estar siempre atento a sugerir y compartir sus cafés, a Rufo Criado por sus paisajes y su recibimiento, a Julián Valle por

tratarme como una más, a Rafael Lamata por su clase magistral, a Néstor Sanmiguel por abrirme su espacio, a Jesús Ramón Palmero por su agradable sencillez, a José Antonio Juárez por su simpatía, a Julio Mediavilla por su buen hacer, a Fernando Santiago (Jacobo) por permitirme conocer su espacio personal, a Manuel Martín Bartolomé, José Ramón Pacho Gato y Arturo Ledesma por su accesibilidad, a Carlos Armiño por abrirme su tiempo, a Suso Machón y May Criado por acercarme al mundo de la artesanía, a Javier Bustelo por darme a conocer su obra, a Carlos TMori y Chema Alonso por su entusiasmo, a Miguel Ángel Maroto y Laura Gómez por toda la documentación y su ilusión, a Carlos Sanz Aldea por su disponibilidad, a Miguel Ángel Pérez por su colaboración, a M^a Jesús Miján por su delicadeza y buen hacer, a Víctor del Rfo por su oportunidad, a María de la Parte por su proximidad, a Evelio Gayubo por el entusiasmo en sus proyectos, a Javier Valderas por su apoyo, a Fernando Gutiérrez por su amabilidad, a Paco González por su cercanía, a Jesús Mazariegos por su generosidad y esfuerzo. A todos ellos y ellas, muchas gracias, ya que sin sus testimonios orales esta investigación no hubiera sido posible.

ÍNDICE.-

Páginas

I. INTRODUCCIÓN. HIPÓTESIS. METODOLOGÍA. ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE EL TEMA.....	11
1.- Justificación, hipótesis y objetivos: consideraciones sobre el tema objeto de análisis.....	11
2.- Estructura de la tesis.....	15
3.- Fuentes y metodología de la investigación.....	16
4.- Estado de la cuestión.....	18
II. MARCO SOCIO-POLÍTICO Y CULTURAL EN ESPAÑA: DE LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA.....	23
1.-El ocaso del tardofranquismo: oposición y cultura “subversiva”.....	23
▪ La creciente conflictividad obrera y estudiantil.....	27
▫ Los trabajadores.....	27
▫ Los estudiantes.....	33
▪ El movimiento vecinal.....	40
▪ La apertura educativa en Castilla y León.....	48
▪ La cultura del tardofranquismo y la subversión.....	55
▪ El cambio de ciclo: nuevos valores en la agonía del régimen.....	65
▪ La conciencia regionalista en Castilla y León.....	70
2.- Una aproximación a la política de la transición (1975-1982)..	72
▪ Los primeros pasos de la transición y los últimos coletazos franquistas.....	73
▪ Incidencia de la política reformista de Suárez.....	75
▪ Las resistencias al cambio.....	77
▪ Los cambios políticos en Castilla y León.....	80
▪ Un nuevo tiempo político, 1979-1982.....	87
▪ La dualidad cultural: los dos caminos hacia su democratización.....	91
3.-Los Nuevos Movimientos Sociales.....	99
▪ La conceptualización de los Nuevos Movimientos Sociales.....	102
▪ Los Nuevos Movimientos Sociales como instrumentos del cambio.....	105
▪ El Movimiento Feminista en España y su implicación en la transformación de la sociedad. Del tardofranquismo al s.XXI.....	109
▪ El Movimiento Homosexual.....	116
4.-Los avances de la democracia, 1982-1996.....	125
▪ El proyecto educativo.....	137
▪ La crisis económica.....	138

▪ La política exterior.....	139
▪ Los Nuevos Movimientos Sociales en la democracia.....	141
▪ La política cultural.....	150
▫ La “Movida”.....	157
▫ Revistas de vanguardia.....	159
▫ Literatura.....	160
▫ El Teatro.....	162
▫ La Música.....	164
▫ El Cine.....	164
▫ El Arte.....	166
▪ La transformación social y cultural de este período.....	171
III. EL ASOCIACIONISMO CULTURAL Y ARTÍSTICO EN CASTILLA Y LEÓN.....	183
1.-Aproximación histórica del movimiento asociativo.....	184
2.-Discurso social de la acción colectiva: el asociacionismo.....	190
3.-Normativa y estatutos de las asociaciones culturales.....	194
4.-Organización interna y relaciones externas.....	198
5.-Fuentes de financiación e infraestructuras.....	202
6.-Herramientas y actividades.....	205
7.-Finalidades e impacto social.....	208
8.-Las asociaciones culturales y artísticas: estudio y análisis.....	211
▪ Pluralidad tipológica.....	214
▫ Palencia y Salamanca, ejemplos tipo de asociaciones culturales.....	240
▫ Orígenes de las asociaciones de artistas.....	243
▪ Análisis provincial de las asociaciones de artistas.....	248
▫ Ávila.....	249
▫ Burgos.....	251
▫ León.....	255
▫ Palencia.....	255
▫ Salamanca.....	263
▫ Segovia.....	270
▫ Soria.....	275
▫ Valladolid.....	275
▫ Zamora.....	279
IV. LOS COLECTIVOS ARTÍSTICOS COMO AGENTES DEL CAMBIO CULTURAL.....	283
1.-La tímida apertura cultural de los sesenta.....	283
2.-La normalización del arte durante la transición (1975- 1982).....	304
3.-El arte de los ochenta.....	310
▪ “El arte oficial”.....	310
▪ Los nuevos comportamientos artísticos.....	318
4.-El arte de los noventa.....	325
▪ Un breve recorrido del arte de género y de la sexualidad.....	327

▪ Los nuevos espacios alternativos.....	339
▪ La situación institucional castellanoleonesa y las iniciativas privadas frente al arte contemporáneo.....	351
V.- ANÁLISIS DE LOS GRUPOS ARTÍSTICOS EN LA REGIÓN. UN ESTUDIO PROVINCIAL.....	357
1.- La unión de los colectivos hace la fuerza.....	357
2.- Estudio de los colectivos de artistas castellano-leoneses, por provincias.....	360
▪ Burgos.....	360
▫ <i>Grupo 70</i> (años setenta).....	362
▫ <i>Frente Idiota</i> (1982-1984).....	362
▫ <i>Los Burgueses</i> (1987-1997).....	363
▫ <i>Grupo Punto</i> (1988-actualidad).....	365
▪ León.....	369
▫ <i>Juárez & Palmero</i> (1991-2009).....	371
▪ Palencia.....	376
▫ <i>Grupo Zaguán</i> (1973-1976).....	378
▫ <i>Grupo Almazarrón</i> (1987-1989).....	379
▫ <i>Grupo Pictórico Páramo</i> (1991-hoy).....	379
▫ <i>Grupo Trasgo</i> (años noventa).....	381
▪ Salamanca.....	382
▫ <i>El Colectivo Alén</i> (1991-1994).....	383
▫ <i>El Colectivo OMA</i> (1994-hoy).....	385
▫ <i>El Colectivo Sub terra neo</i> (años noventa).....	387
▫ <i>Espacio Interior</i> (1996).....	389
▫ <i>Colectivo de dibujantes de Béjar</i> (1984-).....	390
▪ Soria.....	391
▫ <i>El Grupo SAAS</i> (1964-comienzos setenta).....	391
▫ <i>Grupo Taller 14</i> (1978-1981).....	395
▫ <i>Grupo SAAS 2</i> (años ochenta).....	397
▪ Valladolid.....	399
▫ <i>El Grupo Simancas</i> (segunda mitad años sesenta-años ochenta).....	404
▫ <i>Grupo 65</i> (años sesenta).....	410
▫ <i>El Grupo Seis y Cuatro</i> (años setenta) y <i>Grupo Bienal</i> (1979-años ochenta).....	410
▫ <i>El dúo de Suso Machón y René Vázquez</i> (1985- 1989).....	415
▫ <i>Grupo MO</i> (1986-1987).....	416
▫ <i>Colectivo Koken</i> (años ochenta).....	417
▫ <i>Colectivo Esfera</i> (1987-1991).....	418
▫ <i>Colectivo Tropo</i> (1994-1998).....	418
▫ <i>Colectivo Le Bogg</i> (1995-hoy).....	423
▫ <i>Colectivo Audiovisual Serbok</i> (años noventa).....	426
▪ Las provincias de Ávila, Segovia y Zamora.....	428
3.-Los métodos de trabajo de los colectivos.....	437
▪ Los colectivos <i>ad hoc</i> : <i>El Colectivo Tropo</i>	440
▪ La fusión artística, el caso de <i>Juárez & Palmero</i>	441
▪ <i>A Ua Crag</i> , un modelo de autogestión (1985-	442

1996).....	443
▫ Aranda de Duero, centro de actuación en la periferia frente a la movida madrileña.....	443
▫ Historial del grupo.....	447
Antecedentes artísticos.....	452
Individualidades.....	453
Jugando en equipo.....	459
Línea de trabajo e infraestructuras.....	463
▫ Sus proyectos artísticos.....	467
Nacionales.....	467
Entre artistas.....	475
▫ Actividades culturales y pedagógicas.....	486
▫ Archivo documental.....	487
▫ Balance del colectivo.....	489
VI. CONCLUSIONES.....	493
VII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	501
1.-Fuentes.....	501
▫ Fuentes documentales impresas.....	501
▫ Archivos municipales.....	501
▫ Archivos provinciales.....	504
▫ Archivos regionales.....	507
▫ Archivos nacionales.....	512
▫ Otros archivos.....	513
▫ Bibliotecas y hemerotecas.....	514
▫ Municipales.....	514
▫ Regionales.....	515
▫ Nacionales.....	515
▫ Fuentes inéditas. Entrevistas orales.....	516
▫ Exposiciones visitadas.....	518
▫ Páginas webs.....	518
2.- Bibliografía.....	519
▫ Obras generales.....	519
▫ Obras específicas.....	537
▫ Estudios sobre Castilla y León.....	552
VIII. ÍNDICE DE SIGLAS.....	559
IX. LISTADO DE TABLAS, GRÁFICOS Y ORGANIGRAMAS.....	563
X. LISTADO DE FOTOGRAFÍAS.....	565
XI. ANEXOS.....	569
1.- Modelo de ficha informativa de una asociación.....	569
2.- Ficha metodológica de una entrevista.....	569
3.- Ficha metodológica de la entrevista a un galerista.....	571
4.- Memoria: “20 años con el cine club Calle Mayor” de Palencia.....	572
5.- Inscripción en el Registro Nacional de Asociaciones del	577

Grupo Pictórico Páramo de Palencia.....	
6.- Acta fundacional del Grupo de Teatro La Colmena de Béjar (Salamanca).....	578
7.-Estatutos de la Asociación Cultural Muriel de Palencia.....	579
8.- Disolución del Colectivo Valhondo de Salamanca.....	587
9.-Memoria de actividades de la A.C. Organización Cultural Astudillana (OCA).....	590
10.a.-Listado de asociaciones culturales de la provincia de Palencia (1975-1996) (Cd Rom)	595
10.b.-Listado de asociaciones culturales de la ciudad de Palencia (1975-1996) (Cd Rom).....	595

I. INTRODUCCIÓN. HIPÓTESIS. METODOLOGÍA. ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE EL TEMA.

1.- Justificación, hipótesis y objetivos: consideraciones sobre el tema objeto de análisis

La realización de esta tesis doctoral supone la culminación académica de mi formación iniciada como historiadora del arte en la Universidad de Valladolid y continuada a lo largo de estos años con una complementación práctica. Me refiero a la realización de la Diplomatura de Restauración de Bienes Culturales en la Fundación Cristóbal Gabarrón en colaboración con la Universidad de León y, posteriormente, con la realización de los cursos de doctorado de la Facultad de Bellas Artes de Leioa en la Universidad del País Vasco, "*Los bienes culturales y su conservación*". En esta facultad realicé el trabajo de investigación tutelado: "*Los medios acrílicos y su conservación en la pintura contemporánea de los años 60 a los 80 en los Museos de Castilla y León*", con el que obtuve el diploma de estudios avanzados que me abrió la puerta a la investigación científica.

La vinculación con el mundo de la restauración de obras de arte a través de cursos y trabajos profesionales me ha permitido situarme más cerca del mundo del arte contemporáneo, conocer sus materiales, sus criterios y su composición interior que se ha reforzado con la investigación y el contacto con los artistas y sus nuevos soportes.

La realización de los cursos de doctorado en la Facultad de Bellas Artes de Leioa me facilitó la formación académica en un centro especializado en el arte contemporáneo y me puso en contacto con artistas y colectivos artísticos que estaban incorporando los nuevos soportes y materiales en sus obras y actuaciones, en espacios y territorios tan poco innovadores como era la región de Castilla y León.

Por otra parte, en los últimos años, he reforzado mi formación histórica con el trabajo de investigación dentro de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Palencia, en la que realicé incursiones en los archivos históricos y en el uso y manejo de técnicas de historia oral. Ese deseo de integrar la historia contemporánea como marco necesario para entender el arte actual me llevó a entrevistarme con mi actual directora de tesis, la doctora Dueñas Cepeda y solicitar el traslado de mi expediente académico al programa de doctorado de su departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América de la Universidad de Valladolid.

Esa confluencia de intereses entre el estudio de los colectivos artísticos contemporáneos y la historia de la España actual¹ nos hicieron fijarnos en la principal hipótesis de trabajo: ¿Qué sentido y objeto se podía derivar de la actuación de esos grupos de arte contemporáneo en la España del tardofranquismo a la democracia?,

¹ En la misma línea del Campo 10 de Conocimiento: "Historia y Expresión Artística" que señala la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI). Resolución del 23 de noviembre de 2011, BOE 288 (30/11/2011).

¿habían intervenido y ayudado en el proceso de la transición política y en la consolidación de las primeras etapas de la democracia? En otras palabras: ¿cuál había sido su papel en el cambio social y especialmente cultural de la sociedad española durante esa etapa histórica?

La inclusión en este periodo histórico obligaba al establecimiento de un marco de historia política, social y cultural como algo básico y fundamental en un trabajo de investigación de estas características, porque no se pretendía un mero relato de acontecimientos artísticos y la relación nominal de los colectivos artísticos, sino el análisis y objeto de su actuación en un ambiente cultural conservador y reaccionario como el que predominaba en las regiones fuera de los grandes centros de pensamiento y trabajo artístico español, como eran Barcelona o Madrid. Las provincias de Castilla y León estaban al margen de las referencias internacionales y de los movimientos de las vanguardias artísticas que llegaban con sordina y retraso. El ambiente y los principales agentes culturales institucionales no iban a favorecer un cambio cultural que suponía modificar el statu quo preexistente y eso que en este periodo histórico se produjo un aluvión de nuevas asociaciones culturales, que nos daban la sensación de una auténtica efervescencia cultural que debiera haber favorecido el crecimiento de los colectivos artísticos dentro de ella, pero no parecía ser así. Por tanto, se nos escapaban las razones de ese fracaso y del por qué de la lentitud del cambio cultural en las provincias de la región que formaban una comunidad autónoma más, desde 1983.

Entre las preguntas formuladas destacaban los contrastes en la investigación, ya que frente al cambio evidente en los diversos planos políticos, sociales, culturales, institucionales, etc. ¿cómo se encontraba el arte? ¿qué planteaban los artistas? ¿cuál era su situación? Pues, aunque era conocida los estudios sobre los grandes artistas, las individualidades surgidas a partir de esos años y los grandes nombres que barrían el panorama español, como Barceló, Chillida, Millares, Tàpies, Canogar, etc., en cambio, no sabíamos mucho sobre los colectivos y grupos como *A Ua Crag* de Aranda de Duero (Burgos), lo que nos planteaba una interrogante muy interesante: ¿qué hacían, cómo se manifestaban y cuál era la incidencia social de estos colectivos?

Para reforzar esta línea de investigación supe que había algunas investigaciones en curso sobre estos mismos temas en la Universidad de Salamanca², pero que incidían en el estudio de la organización de los colectivos artísticos y especialmente si eran autogestionados. Además, las líneas de investigación de la Facultad de Bellas Artes se interesaban por otro periodo histórico más vinculado a la situación actual en el siglo XXI, por lo que aumentaba el interés de esta tesis doctoral que abordaba la etapa anterior y debía proporcionar una fundamentación y continuidad a aquellos trabajos, lo que venía a reforzar la oportunidad de esta tesis que abarcaba un periodo no investigado y que aportaba una visión más histórica y asociativa, siguiendo las líneas de investigación de Nekane Aramburu para el ámbito nacional.

Al analizar los grupos de artistas visuales como acción colectiva se vio la necesidad de enmarcarlos y vincularlos a un movimiento mucho más amplio, como la vinculación con el asociacionismo que proliferaba con fuerza en los años setenta y especialmente con la transición política y los nuevos aires de libertad, a la par de la

² Datos proporcionados por el Dr. y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, Víctor del Río, de la existencia de una investigadora que se hallaban realizando su trabajo de investigación tutelado para la obtención del DEA, sobre la situación de los colectivos artísticos y espacios alternativos en Castilla y León en la actualidad, partiendo de los años noventa del siglo XX, justo hasta las fechas en que termina esta tesis doctoral.

difusión de los Nuevos Movimientos Sociales (NMS³) en España. Había que buscar cual era la verdadera incidencia social o cultural de todo este movimiento artístico en el cambio político y social español, sí así era.

Así pues, uno de los objetivos centrales de esta investigación dirigía su atención a la reconstrucción del ambiente cultural y artístico provincial en Castilla y León que había tenido una escasa atención, así como al conocimiento de las actitudes de las asociaciones de base artística y colectivos de artistas desde la oposición al régimen dictatorial, hasta su redefinición en el sistema democrático, en un periodo comprendido entre 1975 y 1996.

El estudio de los colectivos nos adentraba, necesariamente, en aspectos tan variados como la política, la sociedad, los movimientos sociales, las actividades culturales, etc.; sin olvidar la evolución general del país. De ahí que esta tesis se iniciase con un análisis del marco político, social y cultural que configura y retrata una serie de movilizaciones sociales en la que se integra el asociacionismo y los colectivos artísticos. La época franquista había sido testigo de las luchas de la oposición y ahora se enfrentaban a un cambio no sólo gubernamental sino de conciencia social como soplaba en toda Europa occidental. Unos y otros contribuirán, con sus múltiples y variadas voces, acciones de protesta y reivindicación por el cambio político, pero será a partir del momento de la transición cuando se genere una reestructuración de su debate que dejará de ser político y fijará su mirada en lo cultural, eje central de la investigación que presenta esta tesis doctoral.

La cronología seleccionada permite recorrer el momento histórico de los últimos resquicios franquistas, la transición y el gobierno socialista consolidando la democracia, período integrado dentro de la historia del tiempo presente donde es de natural importancia las fuentes orales, como se analizará a posteriori.

Tras concebir la idea del proyecto, las hipótesis de trabajo se iban contrastando de acuerdo al transcurso de acontecimientos. El marco político, social y cultural se convertía en la base del mismo, para enlazar e integrar el proyecto en un ámbito de profundos cambios como era la transición desde una dictadura a una democracia con los gobiernos socialistas. Conocer los hechos más relevantes e integrar el cambio social y cultural en un todo, hizo que se evidenciara la presencia de los movimientos sociales en la lucha contra el régimen franquista, y que se integraran los NMS, que ya no sólo querían transformar un estado político sino mucho más, en el campo de la globalización internacional donde se integraban.

El estudio, alcance e incidencia del asociacionismo, especialmente el de ámbito cultural, era una de las partes obligadas del estudio de esta tesis, ya que interesaba conocer su implicación, o no, en el cambio que se estaba produciendo en la sociedad española. Era interesante, también, conocer la situación regional del asociacionismo, si existían diferencias entre el espacio rural y urbano o entre las propias provincias, entre las más cercanas a metrópolis como Madrid o de carácter más provinciano y alejadas de esos centros neurálgicos de decisión política o cultural.

Desde esa concepción de la acción colectiva dentro del arte, encontrábamos a los colectivos artísticos, que son grupos de artistas que unen sus fuerzas y su trabajo generando un diálogo y un debate distinto a los grupos que se veían en los años cincuenta o sesenta. Por tanto, era una hipótesis a tener en cuenta por su mayor o menor incidencia en el fortalecimiento de las tendencias artísticas contemporáneas, así como

³ A partir de ahora NMS.

analizar las diferencias existentes -si las hubiese- entre el asociacionismo cultural y el colectivismo artístico.

Esta investigación tiene como punto de partida el conocimiento de algunos colectivos de artistas y asociaciones vinculadas al arte que se encontraban trabajando en la región, como era el caso del colectivo artístico *A Ua Crag* (Aranda de Duero, Burgos) o la Asociación Cultural Muriel (Palencia), dos ejemplos contrapuestos para escenificar las grandes diferencias en cuanto al concepto, debate, gestión, creación, artistas, etc. En fin, un contraste que se hacía evidente en los diferentes puntos geográficos de la región y que creímos esencial para conocer la verdadera situación del arte contemporáneo en Castilla y León y para tratar de poner en valor lo que cada modelo aportaba -si era así- al cambio social y cultural de la región.

La posibilidad de iniciar el trabajo de investigación dependía también de la cantidad de colectivos artísticos susceptibles de ser estudiados, porque aunque se conocía de la existencia del gran número de asociaciones de todo tipo, se desconocía el volumen de los grupos de artistas. La bibliografía consultada no definía a los grupos existentes en la región, había mínimas referencias, ya que en las publicaciones de historia del arte de Castilla y León no se hacía mención a los colectivos artísticos pues, sólo se reparaba en el estudio de las individualidades como propio de la época, mientras el trabajo colectivo parecía inexistente.

Ante esta situación, se vio la necesidad de acudir a las fuentes orales como una fuente fundamental para el conocimiento de la verdadera situación artística en la región, tanto de las llamadas asociaciones culturales como de los colectivos artísticos. Esa necesidad era obligada porque las fuentes documentales no hacían referencias a este tipo de grupos de artistas; ya que de muchos de ellos no había registro alguno. De la utilización de las fuentes orales preveíamos que iba a surtir el efecto de “bola de nieve”, en un proceso de que unos informantes nos llevarían a otros, hasta alcanzar el “punto de saturación” que mi directora de tesis se encargó de refrendar y marcar. No es momento para resumir la importancia y la extensa bibliografía existente sobre las fuentes orales, su metodología y su uso en la historia contemporánea pero si viene al caso el comentario de Aceves Lozano de que nos: *“permite obtener, desarrollar y fundamentar análisis históricos con la creación de fuentes inéditas, al establecer un espacio interdisciplinar que selecciona nuevos sujetos sociales, locales y regionales que permiten aportar interpretaciones cualitativas”*⁴.

Además, este trabajo de campo para la recogida de los testimonios orales nos permitía el conocimiento de los archivos privados de las asociaciones culturales y de cada colectivo, accediendo a información que por otros medios hubiese sido imposible. A ello, se sumaba la posibilidad de conocer sus espacios de trabajo, su formación, objetivos e inquietudes sociales, culturales, políticas y, por supuesto, artísticas.

En muchos casos –como veremos- las asociaciones se creaban para poder acudir a la solicitud de ayudas y subvenciones institucionales a cambio de presentar un proyecto de actuación, lo que nos permite conocerlas desde los archivos competentes. En el caso de los colectivos, estas fuentes no conseguían aportar mucho sobre el tema, ya que la mayoría no estaban registrados siquiera, y utilizaban la palabra autogestión para definirse como ajenos “al pesebre institucional”, en palabras de los propios entrevistados. El término de colectivos autogestionados está hoy de máxima actualidad

⁴ ACEVES LOZANO, J.E.: “Práctica y estilos de investigación en la historia oral contemporánea”. En *Historia y Fuente Oral*, nº 12. Barcelona, 1994, p. 143.

y nos abrió una nueva hipótesis de trabajo: ¿cuál era la relación de los colectivos y las instituciones? ¿existía una crítica a la labor institucional o era una labor paralela sin más? ¿qué función en el cambio social y cultural realizaban las instituciones a favor del arte contemporáneo? ¿eran innovadores o conservadores?

Bajo esta óptica y la formulación de estas preguntas con la directora de la tesis doctoral creímos que había materia para la investigación inédita y por eso se eligió el título: “*Los colectivos artísticos y el cambio cultural en Castilla y León (1975-1996)*”, que responde a la hipótesis de la relación de los colectivos artísticos en el cambio cultural que se estaba produciendo en España en ese periodo ¿y en Castilla y León? Esa parecía la pregunta relevante.

Finalmente, la tesis que se presenta tiene también como objetivos:

- Analizar brevemente el periodo histórico en los planos político, cultural y social, para entender el contexto donde se va a ubicar el proyecto.

- Entender qué son los NMS y cómo influyen en el cambio de valores de la sociedad.

- Desarrollar el estudio del asociacionismo cultural, desde el plano más administrativo hasta su desarrollo sobre la sociedad donde se crea.

- Hacer una valoración del asociacionismo artístico.

- Conocer el ambiente cultural de cada provincia, desde el estudio de sus asociaciones y colectivos de base artística.

- Analizar de forma breve la historia del arte nacional de los colectivos, cómo van surgiendo y por qué.

- Registrar el mayor número posible de colectivos activos en la región en el período escogido, sin tratar nunca de estudiarlos como corrientes artísticas y estéticas.

- Comprender el impacto social y cultural de los colectivos artísticos.

Para llevar a cabo estos objetivos se ha estructurado el trabajo de la siguiente forma:

2.- Estructura de trabajo

El proyecto de investigación se divide en siete capítulos. De ellos, los capítulos I y VI están dedicados a la presentación y discusión de resultados. El capítulo II aborda el marco histórico, cultural y social desde el período tardofranquista y la transición política hasta la democracia, con objeto de comprender los cambios educativos y la creciente conflictividad social que se gestó, donde irrumpieron los NMS. Asimismo, se muestra la dualidad cultural entre el llamado Movimiento Nacional y su conservadurismo y aquellas corrientes culturales y de vanguardia que reivindicaban el modelo democrático.

Esta investigación pretende, en el capítulo II, marcar la clara incidencia entre un estado involucionista y una sociedad renovada con sed de libertad, que atisba una apertura cultural tras las décadas de dictadura.

En el período democrático el gobierno socialista estuvo volcado con la renovación cultural, los grandes actos y la creación de infraestructuras educativas y culturales que abastecieron e incluso saturaron la cultura española que se hallaba en un

proceso de renovación; no obstante, se mantuvo el dualismo entre un cierto desencanto en las iniciativas de la labor oficial y la acción alternativa.

El apartado III nos permitirá adentrarnos en el ámbito del asociacionismo cultural derivado de los movimientos sociales y NMS. Un estudio basado en la organización, administración, objetivos, fines o impacto del asociacionismo haciendo especial hincapié en las asociaciones artísticas, tomando como marco el análisis provincial.

Tras conocer la situación, el capítulo IV trata brevemente la colectividad en el arte español, los antecedentes y el desarrollo de grupos, como una forma de trabajar esporádica y que por su historia en las fechas de estudio, se hallaba cada vez más vinculada al arte de los nuevos soportes y al trabajo autogestionado.

Y es en el capítulo siguiente cuando se analizan los colectivos artísticos en la región castellanoleonesa, en un estudio provincial donde se aborda el ambiente cultural y artístico provincial, para conocer el contexto de los grupos y entender su nacimiento. Tras el estudio individualizado se elaboran tres apartados específicos: sobre el trabajo dual en el campo artístico, los grupos de artistas creados con dependencia de las instituciones y el modelo de autogestión basado en el grupo *A Ua Crag*, por responder a las hipótesis de trabajo formuladas y ser uno de los mejores ejemplos de impacto nacional e internacional.

En el capítulo VI se estudian las conclusiones principales y las respuestas a las preguntas formuladas como hipótesis de trabajo inicial. En definitiva, si tras la investigación estamos en condiciones de responder a las preguntas iniciales con argumentos suficientes.

Y, finalmente, se analizan tanto las fuentes utilizadas como la bibliografía, con el añadido de los anexos complementando el texto, así como de un CD-Rom con un listado completo de asociaciones culturales entre 1975-1996 en la provincia y ciudad de Palencia, que nos sirve de ejemplo y referencia para las demás provincias de la región por su carácter y tipología repetida.

3.- Fuentes y metodología de la investigación

La metodología científica utilizada es la habitual en historia contemporánea, al partir del riguroso análisis bibliográfico que nos permite tener la fundamentación epistemológica necesaria, y las herramientas intelectuales para interrogar a las fuentes archivísticas existentes en el ámbito local, provincial, regional y nacional. Especialmente, se ha investigado en los archivos privados de los colectivos y asociaciones culturales. Y como he señalado, por la escasa consistencia de las fuentes documentales escritas, se ha recurrido a la recogida de la rica información de las entrevistas orales que tiene su propia metodología investigadora y que nos van a proporcionar información cualitativa que no obtendríamos por otras fuentes; me refiero a las cuestiones sobre su consciencia en el impacto social y cultural de dichas acciones colectivas.

Con respecto al trabajo en los archivos históricos se han buscado todas las referencias posibles de archivos municipales, provinciales, regionales y nacionales con respecto al asociacionismo. La documentación hallada se centraba en la descripción de sus estatutos, actas fundacionales, recursos administrativos, etc. Y sus memorias, que ofrecen mayor información, pero están elaboradas para acogerse a una subvención y por

tanto muestran un escaso reflejo de su pensamiento o su interés por el impacto social o cultural que podría desagradar al organismo convocante.

Tras el trabajo en los archivos y vista la repetición del modelo documental existente, sólo se ha considerado necesario elaborar un catálogo provincial que sirviese de modelo para entender la tipología del asociacionismo en Castilla y León. El ejemplo elegido ha sido la provincia de Palencia recogiendo el listado lo más completo posible de las asociaciones culturales que estuvieron vigentes entre 1975 a 1996. Eso sí, haciendo la poda considerable de todas aquellas asociaciones que bajo el rótulo de culturales lo eran en un sentido demasiado vago y que no encajaban con la investigación de esta tesis, como por ejemplo las asociaciones taurinas o deportivas. Aún así, como se puede ver en el anexo 10.a. y 10.b., bajo el epígrafe de cultural la tipología no deja de ser muy variopinta.

En este amplio listado se puede ver la muestra de la actividad cultural de la región que, como decía, es muy variada e imprecisa en su catalogación lo que hace muy difícil su estudio profundo, ya que muchas de las asociaciones culturales lo son de conveniencia para poder presentarse a una subvención, y otras muchas lo son con el único objeto de mero goce particular o entretenimiento, sin existir grandes implicaciones en el enriquecimiento cultural del lugar. Por eso, las fuentes orales cualitativas nos permiten delimitar el “grano y la paja”.

Las fuentes de información utilizadas, son:

- El registro de asociaciones de la provincia donde se suministra información sobre los colectivos, desde domicilio, representante, estatutos, etc.
- Las subvenciones pedidas por las propias asociaciones donde deben presentar memoria de sus proyectos, historia y currículum del colectivo, donde se da mucha información para la base de datos.
- Programas culturales que ponen en conocimiento los actos en la localidad durante un tiempo determinado y se muestra la actividad, impacto e importancia de ciertas asociaciones en el ámbito provincial.
- Estudio bibliográfico sobre el tema, como: VV.AA.: *Las asociaciones culturales en España* (Madrid, 2008).
- Rastreo en las páginas webs sobre las asociaciones culturales.
- Búsqueda de noticias relacionadas en la prensa local, regional y nacional.
- Estudio de campo por medio de entrevistas orales a dirigentes o miembros de asociaciones artísticas.

Con la información encontrada se ha confeccionado una ficha donde se recoge: fecha de constitución de la asociación, su dirección, ámbito de actuación, objetivos, etc.⁵.

Las fuentes con respecto a los colectivos artísticos se han basado tanto en las fuentes bibliográficas desde manuales de historia del arte a catálogos de exposiciones, así como el rastreo de la web. Pero ha sido esencial el trabajo de campo en esta materia, que ha supuesto un proceso de localización de artistas, contacto con ellos vía email o por teléfono. Se ha realizado un primer encuentro donde se abordaba la explicación del proyecto de investigación, objetivos e intereses, así como estado de la cuestión de sus

⁵ Véase anexo 1: "Modelo ficha informativa de una asociación".

conocimientos e información; y por último, se realizaba la entrevista grabada y filmada, tras haberles suministrado un esquema de la misma.

Las entrevistas han sido siempre abiertas, a modo de conversación, para que se encontraran más cómodos y pudiesen aportar todo su conocimiento sobre los temas planteados, en torno a cinco grandes parámetros: biografía, formación artística, ambiente cultural, asociación-colectivo y balance asociación/colectivo⁶.

En ocasiones, esta entrevista tenía que personalizarse ya que los entrevistados no han sido sólo artistas o participantes de asociaciones, sino que se vio necesario añadir la presencia de otros personajes relevantes en el plano artístico, como era el papel de las instituciones públicas o privadas que hubiesen ejercido patrocinios y dado subvenciones; el trabajo de los galeristas, críticos de arte o profesores de la universidad. En estos casos, las entrevistas tenían el mismo planteamiento pero la temática se basaba en la labor de la institución, la galería, la crítica de arte o la universidad. Como por ejemplo para el caso de un galerista se incluiría: los antecedentes de la galería, sus objetivos, requisitos, criterios, etc.⁷.

Quiero destacar alguna dificultad, inevitable, ya que destacados informantes no han podido confirmarse al sufrir una delicada situación, como ha sido el caso de Javier Hernando o Carlos de la Varga (Galería Tráfico de Arte), lo que sin duda dejará más impreciso el conocimiento del ámbito leonés.

El criterio para la selección de las entrevistas orales dependió, únicamente, del índice de saturación y de la idoneidad del informante para cada tema. Y si fueron muchos los que resultaron interesantes y fueron entrevistados, otros muchos han quedado fuera sin que ello signifique menor importancia de su testimonio, si no que ya se disponía de otra fuente igual de valiosa y había que evitar la reiteración.

Estas fuentes bibliográficas, archivísticas y orales nos permiten presentar un estado de la cuestión. Un panorama que se apoya en planteamientos actuales como el proyecto de "todaprácticaeslocal", así como mi participación en un proyecto dirigido por Víctor del Río en colaboración con el MUSAC⁸.

4.- Estado de la cuestión

La situación de la investigación sobre colectivos artísticos al comienzo del proyecto era escasa a nivel nacional, era un tema poco abordado por la complejidad del mismo, ya que los colectivos artísticos eran poco frecuentes en los años ochenta, momento clave para el desarrollo del individualismo artístico. Por ello, nos hemos enfrentado a un estudio que se encuentra aún en sus comienzos siguiendo y completando la estela de una plataforma en activo como es "todaprácticaeslocal". Y es de esta actualidad de la que deviene el interés de esta tesis, una investigación pionera sobre la agrupación del trabajo colectivo artístico y su reconocimiento en el panorama regional castellanoleonés en los años de la transición y la democracia socialista, tanto desde el punto de vista de los grupos de artistas como las asociaciones vinculadas a estos profesionales.

⁶ Véase anexo 2: "Ficha metodológica de una entrevista".

⁷ Véase anexo 3: "Ficha metodológica de la entrevista a un galerista".

⁸ El proyecto consiste en la realización de una reunión científica y la publicación de sus conclusiones. Mi cometido en este proyecto será el artículo titulado: "*Los colectivos artísticos en Castilla y León. Del asociacionismo tradicional a los grupos auto gestionados (1969-1996)*".

Para el estudio del asociacionismo, el trabajo se ha centrado en el conocimiento de su estructura y organización, formalización, derechos y deberes, órganos de gobierno, estatutos, etc., así como la búsqueda de sus objetivos sociales o culturales. En este sentido apenas se han encontrado aportaciones bibliográficas sobre el asociacionismo regional en este periodo histórico, salvo contadas excepciones, como luego se dirá. Lo mismo ocurre con el espacio de los grupos artísticos, ya que la historia del arte sólo recoge en sus manuales a ejemplos nacionales de décadas anteriores a nuestro periodo de estudio. Solamente en la bibliografía específica del llamado arte de acción y de los espacios autogestionados se puede hallar alguna referencia a nivel nacional, pero muy reducida a nivel regional.

Los estudios específicos sobre la investigación planteada provenían principalmente de la plataforma señalada dirigida por o Víctor del Río que, también, coordinó las jornadas sobre arte contemporáneo de Castilla y León a través del Domus Artium 2002 (DA2, 2011) o las jornadas de estudio del arte contemporáneo de Castilla y León por el MUSAC (2011). Por su parte, Elena Santos ha presentado, recientemente, su trabajo de investigación tutelado (DEA) sobre los espacios y proyectos alternativos en Castilla y León; tenemos, también, los trabajos de Belén Castro desde el Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV) o Miguel Ángel Fernández; así como las investigaciones de Nekane Aramburu de *Archivos Colectivos* sobre la situación de los espacios independientes y colectivos de artistas del país desde 1980 a la actualidad.

Esta tesis permite acercarnos a un momento anterior del estudio, desde 1975 y en nuestra región, pero recogiendo el contraste con el tardofranquismo frente a la democracia, y no en un estudio únicamente basado en la historia del arte sino ubicándolos en un contexto político, social y cultural, para comprender su impacto, si lo tuviese. Es cierto que la presencia del arte de nuevos soportes o arte independiente, como se quiera definirlo, trae consigo un trabajo colectivo más habitual que en otras manifestaciones, aunque hay excepciones.

Este proyecto se fija, principalmente, en los colectivos de artistas visuales, así como en el asociacionismo artístico, lo que supone una novedad en este tema. El trabajo o acción colectiva como estudio, desde el germen de los movimientos sociales, los NMS y asociaciones hasta llegar a los grupos de artistas. ¿Cuál es su impacto y cuáles son sus condiciones? Creemos que la investigación da un giro distinto al tema ofrecido por "todapracticaeslocal", que aunque no conocida desde el principio del planteamiento de la tesis, se ha llegado por distintos caminos de estudio a los colectivos artísticos. Quizás, rememorando una conversación con Del Río, es el interés por *A Ua Crag* lo que ha llevado a seguir esos caminos, en mi caso vinculado al tratamiento histórico y en su caso a los espacios autogestionados, por ser *A Ua Crag* un antecedente de los mismos en Castilla y León.

Para el marco histórico de la tesis doctoral, las aportaciones bibliográficas son necesarias para obtener el conocimiento de la historia de la España actual y de los NMS, para los que se ha recurrido a los manuales generales ya asumidos por la propia disciplina científica, que abarcan un largo listado como puede comprobarse en la bibliografía general, aunque es más reducida en el ámbito regional.

El primer acercamiento al tema, buscó abordar el marco político, social y cultural, con bibliografía genérica, además de extensa, desde los manuales básicos hasta aquellos que estudian el desarrollo histórico de Castilla y León. Es extensible este amplio panorama al ámbito cultural y social en el ámbito nacional, pero ya se acorta en el plano regional. En éste encontramos escasa bibliografía como el manual sobre

conflictividad social de García Colmenares (Coord., 2001) o el capítulo sobre historia cultural de la región de González Posadas (1996).

No existe un estudio del ambiente cultural y artístico de las provincias castellanoleonesas, y la bibliografía existente, se centra en un sentido únicamente político. De Palencia sólo existe el libro sobre la historia de la Asociación Cultural Muriel de Fernando Caballero Chacón (2009) que acerca brevemente al ambiente de los años ochenta o algún artículo anterior como el de Leiva (*Crónica 3*, 1988); en León los artículos de Hernando Carrasco como el de *León Punto y Aparte* (1999) intentan entrever la situación leonesa, en Salamanca se ha recurrido a manuales de historia de la provincia como el artículo de Hernández Díaz (1996), en Soria los artículos sobre Medinaceli de Andrés Ruiz o en Valladolid la obra de Ortega Coca (1980) sobre la actividad artística de la ciudad, con un acercamiento a las galerías y salas de exposiciones de la década de 1970 a 1980.

Son ejemplos del escaso interés que se ha otorgado a este tema, por lo que se ha tenido que recurrir a los libros de historia de las ciudades o de las provincias, para recoger alguna referencia sobre galerías, salas de exposiciones, actividades culturales, conferencias, debates, librerías, etc. Por tanto, la investigación ha tenido su mayor apoyo desde las fuentes orales como veremos, la prensa y los catálogos expositivos.

El estudio del asociacionismo, presentado en el capítulo III, ofrece un campo amplio en cuanto al estudio del aspecto histórico del movimiento asociacionista como los escritos de Radcliff (2009), Martín Sánchez (2010), Maza Zorrilla (2003) o el artículo de Alberich (1994).

Existen algunos estudios específicos sobre asociacionismo en otras regiones como el de Marín Gómez (2007) sobre Murcia, el de Martín García (2008) sobre Albacete, el de Puppín Buzanovsky y Santana Alves (2010) sobre Cádiz o el de Fernández Prados (2009) sobre Andalucía. Pero como decía, son muy escasas las referencias sobre el asociacionismo cultural en Castilla y León que sólo provienen de debates como el I Encuentro de Asociaciones Culturales de la región, organizado en Salamanca (1984), o el surgido por AVACYL (2009). Y desde publicaciones, como el de VV.AA (1994) sobre asociaciones culturales en la región castellanoleonesa, así como la *Revista de la Asociación Cultural Atalaya* (1995).

Desde el derecho constitucional encontramos los manuales de Pérez Escalona (2007) y en el aspecto legal contamos con las informaciones recogidas por López-Nieto y Mallo (1995). Bilbao Ubillos (1997) estudia las libertades y los derechos de los socios, o más tarde, los trabajos de Gil de Campo (2005).

En el ámbito administrativo se encuentra la obra de VV.AA (2003) sobre asociaciones y fundaciones que diferencia claramente o los estudios de López-Nieto y Mallo (2004) sobre asociaciones y entidades de interés municipal.

Sobre la participación ciudadana en las asociaciones como acción colectiva, situamos los trabajos de Montero, Font y Torcal (2006), Serrano y Sempere (1999), Chávez Carapia (2003) y VV.AA (2002).

Existe un mayor desarrollo de bibliografía en el ámbito de la gestión de las asociaciones como la guía práctica de Casero Echeverry (1994) o Equipo Claves (1994), especialmente dedicadas para la organización de las asociaciones; o más adelante el trabajo de Alberich Nistal (2006) y los vinculados a las ONGs de VV.AA (2005).

Pero es más complicado encontrar manuales específicos sobre las asociaciones culturales como el trabajo de VV.AA dedicado al ámbito nacional (2008) donde se muestran las características de éstas. Así como sobre las tipologías de las asociaciones culturales donde encontramos referencias de artículos como el de VV.AA (2002) sobre las asociaciones juveniles, Cantero (2005) y Herrero Martín (1997) sobre los teleclubs, así como el trabajo más actual de Quaggio (2011) sobre éstos y los centros culturales surgidos a posteriori. Sobre las asociaciones de tercera edad con actividades culturales encontramos las obras de Duque y Mateo y Echanagorría (2008) y Pérez Salanova (2002), sobre el movimiento asociativo social como el artículo de Herrera Gómez y Ayuso Sánchez (2009) o sobre las asociaciones dedicadas al cine de mano de Caparrós Lera (1983).

En el ámbito artístico tenemos ejemplos de estudio muy generales sobre las asociaciones de artistas visuales como el trabajo de Guntín (2011) que recoge un listado de éstas desde 1980 hasta la actualidad pero no existe un trabajo específico sobre ellas, hay que recurrir a los manuales de arte, entrevistas o documentación de las asociaciones de este tipo, como Asociación Islas Canarias Artistas Visuales (AICAV, 2009).

Dentro de estas asociaciones de artistas, la bibliografía se ha basado en catálogos de exposiciones, memorias de las instituciones, artículos en prensa y una labor de rastreo de la web, sin que haya ninguna referencia de manuales que alberguen a todos ellos, únicamente encontramos alguna referencia puntual, como la obra de Caballero Chacón (2009) sobre la Asociación Cultural Muriel o VV.AA (2004) sobre la Asociación de Artistas Plásticos de Ávila.

El capítulo IV trata de situar el ámbito artístico en su especificidad del trabajo colectivo a lo largo de las décadas de estudio, especialmente recogiendo desde los años sesenta a los noventa. Se ha incluido la década de los sesenta, porque dentro de los grupos artísticos, que se estudiarán en el siguiente apartado, dos de ellos tienen sus raíces en esta década, por lo que hemos visto necesario complementar su ámbito artístico para comprender su nacimiento.

Para la elaboración del estudio artístico me he basado en manuales generales de historia del arte, entresacando la información recogida sobre los colectivos o grupos de artistas. Ha sido más sencillo en las primeras décadas por su profusión, y especialmente complicado desde el desarrollo del individualismo a partir de los ochenta. Son escasas las publicaciones sobre la colectividad en el arte y quizás alguna referencia viene vinculada por la creatividad del artista en conjunto como ocurre con la obra de Popper (1989) sobre el arte de acción o sobre su distribución grupal como en VV.AA (2010).

Son más abundantes las fuentes dedicadas a un único grupo como el que recoge la historia del *Grupo Trama* de Lacruz Navas (2002), el *Colectivo Tropo* con el catálogo de VV.AA (1997) o el de *A Ua Crag* por VV.AA (2008).

Además, todo ello ha sido aderezado por estudios más concretos como el de Albarrán Diego (2008) sobre el arte español en la transición política, el de Álvarez (2007) sobre el arte de acción en España, Marzo (1995) que trata la pintura de la década de los ochenta o Vilar (2000) sobre el arte denominado paralelo.

Así, el estudio de colectividades nos ha llevado a plantearnos su relación con los NMS en boga en estas décadas, destacando la presencia del arte basado en el género y en la sexualidad, sobre trabajos más actuales especializados en el arte feminista como los de Mayayo (2010), Mantecón Moreno (2010), Martí Ciriqian (2008), Alario Trigueros (2008), Muñoz López (2008) o De la Villa (2005). Y algo más lejanos en el

tiempo, los de Escudero (2003), Villegas Morales (2003), VV.AA (2001) o López Hernández (1992). Destacando los primeros textos sobre el arte y el SIDA de Aliaga y Cortés en 1993.

Y también, en relación al modelo de autogestión de algunos colectivos, desde los años ochenta, comienzan a surgir estudios como los de Aramburu (2011), Pérez (2006) y Sánchez (2006) sobre los nuevos espacios independientes; o VV.AA (1997) sobre la Red de Arte y colectivos independientes, que aún continúan trabajando como es el caso de la plataforma "todaprácticaeslocal".

En el último apartado, el capítulo V muestra la investigación sobre los grupos artísticos de mayor interés en Castilla y León que se mantuvieron en activo entre 1975 y 1996. Esta última fase de la tesis está principalmente basada en los archivos particulares de cada colectivo así como en sus informantes.

En cuanto a manuales bibliográficos se han utilizado aquellos enfocados a las teorías generales del trabajo grupal. Sobre el ambiente cultural de cada provincia se ha tenido que recurrir a las fuentes orales ya que son escasos los trabajos como el de Ortega Coca (1980) que recogen la actividad artística de una ciudad como Valladolid, pero que no han sido continuados en el tiempo. Así, las pocas opciones de que se dispone corresponden a los manuales de historia provincial como el de Bonilla, Hernández y Martín sobre Salamanca (1996) o sobre Soria el de VV.AA. (2010), aunque con escasas referencias; o el relato de algunos historiadores como el de Hernando Carrasco (1999) sobre León o la tesis doctoral de Mazariegos (2002) que nos muestra la Segovia en la que vivió el artista Baixeras.

Son los catálogos, folletos, artículos en revistas, webs, noticias de los diarios locales, regionales y nacionales, libros y otros documentos los que nos dan información escrita sobre los grupos artísticos. Como ejemplo de ello están, el catálogo de la exposición dedicada al *Grupo Simancas* en el MPH (VV.AA., 2011), las memorias de la Junta de Castilla y León sobre su proyecto *Constelación Arte* (VV.AA., 1998), el catálogo del burgalés *Grupo Punto* (VV.AA., 1994), de los leoneses *Juárez & Palmero* (VV.AA., 1999) o el artículo en *Crónica 3* de Leiva (1988) sobre los artistas palentinos.

En síntesis, este trabajo de investigación pretende ser un estudio inédito sobre temas escasamente tratados en la bibliografía regional, sobre el asociacionismo cultural, el ambiente artístico y los colectivos de artistas visuales en Castilla y León. No sólo recuperando la voz de aquellos que apostaron por una renovación y mejora en el plano cultural, sino valorando sus actuaciones y trabajos, así como su apoyo e impacto sobre la cultura regional. Pero también existirá una cara "b" dentro de la investigación, porque no todos los colectivos transitarán estos caminos de transformación, sino que supondrán un retraso en el avance cultural de nuestra región.

II. EL MARCO SOCIO-POLÍTICO Y CULTURAL EN ESPAÑA: DE LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA

Es importante iniciar nuestro estudio realizando un análisis aproximativo de las condiciones socio-políticas y culturales que constituyeron la base de los colectivos artísticos y del cambio cultural en España y, más en concreto, en Castilla y León. No siendo la arteria principal del tema estudiado, sí pretendemos ofrecer un horizonte de aquellos aspectos relacionados directamente con la investigación que exponemos para que nos aporten diversas luces orientadas a descubrir las particularidades que entraña la actual comunidad castellano-leonesa en cuanto a la actividad de sus colectivos artísticos y la influencia que ellos tuvieron en el cambio social y cultural que se produce en España a partir de la transición hasta los últimos años del siglo XX.

1.-EL OCASO DEL TARDOFRANQUISMO: OPOSICIÓN Y CULTURA “SUBVERSIVA”

La etapa final del franquismo se corresponde con el término “*franquismo agarrotado*”¹, pues el régimen muestra síntomas de agotamiento: el decaimiento físico del dictador, las visibles tensiones y divisiones de la clase política, el creciente distanciamiento de la Iglesia, el aumento de la presión de la oposición, la intensa crisis económica internacional y el inicio de una nueva ola democratizadora². En los años sesenta, se registran intensos cambios económicos, sociales y culturales en España que, entre otros, afectan a la vida cotidiana, generando comportamientos impensables hasta entonces. La necesidad de buscar fórmulas para adaptarse a dichos cambios fue la que desencadenó un intenso debate político, ante la inmovilidad del régimen y su incapacidad para controlar las nuevas necesidades, y las ansias de libertad que proclamaban los Nuevos Movimientos Sociales (NMS) en el mundo occidental.

A finales de los años sesenta, las tensiones y divisiones en el seno político resurgen y provocan una auténtica crisis política que desembocará a finales de octubre de 1969 en la remodelación del gobierno y el cambio de su orientación. Surge un gobierno “monocolor”, de carácter tecnócrata, que algunos historiadores identifican con el *Opus Dei* -Gregorio López Bravo, Laureano López Rodó, entre otros-. Contaban con el apoyo decidido del vicepresidente del gobierno, Luis Carrero Blanco que actuaba, de hecho, como presidente, a la vez que se prescindía de tres hombres considerados con peso político, Manuel Fraga, José Solís y Fernando María de Castiella.

¹ Periodización aplicada por MORADIELLOS, E.: *La España de Franco 1939-1975. Política y Sociedad*. Madrid, Síntesis, 2000.

² VV.AA.: *Historia de la España actual, 1939-1996. Autoritarismo y democracia*. Madrid, Marcial Pons, 1998, pp. 118-137.

Este gobierno tenía el fin de evitar las fisuras en las instituciones, así intentó limitar, aún más, la tímida apertura de la opinión pública y la creciente conflictividad laboral. La nueva situación política dejaba desairados a los falangistas –con escasa presencia, frente a lo que estaban acostumbrados-, pues se cuestionaba y se ralentizaba el proceso iniciado por ellos, de poner en marcha la Ley de Asociaciones Políticas dentro del Movimiento. Una norma que pretendía crear “corrientes de opinión” sin salirse de la ortodoxia, pero que, para muchos, dará lugar a la disensión, rompiendo el monolitismo político del régimen. Era preferible seguir manteniendo desactivada la inquietud o preocupación política de la población, pues no hay más que ver el desinterés demostrado, año tras año, en las elecciones de Procuradores a Cortes por el tercio familiar, único acto en el que podía participar la población.

Desde 1965, el gobierno había tenido una política interior dominada por el tímido aperturismo, que no era más que una forma de aflojar levemente los severos controles:

“Eran conscientes de la necesidad de sustentar el régimen en una estructura institucional, y no en la vida de una persona... (...)... Eran conscientes de la fragilidad a medio plazo de un régimen que los arrastraría en su caída”³.

En 1968, la España que se encuentra Max Aub a su vuelta del exilio desde el fin de la Guerra Civil, es un país completamente distinto al de los años treinta; una sociedad con un desarrollo económico propio, de corte consumista; un país habitado por españoles sumisos y donde la televisión era el instrumento fundamental para la alienación popular. Pero la creación de una sociedad capitalista se enfrenta a cambios como la alta tasa migratoria interna; la reorganización de la familia; la liberalización de las costumbres; la secularización de la sociedad; el avance social de las mujeres, el desarrollo de la urbanización; el elevado consumo cultural de las masas, etc.

La modernización, unida a ese aperturismo político iniciado desde los años sesenta, se percibe en la sociedad, en sus cambios económicos –conocidos como el milagro español- y en sus transformaciones culturales que van a afectar directamente a la vida cotidiana de los ciudadanos. A su vez, este carácter tan “moderno” contrasta con el atrasado aparato de la dictadura. España estaba llena de contradicciones.

Las provincias que hoy forman la Comunidad de Castilla y León realizaron su ruptura histórica en la década de los años sesenta con el paso brusco del modelo agrario al industrial, con la crisis y desaparición de la agricultura tradicional y el consiguiente éxodo rural hacia las ciudades; los pocos núcleos industriales de la región fueron incapaces de frenar su sangría demográfica. Se produjo un elevado éxodo rural⁴: más de un millón de castellano-leoneses tuvieron que salir entre 1950 y 1975 en busca de empleo y oportunidades, porque el proceso económico del desarrollismo de los años sesenta fue claramente insuficiente, y la región iba perdiendo representación en el porcentaje de PIB nacional⁵.

³ TUSELL, J.: *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004. Historia de España*, XIV. Barcelona, Crítica, 2005, p. 219.

⁴ Ver HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, A.: *Los desequilibrios poblacionales en la región castellano-leonesa*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986.

⁵ Reduciéndose del 9,7 % en 1960 al 5,9% en 1983. Datos de REDERO SAN ROMÁN, M.: “Castilla y León: Transición y Autonomía (1975-1983)”, en Blanco Rodríguez, J. A. (Ed.): *Problemas de la Castilla Contemporánea*. Zamora, Caja España, 1997, pp. 131-151, p. 135.

Este movimiento socio-rural venía acompañado de otros parámetros como el crecimiento urbano desordenado -desprotección de los centros históricos-; el abandono del medio rural que veía cómo se despoblaban sus casas y se provocaba su ruina; se acentuaba la imagen con la pérdida de la población joven, lo cual incidía en la pirámide de edades y en el nuevo comportamiento reproductivo.

“El comportamiento natural de la población de Castilla y León presenta una evolución alejada de los modelos europeos del siglo XX, mostrando un significativo retraso en la adopción de comportamientos demográficos, principios de un régimen moderno”⁶.

En Castilla y León, la despoblación campesina era la más elevada del país. La región tomaría conciencia de su agonía y marginalidad en este sector⁷, aunque aún tenía al 30% de su población activa empleada en el campo⁸. La región parecía un territorio en fase de desahucio como el que se había producido con las reformas agrarias del siglo XIX en Europa, aunque mostraba los signos de modernización de su población activa que pasaba de agraria a ser de servicios, casi sin transición. No obstante, el crecimiento económico regional seguía dependiendo del campo; su importancia se acrecentaba en el cómputo nacional y aumentaba del 10,8 al 15,3% de la producción nacional agraria entre 1960 y 1975; mientras que la industria tenía una fuerte dependencia extrarregional, y el capital de las principales empresas de Valladolid o Burgos perdían porcentajes en los datos nacionales: del 6,4 descendió al 4,4% de la producción nacional.

La sociedad campesina y ganadera fue el sector de la población más afectado al tener que soportar las peores condiciones de trabajo y vida, a la par que el desamparo político; pues las explotaciones agrarias tenían un carácter familiar, de pequeño y mediano tamaño. La tendencia a la concentración capitalista como consecuencia del éxodo; el desarrollo de los pequeños propietarios independientes, y el alza de precios en la tierra generarían conflictos con el gobierno que serían cada vez más frecuentes a partir de los años sesenta⁹.

El aumento del regadío, unido a la mayor productividad de las tierras, fue potenciando el desarrollo de las comarcas del sur del Duero. El PIB regional iba en franco retroceso comparado con el de otras regiones, del 8,1% descendió al 5,9%; sin embargo, la renta per cápita regional seguía subiendo en la región debido a la pérdida de población.

En Castilla y León, el trigo era el cultivo cereal más importante en los setenta, y comienza a ser sustituido por el maíz y la cebada en 1995 (con el 48,98%). A la vez, el cultivo industrial más destacado era la remolacha azucarera, aunque también se cultivaban leguminosas, cultivos leñosos y otros de menor importancia. Del resto de la superficie agrícola, un 50%, era forestal, permitiendo el desarrollo de la industria maderera y de resina. Con respecto al sector ganadero, se produjo un notable desarrollo de la cabaña ovina en relación con la bovina y otras.

Durante la dictadura,

⁶ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, A.: *Estructura social de Castilla y León*. Valladolid, Ámbito, 1995, pp. 47-48.

⁷ SOLER, A.: *Castilla como agonía*. Madrid, Ediciones del Centro, 1975.

⁸ Datos de GONZÁLEZ CLAVERO, M.: *El proceso autonómico de Castilla y León*. Vol. I. *Los inicios (1975-1978)*. Valladolid, Fundación Villalar, 2004, p. 55.

⁹ Se puede recordar la movilización nacional de marzo de 1977 reivindicando precios justos y equiparación de sectores en la Seguridad Social.

“... ni el problema del paro agrícola ni ninguno de los problemas del campo tienen solución auténtica. No la tienen porque la solución auténtica de estos problemas exige terminar con la injusta distribución de la tierra, poniendo en manos de los obreros agrícolas y de los campesinos pobres, las tierras de la aristocracia. La medida para acabar con la miseria de los obreros agrícolas y de los campesinos pobres es la reforma agraria que el Partido Comunista propone en su Programa Democrático”¹⁰.

El desarrollo económico de los sesenta permitió el apogeo de la actividad industrial en una región predominantemente agraria: Valladolid se especializa en transformados metálicos y automoción; Burgos, en industrias agroalimentarias y químicas; León, en química y farmacéutica, y la industria minera queda ubicada en esta provincia y en la de Palencia. El aumento del proceso industrializador en la región facilitará la actividad sindical y la protesta obrera.

Por otro lado, un duro golpe para el franquismo fue el cada vez mayor distanciamiento de la Iglesia, sobre todo, a partir del Concilio Vaticano II (1962-65), que supuso el apoyo a las reivindicaciones sociales y laborales básicas de los trabajadores. Quizás este tímido cambio en España, según Powell¹¹, pueda deberse a la transformación sociocultural en los años sesenta y setenta, fruto del trabajo previo de organizaciones como la HOAC (Hermandad Obrera de Acción Católica), la VOC (Vanguardia Obrera Católica) y las JOC (Juventudes Obreras Católicas).

“Se produjo un incremento de los recelos, las suspicacias y las desconfianzas mutuas por una serie de hechos y de actuaciones concatenadas... (...)... la confusión de lo político, lo social y lo religioso, se hizo cada vez mayor en las actuaciones de unos y otros, produciéndose frecuentes malentendidos. La politización de ciertos sectores y movimientos eclesiásticos, que acogieron en su seno incluso a un grupo declaradamente marxista, motivó la consiguiente represión por parte de las autoridades franquistas y hasta las quejas del propio Franco a Pablo VI”¹².

El arzobispo de Madrid, Vicente Enrique y Tarancón, simbolizaba ese proceso de alejamiento que el régimen interpretó como una "traición" de la Iglesia. El franquismo no entendía la participación de los clérigos en el apoyo a las demandas de democracia, libertades políticas y participación ciudadana. En septiembre de 1971 la Asamblea conjunta de obispos-sacerdotes votó mayoritariamente una resolución por la que la Iglesia pedía perdón al pueblo español por no haber sabido desempeñar un papel conciliador tras la guerra civil; y, más adelante, en la conferencia episcopal en 1974, se decía sentirse *“obligada a apoyar una evolución en profundidad de nuestras instituciones a fin de que garanticen... los derechos fundamentales de los ciudadanos”¹³.*

Sin embargo, el elemento que más contribuyó al deterioro de las relaciones de la Iglesia con el régimen fue la participación de ésta en los movimientos de corte nacionalista, especialmente en Cataluña y País Vasco. El régimen, tras el estupor inicial ante este cambio de la Iglesia, aumentaría su irritación ante el Vaticano y establecería la

¹⁰ COBO ROMERO, F. y ORTEGA LÓPEZ, T.M.: “La actitud de los asalariados. Nuevas interpretaciones sobre los móviles de protesta laboral y la oposición democrática al franquismo”, en Sánchez Recio, G. (Coord.): *Eppure si muove. La percepción de los cambios en España (1959-1976)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 121-144, p. 137.

¹¹ POWELL, C.: *España en democracia, 1975-2000. Las claves de la profunda transformación de España*. Barcelona, Plaza & Janés, 2001, pp. 68-77.

¹² BARRERA, C.: *Historia del proceso democrático en España*. Madrid, Fragua, 2002, p. 40.

¹³ TUSELL, J.: *Dictadura franquista... ob. cit.*, p. 215.

cárcel concordataria en Zamora para los sacerdotes "subversivos", muchos de ellos acusados de pertenecer a la banda armada de Euskadi Ta Askatasuna (ETA).

Un amplio sector de la Iglesia, a pesar del distanciamiento del régimen, seguirá involucrándose en asuntos que atañían a la población, tratando de controlar su vida cotidiana y “velando” celosamente por su moralidad:

“Todavía en 1971, el episcopado advertía a sus fieles ante la «alarmante» y progresiva decadencia moral, reflejo por la falta de sentido religioso de la vida, la depreciación de la moral matrimonial o de la familia, el materialismo, el hedonismo y la creciente erotización ambiental. La nueva música o el cine tuvieron un claro impacto en la moral, por lo que para muchos prelados y parte del clero, la playa, el baile y el cine siguieron siendo espacios propicios para el pecado”¹⁴.

■ La creciente conflictividad obrera y estudiantil.

De la conflictividad que se desarrolla en la década de 1960 surgirá una nueva oposición antifranquista con nuevas ideologías y organizaciones, que servirán al régimen para hacer un importante alarde de la inflexibilidad y supuesta firmeza que caracterizaba al franquismo, al mismo tiempo que continuará manifestando su obsesión por la subversión del comunismo y la masonería internacional. La represión seguirá siendo el único argumento que utilizará el gobierno para resolver cualquier disensión o conflicto social.

▫ Los trabajadores

El movimiento obrero constituía una oposición, cada vez mayor y más cualificada que tenía sus raíces históricas en la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) y UGT (Unión General de Trabajadores). En 1966, liderado por el PCE (Partido Comunista Español) o CC.OO (Comisiones Obreras), conseguirán estar presentes en la mayoría de las grandes empresas. Aquellos jóvenes disidentes que surgen, son una nueva generación en algunos casos, los hijos de los “vencidos”, que no han sufrido la derrota y, en otros, los hijos del régimen que han evolucionado hacia una ideología democrática. Además, a ellos, se van a ir incorporando las mujeres que desde comienzos de los sesenta con el cambio de normativa acceden al empleo remunerado, no de forma masiva¹⁵; pero, siempre considerando que la estructura sindical estaba fuertemente marcada por las categorías de género y las mujeres tendrán enormes dificultades para entrar, sirva como ejemplo, aún, en 1978, el Secretariado de la Confederación de CC.OO contaba con treinta hombres y una mujer, y los responsables de las

¹⁴ COBO ROMERO, F y ORTEGA LÓPEZ, T. M.: ob. cit., p. 152.

¹⁵ La legislación de 1961 y 1962 introduce cierta flexibilidad que permitirá re-articular el ejército de reserva que constituían las mujeres. No se trata tanto de movilizarlas para incorporarlas inmediatamente al mercado laboral, sino de mantenerlas disponibles para ajustar ese mercado en función de sus oscilaciones, en BABIANO, J., “Mujeres, trabajo y militancia laboral bajo el franquismo (materiales para un análisis histórico)”, en Babiano, J. (Ed.): *Del hogar a la huelga. Trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Madrid, Los Libros de la Catarata / Fundación 1º de Mayo, 2007, pp. 25-76, p. 31.

diecisiete zonas territoriales eran hombres¹⁶. Todo ello permite una renovación de los partidos políticos y sindicatos de carácter clandestino que, o bien, anteriormente, habían continuado su labor desde el extranjero, o eran de nueva creación con carácter aperturista. El conflicto económico y social se politiza cada vez más.

No sólo afloran nuevos partidos y sindicatos, sino que resurgen clandestinamente, CNT, UGT, ELA/STV (Solidaridad de Trabajadores Vascos), SOC (Sindicato de Obreros del Campo), UPL (Unión del Pueblo Leonés), SAL (Sindicato Agropecuario Leonés) o CIG (Convergencia Intersindical Gallega), entre otros. Sabemos que la única organización sindical permitida era la Organización Sindical Española (OSE), impuesta por el régimen, que veía las huelgas como una traición a la patria y “*el estado se compromete a ejercer una acción constante y eficaz en defensa del trabajador, su vida y su trabajo*”¹⁷.

Con el paso del tiempo, y tras el afianzamiento de los grupos de oposición, aumenta su capacidad de presión ante la actitud defensiva del gobierno que respondía con su único recurso, la represión que ni podía acabar con la conflictividad social ni mejorar la imagen exterior, como señalan Carr y Fusi:

*“España era un Estado Católico donde la Iglesia condenaba al régimen, un Estado que prohibía las huelgas y donde estas se producían por miles; un Estado antiliberal que buscaba alguna forma de legitimación democrática”*¹⁸.

En el tardofranquismo, el Gobierno, con una evidente falta de preparación, tuvo que hacer frente a la proliferación de huelgas y manifestaciones, como quedó de manifiesto en los desgraciados sucesos de Granada en los que murieron tres manifestantes durante la huelga de la construcción en 1970, que era la continuación de las huelgas mineras en 1961 y 1962, y que constituyen el punto de referencia del inicio de la acción colectiva en España.

Las huelgas fueron el modo de acción más frecuente contra el régimen. Los historiadores cifran en más de 12.000 conflictos entre los años 1963 y 1975¹⁹. Un 70% de las mismas se debían a problemas laborales que se concentraron en el País Vasco con un 32%, Cataluña un 20%, Asturias 12% y Madrid 6%²⁰. El malestar acumulado desde 1962 abrirá un periodo de conflictividad; se radicalizaron las acciones frente a la represión patronal y gubernativa, y se intensificó la lucha antifranquista de los denominados “nuevos obreros”, unidos a la “nueva izquierda” y al movimiento obrero. La lucha

¹⁶ DÍAZ SÁNCHEZ, P., “Participación social de las mujeres”, en Morant, I. (Dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 349-367, pp. 353-354.

¹⁷ HOLM-DETLEV KÖHLER: *El movimiento sindical en España. Transición democrática. Regionalismo. Modernización económica*. Madrid, Fundamentos, 1995, p. 82.

¹⁸ CARR, R. y FUSI, J. P.: *España, de la dictadura a la democracia*. Barcelona, Planeta, 1979, p. 253.

¹⁹ GARCÍA COLMENARES, P.: “Incapacidad del sindicato vertical y auge del movimiento obrero, 1962-1976”, en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 15-43, p. 43.

²⁰ Según datos de HOLM-DETLEV KÖHLER: ob. cit. p. 84.

estaría liderada principalmente por el sindicato de CC.OO, con el soporte del PCE, así como por la HOAC, JOC, VOC, etc.²¹.

Tabla 1. La conflictividad laboral en España entre 1971 y 1981²²

AÑOS	NÚMERO DE HUELGAS	TRABAJADORES IMPLICADOS	HORAS DE TRABAJO PERDIDAS
1971	601	266.453	8.186.500
1974	1.193	625.971	11.180.900
1975	855	556.371	10.355.120
1976	1.568	3.638.952	110.016.240
1977	974	2.317.026	92.522.050
1978	1.356	3.633.004	128.738.478
1979	1.789	5.752.304	171.067.049
1980	1.669	2.461.061	108.625.662
1981	2.556	3.358.214	74.559.793

El régimen intentó paliar la influencia de la conflictividad por medio de reformas que, por su retraso, no podían surtir efecto alguno para los trabajadores, como la nueva Ley Sindical de 1971, pues no recogía ninguna de las principales aspiraciones de los trabajadores, como señalan Molinero e Ysás:

*“ ... quedó muy lejos de algunas expectativas levantadas; ni tuvo en cuenta las pretensiones iniciales de los dirigentes falangistas, ni las peticiones de miles de trabajadores, ni la opinión de la jerarquía eclesiástica, ni las recomendaciones de la OIT; en consecuencia, no satisfizo, prácticamente, a nadie”*²³

La ley sólo recogía pequeños cambios, sin embargo, sistematizaba la compleja normativa tan dispersa. Pero, en temas como la regulación del derecho de reunión, lo dejaba muy limitado, y no facilitaba la presencia de los trabajadores en las siguientes elecciones sindicales, algunas celebradas en ese mismo año.

Entre 1969 y 1974 murieron diecisiete trabajadores en las manifestaciones, 25.000 personas sólo en este último año fueron suspendidas de empleo y sueldo por protestas laborales y se abrieron 1.400 sumarios respecto a

²¹ Mientras, la UGT se reconstruye con la ayuda del PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*), logrando una cierta implantación desde 1975.

²² Datos del Ministerio de Trabajo, en DEL CAMPO, S. (Ed.): *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, Vol. II. Bilbao, Fundación BBV, 1994, p. 79.

²³ MARÍN, J. M^a, et al.: *Historia política de España, 1939-2000*. Madrid, Istmo, 2001, p. 191.

estos temas. Se perseguirá a las agrupaciones y sindicatos de clase clandestinos y se detendrá a sus líderes sindicales, como le sucederá a la coordinadora estatal de CC.OO en 1972, afectada por el conocido Sumario 1.001 del Tribunal de Orden Público que sentaría en el banquillo a los principales dirigentes obreros.

Por otro lado, los sindicatos no podían ceder en sus demandas laborales cuando se hacían evidentes los síntomas de la crisis económica. El propio ministro de trabajo, Licinio de la Fuente (1973), mostraba su enorme desencanto ante un régimen que no era capaz de adaptarse y hacer algún signo hacia la oposición, aunque fuera una mera operación de maquillaje; presentaría su dimisión al no ser aprobado el proyecto de huelga, demasiado restrictiva, que él mismo proponía. A pesar de,

“... la apatía política y el miedo a la represión y a la violencia políticas, es muy significativo que encontremos a tantas organizaciones logrando que ciertas capas de las sociedad que no había participado tradicionalmente en actos públicos de protestas callejeras”²⁴.

Cabe señalar aquí, por su impacto nacional e internacional, la movilización generada contra el Proceso de Burgos en diciembre de 1970 por el que sentaron en el banquillo a dieciséis procesados -entre ellos dos sacerdotes vascos- con motivo del asesinato del comisario Melitón Manzanos, conocido por sus torturas a los detenidos. Estaban acusados de pertenecer a la banda terrorista ETA y a seis de ellos se les condenó a la pena de muerte. La decisión de Carrero Blanco permitía, según sus propias palabras, “combatir a los subversivos”, pero lo que consiguió fue una ola de protestas antifranquistas que desencadenaron lo que se conoce como “crisis de diciembre”²⁵. Las protestas contra el Proceso tuvieron alcance internacional, y el gobierno responde con su procedimiento habitual: estableció el estado de excepción en todo el país para restringir todavía más las escasas libertades públicas y convocó a la población a una manifestación de apoyo y exaltación del régimen en la socorrida Plaza de Oriente de Madrid. No obstante, el movimiento de oposición al Proceso originó un gran malestar en el gobierno que incrementó aún más el desgaste en todos los frentes.

La conflictividad laboral no podía dejar de aumentar ante la violencia del régimen. El gobierno de Arias Navarro mostraba un inmovilismo férreo que ponía en peligro todo el proyecto de reforma dentro del sistema y con ello a la propia monarquía. Las maniobras internas abanderadas por hombres de confianza del monarca, como Torcuato Fernández Miranda, presidente de las Cortes y del Consejo del Reino (1975) fueron definitivas, lo que llevó a la dimisión de Arias (1976) al saber que no contaba para liderar el proceso en la mente de sus diseñadores, que presentaban una nueva terna de presidenciables al rey: Federico Silva Muñoz, Gregorio López Bravo y un desconocido Adolfo Suárez que era el “tapado” y el elegido.

Otros ámbitos también se habían alzado, las universidades multiplicaron sus manifestaciones junto al movimiento estudiantil guiado por el PCE, el MCE

²⁴ AGUILAR FERNÁNDEZ, P.: “La amnesia y la memoria. Las movilizaciones por la amnistía en la transición a la democracia”, en Cruz, R y Pérez Ledesma, M. (Eds.): *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 327-357, p. 355.

²⁵ YSÀS, P.: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*. Barcelona, Crítica, 2004, p. 136.

(Movimiento Comunista en España), la ORT (Organización Revolucionaria de Trabajadores) o el PTE (Partido del Trabajo de España). Los movimientos vecinales, se hacían eco de las movilizaciones por medio de PCE o PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), como las asociaciones de mujeres (Movimiento Democrático de Mujeres), grupos culturales, colectivos gays, etc., que reivindicaban peticiones democráticas. El movimiento feminista comenzaba ahora su lucha particular y empezaba a asociarse -como el Seminario Colectivo Feminista y el Colectivo Feminista (Madrid, 1975)- tras la legalización de los partidos políticos; a todos ellos los trataremos después. Algunos ámbitos religiosos de corte aperturista, se sumaron a las quejas ciudadanas y a las demandas de un cambio democrático, como es la citada HOAC o el JOC.

Mientras, en las provincias de Castilla y León, como en el resto de España, trataban de conseguir mejoras laborales frente al rígido sistema que no permitía salir del atraso en el que se encontraban. El desarrollo económico de los sesenta abrió las puertas a la movilización social y a un cambio colectivo de mentalidad, especialmente focalizados en Valladolid y en Burgos²⁶.

La conflictividad se estaba radicalizando por la emigración a las zonas urbanas de la población más joven²⁷, y el abandono de la agricultura por otros ámbitos laborales más prósperos. La primera asamblea general de las Comisiones Campesinas y Agrícolas fue celebrada en la clandestinidad en 1970, y supuso una puesta en común de defensa de la democracia, además propiciaba un nuevo modelo productivo y permitía la participación en el desarrollo cultural que se demandaba en las zonas urbanas.

Las reivindicaciones del campesinado toman voz con las UAGAS (Unión de Agricultores y Ganaderos), después la COAG (Coordinadora de Agricultores y Ganaderos) que representan desde los sectores más católicos como HOAC hasta los más radicales de la izquierda. Pretenden no sólo hacer hincapié en las exigencias del campesinado, sino también formarlos como en la iniciativa del colegio rural de Tudela de Duero en Valladolid:

“Que salgan del pueblo, que se formen, pero que salgan sólo en períodos transitorios y que enriquezcan su comunidad de alguna manera, que no se desclasen, era la palabra”²⁸.

A los sectores agrarios y de la minería que exigían reformas salariales y de sus condiciones de trabajo, también se unen los trabajadores de diversas empresas regionales como RENFE, FASA, Michelín o AGROMAN e, incluso, el sector de la construcción que protagonizaría las exigencias más violentas, debidas a la precariedad de sus condiciones laborales.

Las movilizaciones, con marcado fondo político, se deben a que el minifundismo industrial castellanoleonés estaba lastrado por una escasa diversidad, concentración y especialización en pocos sectores productivos: energía, material de transporte y alimentación, lo que hacía más vulnerable a la

²⁶ De acuerdo a los polos de promoción industrial desarrollados desde 1964.

²⁷ Díaz Sánchez habla de 5 millones de desplazados desde 1950, por falta de futuro de los jóvenes en el campo. Citado en DÍAZ SÁNCHEZ, P.: “El surgimiento de los movimientos sociales: Las movilizaciones campesinas”, en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 71-94, p.85.

²⁸ Entrevista a la profesora del colegio rural de Tudela, Asunción Cifuentes por P. Díaz Sánchez, en DÍAZ SÁNCHEZ, P.: “El surgimiento de los movimientos sociales...ob.cit., p. 87.

industria regional. En el caso del sector de energético, las sucesivas crisis del carbón habían ido reduciendo sus explotaciones hasta los niveles mínimos, mientras que el sector del automóvil estaba sujeto a las oscilaciones del mercado, y como se dice popularmente en la región “si las factorías de FASA RENAULT estornudaban, toda la economía regional se constipaba”. Mientras que el segmento de la alimentación parecía la opción más adaptada al medio productivo agrario regional, pero no ocupaba a grandes contingentes de trabajadores. Existía en la región una excesiva dependencia de su propia industria²⁹.



Foto 1. Asamblea de obreros en el patio del colegio "Milagro de San José" de Salamanca, 1978. Efe.³⁰

Por otra parte, la distribución de la localización de las empresas no es homogénea, sino que se produce una fuerte polarización en torno a Valladolid, Burgos y la cuenca minera leonesa; mientras que los sectores tradicionales que se asentaban en las otras provincias, entraron en un proceso de crisis irreversible como las industrias metalúrgicas, la electrolisis, las textiles y minería que tanta importancia tuvieron en Palencia, o las armamentísticas de Santa Bárbara en otras localidades; al igual que las de NICAS y ENDASA en Valladolid; a las que hay que añadir aquellos ambiciosos proyectos que no llegaron a realizarse, véase, la Biomédica leonesa o European Land; de la misma manera, el próspero sector servicios no fue capaz de acoger el exceso de oferta de mano de obra³¹.

Entre 1962 y 1975 las reivindicaciones obreras aunaron las peticiones de mejora social en el campo salarial y de condiciones de trabajo con las demandas políticas³², provocando un crecimiento de la conflictividad en Castilla y León, donde destaca la empresa FASA-Renault en Valladolid que, en 1972, registraría paros significativos, liderados en años posteriores por las Plataformas Anticapitalistas, UGT, etc.; también en Burgos, León, o en la industria soriana

²⁹ HERRERO PRIETO, L. C.: “Reordenación económica a finales del s.XX”, en García Colmenares, P., et al. (Coord.): *Historia de Palencia, siglos XIX-XX*. Valladolid, El Norte de Castilla, 1996, pp. 193-204, p. 199.

³⁰ Extraído del AHMV. Fondo Fotográfico Asociación de la Prensa, AUX 59-12.

³¹ GARCÍA FERNÁNDEZ, R.: “Las bases económicas de Castilla y León”, en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J. (Eds.): *Historia de una cultura. Castilla y León/ Informe*, Vol. IV. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 41-130, p. 99.

³² Al amparo de la Ley de Convenios Colectivos de 1958.

conservera Revilla con huelgas en 1974. Protestas que en su fondo exigían un cambio político, porque el tiempo de espera se había acabado³³.

“La transición en Valladolid fue tan intensa o más que en las grandes ciudades y principales núcleos industriales del país en lo que a movilizaciones sociales se refiere. Fueron muchos y muy continuados los conflictos laborales que se registraron aquí a partir de mediados de 1974. Empresas como NICAS, INESPAL, SAVA, MOTRANSA, WRANGLER del textil, la construcción y FASA concatenaron su conflictividad”³⁴.

De manera que, según Díaz Sánchez, de 1976 a 1982 son años de máxima conflictividad en España, sólo superada en los años previos a la Guerra Civil. Había muchas reivindicaciones pendientes y un afán por realizar una profunda reforma del sistema que se aceptará de forma consensuada, pero condicionada a las transformaciones políticas. Por otro lado, la crisis económica de finales de los setenta provoca la destrucción masiva de empleo y la emergencia de unas condiciones laborales de mayor precariedad que recaerán, sobre todo, en la población obrera más desfavorecida: las mujeres y los jóvenes. El clima político de la transición favorecía las posturas huelguísticas. Así, hasta 1980, la conflictividad laboral tiene un marcado carácter político: se demandan no sólo mejoras laborales, sino también amnistía y derechos políticos. Los sindicatos, ya legalizados, entran en un proceso de competencia y pugna por el poder que se refleja en el deterioro de la imagen pública, sobre todo, CC.OO y UGT. Estas movilizaciones conseguirán paralizar barrios, comarcas y ciudades al sobrepasar los espacios laborales y llevar la lucha a las calles. Se ampliará la base de protesta: ya, no solo los obreros más organizados, sino que se unirán sectores nuevos hasta ahora poco politizados: sectores de la pequeña y mediana burguesía y también las mujeres de todos los grupos sociales.

Existe una nueva cultura de protesta, un interés especial en democratizar la sociedad que sobrepasará las expectativas de los partidos políticos de izquierdas que habían llevado el peso de la resistencia y oposición a la dictadura, entre los que el Partido Comunista de España destacaba. Por otro lado, estas movilizaciones no pueden entenderse sin el papel activo que cumplieron las mujeres, a pesar de estar poco representadas en las organizaciones políticas y sindicales, sin embargo encontrarán nuevos cauces de participación ciudadana, y protagonizarán estos conflictos de diversas formas, pero siempre en una dirección, de “abajo a arriba”³⁵.

▫ Los estudiantes

En el tardofranquismo, la lucha obrera convive con la conflictividad estudiantil y ambos movimientos unen sus fuerzas para conseguir un único objetivo: la democracia. Quieren mejorar sus condiciones de vida, de trabajo y

³³ GARCÍA COLMENARES, P.: “Incapacidad del sindicato... ob. cit., pp. 38-43.

³⁴ CALLEJA, J. M.: “Una dictadura sangrienta. Una rebeldía llena de vitalidad”, en VV.AA.: *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 155-160, p. 169.

³⁵ DÍAZ SÁNCHEZ, P., “Participación social de...ob. cit., pp. 355-356.

de futuro profesional en un país donde la libertad presidiera la vida cotidiana. Por ello, los trabajadores y estudiantes confluirán en la calle, en numerosas huelgas donde se prestarán un apoyo mutuo.

La oposición antifranquista de obreros y estudiantes fue un movimiento de vanguardias que no consiguió transformarse en un gran movimiento de masas, excepto en momentos puntuales. Hay que tener en cuenta que la estructura autoritaria del régimen permanecía casi intacta, a pesar de algunas medidas pseudo-liberales. Son los años del estado de excepción (1969); de la fuerte represión contra los estudiantes e intelectuales y, en particular, frente al movimiento obrero³⁶.

Desde 1961 se venían creando asociaciones alternativas e ilegales, entre ellas: la Federación Universitaria Democrática Española (FUDE) que se autoproclamaba como sindicato de estudiantes, libre y democrático, y estaba impulsada por tres partidos políticos en la clandestinidad, el PCE, el PSOE y el Frente de Liberación Popular (FELIPE). Dos años más tarde, la FUDE se había extendido a la mayor parte de los distritos universitarios, entre ellos el de Valladolid. Posteriormente, el PCE promoverá el Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios (SDEU) que desde 1967 operaba, igualmente, en la mayoría de las universidades. Aunque, desde 1965 se asiste al auge permanente de organizaciones estudiantiles, que tendrán una nueva orientación integrados en los nuevos movimientos sociales que nos llevan hasta los años ochenta.

“... la universidad se constituyó en un importante factor de socialización política, precisamente por la labor que en su seno desempeñó el movimiento opositor. Dentro de los recintos universitarios los estudiantes más activos lograron desarrollar sus propias ideas políticas e incluso, levantar algunos rudimentos organizativos de oposición política. De ella salieron en esta etapa, una buena parte de la clase política que protagonizará los sucesos de la transición³⁷”.

La reacción del gobierno, una vez más, era exagerada, con una represión policial escandalosa que acentuaba si cabe la movilización y el radicalismo universitario. El portavoz del SEU (Sindicato de Estudiantes Universitarios) exclamaba,

“... la universidad agoniza; nuestra universidad muere lentamente, víctima de los estudiantes que no ejercen, de los profesores que no enseñan, de la nula participación estudiantil, de las barreras clasistas, de las revueltas vanas, de las represiones de todo tipo³⁸”.

Recordemos, como señala Palomares para el caso de la Universidad de Valladolid, que durante el primer franquismo:

“... el SEU había aparecido en todos los sitios y a todas horas. Hasta vencidos los sesenta, los jefes del distrito monopolizaron la representación estudiantil, y procuraron extender su influencia a los

³⁶ ROMEU ALFARO, F.: *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. Barcelona, El Viejo Topo. Ediciones de intervención Cultural, 2002, p. 60.

³⁷ VAQUERO, C.: “Movimiento estudiantil y cambios políticos en la España actual. La influencia del cambio de época en la acción colectiva estudiantil”, en Román, P y Ferri, J.: *Los movimientos sociales. Conciencia y acción de una sociedad politizada*. Madrid, Consejo de la Juventud de España, 2002, pp. 87-136, p. 104.

³⁸ HERNÁNDEZ SANDOICA, E. et al.: *Estudiantes contra Franco (1939-1975). Oposición política y movilización juvenil*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2007, p. 290.

*ámbitos deportivo, político y militar, pues la faceta religiosa fue dominio específico de la jerarquía eclesiástica. Controlar todas las actividades era el paso inexcusable si se quería que arraigase la siembra falangista*³⁹.

La caída definitiva del SEU en el curso 1964-1965 representa la desaparición oficial del control directo a los estudiantes por parte del gobierno. Sin embargo, coincidiendo con un movimiento estudiantil que no daba tregua, el régimen intentó llenar ese vacío con las Asociaciones Profesionales de Estudiantes inspeccionadas por autoridades académicas que censuraban y reprimían a los estudiantes, sumándose, incluso, la infiltración de la policía en las aulas de la universidad.

El Mayo francés y la llamada, Primavera de Praga, que tanta influencia tuvieron entre los jóvenes estudiantes a nivel mundial, en el caso español, acrecentó las actividades encaminadas a la transformación de la sociedad. Será a partir de este momento cuando se puede hablar de movimiento social de estudiantes. El colectivo universitario surgía cada vez con más fuerza por la necesidad del cambio político y de una “universidad nueva, eficaz, abierta, libre y justa”, todo lo contrario a lo que estaba ocurriendo. El movimiento estudiantil se había convertido en uno de los movimientos de mayor presión en los últimos años del régimen.

*“Es evidente que la juventud universitaria tiene ideas e inquietudes sobre el presente y el futuro de la sociedad, en todas partes. Y que estas ideas e inquietudes son, predominantemente, de índole crítica, tal cuál debe ser. Pero lo que no ocurre en todas partes, sin embargo, es que esas ideas y esas inquietudes hagan sustituir absolutamente, en la vida universitaria, al estudio por la acción política”*⁴⁰.

Señala Hernández Sandoica que la protesta universitaria se había convertido en estructural, en un ingrediente más en la actividad universitaria⁴¹. Era consecuencia, por una parte, de los giros políticos internos y externos de España; por otra, se debía a los cambios en la composición social del alumnado universitario derivados del crecimiento de las clases medias. La llegada a las aulas de un importante contingente de estudiantes procedentes de este sector social contribuirá a reforzar políticamente la oposición al régimen. Es más, la represión recrudescida con que el gobierno trata de hacer frente al movimiento estudiantil, lejos de detenerlo, lo reactiva y radicaliza. A finales de los años sesenta, el rechazo frente al franquismo adoptaría referentes más revolucionarios, y daría lugar a que una parte del movimiento estudiantil se alineara con un socialismo más revolucionario: trotskistas, leninistas y maoístas. De su vocabulario y sus conceptos se nutrirá el caudal “antiburgués” más

³⁹ PALOMARES IBÁÑEZ, J.M^a.: *El Primer Franquismo en Valladolid*. Valladolid, Universidad, 2002, p. 171.

⁴⁰ HERNÁNDEZ SANDOICA, E., et al.: *Estudiantes contra Franco (1939-1975)*...ob.cit., pp. 290-291.

⁴¹ Hay que buscar los antecedentes del movimiento estudiantil en los sucesos de 1956 y 1957, que supusieron el principio del fin del SEU, junto al nacimiento de organizaciones independientes como *Agrupación Socialista Universitaria* (ASU, 1956), *Frente de Liberación Popular* (FLP), *Bloc de Estudiantes Nacionalistas* ligados al *Front Nacional de Catalunya*, *Eusko Ikaslen Alkartasuna* (País Vasco), *Unión Democrática de Estudiantes* (UDE) o *FUDE* (1961), entre otras. LIZCANO, P.: *La generación del 56. La Universidad contra Franco*. Barcelona, Grijalbo, 1981, p. 233.

radicalizado hasta el final del franquismo, y en lucha permanente con el reformismo, irá preparando el sustrato discursivo de la transición⁴².

El movimiento estaba cada vez más politizado, pues algunas universidades se habían convertido en foros de debate abierto y lucha por la democracia⁴³. Desde 1972,

“... la actividad de los estudiantes se desarrolla plenamente al margen de cualquier tipo de entramado político y sindical y sólo se ve limitada por las propias normas de disciplina académica y por la represión cada vez más abundante de los grises en los campos universitarios”⁴⁴.

Con el apoyo de un amplio sector del profesorado, partidario de las demandas democráticas y estudiantiles, el SDEU lleva al movimiento estudiantil hacia una creciente politización, con reivindicaciones como amnistía, libertad de expresión y asociación, fin de la represión y ruptura con el modelo tradicional de la universidad de las élites hacia la de masas; así como aspiraciones de cambios sociales y políticos; elementos inadmisibles para el régimen que había llegado a declarar el estado de excepción para todo el territorio español en 1969.

A ello, se sumaba la creciente entrada de estudiantes a la universidad, sobre todo, hombres, aunque, es cierto que se produce cierto crecimiento del alumnado femenino, si se compara con las etapas anteriores. Como decía el ministro Lora Tamayo:

“... el incremento en el número de alumnos, con independencia del crecimiento demográfico, nace de una sana apetencia de saber y mejora social, estimuladas por la apertura que el Fondo de Igualdad de Oportunidades permite con su régimen de becas... (...)...sin que eso signifique el erróneo concepto de la democratización de la enseñanza”⁴⁵.

El ambiente caldeado en la universidad española se verá reflejado, como no podía ser de otra manera, en las universidades castellano-leonesas. A finales de los sesenta, los estudiantes salmantinos viven la euforia del “Mayo del 68”, pero con otras peculiaridades propias de una larga dictadura. En abril, se cierran temporalmente las facultades de Medicina y Filosofía y Letras; al año siguiente, en el estado de excepción, un profesor y cinco alumnos son encarcelados y procesados por el Tribunal de Orden Público, el primero fue alejado temporalmente de la docencia y a los estudiantes les expulsaron de la universidad. El alumnado reivindicaba una enseñanza de calidad y el aumento del número de becas, mientras que los Profesores No Numerarios (PNNs) demandaban mejores condiciones laborales. Los distintos sectores en conflicto pedían la democratización interna de la universidad y la autonomía.

⁴² HERNÁNDEZ SANDOICA, E., et al.: *Estudiantes contra Franco (1939-1975)*....ob.cit., pp. 18-19.

⁴³ Ver PALOMARES IBÁÑEZ, J.M^a: "El movimiento estudiantil universitario de Valladolid en el último decenio del franquismo", en VV.AA.: *A patria enteira. Homenaxe a Xosé Ramón Barreiro*. Santiago de Compostela, Universidad, 2008, pp. 259-276.

⁴⁴ GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER, M. A.: *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2001, p. 286.

⁴⁵ Cita de 1974, recogida por PERFECTO GARCÍA, M. A.: “El movimiento estudiantil durante el franquismo”, en De la Calle Velasco, M. D. y Redero San Román, M. (Eds.): *Movimientos sociales en la España del siglo XX*. León, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 141-172, p. 160.

Las movilizaciones aumentan en 1971 con motivo del acuerdo adoptado por el Consejo de Ministros referido a la creación de seis nuevas universidades. La Junta de Gobierno de la Universidad salmantina, especialmente sensible por la creación de la Universidad de Extremadura, junto con el claustro, aprobaron un voto de censura contra la política universitaria del Ministerio que le costaría el cargo al rector⁴⁶. Desde 1973 no cesaría la conflictividad; este año, los estudiantes, PNNs y un sector crítico del profesorado numerario firmarían un manifiesto, denunciando la política cada vez más restrictiva en materia de autonomía universitaria; e igualmente, el Ministro de Educación, Julio Rodríguez Martínez, intransigente e inmovilista, volvió a abrir las puertas de la universidad a la policía, y se reiniciaron los expedientes a catedráticos como Francisco Tomás y Valiente de la Universidad de Salamanca. Se aprobaron decretos peculiares de corta vida, véase el conocido popularmente como el “año juliano”, se trataba de la orden ministerial mediante la cual el calendario escolar, en adelante, coincidiría con el año natural, comenzando el curso en enero, además de confirmar la exclusión de los estudiantes de órganos de representación, etc.

“El hecho de que casi la totalidad de los estudiantes no hayan conocido una universidad sin policía está en la base de la lentitud y de las vacilaciones con que se recupera el ejercicio pleno de nuestros derechos de reunión, expresión, huelga, etc.”⁴⁷.

Junto a las agrupaciones de izquierdas, surgirán grupos franquistas procedentes del SEU que no estaban dispuestos a que se produjera la apertura universitaria, tales como Defensa Universitaria y/o Acción Universitaria Nacional. Aún así, el movimiento no perdió fuerza, señala Perfecto García⁴⁸.

Después de la muerte del dictador, aprovechando las transformaciones que se estaban sucediendo, los distintos colectivos universitarios seguirán luchando para conseguir una universidad democrática. El movimiento estudiantil salmantino fue liderado por el PCE, aunque estuvieron otros grupos más radicales desarrollando una gran actividad como la Liga Comunista Revolucionaria, Liga Comunista, Partido del Trabajo, etc.

Al igual que ocurre en la Universidad de Salamanca, las movilizaciones también se produjeron en la de Valladolid, alcanzando su momento más importante en 1975 con el cierre de la propia universidad. Palomares Ibáñez dice que: desde 1968 se había acelerado la lucha estudiantil que no cesaría hasta los años posteriores a la muerte de Franco. Este año, un folleto de la I Asamblea de Distrito, celebrada en la facultad de Medicina el 17 de enero de 1968, anticipará las peticiones que continuamente se repetirán, convirtiéndose en el objetivo prioritario de la nueva agrupación. Se pone de manifiesto la madurez alcanzada por los estudiantes vallisoletanos y su respuesta a la autoridad académica que denegaba el permiso para celebrar la asamblea, que según los organizadores, había reunido a 1.500 estudiantes. Solicitan el reconocimiento de las asociaciones creadas por los estudiantes, organismos verdaderamente representativos, abriendo paso al SDEU, y evidencian algunas de las carencias

⁴⁶ REDERO SAN ROMÁN, M.: “De la expansión a la autonomía, 1968-1985”, en Rodríguez San Pedro Bezares, L. E. (Coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca. Saberes y confluencias*, Tomo I. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2002, pp. 333-356, pp. 339-340.

⁴⁷ HERNÁNDEZ SANDOICA, E., et al.: *Estudiantes contra Franco (1939-1975)*...ob.cit., p. 357.

⁴⁸ PERFECTO GARCÍA, M.A.: “El movimiento estudiantil...ob.cit., pp. 166-168.

que padecía la enseñanza universitaria: insuficiencia de profesores, sistema anacrónico de provisión de plazas, desempleo de posgraduados, imposibilidad de acceso de la clase obrera a las aulas, etc. Representaban las condiciones indispensables para iniciar el camino hacia la reforma democrática. Exigían una universidad al servicio de la sociedad, libertad de expresión, asociación e investigación, y portadora de una formación integral. Reivindicaciones que, como en el resto de las universidades, fueron asumidas por un amplio sector de universitarios y dieron lugar a la celebración de cuatro asambleas más, entre enero y abril. Hechos que iniciaban un largo y tortuoso camino hasta el final del régimen⁴⁹.

La conflictividad se recrudecerá en momentos puntuales como los Consejos de Guerra celebrados en la capitanía general de Burgos en 1970 y 1975, y el Proceso 1001 que llevaría a una huelga general en 1972, sacando a la calle a más de 150.000 universitarios y estudiantes de enseñanza media en España.

En el TOP (Tribunal de Orden Público), se incorporaron numerosos sumarios a los universitarios vallisoletanos entre 1965 y 1975, relacionando con ETA a los líderes que estaban en centros vascos pertenecientes al distrito de Valladolid. Las acusaciones más frecuentes fueron: la de asociación ilícita; pertenecer al PCE, PCI (Partido Comunista Internacional) y otros partidos; ser portadores de propaganda ilegal; asistir a reunión no pacífica, etc. Las penas impuestas serían la prisión más multas en metálico, separación de los estudios, etc.⁵⁰.

El último hito del franquismo en la Universidad de Valladolid fue su cierre en 1975, ordenado por el entonces ministro de Educación, Cruz Martínez Esteruelas, y la creación inmediata de la llamada “universidad paralela”. Señala Palomares Ibáñez que pocos días antes de materializarse el cierre, el 8 de febrero, se habían celebrado numerosas asambleas que informaban del juicio de ocho estudiantes ante el TOP, acusados de asociación ilícita y propaganda ilegal; pocos días después, son detenidos once estudiantes por lanzar propaganda del PCI llamando a la huelga general. El cierre, según la orden gubernativa, era la consecuencia de las reiteradas anomalías que se venían produciendo en la Universidad vallisoletana en los últimos meses. De manera que resuelven clausurar hasta el curso 1975-76 las facultades de Medicina, Derecho, Ciencias y Filosofía y Letras, incluidas las funciones docentes y examinadoras; quedando en activo los estudios de doctorado y la labor investigadora⁵¹. Posteriormente, un decreto del Consejo de Ministros autorizaría los exámenes en septiembre y las prácticas en verano. Ya iniciado el curso siguiente, con el nuevo rector, Arias Bonet, permite una convocatoria especial en enero para paliar los perjuicios de la anulación de los exámenes de junio anterior⁵².

⁴⁹ PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a.: “El movimiento estudiantil universitario...ob.cit., pp. 259-276.

⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 259-276.

⁵¹ *El Diario Regional*, 09/02/1975, señala 8.000 estudiantes afectados por el cierre de las cuatro facultades.

⁵² PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a.: “El movimiento estudiantil universitario...ob. cit., pp. 13-18; y del mismo autor, “Universidad y Sociedad”, en VV. AA.: *Historia de la Universidad de Valladolid*, Vol. II. Salamanca, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 605-615. Véase también, VÁZQUEZ MARTÍNEZ, R.: “El cierre de la Universidad: burguesía contra gobierno”, en Martínez, J. (Ed.): *La transición en*



Foto 2. Reivindicaciones de alumnos de medicina, Valladolid, 1977⁵³

Cuando se materializa el cierre, los estudiantes en asamblea deciden organizarse con el fin de no perder el curso y regresar lo antes posible a las aulas, nace así la llamada “universidad paralela”. Se forman grupos de trabajo para elaborar los apuntes de las distintas asignaturas, solicitándose la colaboración del profesorado que respondería de manera desigual. El sector del profesorado y alumnado de los últimos cursos, más comprometido con las reformas democráticas, brindaron todo su apoyo impartiendo la docencia y, para ello, utilizaron locales y espacios ofrecidos altruistamente por alguna entidad financiera, por determinados párrocos, frailes, por dueños de bares e, incluso, casas particulares de los propios profesores. La tarea de esta universidad finalizaba con la apertura, de nuevo, de la universidad, habiéndose puesto de manifiesto la solidaridad y el trabajo entre los estudiantes y el profesorado que luchaban por un cambio social, aun exponiéndose a que les costara un expediente académico.

Poco a poco, la represión de las décadas anteriores deja paso a las libertades, que van tímidamente implantándose, construyendo un espacio político público específico para descongestionar el ámbito universitario. Según los datos de Camarero González, en la universidad española, hubo 1.100 conflictos en 10 cursos académicos en el período de 1966 a 1976⁵⁴. A ello, cabe añadir que los grupos profesionales se sumaron a la presión política, por el temor del gobierno a la tibia aceptación de la Ley de Colegios Profesionales de 1974, pues podrían dar un vuelco político a los colegios en contra del régimen.

El año de 1975 fue un momento de “aceleración histórica” porque los acontecimientos supusieron cambios destacables en la evolución política y el cambio social. La creciente presión del movimiento obrero y universitario, especialmente en las grandes regiones industriales, que a su vez influyeron en algunas capitales castellano leonesas, como Burgos, Salamanca o Valladolid, forcejearon con el régimen que les castigaba con despidos, tiroteos, golpes de

Valladolid, 1974-1982. (De las huelgas de FASA al Mundial de fútbol). Valladolid, DIFÁCIL, 2000, pp. 33-47. CALLEJA, J.M.: “Una dictadura grasienta...ob.cit., p. 158-159.

⁵³ Extraída del AHMV. Fondo Fotográfico Asociación de la Prensa, F 489-3, s.a.

⁵⁴ VAQUERO, C.: “Movimiento estudiantil...ob.cit., p.110.

porras o cierres de los centros universitarios⁵⁵.

A partir de la muerte de Franco y el inicio de la transición democrática, el movimiento estudiantil se dispersa y afloja su actividad. Muchas de las agrupaciones desaparecen o pierden gran parte de los militantes y seguidores. Ahora, las formas de organización estudiantil serán las Coordinadoras, lo que provocaran problemas dada su inestabilidad, pues sólo funcionaban cuando había movilizaciones, desapareciendo después. Hubo conflicto en el curso 1979-80, a propósito de la Ley de Autonomía Universitaria (LAU) que costó la vida a dos estudiantes; posteriormente, en 1984 los problemas de las tasas universitarias, el sistema de becas y la inversión en educación desembocarían en la huelga general de los universitarios en 1985.

Dos años después, la conflictividad la protagonizaría las enseñanzas medias, pues, aunque las movilizaciones se habían iniciado desde la universidad a finales del año anterior, será a comienzos de 1987 cuando los estudiantes de enseñanzas medias, apoyados por los sindicatos de CC.OO y UGT, salgan a la calle demandando al Ministerio de Maravall un aumento del presupuesto que reportara la gratuidad de las matrículas, aumento de plazas escolares e incremento del número de becas. El aumento de las tasas escolares continuará siendo el elemento detonante de las movilizaciones puntuales en el período hasta donde llega nuestro estudio (1996); el presupuesto en educación no se había incrementado lo suficiente para conseguir los objetivos previstos de la reforma educativa de la LOGSE (Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo), aprobada en 1990. Sin embargo, a pesar de la respuesta social ante aquellos problemas, el movimiento de estudiantes ya casi había desaparecido.

■ El movimiento vecinal

Las movilizaciones organizadas en los barrios van a compartir, en muchos casos, el espacio, los objetivos y el protagonismo social, con los movimientos obreros y estudiantiles, ya señalados. Por ello, nos ha parecido pertinente hacer una reseña en este trabajo.

El movimiento vecinal surge a finales de la década de los sesenta en Madrid, Barcelona, Zaragoza y el País Vasco, ante el desarrollismo urbano sin planificación, y ante el ataque al patrimonio histórico y artístico, por ejemplo, basta pensar en la ciudad de Valladolid⁵⁶, con una labor urbanística sin pautas y sin criterios, como ya insistía Chueca Goitia en 1977⁵⁷.

⁵⁵ Ver ANTÚNEZ, D.H.: "De España a Valladolid. Una aproximación a la conflictividad estudiantil en la Universidad de Valladolid (1965-1975)", en *Identidades marginadas: Las construcciones de género en la conflictividad estudiantil tardofranquista de la Universidad de Valladolid*. Trabajo de Investigación del Tercer Ciclo, tutelado por la Dra. M^a Jesús Dueñas Cepeda, dentro del programa de Doctorado "Comunicación y Cambio en la Historia", del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y América de la Universidad de Valladolid. Defendido en junio de 2003, (inédito).

⁵⁶ Para más información: GARCÍA CUESTA, J. L.: *De la urgencia social al negocio inmobiliario. Promoción de viviendas y desarrollo urbano en Valladolid (1960-1992)*. Valladolid, Ayuntamiento y UVA, 2000. PASTOR ANTOLÍN, L. J. et al.: *Crecimiento y transformación de Valladolid: 1960-1988. Análisis de un proceso complejo y contradictorio*. Valladolid, Grapheus, 1992. ÁLVAREZ MORA, A.: *La construcción histórica de Valladolid. Proyecto de ciudad y lógica de clase*. Valladolid, Universidad, 2005.

⁵⁷ CHUECA GOITIA, F.: *La destrucción del legado urbanístico español*. Madrid, Espasa Calpe, 1977, p. 54.

Ante esta situación, se creará el movimiento vecinal⁵⁸. Un movimiento colectivo, exclusivo de España, que brota especialmente en las década de los sesenta y setenta y, con pequeñas excepciones, antes de la guerra civil⁵⁹.

Recio dice:

"El movimiento vecinal en España nace por la conjunción de dos razones. La razón principal se encuentra en la situación que se vive en las zonas urbanas debido a la ausencia de inversiones públicas y a la presión especulativa generada por el propio crecimiento urbano. A ello hay que sumar que el franquismo abrió una puerta a la intervención colectiva al legalizar las Asociaciones de Vecinos que pudieron convertirse en un paraguas legal para los activistas sociales. La lucha del movimiento vecinal en la transición fue sobre todo dirigida a la mejora de la vida social: urbanismo, equipamientos, servicios públicos... Desarrolló también una importante labor de espacio solidario con otros movimientos (desde el apoyo a las reivindicaciones obreras hasta la creación de las primeras vocalías de mujeres, pasando por las movilizaciones por las libertades) y de generación de cultura popular (en muchos barrios las Fiestas mayores fueron un invento o una recreación del movimiento vecinal). Fueron una parte importante de las movilizaciones sociales que forzaron la transición y marcaron una parte de la agenda política de la misma: la necesidad de dignificar la vida social en forma de reformas urbanas y servicios públicos"⁶⁰.

Igualmente, señala Borja i Sebastián que:

"... muchas Asociaciones han nacido como resultado de un movimiento reivindicativo que ha hecho aparecer la dimensión colectiva de los problemas, la necesidad de organizarse para defenderse. Otras han tenido su origen en núcleos de ciudadanos interesados por la problemática del barrio, o con una entidad cultural, o también relacionados con alguna organización política. A veces la Asociación se ha constituido sobre la base de colaboración con la Administración y con objetivos muy limitados (la iluminación, la fiesta mayor, etc.) y luego se ha vitalizado asumiendo la lucha por los intereses del barrio y sus habitantes"⁶¹.

Así pues, desde finales de los años sesenta comienzan a expandirse los movimientos de carácter cívico, con diversas asociaciones: de vecinos, deportivas, culturales, etc., que difundirán comportamientos y actitudes democráticas que presionan en una misma dirección para el cambio social y cultural.

La ciudad se verá sometida a una ola de movilizaciones como consecuencia de la rápida expansión que tuvieron desde los años cincuenta y su imparable crecimiento, que no será paralelo al de los servicios, lo que generará un importante malestar entre sus habitantes, como por ejemplo se manifestaba en las ciudades castellanas⁶².

⁵⁸ Ver el ejemplo de Barcelona en BORJA I SEBASTIÁ, J.: *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*. Barcelona, El Ciervo 96, 2010.

⁵⁹ GONZALO MORELL, C.: "La aportación del movimiento asociativo vecinal a la cultura democrática de la transición en Valladolid. Los vecinos contra la dictadura", en *Comunicaciones del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la AHC*. De la Mesa: "Historia social: protesta, relaciones en el mundo del trabajo". Valladolid, 2009.

⁶⁰ Entrevista a RECIO, A., en la revista *Fusión* (08/02/2009).

⁶¹ BORJA I SEBASTIÁ, J.: *Por unos principios democráticos. Diez años de reflexión política y movimiento ciudadano*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, p. 62.

⁶² Valladolid fue estudiada como ejemplo en las escuelas de arquitectura, observándose la forma construir sin hacer urbanismo propiamente, o de mala calidad, sin planificación y destruyendo el patrimonio urbano.

El movimiento vecinal fue un componente esencial en el cambio democrático, y se desarrolló en barrios y/o pueblos persiguiendo mejorar los espacios urbanos. Según Cornejo:

“Todo esto suponía detectar los problemas, analizarlos, proponer soluciones y trabajar para solucionarlos. Este proceso implicaba la necesidad de proporcionar al vecino la más amplia y veraz información sobre cada asunto, debatirlo en común y adoptar las medidas necesarias para solucionarlas... (...)...La creación de un estado colectivo de responsabilidad ante los problemas se imponía ante las situaciones. Las administraciones ni ponían soluciones ni escuchaban, todo lo contrario, represaliaban y perseguían”⁶³.

Castells señala que los cambios urbanos afectan a la cultura local, a las instituciones políticas y a un grupo social concreto. En su opinión, los movimientos de protesta ciudadana surgieron en base a tres temas:

“1.Las demandas centradas en el consumo colectivo, esto es, los bienes y servicios directa e indirectamente proporcionados por el Estado. 2. La defensa de la identidad cultural asociada con un territorio concreto y organizado alrededor del mismo. 3. La movilización política en relación con el gobierno local.”⁶⁴

López Rey recuerda la creación del movimiento vecinal en Orcasitas, Madrid,

“... en junio de 1972 comenzamos la construcción del local de la asociación de vecinos. Con cada ladrillo que pusimos, con cada asamblea que realizamos, los vecinos fuimos forjando una identidad que redundaría en un gran sentimiento de unidad y en unos ideales compartidos”⁶⁵.

Las asociaciones de vecinos convierten sus barrios en auténticas plataformas reivindicativas que, en un principio, sólo exigían mínimas reformas urbanas y, después, se convertirán en uno de los movimientos más activos y genuinos de España.

“Las luchas urbanas y las voces de las ciudades que protagonizan el movimiento vecinal en Castilla y León irrumpen, de esta forma, en la narración de la Transición Democrática, con todos los matices y apreciaciones que ello supone. Sus reivindicaciones en esta etapa trascienden de lo material para conformar una identidad colectiva, una conciencia vecinal, que constituye su principal legado hasta la actualidad”⁶⁶.

Las asociaciones vecinales aparecen con la referida Ley 191/1964. En algunos casos, se crearán como asociaciones de Cabeza de Familia, ante la atenta mirada del gobierno, aún así, apoyarán las críticas de la oposición, convirtiéndose en un elemento más del proceso democratizador. Suárez indicaba que en 1987, Castilla y León era una de las regiones con mayor número de este tipo de asociaciones, existiendo federaciones vecinales en las capitales de provincia y en las localidades de mayor empuje económico

⁶³ Entrevistado por Cristina Gómez Cuesta en 2008, del barrio de la Rondilla –Valladolid-. Recogido en GÓMEZ CUESTA, C.: “Luchas urbanas, voces ciudadanas. Los orígenes del movimiento vecinal, 1964-1982”, en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 95- 123, p.111.

⁶⁴ CASTELLS, M.: *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 23.

⁶⁵ PÉREZ QUINTANA, V. y SÁNCHEZ LEÓN, P. (Eds.): *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008*. Madrid, Catarata, 2008, p. 130.

⁶⁶ GÓMEZ CUESTA, C.: “Luchas urbanas, voces ciudadanas...ob.cit., p. 123.

como Aranda de Duero (Burgos), La Bañeza (León) o Medina del Campo (Valladolid)⁶⁷.

En un estudio sobre este movimiento en Castilla y León⁶⁸, Gonzalo Morell analiza el trabajo de estas asociaciones, destacando los primeros ejemplos: la Asociación de la barriada Illera (Burgos); la del barrio de la Pinilla (León); la del Cristo (Palencia, 1976); barrio Chamberí (Salamanca, 1976); barriada de Juan de Yagüe (Soria, 1975), la Vecinal La Rondilla, de Valladolid (creada en 1970 como asociación de Cabeza de Familia); San Lorenzo en Segovia (1977), o la asociación de Desarrollo Comunitario, del barrio de José Otero de Zamora, que se desarrollaba desde 1960, configurándose como la primera de toda la región⁶⁹.

Berriatua (1977) definía el sentido último de estas asociaciones como:

*"... un interés vecinal que, pese a nacer en un barrio concreto, encuentra todo su sentido en una lucha a nivel de ciudad cuando no de región o a nivel nacional, puesto que el problema de un barrio es, muchas veces, el problema de la vida urbana misma. Ello es lo que ha justificado desde sus orígenes la creación de una entidad regional, al igual que una entidad nacional, que recogiera y diera fuerza y voz común a los problemas de las barriadas de España, hijas de las deficiencias del desarrollismo franquista"*⁷⁰.

Las características de estos movimientos vienen señaladas por Díaz Sánchez: los movimientos asociativos, tanto de barrio como de amas de casa, de pequeños comerciantes, de padres, etc., tienen en común algunos rasgos: todos buscan la colaboración, la ayuda mutua y la defensa de intereses comunes; tienen una gran incidencia en la sociedad, la mayoría publica boletines, a veces clandestinos, se prestan servicios de asesoría jurídica y utilizan todos los cauces legales posibles que favorezcan sus fines asociativos y, sobre todo, muestran una gran capacidad organizativa con un gran respaldo en las distintas capas sociales⁷¹.

Actualmente, nadie pone en duda la importancia que las mujeres tuvieron en este asociacionismo, así como de su lucha junto a los varones para conseguir las libertades sociales y políticas, como han constatado los estudios realizados sobre el tema, por ejemplo, véase el de Díaz Sánchez que dice⁷²:

"Las mujeres actuaron por encima de las rencillas de partido e intereses particulares. En la gran mayoría de los casos no buscaban protagonismo ni espacios de poder, de ahí que estos movimientos carecen todavía de nombres propios a los que atribuir méritos. Además, el movimiento asociativo actúa de forma general por la democracia y de este modo consigue aglutinar a un movimiento interclasista liderado desde las bases. Todo este impulso femenino cuajará en el año 1975 con la formación de los primeros grupos feministas, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer".

⁶⁷ SUÁREZ CLÚA, R.: "Situación del Movimiento Ciudadano en el Estado". En VV.AA.: *Espacio político del movimiento vecinal y del consumista en la España actual*. Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1987, pp. 1-27, p. 19.

⁶⁸ GONZALO MORELL, C.: "Una visión global del movimiento asociativo vecinal regional durante la transición: 1970-1986", en *Estudios Humanísticos*, nº 9. Valladolid, 2010, pp. 195-220.

⁶⁹ En Ávila no existen ejemplos tan tempranos.

⁷⁰ Recogido por GONZALO MORELL, C.: "Una visión global...ob.cit., p. 220.

⁷¹ DÍAZ SÁNCHEZ, P., "Participación social...ob.cit., p. 359.

⁷² DÍAZ SÁNCHEZ, P.: "La lucha de las mujeres en el franquismo: los barrios y las fábricas", en VV.AA.: *Las mujeres en la historia reciente*. Dossier Revista Gerónimo Uztariz, nº 21. 2005, pp. 39-54.

Otros autores vinculan estrechamente la participación femenina en el movimiento vecinal al movimiento feminista que emerge en los años setenta. Según, Bustos Mendoza⁷³, a finales del franquismo se está gestando el movimiento feminista que también participó en la lucha política contra el franquismo. Dice:

*"En España, la gestación del movimiento de mujeres se remonta a la última década de la dictadura y no puede separarse del proceso de modernización, industrialización y urbanización vividos a partir de los años sesenta. Tampoco puede desligarse de los problemas específicos de la «condición femenina» durante esos años, ni entenderse fuera de los espacios políticos desde los que se planteó la lucha por la democracia, es decir, los partidos de izquierda, ni fuera de los espacios sociales donde se articularon los movimientos vecinales. Muchas mujeres en su condición de obreras, esposas y madres de obreros, fueron partícipes en las movilizaciones y luchas colectivas relacionadas con los problemas laborales y sociales motivados por las diferencias de género y la división sexual del trabajo"*⁷⁴.

Esta apreciación no es del todo precisa, porque, como veremos más adelante, la tercera ola feminista de los años setenta fue consecuencia de un dilatado proceso que se había gestado en épocas anteriores, y sus objetivos y filosofía serán mucho más profundos y amplios, que los propios reivindicativos del movimiento vecinal. El movimiento feminista quería acabar con la segregación de género en la que estaban inmersas las mujeres dentro del patriarcado afianzado por la etapa de la dictadura. Por tanto, nos parece aclaratorio el hecho de que, un aspecto fue la concienciación que adquieren algunas mujeres sobre su desigualdad social a partir de su participación en el asociacionismo vecinal y, otro, vincular el origen del movimiento feminista en los setenta con la aparición de las asociaciones vecinales y la participación de las mujeres en ellas.

Precisamente, en muchos casos, será una ardua tarea eliminar la discriminación entre mujeres y hombres dentro de los propios colectivos vecinales, como puntualiza Radcliff que destaca el desinterés del movimiento ciudadano y vecinal por promover la participación femenina:

"La incorporación de mujeres como grupo al movimiento ciudadano, bien fuera a través de las asociaciones de amas de casa o de las asociaciones de vecinos, fue un proceso atravesado de problemas que reflejan las tensiones irresueltas en esta cuestión dentro de la tradición de la ciudadanía occidental. Cuando las mujeres eran incorporadas como "mujeres" tendían a quedarse marginadas de los objetivos "generales", tanto a nivel discursivo, como sucede con las asociaciones de amas de casa en la prensa democrática, y en la práctica, en las vocalías de mujeres que mantenían los "temas de mujeres" fuera de la agenda principal de asuntos. Pero cuando no se hacían esfuerzos para incorporar a las "mujeres" como grupo, sólo algunas mujeres extraordinarias a título individual podrían destacar dentro de una cultura que asumía el protagonismo y el liderazgo de los varones incluso aunque proclamaba el acceso igualitario para todos...las mujeres se convirtieron en protagonistas del movimiento ciudadano y se beneficiaron de las oportunidades para su desarrollo cívico que ofrecían las asociaciones, pero a menudo sin el desarrollo discursivo

⁷³ Ver BUSTOS MENDOZA, B.: "El protagonismo femenino en las asociaciones vecinales de Alicante durante los años sesenta", en Revista de Historia Contemporánea, *Pasado y Memoria*, nº 5. 2006, pp. 289-294.

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 289.

*más amplio que podría haber otorgado una dimensión de género a sus experiencias*⁷⁵.

En otros casos, se demandará la participación expresa de las mujeres en las asociaciones, como en la de San Blas (Madrid) que en su asamblea general en 1973, se buscaba la participación e integración de mujeres entre sus objetivos⁷⁶. Esta apertura permitió la incorporación de numerosas socias que, a su vez, promoverán actividades vinculadas a demandas feministas.

Uno de los orígenes inmediatos al asociacionismo vecinal de la transición lo constituye el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) creado en 1965 con un primer objetivo: crear una plataforma para exigir los derechos de los presos políticos. Pronto, editarán su boletín, *La mujer y la lucha* (1968), con el fin de divulgar sus ideas, al tiempo que organizarán charlas / mítines y regarán, con octavillas, los lugares cotidianos de concentración femenina: tiendas, mercados y calles, etc.

*“El movimiento se extendía por los barrios y los pueblos de toda España y las mujeres comenzaron a organizarse a nivel nacional. Se potenciaba el carácter solidario a través de Comisiones, como la creada en 1969, para conseguir ayudas de medicamentos, ropa o dinero con los que paliar la penosa situación de algunas familias represaliadas por la dictadura. A partir de 1970 se tenían ya reuniones generales del MDM en buena parte del territorio nacional”*⁷⁷.

Este carácter asociativo de las mujeres se irá extendiendo tras la ley de 1964, creándose asociaciones de amas de casa, de mujeres, de mujeres separadas, etc., como se ha dicho. Todas prestaban un servicio social en defensa de sus intereses como colectivo y, al igual que el MDM, publicarán sus propios boletines.

El renovado impulso femenino no se afianzará, según Díaz Sánchez⁷⁸, hasta 1975 con los primeros grupos feministas, como el Movimiento de Liberación de la Mujer (1974) que unirá su esfuerzo al movimiento vecinal o al movimiento sindical, siendo cada vez mayor la visibilidad de las mujeres en el ámbito público y en el trabajo fuera del hogar⁷⁹. Mientras, no olvidemos que ya existían otras asociaciones de mujeres feministas, como la Asociación de Mujeres Juristas, que venían luchando por la implantación de los derechos de las mujeres, como veremos más adelante.

Ahora, muchas trabajadoras comenzarán a tomar conciencia como colectivo marginal, al comprobar las diferencias notables con los varones, especialmente en el ámbito industrial /laboral, por citar un ejemplo, las huelgas de Induyco en Madrid en 1976 y 1977. Las mujeres adquieren presencia, pero aún no consiguen puestos de responsabilidad en el ámbito sindical, pues las Secretarías de la Mujer en los sindicatos no aparecerán hasta bien entrada la transición⁸⁰.

⁷⁵ RADCLIFF, P.: “Ciudadanas: las mujeres de las asociaciones de vecinos y la identidad de género en los años setenta”, en Pérez Quintana, V. y Sánchez León, P. (Eds.): *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*. Madrid, Catarata, 2008, pp. 54-78, pp. 76-77.

⁷⁶ RADCLIFF, P.: “Ciudadanas: las mujeres de las asociaciones de vecinos...ob. cit., p. 65

⁷⁷ DÍAZ SÁNCHEZ, P.: “La lucha de las mujeres en el franquismo...ob. cit., p. 43.

⁷⁸ *Ibidem.*, p. 45.

⁷⁹ Ver DÍAZ SÁNCHEZ, P.: *El trabajo de las mujeres en la industria textil-confección madrileña. Racionalización industrial y experiencias de género*. Málaga, Universidad, 2001.

⁸⁰ DÍAZ SÁNCHEZ, P.: “Participación social de las mujeres...ob.cit., p. 354.



Foto 3. Concentración de mujeres con una pancarta que dice "No más discriminación, queremos pavimentación", Paseo Juan Carlos I, Valladolid, 197?⁸¹

También, el movimiento vecinal va a recoger las reivindicaciones de las mujeres, pues muchas de las asociaciones de raíz feminista tenían en el barrio un lugar más de expresión, por ejemplo hay que destacar la Asociación Castellana de Amas de Casa y Consumidoras en 1972 con más de veinte agrupaciones en España.

*"Hasta los años setenta no van a tener asumidos los planteamientos de género, pero a partir de entonces, se produce una lucha con una triple vertiente: política, sindical y feminista. Es a partir de estos años cuando las mujeres tienen una concepción de trabajo que tiene que ver más con una realización personal que con una ayuda a la economía doméstica, de ahí la resistencia tan fuerte que van a oponer cuando vean peligrar su puesto de trabajo"*⁸².

La presencia cada vez más notable de las mujeres en los movimientos sociales se hace palpable en la transición, aunque comienza mucho antes, como explica Díaz Sánchez:

*"... las mujeres son las auténticas conformadoras de la cultura de protesta desde los años sesenta... (...)...son las que van a contribuir de una forma más clara a crear el tejido social...que hace posible una democratización de la protesta de tal forma que se produce un auténtico vuelco en el concepto de participación política y favorece de forma muy clara una transición hacia un sistema democrático como el que ocurre en España tras la muerte del dictador"*⁸³.

Y es efectivamente con el comienzo del proceso democrático y la transición política cuando colectivos a la sombra, como el caso de las mujeres, expanden sus reivindicaciones a la par que la sociedad va adquiriendo libertades⁸⁴. Un ejemplo es el artículo 14 de la Constitución Española que establece la igualdad de géneros.

Así pues, los movimientos vecinales españoles fueron uno de los movimientos urbanos más amplios de Europa, sin embargo, no sobrevivieron a las elecciones de 1979

⁸¹ Extraída de AHMV. Fondo Fotográfico Asociación de la Prensa, F 757-4, s.a.

⁸² DÍAZ SÁNCHEZ, P.: "La lucha de las mujeres en...ob.cit., p. 46.

⁸³ *Ibidem.*, p. 51.

⁸⁴ DÍAZ DOMÍNGUEZ, M. P.: *El papel de la mujer en la transición democrática de Huelva (1973-1982)*. Visto en: http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/13/mari_paz_diaz_dominguez_taller13.pdf.

y eso que entre 1977 y 1979 fueron años dorados para el movimiento con una generalizada actividad. La propia Federación de Asociaciones de Vecinos de Madrid pidió, sin conseguirlo, que la nueva constitución de 1978 tuviese en cuenta este tipo de asociacionismo. El movimiento vecinal, “*ni pudo conseguir participación de ningún tipo en las instituciones de Gobierno local ni fue siquiera capaz de seguir actuando con algún peso, al margen de los partidos y la política institucionalizada*”⁸⁵. Muchos ciudadanos creyeron que este movimiento vecinal, de corte reivindicativo contra la dictadura, no tenía sentido, ahora que la transición democrática, con UCD o PSOE parecía un hecho; de manera que iniciará su propia decadencia. No obstante, algunas asociaciones permanecerán para seguir consiguiendo mejoras en el ámbito urbano, pero en un plano más secundario, adaptadas a las nuevas necesidades, al amparo de nuevos reglamentos democráticos, al nuevo sistema de valores y reorientando sus objetivos; “*pasando de la búsqueda de poder creciente para el gobierno local –tipo Movimiento Ciudadano- y de la búsqueda de una mejor calidad de vida urbana -Movilización Sindicalismo Consumo Colectivo- a objetivos centrados en la búsqueda de la identidad cultural –tipo Comunidad-*”⁸⁶, es decir, aumentando las estrategias comunitarias.



Foto 4. Manifestación por la reivindicación de escuelas en el Barrio de la Pilarica, Valladolid, 1977⁸⁷

Aún así, Gómez Cuesta señala que el movimiento vecinal en Castilla y León:

“...irrumpe, de esta forma, en la narración de la Transición Democrática, con todos los matices y apreciaciones que ello supone. Sus reivindicaciones en

⁸⁵ÁLVAREZ JUNCO, J.: “Movimientos sociales en España: del modelo tradicional a la modernización postfranquista”, en Laraña, E y Gusfield, J.: *Los nuevos movimientos sociales de la ideología a la identidad*. Madrid, CIS, 1994, pp. 413-442, p. 435.

⁸⁶URRUTIA, V.: “Transformación y persistencia de los movimientos sociales urbanos”. *Revista Política y Sociedad*. Madrid, Universidad Complutense, 1992, pp.49-57, p. 54.

⁸⁷Extraída de AHMV. Fondo Fotográfico Asociación de la Prensa, F-82-9, s.a.

*esta etapa trascienden de lo material para conformar una identidad colectiva, una conciencia vecinal, que constituye su principal legado hasta la actualidad*⁸⁸.

■ La apertura educativa en Castilla y León⁸⁹

Nos ha parecido adecuado hacer unas referencias al marco educativo, principalmente referido al ámbito regional, espacio donde se localiza el eje central de nuestro estudio, porque es precisamente el nivel educativo formal uno de los pilares de los que derivarán el tipo de asociacionismo y colectivos artísticos castellano-leoneses a partir de los últimos años de la dictadura.

El franquismo realizó el más poderoso intento adoctrinador de toda nuestra historia, la razón es que la preocupación escolar del régimen era casi exclusivamente ideológica y política. Los instrumentos utilizados serán: la religión, militante y ultracatólica; la historia patriótica, fascistoide y maniquea; y la formación cívica, ultraconservadora. Todas ellas, "more hispánico" entendidas, entrelazadas y dirigidas a la misma finalidad⁹⁰.

Habían transcurrido más de veinte años de dictadura y se había superado la posguerra, cuando las necesidades de toda índole - huelgas, desordenes estudiantiles y la frustrada reforma jurídica, etc.- llevan al Jefe del Estado a implantar el gobierno tecnócrata en febrero de 1957 para impulsar el desarrollo económico. Los cambios de política y en las leyes institucionales debían realizarse con el esfuerzo conjunto de un gobierno en colaboración con el Jefe del Estado y, en este caso, los nuevos nombramientos serían profesionales con estudios universitarios y técnicos⁹¹. Éste será el nuevo gobierno que inicie las reformas educativas.

En España, hasta los años sesenta no se empieza a considerar la importancia que tiene la educación en un país que necesitaba un desarrollo económico. Es precisamente la necesidad de mano de obra cualificada para emprender la tarea, lo que llevará a los profesionales de la enseñanza a demandar un cambio en el sistema educativo, una vez reconocido que el modelo vigente estaba obsoleto y era inadecuado para implantar los futuros Planes de Desarrollo; sin olvidar la conflictividad generada entre el profesorado progresista, como hemos observado, además de solicitar la libertad de cátedra, de reunión, asociaciones libres, generalización de la enseñanza pública, etc., en definitiva, un cambio democrático.

Desde distintos foros académicos comienzan a emitirse demandas en este sentido. Así, el Decano de la Escuela Superior de Veterinaria de León, con motivo del Día del Maestro en 1964, decía que siempre se había considerado la educación como una de las grandes tareas nacionales, pero nunca se había estimado su proyección económica como potenciadora de riqueza. La enseñanza primaria es ingrediente esencial de la educación y ésta contribuye a desarrollar las actitudes y costumbres que constituyen la socialización; además, la enseñanza es un instrumento de nacionalización porque supera las subculturas locales y robustece una cultura nacional. El ministro de Educación, Lora Tamayo, se lamentaba de que no se la daba la importancia que tenía,

⁸⁸ GÓMEZ CUESTA, C.: "Luchas urbanas, voces ciudadanas...ob. cit., p.123.

⁸⁹ Este apartado está elaborado principalmente a partir del estudio realizado por DUEÑAS CEPEDA, M^a. J.: *La educación en Castilla y León, de la Segunda República a la Transición Democrática, 1931-1975*. Valladolid, Junta de Castilla y León (en prensa). Cedido amablemente por la autora para este trabajo.

⁹⁰ SOPEÑA MONSALVE, A.: *El florido PENSIL. Memoria de la escuela nacionalcatólica*. Barcelona, Crítica / Grijalbo Mondadori, 1994, p. 16.

⁹¹ PAYNE, S. G.: "Gobierno y oposición (1939-1969)", en Carr, R. et al.: *1939 /1975. La Época de Franco*. Madrid, Espasa Fórum, 2007, pp. 97- 236, pp. 181-182.

por eso, si se llevara a cabo esta nueva política en la primera enseñanza, pronto se verían los resultados en el Plan de Desarrollo Económico y Social de los años 1964-1967⁹². En la misma línea, otros analistas del momento como Rubio Jiménez señalaban que la educación era una inversión rentable para mejorar la futura capacidad de producción. España podrá encontrar dificultades en su desarrollo económico debido a la falta de adecuación de nuestras estructuras educativas a las necesidades del progreso económico y social. La elevación del nivel cultural del país era condición precisa para conseguir un adecuado desarrollo económico⁹³. Reconocen que el gobierno no ha invertido en recursos humanos. La educación se ha considerado un simple gasto, un objeto de consumo, y a la educación se la puede considerar un bien de consumo, pues satisface la demanda del consumidor a favor de su propio desarrollo personal, pero, además se la debe considerar un bien de consumo duradero puesto que presta servicio al individuo durante toda la vida⁹⁴.

Bajo esas perspectivas, se inicia un nuevo período educativo en España, del que serán protagonistas los ministros: Lora Tamayo que iniciará el impulso de la enseñanza primaria pública, porque las condiciones de una sociedad en desarrollo así lo demandaban, y lo completará Villar Palasí con la Ley General de Educación de 1970, quienes mantendrán inmutables los principios básicos de la dictadura, la falta de libertad política, la represión como sistema de control, la desigualdad social y el sexismo en la educación⁹⁵.

La enseñanza primaria será gratuita, aunque se dará prioridad a los centros estatales frente a los privados; se ampliará la escolaridad obligatoria hasta los catorce años (Ley de 29 de abril de 1964) y se abre la posibilidad de incorporarse al tercer curso del bachillerato, previo certificado de estudios primarios⁹⁶. Los estudios del Magisterio se empiezan a dignificar, exigiéndose para su ingreso el título de Bachiller Superior (Ley de 21 de diciembre de 1965).

En la década de 1960, los territorios de Castilla y León conocen profundos cambios estructurales y, junto a los intensos procesos migratorios ya señalados, se encuentran los problemas de escolarización y el desarraigo cultural. En este marco, el alumnado en general se incrementará en todos los niveles de enseñanza, pero la presencia escolar más importante se produjo a partir de 1965 en el bachillerato. En diez años, los estudiantes se triplicaron en algunas provincias, de los que se destacan las mujeres que alcanzaron cotas hasta entonces desconocidas. Como señala Dueñas Cepeda, las alumnas castellano-leonesas matriculadas en el bachillerato pasaron de ser 23.140 en el curso 1960-61, a 67.373 en 1970-71; aumentaron el 191,1%, cifra histórica importante en la CCAA, continuando siendo inferior a la media de mujeres españolas que había accedido a estos estudios, con un 287,5% de crecimiento en la misma década; y las provincias que tuvieron mayor incremento de estudiantes fueron

⁹² SUÁREZ Y SUÁREZ, A. (Catedrático y Decano de la Facultad de Veterinaria de León), discurso pronunciado el Día del Maestro. San José de Calasanz, de 1964, León, Imprenta Moderna, 1964.

⁹³ RUBIO JIMÉNEZ, M., "Educación e investigación científica", en Quintana Fuentes, E. (Dir.): *El desarrollo económico en España*. Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp.319-358, p. 319.

⁹⁴ LATORRE, A.: *Universidad y sociedad*. Barcelona, Ariel, 1961, pp. 51-95; también, BOUSQUET, J.: *Economía política de la educación*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960, pp. 129-185.

⁹⁵ DUEÑAS CEPEDA, M^a J.: "Adoctrinamiento educativo para una sociedad patriarcal, 1936-1960", en García Colmenares, P. (Coord.): *Historia y Memoria de la guerra civil y primer franquismo en Castilla y León*. Valladolid, Universidad, 2007, pp.111-135, p. 135.

⁹⁶ Posibilidad de acceso a costa de perder dos cursos, pues no se integraban en quinto curso como pudieran corresponderles.

León, Valladolid y Salamanca, aunque todas por debajo de la media nacional⁹⁷. Por otra parte, se unificará el primer ciclo del bachillerato, desapareciendo el laboral y quedando el elemental, junto al superior (Ley de 8 de abril de 1967), con ello se unificaban los estudios comprendidos dentro del período de escolaridad obligatoria, continuando la división de las dos ramas, ciencias y letras.

En cuanto a los estudios superiores, si hay algo evidente que muestra la universidad contemporánea es su ineludible interdependencia con mecanismos sociales y económicos que la sobrepasan y, al tiempo, la explican. En el segundo franquismo, la universidad forma funcionarios como abogados, médicos y profesores lo que fomentaba y reproducía en la sociedad un marcado talante conformista y tradicional, al menos desde el punto de vista de las expectativas socio-profesionales. Habrá que esperar a la reforma de 1970 para que se inicie la diversificación de los estudios de licenciatura en ciencias y letras; se implanten otros nuevos como farmacia, y que algunos de rango inferior vuelvan a convertirse en universitarios como las Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado de Enseñanza General Básica o, por primera vez, los de empresariales⁹⁸.

Se modifican los distritos de las universidades castellanas en un proceso de disgregación continuado. Así, desde 1974, el de Salamanca se reduce a las provincias de Ávila, Salamanca y Zamora, pues Cáceres se integra en la Universidad de Extremadura, y en 1977, las provincias vascas se disgregan del distrito de la Universidad de Valladolid y constituyen la Universidad del País Vasco⁹⁹. El aumento de alumnado a partir de los años sesenta y setenta transforman las cifras de 7.400 alumnos aproximadamente en 1940, en 45.000 en 1979. Recordemos que durante la etapa de la universidad liberal articulada en distritos, las universidades de Castilla y León se nutrieron en buena parte de alumnado foráneo de las provincias limítrofes como por ejemplo, de vascos, cántabros y asturianos en Valladolid, o extremeños en Salamanca.

⁹⁷ DUEÑAS CEPEDA, M^a. J.: "Avances y retrocesos de la educación de las mujeres en Castilla y León, 1900-1970", en VV. AA.: *Oficios y saberes de mujeres*. Valladolid, Universidad, 2002, pp.221-260, p. 259.

⁹⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, J. M^a.: " Aspectos sociales. La etapa contemporánea", en Álvarez, M., et al. (Coords.): *Historia de la Universidad de Salamanca. Docencia e investigación*, Vol. II. Salamanca, Universidad, 2002, pp. 519-529, pp. 522-523.

⁹⁹ RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E.: "Universidades en Castilla y León: 1940-1995", en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J. (Eds.): *Historia de una Cultura. Castilla y León / Informe*, tomo IV. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 403-423, p. 404.

Tabla 2.- Alumnado de las Facultades de la Universidad de Salamanca, 1960-1976¹⁰⁰

CURSOS	FILOLOGÍA	GEO-HIS.	FIL.- C.EDUC.	CIENC.	QUÍM.	BIOL.	DERECHO	MEDIC.	FARM.	TOTAL
1960-1961	390	-	-	-	1101	-	493	1580	-	3510
1965-1966	1137	-	-	-	830	-	779	2987	-	5723
1970-1971	2339	-	-	-	543	-	1352	2245	-	6479
1975-1976	1629	906	839	578	733	565	987	2886	1230	10353

* Observaciones: La falta de datos en algunas facultades se debe a que o bien dichos estudios no se implantaron hasta los años setenta, o estaban unidos a otros, como los de Geografía e Historia.

¹⁰⁰ Memorias Académicas de la Universidad de Salamanca, en GARCÍA ZARZA, E.: “Los universitarios salmantinos hoy, 1989”, en Fernández Álvarez, M. (Dir.): *La Universidad de Salamanca II. Docencia e Investigación*. Salamanca, Universidad, 1990, pp. 557-598, p. 560.

Tabla 3.- Alumnas matriculadas en la Universidad de Salamanca¹⁰¹

CURSOS	Nº ALUMNAS	TOTAL (% alumnas)
1961-1962	694	20
1971-1972	2348	41

El incremento de los estudiantes en las distintas facultades salmantinas en diez años fue importante, aunque bajo, si se relaciona con el resto de España. Sin embargo, se deben tener en cuenta algunas consideraciones: la reducción de la población en las provincias de Zamora, Ávila y la propia Salamanca había sido elevada, principalmente entre los jóvenes y adultos-jóvenes. Así mismo, predominaba la población rural con menos posibilidades para acceder a la universidad; además, otro factor negativo era la ausencia de algunas facultades y de todos los estudios técnicos superiores, lo que reducía su oferta y el número de posibles estudiantes. En 1975-76, la universidad salmantina contaba con el 2,40% de los universitarios españoles/as¹⁰².

Por otro lado, a partir de la década de 1960, la Universidad de Valladolid comenzará el despliegue en sus cifras de alumnado, momento en que se ampliará la oferta de titulaciones y variarán las condiciones económicas del país.

Tabla 4.- Alumnos y alumnas matriculados en Facultades y Escuelas Técnicas Superiores con sede en Valladolid, 1960-1976 de Valladolid¹⁰³

CURSOS	1960-1961	1965-1966	1970-1971	1975-1976
CIENCIAS				
Total	627	929	1968	2504
Alumnas mujeres	132	239	533	920
% Mujeres/ Total	21,0	25,7	27,1	40,3
DERECHO				
Total	1216	758	916	1826
Alumnas mujeres	60	104	167	598
% Mujeres/ Total	4,9	13,7	18,2	32,7
FILOSOFÍA				
Total	280	521	1620	2286
Alumnas mujeres	191	317	908	1387
% Mujeres/ Total	68,2	60,8	56,0	60,7
MEDICINA				
Total	1379	1900	2379	4113
Alumnas mujeres	117	296	557	1463
% Mujeres/ Total	8,4	15,6	23,4	35,6
ARQUITECTURA				
Total	-	-	-	638
Alumnas mujeres	-	-	-	66
% Mujeres/ Total	-	-	-	10,3

¹⁰¹HERNÁNDEZ DÍAZ, J. M^a.: “ Aspectos sociales. La etapa contemporánea”, en Álvarez, M., et al. (Coords.): *Historia de la Universidad de Salamanca. Docencia e investigación*, Vol. II. Salamanca, Universidad, 2002, pp. 519-529, p. 528.

¹⁰²GARCÍA ZARZA, E.: “Los universitarios salmantinos hoy...ob.cit., pp. 562-563.

¹⁰³ Datos numéricos del alumnado en PÉREZ LÓPEZ, P.: “El alumnado, 1939-1987”, en VV. AA.: *Historia de la Universidad de Valladolid*, Vol. II. Salamanca, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 443-481.

ECONÓMICAS				
Total	-	-	-	307
Alumnas mujeres	-	-	-	70
% Mujeres/ Total	-	-	-	22,8
TOTAL				
Total	3502	4108	6883	11754
Alumnas mujeres	500	956	2165	4510
% Mujeres/ Total	14,3	23,3	31,4	38,4

*Total/A: Total alumnado. % Mujeres/Total: Tanto por cien de mujeres respecto al total del alumnado. PÉREZ LÓPEZ, P., "El alumnado, 1939-1987"...ob. cit., p. 462.

Tabla 5.- Estudiantes matriculados en las Escuelas Universitarias del Distrito de Valladolid, por tipo de estudios, 1972-1976

CURSOS	1972-1973		1973-1974		1974-1975		1975-1976	
	Total	% Muj./T	Total	% Muj./T.	Total	% Muj./T.	Total	% Muj./T.
INGENIERÍA Y ARQUITECTURA TÉCNICA	4012	53,5	3515	47,6	3766	43,0	4039	40,1
FORMACIÓN DEL PROFESORADO DE EGB	3075	41,0	3090	41,9	3659	41,8	4369	43,4
EMPRESARIALES	411	5,5	774	10,5	1330	15,2	1652	16,4
ENFERMERÍA	7498	-	7379	-	8755	-	10060	-

* Muj. /T.: Porcentaje de mujeres sobre el total del alumnado. PÉREZ LÓPEZ, P., ob. cit., p. 463.

Entre 1956-57 y 1966-67 se produce una transformación en la Universidad de Valladolid, en éste último curso tenía 4.000 estudiantes. La Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Bilbao que pertenecía al distrito de Valladolid, en 1967-68 tenía 2.800 alumnos/as, no debe extrañar teniendo en cuenta que el País Vasco carecía de universidad propia hasta que en 1970 se consiga el distrito uniprovincial para Vizcaya primero y, más tarde, en 1977, las tres provincias vascas estarán dentro de un mismo distrito.

De las facultades de la Universidad de Valladolid, derecho que siempre fue la más demanda, a partir de los setenta verá descender su alumnado, cuando aparezcan nuevos estudios.

Respecto del alumnado por sexos, Dueñas Cepeda¹⁰⁴, considera que la presencia o, más bien, ausencia de las mujeres en los estudios superiores, era una lacra que el propio sistema socio-económico del Estado arrastra desde el siglo XIX, debido a causas de diversa índole. En Castilla y León, a pesar de que siempre se han mantenido unos niveles aceptables de escolarización para ambos sexos en la instrucción básica, no ha sucedido lo mismo en bachillerato donde las cifras se rebajan sensiblemente para las mujeres y, por tanto, apenas se registraban en los estudios universitarios hasta mediados de la década de los sesenta, cuando se inicie el despegue femenino imparable hasta la actualidad. Recordemos que el patriarcado, afianzado por el franquismo dio buena

¹⁰⁴ DUEÑAS CEPEDA, M^a J.: "Avances y retrocesos de la educación...ob.cit., pp. 249-252.

cuenta de en que lugar debían de estar las mujereas, y no precisamente cursando estudios superiores.

Como hemos señalado, a partir de la década de los sesenta, la Universidad de Valladolid observará numerosas variaciones respecto a los estudios que acoge, sobre todo a partir de la ley de 1970, así como, extenderá sus sedes a otras provincias que, en algunos casos, representarán el germen de sus propias universidades y que actualmente forman parte de otras comunidades autónomas, tales son los casos de la Universidad de Santander o del País Vasco, por citar unos ejemplos.

En el tardofranquismo, la Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa, del 4 de agosto de 1970, por primera vez regula todo el sistema educativo, después de la Ley Moyano de 1857. La ley venía determinada por la misma estructura política de casi cuarenta años atrás, la falta de libertad y un sistema fuertemente jerarquizado; aunque algunos autores opinen que fue una total revolución tanto para acabar con el evidente analfabetismo como para el sistema escolar¹⁰⁵. Entonces, en España, existía un 73,14% del alumnado en enseñanza primaria; 21,36%, en enseñanza secundaria; 3,17%, en enseñanza universitaria y 2,33 %, en formación profesional¹⁰⁶. Para atender a esta creciente escolarización, la plantilla de profesores se triplicó en los colegios públicos, y pasó de 8.305 profesores en el curso 1971-72 a 27.004 en 1990-91; mientras que en la enseñanza privada, el incremento de los docentes fue sensiblemente inferior, de 10.231 a 13.047¹⁰⁷. Para ello, se ampliará el presupuesto que pasa del 7,83% del presupuesto general del Estado en 1960 a 8,57 % en 1970, y representará el 17,93% en 1976¹⁰⁸, cifras excesivamente inferiores a las destinadas a otros sectores.

Entre las novedades que se introdujeron, por citar algunas, se encuentran: a) la enseñanza mixta y la supresión de las enseñanzas domésticas para las niñas y jóvenes, reconociendo legalmente que estas materias no tenían valor académico. Sin embargo, se mantuvieron las diferencias de género mediante los contenidos implícitos en las materias generales y, también, en las actitudes de la mayor parte del profesorado que no ha sido reciclado para orientar la educación de manera no sexista y conseguir una sociedad más igualitaria¹⁰⁹. b) La implantación de la Educación Maternal y Preescolar, voluntaria, impartida esta última por profesorado especializado. c) En la primaria se crea la Enseñanza General Básica, obligatoria y gratuita, de los seis a los catorce años de edad, dividida en dos etapas y tres ciclos. d) Se introduce la evaluación continua y el método activo. e) Los estudios del Magisterio se convierten en universitarios, transformándose en Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado de EGB (Educación General Básica) con especialidades. Y ascienden de rango otros estudios medios transformándose en diplomaturas universitarias. f) Se crean: el Curso de Orientación Universitaria (COU), los colegios universitarios, etc. En esta etapa, vuelven a emerger los patronatos universitarios, según el estudio realizado por Palomares Ibáñez, sobre el de la Universidad de Valladolid, la ley de 1970 establece en cada universidad un patronato que actuaría de órgano de relación y colaboración entre la

¹⁰⁵ DE ALVEAR, C.: “La España de la educación: un problema político”, en VV. AA.: *España diez años después de Franco (1975-1985)*. Barcelona, Planeta, 1986, pp. 75- 96, p. 76, y DE PUELLES BENÍTEZ, M.: *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona, Labor, 1980, pp. 432-457.

¹⁰⁶ Datos tomados de MARTÍNEZ RUIZ, E., et al.: *Atlas Histórico de España II*. Madrid, Istmo, 1999, p. 228.

¹⁰⁷ PÉREZ-DÍAZ, V. y RODRÍGUEZ, J.C.: *La educación general en España*. Madrid, Fundación Santillana, 2003, p. 168.

¹⁰⁸ Datos tomados de MARTÍNEZ RUIZ, E., et al.: *Atlas Histórico...ob.cit.*, p. 229.

¹⁰⁹ DUEÑAS CEPEDA, Mª J., “Avances y retrocesos en la educación...ob.cit.”, p. 259.

sociedad y la universidad¹¹⁰. A pesar de todas las innovaciones que trajo consigo la ley general, no será hasta 1983 cuando la Ley de Reforma Universitaria (LRU) señale una nueva etapa educativa dentro del sistema democrático recién comenzado.

La sociedad comienza a modernizarse, a aumentar su estado del bienestar y ello conlleva la mejora de los niveles educativos; se multiplican los centros de enseñanzas medias y las escuelas técnicas superiores, crece la oferta educativa del Estado y el interés por los estudios universitarios aumenta en una sociedad con un nivel medio-alto, mientras se orienta hacia la formación profesional a las clases más bajas o con supuesta menor capacidad intelectual.

■ La cultura del tardofranquismo y la subversión

Paralelo a la expansión educativa y derivado de ella va a transitar la cultura. Para algunos historiadores, el franquismo fue un “páramo cultural”.

“Franco era, en lo que concierne a la cultura, un cadáver –un «putrefacto» hubieran dicho los amigos de Dalí y García Lorca- mucho antes de noviembre de 1975. Por eso, entre otras razones, no salieron grandes cosas de las gavetas de los escritores atenazados por la censura, ni del magín de quienes se libraron de aquella opresión que ya era más vergonzosa que insoportable”¹¹¹.

“La Nueva España” se formó mediante una “cruzada” política e ideológica. La dictadura estableció una cultura de carácter conmemorativo de acuerdo al régimen militarista y a la figura de su dictador, de corte propagandístico, realzando la ideología del Movimiento y la mera glorificación de los vencedores. El estado fomentaba una “única cultura posible” y para ello, estableció una política de férreo control aplicando la censura previa en todos los ámbitos¹¹². Servía fielmente al proyecto ideológico franquista para establecer un régimen autoritario que seguía los dogmas católicos, y un patriotismo nacional que se plasmaba en la obra de Dionisio Ridruejo, Eugenio Montes, Samuel Ros, entre otros; o en revistas como *Garcilaso*, *La Gaceta Literaria* y *El Español*. A pesar de las expectativas, era evidente el fracaso de la cultura “única”, pues provocaba un vacío cultural y artístico, y ese vacío será cubierto por la cultura disidente que el franquismo, precisamente, quería erradicar¹¹³.

El régimen impulsó una cruzada cultural contra los “*subversivos*” y el propio Franco decía:

“Seríamos inconsecuentes y gravemente irresponsables ante la Historia y ante nuestro pueblo, si aceptásemos dentro de nuestro Sistema la posibilidad de

¹¹⁰ PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a.: “La historia de un fracaso: los Patronatos de la Universidad de Valladolid en el siglo XX”, en *Revista de Investigaciones Históricas*, nº 26. 2006, pp. 237-260.

¹¹¹ MAINER, J.C. y JULIÁ, S.: *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986*. Madrid, Alianza, 2000, p. 85.

¹¹² Recordemos: “*La Ley de Prensa de 1938 establece la censura y el monopolio informativo. El partido único controla un poderoso aparato de prensa y propaganda, que se completa con la creación de Radio Nacional de España (1937) y más tarde de Televisión Española (1956). Los cines proyectan obligatoriamente el noticiario oficial NO-DO (1942) antes de cada sesión. En 1951, para continuar esta labor de propaganda, censura previa y control sobre las industrias culturales y los medios de comunicación, se crea el Ministerio de Información y Turismo... (...)...Se deshace buena parte de la labor de institucionalización de las culturas regionales y se margina el uso social de las lenguas distintas al castellano. La cultura de evasión (fútbol, toros, cine, radio y literatura de kiosco), dirigida al consumo de masas, proporciona al régimen integración social y desmovilización política*”, en VV.AA.: *La política cultural en España*. Madrid, Real Instituto Elcano de estudios Internacionales y Estratégicos. Abril 2004, p. 4.

¹¹³ FUSI, J.P.: *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Marcial Pons, 1999, p. 116.

*permitir cauces partidistas y disgregadores que nos llevarían a la repetición de situaciones cuya terrible experiencia creo innecesario recordar aquí*¹¹⁴.

Esta filosofía provocó que fuera habitual la violencia ante aquello que se salía de lo “correcto”, como comenta Mainer:

*“Un día era la noticia del ataque de un grupo fascista a la exposición de Suite Vollard a Pablo Picasso en una galería de Madrid; otro era el periódico incendio de librerías progresistas en cualquier rincón de España, o las violencias en los cines donde se proyectaba “La prima Angélica”, de Carlos Saura, para protestar por Aquila escena en que el actor el actor Fernando Delgado, vestido de falangista, exhibía un brazo enyesado en posición del saludo fascista*¹¹⁵.

Así pues, el régimen condicionó la producción cultural pero no la redujo, como era su intención:

*“... rompió con una producción cultural precedente, que habitualmente tachó de heterodoxa y antiespañola, pero ni siquiera el corte producido fue tan absoluto como para permitirnos hablar en lo tocante a esos largos años de un prolongado paréntesis cultural*¹¹⁶.

Muchos de aquellos disidentes, intelectuales, artistas, periodistas, actores o literatos de posguerra, por su oposición al régimen tuvieron que emigrar en busca de una nueva patria para poder expresarse libremente, ya que, en España, el Ejército, la Iglesia, la Falange o el Movimiento controlarían sus actos y sus creaciones, porque aquí: o se estaba con la Patria o se estaba contra ella¹¹⁷. Son los exiliados de una España que no reconocen como muestra explícitamente la correspondencia del exiliado Américo Castro a Ramón Menéndez Pidal:

*“En cuanto a lo de regresar a España, vamos a dejarlo para otro día. No se trata de gobiernos, sino de poder vivir libremente y no como un apestado o un amordazado... (...)...Las cárceles morales y espirituales no pueden servirme ya de patria. Lo cuál no quita para que entienda y respete a quienes por entender la libertad de otra manera, o por creer en cosas distintas de las mías, no se sientan aherrajados*¹¹⁸.

El exilio¹¹⁹ fue un “*éxodo de inteligencia cuantitativa y cualitativa y un empobrecimiento súbito de las posibilidades de la cultura española del interior*”¹²⁰. Desde México, la mayor parte de los intelectuales republicanos, llevados por los deseos de denunciar y derrocar al régimen franquista, intentarán abrir los ojos a las potencias

¹¹⁴ MOLINERO, C. y YSÀS, P.: *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona, Crítica, 2008, p. 164.

¹¹⁵ MAINER, J.C.: “Estado de la cultura y cultura de Estado en la España de hoy (o el Leviatán benévolo)”, en López de Abiada, J. M., et al.: *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid, Verbum, 2001, pp. 157-178, p. 158.

¹¹⁶ FERRARY, A.: “La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo. El franquismo”, en Paredes, J. (Coord.): *Historia contemporánea de España*, Vol.II. Barcelona, Ariel, 2008, pp. 855- 893, p.879.

¹¹⁷ Interesante ver las obras de ROMERO SAMPER, M.: *La oposición durante el franquismo/3. El exilio republicano*. Madrid, Encuentro, 2005; ABELLÁN, J.L. (Ed.): *El exilio español de 1939*, 6 Vols. Madrid, Taurus, 1976-1978.

¹¹⁸ GRACIA GARCÍA, J.: *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona, Anagrama, 2004, p.157.

¹¹⁹ Nos estamos refiriendo al exilio de los intelectuales, pues, como se sabe, a partir de la posguerra, también, una enorme masa de mano de obra emigra fuera de España en busca de unas mejores condiciones de vida.

¹²⁰ GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER. M.A.: *La España de...ob.cit.*, pp. 187-198.

internacionales escribiendo en diversas revistas como *Ultramar* (1947), *Clavileño* (1948) o *Insula* (una isla de cultura en un desierto de ella) que, aunque fue fundada en Madrid por Enrique Canito en 1946, sirvió de puente entre los intelectuales exiliados y los que se quedaron en la España ensombrecida, según José Luis Cano¹²¹.

De manera que existían dos tipos de cultura: la oficial que no terminó por materializarse y aquella calificada de sospechosa o disidente, que era rechazada. Todas las novedades que se estaban desarrollando en Europa como las vanguardias, son ahora politizadas y censuradas. En los años sesenta, publicaciones como *Cuadernos para el Diálogo* intentan atraer a sus páginas a los intelectuales moderados en el exilio, o la reaparición de la *Revista de Occidente* que buscarán la recuperación cultural.

Una mención especial merece la revista *Triunfo* que para muchos estudiantes significó su “biblia política” en aquellos oscuros y agitados años del ocaso franquista y la esperada transición y, para otros, fue el único medio que utilizaban para acercarse a la verdad de lo que acontecía en España y el mundo en aquellos momentos.

Triunfo pasó de ser una revista cinematográfica a una revista de información desde 1962¹²², especialmente unida al ámbito cultural, con un gran elenco de periodistas que retrataron las décadas de 1962 a 1982¹²³. Se convirtió en un referente ideológico, con unas inquietudes sociales y unos valores culturales que se estaban gestando en el tardofranquismo en busca de la anhelada democracia.

Foto 5. La revista *Triunfo*, nº 1, 09/06/1962 ►

La revista estaba dirigida por José Ángel Ezcurra desde su renovada aparición en 1962, respondía a la demanda del sector de la izquierda que deseaba una nueva cultura. El primer número publicado el 9 de junio trajo en portada la foto de la actriz Brigitte Bardot y un pequeño recuadro sobre la proclamación de una española como Miss Europa, mientras en el sumario ya aparece la distribución temática de la revista: actualidad, cine mundial, cine español, televisión, música, libros, teatro, mujer, fin de semana y suplementos¹²⁴.



Como señala Vilarós:

"Triunfo presenta en esta primera portada los problemas con los que la revista... tendrá que enfrentarse en un futuro próximo... (...)... Triunfo encuentra, y de allí su éxito en su momento, un difícil consenso entre una estructura política nacional que se revela progresivamente anquilosada frente a los reagrupamientos y programas y propuestas exteriores, y un interno anhelo de

¹²¹ *El País*, 01/10/ 2011, en www.elpais.es, s.p.

¹²² Aparecida en Valencia en 1947.

¹²³ Como Ramón Chao, Santiago Álvarez, Ian Gibson, Ignacio Ramonet, Felipe Mellizo, Eduardo Haro, Manuel Vázquez Montalbán, entre otros.

¹²⁴ Ver www.triunfodigital.com.

*libertad que quiere y siente posible la integración española en la política cultural y social global*¹²⁵.

La revista tiene un carácter testimonial, como señalan Alted y Aubert¹²⁶, porque los que escribían en ella, participaban de los acontecimientos vividos, hasta el momento, impensables. El aspecto político se unía a la significación de la revista, especialmente hasta la muerte de Franco, después el desarme de la izquierda y su descontento, se hacen patentes en la frase de Vázquez Montalbán: "*contra Franco estábamos mejor*"¹²⁷.

En 1992, se realizaron unas jornadas en Madrid para dar a conocer la revista *Triunfo* y su influjo cultural y social¹²⁸. *Triunfo* se retrató como un vehículo de consenso en un momento desfavorable, pero que permitió introducir ideas inéditas en una España que deseaba la democracia, como explica Ezcurra en su intervención "*Apuntes para una historia*"¹²⁹.

Fue una alternativa cultural para la sociedad española con artículos eclécticos donde se unía la producción en el interior con el reflejo exterior, por ejemplo: el homenaje a Machado (nº652, 29/03/1975) el artículo de Bozal sobre la Bienal de Venecia (nº700, 26/06/1976), el II Festival Internacional de Teatro en Madrid (nº extra 476, julio-octubre de 1971) o la noticia de la muerte del artista mexicano Siqueiros (nº 590, 10/01/1974).

Pero no fue únicamente una revista cultural, sino que se situó y retrató la sociedad de su tiempo, como vemos en los artículos sobre la emigración en España de López Muñoz (nº456, 27/02/1971); Indira Gandhi (nº194, 19/02/1966); el lenguaje machista del bolero de Pamles (nº12, 01/10/1981); el divorcio por Bayón (nº 890, 16/02/1980); o sobre la actriz danesa, afincada en Francia y musa de la Nouvelle Vague, Anna Karina (nº 240, 07/01/1967), entre otros muchos. Tuvo una tirada importante, de 57.000 a 160.000 ejemplares¹³⁰, llegando a un sector de la población que, en muchos casos, sólo conocía la realidad socio-cultural a través de la revista, "*una realidad que aspirábamos*" según Millán¹³¹. La amplia variedad temática abarcaba, igualmente, aspectos de la política nacional e internacional, por ejemplo, sobre el terrorismo español, escrito por Rama (nº 843, 24/03/1979), el nuevo país de Zambia (nº142, 20/02/1965), Vietnam (nº 246, 18/02/1967), ecología (nº 571, 08/09/1973), o las elecciones en Euskadi (nº 893, 08/03/1980), son ejemplos de sus intereses.

La revista *Triunfo* a través de sus artículos de cultura muestra el avance de ésta a lo largo de las dos décadas de vida de la revista hasta 1982, en un quehacer constante para transformar la cultura controlada por el franquismo a una cultura por la libertad dentro del proceso democratizador¹³².

¹²⁵ VILARÓS, M.T.: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 63-64.

¹²⁶ ALTED, A. y AUBERT, A.: "Consideración preliminar", en *Triunfo en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez*. Madrid, Pléyades, 26 y 27 de octubre de 1991, pp. 11-15, p. 11.

¹²⁷ Recogido por VILARÓS, M.T.: *El mono del desencanto...* ob. cit., p. 65.

¹²⁸ Jornadas organizadas por la Casa de Velázquez los días 26 y 27 de octubre de 1992, en Madrid.

¹²⁹ EZCURRA, J.A.: "Apuntes para una historia", en *Triunfo en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez*. Madrid, Pléyades, 26 y 27 de octubre de 1991, pp. 43-54, p. 46.

¹³⁰ PECOURT, J.: *Los intelectuales y la transición política. Un estudio de campo de las revistas políticas en España*. Madrid, CIS, 2008, p. 118.

¹³¹ MILLÁS, J.J.: "Triunfo punto de referencia", en *Triunfo en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez*. Madrid, Pléyades, 26 y 27 de octubre de 1991, pp. 297-298, p. 298.

¹³² MIRET MAGDALENA, E.: "Libertad para la cultura", en *Triunfo*, nº 760. Madrid, 20/08/1977, p. 44.

Así la cultura ahogada por el régimen fue rebatida por una cultura crítica¹³³; un ejemplo fue la canción protesta, convirtiéndose en un arma cultural¹³⁴. La cultura crítica generó una ruptura,

*"Ruptura con el reaccionarismo decimonónico que inspiró el régimen franquista, muy particularmente en el aspecto religioso-moral. Ruptura contra el continuismo de algo que siempre estuvo desfasado en política y en cuestión social. Ruptura con el conformismo que se nos inculcó día tras día en los cuarenta años últimos, olvidando demasiados la dignidad de los individuos. Ruptura con una cultura de segunda fila que fue el único alimento intelectual que se nos permitió durante tiempo"*¹³⁵.

En 1977 nace el Ministerio de Cultura y *Triunfo* se pregunta sobre su política cultural. El fin ministerial será propiciar cultura, *"quién dice cultura dice libertad. Sin ésta última no hay ni expresión ni creación. Y sin estas manifestaciones no tendremos sino un simulacro cultural"*¹³⁶.

Aún así, dos años más tarde en una entrevista a Tierno Galván (1979), señalaba que se continuaba en constante creación de una cultura que va naciendo esporádicamente dependiendo de los acontecimientos históricos, aunque destaca la inexistencia aún de edificios poliusos -centros culturales y de esparcimiento destinados a actos culturales en Madrid¹³⁷.

Haro Ibars, un año antes, decía que España era un país de semi-analfabetos que sólo superaba a países como Uganda, debido al elevado precio puesto al conocimiento (conciertos, cine, teatro...). Como forma de reivindicación ante esta situación, nacen algunos ejemplos: *Ediciones Libropueblo* (País Vasco) que editan de forma muy económica cuadernillos de literatura (teatro, poesía, novela...) con un precio adaptado de no más de 80 pesetas; *Libropueblo* se presentaba así, como una hermandad de trabajadores de la cultura¹³⁸.

A pesar de todo, apunta Fernández Ruiz, España comienza a generar un ocio culto, donde la cultura se va convirtiendo en parte del entretenimiento de una población cada vez más educada académicamente¹³⁹ y creando unos lenguajes novedosos¹⁴⁰.

Mientras, *Triunfo* iba aportando su quehacer semanal para llegar a la transformación democrática española, España continuaba en su tiempo de silencio y de censura como indicaba en su novela Luis Martín-Santos, pero algo estaba cambiando en la sociedad española con el lento desarrollo de la oposición y la disidencia social, que se venía organizando desde la clandestinidad, a pesar de la vigilancia, las sanciones o las detenciones.

¹³³ HARO TEGGLEN, E.: "La cultura de la izquierda", en *Triunfo*, nº 852. Madrid, 26/05/79, pp.26-27.

¹³⁴ FEITO, A.: "José Antonio Labordeta: La canción es un arma cultural", en *Triunfo*, nº 760. Madrid, 20/08/1977, p. 56.

¹³⁵ MIRET MAGDALENA, E.: "La ruptura cultural", en *Triunfo*, nº 774. Madrid, 26/11/1977, p. 57.

¹³⁶ MIRET MAGDALENA, E.: "Un ministerio de la cultura, ¿para qué?", en *Triunfo*, nº 759. Madrid, 13/08/1977, p. 44.

¹³⁷ LÓPEZ AGUDÍN, F.: "Enrique Tierno Galván: No tenemos una cultura para el pueblo ni hemos sabido tampoco asimilar una cultura del pueblo", en *Triunfo*, nº 849. Madrid, 05/05/1979, pp. 28-31.

¹³⁸ HARO IBARS, E.: "En busca de una cultura popular", en *Triunfo*, nº817. Madrid, 23/09/1978, p. 49.

¹³⁹ FERNÁNDEZ RUIZ, C.: "España hacia un ocio culto", en *Triunfo*, nº 8. Madrid, 01/06/1981, pp. 80-81.

¹⁴⁰ FONTES, I.: "El arte de la contracultura", en *Triunfo*, nº 508. Madrid, 24/06/1972, p. 47. GUBERN, R.: "La cultura de masas y democracia en España", en *Triunfo*, nº 679. Madrid, 31/01/1976, p. 38.

Franco no logró acabar con la oposición, aún contando con la Ley de Orden Público (1959), y el espíritu reivindicativo no cesará de buscar las libertades desde distintos ámbitos, en este caso, a través de las revistas, folletos o la propaganda clandestina que trataba de expandir sus ideales y su cultura.

Los “subversivos” seguían trabajando de forma crítica ante la realidad que les había tocado vivir¹⁴¹.

“¿Pero cómo va a ser esto subversión? ¡Los subversivos son ellos! ¿Es subversivo que un pueblo viva, se reúna, hable, se manifieste, reclame lo que es suyo, dialogue, se ponga de acuerdo, se organice? Construir, crear, sólo puede subvertir lo que está invertido. El que endereza, se yergue y pone en pie, es todo menos un subversor”¹⁴².

En ese ambiente, culturalmente denso, era necesario esforzarse por narrar la realidad que se vivía. La novela utilizó el realismo social; el cine, el neorrealismo; el arte, el informalismo y la abstracción, etc. De la novela decía Matute:

“La novela ya no puede ser meramente pasatiempo y evasión. A la par que un documento de nuestro tiempo y que un planteamiento de los problemas del hombre actual, debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad, en un deseo de mejorarla”¹⁴³.

Y Goytisolo justificaba la actuación de los novelistas en este momento, señalando:

“Los novelistas españoles –por el hecho de que su público no dispone de medios de información veraces respecto a los problemas con que se enfrenta el país- responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo, la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella”¹⁴⁴.

A los “nuevos novelistas” del realismo crítico como Juan Goytisolo y José María Castellet, entre otros, la “literatura les pide hoy responsabilidad social y les exige comprometerse en su sociedad y con su tiempo”¹⁴⁵. A ellos, se unían los colaboradores del arte, *El Paso* o *Equipo Crónica*, que decían:

“Podríamos afirmar que en los treinta años largos de franquismo, nunca en nuestra vida cultural, desapareció el «Muera la inteligencia» pronunciado por el tullido Millán Astray... (...)...La represión cultural, que ya ha pasado por la autocensura de todo intelectual que en España intente crear alguna obra literaria o artística, asfixia prácticamente la vida artística o cultural en nuestro país. Se cierran clubs culturales o se les inutiliza; se paralizan actividades académicas o docentes; en última instancia, se manda a prisión, bajo decisión ahora gubernativa a quienes manifiestan en público su protesta”¹⁴⁶.

¹⁴¹ Ver las reflexiones de ROSZAK, T.: *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona, Kairós, 1970.

¹⁴² GONZÁLEZ CASANOVA, J.A.: *El cambio inacabable (1975-1985)*. Barcelona, Athropos, 1986, p. 43.

¹⁴³ Palabras de Ana María Matute en CURIEL RIVERA, A.: *Novela española y boom hispanoamericano, Hacia la construcción de una deontología crítica*. México, Universidad Nacional Autónoma, 2006, p. 39.

¹⁴⁴ CURIEL RIVERA, A.: *Novela española y boom...ob.cit.*, pp. 40-41.

¹⁴⁵ *Ibidem.*, p. 34.

¹⁴⁶ HERNÁNDEZ SANDOICA, E., et al.: *Estudiantes contra Franco...ob.cit.*, p. 299.

El lenguaje de los nuevos creadores se abre en busca de nuevas posibilidades; aún así, el signo político suele estar presente, como *Ultimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé; *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes; o Max Aub, con *La gallina ciega* (1969), una muestra desde su propia perspectiva, amarga y doliente, de la España que se encuentra al volver de su exilio¹⁴⁷.

En la dictadura, también recordemos que hubo numerosas mujeres que participaron y lucharon en la oposición desde el campo artístico o el narrativo, por citar a algunas: Carmen Laffón, artista plástica, que vivió y experimentó los prejuicios de ser mujer en una sociedad autoritaria y tradicional católica. O, novelistas destacadas, entre otras: Carmen Laforet, Rosa Chacel, Mercé Rodoreda, Josefina Aldecoa, Dolores Medio, Elena Soriano a quien prohibieron la edición de su novela *La playa de los locos* que formaba parte de la trilogía *Mujer y Hombre*, no siendo editada en su totalidad hasta 1986. Una generación de escritoras que publicaron sus libros siendo jóvenes y retrataron a personajes solitarios con un modo de vivir propio que les aparta de la burguesía pacata, tradicional y provinciana¹⁴⁸.

Antonio Gramsci ya señalaba que “*la cultura era un campo privilegiado de la confrontación ideológica, de la revolución entendida no como un «asalto al Palacio de invierno», sino como una «guerra de posiciones» desarrollada también al nivel de las conciencias*”¹⁴⁹. Este compromiso intelectual se muestra más activo en el período tardofranquista y la transición, porque como decía Vélez:

*“Las épocas siniestras fomentan la creación, repetían los defensores de la cultura del papagayo confundiendo su mundo con el mundo, su dolor con el dolor. Adonde la memoria me alcanza no conozco época que, además no sea siniestra”*¹⁵⁰.

*“Si los órganos de la censura entendían que había algún tipo de manifestación hostil o no adecuada a los valores del régimen se retiraba la edición, se imponían sanciones o se cerraba la publicación; al no existir una referencia exacta de cuál era la frontera, este sistema, aparentemente más liberal, fue el principal acicate de lo que se ha llamado la «autocensura», en la medida en que se escribía para que no hubiera problemas después con las autoridades gubernativas”*¹⁵¹.

Lo que Buckley¹⁵² ha interpretado como la propia particularidad española, diciendo:

“Occidente mismo (en 1968) estaba en plena y silenciosa transición, la transición hacia una nueva era posindustrial y por tanto posmoderna. Una transición que nos llegaba a nosotros a destiempo, porque nosotros todavía no habíamos hecho nuestra transición, es decir, una transición a la democracia. Estábamos en el posfranquismo, pero Franco todavía no había muerto. Este

¹⁴⁷ Ver SOLDEVILA DURANTE, I. y FERNÁNDEZ, D. (Dir.): *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid, Universidad Complutense, 1999, pp. 159-178.

¹⁴⁸ FOLGUERA CRESPO, P.: “El Franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)”, en Garrido, E. (Ed.): *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997, pp. 527-548, pp. 537-539.

¹⁴⁹ Citado por MUÑOZ SORO, J.: *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*. Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 184.

¹⁵⁰ VÉLEZ, J.: “La palabra libertada. Quince reflexiones personales (y transferibles) sobre un quindenio poético”, en VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, pp. 99-106, p.99.

¹⁵¹ GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER, M. A.: *La España de Franco...ob.cit.*, p. 304.

¹⁵² Ver BUCKLEY, R.: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

desfase entre las dos transiciones... (...)...nos proporciona la clave misma de lo que ocurrió en España en aquellos años: la clave estaba en la todavía, una España que todavía no era democrática, que todavía no era europea... que todavía no lo era pero ya lo era, porque ya ese pensamiento europeo había llegado a España, porque ya sus narradores manifestaban esa revolución radical, porque ya sus pensadores ponían al marxismo patas arriba...”¹⁵³.

Aunque se promulgara la Ley de Prensa e Imprenta (1966), permitía una libertad engañosa al desaparecer la censura previa, pero continuaba la limitación impuesta por la vigilancia y el control, tanto a la prensa diaria y las revistas como a los libros, guiones radiofónicos, etc.

La aprobación de la ley produjo disensiones en el propio régimen al no tener ya el control absoluto de la información, así manifiesta el informe *Tendencias conflictivas en cultura popular* (1972), del Ministerio de Información. Este documento es aclaratorio para entender como el activismo intelectual antifranquista había ido creciendo paralelamente al férreo control que padeció. Se citaban a las personas “conflictivas”, enumerándose en el ámbito teatral: al director Luis Arana o a la actriz María José Alfonso¹⁵⁴.

También, el informe de tendencias conflictivas acusaba al orden artístico, por tener lugares de reunión y exposiciones anti-régimen, entre los señalados, se hallan: Francisco Álvarez, Juan Genovés, Josep Guinovart, Manuel Millares o Antonio Saura; y el músico Luis de Pablo¹⁵⁵. Mariategui, al hablar sobre los artistas plásticos señalaba que:

“El artista que no siente agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica... (...)...Su ideología no puede salir de las asambleas de los estetas. Tiene que ser una ideología plena de vida, de emoción, de humanidad y de verdad. No una concepción artificial, literaria y falsa”¹⁵⁶.

Hasta se criticaba a TVE (Televisión Española), diciendo que:

“...en TVE desde hace algún tiempo tiene actividad una célula comunista que trata de agitar al personal que trabaja en estos medios... (...)...apuntándose como elementos más sospechosos, los procedentes de la rama de cinematografía, que como colaboradores participan en programas de televisión, por ser aquel sector uno de los más radicalizados y politizados”. Es el caso de Mario Camus, José Antonio Páramo o Pilar Miró, y la actriz María Luisa Paredes¹⁵⁷.

Una manifestación más de aquel control fueron los 619 expedientes y 217 sanciones que se realizaron bajo el mandato ministerial de Fraga entre 1966 y 1969¹⁵⁸. Por citar algún ejemplo, el diario *Madrid*, considerado moderado por el régimen, estuvo cuatro meses sancionado por publicar el artículo de Rafael Calvo Serer, miembro del Opus Dei y monárquico convencido, “Retirarse a tiempo. No al general De Gaulle”,

¹⁵³ Citado en CURIEL RIVERA, A.: *Novela española y boom...* ob. cit., p. 48.

¹⁵⁴ YSÀS, P.: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista...* ob. cit., p. 65.

¹⁵⁵ *Ibidem.*, p. 65.

¹⁵⁶ MARIATEGUI, J.C.: “El artista y la época, 1959”, en *Suplemento Alebrije, Arte y Movimiento Social*, nº6, p. 1.

¹⁵⁷ YSÀS, P.: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista...* ob. cit., p. 67.

¹⁵⁸ *Ibidem.*, p. 65.

pues fue visto como una crítica directa a Franco¹⁵⁹. Igualmente, es destacable las multas y expedientes que sufrió *Informaciones*, que, a partir de 1968, estaba encabezado por Jesús de la Serna, director, y Juan Luis Cebrián, subdirector¹⁶⁰, y era considerado como un periódico serio, independiente y aperturista, con gran tirada y aceptación¹⁶¹.

También, la vigilancia alcanzaba a entidades y organizaciones culturales que prodigaban una cultura “subversiva”, como el Ateneo de Gijón, Club Cultural de Oviedo, Club de Amigos de la UNESCO, entre otras muchas. De la misma manera, proliferan las cartas colectivas de quejas o reivindicaciones que se enviaban al gobierno o a la prensa, e iban firmadas por conocidos artistas, lo que daba un mayor impacto popular.

En los años setenta, a pesar de los estados de excepción, como el de 1971, no consiguieron acabar con la cultura de la oposición, porque paralela a ella se desarrollaba la conflictividad obrera, estudiantil, asociaciones de vecinos o profesionales, etc. Se difundían y popularizaban los valores de la disidencia y los intelectuales se unían en una lucha común, pues el régimen no iba a cambiar en ningún momento sus principios políticos. La incongruencia entre la política y la sociedad era cada vez mayor. Mientras, el gobierno les seguía acusando de comunistas, como decía Fraga:

“... las orquestaciones propagandísticas basadas en razones humanitarias, coreadas por la prensa y radio del partido, con su conciencia de su inexactitud, pero sabiendo que arrojan un cierto saldo positivo en cuanto siembran inquietud o dudas, las estamos viendo realizar en todos los países donde el comunismo busca unos objetivos de agitación”¹⁶² y se cerraba toda posibilidad de diálogo, pues según él, les movía un deseo de crear únicamente escándalo.

Por otro lado, el teatro independiente es sin duda el que vivió el momento más dorado en la década de 1965-1975, con las compañías y los espectáculos de iniciativa privada no ajenos a la crítica política como las de Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo. Surge, así, un teatro independiente representado por grupos como Comediantes, Joglars y La Cuadra¹⁶³.

En Castilla y León, se crean grupos de teatro independiente que adquirieron cierto reconocimiento: Teatro Estable, La Quimera de Plástico, Teatro Corsario y Teloncillo, en Valladolid; Archiperre en Zamora, o Teatro de la Nada, Ávila. La actividad más intensa se percibe en las ciudades grandes o que eran distrito universitario, pues cada universidad solía tener su propio grupo de teatro, y, en el caso de Valladolid, además, estaba arropada por la Muestra Internacional y la Escuela Municipal de Teatro. En cambio, Salamanca invita más a grupos de fuera de la región, y Burgos remodela el Centro Cultural Francisco Salinas y fomenta la Muestra Nacional de Teatro. Segovia sigue una política de distribución y recupera el Teatro Juan Bravo, mientras el resto de provincias tienen una menor presencia de grupos teatrales¹⁶⁴.

¹⁵⁹ SINOVA, J.: “La difícil evolución de la prensa no estatal”, en Álvarez, J. T. et al.: *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, Imagen y publicidad (1900 – 1990)*. Barcelona, Ariel, 1989, pp. 262-272, p. 272.

¹⁶⁰ BARRERA, C., *Periodismo y Franquismo. De la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995, p. 150.

¹⁶¹ FUENTES, J. F. y FERNÁNDEZ, J.: *Historia del periodismo español*. Madrid, Síntesis, 1998, p. 305.

¹⁶² YSÁS, P.: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista...ob. cit.*, pp. 51-68.

¹⁶³ MAINER, J. C.: “Estado de la cultura y cultura...ob.cit.”, p.168.

¹⁶⁴ EQUIPO RESEÑA: *Doce años de cultura española (1976-1987)*. Madrid, Encuentro, 1989, pp. 129-131.

Respecto a la filmografía de los años setenta, tuvo peor suerte, pues la ayuda económica en los primeros momentos de la apertura se dará a la comedia ramplona del “destape”, al tiempo que las películas críticas con el régimen tenían que valerse del masivo apoyo de la oposición, véase *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, sobre la resistencia armada, o *La prima Angélica* de Carlos Saura, donde se delatan las heridas del pasado en el presente, ambas estrenadas en 1973. Por eso, algunos directores estaban catalogados de “conflictivos” por el gobierno: Pedro Olea, Juan Cobos, Miguel Picazo o Santiago San Miguel¹⁶⁵.

Tanto el cine español como las películas extranjeras pasaban por el tamiz de la censura, así, en 1970 prohíben 119 filmes extranjeros, aumentando un año después a 123, es decir, un 27,4% y 27,39% del total. En 1976 sólo fueron prohibidas dos, de temática política: *Canciones para después de una guerra*, de Martín Patino y *El gran dictador*, de Charles Chaplin. En plena transición, desaparece la censura cinematográfica (1977) y podrán verse películas antes prohibidas como *Viridiana*, de Buñel, o *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró¹⁶⁶. Aumentará el cine de autor que se visualizará en los cine-clubes de las ciudades: el Cine Club Universitario o el Cine Club Ademar, de Salamanca¹⁶⁷; el Cine Club, de Palencia¹⁶⁸, por citar algunos.

En el campo musical, la canción “protesta” fue la que mejor supo expresar las críticas al régimen, con las letras de cantautores que ofrecían conciertos masivos con gran afluencia de jóvenes.

*“La colaboración de muchas entidades culturales fue decisiva para la extensión de un nuevo fenómeno de expresión de disenso al que la dictadura tuvo que hacer frente desde la segunda mitad de los años sesenta, de especial peligrosidad por su notable impacto popular la denominada canción protesta”*¹⁶⁹.

La cultura de la oposición se alimentaba con canciones de Joan Manuel Serrat, Víctor Manuel, Miguel Ríos, Labordeta, Lluís Llach, Elisa Serna, Ana Belén, etc., que tenían una gran proyección pública. Fueron la voz de la canción de una generación y de un país, de todos aquellos vinculados a la izquierda y con honda significación política.

Pablo Guerrero es un ejemplo, cuando cantaba:

*“Eras lo no esperado que se impone
a la imaginación, porque es así la vida,
tú que cantabas la heroicidad canalla,
el estallido de las rebeldías
igual que llamaradas, y el miedo a dormir solo,
la intensidad que aflige al corazón
¡Cuánto enseguida te quisimos todos!...”*¹⁷⁰.

En estas composiciones musicales no sólo hay una intención política, sino también, cultural, educativa, comercial y literaria; además, fueron, prolíficas, pues

¹⁶⁵ TUSELL, J.: *Dictadura franquista...*ob.cit., p. 265.

¹⁶⁶ VV. AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, p. 89.

¹⁶⁷ RABATÉ, J.C.: “La Universidad de Salamanca en la prensa, siglo XX”, en Rodríguez San Pedro-Bézares, L.E. y Polo Rodríguez, J.L.: *Historia de la Universidad de Salamanca. Vestigios y entramados*, vol. IV. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 161-176, pp. 170-171.

¹⁶⁸ Véase anexo 4: Memoria: “20 años con el cine club Calle Mayor” de Palencia.

¹⁶⁹ YSÁS, P.: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista...*ob.cit., pp. 69-70.

¹⁷⁰ TORREGIDO EGIDO, L.: *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, p. 38.

llegaron a hacerse hasta 3.271 canciones en el período entre 1963 y 1983, interpretadas por 225 cantantes¹⁷¹.

■ El cambio de ciclo: nuevos valores en la agonía del régimen

La eclosión cultural trajo consigo un enriquecimiento general que hizo perder al franquismo la batalla de las ideas, como señala Fusi¹⁷². La problemática de lo social que se reivindicaba en tiempos anteriores, abrió otras vías, vinculándose de lleno al desarrollo de los NMS (Nuevos Movimientos Sociales). Comienza a producirse una diversificación de tendencias con caminos inéditos, por ejemplo, la filosofía, con Emilio Lledó, Javier Muguerza o Fernando Savater; las novedades que aportaron los artistas centrados en el arte conceptual, el Hiperrealismo, el Arte Povera o el Op Art; así como, el desarrollo de la novela social que desde *Tiempo de silencio* iniciaría un evidente desarrollo hacia una literatura más crítica.

Había aparecido la llamada “subcultura política de la disidencia”, creada durante lustros por la conflictividad de la rebelión estudiantil y ciudadana, así como la conflictividad laboral de los sesenta¹⁷³. Ese ambiente de resistencia era una parte más del cambio socio-cultural de la época que ponía las bases para el desarrollo de los NMS.

*“La indignación moral expresada en esta forma de conciencia política... (...)...La percepción de la injusticia no supone, por tanto, un juicio meramente intelectual sobre un estado de cosas, sino que implica una creencia cargada de emoción”*¹⁷⁴.

Los cambios sociales y culturales impulsaron la expansión de nuevos valores que implicaban a la vida cotidiana, acabando con la rígida y férrea moral de los años cincuenta y, poco a poco, vinculándose a una sociedad moderna, de consumo, como el resto de Europa. La cultura se suma a esa ferviente disidencia que es la historia de un “héroe intelectual” que el crítico Víctor Brombert describe como “uno que se siente situado y responsable cara a la historia... (...)...motivado por el anhelo de transformar su angustia en acción”¹⁷⁵.

Los nuevos valores provocan nuevas aspiraciones culturales, encaminadas a la modernización social. “*El prestigio de los intelectuales alcanzado como encarnaciones fidedignas de la conciencia colectiva de los sesenta, se mantuvo muy vivo todavía en los primeros momentos de la transición*”¹⁷⁶. Esta fuerza se debía a la fuerte unión que mantuvo la sociedad y la cultura durante la agonía del régimen, y participan de las reivindicaciones y movilizaciones sociales de la época.

En los últimos momentos del franquismo se recrudece la represión, si cabe más, como un último intento del régimen de acabar con el conflicto social y la renovación cultural. El gobierno de Arias y su ministro de información, León Herrera, promovieron

¹⁷¹ *Ibidem.*, p. 173.

¹⁷² FUSI, J.P.: *Un siglo de España...*ob.cit., p. 135.

¹⁷³ MARAVAL, J.M.: *Dictadura y disentimiento político, obreros y estudiantes bajo el franquismo*. Madrid, Alfaguara, 1978, p. 241.

¹⁷⁴ SABUCEDO, J.M., et al.: “Los movimientos sociales y la creación de un sentido común alternativo”, en Ibarra, P. y Tejerina, B. (Eds.): *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*. Madrid, Trotta, 1998, pp. 165-180, p. 177.

¹⁷⁵ MANGINI, S.: *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona, Anthropos, 1987, p. 10.

¹⁷⁶ MAINER, J.C. y JULIÁ, S.: *El aprendizaje de...*ob.cit., p. 87.

una oleada de sanciones a las publicaciones: *El Correo de Andalucía*, *Cambio 16*, *Gaceta de Derecho Social*, *Doblón*, *Posible*, *Mundo Social* o *ABC* y las de humor, *Por Favor* y *La Codorniz*.

“A lo largo de los años sesenta y setenta, la voz de los intelectuales, de artistas y de sectores profesionales había contribuido a la extensión del disenso y el régimen había mostrado sus insuperables limitaciones para «encauzar», «contener» y mucho más para «recuperar» a un sector cuya influencia se veía incrementada por los propios cambios culturales y socioeconómicos que estaba experimentando la sociedad española. La represión se convertía, finalmente, no en el último sino en el único recurso del régimen, un recurso que, a su vez, alimentaba el crecimiento de la crítica y de la oposición de la dictadura”¹⁷⁷.

A pesar del deterioro del régimen, los cambios producidos en la España de los sesenta y setenta habían generado una modernización social que permitió el crecimiento de: una nueva clase media, un aumento de la demografía y de las migraciones interiores que contribuyeron a originar una España eminentemente urbana.

“El cambio social fue un efecto concomitante de la modernización económica y, dentro de aquel cambio, la consolidación de las clases medias fue sin duda el más representativo, que suponía la subida del nivel de vida, el crecimiento de la población urbana y la ampliación del horizonte cultural respecto al poder político, con lo que se producía el fenómeno previsible contra el que ya había advertido los exegetas del franquismo y que el régimen trató de reprimir sistemáticamente mediante las actuaciones del Tribunal de Orden Público”¹⁷⁸.

Según Fusi,

“... la cultura española había recuperado el discurso de la modernidad... (...)...Desde luego, el divorcio entre el pensamiento español y el régimen de Franco era ya, hacia 1970, abismal, algo que sería decisivo en la transición a la democracia a la muerte del Caudillo”¹⁷⁹.

Esta situación dará lugar a la aparición de una nueva mentalidad que impulsaba al colectivo intelectual a buscar su inspiración y mirar para “otro lado”, a pesar del carácter incierto de las reformas a mediados de los setenta.

“Sólo hoy es posible apreciar lo que había de semillero incontrolable de una nueva sensibilidad próspera con intermitencias, con episodios muy fraudulentos también, pero con un finalidad inequívoca: la que iba a hacer de España una sociedad civilizada y laica, fraguada con los mimbres recuperados de una ilustración muy maltratada aquí, pero también por la ansiedad de emparentarse a toda prisa con los síntomas y aires de una modernidad europea que quiere ser ya propia”¹⁸⁰.

Lo que Tusell y Queipo de Llano ratifican:

“Todo lo sucedido en el escenario de la política española a lo largo de 1975 debe entenderse sobre el telón de fondo del despertar, a veces muy irritado,

¹⁷⁷ YSÁS, P.: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista...* ob.cit.. Barcelona, Crítica, 2004, p.74.

¹⁷⁸ Palabras de G. Sánchez Recio en la presentación, del libro, SÁNCHEZ RECIO, G. (Coord.): *Eppure si muove. La percepción de los cambios en España (1959-1976)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 12.

¹⁷⁹ FUSI, J.P.: *Un siglo de España...* ob.cit., p. 145.

¹⁸⁰ GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER, M.A.: *La España de Franco (1939-1975)*...ob.cit., p.343.

de la sociedad española”¹⁸¹.

Los movimientos sociales formaron parte del cambio social y en ellos se implicaron buena parte de la sociedad, destacando las mujeres que durante tantos años habían sido ensombrecidas por el franquismo. El movimiento asociativo femenino, dejaba atrás organizaciones como Sección Femenina, y se adentraba en un asociacionismo basado en las reivindicaciones feministas, desde las amas de casa, las asociaciones vecinales que hemos visto, o de padres de alumnos de la escuela pública (APAs).

Igualmente, la Iglesia tuvo que aceptar la presencia, cada vez más visible, de grupos cristianos de oposición al régimen; de la misma manera que asumieron la aparición de minorías religiosas no católicas, lo que había obligado a elaborar una ley de libertad religiosa (junio de 1967), tras un intenso debate en las cortes. La conferencia episcopal la apoyaba, pero exigía más privilegios para ella, el reconocimiento del Estado como católico por su pasado y tradición.

A finales de los años sesenta, el régimen no puede hacer otra cosa, sino asumir las transformaciones sociales y económicas que se estaban produciendo en España, pero, aún pensaba que podía seguir controlando y limitando aquel cambio. De ahí las palabras de Fraga como ministro de información y turismo:

*“En los primeros sesenta las cosas cambian. Coinciden varios factores. Uno, la subida de nuestro nivel económico, paralelo a nuestra aproximación a Europa, después de presentarla durante décadas como el símbolo de la corrupción moral, del desorden político, de la cultura sin control y del ejercicio aberrante de la libertad... (...)...que contribuyen a una nueva visión de la sociedad, a la evidencia de que la democracia formal no conduce necesariamente al desorden”*¹⁸².

A comienzos de los años setenta, los síntomas de agotamiento del régimen coincidían con una crisis económica internacional. Crisis que afectaría aún más a España por su dependencia externa en materias primas, especialmente energéticas. Una crisis, según los analistas, marcada por la subida del precio del petróleo a fines de 1973, pero no es la única, ya que se suman a ella la crisis social, la monetaria y financiera, la crisis de las materias primas agrícolas con el incremento del precio de los cereales, etc.¹⁸³; además, del descenso de la entrada de divisas procedente de la emigración española en distintos países europeos, que pronto se restringiría a 100.000 trabajadores anuales¹⁸⁴.

Otro de los aspectos influyentes es el inicio de una nueva ola democratizadora iniciada con la desaparición de la dictadura portuguesa y la Revolución de los Claveles

¹⁸¹ TUSELL, J. y QUEIPO DE LLANO, G.G.: *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la Transición (1973-1976)*. Barcelona, Crítica, 2003, p. 169.

¹⁸² MONLEÓN, J.: “El teatro del consenso”, en VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, pp. 237-250, p. 239.

¹⁸³ Ver el apartado “El contexto internacional de la crisis” de FERNÁNDEZ NAVARRETE, D.: “La economía de la democracia (1975-1995). Crisis y recuperación”, en VV.AA.: *Historia de la España actual, 1939-1996*. Madrid, Marcial Pons, 1998, pp. 337-381, pp.338-340.

¹⁸⁴ Entre 1960 y 1967, emigraron a Europa un total de 1.900.000 españoles, cerca de la mitad de los cuáles eran trabajadores de temporada. El número de españoles que residían en países europeos se acercaba a 644.000 en 1967, lo que indica la importancia de los retornos y las divisas desde finales de los sesenta comienzos de los setenta. Datos recogidos de CARRERAS, A y TAFUNELL, X. (Coords.): *Estadísticas históricas de España. Siglos XIX-XX*, Vol. I. Bilbao, Fundación BBVA, 2005, p. 94.

(1974) que contribuiría a aislar más, si cabe, a España¹⁸⁵. La democracia moderna exigía la libertad individual, la igualdad de sexos ante la ley, el sufragio universal y la generalización de la educación pública, retos que acarrearían, como hemos señalado, una importante movilización social. Pues, el declinar de Franco desde los sesenta había llevado al régimen al ocaso:

*“... un estado antiliberal, que buscaba alguna forma de legitimidad democrática; un Estado cuya ideología, según dijera Fernández-Miranda en 1971, era un socialismo nacional integrador y que había, sin embargo, transformado España en una sociedad capitalista. Las contradicciones eran evidentes. En España, -diría con razón el ultraderechista Blas Piñar en octubre de 1972-, estamos padeciendo la crisis de nuestro propio Estado”*¹⁸⁶.

La decadencia física del dictador le obligaría a hacer dejación del poder en manos de su delfín, Carrero Blanco, nombrado presidente del gobierno en junio de 1973. Se desarrollaba así plenamente la Ley Orgánica del Estado (LOE), al separar por primera vez la Jefatura del Estado y la del gobierno. Su objetivo era cerrar filas para evitar las disidencias y la oposición. Pero, el asesinato de Carrero, el 20 de diciembre de 1973, truncó los planes del gobierno y supuso un duro golpe para los sectores más inmovilistas del régimen al desaparecer el eslabón más firme de la continuidad del franquismo, alejado de las propuestas de apertura de reformistas. La autoría de ETA en este atentado no aceleró el tiempo histórico, porque la oposición social y política era ya imparable y la previsión de la aceptación en el seno de Europa sólo pasaba por reformas en el sistema político.

Mientras, la presión sobre el gobierno para el cambio político democrático se agudiza desde la oposición, en la clase política se desató una lucha por el poder vacante, “allí no mandaba casi nadie” llegó a decir el jefe de los servicios de información militar adscritos a presidencia. Tras la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, en la sociedad española se había consumado un doble proceso de modernización social y política. Social, gracias a la industrialización y la urbanización, pese a la falta de instituciones democráticas; y político, en términos de concienciación de la necesidad del cambio¹⁸⁷. Pero los cuarenta años de educación totalitaria iban a dejar huella en la sociedad española, así, algunos ya proclamaron: “Aquí en este país todo el mundo ha perdido la memoria, y a nadie le importa recuperarla” -Abel Paz.- “Estos jóvenes tendrán que volver a descubrir lo que ya sabíamos” -Max Aub-¹⁸⁸.

Como decía Gutiérrez Vergara,

*“... aunque el dictador muriese en la cama es muy importante recalcar que a la dictadura tuvimos que derrotarla, en las fábricas, en las universidades, en las barriadas, con la participación, en mayor o menor grado de gran parte del pueblo español y con el tesón, la inteligencia y la generosidad de las fuerzas políticas y sociales”*¹⁸⁹.

¹⁸⁵ En 1974, existían 142 países en el mundo y sólo 39 eran demócratas (27,5%), y en 1995 tras la caída de Berlín y el fin de la guerra fría, eran 191 países existentes, un 61, 3% democráticos junto a España. Según BOIERO DE ANGELO, M. C. (Comp.): *Educación y Valores. Formar para una Cultura de la Paz y la No violencia*. Río Cuarto, Universidad Nacional, 2003, p. 58.

¹⁸⁶ SÁNCHEZ-TERÁN, S.: *La Transición. Síntesis y claves*. Barcelona, Planeta, 2008, p. 25.

¹⁸⁷ TUSELL, J y QUEIPO DE LLANO, G.G: *Tiempo de incertidumbre*. Carlos Arias Navarro...ob.cit., p. 53.

¹⁸⁸ Citado en SERRANO J. y SEMPERE, D.: *La participación juvenil en España*. Barcelona, Fundació Francesc Ferrer i Guàrdia, 1999, p.8.

¹⁸⁹ GUTIÉRREZ VERGARA, A.: “Trabajadores y estudiantes”, en VV.AA. (Eds.): *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 161-174, p. 173.

Una vez muerto el dictador, los sectores más integristas del régimen se resisten a desaparecer de la escena política. El propio jefe de gobierno, Arias Navarro, afirmaba en 1976: “*Yo lo que deseo es continuar en el franquismo*”¹⁹⁰, y lo confirmaba con la composición de su gobierno: reaparecían los falangistas y entraban miembros de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP)¹⁹¹, del grupo “Tácito”¹⁹², y de la nueva Unión Democrática Española, desapareciendo los del Opus Dei. Un grupo heterogéneo, definido por Fraga como “*un gobierno que no tenía una, digamos, ideología previa, una disciplina previa de partido y en la cuál se tomaron posiciones muy diversas*”. Pretendían volver al programa del “espíritu del 12 de febrero de 1974”, pero, en enero 1976¹⁹³.

Arias no era consciente de la aceleración del tiempo histórico que se estaba produciendo en el país. Fue un gobierno plagado de tropiezos y carente de voluntad democrática que daría lugar a nuevos e importantes enfrentamientos como se evidencia, entre otros muchos, a propósito de: la confirmación de ejecución de la pena de muerte del militante libertario, Salvador Puig Antich, a pesar de las peticiones internacionales de clemencia y las dudas sobre el desarrollo del proceso penal. Por otro lado, la carta pastoral del obispo vasco, Antonio Añoveros, que demandaba libertad cultural para el pueblo vasco. Al mismo tiempo que la Iglesia, había dejado de ser un obstáculo para la democratización y se había convertido en partidaria de la misma, como se deduce de las palabras del cardenal Tarancón en la misa de proclamación del monarca, donde expresaba la voluntad de la institución eclesial para promover los derechos, las libertades y la justicia¹⁹⁴. La Iglesia se preparaba para la reforma política que se avecinaba, lo que según Callahan era:

“... una estrategia basada en el fin de la confesionalidad oficial, la protección de las finanzas de la Iglesia y de sus derechos en materia de educación y el reconocimiento de la influencia de la Iglesia en las cuestiones de orden moral”¹⁹⁵.

Fueron unos años de numerosas manifestaciones en demanda de amnistía y movilizaciones en masa en Cataluña y País Vasco a favor de la autonomía regional. Los artistas plásticos, por ejemplo, expresaron por escrito al gobierno de Arias Navarro, su “desconcierto y desagrado” por la supresión de la Dirección General de Bellas Artes, que se añadía a las dotaciones que este sector calificaba como insuficientes, según señalaban artistas como Benjamín Palencia, Lucio Muñoz, Eduardo Chillida, Juan Genovés, Rafael Canogar y otros muchos. “*Fue un manifiesto prácticamente unánime de un sector cultural al que hasta entonces cabía describir como en su mayoría, despolitizado*” y que se sorprendía por la actuación del gobierno desairado, frente a un arte y unos artistas reconocidos internacionalmente¹⁹⁶. La implicación de los sectores artísticos dentro de las movilizaciones llegó a irritar al gobierno ya que su participación en las huelgas las daba una mayor repercusión en la opinión pública.

¹⁹⁰ Cita extraída de HOLM-DETLEV KÖHLER: *El movimiento sindical en...*ob.cit., pp. 107-108.

¹⁹¹ Mediación política de la Iglesia católica. Ver la introducción del Colectivo 36, en SÁEZ ALBA, A. (seudónimo): *La ACNP: La cosa nostra*. París, Ruedo Ibérico, 1974.

¹⁹² Grupo que apostaba por la convivencia nacional democrática, definidos como las “termitas del régimen”.

¹⁹³ SÁNCHEZ-TERÁN, S.: *La Transición. Síntesis...*ob.cit., p. 77.

¹⁹⁴ POWELL, C.: *España en democracia...*ob.cit., p. 77.

¹⁹⁵ Citado en CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C.: *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona, Ariel, 2009, p. 297.

¹⁹⁶ VV.AA.: *Historia de la España actual...*ob.cit., p. 167.

Por otra parte, tanto la Junta Democrática, creada por el PCE en 1974, y Convergencia Democrática, liderada por el PSOE y UGT, con miembros de la Democracia Cristiana, persiguen aunar posturas dentro de la izquierda, y sólo era cuestión de tiempo.

“De cualquier modo, desde su voluntad de «conquista del poder político y económico por la clase trabajadora y la radical transformación de la «sociedad capitalista en sociedad socialista», hasta la muerte de Franco ya había iniciado un cambio que demuestra que la Transición fue posible por la adaptación progresiva de los grupos políticos a las demandas de la sociedad”¹⁹⁷.

El franquismo estaba acorralado desde dentro y fuera. La muerte del dictador señaló el final del régimen, por más que sus seguidores quisieran mantener aquello de que todo iba a seguir “atado y bien atado”. Carr y Fusi describen:

“Los dos años de irresoluto reformismo combinado con represión, que habían sido el gobierno de Arias habían venido a dar la razón a quienes creían que la evolución democrática del Régimen era imposible... (...)...El uno de octubre, los fieles franquistas llevaban pancartas que proclamaban: «No queremos apertura, queremos mano dura». El argumento de la oposición era que sólo la inmediata institución de una democracia sin adjetivos y una completa amnistía política aislaría el terrorismo y lo reducirían a la impotencia... (...)... Al morir Franco, en noviembre de 1975, la alternativa ya no era el inmovilismo/aperturismo... (...)...El dilema era ahora reforma o ruptura... principal problema político que tendría que resolver la monarquía de Juan Carlos”¹⁹⁸.

La llegada de la monarquía de Juan Carlos I suponía nuevos retos. Convertía al monarca en el nuevo jefe del estado y su jefatura se basaba en tres principios diferentes: la tradición histórica, las leyes fundamentales del reino y el mandato del pueblo.

“El mundo está expectante, señalaba Sánchez-Terán, ante los acontecimientos de España. No pocos temen una vuelta de los españoles al enfrentamiento civil, y casi nadie cree en la evolución pacífica de la Dictadura a la Democracia. Los líderes políticos de las principales democracias occidentales desean impulsar la transformación de España en un país democrático y por ello expresan un apoyo moderado al Rey”¹⁹⁹.

Pero, la continuación del franquismo tras la muerte del dictador se hacía imposible, según Payne *“por la desaparición de la estructura de la sociedad y cultura españolas sobre las que se había basado originariamente en 1939”²⁰⁰*. Era la hora de dilucidar la cuestión tanto tiempo latente: “¿y después de Franco, qué?”.

La oposición iniciaría un nuevo tiempo político, la transición a una democracia que fue conquistada día a día, con avances, retrocesos y, sobre todo, importantes renuncias de la propia oposición quien conquistaría las libertades y, en ningún caso, éstas serían una concesión gratuita de la monarquía.

■ La conciencia regionalista en Castilla y León

Las intensas luchas por la recuperación de las libertades democráticas también fueron protagonizadas por los castellanos-leoneses. A mediados de los años setenta se

¹⁹⁷ TUSELL, J y QUEIPO DE LLANO, G.G: *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias...*ob.cit., p. 164.

¹⁹⁸ SÁNCHEZ-TERÁN, S.: *La Transición. Síntesis...*ob.cit., p. 63.

¹⁹⁹ *Ibidem.*, p.69.

²⁰⁰ En CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C.: *Historia de España en...*ob.cit., p.300.

perciben en esta etapa las primeras voces de corte regionalista con Alianza Regional de Castilla y León y el Instituto Regional Castellano-Leonés (1976), aunque siempre con una actitud de cautela. Pues, esta comunidad era un producto directo de la actuación centralizadora del régimen y, así, se encontraba en esos momentos de la transición, según Valdeón:

*“La despoblación reciente, el retraso económico, la salida al exterior de los ahorros de la región, el deterioro progresivo de su patrimonio histórico-artístico y la falta de pulso vital eran síntomas inequívocos del triste panorama que ofrecía Castilla y León en esas fechas”*²⁰¹.

No obstante, los castellano-leoneses, al igual que en otras comunidades del estado, van a reivindicar sus propias señas de identidad, aunque para ello se expusieran a la represión policial, como ocurrió el 23 de abril de 1976, con motivo de la fiesta regional, los partidos y asociaciones de izquierdas convocaron diversos actos en la campa de Villalar de los Comuneros. Concentración que no tenía autorización gubernativa. De manera que los 500 asistentes se vieron intimidados por la guardia civil, lo que lejos de reducir el activismo regionalista, lo incrementará, aumentando la presencia a 200.000 personas en 1978.

Sin embargo, Castilla y León se debatía entre la huida alarmante de los jóvenes y un creciente envejecimiento con el elevado porcentaje de población de más de 65 años, que superaba los valores medios nacionales y se situaba entorno al 20% y, como lógico corolario, se reducía la nupcialidad y con ello la natalidad y el número de nacimientos, mientras aumentaba la mortalidad por el propio envejecimiento demográfico.

*“En resumen, la sociedad castellanoleonesa se había transformado mucho al llegar los días del inmediato postfranquismo, pero estaba en una situación de franco declive en relación al conjunto de la sociedad española. De cara al incierto proceso nacional de cambio político que se avecinaba, se encontraba poco preparada y con escaso peso específico... (...)...No sólo había perdido buen número de sus habitantes, sino que su poco densa y bastante dispersa población acusaba un alto grado de envejecimiento. Además, la dinámica de sus clases sociales no había originado una sociedad civil sólida y carecía de una cohesionada, moderna y potente clase burguesa”*²⁰².

El modelo de transición había llegado a la región, aunque

*“... el proceso general de democratización se había desarrollado en Castilla y León sin grandes dificultades, pero la institucionalización como comunidad autónoma encontraría enormes obstáculos y se llevaría a cabo de manera pausada y harto tortuosa –el castellanoleonés sería, de todos los estatutos de autonomía el último en aprobarse en las Cortes Generales-”*²⁰³.

Los problemas que se tuvieron que superar no pueden entenderse sin considerar la existencia de un sentimiento provincial poco arraigado y de una conciencia regional débil, con escaso reflejo político, excepcional es el caso de UPL (Unión del Pueblo Leonés). La ausencia de identidad regional, frente a la existente a nivel provincial,

²⁰¹ VALDEÓN, J.: “Castilla y León. De la transición democrática a la autonomía”, en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J. (Eds.): *Historia de una cultura. Castilla y León / Informe*, Vol. IV. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 11-39, p. 22.

²⁰² REDERO SAN ROMÁN, M.: “Castilla y León: Transición...ob.cit., p. 142.

²⁰³ REDERO SAN ROMÁN M. y DE LA CALLE VELASCO, M^a.D.: “La implantación de la democracia en Castilla y León”, en Redero San Román, M. y de la Calle Velasco, M^a D. (Eds.): *Castilla y León en la historia contemporánea*. Salamanca, Universidad, 2008, pp.599-627, p. 622.

generaría un desequilibrio entre las provincias castellano-leonesas, con diferente tratamiento institucional²⁰⁴.

En Castilla y León se trataba de recrear la conciencia regionalista castellana tan marginada por la dictadura franquista²⁰⁵. Al amparo de la Ley de Asociaciones del Movimiento Nacional de 1975, surgía en diciembre de ese año, la Alianza Regional de Castilla y León, ya citada, auspiciada desde la derecha regional con el apoyo de los procuradores regionales en Madrid. La asociación estaba liderada por el catedrático de derecho Gonzalo Martínez Díez y en su propuesta programática buscaban evitar cualquier posible discriminación estatal frente a otras regiones y/o evitar los agravios comparativos en la transferencia de recursos, por tener menor conciencia regional.

Ya hemos señalado que en enero de 1976 nacía el Instituto Regional Castellano Leonés, de ideología progresista, representado por el periodista y escritor César Alonso de los Ríos y el catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Salamanca, José Luis Martín. En su programa inicial criticaban los perjuicios del centralismo y la necesidad de superar la influencia franquista sin perder la solidaridad y la compensación interna. No obstante, ambas propuestas procedían de las élites culturales que ni movían ni apasionaban al sentimiento mayoritario de la población.

A este movimiento autonomista minoritario se unió la clase política que aspiraba a la potenciación de los recursos centrales para las respectivas provincias, buscando que cada una de ellas fuera discriminada positivamente. Desde febrero a junio de 1976, los presidentes de las diputaciones provinciales celebran las primeras reuniones oficiales para pedir el establecimiento de conciertos económicos y la creación de una mancomunidad que no conseguirían²⁰⁶.

Así pues, *"la carencia de la llamada conciencia autonómica y los sentimientos provincialistas, cuando no provincianos, fueron resistencias que han existido hasta hace muy poco tiempo en esta comunidad y que de algún modo todavía siguen latentes"*²⁰⁷ y han marcado la evolución de todo el proceso democrático.

2. UNA APROXIMACIÓN A LA POLÍTICA DE LA TRANSICIÓN (1975-1982)

La transición,

*"... no fue una vuelta a una democracia anterior, sino la creación de un régimen nuevo, un orden que combinaba elementos de naturaleza muy distinta, incluida parte de la herencia franquista, naturalmente rebautizada, remozada y pasada por las aguas purificadoras de unos relatos que poseen la virtud de cambiar el rostro de las cosas"*²⁰⁸.

El análisis de la transición española ha gozado de gran interés entre los investigadores en las últimas décadas y con ello se ha ido enriqueciendo nuestro

²⁰⁴ Ver capítulo ALCÁNTARA SÁEZ, M. y CORRAL GONZÁLEZ, M.: "Política y sociedad en Castilla y León hoy", en Redero San Román, M. y De la Calle Velasco, M^a. D. (Eds.): *Castilla y León en la historia contemporánea*. Salamanca, Universidad, 2008, pp. 655-683.

²⁰⁵ VALDEÓN BARUQUE, J.: "Castilla y León", en Fusi, J. P. (Dir.): *España. Autonomías*. Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 267-298, pp. 294 y ss.

²⁰⁶ GONZÁLEZ CLAVERO, M.: *Castilla y León. El proceso autonómico...* ob.cit., pp. 75-96.

²⁰⁷ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, A.: "Castilla y León como comunidad autónoma", en Redero San Román, M. y M^a. D. de la Calle Velasco (Eds.): *Castilla y León en la historia contemporánea*. Salamanca, Universidad, 2008, pp. 625-654, p. 626.

²⁰⁸ GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E.: "El movimiento estudiantil en la transición, una historia interminable", en VV.AA.: *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 149-155, p. 149.

conocimiento del proceso. Constituye un tiempo lo suficientemente amplio para poder seguir unas líneas de interpretación o de influencia que nos permitan explicarla y entenderla mejor. Aunque, se producen aceleraciones del tiempo histórico, fracturas y hasta retrocesos que parecen tener la posibilidad de dar al traste con lo deseado por la inmensa mayoría de la sociedad española.

Linz opina que:

“... una transición está completada cuando se ha logrado suficiente acuerdo sobre los procedimientos políticos para producir un gobierno elegido, cuando llega al poder un gobierno que es resultado directo del libre voto popular, cuando este gobierno de hecho tiene autoridad para formular nuevas políticas, cuando tanto el poder ejecutivo, como el legítimo o judicial derivados de la nueva democracia no tienen que compartir el poder de «iure» con otros órganos y cuando el poder actúa respetando las libertades básicas”²⁰⁹.

▪ Los primeros pasos de la transición y los últimos coletazos franquistas

El primer aspecto que destacan los analistas²¹⁰ es que la transición fue un proceso en que se debatieron varias concepciones del cambio social y cultural defendido por otras tantas opciones políticas. Los defensores del continuismo franquista que había dejado el generalísimo, eran los llamados "ultras" que trataron de frenar cualquier reforma, hasta que sus compañeros de viaje, los falangistas les hicieron ver que no había más remedio que introducir algunas reformas, como señalará Lampedusa, “cambiar algo para que nada cambie”. De esta manera, creció y logró reconocimiento en los “poderes fácticos” del régimen, el modelo reformista liderado por los falangistas Adolfo Suárez²¹¹ o Torcuato Fernández Miranda²¹², con el rey Juan Carlos I como piloto, según señala Powell²¹³.

El programa de Arias Navarro reafirmaba la ideología de los sectores más inmovilistas del franquismo, provocando el descontento de los reformistas como Fernández-Miranda²¹⁴, Fraga o Suárez, y no hacía más que confirmar a los sectores de la oposición, la imposibilidad de avanzar con este gobierno.

Era evidente que Arias era un obstáculo para la reforma política que se sentía como única opción para la mayoría de la sociedad española y, de la misma manera, lo veían todos los grupos políticos de la oposición que, en marzo de 1976, se fusionaban en una nueva entidad que pasaba a denominarse la citada Platajunta²¹⁵ que reclamará un periodo constituyente y un referéndum sobre el modelo de sistema de gobierno.

²⁰⁹ BARREDA, M. y BORGE, R. (Coords.): *La democracia española: realidades y desafíos. Análisis del sistema político español*. Barcelona, UOC, 2006, p. 41.

²¹⁰ TUSELL, J.: *Historia de la transición, 1975-1986*. Madrid, Alianza, 1996 o REDERO SAN ROMÁN, M. (Ed.): “La transición a la democracia en España”, en *Revista Ayer*, nº 15. Madrid, Historia, 1994.

²¹¹ Así lo recoge HUNEUUS, C.: *La Unión del Centro Democrático y la transición a la democracia en España*. Madrid, CIS, 1985.

²¹² Como señalaba SECO SERRANO, C.: “La Corona en la transición española”, en Tusell, J. y Soto, A.: *Historia de la transición política, (1975-1986)*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 138-158.

²¹³ POWELL, C.: *España en democracia, 1975-2000...ob.cit.* Ya antes lo había hecho GONZÁLEZ CASANOVA, J.A.: *El cambio inacabable...ob.cit.*

²¹⁴ Presidente de las Cortes y del Consejo del Reino desde el 3 diciembre de 1975 y principal consejero del rey.

²¹⁵ Denominada así popularmente a Convergencia Democrática, formada de la unión de la Junta Democrática liderada por el PCE y la Plataforma de Convergencia Democrática encabezada por el PSOE.

La oposición también planteó la posibilidad de una transición rupturista, defendida por grupos de la oposición liderados por el PCE, que buscaron la caída del régimen del 18 de julio pidiendo cuentas a la dictadura sobre su pasado. A nadie se le escapaba que esta opción suponía el enfrentamiento con todas las bases del franquismo y, no sólo el sociológico, sino los poderes del ejército y la Iglesia, además de la sociedad civil que deseaba un cambio político consensuado y pacífico²¹⁶.

Así pues, los investigadores han tratado de superar el estudio lineal de planteamientos anteriores buscando una opción ecléctica que integrara todos los puntos de vista, reconociendo que, en el proceso de reforma política de la transición española, se debatieron: el continuismo, la ruptura y la reforma en un proceso complejo donde todos los elementos jugaron su papel, no sólo la corona o los reformistas falangistas, sino también, los nuevos movimientos sociales y la oposición política, así como el legado de la dictadura franquista que había dejado su huella en todos los ámbitos.

“Sobre la base de ese franquismo sociológico, el primer gobierno de la Monarquía esperaba encontrar un camino allanado para una reforma continuista que partiera de las estructuras políticas del régimen sin necesidad de una consulta popular previa ni de dialogar con la oposición. Siempre y cuando, claro está, pudiera sortear las reticencias de los sectores más inmovilistas encaramados todavía en las instituciones y desmontar con mano firme la movilización social que desde la calle exigía el cambio democrático”²¹⁷.

Para otros autores²¹⁸, el cambio político se efectuaba especialmente por la evolución y las transformaciones sociales y económicas, que suponen un cambio social y cultural evidente, pero encorsetado por un modelo político que limita el crecimiento de la sociedad. El análisis introduce un elemento nuevo como es el trabajo de la oposición política clandestina durante el franquismo, desde los partidos políticos y los sindicatos hasta toda la variopinta gama de los NMS. Esta visión más integradora de todos los agentes del cambio social limita enormemente el papel protagonista de los actores políticos que serían vistos como dirigentes dirigidos, a su vez, por la imparable proyección social de una sociedad que no estaba dispuesta a volver atrás tras la muerte del dictador.

“De todo ello se deduce que la Transición la hicieron todos los españoles pero, al mismo tiempo, resulta evidente el papel central del rey. La afirmación puede parecer aduladora, pero resulta una evidencia histórica; además no implica que no se equivocara veces”²¹⁹.

Otro eje del cambio político vino a través del Estatuto de Asociaciones Políticas que permitiría a grupos véase Tácito y la Democracia Cristiana, organizarse como partidos en abierto contraste con el régimen imperante, y pudiesen presentar sus credenciales y programas en la primavera del año 1975. Los sindicatos y partidos políticos salían de la clandestinidad tímidamente, ante la tolerancia de un régimen que se debatía inquieto entre la esperanza y el miedo a la transición de una España sin Franco. Recordemos que más de dos tercios de la población española no habían conocido otro tipo de gobierno, por tanto, se abrían las puertas a un futuro nuevo y

²¹⁶ Como señala HOLM-DETLEV KÖHLER: *El movimiento sindical en España...ob.cit.*; GÓMEZ RODA, J.A.: *Comisiones Obreras y la represión franquista. Valencia, 1958-1972*. Valencia, Universidad, 2004.; o las propias memorias de CARRILLO, S.: *Memorias*. Barcelona, Planeta, 2007, pp. 458-459.

²¹⁷ CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C.: *Historia de España en el...ob.cit.*, p. 311.

²¹⁸ Como YSÁS, P.: *Disidencias y subversión. La lucha del régimen franquista...ob.cit.*

²¹⁹ TUSELL, J y QUEIPO DE LLANO, G.G: *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias...ob.cit.*, p. 341.

todavía incierto.

En los años siguientes, las reformas se aceleran -podría parecer que se había desatado un furor nacional para recuperar el tiempo perdido-, nos referimos a que todos los sectores sociales sacaban a la calle, sus problemas y sus demandas tras casi cuarenta años de represión y falta de libertades. La prensa diaria parecía estar interesada sólo en las reuniones políticas de partidos que resurgen y otros que nacen, sindicatos libres que afloran y actúan públicamente y reclaman reformas políticas y sindicales, o la presión social que había en la calle. Peticiones que se adelantaban a las tímidas concesiones del gobierno de Arias, incapaz de retrasar el cambio histórico que demandaba la sociedad española.

La falta de progresos en la política reformista del régimen era patente y existían disensiones dentro del gobierno, así como entre el propio presidente y el monarca como se puso de manifiesto en las declaraciones del rey a la revista *Newsweek* donde definía la política de Arias como “*un desastre sin paliativos*”²²⁰, si bien, luego rectificadas; igualmente, otras en un congreso en Washington sobre la inminente implantación de la democracia en España. La política de la corona necesitaba la dimisión de Arias, que lograría en julio de 1976, buscando un nuevo presidente que comenzase el periodo culminante de la transición.

Era evidente la necesidad de cambio político que se exigía en las calles y las libertades sindicales que se buscaban, todo ello acuciado por una crisis económica que el régimen y el gobierno de Arias Navarro era incapaz de atajar. La creciente conflictividad social y laboral crecía, como hemos visto, paralela a la reacción desmesurada y desproporcionada del gobierno, con un ministro del interior, Manuel Fraga, que declaraba: “la calle es mía”, en clara referencia a la intolerancia de cualquier manifestación social.

Un punto de inflexión constituyó la escalada de huelgas de Madrid en enero de 1976, especialmente del sector del metal y de la construcción, a los que se unieron otros servicios públicos, con un total de 350.000 trabajadores en conflicto, junto a las comunidades de Asturias, Cataluña, País Vasco y Andalucía, o zonas urbanas como Aragón, Galicia y Valencia. Estos sucesos contestatarios crearon la unidad de la oposición en la Platajunta, ya mencionada, rompiéndose todo entendimiento con el gobierno y con su eslogan que pedía al monarca “Juan Carlos, escucha”.

■ Incidencia de la política reformista de Suárez

La sorpresa del nombramiento de Suárez en julio de 1976 fue evidente: ¿Cómo el que fuera ministro de Secretaría General del Movimiento iba a llevar a cabo la reforma política hacia la democracia? *El País* en sus titulares exclamaba “*¡Qué error, qué inmenso error!*”²²¹.

“Suárez había ascendido con rapidez entre los políticos del Movimiento de la última hora, desde los años 60. Había ocupado puestos de gobernador civil de provincia y otros de segunda fila en el aparato central de la Secretaría General del Movimiento. Hombre ideológicamente poco comprometido, tuvo como protector a un personaje fuerte, Herrero Tejedor, ministro secretario general del Movimiento. Desempeñó también el cargo de director de Televisión

²²⁰ Citado en CLEMENTE, J.C.: *Historias de la transición, 1973-1981. El fin del apagón*. Madrid, Fundamentos, 1994, p. 56.

²²¹ Artículo DE LA CIERVA, R.: “¡Qué error, qué inmenso error!”, en *El País*. Madrid, 08/07/1976.

*Española, cuando este organismo se había convertido ya en el mejor aparato de propaganda existente*²²².

Pero no obstante se abría una puerta a la esperanza con el nombramiento de una nueva generación de ministros que procedían de las filas del franquismo como Calvo Sotelo, Fernando Abril, Martín Villa, Alfonso Osorio, Marcelino Oreja o Laudelino Lavilla. “*Si el rey Juan Carlos fue el motor del cambio, Adolfo Suárez asumió desde el verano de 1976, el papel ejecutor de las reformas*”²²³.

La nueva política reformista del gobierno se planteaba desde una óptica posibilista para anular a los sectores inmovilistas, rompía con las instituciones del régimen, daba un paso hacia la legalidad y atraía a amplios sectores de la oposición para negociar el proceso democrático, con un pacto previo sobre la amnistía política que toleraba las celebraciones de la oposición como el congreso del PSOE en Madrid (diciembre de 1976). Y lo que parecía más trascendente, la Ley para la Reforma Política que modificaba la composición de las Cortes y fue aprobada en noviembre de 1976. Las nuevas Cortes podrían cambiar así, las antiguas Leyes Fundamentales e iniciar, desde dentro, el desmantelamiento de la estructura política del régimen franquista²²⁴.

Otra medida, no menos importante fue la sustitución de la cúpula militar inmovilista, por otra más colaboradora, con el nombramiento de Gutiérrez Mellado como Jefe del Estado Mayor en el mes de julio. Suárez planteaba unas elecciones democráticas en el corto plazo de un año con la reforma del sistema que partía de la iniciativa del gobierno y no de la oposición.

Ya, a mediados de julio, el gobierno prometía el diálogo, el pluralismo político y el compromiso de realizar un referéndum para acomodar los textos legales a la realidad nacional. Los resultados del referéndum a nivel nacional no dejaban lugar a dudas con casi el 94% de votos afirmativos; aunque, sí las había para los radicales rupturistas o para los nostálgicos del pasado régimen que siguieron actuando criminalmente durante demasiado tiempo.

La aprobación del referéndum sobre la reforma política que fue votada por la inmensa mayoría de los españoles; la legalización del PCE; la modificación de la Ley de Asociaciones Políticas; la reforma del código penal; el desmantelamiento de las instituciones del régimen; la legalización de los derechos de reunión, manifestación, propaganda y asociación, etc., hacían sentir que las cosas estaban cambiando de forma acelerada.

*“El pasado seguía siendo un asunto incómodo, pero no era un obstáculo insalvable. Todas las miradas estaban puestas en el futuro más inmediato, en la cita con las urnas”*²²⁵.

La apertura política propició un amplio espectro político denominado “*pluralismo moderado*” por Sartori, que se caracterizaba por: “*i) una distancia ideológica relativamente pequeña entre sus partidos importantes; ii) una configuración de coalición bipolar, y iii) una competencia centripeta*”²²⁶.

²²² ARÓSTEGUI, J.: “La transición política y la construcción de la democracia”, en Martínez, J.A. (Coord.): *Historia de España, siglo XX, 1939-1996*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 245-360, p. 266.

²²³ BARRERA, C.: *Historia del proceso*...ob. cit., p. 83.

²²⁴ SÁNCHEZ-TERÁN, S.: *La Transición. Síntesis*...ob. cit., p.190.

²²⁵ CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C.: *Historia de España*...ob.cit., p. 321.

²²⁶ Citado en DÍAZ GIJÓN, J., et al.: *Historia de la España actual, 1939-1996. Autoritarismo y democracia*. Madrid, Marcial Pons, 1998, p. 241.

La oposición, unida tras la reunión del Hotel Eurobuilding en Madrid, mantenía la opción de la ruptura democrática ante todo aquello que tuviese algo que ver con la dictadura vivida anteriormente²²⁷. Los partidos disparan su nómina, llegando a registrarse más de 160 grupos, partidos y coaliciones políticas, aunque el tiempo fuera haciendo desaparecer a las minoritarias. En la izquierda destacaba el PSOE (liderado por Felipe González), el PCE (de Santiago Carrillo), el PSP (Partido Socialista Popular encabezado por Enrique Tierno), PSA-PA (Partido Socialista Andaluz), BNG (Bloque Nacionalista Gallego), UPN (Unión del Pueblo Navarro), PAR (Partido Aragonés Regionalista), entre otros muchos²²⁸.

En la derecha y centro, el panorama era más confuso, debido a la existencia de partidos de formación franquista: AP (Alianza Popular con Fraga) y PP (Partido Popular, de Pío Cabanillas y Areilza); también, existían los partidos de corte nacionalista en el País Vasco, el PNV (Partido Nacionalista Vasco), y en Cataluña, la UDC (Unió Democràtica de Catalunya) y PDC (Pacte Democràtic per Catalunya). En Castilla y León en 1977 se constituyen: el Partido Social Demócrata de Castilla y León; Partido Demócrata de Castilla y León; Asociación Democrática de la Mujer de Castilla y León; Movimiento Socialista (MS); Partido Social Demócrata Salmantino (PSDS); Partido Ruralista Español (PRE); y el Partido Nacionalista Castellano.

1977 será un año importante por los sucesos que acontecerían. Se había iniciado con el recién eliminado TOP, pero la violencia seguía dominando las calles, los GRAPO (Grupo Revolucionario Armado Primero de Octubre) secuestraron al general Villaescusa, presidente del Consejo Superior de Justicia Militar, y a Antonio Oriol, presidente del Consejo de Estado, mientras los grupos “ultras” respondían con una nueva espiral de violencia. Y la presión que llevaba ejerciendo el PCE para su legalización culminaría el 9 de abril, siendo aprobada²²⁹.

La decisión de Suárez, de presentarse como candidato a las elecciones del 15 de junio, significó la creación de UCD (Unión de Centro Democrático), que nacía como una coalición de quince partidos, cuyas características fueron la heterogeneidad ideológica y su carácter centrista.

“La transición política –ha dicho Adolfo Suárez- fue el resultado de un diálogo entre el Gobierno y la oposición. El Gobierno supo reconocer y dialogar con los grupos de la oposición. Fue un proceso difícil en el que hubo que ir eliminando, por ambas partes, recelos e incomprendiones acumuladas o heredadas; pero al final, se llega a la convicción de que el proyecto del Gobierno era el mejor entre todas las posibles”²³⁰.

■ Las resistencias al cambio

Los primeros años de la transición política están tan cargados de acontecimientos que a menudo es necesario su seguimiento en forma de anuario para comprender la aceleración de los cambios y la presión social al que se ve sometido el

²²⁷ RODRÍGUEZ CORTEZO, J.: *Desde la calle: la transición, como se vivió*. Madrid, Visión Net, 2002, p. 161.

²²⁸ HERNÁNDEZ ANDREU, J.: *Economía política de la transición en España, 1973-1980*. Madrid, Editorial Complutense, 2004, p. 18.

²²⁹ En febrero de 1977, Suárez ya se había reunido en secreto con Santiago Carrillo, dando la posibilidad de la legalización de su partido, a cambio de la aceptación de los símbolos de la corona y el estado; haciéndose efectivo en abril del mismo año.

²³⁰ SÁNCHEZ-TERÁN, S.: *La Transición. Síntesis...ob.cit.*, p. 180.

gobierno. Los factores políticos marcan la pauta de las actuaciones, siempre acuciadas por la presión de las nuevas formaciones políticas, y sobre todo, de la ciudadanía que lleva en “volandas” al gobierno para que acelere las reformas políticas. Las demandas, el uso y los comportamientos democráticos van por delante de la promulgación legal.

No obstante, los grupos reaccionarios pretenden frenar el proceso democrático con sus acciones involucionistas como el asesinato en 1977 de los abogados laboristas del despacho de la calle Atocha de Madrid²³¹ o los atentados y secuestros de ETA y los GRAPO.

La conflictividad laboral se hace cada vez más evidente en la mayoría de los sectores económicos por la necesidad de no seguir perdiendo capacidad adquisitiva que devoraba la elevada inflación. No obstante, la prematura madurez sindical será impagable por su sacrificio político al aceptar los Pactos de la Moncloa, asumiendo una congelación salarial que supuso una contribución mucho mayor que la que luego han pregonado grupos o personalidades políticas en sus memorias, autoproclamándose hacedores de la transición política en el país.



Foto 6. Manifestación por la calle Duque de la Victoria, Valladolid, 1976²³²

Sin embargo, en los pactos, había dos factores con los que no se había contado: por un lado las reticencias de los empresarios para invertir en un periodo de crisis y, lo más llamativo, no se contaba con los representantes de los trabajadores, si no que se delegaba en los partidos políticos especialmente PSOE y PCE, entendiéndose que los sindicatos no eran más que correas de transmisión de aquellos. No obstante, los sindicatos mayoritarios como CC.OO y UGT apoyaron²³³, aunque con reservas las medidas tomadas, pero el desencanto llegaría pronto por los sucesivos incumplimientos del gobierno.

Finalmente, en la Moncloa se pactó la reforma fiscal, se atendió al empleo juvenil, se desaceleró la inflación, se aportó créditos a la pequeña y mediana empresa, se despenalizó el adulterio, etc.; tras lo que Suárez pudo proclamar, “una vez

²³¹ Cinco abogados laboristas comunistas fueron asesinados a punta de pistola en sus puestos de trabajo. El PCE mantuvo la calma y organizó un entierro en respetuoso silencio. Civismo que conmovió a la clase política y a la opinión pública.

²³² Extraída del AHMV.

²³³ No fueron “invitados” a la firma de los Pactos de la Moncloa.

*conseguida la libertad vamos a ganar con ilusión la justicia social*²³⁴. Pero la conflictividad laboral de estos años se incrementaba notablemente por la crítica situación económica como recogen todas las estadísticas de número de jornadas perdidas o de huelgas producidas en todos los sectores y regiones del país²³⁵. Todos los colectivos sociales reclamaban reformas legales y las huelgas serán el instrumento permanente de lucha. Para Díaz Sánchez, el precio político que deberán pagar los sindicatos va a ser muy alto: un distanciamiento de las bases obreras y la dirección sindical, acrecentada con la burocratización de las organizaciones y la proliferación de los sindicatos más radicales²³⁶.

En todo este proceso de cambio político, además de partidos y sindicatos, iban a aparecer en España nuevas formas de organización social, ya desarrolladas anteriormente en el mundo occidental, los NMS que surgirán con la transición, especialmente apoyados en tres grandes pilares: feminismo, ecologismo y pacifismo.

No quedaba mucho tiempo a los partidos y agrupaciones políticas para preparar las elecciones generales y además, era necesario continuar desmantelando las instituciones franquistas como se había hecho con el TOP o el fin de la OSE el 30 de marzo de 1977, y el 1 del mismo mes, se hacía lo propio con el Movimiento Nacional, dejando libre el camino hacia la implantación del proceso democrático.

La novedad estaba en la convocatoria de las primeras elecciones democráticas, inexistentes desde la Segunda República, que se fijaron para el 15 de junio de 1977. Ese día, 18 millones y medio de españoles, el 78,7 % del censo, acudieron a votar en libertad, a pesar del temor de los votantes, tras cuarenta años de dictadura. Segovia fue la provincia más participativa de toda España con el 13% de abstención²³⁷.

El triunfo fue para la opción de la moderada UCD, liderada por Adolfo Suárez, con la amalgama de demócrata-cristianos, liberales, algún socialdemócrata, reformistas y personal del viejo Movimiento, que obtenía el 34,6% de los votos²³⁸ y 166 escaños, lo que le otorgaba la mayoría relativa en el Congreso²³⁹.

Los socialistas de Felipe González obtenían un amplio respaldo con el 29,3% de los votos y 118 escaños, mientras que el partido por excelencia de la clandestinidad, el PCE conseguía, el 9,4% de los votos y 20 escaños, escaso resultado frente a sus expectativas de salida. El mayor fracaso lo cosechaba la formación de la derecha franquista, AP con el 8,3% de los votantes que obtenía 16 escaños, y mayor castigo recibían los grupos que se presentaban con las siglas de Falange que no obtuvieron escaño alguno; en cambio, inician su visibilidad los partidos nacionalistas, como CDC con 2,8% y 6 diputados, y el PNV con 1,7 % y 8 diputados. Como puede verse en la siguiente tabla:

²³⁴ MUNIESA, B.: *Dictadura y Transición. La España lampedusiana. II. La monarquía parlamentaria*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2007, p. 74.

²³⁵ Ver BABIANO, J.: *Emigrantes, cronómetros y huelgas. El mundo del trabajo en el Madrid franquista, (1951-1977)*. Madrid, Siglo XXI, 1995. MOLINERO, C. y YSÀS, P.: *Productores disciplinados y minorías subversivas. Clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*. Madrid, Siglo XXI, 1998.

²³⁶ DÍAZ SÁNCHEZ, P.: "Participación social de las mujeres", en ob. cit., p. 354.

²³⁷ Ver GONZÁLEZ CLAVERO, M.: *Castilla y León. El proceso autonómico...* ob.cit., p. 147.

²³⁸ Votos mayoritariamente procedentes de las zonas rurales y de las clases medias urbanas.

²³⁹ GLUNZ, A.: *La 'Transición' española - la naturaleza del cambio de régimen y sus consecuencias*. Germany, Grin Verlag, 2004, p. 4.

Tabla 6.- Resultado elecciones 1977 en España²⁴⁰

PARTIDOS	Nº VOTOS	% VOTOS	Nº ESCAÑOS	% ESCAÑOS
UCD	6.337.288	34,6	166	47,4
PSOE	5.358.781	29,3	118	33,7
PCE	1.709.809	9,4	20	5,7
AP	1.504.771	8,3	16	4,6
CDC	-	2,8	6	-
PNV	296.193	1,7	8	2,3
PSP	816.582	4,46	6	-
UCD-C	172,791	0,94	2	-

La sociedad española tenía miedo a que el proceso no se llevara a cabo, y se inclinó por las opciones de centro y centro izquierda. Un cierto desencanto se iniciaba en el país ante las limitaciones del debate entre “reforma o ruptura” que se decantaba por la primera ante el temor al involucionismo de los grupos franquistas más “ultras”, y siempre la amenaza de los cuarteles.

■ Los cambios políticos en Castilla y León

Las jornadas electorales que se desarrollaron durante la transición contaron con una elevada colaboración de los castellano-leoneses. En 1977, en Castilla y León²⁴¹, la participación fue de 82,4%, más que la media española, con una tendencia hacia las fuerzas del centro y derecha. La UCD alcanzaba también la victoria, de manera más amplia con el 51,6% de los votos y 25 escaños, frente al 23,7% del PSOE, 11,75% del AP (2 escaños) y el 3,7% del PCE. Había diferencias regionales entre Castilla y León con el País Vasco donde UCD sólo contó con el respaldo de 17,3% de la ciudadanía, ganando sobre todo los partidos nacionalistas, como PNV con el 28,8% y el PSE-EE con el 28,1%, así como, una mayor abstención del 22,3%²⁴², frente al 19,2% de Castilla y León²⁴³.

UCD obtuvo 709.303 votos, teniendo en León, Salamanca y Valladolid la mayor representación y la menor en Soria o Segovia. Mientras, el número de escaños era menor en Palencia, Segovia y Zamora. El PSOE consiguió 325.684 votos, obteniendo mayor representación en Valladolid y menor en Soria o Ávila²⁴⁴.

²⁴⁰ Datos basados en: LÓPEZ NIETO, L.: *Relaciones intergubernamentales en la España democrática: interdependencia, autonomía, conflicto y cooperación*. Madrid, Dykinson, 2006, p. 46. ARRANZ ANDRÉS, C. y SERNA VALLEJO, M. (Coord.): *Estudios de Derecho español y europeo*. Santander, Universidad, 2009, p. 563. Y MELLA MÁRQUEZ, M. (Ed.): *Curso de partidos políticos*. Madrid, Akal, 2003, p. 298. Elaboración propia.

²⁴¹ Ver datos en GONZÁLEZ CLAVERO, M., et al.: *Castilla y León en democracia. Partidos, elecciones y personal político, 1977-2007*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2007.

²⁴² Ver porcentajes de abstención de las CC.AA. en GARCÍA ESCRIBANO, J.J.: *El poder ausente*. Murcia, Universidad, 1977, p.62.

²⁴³ REDERO SAN ROMÁN, M. y DE LA CALLE VELASCO, Mª D. (Eds.): *Castilla y León en la historia contemporánea*. Salamanca, Universidad, 2008, p. 611.

²⁴⁴ Ver datos de los partidos, en GONZÁLEZ CLAVERO, M., et al.: *Castilla y León en democracia...ob.cit.*, pp. 71-76. Para Soria, CASCANTE CABRERIZO, J.: *Historia de la transición*

Pero ¿había sentimiento autonómico en los habitantes del territorio? todos los datos indicaban que no, como ya hemos señalado, a pesar del esfuerzo realizado por asociaciones y, luego, los partidos políticos que toman el relevo. Una encuesta realizada en 1976 recogía la opinión de la población con un fuerte predominio de las ideas centralistas frente a las autonomistas que eran sólo de 14% en las provincias de Castilla, y del 10% en las tres del antiguo reino de León que, según se ha observado, se tradujeron en votos conservadores.

En la tabla 6 se observa el porcentaje de votos por cada provincia castellanoleonés, mostrando una importante presencia de UCD, principalmente en la patria del presidente, Ávila, con el 68,31% (71.650 votos) y 3 escaños, frente a un apoyo mayor del PSOE en Valladolid, el 31,21 % (76.308 votos) y dos escaños. Los socialistas se convirtieron en la segunda fuerza política y AP, la tercera en todas las provincias menos en Zamora donde desplazó al PSOE al tercer puesto.

Tabla 7.- Elecciones generales al Congreso de los Diputados en Castilla y León en %²⁴⁵.

	AP	UCD	PSOE	IU
1977				
AVILA	6,79	68,31	14,28	2,29
BURGOS	15,47	48,16	23,92	2,57
LEÓN	12,38	51,12	24,08	4,63
PALENCIA	14,38	50,68	25,43	3,68
SALAMANCA	7,88	56,24	22,82	2,85
SEGOVIA	8,69	59,01	21,38	2,47
SORIA	6,32	58,88	17,93	1,99
VALLADOLID	8,39	42,59	31,21	6,46
ZAMORA	23,68	46,80	20,25	2,15

El resto de partidos políticos estuvieron marginados en número de votos, véase el varapalo que sufrió la democracia cristiana de Gil Robles y Ruiz Giménez, o el PCE que sólo conservaba cierta fuerza en Valladolid o Salamanca.

La inusual presencia de las mujeres en la vida política durante el franquismo refleja su marginación de la actividad pública como ha recogido en su investigación Marcos del Olmo, que resume la ausencia de las mujeres en el consistorio de la capital vallisoletana hasta 1964, cuando accede la primera concejala: M^a Ángeles Pérez Lapeña desde una posición que no tienen nada de renovadora. Representa a la Sección Femenina por el tercio de entidades, aunque el alcalde saludó su llegada diciendo que “con ella se incorpora la mujer española a las tareas municipales y porque representa a la Sección Femenina...”²⁴⁶ sin que se vierta comentario alguno sobre su idoneidad o

política en Soria (1975-1990). *Los políticos sorianos ante la Constitución de 1978*. Soria, Soria Semanal, 1989.

²⁴⁵ Ver datos en GONZÁLEZ CLAVERO, M., et al.: *Castilla y León en democracia...* ob.cit., pp.71-76.

²⁴⁶ MARCOS DEL OLMO, M^a C.: “La participación femenina en las instituciones locales: el ayuntamiento de Valladolid, 1963-1983”, en García Colmenares, P.: *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 139-171, p. 144-145.

valía personal para el puesto. Como reconoce la citada autora no se trataba de un avance “progresista” de apertura sociopolítica, si no “normalidad institucional” y cuya presencia tiene más de pintoresco que de menor signo de cambio social o cultural en la España franquista.

Además, por si quedaba algún atisbo de duda la concejala va a ocupar un puesto nada relevante, fuera de las comisiones permanentes del municipio en una tarea “más próxima al universo femenino tradicional”: delegada de la alcaldía en la Comisión de Indigentes. Y cuando tres años después, en 1967, se une una nueva concejala es destinada al puesto del Servicio de Jardines.

Situación similar se produjo en otras capitales de provincia como Palencia, en cuya corporación municipal fue nombrada concejala en 1974 Pilar Palau Sopena, que había sido Delegada Local de Sección Femenina, en representación del tercio de entidades. Fue la única mujer en el periodo, aunque en este caso alcanzase una tenencia de alcaldía, nada menos que la de hacienda²⁴⁷. Parece la excepción que confirma la regla, sin olvidar que el poder lo ostentaba el alcalde nombrado por el gobernador civil.

Una presencia testimonial que no se consolida y por tanto no es signo de cambio social o cultural, pues en las elecciones municipales de 1970 y 1974 no se produce ninguna incorporación y sí la baja de las concejalas vallisoletanas por haber agotado el tiempo de su mandato, con lo que desaparece la presencia de las mujeres en el ayuntamiento de la capital. Situación que le hace decir a Marcos del Olmo que:

*“La exclusión de género vuelve a ganar terreno, recuperando niveles que parecían definitivamente superados y se mantendrán, en cambio, hasta que a la muerte de Franco comience el proceso que llevará –aunque con evidentes vacilaciones- hasta los actuales índices de visibilidad femenina”*²⁴⁸

Así pues, habrá que esperar a que durante la transición se inicie el proceso, sin retorno, del cambio social con la creciente presencia de las mujeres en los cargos de representatividad política. Y el 15 de junio de 1977 ya son 653 candidatas al Congreso nacional frente a los 5.019 hombres, aunque tan sólo 37 mujeres optando al Senado de un total de 969 aspirantes; pero muy pocas están en los puestos con opciones reales en las listas. De ahí, como señala Marcos del Olmo, que sólo hubiera 21 diputadas y seis senadoras en las primeras elecciones democráticas.

Mejorarán los porcentajes con las elecciones municipales de abril de 1979 que suman más del 22% de las candidaturas para el consistorio de Valladolid; en el caso del la coalición electoral del Movimiento Comunista con Doris Benegas como cabeza de lista y en la propuesta del partido socialista, que resultaría ganador, iban cuatro mujeres, dos de ellas entre las puestos que resultan elegidas, Pilar García Santos y Pilar Fol Frutos que van tener tareas activas en la nueva corporación:

*“Son cambios lo suficientemente importantes como para que el papel asignado a las nuevas concejalas no sea esencialmente homologable al que ejercieron sus predecesoras en el cargo. Adquieren, de hecho, un protagonismo sencillamente impensable en el pasado, aunque no deje de acusar evidentes limitaciones...”*²⁴⁹

²⁴⁷ DUEÑAS CEPEDA, M^a J.: "La Sección Femenina. Reformas en las condiciones sociales de las mujeres", en Dueñas Cepeda, M^a J. (Coord.): *Mujeres palentinas en la Historia. De reinas a campesinas*. Palencia, Cálamo, 2002, pp. 249-267, p. 253.

²⁴⁸ MARCOS DEL OLMO, M^a C.:...ob.cit., p. 150.

²⁴⁹ *Ibidem.*, p. 159.

Además García Santos pertenece a la ejecutiva provincial del partido y es delegada de alumnos en la Facultad de Letras de la Universidad de Valladolid lo que le permite integrarse en la Comisión Permanente del Ayuntamiento capitalino. Y como señalaba la concejala Fol Frutos, ya en los años anteriores había dirigido la secretaría de Propaganda y Prensa del partido con pocos recursos pero:

“... con enorme entusiasmo y una gran capacidad de movilización social dada su activa presencia en los distintos ámbitos de la vida ciudadana. Y es que – dice: -estábamos en las asociaciones de vecinos, en las asociaciones de padres, es que estábamos en el entramado social de la ciudad”²⁵⁰

El trasvase de personas del asociacionismo a la vida política para conformar sus cuadros directivos era evidente. El cambio social y cultural se consolidaba.

De este devenir electoral en la Comunidad, tenemos la siguiente jornada electoral del 3 de abril de 1979 que permitirá la formación de los primeros ayuntamientos democráticos, que también fueron ganados por la UCD, consiguiendo once de los veinte municipios, y siete capitales de provincia; mientras que el PSOE alcanzó ocho, entre ellas, Valladolid y Salamanca; el PCE sólo pudo hacerse hueco en el gobierno municipal de la cuenca minera de Villablino (León). Según la valoración de Martín de la Guardia,

“... estos resultados electorales nos indican como la región mantuvo unos comportamientos políticos muy similares a la de la mayor parte de España, con una amplísima mayoría de la población que hizo suyas las propuestas de reforma moderada que desde los primeros gobiernos de la transición se elaboraron para auspiciar un cambio pacífico hacia las formas democráticas; por otro lado, todos los estudios realizados al respecto ponían de manifiesto una escasísima conciencia regional y apuntalaban los mínimos apoyos electorales con que contaban los partidos regionalistas: el Partido Nacionalista de Castilla y León (PANCAL) sólo obtuvo tres concejales en los comicios municipales en el pequeño ayuntamiento vallisoletano de Castroponce”²⁵¹.

Aguilar indica que:

“... fue la expresión más visible y explícita del acuerdo tácito que sellaron las élites procedentes del franquismo y las fuerzas de la oposición para no convertir el pasado más espinoso en objeto de debate político... (...)...Ese pacto no escrito estaba fundado en una interpretación de la Guerra Civil como una tragedia fratricida de responsabilidad colectiva, con crímenes reprobables en los dos bandos... (...)...Un pacto político de olvido del pasado, acordado por las élites parlamentarias, y un pacto social y económico negociado también desde arriba, firmado por los dirigentes de los principales partidos”²⁵². Y en los medios de comunicación como *El Norte de Castilla* (21/06/1977) se hacían llamamientos en torno al estatuto de autonomía de Castilla y León.

Desde las elecciones de 1977, la transición adquiere una dinámica diferente. El resultado impuso que las cortes se convirtiesen en constituyentes para elaborar una constitución, que consiguiese avanzar hacia la democracia. Tanto en los debates de la ponencia como en los de la comisión²⁵³, los distintos representantes del Congreso

²⁵⁰ *Ibidem.*, p. 168.

²⁵¹ MARTÍN DE LA GUARDIA, R.M.: “Castilla y León en pleno siglo XX”, en Bringas López, M.I. y Rodríguez Pajares, E.J. (Dir. y Coords.): *Aproximación a la Historia de Castilla y León. Épocas Moderna y Contemporánea*. Burgos, Universidad Popular, 2002, pp. 165-181, pp. 177-178.

²⁵² Citado en CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C.: *Historia de España...ob.cit.*, pp. 325-326.

²⁵³ Nos referimos a la Comisión de Asuntos Constitucionales y Libertades Públicas, creada en julio de 1977, compuesta por 36 miembros de diversos partidos.

tomaron la base del consenso como eje fundamental de sus conversaciones y de los textos a redactar²⁵⁴. Se dispuso la cláusula de la confidencialidad en todo lo que se tratase aunque se airearon en la prensa algunos borradores. En otoño de 1978, el texto quedó listo para ser sometido a referéndum el 6 de diciembre, fecha mítica para el país, que ante el desencanto de la participación (67%), alcanzaba la mayoría en todas las provincias (87%), excepto en el País Vasco donde el PNV se abstenía. Su portavoz, Xavier Arzalluz, señalaba “no podemos decir sí a un texto que contiene aspectos que van contra puntos doctrinales que son sagrados para nosotros”²⁵⁵. Se ponía de manifiesto que en Euskadi, las fuerzas políticas no estaban unidas como en Cataluña, sumándose el problema de ETA que durante el proceso asesinaba a 71 personas.

La Constitución aprobada fue llamada, de consenso, considerada flexible y plural. El propio presidente del gobierno decía que era el fruto de un momento de colaboración de todas las fuerzas políticas, pero no suficiente para el cúmulo de problemas de la sociedad española, aunque serían las fuerzas políticas las que cooperasen con el objetivo de fomentar la ilusión y la esperanza²⁵⁶.

Santiago Carrillo como secretario general del PCE opinaba,

*“Con esta Constitución será posible realizar transformaciones socialistas... Pero no creamos que la Constitución resuelve como por arte de magia todos los problemas de este país. Tenemos una crisis económica importante, más de un millón de parados, una juventud que no está segura de encontrar un puesto en la vida, con problemas de vivienda, sanidad y educación”*²⁵⁷.

La Constitución tiene la virtud de un consenso que la haría más fuerte y duradera:

*“La Constitución establece que la democracia es el principio legitimador al reconocer que la soberanía nacional reside en el pueblo y, por tanto que a él pertenece el poder constituyente. Define un Estado social y democrático de derecho organizado como monarquía parlamentaria, aunque los poderes de la corona están limitados. En suma, las fuerzas políticas trataron de simbolizar de forma pragmática más que ideológica el espíritu de la reconciliación nacional. Puede afirmarse, pues, que su rasgo más relevante es del consenso, en donde sobresale el acuerdo de lo fundamental: si bien nadie estaba totalmente satisfecho con el texto por eso mismo era aceptable para todos”*²⁵⁸.

Desde la perspectiva de las mujeres, la Plataforma de Organizaciones Feministas de Madrid calificaba la Constitución, de decepcionante, machista y patriarcal. Era un texto que sólo tenía “padres”, ninguna mujer participó en su redacción, no hubo conciencia democrática de contar al menos con otra Clara Campoamor. Las organizaciones feministas harán propuestas relativas a la familia, el trabajo, la educación y el aborto. En estos documentos se aludía, entre otros, al artículo 14 que proclamaba la igualdad de todos los españoles ante la ley, sin embargo, una Constitución que pretendía ser democrática, debía haber asumido una norma elemental del Derecho: cuando se parte de una situación de desigualdad no se puede dar un trato

²⁵⁴ En ciertos casos la ambigüedad está presente para poder conseguir un consenso, en temas conflictivos como el aborto, la intervención del Estado en la economía o la organización territorial de España.

²⁵⁵ VV.AA.: *La Constitución del XXI*. Madrid, Extra de *El País*, 2003, p. 3.

²⁵⁶ *Ibidem.*, p. 2.

²⁵⁷ *Ibidem.*, p. 3.

²⁵⁸ DÍAZ GIJÓN, J. R., et al.: *Historia de la España actual, 1939-1996...ob.cit.*, p. 248.

de igualdad; de manera que eludían la necesidad de establecer normas concretas para eliminar esa desigualdad. Igualmente, discrepan del artículo 39 donde señala que los poderes públicos aseguran la protección social, económica y jurídica de la familia. Artículo que presta un flaco favor a la emancipación femenina. De la misma manera ocurría con la preferencia que se daba al varón sobre la mujer en el acceso a la jefatura del estado, así como, las deficiencias relativas a la Seguridad Social, referidas a las mujeres que no trabajaran fuera de casa, deberían integrarse en la cartilla del marido; y respecto a los medios de comunicación, no había una normativa que acabara con la utilización de la imagen de la mujer como objeto sexual. El movimiento feminista se manifestó contrario al sí en el referéndum constitucional, aunque no hicieron lo mismo las mujeres de los partidos políticos, PSOE y PCE²⁵⁹

Por otro lado, la Carta Magna establecía una nueva configuración territorial conformada por la administración central, las Comunidades Autónomas (CCAA), y las corporaciones locales. El estatuto de autonomía de Castilla y León fue el último que se aprobó en el Parlamento, ya que Segovia se incorpora más tarde con la Ley Orgánica del 1 de marzo de 1983, y siguiendo la vía lenta del artículo 143, que delimita sus instituciones fundamentales y sus competencias, dejando las provincias de Santander y Logroño fuera, con sus propios estatutos uniprovinciales.

“El estatuto afirmaba que Castilla y León se constituía en Comunidad Autónoma y que tenía como instituciones básicas con las que poder realizar su autogobierno, las Cortes Generales de Castilla y León, la Junta de Castilla y León y el Presidente de esta última”²⁶⁰.

Las provincias castellano-leonesas trataban en estos años de recuperar su tímida conciencia castellanista y, un sector, leonesista, ya iniciado en las primeras décadas del siglo XX y, sobre todo, durante el periodo republicano. Pero entonces como ahora, era más un sentimiento de elites que de la población y había sido más un reflejo de lo que hacían las nacionalidades históricas como Cataluña.

“El problema del regionalismo castellano ha sido, en definitiva, el de la construcción de un sentimiento regional separado de la idea del Estado centralizador, que, sin embargo, no ha podido apartar enteramente de sí...hasta formulaciones muy recientes”²⁶¹

Castilla y León tenía prevención a la “ruptura de la unidad española” y se debatía entre un *regionalismo sano* que nunca discute al estado central frente a un *regionalismo morbosos* que despedaza la “unidad española”²⁶². Esa dualidad y falta de separación entre el estado y la identidad castellana explica lo tardío de su concreción y la relativo convencimiento del movimiento castellanista y, sobre todo, leonesista que no ha ido más allá de tratar de diferenciarse de lo castellano.

No obstante, la bandera de la autonomía iba a tener su componente político en los primeros años como reivindicación por los derechos y libertades civiles. Así, como se ha dicho, la aceptación de Villalar de los Comuneros como un símbolo del fin de las libertades de los castellanos en otro tiempo, será el lugar de reunión anual de los

²⁵⁹ VARELA, N.: *El feminismo para principiantes*. Barcelona, Ediciones B, 2005, pp. 160-162.

²⁶⁰ REDERO SAN ROMÁN, M. y DE LA CALLE VELASCO, M. D. (Eds.): *Castilla y León en la historia...* ob.cit., p. 620.

²⁶¹ ARÓSTEGUI, J.: "Historia contemporánea de Castilla y León", en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J. (Eds.): *Historia de una Cultura*, Vol. I. *Castilla y León en la Historia de España*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 417-517, p. 492.

²⁶² MORALES MOYA, A. y ESTEBAN VEGA, M.: *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español*. Madrid, Marcial Pons, 2005.

castellano-leoneses, el 23 de abril. Para los analistas, esas primeras concentraciones eran más una lucha por las libertades políticas que un desarrollo espectacular de la conciencia regional, eran ¡un grito de libertad contra el pasado franquista!²⁶³.

A partir de octubre 1977, con la constitución de la Asamblea de Parlamentarios y Diputados Provinciales de Castilla y León en Valladolid, el proceso autonómico pasaba a manos de los partidos políticos. El RD de 13 de junio de 1978 creaba el Consejo General de Castilla y León para dirigir el proceso, excluidas las provincias de Santander y de Logroño, ya dicho; y la provincia de León y Segovia, aunque mostraron sus veleidades hacia la autonomía provincial, terminarían integrándose. Se nombraba presidente a Manuel Reol de Tejada, miembro de la UCD de Burgos, que sería sustituido por José M^a García Verdugo, del mismo grupo político en julio de 1980. Se iniciaba el proceso final con la necesaria adhesión de los dos tercios de los ayuntamientos que debían representar a más de la mitad de la población regional. El ambiente social y político había cambiado notablemente en estos años y una encuesta de 1979 ya recogía los frutos del trabajo de concienciación: el 59 % de la población se declaraba a favor de la autonomía regional²⁶⁴.

En las provincias castellanas va creciendo la expectación ante los acontecimientos nacionales y los deseos de cambio que se aprecian en todos los sectores sociales, especialmente en el mundo obrero que presiona con fuerza en la mejora de sus convenios colectivos, ante la desbocada inflación que se come sus exiguos salarios. Es el caso de los trabajadores de la construcción, pero también el de los funcionarios públicos del magisterio que estaban en huelga, al igual que en otras muchas zonas.

Las provincias de mayoría agraria como Palencia, ya había estallado el conflicto años atrás, donde menos se esperaba, en un sector de apariencia tan tradicional como el campo, se rompía el talante pacífico y abnegado de los campesinos de Tierra de Campos; cansados de aguantar tantas promesas de desarrollo. Tomaban las calles de la capital palentina el último día de junio de 1976 bajo el lema del "Clamor del Agro", titulaba el editor²⁶⁵ a la manifestación de más de 15.000 campesinos que ocuparon las vías principales de la ciudad con pancartas que reflejaban su hastío y sus viejas demandas, nunca atendidas, que al final entregaban al gobernador civil para que las elevara al gobierno.

Era un nuevo y vano intento de cambiar el rumbo de la crisis de la agricultura tradicional iniciado en la década anterior en España. Conflictos y demandas que se repetirán a lo largo de la transición y la democracia. Aunque en esta misma provincia, la huelga más larga y dura fue la protagonizada por el sector de la construcción reivindicando subidas salariales y sus complementos, que se tornó violenta por la intervención decisiva del gobierno civil al prohibir sus reuniones y asambleas, así como la detención y la fuerza empleada en la disolución de los piquetes con la policía armada. Para la historia local palentina constituyó la "primera huelga en toda regla", como recogía la prensa de abril y mayo de 1977 y fueron muchos los ciudadanos los que

²⁶³ VALDEÓN, J.: "Castilla y León. De la transición democrática a la autonomía", en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J. (Eds.): *Historia de una Cultura*, Vol. I. *Castilla y León en la Historia de España*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp.11-39, pp. 23-26.

²⁶⁴ REDERO SAN ROMÁN, M. y DE LA CALLE VELASCO, M.D., "La implantación de la democracia en Castilla y León...ob.cit., p. 618.

²⁶⁵ En *El Diario Palentino. El Día de Palencia* de 30/06/1976, 1^a página.

salieron a la calle para ver la novedad de cómo se producía una huelga que los mayores ya no recordaban²⁶⁶.

■ Un nuevo tiempo político, 1979–1982²⁶⁷

Con la convocatoria de las elecciones generales para el 1 de marzo de 1979 a las que seguirían las esperadas elecciones municipales, se cerraba la etapa de la transición definida fundamentalmente por el proceso constituyente y la configuración del proceso democrático.

Las primeras elecciones generales del 1 de marzo tras la aprobación de la Constitución, mantuvieron en lo esencial la representación parlamentaria con el triunfo de UCD (35% de los votos con 168 escaños²⁶⁸) frente al PSOE que ascendía hasta el 30% consiguiendo 121 escaños²⁶⁹, mientras se agrandaba el descabro de la derecha con un pequeño 6% para Coalición Democrática (9 escaños) y un escaño para la Unión Nacional del falangista Blas Piñar, como símbolo del inmovilismo franquista. Tampoco salía bien parado el partido comunista (10,8 % y 23 escaños), mientras que crecía la importancia de los partidos nacionalistas (PNV con 1,5% y 7 escaños). En estas elecciones se constató un cierto desapego político entre los ciudadanos, denominado por la prensa como “el desencanto” y hubo un 32% de abstenciones (frente al 21% de las del 77).

Mientras, las elecciones municipales permitían por fin, reemplazar a las corporaciones franquistas cuyos resultados trajeron importantes novedades. Se cambia el mapa político nacional, ya que la UCD obtenía muchas alcaldías pero en las ciudades menores, mientras que las grandes ciudades eran para los socialistas, como Madrid con el apoyo de los comunistas a Tierno Galván; en Barcelona donde ocupaba el sillón municipal Narcis Serra, en Zaragoza, en Valladolid o en Málaga. Del mismo modo, las principales localidades en las comunidades del País Vasco o Cataluña pasaban a manos del PNV o del CIU.

Pero también son los años en que arrecia la crisis económica con nuevas escaladas del precio del petróleo con la revolución iraní, que tiene una grave repercusión en España agravando la necesidad de una profunda reconversión industrial que no iba a acometer el gobierno de UCD por su manifiesta debilidad interna. La cascada de los cierres de empresas y el aumento de la tasa del paro hasta el 16% ponían de manifiesto la gravedad de la crisis y explicaban las razones de las huelgas de 1979 con más de 7 millones de trabajadores movilizados y descontentos con las consecuencias de los acuerdos de la Moncloa. Eran huelgas defensivas para mantener el poder adquisitivo ante una inflación que ya superaba el 16% anual y para evitar lo inevitable de la flexibilización del empleo, cada vez más precario.

²⁶⁶ GARCÍA COLMENARES, P., “La Época Contemporánea. Desde el Antiguo Régimen a las puertas del siglo XXI”, en García Colmenares, P. et al. (Coords.): *Historia de Palencia, 2. De la Época Moderna al Tiempo Presente*. Palencia, Cálamo, 2003, pp. 103-254, p. 241.

²⁶⁷ Este apartado se ha elaborado con la bibliografía de: DÍAZ BARRADO, M.P.: *La España democrática (1975-2000)*. Madrid, Síntesis, 2006; MARÍN, J.M. et al.: *Historia política...*ob.cit.. MOLINERO, C. (Ed.): *La Transición, treinta años después*. Barcelona, Península, 2006.; PÉREZ-DÍAZ, V.: *España puesta a prueba, 1976-1996*. Madrid, Alianza, 1996; TUSELL, J.: *La transición española a la democracia*. Madrid, Historia 16, 1991; y mismo autor, *Dictadura franquista y democracia...*ob.cit.; VV.AA.: *Historia de España actual...*ob.cit.

²⁶⁸ Comenzaba el segundo gobierno de Suárez, hasta su dimisión en 1981.

²⁶⁹ Se consolidaba como fuerza principal de la oposición.

Los sucesivos gobiernos buscarían fórmulas y acuerdos con los sindicatos obreros para tratar de paliar el impacto de la crisis con el Acuerdo Básico Interconfederal en 1979 que se repetiría al año siguiente, por el cual se tomaban medidas consensuadas de flexibilidad laboral. En 1980 el Estatuto de Trabajadores suponía un avance definitivo para el movimiento obrero español culminando todo el proceso normativo iniciado en 1976 que ponía fin a la legislación de la dictadura y sentaba las bases de la democracia laboral. Las sucesivas elecciones sindicales iban a consolidar la dualidad entre CC.OO y la UGT que desde 1982 conseguía superar a su homólogo.

Si la UCD iba a iniciar su fase final con la disolución de los grupos que la conformaban, en el partido comunista se hacía una dura autocrítica con los dirigentes que no conseguían mejorar sus resultados electorales. Las críticas a Santiago Carrillo arreciaban por el debate ideológico sobre la propuesta de la dirección de abandonar el “leninismo” como vía programática hacia el “eurocomunismo” siguiendo el modelo italiano o francés. La división interna de los comunistas dio lugar a disensiones, abandonos y expulsiones disciplinarias.

El partido socialista tuvo, también, su momento de crisis y debate interno en el XXVIII Congreso celebrado en mayo 1979, en el que Felipe González hacía la propuesta de eliminar una seña de identidad del partido, su carácter marxista. El ala de la izquierda socialista presionó y provocó la dimisión del secretario general, pero la situación sólo se mantuvo hasta septiembre del mismo año en el congreso extraordinario donde González volvía reforzado a ocupar la secretaría general y con el objetivo conseguido. El Congreso XXIX, de dos años después, era ya el de la unidad y cohesión en clara alternativa al gobierno de UCD, cuya debilidad interna por el enfrentamiento de los “barones” era más que evidente.

Mientras, el partido del gobierno sufría una pérdida de credibilidad de la gestión de Suárez por su despreocupación del partido -que se fue cuarteando- y los desaciertos en cuestiones clave como la política autonómica y graves errores de imagen -como su falta de atención en el Parlamento-. A esto hay que añadir, una situación económica delicada y la creciente actividad terrorista que lejos de disminuir aumentó, alcanzando las cuotas más altas entre 1978-1980, con 327 muertos lo que nos mostraba la dura realidad de que la Constitución no había puesto fin al derramamiento de sangre de ETA, como muchos esperaban.

La moción de censura presentada por Felipe González (el 21 de mayo de 1980) como ofensiva contra Suárez, acabó por demostrar la fuerza de la oposición, aunque no salió adelante, ganó el debate en la calle. González aparecía como un líder preparado y Suárez como un presidente acorralado. Estos hechos forzaron a Suárez, a remodelar su gobierno, haciendo salir a su hombre de confianza Fernando Abril e introduciendo al socialdemócrata Fernández Ordóñez en Justicia o Pío Cabanillas como adjunto en la Presidencia.

UCD se disolvía en disensiones internas peligrando su capacidad de gobernar por lo que Adolfo Suárez presentó su dimisión irrevocable el 29 de enero de 1981 creando una situación insólita para que el partido que sostenía al gobierno propusiese al parlamento a su sustituto: uno de sus barones, Leopoldo Calvo Sotelo.

La inestabilidad política era más aparente que real, pero no lo entendieron así los militares que venían amagando algún movimiento de fuerza, eligiendo el día de la investidura, el 23 de febrero de 1981, para el intento de golpe de estado. Fue dirigido por algunos generales y ejecutado en las Cortes por el teniente coronel de la guardia

civil Tejero, seguido por unos pocos como el capitán general de Valencia, Jaime Milans del Bosch que paseó los carros de combate por la ciudad valenciana y declaró el estado de excepción. Este hecho mostró el esperpento de unos grupos reaccionarios que creían volver a julio de 1936, pero la falta de apoyo y la intervención directa del rey acabaron enmudeciendo el 23F que había fracasado.

Como consecuencias inmediatas de este episodio fueron: el afianzamiento de la credibilidad democrática del rey Juan Carlos I y el crecimiento de su prestigio nacional e internacional; así como la mayoría absoluta del hemicycle en la segunda ronda para Calvo Sotelo.

El nuevo gobierno²⁷⁰ de Calvo Sotelo aprovechó el “susto” provocado por los golpistas, con los apoyos parlamentarios necesarios y puso en marcha grandes acuerdos socioeconómicos, aceleró el proceso autonómico y los procesos de integración en la CEE y en la OTAN. La integración en estas dos instituciones internacionales iba, por un lado, a obligar a modernizar y democratizar las Fuerzas Armadas y por otra parte la entrada en la OTAN generó movilizaciones sociales en contra apoyadas por el PSOE, aunque Calvo Sotelo hizo caso omiso, aprobando el ingreso en las Cortes en agosto de 1981.

Pero la descomposición interna de la UCD no cesaba y se agitaba entre los democristianos con la aprobación de leyes como la del divorcio impulsada por Fernández Ordóñez en abril de 1981, o los descalabros electorales en Galicia y el fracaso en atajar el fraude del aceite de colza desnaturalizado que provocó 500 víctimas y más de 25.000 afectados.

Pronto algunos de sus barones más notables como Herrero de Miñón y Oscar Alzaga creaban un nuevo partido, el Partido Democrático Popular y el mismo Adolfo Suárez se desgajaba con un nuevo grupo, el Centro Democrático Social. Calvo Sotelo no tenía más remedio que disolver las Cortes y convocar nuevas elecciones generales para el 28 de octubre de 1982. Se iniciaba, así, otro periodo histórico en España.

El esperpéntico ruido de balas de la intentona golpista de 1981 alejó definitivamente un pasado cada vez más remoto. A pesar de todo, la democracia es hija de nuestro pasado, para ello sirve nuestra memoria colectiva. Pero la democracia es necesaria, pero no suficiente, había dicho Rusell, *“si no se desarrolla el indispensable espíritu crítico de una sociedad -y para ello es necesario poner el énfasis en la educación y en la cultura, insistimos- nuestra democracia será incompleta-”*²⁷¹.

Laraña, señala el cambio producido en esta década en España tras el fin del franquismo, diciendo:

“Esos cambios no se produjeron simplemente porque se legalizaron los partidos políticos, sino que surgen a través de un proceso de redefinición de los marcos de protesta y las identidades colectivas de los movimientos sociales que confieren sentido a la participación en ellos. Podemos situar el inicio de ese proceso en algunos movimientos que tienen lugar en la segunda mitad de los años ochenta, entre 1985 y 1987. En esos años surgen movimientos pacifistas y estudiantiles que fueron impulsados por marcos de protesta diferentes de los que

²⁷⁰ Que rechazó crear un gobierno de coalición con los socialistas y optó por formar un gobierno con pocos cambios –redujo de 21 a 15 carteras-, que a pesar de todo no impidió el proceso de descomposición.

²⁷¹ DE SEMIR, V.: “Ciencia, conocimiento y sociedad”, en Gracia, J. y Ródenas De Moya, D. (Eds.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 2009, pp. 93-110, p.109.

*prevalecieron durante el período moderno, desde la época de Franco hasta entonces. Son los movimientos contra la política educativa oficial y la permanencia de España en la OTAN*²⁷².

La mejora de la educación se hace patente tras la caída del franquismo, el abandono demográfico del ámbito rural en muchas provincias hizo cerrar muchas escuelas, como ocurrió en la región castellano-leonesa. Se inicia ahora un proceso para aumentar el número de centros y con ello los alumnos en el sistema educativo (6.056 en el curso 75-76 y 6.721.733 en 85-86 en educación básica, frente a 818.403 y 977.257 alumnos, respectivamente en bachillerato), mayor número de aprobados para el acceso a Universidad, de titulados en enseñanzas superiores (como los 106.107 en el curso 87-88). Así, en 1980 existía un 75,28% de alumnado en enseñanza primaria, 11,76% en secundaria²⁷³, 7,17 % en carreras universitarias y 5,79% en formación profesional²⁷⁴.

Una educación unida a la socialización de las mujeres y niñas en el proceso educativo, traía una mayor formación y nuevas opciones personales para las jóvenes que iban a demostrar su valía cambiando el modelo tradicional femenino en su decidida lucha por la igualdad social²⁷⁵.

El partido de Adolfo Suárez aspiraba a una labor educativa basada en el nuevo escenario político, pero aún así, pasó por encima del tema escolar, mientras que los partidos de la oposición, como el PSOE, apostaban por lemas como “*La enseñanza es Democracia*” y declaraban:

*“La enseñanza debe ser gratuita a todos los niveles. La escolarización debe ser total, sin infrautilización o desescolarización encubierta bajo condiciones antipedagógicas. El profesorado tiene derecho a la estabilidad en el empleo y a una retribución adecuada a su trabajo. Una escuela democrática debe ser, a juicio de los socialistas, pública no estatalizada, autogestionada por las comunidades de padres, profesores y alumnos. En la nueva enseñanza se tiene que atender a los valores y necesidades de cada nacionalidad y de cada región del Estado”*²⁷⁶.

O la propia FETE-UGT que calificaba a la escuela como “terreno de lucha” en 1976, en busca de una escuela laica que sólo llegará con los socialistas en el poder.

Para llevar a cabo un programa educativo era necesario desarrollar la Constitución que establecía la libertad de enseñanza para todos (artículo 27). Este tema se trataba ya en los Pactos de la Moncloa y se convierte en tema de debate político permanente. Así irán surgiendo leyes resultado de estas políticas educativas como la Ley Orgánica de Estatutos de Centros Escolares (LOECE, 1980) y la Ley Orgánica del Derecho a la Educación (LODE, 1984). La primera reconoce el derecho a crear y dirigir centros o a la libertad de enseñanza del ideario de los profesores.

²⁷² LARAÑA, E.: *La construcción de los movimientos sociales*. Madrid, Alianza, 1999, p.329.

²⁷³ La disminución se debe al cambio de la Ley de Educación desde 1971.

²⁷⁴ Datos obtenidos de MARTÍNEZ RUIZ, E., et al.: *Atlas Histórico...* ob.cit.p. 228.

²⁷⁵ Según GARCÍA DE LEÓN, M.A.: “A la sombra de la Universidad”, en Morant, I. (Dir.): *Historia de las Mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 329-347, pp. 338-339.

²⁷⁶ Tomado de HERNÁNDEZ BELTRÁN, J. C.: *Política, parlamento y educación en la transición española a la democracia. Luz y taquígrafos*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2009, p. 21.

■ La dualidad cultural: los dos caminos hacia su democratización

En todo este conjunto que constituye la transformación política y social de la transición, la cultura peca de un cierto continuismo oficialista e institucional mientras que por otro lado, la cultura se adhiere a los movimientos de oposición y democracia así como a la aún naciente cultura del desencanto y de la movida que se desarrollará en los ochenta.

La sociedad en su transformación comienza a plantearse como una “sociedad de cultura”, a la par de las democracias portuguesas y griegas, como denominaba Rodríguez Morató²⁷⁷.

“Los años de UCD han sido entendidos, desde la perspectiva de la política cultural, como años de gestión provisional, donde el personal administrativo era heredero del botín franquista”²⁷⁸.

Efectivamente, los años de transición han sido momentos de continuidad en el ámbito oficial, el franquismo había perdido su batalla cultural asociada al Movimiento, pero había intentado abrirse a las nuevas formas culturales en una forma de cambiar su imagen y normalizarla de cara al exterior, siempre, sin perder el control exhaustivo para evitar la implantación de lo contrario a lo que pretendían.

Se acababa el monopolio informativo de Radio Nacional y, otras, como la cadena privada SER, de talante aperturista, se erigían en la voz del cambio. El NO-DO deja de ser proyección obligatoria en los cines, cesando pronto su producción. Se abole el Sindicato Nacional del Espectáculo, y la censura (3 o 3R) se reemplazaba por un nuevo código de clasificación de películas, “S” para las eróticas y violentas, y “X” para determinadas salas de cine.

La dualidad cultural estará presente en la transición: por un lado, la continuidad franquista y por otro, las aportaciones democráticas de la oposición. Convivirán estos años y será el estado quien se encargará de resolverlo sin conflictos y en consenso. Se crea el propio Ministerio de Cultura (1978), derivado del Ministerio de Información y Turismo franquista.

La Constitución permitió entre las CCAA el nacimiento de la Subdirección General de Comunicación Cultural que favorecía un intercambio y una colaboración entre las mismas en el ámbito cultural, así como sus actividades con el exterior a través del Ministerio de Asuntos Exteriores. La eficacia de esta subdelegación ha sido notable, según las legislaturas, por su especial atención al patrimonio.

La amnistía fue necesaria, tras una dictadura como la franquista, pero las resistencias se mantuvieron con la política de UCD que, aunque pretendían una reforma social y cultural, todavía tenía posos de censura como les ocurrió: al grupo Els Joglars; la exposición de José Ortega en Ciudad Real (1980); la censura de películas extranjeras, *Saló o los 120 días en Sodoma* de Pasolini, y *El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima en 1976, estrenadas cuatro años después; y películas españolas, *El Crimen de Cuenca* de Pilar Miró; actos que hacía dudar a la oposición de la “intención democrática” del gobierno, y como consecuencia de ello, se gestó una cultura de

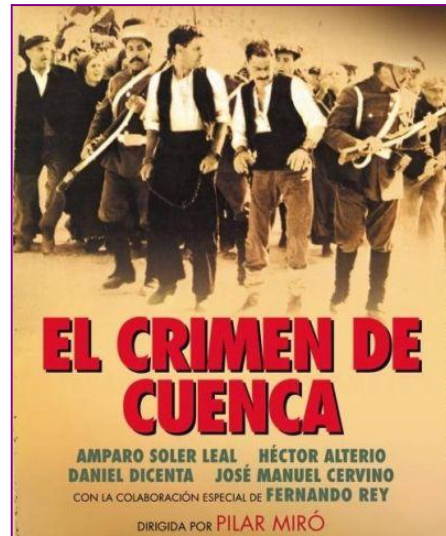
²⁷⁷ Ver "Introducción" de RODRÍGUEZ MORATÓ, A.: *La sociedad de la cultura*. Madrid, Ariel, 2007, pp. 11-54, pp. 42-44.

²⁷⁸ Cita de FERNÁNDEZ PRADO, E.: *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Gijón, Trea, 1991, p.117.

oposición donde la revista *Ajoblanco* (1974-1980)²⁷⁹, de Barcelona, es un notable ejemplo.

Foto 7. Cartel de la película de Pilar Miró, *El crimen de Cuenca* (1976)►

En ocasiones, la democratización de la cultura fue un simple escaparate populista para llegar a las masas, aunque las instituciones permanecieron con sus resabios franquistas. No hubo interés de crear nuevas infraestructuras como ocurrió con el gobierno socialista que queriendo dar una imagen de prudencia y cautela en ese sentido permaneció participando de la mera continuidad, lo que generó un cierto desencanto social, ya que se disponía de los mismos medios pero con contenidos nuevos que en ocasiones no encajaban o simplemente eran contradictorios.



En los años de la transición, tuvo relevancia la ideología de izquierdas desde la perspectiva del ámbito intelectual, así como el intento de recuperación del remoto pasado. Por ejemplo, se recuperan autores vetados en literatura como el extremeño Manuel Martínez Mediero y el granadino Martín Recuerda, y se generalizó la difusión cultural por la creciente demanda social, popularizándose la cultura como consumo de masas.

*“La cultura, en contra de lo que había sido habitual en el pasado inmediato, se convirtió en objeto de una atracción reverencial y en aliciente para el consumo, por primera vez por amplias capas de la población”*²⁸⁰.

Además, aparecieron un buen número de actividades culturales en torno a librerías: recitales, conciertos, homenajes, etc. Con la Ley del Libro (1975), las librerías se convierten en auténticos dinamizadores culturales, organizarán debates, charlas, exposiciones, etc., siendo pioneras las salmantinas en Castilla y León. Son librerías de tipo alternativo y progresista, tomado de modelos europeos.

*“Unas librerías que siguen siendo una referencia para la ciudad, para la gente con cierta inquietud, gente de izquierda...progresista, pero que ya no sólo se surte de esta literatura... (...)...y es una época en la que va a empezar el boom de las librerías en España, porque no había todas esas cosas”*²⁸¹.

*“El mundo del libro en este país, afortunadamente, ha hecho aprender a respetarnos, aprender a jugar a la democracia, aprender a jugar a las distintas ideologías... (...)...no cabe duda que las editoriales han llevado a cabo una gran labor al igual que la prensa”*²⁸².

Las librerías y editoriales permiten en Castilla y León, como en el resto de España, conocer libros de temática nueva o anteriormente censurada, satisfaciendo la

²⁷⁹ Interesante SARRÍA BUIL, A.: *Esbozo cultural de la transición española. ¿Modelo de cambio o ejemplaridad de intransición?*. París, Ruedo Ibérico, 2009.

²⁸⁰ TUSELL, J.: *Dictadura franquista...* ob.cit., pp. 397.

²⁸¹ Entrevista a Fernando Sabugo de la librería *Alfar* en Palencia, en GAGO GONZÁLEZ, J.M.: “Miradas culturales: Libreros y editores en el cambio político de la Transición”, en García Colmenares, P. : *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 235- 260, p.243.

²⁸² GAGO GONZÁLEZ, J.M.: “Miradas culturales: Libreros y editores...ob.cti., p. 259.

demanda cultural y canalizándola con otras actividades como podemos recordar con la trayectoria de la librería *Relieve* y *Meseta* en Valladolid, o *G-AR* y *Perspectivas* en Soria.

Foto 8. Imagen actual de la librería *Relieve* en Valladolid²⁸³ ►



La llegada de la democracia permitió que temas antes “prohibidos” de la historia de nuestro país se trataran en novelas, películas, exposiciones, etc.; no sólo de forma objetiva, sino también usando la parodia o la ironía, como ocurre en la novela de Jesús Torbado, *En el día de hoy* (1976) que abrió el camino a la novela de guerra y posguerra, siguiéndola *Crónica y milagros de Óscar Ferreira caudillo* (1978), de Gabriel Plaza Molina, o *Fábula de la ciudad*, de Ramón Hernández (1979), entre otros.

La novela de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio* había roto con el realismo novelístico de la época franquista y se abría hacia un campo experimental, un cambio evidente también en otros ámbitos intelectuales. La novela presenta un doble discurso, uno, de tono reflexivo y otro, de corte lúdico. La primera es una novela seria y culta cuyo máximo representante era Juan Goytisolo, con *Reivindicación del conde don Julián* (1970). Y la segunda representada por la obra de Torrente Ballester, *La saga/fuga de J.B.* (1972), o *Escuela de Mandarines* de Miguel Espinosa. Sin olvidarnos a los novelistas que, tras la muerte de Franco, no habían regresado del exilio como Roberto Ruiz, Virgilio Botella o José Corrales.

La desaparición de la dictadura permite el esplendor de la poesía que desde 1979 prolifera en numerosas creaciones, tendencias y renovaciones de su propio discurso, véanse las de Ángel González, Claudio Rodríguez y José Hierro.

En el ámbito cinematográfico, la situación venía desbloqueándose desde la época de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía (1962-1976), con resultados como el “nuevo cine español” desde *La caza* de Carlos Saura (1965), donde algunos veían un paralelismo con *Tiempo de silencio* en la literatura.

“En el cine de la transición democrática confluyen buena parte de los intentos (a veces encontrados) por narrar, mostrar, imaginar el pasado reciente, el presente político y el horizonte de posibilidades futuras”²⁸⁴.

La filmografía de la transición se vincula a esa ideología de izquierdas que se señalaba como en *Siete días de enero* de Bardem (1978), *Operación Ogro* de Gillo Pontecorvo (1979) o *El proceso de Burgos* de Imanol Uribe (1979). Aunque, existe un cine “de derechas”, antagonista, elogiador del franquismo perdido como *El tercer año resucitó* (de Rafael Gil, 1980). Además de un cine de corte político, existió un cine metafórico, el de Elías Querejeta o Carlos Saura; cine comercial, de José Luis Dibildos,

²⁸³ Foto propia.

²⁸⁴ VV.AA.: *Memoria, política y cultura. Estudios sobre la transición democrática*. Madrid, Eduvim, 2009, p. 75.

o una vía como señalaba Sánchez Vidal²⁸⁵ -quizás la más representativa porque incluye todas las novedades del período- sistematizada en Armiñán o José Luis Garcé que con la película *Asignatura pendiente* (1977) alcanzó gran popularidad, dentro del denominado “cine progre” y *Solos en la madrugada* (1978) donde hace una crítica derrotista sobre la transición y con *Volver a empezar* (1982) conseguiría un Oscar en Hollywood.

Se suma el cine del destape ante la desaparición de la censura franquista y la clasificación “S” de las películas de Andrés Pajares y Fernando Esteso, Alfredo Landa o Mariano Ozores. Sus escuetos guiones sólo servían para mostrar y enseñar el “destape” que era el objetivo de películas como *Las señoritas de compañía* (1977) o *Atraco a sexo armado* (1980), pero a diferencia de ser transgresoras, utilizaban el más rancio sexismo para exhibir a la “mujer objeto”. Por otro lado, dentro de la comedia, pero de calidad, encontramos a figuras como Fernando Trueba o Fernando Colomo.

La apertura cinematográfica no aparejó un incremento de espectadores, pues se notaba la competencia televisiva y radiofónica que ofrecían una programación más amplia, lo que evidenciaría un descenso de público en las salas de cine, con el consiguiente descenso de los ingresos. Señala Del Valle Fernández:

“Los espectáculos de masas se han transformado en exhibición a domicilio por medio de la radio, de la televisión y de los discos, influyendo directamente mucho, sobre la evolución natural de los espectáculos que tradicionalmente se presentaban en salas públicas”²⁸⁶.

La llegada de la televisión y el descenso de espectadores en los cines era consecuencia del desarrollo del capitalismo y del cambio cultural y social. Sin embargo, los cineclubes permanecerán con su propia clientela, a pesar de la crisis del cine comercial, debido a su temática fílmica y la estructura de debate que se fomenta sobre ella, incluso, su número había crecido, pues, así como, en 1965 había 220, en 1980, la cifra asciende a 1.168²⁸⁷, un ejemplo, entre otros muchos, es el cine club Jastor en Astorga (León) nacido en 1975²⁸⁸.

Además, se produce, un desarrollo de la danza que había tenido una actividad reducida y un escaso reconocimiento en nuestro país, consiguiendo hacerse un pequeño hueco el *Ballet Nacional Español* o el *Ballet del Teatro Lírico Español*, frente a una mayor presencia de los grupos foráneos²⁸⁹.

El Ministerio de Cultura tiende a recuperar a los artistas e intelectuales marginados durante el franquismo. Los museos tenían escasos presupuestos y el propio Museo del Prado atravesaba una penosa situación para mantener la conservación de sus obras. Las carreras especializadas en Bellas Artes o conservación del patrimonio estaban anticuadas y apenas existían centros. Se procuró recuperar el apoyo del público al ámbito artístico y, especialmente, al mundo museístico, porque la afluencia de visitantes era escasa. Fue en 1975 cuando se inaugura en Madrid el Museo Español de

²⁸⁵ SÁNCHEZ VIDAL, A.: “El cine español y la transición”, en VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, pp. 85-98, p.91.

²⁸⁶ PALACIO ARRANZ, M.: *El público cinematográfico en España*. Visto en www.liceus.com (2007), pp. 1-37, p. 24.

²⁸⁷ Datos de DIEZ PUERTAS, E.: *Historia social del cine en España*. Madrid, Fundamentos, 2003, p. 309. Ver también RUIZ BRUTON, E.: *Historia de los Cine-Clubs en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1977.

²⁸⁸ BADAL TALENS, J.: “Recuerdos y vivencias de Astorga de los años 70. El Cine Club Jastor”, en *Argutorio*. Primer trimestre septiembre 2003, pp. 53-54.

²⁸⁹ EQUIPO RESEÑA: *Doce años de cultural...*ob.cit., p. 267.

Arte Contemporáneo (uno de los últimos actos de la dictadura), aunque ya existían otros, en Cuenca, Sevilla o Ibiza²⁹⁰.

Un centro peculiar fue la Fundación Juan March (Madrid), “*no dependía del Estado, y que además, en ningún momento se volcó en la difícil tarea de proteger a jóvenes artistas o se arriesgó a presentar en sus salas las novedades artísticas que podían surgir en la capital*”²⁹¹. La política cultural de la fundación se basaba sobre todo en el fomento del arte y, especialmente, en las vanguardias de épocas pasadas que servían para realizar un buen número de exposiciones. Se propiciaba una recuperación del arte de vanguardia, en concreto del Informalismo que había sido rechazado en la etapa anterior y, ahora, se le daba un lugar en la historia del arte español, reconociéndose la obra de Luis Gordillo, Julio González, Joan Miró, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Pablo Picasso, Juan Genovés, etc., aunque nunca se posicionaron ante la condena a la cultura franquista. Y por otro lado, se desarrolló una política de atracción de las corrientes internacionales hacia nuestro país, en un intento de normalizar las tendencias artísticas nacionales e internacionales.

*“Según la posición de Jorge Luis Marzo, además, con el franquismo se perfiló el debate sobre el papel del Estado en relación al arte y por lo tanto, en los años de la transición, las políticas artísticas continuarían este mismo modelo, o sea, la idea del Estado como garante de la tradición del arte español, paladín de las propuestas artísticas”*²⁹².

Quaggio²⁹³ señala, como un promotor de la normalización artística de España, a Javier Tusell que desde 1979 a 1982 será director de Bellas Artes, pues, bajo su dirección, se mostraron exposiciones de arte estrechamente vinculadas a posiciones antifranquistas lo que nos daba la sensación de estar en un periodo de normalización artística propia de una democracia. Y continúa diciendo

*“... la política cultural de UCD fue sobretodo una política de premios y reconocimientos, aunque sin alguna forma crítica ética o moral a la dictadura franquista: no hubo ningún examen de conciencia colectivo. Al contrario, el Ministerio de Cultura optó por una política de homenajes y exteriorización, capaz de invertir la imagen de un país culturalmente paralizado y otorgarle una renovada autoridad intelectual”*²⁹⁴.

La política de reconocimientos y homenajes se evidenció con el Premio Nobel de Literatura (1977) concedido a Vicente Aleixandre, o el regreso del *Guernica*, de Picasso, a Madrid (1981), noticia destacada en la prensa.

Esta cultura permitió demostrar una voluntad de reconciliación nacional, pero la reforma que llevó a cabo fue incompleta, pues faltaban medios e infraestructuras, el descontento social quedaba así plasmado en la cultura desinhibida de los ochenta. Las excesivas reminiscencias del pasado le pasaron factura al gobierno de centro que perdió las elecciones de 1982.

“La labor ucedista tiene que ser enmarcada en una situación transicional, caracterizada por la improvisación y la reforma normativa, además que por el abstencionismo cultural de una élite estatal que llegaba del

²⁹⁰ EQUIPO RESEÑA: *Doce años de cultura...* ob.cit., pp. 304-308.

²⁹¹ DI BUGNO, M.: “Galerías de arte y panorama artístico en Madrid desde la muerte de Franco hasta la primera edición de ARCO”, en *archivoscolectivos.net*, sp.

²⁹² Citado por QUAGGIO, F.: *Política cultural y transición a la democracia*. Madrid, Universidad Complutense, 2011, p. 18

²⁹³ *Ibidem.*, p. 21.

²⁹⁴ *Ibidem.*, p. 23.

*franquismo y al mismo tiempo se adhería a las ideas liberales de no intervención en el campo de las artes*²⁹⁵.

El cambio político no supuso un cambio artístico en el ámbito museístico o institucional como muchos hubiesen esperado. En cambio, son las galerías el mayor apoyo al arte contemporáneo, antes, incluso, de la muerte del dictador. Así, lo demostraron la Galería Juana Mordó, Galería Biosca, Galería Buades o la Galería Vandres en Madrid, o la Sala Jacobo o Galería Castilla en Valladolid, entre otras.

El proceso político de la transición generaba una serie de cambios pero también continuismos, especialmente en la esfera institucional, lo que lleva a preguntarnos, ¿existe una cultura propia de la transición?

La pregunta ya se la estaban formulando al final del franquismo desde editoriales de *Cuadernos del Diálogo* en su monográfico *¿Existe una cultura española?* nada menos que en 1974; en *Triunfo* con el artículo: *La cultura en España en el siglo XX* (nº 507, 1972), o en *Reseña* con *La cultura española durante el franquismo* (nº 100, 1975), que mostraban un bagaje cultural poco alentador, como se ha señalado. Ante estos antecedentes, ¿hubo un renacimiento cultural?

Es cierto y visible que los cambios comienzan a apreciarse en el ámbito social, especialmente vinculado a la población más joven -ya vista con el movimiento estudiantil- que traen consigo un necesario cambio cultural por las profundas transformaciones sociales entre las generaciones nacidas a partir de 1950²⁹⁶. Esto lleva a afirmar a Bericat Alastuey que:

*“...la primera transición se da en la Universidad española, como cambio cultural, mucho antes de salir a las calles.... logrando que España haya pasado en poco años de ser el país con valores y actitudes más tradicionalistas de Europa occidental a ser el país más liberal, tolerante y permisivo”*²⁹⁷.

La transición permite una normalización de la cultura, como presenciaremos en el arte, es decir, una compaginación con las corrientes internacionales enriqueciéndose la cultura pero también dándose un apoyo excesivo al aspecto folklórico o regionalista, como se dará cuenta en el capítulo sobre asociacionismo, lo que derivaba en un apoyo al patrimonio cultural de nuestro país; así como el desarrollo de una cultura basada en grandes eventos y otra, buscando el destape o el libertinaje, bases del descontento posterior.

Como señalaba el Equipo Reseña:

*“... si la cultura es la expresión más depurada de la vida de un pueblo, habrá de convenir que en los primeros años de la transición nuestra cultura gozó y sufrió de la euforia de una democracia recién estrenada. Como se ha dicho con tino... hace falta tiempo para sentirse libres”*²⁹⁸.

A pesar de todo, la transición permite una cultura alejada de los postulados ideológicos y políticos, para enfrentarse a un contenido más plural, diversificado y cada vez más abierto al exterior. Mientras que en ese contexto, era necesario que las instituciones posfranquistas se transformaran. Aunque sí es cierto, como señala

²⁹⁵ *Ibidem.*, p. 37.

²⁹⁶ HOBBSAWN, E.: *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Barcelona, Crítica, 1997, pp. 330-331.

²⁹⁷ BERICAT ALUSTEY, E: "Los cambios sociales en España. Una perspectiva plural", en VV.AA.: *El cambio social en España. Visiones y retos de futuro*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces y Junta de Andalucía, 2007, pp. 13-35, p. 16.

²⁹⁸ En el prólogo, EQUIPO RESEÑA: *Doce años de cultura...ob.cit.*, p. 8.

Quaggio²⁹⁹, que la cultura de estado que ahora se estaba gestando provenía de referencias franquistas, como el propio ministro de cultura Pío Cabanillas y buena parte de los funcionarios de ese ministerio.

Así, las instituciones se iban consolidando y estableciéndose en un entramado cultural cada vez más rico³⁰⁰, desde el nacimiento del Ministerio de Cultura que iba a desarrollar una política cultural entendida como³⁰¹:

*"... el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social"*³⁰².

Promueve y ordena, creando una oferta cultural gubernamental, que a su vez comporta,

*"... la creación de una identidad colectiva concreta como exhibición de una peculiar forma de poder y modalidad de gobierno... (...)...La relación entre poder político y cultura se complica: la cultura se convierte para los Gobiernos en un medio de comunicación, un elemento funcional desde la perspectiva económica, un refinado elemento de distinción y compensación social que se quiere promover. Este discurso es todavía más válido en el momento de paso de estructuras políticas autoritarias a otras democráticas"*³⁰³.

Al igual que en la política, la salida de una dictadura y el paso a la democracia conllevó una serie de expectativas diversas, lo mismo ocurrió en la cultura. A pesar del consenso imperante en este período, Sarria Buil afirma:

*"... se asistió entonces a una superposición del imaginario contracultural, bien anclado en el presente y con valor de modelo por haberse forjado fuera de las fronteras, y del imaginario de la oposición que inevitablemente debía remontarse al pasado más reciente tanto para ofrecer una lectura del mismo como para legitimar la práctica política"*³⁰⁴.

Como consecuencia de este dualismo y la tensión reinante. La nueva izquierda se unirá a conceptos de cultura transgresora (como la *hippie*), reivindicativa (*underground*) o posmoderna (la movida), mientras que el conservadurismo y tradicionalismo se mantendrá en manos de la derecha. El punto de unión será la democracia que permita en un ambiente de consenso amalgamar la cultura antifranquista, la cultura tradicionalista y la cultura democrática. Basándonos en las teorías semióticas de Lotman³⁰⁵ sobre la combinación de graduación y explosión en un único espacio de diálogo -como fue la transición- en el plano cultural.

Esa fue por tanto la labor del partido de UCD en el gobierno, integrar los diferentes matices culturales y recuperar la identidad cultural española, por medio de

²⁹⁹ QUAGGIO, G.: "Política cultural y transición a la democracia: El caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)", en *Seminario de Historia*. Madrid, Instituto Universitario José Ortega y Gasset, 2011, pp. 1-38, pp. 12-13.

³⁰⁰ FERRARY, A.: "La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo. Posfranquismo y democracia", en Paredes Alonso, F.J. (Coord.): *Historia contemporánea en España: Siglo XX*, Vol. II. Barcelona, Ariel, 2008, pp. 1065-1083, p. 1080

³⁰¹ Ver FERNÁNDEZ PRADO, E.: *La política cultural...*ob.cit.

³⁰² GARCÍA CANCLINI, N.: "Para un diccionario herético de estudios culturales", en *Fractal*, nº 18. Julio-septiembre 2000, pp. 11-27.

³⁰³ QUAGGIO, G.: "Política cultural y transición a la democracia..."ob.cit., p. 4.

³⁰⁴ SARRIA BUIL, A.: "Esbozo cultural de la transición española..."ob.cit.

³⁰⁵ Ver LOTMAN, Y.M.: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa, 1998.

una reforma. Así el Ministerio de Cultura a la cabeza tuvo que replantear la cultura, que había sido censurada por el franquismo por el camino de las leyes. Siendo ésta y la educación, elementos claves para la transformación de la sociedad. Una sociedad que exige una cultura moderna y jovial, como se desarrollará bajo el mandato socialista a partir de 1982.

Uno de los cambios culturales más evidentes se produce en el campo de la televisión, prensa y radio. Desapareciendo aquellos vinculados al régimen y abriéndose una época de libertad de expresión. En este contexto, podemos tomar el ejemplo de la revista *Ajoblanco* (1973-1979, Barcelona), uno de los más de 7.000 títulos que se publican tras la muerte de Franco.

Ajoblanco se convirtió en un espacio de contestación, de nueva cultura, de tendencias innovadoras, así como tribuna de opinión y debate³⁰⁶; trayendo a la palestra temas novedosos como el movimiento gay, el ecologismo o el colectivismo.

La revista fue impulsada por la figura de José Ribas³⁰⁷, que ha recogido la historia de la revista en *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad* (2007) y que cómo éste comentaba -tomando unas palabras de Carrillo-:

*"La gente que cree que se perdió una oportunidad es que, en realidad, se perdió en los entresijos de la transición, y los tildó de "quiméricos". Pues bien, los entresijos de esa quimera, que aglutinó Ajoblanco, se hallan no sólo en las hemerotecas sino al fondo (y no tanto) de las estanterías de muchos que no figuran en las fotos de La Moncloa: estudiantes, obreros, hippies, frikis, undergrounds, madrileños movidos, músicos progresivos, artistas conceptuales, contraculturales, lisérgicos, independientes. Todos aquellos que creían en un mundo que fuera diferente, sin marxismo y en contra de "los imbecilistas", como proclamó el primer editorial de la revista, recogiendo una afortunada expresión del escritor Quim Monzó".*³⁰⁸

Según esto *Ajoblanco* se convirtió en una escuela de vida para cambiar el mundo, dentro de la diversidad imperante, permitió la espontaneidad y atrajo a los lectores en busca de la nueva cultura como señalaban en sus primeros números. Pero como se verá el dualismo entre la nueva cultura y la cultura oficial que después desarrollará el gobierno socialista supondrá una brecha y el inicio del descontento democrático.

Así, respondiendo a la pregunta que antes se formulaba, ¿existe una cultura propia de la transición? en palabras de Mainer, sí, porque fue un periodo con *"una cultura de la transición pero también de la transición vivida como cultura"*³⁰⁹, es decir, que la cultura estuvo presente en el proceso de consolidación democrática, símbolo de la recuperación de libertades.

Por tanto, el estudio de la transición cultural española bebe de la amalgama cultural surgida en el posfranquismo. Si consideramos, como explica Quaggio:

³⁰⁶ FONTES, I. y MENÉNDEZ, M.A.: *El parlamento de papel: las revistas españolas en la transición democrática*, Vol. I. Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, 2008, p. 829.

³⁰⁷ En cuyo libro de memorias da las pautas de la revista, RIBAS, J.: *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona, RBA, 2007.

³⁰⁸ Recogido en la noticia TOLEDANO, R.: "Polvos y lodos", en *El País*. Madrid, 08/06/2007.

³⁰⁹ MAINER, J.C.: "La cultura de la transición o la transición como cultura", en Molinero, C. (Ed.): *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Barcelona, Península, 2006, pp. 153-171, p. 153.

“... que el campo político y el campo cultural alumbran múltiples posibilidades de transvase, podemos concluir que la transición cultural fue un movimiento gradual, tendente a amalgamar la cultura del antifranquismo y la cultura de la democracia, y, al mismo tiempo, un movimiento explosivo que albergó una fuerte identidad creativa y fue portador de una expresión plural”³¹⁰.

3.- LOS NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES

La oportunidad política que se abre con la transición, la organización y grado de desarrollo de un estado nuevo generaba movilizaciones sociales orientadas a profundizar el espíritu democrático y de carácter conflictivo, como hemos visto en lo laboral y en el ámbito estudiantil. El origen de los movimientos sociales muestra que surgen ante estructuras de oportunidad política como el cambio de sistema de gobierno, de partido que gobierne, de entrada en un organismo internacional de defensa, de amenaza de guerra, etc. Los movimientos necesitan transformar esas oportunidades en auténticos recursos que es la función de los organizadores y líderes. Por ello, en España los movimientos se consideran dinamizadores y modernizadores sociales, como respuestas anacrónicas a la estructura política de la dictadura franquista.

El proceso de la transición supuso una politización de la vida social española, especialmente guiada por las nuevas generaciones implicadas en el cambio político que ya había participado en las movilizaciones de los años setenta, y que pretendían que este proceso se llevase a cabo con éxito.

“Los beneficios de la transición política se han reflejado en la conquista innegable de libertades básicas y de instituciones democráticas, los costes se han relevado demasiado elevados... (...)...esos costes se van a convertir además en estructuras, lo cual provoca una frustración participativa en muchos de los sectores políticamente más activos en lo que fue el ciclo de movilización y protesta más intenso de la lucha antifranquista”³¹¹.

Estos cambios en el contexto español son enriquecedores para poder comprobar su efecto en las movilizaciones sociales de los NMS, peculiares del caso español, por ejemplo, pudieron ser las asociaciones vecinales. Todo un esfuerzo colectivo para conseguir establecer la democracia en una labor ardua, no sólo desde la política, sino desde todos los campos.

La palabra política está asociada en España a los movimientos sociales. Por ello, el tipo de NMS que pueda surgir en un momento dado dependerá de las oportunidades políticas específicas que los catalicen, creando distintos tipos de acción colectiva. Las estructuras de movilización y los procesos enmarcadores de los que hablaba Mc Adam, Mc Carthy y Zald³¹², se hallan íntimamente relacionados con dichas oportunidades. Estos autores creen que existe una continuidad entre los procesos que determinan el surgimiento de un movimiento y los que influyen en su desarrollo y declive final, señalando tres factores: las oportunidades políticas, la estructura organizativa y los procesos en los que se producen.

³¹⁰ QUAGGIO, G.: "Política cultural y transición a la democracia...ob.cit., pp. 16-17.

³¹¹ PASTOR, J.: "La evolución de los nuevos movimientos sociales en el Estado Español", en Ibarra, P. y Tejerina, B. (Eds.): *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*. Madrid, Trotta, 1998, pp. 69-89, p. 71.

³¹² MC ADAM, D., et al. (Eds.): *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*. Madrid, Istmo, 1999.

Los NMS como señalaba Offe³¹³ dirigen su acción a la transformación de los límites de la política institucional. No es el único campo de acción, pero sí el más privilegiado, porque todos aquellos recursos que provienen de la administración pública y del estado desempeñan una función importante. La ideología más o menos compartida con el estado afectará en sus relaciones y en su oportunidad política para el éxito del movimiento.

Estos movimientos sacan a su vez temas de trascendencia política que afectan al orden social de carácter anti-institucional³¹⁴ y, por tanto, son democratizadores, pues están en contra de cualquier forma de opresión de las libertades y derechos civiles. El editorial de la *Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, comentaba que:

“... los movimientos sociales son parte central, constitutiva, de la teoría crítica porque con su acción para colmar demandas de justicia social provocan el conflicto, considerado un motor central del cambio social, junto al cambio tecnológico. El conflicto social fuerza a las estructuras de poder existente en una sociedad a revisar las inercias que producen opresión/exclusión e introducen de esta manera el debate público necesario en el campo político, con el que se busca producir el proceso de reacomodo en las relaciones que mantienen entre sí las esferas del Estado, el mercado y la sociedad organizativa”³¹⁵.

Ejemplo de ello son las reivindicaciones feministas que están presentes en la transición, a pesar de un contexto político de escaso desarrollo de los valores posmaterialistas, y de cuyo movimiento hablaremos más adelante; o, la defensa del medio ambiente que se hace desde distintas organizaciones y en distintas comunidades. Pues la defensa del medio ambiente constituyó una lucha que, aunque se origina en el siglo XIX, no es hasta los años setenta del siglo XX cuando, como consecuencia de la industrialización que se está generando en España y los problemas que ésta origina, pasará a ser una preocupación más de la sociedad. Aparecerán grupos conservacionistas o naturalistas que van dando tintes reivindicativos a la causa ecológica y muchos de ellos alcanzarán gran influencia sobre los poderes públicos. En esta década dos normas legislativas reforzarán el ecologismo: la Ley de Protección de Medio Ambiente Atmosférico en 1972 y, especialmente, el artículo 45 de la Constitución de 1978³¹⁶.

De manera que los colectivos ecologistas se multiplicarán y algunos alcanzarán una relevancia importante. Por ejemplo, en Castilla y León, el Comité Antinuclear y Ecologista de Salamanca, liderado por Nicolás M. Sosa pasará a integrarse en la asociación nacional Ecologistas en Acción de amplia implantación. Al igual que sus reivindicaciones fueron poco a poco asumidas dentro de los programas de los partidos de izquierdas, hasta llegar en la actualidad a ser una preocupación de estado, a propósito de las centrales nucleares.

³¹³ Ver OFFE, C.: *Partidos políticos y nuevos movimientos sociales*. Madrid, Sistema, 1992.

³¹⁴ Se enfrentan a las élites, autoridades y antagonistas sociales.

³¹⁵ *Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada. Documentación Social*, núm.52. Madrid, Cáritas Española, 2009. (Presentación).

³¹⁶ "1. Todos tienen el derecho a disfrutar de un medio ambiente adecuado para el desarrollo de la persona, así como el deber de conservarlo. Los poderes públicos velarán por la utilización racional de todos los recursos naturales, con el fin de proteger y mejorar la calidad de vida y defender y restaurar el medio ambiente, apoyándose en la indispensable solidaridad colectiva. 2. Los poderes públicos velarán por la utilización racional de todos los recursos naturales, con el fin de proteger y mejorar la calidad de la vida y defender y restaurar el medio ambiente, apoyándose en la indispensable solidaridad colectiva. 3. Para quienes violen lo dispuesto en el apartado anterior, en los términos que la ley fije se establecerán sanciones penales o, en su caso, administrativas, así como la obligación de reparar el daño causado", en GONZÁLEZ-TREVIJANO SÁNCHEZ, P. y ARNALDO ALCUBILLA, E. (Ed.): *Constitución española*. Madrid, La Ley, 2007, pp. 22-23.

Igualmente, en los comienzos de la democracia hubo otros hechos tan polémicos que consiguieron movilizar a la población para exigir una mejor orientación de la política exterior en temas como la permanencia en la OTAN, las guerras del Golfo, o a favor de la objeción de conciencia, etc. Estas movilizaciones de carácter pacifista tendrán una madurez y fuerza muy superior a la que pudieron desarrollar en el tardofranquismo y la transición. Tras la aprobación de la primera ley de la amnistía en 1976 el número de movilizaciones disminuyó. Es cierto que el compromiso colectivo que había abierto el camino a la democracia aún perdura en los años ochenta y primeros noventa, pero tenderá a desaparecer. Aunque, es evidente que la introducción en la era de la globalización, volverán a resurgir este tipo de identidades colectivas, uniéndose sobre una misma causa en todo el mundo.

No cabe duda que las diferencias territoriales en España son importantes para determinar la dinámica de los NMS, en ocasiones el nacionalismo –catalán, vasco, gallego y canario, especialmente- ha sido causa de movilización y, en otros, apoyo o refuerzo de otro tipo de demandas. En el caso del País Vasco, el terrorismo de ETA se convierte en un grave problema tras el fin de la dictadura, lo que obliga a un cambio en sus reivindicaciones nacionalistas; por primera vez la movilización ciudadana está en contra de la violencia política.

Así pues, desde finales de los años setenta comienzan a expandirse los movimientos de carácter cívico, con diversas asociaciones: de vecinos, deportivas, culturales, etc., de menor relevancia en la sociedad, pero que difundían comportamientos y actitudes democráticas que empujaban en la misma dirección para el cambio social y cultural.

Con un gobierno de corte democrático, las libertades y los derechos se hacían patentes en todos los ámbitos. Además, se promovía la difusión de las vanguardias y el apoyo a la cultura de corte tradicional autonómico que son reconocidos dentro de la pluralidad y la realidad española. Aún así, el cambio no era fácil, la represión y la presencia policial suponen durante la transición impedimentos para una sociedad basada en el consenso y la participación ciudadana.

“Desde 1977 nuestro país se embarcó en la construcción de un Estado de Bienestar de dimensión media-baja que hoy aparece como muy imperfecto e insuficiente respecto de los modelos de referencia, si se tienen en cuenta las políticas de redistribución de rentas y el acceso universal a determinados bienes y servicio, y que además los gobiernos conservadores están haciendo retroceder”³¹⁷.

Desde los setenta con la flexibilización de la censura, las mejoras económicas y sociales y el propio clima histórico orientado hacia la democracia, suponían la presencia de un cambio de valores y el surgimiento de nuevas identidades que permiten un despertar ciudadano y la implantación de los NMS que venían dinamizando a la sociedad europea.

“Los sistemas de valores de los españoles se caracterizarían, según este primer nivel de análisis, por la preeminencia otorgada a los principios éticos de comportamiento como la justicia, la honradez y la paz; la moderada importancia concedida tanto a la igualdad como a la libertad: por un relativo equilibrio en el ámbito personal entre las tendencias valorativas de corte tradicional y post-

³¹⁷ HERNÁNDEZ ORTUÑO, P.: “La política cultural en la Región de Murcia: retrasos comparativos y nueva dimensión estratégica”, en Sánchez, J.A. y Gómez, J. A. (Coords.): *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*. Murcia, Universidad, 2006, pp. 129-136, p. 134.

*tradicional y un claro predominio en el ámbito de lo colectivo de las preocupaciones materiales*³¹⁸.

Asimismo, los movimientos tradicionales surgidos anteriormente, como el movimiento obrero o estudiantil, dejaban paso a los NMS (feminismo, ecologismo, pacifismo...), con reivindicaciones de carácter global y objetivos particulares. Estos nuevos valores posmaterialistas se asocian a valores intergeneracionales, según Inglehart³¹⁹, los mayores de todos los países por él estudiados. Se estaba produciendo “una revolución silenciosa”, según Ibarra y Tejerina³²⁰.

*“Los nuevos movimientos sociales representan una crítica ilustrada y universalista de la modernidad, tal como se ha configurado en la civilización occidental... (...)...articulada en torno a la ideología del progreso, asociada a los procesos de racionalización técnica, económica, política y cultural... (...)... Esbozan un nuevo esquema de racionalidad que pretende superar los efectos perversos de los procesos de modernización”*³²¹.

■ La conceptualización de los Nuevos Movimientos Sociales³²²

Definir qué son los NMS, es uno de los campos más difíciles ya que existen diversas teorías sobre ellos, complicando sus definiciones. Para Taibo,

“... no es un partido político que aspire a obtener representantes ni cargos públicos, tampoco es un sindicato que desee representación en un grado u otro a unos u otros trabajadores, sino que es una red más bien difusa que

³¹⁸ MILLAN, J.B.: “Sistema de valores y pautas de cultura política predominantes en la sociedad española (1976-1985)”, en Tezanos, J.F., et al. (Eds.): *La transición democrática española*. Madrid, Sistema, 1993, pp. 645-678, p. 651.

³¹⁹ Citado en LAMO DE ESPINOSA, E.: “De la contra-reforma a la contra-cultura. Cambio social y cambio cultural en España”, en VV.AA.: *El cambio social en España. Visiones y retos de futuro*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2006, pp. 285- 312, p. 292.

³²⁰ IBARRA, P. y TEJERINA, B. (Eds.): *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*. Madrid, Trotta, 1998, p.124.

³²¹ OTERO, L.E.: “Nuevos valores y formas de articulación social en la sociedad informacional. Feminismo, ecologismo y cooperación al desarrollo”, en Martínez, J.A. (Coord.): *Historia de España, siglo XX, 1939-1996*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 487-508, pp. 506-507.

³²² Es difícil definir que son hoy los movimientos sociales, porque cada autor utiliza el término de forma distinta, no obstante, han sido denominados como Nuevos Movimientos Sociales por Dalton y Kuechler, desde finales de la década de los sesenta, para diferenciarlos de los movimientos obreros y sindicales de décadas anteriores. Ver DALTON, R.J. y KUECHLER, M.: *Los nuevos movimientos sociales*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1992.

Los movimientos sociales tradicionales se habían abordado analíticamente como términos de conflictos de clase, pero los NMS, se resistían a esa conceptualización. Algunos autores hablan simplemente de movimientos sociales para referirse a ellos, aunque necesitan marcar diferencias, por ello se incluye el término “nuevo”, aunque no ha sido utilizado de la misma forma por autores como A. Touraine, A. Melucci, J. Habermas, U. Beck o Z. Bauman.

En sus orígenes, los NMS se calificaron como novedosos por sus pautas organizativas, participativas, no jerárquicas y porque sus activistas formulaban una crítica profunda a los sistemas políticos, económicos y sociales existentes. El término se originó en Alemania Federal, donde se iniciaron y, pronto se expandieron: los grupos de acción cívica de los setenta, el surgimiento de coordinadores a nivel nacional como la Asociación Federal de Iniciativas Ciudadanas y, finalmente, la constitución del Partido Verde en 1980.

Ver BERRÍO PUERTA, A.: “La perspectiva de los Nuevos Movimientos Sociales en las obras de Sydney Tarrow, Alain Touraine y Albert Melucci”, en *Estudios Políticos*, nº 29, julio-diciembre 2006.

*pretende defender determinados tipos de percepciones o intereses y que lo hace a través de mecanismos extremadamente distintos*³²³.

Ibarra y Tejerina señalan que un movimiento social:

*“... es una institución en la medida en que está constituido por un conjunto de normas preestablecidas, provenientes de la sedimentación de una memoria y práctica histórica y que formal o informalmente constituye una guía para la acción”*³²⁴.

Y Tournaine³²⁵ recalca:

“... un movimiento social es simultáneamente un conflicto social y un proyecto cultural... (...)... aspira siempre a la realización de valores culturales y, al mismo tiempo, a obtener la victoria frente a un adversario social”.

Los NMS son fuerzas transformadoras que ponen en entredicho el orden social, son rupturistas, generan oposiciones y transgreden el orden establecido; son un fenómeno de la sociedad moderna que surge en el interior de las democracias occidentales como un contra-sistema, reivindicando su transformación. El reto procede de individuos y nuevos grupos sociales que reclaman a las democracias que abran la vida política a un conjunto de intereses más diverso y más vinculado a la ciudadanía.

Los NMS son un desafío para las democracias, un desafío a su orden político; especialmente, según Dalton y Kuechler³²⁶ en dos frentes: un nivel ideológico donde abogan por un nuevo paradigma social y la acción política no convencional, basada en la acción directa y colectiva.

Uno de los rasgos de estos movimientos es la gran heterogeneidad, por lo que según Melucci, habría que hablar de "red de movimientos" o "áreas de movimientos". Su estructura organizativa no es única en su género, posee una importante toma de decisiones participativa, una estructura descentralizada y la oposición a los procedimientos burocráticos. Razones que llevan a pensar que los NMS desafían los fines básicos, las estructuras y el estilo organizativo de las democracias industriales occidentales³²⁷.

Mora Fernández³²⁸, concreta más en la definición y habla del movimiento como *“una agrupación informal de individuos y /u organizaciones dedicadas a cuestiones políticas-sociales que tienen como finalidad la transformación social”*. Su objetivo es la transformación de la sociedad y cuestionar el estatus quo del poder político en vigencia, por lo que son vistos como una amenaza y subversión. Si se consiguen estos objetivos, se lograrían transformaciones colectivas que darían una identidad al colectivo.

“Los movimientos sociales son construcciones sociales. Movimientos sociales y acción colectiva son concebidos como procesos por medio de los cuáles los actores producen significados, comunican entre sí, negocian y toman decisiones. Los movimientos sociales contemporáneos se encuentran sumergidos

³²³ Entrevista a Carlos Taibo en VV.AA.: *Mil historias. Dossier*. Segundo semestre de 2009. Madrid, Fundación RAIS, 2009, p.13-14.

³²⁴ IBARRA, P y TEJERINA, B (Eds.): *Los movimientos sociales. Transformaciones...*ob.cit., p. 12.

³²⁵ En PONT VIDAL, J.: "La investigación de los movimientos sociales desde la sociología y la ciencia política. Una propuesta de aproximación teórica", en *REIS*, nº 85. Barcelona, Siglo XXI, 1998, pp. 257-272, p. 2.

³²⁶ Ver DALTON, R.J. y KUECHLER, M. (Comp.): *Los nuevos movimientos...*ob.cit.

³²⁷ Citad de Melucci, en LARAÑA, E y GUSFIELD, J.: *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid, CIS, 1994, pp.188-189.

³²⁸ En el artículo de "Movimientos Sociales" en VV.AA.: *Mil historias: Dossier...*ob.cit., p.4.

*en las redes sociales de la vida cotidiana. Dentro de estos invisibles laboratorios, los movimientos ponen en tela de juicio y desafían los códigos dominantes de la vida cotidiana. Estas redes ocultas adquieren visibilidad cada vez que los actores colectivos se enfrentan o entran en conflicto con la vida pública*³²⁹.

Para Dalton y Kuechler, son una fuerza impulsora del cambio social y político, como anteriormente lo había sido el movimiento agrario o el movimiento obrero, pero sus demandas han cambiado: se exige la igualdad social de mujeres y hombres, el cuidado del medio ambiente, la permanencia de la paz, etc. Algunos pensadores conservadores creían que estos nuevos movimientos eran una amenaza para las democracias occidentales, pues iban a provocar una “crisis de gobernabilidad”³³⁰.

Afirma Diani³³¹ que los NMS empiezan en la década de los sesenta teniendo como referencias cercanas, los acontecimientos del Mayo del 68 en Francia que pusieron de manifiesto la dificultad que tenían las sociedades occidentales para comprenderlos³³². El autor diferencia dos corrientes sociológicas de la época: el modelo marxista que aún se mantenía vigente y el modelo estructural-funcionalista que estaba dando sus primeros pasos. Bajo estos términos, se explica la transición de un tipo de sociedad burguesa a una nueva sociedad capitalista-consumista y, cuando esto se reconoce, aparecen nuevos actores sociales que critican el orden establecido, y plantean nuevos objetivos³³³: demandan unas condiciones sociales que protejan la libertad, los derechos y la diversidad cultural. Según Touraine, “*el tema del sujeto, sobre el que se asientan las reivindicaciones éticas, sustituyó al de las clases, como éste había reemplazado al de la nación*”³³⁴.

Se cambiaba el concepto de movimiento social por el de movimientos orientados a otros postulados de tipo ambientalistas, de minorías nacionalistas, de grupos religiosos, etc.; en defensa de conceptos diversos -como la homosexualidad, la igualdad de género, la defensa de los animales y la naturaleza, la medicina alternativa o la paz, etc.-. Poseen un aspecto cualitativamente nuevo de la actividad política ciudadana, pues muchos de ellos se hallan influidos por la ideología de la nueva izquierda -propia del movimiento estudiantil-, así como de sus tácticas políticas no convencionales.

El modelo de los movimientos sociales en España iba a tener que combinar la debilidad organizativa crónica y la necesidad de ampliar su capacidad de convocatoria:

³²⁹ Notas de Melucci, en LARAÑA, E y GUSFIELD, J.: *Los nuevos movimientos...*ob.cit., pp.188-189.

³³⁰ DALTON, R.J. y KUECHLER, M.: *Los nuevos movimientos...*ob.cit., p.31-32.

³³¹ DIANI, M.: "The concept of social movement", en *The Sociological Review*, nº 40. Chicago, 1992.

³³² Aunque se ha tomado como referencia para el comienzo de los NMS, los movimientos estudiantiles de Berkeley (California, EE.UU) de finales de los años sesenta, porque fue el clima cultural de estos años el que alimentó el ciclo de movilizaciones que permitirán un cambio en los movimientos sociales. Se provocaron protestas sin precedentes, los estudiantes reclamaban el levantamiento de la prohibición sobre la realización de actividades políticas dentro del campus, reconociendo la universidad su derecho a la libertad de expresión y académica. Influyó en el resto de países como es el conocido *Mayo francés* de 1968, que generó una cadena de protestas de estudiantes politizados y desencantados de su futuro laboral a los que se sumará después la lucha obrera y los jóvenes movilizados contra la guerra de Vietnam. Hobsbawn, explicaba, “*las revueltas resultaron eficaces fuera de proporción... (...)...y, sin embargo, no fueron auténticas revoluciones*”. Citado en el artículo, SAHAGÚN, F.: “Una revolución fallida que cambió la vida de generaciones”. *El Mundo*. Madrid, 2008; visto en *elmundo.es*.

³³³ DALTON, R.J. y KUECHLER, M. (Comp.): *Los nuevos movimientos sociales...*ob.cit., p. 33. Mostraban las diferencias entre los viejos y los NMS.

³³⁴ TOURAINE, A.: *¿Podremos vivir juntos?. La discusión pendiente: El destino del hombre en la aldea global*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2000, p.157.

“Si no cambian los hábitos culturales heredados de la virtual renuncia a la autoorganización societaria y no se suavizan los recelos y obstáculos normativos e institucionales contra la participación ciudadana, los movimientos sociales españoles seguirán caracterizados por una doble vida un tanto esquizofrénica: incapaces de lograr un apoyo social sostenible y de forzar reformas prácticas en la vida diaria, vivirán largos períodos de apatía, olvido y sensación de impotencia combinados con fulgurantes momentos de protagonismo cuando las circunstancias y el ambiente favorezcan el que la sociedad los convierta en fustigadores apocalípticos de gobernantes perversos”³³⁵.

En España, los que constituyen estos movimientos serán personas jóvenes y de mediana edad que se asocian en sectores heterogéneos: por grupos socio-profesionales, ideología, creencias, etc. El proceso de afiliación buscaba una ruptura cultural que permitiera cambiar la sociedad, e introducir elementos modernizadores y las contraculturas, venidas de Europa, sobre todo, de Francia, y EE.UU. Roiz y Pereda señalan que estos fenómenos han conseguido crear las bases de un grupo colectivo, diversificado en subgrupos, no necesariamente homogéneos³³⁶.

Son los movimientos sociales y no los partidos los que tienen más probabilidades de ser instrumentos de expresión de la voz popular. En la práctica, los movimientos son lo más cercano que tenemos a la auténtica democracia, debido a su carácter espontáneo y no institucional, aunque dependen del grado de participación en ellos. Los NMS actúan en las calles, en la sociedad civil y son extraparlamentarios, pues utilizan medios de expresión y poder no habituales en la política convencional³³⁷.

“Una coalición de movimientos necesita fundarse en una visión que trasciende del Estado del Bienestar si pretende crear una política viable en una época en la que la economía ha sido internacionalizada y la sociedad descentralizada”³³⁸.

■ Los Nuevos Movimientos Sociales como instrumento de cambio

“Imaginar una alternativa para el presente es el elemento utópico presente en todos los movimientos sociales...De esta manera, rompen la apariencia de normalidad/naturalidad del orden social y proponen otra forma de mirar/concebir ese orden social, explicitando sus contradicciones, sus riesgos, sus debilidades. Son la mirada que permite descubrir y explicitar la desnudez del Emperador”³³⁹.

Dalton y Kuechler³⁴⁰ enumeraban en *Los nuevos movimientos sociales* (1992) las diferencias con los viejos movimientos, tomando como referencia la ideología, bases de apoyo, motivaciones, estructura y estilo político. Mientras el movimiento obrero defiende un paradigma social permitiendo una mejora de las condiciones sociales, los NMS tienen un carácter antisistema, basados en la ideología de la nueva izquierda, persiguiendo un cambio en el orden político y social con valores

³³⁵ ÁLVAREZ JUNCO, J.: “Movimientos sociales en España...ob.cit. pp. 439-440.

³³⁶ ROIZ, M y EMILIA PEREDA, M.: “La juventud española y el cambio social”, en *El cambio social en España. Documentación Social*. nº 18. Fundación Foessa, 1975, pp. 90-91.

³³⁷ Aunque, la experiencia norteamericana nos enseña que también los movimientos han de actuar en el estado, no sólo como una forma de presionar a la élite sino de obtener representación política.

³³⁸ FLACKS, R.: “-The Party is Over- ¿Qué hacer ante la crisis de los partidos políticos?”, en Laraña, E. y Gusfield, J.: *Los nuevos movimientos...*ob.cit., pp.443-465, p.463.

³³⁹ Cita de ZUBERO, I.: *Movimientos sociales y alternativas de sociedad*. Madrid, HORC, 1996, p. 170.

³⁴⁰ DALTON, R.J. y KUECHLER, M. (Comp.): *Los nuevos movimientos...*ob.cit., p. 33.

posmaterialistas. Los NMS no se dirigen a ningún grupo en concreto, hay gran diversidad dentro de sus afiliados, poseen motivaciones ideológicas o luchan por bienes colectivos con una estructura descentralizada, abierta y democrática, con alta participación de sus miembros y permanecen al margen del marco institucional, rehuyendo de los cauces convencionales.

Los NMS no son fenómenos sociales independientes, sino que, por lo contrario, tienden a agruparse en el espacio y en el tiempo, inspirados en un marco dominante de protesta común. Gómez Gil, indicaba,

“... la misma anomía de un movimiento asociativo, que en España ha presentado unos perfiles muy débiles en causas y en proyección social, que fue construyéndose a partir de la consolidación de nuestro sistema democrático y la recuperación de una cierta capacidad económica”³⁴¹.

La recuperación de las libertades en España fue la razón esencial del comienzo de un ciclo de reivindicaciones de las organizaciones que luchan por la democracia, la ciudadanía y los derechos civiles. *“Cuando se comparte un sentido de pertenencia común en las luchas también se da un reconocimiento entre iguales”³⁴²* que tanta falta hacía en la realidad española.

Eder³⁴³ simplifica en dos, las teorías explicativas sobre los NMS: la teoría objetiva –propuesta por Habermas, Offe y Tournaine- y la teoría subjetiva o del actor social. La primera centra su atención en el cambio estructural del sistema postindustrial; tras superarse la industrialización y superado el riesgo de aquellos momentos, es ahora, cuando somos más sensibles a los peligros que tiene esta nueva situación que debemos limitar y corregir. Así Eder y Melucci dicen que los NMS pueden ser:

“... los configuradores de un espacio público donde se presenten y representen las voces de los ciudadanos que quieren otro estilo de vida, es decir, que quieren configurar la sociedad desde unas perspectivas no de crecimiento indefinido, sino de autolimitación y mínimos para todos. Los NMS serían agregados de actores sociales construidos en el espacio público en el que se toma conciencia de la sociedad del riesgo de la modernidad”³⁴⁴.

La segunda teoría, subjetiva, la representa Inglehart³⁴⁵ publicada en *The silent revolution* (1977), formula la hipótesis de que en todas las sociedades industriales avanzadas las prioridades valorativas de las personas estaban cambiando; pasando de una cultura materialista, con especial énfasis en el bienestar material y seguridad personal, hacia una cultura posmaterialista basada en conseguir una mayor calidad de vida y acentuar la autoexpresión. Es decir, desde una cultura que designa como prioridad satisfacer las necesidades fisiológicas –como sustento, necesidades económicas, seguridad personal, etc.- a otra cultura que asigna la prioridad a la satisfacción de necesidades sociales y de autorrealización –como intelectuales, estéticas, etc.-³⁴⁶. Esta reivindicación de nuevos valores como es la autoexpresión, autonomía o libre elección, según Inglehart, suponía que:

³⁴¹ GÓMEZ GIL, C.: *Las ONG en España. De la apariencia a la realidad*. Madrid, Catarata, 2005, p.26.

³⁴² Cita tomada de FLORES, J, et al.: *Mujeres y Movimientos sociales en el Alto. Fronteras entre la participación política y la vida cotidiana*. Bolivia, Investigaciones Regionales, 2003, p.5.

³⁴³ MARDONES, J. (Dir.): *10 palabras clave sobre Movimientos Sociales*. Estella, Verbo Divino, 1995.

³⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 24-25.

³⁴⁵ Ver INGLEHART, R.: *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1990.

³⁴⁶ En el prólogo de DÍEZ NICOLÁS, J., en Inglehart, R.: *El cambio cultural en las sociedades...ob. cit.*, pp. 9-13.

“... los nuevos valores de autoexpresión transforman la modernización y la convierten en un proceso de desarrollo humano donde da lugar un nuevo tipo de sociedad humanista que promueve la emancipación humana en muchos frentes: la igualdad de derechos para los homosexuales, discapacitados, mujeres y los derechos de las personas en general. Este proceso se refleja en una transformación humanista de modernización”³⁴⁷.

El poner en el centro de atención los valores posmaterialistas ha supuesto un impulso para la investigación de los NMS en cuanto a temas políticos, calidad de vida o autoexpresión. Esta tesis se comprobó por primera vez en 1970, en encuestas transnacionales que demostraban un crecimiento anual de los valores posmaterialistas³⁴⁸. Este cambio coincide con una alternancia generacional y cambios históricos, que afectan a las generaciones más jóvenes, que son las propulsoras de estas propuestas, llamadas “Participación Política no Convencional”³⁴⁹.

“Creemos que este aumento del potencial de protesta sería una característica duradera de los públicos de masas democráticas y no sólo un súbito impulso de implicación política destinado a desaparecer con el paso del tiempo”³⁵⁰.

Son tres las razones -según Inglehart- las que conducen a una mayor participación de las masas en temas de política y movimientos sociales: un mayor nivel de educación y de información política por parte de la sociedad española, normas sociales cada vez más permisivas e integración social de las mujeres, una vez eliminadas las barreras de género, así como preocupación por valores posmaterialistas en los discursos sociales, como en la política –especialmente en la ideología de izquierdas-. Estas situaciones desencadenan el desarrollo de los NMS, no porque ahora haya más problemas que antes, sino que la población está más sensibilizada y desafía a las estructuras dirigentes³⁵¹.

We all want to change the World, “nosotros queremos cambiar el mundo”, fue la consigna de la época de los sesenta liderada por los jóvenes que pretendían cambiar la sociedad y la vida misma; incluso cantada por *The Beattles* con su *Revolution*.

“Cambiar el mundo, significa luchar contra la estructura de poder, pero no sólo en su cúspide –gobierno, ejército, partidos burgueses- sino en el mismo subsuelo social, había que dinamitar las costumbres establecidas, despreciar la

³⁴⁷ INGLEHART, R. y WELZEL, C.: *Modernización, cambio cultural y democracia: la secuencia del desarrollo humano*. Madrid, CIS, 2006, p. 67.

³⁴⁸ *Ibidem.*, p. 135.

³⁴⁹ Entendida por: boicots, manifestaciones, ocupaciones de edificios, etc.

³⁵⁰ Citado en INGLEHART, R. y WELZEL, C.: *Modernización, cambio...ob.cit.*, p. 156.

³⁵¹ Sin embargo, Diani concreta en cuatro los enfoques sobre los NMS: la teoría del comportamiento colectivo, la teoría de la movilización de recursos, la teoría de la oportunidad política y la teoría de los Nuevos Movimientos Sociales. La teoría del comportamiento colectivo establece que la conducta de un individuo en un colectivo está impulsada por emociones y motivos inconscientes que al chocar con el orden social existente –al que consideran injusto- se produce un conflicto. La de la movilización de recursos considera a la movilización colectiva como una forma de acción racional cuyos fines y surgimiento dependen de los recursos que dispongan. Mientras que la teoría de la oportunidad política o del proceso político explica que la estructura política del estado crea oportunidades políticas, incentivos para que se produzca la acción colectiva. Por ejemplo, en España son los movimientos sociales y protestas antifranquistas durante la dictadura, elementos de tensión y oportunidad para acabar con el régimen y alcanzar la democracia, para poder así cumplir sus objetivos más específicos. Y la teoría de los NMS se basa en la idea de que obedecen a nuevos conflictos sociales y un amplio conjunto de acciones colectivas que no puede ser incluido como únicamente movimiento social y, sí, al cambio de los valores. RUBIO GARCÍA, A.: "Perspectivas históricas en el estudio de los movimientos sociales", en *Circunstancia*, año 1, nº 3. Fundación Ortega-Marañón, enero 2004.

*moral burguesa, entender que la represión no se encuentra tan sólo en las porras de los policías*³⁵².

El antropólogo Aberle³⁵³ cita cuatro tipos de movimiento social según los cambios que proponen, bien sean estos parciales o totales y habla de: movimientos alternativos –nuevos estilos de vida-; salvadores –conversión del individuo y su total integración en el grupo-; reformadores –reformas en el orden social vigente-; y revolucionarios –cambio radical en el orden social vigente, sustituyéndolo por otro nuevo-. Esta clasificación tiene evidentes limitaciones porque no integra aquellos movimientos que se resisten a los cambios sociales, de tipo reaccionario, o los de tipo conservador que preservan los valores tradicionales.

Para diferenciarlos Brandt³⁵⁴ aporta una clasificación tripartita basada más en su estructura: movimientos de defensa -contra proyectos tecnológicos, militares, burocráticos, con temas y situaciones específicos, como fueron las movilizaciones contra el polígono de tiro de Valdecaballeros-; movimientos de emancipación –que integra al ecopacifismo, feminismo, derechos humanos, etc., y ofrecen una alternativa a los valores y la cultura de la sociedad actual-; y los movimientos de búsqueda -espectro colorista y abigarrado de subculturas y contraculturas a la búsqueda de estilos de vida diferentes-.

Otros como Habermas³⁵⁵ simplifica la tipología en movimientos sociales emancipativos u ofensivos -si ofrecen una perspectiva de cambio social y de liberación de un colectivo importante, como el ecopacifismo, feminismo, derechos humanos, etc-, y los movimientos sociales de resistencia o retraimiento -con rasgos de rechazo u oposición ante la sociedad moderna como los nuevos cultos o la subcultura de la droga-. El caso del movimiento estudiantil o el movimiento vecinal serán clasificados como elementos de transición entre los movimientos sociales tradicionales y la nueva ola de movilizaciones de valores posmaterialistas.

Los NMS tienen una virtud muy considerada en el mundo actual como es la formación de la identidad colectiva y con ello la individual. La creación de grupos y organizaciones que acogen a grandes colectivos heterogéneos, obteniendo, así, unas señas de identidad que les define e integra, como un colectivo. La pertenencia al NMS se convierte en un distintivo particular y diferenciador del resto de la sociedad, lo que adquiere un valor superior, el ser miembro de un colectivo, con objetivos reconocidos que pretenden el cambio social y cultural. Esa sensación de pertenencia a un movimiento con pretensiones de mejora social definirá a los colectivos de todo tipo, tanto sociales como artísticos, ya que su ángulo de acción no sólo será vanguardista, sino político y social, en el sentido de crear y querer el cambio político y cultural para que la sociedad sea participe de los cambios de la posmodernidad.

Las estrategias de las organizaciones pueden ser muy variadas. En el caso de España, el tipo de acciones más frecuente es la expresión pública de demanda en la calle, conocidas como “acciones de denuncia”. No sólo abarca la presencia física de sus miembros, sino la introducción de carteles, pintadas, graffitis, etc. El uso de acciones más radicales como las huelgas de hambre, ha estado más vinculado al movimiento

³⁵² NUÑEZ FLORENCIO, R.: *Sociedad y política en el siglo XX. Viejos y nuevos movimientos sociales*. Madrid, Síntesis, 1993, p.227.

³⁵³ Según JAVALOY, F, et al.: *Comportamiento colectivo y movimientos sociales. Un enfoque psicossocial*. Madrid, Pearson Educación, 2006, p.43.

³⁵⁴ MARDONES, J.M. (Dir.): *10 palabras clave sobre Movimientos...* ob.cit., p. 28.

³⁵⁵ *Ibidem.*, p. 28-29.

obrero y aquellas acciones más violentas han sido utilizadas por grupos minoritarios. Unido a las acciones de denuncia según Tejerina³⁵⁶, también se usan para la transmisión del mensaje social, las “acciones de presión” –son acciones de contestación a un agente político, como por ejemplo, el intento de cambiar una ley considerada injusta-; las “acciones constructivas o pedagógicas” –relacionando a los activistas con la sociedad, explicando sus intenciones y motivos por medio de conferencias, revistas, vídeos, periódicos, etc.- y las “acciones lúdicas o artísticas” –en forma de teatro o performance, en la calle que pretenden informar del movimiento-.

Estos colectivos comparten una lucha común que permite un reconocimiento entre iguales como afirma Reguero Tapia. Pero es inevitable la sospecha de que:

“... gran parte de la acción colectiva que observamos en nuestras sociedades no es fruto de la actividad racional y estratégica de individuos que tratan de conseguir los mejores resultados posibles en función de unas preferencias previas, sino la consecuencia de una búsqueda de identidad colectiva por parte de personas que se sienten inmersas en la incertidumbre”³⁵⁷.

La meta de estos actores colectivos según Raschke:

“... es provocar, impedir o reproducir un cambio social básico. Persiguen estas metas con cierta dosis de continuidad sobre la base de una elevada integración simbólica, una escasa especificación de roles y mediante formas variables de organización y acción”³⁵⁸.

El fenómeno de los NMS ha afectado de forma especial al orden social porque su fin es transformar, ya que desean el cambio en la sociedad, especialmente, en sus formas de vida. Pero como tal, está unido a la política de la mayoría de los países democráticos occidentales y por ello su impacto ha sido muy distinto en los diversos contextos. Los movimientos que han surgido a uno y otro lado del Atlántico eran los mismos, en el fondo, ya sean de corte estudiantil, ambiental, feminista, por la paz, etc.; pero llevaban tras de sí el propio trasfondo político de su país, como es el caso de España, que les hace alzarse juntos contra la dictadura franquista, dejando en un segundo plano sus intenciones y objetivos individuales.

■ El Movimiento Feminista en España y su implicación en la transformación de la sociedad. Del tardofranquismo al siglo XXI

Nos ha parecido necesario realizar una referencia específica a la lucha organizada de las mujeres para conseguir ocupar el puesto que les corresponde en la sociedad como seres humanos y como protagonistas de la Historia, junto a los hombres; porque sus reivindicaciones se verán plasmadas en numerosas artistas, y algunos artistas plásticos, de los que no se entendería su obra, sin tener presente esta ideología y filosofía de vida.

El movimiento feminista sufrió una honda represión en la dictadura, ante la desaparición de los derechos fundamentales, la segregación social y la falta de oportunidades que padecieron las mujeres en España. La re-educación femenina que

³⁵⁶ TEJERINA, B.: *La sociedad imaginada. Movimientos sociales y cambio cultural en España*. Madrid, Trotta, 2010, pp. 87-108.

³⁵⁷ PARAMIO, L.: “Decisión racional y acción colectiva”, en *Leviatán*, nº 79. Madrid, 2000, pp.65-83, p. 77.

³⁵⁸ KAASE, M.: “Movimientos sociales e innovación política”, en Dalton, R.J. y Kuechler, M (Comp.): *Los nuevos movimientos...op.cit.*, pp. 123- 145, p.124.

intentó hacer el régimen fue sustentada principalmente por la organización falangista Sección Femenina (SF), al frente de la cual se hallaba Pilar Primo de Rivera quien en su larga trayectoria no cambió el discurso reaccionario y discriminador contra el sexo femenino. Según Dueñas Cepeda, las relaciones de género que va construyendo la SF, estaban basadas en una complementariedad de subordinación para las mujeres, en cuanto que el papel relevante, de dominio y poder, lo desempeñaría el sexo masculino, debido a su “natural” superioridad, y para ello, las instituciones educativas y la Iglesia Católica, junto a la normativa, serían sus aliadas. De manera que, a las mujeres se las confina al espacio doméstico, a la vez que se las aparta del ámbito laboral asalariado, donde desempeñarán una tareas sin reconocimiento social ni valor económico directo, pero fundamentales para un estado que había entregado a la familia la instrucción afectiva, moral y religiosa, porque la educación pública, a quien también correspondía la formación, se encontraba en unas condiciones de reconocida deficiencia³⁵⁹.

A pesar de los esfuerzos que la dictadura realizó para invisibilizar socialmente a las mujeres, durante los años 60 se publican en España obras que sentarán las bases del futuro movimiento feminista en la década siguiente. Dentro de este contexto, entre las más representativas, destacan: Lidia Falcón con: *Los derechos civiles de la mujer* (1961), *Los derechos laborales de la mujer* (1962), y *Mujer y Sociedad* (1969); María Lafféite (Condesa de Campo Alange), *La mujer en España. Cien años de Historia, 1860-1960* (1964), significó el primer intento de hacer la historia de la mujer española; Mireia Biffil y otras, *La mujer en España*; Aurelia Capmany, *De profesión: mujer* (1975), Gloria Steinem, *La liberación de la mujer* (1979), etc. En 1965, la revista *Cuadernos para el Diálogo* publicaba un número extraordinario dedicado a la mujer, donde se defendía el derecho de la mujer a elegir su condición civil y, más específicamente, su condición de soltera, frente al matrimonio como única salida prevista en la vida de las mujeres. En 1967, se consigue organizar un Congreso Internacional de Mujeres Juristas, en principio dedicado a denunciar las desigualdades legales de las mujeres. Ocho años más tarde, lograron la reforma del Código Civil y eliminar la prerrogativa que tenía el marido o cónyuge de cobrar el salario de la esposa, aprobándose la Ley de Relaciones Laborales (1976). Al mismo tiempo, surgen asociaciones de mujeres como por ejemplo el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer (1960) o el Movimiento Democrático de Mujeres (1965), que defienden la igualdad de sexos vinculada al triunfo de la democracia.

Con estas actividades, el movimiento feminista se iba consolidando y ganando terreno. Madrid y Barcelona se convierten en foros de referencia para el resto de las mujeres del Estado, pues allí un amplio sector de mujeres del ámbito intelectual, mediante publicaciones, conferencias, reuniones, etc., trataban de despertar las conciencias femeninas.

Las feministas habían iniciado la transición trabajando para conseguir: una sexualidad libre, la legalización de los anticonceptivos, la creación de guarderías, el derecho al divorcio, al trabajo asalariado, o la amnistía para más de 350 mujeres encarceladas por delitos como: adulterio, aborto o prostitución³⁶⁰.

En 1975 se celebraron en la clandestinidad las Primeras Jornadas Estatales Feministas en Madrid; un año después, en Barcelona, una manifestación de mujeres

³⁵⁹ DUEÑAS CEPEDA, M. J.: “La construcción de las relaciones de género en la ideología de la Sección Femenina, 1934-1977”, en Prieto Borrego, L., (Ed.): *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el Franquismo*. Málaga, Universidad de Málaga / Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2010, pp. 23-73, pp. 72-73.

³⁶⁰ VARELA, N.: ob.cit, p. 157.

convocada por la Plataforma de Organizaciones Feministas llegó a concentrar a más de 3.000 mujeres, que sería disuelta por la policía. Este mismo año se modifica el Código Civil, desapareciendo la figura del hombre/marido como cabeza de familia, además, ya la mujer puede disponer de sus bienes, ser tutora, aceptar herencias, etc. En 1977, se celebra por primera vez el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer Trabajadora. Este año se lanzaba la campaña con una triple reivindicación: educación sexual y creación de centros de orientación sexual, anticonceptivos libres y gratuitos que se despenalizarían al año siguiente, y aborto legal. En 1978, se despenaliza el “adulterio” y el “amancebamiento”. Se establece en la nueva Constitución la igualdad legal de hombres y mujeres. Este mismo año, se legalizaron las organizaciones feministas³⁶¹, y en 1980, el Estatuto de los Trabajadores dicta la igualdad laboral.

Según Dueñas Cepeda,

“Lo que impacta del activismo público de las mujeres españolas en esta época es la acumulación de muchas pequeñas actuaciones que por sí solas no tuvieron una gran trascendencia, pero que tomadas en conjunto demuestran la activa participación de mujeres organizadas en todo el proceso de transición y consolidación de la democracia. El movimiento de mujeres no avanzó mediante logros emblemáticos, ni marcando hitos, sino que lo hizo a través de modestas, pero a la larga, no menos importantes conquistas”³⁶².

D. Benegas explicaba, por ejemplo, como en

“... el año 1975, es también el inicio de la lucha organizada de las mujeres en Valladolid. Se creó el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM), en el que editábamos Pata Quebrada. El primer 8 de marzo que recuerdo es el de 1977, en el que organizamos unas jornadas en la Facultad de Medicina. Yo fui ponente contra la discriminación legal de la mujer”³⁶³.

Las plataformas feministas abarcarán el ámbito político cuando en 1979 se creaba el Partido Feminista, de Lidia Falcón, que se define como: “*un partido marxista-feminista, que afirma que la mujer constituye una clase social que ocupa un papel histórico determinante en el mundo de la producción doméstica*”³⁶⁴. Aunque el movimiento feminista se dispersará con la aprobación del aborto en 1982, según Díaz Domínguez³⁶⁵.

Concluye Díaz Sánchez:

“... no se debe caer en una explicación simplista para un fenómeno que tuvo una gestación tan costosa y lenta, cuyo éxito radica exclusivamente en el esfuerzo de una masa anónima de mujeres (y naturalmente hombres), sin visibilidad política notable, pero conformadora de una fuerza social que sostuvo el proceso democrático que se conoce como transición...desplazaron el planteamiento obrerista y social del feminismo de los sesenta, y diluyeron su lucha a través de una oficialización de las distintas organizaciones”³⁶⁶.

³⁶¹Ibíd., pp. 157-158.

³⁶² DUEÑAS CEPEDA, M. J.: “Las mujeres en el cambio social del tardofranquismo a pesar de la Sección Femenina”, en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 125-138, p.137.

³⁶³ BENEGAS, D.: “El movimiento obrero y la lucha de las mujeres”, en VV.AA. (Eds.): *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 103-106, p. 105.

³⁶⁴ VV. AA.: *Historia de las Mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997, p.570.

³⁶⁵ DÍAZ DOMÍNGUEZ, M.P.: *El papel de la mujer...*ob.cit.

³⁶⁶ DÍAZ SÁNCHEZ, P.: “Participación social de las...”ob.cit., p. 365.

La frustración de las mujeres reivindicando el lugar que les corresponde en la sociedad se unía a su necesario reconocimiento en la historia y en las instituciones que las han silenciado durante siglos y especialmente desde los años setenta del siglo XX, periodo de apogeo del movimiento feminista.

“El movimiento feminista en las artes –es decir, el compromiso de lograr un arte que refleje la conciencia política y social de las mujeres- transformó la práctica del arte en Norteamérica durante este período poniendo constantemente en tela de juicio y desafiando los supuestos e ideológicas patriarcales de arte y artista”³⁶⁷.

Al igual que el movimiento feminista comenzaba una “tercera ola” desde los años sesenta con el objetivo del cambio estructural de la situación de las mujeres,

“El modelo de mujer imperante fue puesto en entredicho y las propias interesadas empezaron a debatir y cuestionar el patrón a seguir, al tiempo que se trazaban estrategias para hacer efectivos los cambios que se consideraban oportunos. Entre muchos de los debates que surgen en los años sesenta uno de los más importantes es la necesidad de oír la voz de las mujeres, durante tanto tiempo silenciada”³⁶⁸.

Recordemos que el modelo de mujer franquista pretendía construir una identidad de mujer desposeída de la capacidad de pensar, de decidir y carente de voz, no en vano se la confina a lo doméstico y se la omite en el lenguaje, que estaba plenamente masculinizado³⁶⁹.

“La oposición socio-cultural generada entre «ser mujer» -sujeto femenino volcado hacia la privacidad y «ser persona» -sujeto masculino cuyo protagonismo transcurre en la esfera pública-, se hizo irreductible. En esta división de roles la educación jugaba una función primordial, motivo por el que se estableció la separación de sexos en la escuela y se introdujeron materias específicas para las mujeres de acuerdo con los papeles de género tradicionales”³⁷⁰.

El prototipo de mujer creado por el régimen, en los años sesenta se empieza a desenmascarar públicamente, ya no era creíble ni para aquellos sectores de mujeres que lo habían asumido como producto de su educación. Díaz Sánchez señala que, en el cambio tan importante que se genera en España a partir de los sesenta, las mujeres tendrán una participación fundamental, en cuanto que, de nuevo, comienzan a adquirir presencia en el trabajo asalariado, aunque fuera a costa de ser consideradas mano de obra barata. Además, esta incorporación de las mujeres al empleo introducirá una cuña en el engranaje familiar que colaborará a la transformación de la institución familiar. Según el Informe Foessa, son, precisamente, las mujeres entre 14 y 24 años las que se incorporan masivamente al trabajo asalariado, marcando diferencias con sus madres, lo que facilitará esa transformación social. Además, las mujeres empezaron a participar en

³⁶⁷ Citado en ALARIO TRIGUEROS, M.T.: *Arte y feminismo*. San Sebastián, Nerea, 2008, p. 52.

³⁶⁸ MONZÓN PERDOMO, M.E.: “No es democracia si no estamos nosotras. Mujeres canarias participando en los espacios públicos”, en Bosch, E., et al. (Comp.): *Los feminismos como herramientas de cambio social (I): Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*. Palma, Universidad de las Islas Baleares, 2006, pp. 207-222, p.208.

³⁶⁹ DUEÑAS CEPEDA, M. J., “Modelos de mujer en el franquismo (1940-1960)”, en De la Rosa Cubo, C. et al. (Coords.): *La voz del olvido: Mujeres en la Historia*, Valladolid, Universidad, 2003, pp. 93-114, p. 94.

³⁷⁰ RAMOS PALOMO, M. D.: “Feminismo y acción colectiva en la España de la primera mitad del siglo XX”, en Ortiz Heras, M., et al.: *Movimientos Sociales y Estado en la España contemporánea*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp.379-404, p. 401.

la vida política de las ciudades a través de los centros de trabajo y de las asociaciones que se crean en los barrios³⁷¹, como ya hemos señalado anteriormente.

No cabe duda que el movimiento feminista, dice Alberdi, tenía como uno de los objetivos fundamentales, la transformación de las relaciones familiares. Es dentro de la familia donde la mujer tiene asignadas dos funciones fundamentales: el trabajo doméstico y la maternidad, por ello la lucha inicial del feminismo estuvo dirigida contra la familia tradicional y sus defensores. A partir de entonces, tanto el matrimonio como los hijos dejaron de ser una obligación para convertirse en una opción de las mujeres. Uno de tantos logros del feminismo, según Alberdi,

*“... ha sido la deconstrucción de la familia como una unidad “natural” y su reconstrucción como una institución social creada cultural e históricamente, identificando los aspectos ideológicos de la misma y su relación con el resto de las instituciones y relaciones sociales”*³⁷².

La familia tradicional, “natural” se basaba en la desigualdad de género evidenciando la opresión de la mujer dentro del matrimonio, pero, también, en toda la estructura económica interna de la familia. Un estatus de inferioridad que deriva del trabajo doméstico que, siendo una producción socialmente necesaria, no se considera trabajo y, sí, tareas naturales propias del sexo femenino. El estudio de Díaz Sánchez, singularizado para el sector textil madrileño, lo corrobora, dice que la mayoría de las mujeres que se incorporan a la industria textil proceden de la emigración y protagonizaron un cambio muy importante en las familias que, a su vez, sufren una transformación sustancial en este momento. Las trabajadoras son chicas con edades en torno a los 15 años y establecerán, de forma consciente o no, una clara distinción con el modelo materno, pues las madres de familia obrera que han emigrado con su familia a las grandes ciudades, padecieron carencias de todo tipo tanto en el espacio doméstico como, en el caso de tenerlo, en los trabajos esporádicos que desempeñan. Pero, por este motivo, serán precisamente las madres las que influirán para que las hijas accedan al trabajo en las fábricas y rompan así el estado de marginalidad en que ellas se hallan. Pues, el trabajo en la fábrica y la posibilidad de ganar un salario suponen a estas jóvenes, por un lado, escapar del modelo materno y, por otro, constituye un vehículo de socialización. Y, desde la fábrica, cuando estas chicas se den cuenta la segregación laboral de género que sufren respecto a sus compañeros varones, comenzará a fraguarse en ellas una conciencia feminista, consciente o no, pero sí, empiezan a poner experiencias en común, a analizar situaciones y a plantear reivindicaciones aunque a veces, elementales, suponen el punto de partida del proceso³⁷³.

Por otro lado, Valcárcel apunta que la “tercera ola” de feminismo en España nace en las aulas universitarias al filo de los setenta, cuando un sector de jóvenes españolas son capaces de dar forma a una voluntad de existencia diferente, y el modelo de matrimonio tradicional no resultaba interesante a casi ninguna. Sin embargo, de ellas se esperaba que siguieran abandonado sus empleos, de formación media, al casarse. También, es cierto que la masa heredada de creencias morales inertes, se mantenía. De modo que fue esta generación, la de los setenta, la encargada, con gran esfuerzo, de abolir el modelo anterior. La consigna “lo personal es político”, que señaló la agenda sesentaiochista, implicaba acabar con una moral femenina segregada. Los cambios

³⁷¹ DÍAZ SÁNCHEZ, P.: “La participación social...ob. cit., pp. 349-351.

³⁷² ALBERDI, I.: *La nueva familia española*. Barcelona, Taurus, 1999, pp. 349 -351.

³⁷³ DÍAZ SÁNCHEZ, P., “Memoria e identidad de las mujeres: Nuevas fuentes de estudio”, en De la Rosa Cubo et al., (Coords.): *La voz del olvido: Mujeres en la Historia*, Valladolid, Universidad, 2003, pp. 203-220, pp. 213-215.

valorativos pasaban por conductas corrientes: negociación constante en la familia y en la pareja, de la apariencia, los lugares honestos frecuentados, etc. Todo esto ocurre dentro del segmento de la clase media y media alta, pero las innovaciones de estas clases se expanden a toda la escala social. Esto ocurrió en los ochenta, cuando todas las españolas adoptan los patrones de las estudiantes de los setenta³⁷⁴.

No se puede entender la transición española sin conocer la militancia política de las mujeres, sin embargo de la lectura de los relatos oficiales se podría deducir que ésta no existió. Dice Rosa Cobo que “a todos los grupos oprimidos se les roba la historia y la memoria”. Lo que no tiene pasado, no tiene legitimidad, ni capacidad de propuesta política, ésta es una de las razones por la que, en la democracia, se realizó un incesante trabajo para escribir la historia del feminismo³⁷⁵.

En los años ochenta, las feministas empiezan a analizar las relaciones de poder entre hombres y mujeres en el patriarcado. En este contexto, acabar con el poder exigía recuperar el propio cuerpo, es decir, el derecho de las mujeres a decidir sobre sí mismas, más allá de las determinaciones de médicos, jueces, políticos, padres, maridos o compañeros. La lucha por el aborto libre y gratuito centrará el conflicto de estos años. Había que liberar la sexualidad reducida, reprimida y limitada a la normativa de la pareja heterosexual, destinada a la reproducción donde la sexualidad femenina no era contemplada. Contenidos que serían debatidos en Madrid (1983) durante las Primeras Jornadas sobre Sexualidad. Igualmente, esta década marca el inicio del feminismo institucional con la creación por el PSOE, del Instituto de la Mujer (1983), aunque tuvo un precedente en 1977, cuando la UCD implantó la Subdirección General de la Condición Femenina. Desde el feminismo institucional, se recogerán reivindicaciones y conceptos del movimiento, pero éstos se vaciarán de contenido crítico. Por último, en esta década también comienza el feminismo académico, aunque los antecedentes se remontan a la transición con la aparición de las primeras tesis doctorales sobre la Historia de las Mujeres, o en 1974, cuando la historiadora Mary Nash impartía historia del feminismo en la Universidad de Barcelona. A partir del gobierno del PSOE, distintas universidades establecerán institutos o cátedras de investigación feminista, así como, se empezarán a impartir materias sobre feminismo³⁷⁶.

Las plataformas feministas son las que permiten concienciar a la sociedad para crear una democracia donde tenga cabida la igualdad entre sexos. A pesar de su impronta dentro del movimiento social, explica Verdugo Martí³⁷⁷, no existe un desarrollo abundante de bibliografía en este aspecto³⁷⁸. Ciertamente, que cada día aparecen nuevas publicaciones que van visibilizando aquel proceso.

³⁷⁴ VALCÁRCEL, A.: “Treinta años de Feminismo en España”, en Morant, I. (Dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 415- 432, pp. 424-428.

³⁷⁵ VARELA, N., ob. cit., p. 159.

³⁷⁶ *Ibidem.*, pp. 165-167.

³⁷⁷ VERDUGO MARTÍ, V.: “Feminismos en el País Valenciano durante la transición. Las mujeres como constructoras de ciudadanía en la nueva democracia”. Ponencia del XV *Coloquio Internacional de AEIHM, Mujeres e historias: diálogos entre España y América Latina*. Madrid, AEIHM. Visto en: http://www.aeihm.org/sites/default/files/XV_Coloquio/Sesion1/vicenta_Verdugo.pdf.

³⁷⁸ Destacamos: FAGOAGA, C. y LUNA, L.: “Notas para una historia social del movimiento de las mujeres: signos reformistas y signos radicales”, en García-Nieto París, M.C (Ed.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. s XVI-XX*. Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 453-462; FOLGUERA CRESPO, P.: “De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988”, en Folguera Crespo, P. (Ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988, pp. 111-133; GRAU BIOSCA, E.: “De la

Por otro lado, dentro de la movilización de las feministas, ya a partir de la transición, las secretarías de la mujer de los gobiernos autonómicos y de los sindicatos adquirirán un importante papel. Así, las secretarías de la mujer de CC.OO se crearon primero a nivel autonómico en Madrid, Cataluña, País Valenciano y País Vasco, etc., y en septiembre de 1977 a nivel estatal o confederal. La primera titular de la Secretaría Confederal de la Mujer fue Begoña San José, más tarde los serían Teresa Nevado, María Jesús Vilches, Rita Moreno y Carmen Bravo (actualmente, responsable en 2011). Cuando se convocó el I Congreso Confederal de CC.OO en Madrid en 1978, la Secretaría de la Mujer estaba constituida a nivel estatal y en 11 de las 17 comunidades autónomas (actuales, se presupone). Sus objetivos siempre estuvieron destinados a conseguir la igualdad de género. Uno de los instrumentos de difusión más importantes que crearon fue la revista *TRABAJADORA*, de amplia difusión dentro y fuera del sindicato³⁷⁹.

A partir de los inicios de la década de 1990, una vez que se alían los esfuerzos de las mujeres en su doble militancia en partidos políticos y sindicatos con el movimiento feminista, las secretarías regionales de la mujer en los sindicatos de las respectivas comunidades autónomas desarrollarán un importante papel tanto a nivel institucional como en el plano social para promover la normativa sobre la igualdad real entre mujeres y hombres, compartiendo así gran parte de los objetivos del feminismo. Sirva como ejemplo la relevancia que en Castilla y León tuvo la Secretaría Regional de la Mujer de CC.OO. Desde que se fundó en 1992, su primera secretaria tuvo como responsable principal a Belén Sanz Espeso hasta 1998 quien impulso importantes medidas. En este período, las funciones que la secretaria desarrollada fueron amplias y diversas, entre otras: a) Revisa la política de igualdad en la comunidad autónoma. Negocia el I Plan de Igualdad con la Junta de Castilla y León, junto a UGT que aún no tiene creada la Secretaría de la Mujer, y consecuencia del encuentro fue la creación de la primera Secretaría Regional de la Mujer de la Junta de Castilla y León. b) Promueve medidas de igualdad. c) Hace una revisión de la Directiva sobre Maternidad y participa en la Confederación Europea de Sindicatos. d) Negocia el IMI (Ingreso Mínimo de Inserción)³⁸⁰. El IMI podrá ser compatible con otras rentas de inserción en la Unidad Familiar en caso de familias monoparentales que surjan o se constituyan en el seno de las mismas, y no pueden ser independientes de la Unidad Familiar originaria por razones sociales y económicas. e) Participa en la Conferencia Mundial de Pekín (1995) por la Delegación de Castilla y León, promocionada por el gobierno autonómico. f) Negocia e introduce las cuotas de participación femenina dentro del sindicato regional. g) Por primera vez, introduce la transversalidad de género en el conjunto de la organización sindical de CC.OO en Castilla y León. h) Igualmente, por primera vez, Belén Sanz en el V Congreso de Economía Regional de Castilla y León, celebrado en Ávila (1996), presenta una ponencia sobre *Las políticas de igualdad de género en el desarrollo económico regional*. La larga y ardua tarea de la primera Secretaria Regional

emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español. 1965-1990", en Duby, G. y Perrot, M. (Dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol., 5. Madrid, Taurus, 1993, pp. 673-683; ESCARIO, P., et al.: *Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la transición*. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales/Instituto de la Mujer, 1996; NASH, M. y TORRES, G. (Eds.): *Feminismos en la Transición*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009.; o ASOCIACIÓN DE MUJERES EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA: *Españolas en la Transición. De excluidas a protagonistas (1973-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

³⁷⁹ MORENO, J.: *Comisiones Obreras en la Dictadura*. Madrid, Fundación 1º de Mayo, 2011, pp. 355-356.

³⁸⁰ Decreto 164/1997, de 22 de agosto, por el que se aprueba el Reglamento de Ingresos Mínimos de Inserción en la Comunidad de Castilla y León (BOC y L del 28 de agosto).

de la Mujer de CC.OO en Castilla y León sentó las bases, allanó el camino, contribuyó a la desaparición de “el techo de cristal” dentro del sindicato, e impulsó gran parte de la normativa oficial que se desarrollará en el siguiente siglo, de la que en la actualidad, se benefician las mujeres³⁸¹.

A pesar de todos los avances protagonizados por el movimiento feminista y, posteriormente, por los sindicatos y partidos políticos, todavía en los noventa se consideraba al feminismo como un movimiento de posiciones radicales, ensombreciendo de esta manera su carácter de movimiento reflexivo y emancipatorio. Aunque se fueron aprobando leyes sobre igualdad, no olvidaban el techo de cristal para concretarlo en la vida cotidiana³⁸².

Poco a poco, como destaca Valcárcel³⁸³, muchas de las reivindicaciones de los setenta se han convertido en algo adquirido, pero todavía quedan muchos objetivos, aún se sufre discriminación salarial, violencia doméstica, agresiones sexuales, etc.

“El feminismo ha sido, como movimiento social, una de las manifestaciones históricas más significativas de la lucha emprendida por las mujeres para conseguir sus derechos. Aunque la movilización a favor del voto, es decir, el sufragismo, haya sido uno de sus ejes más importantes, no puede equipararse sufragismo y feminismo. Este último tiene una base reivindicativa muy amplia que, a veces, contempla el voto, pero que, en otras ocasiones, también exige demandas sociales como la eliminación de la discriminación civil para las mujeres casadas o el acceso a la educación, al trabajo remunerado”³⁸⁴.

Aún hoy día, cuando la mayoría de las ideas del feminismo han triunfado, todavía persisten parte de los prejuicios contra las mujeres feministas que siguen sin haber obtenido un reconocimiento simbólico pleno de su influencia positiva en nuestras sociedades³⁸⁵.

■ El Movimiento Homosexual

Nos ha parecido conveniente hacer un apartado sobre el movimiento homosexual en cuanto que su filosofía y su lucha por la visibilización se han puesto de manifiesto en determinados artistas y colectivos que son motivo de análisis en la presente investigación, con ello, nos ayudará a descubrir y entender mejor los engranajes del arte de acción.

El movimiento homosexual ha estado unido a las reivindicaciones de los colectivos gays y lesbianas para conseguir sus plenos derechos como ciudadanos, arrebatados durante el franquismo, porque como señala Amich Elías:

“Si el sexo y las prácticas sexuales de los individuos se revelan, se consideran, como centrales en la configuración del ser humano, como ineludibles en la construcción de la persona y en su influencia en los demás, si la sexualidad es un componente central en la identidad del ser humano, ¿por qué la orientación sexual no recibe o no puede recibir la misma protección deparada a

³⁸¹ Entrevista realizada a Belén Sanz Espeso, el 15/03/ 2010, por María Jesús Dueñas Cepeda, y cedida amablemente por la autora para este trabajo.

³⁸² MURILLO, S.: *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 124.

³⁸³ VALCÁRCCEL, A.: *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*. Anthropos, Barcelona, 1991.

³⁸⁴ NASH, M. y TAVERA, S.: *Experiencias desiguales. Conflictos sociales y respuestas colectivas (s.XIX)*. Madrid, Síntesis, 1995.

³⁸⁵ ALBERDI, I., ob. cit., p. 349.

*la identidad nacional, cultural o religiosa? ¿Por qué puede llegar a ser más respetable, menos vergonzante, defender prácticas como la mutilación genital basándose en su importancia en la configuración cultural-religiosa de un pueblo, y, por lo tanto, en la conformación de la identidad cultural de sus integrantes, que la orientación sexual?*³⁸⁶.

Es quizás junto a otros movimientos sociales el menos estudiado –frente al ecologismo, feminismo o pacifismo- y no ha sido tratado en España como tema de estudio hasta hace muy poco³⁸⁷. Son muchos los escritos que hacen referencia a la represión sufrida por estos colectivos durante el franquismo, frente a los realizados para descubrir la conquista de sus libertades en la transición y la democracia. De manera que así como en otros países, Francia o Alemania por citar algunos, ya hay estudios en profundidad sobre este colectivo, en España apenas existen dentro de la universidad española y, aún más, referidos a Castilla y León.

Los orígenes del movimiento homosexual se remontan a finales del s. XIX según Bedoya, junto a la figura de Magnus Hirschfeld, quien fundó en Alemania el Comité Científico Humanitario en 1897, primera organización de la historia dedicada a luchar por el fin de la intolerancia legal y social de la homosexualidad³⁸⁸.

Un hito en su historia se desarrolla en los años sesenta en Estados Unidos, vinculado al bar neoyorkino, Stonewall Inn. Se convertía en un lugar de homosexuales muy hostigado por la policía y que debido a los continuos enfrentamientos con ésta, llegó a ser un símbolo de resistencia y lucha por el reconocimiento del colectivo de gays y lesbianas³⁸⁹.

Se van creando organizaciones como GLF (Gay Liberation Front) y GAA (Gay Activist Alliance), que fueron expandiéndose por toda Europa como CHE (Comité for Homosexual Equality) en Reino Unido. Logrando por ejemplo en 1973, que la American Psychiatric Association (APA) eliminase la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales. Pero en España, estas movilizaciones tendrán que esperar a los años finales del franquismo y especialmente a las conquistas sociales durante la transición.

Durante el tardofranquismo tanto el colectivo gay como el de lesbianas sufrió una marginación y persecución por la dura legislación represiva. La dictadura franquista no aceptaba dentro de la “buena moral sexual de los españoles”, la homosexualidad, calificándola de enfermedad. La homosexualidad era castigada mediante la Ley de

³⁸⁶ AMICH ELÍAS, C.: “Cultura homosexual, sujeto homosexual y derechos humanos”, en *Foro, Nueva Época*, nº 5. 2007, pp. 199- 219, p. 201.

³⁸⁷ Sobre este tema lo más destacado es de: ARNALTE, A.: *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2003; BAIDEZ, N.: *Vagos, maleantes... y homosexuales. La represión de los homosexuales durante el franquismo*. Barcelona, Carrasco, 2007; GAMBOA, J.J.: *La Otxoa, sin plumas en la lengua*. Elea, Bilbao, 2004; GIMENO, B.: *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*. Barcelona, Gedisa, 2005; MIRA, A.: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona, Eagles, 2004; OLMEDA, F.: *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid, Oberon, 2004; PETIT, J.: *25 años más. Una perspectiva sobre el pasado, el presente y el futuro del movimiento de gays, lesbianas, transexuales y bisexuales*. Barcelona, Icaria, 2003; SORIANO, M.A.: *La marginación homosexual en la España de la Transición*. Madrid, Egales, 2005; UGARTE PÉREZ, J. (Ed.): *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el Franquismo y la Transición*. Madrid, Egales, 2008.

³⁸⁸ BEDOYA, V.M.: “Represión y lucha del movimiento homosexual durante la transición democrática”, en el *Congreso La Transición de la dictadura franquista a la democracia*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea, octubre 2005, pp. 273-278, p. 276.

³⁸⁹ Ver PETIT, J.: *25 años más: una perspectiva sobre el pasado...*ob.cit.

Vagos y Maleantes (1954), como delito de escándalo público por el Código Penal y la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (1970), esta última vigente hasta 1978. Son leyes que establecen las bases legales de su control y represión social.

Como explicaba Bedoya, mientras la antigua Ley de Vagos y Maleantes trataba al homosexual como un pervertido y condenado por el mero hecho de serlo; la Ley de Peligrosidad Social consideraba al homosexual como un enfermo al que es necesario curar³⁹⁰, en este último caso la respuesta era la cárcel -como las de Huelva o Badajoz para homosexuales pasivos o activos, respectivamente- o la rehabilitación médica por medio de tratamientos psiquiátricos³⁹¹.

“En el año setenta, cuando se presentó el proyecto de ley, el anteproyecto de ley de Peligrosidad Social, es cuando inicié el movimiento... (...)...La ley iba a considerar a los homosexuales, por el simple hecho de serlo, unos peligrosos sociales. Ante esta barbaridad, comenté con Mir Bellgari que teníamos que hacer algo para que aquello no saliera adelante... (...)...Me enteré de los hechos de Stonewall Inn en Nueva York, la participación de gays y lesbianas en el mayo del 68 en París y por tanto dije «tenemos que hacer alguna cosa»... (...)...creíamos en nuestra obligación moral de hacerlo, como se había hecho en otros países. Pero en España no teníamos ni libertad, ni democracia, ni nada”³⁹².

La Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social reconocía a los homosexuales además de enfermos y peligrosos, también como pecadores, pero, no estaban solos, porque a esta lista se añadieron: prostitutas, vagos, deficientes mentales, entre otros. Por ello, fueron marginados también, por los mensajes de la Iglesia, como ha señalado Monferrer³⁹³ quien habla de la relevancia de la sociabilidad en el caso de los jóvenes gays o lesbianas que no corresponde con aquella imagen desvirtuada que nos querían ofrecer. En relación a los inicios de este movimiento en los años setenta se vinculan dos fenómenos acaecidos, entre otros: La aparición del turismo extranjero en el litoral español -que trajo consigo costumbres y comportamientos que chocaban con las “buenas costumbres” españolas, poniendo la alarma en ciudades como Palma de Mallorca o Valencia-, y la emigración a las ciudades por el aumento del urbanismo que atrajo más población que contribuirá a debilitar las “normas sociales” franquistas.

“El aumento de su visibilización los convierte para el régimen en una referente simbólico de los efectos perversos del nuevo contexto social que está surgiendo... (...)...el aparato judicial del tardofranquismo al percibir estas nuevas realidades de las que daba cumplida información al gobierno de la nación, sintió la necesidad de ampliar el concepto de marginación social para adecuarlo a los nuevos tiempos”³⁹⁴.

Hasta los ecos de los movimientos del 68 no comenzaron a surgir las primeras organizaciones de militantes homosexuales. El considerado el fundador del movimiento homosexual en España era Armand de Fluvià, expresaba:

³⁹⁰ BEDOYA, V.M.: “Represión y lucha del movimiento homosexual...ob.cit., p. 274.

³⁹¹ Que consistía en sesiones de electroshock sobre imágenes de hombres o mujeres (según su “sexualidad desviada de la moral ejercida por el franquismo”) para que asociasen sus atracciones sexuales con el dolor físico.

³⁹² Entrevista a Armand de Fluvià, considerado el fundador del movimiento gay en España en 2001. En MONFERRER TOMÁS, J.M.: “La construcción de la protesta en el movimiento gay español: la Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva”, en la *Revista de Investigaciones Sociológicas*, nº 102. Madrid, CIS, 2003, pp. 171-204., p. 189.

³⁹³ MONFERRER TOMÁS, J.M.: “La construcción de la protesta...ob.cit., pp. 171-204.

³⁹⁴ *Ibidem.*, pp. 183.

"En el año 70 cuando se presentó el proyecto de ley, el anteproyecto de Ley de Peligrosidad Social, es cuando inicié el movimiento... (...)... La Ley iba a considerar a los homosexuales, por el simple hecho de serlo, unos peligrosos sociales. Ante esta barbaridad, comenté con Mir Bellgai que teníamos que hacer algo para que aquello no saliera adelante... esa monstruosidad que era considerarnos un peligro social... (...)... Estaba suscrito a la revista Arcadie que había nacido en el año 54 en París y a través de esta revista, que la recibía mensualmente, pues estaba enterado de lo que pasaba en el mundo en aquella época. Me enteré de los hechos de Stonewall Inn en Nueva York, la participación de gays y lesbianas en el mayo del 68 en París, y por tanto dije <tenemos que hacer alguna cosa, esto no puede ser, hemos de hacer algo>... (...)..., creíamos en nuestra obligación moral de hacerlo, como se había hecho en otros países. Pero en España no teníamos ni libertad ni democracia ni nada"³⁹⁵.

La revolución homosexual estalló desde el mayo francés del 68 y desde las protestas juveniles de norteamérica, cuando se dijo basta a la intolerancia y al acoso policial de aquellos que expresaban su tendencia sexual entre hombres o mujeres. Ya Brown, del Gay Liberation Front, decía *"probablemente somos la minoría más atacada y perseguida de la historia, pero nunca conseguiremos la libertad y los derechos civiles que merecemos si no salimos de nuestro escondrijo"*³⁹⁶. En los setenta este movimiento desarrolla una política de confrontación y provocación social que trata de abrirse camino para el reconocimiento y de sus derechos civiles básicos.

Este nivel de apertura y de optimismo exultante se ve aquejado en los años ochenta por la ola de muertes del virus del SIDA -Francia será uno de los países más afectados-. La muerte del actor Rock Hudson en 1985 por el virus conmocionó a la sociedad. El *New York Times* hablaba a comienzos de la década de un "extraño cáncer" que afectaba a los homosexuales, denominándose GRID (Gay-related Immunodeficiency). A pesar del pánico inicial, el término SIDA fue el encargado de dar nombre a la enfermedad tras el daño social, irreparable, a la comunidad gay. El colectivo reaccionó a tiempo creando asociaciones necesarias, para la prevención e información sobre la enfermedad, abriendo el camino la neoyorkina, Gay Men's Health Crisis (GMHC, en 1982).

En este proceso de cambio político, pero también social y sobre todo cultural tendrían mucho que ver y decir las asociaciones y los colectivos artísticos como se analiza en los capítulos posteriores. En muchos casos, como se verá, hubo esa intencionalidad política final como confesarán los propios artistas, pero en otros estaba implícita en la propia expresión de libertad artística. Su trabajo era una manifestación de crítica contra las limitaciones y corsés que imponía la cultura del régimen franquista.

Se dan los primeros pasos en España, para que años más adelante se cree la organización más importante como fue el Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH) en 1971 en Barcelona, más tarde convertido en Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC). Publicaba un boletín denominado AGHOIS (Agrupación Homosexual para la Igualdad Sexual) desde 1972. A los que se suman: el Frente de Liberación Homosexual de Castilla (FLHC), el Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua (EHGAM, de Bilbao), el Front de'Alliberament Gais de ses Illes (FAGI), el Front de'Alliberament Homosexual del País Valencià (MAHPAV), la Unión

³⁹⁵ Palabras de Armand de Fluvià recogidas por MONFERRER TOMÀS, J.M.: "La construcción de la protesta...ob.cit., p. 189.

³⁹⁶ PETIT, J.: "Gays y lesbianas. La experiencia de la Coordinadora Gay-Lesbiana", en Mardones, J.M.: *10 palabras clave...*ob.cit., pp. 293-324, p. 294.

Democrática de Homosexuales de Málaga (UDHM), el Frente de Liberalización Homosexual en Castilla (FLHOC), el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), el Movimiento Democrático de Homosexuales (MDH) o la Agrupación Mercurio, estas últimas en Madrid³⁹⁷.

Sus primeras manifestaciones públicas no se producirán hasta 1977, dentro de los objetivos del FAGC, se encuentran 19 peticiones que son recogidas por Bedoya³⁹⁸:

1. *Amnistía para todos los presos y reclusos por causa de una conducta homosexual.*
2. *Derogación de la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y de todos aquellos artículos del Código Penal y del Código Militar que castiguen la homosexualidad.*
3. *Implantación de los catorce años como edad mínima para fijar el consentimiento de las relaciones sexuales.*
4. *Equiparación de la mujer al hombre y supresión de cualquier tipo de discriminación.*
5. *Obligación de impartir una educación sexual adecuada en todos los niveles de la enseñanza.*
6. *No considerar a la homosexualidad como una enfermedad.*
7. *Derecho a que los homosexuales puedan expresar su afectividad públicamente.*
8. *Derecho a que toda persona se vista como quiera.*
9. *Derecho a la intimidad personal.*
10. *Separación total entre Iglesia y Estado.*
11. *Supresión de la censura en espectáculos y publicaciones.*
12. *Obligación por parte de la Seguridad Social de actuar preventivamente sobre las enfermedades venéreas.*
13. *Reducción de la jornada laboral.*
14. *La implantación del divorcio.*
15. *Libre autorización del uso de anticonceptivos.*
16. *Supresión del servicio militar.*
17. *Obligación por parte de las instituciones de regular la prostitución.*
18. *No discriminar a los transexuales.*
19. *Reconocimiento social del derecho de todo ser humano a disponer libremente de su cuerpo.*

Pero, si bien el movimiento había nacido, seguía siendo una “minoría silenciada”, condenada a la clandestinidad, como explica Romo López³⁹⁹.

"La entrada de los colectivos homosexuales en el espacio público de las acciones colectivas en busca de reconocimiento social va a resultar a corto plazo una forma efectiva de «visibilizar» al colectivo y de «problematizar» no sólo el nuevo contexto creado por la Ley, sino también situaciones preexistentes de marginación enraizadas en estereotipos y prejuicios culturales firmemente arraigados”⁴⁰⁰.

Barcelona en los años setenta se convertirá en una de las ciudades más liberales donde se concentró el colectivo homosexual, aún así, las redadas policiales en Las Ramblas eran algo habitual, por ejemplo en 1971 serán detenidas 95 personas condenadas por “actos de inversión social” o 127 en 1972⁴⁰¹, especialmente varones. Por ejemplo, Bedoya destaca un caso anónimo del Archivo del Tribunal Superior de Justicia de Cataluña en 1974:

³⁹⁷ En 1978 concentradas en el FLHOC (*Frente de Liberación Homosexual en Castilla*)

³⁹⁸ BEDOYA, V.M.: “Represión y lucha del movimiento...ob.cit., p. 277.

³⁹⁹ ROMO LÓPEZ, R.: *Del gueto a la calle. El movimiento gay o lesbiano en el País Vasco y Navarra, 1975-1983*. San Sebastián, Tercera Prensa, 2008, p. 42.

⁴⁰⁰ MONFERRER TOMÀS, J.M.: "La construcción de la protesta...ob.cit., p. 192.

⁴⁰¹ Datos recogidos por BEDOYA, V.M.: “Mecanismos represivos contra los homosexuales en la Barcelona franquista”, en: <http://www.ahistcon.org/docs/Santiago/pdfs/s4b.pdf>, p. 7.

“En una sentencia de julio de 1974 se condena a dos hombres por un delito de escándalo público por haberse besado mutuamente. Ambos acusados son condenados al pago de una multa de cinco mil pesetas y a uno de ellos se le impone además una pena de un mes y un día de arresto mayor. En caso de que alguno de ellos no pague la multa impuesta, se le impondrá un arresto sustitutorio de dieciséis días. A todo esto debemos añadir una inhabilitación especial impuesta por el juez a ambos durante seis años y un día que impide ejercer cualquier cargo público durante este período.⁴⁰² No hay que olvidar el rechazo social al que eran sometidos los homosexuales tras cumplir una condena, lo que muchas veces les obligaba a tener que cambiar de residencia. En ocasiones necesitaban recibir tratamiento psicológico e incluso en algunos casos la única salida que encontraban era el suicidio”⁴⁰².

La invisibilidad del lesbianismo durante el franquismo era evidente si pensamos que la mujer era un elemento secundario del varón, y si se hubiese afirmado la existencia del mismo en este período, También se las hubiera perseguido, pero doblemente: por ser mujeres y lesbianas. Arnalte dice:

“... la lesbiana en tiempos de Franco era una persona invisible. En primer lugar, porque no tenía signos externos de ese lesbianismo. Muchos hombres eran reconocidos por la pluma, pero la pluma en la mujer no está tan clara. Hoy a lo mejor sí, pero entonces, no. Por tanto, las lesbianas pasaban desapercibidas. En los pueblos, era, y sigue siendo costumbre que las mujeres bailen pasodobles u otros bailes juntas, mientras los hombres se quedan fuera mirando. Dos varones no podían hacer eso sin llamar la atención, pero la invisibilidad de las mujeres les permitía tener esos espacios”⁴⁰³.

El control femenino franquista venía dado por parte de la Sección Femenina que establecía el plano social de la mujer como buena esposa, ama de casa y heterosexual. Por tanto la sexualidad de éstas, estaba adscrita a las exclusivas necesidades del marido, dentro del interés de la reproducción y la familia. Por tanto, como señalaba Arnalte y también Platero Méndez, el adscribirles unos instintos sexuales propios y distintos estaba contra la propia moralidad franquista y su idea de mujer como ser inferior al hombre y dependiente de él.⁴⁰⁴

A pesar de su invisibilidad, el gobierno franquista tenía constancia de ellas como señala Arnalte o Bedoya en varios expedientes a mujeres en relación a su sexualidad o aspecto masculino⁴⁰⁵. Así la homosexualidad de las féminas se convierte en un elemento más de desviación de su género, ya que las mujeres debían estar a disposición del esposo. También las personas transexuales eran consideradas como homosexuales o desviadas, motivo de detención y persecución en la dictadura.

La muerte de Franco supuso un momento de esperanza para este movimiento que pretendía salir ya de la clandestinidad a la que le tenían sometido, pero que aún tenía mucho camino por recorrer. El paso de la dura represión social de los homosexuales a un momento de transición de libertades hacia la democracia supone para el colectivo, el establecimiento de unas bases para el movimiento de gays y lesbianas como ciudadanos y ciudadanas de pleno derecho, aunque tuvieran que seguir luchando en este período por acabar con la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que no se logrará hasta 1978.

⁴⁰² BEDOYA, V.M.: “Mecanismos represivos contra...ob. cit., pp. 10-11.

⁴⁰³ ARNALTE, A.: *Redada de violetas...*ob.cit., p. 211.

⁴⁰⁴ PLATERO MÉNDEZ, R.: “Hablando del cuerpo del delito: la represión franquista y la masculinidad femenina”, en: http://www.feministas.org/IMG/pdf/Mesa_memoria_franquismo-_R-platero.pdf, pp. 1-2.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

Foto 9. Manifestación de la FLHOC en Madrid el 28 de junio de 1978⁴⁰⁶ ►



“La Transición democrática no fue un período de libertad para el colectivo homosexual. El gobierno de UCD heredó la misma idea que tenía el franquismo de la homosexualidad como «peligro social». Por este motivo, los homosexuales no se beneficiaron de la amnistía de julio de 1976 ni tampoco se derogó la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que actuaba como instrumento de represión desde 1970. La misma función ejercía el Código Penal (con delitos como el de «escándalo público») y la misma sociedad civil que rechazaba y marginaba a los homosexuales. Esto produjo que durante la Transición se iniciara una lucha para conseguir que la democracia también llegará a las lesbianas, gays y transexuales. Las asociaciones homosexuales, dentro de la ilegalidad, surgieron en diferentes ciudades del país y dejaron la clandestinidad para manifestarse, recoger firmas, organizar mítines y conseguir el máximo apoyo de los partidos de izquierda. Pese a la gran división que se produjo dentro de estas asociaciones, los derechos inmediatos que los homosexuales reclamaron se consiguieron a partir de 1979. Sólo a partir de ese año se puede decir que la sombra del franquismo empezó a desaparecer del colectivo homosexual⁴⁰⁷”.

La primera movilización social del colectivo homosexual se desarrolló en 1977 en Barcelona, de la mano de esta organización, celebrando el día del Orgullo Gay que ya se hacía en otros países como en Estados Unidos —a finales de junio—, fue un símbolo más del movimiento homosexual que continuaría y que ya se encontraba apoyado por agrupaciones políticas como el PSC u otros movimientos como el feminista. Tras estos acontecimientos, surgían campañas y jornadas para divulgar su problemática y se añadían colectivos marginales como las prostitutas⁴⁰⁸.

"La acción reivindicativa del movimiento se inicia en los años finales de un régimen político desacreditado —frente al cual venía gestándose desde diferentes ámbitos sociales un amplio consenso oposicional— y los primeros años de una transición política que estaba abriendo nuevos cauces y posibilidades de expresión de demandas políticas y sociales de todo tipo. Lo cual permitía confiar en la posibilidad de cambios políticos inminentes que permitieran llevar adelante profundos cambios sociales y culturales. Además, es necesario resaltar la experiencia asociativa previa que poseían la mayor parte de los primeros líderes y militantes gays, derivada de su multimilitancia en las organizaciones clandestinas de sindicatos y partidos políticos de orientación ideológica muy variada³³. La formación en una «cultura de movilización» facilitó, en relación con su militancia en el movimiento gay, la construcción de marcos de eficacia en los cuales se consideraba que la participación en las acciones de protesta promovidas ayudaría a cambiar el curso de los acontecimientos y de su propia realidad⁴⁰⁹”.

Con la transición comienzan a crearse organizaciones que van dando cuerpo al movimiento de gays y lesbianas, pero no sucede lo mismo en todas las comunidades

⁴⁰⁶ Extraída de: http://fundaciontriangulo.es/documentos/informes/e_Historia.htm.

⁴⁰⁷ BEDOYA, V.M.: “Represión y lucha del movimiento homosexual...ob.cit., p. 276.

⁴⁰⁸ *Ibidem.*, p. 276.

⁴⁰⁹ MONFERRER TOMÀS, J.M.: "La construcción de la protesta...ob.cit., p. 197.

autónomas, habrá diferencias muy relevantes, como la mayor tolerancia de Madrid o Cataluña, frente a otras regiones más reacias como Castilla y León que también ve cómo surge este movimiento pero con una corta existencia que demanda democracia y exigen cambios legales. Recordemos la creación de un espacio cultural, el Institut Lambda (1976) en Barcelona. A pesar de todo, el hostigamiento policial continuó en sus espacios y bares hasta finales de la década de los ochenta.

La segunda ola del activismo se orienta con la LGTB (Fundación Triángulo por la Igualdad Social de Gays y Lesbianas), cuya fundación fue menos problemática al ser apoyados por los partidos de la izquierda. Su lema era bien significativo: “Si no les gusta tu pluma, clávasela en el ojo” y sus reivindicaciones, también: según el manifiesto de Frente de Liberación Homosexual del Estado Español (1976), luchaban por una sociedad libre basada en la liberación sexual y que propiciase un cambio político, económico e ideológico.

El lesbianismo no creará una organización más sólida hasta 1981 con el CFLM (Colectivo de Feministas Lesbianas en Madrid). El interés de este movimiento se centrará también en establecer a las mujeres en el puesto que les corresponde en el espacio público y en rescatar aquellas figuras olvidadas tras el manto exclusivamente varonil de la historia. A ello hay que sumar la escasez de fuentes que hacen referencia a la historia del lesbianismo, como señala Simonis⁴¹⁰.

Mientras, los travestis o transexuales se iban disgregando del colectivo homosexual, creando organizaciones propias como es el caso en Italia del Movimiento Italiano de Transexuales (MIT) y más tarde en España con ATET (Asociación Transexual Española- Transexualia) en 1987.

Según Petit, en 1981, el movimiento baja en intensidad por diversos motivos, entre ellos, las disensiones internas, la libertad adquirida para el derecho de reunión en centros de ocio, el descenso de militantes activos, etc. Tras la victoria socialista en 1982 los homosexuales adquirirán los mismos derechos que sus conciudadanos heterosexuales⁴¹¹. Y es durante esta década cuando empezaban a producirse los primeros casos de SIDA en España, se generaba una concienciación social, o se lograba la despenalización de las operaciones de cambio de sexo dentro del colectivo transexual -que les permitirá mejorar su calidad de vida-.

Una muestra del trabajo continuo de los transexuales en España se focalizaba en grupos que continúan luchando, como la FAT (Federación Asociaciones de Transexuales en el Estado Español) creado desde 1996, que reúne a grupos ya existentes y otros que se añadirán a posteriori como Soy Como Soy, Así Somos o Grupo Trans del COGAM (Colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales de Madrid); coordinando esfuerzos para luchar por los derechos de los transexuales⁴¹². Mientras, el movimiento homosexual seguían luchando por su reconocimiento como las organizaciones formadas desde 1982, como la AGAMA (Asamblea Gai de Madrid) en 1983, la citada COGAM en 1985, CGLE (Coordinadora de Gais y Lesbianas de España) en 1988⁴¹³. No será hasta 1986, cuando se abra un período de renovación con la

⁴¹⁰ SIMONIS, A.: “Lesbofilia: Asignatura pendiente del feminismo español”, en <http://www.felgt.org/files/docs/768e60e95ffa.pdf>, p. 11.

⁴¹¹ EVERLY, K.: “Mujer y amor lesbiano: Ejemplos literarios”, en Cruz, J. y Zecchi, B. (Eds.): *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*. Barcelona, Icaria, 2004, pp. 297-314, p. 298.

⁴¹² BECERRA-FERNÁNDEZ, A.: *Transexualidad. La búsqueda de una identidad*. Madrid, Díaz de Santos, 2003, pp. 136-137.

⁴¹³ Ver <http://fundaciontriangulo.es...cit>.

Fundación de la Coordinadora de Iniciativas Gays, que luego se convertirá en la Federación Coordinadora Gai - Lesbiana (CGL) de Cataluña. Se abre un periodo de renovación donde las cifras de militantes se aproximan a los 700, y a los 2.000 simpatizantes, cantidades nada desdeñables si se considera a un sector que representa el 10% de la sociedad que está todavía bajo la presión familiar y, sobre todo, en el entorno rural⁴¹⁴.

Esta lucha constante por la igualdad social sin diferencias sexuales, es llevada al campo de la política con el llamado Voto Rosa, plataformas del colectivo homosexual. Aunque, aún era evidente las diferencias regionales, como señala Serrano y Sempere⁴¹⁵ siendo especialmente importante en Cataluña o Madrid.

*"Lamentablemente el gobierno socialista aunque prometió la Ley de Parejas de Hecho por boca de la ministra Cristina Alberdi, no llegó a llevarla al Congreso de los Diputados. La victoria del PP en 1996 y 2000 alejó esta posibilidad en todos los sentidos... (...)...a finales de la década, por fin hacen entrar a los gay y las lesbianas en la agenda política"*⁴¹⁶.

Durante los primeros meses de 1993 se desencadena una importante campaña antidiscriminatoria para los colectivos de inmigrantes, homosexuales, discapacitados, etc., apoyada por ONGs y el Ministerio de Asuntos Sociales liderado por la ministra socialista Matilde Fernández que puso en marcha a los medios de comunicación y organizó variados eventos sociales para la discusión, encuentros, etc. Un gran avance legal se produjo en 1995, incluyendo en el nuevo Código Penal, el concepto de orientación sexual; una ley que tenía como fin básico la protección de las libertades fundamentales. Se iban poniendo las bases para la consecución de los derechos civiles del colectivo que se igualarían a los de las parejas heterosexuales; pero, así como en junio de 1998 se aprueba Ley de Uniones Estables de Pareja (LUEP) de Catalunya, a nivel nacional se estancará el proceso por la subida al gobierno del Partido Popular que detendrá el anteproyecto de Ley sobre parejas del mismo sexo que se había presentado en octubre de 1995, aunque no llegó al pleno del Congreso⁴¹⁷.

En España continua siendo menos estudiado el lesbianismo frente al movimiento gay bastante más visibilizado y aún en la actualidad sigue presente este hecho.

"En el contexto de un mundo en proceso de globalización, visibilizar las discriminaciones de las mujeres lesbianas desde la perspectiva de los derechos humanos es una vía válida y eficiente para promover el cambio cultural necesario en lo que atañe a las situaciones de desprotección e injusticia que en muchas ocasiones viven las mujeres que optan por una sexualidad al margen del sistema heteronormativo. Las mujeres lesbianas, al afrontar la invisibilidad, la misoginia y la lesbofobia, han jugado un papel muy importante en estos procesos de transformación, tanto desde el movimiento feminista como desde el movimiento de liberación de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales. Estudiar la participación de las mujeres lesbianas en cada uno de estos ámbitos es lo que ha hecho José Ignacio Pichardo (2006), comprobando la forma en que abren

⁴¹⁴ PETIT, J., *25 años más...*ob.cit., pp. 23-24.

⁴¹⁵ SERRANO, J. y SEMPERE, D.: *La participación juvenil...*ob.cit., p. 162.

⁴¹⁶ PETIT, J.: "De la peligrosidad social a las siglas LGTB", en *Revista Mientras Tanto. 25 años de movimientos sociales*, nº 91-92. Barcelona, Icaria, 2004, pp. 195-208, p. 202.

⁴¹⁷ PETIT, J., *25 años más...*ob.cit., pp. 48 -49.

*camino para el reconocimiento de los derechos de las personas homosexuales en el movimiento feminista*⁴¹⁸.

4. LOS AVANCES DE LA DEMOCRACIA, 1982 -1996

El año 1982 suponía el fin de la transición política con la alternancia pacífica del poder a manos de los socialistas tras su triunfo en las urnas, con mayoría absoluta en varias comunidades autónomas y muchas de las principales ciudades del país, con más de 10 millones de votos. Era una victoria histórica que convertía a su presidente, Felipe González, en una personalidad política e histórica del momento democrático. En Castilla y León hasta el año siguiente no se vio culminado el proceso autonómico.

El partido socialista se presentaba a las elecciones como un partido de centro-izquierda con un slogan atractivo: "Por el cambio", pero quería ser moderado según había explicado a los poderes fácticos del Ejército, la Iglesia y la Banca. El objetivo del gobierno repetía los conceptos como "modernizar" y "europeizar" el país, acabando con los últimos coletazos del viejo estado franquista y especialmente dar cumplimiento a la Constitución del 78.

Los resultados de las elecciones darían la razón a los diseñadores de la campaña del PSOE, que el 28 de octubre de 1982 obtenían un resonante triunfo que se traducía en 202 escaños que suponían la mayoría absoluta de la Cámara. Alianza Popular obtenía la mitad -107 escaños- conformándose como el primer partido de la oposición, mientras que la UCD quedaba con un reducido grupo de 12 diputados. Pero peor era la situación -auténtico descalabro- para el PCE con el 4% de los votos y tan sólo 4 escaños; otros como Coalición Popular obtenían el 5,5%, Centro Democrático y Social del ex-presidente Suárez, sólo llegaba a los 2 millones de votos, el Partido Comunista-Izquierda Unida se quedaba en los 846.000 votos, CIU y PNV aumentaban su representación con 12 y 8 diputados, respectivamente. HB con 2 y ERC y EE con un diputado.

En la CC.AA de Castilla y León⁴¹⁹ la media de participación estuvo por encima de la media nacional con un 80,65% frente al 79,8 %. El PSOE lograba el triunfo con 42,7% de los votos frente a AP-PP con el 34,83%; la UCD con 12,36% y CDS con 5,55%. Peor fueron los resultados para el PCE con un apoyo, tan sólo del 1,9 %.

Así pues el PSOE y AP-PP se afianzan como las principales fuerzas políticas en la región como se confirma después en las elecciones municipales de 1983. En la tabla siguiente se pueden observar el número de votos y de escaños obtenidos en las diferentes provincias de la CCAA, destacando el 43,29% en Burgos para AP-PP o el 22,51% de Ávila al CDS que se producían como sustitución de la UCD, que en Ávila obtenía había llegado a tener hasta 3 diputados en anteriores legislaturas ahora se desplomaba.

“La victoria socialista fue en Castilla y León un triunfo sin paliativos. Máxime en una región donde la penetración del socialismo en provincias como Ávila y Soria era de las más bajas de España. No obstante, las diferencias interprovinciales fueron muy acusadas en el voto castellanoleonés al PSOE. Especialmente significativo fue el triunfo socialista en Valladolid, donde superó

⁴¹⁸ OSBORNE, R.: “Entre el rosa y el violeta. (Lesbianismo, feminismo y movimiento gay: relato de unos amores difíciles)”. UNED, 2007, p. 53, en

http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0334/Osborne_Raquel_-Entre_el_rosa_y_el_violeta__nov07.pdf

⁴¹⁹ Datos de GONZÁLEZ CLAVERO, M., et al.: *Castilla y León en democracia...*ob.cit., pp. 71-76.

*el 50% de los sufragios*⁴²⁰.

Tabla 8.- Datos de las elecciones generales de 1982 en Castilla y León, por provincias y %

1982	AP-PP	UCD	CDS	PSOE	IU
ÁVILA	33,48	10,10	22,51	30,74	1,75
BURGOS	43,29	9,81	4,95	37,89	1,78
LEÓN	31,95	15,61	2,72	45,03	1,98
PALENCIA	39,03	10,70	3,92	43,19	2,33
SALAMANCA	29,96	13,81	3,84	46,35	1,21
SEGOVIA	38,69	10,56	7,60	37,49	1,47
SORIA	37,74	18,94	4,77	35,79	1,18
VALLADOLID	31,54	7,42	4,22	51,73	3,45
ZAMORA	36,23	18,86	4,48	36,46	1,04

La derecha sufrió al haberse presentado dividida a las elecciones, con el derrumbe de UCD; mientras el primer gobierno socialista fue denominado “el gobierno del cambio” y la “era de González” que iba a tener un apoyo sólido de la ciudadanía.

*“Los años 80 tuvieron un claro matiz de progreso general, no sin altos costes, que se corresponde con un gobierno de los socialistas que no tenían precedentes, con un proyecto histórico propio de una generación nueva, en el que participaba la burguesía progresista y el obrerismo sindical”*⁴²¹.

*“El que el poder político fuera acaparado en su totalidad durante un período muy prolongado de tiempo por parte de quienes se atribuían una función modernizadora que afectaba a la entraña misma de la sociedad, pero también con un nivel de calidad poco exigente porque faltaron los imprescindibles elementos de control, de moral cívica y de participación”*⁴²².

Este cambio se dio tanto en España como en Castilla y León, que presencié la mayor renovación del personal político parlamentario –sólo una docena de parlamentarios permaneció- y se introdujeron mujeres senadoras como Manuela García Muria y María Carmen Delgado Morais (del PSOE de León y Valladolid).

La participación ciudadana en los primeros comicios regionales en Castilla y León de 1983 fue algo más baja que en las generales, con un 71,6%, otorgando 42 escaños al PSOE con 44 % de los votos, a pesar de ser una región de tradición más conservadora. AP-PP consigue 39 escaños con 40,03% de los votos; 2 escaños y 6,02% de votos fueron para el Centro Democrático Social y un escaño al Partido Demócrata Liberal, mientras que IU no obtiene escaño con sus 44.357 votos.

El PP había obtenido 543.851 votos, teniendo mayor representación en León – con 91.990 votos-, seguido de Valladolid y Burgos, y la menor representación se daba en Soria con 23.487 votos, pero alcanza 6 escaños tanto en Burgos como en León y sólo

⁴²⁰ GONZÁLEZ CLAVERO, M.: *Castilla y León. El proceso autonómico. De la preautonomía al estatuto (1978-1983)*, Vol.II. Valladolid, Fundación Villalar, 2004, p. 287.

⁴²¹ ARÓSTEGUI, J.: “La transición política...ob.cit. pp. 313-314.

⁴²² TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo XX*, Vol. IV. *La transición democrática y el gobierno socialista*. Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 292.

3 en Ávila, Segovia y Soria.

El PSOE triunfa por primera vez y última vez, con 608.604 votos, obteniendo el mayor número en Valladolid con 133.801 y la menor representación, en lógica proporción, en Soria con 20.470 votos. El mayor número de escaños provenía también de Valladolid y León con 9 cada uno, y el menor número en Soria y Ávila⁴²³.

Estos comicios vieron el nacimiento de algunos partidos políticos como es el caso de ACP (Acción Castellana Popular, escisión de AP soriano, en 1983); BAE (Bloque Agrario Español, nacido en 1982); CID (Castellanos, Independientes y Democráticos, 1980); el CDS (Centro Democrático Social, 1982); el PAP (Partido Abulense Popular, 1983); y el PAD-CL (Partido Democrático de Acción Democrática de Castilla y León, 1982), entre otros.

Para el partido socialista se presentaba un difícil proceso porque comenzaba desde cero a establecer instituciones básicas como las Cortes de Castilla y León, dirigidas por su presidente Dionisio Llamazares; o la Junta con Demetrio Madrid al frente que distribuía el poder en nueve consejerías, aunque dimitirá para defenderse de la acusación de corrupción, siendo sustituido por José Constantino Nalda. No obstante, como se ha dicho, sólo dispusieron de un mandato al frente de las instituciones, ya que en la siguiente legislatura se impuso el PP, con José María Aznar.

Este primer gobierno plenamente democrático presentaba un marcado carácter centrista con la aplicación de una política que se podía definir como de liberal progresista que marcará toda esta legislatura hasta la siguiente con las movilizaciones obreras que desembocan en la huelga general del 14D de 1988, que obligaron al ejecutivo socialista a realizar un giro socialdemócrata⁴²⁴.

“Los socialistas se presentaron como los únicos portadores de una nueva ética política de gobierno que permitía realizar dicho proyecto de regeneración, de cambio, como rezaba su principal eslogan electoral”⁴²⁵.

Se iniciaba una nueva etapa histórica en España que los historiadores han definido como el fin de la transición y el inicio del actual periodo democrático, que iba a liquidar buena parte de los restos políticos del franquismo y regular el cambio político.

La lucha política de las ideas y los programas, con la incertidumbre de la expectativa de las urnas, mostraban la madurez de la sociedad española y castellano-leonesa, que había superado, no sin traumas y algunos olvidos, la transición política. Algunos apuntaron que lo mejor era no remover y así "olvidar el pasado", craso error, porque recordar permite analizar y asumir nuestro pasado; el tiempo daría la razón a los críticos y a las asociaciones de la Memoria Histórica. Si bien es verdad que en los primeros años del gobierno socialista era prioritario asentar la democracia más que revisar su pasado, pero una vez consolidada con nuestra integración en Europa podía haber sido el momento de recuperar y revisar nuestro pasado franquista y republicano, y no se hizo.

El nuevo gobierno tenía por delante una amplia tarea de adecuación de las estructuras administrativas a las de un estado moderno y democrático. En diversos frentes:

⁴²³ Ver datos de los partidos, en GONZÁLEZ CLAVERO, M., et al.: *Castilla y León en democracia...*ob.cit., pp. 77-81

⁴²⁴ MARÍN, J. M^a, et al.: *Historia política...*ob.cit., p. 321-324.

⁴²⁵ BARRERA, C.: *Historia del proceso...*ob.cit., p. 180.

Primero había que cerrar el episodio golpista del 23F, por lo que se hacía exigible una profunda reforma del ejército que necesitó de algunos ceses y destituciones fulminantes por actuaciones y declaraciones improcedentes de altos mandos. Se facilitaba también los retiros y se proveía una política de reducción de personal. La reforma se impulsó en dirección a una mayor profesionalización con una nueva Ley de Defensa Nacional y Organización Militar (enero de 1984) que ponía a la JUJEM (Junta de Jefes de Estado Mayor) como asesora del ministro y del presidente del gobierno. Se ponían las bases del futuro del ejército que debía defender al país de las agresiones externas y estar sometido al poder civil, lo que no ocurría desde hacía demasiado tiempo. A cambio, el estado aumentaba los gastos del Ministerio de Defensa que pasaba de 650.000 millones de pesetas a un billón en 1987.

En segundo lugar, había que poner en marcha la reforma para conseguir implantar los derechos civiles y las libertades, mediante reformas en la administración del estado -con la reforma de la Función Pública o de la Sanidad Pública- con el objetivo de mejorar y crear un auténtico Estado de Bienestar que se hacía urgente en España; también había que cambiar la legislación -Ley Orgánica del Poder Judicial-, con situaciones que ya reclamaban desde hace tiempo su hueco, como la situación de la mujer, la objeción de conciencia, la asistencia legal, el aborto -Ley sobre la interrupción voluntaria del embarazo-, etc.

En 1983 se crea el Instituto de la Mujer, un organismo autónomo del Ministerio de Cultura⁴²⁶ que se subvencionaba, promocionaba y publicaba numeroso material sobre mujeres que prepara la realización de los Planes de Igualdad, así como evaluar su puesta en práctica, estudiar la situación de las mujeres en España, informar de sus derechos o recibir y canalizar denuncias por discriminación sexual.

El propio reglamento del Instituto de la Mujer, marcaba sus funciones en trece apartados:

- "1. Estudiar la situación de la mujer española en los siguientes campos: legal, educativo, cultural, sanitario y sociocultural.*
- 2. Recopilar información y documentación relativa a la mujer, así como la creación de un Banco de Datos actualizado que sirva de base para el desarrollo de las funciones y competencias del Instituto.*
- 3. Elaborar informes e impulsar medidas que contribuyan a eliminar las discriminaciones existentes respecto a la mujer en la sociedad.*
- 4. Seguir la normativa vigente y su aplicación en materia que es competencia de este Instituto.*
- 5. Prestar asesoramiento y colaboración al Gobierno para lograr las metas previstas en la Ley 16/1983, de 24 de octubre.*
- 6. Coordinar los trabajos que han de desarrollar los diferentes Ministerios y demás Organismos específicamente relacionados con la mujer.*
- 7. Administrar los recursos de todo orden que le sean asignados para el cumplimiento de sus fines.*
- 8. Establecer relaciones con las Organizaciones no gubernamentales de ámbito estatal y procurar la vinculación del instituto a los Organismos internacionales respectivos, de acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores.*

⁴²⁶ Alcanza un presupuesto en 1995 de 2.659 millones de pesetas y trabajaban en ese momento 139 personas, según datos de la REIS. VALIENTE FERNÁNDEZ, C.: "La política de la prostitución: el papel del movimiento de mujeres y los organismos de igualdad en España", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 105. Madrid, CIS, 2004, pp.103-131.

9. *Fomentar las relaciones con Organismos internacionales dedicados a las materias afines y de interés del Instituto, de acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores.*

10. *Establecer relaciones con las Instituciones de análoga naturaleza y similares de las Comunidades Autónomas y de la Administración Local.*

11. *Fomentar la prestación de servicios en favor de la mujer y, en particular, los dirigidos a aquellas que tengan una especial necesidad de ayuda.*

12. *Recibir y canalizar, en el orden administrativo, denuncias formuladas por mujeres en casos concretos de discriminación de hecho y de derecho por razón de sexo.*

13. *Realizar cuantas actividades sean requeridas para el logro de las finalidades anteriormente expuestas dentro de las habilitaciones concedidas en la legislación reguladora de las Entidades estatales autónomas y por la Ley General Presupuestaria*⁴²⁷.

Coincide además con la despenalización del aborto –hasta 12 semanas- en casos de violación, peligro de la vida de la madre o malformaciones del feto; art. 417 del Código Penal-, que iba a tener una dura contestación de la oposición y de la Iglesia católica, aunque se mantuvo al margen porque estaba negociando la Ley de Educación directamente con el PSOE para mantener las grandes subvenciones a la enseñanza privada.

La mujer consigue así con la democracia plenos derechos políticos aumentando su presencia en el Parlamento, aunque en el gobierno aún tienen un carácter simbólico, así como en las administraciones locales. El aumento de la mujer en el ámbito laboral, crece pero no al ritmo europeo. La discriminación salarial aún continúa siendo patente – en torno a un 20% de diferencia con el salario de los hombres-.

En definitiva, un largo proceso de lucha de la población española por conseguir la implantación de todos sus derechos civiles democráticos:

*“... pasado el ecuador de la dictadura, los españoles empezaron a romper muchas de las ataduras a las que habían estado sujetos con anterioridad. De este modo, recuperaron parcelas importantes de su esfera privada que habían sido invalidadas por los poderes establecidos y se movieron en mejores condiciones en el espacio público”*⁴²⁸.

En tercer lugar, había que normalizar el modelo de organización territorial, ya que los primeros gobiernos socialistas les tocó poner en marcha la política autonómica para desarrollar la Ley Orgánica de Financiación de las Comunidades Autónomas (LOFCA, 1980) y con el acuerdo de UCD pactar la LOAPA (Ley Orgánica para la Armonización del Proceso Autonómico), que sería declarada anticonstitucional en agosto de 1983, ante lo cual el gobierno socialista promueve la Ley del Proceso Autonómico que tuvo poco atractivo para los nacionalistas.

En los primeros meses de 1983 ya se habían promulgado los cuatro estatutos de autonomía pendientes. Pero desde 1986, la presión de las CCAA del artículo 143 para llegar al techo de las del artículo 151 daría como resultado un acuerdo posterior entre el PSOE-PP -desde 1992-, que unificaría para todas las autonomías la transferencia de todos los servicios excepto la policía autónoma o concierto económico. El estado

⁴²⁷ Reglamento del Instituto de la Mujer, art. 3. RD 1456/1984, del 1 de agosto en el BOE, nº 186 del 04/08/1984, pp. 22751-22752.

⁴²⁸ REDERO SAN ROMÁN, M.: “La transformación de la sociedad española”, en Jover Zamora, J.M. (Dir.): *Historia de España Menéndez Pidal. La época de Franco (1939-1975). Sociedad, vida y cultura*, tomo XLI. Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 13-97, p. 55.

español se descentralizaba hasta el máximo de sus posibilidades con las ventajas derivadas para los ciudadanos pero con la multiplicación de los funcionarios y del gasto público. Segura⁴²⁹ ha señalado que el modelo autonómico de los ochenta y noventa fue exitoso, dejando poco a poco paso a un debate administrativo, y no político, para limitar la descentralización del estado.

La elaboración del estatuto de autonomía de Castilla y León fue lenta y laboriosa debido a la falta de sentimiento regionalista que citábamos en los comienzos de la transición, a la ausencia de un criterio único y las particularidades de cada provincia promovidas por políticos ambiciosos. Santander y Logroño quedaron fuera de toda discusión desde el Real Decreto Ley del 13 de junio de 1978, iniciándose los acuerdos desde 1979. Fue hasta el último momento el debate de la inclusión de Segovia en los parámetros autonómicos.

El estatuto aprobado en 1983 servía por tanto para:

*“... la defensa de su propia identidad, de la que constituye parte inseparable el reconocimiento y respeto a la pluralidad cultural de España... (...)...hacia metas elevadas de progreso social, económico y cultural y contribuir a la corrección progresiva de sus propios desequilibrios internos, en un proyecto común asentado en los principios democráticos de la libertad, la justicia, la igualdad y el pluralismo”*⁴³⁰.

En cuarto lugar, el gobierno socialista tenía abierto el frente de la política antiterrorista, con cierto fracaso, debido a la presencia de los GAL –Grupos Antiterroristas de Liberación con actividad desde 1983 a 1987-, que usando la misma violencia de ETA, dañó la imagen del gobierno. La creciente colaboración de los gobiernos franceses permitían eliminar el llamado "santuario francés" desde septiembre de 1983 en que se producía la primera extradición de un etarra desde el vecino país.

Francia se convertía en un aval de primer orden para facilitar nuestra integración en los organismos internacionales, especialmente en la CEE, lo que iba a suponer un cambio radical en la política exterior española hacia Europa pero también hacia América Latina y el Magreb.

Otros frentes reformistas con menos relevancia, son los sindicatos, que veían que:

*“... la capacidad de influir en las políticas gubernamentales por la vía de los grandes pactos se agotó en el momento que el PSOE consiguió su arrollador triunfo en 1982... (...)...la cuestión para los sindicatos se limitaba en dar o no dar aval político a lo que hiciera el gobierno”*⁴³¹.

Y especialmente, la Ley Orgánica del Derecho a la Educación (LODE), que regulaba el derecho a la educación, aprobada en 1984 por el ministro José María Maravall.

Con la victoria electoral del PSOE:

“... el pueblo espera mucho de Felipe González, un hombre joven que promete el cambio, puestos de trabajo, seguridad. Pero después de un año y

⁴²⁹ Cita en CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C.: *Historia de España...*ob.cit., p.352.

⁴³⁰ Citado en MARTÍN DE LA GUARDIA, R.M.: “Castilla y León en...ob.cit., p. 181.

⁴³¹ Cita de *El País* (22/08/1986) en HOLM- DETLEV KÖLER: *El movimiento sindical...*ob.cit., p. 187.

medio de gobierno no parece que las cosas vayan a mejorar. Donde se apuntan, sin embargo los indicios de cambio es en el tema de la enseñanza”⁴³².

La segunda legislatura política comenzó también, tras un nuevo triunfo en las urnas, esta vez en junio de 1986, con una nueva mayoría absoluta, aunque con menos escaños, 184, lo que ponía de manifiesto un balance muy favorable para cuatro años de gestión con muchas y complicadas reformas y cambios. Al triunfo político se le unía la división en el principal partido de la oposición, ya que la Coalición Popular de Fraga se deshacía con la salida del PDP de Óscar Alzaga, al igual que el Partido Liberal de José Antonio Segurado. Alianza Popular se quedaba con 70 diputados y una clara incapacidad para relacionarse con el CDS de Adolfo Suárez y sus 19 escaños.

Manuel Fraga presentaba su dimisión el 1 de diciembre de 1986 y obligaba a un congreso extraordinario en febrero del año siguiente con el nombramiento de Antonio Hernández Mancha, que fracasó en su precipitada moción de censura contra el gobierno. El liderazgo de Hernández Mancha fue cuestionado en estos años y el presidente del gobierno autónomo de Castilla y León, José M^a Aznar, asumió el liderazgo en el congreso de enero de 1989. La derecha española se reorganizaba con la vuelta de los grupos escindidos y la integración en los grupos europeos. Fraga saldría elegido presidente de la comunidad gallega en las elecciones de 1989, con lo que Aznar quedaba como presidente del refundado Partido Popular y candidato a la presidencia del gobierno.

Las segundas elecciones autonómicas se llevan a cabo en 1987 con una participación del 71,7 %. El PSOE vio decaer su apoyo a 32 escaños y Alianza Popular mantuvo los mismos escaños –con José María Aznar al frente que en 1989 pasaría a la presidencia del PP-. Su alianza con el partido que más subida obtuvo, el CDS –con 18 escaños-, da comienzo a una época predominio político en la presidencia de la Junta de Castilla y León. Esta vuelta de la derecha provenía del fuerte peso agrario tradicional y las marcadas actitudes históricas conservadoras en la región⁴³³.

La situación de la izquierda comunista también atravesaba un proceso de crisis en el seno del PCE reflejado en los resultados electorales, que llevaron a la dimisión de Santiago Carrillo y el encargo a Gerardo Iglesias. Se buscaba, también, la adaptación e integración de las diversas corrientes en una nueva formación política de cara a las elecciones de 1986. Así nació Izquierda Unida integrada por los grupos del partido comunista, la Federación Progresista, el PASOC de Alonso Puerta, los Humanistas y otros, aunque Carrillo mantuvo la división de los comunistas.

La difícil situación económica y la política de reconversión industrial iban a enfrentar al gobierno con los sindicatos que hicieron una fuerte oposición laboral contra la política de reformas liberales y de reconversión industrial que parecía necesaria. Los sindicatos se quejaban del escaso diálogo con un gobierno socialista lo que provocaba un elevado descontento social. El gobierno argüía la mala herencia recibida y que se habían encontrado con unos planes de reconversión de 1981 muy poco elaborados para atender la crisis económica e industrial, y que eran necesarias medidas de ajuste profundas en la siderurgia integral y en la construcción naval, así como en la automoción y en los sectores de fertilizantes, electrodomésticos, bienes de equipo, maquinaria eléctrica, etc.; prácticamente en los sectores de mayor ocupación laboral por

⁴³² VV.AA.: *España diez años después de Franco (1975-1985)*. Barcelona, Planeta, 1986, p. 88.

⁴³³ Ver PALOMARES, J.: “De la crisis de la Restauración al Estado Democrático”, en VV.AA.: *Historia de Castilla y León*, Vol. X. Valladolid, Ámbito, 1986, pp. 10-55; y ROMERO, C.: “El entramado socio-político”, en VV.AA.: *Historia de Castilla y León*, Vol. X, Valladolid, Ámbito, 1986, pp. 106-145.

lo que el impacto social iba a ser desastroso.

El Libro Blanco de la Reconversión Industrial proponía la reducción de las plantillas, redimensionar los sectores y sanear las empresas con fondos públicos, para lo cual había poco margen de negociación con los sindicatos, cuya oposición se iba a sortear con leyes y decreto como la Ley de Reconversión Industrial de julio de 1984. El gobierno trató de conseguir el apoyo de la UGT marginando al otro sindicato mayoritario (CC.OO) aunque las decisiones del gobierno de Felipe González consiguieron la unión y animadversión de todos los sindicatos y de muchos socialistas. Lo más llamativo, fue la ruptura de UGT con el gobierno escenificada en 1987. Muy destacables fueron las manifestaciones en contra de la reconversión, especialmente Sagunto o Reinosa, por su carácter violento, donde murió un obrero.

Tabla 9.- Conflictividad laboral de los años 1982 a 1992⁴³⁴

AÑOS	NÚMERO DE HUELGAS	TRABAJADORES IMPLICADOS	HORAS DE TRABAJO PERDIDAS
1982	2.582	1.634.062	57.834.829
1984	3.091	5.495.477	122.072.450
1986	2.239	1.793.187	50.795.973
1988	2.823	8.001.095	116.521.270
1990	2.115	1.723.200	40.019.082
1992	1.991	7.351.391	87.989.771

Pero el descontento sindical no venía sólo por la falta de negociación en la reconversión industrial sino también por la política laboral del gobierno. La reforma del Estatuto de los Trabajadores en octubre de 1984 confirmaba el ajuste laboral y extendía los contratos temporales, se implantaba en España los vientos del mundo occidental: la flexibilidad laboral. Aunque también algunas medidas paliativas como la Ley de Protección por Desempleo que debía alcanzar a la mitad de parados en el INEM, pero la Reforma del Sistema de Pensiones aumentaba el periodo de cotización de 10 a 15 años a lo que respondieron los trabajadores con la jornada de huelga general del 20 de junio de 1985, pero que al no contar con el apoyo de la UGT fracasó. Las movilizaciones entre 1982 a 1992 en el ámbito laboral se puede ver en la siguiente tabla.

Los topes impuestos por el gobierno a las subidas salariales hasta el 5% para controlar la inflación, eran otro punto de conflicto, ya que la resistencia obrera con sus huelgas parciales lo elevaba hasta casi el 7%. La UGT no podía seguir defendiendo una política antiobrera por lo que cambió su orientación haciendo "frente común" con el resto de sindicatos. Pero no sólo el sector industrial estaba en pie de guerra sino que el sector público y su profesorado hacían huelgas en 1988. Pero la gota que colmó el vaso fue la propuesta del gobierno de una Ley de Fomento del Empleo Juvenil que tuvo la

⁴³⁴ Datos del Ministerio de Trabajo. Tabla extraída DEL CAMPO, S. (Ed.): *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, Vol. II...ob.cit., p. 79.

oposición general. Tras este nuevo desencuentro, los sindicatos convocaron la jornada de huelga general para el 14 de diciembre de 1988 que supuso un triunfo rotundo, pero no tanto contra el gobierno socialista como luego se demostraría en las siguientes elecciones, si no contra sus políticas sociales. Desde luego, tuvo consecuencias sociales y políticas y reforzó a los sindicatos.

Sumado al malestar de los sindicatos, la movilización ciudadana aumenta desde que en 1986 con el desarrollo de los movimientos estudiantiles, sobre todo de enseñanzas medias y luego los profesores de las enseñanzas públicas, que muestran el descontento por la inflexible posición del gobierno, ya que la democracia no había solucionado todos los problemas. Las manifestaciones de los estudiantes abrieron una primera brecha al gobierno socialista, ante la frustración de los jóvenes por las escasas perspectivas de trabajo o su precariedad. Pero la escasa respuesta del gobierno en el Plan de Empleo Juvenil y los múltiples casos de corrupción alejaron a la opinión pública más joven de los postulados socialistas.

La política educativa se iba a convertir en el centro de discusión política, porque los estudiantes también iniciaban el movimiento huelguístico reclamando más recursos y becas universitarias, así como la gratuidad de la enseñanza primaria y secundaria. Igualmente, los profesores, de todos los niveles educativos pedían mejorar sus niveles retributivos comparados con otros ministerios. La huelga general de la enseñanza entre abril y principios de mayo de 1988 supuso la caída del ministro Maravall.

Según estos disidentes el gobierno no estaba llevando a cabo el cambio social que promulgaba en su campaña de 1982, alejándose de la realidad. El propio Nicolás Redondo en una entrevista en 1988, hablaba sobre la actuación del gobierno al respecto, como *“un gobierno tiene que tener la capacidad de sentarse a negociar, a mantener relaciones fluidas con los colectivos que componen la sociedad, porque si no cada vez va a ser más invertebrada”*⁴³⁵. Decía que las tensiones sociales eran buenas para la democracia.

El impacto de la huelga general del 14D hizo dudar a Felipe González sobre presentar su dimisión, pero estaba prevista la presidencia de España en la UE el primer semestre de 1989 y estaban a tiro de piedra las elecciones europeas en junio de ese año⁴³⁶. Ese era el primer test sobre el gobierno, que superó manteniendo 27 de los 28 escaños que tenía, mientras el PP descendía también en sus porcentajes, lo que facilitó el adelanto inmediato de la elecciones generales al mes de octubre de 1989.

El nuevo triunfo socialista en las elecciones con mayoría absoluta por tercera vez consecutiva (29 de octubre de 1989), aclaraba el alcance de la huelga general del año anterior. La oposición mejoraba sus posiciones con Aznar que obtenía el 25,8 % de los votos y 106 escaños, mientras IU duplicaba sus datos del 4,6 al 9,05% de los votos y de 7 a 17 escaños, pero que no inquietaban la mayoría parlamentaria del PSOE. Este partido apoyó un cambio en el gobierno, especialmente en la caída del ministro de cultura Semprún, cesado por Jordi Solé Tura.

A pesar de su triunfo electoral, la política del gobierno comenzó a ser criticada desde fuera y dentro del partido. El gobierno trataba de tomar nota de la presión social en la calle. Especialmente desde los años noventa, comienza a percibirse el agotamiento del programa socialista.

⁴³⁵ Entrevista a Nicolás Redondo por José Luis Gutiérrez y Juan Carlos Escudier, en *Diario 16*, 27/11/1988.

⁴³⁶ Comienza así la tercera legislatura de 1989 a 1993.

“El declive del gobierno socialista, tenía a su vez, dos manifestaciones principales: la práctica de una política sin nuevas ideas, sin tomar grandes y graves decisiones que eran precisas, y la pérdida creciente de credibilidad ante la opinión”⁴³⁷.

No obstante, el gobierno ponía en marcha la Ley de Pensiones no contributivas, el aumento del gasto en Sanidad y en la Seguridad Social, el desarrollo de la LODE (1985), la promulgación de la LOGSE en 1990, la Ley de Jurado en materia de justicia, la Ley de Huelga, la Ley de Objeción de Conciencia o la de Colegios Profesionales, entre otras. La transformación de la realidad social era evidente, ante el rápido crecimiento económico así como el cambio legislativo de las leyes sobre el divorcio o el aborto, se sumaron la fuerte influencia de los medios de comunicación o el importante y creciente papel de las mujeres.

Su política económica era criticada, por lo que retiraba el Plan de Empleo Juvenil y procuraba ampliar la implantación del estado del bienestar con el aumento del gasto social, empezando por el aumento de las prestaciones a las clases desfavorecidas revalorizando las pensiones y aumentando, significativamente, las coberturas por desempleo que iban a pasar de 25 al 63% de los parados en la legislatura, así como la protección a los parados de larga duración.

Del mismo modo, aprovechando la bonanza económica y las fuertes subvenciones de los programas europeos, se iniciaba una política de inversiones públicas en infraestructuras de todo tipo, pero especialmente llamativas en comunicaciones, con el crecimiento de las autovías y la primera línea del AVE de Madrid a Sevilla para inaugurar la Exposición Universal que coincidía, en el año 1992, con las Olimpiadas de Barcelona.

Los actos como los Juegos Olímpicos, el V Centenario del Descubrimiento de América y la Exposición Universal de Sevilla, confirmaron el prestigio internacional que el país había alcanzado, debido al gran impulso exterior de su política iniciado en su legislatura anterior.

España daba una imagen internacional de un país renovado en muy poco tiempo. Al exceso del gasto gubernamental se añadía el aumento del gasto social de los ayuntamientos y autonomías que ampliaban y mejoraban nuestro estado de bienestar, lástima que se hiciera a contracorriente de lo que estaba ocurriendo en Europa, que ante la crisis en ciernes, revisaba su gasto público para prevenir los recortes drásticos. Pero es que España necesitaba quemar etapas para acercar su renta per cápita a la media europea, aunque eso supusiese perder su condición de objetivo “uno” en los fondos FEDER de ayuda europea.

En 1992 España fue elegida miembro no permanente del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas. Las fuerzas españolas participaron en misiones de paz de la ONU en Nicaragua, Namibia y El Salvador; y en la guerra de Bosnia (1993), donde se envió un contingente de legionarios a ex Yugoslavia.

Mientras esto ocurría, el gobierno trataba de dialogar con la banda terrorista ETA en Argel –únicas reconocidas-. ETA había realizado sus atentados más sangrientos como el de Hipercor en Barcelona o el del cuartel de la Guardia Civil en Zaragoza en 1987 y aún se percibe que no cederá ante el gobierno. La respuesta política de lucha contra el terrorismo tuvo sus frutos un año después, con el Pacto de Madrid y el Pacto

⁴³⁷ ARÓSTEGUI, J.: “La transición política...ob.cit., p.349.

de Ajuria Enea. La detención de la cúpula de ETA (1992) en Bidart, hizo pensar al gobierno que la batalla contra el terrorismo estaba militarmente ganada.

Pero tras los fastos de 1992 vinieron las "vacas flacas" con decretazos para la contención del gasto entrando de lleno en la nueva crisis económica y afectando a todas las políticas sociales puestas en marcha hasta la fecha. Había que conseguir ajustarse a los criterios económicos necesarios para la llamada "Convergencia Europea" y no perder el tren de la Europa desarrollada.

La ralentización de su crecimiento era evidente como en el resto de países de la Unión Europea, así como el alejamiento a los criterios del tratado de Maastricht o el estallido del SME. Los efectos de la recesión (1992 a 1993) se reflejaron en el incremento del desempleo, que de un 16,97% en 1991, se elevó a 23,90% en apenas dos años y el déficit público que pasó de 4,4% a 6,9% en 1993.

La crisis estaba patente en el masivo paro, quiebras de empresas, casos de corrupción, alta presión de la oposición, etc. El Tratado de Maastricht para la convergencia europea obligaba a un control de la inflación, del déficit público, de los tipos de interés y de la deuda pública, así como el cambio estable de la moneda hasta llegar a la moneda única que se perfilaba para el 1 de enero de 1999. Control estricto que afectaría directamente a la movilización social, como las huelgas generales de 1992 y 1994.

El ministro Solbes sería el encargado de la tarea de ajuste del gasto que provocó no pocos descontentos y medidas de flexibilidad laboral que buscaban reducir el paro juvenil pero que no contaron con apoyo sindical, lo que provocó un nuevo paro general en enero de 1994. No obstante, el gobierno consensuó con la oposición el Pacto de Toledo que garantizaba financieramente las pensiones de los trabajadores.

El gobierno mantuvo una cómoda estabilidad política durante la legislatura pero algunas decisiones fueron muy controvertidas como la participación en la guerra del Golfo con la primera invasión de Irak entre agosto de 1990 y marzo de 1991. Así la credibilidad del gobierno empezaba, por tanto, a verse afectada por los escándalos económicos y la corrupción política, aireados por la prensa y aprovechado por la oposición para desgastar su imagen política. Fue la denominada "cultura del pelotazo", donde salieron a la luz, el caso del contraterrorismo de los GAL –con la supuesta implicación del gobierno en la trama-, o el que afectaba a la propia familia del vicepresidente Alfonso Guerra que presentó su dimisión-, el caso financiero del Gobernador de Banco de España, Mariano Rubio, pero especialmente por la interposición de empresas falsas que servían para financiar irregularmente al partido socialista -como había ocurrido con Filesa, Malesa o Time Export- o el caso de RENFE por la especulación de terrenos.

Una de las llamadas de atención de que el voto estaba cambiando fue la pérdida de las elecciones regionales, como la de Castilla y León en 1991, donde el PP consiguió mayoría absoluta a pesar de una participación menor que en otros comicios con 68,1 %. Los escaños del PSOE se quedaron a 35, pero los de CDS a 5 y por primera vez Izquierda Unida (IU) estuvo representada en las cortes, con un procurador.

Aún así, la tercera legislatura socialista acababa con enfrentamientos internos en el partido del gobierno entre "guerristas" y "renovadores", luego "felipistas"; por lo que el partido socialista presentó caras nuevas en las listas para las elecciones de 1993, con dos magistrados que presentaban la lucha frente a la corrupción: como eran Ventura Pérez Mariño y Baltasar Garzón. El resultado electoral volvió a acompañar a los

socialistas que obtenían el 38,7% de los votos, ya tan sólo a 4 puntos por encima del PP; pero suponía, una vez más, la mayoría de la cámara que se facilitaba con el apoyo de otras formaciones políticas. Esto le permitía seguir gobernando, pero poniendo fin a las intenciones de González de afrontar nuevas medidas de ajuste por la crisis económica.

La última legislatura estuvo denominada “de la crispación”⁴³⁸ porque se movió entre la agudización de la crisis económica y los sucesivos episodios de corrupción como el caso del primer civil director general de la guardia civil, Luis Roldán, que huido, fue detenido y extraditado desde el exterior, así como la detención del ex-gobernador del Banco de España y el ex-síndico de la Bolsa de Madrid, Mariano Rubio. Otros escándalos económicos afectaron a conocidos hombres de negocios como Mario Conde, los Albertos o Javier de la Rosa y la resurrección del caso GAL, el uso irregular de fondos reservados o las presuntas escuchas ilegales del Cesid. Todo ello aireado por la prensa, especialmente *El Mundo*, *ABC*, *Diario 16* y la cadena de radio COPE, ponían contra las cuerdas al gobierno.

Ante este gobierno desacreditado se sumaba, por si fuera poco, el fracaso de la UGT que trató de emular a otros sindicatos europeos con la construcción de viviendas sociales, que fue un sonoro fracaso de la cooperativa que llevó a la dimisión de su secretario general Nicolás Redondo. Sólo faltaba la intervención del juez Garzón, tras su decepción en la vida política, que reabrió con la detención de varios policías y altos cargos del Ministerio del Interior por el desvío de los llamados "fondos reservados" utilizados en la desarticulación de ETA, que seguía matando a políticos como Gregorio Ordóñez, presidente del PP en Guipúzcoa y al profesor Francisco Tomás y Valiente, en su despacho de la universidad.

Era un proceso electoral complejo que a la crisis económica y la corrupción política, se sumaba la propia división interna del partido socialista. A pesar de perder apoyos urbanos, las políticas sociales que había llevado a cabo estos años le hacían contar con los jubilados, amas de casa y parados. En las elecciones de 1995 en Castilla y León el PP alcanzaba 50 escaños con 53,28% de los votos –con mayor número de votos y escaños en Valladolid-, frente a un PSOE diezmado con 27 escaños y 30,16% de los votos –con mayor representación en León otorgándole 5 escaños-, mientras IU se alejaba de las dos fuerzas políticas con únicamente 5 escaños -9,78% de votos-⁴³⁹.

Las elecciones generales de 1996 se presentaban con una vida política judicializada, así como las campañas mediáticas parecían el fin del predominio socialista, anunciadas en las pérdidas del año anterior en las elecciones municipales y autonómicas y el abandono del apoyo del grupo catalán de CIU. El resultado fue más ajustado de lo previsible, con una participación del 77,38%: el Partido Popular alcanzó una mayoría exigua de 156 escaños con el 38,8 % de los votantes frente al 37,4% de los socialistas, una diferencia de tan sólo 300.000 votos. Sin duda una "derrota dulce". Los comicios tanto europeos como autonómicos volvieron a potenciar la presencia del Partido Popular.

El PP fundamentó su cambio político hacia el “centro” marginando al CDS resultó laminado y fuera del Parlamento -1,8% de los votos y sin escaños-, IU se situaba como tercera fuerza en discordia pero muy por debajo de sus expectativas, con 9, 6% y muy lejos de las dos fuerzas predominantes. Los partidos nacionalistas como PNV y CiU, descendieron a 1,2% y 4,9%, respectivamente. Se producía una nueva alternancia política que certificaba el vigor del sistema democrático español.

⁴³⁸ VV.AA.: *Historia de la España actual...*ob.cit., pp. 308-311.

⁴³⁹ Ver datos más completos en GONZÁLEZ CLAVERO, M., et al.: *Castilla y León en...*ob.cit., pp.77-81

■ El proyecto educativo

Cuando el PSOE accede al poder posee tres objetivos claros sobre el tema educativo “*utilizar la escuela como terreno de lucha para obtener el poder; que los fondos del estado se destinen exclusivamente a los centros estatales y que los centros se organicen con la autogestión dentro de una planificación democrática*”⁴⁴⁰. Algo que deberá hacerse efectivo tanto en centros públicos como privados, sino se les negarán subvenciones y ayudas, en una alternativa marxista de la escuela pública. El PSOE publica un libro *Los socialistas ante la educación*, donde De Vicente y Mayoral hablaban de la democratización de la educación como un medio insustituible para lograr una sociedad igualitaria⁴⁴¹.

El proyecto de la LODE:

*“... expropia a las entidades titulares de los Centros de dirección, interfiere el nombramiento del director y el nombramiento, selección y despido del profesorado... (...)...; asfixia económicamente a los Centros no estatales al no tener en cuenta el sueldo del personal no docente; anula en la práctica la libertad sindical, al no contar con los acuerdos que proceden de los convenios colectivos; garantiza exclusivamente la libertad de cátedra frente al derecho de los padres y al ideario educativo; impone la zonificación sin respetar el derecho de los padres a elegir el Colegio; y disminuye la participación de los padres de alumnos en la Escuela Pública por debajo de lo que da a los padres de alumnos de Centros Concertados”*⁴⁴².

Este proyecto provocará desacuerdos de partidos y manifestaciones. Aún así se aprueba el 15 de marzo de 1984 y es declarada constitucional por el Tribunal Constitucional tras la aprobación del estado de autonomía de Castilla y León. Será por tanto, al estado y a la CCAA las encargadas de realizar la programación general de la enseñanza con ofertas adecuadas a los puestos escolares.

En 1998, España era el segundo país de Europa en cuanto al número de estudiantes universitarios, con 1.200 centros de enseñanza secundaria en su territorio y con un aumento que la falta de recursos derivaría en masificación. La creciente incorporación de las mujeres era evidente pues, entre 1978 y 1988 representaban ya el 40,8 %. En la Universidad, a pesar de la mayor presencia femenina, aún son minoría en el profesorado y en los estudios superiores.

Por lo que se refiere a los estudios artísticos no será hasta el proceso de autonomía en Castilla y León, cuando se cree la primera Facultad de Bellas Artes en la ciudad salmantina; así como el surgimiento de ayudas a la creación o instituciones implicadas en ciertos sectores a las artes plásticas. Recordar como desde 1978, las Escuelas de Superiores de Bellas Artes se convierten en facultades, contribuyendo a que la investigación sobre las artes se expanda y mejore⁴⁴³.

En Salamanca la facultad reúne a personajes de la talla de Félix Guisasola, donde Víctor del Río –que ocupa a posteriori las asignaturas que impartía Guisasola-, recuerda:

⁴⁴⁰ DE ALVEAR, C.: “La España de la educación...ob.cit., p. 77.

⁴⁴¹ Citado en VV.AA.: *España diez años después...*ob. cit., p. 87.

⁴⁴² VV.AA.: *España diez años...*ob. cit., p. 89.

⁴⁴³ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.: "Campos, temas y metodología para la investigación relacionada con las artes", en Instituto de Formación del Profesorado: *Bases para el debate sobre la investigación artística*. Madrid, MEC, 2006, pp.9-49, p.19.

“Después cuando se jubiló Félix Guisasola, que por cierto es una persona muy influyente aquí también, porque estuve llevando las asignaturas de teoría del arte de la Facultad de BBAA durante bastantes años, a mí me influyó por ejemplo, para mí era una persona de referencia y a muchos otros artistas que después han tenido bastante éxito también les influyó mucho, yo creo. En general, era un tipo peculiar y una de esas personas con capacidad impronta, de no dejar indiferente y era un discurso completamente radical de lo que se recibía normalmente en las facultades de BBAA”⁴⁴⁴.

Esto muestra como las instituciones las hacen las personas, porque *“en entornos tan desertizados intelectualmente como las Facultades de BBAA en España”⁴⁴⁵*, era necesario estas personalidades. El artista Fernando Escobar que estudió en Madrid hacia finales de los años setenta, recuerda

“... que era muy estricta, estuvimos primero con Historia del Arte, no se cogía ni un pincel ni un lápiz; y luego segundo y tercero era todo copia en color de bodegones y era simplemente estudiar la perspectivas, luz y color. Y todos los jueves salíamos los alumnos de Bellas Artes al Museo del Prado y hacíamos una copia de un cuadro de Rubens o Velázquez, pero siempre fragmentos... (...)...No se hacía otro tipo de arte. En la época que conocí la abstracción fue con Fernando Zóbel”⁴⁴⁶.

Así lo muestra el artista Carlos Sanz Aldea algo más tardío y formado en la Facultad de BBAA de Madrid, que en una entrevista para *Soria. Hogar y Pueblo*, expresaba *“en las facultades españolas la gente anda con un nivel conceptual pésimo, las cosas las tienen muy poco claras... (...)...En los últimos años se ve que la gente evoluciona”⁴⁴⁷*. Destacando el conservadurismo y la formación académica de la facultad, a excepciones reducidas de algún profesor.

Como recalca Del Río:

“Hay un agujero negro con las instancias formativas –de tipo artísticas– ... (...)...Es uno de los grandes dramas de este país. Los buenos artistas no forman parte de las escuelas de arte, y las facultades de arte están tomadas por personal sin cualificar. Carecen de discurso contemporáneo, dan técnicas completamente obsoletas, no enseñan lo que es relevante, en el mundo actual, para una inserción laboral mínima de los alumnos, del tipo manejo informático... (...)...Se quedan en un territorio inaplicable... (...)...la gente sale con una formación muy deficiente... (...)...estamos en una situación de fraude del conocimiento por parte de la universidad española. La gente al final se profesionaliza sobre la marcha y eso es un doble esfuerzo... (...)...Hay individualismos –como decíamos–, profesores que tienen una capacidad de movilizar conciencias, pero eso depende ya del personalismo. Era el caso de Pedro Garhel”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁴ Extracto de la entrevista a Víctor del Río...cit.

⁴⁴⁵ Extracto de la entrevista a Víctor del Río el 21-05-2011, en Valladolid.

⁴⁴⁶ Entrevista a Fernando Escobar el 05-04-2011 en Palencia.

⁴⁴⁷ ROY, C.G.: “Carlos un artista de aquí”. En *Soria. Hogar y Pueblo*. Arte y Cultura. Soria, 08/12/1985, p. 9.

⁴⁴⁸ En la entrevista a Rafael Lamata por Víctor del Río y Olga Fernández en Valladolid el 06-05-2006, en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 109-121, p. 121.

■ La crisis económica

Pero la auténtica piedra de toque para el primer gobierno socialista era dar solución a la crisis económica, sexto punto de su campaña. Era necesario tomar medidas cuanto antes con unos datos que llamaban la atención como el déficit del estado o el deficiente desarrollo tecnológico industrial, pero peor aún era la inflación que superaba el 14% anual y el paro atenazaba a más de dos millones de parados, y eso que la economía sumergida española era muy elevada y paliaba la situación.

La toma de decisión de las medidas urgentes fue protagonizada por el ministro Boyer, en una operación clásica de ajuste, como la devaluación de la peseta para no perder más cuota en los mercados internacionales, reducción de la inflación y unos presupuestos restrictivos para contener el gasto, precisamente cuando más lo necesitaba el estado del bienestar recién iniciado.

El gobierno señalaba la necesidad de aumentar la productividad laboral y lanzaba un programa económico que preveía la creación de 800.000 puestos de trabajo en esa legislatura, pero sus cálculos se revelaron muy alejados de la cruda realidad.

Los gobiernos anteriores de la UCD no habían tenido los apoyos y soportes parlamentarios necesarios para acometer las reformas económicas que necesitaba el país como la reconversión industrial que habían hecho ya los países del entorno europeo en la década anterior. Aún así, habían llevado a cabo los Pactos de la Moncloa, que supusieron el primer gran consenso político y económico.

En contrapartida, como señala Tusell⁴⁴⁹, el programa de política económica acabaría teniendo resultados positivos, pero los efectos fueron más tardíos que en Europa. La política monetaria quedó condicionada por el tipo de cambio de peseta, incorporada al SME en 1989 y la Ley de Autonomía del Banco España de 1994 reforzó esta tendencia.

El gobierno socialista se vio inmerso, también, en la reconversión de la banca con la actuación de Banca Catalana y otros 55 pequeños bancos, pero especialmente en su acción, controvertida, en el holding de RUMASA que fue intervenido por el Banco de España para sanear sus cuentas y luego vender las empresas, ascendiendo el costo social y económico a más de 300.000 millones de pesetas.

En 1983 el ministro Solchaga presentaba el citado Libro Blanco de la Reindustrialización con una reconversión industrial traumática por el cierre de empresas obsoletas, especialmente de capital público y de elevado volumen de trabajadores. Las huelgas y conflictos en las comarcas industriales de Sagunto o Reinoso fueron noticia en las portadas de los medios de comunicación y el enfrentamiento con los sindicatos desembocaría en la huelga general del 14D de 1988.

Desde 1985 hasta 1991 la economía española volvió a tener tasas de crecimiento, cuyo origen se explica⁴⁵⁰ por la recuperación de la demanda interna, la favorable situación internacional y la caída de los precios de los productos energéticos; lo que conllevaba un importante crecimiento del sector de la construcción y en menor medida industria y servicios; así como un aumento espectacular de los puestos de trabajo que paliaban el paro obrero bien acolchado por la economía sumergida característica de la actividad industrial española.

⁴⁴⁹ TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo XX...*ob.cit., pp.310-311.

⁴⁵⁰ FERNÁNDEZ NAVARRETE, D.: "La economía de la democracia..."ob.cit., p.365.

■ La política exterior

Y como último punto, la legislatura socialista tuvo que hacerse cargo de la política exterior, vinculando a España con Europa por medio de su integración a la CEE y la OTAN, acabando con el aislamiento que había sufrido durante más de cincuenta años. El ingreso a la CEE fue impulsada de nuevo, hasta la firma del Acta de Adhesión en 1985, favoreciendo una recuperación económica hasta 1991. En este período se redujo la tasa de inflación, del 8,2% en 1985 a 5,5 % en 1991.

“La fase expansiva de 1986-1991, «los felices ochenta», marcados por una euforia económica y un cierto exhibicionismo de nuevos ricos, ejemplificado en los comportamientos de determinados sectores identificados con una expresión que hizo fortuna en esos años: los «beautiful people» –que ocuparon sin pudor las páginas y espacios de la sociedad de los «mass-media»-, y expandieron la «cultura del pelotazo»”⁴⁵¹.

Mientras, el ingreso a la OTAN en época de Calvo Sotelo que había dividido a la opinión pública y que el PSOE había realizado campaña de “*OTAN, de entrada, no*”, se esperaba ahora un referéndum, que no llegaba. Pero el mantenernos dentro de la OTAN tuvo un coste social para el gobierno por las exigencias de coherencia de la oposición que clamaba la salida de la organización. El apoyo socialista y el triunfo en el referéndum a mantenernos en la organización militar tuvieron que ver con la necesidad de integrar a nuestras FFAA (Fuerzas Armadas) dentro de organismos internacionales y eliminar toda veleidad golpista en el interior.

En los años ochenta, el PCE y el PSOE, en la oposición, habían entregado a la presidencia del gobierno la recogida de firmas contra la adhesión a la OTAN. La llegada al poder de éste último, alimenta la esperanza de un cambio, y el ministro Morán de Asuntos Exteriores paraliza el proceso de salida de la OTAN. Aún así, la sensación de impotencia se paladeaba entre los activistas y ciudadanos y en 1983 se convierte en el año de despegue de protestas colectivas impulsadas desde CC.OO o PCE con plataformas como Plataforma cívica o Comisión Anti-OTAN.

El giro del PSOE a la integración a la OTAN –ante la perspectiva de entrar también en la CEE-, cambia los planes y se agilizan las movilizaciones del «no» al referéndum, como la III Marcha a Torrejón, y los movimientos estudiantiles de 1986 y 1987 –que hicieron dimitir del cargo a Maravall-, la huelga general de 14D de 1988 de seguimiento masivo organizada por los sindicatos mayoritarios⁴⁵², así como toda una movilización de insumisos. No consiguen que España se desligue de la Alianza Atlántica, su discurso estaba apoyado en los inconvenientes de permanencia como el peligro de implicación de una guerra nuclear, frente a los beneficios como la integración en la CEE.

“Permanecer a la OTAN provoca inseguridad porque nos crea enemigos, nos arrastra de modo inevitable a participar en cualquier conflicto entre los bloques militares, refuerza la política de bloques, nos convierte en

⁴⁵¹ OTERO, L.E.: “La transición económica. Del capitalismo corporativo a la Unión Europea”, en Martínez, J.A. (Coord.): *Historia de España, siglo XX, 1939-1996*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 365-451, p.389.

⁴⁵² Movilizaciones llevadas a cabo por un movimiento estudiantil fraccionado y los débiles sindicatos que consiguieron concienciar a la ciudadanía; pero por debajo de esta fina capa se encontraba el malestar de la población más joven ante el gobierno socialista, lo que facilitó el éxito de la jornada.

*blanco de un ataque nuclear e incrementa los gastos militares perjudicando la creación de empleo*⁴⁵³.

La oposición atacaría al gobierno por su cambio de postura, lo que al final obligaría a celebrar un referéndum, que sorprendió con un apoyo de 52,5 % de sí en el ingreso a la OTAN. El ingreso en 1986 a la Unión Europea Occidental cerró su propuesta de mejorar la política exterior, que permitió a España beneficiarse de los fondos europeos para el desarrollo regional, el auge de las exportaciones y el aumento de las inversiones extranjeras que se combinaron para provocar un ciclo de visible prosperidad. Se veía la mejora de las prestaciones sociales o el derecho a la pensión, pero no la supresión de los crecientes contratos temporales para los jóvenes. Eran lógicas las quejas sindicales porque veían en la política económica del gobierno un sacrificio deliberado de los intereses de los trabajadores, llevándoles a huelga general en 1988 de la mano de UGT y CC.OO. La primera prueba de su permanencia en la OTAN, no llegaría hasta la guerra del Golfo en 1991.

La pérdida de confianza en las organizaciones políticas y sindicales y la visión negativa de la política, tras el referéndum de la OTAN y las elecciones de 1986, crean el marco necesario para el desarrollo de los NMS, aunque les cerraba expectativas⁴⁵⁴. Son las décadas del gobierno socialista, en las que a pesar de una cierta recuperación económica y disminución de la inflación, sobre todo en la segunda legislatura que creó un momento de optimismo político; pronto se va a ver criticado por la oposición, huelgas generales o escándalos políticos.

Los movimientos pacifistas o antimilitaristas no adquieren fuerza hasta 1981 cuando la propuesta para integrarnos a la OTAN catalice su malestar entre la población; a ello se suma la crisis del despliegue de misiles de crucero y los Pershing -1983-, el terrorismo en el País Vasco, etc.

Para Torcal Lorient, se podían sacar dos conclusiones:

*“... que las actitudes vinculadas con la satisfacción o el funcionamiento del sistema están muy relacionadas con la evaluación de la situación económica y política, todos ellos constituyen buenos indicadores de la valoración de los resultados del gobierno en cuestión y del apoyo otorgado al partido que ocupa. En segundo lugar, que el apoyo fundamental democrático es relativamente independiente, en términos tanto teóricos como empíricos, del descontento político, es decir, de las percepciones de la ineficacia del sistema y de la insatisfacción que el funcionamiento de la democracia pueda generar*⁴⁵⁵.

■ Los Nuevos Movimientos Sociales en la democracia

El desarrollo, en los años ochenta, de la conciencia ambiental internacional se traduce en España en la proliferación de pequeños grupos, a menudo de carácter local así como el nacimiento de federaciones y organizaciones. Durante estos años, se produce una crucial evolución de la política ambiental: en primer lugar porque ya se ha

⁴⁵³ Declaración de la CEOP en 1986, citado en PASTOR VERDÚ, J.: “El movimiento pacifista (1977-1997)”, en Ortiz Heras, M., et al.: *Movimientos Sociales y Estado en la España contemporánea*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 457-472, p. 463.

⁴⁵⁴ El cambio de gobierno en 1996 no cambiará las estructuras de las oportunidades políticas pero activará respuestas mayores en este campo de la movilización ciudadana que se encontraba desestructurado.

⁴⁵⁵ TORCAL LORIENTE, M.: “Ciudadanos y votantes en España: un balance de los últimos veinte años”, en Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (Eds.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 2009, pp. 23-42, pp. 35-36.

establecido la Constitución de 1978; en segundo lugar por los efectos de la incorporación de España a la CEE en 1985 y luego, la promulgación de la Ley de Aguas -de 1985 aunque se dejó en el tintero las aguas subterráneas-; la Ley de Costas -de 1988, que protege el ambiente y apoya la idea de un desarrollo urbano sostenible-; el desarrollo de la política de conservación de la naturaleza -que de 28 espacios protegidos en 1980 con 150.000 ha. se pasa a 240 en 1987 y 807 en 1996, medidas que suponen el crecimiento de un 6,07 % de superficie protegida total en España, un crecimiento modesto si se compara con otros países como Alemania con 25% o Gran Bretaña con 19%. La oscilación en el porcentaje de protección de la naturaleza estaba relacionado con el de las CC.AA, teniendo el modelo canario un 40%, de su territorio protegido, frente al 0% de la Comunidad riojana-⁴⁵⁶.

El movimiento ecologista, por su parte, desarrolla movilizaciones en conflictos concretos como son las movilizaciones contra la construcción de la presa de Hoiz en Navarra, contra la construcción del campo de tiro militar en Cabañeros (Ciudad Real) o el movimiento antinuclear de Euskadi contra la central de Lemóniz (1982) hasta el desastre ecológico del Parque de Doñana (Huelva) en 1998.

“Lemóniz se empezó a construir en 1972, bueno, se empezó a construir en 1974; en 1982, se paralizó después del asesinato del ingeniero Pascual por parte de ETA. Yo me metí en el movimiento ecologista a raíz del proyecto de Lemóniz, exclusivamente con el ánimo de impedir que la central nuclear de Lemóniz entrara en funcionamiento. Dentro de lo que era la organización unitaria de los Comités Antinucleares, empezaron a nacer otro tipo de preocupaciones. No solamente era el tema de la oposición a la energía nuclear sino que era el tema de la ecología en general, porque al principio los Comités Antinucleares.... no se llamaban Comités Antinucleares y Ecologistas. Ecologista se añade a partir de una serie de debates pero a partir de 1982, a partir de la paralización de Lemóniz”⁴⁵⁷.

En el plano político, el movimiento ecologista en España no ha conseguido representación propia en las estructuras políticas, a excepción de algunas candidaturas a nivel municipal⁴⁵⁸. Fueron los denominados partidos verdes, los que ampliaron y extendieron el movimiento. Como VERDE (Vértice Español de Reivindicación del Desarrollo Ecológico, 1982), Alternativa Verda (Cataluña, 1983), La Confederación de los Verdes -en 1984, antes Partido de los Verdes, hasta que en 1995 se transforma en confederación o unión de partidos ecologistas-, Iniciativa per Catalunya Verds (IVC, nacido en 1987), y Los Verdes-Grupo Verde -de ámbito estatal, nacido en 1994-.

A partir de la implantación de la democracia también los logros del colectivo homosexual, ya estudiado, fueron continuos, desde la primera celebración del Día Mundial del Orgullo Gay el 28 de junio de 1979, la instalación de la Asociación Internacional de Gays y Lesbianas en España (ILGA), el Plan Miró, el caso de Juan Reina⁴⁵⁹. Con el Voto Rosa, que hemos mencionado, en las elecciones de los años noventa se crea la organización de Gays Positivos como apoyo a los afectados por el SIDA, locales exclusivos, etc. Pero además de las creaciones de estas organizaciones y

⁴⁵⁶ Datos provenientes de CASTRO, H., et al.: *Homologación internacional de categorías de protección de la naturaleza: Comunidad Autónoma de Andalucía*, en *NIMBUS*, nº3. Almería, Universidad, 1999, pp. 93-104.

⁴⁵⁷ Testimonio activista antinuclear, recogido por TEJERINA, B.: *La sociedad imaginada...ob.cit.*, p. 101.

⁴⁵⁸ Según SERRANO, J y SEMPERE, D. (Dir.): *La participación juvenil...ob.cit.*, p. 163.

⁴⁵⁹ Primer gay que exigió una indemnización por la muerte laboral de su pareja, fue apoyado tímidamente por la izquierda. Ya en 1992 se consigue el primer convenio laboral que reconoce con plenos derechos a las parejas no casadas, con independencia de su orientación sexual, en Sabadell.

sus acciones, se dan en España tres hitos del colectivo gay propios de la historia popular, según Herrero Brasas⁴⁶⁰: la “salida del armario” de Antonio Roig –carmelita, 1976-, solicitud de matrimonio civil de Teixidó y Lozano en el juzgado de Vic (1987) y la declaración pública de su orientación gay del teniente coronel Sánchez Silva (2000), con gran eco en la prensa nacional e internacional.

El movimiento antimilitarista, de objetores e insumisos, asociado al pacifista, tuvo gran notoriedad en España frente a su incidencia en Europa, fruto de la desconfianza por el ejército, debido al largo ejemplo de la dictadura franquista o el golpe de estado del 23F, por lo que se quería mantener al ejército lo más alejado de la sociedad española.

La Ley de la Objeción de Conciencia (1984), permitía a los jóvenes la sustitución de la mili por una prestación social sustitutoria, la PSS, teniendo una duración superior que el servicio militar, después corregido por la Ley de Objeción de Conciencia de 1998. El Tribunal Constitucional en 1987 -161/1987, del 27 de octubre-, se refiere a la objeción de conciencia como “*el derecho a ser eximido del cumplimiento de los deberes constitucionales o legales por resultar ese cumplimiento contrario a las propias convicciones*”⁴⁶¹, y tal derecho es la negativa de realizar el servicio militar por motivos de conciencia y está reconocida por la Asamblea General de Naciones Unidas.

La PSS atrajo defensores y adeptos, generándose dos puntos de vista: la PSS o la insumisión que era penalizada por desobediencia civil. Por una parte el miedo de los sindicatos a que las PSS quitasen puestos de trabajo, por otro lado, el elevado número que se hizo insostenible, porque eran muchos los jóvenes que recurrían a la objeción de conciencia, también las condenas de cárcel de aquellos que se proclamaron insumisos y por último la caída demográfica del número de jóvenes en edad de realizar la mili, fueron elementos que acabaron por destruir el sistema de las PSS, que ya resultaba según los políticos insostenible.

Así en la tabla siguiente podemos ver la evolución del número de objetores en España entre 1985 y 1996, según los datos de Serrano y Sempere⁴⁶², donde se percibe el crecimiento tanto del número de solicitudes, como del número de objetores. En diez años, se multiplican por nueve las personas que se integran en las PSS y como es lógico desbordó al sistema creado.

Ya en 1991, se había reducido la mili en España a nueve meses, aunque hubo en ese año, 28.051 solicitudes, reconociéndose a 28.600 objetores con las de años anteriores. Sólo tres años después, superaba el doble, con 68.209 solicitudes y el sistema se desmoronó.

Fue desde 1989, cuando se desarrolla el lanzamiento de la campaña de insumisión por parte del Movimiento para la Objeción de Conciencia (MOC), que “*se opone a toda conscripción –servicio obligatorio impuesto por el Estado- con fines militares o civiles y aboga por su abolición total*”⁴⁶³. Y rechaza el recurso del Tribunal Constitucional de 1987 –que no reconocía ni la objeción ni la insumisión-.

⁴⁶⁰ Ver HERRERO BRASAS, J. A.: *La sociedad gay. Una invisible minoría*. Madrid, Foca, 2001, p. 317.

⁴⁶¹ Cita de MINISTERIO DE JUSTICIA (Ed.): *La Objeción de Conciencia y la Prestación Social Sustitutoria en España*. Madrid, BOE, 2001, p. 17.

⁴⁶² SERRANO, J y SEMPERE, D. (Dir.): *La participación juvenil...*ob.cit., p. 164.

⁴⁶³ PASTOR VERDÚ, J.: “El movimiento pacifista...”ob.cit., p. 465.

Tabla 10.- Número de objetores por año

AÑO	Nº SOLICITUDES	Nº OBJETORES
1985	12.170	10.213
1986	6.407	4.995
1987	8.897	6.832
1988	11.049	6.552
1989	13.130	12.140
1990	27.398	20.857
1991	28.051	28.627
1992	42.454	35.584
1993	68.209	46.084
1994	77.121	82.040
1995	72.832	74.598
1996	93.279	91.204

Xavier Godàs, miembro activo de la izquierda alternativa o radical, cimentada en el movimiento social antimilitarista, comentaba que:

*“Nuestras reivindicaciones daban cuenta de intenciones revolucionarias y pensábamos que nuestro empuje militante conllevaría cambios drásticos en el orden social. Concretamente los que nos declarábamos insumisos repetíamos una y otra vez que la abolición del servicio militar para nosotros sólo implicaba un paso más en nuestro particular combate contra el Estado opresor. Al paso de los años nos dimos cuenta de lo difícil que resulta cargarse al Estado, y para colmo se abolió la mili en pleno gobierno de derechas”*⁴⁶⁴.

El problema de los declarados insumisos se avivaba con el juicio favorable a Iñaki Arredondo, celebrado en el año de 1995 cuando están en la cárcel 200 insumisos. La insumisión fue uno de los motivos de las movilizaciones de los años socialistas en el gobierno y aún en 1996 continuaba penalizado en el Código Penal.

Así, un informe gubernamental destacaba en 1994, que:

*“... el fenómeno de la insumisión [negativa a hacer la mili y la prestación sustitutoria], señala el informe, cuenta con abundantes apoyos sociales y políticos que, unidos al elevado número de insumisos [que cifra en más de 5000] convierten a España en un caso único”*⁴⁶⁵.

En los años noventa, los medios de comunicación destacaban el cambio social en las tendencias hacia el aumento de los grupos de cooperación en ONGs, hablaban de 375.000 socios en los noventa y con un presupuesto global de 55.000 millones de pesetas en 1995, para Cáritas, Cruz Roja, Médicos del Mundo, Médicos sin Fronteras,

⁴⁶⁴ GODÀS I PÉREZ, X.: *Política del disenso. Sociología de los movimientos sociales*. Barcelona, Icaria, 2007, p.11.

⁴⁶⁵ NUÑEZ FLORENCIO, R.: “Teoría y práctica del antimilitarismo en la España Liberal”, en Ortiz Heras, et al. (Coords.): *Movimientos sociales y estado en la España contemporánea*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 299-322, p. 299.

etc⁴⁶⁶. Los datos demuestran que en los años de la democracia se pasaron de 18.626 asociaciones a 230.470 en el 2000, especialmente culturales, políticas, educativas, juveniles o de recreo⁴⁶⁷.

El crecimiento de las ONGs se ve patente, en el tabla 10⁴⁶⁸ con referencia de aquellas de acción social, mostrando un periodo álgido en la creación y fundación de estas organizaciones entre 1986 y 1995. Hay que recordar que hasta 1983 no se crea la Coordinadora de Organizaciones No Gubernamentales de Desarrollo, anteriores como eran Cáritas o Intermón dependerán de la Iglesia o congregaciones religiosas.

Tabla 11.- ONGs creadas en número y %

PERÍODO	Nº ONGs CREADAS	% TOTAL
Antes 1960	130	8,9
1960-1975	118	8,0
1976-1985	253	17,3
1986-1995	619	42,4
Después de 1996	339	23,2

Los nuevos movimientos sociales en España se conceptúan dentro de la vanguardia, por lo que se va a destacar los de mayor presencia e incidencia en el país ya que tendrán un cierto reflejo en el arte. Y aunque hay que tener en cuenta que España tenía una escasa cultura de asociacionismo, con bajas tasas de afiliación, se produce un notable auge de las ONGs como movimientos que buscan la transformación radical, de “piensa globalmente y actúa localmente”, cuestionando el modo de vida y el modelo de desarrollo de las sociedades. Con unas características propias como señala Gil de Campo⁴⁶⁹: ser una organización estable con mínima estructura, no tener ánimo de lucro, trabajar activamente en la cooperación para el desarrollo y la solidaridad, tener voluntad de transformación social, poseer presencia social, tener independencia, actuar con mecanismos participativos y ser transparentes en su política.

“Es necesario unos movimientos sociales que asuman unos principios mínimos comunes, unos valores: 1. Que asuman explícitamente su intencionalidad transformadora, al ser sujetos de transformación social. La defensa de unos valores éticos, solidarios, de igualdad y justicia social en su globalidad. 2. Que defiendan su autonomía, su independencia formal de cualquier organización política, económica y religiosa. A la vez que se sientan como parte de un tercer sector que se articula como tercer sistema independiente... (...)...3. Que apuesten por una democracia participativa, tanto como forma de organización de la sociedad como su propia organización interna... (...)...4. Que se encuadren en el ámbito de la economía social, rechazando la acumulación especulativa de capital...En definitiva es necesaria

⁴⁶⁶ Datos de LARAÑA, E.: *La construcción de los movimientos...* op.cit., p.351.

⁴⁶⁷ Datos provenientes del Ministerio del Interior, en GÓMEZ GIL, C.: *Las ONG en España...* ob.cit., p. 30.

⁴⁶⁸ Tomado de GÓMEZ GIL, C.: *Las ONG en España...* ob.cit., p.32.

⁴⁶⁹ GIL DE CAMPO, M.: *Fiscalidad de fundaciones, asociaciones y del mecenazgo*. CISS, Bilbao, 2005, pp. 124-125.

*una ideología de mínimos, un marco ideológico común o una cierta reideologización apartidista del mundo asociativo*⁴⁷⁰.

El movimiento de cooperación en el Tercer Mundo es el movimiento que apoya la ayuda a todas aquellas citadas ONGs u organizaciones que desarrollan actividades de cooperación con países subdesarrollados. Muchas de aquellas ONGs no tienen sedes en España lo que elevaba la dificultad de intervenir en los mecanismos de toma de decisiones, objetivos, organización, etc., de las mismas.

En 1993 se funda en España, una plataforma de ONGs de Derechos Humanos, como APDHE –Asociación Pro Derechos Humanos en España-, Comunidad Baha'í en España, Liga Española Pro Derechos Humanos o MPDL –Movimiento por la Paz, el Desarme y la Libertad-.

En 1995, tras el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, un 60% de los españoles estaban a favor de destinar 0,7 del PNB en ayudas contra el hambre.

*“El 0,7 % no sólo expresa la cifra, más o menos mítica, a la que repetidamente se ha comprometido los gobernantes de las sociedades industrializadas... (...)...Sobre todo, constituye un símbolo, un estandarte que encierra un conjunto de percepciones, apreciaciones, valoraciones y proyectos sobre nuestro mundo, la forma en que se ha organizado, los problemas que padece y las actitudes que demanda. El 0,7% es más”*⁴⁷¹.

Deben destacarse organizaciones que apoyaron el proyecto como Manos Unidas –organización confesional vinculada a la Iglesia Católica-, Fundación Cánovas del Castillo –investigación y estudio sobre el tema-, CODESPA –especializada en su desarrollo productivo-, Intermón, SOPEPAZ o Médicos sin Fronteras.

Mientras, el movimiento pacifista tras los sucesos de la integración del gobierno en la OTAN, posee una inevitable frustración posterior, tiende a estabilizarse y reorientarse en los noventa. Desde la caída de Berlín, la guerra del Golfo o el fin de la guerra fría, genera un nuevo discurso, guiado por grandes organizaciones como Coordinadora Estatal de Organizaciones Pacifistas. Esta nueva etapa no está exenta de numerosos conflictos escabrosos, como el genocidio de Bosnia, el de Ruanda, el integrismo árabe, que facilitan motivos suficientes para su desarrollo.

El movimiento feminista va a ser apoyado por el gobierno desde el I Plan para la Igualdad de Oportunidades de las Mujeres (1988-1990), que buscaba en primer lugar la igualdad jurídica y modificar algunas normas en referencia a la familia -como separación y divorcio-, así como programas para prevenir la prostitución y atender a las que lo ejercen; medidas para facilitar la interrupción del embarazo voluntario, desarrollar la educación sexual y fomentar la presencia cada vez mayor de mujeres en el ámbito laboral.

El II Plan para la Igualdad de Oportunidades de las Mujeres (1993 a 1995) contiene menos reformas legislativas y más medidas orientadas a la igualdad real, basándose especialmente en la educación -con el desarrollo de la coeducación y la formación a mujeres adultas-, empleo -disminución segregación por sexo y reducción de la tasa de desempleo femenino-, reparto equitativo de las responsabilidades domésticas -

⁴⁷⁰ Elaborado por la Red CIMS, en 1993, en ALBERICH NISTAL, T.: “Asociaciones y movimientos sociales en España. Cuatro décadas de cambios”, en Prieto Lacacci, R.: *Revista de Estudios de Juventud, Jóvenes, globalización y movimientos altermundistas*, nº 76. Madrid, Instituto de la Juventud, 2007, pp. 71-90, p.82.

⁴⁷¹ CALLE COLLADO, A.: *Ciudadanía y solidaridad*. Madrid, RED ALMAR, 2000, p.73.

como mayor número de comedores y escuelas infantiles así como horarios más amplios y permisos parentales-, y la inserción social de mujeres marginadas -con la sensibilización y ayudas económicas-.

El ámbito del maltrato de género se vinculará al movimiento algo más tardío, siendo la Asociación de Asistencia a Víctimas de Violencia de Género de Valladolid una de las primeras en fundarse en 1993⁴⁷². Como ocurrirá con el tema de la prostitución, reivindicando sus derechos como trabajadoras del sexo y con inclusión en la Seguridad Social; es el caso del Colectivo en Defensa de los Derechos de las Prostitutas Hetaira; y por otra parte apoyar a aquellas que desean salir de la prostitución con casas de acogida y ayudas varias como pueden ser los abolicionistas Asociación para la Prevención, Reinserción y Atención a la Mujer Prostituta (APRAMP).

El sector ecologista no ha tenido presencia en los gobiernos socialistas que ha carecido de una preocupación ecológica como tal. La preocupación por acotar la situación desmejorada frente a otros países, no ha dejado hueco a los problemas ambientales o el desarrollo sostenible que se venía propagando desde algunos dirigentes socialdemócratas en el ámbito internacional.

En la década de los noventa el movimiento ecologista se caracteriza por una mayor apertura crítica de sus contenidos. Sólo la creación del Fondo de Cohesión con el Tratado de Maastricht -en 1992- con su "crecimiento sostenible", ha sido capaz de habilitar políticas en dicha materia, como restauración hidrológica forestal, gestión y tratamiento de residuos, así como saneamiento y depuración de las aguas. Lo que Martínez Alier⁴⁷³, ha denominado como "economía ecológica",

*"Para caminar desde la actual economía del despilfarro y la contaminación hacia una economía ecológica debe aplicarse una variedad de medidas, sin descanso, durante varios decenios, para ir cambiando la estructura de consumo y las tecnologías. Lo primero que debe hacerse es fijar sucesivos objetivos de reducción de emisiones contaminantes y uso de recursos, a partir de abiertos debates científico políticos democráticos."*⁴⁷⁴

En los años noventa con la política de estabilidad presupuestaria del ministro Solbes y la presencia de España en la Unión Europea se impiden excesivas alegrías presupuestarias en las políticas sociales y ambientales. Aún así, el movimiento ecologista ha conseguido una gran influencia social en nuestro país. Woischnik indicaba:

*"Uno de los problemas básicos del movimiento ecologista español que se menciona es su evidente heterogeneidad, junto con la poca madurez política, con la escasa discusión ideológica y con la falta de una estrategia común entre los distintos sectores. De una parte, la diversidad de posiciones, tendencias, estrategias, etc., es ciertamente característica de un movimiento social que se plantea como respuesta a las relaciones sociopolíticas en crisis de una formación social dada"*⁴⁷⁵.

En los noventa se produce, también, una explosión de asociaciones de homosexuales en España, como ALEGA (Asociación de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales, Santander), XEGA (Xente Gai Astur, Oviedo), GYLDA (Gays y

⁴⁷² Se crearon comisiones para la lucha en la calle, yendo las feministas a juicios y denunciando directamente a los agresores.

⁴⁷³ MARTÍNEZ ALIER, J.: *De la economía ecológica al ecologismo popular*. Barcelona, Icaria, 1994.

⁴⁷⁴ *Ibidem.*, p. 228.

⁴⁷⁵ RAMOS PALOMO, M. D.: "Feminismo y acción colectiva...ob.cit., p. 453.

Lesbianas de Aquí, Logroño), ROSA TE QUIERO ROSA (movimiento universitario madrileño), GUIRIGAY o Fundación TRIÁNGULO (ambas en Madrid), Sin Vergüenza (Barcelona), GIRASOL (de ámbito andaluz), entre otras.

El movimiento antirracista, movimiento más joven que el anterior, se desarrolla especialmente en la década de los noventa, provocado con el auge de la inmigración en España en los ochenta, sobre todo personas provenientes de África, sudamericanos y gitanos, así como cualquier movimiento de tipo antisemita. El surgimiento de casos de discriminación por causas raciales provoca que se genere este tipo de movimientos en defensa de los derechos de los inmigrantes.

“La presencia de esta inmigración... (...)...imprime agilidad a nuestra economía... (...)...es también útil en la medida en que permite que nuestro país economice una parte de los gastos de capacitación –que corren a cargo del país de origen- y el regular mejor las cargas de la nación”⁴⁷⁶.

A pesar de la falta de datos oficiales en España, diversos informes recogen centenares de agresiones y actos violentos de carácter racista en el país, como los informes de Amnistía Internacional, SOS Racismo, Informes RAXEN del Movimiento contra la Intolerancia –desde 1999-, el ECRI –Comisión Europea Contra el Racismo y la Intolerancia, 1993- o de la Fundación Secretariado Gitano. Un estudio de la CIS a comienzos de los noventa⁴⁷⁷, daba la cifra de 64% de españoles que veían a los extranjeros como usurpadores potenciales de puestos de trabajo.

Como respuesta a estas agresiones surgen organizaciones y ONGs, como el Movimiento contra la Intolerancia, surgido a finales de 1991, cuyo presidente Ibarra, señalaba:

“... apostamos por un compromiso moral, activo, con valentía cívica, por construir una cultura de solidaridad, tolerancia y derechos humanos; por levantar un frente social que no deje resquicios al fanatismo y a la violencia; por erradicar la intolerancia de la faz de la Tierra”⁴⁷⁸.

Estos movimientos a pesar de no tener grandes organizaciones nacionales, han sabido movilizarse y se han dejado oír, siendo mediáticos y de incidencia social. Algunos de estos grupos, se encuentran especialmente en Madrid, Barcelona y Bilbao, como Asociación Argentina Pro Derechos Humanos, AMAL (Asociación de Mujeres Inmigrantes Marroquíes, Madrid), Asociación de Amistad Polaco/Española, CEAR (Comité de Ayuda al Refugiado), Cáritas o Presencia Gitana.

El gobierno ha ofrecido medidas como la Ley de Extranjería de 1985, ley de acogida e integración, *“momento que simbolizó la entrada de la inmigración en la agenda política española”⁴⁷⁹*; así como la proposición de no ley de 1991 para desarrollar una política activa de inmigración.

Otro movimiento es el okupa⁴⁸⁰, que reivindica el derecho a la vivienda y se confluye con una serie de ideas políticas especialmente de izquierdas o anarquistas, así como actividades sociales, uno de sus lemas fue “Casa okupada, casa encantada”. Y se

⁴⁷⁶ ETXEBARRÍA, X.: “Antirracismo”, en Mardones, J.M.: *10 palabra...ob.cit.*, pp. 255-292.

⁴⁷⁷ Ver IBARRA, E.: “Inmigración y racismo”, en *Cuadernos de análisis*, nº2. Madrid, Movimiento contra la Intolerancia, 2000, p.1.

⁴⁷⁸ Palabras de E. Ibarra, presidente del movimiento, que se muestran en su página web oficial, www.movimientocontralaintolerancia.com.

⁴⁷⁹ CHECA Y OLMOS, F. (Ed.): *La inmigración sale a la calle. Comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio*. Barcelona, Icaria, 2008, p. 100.

⁴⁸⁰ La introducción de la “k”, radicaliza su postura acercándolos a la realidad vasca.

pueden señalar algunos ejemplos como Udondo (Leioa, Bilbao), La Kelo (Santutxi, Bilbao), Laboratorio o3 (Madrid), La Hamsa (Barcelona), S'Escola (Palma de Mallorca), entre otros⁴⁸¹, que ocuparon edificaciones privadas o públicas y tuvieron que soportar expedientes administrativos sancionadores. Así La Kasa de la Muntaya (Barcelona) ocupó un cuartel militar abandonado o La Nevera (Madrid) ocupando solares fabriles. En muchos casos los edificios ocupados se encuentran situados en zonas atrasadas, donde se lucha por su reinserción urbana.

Pero sus acciones no sólo quedan ahí, muchos de ellos elaboran documentación que explica el carácter denunciante de la acción, como la difícil accesibilidad a las viviendas por los jóvenes –como en Vitoria o Deusto-, las carencias urbanas de un barrio –como la desarrollada por el Laboratorio o3 o la Red Lavapiés-, el mercado inmobiliario, las acciones municipales, etc.; por tanto sus objetivos son múltiples asociados con otros movimientos alternativos o al propio movimiento vecinal. Sus acciones sociales, les valieron para llegar a acuerdos con las instituciones, para legalizar sus actividades promoviendo la cultura, es el caso de Eskalera Karakola, Centro Social Seco o La Prospe y en muchos casos realizaban servicios sociales a la comunidad, como había ocurrido en otros países.

Durante los años noventa debido al crecimiento de sus actuaciones como las movilizaciones de Madrid y Barcelona en 1996 y 1997, -que necesitaron a la policía para dispersarles- se endurecieron las leyes creándose un formato legal para sancionar la usurpación de los espacios abandonados.

Otros movimientos de participación cívica numerosos son: las asociaciones de vecinos, asociaciones deportivas, entidades culturales, asociaciones excursionistas y entidades de ayuda social. A pesar de tanta variedad, España, por sus condiciones históricas es uno de los países de Europa con menor acción asociativa, hasta los años 90.

Las asociaciones de vecinos son un fenómeno eminentemente urbano asociado a las grandes zonas industriales y ciudades. Su surgimiento viene condicionado por la explotación urbanística desarrollada por el gobierno franquista, fruto de las ansias de libertad y de dar solución a los problemas urbanos y sociales, es como los anteriores también, un movimiento reivindicativo social y político en el fondo.

Todas estas asociaciones se convirtieron en los primeros pasos de una participación ciudadana que comenzaba a hacerse camino con la democracia y les dieron los primeros instrumentos para plantear conflictos sociales convirtiéndose, así, en motor de la democracia. Según fue consolidándose ésta -especialmente con el gobierno socialista- estas asociaciones se unieron a intereses políticos por medio de partidos y organizaciones de dicho ámbito. La superación de los problemas producidos por la pésima política urbanística de la dictadura, genera una, lógica, decadencia de estos movimientos hacia los años ochenta.

Las asociaciones deportivas, son asociaciones con gran aportación ciudadana, por la propia tradición española en el fomento de clubs deportivos, la existencia de una cultura que promueve el deporte, las infraestructuras dadas por la administración pública al deporte y la moda de culto al cuerpo que alcanza su apogeo en los años ochenta. Aunque su vinculación política es más tenue frente a otras asociaciones, a pesar de divulgar el trabajo en grupo, la competitividad o la convivencia, en la sociedad.

⁴⁸¹ ADELL ARGILÉS, R. y MARTÍNEZ LÓPEZ, M. (Coords.): *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa. Prácticas y contextos sociales*. Madrid, Catarata, 2004.

Las asociaciones culturales en España están caracterizadas por su diversidad, reflejo de la diversidad cultural del propio Estado, como un cajón de sastre -por ejemplo se da un mayor desarrollo de las asociaciones peñistas o festivas en Castilla y León, frente a clubs de ámbito musical en el País Valenciano-. Dentro de estas entidades habría que cobijar a los grupos de teatro, ateneos culturales, casas regionales, colectivos artísticos, entre otros.

Las asociaciones excursionistas, aparecen en España en el siglo XIX, vinculadas al esculatismo juvenil e infantil. Su desarrollo se ve truncado en la dictadura, guiado por dos pilares, el Frente de Juventudes y la Federación Española de Montañismo. Habrá que esperar a los años setenta cuando el régimen permita la creación de otras asociaciones diferentes. Con la transición y la democracia, estas asociaciones se consolidan.

Y no podemos olvidar a las entidades de ayuda social, de gran trascendencia en la sociedad, que asisten a los más necesitados en el estado del bienestar, como destacan por su mayor relevancia Cruz Roja o Cáritas Diocesanas.

■ La política cultural

Tras el gobierno de UCD, uno de los problemas enraizados desde el fin de la dictadura era la democratización y descentralización de la cultura, el primer aspecto consistía en la normalización de la cultura y el enriquecimiento de la misma y el segundo aspecto pretendía establecer competencias en materia de cultura a las diferentes comunidades autónomas españolas que alcanzaban como Castilla y León, su estado de autonomía en 1983 por medio de un aparato administrativo y reales decretos que permitían las transferencias de poder en un estado descentralizado.

"En esta tarea de renovación cultural, de democratización de la cultura, este Ministerio sabe que la libertad es imprescindible. El acto creador es manifestación de la libertad individual. Esta es la premisa de la que parte el Gobierno, convencido de que sólo en una atmósfera de libertad puede florecer la creación"⁴⁸².

La estabilidad política y social iniciada se intentó trasladar a la cultura, una cultura que se encontraba muy mediatizada por la propia evolución política. La liberalización social y política permite un mayor pluralismo, vuelve por tanto la cultura y el ocio unidos para entretener a un público que antoja un gusto distinto rechazando el modelo oficial anterior. Era la edad dorada del desarrollo y consumo cultural cuyos parámetros crecen desde la primera legislación socialista hasta 68% según datos de Marzo y Badía⁴⁸³.

Según Rubio Arostegui⁴⁸⁴, la situación de la cultura en estos primeros años socialistas se caracterizaba por un vacío legislativo en materia cultural, un aparato burocrático anticuado, una crisis de la actividad cultural privada y una crisis de identidad de la cultura -exiliada-.

⁴⁸² CONGRESO DE LOS DIPUTADOS: *Diario de sesiones. Comisión de Educación y Cultura*, nº 17. Madrid, 25/02/1983, p. 4.

⁴⁸³ Según MARZO, J.L. y BADIA, T.: *Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)*, en www.soymenos.net (2006), p.9.

⁴⁸⁴ RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Gijón, Trea, 2003, p. 39.

El gobierno intervino en el desarrollo cultural buscando cierta neutralidad y reconocimiento del pluralismo. En la comparecencia del primer ministro de cultura socialista, Javier Solana (en 1983), explicaba las metas socialistas:

"La democracia española ha contribuido sensiblemente a cambiar el panorama cultural. La supresión de la censura, la recuperación de talentos perdidos o de obra cultural marginada, el desarrollo de las culturas regionales ha venido a coincidir con el interés creciente de los españoles por las nuevas ideas y manifestaciones culturales, la incorporación de la mujer a la vida pública, el incremento de la sensibilidad colectiva hacia la calidad de vida, la naturaleza y el bienestar... (...)... Resumamos, pues, nuestras metas: conseguir el libre acceso de todos los españoles a los bienes culturales, la participación activa de los ciudadanos en su creación o disfrute, llevar a término el proceso descentralizador, fomentar la producción cultural nacional, en constante lucha contra las desigualdades y promover la presencia de la cultura española en el exterior. Para conseguirlo necesitamos medidas legislativas y reglamentarias, medidas económicas y reorganizar la Administración...La Instrumentación de los objetivos del Departamento requiere la elaboración de las pertinentes disposiciones legales, con el rango que en cada caso venga exigido por su alcance y contenido. Evidentemente el proceso de transferencias de competencias a las Comunidades Autónomas, actualmente en curso, nos plantea el problema de dilucidar en cada caso el carácter y alcance de la disposición que debe dictarse. Pare al estudio de todas las cuestiones que puedan surgir en este proceso se ha constituido ya en el Departamento una Comisión especializada que supervisará el desarrollo normativo"⁴⁸⁵.

Su política cultural se orientaba a consolidar los llamados "centros matrices de los servicios culturales del estado, en todas las áreas de dicha actividad"⁴⁸⁶, en intentar poner las bases de una infraestructura cultural, en descentralizar el gasto cultural del estado, controlar el sector público, crear una actitud pública y poner atención preferente a la programación de eventos singulares. Para ello era necesario el apoyo de las CC.AA y las administraciones locales y regionales o de la OCA (Oficina de Coordinación Artística, 1983⁴⁸⁷) que además paliaban el problema estructural del Ministerio de Cultura⁴⁸⁸.

"Este nuevo programa requiere la elaboración de un discurso cultural riguroso, que contemple aspectos antes descuidados como la definición del nuevo papel de las administraciones en materia de cultura, la corresponsabilidad de los sectores públicos y privados en el campo cultural, la sustitución de una programación del día a día por una planificación global, la evaluación continua de las políticas culturales, la conexión con sectores creadores y con gestores del resto de España y Europa y la formación y reciclaje de profesionales"⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ CONGRESO DE LOS DIPUTADOS: *Diario de sesiones...*ob.cit., p. 6.

⁴⁸⁶ GONZÁLEZ POSADA, J.: "La vida cultural..."ob.cit., p. 426.

⁴⁸⁷ Agenda cultural que pone en marcha iniciativas artísticas, pero limitándolas.

⁴⁸⁸ Que había recogido en su nacimiento, en 1977, personal de otros ministerios. Y ahora es cuando comienza a organizarse (1985) con: centros directivos como la Subsecretaría de Cultura, Secretaría General Técnica, Dirección General de Bellas Artes, Dirección General del Libro y Bibliotecas, la Dirección General de Cooperación Cultural o un gabinete de asistencia al ministro. O con organismos autónomos como INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), ICAA (Instituto de las Artes Cinematográficas y Audiovisuales), Museo Nacional del Prado, Instituto de la Juventud, Consejo Superior de Deportes e Instituto de la Mujer.

⁴⁸⁹ GONZÁLEZ POSADA, J.: "La vida cultural"..."ob.cit., p. 471.

El modelo español de la política cultural se basaba en la descentralización a través de las CC.AA que gestionan y planifican sus propios programas culturales e infraestructuras, con un notable gasto público en provincias como Valladolid o Salamanca. Como síntoma del cambio social se produce el reconocimiento de los artistas y creadores culturales como profesión asegurada dentro de la Seguridad Social.

La financiación cultural del gobierno socialista estaba descentralizada de acuerdo a los tres escalones: la administración del estado, administración autonómica y local. Dentro de la propia Constitución el artículo 68:

*“... obliga a destinar al menos el 1% del presupuesto de toda obra pública financiada total o parcialmente por el Estado y cuyo importe supone (algún año) los 601.012 euros, a financiar trabajos de conservación o enriquecimiento del patrimonio histórico español o del fomento de la creatividad artística”*⁴⁹⁰.

Uno de los instrumentos básicos para el fomento de la cultura desde el Ministerio de Cultura, se centraba en las subvenciones con importantes dotaciones y tipologías. Serán el cine, el libro, la música, la danza y el teatro los que noten una mejoría en la política cultural, como el apoyo a la realización de películas españolas con un presupuesto que aumentó el doble frente al primer año de gobierno -1490 millones de pesetas en 1982 a 3.439,5 millones de pesetas en 1984-⁴⁹¹.

Además su inversión en el ámbito de las infraestructuras es elevada frente a otros ministerios, las cifras presupuestarias crecieron un 111,7% frente a un 19,13%, respectivamente⁴⁹². Su dedicación inversora apoyaba convenios con la Dirección General de Bellas Artes para el cuidado del patrimonio artístico y cultural, las obras del Centro de Arte Reina Sofía, la construcción de bibliotecas, la ampliación del Museo del Prado, o los Planes Nacionales de Auditorios y de Rehabilitación de Teatros.

*“La creación artística en España está, de hecho, marcada por la doble voluntad de los artistas de ponerse al diapasón de los movimientos internacionales, aunque asumiendo la especificidad de su herencia cultural. Esta generación difiere de las anteriores que habían estado tentadas por el exilio”*⁴⁹³.

Evidentemente el gobierno como institución pública no tenía capacidad decisoria sobre las inversiones de las instituciones privadas, pero sí podía incentivar y dirigir sus inversiones hacia el fomento general de la cultura, desgravando un alto porcentaje de sus inversiones para todo tipo de instituciones privadas -hasta en la propia banca privada-; mientras que para las cajas de ahorros estaban obligadas a hacer inversiones en cultura según sus propios estatutos, dentro de la llamada Obra Social, además de la desgravación que les suponía. Las Cajas de Ahorros suponen una de las redes asistenciales más amplias que perduran hasta la actualidad, como se expresa en la memoria 1987 de Caja de Ahorros Popular de Valladolid, cubriendo un aporte de alrededor de algo más de 70 millones de pesetas⁴⁹⁴.

Es en la Obra Social donde una parte se dota a cultura propiamente dicha, donde se suele albergar como en este caso programas culturales, restauraciones, aulas de

⁴⁹⁰ Informe VV.AA.: *La política cultural...*ob.cit., p. 24.

⁴⁹¹ RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural del...*ob.cit., p. 51.

⁴⁹²Ibidem., p. 53.

⁴⁹³ En GIMÉNEZ, C.: “Espagne 87. Dynamiques et interrogations”. Madrid-París, Ministerio de Cultura, 1987. Citado por Marzo, J.L.: “El ¿triunfo? De la ¿nueva? Pintura española de los 80”, en *Toma de partido. Desplazamientos*, nº 6. Barcelona, Libros de la QUAM, 1995, pp. 126-161, p.154.

⁴⁹⁴ Vista en el Centro de Documentación de Caja España en León.

cultura, cátedras de cine, salas de exposición o ediciones –en un total de más de 500 actos culturales-, ocupando un 40% del área social –formado además por el área asistencial⁴⁹⁵ y el área docente⁴⁹⁶-.

La Caja de Ahorros Provincial de Zamora –así denominada hasta 1985, luego Caja Zamora-, promueve en obra social y cultura alrededor de 218 actos en 1987 en un gasto de más de 100 millones en 1986⁴⁹⁷. Esto supone una presencia importante de la cultura en el plano de las instituciones económicas, siguiendo la línea del gobierno de apoyo exhaustivo a la cultura como bien popular, pero dejando a un lado el aspecto más “alternativo” y renovador de la misma, como luego veremos.

En el cuadro siguiente sobre las actividades culturales de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte Piedad de la provincia de León (1989) se puede ver el ejemplo de la distribución de las programaciones y la preponderancia de conciertos y actividades infantiles (de tipo teatral):

Tabla 12.- Número de actos y asistentes en la provincia de León

Lugar	Conciertos	Conferencias	Exposiciones	Teatro y Danza	Cine y infantil	Cine mayores	Total
	Núm. ⁴⁹⁸ . Asis. ⁴⁹⁹ .	Núm. Asis.	Núm. Asis.	Núm. Asis.	Núm. Asis.	Núm. Asis.	Núm. Asis.
León	48 22.629	5 407	9 150.784	2 1.150	27 6.570	34 5.580	125 187.120
Astorga	19 9.520	- -	- -	- -	26 8.501	1 320	46 18.341
Ponferrada	15 5.500	- -	10 54.100	1 350	29 1.677	1 130	56 61.757
La Bañeza	14 6.950	- -	- -	- -	45 7.520	1 170	60 14.335
Sahagún de Campos	9 3.750	- -	- -	- -	3 750	- -	12 4.500
Villafranca del Bierzo	4 1.550	- -	- -	1 600	5 873	- -	10 3.023

Se generaba así un estado cultural, de fomento y difusión artística y creativa, apoyada por una nueva legislación, creando un elenco de reconocimientos y premios nacionales como fue el Premio Cervantes (1976) o Premio de las Letras Españolas (1984), pero también otros muchos regionales o locales.

⁴⁹⁵ Irá en aumento hacia los años noventa.

⁴⁹⁶ Aunque en otras como Caja León ya en la memoria anual de 1987 incluían los sectores de área cultural, docente, sanitaria, asistencial y de investigación.

⁴⁹⁷ Datos de la Memoria 1985 y Memoria 1986 de la Caja Zamora, editada por Castilviejo, Zamora en 1986 y 1987. Vistas en el Centro de Documentación de Caja España (León).

⁴⁹⁸ Número de actividades.

⁴⁹⁹ Asistencia de público, en personas.

Las prácticas culturales de los españoles estaban basadas en la juventud como soporte de su formación cultural y con mayor presencia de los varones jóvenes, en cine - mayor práctica urbana-, toros o conciertos de rock. La asistencia a este tipo de espectáculos recoge una mayor presencia en el cine, teatro, bailes regionales o conciertos de música popular⁵⁰⁰. Su presencia en el ámbito artístico -como exposiciones, visita a monumentos o museos, ferias o festivales, etc- es asidua en la visita a monumentos históricos o artísticos, especialmente religiosos -con un 74,7% a catedrales e iglesias-⁵⁰¹.

Mariás ha denunciado que “*«se habla enormemente de cultura y en ocasiones se descuida crearla»*; *existiría, además, la tendencia a llamar cultura a cualquier cosa, a simples actividades o incluso a los deseos cuya realidad no supera los límites creados por la propia difusión*”⁵⁰². Esta popularización de la cultura, sin embargo tenía aspectos negativos, como señala Herrero, crítico de teatro, que dice en *El Norte de Castilla* de Valladolid,

“... de la cultura se quiere hacer un escaparate y, además, dirigido a todos... (...)...Se ha estimulado que todo el mundo se apunte al éxito inmediato y no a la creación de las bases suficientes para la transformación cultural. Se va a lo seguro, a lo querido por todos, a lo proclamado. ¿Quién va a discutir a Velázquez o a Mozart?”⁵⁰³.

El segundo mandato socialista nombró a un nuevo ministro de cultura, Jorge Semprún a mediados de 1988, que continuó la política cultural iniciada por Solana - como la Ley de Patrimonio Histórico-. Por ejemplo algunos de sus objetivos fueron la promoción del Camino de Santiago o la creación de la Junta Europea de Ampliación de Estudios⁵⁰⁴. Aunque también generó aspectos polémicos -como ocurrió con la ley Miró en la legislatura anterior- como fue el caso de el decreto Semprún.

El decreto Semprún provocó una disminución de la capacidad creadora cinéfila y de 146 films en 1982 se pasa a sólo 48 en 1989, aunque aumento ligeramente su calidad no atrajo a más público que al escaso de la ley Miró⁵⁰⁵.

Ya desde 1986 España se había incorporado a Europa, produciéndose un desarrollo internacional sin precedentes, como es el caso de la creación del Instituto Cervantes. Por tanto, el tercer mandato socialista supuso una normalización internacional de España en las corrientes culturales.

“*Tras la crisis financiera del 92, una abierta apuesta por la terciarización de los servicios culturales. Multitud de ciudades pequeñas y medianas abrieron centros de arte contemporáneo que, aunque impulsaban reflexiones de carácter local, cubrían déficits estructurales y favorecían nuevas oportunidades profesionales, también sirvieron para colocarse en el mapa del nuevo turismo cultural global*”⁵⁰⁶.

⁵⁰⁰ VV.AA.: *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Colección Datos Culturales. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 81.

⁵⁰¹ VV.AA.: *Equipamientos, prácticas y...* ob.cit., pp. 87-95.

⁵⁰² Citado en TUSELL, J.: *Dictadura franquista y...* ob. cit., pp. 394-395.

⁵⁰³ Ver nota de *El Norte de Castilla*, en GONZÁLEZ POSADA, J.: “La vida cultural”...ob.cit., p. 430.

⁵⁰⁴ S.C.: “Semprún fija como principal objetivo la promoción del Camino de Santiago”, en *El ABC, Cultura*. Madrid, 18/11/1988.

⁵⁰⁵ CAPARRÓS LERA, J.M.: *La pantalla popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid, Akal, 2005, p. 54.

⁵⁰⁶ MARZO, J.L. y BADIA, T.: *Las políticas culturales...* ob.cit, p. 14.

Después, el Ministerio de Cultura fue guiado por Solé Tura quién se encontraba ante un ministerio desgastado –por crisis y corrupción dentro del partido-, el descontento de cierto sector cultural como era el teatro y el cine, acarreado en la época anterior; y además la crisis económica que se percibió en un recorte de presupuestos que. Aún así, el gobierno desbancaba con grandes gastos en materia de eventos como la Exposición Universal de Sevilla o Madrid Capital de la Cultura Europea, enfrentándose a un fuerte malestar, recordemos las huelgas de cine y teatro en diciembre de 1991⁵⁰⁷. Además de cooperar con las CCAA, también lo hizo hacia el exterior con la Comisión Asesora de Relaciones Culturales en el Exterior (1992).

Trabajó sobre sectores culturales como el libro, ayudando en la creación y en la regulación del precio de los libros –creándose el I Plan de Fomento en la Industria del Libro-; el cine donde se reformaba el decreto de Semprún que tantos quebraderos había dado y se colapsaba las subvenciones en fomento del cine; el patrimonio donde se creaba el I Plan de Rehabilitación de Catedrales desde 1990 o se continuaba con la reforma administrativa en este ámbito; los museos con una expansión de aquellos dedicados al arte contemporáneo –IVAM, MNCARS, Centro Galego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela, etc.-; el teatro con la creación de la Red Nacional de Teatros con el fin de abaratar costes; etc⁵⁰⁸.

Como señala Rubio Aróstegui,

*“... la gestión de Solé Tura estuvo marcada por el menor tiempo para la planificación de las políticas, y desde su toma de posesión, los esfuerzos se dirigieron hacia la solución de asuntos inmediatos, como por ejemplo la búsqueda de financiación para el sector del cine. Como aspecto importante de su gestión habría de subrayar la firma definitiva de la compra de la colección Thyssen, aunque como ya mencionábamos en epígrafes anteriores de este capítulo, hubiera querido que se hubiera valorado más su trabajo en la coordinación y cooperación en las comunidades autónomas”*⁵⁰⁹.

La última ministra de cultura del cuarto gobierno socialista –que se caracterizaba por una fuerte movilización social- fue Carmen Alborch que tras su toma de posesión declaraba en *El País* (15/07/1993) “Reanimaré la cultura de los 90”⁵¹⁰.

Alborch mostró en el Congreso su plan de trabajo cultural y expuso la situación de la cultura española a la que definió “de buena salud” y de cuyas instituciones:

“Considero que las instituciones culturales en general, y en particular los museos, auditorios, teatros y demás organismos dependientes del Ministerio de Cultura, deben ser más activas, deben contagiarse de la sociedad y contagiar a ésta de ideas; debe, en definitiva, establecerse un flujo continuo entre las instituciones y la sociedad, de modo que aquéllas sirvan realmente para lo que fueron creadas, haciendo posible que los ciudadanos se acerquen y puedan conocer y comprender su pasado y presente culturales y sean plataforma para la manifestación de las nuevas sensibilidades en todos los órdenes. Bajo ningún concepto podría admitirse que nuestras instituciones culturales, por muy brillantes que sean, queden aisladas de la sociedad, dejen de servirla y se sirvan a ellas mismas. Para lograr los objetivos indicados atribuyo una importancia

⁵⁰⁷ RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural del...* ob.cit., pp. 182-184.

⁵⁰⁸ *Ibidem.*, pp. 133-172.

⁵⁰⁹ *Ibidem.*, p. 249.

⁵¹⁰ GARCÍA, A.: “Carmen Alborch: Reanimaré la cultura de los 90”, en *El País*, *Cultura*. Madrid, 15/07/1993.

*fundamental a los medios de comunicación, como transmisores y creadores de cultura*⁵¹¹.

Por influencia del propio presidente del Gobierno, se potenciará las relaciones con Iberoamérica y la difusión internacional de nuestra cultura. Así mismo, los dos campos más tratados por el Ministerio de Cultura -recogidos por Rubio Aróstegui- fueron: la creación de becas para la formación de profesionales dentro del ámbito cultural como fue el caso de los gestores culturales y la ampliación de las subvenciones dedicadas a la creación, exposición o servicios culturales –nacionales o internacionales-⁵¹².

Pero todo ello no podía llevarse a cabo sin una correcta red de relaciones con las diversas comunidades autónomas, permitiendo descentralizar la política cultural y para ello se debía conocer sus infraestructuras o sus formas de gestión cultural y en muchos casos se establecieron convenios (como el MIOR o el MANECU⁵¹³)⁵¹⁴. Ésta descentralización permitió aumentar el gasto cultural en las CC.AA como Castilla y León que pasaron de 22.365 millones de pesetas en 1985 a cerca de 100.000 en 1994⁵¹⁵.

Dentro de los sectores culturales más dañados como era el cine, Alborch muestra el objetivo de recuperar el mercado del cine español en las taquillas, aumentar su producción y su comercio, así como, apoyar la competitividad y los nuevos talentos⁵¹⁶. En el caso del teatro se crea a través del INAEM la Red Nacional de Teatros y Auditorios (1993) divulgando giras prestigiosas⁵¹⁷. Son teatros castellanoleonés algunos de los que se integran como: el Auditorio de Salamanca, el Teatro Principal de Zamora o el Teatro Juan Bravo de Segovia⁵¹⁸.

En el ámbito artístico, la ministra recibiría en 1989 -unos años antes de participar en el gobierno- el Premio Dédalo a la mejor labor de promoción de artistas jóvenes por su relación con el arte en su antigua profesión de galerista⁵¹⁹. Debido a su debilidad por este tema, será un campo de cambios –a veces no bien vistos- y gestiones como el pago de la entrada a los museos estatales (desde 1994), la ampliación del Museo del Prado puesta a concurso o la inauguración del Museo de América o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, éste último como uno de los pocos ejemplos de este tipo de museos en España en este período.

En suma, como explica Sánchez Luque,

“... el Ministerio de Cultura buscaba distintos puntos de apoyo sobre los que fundar una renovación del panorama museístico español asociado al Estado: descargar o no sus competencias en las administraciones regionales tomando el interés de sus fondos como principio de selección de una u otra opción, así como articular y mejorar los museos periféricos estableciendo un

⁵¹¹ ALBORCH, C., comparecencia de la ministra en el Congreso, en *Diario de Sesiones* de 21/09/1993. Comisión de Educación y Cultura, p. 69.

⁵¹² RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural del...*ob.cit., pp. 255-257.

⁵¹³ El primero vinculado a la red de inversiones o subvenciones de museos, bibliotecas, archivos... Y el segundo enfocado al patrimonio histórico.

⁵¹⁴ Como explicaba Alborch en su conferencia *Ante la complejidad cultural de los 90*, dentro del ciclo *Un cambio necesario*. “Carmen Alborch busca modelos alternativos a la subvención” en *El País*. Madrid, 18/01/1994.

⁵¹⁵ Datos tomados de GONZÁLEZ POSADAS, J.: “La vida cultural”...ob.cit., p. 427.

⁵¹⁶ RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural del...*ob.cit., p. 265.

⁵¹⁷ Aunque también se creará la Red de Teatros de Castilla y León.

⁵¹⁸ Datos tomados de GONZÁLEZ POSADAS, J.: “La vida cultural”...ob.cit., p. 448.

⁵¹⁹ Ver biografía en: ÁLVAREZ LÁZARO, P.F.: *100 años de educación en España*. Madrid, Ministerio de Educación, 2002, p. 141.

marco museológico único. Para conseguir esta tarea, se argumentaba además una necesaria redefinición de museo estatal que no renunciara a las nuevas fórmulas de gestión descentralizadas⁵²⁰.

▫ La “Movida”

En el ámbito madrileño no hay que olvidar el significado de “la movida” en el ámbito cultural y urbano de los años ochenta –aunque también se desarrolló en Bilbao, Barcelona, Vigo, Valencia o Sevilla con características propias-. Fue un movimiento cultural y un fenómeno social que abrió puertas y cerró otras –especialmente debido a la difusión del consumo masivo de drogas-, pero del cuál bebieron el resto de ciudades en mayor o menor medida.

“Las ciudades españolas más populosas intentaron también hacer sus propias «movidas», incluso acuñando su propia terminología. Así surgió en Sevilla el «neocateto», en un intento de emular la eclosión madrileña, pero quedó en agua de borrajas, y como la madrileña, terminó de disociarse”⁵²¹.

Fue fruto de la liberación democrática de una generación comprometida, con conciencia social y colectiva, que era capaz de pasar de una cultura críptica y forjada en la clandestinidad a una cultura en libertad, exhibida en una teatralidad urbana.

“Se caracteriza por su oposición a las expresiones culturales de la modernidad: al rechazo a todo compromiso político y trascendental, se suma la exaltación de los géneros populares, e incluso, marginales, con la consiguiente búsqueda de nuevas formas de expresión en el cine, la música, los comics, la fotografía, la pintura, la moda y el diseño”⁵²².

La movida permitió un desarrollo cultural y amplió posibilidades, lanzando una imagen de la España moderna que hiciera olvidar a la de “pachanga y pandereta” de la época franquista. El propio alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, la oficializó -con intención puramente electoral- y el gobierno socialista despenalizó la tenencia de drogas (1983), elemento que se desarrolló y acabó con ella. La polémica frase de "a colocarse y al loro" expresada por Tierno Galván en un concierto es significativo del camino de apoyo del nuevo soporte institucional⁵²³.

Entre sus más conocidos representantes estaban Alaska y Pedro Almodóvar. Era, especialmente un movimiento más unido a la política de izquierdas –aunque nunca se adhirió a nada-, y donde la oposición la rechazaba por sus valores –de libertinaje sexual, drogas, ridiculez, mala calidad, etc.- y por ser escandalosa y banal:

⁵²⁰ SÁNCHEZ LUQUE, M.: “Los museos estatales ante la descentralización”, en *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. CSIC, 2011, pp. 1-15, p. 6.

⁵²¹ VILARÓS, T.M.: *El mono del desencanto...* ob.cit., p. 26.

⁵²² ESCUDERO, J.: "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 2. Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 1998, pp. 147-161, p. 147.

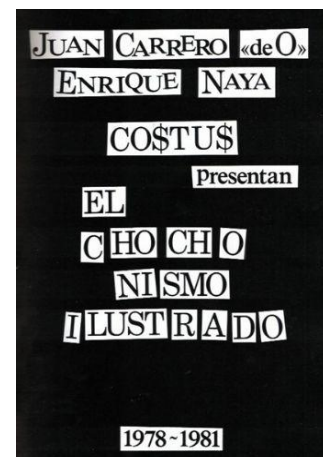
⁵²³ MINGOTE, C. y REQUENA, M. (Eds.): *El malestar de los jóvenes. Contextos, raíces y experiencias*. Madrid, Díaz de Santos, 2008, pp. 101-102.

“La movida ha sido el gran fracaso socialista... (...)...No ha dejado una sola obra pictórica o musical, en fin, de relieve, que la recuerde...”⁵²⁴.

Pero se equivocaron, ya que a pesar de las críticas a la movida, fue el símbolo de la generación nacida en los cincuenta y sesenta, así como una época dorada en la música española, pero tuvo su lado oscuro con las drogas y los excesos de muchos. Toda una generación bailó al ritmo del pop-rock de *Radio Futura*, *Gabinete Galigari*, *Nacha Pop*, *El último de la Fila*, *Los Rebeldes*, *Alaska y los Pegamoides*, *Duncan Dhu*, *Parálisis permanente*, *Danza Invisible*, *Seguridad Social*, Miguel Ríos o *Mecano*, superventas y representantes de un momento social, que no ha pasado de moda. Que se mostraban en programas de televisión, como *La edad de oro*, *Aplauso*, *Popgrama* o *Trescientos millones*, al igual que en la radio con *Onda 2*.

Pero no sólo fue música sino todo un elenco de tribus urbanas, desde fotógrafos –Álix, Ouka Lee, Pérez Mínguez y Miguel Trillo-, ilustradores y dibujantes –Tótem, Blue Jeans, El jueves o Cómix Internacional publicaciones junto a dibujantes -como Javier Mariscal o Ceesepe-, cinéfilos –Pedro Almodóvar-, literatos –Ediciones Libertarias trataban de promocionarlos-, grupos teatrales –como Los Goliardos-, modistos –Antonio Alvarado o Juan Carlos Laiglesia-, pintores –promocionados por la Galería Buades o Vijande-, etc. Un punto álgido es la exposición *El chochonismo ilustrado* (1978-1981) donde se mostraban obras de Las Costus junto con Chema Cobo, Luis Gordillo o Guillermo Pérez Villalta, que con carácter sarcástico se trataban temas sobre el posfranquismo, la nobleza española o el folklore.

Foto 10. Cartel de la exposición *El chochonismo ilustrado* (1975)⁵²⁵ ▶



“El signo de la Movida era la creatividad y la generación espontánea, por lo que durante aquellos años surgieron diversos actos festivos nada tradicionales y bastante revolucionarios”⁵²⁶, como la actual Fiesta de la Primavera de la Universidad Autónoma de Madrid.

La prensa marginal -underground- fue el punto de información y divulgación de la movida, frente a una prensa diaria que no se posicionaba⁵²⁷. Los fancines eran una alternativa, que habían surgido en los sesenta como respuesta política del régimen, aunque algunos “volaron por los aires” literalmente como le pasó a El Papus; comenzaron a finales de los setenta a mostrar a esta generación dispuesta a un cambio y con actitudes creativas. En poco más de diez años (1977-1989) salieron miles de títulos como *Rollo*, *La*

⁵²⁴ Cita del alcalde de Madrid (Álvarez del Manzano) en PAVLOVIC, T.: “Travistiendo la voz: la poética de la movida madrileña”, en Medina, R. y Zecchi, B.: *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 235 y ss., p. 237.

⁵²⁵ <http://www.costus.es/artel1.asp?sec=2&lang=ESP&id=1&token=>.

⁵²⁶ LECHADO, J.M.: *La movida. Una crónica de los ochenta*. Madrid, Algaba, 2005, p.135.

⁵²⁷ Es interesante VV.AA.: *La prensa y la radio en Salamanca, hoy. 1984*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.

Víbora, La Liviandad del Imperdible, La Cloaca, La Luna de Madrid, Prensa Marginal Madrileña, por el colectivo *Premamá*, entre otros.

La revista *La Luna de Madrid* fue una de las más emblemáticas de la movida. Se convirtió en punto de encuentro y lugar de expresión artística y cultural, desde 1983 como una muestra de lo que se estaba realizando en la década de los ochenta en España.

*"La Luna de Madrid tuvo la virtud de convertirse en un referente de toda aquella evolución por la amplia difusión que alcanzó y por la capacidad que tuvo que recoger en sus páginas las voces, las imágenes y las aportaciones más novedosas...innovó prácticas de diseño, experimentó en casi todos los sectores culturales y contó con cientos de colaboradores en cada número, contribuyendo a la popularización de nuevas y modernas formas de expresión"*⁵²⁸.

Por ejemplo su sección de arquitectura se relacionó con todo lo que se fraguaba en esos momentos, con artículos como *Mis Horrores Favoritos* de Manolo Blanco -denuncia directa de la urbanización de mala calidad en toque de humor-⁵²⁹.

Como resume Imbert:

*"La Movida es, pues, a la vez, una acción en el sentido moderno de acción teatral («performance»), una esfera de acción (marco, espacio de realización), el escenario (microsocial) en el marco de una contextualización del hacer; y por extensión los actores que allí se producen"*⁵³⁰.

▫ **Revistas de vanguardia**

Así en los ochenta, además de las revistas mencionadas con la movida, destacamos también la presencia de *Madrid me mata, Tintimán, El canto de la tripulación, El Europeo, El paseante, El Víbora, Clandestino, El viejo topo, Poesía, Anthropos, La balsa de la Medusa, Fragmentos, Lápiz, De diseño, Experimenta...*⁵³¹

La exposición *La Luna de Madrid y Revistas de Vanguardia de los 80* (Biblioteca Nacional, Madrid, 2007) mostró muchas de estas publicaciones, símbolo de una época, que dedicaron sus páginas al cine, a la literatura, a los comics, a las artes plásticas, al diseño, etc⁵³².

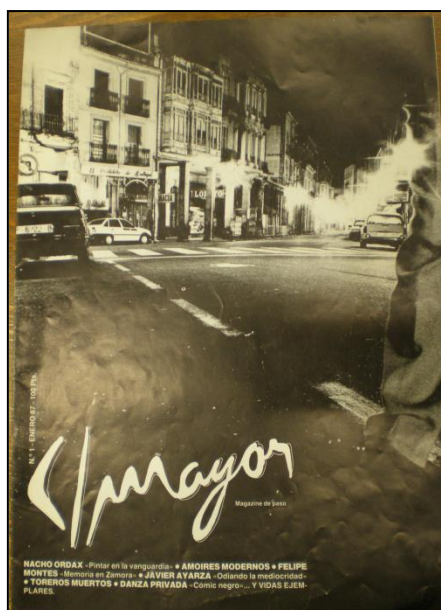
⁵²⁸ DEL CORRAL, M.: "La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80", en VV.AA.: *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p.7.

⁵²⁹ TIRADO, J.L.: "Viaje a la Luna", en VV.AA.: *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 26-37, p. 36.

⁵³⁰ IMBERT, G.: *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid, Akal, 1990, pp. 196-197.

⁵³¹ TONO MARTÍNEZ, J.: "La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80", en VV.AA.: *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 10-18, p.17.

⁵³² VV.AA.: *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.



◀ Foto 11. Portada revista *Calle Mayor* nº 1 (enero 1987)⁵³³

La prensa marginal que recogía las novedades de la época, bebe de las revistas de vanguardias de décadas anteriores, especialmente dedicadas a la literatura y la poesía.

Rememoremos la exposición *Revistas vallisoletanas de vanguardia, 1928-1978*, en la Sala Municipal de Exposiciones de la Sala Revilla (2011, Valladolid)⁵³⁴, que muestra los primeros pasos de este tipo de publicaciones que aportaron al carácter libertario y vanguardista, como las carpetas guiadas por Francisco Pino: *Carpeta Amarilla* (1971), *Carpetas Blancas* (1975), *Carpetas Grises* (1976) y *Carpetas Verdes*

(1978)⁵³⁵; junto a otras como *Llanuras* (1982-86) cuyo artículo editorial (número uno) exclamaba “*pretende esta Revista, que ahora nace, dejar constancia de las inquietudes literarias, artísticas, culturales en su sentido más noble y más amplio*”⁵³⁶, a manera de catalizadores sociales y culturales. Más vinculadas a las artes encontramos la gaceta *Veladuras*.

En el caso de Palencia encontramos revistas de información como *Palencia 34* (desde 1976) o *Calle Mayor* (sobre arte contemporáneo, cultura alternativa, etc.), así como otras de carácter cultural en el ámbito rural como *Eñe* (Dueñas).

▫ Literatura

A pesar de la diversidad y afluencia de revistas, la regresión de la lectura es uno de los aspectos más preocupantes, especialmente entre los varones de la generación nacida en los ochenta, por la falta de hábito entre ellos, sesgo generacional que no se percibe en las mujeres. Así se habla en la encuesta del Ministerio de Cultura (1990) de únicamente el 56% de la población -superior a 18 años- con hábitos de lectura, aunque el mayor nivel de formación académica y la juventud lo van potenciando⁵³⁷. A pesar de ello, las estadísticas señalan que en un 84,3% de los hogares españoles tienen algún libro⁵³⁸.

En el caso de Castilla y León un 44% de la población afirmaba haber leído algún libro en los tres meses anteriores a la encuesta del Ministerio de Cultura (1987) y cuanto mayor era su formación académica mayores eran los

⁵³³ Foto extraída de la Biblioteca de la Diputación Provincial de Palencia.

⁵³⁴ Exposición *Revistas Vallisoletanas de Vanguardia, 1928-1978* en la Sala Municipal de Exposiciones de la Casa Revilla. Valladolid, del 04 de julio al 28 de agosto de 2011.

⁵³⁵ Primeros pasos del Mail Art.

⁵³⁶ PARAÍSO, I.: *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989). Historia de Valladolid X-2*. Valladolid, Ateneo, 1990, p. 498.

⁵³⁷ VV.AA.: *Equipamientos, prácticas...ob.cit.*, pp. 120-121.

⁵³⁸ *Ibidem.*, p.61.

hábitos en este sentido, destacando los universitarios con un 94%, destacando los jóvenes entre 14 a 25 años, sin diferencias de género apreciables⁵³⁹.

La propia política gubernamental apoyaba no sólo a la industria editorial y su mercado, sino al fomento de la lectura y la creación literaria. Y será la Dirección General del Libro y la Biblioteca la encargada -desde 1985- de tomar las decisiones en este ámbito⁵⁴⁰.

En los diversos campos de la literatura se perfilan cambios y figuras de gran renombre, ya hemos hablado de la introducción del experimentalismo, que aún sigue patente en el ámbito literario⁵⁴¹ y otras vanguardistas que se están desarrollando en Europa, -con Miguel Delibes, Camilo José Cela, Torrente Ballester, entre otros muchos-, así como la vuelta a la novela de corte realista tradicional.

Se cultivan géneros dispares que tratan de explicar el pasado del país que ya habían dado sus frutos durante la transición y que perduran con *Mazurca para dos muertos* de Camilo José Cela (1983), *Herrumbosas lanzas* de Juan Benet (1984-1986), *Largo noviembre de Madrid* de José Eduardo Zúñiga (1980) o *Luna de Lobos* de Julio Llamazares (1985). Este género además fue apoyado por los premios literarios institucionales como el Premio Planeta (1985 y 1988)⁵⁴². Alcanzaron éxitos nombres unidos a este género como José Luis Sampedro -con *Octubre, octubre*, 1981- o José Esteban -*El himno de Riego*, 1984- y otros consagrados desarrollaron la novela histórica como Miguel Delibes -en *A madera de héroe*, 1987- o Gonzalo Torrente Ballester -con *El rey pasmado*, 1989-⁵⁴³.

Aunque por supuesto surgen otras temáticas más habituales, como es la novela histórica, de historias del pasado como *La rosa de Alejandría* de Manuel Vázquez Montalbán, *Cabrera* de Jesús Fernández Santos -1981- o de corte feminista como la obra de Lourdes Ortiz en *Urraca* -1981-. La temática rural realista de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes, intimista de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, de aventuras en *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo, de intriga *El laberinto de las aceitunas* de Eduardo Mendoza -1982- entre otros muchos ejemplos. Unido al apogeo de los NMS, voces femeninas se alzan en este ámbito como las escritoras Mercé Rodoreda, Ana María Matute, Lourdes Ortiz, Esther Tusquets o Carmen Martín Gaité, como mínima referencia.

Surgen a la par una serie de subgéneros dentro de la novela como: la novela erótica, que tras la censura anterior, a manera de reconquistar un universo perdido se mueve entre la libertad sexual, aunque peca de falta de originalidad, como *Ella, la loba* de Leopoldo Azanot. O la novela negra y policiaca, como *El laberinto de las aceitunas* de Eduardo Mendoza (1982), *Días de guardas* de

⁵³⁹ MINISTERIO DE CULTURA: *Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles. Análisis de la Comunidad Autónoma de Castilla y León*. Madrid, Ministerio de Cultura, mayo 1987, pp. 76-82.

⁵⁴⁰ RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural del Estado...*ob.cit., pp. 55-56.

⁵⁴¹ No se puede abarcar todo el campo literario y su desarrollo en los ochenta, son sólo apuntes, para ello puede verse: VILLANUEVA, D. (Ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres, 1975-1990*. IX. Barcelona, Crítica, 1990.

⁵⁴² LANGA PIZARRO, M.: "La novela histórica española en la transición y en la democracia", en *Anales de Literatura Española*, 17. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pp. 107-120, pp. 112-114.

⁵⁴³ *Ibidem.*, pp. 114-115.

Carlos Pérez Merinero (1981), *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán (1990) o *Papel mojado* de Juan José Millás (1983)⁵⁴⁴.

La idea de contar historias continúa en la novela de los años noventa, especialmente a la problemática actual y social, siendo las relaciones humanas las que narran nuestras novelas -de corte intimista, suburbano o costumbrista-. Son ejemplos de ello: Martín Casariego con *Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero* (1995), Pedro Maestre con *Matando dinosaurios con tirachinas* (1996, sobre la problemática laboral de los jóvenes), Daniel Múgica con *Corazón negro* (1995), Tino Pertierra con *El secreto de Sara* (1996), Lucía Etxebarria con *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (1996) o José Ángel Mañas con *Historias del Kronen* (1994).

Son obras que muestran personajes aislados que deambulan por la vida, sus narradores:

*"... han encontrado en las literaturas extranjeras, fundamentalmente anglosajonas, unas referencias ideológicas y literarias, existentes ya en las formas culturales cotidianas de la realidad española, pero todavía presentes en sus literaturas de forma marginal, para elaborar su discurso literario o simplemente para identificar de forma social aspectos de esa realidad cotidiana"*⁵⁴⁵.

Durante esta última década que tratamos:

*"... ha surgido un nuevo grupo de narradores con voz propia y diferenciada con respecto a las generaciones narrativas anteriores que ya no se reconoce en el imaginario configurado en torno a la supervivencia y la resistencia contra un sistema tan determinante como fue el franquista... (...)... En gran medida estos narradores son la expresión crítica de una sociedad paralizada por la hegemonía de lo que se ha venido en llamar el pensamiento único, expresión contemporánea de los aspectos más globalizadores y mistificadores de la ideología del neoliberalismo económico"*⁵⁴⁶.

La antología *La Nueva Poesía*, de Miguel García Posada -1996-, recogía a veinticuatro poetas⁵⁴⁷ representativos de la época, como Luis García Montero, Blanca Andreu, Andrés Trapiello, Felipe Benítez, Jon Juaristi, Miguel D'Ors y Luis Alberto de Cuenca. Donde se recopilaba la diversidad de estilos de las décadas 80 y 90.

▫ El Teatro

El caso del teatro como actividad de la política cultural en los años anteriores había sido escasa. Es ahora cuando se constituye el Consejo del Teatro, se crea el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas o la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El teatro es uno de los espectáculos culturales -tras el cine- más visitado, alcanza un 30% de aficionados, con una

⁵⁴⁴ TYRAS, G.: "La novela negra española después de 1975", en Aubert, P. (Dir.): *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Vol. 66. Madrid, Colección Casa Velázquez, 2004, pp. 249-266, pp.260-263.

⁵⁴⁵ IZQUIERDO, J.M.: "Narradores españoles novísimos de los años noventa", en *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 35. 2001, pp. 293-308, p.300.

⁵⁴⁶ *Ibidem.*, p.11.

⁵⁴⁷ Ampliar en: DE VILLENA, L.A.: *La poesía plural. Antología*. Madrid, Fundamentos, 1998.

asistencia media de cuatro veces al año⁵⁴⁸. Y continúa la voluntad experimental e intimista patente en la literatura⁵⁴⁹.

Atrás queda el denominado “teatro soterrado” o “de vencidos”, que utilizaba los temas políticos de forma indirecta. Mientras los poetas recuperan a Cernuda, los autores teatrales lo hacen con Valle Inclán con fines políticos. Aún así, el teatro decae dejando paso a la radio, televisión y todo el programa cultural del gobierno. Miralles, exclamaba en 1986, “*El teatro español ha muerto. ¡Mueran sus asesinos!*”⁵⁵⁰, denunciando el silencio del teatro y su pérdida de crítica y lucidez que había demostrado durante el franquismo.

La revitalización del teatro fue un asunto más del gobierno socialista, con aumento de su presupuesto, variedad de iniciativas, proliferación de colectivos teatrales –como la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986 o la Asociación de Dramaturgos-, lo que permitió la mejora de sus infraestructuras como la creación de salas alternativas - Centro Dramático Nacional de Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas o CNNTE o la reapertura del Teatro Español de Madrid-; así como el incremento de los espectáculos y festivales⁵⁵¹.

En respuesta a esa revitalización del teatro, especialmente entre 1982 y 1994, se desarrolla la actividad de una nueva generación teatral, denominada “generación del 82” -de temática amplia-, gracias a la cuál se montaron 670 espectáculos modestos en esos años, como los de Teatre Lliure de Luis Pascual, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Centro Dramático Nacional, otros grupos independientes –como Els Joglars, La Fura dels Baus, Els Comediants, etc-, así como personalidades individuales como Nuria Espert, José Luis Gómez, José Carlos Plaza, Paloma Pedrero, Fermín Cabal, Fernán Gómez –*Las bicicletas son para el verano*, 1982-, Alonso de los Santos –*Bajarse al moro*, 1985⁵⁵²- o Adolfo Marsillach –*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, 1981-, entre otros. Estas novedades supusieron la decadencia de los sectores tradicionales o conservadores.

En el caso de Castilla y León el teatro consigue un despegue precario en esta década a pesar del apoyo y difusión de la Junta de Castilla y León –entre 1982-1987-.

“En la Transición, la literatura y el teatro concebidos como un modo de resistencia ante el franquismo se ven desposeídos con su desaparición de ese significado; los autores tenían ante sí una sociedad que se iba a configurar con diferentes perfiles y ante la que era preciso expresarse de otro modo. El caso de Buero Vallejo es en este sentido ejemplar... (...)...es la suya una obra que manifiesta de modo perfecto la actitud de los dramaturgos que, manteniendo sus planteamientos

⁵⁴⁸ VV.AA.: *Equipamientos, prácticas y...ob.cit.*, p. 75.

⁵⁴⁹ Para mayor desarrollo en: CABAL, F. y ALONSO DE LOS SANTOS, J.L.: *Teatro español de los 80*. Madrid, Fundamentos, 1985.

⁵⁵⁰ DE PACO, M. y SERRANO, V.: “Dinámica del teatro desde 1986 a 2008”, en Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (Ed.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet, 2009, pp. 229-244, p. 232.

⁵⁵¹ Ver presentación del libro de LEONARD, C. y GABRIELE, J.P.: *Teatro de la España democrata: Los noventa*. Madrid, Fundamentos, 2000, pp.7-8.

⁵⁵² Sainete costumbrista.

*ideológicos y estéticos básicos, ajustaron su escritura a una sociedad renovada de la que también quieren ser testigos*⁵⁵³.

▫ La Música

En esta comunidad se percibe la ausencia de espacios dedicados a la música cuya situación es complicada, son los conservatorios los que poseen el monopolio de las enseñanzas musicales. Aún así, la música popular si tiene presencia desde mediados de los sesenta, vemos como ahora se supera el “aire regionalista” anterior. Uno de los centros de divulgación de esta cultura será el Centro de Cultura Tradicional de Salamanca dirigido por Ángel Carril, la Fundación Joaquín Díaz en Uruña, el Consorcio de Fomento Musical de Zamora o la cátedra de estudios de la tradición de la UVA.

No ocurrirá lo mismo con la música contemporánea, que es ahora el momento de difusión desde la política del estado en España desde la creación del nuevo Centro Nacional de Difusión de la Música Contemporánea o del INAEM cuyas funciones eran:

*“... cubrir un importante vacío que se venía produciendo en la difusión de la música actual y crear un ambiente más favorable en torno a la música de nuestros días, que facilite su mejor comprensión, disfrute y estudio, poniendo fin al aislamiento en el que la creación musical se encuentra en nuestra sociedad”*⁵⁵⁴.

A pesar esto, la presencia de público en los conciertos o auditorios era escasa en la región castellanoleonesa, dado que un 73% de la población nunca había asistido –datos de 1983⁵⁵⁵-. Serán los jóvenes con estudios los que comiencen a acudir, especialmente para conciertos de rock, pop, disco o jazz, frente a la caída de la música de cantautor, el folk o la ligera, mientras se mantiene la clásica para un público minoritario. Así las encuestas ministeriales de tipo nacional, señalan que en 1990:

*“... sólo un 2,1 % acude al menos una vez al año a un espectáculo de danza, 1,9% acude a la ópera y un 2,1% va a la zarzuela. El dato relativo al teatro ha experimentado en cambio un importante crecimiento. Mientras que en 1990 el 86,1% de la población no acudía nunca al teatro, nos encontramos con que esta cifra negativa a disminuido significativamente hasta el 75,4%”*⁵⁵⁶.

▫ El Cine

El cine es uno de los espectáculos culturales más populares de España en este período, tanto por los aficionados a él -que no se iguala con otros campos- como el número de los asistentes y frecuencia a las salas de proyección⁵⁵⁷. Continúa la tendencia

⁵⁵³ DE PACO, M. y SERRANO, V.: “Dinámica del teatro...ob.cit., p. 231.

⁵⁵⁴ Notas tomadas del BOE (11/10/1985) de RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural...ob.cit.*, p. 94.

⁵⁵⁵ Resultados del año 1985, en MINISTERIO DE CULTURA: *Encuesta de...ob.cit.*

⁵⁵⁶ Informe VV.AA.: *La política cultural...ob.cit.*, p. 25.

⁵⁵⁷ VV.AA.: *Equipamientos, prácticas y...ob.cit.*, p. 75

de diversificación durante una política dirigida especialmente por Pilar Miró en la etapa socialista –la ley Miró o RD del 12 de enero de 1984-⁵⁵⁸.

*“En líneas generales, la ley Miró ha hecho económicamente viables multitud de proyectos, caros o no, favoreciendo la actividad productora y la misma existencia del trabajo de artistas y técnicos, siendo contestada desde los sectores de la distribución y la exhibición –más fuertemente por los ligados a intereses multinacionales-, y también pero menos, desde sectores al parecer excluidos del espíritu del impulso del cine español de calidad que la ley alienta”*⁵⁵⁹.

El apoyo gubernamental es clave desde 1979, especialmente desde el citado Plan Miró de comienzos ochenta, recuperando la industria cinematográfica española e irrumpiendo a golpe de cámara en el ámbito internacional, con las obras de Pedro Almodóvar o Fernando Trueba. Pilar Miró trató de gestionar conciliadoramente la industria del cine y la cultura. La situación que se encontraba era de una producción española de 142 títulos en 1982, con un 30,2% de público⁵⁶⁰.

Aún así, tuvo detractores -como distribuidores o actores y técnicos de doblaje-, debido a un debilitación de la producción y la fuerte creación de empresas cinematográficas, además, impulsó el cine no comercial, que no hizo ganar espectadores, mientras la normativa sólo cubrió al cine y no al medio audiovisual, así como los costes de producción se elevaron, etc.⁵⁶¹

*“La ley Miró debía haber sido el primero de una serie de decretos que encauzaran todos -y no uno sólo- los problemas de nuestro cine. Pero lo cierto es que este primer decreto fue también el último. Abandonada a su suerte, la ley Miró se convirtió en un acto legislativo solitario, que permitía mantener, apoyada en la iniciativa pública, la producción de cine, pero que -precisamente a causa de su soledad- conducía a esa producción a una existencia progresivamente erosionada por los vacíos legislativos que enquistaban el resto de las necesidades que asediaban y asedian a nuestro cine”*⁵⁶².

En nuestra CC.AA, será Valladolid, la ciudad de mayor promoción del cine de autor⁵⁶³, gracias a la SEMINCI⁵⁶⁴, ya con prestigio internacional; aunque otras provincias tendrán sus muestras como el Encuentro Internacional de Cine de Burgos o la Muestra del Cine Internacional de Palencia, activa en la provincia de Palencia con programa de actividades paralelas, organizado por la UPP y Educación de Adultos, que permite un acercamiento del cine no comercial a las salas palentinas⁵⁶⁵.

⁵⁵⁸ Para mayor información consultar: GUBERN, R y otros: *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995. Y TORRES, A.M.: *Diccionario Espasa del cine español*. Madrid, Espasa, 1995.

⁵⁵⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A.: “El cine español...ob.cit., p.95.

⁵⁶⁰ SÁNCHEZ, S.: “Programa doble para un cine incierto”, en Gracia García, J. y Ródenas de Moya, R.: *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet, 2009, pp. 121-152, p. 138.

⁵⁶¹ RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural...ob.cit., pp. 68-69.*

⁵⁶² FERNÁNDEZ SANTOS, A.: “Los peligros del plumazo. La situación del cine español”, en *El País*. Madrid, 11/01/1989.

⁵⁶³ Gracias a las muestras y semanas dedicadas a la cinematografía y el vídeo, el prestigio de la cátedra de cine de su Universidad, etc.

⁵⁶⁴ En esta década está dirigida por Fernando Herrero, Germán Losada y Rafael González.

⁵⁶⁵ CABALLERO, F.: “Hacia una ciudad de cine”, en *El Norte de Castilla*, Sec. Opinión. Palencia, 29/01/1994, p. 4.

Foto 12. Catálogo *Semana Internacional de Cine* de Valladolid, 1979⁵⁶⁶ ▶

Mientras,

“... la semana de cine de Valladolid ha tenido siempre una línea de prestigio y calidad, ha sido como un lugar donde se venía a ver buen cine. Otros festivales podían traer a otro tipo de cine, pero Valladolid era siempre como una semana cultural, rigurosa, de estudio, de análisis del cine, donde no había concesiones a la galería ni excesivas frivolidades”⁵⁶⁷, por ello se mantiene hasta la actualidad.

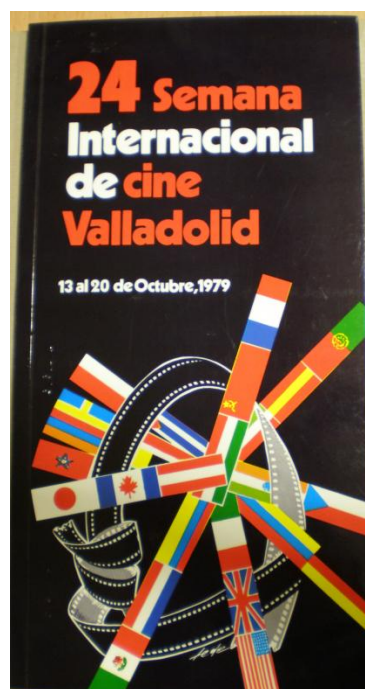
Pero se iniciaba el proceso que luego no decaería: cada vez acudían menos espectadores y se producían menos películas y como consecuencia se habilitaban menos salas. No obstante, las películas ganan en calidad técnica desapareciendo el cine barato, el público era cada vez más crítico y el cine ganaba, por tanto, prestigio consiguiendo premios como *Elisa, vida mía* de Saura en Cannes-77, *La colmena* de Mario Camus en Berlín-83, *El Sur* de Erice en Montreal-83 o *Volver a Empezar* de José Luis Garci que obtiene el Óscar-83.

El cine tuvo que cerrar su deuda con el pasado, con temáticas políticas e históricas del pasado español -como el documental *Canciones para después de una guerra* de Martín Patino, *La vaquilla* de Berlanga, *Las bicicletas son para el verano* de Chávarri, *El Sur* de Víctor Erice, *Tasio* de Montxo Armendáriz o *El desencanto* de Chávarri-; así como temas de la historia más próxima como *La muerte de Mikel de Uribe* o *El Lute* de Vicente Aranda, como ejemplos.

Pronto, la ironía se introdujo en estos temas de discusión, con *Los santos inocentes* de Mario Camus, *Pascual Duarte* de Ricardo Franco o *La colmena*, adaptando obras literarias, algunas de corte más clásico como *La casa de Bernarda Alba* de Mario Camus o *Esquilache* de Josefina Molina; hasta temáticas divertidas y entretenidas, como las comedias neorrealistas de Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), así como *Sé infiel y no mires con quién* de Trueba, entre otras. Uniendo ambas tendencias de historia de España y comedia, me permito recordar *Patrimonio Nacional* de José Luis Berlanga o *Volver a empezar* de Garci. Mientras, el cine de Ozores está agonizante y el cine de autor despolitizado, como *La corte del faraón* de José Luis García Sánchez (1985) o *Las cosas del querer* de Jaime Chávarri (1989).

▫ El Arte

Las transformaciones culturales permiten un enriquecimiento frente a la aculturalización del franquismo siempre en contra de la modernidad y la vanguardia. Vista esta mínima presentación de lo que estaba surgiendo en la política cultural socialista era evidente la efervescencia cultural, que iba a permitir una amplitud de



⁵⁶⁶ Foto extraída del AGCYL, en Valladolid.

⁵⁶⁷ Entrevista a Fernando Lara, en Revista *Calle Mayor*, nº 5. Palencia, 1987, pp. 15-18.

opciones creativas en las diferentes regiones españolas, como veremos para el caso de Castilla y León.

Aún así, Marzo decía que

“... la modernidad artística de los ochenta no es tal, sino contrariamente una forma de continuismo de las estrategias ilustradas que promueven planes de actuación siempre desde arriba hacia abajo, bajo la directriz de considerar que la cultura debe ser garantizada por el estado, tutelado por éste. Proceso que conlleva... (...)...una fiscalización de los programas culturales en detrimento de una autonomía del tejido cultural, perdiendo así la esfera pública su razón de ser: un dispositivo crítico frente a todo sistema hegemónico”⁵⁶⁸.

El arte de los ochenta⁵⁶⁹, que veremos en un capítulo aparte, consigue el reconocimiento internacional, no sólo de aquellos que se exiliaron, sino de aquellos que lucharon contra el franquismo dentro de las fronteras, como Antonio Saura, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Eduardo Arroyo, entre otros. El gobierno trató de impulsar el campo de las artes, aumentando el número de artistas, infraestructuras y su propia mercantilización, en un auténtico interés económico. Hay que recordar que en este momento el boom de las subastas y las ventas de arte eran elementos predominantes. Según Power⁵⁷⁰, las notas artísticas más desarrolladas, en cuanto a la estética, eran: el nuevo conceptualismo y la nueva figuración, ante el rechazo al realismo político de décadas anteriores y el Informalismo.

Paralelo a los proyectos culturales socialistas:

“En los años ochenta surgieron un montón de espacios autogestionados e independientes. Aquí no ha habido tanto (en Zamora), la situación es otra que si vas al País Vasco, Madrid o Cataluña. Y eso fue bajando, las asociaciones aparecen y desaparecen, los espacios igual y está ahora volviendo a surgir, espacios fuera del mercado; igual que han surgido museos de arte contemporáneo”⁵⁷¹, donde se apoyan corrientes menos convencionales.

Según las encuestas la evolución del público a los museos y galerías aumenta⁵⁷²:

“La gente de la época vio resurgir, lo que pasó en la España de los ochenta, esa liberalización y que ocurrió en el arte también. Se empezó a ver cosas que no se habían visto nunca y yo imagino que por eso hubo ese tirón fuerte, que claro luego tuvo que bajar, ha ido bajando”⁵⁷³.

El intervencionismo del estado implicó destituciones o dimisiones de responsables artísticos y por ello se le reclamaban procesos de concurso-oposición para estos puestos públicos. El modelo público elaborará además toda una infraestructura cultural que favoreció y mejoró la educación cultural y artística de la sociedad española. En Castilla y León, los recursos parecían suficientes.

“Lo que está en juego –decía Bourdieu- es la perpetuación de una producción cultural que no esté orientada hacia fines exclusivamente

⁵⁶⁸ BONET, A.: “Arte en democracia”, en Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (Eds.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet, 2009, pp. 153-180, p. 158.

⁵⁶⁹ Desarrollado en el capítulo IV, de esta tesis, con mayor pormenorización.

⁵⁷⁰ Citado en VV.AA.: *Manual del arte español*. Madrid, Sílex, 2003, p. 988.

⁵⁷¹ Entrevista al Colectivo *Lacal*, palabras de Arturo Ledesma en la Sala Cura de Zamora el 14-05-2011.

⁵⁷² Informe VV.AA.: *La política cultural...ob.cit.*, p. 26.

⁵⁷³ Entrevista al Colectivo *Lacal*, palabras de Manuel Martín Bartolomé en la Sala Cura de Zamora el 14-05-2011.

*comerciales y que no esté sometida a los veredictos de los que dominan la producción mediática de masas, sobre todo a través del poder que ejercen los grandes medios de difusión*⁵⁷⁴.

Ejemplo de estas infraestructuras -algunas ya vistas-, eran: la creación de bibliotecas, tanto con el interés por mejorarlas como por crear otras de nueva planta para la divulgación de la lectura y el libro, como la red provincial de bibliotecas del estado o la Biblioteca de Castilla y León en Valladolid.

Se crean un buen número de museos donde rivalizan tanto por la importancia del continente como del contenido. “*Nunca se les ha dedicado tanta atención, tanta discusión y polémica*”⁵⁷⁵. Desde el Centro Nacional de Exposiciones (1983), el MNCARS –Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía en Madrid, 1989-, el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida –de Rafael Moneo-, el IVAM –Instituto Valenciano de Arte Moderno de Valencia, 1989- y el Centro Atlántico de Arte Moderno en las Palmas (1989), cuya influencia irradia a todo el territorio nacional.

Surgían, así otros centros de corte regional, como Centro Pallarés (en León), Casa de Cultura (Zamora), Salas Municipales de San Benito o el Museo de la Pasión (Valladolid); y centros de enseñanzas artísticas como Centro Nacional de Nuevas Tendencias Artísticas (1984). Así como galerías de nuevo cuño como la Galería de Evelio Gayubo –con la sala de La Fábrica en Abarca de Campos, que difunde arte contemporáneo e industrial-. En Castilla y León se desarrollaban 21 galerías de arte en 1995, frente a 149 de Madrid o 30 del País Vasco⁵⁷⁶, lo que da una idea proporcional de la actividad artística.

Estas infraestructuras nacionales daban especial relevancia al arte contemporáneo que comenzaba a abrirse internacionalmente de la mano de Miquel Barceló, José María Sicilia, Juan Muñoz, Cristina Iglesias, entre otros. La imagen de los jóvenes como renovadores del cambio era fundamental, dejando fuera a generaciones anteriores, el mayor ascenso fue el de la figura de Miquel Barceló que de repente comenzó a ser reconocido e impulsado. El apoyo institucional –a través del Ministerio del Cultura⁵⁷⁷- se daba por medio de premios, ayudas y subvenciones y el mayor apoyo al arte emergente venía a través del Instituto de la Juventud (INJUVE), por muestras y certámenes de arte anuales. Mientras en Castilla y León este apoyo provenía de las diputaciones, ayuntamientos, los servicios territoriales de la Junta y las cajas de ahorros.

El gobierno fomentó la celebración de ferias como ARCO (Madrid), dedicada al arte contemporáneo que comenzó su andadura en 1982⁵⁷⁸, Centro Nacional de Exposiciones, Edades del Hombre, Muestra Internacional de Teatro de Valladolid, la SEMINCI (Semana Internacional de Cine de Valladolid), Encuentro de Cine de Burgos o Muestra de Vídeo Internacional de Valladolid; festivales de música o teatro, como los de San Sebastián, Mérida, Granada, Santander, Segovia o Almagro (Ciudad Real,

⁵⁷⁴ Cita de ARGÜELLO GRUNSTEIN, A.: “Pensamiento y arte en los 90. Debates, versiones, rupturas”, en *Addenda*, nº5. Sevilla, CENIDIAP, julio 2003, pp. 1-58, p. 45.

⁵⁷⁵ TUSELL, J.: *Dictadura franquista...* ob.cit., p. 400.

⁵⁷⁶ Datos tomados de RAUSELL KÖSTER, P.: *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana*. Valencia, Universidad de Valencia, 1999, p. 189.

⁵⁷⁷ Tiene varios departamentos: la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales; la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas; de la Música y la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural; el Instituto de Cinematografía y las Artes Audiovisuales y el Instituto Nacional de las Artes Plásticas.

⁵⁷⁸ Feria de promoción de artistas contemporáneos, donde acudieron los arandinos *A Ua Crag*.

creado en 1978) o el Festival Internacional de Teatro de Castilla y León; se desarrollaron cursos en universidades de verano, como la Menéndez Pelayo en Santander –con temas de actualidad- o en la cátedra de cine de la Universidad de Valladolid. Así como exposiciones organizadas por el Museo de Bellas Artes de Madrid⁵⁷⁹ (entre 1979-1981) sobre antológicas de artistas –como Miró, Picasso, Moore, Chillida, entre otros-; y de la Fundación Juan March, Fundación de La Caixa, BBVA, etc. Muestras de la efervescencia cultural del país.

Gracias a esta creciente infraestructura, es posible un acercamiento a la cultura internacional, favoreciendo el conocimiento de la España democrática en el mundo, así como su florecimiento artístico y su libertad expresiva. Así destacaba Europalia en Bruselas -feria cultural donde se mostraba la cultura española-, el acontecimiento cultural de “París a la hora de España”, como Miquel Barceló triunfó en Kassel en 1982, el Premio Nobel de Literatura a Aleixandre en 1977 y a Camilo José Cela en 1989, así como los Óscar a Garcí, Trueba y Almodóvar. Aún así, Castilla y León siguió siendo una región que se encontraba muy aislada de las corrientes internacionales por su enraizamiento en las viejas vanguardias y actitudes conservadoras, que lo separaban del resto del mundo artístico.

El desarrollo pictórico que veremos a partir de los ochenta fue avalado por el Ministerio de Cultura con una inversión que aumentó en un 68,23%⁵⁸⁰ y en 1995 el gobierno destinaría 7.624 millones de pesetas a cultura –sólo el 7,2%, sobre todo a patrimonio-; un ministerio guiado por la figura de Carmen Giménez que participó en competencias de fomento de lectura, cine y música, creación de bibliotecas y museos, desarrollo de exposiciones, ferias, bienales y conciertos, etc. Se creaba también el Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero (PEACE), a manera de departamento artístico que controla lo que se hace fuera de nuestras fronteras –como la exposición *Arte Español Actual*, Francia, 1984-.

Fomentaba el trabajo de arquitectos españoles –que comenzaban a ser reconocidos internacionalmente- y extranjeros, que permitió modernizar las ciudades, dándoles un aire de vanguardismo, de la mano de Rafael Moneo –estación Atocha de Madrid-, Miguel Oriol –Torre Europa-, Yamasaki –Torre Picasso-, Santiago Calatrava, Ricardo Bofill, Navarro Baldeweg -Palacio de Congresos de Salamanca-, entre otros.

El gobierno socialista intervino en la subvención del arte joven, con becas y ayudas que provenían de la creada Dirección General de Cooperación Cultural –siguiendo las líneas de actuación internacionales-. Según decía Marzo:

*“... aquellas estrategias en la creación de infraestructuras y de política de promoción artística orquestadas por diversos organismos públicos en conjunción con determinados sectores privados, en aras a sedimentar una determinada forma de ver el arte y a los artistas”*⁵⁸¹.

Aún así la primera exposición que organiza el Ministerio de Cultura fue dedicada a Miquel Barceló en el Palacio Velázquez. También elaboró una nueva legislación en el ámbito cultural, sobre el patrimonio, gracias a la Ley de Patrimonio Histórico (1985); o la defensa de los autores con la formación de la SGAE (1987, Sociedad General de Autores); la ubicación de la Colección Thyssen Bornemisza en

⁵⁷⁹ Su director era Javier Tusell.

⁵⁸⁰ Cita SAURA, A.: “La feria de las velidades”, en *El País*. Madrid, 27/02/1985.

⁵⁸¹ Citado por VILAR, N.: “Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90”, en Sánchez, J. A. y Gómez Hernández, J.A. (Coords.): *Práctica artística y políticas culturales : algunas propuestas desde la universidad*. Murcia, Universidad, 2003, pp. 113-128, p. 115.

España (1992); la restauración de 43 teatros –como Liceo de Barcelona, tras su incendio de 1994-.

La promoción cultural en Castilla y León estaba aún dispersa, existían brotes culturales pero no había comunicación, por ello la Fundación Sol Hachuel, en el norte de Burgos intenta crear una red de gestores culturales, proyectos, subvenciones, etc. *“Fue un catalizador, la pena es que después del curso –de formación de gestores culturales-, la lógica era que se siguiera buscando un apoyo para crear esa red de gestión cultural a nivel de Castilla y León y ese siguiente paso no se dio”*⁵⁸²; quizás por falta de apoyo de las instituciones.

Según Rubio Aróstegui, los seis años del mandato del ministro Solana en el Ministerio de Cultura, supusieron:

*“... el desarrollo más espectacular de todo tipo de acontecimientos artísticos y culturales en un país que comenzaba a dar muestras de cambio en las artes y en la cultura. Criticado en ocasiones por su faraonismo, sin embargo, habría que calificarle sobre todo por su carácter optimista en su labor de gobierno de los asuntos culturales de un país que tenía -antes y después de su gestión- rasgos que denotaban un retraso con respecto a los países del entorno europeo”*⁵⁸³.

Pero, la otra cara de la moneda muestra una legislación insuficiente, con escasa protección del cine nacional y el teatro, con la caída de los espectadores, insuficiente red de bibliotecas, bajos índices de lectura, deficiente conservación del patrimonio artístico, debilitamiento de las enseñanzas artísticas, coleccionismo oportunista y caso omiso al “arte paralelo” y con nuevos soportes.

*“España se encontró con la evidencia de que la creciente demanda cultural no se correspondía con una infraestructura de apoyo suficiente: no había por ejemplo, auditorios musicales, ni, sobre todo, una enseñanza musical que permitiera la formación de profesionales”*⁵⁸⁴.

Para Aramburu⁵⁸⁵ el segundo mandato socialista fue en el campo artístico -como veremos-, un período de espejismos con grandes exposiciones-espectáculos de figuras jóvenes como Miquel Barceló. Son, además, los años de la consolidación de la feria internacional de ARCO como escaparate del arte contemporáneo español (desde 1982).

Es conocida, la gran preponderancia de las artes plásticas en este corto mandato y era en él cuando se establecía la colección del barón Thyssen en España y se consolidaba el Centro de Arte Reina Sofía⁵⁸⁶, ambos en Madrid, como referencias del arte contemporáneo español⁵⁸⁷. Además, la muerte del artista Salvador Dalí trajo consigo la formación de la Fundación del mismo nombre que albergó y divulgó su obra.

A raíz de la primer retrospectiva de otro artista reconocido como era Antonio Saura en el IVAM, a raíz de una entrevista para *El País* (27/09/1989), comentaba:

“Es un problema de deformación, que en España coincide y se acentúa con la llegada de la democracia. Se crea un gran deseo cultural, un ansia que es

⁵⁸² Extracto entrevista a Rafael Lamata en Palencia, el 07-05-2011.

⁵⁸³ RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural del...*ob.cit., p. 116.

⁵⁸⁴ TUSELL, J.: *Dictadura franquista y...*ob.cit., p. 398. Existirían alrededor de una veintena, realizados antes de los ochenta, como el de Granada -1978-.

⁵⁸⁵ ARAMBURU, N.: *Luces y sombras de una cartografía fluctuante*. Artes plásticas. p. 648, en cvc.cervantes.es.

⁵⁸⁶ Desapareciendo el MEAC (*Museo Español de Arte Contemporáneo*).

⁵⁸⁷ RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural del...*ob.cit., p. 122-123.

maravillosa. Y vemos cómo el Gobierno se plantea toda una política de recuperación del pasado de aquello que no tuvimos aquí durante 40 años, de repente nos viene todo encima. Y ves las colas de la gente ante las exposiciones y es conmovedor, pero escuchas los comentarios y te das cuenta de que esa gente no está preparada para percibir todo eso. En España hay ahora una gran indigestión cultural, que dura ya 10 años, en el cuál todo queda en el terreno superficial”⁵⁸⁸.

Poco a poco los excesos del gobierno acaban diluyéndose y son los propios artistas los que buscan caminos más sólidos, especialmente de artistas que no consiguen ser reconocidos como “grandes figuras”, como estudiaremos.

El mandato del ministro Jorge Semprún perduró únicamente hasta 1989, con el comienzo de una nueva legislatura socialista, no se dan grandes novedades en otros aspectos como la creación literaria, la música o el teatro y se continúa la labor de creación de infraestructuras culturales, como las bibliotecas.

■ La transformación social y cultural durante este periodo

Fue en la legislatura del PSOE cuando se finalizó la transformación social que arrancaba desde el final del viejo régimen franquista. Una sociedad con una demografía moderna de baja natalidad y mortalidad y una población que va creciendo de 30 a 33 millones de 1960 a 1970 y, según el INE, alcanza la cifra de 38.872.298 en 1991, con mayor número de mujeres, 19.835.822 frente al 19.036.446 de hombres⁵⁸⁹. Siempre en un crecimiento continuo, con una elevada presencia de las mujeres y con desarrollo de grupos de edad entre los 15 a los 64 y con la disminución de los menores de 15, por la caída de la natalidad.

Castilla y León, sin embargo, tenía una evolución demográfica desalentadora, con 2.600.000 habitantes en 1986, cifra no superior de los primeros años del siglo XX. Este despoblamiento ha traído consigo la concentración de la población en núcleos urbanos, especialmente en las capitales. Valladolid se alza con una población mayor –ya en 1970 alcanzaba los 240.000 habitantes⁵⁹⁰–, situándose después Burgos, Salamanca, León o Palencia, como se aprecia en el cuadro anterior entre los años 1981 hasta 1996⁵⁹¹

Como dice Hernández Sánchez⁵⁹², esta comunidad está afectada por el ruralismo con un 86% de municipios que no superan los 1.000 habitantes y en ellos vive la cuarta parte de los castellano-leoneses. El hundimiento demográfico de una provincia como Soria “*dio inicio a la publicación de críticas al régimen franquista, no por las características y esencias de éste, sino por la marginación a la que sometía a Soria*”⁵⁹³, y vieron en la revista “*Soria, Hogar y Pueblo*” un cauce para manifestar su profundo malestar.

⁵⁸⁸JARQUE, F.: "Antonio Saura: Los coleccionistas en España están invirtiendo mal su dinero", en *El País*. Madrid, 27/09/1989.

⁵⁸⁹ Esta mayor presencia femenina ya se percibía desde 1940.

⁵⁹⁰ Dato proveniente del Anuario de la Delegación Provincial de Estadística como pondera en su texto ORTEGA COCA, M. T.: *La actividad artística en Valladolid (1950-1980)*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980, p. 26.

⁵⁹¹ Ver GARCÍA MERINO, L.V.: “Las ciudades en Castilla y León”, en *Jornadas de Geografía y Urbanismo*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986.

⁵⁹² HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, A.: *Estructura social...ob.cit.*, pp. 449-50.

⁵⁹³ ROMERO SALVADOR, C.: *Soria. Crónica contemporánea*. Soria, El Mundo Diario de Soria, 2008, p. 269.

Tabla 13.- La evolución de la población (por miles) de los municipios más importantes de Castilla y León⁵⁹⁴

MUNICIPIOS	1981	1991	1996
1. Valladolid	320.293	330.700	319.805
2. Burgos	152.545	160.278	163.156
3. Salamanca	153.981	162.888	159.225
4. León	127.095	144.021	145.242
5. Palencia	71.716	77.863	78.831
6. Zamora	58.560	64.476	63.783
7. Ponferrada	53.760	59.948	61.575
8. Segovia	50.759	54.375	54.287
9. Ávila	40.173	45.977	47.187
10. Miranda de Ebro	37.026	36.550	35.502
11. Soria	30.326	32.360	33.567
12. Aranda de Duero	27.849	29.814	29.222

Por otro lado, ha descendido la densidad de población –hab/km²-, con una reducción de 9,9% en Zamora, 9,7% en Burgos o 7,8% en Soria. Castilla y León se separa, por tanto, de la media nacional lo que supone el despoblamiento de la región, con densidades llamativamente bajas, como el caso de Soria, pero también, Ávila, Palencia o Segovia. Mientras Valladolid tiene un crecimiento espectacular, que la acerca a la media nacional.

No se puede comparar las ciudades castellanoleonesas con metrópolis como Madrid que duplicaba su población con crecimientos del 325,69% en 1960 al 618,83% en 1991, y algo menos en el País Vasco con el 188,44% en 1960 y 289,77% en el 91, con incorporación de un amplio sector de emigrantes castellanoleoneses. Así pues, la concentración de la población se estaba produciendo hacia las regiones y ciudades industriales (tabla 14) y observamos que no tiene relación con la superficie de las mismas.

Los movimientos migratorios que habían sido imperantes en los sesenta, y setenta ven desde la década de los ochenta una clara reducción aunque la desertización rural que era evidente.

⁵⁹⁴ Datos recogidos de GARCÍA RODRÍGUEZ, P., et al.: “Castilla y León”, en García Alvarado, J.M. y Sotelo Navalpotro, J.A. (Eds.): *La España de las autonomías*. Madrid, Síntesis, 1999, pp. 245 y ss., p. 257.

Tabla 14.- Superficies y densidades de población por Comunidades Autónomas⁵⁹⁵

TERRITORIO	SUPERFICIE %	DENSIDAD	
		1960	1990
España	100	60,48	77,01
Andalucía	17,29	67,30	79,53
Aragón	9,44	23,18	24,94
Baleares	0,99	87,65	141,43
Canarias	1,44	128,29	205,39
Cantabria	1,05	81,75	99,70
Castilla-La Mancha	15,70	24,93	20,93
Castilla y León	18,65	30,26	27,04
Cataluña	6,3	122,89	189,77
C. Valenciana	4,62	106,38	165,51
Extremadura	8,24	33,15	25,52
Galicia	5,83	88,22	92,81
Madrid	1,58	325,69	618,83
Murcia	2,24	70,84	92,39
Navarra	2,06	38,49	49,83
País Vasco	1,44	188,44	289,77
Asturias	2,09	93,28	103,54
La Rioja	1,00	45,79	52,33

A nivel nacional, el crecimiento demográfico era acumulativo con un crecimiento constante. La mortalidad se rebaja y con ella la mortalidad infantil que está afectada⁵⁹⁶ especialmente en los primeros momentos de vida por enfermedades infecciosas y parasitarias; en la juventud por accidentes –especialmente sobre los hombres, de los 37 a 54 años-, el cáncer y las enfermedades de corazón; y en la vejez, las enfermedades de corazón y las infecciosas, como causas del mayor número de muertes.

La mortalidad descendió por unas mejores condiciones sanitarias y médicas – proporcionando una mayor esperanza de vida-. Aquellos nacidos hasta los setenta, se ven impulsados en la pirámide poblacional hacia su cúspide, provocando un desequilibrio evidente, envejeciendo a la población, como queda patente en la actualidad. La esperanza de vida ha ido aumentando, duplicándose durante el siglo XX y alcanzando ya en 1975, 70 años en los hombres y 76 en las mujeres.

⁵⁹⁵ Extraído de DEL CAMPO, S. (Ed.): *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, Vol. I. Bilbao, Fundación BBV, 1994, p. 40.

⁵⁹⁶ Según FUNDACIÓN FOESSA: *Informe sociológico sobre la situación de España*. Madrid, Euramérica, 1970, p. 416.

La disminución de la natalidad como un elemento más del cambio social y cultural estaba apoyada por el uso generalizado de anticonceptivos, despenalizados desde 1978⁵⁹⁷; pero tiene mucho que ver también la información sexual, el desarrollo del estado del bienestar, el cambio de sistema de valores, el cambio de actitudes familiares, el nuevo papel social de la mujer fuera del hogar, entre otros. La baja natalidad ha venido acompañada de un retraso a la hora de concebir los hijos, pues la presencia de la mujer fuera del hogar, sus derechos de igualdad y el conocimiento de los anticonceptivos han limitado la llegada del primer hijo desde 23,9 años/mujer y 26,3 años/hombre en 1980 a 28,6 años/mujer y 30,6 años/hombre en 2002⁵⁹⁸. Unido a esta tardía presencia de los hijos es la baja tasa de nupcialidad⁵⁹⁹ por el aumento de parejas de hecho –que han ido representando un 0,4% en 1975 y alcanzando cuotas del 19% en 1991-; aunque la ley de divorcio permitió bodas de segundas nupcias.

En 1975, España era uno de los países de Europa con niveles de mayor fecundidad⁶⁰⁰, correspondiendo 2,8 hijos por mujer, pero con fuerte tendencia a la baja en todos los grupos de edades desde 1987, llegando a 1,3 hijos/mujer en 1993. Cinco años después que se produce el momento culminante de su caída. Aún así, en los ochenta, la sociedad tenía altos porcentajes de juventud, frente al resto de Europa. Aunque el propio devenir, va a ir cambiando hacia una población cada vez más envejecida⁶⁰¹.

En el caso de Castilla y León, la natalidad en 1981 era relativamente alta con un 14,09 %, frente a una mortalidad más baja de 7,77%.

“Pero simultáneamente se aprecia un descenso residual de la natalidad en torno a medio punto, por el paulatino envejecimiento que se ha mantenido hasta el momento presente. Este hecho se subsana en un principio con el descenso de la mortalidad, pero cuándo ésta se estabiliza, zigzaguea con tendencia a subir gradualmente por el envejecimiento de la población rural. Las tasas negativas aparecen como una constante en el crecimiento natural desde el año 1988: el paréntesis de 1993 aparece como circunstancial, hasta alcanzar en 1995 un decrecimiento vegetativo de -2,53%, resultado de una natalidad 7,1% y una mortalidad de 9,63%, valor preocupante, pues la tendencia es seguir aumentando en valores negativos”⁶⁰².

El proceso de envejecimiento de la población se percibe en que el 40% de la misma corresponde a la tercera o cuarta edad, siendo menor en la CEE, a excepción de Irlanda y Portugal. Este envejecimiento símbolo del éxito de las políticas sociales tiene como contrapartida la necesidad de allegar recursos para sufragar todas las pensiones por lo que era necesario crear más puestos de trabajo.

La transformación económica y el cambio demográfico conllevaba un cambio en las estructuras sociales españolas con el alza de las clases medias. A su vez, descendieron los profesionales de tipo manual, las “viejas clases medias” –pequeños

⁵⁹⁷ Por ejemplo, la Interrupción Voluntaria del Embarazo no se hizo legal hasta 1985 por lo que los casos de abortos no aumentaron hasta 1992, con 45.000 casos. Aún así con un porcentaje menor que en otros países como Francia o Italia.

⁵⁹⁸ Datos recogidos de REQUENA, M.: “Bases demográficas de la sociedad española”, en González, J. J. y Requena, M. (Eds.): *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid, Alianza, 2008, pp. 29-57.

⁵⁹⁹ Ver MARTÍNEZ PASTOR, J.I.: *Nupcialidad y cambio social en España*, nº 266. Madrid, CIS, 2009.

⁶⁰⁰ Ver DELGADO, M: “La evolución reciente de la fecundidad y el embarazo en España: la influencia del aborto”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 87. Madrid, 1999, pp.83-116.

⁶⁰¹ Ver HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, A.: “El envejecimiento de la población en Castilla y León”, en *Cuadernos de Economía en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992.

⁶⁰² GARCÍA RODRÍGUEZ, P., et al.: “Castilla y León”...ob.cit., p. 260.

propietarios y autónomos agrícolas, industriales y de servicios-, aunque se mantuvo la presencia de los empresarios, gerentes y directivos.

En el ámbito agrario, Santos Juliá habla del nuevo empresario agrícola que ya no sólo se situaba en las zonas costeras, sino que aparece en las dos Castillas y Andalucía. Lo que explica, *“esta nueva estructura de clases agrarias radica posiblemente en la más sólida base social de lo que sería en los años setenta la transición política a la democracia”*⁶⁰³. Pero realmente cuando se habla de nueva clase media se refiere al ámbito urbano –con su diversa especialización desde los ámbitos administrativo, comercial y técnico-, donde se desarrolló, también, la nueva clase obrera que se unió a los nuevos movimientos que se agitaban en busca de mejores situaciones laborales, se politizó en contra del régimen y se unió al capitalismo reinante.

La pobreza social alcanzaba en 1996 el umbral del 19,4% de los hogares españoles, superior a la media europea –inferior únicamente a Portugal y Grecia-. Las provincias más afectadas eran las limítrofes a Portugal como Salamanca, Ávila, Zamora, Orense y Cáceres, aunque también provincias de Castilla La Mancha como Ciudad Real o Cuenca, Andalucía oriental, Ceuta y Melilla. La política económica y social conllevó la programación de rentas mínimas en todas las CC.AA que paliaron los límites de la pobreza.

Poco a poco se ha ido transformando el país, pasando de un país emigrante a un país de recepción de inmigrantes.

*“La inmigración supuso una inyección demográfica necesaria a medio plazo para la economía española, al compensar el creciente envejecimiento de la población y con ello los desequilibrios que se originan entre el número de pensionistas y el de cotizantes a la Seguridad Social y al cubrir la demanda de ciertos puestos de trabajo”*⁶⁰⁴.

Esto supone un cambio en la visión exterior de España, de su estado del bienestar y del trabajo que está íntimamente relacionado con la expansión de la economía española, sobre todo entre los años de 1986 a 1991, y tras 1995 con la entrada masiva de inmigrantes. Un ejemplo de atractivo singular será la ciudad de Barcelona o Madrid como capital cultural frente a las regiones menos dinámicas como las castellanoleonesa que marcará su menor dinamismo artístico como veremos. Según De Miguel⁶⁰⁵, en Europa no se encontraba otra ciudad de tamaño parecido, alejada de la costa que sea tan atractiva.

Los inmigrantes que acuden a España se ocupaban de aquellos trabajos que los ciudadanos españoles rechazaban, por tener más bajo nivel o condiciones laborales peores –trabajo doméstico, construcción, hostelería, etc.-. Desde 1975 crece la ola de inmigración a un ritmo de 8.000 al año, a lo que se añade la llegada de inmigrantes ilegales que llevó al gobierno a crear la primera regulación con la Ley de extranjería de 1985. En la evolución de 1980 a 1992 se duplicó el número de extranjeros en nuestro país, especialmente africanos y asiáticos.

Aún así, como señala Garrido Medina,

“... se puede concluir que la velocidad con la que han cambiado las coordenadas fundamentales de la inmigración en España no ha permitido aún la

⁶⁰³ Citado en POWELL, C.: *España en democracia...*ob.cit., p. 31.

⁶⁰⁴ SOTO, A.: *Transición y cambio en España, 1975-1996*. Madrid, Alianza, 2005, p. 396.

⁶⁰⁵ DE MIGUEL RODRÍGUEZ, A.: *La gran transformación de la sociedad española contemporánea*. Murcia, Regional de Murcia, 2004, p.18.

*elaboración de una legislación sólida, de una respuesta política coherente y de una adaptación social eficiente*⁶⁰⁶.

Los inmigrantes son una amalgama de ciudadanos procedentes de diversos países, que viven en condiciones peores que en España, que buscan una oportunidad en otros lugares fuera de su país, por la imposibilidad de éste de ofrecérselo. Son personas jóvenes en edad de trabajar pero que no todos vienen igualmente preparados –retraso escolar, desconocimiento de la lengua, diversas costumbres de la familia, etc.-. Su formación está íntimamente relacionada con su lugar de procedencia:

*“... los africanos son los que menor nivel tienen, los latinoamericanos tienen un buen nivel básico pero no unos niveles elevados de formación profesional y los europeos del este son los que mayor nivel de estudios tienen, incluyendo el nivel más elevado, aunque la mitad es menor a la España entre 23 y 39 años, debido al mayor peso de los estudios primarios o menos”*⁶⁰⁷.

Los cambios, también afectan al aspecto ocupacional de la población. El perfil de la población era cada vez más moderno, según pasaba el tiempo de la transición a la democracia, con especial desarrollo el sector de servicio e industria, vinculados a la expansión de las ciudades.

Tabla 15.- Evolución del mercado de trabajo, 1984-1989⁶⁰⁸

CIUDADAN@S	1984 (miles)	1989 (miles)
Activos		
Mujeres	3.983,9	5.026,6
Hombres	9.244,3	9.575,1
Total	13.228,2	14.701,7
Ocupados		
Mujeres	2.987,2	3.687,0
Hombres	7.371,8	8.316,7
Total	10.359,0	12.003,7
Parados		
Mujeres	996,7	1.339,5
Hombres	1.872,6	1358,4
Total	2.869,3	2.697,9

La población activa va a verse afectada desde 1975 por la crisis creciente, que superaba los 500.000 parados y que en apenas cuatro años sobrepasó el doble de la cifra; continuando hasta 1985 –afectando sobre todo a la población menos preparada o sin estudios-. La población más afectada por el paro era la femenina como puede verse en el cuadro siguiente: el paro afectaba también según los sectores productivos,

⁶⁰⁶ En GONZÁLEZ, J. J. y REQUENA, M. (Eds.): *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid, Alianza, 2008, p. 171.

⁶⁰⁷ GARRIDO MEDINA, L.: “La inmigración en España”, en González, J. J. y Requena, M. (Eds.): *Tres décadas...ob.cit.*, pp. 127-164, p. 160.

⁶⁰⁸ Extraído de DEL CAMPO, S. (Ed.): *Tendencias sociales...Vol. I... ob.cit.*, p. 294.

especialmente al sector servicios, con un 28,4% en 1991 frente al 7,7% en la agricultura, debido al mayor número de personas que trabajan en dicho sector -en ese mismo año en servicios trabajaban 7.8 millones de personas frente a 1.5 millones en la agricultura-.

Tabla 16.- La evolución de las tasas de desempleo según el sexo⁶⁰⁹

AÑOS	VARONES (%)	MUJERES (%)
1982	15,1	18,9
1983	16,4	20,8
1984	19,4	23,4
1985	20,5	25,4
1986	19,7	25,6
1987	17,2	27,5
1988	15,2	27,6
1989	13,0	25,4
1990	12,0	24,2

La democracia aumentó a los 16 años la edad para el comienzo a trabajar, -en vez de los 14 años-, mientras que la edad de jubilación se redujo y la mujer se incorporó al mercado laboral; por ello, en los noventa se consiguió aumentar la población activa a 15,1 millones de personas. Pero a pesar de la adhesión de España a la CEE, no se consigue paliar el desempleo, habrá que esperar a un crecimiento en el período entre 1985 a 1991 donde se crearon 1,9 millones de puestos de trabajo –especialmente en la industria y construcción, porque la agricultura seguía cayendo-.

En suma, señala Powell,

*“En España el crecimiento económico registrado durante algo más de veinte años no logró generar más empleo, de tal manera que, si en 1970 había 12,6 millones de personas ocupadas, en 1985 la cifra se redujo a 10,8 millones, situándose de nuevo en 12,6 millones en 1991. por si fuera poco, durante la crisis de 1992-1994 se destruirían unos 300.000 puestos de trabajo anuales, a la vez que la población activa aumentaba de nuevo, situando la tasa de desempleo en un máximo histórico del 24% al superarse los tres millones y medio de parados”*⁶¹⁰

Las condiciones de trabajo también iban sustancialmente a mejorar, si durante el franquismo se habían sufrido condiciones ínfimas, a lo que se sumaba el despotismo de los patronos y la represión de los sindicatos; ahora con la democracia, apoyados en las leyes constitucionales y en la labor de los sindicatos como UGT o CCOO, se podía equiparar a España con otros países europeos.

La posición de la mujer mejoró, desde sus diferencias en salarios, tipo de actividad, ámbitos laborales, estudios, etc. Aunque desde los años noventa se detectaba y denunciaba la lacra del aumento de la violencia de género. Y la presencia de éstas en el gobierno desde 1982, denunciando los problemas más evidentes.

⁶⁰⁹Ibidem., p. 296.

⁶¹⁰ POWELL, C.: *España en democracia...ob.cit.*, p. 447.

Por otra parte, la sociedad se hacía cada vez más secularizada, a comienzos de los ochenta sólo un tercio de los ciudadanos se veían como católicos practicantes e iba en disminución entre los jóvenes –universitarios, obreros o de bajo nivel de vida-. No aumentaba el número de agnósticos sino que se declaran católicos no practicantes y pese a ello aún la moralidad tradicional de la Iglesia permaneció en las familias⁶¹¹, que dejaron de ser troncales, sus funciones se hacen públicas –educación, cuidado de los mayores, etc.- y el año de edad para abandonar el hogar familiar se retrasaba -28 años, el varón y 26 años, la mujer, una tendencia mayor desde los años noventa-. Mientras, la autoridad paterna, la solidaridad intergeneracional y económica permanece, según Tusell⁶¹², generando un contrapeso por el aumento de paro entre los jóvenes. En la década de 1980 la mayor parte de las familias eran nucleares (86%) y sólo un 13% estaba compuesta por personas que vivían solas.

La llegada de la democracia en España conllevará a una relación distinta entre el Estado y la Iglesia, porque según la Constitución, son los ciudadanos libremente los que escogen sus creencias o cultos. Por tanto, se rompe con los viejos moldes sociales alejándose de los postulados del régimen, especialmente en las zonas urbanas.

“El proceso de secularización de la vida rural durante estos años, una de cuyas consecuencias e índices más elocuentes es el descenso de las vocaciones religiosas y sacerdotales, ha sido el efecto a su vez, de los propios cambios en la vida rural y de la crisis general por la que ha atravesado la Iglesia católica en y fuera de España”⁶¹³.

El desarrollismo económico durante la época tardofranquista no consigue lo que se conoce como el “estado del bienestar” a pesar de las declaraciones grandilocuentes del régimen, habrá que esperar a la época de la transición y consolidación de la democracia, especialmente hasta 1991.

“La idea del pacto social como elemento constitutivo del Estado del bienestar se materializa, por un lado, con los Pactos de la Moncloa, que dan lugar, por primera vez a un sistema de Seguridad Social integrador y redistributivo, y, por otro, con la reforma fiscal del primer gobierno democrático (UCD), en el marco del consenso constitucional de 1978”⁶¹⁴.

Así, la evolución creciente del gasto público fue destinada básicamente a gastos sociales, a costa de los bienes públicos tradicionales. El resultado de estos gastos sociales, a excepción del desempleo era muy similar a la de otros países europeos con cambios espectaculares en el gasto y situación de las pensiones, convirtiéndose en uno de los aspectos más importantes de la política social del PSOE. Más lejos en cuanto a presupuesto, se encuentra la sanidad y la educación. La sanidad tiene como punto de partida la Ley General de Sanidad (1986), mientras la educación, único ámbito según el gobierno para conseguir la igualdad de oportunidades, coincide en 1990 con la promulgación de la citada LOGSE.

⁶¹¹ Ver IGLESIAS DE USSEL, J.: *La familia y el cambio político en España*. Madrid, Tecnos, 1998.

⁶¹² TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo...ob.cit.*, pp. 352-353.

⁶¹³ FUNDACIÓN FOESSA: *Informe sociológico sobre el cambio político en España, 1975-1983*, Vol. II. Madrid, Euramérica, 1983, p. 751.

⁶¹⁴ GONZÁLEZ, J.J.: “Estado de bienestar y desigualdad”, en González, J.J. y Requena, M. (Eds.): *Tres décadas de...ob.cit.*, pp.182-184, p. 182.

Tabla 17.- La evolución de los gastos sociales en España (miles de millones)⁶¹⁵

GASTO SOCIAL	1975	1980	1985	1990
Pensiones	264,4	1.147,1	2.608,4	4.533,5
Protección al desempleo	29,0	332,6	800,2	1,270,1
Incapacidad temporal y otras prestaciones	120,3	213,2	281,3	463,2
Asistencia social y servicios sociales ⁶¹⁶	19,5	44,5	88,7	286,9
Sanidad	189,0	574,1	1.050,8	2.148,4
Educación	111,3	413,9	906,7	1.966,1
Vivienda	16,8	70,1	197,3	223,0
TOTAL	750,3	2.795,5	5.933,4	10.891,2

Las mejores rentas, la subida de los salarios y el nivel de vida de los españoles conllevaron al desarrollo del turismo, siendo un 53,4% en 1991, frente al 19,8% en 1975. El destino mayoritario es su propio país –Canarias, Baleares y costa mediterránea-; aunque el destino extranjero que al principio se representaba con un 3,3% en 1975, se eleva en 1990 a un 19%.

Hubo también cambios cualitativos en grupos sociales específicos, como el caso del ejército, que fue teniendo un mayor desarrollo profesional y un alejamiento de la política interior, especialmente tras el intento de golpe de estado del 23 F (1981) o el apoyo a la objeción de conciencia por el propio gobierno.

El estado del bienestar, trajo consigo la afirmación de plenos derechos para las mujeres⁶¹⁷ y el cambio de roles, frente a la mujer sumisa y secundaria del franquismo. Desde que en 1975, se proclamaba el Día Internacional de la Mujer y se desarrollaba toda una presión internacional para acabar con las legislaciones discriminatorias como es el caso de España –en el campo del divorcio, aborto, matrimonio, uso de anticonceptivos, salarios iguales, etc.-. A finales de los setenta, se consiguen algunas reivindicaciones, desde que en 1978 se legaliza el uso de anticonceptivos, así como su distribución y publicidad. Un ejemplo de este avance en la materia fue la creación del primer banco de semen que se funda en 1978 -calculando que 2000 niños nacieron en apenas dos años-. En los ochenta, se añade a la legislación los casos de malos tratos así como los delitos contra la libertad sexual. Y en los noventa se acaba con la prevalencia del hombre sobre la mujer en asuntos matrimoniales y personales.

⁶¹⁵ Cuadro extraído de VV.AA.: *Historia de la España actual...* ob.cit., p.454.

⁶¹⁶ En la dictadura franquista, el estado de asistencia social, se hallaba lejos del estado de bienestar, que en cambio, va a ser construido durante la transición y consolidación de la democracia. Con los Acuerdos de la Moncloa se crea el INSALUD, para la protección de la salud, el INEM para mejorar situación de desempleo o el INSERSO, sobre servicios sociales de la tercera edad.

⁶¹⁷ GARRIDO, E. (Ed.): *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997.

Por otra parte, la historia política de la reciente democracia española no podría entenderse sin conocer bien el municipalismo y su labor en el asentamiento y difusión de los valores democráticos. Así lo señala De Prado cuando dice que:

*“... los grandes principios en los que se basa la política nacional y supranacional tienen su primera realización práctica en la política que se hace en los municipios. Dicho con otras palabras, la política municipal es la más esencial de todas las políticas, ya que sin ella es difícil, por no decir imposible, la convivencia en ámbitos territoriales más amplios”*⁶¹⁸

Y es consciente de las enormes dificultades que tuvieron que soportar los partidos políticos, que salían de la clandestinidad sin estructuras y sin recursos para dar a conocer sus propuestas:

*“Los que pertenecemos a las generaciones que vivimos en primera persona el paso de una política autoritaria a otra democrática vimos... como la política municipal se abría paso entre enormes dificultades y se constituía en la piedra angular propiciadora del asentamiento de un régimen democrático pluriforme y lleno de matices”*⁶¹⁹

Sabemos, también, que muchos de esos cuadros políticos intermedios salían de la escuela democrática del asociacionismo español donde las mujeres tenían un decidido protagonismo que se fue reflejando, no sin dificultad y lucha, en la composición de las listas electorales, como señala Ángel de Prado:

*“... se ha pasado de Ayuntamientos mayoritariamente masculinos a Ayuntamientos donde las mujeres, en plena sintonía con los nuevos tiempos, dejan permanentemente la huella de su notable y enriquecedora aportación...”*⁶²⁰

En el caso de las provincias de la comunidad de Castilla y León, como en el resto del país, se han sucedido ocho convocatorias electorales desde el 3 de abril de 1979 hasta 2007 con la creación y presencia de un abultado número de partidos políticos o sección de partidos nacionales, nada menos que 91 que van desde el ámbito nacional hasta el local.⁶²¹ Lo que da idea de la fuerza del movimiento social y cultural anterior como vivero de los cuadros políticos

"Numéricamente, sin embargo, el grupo más nutrido, con 22 en total, es el formado por partidos de carácter provincial, creados para actuar en el marco de estas demarcaciones administrativas, resultando significativo que sean provincias marcadamente periféricas en varios sentidos, como Soria y Zamora, las que cuentan con más formaciones registradas de este carácter (cuatro cada una de ellas). Siguiendo esta lógica territorial, también han aparecido partidos de ámbito comarcal, concebidos para actuar políticamente en algunas de las comarcas de la región, como El Bierzo y La Bañeza, en León, Aranda de Duero y el Condado de Treviño, en Burgos, y Benavente, en Zamora. Y partidos locales – que habría que diferenciar desde el punto de vista de su estatuto jurídico, de las asociaciones de electores independientes-, todos los cuáles se crearon para actuar en la vida política de un municipio, como va a ser el caso de Miranda de Ebro o de Medina del Campo. Algunos de ellos, como Alternativa Soriana

⁶¹⁸ DE PRADO, Á (Dir.): *Diccionario biográfico de los alcaldes y presidentes de la Federación Riojana de municipios, 1979-2009*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p. 13

⁶¹⁹ *Ibidem.*, p. 14

⁶²⁰ *Ibidem.*, p. 15

⁶²¹ DE PRADO, Á (Dir.): *Diccionario biográfico de los alcaldes y presidentes de Diputación de Castilla y León, 1979-2009. Introducción*. Valladolid, Junta de Castilla y León y Federación Regional de Municipios y Provincias de Castilla y León. (En prensa), 2012.

*Independiente o Acción Popular Burgalesa Independiente, son destacables, pues su presencia ha resultado decisiva para formar el gobierno municipal".*⁶²²

En resumen, el país se había transformado profundamente, la demografía, el papel de la mujer, el desarrollo de la inmigración, mayor formación académica, etc. Una riqueza nacional donde el PIB había aumentado considerablemente y se había desagrarizado el país. Así conseguirá España ser un estado democrático, europeo y occidental, con una economía desarrollada y dinámica y ser un país de recepción de inmigrantes. Y será desde los años noventa cuando arribe la nueva generación de jóvenes nacidos en plena democracia cuando se produzca un nuevo impulso social por los que continúan la labor antes iniciada de cambio social y cultural⁶²³.

⁶²² *Ibíd*em (Introducción), s.p.

⁶²³ Ver el repaso de FUSI, J.P.: "España 1975-2008", en Carr, R.: *España. 1808-2008*. Madrid, Ariel, 2009, pp. 637-670.

III. EL ASOCIACIONISMO CULTURAL Y ARTÍSTICO EN EL CAMBIO CULTURAL DE CASTILLA Y LEÓN

En el capítulo II se ha puesto de manifiesto que la contribución de muchos colectivos sociales facilitó y dio lugar al cambio que España demandaba en todos los aspectos, teniendo como fin inmediato la transformación del sistema en una democracia para disfrutar de las libertades que habían sido secuestradas durante el régimen dictatorial.

El presente capítulo dedicado al asociacionismo cultural nos permite analizar otro componente importante del cambio socio-político que se gesta en 1975 y que, en nuestro trabajo, rastreamos hasta 1996.

No debemos olvidar que las estructuras de la sociedad española continuaban, en el inicio del periodo de estudio, bajo el manto del paternalismo y proteccionismo franquista que coartaban la existencia de las asociaciones y grupos sociales organizados, nada comparable con lo que ocurría en otros países occidentales. Las únicas asociaciones permitidas debían estar adscritas al Movimiento o vinculadas a la iglesia católica. *“Había una ausencia de conexión con el exterior y luego con relación al interior, siempre cualquier movimiento de carácter cultural estaba bajo la duda de si era un nido de comunistas”*, como comentaba el artista Rufo Criado¹.

En este caso, se pretende abordar la labor del asociacionismo tanto desde la perspectiva de aquel que participa activamente como uno más de los impulsores para el cambio, como el que se mantuvo, de manera pasiva, al margen de las transformaciones. Pretendemos ahondar en el conocimiento regional de aquellas asociaciones de carácter cultural y lo que supusieron en el cambio social y artístico de la sociedad castellanoleonesa.

Maza Zorrilla ya señalaba que:

*“... mediada la centuria, se sientan las bases de una transformación social y económica en absoluto acompasada con el inmovilismo político. Son las décadas de las intensas migraciones internas, redistribución de la población y salida masiva al exterior, que acreditan los informes sociológicos. También son las del estallido de la protesta y la conflictividad, unidas al proceso de urbanización e industrialización en ciernes y a la espita abierta por la nueva legislación sociolaboral... (...)... Respecto a las asociaciones, naufragan por el camino varios proyectos auspiciados por sectores afines al Movimiento, partidarios de ampliar la base social y participativa mediante una ley de desarrollo político perpetua del régimen”*².

¹ Extracto entrevista a Rufo Criado en Milagros (Burgos) el 23-05-2011.

² MAZA ZORRILLA, E.: “Control asociativo en el franquismo”, en Redero San Román, M. y de la Calle Velasco, M.D. (Eds.): *Castilla y León en la Historia Contemporánea*. Salamanca, Universidad Salamanca, 2009, p. 489.

El impulso de la sociedad civil³ llega también –especialmente desde los setenta- a la región castellanoleonesa, y con ello, la búsqueda y consolidación de la democracia que se asume como objetivo básico de los movimientos sociales. En este proceso, las asociaciones quedaban relegadas a un segundo plano de actuación colectiva, frente a los grandes movimientos sociales que promovían cambios generales, pero su labor no era nada desdeñable. Aún así, Font y otros dicen que los movimientos sociales nunca hubieran existido sin la labor crucial de las asociaciones que les sirven de escuelas de formación y aprendizaje para empresas más altas⁴.

“Los movimientos sociales son corrientes de expresión y acción colectiva que trascienden los márgenes del hecho asociativo y se manifiestan de otras múltiples formas. Entre sus características está el plantearse una transformación social o un cambio (social, cultural, político...) y el situarse frente a o independiente de el sistema”⁵.

La asociación puede formar parte de éstos o no, incluso puede surgir a partir de la cristalización de un movimiento; aún así, surge, como ellos, de las contradicciones sociales y, es más, según Galtung pueden derivarse en siete tipos: ecológica, sexual, generacional, racial, económica, cultural, espacial o vital⁶.

Para Fernández Farreres, la asociación es una *“estructura organizativa que refleja el carácter estable y permanente en el tiempo de la unión o agrupación de varias personas o miembros que constituyen el sustrato de la asociación para la consecución de un fin común, que no particular a todas ellas”⁷*. Un fin que, habitualmente, no es lucrativo por el que se canalizan sus inquietudes particulares con iniciativas de diversa índole.

La complejidad que presenta el movimiento asociativo dificulta la investigación, como ser verá, porque la información recogida es desigual lo que complica su tratamiento ordenado, no obstante sí se han podido extraer algunas conclusiones.

1.-APROXIMACIÓN HISTÓRICA DEL MOVIMIENTO ASOCIATIVO

Como hemos señalado en el capítulo anterior, el movimiento asociativo se regula por la Ley de 1964 que procuraba un pensamiento autoritario y paternalista, como así fueron las asociaciones familiares o de cabezas de familia⁸ – caso de las primeras asociaciones del barrio de la Rondilla o Delicias en Valladolid-.

“Aplicable tan sólo a actividades no lucrativas de carácter cultural, cívico-profesional, filantrópico, deportivo y recreativo, quedan excluidas de esta reglamentación las sociedades civiles y mercantiles, fruto de la libre iniciativa económica, las constituidas según el Derecho canónico y las de funcionarios

³ Entendiendo ésta como un entramado de instituciones sociopolíticas, con gobierno, instituciones sociales y asociaciones que debaten en la esfera pública. Según PÉREZ DÍAZ, V.: *La primacía de la sociedad civil*. Madrid, Alianza, 1993, p. 77.

⁴ MONTERO, J.R., et al.: “Ciudadanos, asociaciones y activistas”, en Ramón Montero, J., et al (Eds.): *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*. Madrid, CIS, 2006, p. 37.

⁵ ALBERICH NISTAL, T.: *Guía fácil de asociaciones. Manual de gestión. Para la creación, desarrollo y dinamización de entidades no lucrativas*. Madrid, DYKINSON, 2006, p. 24.

⁶ ALBERICH NISTAL, T.: “Contradicciones y evolución de movimientos sociales en España”, en *Congreso Internacional de Movimientos Sociales*. Madrid, Red CIMS, 2007, pp.183-210.

⁷ Cita de VV.AA.: *XII Jornadas de estudio. Los derechos fundamentales y libertades públicas (I)*, Vol. 2. Madrid, Secretaria General Técnica, 1992, p. 1637.

⁸ Cabe recordar que la Delegación Nacional de Asociaciones promovió una campaña en 1963 en España para crear asociaciones de este tipo en todas las provincias.

civiles y militares. Se descartan, asimismo, otras impensables al margen del Movimiento, como las agrupaciones políticas y sindicales, amén de las sujetas a su directa jurisdicción”⁹.

Era una estrategia más del gobierno para el control social y evitar la formación de grupos de oposición. De ahí, la existencia de expedientes incoados a las asociaciones creadas para buscar cualquier desviación de la siempre obligada “buena conducta”.

“A medida que discurre la década de los sesenta, vemos como naufragan por el camino varios proyectos asociativos auspiciados por sectores afines al Movimiento, partidarios de dilatar la base social y participativa mediante una ley de desarrollo político perpetuada del régimen”¹⁰.

La crisis del franquismo facilitó el proceso de modernización social que llevaba implícito el desarrollo de las asociaciones y colectivos, como los vinculados a los NMS con postulados ideológicos, necesariamente, anti-régimen. Este proceso es lo que se conoce como el “retorno de la sociedad civil”, según Pérez Díaz¹¹ que se fija entre los años setenta y ochenta, permitiéndose acciones de solidaridad y colectivas que antes eran impensables.

La mayoría de las asociaciones nacidas bajo el régimen franquista iban a ser controladas políticamente.

“No obstante -dice Martín García- fue apreciable la aparición de ciertos márgenes de maniobra y de organización colectiva aprovechados por una minoría de ciudadanos para abrir menudos, aunque crecientes, huecos de autonomía en el seno de la sociedad civil”¹².

Aunque como señala Maza, las asociaciones vinculadas al Movimiento entre 1958 y 1977 son alrededor de 4.879, de las cuáles destacaban las asociaciones familiares (2.717) y las asociaciones de padres de alumnos (1327), con una clara diferencia frente a las demás, como las culturales (128), amas de casa (54), mujeres (3) u otras nacionales. Destacando la escasa cohesión del tejido asociativo y la pobreza participativa, especialmente en el mundo rural¹³.

Este nuevo asociacionismo está unido al movimiento de oposición al régimen, en su mayor parte, liderado por el movimiento obrero, estudiantil y ciudadano, con asociaciones aún no plenamente organizadas, según se ha señalado.

“Por lo tanto, escaso nivel organizativo y dependencia de los grupos primarios –en un intento de recreación de las solidaridades tradicionales de los lugares de origen-, por una parte, y dualidad de las reivindicaciones sociales – mayor participación ciudadana pero también mayor intervención estatal que resuelva los problemas sociales-, por otra, eran características definitorias del primer asociacionismo español que determinarían su posterior desarrollo y que parecían responder a los elementos centrales del moderno sistema de valores de los españoles”¹⁴.

⁹ MAZA ZORRILLA, E.: *Asociacionismo en la España franquista*. Valladolid, Universidad, 2011, p.43.

¹⁰ *Ibíd.*, p.47.

¹¹ Ver PÉREZ DÍAZ, V.: *El retorno de la sociedad civil*. Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1987, pp. 13-16.

¹² MARTÍN GARCÍA, O. J.: *A tientas con la democracia. Movilización, actitudes y cambio en la provincia de Albacete, 1966-1977*. Madrid, Catarata, 2008, p. 238.

¹³ MAZA ZORRILLA, E.: *Asociacionismo en la España...* ob.cit., p.102 y 159.

¹⁴ ORTIZ HERAS, M.: “Movimientos sociales y sociabilidad en Castilla-La Mancha durante el segundo franquismo”, en Mateos, A. y Herrerin, A. (Eds.): *La España del presente de la dictadura a la democracia*. Madrid, Asociación de Historiadores del Presente, 2006, pp. 309-332, p. 13.

En cuanto a la evolución del asociacionismo español, Méndez y Mota¹⁵ señalan tres ciclos expansivos desde la Ley de Asociaciones de 1964: el primero desde los años inmediatos del cambio legislativo (1964 a 1968), el segundo integrado en la transición, desde 1977 hasta comienzos de los ochenta con la recuperación de las libertades. Y, finalmente, desde 1988 se observa una nueva fase de crecimiento que coincide con la eclosión de las ONGs, que perdurará con altibajos hasta 1997. Estas dos últimas fases serán las más fructíferas para el desarrollo del asociacionismo en nuestro país, muy mediatizadas por su historia política pasada, aunque sólo un 20% se habían creado durante el franquismo¹⁶.

Las asociaciones que comenzaron su andadura en los primeros años de la democracia (1976-1980) son las que están más concienciadas para potenciar el cambio social y cultural en este momento histórico, tan especial para el movimiento asociativo¹⁷, por lo que desarrollarán una cultura de la solidaridad con diferencias bien evidentes en el contexto europeo. Las asociaciones comienzan a crecer y a tener total autonomía con el gobierno de UCD, sobre todo desde 1978, coincidiendo con la elaboración de la Constitución.

Sin embargo, la propia transición política iba a provocar un serio revés al asociacionismo al haber sido éste, la cantera de cuadros dirigente para la nueva administración democrática. El trasvase provocó el descabezamiento del movimiento asociativo, pues sus dirigentes eran ahora miembros de la política activa de la democracia y, así, dejaban a las asociaciones sin sus figuras más influyentes, aunque se hubieran cumplido los objetivos políticos, sin embargo el futuro era incierto para ellas, como dice Lamata:

“En el período predemocrático había mucho activismo social, probablemente igual que ahora, pero era muy significativo, porque había una lucha social-política muy evidente. Por ello estaban las parroquias, asociaciones de vecinos, movimientos sociales, los partidos legalizados o ilegalizados, todos trabajando con una voluntad social que se traducía en manifestaciones, en la organización de historias... (...)... Cuando entramos en el período democrático y se tiene que construir todo un sistema de ayuntamientos, de comunidades –que no existían- y se tienen que dotar de personas que se encargan de las direcciones generales, consejerías... En fin, en ese momento hay como un trasvase de todas las personas que eran las más relevantes de los movimientos sociales que pasan a ser responsables políticos en las instituciones. Y hay un cambio asociativo muy delicado, muy interesante; por un lado la gente que ha estado luchando a nivel social consigue tener un lugar institucional en un ayuntamiento o en una dirección general de la comunidad autónoma como responsable político de un proyecto... (...)... pero a la vez se descabeza todo el movimiento asociativo que venía de los años setenta. Esa crisis de que toda la gente importante que estaba luchando a nivel asociativo consigue el poder democrático y se crea una situación extraña, porque la persona que estaba trabajando contigo en una asociación o en un movimiento político, ahora es el concejal al que le tienes que pedir la subvención”¹⁸.

¹⁵ MÉNDEZ, M. y MOTA, F.: “Las características organizativas de las asociaciones en España”, en Montero, J.R., et al.: *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*. Madrid, CIS, 2006, pp. 203-222, pp. 206-207.

¹⁶ Por ejemplo las asociaciones registradas en 1990, sólo un 18% se había creado entre 1964 y 1975. VV.AA.: *La gestión de las Organizaciones No Lucrativas*. Barcelona, Deusto, 2004, p.28.

¹⁷ VV.AA.: *Las asociaciones culturales en España*. Madrid, Datautor, 2008, p. 151.

¹⁸ Extracto entrevista a Rafael Lamata...cit.

Ese flujo de personal supuso no pocas contrariedades, sigue Lamata, porque los que habían luchado de parte de las asociaciones ahora se convierten en representantes de la administración y de las instituciones, quedando sin dirigentes los movimientos sociales en los ochenta y con cierto desconcierto, a pesar de recompondrán sus cuadros dirigentes en los noventa.

Además, frente a las limitaciones del franquismo y las dificultades de la transición, con el gobierno socialista se apreciará el salto cualitativo del asociacionismo con la implantación del estado de bienestar y el decidido apoyo estatal, con una nueva normativa que concede prioridad a la promoción de la cultura. En los años noventa se agilizará el proceso aún más. Por otra parte, la consecución de la implantación de la democracia suponía el logro político buscado por lo que desactivaba el objetivo básico, aunque, pronto, se vio la necesidad de seguir profundizando en el cambio social y, sobre todo, cultural que no había hecho más que empezar para las asociaciones más reivindicativas.

Además:

“... no existe un apoyo de forma estable de las administraciones a las actividades de asociaciones o sindicatos de artistas; estos pueden beneficiarse de ayudas anuales concedidas en el marco de convocatorias abiertas a sectores específicos, pero no suelen recibir ayuda en forma de subvenciones nominativas (consignadas en los Presupuestos Generales del Estado, con indicación precisa de la entidad beneficiaria, finalidad para la que se concede y cantidad) ni disfrutan de líneas de apoyo específicas”¹⁹.

Como señala Marzo, en los ochenta:

“... la bajísima densidad asociativa, consustancial a la nula participación de las clases medias urbanas en organizaciones voluntarias, determina la clave de la congénita debilidad de la sociedad civil española, que es su estatolatría, es decir su hábito compulsivo de resignar en el estado su propia responsabilidad, atribuyéndole todo el protagonismo y la única autoría tanto de lo bueno como de lo malo”²⁰.

“Desde el año 85-86 tengo una relación con ese ámbito muy directa..., y en aquella época la formación sociocultural era un tema en auge en los ochenta y se veía muy claro que el modelo de desarrollo cultural y el modelo social, pasaba por una necesidad de que los jóvenes, los adultos y los niños, entran en un concepto de participación social y que se viviera la ciudadanía y la construcción democrática como un proceso de participación social, en ese sentido el trabajo asociativo es básico; en aquella época no se hablaba de voluntariado, lo del voluntariado fue un concepto que se añadió a partir del 92, de las Olimpiadas... (...)...Era un concepto de asociacionismo de base, de que la gente se organizara. Era un momento que había muchas necesidades sociales que no estaban cubiertas en muchos lugares, entonces la lógica que la gente se organizara por sí misma, buscara soluciones a nivel de barrio o de pueblo, no era frecuente, pero se daba de vez en cuando y había un trabajo educativo”²¹.

Aún así, como apuntaba Lamata, las asociaciones vuelven a reorganizarse para conseguir nuevos retos en los años noventa. Una forma de participación democrática con personas que defienden intereses comunes y específicos en aspectos de mayor

¹⁹ Informe VV.AA.: *La política cultural en España*. Madrid, Real Instituto Elcano, 2004, p. 24.

²⁰ MARZO, J.L.: “El ¿triumfo? de la ¿nueva?...ob.cit., pp. 126-161.

²¹ Extracto entrevista a Rafael Lamata ...cit.

déficit social o cultural²². En estos años, se produce una contradicción que señalaba Salamon²³, entre el aumento de la solidaridad y el voluntariado, frente al individualismo y consumismo, manifestado por el incremento de las asociaciones en relación con la propia expansión de las ONGs.

Haciendo un repaso del Registro Nacional de Asociaciones, en 1964 existían 2.500 asociaciones, y entre 1970 y 1976 se inscribía una media anual de 1170 nuevas, mientras que desde 1977 se cuadruplica la cifra²⁴. A finales de 1979 ya había 30.000 asociaciones registradas y cada vez más eran de carácter local. Este aumento es evidente en los datos que muestra Radcliff²⁵; no sólo crecían las asociaciones sino los miembros y voluntarios adscritos a ellas.

En 1990 llegan a estar registradas 85.869 asociaciones en España, y sólo en cuatro años, aumentan hasta 133.476 (un crecimiento del 55,4%), de las cuales en Castilla y León se habían constituido 15.787 asociaciones en 1999. Lo mismo ocurre con las federaciones que crecen un 70,3 % (de 1.001 a 1705 en esos años), o las asociaciones juveniles con un 101,9% (de 4.477 a 9.040)²⁶. Este crecimiento asociativo sugiere una viva y activa sociedad civil que venía gestándose del periodo anterior y que se mantiene en un continuo balance positivo hasta el año 2000.

En la siguiente tabla podemos observar la evolución y crecimiento desigual de las asociaciones, según sus tipologías, entre 1980 y 1990, con el ascenso de unas y el estancamiento o retroceso porcentual de otras, según la dinámica y necesidades de los nuevos tiempos:

Tabla 18.- Tipología de las asociaciones adscritas en el Registro Nacional, evolución de 1980 a 1990²⁷

TIPOS DE ASOCIACIÓN	1980	1983	1985	1987	1989	1990	Diferencia entre 1980-1990
CULTURALES E IDEOLÓGICAS	25,0	27,8	29,4	30,0	31,4	31,9	+6,9
DEPORTIVAS Y RECREATIVAS	24,5	23,2	22,5	22,0	21,3	21,0	-3,5
DISMINUIDOS FÍSICOS Y PSÍQUICOS	1,9	2,0	2,0	1,9	1,9	1,9	0,0
ECONÓMICAS Y PROFESIONALES	5,1	4,8	4,5	5,2	5,7	5,8	+0,7
FAMILIARES, CONSUMIDORES Y	3,1	4,4	4,4	4,8	5,1	5,1	+ 2,0

²² Según M. J. Fuentes, en FERNÁNDEZ PRADOS, J. S.: *Asociacionismo y participación social en Andalucía*. Sevilla, Universidad de Almería, 2009, p. 15.

²³ Citado en VV.AA.: *La gestión de las...* ob.cit., p. 25.

²⁴ Datos de PÉREZ-DÍAZ, V.: *España puesta a...* ob.cit., pp. 62-63.

²⁵ RADCLIFF, P.: "Las asociaciones y los orígenes sociales de la Transición en el Segundo Franquismo", en Townson, N (Ed.): *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid, Siglo XXI, 2009, pp.129-156, p. 143.

²⁶ Datos recogidos del Registro Nacional de Asociaciones, Ministerio de Justicia e Interior, en la tabla mostrada en VV.AA.: *La gestión de las...* ob.cit., p. 28.

²⁷ Tabla extraída de Extraído de DEL CAMPO, S. (Ed.): *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, Vol. I...ob.cit., p. 213.

DE TERCERA EDAD							
FEMENINAS	1,1	1,0	1,0	1,1	1,2	1,4	+0,3
FILANTRÓPICAS	2,2	2,8	3,1	3,3	3,8	4,1	+1,9
EDUCATIVAS	22,2	20,6	20,1	19,2	17,6	16,8	-5,4
VECINALES	13,7	12,1	11,5	11,0	10,4	10,4	-3,3
VARIAS	1,2	1,3	1,5	1,5	1,6	1,6	+0,4

La tabla 18 nos muestra el crecimiento de las culturales como respuesta a los déficits de las políticas institucionales. Todas ellas registradas y reguladas, todavía, por la ley de 1964, según el resumen estadístico de asociaciones (1978-1990) del Ministerio del Interior.

En esos momentos, las asociaciones presentan una baja edad media de sus miembros de 15 a 24 años de edad²⁸. Juventud frente a la edad media adulta de las asociaciones del centro y norte de Europa. Así pues, eran las nuevas generaciones las que demandaban y necesitaban nuevas ideas para una cultura democrática abierta a las corrientes internacionales y cerrando, de esa manera, el pasado histórico nacional.²⁹

Las asociaciones iban a cumplir una nueva función en la democracia española como era la divulgación y la información, pero también la reivindicación de unos valores determinados, recordemos la reclamación de la inversión del 0,7% del PIB (en 1995) en España, buscando incrementar la ayuda a un problema global como es la pobreza. Pero, es también un medio de expresión de colectivos diversos, portavoces de la población en general³⁰. Muchas de ellas editarán revistas de difusión, amparadas en la libertad de prensa y necesitarán motivación, buena gestión y colaboración entre ellas y otras entidades privadas o públicas. Esto último, es llamativo por el gran número de confederaciones que albergan en su seno diversas asociaciones como la Confederación de Asociaciones de Vecinos de España (CAVE).

No obstante, el crecimiento de las asociaciones y colectivos culturales agrupan – según las estadísticas oficiales- una tipología muy diversa mostrando, no sólo la dispersión, sino también los numerosos déficit culturales de la sociedad española que no parece que fueran satisfechos plenamente. Asociaciones desde las artes escénicas – teatro, danza, circo, bailes autóctonos, etc.-, musicales –corales, folk, jazz, música clásica y autóctona, etc.-, socioculturales, folklóricas, artísticas –bellas artes, fotografía, etc.-, literarias –poesía, cómic, etc.-, audiovisuales –radio, cine o televisión-, artesanía, multimedia o patrimoniales. Además, algunas asociaciones de este tipo son también juveniles –entendiendo como tales las formadas por socios de 14 a 30 años-, estudiantiles –socios de enseñanzas medias o universitarias enlazados con centros educativos³¹-, de mujeres o amas de casa –vinculadas a este colectivo social-, de tercera edad, centros culturales y teleclubs, etc.

²⁸ MÉNDEZ, M. y MOTA, F.: “Las características organizativas de...ob.cit., pp. 207-208.

²⁹ SERRANO, J. y SEMPERE, D. (Dir.): *La participación juvenil...ob.cit.*, p. 126.

³⁰ Ver MARTÍN SÁNCHEZ, J.: “Un paseo con las asociaciones civiles por el bosque de la representación política”, en Luna, M. y Puga, C. (Coords.): *Nuevas perspectivas para el estudio de las asociaciones*. Barcelona, Anthropos, 2010, pp.41-64.

³¹ Para ello es necesario que al menos el 5% del alumnado forme la asociación, según la LEY ORGÁNICA 11/1983 del 25 de agosto.

Esta variedad tipológica dificulta su análisis por la dispersión de objetivos ya que, no sólo será complicado delimitar el término cultural, sino que sus acciones y resultados son muy diversos y variopintos, así como la escasa información procedente de los expedientes archivados. Para constatar esa realidad, se ha incluido –como Anexo– un listado pormenorizado de las asociaciones de la provincia de Palencia, tomándola como ejemplo para visualizar esos comentarios y dificultades. Ya, Marín López (2007)³², en su tesis doctoral sobre el asociacionismo en la provincia de Murcia, comentaba la complejidad del tema y estos mismos problemas.

Castilla y León era una de las comunidades con mayor número de asociaciones culturales, 6.190; sólo superada en 2007, por Cataluña y la Comunidad Valenciana. Y dentro de ella, León, Salamanca y Valladolid eran las provincias con mayor volumen de asociaciones de este tipo. Especialmente de colectivos culturales (genéricos), seguidas de las musicales, artes plásticas y patrimoniales.

“Las Asociaciones Culturales están llamadas a romper la homogeneización cultural y psicológica tanto de los individuos como de las sociedades, riesgos ambos interrelacionados. Ellas son las llamadas a salvaguardar la identidad cultural que es lo que da a cada pueblo su dignidad, al no tener que someterse para sobrevivir”, según explica la Delegada Territorial de Salamanca.³³

Un punto de vista claramente conservador de la cultura y tradiciones que se reforzaba en los encuentros de las asociaciones, como los realizados en la provincia de Salamanca, que convocó unas jornadas de animación cultural: II Jornadas Regionales de Animación Cultural (1978). Este tipo de actividades permitían reunir a las asociaciones culturales existentes en la CC.AA, participando y colaborando las instituciones públicas (ayuntamientos, diputaciones, universidades, gobiernos locales...) y privadas (cajas de ahorros, fundaciones...), medios de comunicación y con gran asistencia de público, pero sus objetivos eran poco renovadores.

2.-DISCURSO SOCIAL DE LA ACCIÓN COLECTIVA: EL ASOCIACIONISMO

La acción colectiva desde los sindicatos, NMS, asociaciones, minorías, etc., está siempre relacionada con la transformación del orden social. Cambios que se producen a través de la interacción, del conflicto, la negociación o la provocación; con sus propios objetivos, metas, oportunidades y límites. Así se construye la identidad colectiva, como recuerda Melucci³⁴.

En el asociacionismo, según Melucci, la identidad colectiva es el primer elemento de unión, es como *“una definición compartida e interactiva producida por varios individuos –o por grupos a nivel más complejo- que está relacionada con las orientaciones de la acción y con el campo de oportunidades y constricciones en las que*

³² MARÍN GÓMEZ, I.: *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición a la democracia*. Murcia, 1964-1986. Murcia, Universidad, 2007.

³³ DE LA PUENTE SAMANIEGO, P.: “I. Delegada territorial”, en VV.AA.: *Primer Encuentro de Asociaciones Culturales de Salamanca (capital y provincia)*. Salamanca, Delegación Territorial de la Consejería de Educación y Cultura, 1984, pp. 5-7, p. 5.

³⁴ Citado en LARAÑA, E.: *La construcción de los movimientos...* ob.cit., p. 99.

ésta tiene lugar”³⁵. Un enfoque compuesto desde la perspectiva de la construcción social orientado a la formación de la identidad colectiva y su desarrollo.

“... significa que uno mismo se ha definido como grupo, y que ha desarrollado concepciones del mundo, metas y oposiciones compartidas sobre el entorno social y las posibilidades y los límites de la acción colectiva. Si un grupo no lo logra, no podrá llevar a cabo ninguna acción colectiva”³⁶.

Al estudiar este comportamiento colectivo:

“... nos ocupamos de los procesos de construcción en un orden social. En sus primeros estadios, el comportamiento colectivo se encuentra poco definido y organizado. En sus formas elementales y primarias, uno encuentra los mecanismos primarios de la asociación”³⁷.

Olson³⁸ en su teoría de la acción colectiva señala que dicha acción es resultado de tensiones o presiones sociales no resueltas, que saltan en un momento dado. Su estudio pretende explicar en qué condiciones los individuos llegan racionalmente a la acción colectiva, como objetivo compartido y con unos beneficios específicos para toda la comunidad. Así, entiende como acción colectiva no sólo como defensora de los intereses de sus afiliados.

Según Mc Adam,

“... el enfoque del comportamiento colectivo responde a una concepción pluralista de la sociedad en la que se asume que hay una distribución uniforme del poder y todos los grupos tienen posibilidades de canalizar sus expectativas y demandas a través de las instituciones políticas existentes”³⁹, basándose en una sociedad democrática y plural. Se trata de una aproximación ampliada por los trabajos de Klapp y Turner.

Las asociaciones iban a ser “escuelas de democracia” por tener un carácter voluntario como signo de modernidad⁴⁰. Además se encontraban en el centro del debate sobre la mayor participación social y política de los ciudadanos, en abierta contradicción con el régimen franquista que se caracterizó por el férreo control llevado a cabo por el Movimiento, anulando toda participación social y política.

Por tanto, como hemos dicho, los años finales de la dictadura son los momentos de auge del asociacionismo y actividad social, especialmente entre los jóvenes –entre el 30 y el 45% de los jóvenes en 1975 estaban interesados por la política-. Según el informe de FOESSA en 1973, un 37% de los españoles pertenecía a alguna asociación, 11% culturales y 4% políticas⁴¹; según el CIS⁴² un 23,3% en 1980⁴³, un 25,2% en

³⁵ JOHNSTON, H, et al.: “Identidad, ideología y vida cotidiana en los nuevos movimientos sociales”. En LARAÑA, E y GUSFIELD, J. (Eds.): *Los nuevos movimientos sociales...* ob.cit., pp. 3-42, p. 17.

³⁶ LARAÑA, E y GUSFIELD, J. (Eds.): *Los nuevos movimientos sociales...* ob.cit., p. 189.

³⁷ Cita de R.E. Park en LARAÑA, E.: *La construcción de los movimientos...* ob.cit., p. 51.

³⁸ En PARAMIO, L.: “Decisión racional y...” ob.cit., p.73.

³⁹ LARAÑA, E.: *La construcción de los movimientos...* ob.cit., p.33.

⁴⁰ ESCALERA, J.: “Asociacionismo y antropología”, en Maza Zorrilla, E.: *Asociacionismo en la España Contemporánea. Vertientes y análisis interdisciplinar*. Valladolid, Universidad, 2003, pp. 9-20, p. 9.

⁴¹ Datos de de ORTIZ HERAS, M.: “Movimientos sociales y sociabilidad...” ob.cit., pp. 309-332.

⁴² Centro de Informaciones Sociológicas.

⁴³ CIS ESTUDIOS: “*Cultura Política I (Encuesta realizada en el mes de julio de 1980)*”. Tomado de Pietro-Lacaci, R.: “Asociaciones Voluntarias”, en VV.AA.: *Tendencias Sociales en España (1960-1990)* Vol. 1. Madrid, Fundación BBV, 1994, pp. 197-217.

1987⁴⁴, un 22% en 1990⁴⁵ y un 33,1 % en 1994⁴⁶. El movimiento asociativo se estaba produciendo, preferentemente, en regiones industrializadas o con definido carácter histórico y cultural como eran el País Vasco, Cataluña o Levante. Y, así, como en forma de espiral, en los años noventa se vuelve a relanzar el movimiento asociativo llegando a generar la misma actividad que ya había tenido en los años setenta, especialmente por la mayor presencia de los jóvenes⁴⁷.

La actividad cultural promocionada por el gobierno socialista supuso la caída del asociacionismo reivindicativo ante las expectativas de la cobertura que daba el gobierno a la cultura. Se comprobará que sólo un 11% de los jóvenes se interesan por este ámbito en 1982 y, en esa década, existía un 69% de los españoles que no pertenecían a ninguna asociación, y sólo un 5% eran asociaciones educativas, artísticas y culturales. En buena medida, se debía a que la promoción de la cultura estaba en manos de las instituciones públicas⁴⁸. El fenómeno de la caída del asociacionismo era similar a otros países europeos como Italia o Francia.

Aún así, el descontento social recobraría en los años noventa la importancia de las asociaciones culturales, como señalaba Chávez Carapia:

"... el tema de participación social...se convierte en el lenguaje en el modelo neoliberal y del discurso político oficial, pero en el marco de los movimientos sociales, de los cambios y de la cultura de la participación busca generalmente una cultura de la democracia, por lo cuál adquiere relevancia y perspectiva histórica y se manifiesta como un reto de la sociedad que entiende a la participación como un eje democrático"⁴⁹.

Los participantes de estas asociaciones en Castilla y León en la década de los ochenta son, fundamentalmente, población masculina hasta la edad intermedia, mientras que la presencia femenina aumenta en la edad madura. Una década posterior, los jóvenes universitarios tomarán el timón, según apuntan Arribas Macho y González Rodríguez⁵⁰.

Sin embargo, un estudio llevado a cabo por la Consejería de Sanidad y Bienestar Social de la Junta de Castilla y León en 1993⁵¹, indicaba que el movimiento asociativo estaba formado por asociaciones de personas mayores (70%), seguidas de las de mujeres, alcanzando el punto máximo en 1990. Se echaba en falta la presencia de sectores preocupados por la creciente inmigración, la familia o el mundo juvenil, éste último, quizás incluido en otro tipo de registros, más específicos-.

⁴⁴ OFICINA DE ESTADÍSTICA DE LAS COMUNIDADES EUROPEAS: *Retrato social de Europa*. Madrid, Eurostat, 1991.

⁴⁵ VILLALAIN BENITO, J.L., et al.: *La sociedad española de los noventa y sus nuevos valores*. Madrid, S.M., 1992.

⁴⁶ ALBERICH NISTAL, T.: "Aspectos cuantitativos del asociacionismo en España", en *Documentación Social. Mundo Asociativo*, nº 94. Madrid, 1994.

⁴⁷ Ver CECS-FUNDACION ENCUENTRO: *Informe España 1998: Una interpretación de su realidad social*. Madrid, Fundación Encuentro, 1999.

⁴⁸ Datos de ORTIZ HERAS, M.: "Movimientos sociales y sociabilidad...ob.cit., pp. 309-332.

⁴⁹ CHÁVEZ CARAPIA, J.C.: "La participación y la organización: ejes de la acción social", en Chávez Carapia, J.C. (Coord.): *Participación social: retos y perspectivas*. México, Entsuman, 2003, pp. 10-15, p. 13.

⁵⁰ ARRIBAS MACHO, J.M. y GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, J.J.: *La juventud de los ochenta. Estudio Sociológico de la Juventud de Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987, p. 258.

⁵¹ VV.AA.: *Asociacionismo en acción social dentro de la comunidad de Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994, p.45.

La constitución de una asociación requiere una serie de pasos que se pueden definir como habituales. En primer lugar, la propia constitución con un grupo de personas con intereses comunes, un colectivo que se legaliza y toma decisiones por el bien de la agrupación. Son los denominados socios, personas físicas que integran la asociación y cuya nueva admisión o exclusión estará regulada por los estatutos que señalarán la tipología de ellos: fundadores, ordinarios y honorarios.

“El carácter asociado se documenta mediante la escritura misma de constitución o las actas de asamblea mediante las cuáles tenga lugar la admisión, sin que haya lugar a la emisión de un título representativo de tal carácter”⁵².

Los socios tendrán sus propios derechos y obligaciones que se recogerán en los estatutos que después trataremos, sus derechos vinculados con la vida en sociedad y las obligaciones especialmente, económicas.

Existen algunos indicadores cuantitativos y cualitativos para mostrar el grado de participación en una asociación. Los primeros se referirían a los datos de número de socios, de intervenciones, de colaboraciones, de nuevos socios, de voluntarios, etc. Y los indicadores cualitativos son la actividad de punto de partida, la comunicación interna, sus colaboraciones, subvenciones, objetivos cumplidos, repercusión social, etc.

“Si la situación aporta a los socios una vía válida para encauzar sus necesidades es muy probable que el socio se implique y participe activamente. Si al contrario, el socio no encuentra en la asociación una respuesta a sus necesidades se convertirá en un socio pasivo y terminará por alejarse de la asociación”⁵³.

Según señala Alberich⁵⁴, los socios participan de diferente manera: los dirigentes que son los más activos y el resto de participantes: de base social -como amigos o voluntarios- y, de base potencial -que simpatizan de forma puntual-. Los primeros intentan cambiar la sociedad con objetivos a medio o largo plazo, mientras que los que forman la base social o potencial tienen objetivos más cercanos y a corto plazo.

Por otro lado, si las asociaciones quieren sostener su influencia y acción social deberán mantenerse en una renovación constante, al igual que la propia sociedad, pues, sino, corren el riesgo de caer en la rutina y no ejercer de motor de cambio, sino, al contrario, elemento de paralización social o cultural. Ésta es la disyuntiva para los responsables de las asociaciones, aunque pocos son conscientes de esa función; porque

“... el desarrollo organizativo se basa en la noción de que una organización, si quiere ser efectiva, ha de ser algo más que eficiente, se ha de adaptar al cambio”⁵⁵.

Bien podemos decir que, en general, las asociaciones no se ponían objetivos a medio y largo plazo y, menos, tan ambiciosos como el cambio social o cultural, si no mantener o difundir un modelo cultural conocido que se convertirá en la norma general

⁵² DOMÍNGUEZ OROZCO, C.P.: *Sociedades y asociaciones civiles 2005. Régimen jurídico-fiscal en ISR, IMPAC e IVA*. México, Líder, 2005, p. 39.

⁵³ ALBERICH NISTAL, T.: *Guía fácil de la participación ciudadana. Manual de gestión. Para el fomento de la Participación Ciudadana en Ayuntamientos y Asociaciones*. Madrid, DYKINSON, 2004, p. 70.

⁵⁴ ALBERICH NISTAL, T.: "Asociaciones y Movimientos Sociales en España. Cuatro décadas de cambio", en *Revista de Estudios de Juventud*, nº 76. Madrid, Instituto de la Juventud, marzo 2007. pp. 71-73.

⁵⁵ VV.AA.: *La gestión de las...ob.cit.*, p. 49.

de conducta claramente conservadora, aunque hay algunas asociaciones que no adoptarán ese comportamiento.

3.-NORMATIVA Y ESTATUTOS DE LAS ASOCIACIONES CULTURALES

Hasta la aprobación de la Ley Orgánica 1/2002⁵⁶, la regulación de las asociaciones culturales se encontraba con la vigente ley de 1964⁵⁷, ya mencionada, aunque había sufrido sucesivas modificaciones, sobre todo, a partir de las normas constitucionales de 1978.

El R.D. 713/1977, del 1 de abril, regulaba las denominaciones de asociaciones, así como el régimen jurídico de los promotores, mientras que el R.D. 3481/1977 entraba en las competencias sobre las asociaciones juveniles. A pesar de la apertura que se vive durante la transición democrática, aún era evidente el control estatal. Nuevos cambios darán lugar a la Orden del 12 de diciembre de 1988 sobre competencias en materia de asociaciones y, más tarde, se aprobará el RD. 1334/1994 del 20 de junio, sobre el mismo tema.

En Castilla y León, se han promulgado dos decretos: el 49/1987 del 12 de marzo que crea el registro de asociaciones juveniles y consejos de juventud; y el 1001/1991 del 2 de mayo, sobre la ordenación de los centros de iniciativas turísticas de Castilla y León.

En la Constitución de 1978, existen varios artículos que regulan el asociacionismo: el art. 9.2., señala que “*corresponde a los poderes públicos... (...)... facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social*”⁵⁸. Y el art. 22 recoge explícitamente el derecho de asociación como un derecho fundamental más de los ciudadanos/as. Las asociaciones, por las razones ya apuntadas, comienzan a estar menos ligadas a los asuntos políticos –para eso estaban los partidos políticos y sindicatos- y más unidas a los NMS y su nueva temática. Ya, se reconoce el derecho de asociación sin necesidad de autorización previa administrativa o gubernativa, según venía sucediendo hasta ahora:

*“Las asociaciones que persigan fines o utilicen medios tipificados como delito son ilegales. Las asociaciones constituidas al amparo de este artículo deberán inscribirse en un registro a los solos efectos de publicidad. Las asociaciones sólo podrán ser disueltas o suspendidas en sus actividades en virtud de resolución judicial motivada. Se prohíben las asociaciones secretas y las de carácter paramilitar”*⁵⁹.

Existen tres sistemas de reconocimiento del derecho de asociación, como señala Casero Echeverry:

“1. Sistema de la libre constitución: reconocimiento por la mera existencia. 2. Sistema normativo: reconocimiento por el cumplimiento de

⁵⁶ Ver VV.AA.: *Asociaciones y fundaciones*. Madrid, Cívitas, 2003.

⁵⁷ Recordemos que la ley abarcaba una amplia diversidad temática: la libertad de asociación; constitución de las asociaciones; asociaciones declaradas de utilidad pública; registro de las asociaciones; reuniones; acceso de los representantes a la autoridad; liberalidad a favor de las asociaciones; disciplina y procedimiento; etc.

⁵⁸ ALBERICH NISTAL, T.: *Guía fácil de la participación...ob.cit.*, p. 36.

⁵⁹ VV.AA.: *Asociaciones y Fundaciones. XI Jornadas de la Asociación de Profesores de Derecho Civil*. Murcia, Universidad, 2005, p. 17.

determinados requisitos legales, autorizado por un acto de autoridad, generalmente la inscripción en un registro. 3. Reconocimiento por concesión”.

Lo que demuestra cómo no es necesaria la inscripción en un registro para otorgarle a la asociación una personalidad jurídica -únicamente su constitución-, aunque era recomendable para mejor cumplimiento de sus objetivos y fines.

Este derecho se protege, además, por la Ley Orgánica 4/1980 del 21 de mayo que reformó el código penal, pues, hasta ahora, había tipificado una serie de delitos que impedían llevar a cabo el derecho de asociarse. Aún así, la propia Constitución prohíbe en su apartado 5, “*las asociaciones secretas y paramilitares*”⁶⁰, mientras que el apartado 2, califica de ilegales las que persigan fines o medios calificados como delito, como se ha visto.

El código civil también tiene presente esta materia en su art. 28:

*“Las corporaciones, fundaciones y asociaciones, reconocidas por la ley y domiciliadas en España, gozarán de la nacionalidad española, siempre que tengan el concepto de personas jurídicas con arreglo a las disposiciones del presente Código”*⁶¹.

Igualmente, el Estatuto de Autonomía de Castilla y León que siguió la vía lenta del art. 143 de la Constitución, recoge ese aspecto. Además, en 1994 se transfirieron competencias de ejecución de la legislación del Estado a las CC.AA en la Ley de Fundaciones y de Incentivos Fiscales a la Participación Privada en Actividades de Interés General, donde, sin embargo, no se contempla una fiscalidad favorable para las asociaciones por lo que las desgravaciones fiscales son mínimas.

La Ley Orgánica 1/2002 del 22 de marzo, sí reconocerá la importancia del fenómeno asociativo,

*“... como instrumento de integración en la sociedad y de participación en los asuntos públicos, ante el que poderes públicos han de mantener un cuidadoso equilibrio, de un lado en garantía de la libertad asociativa, y de otro en protección de los derechos y libertades fundamentales que pudieran encontrarse afectados en el ejercicio de aquella”*⁶².

La ley diferencia a las asociaciones de las corporaciones⁶³, de las sociedades⁶⁴ y de las fundaciones⁶⁵, mientras que las mutualidades y las cooperativas son verdaderas asociaciones. Relacionadas con las asociaciones están, las ONGs u organizaciones no gubernamentales, en sentido genérico, nacidas especialmente desde los años noventa en

⁶⁰ Cita de la Constitución, tomada de BILBAO UBILLOS, J. M.: *Libertad de asociación y derechos de los socios*. Valladolid, Universidad, 1997, p. 10.

⁶¹ BUQUERAS Y BACH, I.: *Más sociedad, menos y mejor Estado. Pasado, presente y futuro de la sociedad civil*. Madrid, Editorial Complutense, 2002, p. 57.

⁶² LÓPEZ-NIETO Y MALLO, F.: *Asociaciones y Entidades de Interés Municipal*. Madrid, El Consultor de los Ayuntamientos, 2004, p. 625.

⁶³ Que son siempre personas jurídicas de derecho público, tienen origen en un acto administrativo, tienen carácter forzoso e intereses individuales y comunes. Destaca su papel de asesoramiento de las entidades federadas, prestación de servicios y mediación con las instituciones.

⁶⁴ Existe siempre una aportación económica de los socios, poseen relaciones comunes y se persigue un fin de ganancia gradual. “*La sociedad civil es un contrato a través del cuál los socios se obligan mutuamente a combinar sus recursos o sus esfuerzos para la realización de un fin común, de carácter preponderantemente económico, pero que no constituya una especulación comercial*”, según DOMÍNGUEZ OROZCO, C.P.: *Sociedades y asociaciones...ob.cit.*, p. 45.

⁶⁵ Cuyo origen se encuentra en el patrimonio que poseen, para llevar a cabo fines de interés general.

España y unidas a los fenómenos de NMS, y a la acción del voluntariado para conseguir fines de cooperación y cambio social.

Todas las asociaciones para ser creadas necesitan al menos dos o tres personas (según autores), así como elaborar unos estatutos, un acta fundacional -con el nombre de los socios fundadores, voluntad de constituirla y con los estatutos ya aprobados-, y un modelo de instancia para inscribirse en los diversos registros -dirigida a la delegación provincial de consejería de cultura del gobierno autónomo-. Trámites que suelen durar un par de meses. Su inscripción en el registro de asociaciones permite hacer pública la constitución y los estatutos que deben dar una relación actualizada de sus asociados, lo que nos facilita su estudio.

Para que las asociaciones sean “totalmente legales” deberán estar inscritas en el registro general de asociaciones (provincial o de la comunidad autónoma) o, en su defecto, en el registro del Ministerio del Interior (ámbito nacional), otorgándoles un número⁶⁶. Pero hay variaciones según López-Nieto y Mallo⁶⁷, ya que según el reglamento de fundaciones culturales privadas y entidades análogas, obliga a las asociaciones culturales a figurar inscritas en el registro de entidades culturales privadas, así como en el registro nacional de asociaciones. Mientras, las asociaciones que organizan espectáculos deberán inscribirse en los diversos registros públicos, y aquellas que realicen teatro de cámara o ensayo se inscribirán en el registro nacional bajo dependencia del director general de cinematografía y teatro. También aquellas que hagan publicaciones deberán cumplir aún los requisitos de la Ley 14/1966 del 18 de marzo, de prensa e imprenta o las asociaciones de cine-clubes se regirán todavía por la Orden del Ministerio de Información y Turismo, anteriores a la del 2002.

Los pasos para el registro van desde la solicitud de inscripción⁶⁸ y el pago de las tasas hasta entregar la documentación -duplicada-. El órgano autonómico tendrá un plazo de tres meses para la contestación de la solicitud. Una vez comunicado el registro se puede obtener el número del código de identificación fiscal⁶⁹ (CIF) en la Delegación de Hacienda. La propia ley de asociaciones (art. 3º.1.) habla de la reunión de los fundadores, necesaria para fijar el origen de la asociación. En la reunión, los denominados socios fundadores manifiestan su intención de constituir una asociación, aprobar sus estatutos, designar los cargos y designar un presidente; para ello, se levanta el acta fundacional⁷⁰, documento escrito del acto constitutivo⁷¹, al igual que sucedía en la ley de 1964.

⁶⁶ Véase anexo 5, “Inscripción en el Registro Nacional de Asociaciones del Grupo Pictórico Páramo de Palencia”.

⁶⁷ LÓPEZ-NIETO Y MALLO, F.: *La ordenación legal de las asociaciones. Doctrina. Jurisprudencia. Formularios*. Madrid, DYKINSON, 1995, pp.480-498.

⁶⁸ Cada CCAA crea sus propias normativas y registros.

⁶⁹ Se puede obtener el CIF provisional durante el plazo de presentación de la solicitud.

⁷⁰ El acta fundacional es un documento privado que ha de contener un encabezamiento con lugar, fecha, hora y personas reunidas con su domicilio social y DNI; el cuerpo del acta estará formado por los temas abordados en la voluntad de constituir una asociación según los pactos, fines y nombre establecido, acuerdos varios, y llevarán a cabo la aprobación de estatutos -para ello deberán estar redactados con antelación-, asimismo darán a un socio fundador el título de representante y acordarán el cumplimiento de la ley. Y se finalizará el expediente con el listado directivo de la asociación -presidente, vicepresidente, secretario, tesorero, etc.- y sus firmas correspondientes de todos los socios fundadores. De esta forma quedaba jurídicamente constituida la asociación. Véase anexo 6, “Acta fundacional del Grupo de Teatro La Colmena de Béjar (Salamanca)”.

⁷¹ Aunque pueden darse actas anteriores en el proceso de formación de la asociación desde la primera reunión de los promotores hasta captación de socios.

Los estatutos, aún no están detallados en la ley de 1964, aunque sí se mencionaba los extremos que han de regularse. La mayor parte de las asociaciones estudiadas se han adaptado a estatutos tipo, haciendo algunas variaciones introduciendo objetivos específicos⁷².

Los estatutos incluirán obligatoriamente⁷³: el nombre de la asociación⁷⁴; domicilio social (sede de la asociación); el ámbito territorial de actuación⁷⁵; la permanencia; los fines; actividades; patrimonio inicial, si existiera; fuente de ingresos; el régimen de admisión y baja, sanción y separación de los asociados; derechos y obligaciones asociados⁷⁶; los criterios para el buen funcionamiento; los órganos de gobierno y representación⁷⁷; el régimen de administración, patrimonio inicial y recursos económicos; y causas de disolución –incluye el destino de su patrimonio social-. En la mayoría de los casos entrevistados, los estatutos han sido elaborados siguiendo unos estatutos tipo con mínimos cambios.

Las asociaciones intervienen en el ámbito territorial determinado en sus estatutos, aunque lo más habitual son las locales. Se crean sin ánimo de lucro, por lo que sus actividades se programan para conseguir sólo sus objetivos, sin percibir beneficio económico alguno –si es al contrario, los beneficios deberán reinvertirse en el colectivo. La ley de 1964 restringía ampliamente los objetivos, pues cualquier exceso de los límites acordados por el Movimiento era considerado ilegal.

Generalmente, en los estatutos tipo se estipula una reunión de la asamblea general de socios al menos una vez al año, así como una liquidación anual de cuentas. Era necesaria una asamblea general extraordinaria para la modificación de los estatutos –sujetándose a los mismos requisitos que la elaboración de los estatutos originales-.

Una vez inscrita la asociación en el registro⁷⁸, ha de cumplir nuevos requisitos que son el de mantener un libro de actas sobre las asambleas llevadas a cabo; el libro de registro de socios con las entradas y bajas de los mismos; y un libro de caja. Los socios poseen derechos y deberes: derecho a voz y voto en las asambleas, participan en los órganos de dirección y vigilan el cumplimiento de los fines. La inscripción en el registro provincial y nacional reporta el número de identificación fiscal otorgado por la administración o la Delegación de Hacienda⁷⁹.

La propia disolución de la asociación⁸⁰, según el decreto del 20 de mayo de 1965, expresa que: “*las asociaciones se disolverán por voluntad de los socios, por las causas determinadas en el artículo 39 del Código Civil y por sentencia judicial*”⁸¹. Lo habitual suele ser por decisión de la asamblea general, a la conclusión de sus fines, o por

⁷² Así lo recogía en su testimonio Miguel Ángel Maroto en su entrevista realizada el 03-06-2011, en su Museo Taller de Segovia.

⁷³ Pueden variar según los promotores y no deberán ser contrarios al ordenamiento jurídico. Véase anexo 7, “Estatutos de la Asociación Cultural Muriel de Palencia”.

⁷⁴ Debe diferenciarse de otras ya existentes, sin valores generales o conceptos políticos.

⁷⁵ Puede ser local, provincial, regional y nacional.

⁷⁶ Como puede ser la voz y voto o el derecho a ser elegido miembro de la Junta Directiva.

⁷⁷ Especialmente existen dos órganos directivos: la asamblea general (habitualmente integrada por todos los socios) y la junta directiva (necesariamente integrada por un presidente, secretario y tesorero).

⁷⁸ Ver anexo 6.

⁷⁹ Para ello se deberá presentar copia y original del acta fundacional, estatutos y declaración censal.

⁸⁰ Véase anexo 8, “Disolución del Colectivo Valhondo de Salamanca”.

⁸¹ CASERO ECHEVERRY, J.: *Guía práctica para la organización y gestión de asociaciones*. Valladolid, Universidad, 1994, p. 21.

la imposibilidad de llevar a cabo el objeto social o, en su caso, por la resolución de una autoridad competente en esta materia.

Para disolver una asociación por acuerdo se exigirá una mayoría de los dos tercios de los socios presentes en una asamblea general extraordinaria. Sin embargo, la falta de interés de los asociados a lo largo del tiempo, será una de las causas fundamentales de su disolución, debido a los cambios producidos en la sociedad o los cambios de preferencias de sus miembros.

Es frecuente que las asociaciones se disolvieran sin atenerse a la normativa, es decir, no lo notificaban administrativamente, de manera que, al cabo de un tiempo cesan sus actividades, sin que quedar registrado. Podríamos llamarlo “muerte por inanición”. Por ello, los registros de asociaciones de la Junta de Castilla y León tienen numerosas asociaciones aún calificadas de activas, aunque no sea cierto, pero es fiel reflejo de la imposibilidad que tiene la administración para saber el número real existente en un momento dado. Esta situación dificulta cualquier trabajo de investigación estadístico, si nos centramos sólo en los datos de su referencia fundacional o de registro. Dice Marín Gómez⁸² que el cómputo de las asociaciones disueltas, sólo es publicado por el Anuario Estadístico del Ministerio del Interior cuando los interesados o las CC.AA le pueden proporcionar esa información, lo que no es ni general ni habitual.

4.-ORGANIZACIÓN INTERNA Y COLABORACIONES EXTERNAS

En la actualidad, el funcionamiento y organización de una asociación sólo puede ser democrática y estar adaptada a la sociedad en la que vive. Se rigen por unos estatutos propios y los acuerdos adoptados por las asambleas generales que la junta directiva debe llevar a cabo.

Si se utiliza el modelo de análisis de campo de fuerzas de Lewin⁸³ que establece las fuerzas negativas que dificultan el cambio y las fuerzas positivas que lo favorecen, se puede decir que:

“Es una de las crueles ironías del destino que el sector no lucrativo, que es reconocido como el que responde rápidamente a las necesidades de la comunidad se encuentre él mismo tan frustrado como los sectores público y privado cuando ha de realizar cambios de organización o individuales”⁸⁴. Porque los cambios dentro de la asociación no son sencillos.

Dentro de la organización interna es obligatoria la inclusión al menos de dos órganos de gobierno y administración según la Ley de Asociaciones de 1964: la asamblea general –ya citada- y la junta directiva. Aunque ciertos autores como López-Nieto y Mallo⁸⁵ hablan de que la ley no debería entrometerse en el entramado interno de la asociación o recurrir al derecho civil.

La asamblea general es el órgano máximo de gobierno integrado por sus asociados –habitualmente con derecho a voz y voto-, y basada en acuerdos mayoritarios (dos terceras partes de los votos) y democráticos y, al menos, con una reunión anual, según el artículo 6.2 de la Ley del 1964.

⁸² MARÍN GÓMEZ, I.: *Asociacionismo, sociabilidad...*ob.cit., p. 120.

⁸³ VV.AA.: *La gestión de las Organizaciones...*ob.cit., p. 49.

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 50.

⁸⁵ LÓPEZ-NIETO Y MALLO, F.: *Manual de asociaciones*. Madrid, Tecnos, 1988, p. 48.

El Decreto del 20 de mayo de 1965, por el art. 10, declara “salvo lo dispuesto en los Estatutos, las asambleas generales de las asociaciones, tanto ordinarias como extraordinarias, quedarán validamente constituidas en la primera convocatoria cuando concurran a ella, presentes o representados, la mayoría de los asociados, y en segunda convocatoria cualquiera que sea el número de asociados concurrentes”⁸⁶. Pero señalando una separación de 15 días entre las convocatorias.

La asamblea tiene competencias en materia de aprobación de la memoria anual, balance de cuentas y gastos, aprobación de presupuestos –ingresos y gastos-, aprobación programa de actividades, discusión y aprobación propuestas junta directiva, modificación de los estatutos, nombramiento de presidente, cargos directivos y órganos de gobierno, admisión y expulsión de los socios, elección junta directiva, modificación estatutos o disolución de la sociedad. Los acuerdos en las asambleas se llevan a cabo en reuniones donde se levantan el acta por parte del secretario/a de la asociación y donde sus miembros deberán estar avisados, con el orden del día, al menos 3 días antes.

La junta directiva es el órgano de representación que gestiona y representa los intereses de la asociación. Al frente está un presidente –dirección de la misma-, vicepresidente, secretario –extiende actas de reuniones, registros...-, y tesorero –contabilidad y custodia fondos-. Son los estatutos los que podrán establecer sus requisitos aunque sus fines serán: colaborar en la gestión de la asociación, velar por el cumplimiento fines y programa de actividades, elaborar una memoria de actividades, crear comisiones y grupos de trabajo y convocar la asamblea general y ejecutar sus decisiones⁸⁷. Las asociaciones no existirían sin unos socios o miembros, profesionales, participantes colaboradores con cierta regularidad y voluntarios. Su registro de altas y bajas en la misma se anota en el libro de socios. Los asociados que se adhieren a una asociación consiguen unos derechos pero también deberes.

Dentro de los socios nos encontramos con el propio presidente o representante legal de la asociación que convoca y preside los órganos de gobierno comentados, hace cumplir los acuerdos, autoriza la documentación de la asociación, evalúa el trabajo de la misma, entre otras funciones. También existe un secretario que tramita las solicitudes, custodia los libros oficiales, elabora junto al anterior la memoria de actividades, convoca a los socios, etc. La figura del tesorero está presente en una asociación no lucrativa para llevar a cabo todas las actividades financieras propiamente dichas, desde recaudar su presupuesto, ya sea mediante cuotas, subvenciones, ayudas o donaciones, control de gastos y pagos, así como ganancias que deberá reinvertir; en general un trabajo de balance e inventario. Y por último los socios vocales.

En la relación de la documentación estudiada, se constata que no existen asociaciones con gran número de asociados, son reducidas aquellas que superan los 100 afiliados. También, se he podido observar que hay una relación directa de menor número de abonados con las recientemente creadas. León es la provincia con más personas asociadas, seguido por Salamanca.

La admisión de un socio variará según la tipología de cada asociación. Primero deberán realizar un escrito solicitando ser admitidos y que estudiará la junta directiva y formulará las objeciones, si las hubiere y, si no otorgará certificado de admisión

⁸⁶ Citado por CASERO ECHEVERRY, J.: *Guía práctica para la...ob.cit.*, p. 41.

⁸⁷ Ver VV.AA.: *Las Asociaciones: Ciudadanía y Participación Juvenil*. Almería, Ayuntamiento, 2002, p. 43.

comunicándoselo al interesado. El abandono del socio, de forma voluntaria, es un derecho del mismo.

Existen tres tipos de socios: fundacionales, ordinarios y honoríficos, con distintos derechos; y en cuanto a la composición por edades surgen un gran número de asociaciones juveniles lo que rebaja las medias de edades. No es fácil hallar algunas pautas diferenciadoras, por este concepto, entre los distintos sectores culturales.

Sí, se observa que son pocas las asociaciones que cuentan con profesionales cualificados, muchos de ellos son contratados para alguna actividad puntual, pero siempre en número reducido, entre 1 a 10, y nunca a tiempo completo; es más habitual encontrarlos en aquellos colectivos con larga trayectoria profesional. Por otra parte, los encargados o directores de estos grupos suelen ser preferentemente hombres, aunque hay excepciones.

Las personas que participan en las actividades de forma continuada no superan el medio centenar, sin niveles diferenciadores en cuanto a los sectores culturales y con cierto equilibrio respecto al número de mujeres y hombres.

Los voluntarios no son considerados como socios y no hay rasgos diferenciadores entre niveles culturales. Son las mujeres en este caso las que predominan como voluntarias, por lo que no es de extrañar que sean en las asociaciones de mujeres donde abunde más el voluntariado (21,2%)⁸⁸.

Un gran número de los órganos de gobierno de las propias asociaciones son menores de 10 miembros. Normalmente no reciben ninguna compensación económica, son más bien voluntarios en estos casos⁸⁹ y permanecen en los cargos de 2 a 4 años.

Según el esquema de Alberich Nistal⁹⁰ en cuanto al ejemplo del organigrama de una asociación se compone de:

Organigrama 19.- Tipo de una asociación cultural⁹¹



⁸⁸ Datos de VV.AA.: *Asociacionismo en acción social dentro...ob.cit.*, p. 38.

⁸⁹ VV.AA.: *Las asociaciones culturales...ob.cit.*, pp. 109-110.

⁹⁰ ALBERICH NISTAL, T.: *Guía fácil de Asociaciones...ob.cit.*, p. 81.

⁹¹ *Ibidem.*, p. 147.



Las relaciones externas de las asociaciones pueden ser con la administración pública o las entidades privadas. Especialmente son las primeras colaboraciones las que más se perciben con ayuntamientos, administraciones provinciales o autonómicas; y ejemplos escasos con el gobierno central o la Unión Europea. Son minoritarias las colaboraciones con otras entidades privadas –de carácter local- y, generalmente, con aquellas sin ánimo de lucro compartiendo herramientas de actuación.

Igualmente, son escasas las colaboraciones entre asociaciones para coproducción de programas de actividades, prestación de servicios, información, ayuda mutua y tareas de gestión. Se ha podido constatar en este estudio que más de la mitad de las asociaciones carece de estos contactos.



Del mismo modo, las federaciones de asociaciones son escasas debido a la dispersión en este campo, aunque constituyen un elemento coordinador en asociaciones pertenecientes al mismo sector. Pero no suele ser fácil por el choque de protagonismos y de niveles de representación entre ellas.

◀ Foto 13. Portada del I Encuentro de Asociaciones Culturales (1984, Salamanca)

Uno de los retos de éstas son los encuentros entre ellas, como el desarrollado en Salamanca con el *I Encuentro de Asociaciones Culturales* en 1984⁹², donde asisten alrededor de 70 asociaciones que buscan conseguir una coordinación. Era la primera

⁹² Ver CARRETERO, J.M.: “Representantes de unas 70 asociaciones culturales de la provincia, estudiarán la forma de coordinarse”, en *El Adelanto*. Salamanca, 04/05/1984. Extraído de VV.AA: I Encuentro de Asociaciones Culturales. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1984, p. 144.

vez que existe la asistencia regional⁹³, con líneas de trabajo basadas en la legislación, cultura tradicional, nuevas alternativas culturales, asociacionismo cultural en el medio urbano, etc. Sin embargo, estos encuentros no se prodigaron en los años siguientes por lo que no se mantuvo un debate, necesario, sobre la finalidad del asociacionismo en ese momento de la democracia española.

5.-FUENTES DE FINANCIACIÓN E INFRAESTRUCTURAS

El patrimonio de la asociación será los bienes y recursos de la misma que, en la mayoría, son bienes escasos, como veremos. Este patrimonio material estará regulado por un régimen jurídico sin ninguna forma especial por tratarse de una asociación.

Las fuentes de financiación de las asociaciones pueden ser muy diversas, ya sean públicas o privadas, pero en todo caso:

“La debilidad económica es una de las características de muchas de las asociaciones de nuestro país. Inseparablemente unida a otros rasgos: fraccionamiento, localismo y, también, la dependencia económica de las administraciones públicas y del clientelismo practicado por éstas”⁹⁴.

La independencia económica sólo estará al alcance de unas pocas, pues es la manera de mantener la independencia ideológica y, sobre todo, cultural. El propio Rufo Criado gestor de la A.C. A Ua Crag, decía,

“... tanto el PCE como luego el PSOE con quien más contestan son con los movimientos sociales y los movimientos asociativos culturales y vecinales eran los que más cuidaban. En nuestro caso eran cosas puntuales... (...)...Burgos en aquella época estaba gobernada y planteada por planteamientos que con nosotros no tenían afinidad”⁹⁵.

Sus recursos económicos pueden provenir de las cuotas de los socios, donaciones, subvenciones, convenios, patrocinios, venta, créditos o actividades recaudadoras de fondos. Las cuotas de los socios –que es la aportación de los miembros-, a veces, meramente simbólica, es la principal aportación. Las cuotas poseen un carácter obligatorio–aunque no puedan superar cada una el 15% de los ingresos–porque de lo contrario serían donaciones o contraprestaciones –aportaciones voluntarias económicas-, no previstas.

Sin embargo la financiación pública ha ido aumentando con las subvenciones y ayudas procedentes de la administración pública, especialmente, los ayuntamientos, gobiernos autonómicos, concejalías, diputaciones, etc., y se han ido constituyendo en la principal fuente de ingreso de las asociaciones que acuden en busca de ayudas en las convocatorias oficiales –en el BOE o BOCYL, periódicos,...-. Esta política de concurrencia pública ha tenido un gran desarrollo desde el estado de autonomías, que ha favorecido el sostenimiento de estas políticas de subvenciones a asociaciones culturales. Para la petición de estas subvenciones se exigirá redactar una memoria y proyectos que se quieren llevar a cabo.

⁹³ Anteriormente se habían realizado nueve encuentros en Horcajo de Medianero, organizado por la Asociación Cultural El Hornazo.

⁹⁴ ALBERICH NISTAL, T.: *Guía fácil de asociaciones...*ob.cit., p.168.

⁹⁵ Extracto entrevista a Rufo Criado...cit.

El colectivo *Espacio Tangente* (2001, Burgos) en una reciente entrevista, explicaba:

*“Las subvenciones y ayudas públicas son dinero de todos y todas, los que pagamos nuestros impuestos. Nosotros concebimos la cultura como un bien público. Igual de necesaria que un hospital o una carretera. Desde esa vocación pública y legitimados por la iniciativa civil de la que surgen proyectos como el nuestro, creemos que gestionar recursos públicos, en una democracia realmente participativa, debería de ser contemplado no como una dependencia sino como un derecho”*⁹⁶.

Para la petición de estas subvenciones se exigía redactar una memoria y proyectos que se quieran llevar a cabo. Según el proyecto anual *Los senderos del arte* (1993) realizado por la Asociación europea para el intercambio cultural de Magaz de Pisuerga (Palencia) para la Diputación Provincial de Palencia⁹⁷, los datos del mismo debían contener: título, lugar, fecha, responsable, descripción, objetivos, fines, número de participantes, colaboraciones, difusión y divulgación, gastos, ingresos, peticiones, etc.

Pero las asociaciones no podían depender totalmente de las subvenciones, pues se exponían a desaparecer –por su escasa independencia-. En 1986, en el listado de ayudas de la Junta de Castilla y León a subvenciones de asociaciones, grupos o personas para actividades culturales⁹⁸ se observa un criterio basado en un mayor apoyo a las asociaciones de amplios objetivos e interés social como Grupo Palencia de Fotografía y Cine, Sociedad Filarmónica de Cine o Universidad Popular Alfonso VIII; y en 1993⁹⁹, la Diputación Provincial de Palencia, aunque con menores cantidades, daba cobertura y apoyo a las asociaciones como el Consejo Provincial de la Juventud, Club de Amigos de Alemania o A. Alcer.

Por otra parte, las subvenciones entregadas suelen ser muy similares, por ejemplo para 1991 en la Junta de Castilla y León otorgaba en Palencia, entre 50.000 y 200.000 pesetas a las asociaciones elegidas, cantidades que aún siendo para las más favorables como la Coral Mixta de Guardo, Centro Cultural de Santoyo o Agrupación Folklórica de Guardo, en el mejor de los casos, no suponía más que una sexta parte de lo que solicitaban.

Un ejemplo de esta situación lo tenemos publicado en el BOCYL nº 251, del 30 de diciembre de 1992, donde se expone un listado de las subvenciones adjudicadas a grupos o asociaciones para realizar actividades culturales en cada una de las provincias de Castilla y León¹⁰⁰; así como de la Junta de Castilla y León en enero de 1990. La ventaja de estos listados es doble, por un lado nos informa de las ayudas recibidas y por otra nos presenta un listado de las asociaciones más dinámicas y nos permite hacernos una idea del estado de la cuestión de las asociaciones culturales de la región.

En el BOCYL nº 251, ya citado, señala las subvenciones dadas, entre 50.000 y 300.000 pesetas, a excepciones como la A.C. Luigi Boccherini (Ávila) con más de un millón de pesetas, la Sociedad Filarmónica de Burgos con más de medio millón de

⁹⁶ Entrevista a *Espacio Tangente* (Álvaro Alonso y Carlos Bueno), en IGLESIAS, F.: “La cultura es igual de necesaria que un hospital”, en *ABC*, CYL Portada, 08/05/2011.

⁹⁷ Ver AHDPP, caja 14194, carpeta 13.

⁹⁸ AJCYLP.

⁹⁹ Ver AHDPP en caja 1402, carpeta 4.

¹⁰⁰ Visto en AJCYLP. Subvenciones, caja 90-93.

pesetas, al igual que la Orquesta de Cámara de León Odón Alonso o la Junta de Semana Santa de Valladolid.

Para solicitar dichas subvenciones es necesario inscribirse en el registro e incluso en las consejerías en las que van a salir las convocatorias. Son escasos los ejemplos de asociaciones autogestionadas como el caso de A.C. A *Ua Crag*, que ya decía su gestor, Rufo Criado:

“... que como asociación cultural tenemos derecho a subvenciones pues vamos a las subvenciones, que para ir a ARCO hay unas ayudas de economía y lo sabes y te enteras, pues vas a buscar las ayudas, eso sí, todo desde el punto de vista legal, presentando las cuentas y las declaraciones trimestrales y todo lo que hiciera falta, y teniendo clara la estrategia, de que es la manera de ir abriéndonos hacia el exterior”¹⁰¹.

La mayoría las asociaciones han estado financiadas con fondos privados en algún momento, aunque el presupuesto es mayor en aquellas dependientes de la administración pública.

Así, se diferencia entre convenios y patrocinios. Los convenios son acuerdos entre una institución (ya sea pública, privada, mixta, fundación, etc.) y una asociación, mientras una aporta los recursos económicos, la otra se compromete a la realización de ciertas actividades; por otra parte, el patrocinio es la aportación de una entidad privada a una asociación para elaborar un plan concreto de actividades.

Los beneficios obtenidos por las actividades de la asociación así como la venta de servicios se deberán dedicar exclusivamente al cumplimiento de sus fines, para ello son asociaciones sin ánimo de lucro. Estos beneficios suponen cubrir los gastos de las actividades y mejorar la prestación de servicios.

Por último, los créditos son excepcionales, pero, en ciertos casos, se recurre a ellos debido a la tardía llegada de las financiaciones, especialmente públicas. Si las fuentes de financiación excediesen a los gastos, logrando un superávit, se deberá reinvertir en la propia asociación, recordemos el carácter no lucrativo de las mismas.

Foto 14. Interior de la Asociación Girón en Valladolid¹⁰² ►

También existen otros recursos, además de los económicos, como son los humanos propios de la asociación. Los recursos humanos se basan especialmente en los propios socios que llevan el peso de la labor activa y participación en las actividades, algunos de ellos profesionales de distintos campos y los voluntarios. Los recursos internos hacen referencia a la propia infraestructura de la asociación, desde sus locales hasta material tecnológico, que suele caracterizarse por su escasez, especialmente en los pueblos.



¹⁰¹ Extracto entrevista a Rufo Criado...cit.

¹⁰² Extraída de AHMV. Fondo Fotográfico Asociación de la Prensa. ONXZ 514-4, s.a.

Anualmente se debe elaborar un presupuesto que prevenga los gastos e ingresos de la asociación, de acuerdo al programa anual planteado. Los gastos podrán venir del pago del personal profesional –fijo o esporádico-, del alquiler de locales, comunicaciones, transportes, mantenimiento –agua, luz, gas, reparaciones, comunidad...-, material, de las propias actividades y otros gastos variables. Los ingresos en cambio provienen de las cuotas de los socios, donaciones, subvenciones, convenios, venta de servicios y actividades recaudadoras de fondos y, ocasionalmente, créditos.

6.-HERRAMIENTAS Y PROGRAMA DE ACTIVIDADES

Las herramientas más utilizadas de gestión son el organigrama y los planes estratégicos, esta última más presente en entidades literarias y culturales genéricas.

El plan de actuación presenta las metas y objetivos de la asociación, donde se halla integrado el programa de actividades. Éste programa es un instrumento para conseguir los objetivos propuestos, durante qué tiempo se realizan y los recursos con los que cuentan. Cada asociación muestra fichas y formatos distintos de su programación, pero ante todo deben contestar a las preguntas¹⁰³ de por qué –a manera de justificación-, para qué –finalidades u objetivos-, qué –contenido-, cómo -herramientas-, a quién –los destinatarios-, cuándo –las fechas-, dónde –el lugar-, con qué –presupuesto y recursos materiales y económicos- y con quién –recursos humanos y colaboraciones-.

Las memorias –cuando existen- recapitulan sobre lo acontecido anualmente para rectificar, mejorar o mantener ciertas actividades. Como hemos visto, la memoria se compone habitualmente de una justificación, las finalidades que ha cumplido, programa de actividades, recursos, materiales y presupuesto de ingresos y gastos anuales.

Las asociaciones culturales organizan actividades de acuerdo a sus fines, y hay algunas -de las escasas que tenemos memoria anual- que realizan entre 20 y 40 actividades por año, en el mejor de los casos. La variedad es rica y equilibrada en muchas de ellas, aunque la especialización de sus actividades, por la propia concurrencia, no se desarrollará hasta los años noventa y especialmente en las ciudades. Mientras, en los núcleos rurales se sigue manteniendo la asociación cultural genérica que apoya los festejos, realiza talleres, trae debates de actualidad, dirige obras teatrales o muestra innovaciones en el ámbito agrario, como es el caso de la A.C. Organización Cultural Astudillana (OCA, 1983, Astudillo, Palencia) que realiza jornadas de prevención al alcohol, apoya la fiesta tradicional “La Titera”, hace visitas culturales, crea un videoforum, participa en la semana cultural municipal, lleva a cabo jornadas culturales y recreativas, así como concursos, talleres, excursiones, etc. Además, tiene una escuela de danzas con 60 niños/as desde 1985 con tres grupos de edades; otra de dulzaina y un grupo de jotas de 25 personas y el Grupo Musical Páramo. Edita su propia revista trimestral La Oca, por un grupo de 10 personas, de forma artesanal abierta a cuantos artículos que tengan que ver con la cultura, y alcanzan una tirada de 500 ejemplares y 6 números al año¹⁰⁴. Pero, estas asociaciones son la excepción que confirma la regla.

Las actividades, internas y externas, están dirigidas a alcanzar los fines de la asociación y al buen funcionamiento de la misma e, igualmente, relacionadas con la

¹⁰³ Interesante ALBERICH NISTAL, T.: *Guía fácil de Asociaciones...*ob.cit., p. 83.

¹⁰⁴ Véase memoria de actividades en el anexo 9: " Memoria de actividades de la A.C. Organización Cultural Astudillana (OCA)".

sociedad, las actividades de investigación, de seguimiento y control, de información y divulgación, así como de intervención, de reivindicación y denuncia o de formación.

También, se identifican muchos tipos de actividades como se deduce del estudio más pormenorizado de la provincia de Palencia donde las más repetidas son:

- Actuaciones musicales, espectáculos u obras teatrales: los grupos de jotas, teatro y danzas que organiza la citada OCA (1983, Astudillo) o la Muestra de Teatro de la A.C. Pedro Berruete (1985, Paredes de Nava).

- Cursos y talleres: los de teatro de la A.C. Grupo de Teatro El Globo (1980, Aguilar de Campoo) o la escuela de danzas que posee el Centro de Actividades Culturales en Piña de Campos.

- Programas festivos, colaborando con los ayuntamientos: la A.C. de Mujeres La Puebla en Población de Campos (desde 1991) o A.C. Los Casares (1996, ACUC, Respenda de la Peña).

- Semanas y jornadas culturales: la Semana de Música Popular de la A.C. Oasis de Campos (1977, Ribas de Campos.), Ruesga Cultural de la A. Los Santillos (desde 1991) o las Jornadas de Puertas Abiertas de la Catedral de Palencia organizada por la A. de Amigos de la Catedral de Palencia (1988)

- Concursos y certámenes, de fotografía: el de A.C. Boedo (1988, Sotobañado y Priorato), o concurso de carrozas de la A.C. Peña Redonda (1981, Castrejón de la Peña).

- Exposiciones de los trabajos del Centro Cultural de San Cebrián de la FECLAPS (1987), de artistas dentro del Colectivo Porque Sí (1995, Palencia) en el barrio del Cristo, como la Muestra de Arte Urbano.

- Proyecciones audiovisuales o ciclos de cine: los organizados por el Cine Club Santa Bárbara (1987, Barruelo de Santullán) o Cine Club el Portalejo (1983, Osorno la Mayor)

- Conferencias y charlas-coloquios sobre temas de actualidad: la Organización Cultural Villa Odoth (1989, Quintana del Puente), o semanales en el teleclub de Cillamayor.

- Viajes y visitas culturales: la A. Juvenil La Poza (Quintanilla de las Torres), o la A. Juvenil Senda (Palencia) con campamentos y campos de trabajo.

- Conservación y restauración: las acciones de A. para el Desarrollo y Estudio de Santullán-La Braña (1991, Barruelo de Santullán); la A. Folklórica Nuestra Señora de Areño (1987, Velilla del Río Carrión) con talleres de restauración e indumentaria tradicional; o la restauración de la casa-concejo por el Colectivo Cultural Canaleja en Valberzoso (1986, Brañosera).

- Publicaciones y revistas, fundamental a la hora de divulgar sus actuaciones: la revista *Dueñas* –mensual de carácter cultural y ecológica- a cargo de la A.C. Mediambiental La Eñe (1995, Dueñas)¹⁰⁵; la revista *La eñe minúscula* –dedicado al público infantil, cuyo primer número se publicaba en 1994- por la A.C. de Teatro Aficionado Retablo-Dueñas (1968); o la revista *Cascajera* que nace en 1981

¹⁰⁵ Con una tirada de 400 ejemplares, excepto agosto con 700. Ha colaborado con la A. C. Muriel para codirigir la revista en el año de EXPO-AIRE 95. Ver memoria de actividades de 1995, AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 84.

patrocinada por la A. de Amigos del Monasterio de Santa María La Real (Aguilar de Campoo).



Foto 15. Revista la *Eñe*, literaria y edición nº 1 (1994)

- Servicios de documentación y/o investigación: la tebeoteca de ACUP (1986), la biblioteca del teleclub creada en el Centro Cultural San Isidro (1979, La Serna) y actividades de investigación del folklore palentino con la A. Folklórica Nuestra Señora de Areño (1987, Velilla del Río Carrión).

- Ferias o festivales: el Festival Internacional de Órgano organizado por la A.C. de Amigos del Órgano en Palencia (1992, Paredes de Nava) o el encuentro de dulzaineros con el Grupo Musical Los Dulzaineros de Campos.

Se observa que los espectáculos y los cursos-talleres son los más demandados; y la mayoría de aquellas pertenecientes a núcleos rurales participan en las actividades del ayuntamiento o fiestas patronales. Muchas de ellas tienen locales propios y lugares de encuentro, ya sean espacios cedidos o arrendados, de aspecto sencillo; y algunas se ubican en los locales de los antiguos teleclubs, mientras, otras consiguen locales cedidos por la institución local. Por otro lado, la mayor parte de las actividades no sólo se dirigen a los afiliados, sino que se ofertan a toda la ciudadanía, enriqueciendo culturalmente su ámbito territorial.

Según se ha señalado, es frecuente encontrar revistas de carácter cultural asociadas a alguna de estas asociaciones, como forma de expresión y de divulgación por parte de las mismas lo que propicia una mayor participación y conocimiento de sus actividades. Ejemplo, la *Revista de Información Cultural de la Asociación de Amigos del Museo de Salamanca* (BAM) –dirigida por Amparo Núñez en 1990-, con tres publicaciones desde 1990. Su objetivo era “*sensibilizar y fomentar el interés por los diversos aspectos de la Cultura, definida de la forma más amplia posible; y para recibir artículos que se adapten a las secciones en que se ha estructurado: arquitectura, arqueología, poesía, literatura, artes plásticas...*”¹⁰⁶. O, la revista trimestral de la Asociación Cultural Atalaya de Torresmenudas¹⁰⁷, vinculada al propio desarrollo rural, subvencionada por la Diputación Provincial de Salamanca con actividades como el documental *Vida que se hace cultura* o el taller de plástica infantil.

¹⁰⁶ Editorial de *Revista de Información Cultural*, nº1. Salamanca, Raya Punto, marzo 1990.

¹⁰⁷ Se ha visto la *Revista de la Asociación Cultural Atalaya*, nº 25 al 28. Salamanca, A.C. Atalaya, 1995.

7.-FINALIDADES E IMPACTO SOCIAL

El desarrollo de la cultura es fundamental y una de las claves para que la sociedad evolucione, se transforme y mejore. La cultura pretende el cambio social por eso existe, en general, un cierto resentimiento con las instituciones públicas de la CCAA, debido a su inclinación hacia una forma de utilizar la cultura y todas sus manifestaciones de forma interesada y politizada, donde sólo cuenta “cortar la cinta” o “inaugurar alguna exposición” para poder estar reflejados en los medios de comunicación, según expresan muchos asociados. Las asociaciones intentan suplir esa falta de apoyo en ciertos ámbitos (como el rural), con ciertos colectivos (como tercera edad o mujeres), practicando el voluntariado y en busca de una cultura no convencional (como el arte experimental) que no goza del apoyo institucional que prefiere inversiones más seguras y conservadoras.

En 1977, una encuesta realizada a los jóvenes palentinos, la mayoría de ellos echaban en falta actividades culturales en su ciudad¹⁰⁸. Y parecía cierto, ya que no se sentirá el apoyo institucional en la región hasta los años noventa. Durante el resto del tiempo podríamos hablar de un páramo cultural, en lo que se refiere al apoyo de programas novedosos, proyectos innovadores o métodos poco convencionales que atrajesen a un público nuevo y no conservador. Las subvenciones no pretendían transformar, sino mantener y conservar gustos, tendencias y tradiciones, en las que no tenían cabida muchos colectivos de cultura alternativa. Pero, pocas asociaciones eran conscientes de esa política cultural de los organismos públicos.

En la esfera pública, las asociaciones crean una plataforma de información, divulgación y movilización y cuanto mayor sea su implicación, más conseguidos estarán sus fines, como es el ejemplo de municipios pequeños donde los propios gobiernos locales permiten una mayor participación asociativa de tipo local o comarcal, único medio para formar y educar a su población.

“Las asociaciones desempeñan una papel fundamental en los diversos ámbitos de la actividad social, contribuyendo a un ejercicio activo de la ciudadanía y a la consolidación de una democracia avanzada, representando los intereses de los ciudadanos ante los poderes públicos y desarrollando una función esencial e imprescindible, entre otras, en las políticas de desarrollo, medio ambiente, promoción de los derechos humanos, juventud, salud pública, cultura, creación de empleo y otras de similar naturaleza”¹⁰⁹.

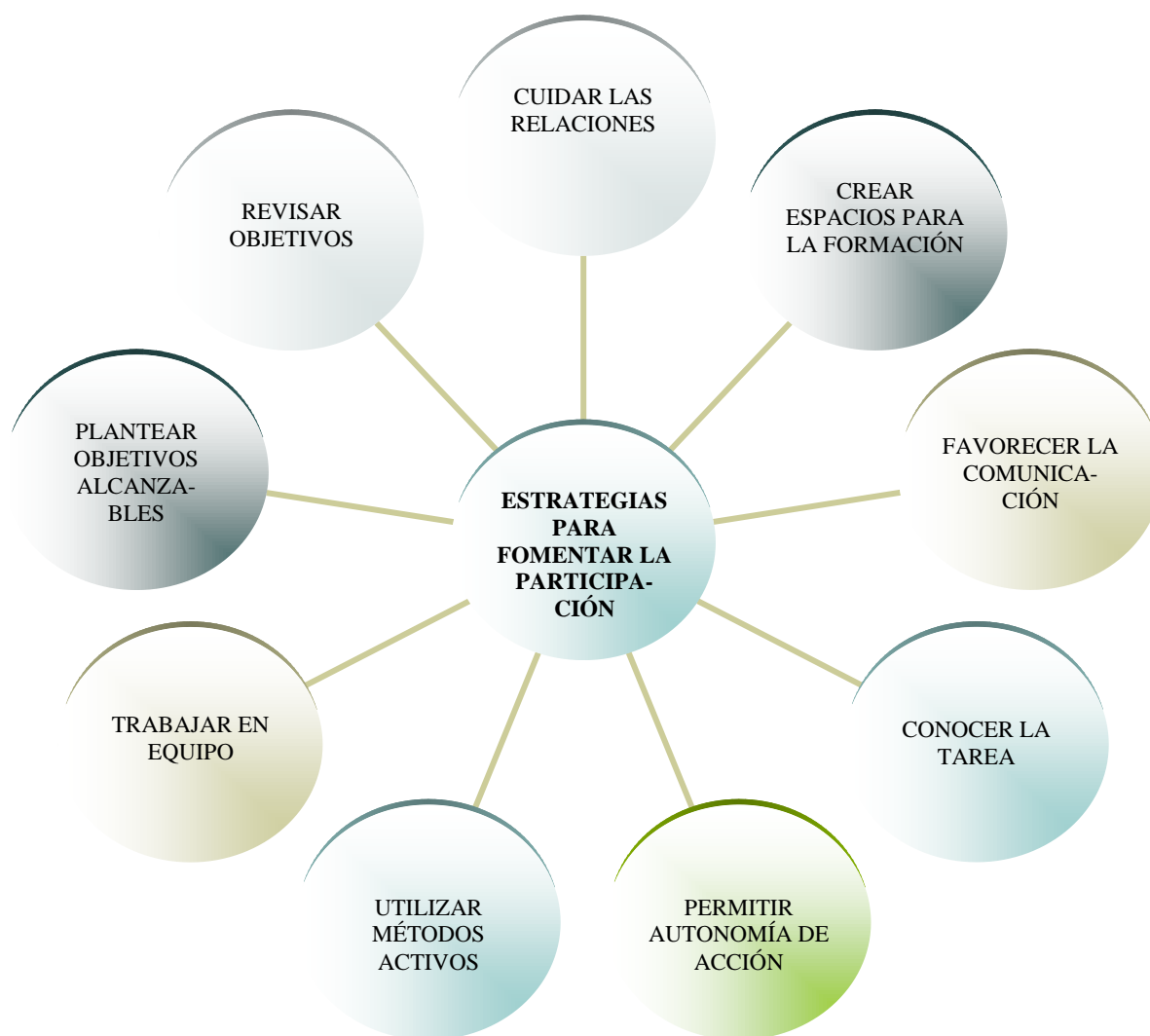
Los medios de comunicación permiten dar a conocer las asociaciones y sus actividades, al igual que cualquier tipo de red social. Uno de los objetivos de las asociaciones, que también ayuda al cambio social y cultural, son las campañas de adhesión de nuevos socios, con diversos métodos, lo que el Equipo Claves¹¹⁰ ha concretado según el siguiente organigrama:

¹⁰⁸ SILVA, J.M. y GARCÍA, L.: “Encuentro en la calle. Hablan los jóvenes”, en *Calle Mayor*, 14. Palencia, octubre 1977, pp. 22-26.

¹⁰⁹ LÓPEZ-NIETO Y MALLO, F.: *Asociaciones y Entidades...*ob.cit., p. 625.

¹¹⁰ EQUIPO CLAVES: *Aprendiendo a organizar nuestra Asociación*. Madrid, Popular, 1994, en VV.AA.: *Las asociaciones: Ciudadanía...*ob.cit., p.22.

Organigrama 20.- Las estrategias para fomentar la participación

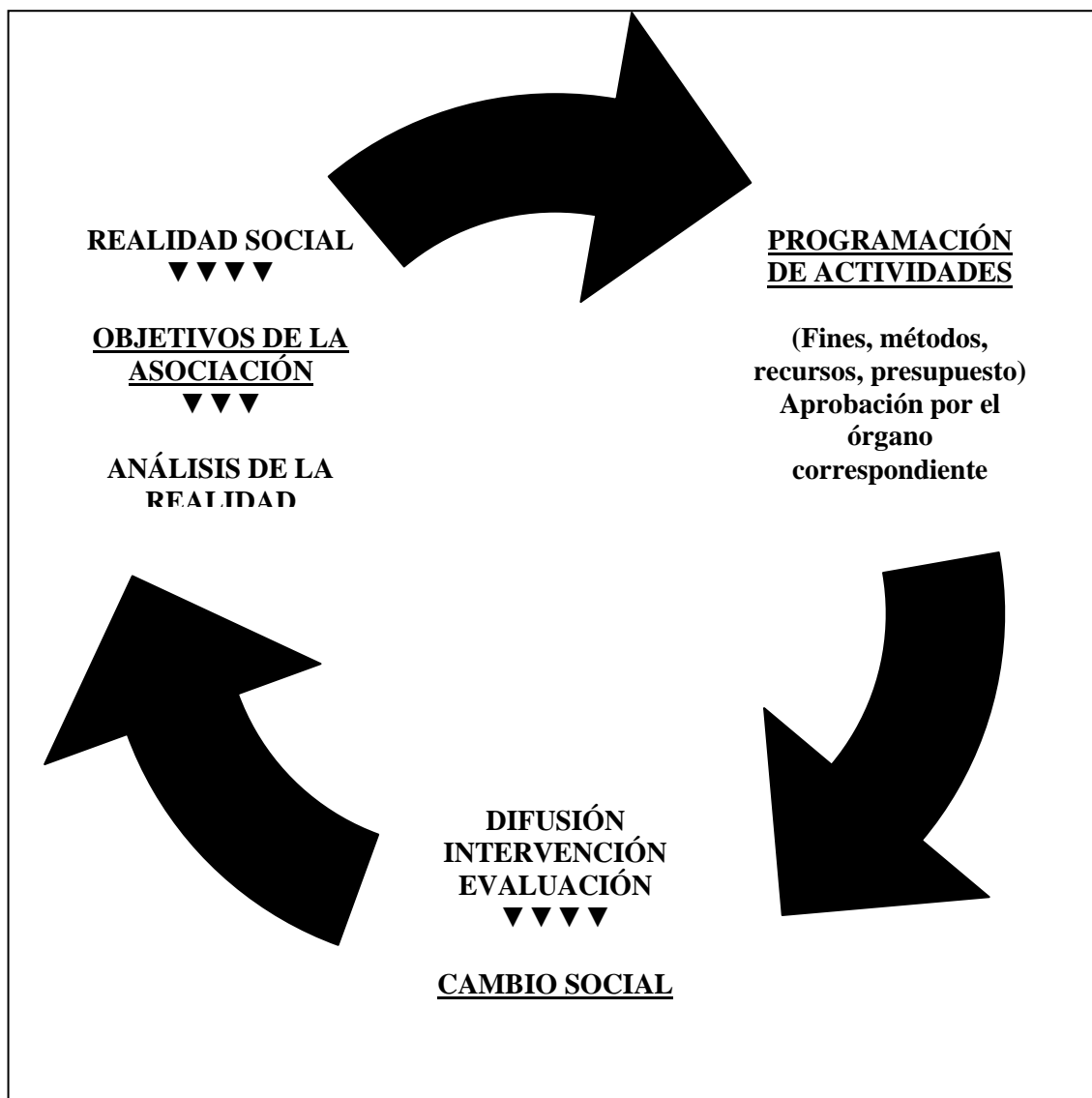


Donde se muestra que para el fomento de la participación era necesario el cuidado de las relaciones sociales, generar espacios de formación, favorecer la comunicación, comprender su trabajo, dar autonomía, utilizar métodos activos y no convencionales, consiguiendo por medio de un trabajo en equipo, cumplir los objetivos que deberán transformarse con el tiempo.

Para que una asociación tenga impacto en la sociedad y, por tanto, pueda cumplir sus objetivos, a medio plazo, debe tener en cuenta una serie de pasos en su planificación que Alberich Nistal¹¹¹ resume en el esquema siguiente:

¹¹¹ ALBERICH NISTAL, T.: *Guía fácil de Asociaciones...ob.cit.*, p. 81.

Organigrama 21.- Planificación de una asociación



Como puede verse en el esquema, uno de los aspectos más interesantes es el análisis de la realidad social, hacer un diagnóstico de la misma para saber cuáles deben ser las líneas de actuación y, así, diseñar una programación adecuada a la sociedad que va dirigida y propiciar, así, el cambio social, que es el objetivo último de cualquier asociación -aunque estas, de manera expresa, no lo planteen en su estatutos o actividades-.

El cambio social, destino de muchas de las asociaciones estudiadas ya sea en un ámbito local o autonómico, puede abarcar a un sector de la sociedad o a toda ella. Sin ellas, el cambio social sería más lento puesto que es fundamental el trabajo de muchas asociaciones, especialmente en los aspectos sociales como ocurre con la A. Promoción Gitana de Palencia para dar a conocer y mejorar la aceptación cultural entre gitanos y payos; la A. Derechos por la Paz (ADEPAZ, Valladolid) que introduce el movimiento pacifista; o A. Acción Feminista en Zamora que defiende los derechos de la mujer.

Ejemplos de cómo localmente pueden irse mejorando las condiciones de vida en el aspecto social.

Sin embargo, la amalgama de asociaciones surgidas en los noventa no quiere decir que provoque como consecuencia un mayor cambio social, pues su actuación en ocasiones era errática; así ocurre en el ámbito cultural, que no todas ellas suponen un enriquecimiento cultural de la sociedad, porque para producirse el cambio social, la sociedad debe continuar y proseguir, no estancarse en postulados conocidos y convencionales, que es uno de los errores que se cometen habitualmente en el ámbito cultural, apoyados por los propios organismos institucionales.

En el listado palentino de las asociaciones¹¹² no todas ellas consiguen implicar e intervenir en la sociedad en un proceso de transformación sino, más bien, de estancamiento o adocenamiento: los teleclubs o centros culturales que se citan sólo son lugares de reunión “adecentados” que permiten ciertas actividades esporádicas sin mayor valor que el ocio y el entretenimiento, al igual que ocurre con las asociaciones de tercera edad o amas de casa, que aunque aumenta muy levemente el carácter de “cultura general” con viajes, conferencias o cursos, no tienen grandes pretensiones.

Por ejemplo, las asociaciones juveniles y culturales son un tanto de lo mismo, ya que, en muchos casos, se debaten entre peñas, sociedades recreativas y grupos de scouts con actividades muy similares, y son muchas las que caen en el mero ocio de sus miembros. Son escasas las que tienen una presencia mayor en la provincia como ACUP por su labor en la coordinación del transporte de los universitarios a los centros de estudio vallisoletanos que, además, cumplen con un amplio programa de actividades¹¹³; la A.C. Juvenil Peña Gayumbos (Alar del Rey), entre otras actividades, organiza la Muestra de Teatro de Castilla y León; o la Agrupación Folklórica Juvenil Levadura que realizaba compilaciones discográficas del folclore palentino.

Tras este marco del movimiento asociativo, se expondrá la problemática de las asociaciones culturales y artísticas y su acción en la región. El caso de las asociaciones culturales se expande, mientras el listado de las asociaciones artísticas se reduce, especialmente vinculado a un arte de postulados ya recorridos y muy transitados, como ocurre en la provincia de Palencia bajo el monopolio de la *Agrupación Cultural Muriel*. Y serán ocasionales las asociaciones que den su apoyo al arte contemporáneo.

8.- LAS ASOCIACIONES CULTURALES Y ARTÍSTICAS: ESTUDIO Y ANÁLISIS

Las asociaciones culturales en las que se integran las artísticas, tienen una función importante en la sociedad democrática, pues colaboran a enriquecer la cultura ciudadana e introducen una serie de valores.

“Las asociaciones culturales permiten a los individuos, reconocerse por sus convicciones, perseguir activamente sus ideales, cumplir tareas útiles para la colectividad, encontrar su puesto en la sociedad, hacerse oír, ejercer alguna

¹¹² Véase anexo 10.a. y 10.b.: "Listado de asociaciones culturales de la provincia de Palencia (1975-1996)" y "Listado de asociaciones culturales de la ciudad de Palencia (1975-1996)", en Cd Rom.

¹¹³ Ver MORAL, M.: “Agustín Matía, viaje con nosotros”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 05/04/1989, p. 10.

*influencia, o provocar cambios. Por lo tanto, el asociacionismo cultural implica el desarrollo no sólo artístico sino también social*¹¹⁴.

El análisis que se desarrollará a continuación pretende ser una aproximación al estado de la cuestión del tejido asociativo cultural entre 1975 y 1996. Los resultados de la búsqueda demuestran cierta dispersión y clara variación tras la creación de la Comunidad de Castilla y León como entidad autónoma y su órgano administrativo, la Junta de Castilla y León en 1983 que asumirá el sistema de registro y canalización del movimiento asociativo, entre otros.

El estudio de las asociaciones ha sido recopilado por provincias, observando una tipología similar en cada una de ellas, especialmente en sus ámbitos rurales provinciales, ya que las mayores diferencias se encuentran en el tejido urbano de las grandes ciudades donde se distingue su mayor desarrollo, según su importancia regional, véase León o Salamanca.

La investigación busca conocer el movimiento asociativo cultural y artístico regional, desde sus tipologías, actividades, objetivos, ámbitos de acción, etc.

Del número de asociaciones culturales¹¹⁵ -49.568 en toda España-, sólo un 10% habían surgido antes de 1975. Las provincias de León y Valladolid eran las que contaban con más asociaciones constituidas antes de 1970. Por tanto, más de un 70% de las asociaciones culturales se fundaban en las últimas dos décadas del siglo XX. Así como, el movimiento vecinal alcanzaba su auge en la década de los setenta, las asociaciones de mujeres conocían una mayor expansión a comienzos de los noventa¹¹⁶. Otras asociaciones como las de artistas visuales, según Belín Castro¹¹⁷ se creaban para dar cohesión al colectivo artístico en defensa y promoción de sus intereses, a la vez que servir de mediadoras entre los artistas y la sociedad civil cuya expansión era evidente.

En la tipología de asociaciones de Castilla y León, el mayor número se pueden definir como generales, en segundo lugar las de carácter coral, costumbristas, de música autóctona, teatro, socioculturales, danza regional o música clásica. Mientras que las artísticas, de patrimonio, folklóricas, museísticas, artesanas o literarias están representadas en menor número; y están menos presentes las dedicadas al cómic, radioaficionados, multimedia, bailes de salón, entre otras.

Su estudio en el marco temporal muestra una problemática, porque, o hacemos referencia al año de registro, o tenemos en cuenta el número de registro para saber en torno a que fechas pueden abarcar la fase de su actividad. Es complicado hacer un gráfico con esas dificultades. Por ello el listado de Palencia (anexos 10.a. y 10.b.) que recoge el estudio pormenorizado de archivos, pero que puede albergar algunos errores por lo poco conciso de los datos de las asociaciones, sobre todo, cuando son anteriores a 1983.

Para ello, se han elaborado dos gráficos sobre los que pueden percibirse en qué década son las asociaciones más prolíficas, fijándonos tanto en su fecha de fundación como la de registro.

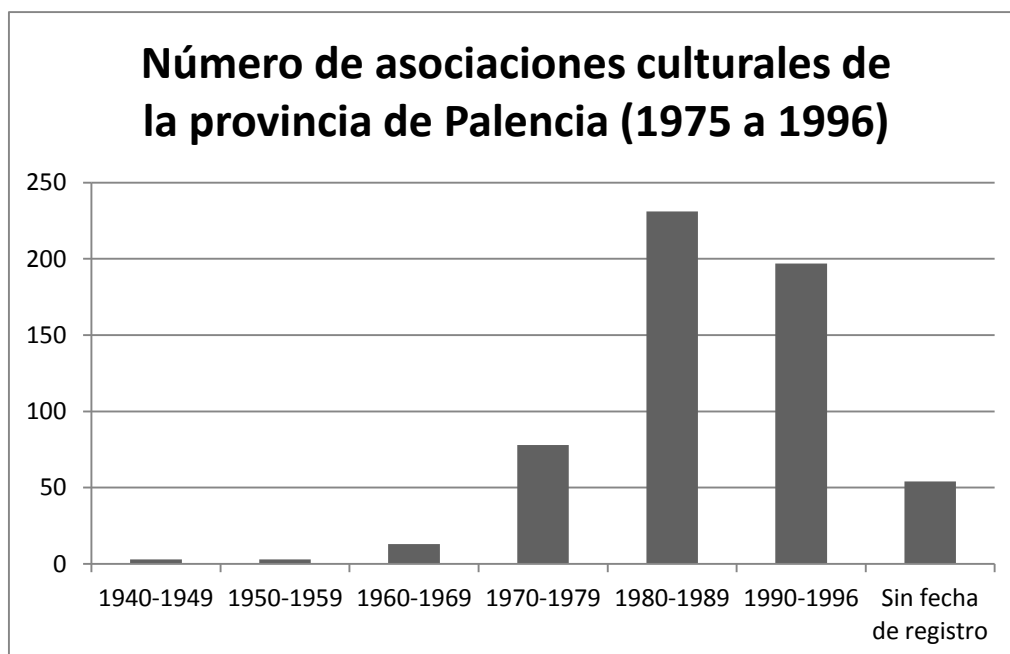
¹¹⁴ PUPPIN BUZANOVSKY, L. y SANTANA ALVES, K.: “El tejido asociativo en la provincia de Cádiz”, en *Cuadernos de Investigación Vigía*, nº 9. Cádiz, Diputación Provincial, 2010, pp. 1-37, p. 9.

¹¹⁵ Datos recogidos de VV.AA.: *Las asociaciones culturales...*ob.cit., p. 97. Con datos de 2007.

¹¹⁶ Según datos de VV.AA.: *Asociacionismo en acción social...*ob.cit., p. 24.

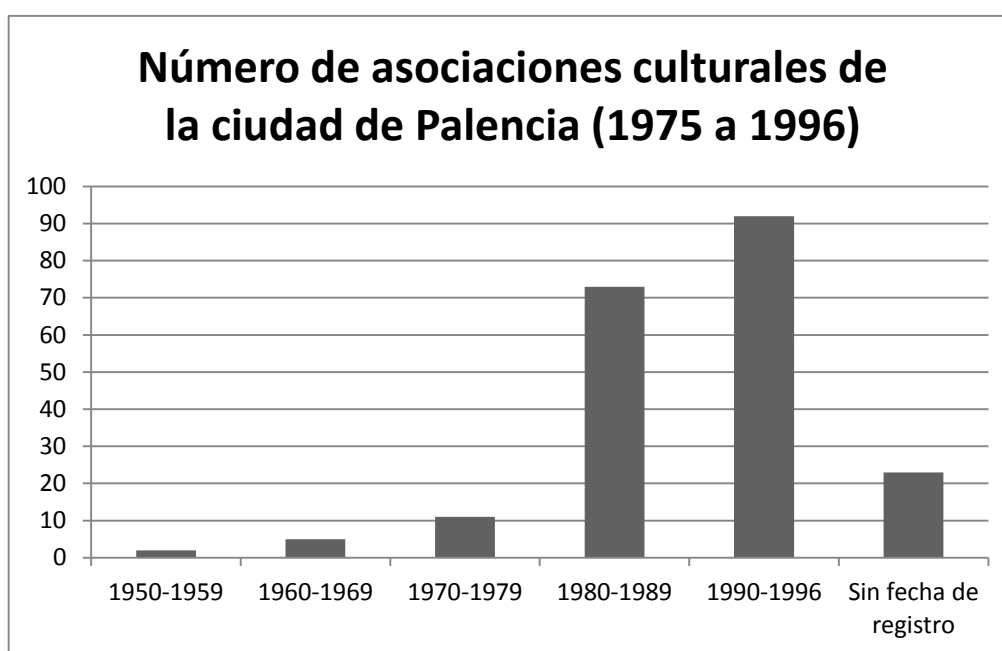
¹¹⁷ SECRETARÍA de la Junta Directiva de AVACYL. Ver el debate “El asociacionismo y los artistas de Castilla y León”, en *Diálogos 16*. Segovia, AVACYL, 2009.

Gráfico 22.- Número de asociaciones culturales provinciales de Palencia registradas y en activo entre 1975 a 1996



Fuente: Anexo 10.a. Elaboración propia.

Gráfico 23.- Listado de asociaciones culturales de la capital de Palencia registradas y en activo entre 1975 a 1996



Fuente: Anexo 10.b. Elaboración propia.

En el gráfico 22 y 23 se percibe como se desarrolla un aumento del registro de asociaciones en la década de los ochenta y noventa como era de esperar. Aquellas que se crean en la década de los setenta (78 asociaciones, incluidas la provincia y la capital), son en su mayoría registradas en el año 1979, por la aplicación de la nueva legislación de asociaciones con las transformaciones de la Constitución (1978). Se ha observado que en el aspecto cultural, las asociaciones han tenido que superar las reminiscencias

franquistas que han perdurado hasta bien entrados los setenta. Pero, la caída de la dictadura supone una apertura del modelo asociativo en todas las direcciones y sentidos desde el punto de vista tipológico, de sus actividades, de su libertad de movimiento y actuación, etc.

Mientras que las surgidas mayoritariamente en los años ochenta y noventa muestran la otra cara de la moneda de la política cultural y surgen para cubrir los huecos que ésta dejaba. En los ochenta avanzados, uno de los principales objetivos era la democratización de la sociedad, y las asociaciones se convirtieron en cantera de cuadros políticos y sociales, quedando descabezadas sus organizaciones de origen. Podemos comprobar cómo se reestructura el tejido asociativo que antes había tenido una función política –antifranquista- y ahora se reconvierte con nuevos socios y nuevas expectativas, muy próximas a los NMS. La labor del gobierno socialista, en cuanto a la cultura, supuso un desencanto para la población que esperaba una mayor apertura en el sentido experimental, especialmente en el ámbito artístico.

En los años noventa asistiremos al crecimiento de nuevos tipos de asociaciones, con fines y reivindicaciones bien diferentes. Y lo mismo ocurre en el gráfico 2, con un surgimiento de las asociaciones culturales en la ciudad de Palencia, entre 1980 a 1996.

▪ Pluralidad tipológica

Hemos señalado que existe una pluralidad de asociaciones que se integran bajo el título de asociaciones culturales. La complicación se produce cuando se quiere profundizar en su estudio, ya que el registro de asociaciones de la Junta de Castilla y León, nos deparaba una tipología inabarcable. Dentro de las asociaciones culturales, también se incluían las ideológicas, las dedicadas a actividades político-culturales, artes y letras, artísticas y educativas, socio-culturales, culturales y recreativas, etc.¹¹⁸. Por tanto, no existe dentro de las instituciones un único campo cultural, sino que se expande en tipologías que en ocasiones se solapan entre sí, y es habitual encontrar asociaciones registradas en uno y otro campo, por lo que es difícil cuantificar y dividir las.

Dentro del listado (anexos 10.a. y 10.b.) se ejemplifica la variedad tipológica bajo el mismo término de cultural, así se han recogido asociaciones: socio-culturales, de cultura general, cultural-recreativa, cultural-deportiva, cultural y juvenil, asociaciones de mujeres, de la tercera edad, de vecinos, de amigos, de padres y alumnos, de ayuda a un colectivo social, teatrales, musicales y folklóricas, de arte, peñas, ecologista, cine clubs, centros culturales o teleclubs u otro tipo de centros de investigación, como son las 579 que se crean en la provincia de Palencia y las 228 de la capital¹¹⁹.

Dentro de cada provincia las asociaciones culturales genéricas registradas por la Junta de Castilla y León están su mayoría mantenidas como activas, aunque en la práctica no sea así, puesto que se han dado de baja en su momento. Encontrando situaciones como el aún señalado "activo": Círculo Cultural del Movimiento (1956, Palencia). Por ello, es complicado llegar a conclusiones claras sobre la división y tipología asociativa.

¹¹⁸ Parámetros que se utilizaron para conocer el tejido asociativo cultural de Valladolid, en la Junta de Castilla y León.

¹¹⁹ Números aproximados de acuerdo a los anexos 10.a. y 10.b.

El número de asociaciones por provincia señala una mayor concentración de éstas en las provincias de León y Salamanca, quedando a distancia: Soria o Palencia, que evidentemente son provincias con menor población.

Pero la mayor complicación nos llega cuando queremos abordar algún tipo de clasificación para las asociaciones culturales. Los primeros intentos pueden dar lugar a errores "no visibles", muchas veces la información permite basarse únicamente en el nombre de ellas, y no es fácil, como ocurre con la citada A.C. Peña Gayumbos en Alar del Rey (Palencia).

El término cultural, además, recoge desde la Asociación Amigos de la Calzada Romana (1981, Estébanez de la Calzada); Casa Familia Patrocinio San José (1984, Alar del Rey); Asociación Amigos de la Montaña del Porma "La Divina Pastora" (1984, León); o la Asociación "Coral Coyantina" (1991, Valencia de Don Juan). Todas esconden una amplia variedad de valores, ideología y actividades sociales y culturales, según se refleja en el listado completo de la provincia de Palencia¹²⁰.

El listado de Palencia puede ser tomado como ejemplo de lo que suceden en otras provincias, pues se repite la pluralidad de asociaciones, con los mismos objetivos y fines. Desde grupos de jota como La Cobata (Baltanás) que se dedicaba a promover el folklore del pueblo, animándole con sus actuaciones; la A.C. de Jubilados Santa Eugenia (Becerril de Campos) que organizaba algunas actividades culturales dedicadas a la tercera edad o el teleclub de Cillamayor que pretendía formar al pueblo. Mientras existen otras asociaciones con mayores expectativas: la A. Coral Castilla Vieja (Dueñas), de mayor prestigio provincial; la Sociedad Fotográfica 120 (Palencia), de ámbito nacional; o las actividades de la A. de Amigos del Camino de Santiago que promueven el patrimonio histórico y artístico en torno a la ruta jacobea.

Dentro de las asociaciones culturales analizadas, no todas presentan actividades en el sector de cultura genérica, sino que después se especializarán dentro del sector de cultura, véase con la Asociación Agrupación Musical San Roque (1989, Morales de Toro, Zamora) cuyos fines específicos son culturales y musicales; Asociación Ceramistas y Pintores Alcalleres (1993, Valladolid) con fines artesanales y culturales; Colectivo Fotográfico San Cristóbal de Cuéllar (1987, Segovia) con actividades sobre otros medios de comunicación; Asociación Juvenil Colectivo del Comic (1982, Salamanca) con fines literarios y culturales; o Asociación Burgalesa de Jazz (1984) adscrita a la música.

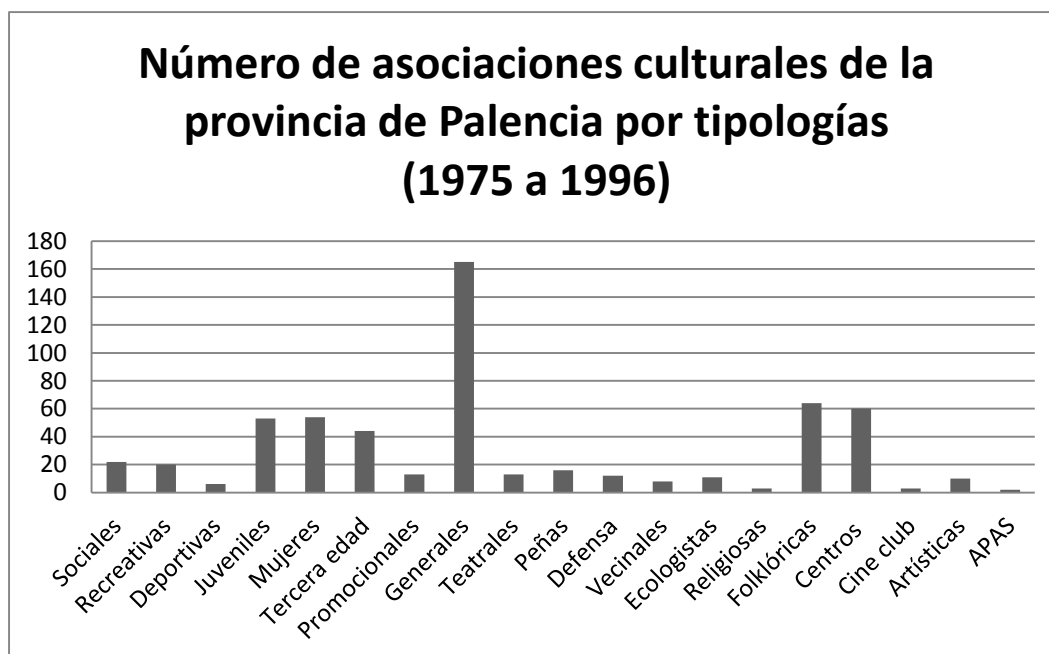
Aún así, hemos querido entender por el término culturales a todas aquellas asociaciones que promueven el arte, el teatro, la danza, el folklore, la música, la literatura, el debate, el patrimonio, la cultura digital, el arte contemporáneo, etc. Como la Asociación Cuadro Artístico Bejarano (1992, Béjar, Salamanca) que organiza actividades en fomento del teatro y la zarzuela; la Asociación Cultural Cinematográfica y de Artes Visuales (1990, Salamanca); la Asociación Cultural Simbiosis (1995, Salamanca) que ofrece "*a los jóvenes artistas la oportunidad de expresarse libre y espontáneamente. Potenciar actividades para el fomento del teatro, fotografía, literatura, etc. Aumentar entre la juventud las inquietudes artísticas y cuantas actividades culturales, puedan desarrollarse*"¹²¹; entre otras.

A continuación se presentan dos gráficos sobre la situación tipológica de las asociaciones culturales en la provincia de Palencia y la capital.

¹²⁰ Véase anexo 10.a.

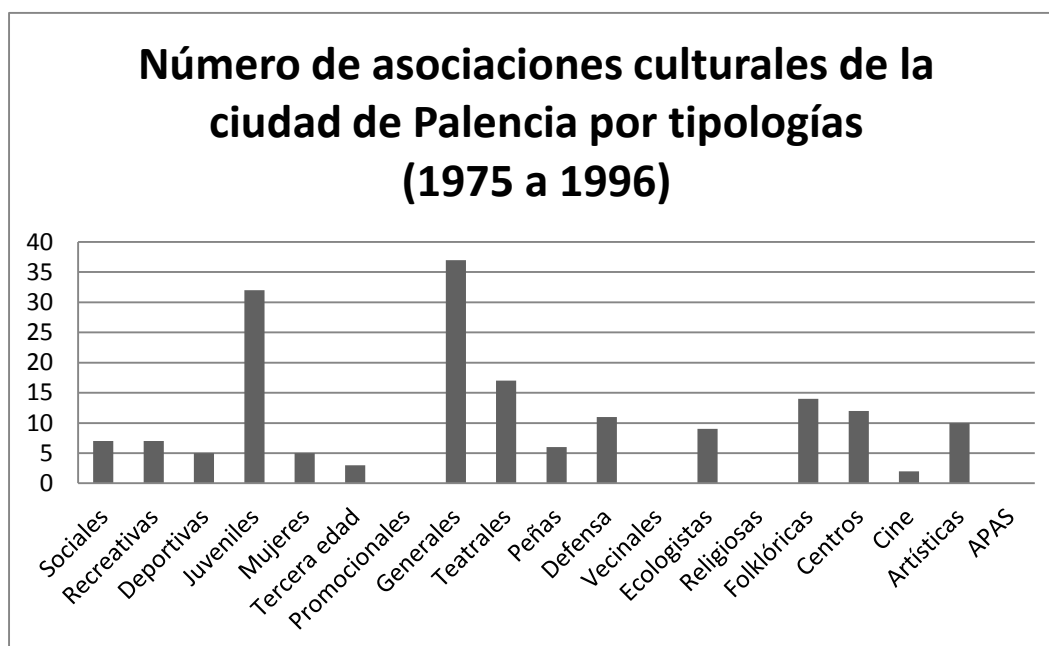
¹²¹ En servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=9137.

Gráfico 24.- Número de asociaciones culturales por tipologías en la provincia de Palencia



Fuente: Anexo 10.a. Elaboración propia.

Gráfico 25.- Número de asociaciones culturales por tipologías en la ciudad de Palencia



Fuente: Anexo 10.b. Elaboración propia.

En el gráfico 24, se percibe el desarrollo evidente de asociaciones genéricas cuya labor es "la organización de actividades culturales diversas", donde no se concreta nada sobre sus actuaciones. Seguida con mucha diferencia de las dedicadas a los colectivos de mujeres, tercera edad y juveniles, entendiéndose como patrones sociales habituales en los pueblos de la provincia; así como el desarrollo de los centros culturales (antes teleclubs) que se expanden en una labor más recreativa que cultural y sin faltar, las dedicadas al folklore provincial (música, danza, bailes, etc.).

En el gráfico 25, continúa en la capital el desarrollo de las asociaciones culturales genéricas, y una elevada presencia de las juveniles, debido a su mayor volumen de población: musicales, folklóricas y teatro. Hay una caída del sector de la tercera edad y el de mujeres -no es habitual las asociaciones a la tercera edad o amas de casa que veíamos en la provincia-.

Se han incluido dentro de estos listados a las asociaciones de tipo juveniles, de tercera edad, de mujeres o vecinales, que en ocasiones realizan una labor cultural más enfocada a un aspecto generacional o ámbito local, pero que hacían su aportación a la cultura general, mientras que se han excluido aquellas denominadas únicamente como taurinas, gastronómicas, de tiempo libre, numismáticas, deportivas, recreativas, etc.

El criterio a la hora de tamizar los resultados de la investigación se ha inclinado por integrar las asociaciones juveniles, tercera edad, vecinales o de mujeres teniendo en cuenta su elevada presencia en la región. Se ha visto necesario incluirlas para conocer de forma general la situación cultural en el sistema asociativo de Castilla y León y tener elementos comparativos; pero siempre y cuando tengan una función y actividad cultural y no de otro tipo.

A continuación se analizarán las diversas tipologías vistas en las asociaciones culturales en la región, en orden de mayor a menor desarrollo:

- Las asociaciones culturales generales son todas aquellas definidas como tales, sin unos objetivos fijos. Se componen de las palabras Asociación Cultural y, después, un nombre de diversa significación o el nombre del pueblo.

La mayoría de ellas incluyen fines ya dados por la propia administración, que aún hacen más complicado comprender sus funciones en la sociedad donde se integran, es el caso de la A. C. Rubagón (Barruelo de Santullán) cuyos estatutos, al igual que otras muchas, dicen:

“Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas, la proyección de películas, documentales y diapositivas, la audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales; conferencias y charlas de divulgación cultural, actividades en fomento del teatro, visita a museos; la protección del Patrimonio artístico, la organización de exposiciones y, en general cuantas actividades culturales puedan desarrollar”¹²².

Algunas especifican la falta de cultura en las poblaciones rurales provinciales, ejemplo es lo expresado en la memoria de actividades de 1997 de la A.C. El Zapardón (de Revilla de Collazos):

“Se considera fundamental promover la actividad en las zonas rurales dada la escasez de recursos culturales de que se dispone... (...)...Consideramos necesario la implicación institucional a la vez que pedimos un reparto más equilibrado y sin discriminación a todas las asociaciones que luchan por conseguir una mayor calidad de vida para las gentes de la comunidad”¹²³.

Otras, actúan como auténticos teleclubs, de carácter social o recreativo, como la A.C. de San Román de la Cuba que promueve actividades de tiempo libre, ofrece un servicio de bar y lugar de recreación, mantiene el inmueble social, y ocasionalmente

¹²² Ver registro Asociaciones en <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=7154>.

¹²³ Observaciones en la memoria de actividades realizadas en 1997, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta Revilla de Collazos.

realiza alguna actividad social o cultural. Aún así, es definida únicamente, como cultural.

Estimulan y revitalizan la vida cultural de muy diversas formas¹²⁴: la creación de un periódico comarcal por la A.C. El Águila (Aguilar de Campoo); boletines informativos, el Colectivo Cultural Barbacana (Aguilar de Campo); revistas, el Colectivo Cultural Revista El Cigüeño (Guardo); excursiones y paseos comentados, la A. C. Fuenteungrilla (Ampudia); grupos musicales y teatrales, la A.C. Organización Cultural Astudillana (OCA, Astudillo); actividades de ocio, la A.C. Arambol (Carrión de los Condes); actividades vinculadas a la Semana Santa, la A.C. Virgen de la Soledad y Santísimo Cristo de las Cinco Llagas (Guardo); potencian la vida comunitaria, la A.C. Santa Bárbara (Hérmedes de Cerrato); organizan granjas-escuelas, la A.C. Granja Escuela (Itero); revitalizan la cultura del pueblo, A.C. Intorcisa de la Peña; divulgan el folklore castellano, la A. C. La Trébede (Mazariegos), o el legado histórico y patrimonial, la A.C. Arlanza (Palenzuela); imparten conferencias, la A.C. San Pedro del Pino del Río, o celebran certámenes literarios, la A.C. Jorge Manrique (Villamuriel de Cerrato); organizan fiestas patronales, A.C. de Villanueva de Rebollar, o semanas culturales, A.C. 13 de Junio (Villoldo), etc.

En la capital palentina, las asociaciones culturales suplen un vacío mucho más específico que los ejemplos anteriores, es el caso de la A.C. Espacios y Sociedades cuyos objetivos son:

*“Compartir conocimientos en el ámbito de la Geografía e Historia, con el fin de proporcionar un marco de debate, estudio y conocimiento general; ampliar nuestros conocimientos geográficos e históricos, complementándolos con visitas y expediciones culturales; organizar exposiciones; proyectar películas, documentales y diapositivas. Realizar conferencias y charlas de divulgación cultural. Fomentar el intercambio cultural. Desarrollar actividades teatrales y audiciones musicales. Colaborar en la protección del Patrimonio Artístico. Fomentar la lectura comentada de libros. Y en general cuantas actividades culturales se puedan desarrollar.”*¹²⁵

Debate que se centra en la poesía con la A.C. Astrolabio; las ediciones de la A.C. Cálamo; espeleología con la A.C. Speduca; o la formación de la A.C. y Docente del Club Pinar.

Su ámbito de acción suele ser local, aunque hay excepciones, la A.C. Miguel de Cervantes (Villamuriel de Cerrato), de carácter provincial; la A.C. Villalba (Villalba de Guardo), de carácter municipal, etc. En la capital, las asociaciones tienen un marcado carácter provincial como la A.C. Club de Opinión Extramuros.

Muchas de ellas superan a los 50 miembros, pero no sobrepasan los 150 socios, como A.C. Templarios con 98 socios en 1986; la A.C. Club Orión (Frómista) con 90 socios en 1995; A.C. Villa Odoth (Quintana del Puente) con 108 socios en 1992; A.C. Los Casares (ACUC, Respenda de la Peña) con 140 socios en 1996; entre otros ejemplos. En la capital, el número se reduce por el aumento de las asociaciones.

Los socios suelen ser de todas las edades, aunque hay algún ejemplo dedicado a los más jóvenes y niños, la A.C. Valles del Norte (Cervera de Pisuerga) o la A.C. Jorge Manrique (Villamuriel de Cerrato), según especifica su programa:

¹²⁴ Ejemplos tomados de la provincia de Palencia, listado del anexo 10.a.

¹²⁵ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=58259>.

“Sensibilización del pueblo, especialmente de los jóvenes en torno a los valores culturales. Integración de los barrios nuevos en la comunidad de vecinos tradicional de la localidad. Toma de conciencia de las posibilidades de colaboración entre iniciativas culturales-asociaciones y las instituciones de la localidad. Conocimiento de la problemática del nuevo Villamuriel (nuevos barrios), con objeto de arbitrar las estrategias oportunas en orden a la deseada integración. Conocimiento y precisa estimación de los valores personales”¹²⁶.

En la capital, en cambio, veremos más desarrollo del sector juvenil, por su concentración mayor en el espacio urbano.

Generalmente están vinculadas a la población que habita en las provincias castellanoleonesas, la tercera edad. Así señalan los objetivos de la A.C. Boyavida (Santibáñez de la Peña):

“También la asociación sostendrá un sector de esparcimiento y convivencia dado que la población humana de este Centro es sobre todo de pensionistas y jubilados de la minería, con posibilidades de tertulia de juegos populares, concursos de naipes, etc. con servicio de local mantenido por los socios atendiendo al servicio de televisión, y bar necesario para este tipo de reuniones”¹²⁷.

El reflejo del asociacionismo en la prensa es escaso, con alguna referencia al ámbito local, ya que sus acciones no suelen tener un impacto social elevado, es habitual encontrar sus actividades en los propios boletines de cada pueblo. Ejemplo de ello es la A.C. Oasis de Campos que se destaca en el Norte de Castilla (08/01/1984) por su Certamen de Teatro Popular. En el caso de la ciudad, la recogida de sus actividades suele adquirir mayor repercusión como el de la A.C. Astrolabio y sus jornadas de poesía (*Diario Palentino-El Día de Palencia*, 24/04/1990).

Ejemplificación de estas asociaciones generales es la ficha de la A.C. Boedo (Sotobañado y Priorato):

ASOCIACIÓN CULTURAL BOEDO

Fecha constitución: 19-abril-1988. Se crea el Teleclub el 14-octubre-1975. Registro Provincial Asociaciones (Sección Primera) con el nº 208.

Dirección: Pl. José Antonio a Girón.

Localidad: 34407. Sotobañado y Priorato.

Provincia: Palencia.

Representante: Eulogio Poza San Juan.

Ámbito de acción: Comarcal.

Número de afiliados: -

Edades de los afiliados: Todos los vecinos, de diversas edades.

Objetivos: Promoción cultural y desarrollo integral de la persona dentro del mundo rural procurando una mejor convivencia entre los vecinos. *“Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas, la proyección de películas, documentales y diapositivas; la audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales, conferencias y charlas de divulgación cultural, actividades en fomento del teatro, visitas a museos, la protección del patrimonio*

¹²⁶ APDP, Caja 13979, carpeta 1. Objetivos del programa cultural que presenta en 1983 para solicitud subvención.

¹²⁷ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=6407>.

*artístico la organización de exposiciones y en general, cuantas actividades culturales pueda desarrollar*¹²⁸.

Actividades: Videoforum, taller de prensa, iniciación a la informática, concurso fotografía, excursión cultural, etc.

Editan una revista comarcal *El Cuérnago*, fundada en 1981, trimestral, con tirada de 400 ejemplares. Los temas tratados son de todo tipo pero haciendo hincapié en los problemas que afectan directa o indirectamente a las gentes de la zona. Vehículo cultural e informativo.

Fin de la actividad: -

Otros:

-Nota de prensa *Alerta* (08/02/1989), “*El grupo de teatro Boedo obtiene un rotundo éxito en Aguilar de Campoo*”, por M. Estalayo. Jóvenes dedicados al teatro.

-Nota de prensa *El Norte de Castilla* (22/02/1989), “*Los jóvenes de Sotobañado dinamizan la vida cultural del pueblo*”, por J.I. González. Habla de la revista *El Cuérnago*, así como de las actividades del centro cultural de Boedo.

● Otro grupo lo constituyen las asociaciones juveniles formadas por “*las agrupaciones voluntarias de personas naturales mayores de catorce años y menores de treinta, cuya finalidad es la promoción, formación, integración social o entretenimiento de la juventud, siempre que no tengan interés económico*”¹²⁹. Dentro de este tipo de asociacionismo, se conoce como consejo de juventud al colectivo formado por la agrupación de varias asociaciones juveniles individuales. Algunas de ellas se integran en culturales, porque además de fomentar el trabajo sobre la juventud, desarrollan la cultura entre los más jóvenes. Es el caso de Asociación Juvenil Recreativo-Cultural Alifara (1993, Astudillo), que ofrece:

“... a la zona respuesta y ayuda a necesidades asociativas, formativas, culturales, sociales, recreativas, aire libre, inquietud social, prevención de la marginación. Desarrollar actividades que capaciten a sus asociados para una mejor integración en el barrio donde viven y en la sociedad a la que pertenecen”¹³⁰

O la Asociación Cultural Juventud de Olvega (1987, Soria) que:

“... favorece el diálogo, la tolerancia, la solidaridad y el compromiso de la juventud para descubrir sus necesidades, intereses y problemática actual y obrar coordinadamente en consecuencia. Posibilitar la expansión cultural, deportiva y de ocio de la juventud, junto con el resto de asociaciones e instituciones que lo deseen, actuando con inquietud y dinamismo en las diferentes facetas de la vida social”¹³¹.

Otras continúan repitiendo los mismos fines de las asociaciones culturales genéricas y únicamente se perciben las diferencias por el término de juvenil en su nombre, como la A. C. y Juvenil Ipia (Abia de las Torres):

“Organizar actividades culturales diversas tales como la lectura de libros y revistas; la proyección de películas, documentales y diapositivas; actividades musicales; charlas de divulgación cultural; teatro la visita de los museos; la protección del Patrimonio Artístico; la organización de exposiciones y, en general, cuantas actividades culturales puedan desarrollar. También

¹²⁸ Ver sus estatutos, art. 2, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta Sotobañado de Boedo.

¹²⁹ VV.AA.: *Las asociaciones: Ciudadanía...* ob.cit., p. 11.

¹³⁰ APDP, caja 14014, carpeta 1, según memoria de la asociación fechada en 1994.

¹³¹ Extraído de servicios.jcyl.es.

promocionar actividades deportivas y recreativas con objeto de animar en lo posible la vida de nuestro pueblo”.

Además de potenciar el crecimiento cultural y la participación en la vida social y cultural del pueblo, fomentar el desarrollo de potencialidades artísticas o de otro tipo, desarrollar la personalidad en sus dimensiones individual y social, encuentros inter-pueblos bianuales y colaboración en fiestas de Pentecostés y San Roque.

Estos objetivos se ven cumplidos por medio de campamentos por la A. Juvenil Anavia (Ampudia), actividades recreativas por la A. Juvenil Recreativo-Cultural Alifara (Astudillo), conferencias de divulgación por la A. Juvenil Nubis (Carrión de los Condes), campañas sociales por la A. Centro Juvenil Don Bosco (Villamuriel de Cerrato), creación de una biblioteca para el pueblo por la A.C. JEAC (Jóvenes de Espinosa de Cerrato Asociación Cultural), revista por la A.C. Juvenil La Tejera (Eco de Frómista) y publicaciones de la A. Juvenil Tierra de Campos (Osorno la Mayor), talleres por la A. Juvenil Sierpos (Resoba), etc.

El número de socios no es excesivamente elevado, aunque hay algún ejemplo que sorprende como la A. Juvenil Recreativo-Cultural Alifara (Astudillo) con 570 miembros; la A. Centro Juvenil Don Bosco con 369 socios en 1989; o la A. Juvenil Álamo (Villamuriel de Cerrato), con más cantidad de jóvenes por la cercanía de la capital o ser pueblos con una mayor población. Es habitual que rondan los 50 socios, ejemplo, la A. Juvenil Centro Cultural El Rollo (Boadilla del Camino) con 69 socios en 1995, o la A. Juvenil Nueva Esperanza con 50 socios en 1995. Su ámbito de actuación suele ser local y como máximo provincial, principalmente.

La presencia en prensa está relacionada con el tipo de actividades: celebración de certámenes o jornadas, es el caso de la A.C. Juvenil La Tejera (Frómista), presente en El pregonero (diciembre 1997) por su II Certamen de Teatro Breve, o la A. Juvenil Grupo Dramático Musical Gente que realiza por sus actuaciones.

Un ejemplo que aglutina todas las actividades referidas es la A.C. Universitaria Palentina (ACUP) en Palencia:

ASOCIACIÓN CULTURAL UNIVERSITARIA PALENTINA (ACUP)

Fecha constitución: 30-junio-1986, por un grupo de universitarios.

Dirección: C/ José Zorrilla, 1. Avda. República Argentina, 8, 5°.

Localidad: 34001. Palencia.

Provincia: Palencia.

Representante: César Román Mora. Agustín Matía Amor (1986). M^a Carmen Cuesta Sánchez.

Ámbito de acción: Provincial.

Número de afiliados: 821 personas en 1986. 2175 socios en 1995.

Edades de los afiliados: Juvenil. Formada por universitarios, preuniversitarios y todas aquellas personas relacionadas con el mundo universitario.

Objetivos: Nace con el propósito de unificar a los estudiantes universitarios palentinos, tanto para defender sus intereses como a la hora de promover cualquier tipo de inquietud y actividad cultural o deportiva. *“Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas, la proyección de películas, documentales y diapositivas; la audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales, conferencias y charlas de divulgación cultural, actividades en fomento del teatro, visitas a museos, la protección del patrimonio artístico, la organización de exposiciones; la promoción de actividades científicas; la dedicación de forma prioritaria a los estudiantes palentinos y en particular a los universitarios pertenecientes a las escuelas universitarias; y en general cuantas actividades*

*culturales puedan desarrollarse; así como la difusión por cualquier medio de comunicación de todas ellas*¹³².

Actividades: En todos los campos de la cultura: Concurso de ilustración, de comic..., proyecciones, revista Garabato, tebeoteca, cursos variados (fotografía, comic, video, etc.), taller de teatro, grupo montaña ACUP, jornadas (senderismo, acampadas, marchas, de rol...), tertulias, exposición, etc. Grupo Fimoteca Universitaria, comisión de fotografía, campañas solidarias, ciclo de cine, etc. Revista literaria, actividades radiofónicas, campaña del O,7%, etc.

Fin de la actividad: Activa.

Otros:

-La Asociación está dividida en 5 comisiones que aparte del trabajo de coordinador de la Junta Directiva, se encargan de los aspectos informativos, culturales, deportivos, etc. Luego más concreto existen las secciones, grupos de trabajo pertenecientes a esas comisiones como Cerámica, Fotografía, Cine, Arqueología, etc.

-Nota de prensa *El Diario Palentino* (07/12/1994), "La Asociación Cultural Universitaria Palentina publica el cuarto número de la revista CONCLASE". La misión de la revista es informar a los socios de sus actividades, formada por temas de la universidad, manifestaciones literarias, secciones fijas como la dedicada al cine o proyecto ERASMUS, agenda, etc.

-www.acup.es.

●Las asociaciones folklóricas se integran dentro de las asociaciones culturales, pues abarcan los saberes populares que se han ido transmitiendo de forma oral y se desarrollarán tanto en las poblaciones rurales como en las urbanas. Dentro de ellas, se han incluido también las musicales y de danza por estar íntimamente relacionadas.

Estas asociaciones trataban de reconstruir y compilar el folklore de la provincia o de la región, desde canciones o danzas típicas hasta el campo de la etnografía. Así se explican los objetivos del Grupo Folklórico de Ampudia:

*"Recuperar el folklore típico de Ampudia y enriquecerle en la medida de lo posible. Capacitar a los componentes del Grupo en la ejecución de las distintas modalidades de la danza, el paloteo y otras formas folklóricas. Colaborar y participar en los festejos populares de la localidad. Interesar a la población para que adquiera el sentido y la conciencia de que el folklore es nuestra más propia expresión cultural como ampudianos. Transmitir desde el pueblo hacia fuera nuestras tradiciones folklóricas y contribuir para que Ampudia se le reconozca por su paloteo y danza como signo de identificación. Intercambio de nuestro folklore con el de los demás pueblos castellanos buscando un mayor acercamiento y una conciencia de nuestra cultura rural y regional. Dar cauce tanto a las costumbres antiguas como a las nuevas y estimular futuras innovaciones. Investigar el origen, historia y sentido de nuestro folklore"*¹³³.

Es decir, en términos generales,

*"Recuperar y conservar bailes y jotas regionales típicos de esta zona, así como su fomento y divulgación por toda la región castellano-leonesa, incluso fuera de ella, para entretenimiento y diversión de sus habitantes"*¹³⁴.

Esos eran, también, los fines del Grupo de Danzas de Cisneros. Así como los objetivos musicales de la A. Coral Castilla Vieja (Dueñas):

¹³²Solicitud inscripción registros públicos, 30-junio-1986, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta Universitaria Palentina, Asoc. Cult.

¹³³Memoria de la asociación de 1982, en APDP, caja 13978, carpeta 2.

¹³⁴Estatutos, art. 2, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 80.

“Ejercitar la actividad cultural del canto coral. Participar en los actos que se programen para alcanzar sus objetivos. Fomentar la formación musical de los componentes de la asociación. Promocionar el canto coral, divulgando la música polifónica e interpretación de canciones religiosas y profanas”¹³⁵.

Sus actividades más comunes registran las actuaciones por la región o fuera de ésta, aunque otros consiguen grabar discos: la Agrupación Folklórica Juvenil Levadura (Aguilar de Campoo) y su Cancionero de la Tierra; realizan encuentros o jornadas: la A. Musical Cerverana Coral Santa María del Castillo (Cervera de Pisuerga) con su Encuentro Coral Cervera o la Semana Coral Cerverana, o participan en muestras: en la Muestra del Folklore Castellano, el Grupo de Danzas Santa Teresa (Dueñas). Escasean las que desarrollan otras actividades, véase una revista de divulgación: el caso de la Rondalla de San Antonio (Soto de Cerrato); pasacalles, el Grupo Musical Los Dulzaineros del Cerrato (Villamuriel del Cerrato); o talleres, la A.C. Musical Cristal Oscuro. El ámbito suele ser provincial o regional, debido al movimiento de este tipo de agrupaciones no sólo en sus actuaciones, sino participando en muestras, festivales o encuentros, por ello tendrán una mayor difusión en los medios.

El número de socios no abarca más del medio centenar: la A. Coral Castilla Vieja (Dueñas) con 40 miembros en 1998, los mismos que la A.C. Coral Fray Marcos del Barrio en 1988, o Rondalla San Antonio (Soto de Cerrato) con 18 socios en 1989. Aunque existe algún ejemplo mayor como la A. Provincial de Coros y Danzas de Palencia. Agrupación Folklórica de Guardo con 200 personas, o los 80 miembros de la A.C. Coral Vaccea en 1985.

Los socios suelen pertenecer a diversas edades, siendo frecuentes los grupos de danza de jóvenes y niños/as, como el Grupo de Jotas de Torquemada o la A. Cultural Agrupación Folklórica Padre Claret.

Ejemplo de ello, la ficha de la A.C. Grupo de Danzas y Folklore Paredño de Paredes de Nava:

ASOCIACIÓN CULTURAL GRUPO DE DANZAS Y FOLKLORE PAREDEÑO

Fecha constitución: 14-febrero-1988, fecha del acta constitucional. 19-febrero-1988, fecha que ponen en las solicitudes de subvenciones. Aunque fue constituida en 1987.

Dirección: C/ General Franco, 4.

Localidad: 34300. Paredes de Nava.

Provincia: Palencia.

Representante: Vicenta Herrezuelo Ortega.

Ámbito de acción: Provincial.

Número de afiliados: 50 jóvenes alumnas en 1990.

Edades de los afiliados: -

Objetivos: Según estatutos, art. 2, *“la promoción cultural en todas sus manifestaciones de generación a generación. Promover y fomentar el folklore y danzas y así mantener vivas las costumbres con los niños y los jóvenes. Nuestro modo colectivo de ser, sentir nuestro rico folklore. Asistencia a la Escuela de dulzaina de Palencia. Actividad artística musical. A tal objeto, podrá organizarse tomas de contacto y actividades con nuestros festivales folklóricos palentinos y en general cuantas actuaciones estén relacionadas con los fines apuntados”¹³⁶.*

Actividades: Actuaciones, festivales folklóricos, desplazamientos, etc.

Fin de la actividad: Activa.

¹³⁵ Acta constitución, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 87.

¹³⁶ AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 143.

Otros:

-Colaboran con otros grupos de otras provincias como *Grupo Tierras del Cid de Burgos*, *Grupo Los Charros de Salamanca*, *Grupo Doña Urraca en Zamora* o *Grupo Jorge Manrique de Palencia*, especialmente en el festival folklórico que organizan.

-Nota de Prensa de *El Diario Palentino* (10/02/1990. Paredes de Nava, p.12), “*Actividades del Grupo Folklore y Danzas Paredoño*”, habla de la andadura de este grupo desde 1987, de 50 jóvenes y niñas, con clases tres veces a la semana. Incorporan el baile regional *El Papudo*. Artículo escrito por la propia presidenta, Vicenta Herrezuelo.

●Las asociaciones tipificadas como "Centros" están vinculadas a los centros culturales, de estudio e investigación, de iniciativas y turismo, teleclubs y clubs, etc. Estas asociaciones tienen un mayor desarrollo rural, como se ha visto en el gráfico (1 y 2). Los centros culturales o teleclubs afectan a un ámbito más local, frente al resto más vinculado al ámbito provincial.

El primer teleclub que se crea en España, el 25 de noviembre de 1964, fue en Matilla La Seca (Zamora). Los teleclubs¹³⁷, de reminiscencias franquistas, no fueron eliminados y convertidos en centros culturales hasta el decreto del 27 de agosto de 1977 -que bajo un control gubernativo permitían conocer las transformaciones sociales acaecidas de la Red Nacional sustituida por el Ministerio de Cultura-, según se expresaba en una publicación ministerial de la época:

*“Los teleclubs ya han superado, de manera total, su primitiva finalidad... (...)...El teleclub es ante todo un centro social; una asociación voluntaria que tiene como objetivo esencial la promoción y extensión de la cultura popular, haciendo así posible la expresión cultural del pueblo mismo”*¹³⁸.

La red de teleclubs alberga alrededor de 5.000 centros en España con 750.000 socios, pasando de 26 centros en 1964, a 5000 en 1971, de ellos, 117 estaban en la provincia de Salamanca¹³⁹. Los teleclubs eran asociaciones vecinales que se fueron convirtiendo en centros culturales o asociaciones. En la provincia de Palencia, el teleclub de Cascón de la Nava –Palencia, fundado en 1970, comparte documentación con la Asociación Cultural y Recreativa Los Amigos o la Asociación Cultural Boedo procedente del teleclub de Sotobañado y Priorato en 1975 (Palencia), son algunos ejemplos de lo señalado.

Según Herrero Martín, los teleclubes son:

*“... centros cívicos de colaboración abierta y voluntario, creados para promover la formación personal de sus miembros, el desarrollo comunitario de la sociedad en que radica, y el progreso profesional, social y económico del núcleo humano en el que realiza su actividad”*¹⁴⁰

Estos teleclubs-centros culturales trataban de mejorar la formación del barrio o pueblo organizando diversas actividades culturales: conferencias y charlas, creaban pequeñas bibliotecas, fomentaban el teatro, etc.; actividades habituales en los pueblos de toda Castilla y León. Pretendían un cambio cultural como si de escuelas por la democracia se tratasen. Véase por ejemplo el Teleclub de Barrio Santamaría (Palencia)

¹³⁷ Para más información ver CANTERO, C.: “Los Teleclubs”, en *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 6. 2005, pp.105-126.

¹³⁸ QUAGGIO, F.: *Política cultural y transición...* ob.cit., p. 31.

¹³⁹ HERRERO MARTÍN, L.: “La labor educativa de la red nacional de teleclubs en la provincia de Salamanca”, en *Aula*, nº 9. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, pp. 73-84, p. 74.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 74.

que pretendía: “conseguir que el vecindario tenga un lugar de reunión e instalar en el mismo una biblioteca, facilitando a los socios periódicos y revistas mediante una cuota módica mensual”¹⁴¹, los mismos objetivos de otros teleclub ubicados en pueblos del norte de la provincia de Palencia: el Centro Cultural Pelayo (Arenillas de San Pedro), así como otros muchos registrados en 1979, como A. Centro Cultural Calzadilla de la Cueva o incluso antes como el Teleclub de Cillamayor.

“Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas, la proyección de películas, documentales y diapositivas; la audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales, conferencias y charlas de divulgación cultural; actividades de fomento del teatro, la visita a los museos; la protección del Patrimonio Artístico; la organización de exposiciones y en general cuantas actividades culturales puedan contribuir a un mayor desarrollo cultural de la comunidad... (...)...potenciar y apoyar cualquier tipo de actividades que puedan contribuir a fomentar la convivencia entre los vecinos del pueblo, como pueden ser los actos recreativos, deportivos, tertulias...”¹⁴²”.

Incluso estos centros, al igual que, por ejemplo, el Centro Cultural de Antigüedad (Palencia), poseen sus propios estatutos, como si se tratase de una asociación más, y sólo se diferencian cuando fijan su alcance territorial, “la Asociación se extiende a los Centros Culturales adscritos al Centro Cultural Comarcal de Antigüedad”¹⁴³.

Pero estos centros como señala Quaggio,

“Representan un buen testimonio sobre la relación entre la sociedad española de provincias con la cultura: una relación que esconde todavía el sentido de profunda sumisión a la producción cultural, de alejamiento reverencial, la confusión-fusión entre cultura y preceptos católicos, la idea de cultura como deber, forma de distinción social, bien lejos del puro placer y gozo estético. La concepción de la cultura como forma de animación y medio de cohesión social de derivación franquistas se junta en los diarios de los teleclubs del posfranquismo con débiles señales del cambio en curso”¹⁴⁴.

Suelen poseer una pequeña biblioteca, medios audiovisuales sencillos: diapositivas, proyector de cine o televisión y, en los años sesenta y setenta, supusieron una ventana abierta a lo que ocurría fuera del pueblo.

Propician la participación y consiguen gran número de socios -en muchos casos todo el pueblo-, como los 185 socios de la A. Centro Cultural San Antonio (Arbejal) en 1996, o 150 socios en el Centro Cultural San Isidro (La Serna) en 1973. La animación cultural es una de las claves de su gran desarrollo, especialmente en el ámbito de cultura popular, por un lado: había un monitor en los teleclubs, y, por otro, la educación básica a través de semanas culturales -exposiciones, conferencias, etc.-, cursos de formación y actividades agropecuarias, deportivas y de mejora urbana.

Es patente la importancia del desarrollo de la cultura en la comunidad rural por medio de los teleclubs que permitieron un acercamiento hacia el exterior y un enriquecimiento cultural tan necesario, aunque siguieron bajo la atenta mirada gubernativa, como forma de control de la cultura popular. Adentrándonos en la década

¹⁴¹ Red Nacional de Teleclubs, AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 37.

¹⁴² <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=6464>.

¹⁴³ Estatutos del Centro Cultural de Antigüedad consultados en el Archivo de la Sección de Acción Cultural de la Junta de Castilla y León, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 23, Antigüedad.

¹⁴⁴ QUAGGIO, F.: *Política cultural y transición...* ob.cit., pp.31-32.

de los ochenta y noventa, los centros culturales consiguen un importante dinamismo local, pero sin ninguna especialización o mayor desarrollo formativo que lo ya visto.

Ejemplo: la ficha de la A. Centro Cultural San Roque (Marcilla de Campos):

ASOCIACIÓN CENTRO CULTURAL SAN ROQUE
Fecha constitución: Acta fundacional el 6-junio-1981. Se da de alta en el registro de asociaciones el 26-julio-1981.
Dirección: Pl. mayor, 1.
Localidad: 34669. Marcilla de Campos.
Provincia: Palencia.
Representante: Fernando Estébanez Gil (firma el acta constitucional). Tomás González Amor.
Ámbito de acción: Municipal.
Número de afiliados: -
Edades de los afiliados: -
Objetivos: <i>“Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas, la proyección de películas, documentales y diapositivas; la audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales, conferencias y charlas de divulgación cultural, actividades en fomento del teatro, visitas a museos, la protección del patrimonio artístico la organización de exposiciones de manifestaciones artísticas; la organización de actividades recreativas de amistad y convivencia, en general, cuantas actividades culturales pueda desarrollar”</i> ¹⁴⁵ .
Actividades: Clases de gimnasia, campeonatos, viajes culturales, charlas coloquio, puesta en escena de obras teatrales, organiza actuaciones musicales, conferencias, jornadas sobre el Camino de Santiago, etc.
Fin de la actividad: Activa.
Otros: -Colabora con Ayuntamiento de Marcilla de Campos.

Por otra parte, los centros de iniciativa y turismo tratan de generar un panorama turístico enriquecedor para la zona: la A. Centro de Iniciativas y Turismo de Barruelo de Santullán y Brañosa. Otros, como el Centro Instructivo, Industrial y Agrícola de Villaramiel tratan de aumentar el conocimiento cultural, Centro de Desarrollo Rural del Carrión y Ucieza (Palencia), o el Centro Palentino de Estudios Tradicionales que intentaban recuperar la cultura tradicional de los pueblos de la provincia.

●Las asociaciones dedicadas a las mujeres –muy unidas a las vecinales– defienden sus intereses, impulsan la formación, las promueven como colectivo social y desarrollan información, según señalan algunos de los artículos de los estatutos de la A. de amas de casa, consumidores y usuarios Nubis (Aguilar de Campoo), y de corte más cercano al movimiento feminista: la A. de Mujeres Virgen de Belén (Carrión de los Condes) que:

*“... a través de la participación de éstas en los programas que se desarrollen, evitando el aislamiento y pasividad, favoreciendo su relación e implicación en la dinámica comunitaria; facilitar la toma de conciencia en relación a los derechos y a los recursos sociales existentes, promoviendo el desarrollo de actividades o/y programas que proporcionen asesoramiento y orientación”*¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Ver sus estatutos, art. 2, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 126.

¹⁴⁶ Solicitud inscripción registros públicos a 29/10/1996, APDP, caja 13939, carpeta 1.

La A.C. de Amas de Casa Virgen Allende el Río (Palenzuela) en sus objetivos:

“... favorece la comunicación y los contactos interpersonales, da impulso a la solidaridad social, da respuesta a las demandas e inquietudes culturales de la población, posibilita cauces de participación social”¹⁴⁷.

Tratan de llenar el vacío existente en los medios oficiales para la promoción de las mujeres: la A. C. de Amas de Casa Los Espinos¹⁴⁸. Permiten visibilizar la problemática del colectivo femenino, observando el avance conseguido desde la transición a la democracia.

En el ámbito urbano, las asociaciones existentes vinculadas a este colectivo social están más influenciadas por el feminismo, como es el caso de la *Asamblea de Mujeres en Palencia*, en cuyos fines trata de:

“... organizar actividades con el objetivo de difundir la idea feminista; fomento de la igualdad constitucional entre hombres y mujeres; promover la participación de la mujer en todos los ámbitos sociales, laborales, jurídicos y económicos de la sociedad y su incorporación en un plano de igualdad...etc.”¹⁴⁹.

O la A. de Mujeres María de Padilla, que,

“Promueve la participación de la mujer en todos los estamentos sociales, laborales, políticos, jurídicos y económicos de la sociedad. -Fomenta actos culturales, que mentalicen a la mujer para su integración en el proceso democratizador de la sociedad por la convivencia más justa de todos los ciudadanos. -Coopera con las instituciones y organismos que impulsen la acción de Centros que ayuden a la promoción cultural, social, sanitaria y familiar de la mujer. -Impulsa la incorporación de la mujer a un puesto de trabajo como un medio de emancipación económica y personal. -Estudio de la problemática de la mujer, dentro de la familia, situaciones discriminatorias en el terreno laboral y dificultad de acceder a puestos de responsabilidad”¹⁵⁰.

Las asociaciones culturales vinculadas al ámbito rural contribuyen al progreso de su medio, de forma más lenta, mediante actividades diversas: grupos teatrales (la A. de mujeres Nacimiento del Canal de Castilla, Alar del Rey), revistas (*La Solana*, de la A.C. de Mujeres Doña Berenguela, Autillo de Campos,), cursos de manualidades (A. C. Amas de Casa Virgen de Revilla, Baltanás), jornadas culturales (en Castromocho, la A.C. de Mujeres María de Colaña), muestras de artes populares (la que se organiza en Cevico Navero por la A.C. de Amas de Casa Nuestra Señora de la Paz), mesas redondas (A.C. de Mujeres La Puebla en Población de Campos), participan en congresos internacionales (A. de Familias y Mujeres del Mundo Rural o AFAMMER, Torquemada); además de otras actividades más comunes como talleres, conferencias, cursos, concursos, exposiciones, y participación en las fiestas populares, etc.

El número de asociadas se aproxima al medio centenar: la A. Amas de Casa de Alar del Rey con 52 asociadas en 1986; alrededor de 60 en la A. de Mujeres La Glorieta; o 35 socias en la A.C. de Mujeres Doña Berenguela (Autillo de Campos).

●El movimiento asociativo de personas mayores está presente en un gran número de casos en los pueblos de la comunidad. Se desarrolla habitualmente en los

¹⁴⁷Objetivos del programa de actividades culturales (2001). AJCYLP, Sección Promoción Cultural, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 139.

¹⁴⁸ Según carpeta 88, Asociaciones Culturales Provinciales en AJCYLP.

¹⁴⁹<http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=58257>.

¹⁵⁰ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=7223>.

clubs y hogares de ancianos, en torno a un centro de día o una residencia, aunque también pueden participar en otras asociaciones.

Son establecimientos creados para jubilados, pensionistas o mayores de 60 años, registrados como asociación cultural en ciertos casos, por la presencia de actividades de este tipo en sus programas, y permiten acercar la cultura y una formación educativa sobre un cierto colectivo que en su momento tuvo déficits. Las actividades son de ámbito local y su influencia sólo es relevante para el propio colectivo social, aunque va adquiriendo más importancia debido al envejecimiento de la población.

En la tabla 26 se muestra qué tipo de entidades promueven el asociacionismo para la tercera edad:

Tabla 26.- Distribución entre los tipos de entidades de las personas mayores¹⁵¹

TIPO	TIPO DE ENTIDAD	% TOTAL
CENTRO DE DÍA	49	13,69%
CLUB	233	65,08%
RESIDENCIA	5	1,40%
SÓLO ASOCIACIÓN	71	19,83%
TOTAL GENERAL	358	100,00%

En el caso de las asociaciones genéricas sólo cubren un 19,83% en la CCAA,

*"... van más allá de la realización de actividades, tal y como se recoge de las pequeñas y medianas asociaciones de personas mayores (PYMAS). Las PYMAS expresan dificultades en materia de recursos económicos y materiales, así como la necesidad de mayor apoyo y colaboración por parte de las administraciones correspondientes. También consideran que la sociedad se sigue rigiendo por estereotipos y mitos que desvalorizan el papel de las personas mayores, lo que implica un grado de dificultad a la promoción de su movimiento asociativo"*¹⁵².

Su presencia está generalizada en los listados provinciales como se puede comprobar en el caso de la provincia de Palencia –anexo 10.a.-, donde se muestran asociaciones de este tipo, ejemplo, la Asociación de Tercera Edad Virgen de Barruelo (1994, Abia de las Torres) que promueve la participación y activación de las personas mayores dentro de actividades: jornadas y viajes culturales, talleres de manualidades o charlas informativas. De escaso calado social, pero con una implicación dentro del centro donde se elaboran: la Asociación Cultural de Jubilados y Pensionistas de San Miguel de Arcángel (1980, Ampudia), con aulas culturales que organizan actividades: teatro, cinematografía, deportes, literatura, música, folklore, manualidades artísticas, gimnasia, charlas semanales, talleres ocupacionales, fomento de convivencia y excursiones.

Las acciones variadas para entretener a este colectivo no tienen mayores pretensiones, realizan: clases de gimnasia, talleres de manualidades o charlas informativas (la A.C. de Jubilados y de Pensionistas de San Miguel de Arcángel de Ampudia), lo que se pretende con ellas es evitar el aislamiento de estas personas, lograr

¹⁵¹ Tabla extraída de VV.AA.: *Asociacionismo en acción social...* ob.cit., p.69.

¹⁵² DUQUE, J.M. y MATEO ECHANOGORRÍA, A.: *La participación social de las Personas Mayores*. Madrid, Instituto de Mayores y Servicios Sociales, 2008, p. 32.

su participación y relacionarlos como en la A. de Jubilados y Pensionistas San Pedro Apóstol (Amusco)¹⁵³. Algunas se vinculan a la localidad como la A.C. de la Tercera Edad Piña Merino (Carrión de los Condes) que organiza la Muestra de Fotografía Antigua.

El número de miembros oscila dependiendo de la institución que lo albergue, desde los 120 socios de la A. de la Tercera Edad San Luis Gonzaga (Villada) en 1993, a los 21 socios del Centro de Pensionistas Nuestra Señora de la Asunción (Soto de Cerrato) en 1989.

●Las asociaciones culturales teatrales son otra variedad. Su función es exclusiva tanto de actuaciones como de formación. Suelen vincularse a localidades de mayor población, los casos de Aguilar de Campoo, Dueñas, Villamuriel de Cerrato o Saldaña, así como, en la capital palentina.

Numerosas poseen objetivos que ya nos resultan familiares de otras asociaciones, como los de la A.C. Teatro Laquesis (Villamuriel de Cerrato):

“Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas, la proyección de películas, documentales y diapositivas; la audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales, conferencias y charlas de divulgación cultural, actividades en fomento del teatro, visitas a museos, la protección del patrimonio artístico la organización de exposiciones y en general, cuantas actividades culturales pueda desarrollar”¹⁵⁴.

Aunque, otras muestran fines más específicos, la A.C. Teatro Alkimia 130 de Palencia:

“Potenciar el desarrollo y la promoción ciudadana a través de la cultura, estimulando la creación artística y la participación de las personas en actividades socioculturales. Incidir en el ámbito teatral, a través de: El estudio y análisis del Teatro como género literario. La profundización en la formación escénica, a través de cursos específicos y talleres monográficos de especialización. La profundización en la formación pedagógica de la expresión dramática, a través de cursos específicos y talleres monográficos de especialización. La investigación en la pedagogía de la expresión dramática relacionada con grupos de población con algún tipo de deficiencia física o psíquica, o grupos de población de resto”¹⁵⁵.

Están vinculadas al ámbito provincial o regional, pues, además de sus actividades, participan en festivales y muestras: el Festival Provincial de Teatro al que se presenta la A.C. Grupo Teatro El Globo (Aguilar de Campoo); la Muestra Provincial de Grupos Jóvenes donde participa la Agrupación Teatral Teatro Libre (Palencia); editan revistas: *La eñe minúscula* de la A.C. de Teatro Aficionado Retablo-Dueñas, o participan en campañas de difusión del teatro: el Grupo de Teatro Meseta-Sarmiento de Palencia. Algunos se convierten en auténticas escuelas de teatro: el Grupo de Teatro Gádex de Palencia organiza sus propias muestras y certámenes, y han sido premiados varios años consecutivos; o el Taller Permanente de Teatro Palentino.

¹⁵³ Ver PÉREZ SALANOVA, M.: "La participación de las personas mayores. Apuntes para una agenda de intervenciones gerontológicas", en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, nº 45. Zaragoza, Universidad, 2002, pp. 21-32.

¹⁵⁴ Solicitud inscripción registros públicos, 07/03/1996, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta Villamuriel del Cerrato.

¹⁵⁵ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=7175>.

Así, además de

“... llevar a cabo el montaje escénico de aquellas obras de autores españoles y extranjeros que por sus valores artísticos, sociales y humanos, que puedan contribuir al desarrollo y difusión del teatro... (...)...-también pretenden- Hacer llegar el teatro a todos los lugares, atendiendo a : Dar a conocer las nuevas tendencias artísticas y llevar al teatro a aquellos lugares donde vulgarmente no se ve.”¹⁵⁶.

Estas asociaciones albergan socios de edad adulta y jóvenes. Ejemplo, la A.C. de Teatro Aficionado Retablo-Dueñas que tiene varios grupos de teatro, entre ellos uno de niños/as creado en 1976 con edades entre los 4 y 16 años.

Sin embargo, no hay gran cantidad de miembros como hemos visto en otras tipologías, ya que se forman con grupos de 20 socios, como los 15 componentes de la A.C. de Teatro Aficionado Retablo-Dueñas¹⁵⁷ en 1983, o del Grupo Teatro Colorín de San Juanillo de Palencia en 1987.

La presencia en los medios de comunicación es elevada debido a su situación privilegiada en grandes localidades, como queda patente con el Grupo de Teatro Eslabón (Palencia), especialmente en los periódicos de tirada regional, *El Norte de Castilla*, o local, *El Diario Palentino-El Día de Palencia*, *Alerta* (13/05/1992):

“En una época en la que se dice que el mundo del teatro está en crisis, en grupo Gádex –ya citado- mantiene viva y encendida la llama de la ilusión, y en ese esfuerzo y camino trata de fomentar lo que en realidad es la cuna del arte interpretativo, pero al mismo tiempo Gádex promociona grupos de teatro aficionado infantil y juvenil”.

Ejemplo:

ASOCIACIÓN CULTURAL GRUPO DE TEATRO EL GLOBO

Fecha constitución: Creada en 1980, aunque se cita la fecha del 19-febrero-1981. Se registra como asociación en 1995.

Dirección: C/ Marqués de Aguilar, 8, 2º A. Luego aparece con la dirección: Pl. Barrio y Mier, s/n. Centro Cultural.

Localidad: 34800. Aguilar de Campoo.

Provincia: Palencia.

Representante: Carlos Corada Domínguez, José María Casado García, Francisco Salvador (director), Andrés Mellado (director).

Ámbito de acción: Provincial.

Número de afiliados: 9 personas en 1994 y 12 personas en 1995.

Edades de los afiliados: Entre 24 y 40 años.

Objetivos: Ahondar en el conocimiento de las técnicas teatrales, promoción y participación de la población, profundizar en el estudio de textos teatrales, puestas en escena y acercar a las localidades de la región, asociaciones y entidades la magia del teatro.

Según sus estatutos¹⁵⁸, art. 2: “a) Llevar a cabo el montaje escénico... (...)...b) En este mismo sentido se encargará de informar y orientar mediante charlas, conferencias y demás actos similares que interesen culturalmente al aficionado. c) Hacer llegar el teatro a todos los lugares... (...)...d) Encauzar las vocaciones artísticas de los aficionados al arte escénico”.

¹⁵⁶ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=6754>.

¹⁵⁷ Aunque llegó a tener 250 socios en 1995, entre grupos de teatro, danzas o talleres.

¹⁵⁸ AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 10, Aguilar de Campoo.

Actividades: Cursos, montaje teatral, taller-formación, difusión de dossiers informativos, tertulias teatrales, diseño y construcción de decorados, campañas de divulgación, etc.

Fin de la actividad: Activa.

Otros:

-Contrato a fecha de 15 de julio de 1985 para representación teatral en la localidad de Baltanás¹⁵⁹.

-Premio al mejor grupo en el Festival Provincial de Teatro de 1985 y 1986.

-Nota de prensa de *El Norte de Castilla*¹⁶⁰, "El grupo teatral *El Globo reaparece ante el público tras una larga ausencia*". Una ausencia desde 1990 cuando presentaron su melodrama *La herida del tiempo*. Una de las primeras obras que interpretaron fue *El auto sacramental de los Reyes Magos*. "El grupo desapareció a causa de la forzada marcha del último director y debido a precarios medios para seguir adelante con el grupo". Tras tres años de inactividad, "siete jóvenes de la localidad se reunieron dispuestos a luchar para volver a poner en marcha el grupo y trabajar en una nueva obra". Pretenden dar una cierta continuidad al grupo. "Aunque carecen de director, reciben periódicamente los consejos y el apoyo de José Andrés García, director del grupo de teatro *Corocotta* de la vecina localidad de Reinosa".

-Nota de prensa de *El Diario Palentino*¹⁶¹, "El grupo de Teatro *El Globo* prepara su próxima reaparición". Reaparecen el 25 de febrero de 1994 en el *Cine Campoo* con la representación *La Belle Époque*.

Tal vez, uno de los ejemplos más sorprendentes en la provincia, por tanto, necesita especial mención, es la citada A.C. Teatro Alkimia 130, compañía formada en 1995 en Palencia. El grupo no solo fomenta el teatro y la formación, sino también, moviliza las "ideas" de su público por medio del trabajo de artistas pertenecientes a la Escuela de Arte Dramático de Valladolid, o profesionales de la educación y la animación sociocultural.

Utilizan el teatro como forma reivindicativa, mostrando las técnicas escenográficas más novedosas en acciones con un carácter crítico y social -unido a lo ritual y poético-, rozando lo que luego definiremos como arte de acción o su investigación sobre los espacios alternativos.

Un ejemplo es su trabajo a pie de calle "el teatro fuera del teatro". Con *Miedo a la libertad* (1996), *¡Basta ya!*, o *A la ese-o* (*La calle y la búsqueda de nuevos espacios escénicos*, 1998), con ello, se han hecho un hueco en el panorama internacional.

Foto 16. *A la ese-o*, del grupo teatral Alkimia en 1998 en la Pl. Mayor de Palencia¹⁶² ►



Igualmente, realizan obras teatrales: las intervenciones de *Insumisos* (1995), *Círculo vicioso* (1996), o *Tú eliges* (1997). Su teatro de calle son actividades de

¹⁵⁹ AHPP, Servicio Territorial de Cultura, Caja 51732.

¹⁶⁰ *El Norte de Castilla*. Aguilar de Campoo, 04/02/1994, p.16.

¹⁶¹ *El Diario Palentino*. Aguilar de Campoo, 10/02/1994.

¹⁶² <http://www.alkimia130.org/alkimia00.swf>.

animación sociocultural (desde pasacalles a cuentacuentos), donde aportan sus ideas pacifistas o de ayuda a marginados sociales.

●Las asociaciones socioculturales integran aquellas donde la palabra “sociales” está presente en su propuesta y las que están vinculadas a un colectivo social concreto: los inmigrantes, gitanos, etc.; especialmente realizan actividades socioculturales para la promoción y ayuda social como ocurre con la A. Sociocultural Cevico Navero.

Herrero Gómez y Ayuso Sánchez dicen:

"... la asociación social no nace alrededor de un problema o déficit social. Aquí entendemos el término problema social en sentido técnico, como déficit, patología social y/o desviación, y no en sentido genérico. En este último caso sería obvio que allí donde existe acción social, en cuanto voluntaria, existe también, en sentido extenso, un problema a resolver"¹⁶³.

Sus fines son:

"a) Promover la formación cívica, social y cultural de los miembros del pueblo. b) Fomentar actividades recreativas, deportivas y de esparcimiento. c) Crear solidaridad y unión entre los vecinos. d) Actividades del fomento del teatro. e) Protección del Patrimonio Artístico y de la Naturaleza. f) La proyección de películas y documentales y diapositivas. g) Y en general cuantas actividades culturales puedan desarrollarse"¹⁶⁴.

La A. Sociocultural Plantaca (Lantadilla), o la A. sociocultural Ramón de Carande (Nogal de Huertas):

"Desarrollar las capacidades personales de sus socios, a través de la participación de estos en los programas que se desarrollen, evitando su aislamiento y pasividad y favoreciendo su relación e implicación en la dinámica comunitaria. Facilitar la toma de conciencia en relación a los derechos y recursos sociales existentes promoviendo el desarrollo de actividades o/y programas que proporcionen asesoramiento y orientación en temas de salud, actualidad, servicios sociales, medio ambiente, consumo... que mejore la calidad de vida de las personas en el medio rural"¹⁶⁵.

Realizan variadas actividades y no exclusivamente culturales, se observa en las actividades ofrecidas por la A. Sociocultural Virgen de los Barrios (Osornillo), y suelen ofrecer servicios de asistencia social: la A. Agrupación Social Monte el Viejo en Palencia. Muchas de ellas están vinculadas al colectivo de la tercera edad, solapándose con esta otra tipología: la A. Sociocultural La Laguna (Villanuño de Valdavia), o la A. Sociocultural Remanso de Paz (Villota de Duque). La característica general es que tienen un gran número de socios: los 806 de la A. Sociocultural Cevico Navero en 1986, los 234 socios de la A.C. Social Villa de Paredes de Nava en 1992, entre otras. Su presencia en los medios es escasa.

Al estar vinculadas a un colectivo social promueven al colectivo gitano. Pues, todavía en los noventa, la problemática de la inmigración es muy escasa en la provincia de Palencia, por lo que no encontramos asociaciones de este tipo. Un ejemplo es:

¹⁶³ HERRERA GÓMEZ, M. y AYUSO SÁNCHEZ, L.: "Las asociaciones sociales, una realidad a la búsqueda de conceptualización y visualización", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 126. Madrid, CIS, 2009, pp. 39-70, p. 45.

¹⁶⁴ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=6568>.

¹⁶⁵ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=7114>

ASOCIACIÓN PROMOCIÓN GITANA DE PALENCIA

Fecha constitución: Vine funcionando desde enero de 1978. Acta fundacional el 28-diciembre-1977.

Dirección: Pl. Carmelitas, 4. Avda. San Telmo, s/n.

Localidad: 34005. Palencia.

Provincia: Palencia.

Representante: Luis Hernández Hernández. Diego Lozano Vargas.

Ámbito de acción: Provincial.

Número de afiliados: -

Edades de los afiliados: -

Objetivos: Poner de manifiesto la cultura tradicional gitana a través de la música y el arte popular. *“La promoción Social y Cultural de las familias gitanas residentes en la ciudad, así como reinserción social de estas en la sociedad mayoritaria”*¹⁶⁶.

Actividades: Conferencias, actuaciones teatrales, premios, exposiciones, concursos, programa de radio, mesa redonda, charlas, actividades para la relación, excursiones y campamentos, alfabetización adultos, estudio de los gitanos de la provincia, solución de problemas, etc.

Fin de la actividad: -

Otros:

-Cuenta con personal de apoyo como una asistente y 3 maestras voluntarias en 1986.

-*Semana Cultura Gitana* (marzo 1987): visionado de la película “*Carmen*” de Saura, conferencia sobre educación, charla asociaciones gitanas en Castilla y León, mesa redonda sobre problemática gitana¹⁶⁷.

●Las asociaciones culturales y recreativas persiguen fines privados. Su acción es el esparcimiento y el entretenimiento, e intentan fomentar la cultura, según se señala en los objetivos de la A. Juvenil Recreativo-Cultural Alifara (Astudillo):

*“Ofrecer a la zona respuesta y ayuda a necesidades asociativas, formativas, culturales, sociales, recreativas, aire libre, inquietud social, prevención de la marginación, especialmente a los jóvenes. Promover y mejorar el nivel cultural, social y cívico de los asociados. Desarrollar actividades que capaciten a sus asociados para una mejor integración en el barrio donde viven y en la sociedad a la que pertenecen. Colaborar y promocionar actividades conjuntas con otras Asociaciones culturales o juveniles y de tiempo libre de la provincia. Prevención de la marginación y la drogadicción”*¹⁶⁸.

Desarrollan diversas actividades: actuaciones de danzas, teatro o música; talleres, fotografía, actividades deportivas, conferencias, proyecciones, etc. Véanse los fines la A.C. Recreativa Eldana (Baltanás),

*“El fomento de la cultura, el deporte, como complemento de la misma para conseguir una mejora de la formación humana, de sus asociados y el puesto de Baltanás en general. Los medios para conseguir estos fines se fomentarán en las siguientes actividades. Culturales: -Grupo de Teatro, -Grupo de Danza, - Periódico local, -Marchas y excursiones, -Grupo Musical, ... (...)...Deportivas: - Balón Cesto, -Balón Mano, ...”*¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Memoria o curriculum de la asociación, en AJCYLP, Caja 85-91, Asociaciones Culturales. Asociación Cultural Promoción Gitana.

¹⁶⁷ AHMP, caja nº 1987, acta nº 7, 27-marzo-1987.

¹⁶⁸ APDP, caja 14014, carpeta 1, según Memoria de la asociación fechada en 1994.

¹⁶⁹ Acta fundacional, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 30.

El número de sus miembros tiende a ser elevado, en torno a 570 miembros la A. Juvenil Recreativo-Cultural Alifara (Astudillo), o 194 socios de la Sociedad Recreativa Club Terminor (Palencia) en 1988.

Ejemplo:

ASOCIACIÓN CULTURAL Y RECREATIVA ATALAYA
Fecha constitución: 01-diciembre-1989, fecha registro. 25-noviembre-1989, fecha del acta fundacional.
Dirección: Ctra. Cervera, 5.
Localidad: 34400. Herrera de Pisuerga.
Provincia: Palencia.
Representante: Nuria Fernández Barcenilla (secretaria), José Ubaldo Fernández Alonso.
Ámbito de acción: Local.
Número de afiliados: -
Edades de los afiliados: -
Objetivos: Promover y colaborar actividades culturales, organizar propuestas relacionadas con el teatro, potenciar las fiestas tradicionales e incitar a los organismos y entidades locales.
Actividades: Taller de marionetas (dirigidos por un profesor de EGB). , Taller juvenil tarasca. Taller de marionetas "El Cocherito" dirigido por José Ubaldo Fernández Alonso. Creado en noviembre de 1987 con 16 niños/as de 4º y 5º EGB. Pretende el taller abrir un abanico de posibilidades al niño desde recopilación textos de marionetas, fomentar la lectura, trabajar el modelado, vaciado y talla de marionetas, conocer las técnicas del dibujo y pintura, estimular la dicción y la vocalización, realizar actividades de Expresión Corporal, etc. Grupo de danzas folklóricas "Atalaya" de Santoyo, dirigida por Begoña Fernández Alonso.
Fin de la actividad: Activa.
Otros: -El Norte de Castilla (27/06/1988, p.13). "Los escolares aprenden con éxito el manejo de marionetas y títeres": Se denomina al taller "El Cocherito". -El Norte de Castilla (07/06/1988, Herrera de Pisuerga, p. 11): "El taller de marionetas expone en la Casa de Cultura".

●Las asociaciones definidas como culturales y de "defensa" son aquellas que se denominan asociaciones de amigos, que defienden y promueven: un monumento, o una localidad, o un concepto, etc.

Sus objetivos tratan de impulsar actividades vinculadas con lo que promueven, es el caso de la A. de Amigos del Monasterio de Santa María La Real (Aguilar de Campoo):

*"Promover, apoyar y colaborar e impulsar todo tipo de actividades culturales, tendentes a la defensa del Patrimonio Cultural y Artístico de la vida de Aguilar de Campoo y su comarca y especialmente: La recuperación, restauración y puesta en uso del Monasterio de Santa María La Real de Aguilar de Campoo. Conservación y promoción del Románico de la Comarca, así como del Patrimonio Artístico y Cultural de la misma"*¹⁷⁰.

O aquellas que promocionan su localidad: como la A. de Amigos de Revilla de Campos:

¹⁷⁰ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=6349>.

“La protección del Patrimonio Artístico como la iglesia parroquial y su entorno. Organizar actividades culturales y recreativas diversas, para potenciar la convivencia entre todos los oriundos de Revilla. Instaurar y organizar las fiestas patronales; el "Día de la Amistad" en el mes de agosto y cuantas actividades culturales puedan desarrollarse. Realizar actividades de tipo social y comunitario, procurando sensibilizar a los descendientes y amigos de Revilla con el fin de mejorar el casco urbano, medio ambiente y todo cuanto favorezca la promoción del pueblo. Recuperar los valores del pueblo. Llevar a cabo programas y cursillos de formación asociativa y actividades de tiempo libre. Recuperar algún edificio que sirva de lugar de encuentro entre todos los que integramos la asociación y otros que un día dejaron el pueblo y residen fuera del mismo”¹⁷¹.

También, pueden apoyar temas más concretos: la A. Juvenil de Amigos de la Música de Vinilo de Venta de Baños:

"Promover la creación de actividades musicales; apoyar la difusión de actividades que vayan orientadas hacia el desarrollo cultura en general, y musical en particular; colaborar con todas las instituciones, grupos y demás colaboradores, en lo concerniente a la creación fomento, y desarrollo de la cultura”¹⁷².

O la A. Amigos del Órgano de Palencia:

“El estudio, investigación y divulgación de la música de órgano, llevando a cabo, en consecuencia, todas aquellas actividades que tiendan a tal fin, faciliten los elementos de estudios necesarios de la música en general y de la música organística primordialmente, tratando de su más amplia difusión a través de cuantas manifestaciones artísticas puedan realizarse mediante el empleo de este interesante instrumento”¹⁷³.

Es habitual la realización de revistas de difusión: *Cascajera*, creada en 1981 por la A. de Amigos del Monasterio de Santa María La Real (Aguilar de Campoo)

Su ámbito es provincial por el fomento de sus actividades: la A. de Amigos de Alar del Rey, y su presencia es habitual en prensa local, especialmente, la A.C. de Amigos del Camino de Santiago de Frómista o la A.C. Amigos del Cine de Palencia.

El número de miembros oscila en torno a 50 personas: la A.C. Los Amigos del Campo de Valcavadillo con 40 socios en 1986, aunque algunas lo superan como el Club de Amigos de Alemania con 130 socios en 1984.

Un ejemplo: la A. de Amigos de la Catedral de Palencia,

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE LA CATEDRAL DE PALENCIA

Fecha constitución: 07-julio-1983, se inscribe en el Registro Provincial de Asociaciones (Sección Primera), nº 404 y el Registro Nacional de Asociaciones nº 51.284.

Se da de alta ya en 1992 de la Asociación Europea de Catedrales.

Dirección: Pl. de la Inmaculada, s/n.

Localidad: 34001. Palencia.

Provincia: Palencia.

¹⁷¹<http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=7192>.

¹⁷² <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=7363>.

¹⁷³ Solicitud inscripción registros, 30-diciembre-1992, muestra fines según estatutos en AJCYL. Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 140.

Representante: Arturo Polanco Pérez. Jesús Coria Colino. M^a de la Consolación Casalduero.

Ámbito de acción: Provincial.

Número de afiliados: 151 miembros en 1991. 154 socios en 1992. 168 socios en 1993. 182 socios en 1996 -cuota de 2000 pts.-.

Edades de los afiliados: -

Objetivos: : Coordinar actividades y programas de carácter socio-cultural y artístico, con la intención de engrandecer y restaurar el patrimonio de nuestro templo catedralicio y para cuyo desarrollo establecimos un detallado compendio de estatutos. Según los estatutos, art. 2, los fines de la asociación son *“la defensa y rehabilitación del edificio y su entorno; conocimiento, estudio y difusión de sus fondos; promoción de actividades de todo tipo, principalmente culturales, acordes con la índole del edificio; alentar la creación de asociaciones similares allí donde existía una catedral con el fin de generalizar la experiencia”*¹⁷⁴.

Actividades: Concurso de pintura para escolares, literario, taller litúrgico, actos religiosos, visitas guiadas y culturales, pago restauraciones, becas de catalogación y documentación Archivo Capitular de la Catedral de Palencia, conferencias, conciertos, representaciones teatrales, etc. Participa en la celebración festividades como el Día de la Dedicación de la Catedral (es el 19 noviembre)

Publicación de una revista que difunde importantes estudios sobre artes plásticas y sobre artes aplicadas, realizado por profesionales expertos y jóvenes licenciados. Edita una revista de la asociación de amigos de la catedral, anualmente (comienza desde 1987); sobre historia catedral, patrimonio, conservación, noticias asociación, etc.

Realización de videos didácticos

Realiza guías especializadas con motivo de las Jornadas de Puertas Abiertas.

Tiradas de cartel para darse a conocer, impresión de hoja guía.

Fin de la actividad: Activa.

Otros:

-Catálogo Monumental de Palencia, de J. Milicua (reeditado en 1991).

● Las asociaciones culturales de carácter ecologista agrupan a aquellas que, bajo una perspectiva cultural, realizan iniciativas vinculadas con su entorno: el Colectivo Ecologista Brezo (Aguilar de Campoo, 1984). Pretenden defender un espacio natural, ejemplo: la A. Salvemos Pineda (Cervera de Pisuerga). Sus objetivos vinculan los aspectos medio ambientales y otros culturales: el Grupo Ecológico Cultural (ACEBO):

*“Apoyar la difusión de actividades que vayan orientadas a la cultura y medio ambiente; Colaborar con ¡todas las instituciones, grupos y demás colaboradores en todo lo concerniente a la cultura y medio ambiente; promover la creación de actividades de todo tipo, como culturales, recreativas, deportivas, ecológicas, etc.”*¹⁷⁵.

O están vinculadas a la naturaleza y medio rural: la A.C. Abril 1 de Saldaña:

"1.- La creación, gestión y responsabilidad legal, moral y financiera de una o varias aulas de la naturaleza, que proporcionen a sus socios una formación para el aprendizaje del cuidado del medio natural. 2.- Las aulas de la naturaleza pueden organizar actividades tales como, lectura de libros y revistas, proyección de montajes audiovisuales, conferencias y charlas de divulgación cultural, la visita a centros culturales y en general, cuantas actividades culturales puedan desarrollarse. 3.- La Asociación tiende a fomentar una

¹⁷⁴ Solicitud inscripción en registros públicos, 08-julio-1993, en AJCYLP, Caja 85-91, Asociaciones Culturales. Asociación Cultural Amigos de la Catedral, carpeta año 1991.

¹⁷⁵ AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 121. Solicitud inscripción registro público 11 marzo 1992.

conciencia colectiva en el medio rural de Palencia, de la importancia del cuidado de nuestros campos, su entorno natural, su ecosistema, su relación con el hombre. Para realizar esta tarea, la Asociación se dotará de medios de expresión para facilitar la comunicación de sus asociados".¹⁷⁶

Realizan actividades aplicadas al medio ambiente: inventarios, juegos, exposiciones, proyecciones, manualidades, trabajos de laboratorio, etc.: el Colectivo Ecologista Palentino o Colectivo Ecologista Libertario (CEL, Palencia).

Una muestra: la A.C. Mediambiental La Eñe (Dueñas),

ASOCIACIÓN CULTURAL MEDIOAMBIENTAL LA EÑE ♣

Fecha constitución: 25-enero-1995, fecha del registro.

Dirección: C/ Antonio Monedero, 9, 2º./ C/ Abilio Calderón, 23, 3º izquierda.

Localidad: 34210. Dueñas.

Provincia: Palencia.

Representante: Félix Pinedo Paredes.

Ámbito de acción: Local.

Número de afiliados: -

Edades de los afiliados: -

Objetivos: *"Publicación bimestral de una revista de carácter local de temática general; un suplemento dirigido a la población infantil y juvenil; aquellas actividades que relacionadas con el medio ambiente proponga el consejo de redacción así como las de promoción de la cultura juvenil"*¹⁷⁷.

Actividades: Editan la revista local *Dueñas* mensual, de carácter cultural y ecológica. Cuyo contenido se forma de noticias, artículos, pasatiempos, etc.; y posee un coleccionable que es *Dueñas monumental* por Arturo Caballero Bastardo. También editan en la revista bajo el título *Términos municipales* un gran plano con los términos de Dueñas a cargo de Nieves Ortega y dibujo de Félix Pinedo.

Tirada de la revista de 500 ejemplares, a excepción de agosto y diciembre que aumenta a 200 más. Basándose en subvenciones de la Junta de Castilla y León, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Dueñas. Graficolor S.L. lo imprime. En el mes de agosto de 1996 son copartícipes y colaboradores el Grupo Muriel, con la organización de *EXPO-AIRE 95*, haciendo una edición conjunta de nuestra revista y *EXPO-AIRE*¹⁷⁸.

Organizan la exposición *Vertidos incontrolados en Dueñas* en agosto de 1996.

Participan en la II Muestra Filatélica de la ciudad de Dueñas colaborando con el Grupo Filatélico Palentino y CECLESOFI (Confederación de Castilla y León de Sociedades Filatélicas)¹⁷⁹.

Fin de la actividad: Activa.

Otros:

-Cuota anual del socio de 1 pts., establecido en sus estatutos.

●Las asociaciones culturales vinculadas con el término "peñas" constituyen, en la mayoría de los casos, agrupaciones de amigos que organizan actividades en común y relacionadas con las fiestas locales y/o acontecimientos sociales. Aquí sólo trataremos aquellas que posean específicamente un contenido cultural. Están formadas por miembros intergeneracionales y el número de personas es variable: 38 socios de la A.C.

¹⁷⁶ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=6785>.

¹⁷⁷ Solicitud inscripción registro a fecha de 9-febrero-1995, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 84.

¹⁷⁸ Según memoria actividades de 1995, AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 84.

¹⁷⁹ Ver fotocopia 5, proyecto actividades 1996. AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 84.

Peña de Pink Floyd (Aguilar de Campoo) en 1985, o 40 socios de la A.C. Peña el Buen Vivir (Ampudia).

Sus objetivos son variados: la A.C. Peña el Moco Caído, que por su nombre confunde frente a los fines señalados,

*“Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas, la proyección de películas, documentales y diapositivas. La audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales; conferencias y charlas de divulgación cultural, actividades en fomento del teatro. La visita a museos, la protección del Patrimonio Artístico. La organización de exposiciones, y en general cuantas actividades culturales se pueden desarrollar.”*¹⁸⁰.

O los de la Peña Muralla en Saldaña:

*“El fin de animar las fiestas saldañesas, que últimamente habían empezado a decaer, siendo el principal fin, reconstruir una serie de tradiciones, como eran las famosas danzas saldañesas, que se relacionaban con el folklore saldañés y su comarca. Así como organizar algún acto cultural, como charlas, representaciones teatrales, coros..etc. Su ámbito de actuación territorial es Saldaña. Constituyen otros fines de esta sociedad el fortalecer la unión y el espíritu de la colaboración de sus asociados, así como el de las relaciones entre otras sociedades semejantes y establecer los contactos precisos con aquellos organismos públicos o privados que tengan función o posibilidades de ayudar para conseguir los fines citados en el art. anterior. Queda rigurosamente excluida de sus fines, toda actividad de índole política o religiosa, quedando obligados a velar por el cumplimiento de este precepto cualquier miembros de la junta directiva quien propondrá las sanciones correspondientes”*¹⁸¹.

Y más concretos como los de la Peña Flamenca de Palencia:

*“a) Agrupar a cuantos gusten del arte flamenco y se interesen por él de una manera honesta y sincera, tanto si son profesionales como si fueran aficionados. b) Mantener reuniones entre sus asociados, dedicadas al ejercicio, comentario y estudio, de dicho arte. c) Construir un archivo documental y un fondo de grabaciones de toda índole técnica, de cuanto tenga relación con el cante. d) Promover y organizar concursos, festivales, conferencias, recitales, estudios y toda clase de publicaciones; así como colaborar a tales efectos, en cuantas iniciativas ajenas lo merezcan. e) Relacionarse con Asociaciones similares o con particulares estudiosos del tema, tanto de España como del extranjero. f) Y, en general, acometer cualquier actividad que conduzca al logro de alguno de sus fines proclamados”*¹⁸².

Ejemplo: la A.C. y Juvenil Peña Gayumbos de Alar del Rey:

ASOCIACIÓN CULTURAL Y JUVENIL PEÑA GAYUMBOS

Fecha constitución: Se registra como asociación cultural en 2005.

Dirección: Travesía de César Albiñana, s/n.

Localidad: 34480. Alar del Rey.

Provincia: Palencia.

Representante: -

Ámbito de acción: CC.AA.

¹⁸⁰ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=6847>.

¹⁸¹ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=6493>.

¹⁸² <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=6465>.

Número de afiliados: -

Edades de los afiliados: -

Objetivos: -

Actividades: Participa en la Semana de Pascua, campeonatos, maratón popular, exposición de fotografía, muestra de tortilla española, etc.

Muestra de Teatro de Castilla y León con grupos de teatro de la CCAA: en Brugos, El Duende o Encaje; Palencia, Gádex o Teatro del Limbo; Salamanca, Ensayos a las Diez y Semillas de Encina; Valladolid, Candilejas o Mutis; y Zamora, Juan de la Encina.

Muestra de Teatro Corto y Sainete, I Certamen de Teatro Corto Juvenil (1989), etc.

Posee un Grupo de Teatro Gayumbos que realiza actuaciones en la provincia. Nace el 05-enero-1989 y participa en la I Muestra de Teatro Corto y Sainete de Castilla y León.

Fin de la actividad: Activa.

Otros:

-Nota de prensa de El Norte de Castilla (18/01/1989)¹⁸³, “*Las asociaciones locales se consolidan como organizadoras de la vida cultural*”. Festivales musicales y de teatro en Alar del Rey, encargado por el ayuntamiento y los colectivos *Asociación de Amas de Casa* y *Grupo Juvenil Peña Gayumbos*. Se daban exposiciones de Kake de Miguel, certamen de villancicos, etc. Con gran asistencia de público.

-Nota de prensa de *El Norte de Castilla* (14/07/1989) de Alar del Rey, “*La Peña Gayumbos convoca la I Muestra de Teatro Corto y Sainete de Castilla y León*”.

-Nota de prensa de *El Diario palentino* (30/08/1990), “*Gran calidad de la II Muestra de Teatro de Castilla y León. El grupo Retablo de Dueñas, ganador*”¹⁸⁴. Un gran programa cultural en las fiestas patronales de Alar del Rey. 2º premio para Candilejas de Valladolid, 3º para Juan de Enzina de Zamora, 4º para Talia del Círculo Católico de Burgos, y 5º para Kiriko de Viana de Cega (Valladolid). Gran calidad del teatro representado.

-Nota de prensa de *El Norte de Castilla* (09/01/1992)¹⁸⁵, “*La programación cultural navideña constituyó un gran éxito de público*”. Actuación del grupo local de teatro Gayumbos, con la obra *Pecados conyugales*.

●Existen otras tipologías de menor presencia: las artísticas que después estudiaremos; promocionales; vecinales; deportivas; de cine; religiosas; o de APAS. Las artísticas son aquellas que se ocupan del arte, especialmente del patrimonio histórico y artístico de la CCAA y del arte más conservador, quedando como esporádicas aquellas dedicadas al arte contemporáneo.

Las promocionales son asociaciones que tratan de desarrollar una zona, y las vecinales ya han sido reseñadas en el capítulo anterior, dentro de los movimientos vecinales. Las deportivas están dedicadas a actividades culturales y de práctica de algún deporte; las cinematográficas son cine clubs o asociaciones en fomento del séptimo arte; y por último, las religiosas o de APAS han sido casos aislados que hemos creído conveniente introducir, pero sin mayores influencias.

El caso de la tipología asociativa vecinal debido a su amplia presencia en las ciudades y capitales de provincia, sólo se han tomado ejemplos de las asociaciones más activas -por su elevada generalización-.

¹⁸³ GONZÁLEZ HERRERO, L.: “Las asociaciones locales se consolidan como organizadoras de la vida cultural”, en *El Norte de Castilla*. Alar del Rey, 18/01/1989.

¹⁸⁴ REYERO, J.G.: “Gran calidad de la II Muestra de Teatro de Castilla y León. El grupo Retablo de Dueñas, ganador”, en *El Diario Palentino*. Alar del Rey, 30/08/1990.

¹⁸⁵ GONZÁLEZ HERRERO, L.: “La programación cultural navideña constituyó un gran éxito de público”, en *El Norte de Castilla*. Alar del Rey, 09/01/1990.

Su aportación al barrio es vital, pero se centran principalmente en cuestiones urbanísticas o fiestas del barrio con una labor cultural sin grandes influencias –aunque con excepciones-. Ejemplo es la Asociación de Vecinos La Alegría (1979) en Alconada de Maderuelo (Segovia) que realiza actividades de tipo cultural, artístico y recreativo: conferencias, charlas culturales, lectura comentada de libros, proyecciones cinematográficas, representaciones teatrales, etc. También, la Asociación de Vecinos de Las Delicias en Valladolid¹⁸⁶, o la Asociación de Vecinos de San Lorenzo en Segovia, esta última participa con ACAVS, permitiéndoles utilizar su local de reuniones, así como talleres, encuentros folklóricos, conferencias, premios de poesía infantil, periódico del barrio, etc.

■ Palencia y Salamanca, ejemplos tipo de asociaciones culturales

Palencia, tomada como una provincia representativa, nos muestra el variopinto desarrollo tipológico asociado a la historia política y social que se estaba produciendo en España. Durante los años sesenta tenía ya algún ejemplo esporádico de asociación cultural, la A.C. Coral Vaccea (1975), Grupo de Teatro el Retablo de Dueñas (1968), o el Cine Club Calle Mayor (1963).

El caso de Salamanca es parecido, durante el gobierno franquista se desarrollaron asociaciones como la A. Ateneo de Salamanca (1966) donde se fomentaba el arte y la cultura salmantina, o las tradicionales asociaciones fotográficas, la Agrupación Fotográfica Salmantina (1967) que fomentaba el trabajo de aficionados a esta técnica.

En los años setenta destaca: en la capital charra, la A.C Liceo de Sequeros con más de un centenar de socios, y actividades culturales para todas las edades, véanse sus exposiciones etnográficas. Las actividades musicales de la A. Colectivo Fonos (1979), o las obras de A.C. de Teatro Garufa (1979).

Ejemplos que muestran las tendencias de la época y la escasa apertura cultural en la región. El afán de la A. C. Coral Vaccea en Palencia era:

“... acercar la cultura musical y la riqueza de nuestro folklore popular hasta los últimos rincones de nuestra geografía, ofrece la realización de una serie de conciertos en diversos municipios de la provincia... (...)...con el fin de promocionar la música por nuestros queridos pueblos palentinos y a la vez contribuir a dar un mayor realce a sus fiestas o actividades culturales”¹⁸⁷.

El desarrollo del folklore era consecuencia de la influencia del regionalismo imperante y la exaltación de la identidad castellanoleonés. Una cultura popular apoyada institucionalmente tras la idea del "estado nacional" franquista.

El ejemplo de los cineclubs es un elemento en auge desde los sesenta, muestra un cine no comercial y de autor, según hemos mencionado en el capítulo anterior. Ya, desde 1957 existían en España algo más de treinta cine clubs, siendo los más activos los de Salamanca, Valladolid, Zaragoza, Granada y Barcelona¹⁸⁸.

A partir de la transición democrática se multiplicarán las asociaciones de carácter cultural que convivirán con otras ya establecidas. En Palencia: el Grupo de

¹⁸⁶ Ver www.avvdelicias.org.

¹⁸⁷ APDP, Caja 13976, carpeta 1, memoria proyectos 1998.

¹⁸⁸ GRACIA GARCÍA, J.: *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Toulouse, Université de Toulouse, 1996, p. 32.

Danzas Blanca de Castilla (hacia 1978), Grupo de Danzas Ave María (1978), la Asociación Juvenil Pandillas (desde 1975 que participaban con iniciativas culturales en el barrio del Cristo de la capital), el Grupo de Teatro de la Empresa Fasa-Renault (1979), la Asociación Benéfica de Cultura y Auxilio de Fraternidad (1978, Paredes de Nava), el Grupo Folk Madrigal, o el Grupo de Teatro Gádex (1976).

Habrà que esperar a mediados de los ochenta y especialmente los años noventa para observar una mayor presencia de las asociaciones culturales y algùn ejemplo artìstico en la regi3n, aunque hay excepciones anteriores en la provincia de Palencia: el Grupo de Palencia de Fotografìa y Cine (1979), A. de Amigos del Monasterio de Santa Marìa la Real (Aguilar de Campoo, 1978) o Agrupaci3n Folkl3rica Juvenil Levadura (Aguilar de Campoo, 1977).

La cultura continua siendo variada y diversa segùn se percibe en la provincia de Salamanca; desde el fomento de bailes por la Agrupaci3n Cultural Salmantina de Majorettes San Francisco (1984); teatro con Alambrada Teatro (1988); encuentros e intercambios musicales, la A. Adagio (1981); folklore, la A. Aguacil Concejo de Cultura Popular (1980); diversas nacionalidades como A. Amigos de Palestina (1988); el cine, A. Cine Club Universitario de Salamanca (1977); la naturaleza, la A. Colectivo Bellotero (1987 por alumnos de la Facultad de Biologìa); corales, la A. Coral Salmantina (1982, algo tardìa respecto a otras ciudades); o la artesanìa de la A.C. Mujeres Artesanas del Barrio de San Bernardo (1988), etc.

El asociacionismo de los ochenta comienza a expandirse en cuanto a tipologìas, en la provincia de Palencia: grupos de teatro -El Globo en Aguilar de Campoo, Gayumbos en Alar del Rey, Nubis en Carri3n de los Condes, La Bicicleta de Saldaña, etc.-; musicales -A.C. de Danzas/Coral Cristo de San Felices en Becerril de Campos o A.C. Coral Carrionesa-; culturales genéricos -Colectivo Cultural Barbacana en Aguilar de Campoo, OCA en Astudillo, A.C. Andr3s P3rez Capillas en Capillas, o A.C. La Tr3bede de Mazariegos de Campos-; folkl3ricas, el Grupo Folkl3rico de Ampudia; de mujeres, la A. de Mujeres de Santa B3rbara en Barruelo de Santull3n, entre otras muchas.

En Palencia a partir de la d3cada de 1980 aparece una nueva tem3tica: la poesìa con una creciente publicaci3n de obra escrita, aunque de tirada local; la narrativa, el teatro, el folklore y la danza, etc. Ello provocar3 la creaci3n de asociaciones y surgen asociaciones para la promoci3n de la poesìa: la A.C. Astrolabio (1987); la m3sica, la A.C. Musical Coral Palentina (1986), o Grupo Coral Lancaster (1989); de arte, la A.C. Amigos de la Catedral de Palencia (1988); de cine, el Cine Club Contrapicado (1984); de la juventud, el Consejo Provincial de la Juventud (1988) o ACUP (1986); la filatelia, la Sociedad Filat3lica Palentina (1988); teatro, el Grupo de Teatro Independiente Polichinela (1981), Grupo de Teatro Eslab3n (1984) o Taller Permanente Palentino (1987); de 3mbito general, la Asociaci3n Socio-Cultural Lendel (1986), asì como agrupaciones folkl3ricas en colegios de la ciudad, la del Padre Claret (1981) y la UPP Alfonso VIII (1984).

Las asociaciones artìsticas continúan siendo escasas, las palentinas: A.C. Muriel (1983) que se consolidar3 en la capital; la A. Fotogr3fica Cerverana (1988), A. Fotogr3fica de Guardo (1987) o A. Artìstica del Norte de Palencia Fragua (1987).

Las asociaciones en los ochenta no buscaban la innovaci3n cultural o artìstica, si no que seguìan fomentando la cultura como estaban haciendo las instituciones p3blicas, pero desde 3mbitos m3s locales y cercanos, como la A.C. Foro Universitario de Cultura (FUC, Salamanca, 1981) cuyos objetivos eran organizar actividades culturales: lectura

comentada de libros y revistas, proyección de películas, documentales y diapositivas, audición de discos, conferencias y charlas, protección del patrimonio artístico, organización exposiciones, así como actividades deportivas. Temas generales que no aportaban nada nuevo en el proceso de cambio social.

La sociedad en el proceso democrático demandaba más cultura, una avidez que no estaba encauzada ni dirigida y que se abastecía por los organismos oficiales en sus establecimientos tradicionales. Las asociaciones tampoco tenían un bagaje reflexivo y autocrítico como para pensar en modelos de cambio social y cultural. Mientras, las instituciones no arriesgaban nada y presentaban producción, a veces, de muy dudosa calidad, que pocas asociaciones se cuestionaban.

En los años noventa comenzará a madurarse toda la ebullición cultural de la década anterior y se producirá el boom de las asociaciones culturales: en Palencia, el teatro independiente del Grupo Alkimia-130 (1995); la revista cultural Cálamo -A.C. Cálamo, desde 1993-; de carácter reivindicativo, el Colectivo Porque sí (1995), promoviendo la obra del arquitecto Jerónimo Arroyo (A.C. Jerónimo Arroyo, en 1991), etc.

O, en Salamanca, la A. Apagón (1991) que organizaba “actividades al fomento de la historieta y comic y narración ilustrada, la promoción y divulgación así como la investigación de ésta, la participación en eventos relacionados con el tema y la colaboración en sociedades afines”¹⁸⁹; las propuestas de la A. Colectivo Estudiantil Alternativo (CEA, 1994); las participaciones feministas de la A. Concepción Arenal de la Comunidad de Castilla y León (1994); las apuestas por la zarzuela con A. Cuadro Artístico Bejarano (1992, Béjar); las reivindicaciones de la A.C. Ágora ante la plaza mayor de Salamanca (1991); las actividades diversas para jóvenes y niños en la A. El Pequeño Sastre Valentín (1989); o la poesía de A.C. y Poética Atril (1992).

Como conclusión, las asociaciones culturales provinciales de la región poseen unas características similares:

- Sus fechas de constitución están especialmente centradas en la década de los ochenta y, sobre todo, en los noventa, reforzando la idea de que estas décadas son las de mayor desarrollo y evolución del asociacionismo en España.

- La dirección postal cambia porque no tienen sede fija, ni capacidad para tener un lugar permanente, de ahí que sea complicado su estudio.

- En la mayoría de las localidades existe algún tipo de asociación cultural, porque hay un deseo generalizado de crear esa asociación que sirva como vehículo para canalizar la oferta cultural municipal, o para pedir a través de ellas, subvenciones a los organismos públicos que no podrían obtener por la vía municipal.

- Los representantes de las asociaciones tienen distinta procedencia y suelen estar vinculados al ámbito local. Sólo aparecen los nombres de aquellos que se han remitido en los documentos de petición de subvenciones, o solicitudes de registro. En ningún caso hay constancia de su formación previa, para poder elaborar cualquier comentario cualitativo.

- El ámbito de acción pretende ser provincial para las asociaciones de la capital, mientras que las asociaciones locales no buscan un ámbito mayor, salvo excepciones.

¹⁸⁹ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=50287>.

●El número de afiliados depende del tamaño de la población y el objeto de la asociación.

● Las edades de los afiliados son variadas, más vinculadas a la tercera edad y adultos en el ámbito rural, y más jóvenes según nos acercamos a la capital o localidades de mayor tamaño.

●Los objetivos son tan variados como su tipología. De acción local, se busca principalmente el entretenimiento y la formación cultural, así como la promoción del folklore de la provincia.

●Las actividades, en general, no pretenden profundizar en el conocimiento, dada la propia desigualdad en la formación de los socios.

●El cese de su actividad es bastante impreciso. La mayoría aparecen activas y otras desconocemos cuanto perduraron en el tiempo, debido a la falta de registro al cese como asociación.

Tras el estudio de los centenares de asociaciones culturales en una provincia como Palencia que es extensible a cualquier otra de la región, se observa la extraordinaria actividad cultural existente y, por tanto, debiera influir en el cambio cultural en la misma proporción. Sin embargo, hay un aspecto que nos permite ponderar la anterior afirmación, como es la inexistencia de memorias anuales de las asociaciones -no existe una obligación legal-, por ello, se desconoce la periodicidad de las actuaciones genéricamente descritas en sus objetivos, pero sí, podemos señalar que las actuaciones culturales en general son limitadas. Y no tenemos datos estadísticos precisos, ni siquiera de su permanencia en el tiempo, así pues, la proliferación inicial del asociacionismo queda muy mitigada en lo que se refiere a su impacto real para la difusión cultural.

Las asociaciones culturales ofrecen un amplio abanico temático, aunque insuficiente en muchos aspectos. Sí, se fomenta una cultura popular, pero no se valora la cultura actual, dualismo que permitiría el progreso cultural. Son las dos caras de la moneda, como veremos en las asociaciones artísticas, pues no es enriquecedor fomentar sólo el trabajo sobre el patrimonio histórico y artístico, y no divulgar el arte más contemporáneo, eso genera vacíos y desconexiones. Las asociaciones culturales no han sido capaces de ver y de llenar ese hueco, sólo serán contadas las excepciones.

■ Orígenes de las asociaciones artísticas

Muchas de las asociaciones que fomentan el arte en Castilla y León tienen un sentido meramente promocional por lo que, en ocasiones, aparecen vinculadas a un arte de aficionados, mientras que, otras, en menor medida, procuran fomentar un arte de calidad, bien de corte más tradicional y aferrado al pasado regionalista castellano, basados en artistas como el palentino Díaz Caneja o Benjamín Palencia; por otro lado, existen las que poseen un carácter más experimental en el sentido contemporáneo del término, aún más escasas, como explicaba Evelio Gayubo¹⁹⁰.

Los orígenes de estas asociaciones se pueden remontar a las que se formaron a comienzos de siglo XX: la Asociación de Artistas Vascos (Bilbao, 1911); Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (Madrid, 1933); Asociación de Artistas Ibéricos,

¹⁹⁰ En conversación del 27-04-2011 en Cuenca de Campos (Palencia).

entre otras¹⁹¹. Para Guntín, en cambio: “se remontan a los últimos años de la dictadura franquista y aunque inicialmente fueron impulsadas por el Partido Comunista de España y su homólogo catalán, el PSUC, pronto alcanzarán una absoluta independencia política”¹⁹². Aparecen desde la década de los sesenta como la Asociación Sindical de Artistas Plásticos de Madrid (AAPM, 1967)¹⁹³, donde su fundadora Marisa González explicaba:

“En el año 68, empecé en el 67 (la Escuela de Bellas Artes de Madrid), conscientes del academicismo decimonónico y de lo asfixiados que estábamos, con el movimiento estudiantil fuimos a pedir ayuda a un grupo de artistas para que nos ayudaran a ver como podíamos organizarnos y ayudarnos para salir de ese ostracismo. Así se creó el germen de la primera Asociación de Artistas Plásticos, nos unimos a los artistas que pedimos ayuda (casi todos ellos eran del partido comunista, el partido que aglutinó y generó la cultura en España estaba capitaneada por él). Y desde ahí fomentamos grupos de trabajo para generar asociaciones de artistas. De ahí se generó la primera exposición permanente en el año 1970-71 organizada por los alumnos y la recién creada asociación. Invadimos la Escuela de Bellas Artes de arriba abajo, pasillos, salón de actos y hasta la capilla; y para más provocaciones metimos los cuadros oscuros de Úrculo en la capilla para desacralizar el evento y darle mayor impacto”¹⁹⁴.

La exposición a la que hace referencia Marisa González, les permite contactar con la galerista madrileña Juana Mordó que, incluso, les presta cuadros del grupo *El Paso*. Por conflictos con el decanato de la facultad de BB.AA, se cierra la exposición, que sólo se mantuvo dos semanas¹⁹⁵.

En los sesenta, las facultades de BBAA de Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia se convirtieron en agitadores sociales y culturales para crear otras asociaciones del mismo tipo. Se organizaron reuniones nacionales y se llegó a plantear el cambio de sistema de programación de los estudios de BBAA, un ambicioso proyecto que quedó sobre el papel.

Continúa Marisa González,

“El germen de la nueva asociación recién creada, una representación de la asociación fuimos a Belgrado al congreso de la Unesco de las Bellas Artes (1970). Era un congreso de las enseñanzas de las Bellas Artes. La asociación decidió mandarnos a dos alumnos y a dos artistas jóvenes de la exposición, yo fui una de las alumnas... (...)...éramos los únicos que éramos alumnos, todos los demás eran directores de escuelas de BBAA del mundo entero... (...)...cuando llegó el momento de nuestra ponencia, la asociación de artistas de aquí de Madrid mandó un telegrama de apoyo a sus representantes. Cuando leyó el telegrama

¹⁹¹ Para más información ver PÉREZ SEGURA, J.: *Arte moderno, vanguardia y estado. La sociedad de artistas ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid, CSIC, 2003, pp. 22-25. BRIHUEGA, J.: "A manera de prólogo: Presencia y memoria del compromiso político en el arte español en la primera mitad del siglo XX", en De Haro García, N.: *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, CSIC, 2010, pp. 19-24, pp. 22-23.

¹⁹² GUNTÍN, F.: "Las asociaciones profesionales de artistas visuales en el Estado español (1980-2010)", en Aramburu, N. (Ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010). La otra historia*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 43-50, p. 43.

¹⁹³ Sustituye a la breve *Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes (ANSIBA, 1966)*.

¹⁹⁴ Entrevista a Marisa González sobre "Asociaciones de artistas en los 80" por Nekane Aramburu, en archivoscolectivos.net.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

*firmado por Picasso, todos, Saura, Miró... toda la alta representación del arte español firmando nuestra presencia y nuestra ponencia. La ovación que se generó en el salón de actos de pie aplaudiéndonos como una salida del franquismo para poder exponer nuestra situación en España. Al terminar la ponencia fuimos casi las estrellas del evento, entrevistas y reuniones, todo el mundo quería hablar de nosotros. Era una salida y germen joven de la transformación que iba a sufrir España pocos años después*¹⁹⁶.

La AAPM tuvo su época de apogeo hasta la década de los ochenta, cuando fueron apoyados por figuras del arte español: Antonio López, Lucio Muñoz, Rafael Canogar o Pedro García Ramos, y consiguieron el Círculo de BBAA como sede.

En los años setenta se creaban, también: la Asociación Asturiana de Pintores y Escultores (1975-1979); la Asamblea Cultural de Zaragoza (1977); la Federación Sindical de Artistas Plásticos de Cataluña (1979) y, desde 1994, denominada Asociación de Artistas Visuales de Cataluña (AAVC)¹⁹⁷.

En la siguiente década nacen: la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (CSAP) y la Asociación de Artistas Plásticos de Gran Canaria (1988). Y en los noventa, se creaba VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos en 1990)¹⁹⁸; la Asociación Profesional de Artistas Plásticos Goya Aragón (1994)¹⁹⁹; la Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria²⁰⁰; la Asociación de Artistas Plásticos Independientes (Madrid, 1996), o la Asociación de Artistas Visuales de las Islas Baleares (1996)²⁰¹.

La Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV)²⁰² no ha llegado a Castilla y León hasta 2007, aunque naciera en 1996 en Valencia. Es una federación estatal que recoge las siete asociaciones profesionales de artistas visuales existentes en Asturias, Catalunya, Castilla y León, Islas Baleares, Islas Canarias, Comunidad Valenciana, Madrid y Galicia. *“Nació con el objetivo de articular al colectivo de artistas a nivel estatal y ante la necesidad de interlocución entre la comunidad artística y las instituciones españolas, europeas y los agentes intermediarios”*²⁰³.

Avanzando en el tiempo, surgen la Asociación Gallega de Artistas Visuales (AGAV, 1997) y la Asociación de las Islas Canarias de Artistas Visuales (AICAV, 1999)²⁰⁴.

Estas asociaciones vinculadas al arte tienen como objetivo fundamental, según Guntín:

*“Participar en la generación de un contexto artístico y cultural digno de ese nombre, donde la actividad profesional del creador sea posible y social y económicamente viable. La profunda y desde mi punto de vista, positiva descentralización de la política cultural del estado español ha propiciado diversas políticas culturales, tantas como Comunidades Autónomas”*²⁰⁵.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ En 1997 se crea Hangar un Centro de Producción de Artes Visuales.

¹⁹⁸ Con cuyos fondos crea la Fundación Arte y Derecho.

¹⁹⁹ Ya desaparecida.

²⁰⁰ Finalizaba su actividad en 2003.

²⁰¹ Texto presentado en la CELEBRACIÓN de su 10º aniversario por AICAV: *Perspectivas de futuro*. Las Palmas de Gran Canaria, noviembre 2009, pp. 1-9, pp. 2-3.

²⁰² Ver www.uaav.org.

²⁰³ Extraído de www.uaav.org.

²⁰⁴ Ver el texto presentado en la CELEBRACIÓN de su 10º aniversario por AICAV...ob.cit., pp. 1-9.

²⁰⁵ GUNTÍN, F.: “Las asociaciones profesionales de...ob.cit., p. 43.

"Realmente el asociacionismo es un fenómeno tardío en España, en algunas autonomías sufrimos un retraso abismal, y pagamos las consecuencias. Asociaciones que aparecen y desaparecen. Producto de una generalizada apatía de los artistas para unirse y reivindicar sus derechos, disfrazada de no sabemos qué concepto de <anarquía>"²⁰⁶.

Sin embargo, estas asociaciones tienen una diferente tipología que hemos reducido a varios grupos:

- Aquellas vinculadas al patrimonio, conservación y defensa, de un edificio o una zona específica: la Asociación de los Museos de Segovia (1987) o la Asociación de Amigos de Ciudad Rodrigo (1967, Salamanca), ésta última con actividades de acción directa como la protección de sus monumentos arquitectónicos, sus bellezas naturales, riqueza histórica, vida material y velar por el conjunto histórico-artístico y por los valores de la comarca. Para ello mantienen acciones indirectas, estimulando el interés por la ciudad para su conocimiento.

DDOOS es una Asociación de Amigos del Arte y la Cultura (1996, Valladolid) con más de doscientos socios. Colabora en proyectos culturales para la revitalización cultural en la ciudad. Entre sus objetivos están organizar y colaborar en actividades que difundan en la ciudad de Valladolid nuevos lenguajes culturales, acercando a los ciudadanos las propuestas de mayor interés, a la vez que promover el conocimiento y la aplicación de políticas culturales creativas y críticas.

Hay que destacar la acción de los ateneos en la región: la Asociación Ateneo de Salamanca (1966) para fomentar la cultura y el arte de Salamanca y su provincia, o más innovadora, la Asociación Ateneo Rural (1984, San Vicente de Alconada, Salamanca).

- Las asociaciones creadas para fomentar las formas artesanales y defender su profesión creativa: la Asociación Colectivo de Artesanos de Burgos (COARTE, 1989) que protege los derechos de los asociados, impulsa y promociona la artesanía, divulgando su arte. De la misma manera, la Asociación Cultural de Artesanos Duende (1984, Salamanca) que *"organiza actividades culturales: creación, exposición y divulgación de artesanía y demás actividades relacionadas directamente, conferencias y charlas e divulgación cultural, visita a museos; protección del patrimonio artístico, organización de exposiciones, etc."*²⁰⁷; y la Asociación Cultural de Cerámica el Alfar (1988, Burgos), entre otras.

- Las que promueven la creación artística de aficionados, especialmente centrados en la pintura, escultura o fotografía: La Asociación Cultural Taller de las Artes (1993, Segovia) cuyos fines son *"promover y realizar todo tipo de actividades culturales que proporcionen a los asociados el interés por la cultura..... Organizar actividades recreativas y deportivas relacionadas con las Artes Plásticas, que contribuyan a la ocupación del tiempo libre y al fomento de las relaciones humanas"*²⁰⁸; la Asociación Fotográfica Cerverana (1988, Palencia) que practica actividades culturales no exclusivamente vinculadas con la fotografía; o la Asociación Fotográfica Vallisoletana (1977).

²⁰⁶ Texto presentado en la CELEBRACIÓN de su 10º aniversario por AICAV...ob.cit., p. 9.

²⁰⁷ En servicios.jcyl.es/WASo/datosAsociacion.do?.codigo=8060.

²⁰⁸ Extraído de servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=10741.

- Las que alimentan la creación artística dentro de los postulados más conservadores y tradicionales de la propia historia artística de cada comunidad o provincia: la Asociación Cultural Muriel (1983, Palencia) en cuyas exposiciones se mezcla la promoción del arte de aficionados, con el que realiza el llamado Grupo Muriel de artistas conocidos de la provincia, de corte costumbrista; Asociación de Artistas y Escritores Segovianos (1995, Segovia); Grupo Aqua (1987, Segovia), de acuarelistas; Asociación Salmantina de los Artistas (ASA, 1978) que suscita acciones en defensa del arte actual e histórico y de los artistas de la provincia; Asociación ARS Grupo Artístico Cultural (1991, Zamora), relacionados con la pintura y escultura; Asociación Agrupación Mirandesa de las Artes (1987, Miranda de Ebro, Burgos); Asociación de Artistas de Gamonal (1984, Burgos); Asociación de Pintores Plaza Mayor (1986, Aranda de Duero), etc.

- Las relacionadas con una figura artística, que permiten conocer la obra, promoverla y crear seguidores: el Colectivo Cultural Benjamín Palencia (1985, Ávila); o la A. Artística Cultural José David Redondo Taller Tierras de Castilla, que enseñan y difunden la obra artística.

- Las de arte contemporáneo y experimental, que promocionan a nuevos creadores con criterios renovados y, especialmente, trabajan sobre otros soportes: el Colectivo Koken (1990, Valladolid), estimulan sobre todo la música contemporánea mediante sus festivales Musi-Koken; la Asociación Cultural de Artistas de Vanguardia de Segovia (ACAVS, 1996) que creó el I Circuito de Performance en 1998; Asociación El Gallo Espacio de Arte Contemporáneo (1996, Salamanca); A Ua Crag Colectivo de Creación (1985, Aranda de Duero, Burgos); o la Asociación La Voz de mi Madre (1998, Salamanca), dedicando atención a las artes como el comic, videoarte, fotografía, graffiti, música y cualquier expresión innovadora.

De menor impacto la Asociación Cultural Informática Grupo Azul (1995, Salamanca) que investiga y difunde sobre la creación del arte virtual, o la Asociación La Cal (1998, Zamora), colectivo de artistas.

- Las asociaciones que procuran las BBAA en su carácter genérico como disciplina y la investigación de esta materia: la Academia de Historia del Arte de San Quirce (1989, Segovia), promociona estudios sobre Segovia y la provincia “*así como, el fomento de las Artes y las Letras y la investigación, cursos, conferencias, exposiciones, conciertos, excursiones, establecimiento de bibliotecas y otros análogos*”²⁰⁹; y la *Sociedad Amantes de las Bellas Artes* (1984, Segovia).

Por otra parte, algunos autores señalan tres formas de actuación de las asociaciones²¹⁰: a) las que influyen con su acción o programas proyectados sobre un territorio determinado –pueblo, ciudad, espacio geográfico-, o en un sector concreto – como juventud, cultura, mujer; b) las que responden a necesidades detectadas – la falta de formación cultural, de ocupaciones de ocio, educación en valores, etc.-; c) las que refuerzan la cultura según la oferta y la demanda.

En la tipología asociativa se ha intentado recoger el formato del tipo de asociaciones que se han estudiado, aunque dentro de ellas, veremos cuáles poseen un

²⁰⁹ En servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=10435.

²¹⁰ VV.AA.: *Las asociaciones: Ciudadanía...ob.cit.*, p 12.

mayor impacto social y cultural para la región y, por tanto, las que suponen un paso más dentro del ámbito artístico e innovación organizativa; de la misma manera que aquellas que retraen el aspecto cultural a postulados tradicionales, ya anticuados, y no permiten avanzar a la sociedad en su proceso de cambio social y cultural.

La amalgama de asociaciones que se originan y sus diferentes criterios de actuación fomentan un ámbito cultural cada vez más extenso, en cuanto nos acercamos a los años noventa. En ciertas provincias: Valladolid, Salamanca, Segovia o Soria, los antecedentes ayudarán a crear un asociacionismo más activo y un desarrollo creativo más rompedor, frente a otras provincias más reacias a influjos contemporáneos y “vanguardistas”, el caso de Palencia cuyas asociaciones están centradas en grandes figuras de principios del siglo XX y en el arte plenamente figurativo y fácilmente vendible.

En Castilla y León, no hay que olvidar que la llegada y la presencia del arte más experimental e innovador, como era el arte conceptual, arte de acción o el definido como otros soportes, supondrá todo un logro en nuestra comunidad, y aquellas asociaciones que lo apoyen tendrán que sufrir un menor reconocimiento y marginalidad por posicionarse contrarios a las demandas de la sociedad comunitaria. Pero, no cesarán en el empeño y como insistentes dinamizadores y educadores de la misma, conseguirán que este modelo de corrientes sean aceptadas en la región. Un mérito que les pertenece por completo. Y no sólo eso, sino que aportan nuevas políticas y líneas culturales al margen de las instituciones, haciendo reflexionar a estas sobre su estancamiento, ya que les presentan otros formatos artísticos mucho más cercanos a la realidad de nuestro tiempo. Un debate que aún continúa en muchas provincias como, se señala, en el caso de Palencia.

“Implicar y representar a artistas de todas las generaciones, prácticas y postulados no es una tarea fácil y, sin embargo, es la condición sine qua non para el éxito de una asociación. Ser inclusiva y representativa en su base, persistente y beligerante en la crítica a la política cultural, audaz en las alternativas y vehemente en las propuestas. Fomentar la colaboración y la solidaridad entre los artistas como sistema habitual de relación. Estos serían -a mi entender- los ingredientes básicos de una asociación de artistas”²¹¹.

Observaremos que muy pocas asociaciones iban a cumplir esos preceptos, especialmente el referido a la beligerancia crítica con la política cultural oficial.

■ Análisis provincial de las asociaciones de artistas de Castilla y León

Decía Crujera, vicepresidente de la UAAV de Gran Canaria,

“... que las políticas culturales cambien para mejor y que el trato con nuestros mediadores sea equilibrado y profesional depende de la emergencia y acción de un movimiento organizado. Esa es la disyuntiva; o nos organizamos para mejorar o emigramos a otros lugares donde el arte y la cultura florecen”²¹².

Esta emigración al exterior estaba recogida en la crítica de la columna del diario *The Guardian*, del crítico de arte Searle, que señalaba sobre España: “a pesar de que gastó una fortuna tratando de situarse en el centro del mundo del arte, los artistas más ambiciosos se marchan y la pintura de quiénes se quedan es mala, sumisa, de segunda

²¹¹ GUNTÍN, F.: “Las asociaciones profesionales de...ob.cit., p. 48.

²¹² AICAV y CRUJERA, A.: “Histórico y perspectivas de futuro del movimiento asociativo”, en www.uaav.org.

mano”²¹³. Hacía referencia a la enorme cantidad de infraestructuras levantadas donde se dio más importancia al continente que al contenido. Pero no por ello hay que calificar a todos los artistas que permanecen en el país como mediocres, que es una valoración injustificada, simplista y sin sentido.

Es evidente que para salvar algunas dificultades de crecimiento, los artistas se organizan para mejorar la sociedad en la que viven, planteando cambios, innovaciones, creando intercambios y conexiones, difundiendo y promocionando su obra, etc. Cuanto mayor es el número de socios más fuerza se hace sobre las administraciones y gobiernos, porque son más bocas las que silenciar. La presencia de figuras de renombre dentro de las asociaciones eleva su impacto y repercusión en los medios, elemento fundamental para ser “conocidos” e ir cuajando un cierto renombre y presencia en la población a la que afectan. Son esenciales los intercambios con otras asociaciones o grupos de artistas, permitiendo un enriquecimiento del tejido asociativo y estableciendo lazos de unión. Sus objetivos se debaten entre el atrevimiento y el realismo para tratar de renovar los criterios y gustos de las dirigentes institucionales, para lo que plantean proyectos novedosos y con actividades que atraigan a públicos variados.

Para hacer una síntesis del asociacionismo regional, sus objetivos y actuaciones principales, lo estructuramos por provincias siguiendo el orden cronológico de sus apariciones:

▫ **Ávila**

Las asociaciones anotadas con los términos “artes y letras” suman únicamente 15, registradas entre 1975 y 1996²¹⁴, aunque no todas corresponden –en sentido estricto– con el ámbito artístico. Entre ellas, encontramos a la Asociación Círculo Cultural Mercantil, fundada en 1966 en Arévalo y, a pesar de su nombre, dentro de sus fines alberga la posibilidad de veladas artísticas; la A.C. Abulense Bracamonte (n.1978); o el Colectivo Cultural Benjamín Palencia, registrado en diciembre de 1985, aunque la asociación como tal no se crea hasta 2003, en torno a la figura de Benjamín Palencia (1894-1980).

La Asociación Provincial de Artistas Plásticos de Ávila fue creada oficialmente en 1981, no se inscribe hasta el 2000. Está compuesta por trece socios fundadores: Bartleby; Emilio Sánchez (n.1948); José Antonio Elvira (n.1965); José Luis Jiménez Hernández o Kaito (n.1948); Juan Antonio Piedrahita; Juan F. Vallejo; Juan Gil, Manteca (1969); Mauricio Jiménez (n.1975); Miguel Ángel Moires (n.1969), Pedro Gutiérrez, Tomás H. Berlana (n.1948) y Tomás Hernández Sánchez (n.1977). A lo largo de los años, tanto los pintores como escultores han mostrado la variedad y riqueza de sus manifestaciones artísticas. Son artistas de diferentes generaciones y con diversas formaciones artísticas, desde autodidactas a licenciados en Bellas Artes como José Luis Pajares. Actualmente, esta asociación está dirigida por Arturo Martínez que ya había participado en el colectivo *Estampa Popular* en 1962 con sus trabajos de grabado xilográfico, representando a España en la I y II Trienal Internacional de la Xilografía Contemporánea; así pues, presenta “una dilatada

²¹³ SEARLE, A.: “La crisis del arte está provocando en España una sangría de talento”, en *The Guardian*. 31/03/2011.

²¹⁴ Datos de la Junta de Castilla y León.

*trayectoria, hollado en su presencia activa el terreno propiciatorio de las Artes Abulenses que asume, en el año 1999, una importante reestructuración*²¹⁵”.

Desde 1981, el colectivo tiene sus locales de las antiguas escuelas de Vicolozano (Brieva), cedidas por el Ayuntamiento de Ávila, donde han creado un taller de grabado y una sala de exposiciones para obras de pequeño formato.

Sus fines son:

*“... representación, defensa y promoción de los intereses sociales y culturales de los artistas plásticos programando las acciones necesarias para conseguir mejoras sociales y culturales de los mismos organizando una constante labor formativa de promoción cultural y realizando las actividades necesarias (exposiciones, cursos, conferencias, etc.) conducentes a una mayor promoción de los artistas plásticos y de las artes plásticas”*²¹⁶.

A diferencia de la anterior, la Asociación de Artistas de ECOARTE²¹⁷ es un colectivo multidisciplinar: pintores, escultores, fotógrafos, músicos o grabadores, coordinado por Rafael Arrabal (desde 1996), y creado en Sierra de la Higuera. Desde 1995, se propone difundir el entorno y el contacto del mismo con el mundo artístico.

*“ECOARTE surgió de la necesidad individual de agruparse; también como forma de disponer de una cierta libertad de acción y creación ante la falta de operatividad institucional. En cierto sentido – cuenta Rafael Arrabal- nació como compromiso con una independencia editorial y creativa que nos llevó a concebir proyectos musicales, performances e instalaciones públicas y en la naturaleza”*²¹⁸.

La asociación utiliza un espacio independiente para crear sus proyectos que unen el arte y la naturaleza, donde, no sólo organiza actividades de intercambio con la naturaleza como las instalaciones artísticas en su parque ecoartístico, sino que han creado una revista de cultura.

Creación y naturaleza en las que se adhieren los trabajos de artistas, exposiciones, trabajos de rehabilitación arquitectónica, inventario fotográfico y documental de los recursos de la zona, creación de un centro cultural y de exposiciones y realización de cursos y talleres. Su plataforma para mostrar las creaciones es el referido, parque ecoartístico.

El magazine ECOARTE, revista de cultura, creación y naturaleza –que ha publicado siete números entre 1997 y 2002- está dirigida por Rafael Arrabal desde 1997 y desde el número cuatro, presenta un monográfico sobre temas como la *Metamorfosis*, *Animalidad*, *Piel y Frontera* o *Sueños y pesadillas*. También, realizan grabaciones y catálogos: *Sueños y pesadillas*, y participan en encuentros y ferias: ARCALE (Salamanca), EXPOTIETAR (Ávila) o ESTAMPA (Ávila).

²¹⁵ BAENA SAÚCO, A.: “Introducción”, en VV.AA.: *Asociación de Artistas Plásticos de Ávila*. Ávila, Caja de Ávila Obra Social, 2004, p. 2.

²¹⁶ Tomado de servicios.jcyl.es.

²¹⁷ www.humano.ya.com, sobre la asociación.

²¹⁸ Entrevista a Rafael Arrabal, en MATUTE, I.: “Rafael Arrabal. Pintor y Land Artista”, en *Luke*, nº 39. Mayo 2003.

En resumen, están contribuyendo a “*tomar conciencia por parte de la población local de su entorno como recurso, y favorecerá el desarrollo social, económico y cultural de la comarca del Alto Tiétar, mediante la utilización respetuosa de sus recursos naturales*”²¹⁹. Sin duda objetivos de cambio social y cultural que están inmersos en los objetivos programáticos de los colectivos artísticos renovadores, a pesar del ambiente hostil o poco favorable en el que se mueven.

▫ **Burgos**

En Burgos la visión del sistema asociativo está más desarrollada que en Ávila, con 92 asociaciones adscritas a “*artes y letras*”, aunque se incluyen algún centro cultural o asociaciones recreativas sin ningún aporte artístico. En su mayoría fueron creadas entre 1979 y 1987, y entre ellas destacamos: la Asociación Amania de Artes Plásticas de Cristanes de Mena (1987); A.C. de las Artes de Burgos (1989); A.C. y Artística Condestables de Castilla (Burgos, 1985); para la promoción del patrimonio y el folklora burgalés: el Círculo Artístico Burgalés (1981), o la Asociación Unión Artesana de Burgos, registrada en 1966, aunque se remonta a 1908 como sociedad, y cuyos objetivos son “*esencialmente culturales, artístico, literarios, benéficos y deportivos. Opuesta a todo acto de manifestación que se hallen en contradicción con las reglas del decoro y la moral*”²²⁰. Se evidencia el omnipresente tipo de moralidad que estaba presente en los años sesenta y, más, cuando de participación de mujeres se trataba, como señalan los estatutos de esta sociedad. Se trata de una sociedad, más bien recreativa, tradicional y conservadora, de artesanos, que integra, entre otros, a carpinteros, sastres o albañiles.

Unida a la idea de movimiento vecinal, la Asociación de Artistas Plásticos de Gamonal, se funda en 1984 como una asociación enfocada al barrio burgalés, y tiene una actividad permanente que llega hasta la actualidad con el homenaje a Luis Sáez (2011).

Mientras, la Asociación de Pintores Plaza Mayor (Aranda de Duero, 1986); la Asociación Agrupación Mirandesa de las Artes que promueve y desarrolla actividades artísticas y de enseñanza desde 1987; Asociación Ribereñas de las Artes (ARA, Aranda de Duero); o la Asociación de Jóvenes Pintores (Aranda de Duero, 1989), fomentan un arte más centrado en las corrientes conservadoras y regionalistas.

Junto a ellas, el Colectivo de Artesanos de Burgos (COARTE), cuyo objetivo es la promoción y defensa de oficios artesanos, organiza dos ferias nacionales y anuales de artesanía en Burgos; y SCRANAB (1986), una asociación audio-foro para la realización de audiovisuales y producción en la que Belín Castro colabora desde los años noventa.

Paralelo en el tiempo, pero no en los objetivos, se halla la A.C. A Ua Crag (1985-1996), con un planteamiento de plataforma artística contemporánea: divulgación y promoción, educativa, de investigación y documentación, gestión, producción y edición, etc. A pesar de tratarse de una asociación, más

²¹⁹ ARRABAL AGUILERA, R.: “Ecoarte. La lógica del paisaje. Un proyecto artístico en la Sierra de la Higuera”, en *Trasierra*. Ávila, 1996, pp. 147-152, p. 151.

²²⁰ Referencia de servicios.jcyl.es.

tarde se ha convertido en un colectivo autogestionado, de creación artística y de referencia regional, por lo que le trataremos posteriormente de manera individualizada.

Años más tarde, se crea la A.C. Balcón Norte, una propuesta colectiva para acercar el arte contemporáneo al medio rural, en un recorrido por el norte de la provincia burgalesa, la comarca de las Merindades, patrocinado por la Fundación Sol Hachuel, de Villarcayo, sobre todo, en su segunda edición. No es un colectivo como tal, sino un proyecto conjunto de varios artistas que se suceden en el tiempo desde 1988. Una iniciativa cultural que pretende promover la zona rural del norte de Burgos, enriqueciendo la cultura de sus habitantes y visitantes en el periodo estival. Su nombre se registra y se crea como asociación, pero se hace para poder iniciar el proyecto, pues, en realidad, su idea no era asociarse artísticamente, sino administrativamente, única forma de concursar y conseguir las subvenciones, la legalidad o ciertos permisos para sus exposiciones.

Por otro lado, la participación artística varía según épocas y años, alcanzando hasta 50 artistas, con diversidad de técnicas utilizadas: la pintura de Vicente Mateo; la escultura de Carlos Fernández Armiño; la fotografía de Andrés Argüelles; nuevas técnicas como el Colectivo Amalgama con video-arte; el teatro, de Corsario; o la música de Musicomio o Celtas Cortos que estuvieron presentes en la segunda edición de 1989²²¹. No había una línea propia, *“participan un grupo constructivista de Madrid en el que está José María Iglesias, Carducho, Evangelista...a nivel nacional y, sin embargo, hay gente que hace paisaje, la figuración es lo que menos se trata”*²²².

Carlos Fernández Armiño (n.1954) es uno de los coordinadores del proyecto, junto a Martínez Quesada. Su obra es una síntesis de la tradición escultórica anterior, *“desde Rodin a Miró, pasando por Henry Moore y Giacometti, participando de la estilización de Brancusi, de la exhuberancia de Modigliani y de la continuidad espacial de Boccioni”*²²³; utiliza material de alta resistencia: diversidad de maderas u hormigón (desde 1988). Sus sillas son ejemplo de la conjunción entre la estética de sus esculturas y la utilidad y la comodidad, recreando lugares de paz, ante el paisaje cántabro que le rodea actualmente. De su exposición al aire libre en verano de 1988, surgen contactos con artistas madrileños que son el germen de *Balcón Norte*. *“Decidimos hacer una exposición, de ella se parte, por qué no utilizar los monumentos que hay en la zona como iglesias románicas... (...)...sitios muy diversos y lugares que están cerrados al público... (...)...la peculiaridad de estas exposiciones simultáneas”*²²⁴.

Balcón Norte se origina a partir de conversaciones y/o en cenas donde se van argumentando el proyecto. En esos encuentros participan Pedro Martínez

²²¹ Junto a otros como José M^a Iglesias, Caruncho, Waldo Balart, Carlos Evangelista, Ruiz Eguino, Martínez de Quesada, José Luis Fuentes, Ignacio del Río, José Ignacio Samper, Ramiro Marrodán, Alejandro Molina, María Izano, José Antonio Sangil, Andrés Argüelles, Juan F. Armiño y M^a Jesús Temiño.

²²² Entrevista a Carlos Fernández Armiño en Santander el 22-05-2011.

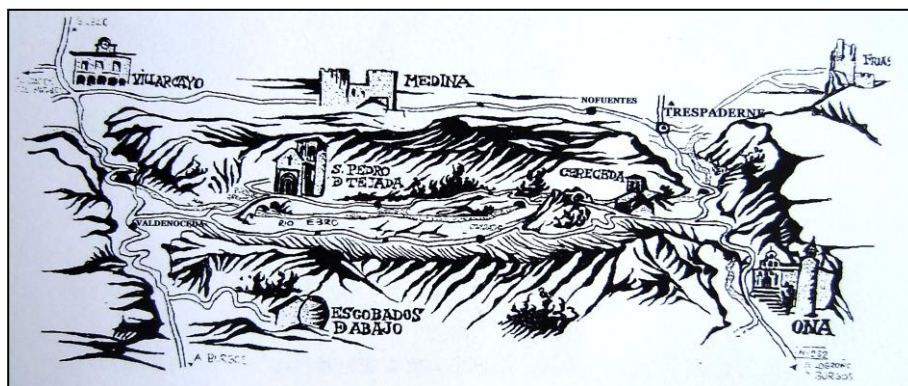
²²³ DELPHINE DELAS: “Carlos Armiño. La libertad del taller”, en *Revistart*, nº 113. Barcelona, 1994, pp. 32-34, p. 32.

²²⁴ Entrevista a Carlos Fernández Armiño...cit.

Quesada²²⁵, Ignacio Samper, José Luis Fuentes, Ignacio Puras, Luis Miranda, Teodoro Antonio, Carlos Armiño, Alejandro Ruiz-Rozas, Josu Olobarría, Suso Machón, Andrés Argüelles, “Chenio” Fernández, Mar Fernández, Ana Condado, Mar Curbera, Felipe García, Rafael Pérez, Carmen del Val, Jokin Garmilla, Ramiro Morrodán y Antonio Meléndez. Algunos ya estaban presentes en la primera edición, además, colaborarán algunos profesores de bachillerato, determinadas parroquias, el *Ateneo* de Madrid, etc. A ellos se suman fotografías como Jorge Martín o Luis Mena; artistas del ámbito del video, Txutxi o Álvaro Alonso; artesanos, Hansen y Ramón Arenal; pintores, Gloria Vázquez y Glanni Ferraro; escultores, Adrian Van Emerik y Nino Fernández; se realizan conciertos con el grupo Argot y los juglares, Ana y Ramiro; entre otros muchos participantes, hasta 45 en la tercera edición.

La ruta tiene paradas en: Oña (torre, viejas escuelas, plaza y claustro monasterio), Valdenoceda (torreón de los Fernández y Velasco e iglesia románica), Puentearenas (San Pedro de Tejada), El Almiñé (iglesia románica y plaza), Cereceda (taller de escultura y túnel), Medina de Pomar (ermita de San Millán y las torres), Quintana de Valdivieso (salón municipal, albergue Casa Grande y taller Sarausa), Trespaderne (estación de RENFE), Frías (torreón y casa de cultura) y en Villarcayo (ermita de San Roque, casa de cultura, estación de trenes y pórtico ayuntamiento), todos ellos lugares emblemáticos.

Foto 17. Mapa de la ruta de Balcón Norte²²⁶



Se unen a los artistas de distintas localidades, regiones e internacionales –de más de 10 países diferentes-. Ellos adaptan la obra a los lugares elegidos, durante tres semanas de exposición –julio y agosto-, lugares que han de ser acondicionados por los propios organizadores en un trabajo complicado.

La organización corre a cargo del propio grupo de artistas, de forma participativa, con la idea de “arrimar el hombro”, aunque se focaliza en figuras como Carlos Armiño, oriundo de la zona.

“Balcón Norte es un proyecto independiente, se nutre del esfuerzo personal y humano de los organizadores. Las subvenciones económicas o colaboraciones de las instituciones permiten que la magnitud y la calidad del proyecto alcancen el máximo nivel y se

²²⁵ También pertenece al Grupo *Norma*.

²²⁶ Foto tomada del CATÁLOGO *Balcón Norte 2002*. Burgos, *Balcón Norte*, 2002, s.p.

*convierta en un acontecimiento cultural de obligada referencia artística y turística*²²⁷.

Los mayores gastos se centran en realizar los catálogos de cada encuentro para que quede la constancia en papel y se pueda explicar cada exposición o montaje.

La idea del proyecto nace de manera natural, sin precedentes marcados. No sólo es una exposición sobre los lugares escogidos, sino que a partir de ella, se realizan otras actividades complementarias: musicales, debates esporádicos, reuniones previas de organización, cenas de confraternización, se organiza una vuelta ciclista, cine al aire libre, taller de grabado, proyecciones, etc.

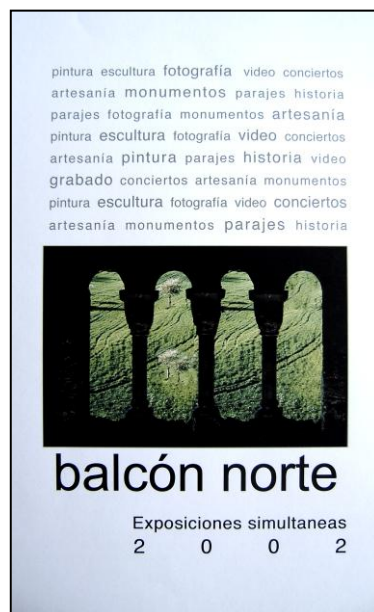
Balcón Norte busca enriquecer la zona culturalmente; movilizar a la sociedad rural acercándola el arte contemporáneo, su patrimonio; se atrae al turismo; y se promociona la obra de los artistas. *“De la última edición había pasado ya tres años, la forma de la gente (de los que se trasladan de la ciudad) era muy diferente a la gente del 88 y 89, porque la forma de contemplar el arte ha cambiado muchísimo. Ahora sorprender a la gente es imposible, ya lo ha visto todo...”*²²⁸.

*“Balcón Norte está en nuestra mente, no fuimos capaces de mantenerlo, no había un organizador puro, éramos todos, pintores, escultores...Y no ha sido continuado, pero tampoco hemos querido cerrarlo, lo miramos con nostalgia de futuro. Pero, en realidad se han hecho cuatro ediciones, 1988, 1989, 1990 y 2002. Después ha habido otras consecuencias, pero como el gran evento, no. No se disuelve, el último Balcón Norte busca un relevo generacional, de gente joven con entusiasmo y descubrimos que no hay”*²²⁹.

Foto 18. Portada catálogo Balcón Norte (2002)²³⁰ ►

En cuanto a su implicación social, sí que movilizó a un sector de la población y de artistas, creando un ambiente diario y nocturno en un lugar poco turístico para el periodo estival. Balcón Norte pretendía en sus objetivos ser la oferta plástica más extensa en la provincia de Burgos, una idea comprometida con la zona para facilitar su transformación cultural.

Pero como dice Armiño, *“para que hubiera repercutido en la zona tendría que haber continuado... (...)...era una actividad artística en un ambiente rural, y debido a la presencia de artistas madrileños nos permitía que El País lo publicara dentro de sus viajes varias veces, la*



²²⁷ CATÁLOGO Balcón Norte 2002...ob.cit., s.p.

²²⁸ Entrevista a Carlos Fernández Armiño...cit.

²²⁹ Ibídem.

²³⁰ Fotografía propia.

*obra de Balcón Norte...Dimos el salto del pueblo a Madrid*²³¹, sin embargo, no se había conseguido la implicación provincial como tal, lo que llevo a lastrar su permanencia.

▫ León

En esta provincia, a pesar de su elevado número de asociaciones, al igual que viene siendo habitual en el resto de la región, hay una escasa presencia de las asociaciones artísticas y, además, son de poco calado: la A. Artístico Cultural Vitegra para las Artes (de 1987), A. Centro Leonés del Arte (CLA, 1996), A.C. de Actividades Creativas de León (1996), A. Juvenil Fotográfica de Aficionados Leoneses (1982), A. Leonesa de Fotografía Objetivo León (1993), A. Colectivo Independiente de Nuevas Tendencias Artísticas (CINTA, 1989, Ponferrada), entre otros ejemplos esporádicos.

La A. FOCUS de Fotógrafos Leoneses nace en 1986, a partir de una exposición colectiva en Pallarés que congregó a aficionados fotógrafos (actualmente, FOTOCHENTO). Según su página web²³², el proyecto inicial era ambicioso porque se quería llevar a cabo la creación de un archivo fotográfico del pasado histórico de la capital y provincia leonesa. Se pretendía: organizar cursos, charlas, proyecciones, exposiciones, participar en concursos externos, colaborar con otras asociaciones, editar una revista, organizar un concurso fotográfico interno, etc. Muchos de estos proyectos llegaron a materializarse: dos exposiciones colectivas anuales, cursos con la Diputación Provincial de León, así como colaboraciones con Caja España, Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de San Andrés de Rabanedo, la revista *NEGROMATE* o la universitaria *CAMPUS*.

Sus objetivos eran “*llevar a cabo todo tipo de actividades que se relacionen con el mundo de la fotografía, para el desarrollo del conocimiento del tema y perfeccionamiento en las técnicas de la materia*”²³³.

En 1992, la Asociación de Amigos del Patrimonio Cultural de León se propone, con la promoción de Víctor Manuel Ferrero, emprender un viaje conjunto para atender al patrimonio más abandonado de la provincia, difundirlo y divulgarlo. Una labor de conservación y difusión.

▫ Palencia

La provincia palentina respecto al asociacionismo está bastante limitada. Carece de grandes proyectos culturales y tiene escasos actos promocionales de arte; a la vez que no tuvo apoyo institucional alguno para promocionar el arte conceptual o experimental lo que ha provocado su limitación y escasa influencia en la cultura provincial, pues se mantiene en estándares artísticos conservadores y tradicionales muy alejados del cambio social y cultural deseado.

²³¹ Entrevista a Carlos Fernández Armiño...cit.

²³² <http://focusleon.es>

²³³ Estatutos, art. 2, visto en <http://focus...cit>.

Encontramos asociaciones orientadas a los aficionados: la A.C. Fara (Fomento, ampliación y recuperación del arte), creada en 1993 en Carrión de los Condes, cuyos objetivos eran: el *“fomento, ampliación y recuperación del Arte y Tradiciones en la provincia de Palencia. Formación en estas áreas de los socios integrantes del grupo. Implicación en el desarrollo turístico que respecto al arte y las tradiciones se promueven por otras instituciones o desde la propia asociación”*²³⁴. Lo han llevado a efecto por medio de cursos de pintura, exposiciones de trabajos, talleres de artes plásticas y actividades dedicadas a formar y entretener al mero aficionado a las artes.

También, la A. Fotográfica Cerverana (Cervera de Pisuegra) que comienza su andadura anteriormente (1988), entre sus objetivos estaban: el fomento y la práctica de actividades culturales, no siendo excluyente la fotografía y sus técnicas a otras manifestaciones culturales. De la misma manera, lo materializan con exposiciones, concursos, salidas, cursos de iniciación, sesiones fotográficas, charlas teórico-prácticas, audiovisuales de navidad, ciclos de conferencias, etc.²³⁵. Como se puede observar en la Memoria de la asociación de año 1992²³⁶.

Continuando por la misma línea y en el mismo año que la anterior asociación, se crea la A. Artística del Norte de Palencia (FRAGUA) cuyos fines son *“agrupar a todos los interesados en el desarrollo de actividades artísticas y artesanales. Organizar exposiciones, cursillos, intercambios, etc.... Disponer de un local adecuado y de recursos materiales”*²³⁷. Se harían: viajes culturales, asistencia a ferias, exposiciones, mesas-coloquios, talleres y programas, principalmente, de exposiciones de pintura y cerámica, ejemplo de ello fue la exposición colectiva que esta asociación realiza en mayo de 1988 en la Sala de Exposiciones de Caja Palencia.

Igualmente, la A. de Pintores de Velilla del Río Carrión creada en 1994, cuyos objetivos no especifican más allá que lo que su nombre indica, siendo una asociación cultural más:

*“Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas; la proyección de películas, documentales y diapositivas; audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales; conferencias y charlas de divulgación cultural; actividades en fomento del teatro; la visita a los Museos; la protección del patrimonio artístico; la organización de exposiciones y, en general, cuantas actividades culturales puedan desarrollar.”*²³⁸

En la capital, creado en 1980 se encuentra el Grupo Palencia de Fotografía y Cine que en sus estatutos señala:

*“... con el alcance que sus medios proporcione, la Sociedad procurará la adquisición de material fotográfico, revistas ilustradas, libros y catálogos necesarios para que los socios dispongan, en la medida adecuada de las últimas novedades de la materia”*²³⁹, creando el

²³⁴ Estatutos asociación, art. 2, en AJCYLP, Asociaciones Culturales Provinciales, carpeta 57.

²³⁵ Vistos los estatutos en AJCYLP, Asociaciones Culturales y Provinciales, carpeta 71.

²³⁶ En AJCYLP, Asociaciones Culturales y Provinciales, carpeta 71.

²³⁷ Vistos los estatutos en el AJCYLP, Asociaciones Culturales y Provinciales, carpeta 108.

²³⁸ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=7113>.

²³⁹ Estatutos, art. 2, en AJCYLP, Caja 85-91, Asociaciones Culturales. Paquete Grupo de Fotografía y Cine, carpeta subvención año 1991.

I Rallye Fotográfico Palentino en 1990, participa en Certamen Nacional de Cine Amateur, Certamen Nacional de Video, Concurso Nacional de Fotografía B&N y Color, Concurso Nacional de Diapositivas, I Exposición Fotográfica Internacional de la FIAP (1990), etc. Y explicaba su presidente Amaranto González “no es una asociación que gestiona una industria, es una agrupación que tiene entre sus manos la capacidad para administrar, aumentar, difundir e investigar sobre la fotografía como arte, desde nuestra modesta ubicación en Palencia”²⁴⁰.

Por otra parte, la Asociación Cultural Muriel tiene su antecedente en la Asociación Cultural Jorge Manrique de Villamuriel de Cerrato²⁴¹ (1981), de cuya localidad toma el nombre y la idea de crear una asociación en la capital, de ámbito provincial.

“A raíz de que esta asociación, sólo hace actividades dedicadas a la poesía y entonces en aquellos años, 1981, el tema de subvenciones y la palabra subvención era muy difícil. Acabábamos de salir recientemente de los primeros pasos de la democracia y bueno, viendo que estando constituidos en un pueblo no se lograba ningún tipo de ayuda, vimos que la mejor manera de conseguir ayudas era constituirse en Palencia ciudad. Porque, así, llegabas a todos los medios. Y, por eso, nos juntamos una serie de gente de Villamuriel de Cerrato y de Palencia y vimos que era lo más positivo constituirse aquí. Y nace el nombre del grupo Muriel, porque los que nos conocimos para fundar la asociación, nos conocimos en Villamuriel en uno de estos premios de pintura, de ahí nace el nombre de Muriel, porque allí nos conocimos”²⁴².

La asociación se funda oficialmente el 10 de junio de 1983 para promover el arte y la cultura en Castilla y León, desde una capital de provincia que se encontraba a la cola de este tipo de proyectos. Se constituye como asociación, de acuerdo a las pautas administrativas vistas, tales como: la creación de un acta fundacional, la redacción de los estatutos y la inscripción en los registros públicos²⁴³.

Tanto en el acta fundacional como en la elaboración de los estatutos se encontraban Jesús Aparicio Ordás, presidente; Alberto Rodríguez Lechón, vicepresidente y, más tarde, presidente, hasta la actualidad; Mercedes Oliva, secretaria, entonces era concejala de Cultura del Ayuntamiento por el UCD; María del Carmen Gómez, tesorera, además de otros cuatro vocales.

Los estatutos se aprueban el 20 de julio de 1983, según un modelo tipo, propio de estas asociaciones –regulado por el gobierno civil-, siguiendo la leyes de 1964 y, más tarde, de 1985. Los referidos estatutos señalaban entre sus fines:

“Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas; la proyección de películas, documentales y diapositivas; la audición de discos de música de calidad y demás actividades del fomento del teatro; la visita a los museos; la protección del patrimonio artístico; la organización de exposiciones, y en general cuantas actividades culturales puedan

²⁴⁰ GONZÁLEZ, A.: Presentación del proyecto, en AJCYLP, Caja 85-91, Asociaciones Culturales. Paquete Grupo de Fotografía y Cine, carpeta subvención año 1991.

²⁴¹ Dirigida por Daría López y luego Jesús Rey y vicepresidente Alberto Rodríguez Lechón. Otorgaba el Premio de Poesía Jorge Manrique.

²⁴² Entrevista a Alberto Rodríguez Lechón en Palencia el 01-04-2011.

²⁴³ La asociación fijaba su domicilio en la C/ Ignacio Martínez de Azcoitia, 9, 4º derecha, Palencia

desarrollarse. También la confección o difusión de un Boletín de información cultural denominado *INQUIETUD*²⁴⁴ que recogerá los aspectos más relevantes de la vida cultural y otras asociaciones con las que colabore en la región Castellano-Leonesa y Palencia capital²⁴⁵.

Según explicaba Jesús Aparicio Ordás:

*“Yo creo que los objetivos que se plantearon en un principio, que eran, como siempre que se crea una nueva asociación, el de llenar un vacío que creíamos que existía y por otra parte, el de dar salida a nuestras inquietudes personales, lógicamente han cambiado con el tiempo”*²⁴⁶.

Para ello, organizaban las siguientes actividades:

“Cursillos de historia, arte, literatura, movimiento ciudadano, tercera edad, formación de adultos, sociología, humanismo, infancia, adolescencia, agricultura y ganadería. Para sus socios y personas invitadas. Campañas de divulgación de socios para su captación. Conferencias específicas para la divulgación del Patrimonio Histórico, artístico y folklórico de Palencia y Provincia, así como la región Castellano-Leonesa. La instalación de un hogar social a disposición de los socios. Publicación en los medios especializados de difusión artículos relacionados con los fines de la Asociación. Y todas aquellas actividades que persigan los fines requeridos”.

La primera reseña de la asociación en la prensa fue del 13 de junio de 1983 en *El Diario Palentino-El Día de Palencia*, con el titular “*La nueva Asociación Cultural Muriel*” –subtitulada: “*Se constituyó en Palencia*”-. Y se presentó en la ciudad con una exposición de artistas y coloquios ya en noviembre de 1983 en una de las pocas salas que existían, la Caja de Ahorros y Monte Piedad.

Dentro de las actividades, organizan la *Exposición de jóvenes artistas palentinos* para poder sacar a la luz sus creaciones, porque “*los nuevos creadores son la ebullición del tiempo presente y la posibilidad de asegurar continuidad en el difícil campo de la creación artística*”²⁴⁷. En ella, se muestra, como señala el periodista Aparicio Mena (1984), una diferencia en cuanto a los artistas con excesivo academicismo y, otros, con interesantes aspectos formales, participando: Rafael Balbás, Mercedes Pérez, Beatriz Álamo, Álvaro Rojas, Alberto Reguera, Lourdes Pobes, Jesús Herrero, etc.

Su ámbito de influencia al principio abarcaba la provincia, aunque acabará extendiéndose por la región: “*Muriel ha llevado la cultura a los pueblos de Palencia. Las exposiciones celebradas en la provincia han sido numerosas*”²⁴⁸.

²⁴⁴ No se editó ningún número.

²⁴⁵ Art. 2 de los estatutos de la asociación (1983), se pueden ver en AJCYLP, Asociaciones de Palencia, carpeta Asociación Cultural Muriel.

²⁴⁶ CABALLERO CHACÓN, F.: *Muriel y Expo Aire. Arte y artistas en Palencia. 1983-2009*. Palencia, Diputación Provincial, 2009, p. 40.

²⁴⁷ APARICIO MENA, A.J.: “La nueva generación de artistas palentinos: el aporte de la ilusión”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 05/06/1984, p. 14.

²⁴⁸ CABALLERO CHACÓN, F.: *Muriel y Expo Aire...ob.cit.*, p. 15.

“Principalmente, no se pensaba en transformar, sino en dar oportunidades a los jóvenes, creíamos que era una forma de entretenerlos, de hacer cosas, que entonces...Palencia era en aquel momento, hace 28 años, era como una cosa muerta, en todos los clásicos, se reconocía los pocos artistas que había, y eran adorados porque estaban en todos los sitios, era lo único cultural que había; y no se abría a nada joven. Llevaba muchos años sin abrirse a nada, no había un colectivo de artistas, no había un colectivo de poetas, no había un colectivo de nada, eran unos años que se empezaba a soñar con la política, con hacer cosas, con las libertades...Pero en estas ciudades todavía el cambio, en lo que era la palabra no se notaba nada”²⁴⁹.

La asociación que comienza bajo la dirección de Aparicio Ordás²⁵⁰, continuará de la mano de Alberto Rodríguez Lechón que reconoce no tener formación académica ni artística, pues procedía del mundo laboral, trabajador de FASA, y tomará las riendas de la gestión. Al no pertenecer al ámbito artístico, aglutina administrativamente a todos los artistas y aficionados, numerosos en más de veinte años de existencia de la asociación. Además, aporta una unidad de gestión, clave para permanecer tantos años, sin intervenir en política ni mostrar una adscripción determinada, lo que les ha cerrado demasiadas puertas.

Aunque la asociación parte como una asociación de base literaria, poco a poco va focalizando su interés hacia el ámbito artístico. Como ocurre en su presentación en la semana cultural de Caja Palencia, que junto a sus tertulias realizó ya una dedicada a artistas jóvenes consagrados de la pintura y escultura, así como la presentación de una revista por un grupo de jóvenes que se llamaba Zanco Panco.

Han sido muchos los artistas que se han ido adscribiendo a la A.C. Muriel, pues les ha servido tanto para su propia promoción artística, como para ser utilizada de trampolín en su futuro profesional. No sólo promovió el arte joven palentino, sino también, ayudó a los artistas consagrados, el caso de Fernando Escobar que utilizaba la estructura de la asociación para sus proyectos.

Desde 1983, la A.C. Muriel²⁵¹ convoca a los jóvenes poetas y artistas palentinos para colaborar en los primeros encuentros de la asociación – haciéndose un llamamiento a través de los medios de comunicación²⁵²-. Han sido incontables las exposiciones que este colectivo ha llevado a cabo, tanto en la ciudad como en la provincia, extendiéndose a algunas localidades de la geografía regional. En la primera exposición inaugura, participaron: José Luis Quirce, José Antonio González, José María Manzano, Javier Álvarez Peón, Félix de la Vega, Alfonso Serra, Miguel Ángel García Fernández, Armando Santos y Fernando de Andrés Meneses. Se completaría con la celebración de una mesa redonda, integrada por poetas, coloquios sobre el cómic, la pintura, y debates sobre la situación de la pintura en Palencia, los estudios y las obras.

“Este coloquio sobre la pintura tuvo especial significado para el mundo del arte en Palencia. Por primera vez los artistas coincidieron en debatir sus problemas, exponerlos en público e intentar buscar

²⁴⁹ Entrevista a Alberto Rodríguez Lechón...cit.

²⁵⁰ Se mantuvo 12 meses.

²⁵¹ Llegó a tener más de 200 miembros.

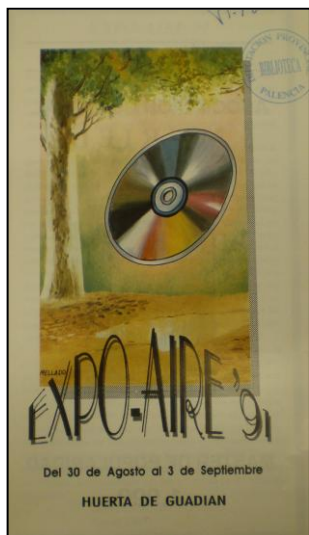
²⁵² PÉREZ LLORENTE, J.: “Llamamiento a los poetas y artistas”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 05/10/1983, p. 14.

*soluciones. La condición individualista de la que hablaba Lalo Ordás había desaparecido por unos momentos para poner en común sus inquietudes y necesidades en un encuentro pionero en Palencia*²⁵³.

La gran respuesta del público a estos actos permitió la continuidad de las actividades de Muriel, con una nueva muestra donde participan señalados artistas: Alberto Reguera, Benito Rodríguez, Carolina Cuadrillero, Lourdes Pobes, Beatriz Álamo, Rafael Balbás, Mercedes Pérez, Álvaro Reja, José María Manzano, entre otros.

Sin embargo, el acto de presentación pública por antonomasia es EXPOAIRE, en la céntrica Huerta Guadián de la capital palentina, que, en 1984, inicia una exposición al aire libre, desconocida hasta entonces, mostraba en las fiestas de la ciudad la mayor representación de artistas palentinos, dentro de la línea conservadora y de escaso avance artístico y, aunque fue bien aceptada en sus comienzos, en ediciones posteriores recibiría algunas críticas. M^a T. Alario sobre EXPO-AIRE 87 dice:

*“Es una pena que una de las escasas posibilidades que existen en Palencia de poner en contacto de manera natural al gran público con el arte de hoy, se desaproveche falseando su imagen de esta manera. En las circunstancias, al aire libre en un céntrico parque público y el momento, la feria de septiembre, en que se realiza esta exposición parecía obligado hacer un esfuerzo, año tras año, para mejorar tanto la calidad de las obras como las condiciones de exposición...(...)...La calidad de las obras resulta en general (salvo algunas dignas excepciones) deprimente*²⁵⁴.



◀ Foto 19. Cartel de Expo-Aire 91²⁵⁵

En su primer año, participaron alrededor de veinte artistas, constituyéndose el definido “Grupo Muriel”. Consiguió el éxito de público, pero estaba lejos del discurrir artístico de los ochenta, provocando controversias por su “acomodamiento” a un arte que gusta y asegura a un público no cultivado que entretiene sus tardes en ver la exposición, pero sin llegarle a aportar algo de lo que ocurre en el arte contemporáneo del momento. No es un reflejo, sino la consecución y repetición de unos postulados “que funcionan” y son políticamente correctos.

Desde 1985, esta asociación había extendido su monopolio a la provincia, llevando a los pueblos sus actividades, a partir de las primeras exposiciones celebradas en Guardo y Aguilar de Campoo. Se consolidará con la exposición a finales del mismo año en la Casa Palencia de Madrid²⁵⁶, donde contaba con el paisano y crítico de arte Santiago Amón (fallecido en 1988). Así, comienza una andadura al presentarse por algunos puntos de la región con sus muestras itinerantes dos años más tarde y su portavoz, la revista *El punto de las artes*.

²⁵³ CABALLERO CHACÓN, F.: *Muriel y Expo Aire...* ob.cit., pp.38-39.

²⁵⁴ ALARIO, M.T.: “EXPO-AIRE 1987”, en *Revista Calle Mayor*, nº5. Palencia, Noviembre 1987, p. 27.

²⁵⁵ Foto propia extraída de la Biblioteca de la Diputación Provincial de Palencia.

²⁵⁶ Donde participaron José Luis Quirce, Fernando Escobar, Bergés, José María Manzano, Elena Miguel, Jesús Moreno, Teo Calvo y Segura.

Tras llenar parte de ese vacío cultural palentino, en su sentido más tradicional, Muriel inaugura en 1987 su sede social en la Plaza mayor de Palencia²⁵⁷, como escuela-estudio y en 1989 comienza las actividades didácticas de clases de pintura y manualidades²⁵⁸.

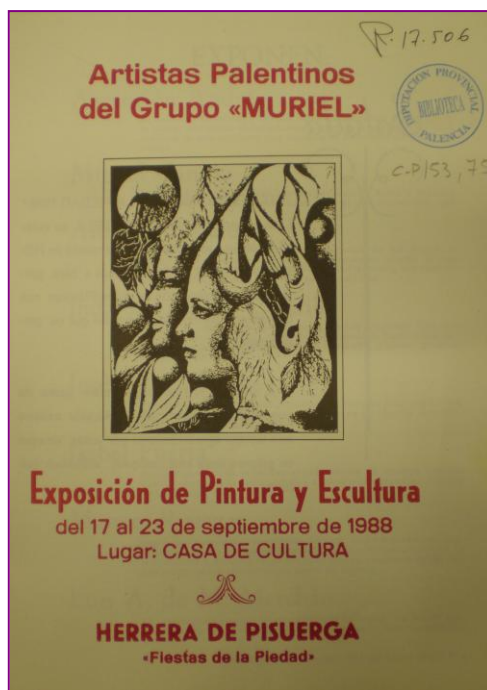
“La Asociación Cultural evidencia... (...)...el apoyo a los artistas que además de crear, imparten clases y trasladan sus conocimientos a los llamados pintores aficionados, que son en general amas de casas, trabajadores, niños y jóvenes de reconocido prestigio”²⁵⁹.

En estos años, multiplica los proyectos culturales²⁶⁰: Octubre cultural (organizado por la Caja de Ahorros y Monte Piedad); Verano cultural (promovido por el Ayuntamiento de Palencia); Estival (por la Junta de Castilla y León); Invernal (ameniza el invierno de Guardo); Semana del Románico Palentino (colabora la Diputación); Muestra de Arte Joven –desde 1989-; actos y homenajes: a Santiago Amón o Ursicino Martínez, Ellas, Certamen de Pintura del Grupo Empresa de Fasa Renault (fue el primer concurso organizado por la asociación).

De la misma manera, anima los ciclos del Románico y el Camino de Santiago, y será Muriel la asociación elegida para realizar algunos monumentos urbanos: la fuente, dedicada a la paz en la Plaza Cervantes, de la capital; también, organizará las aulas de encuentro como *Villas Palentinas* o *La ciudad de Palencia en el siglo XIX*, y apoyará algunas publicaciones sobre poesía y acerca de su propia historia, véase la obra de Fernando Caballero (2009). A ello hay que añadir su gestión desde 2004 del *Museo Ursi* en Aguilar de Campoo.

Foto 20. Exposición *Artistas Palentinos* (1988)²⁶¹ ►

Además, celebrará tertulias, debates, recitales poéticos y musicales (Certamen Nacional de Música Culta Ciudad de Palencia), organizará la gastronomía propia de la provincia (Semana Gastronómica de la Cocina Castellana de Santander), participará en la formación artística en los colegios y aulas de tercera edad, entre otros, permitiendo divulgar y animar el ambiente cultural de la sociedad palentina.



²⁵⁷ Luego creará otra nueva sede donada por el ayuntamiento en la C/ Francisco Vighi (2000) y otra en el Barrio del Cristo en Palencia con amplia biblioteca (2009).

²⁵⁸ Dedicados a niños (con entorno a veinte talleres), de adultos en Venta de Baños, Frómista, Villalobón, Astudillo, etc., en una labor de 18 años comenzando con los colegios. Tanto en locales cedidos temporalmente o al aire libre.

²⁵⁹ CABALLERO CHACÓN, F.: *Muriel y Expo...* ob.cit., p. 56.

²⁶⁰ Decantándose cada vez más por las artes plásticas.

²⁶¹ Foto propia extraída de la Biblioteca de la Diputación Provincial de Palencia.

“Pocas organizaciones han sido capaces de absorber una demanda de promoción del arte tan considerable, como la que ha llevado a cabo la asociación desde que se fundó”²⁶².

“Muriel seguirá trabajando para apoyar a los artistas, su objetivo es claro: ofrecer una pared donde colgar un cuadro o una peana donde mostrar una escultura. Con recursos o sin ellos, ésta ha sido la labor del grupo, y no hay nada que indique que dejará de serlo. La historia de Muriel se alargará en el tiempo con nuevos proyectos... (...)...como una factoría de ideas que se han materializado en acciones poderosas que han permitido dar a conocer la producción de muchos creadores de arte. Palencia no es más culta con Muriel, ni con la Fundación Juan Manuel Díaz Caneja ni con los museos Arqueológico o Diocesano. Pero Muriel y estos museos se han convertido en referentes artísticos de la ciudad y de la provincia. Con la diferencia de que los museos son depositarios del patrimonio histórico palentino y Muriel es una organización viva y emprendedora”²⁶³.

Aún así, Muriel ha ido limitando sus creaciones a la pintura y escultura preferentemente, colaborando con ayuntamientos, Junta de Castilla y León o cajas de ahorros. Quizás por sus orígenes, por el medio en el que se desenvuelve o por su deseo expreso, mantiene un corte artístico conservador que supone un notable estancamiento o nulo avance hacia el arte contemporáneo que se hace dentro y fuera de la región. La asociación ha adquirido un cierto renombre especialmente por parte del público en general y de los ayuntamientos, en particular el de la ciudad con el que ha firmado convenios de colaboración para la realización de muchas de las obras que “decoran” la capital, un monopolio exclusivo que no deja cabida, ni espacio para las iniciativas de otros grupos o artistas más innovadores que se han volcado en el cambio y la renovación artística. ¿Será que la sociedad no está preparada para asumir las nuevas corrientes artísticas o no lo están quienes configuran y dirigen sus gustos? Me refiero a los dirigentes institucionales y las propias asociaciones artísticas cuya misión debiera ser el cambio social o cultural.

La asociación ha tenido una larga trayectoria con notables cambios de gestión desde sus inicios como recuerda su presidente Alberto Rodríguez: es *“en la facilidad de movimiento. Hoy en día, Muriel no tiene problemas de que le abran en ningún sitio las puertas”²⁶⁴*, durante 28 años se continúa la amistad que los unió a muchos de ellos.

“Tenemos un presidente que es Alberto Rodríguez, que sigue siendo todavía un hombre inculto (sin formación artística), pero con un poder de convicción asombroso y que cohesiona a todas las personas y políticos, algo fundamental, porque se hacen tantas actividades que cualquier grupo político que tenga una concejalía de cultura, está interesado”²⁶⁵.

Y ese secreto que señala Escobar, es uno de los elementos básico de la cohesión para haber permanecido tanto tiempo.

²⁶² CABALLERO CHACÓN, F.: *Muriel y Expo Aire...*ob.cit., p. 63.

²⁶³ *Ibidem.*, p. 163.

²⁶⁴ Entrevista a Alberto Rodríguez Lechón...cit.

²⁶⁵ Entrevista Fernando Escobar...cit.

Posteriormente, algunos de sus artistas han creado la Asociación de Acuarelistas Palentinos (en 1997) para promocionar la técnica y la obra de sus componentes como Lourdes Mota (directora y, también, colaboradora del Grupo Muriel). Y es éste grupo el que ha realizado exposiciones en la Casa de Cultura de Palencia, o en colaboración con Caja Badajoz y otras.

▫ Salamanca

El ambiente cultural en Salamanca en el aspecto asociativo ha sido variado pero muy limitado, al igual que en otras provincias. La presencia de las asociaciones promotoras del arte tenían escasas pretensiones y trascendencia, como indican sus propios nombres, un ejemplo, la A. Artístico-Cultural de Pensionistas y Jubilados Gabriel y Galán (1992). Y no pueden ser muy emprendedoras en el ámbito artístico, pues prefieren el arte tradicional sin grandes implicaciones sociales. Recordemos a la A.C. Pablo Picasso (1991) o la A.C. Cinematográfica y de Artes Visuales (1990), en las que no se percibe un atisbo de novedad y de búsqueda de nuevas corrientes como se recogía en sus objetivos:

“... organizar actividades diversas, relacionadas con los medios audiovisuales: las anotadas en el punto 2 y cuántas actividades culturales tenga por conveniente desarrollar. Actividades concretas como: elaboración de películas, documentales, cursillos diversos (cine, fotografía, etc.), conferencias y charlas, exposiciones, excursiones y fiestas”²⁶⁶.

La A.C. de Artesanos Duende (1984) llevaba a cabo actividades culturales: creación, exposición y divulgación de artesanía y demás actividades relacionadas directamente, conferencias y charlas de divulgación cultural, visita a museos; protección del patrimonio artístico; organización de exposiciones, etc.²⁶⁷.

Es habitual encontrarnos en las ciudades castellanas asociaciones para el fomento del patrimonio al estar tan impulsado institucionalmente, especialmente a partir de la ley de 1985²⁶⁸, aunque algunas fueran bastante más anteriores: la A. de Amigos de Ciudad Rodrigo (1967), A. de Amigos de Sequeros Gabriel y Galán (1977) o A. de Amigos del Museo de Salamanca (1983). En éstas, la conservación y cuidado del patrimonio cultural y monumental es objetivo prioritario, igual que gran parte de los programas institucionales de Castilla y León (el caso de la Fundación de Patrimonio de Castilla y León).

La Asociación de Artistas de Salamanca (ASA), a comienzos de los ochenta, se agrupa para producir y exponer su obra, y está compuesta por: Andrés Alén, Fernando Segovia, Luis de Horna, Genaro de No, José Luis Núñez Solé o Antonio Marcos. Era una forma de exhibición, pero también, de producción, incluso, poseían un tórculo de grabado.

Quizás, siendo excepciones a lo anteriormente referido, en el ámbito artístico existen otras asociaciones que suponen un paso hacia delante en la renovación artística, son:

²⁶⁶ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=8607>.

²⁶⁷ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=8060>.

²⁶⁸ LEY 16/1985 de 25 de junio sobre el Patrimonio Histórico Español.

La A.C. Informática Grupo Azul (1995), cuya “*difusión e investigación sobre la creación de arte virtual y la fusión entre el arte y el ordenador, difusión de todo lo relacionado con la cibercultura*”²⁶⁹. Sabían que introducían una novedad en el campo de las artes.

La A. el Gallo Espacio de Arte Contemporáneo²⁷⁰, formada en 1995 (registrada en febrero de 1996), de ámbito nacional, y sus objetivos son:

“... *organizar actividades culturales como: la lectura comentada de libros y revistas, la proyección de películas, documentales y diapositivas; la audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales, conferencias y charlas de divulgación cultural; actividades de fomento del teatro, la visita a los museos; la protección del Patrimonio Artístico; la organización de visitas y viajes, etc. Lo relacionado con la promoción y el conocimiento del arte contemporáneo nacional e internacional*”²⁷¹. Aún continúa su trabajo.

El espacio de arte El Gallo era complejo: galería, sala de exposiciones, editorial y lugar de encuentro de la sociedad salmantina con el arte más experimental, con charlas, coloquios, exposiciones, performances, proyecciones, etc. Era un centro de producción, exhibición y debate, desde intervenciones de Valcárcel Medina hasta conferencias de Alaska. Ésta asociación y la Asociación Cultural El Zurguén de Morille (2001) fundan el Museo Mausoleo (2005) para enterrar obras de arte en clara referencia a la misión de los museos tradicionales.

A. C. Simbiosis formada en 1995, “*ofrece a los jóvenes artistas oportunidad de expresarse libre y espontáneamente. Potenciar actividades para el fomento del teatro, fotografía, literatura, etc. Aumentar entre la juventud las inquietudes artísticas y cuantas actividades culturales puedan desarrollarse*”²⁷². En cuánto a sus actividades, desarrolla exposiciones, representaciones dramáticas, conciertos musicales, filmación de cortometrajes, periódico artístico, literario, informativo, etc.

La Asociación La Voz de mi Madre (1989-2001), integrada por artistas de variadas manifestaciones, la mayoría procedente de la Facultad de Bellas Artes –especialmente Salamanca-, aunque el grupo fundador proviene de la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid con Ana Isabel Rodríguez Manteca, Félix Orcajo, Jesús Sánchez y Carlos TMori. Más tarde, se fueron incorporando otros nombres: Chema Alonso, Menchina Ayuso, Enrique Marty, Jesús Portal, Jorge Quiroga, Daniel Galán, Lola Ribas, Enrique Rincón, Sylvia Prada, entre otros, hasta llegar a casi 200 personas. Formaban un grupo de jóvenes nacidos entre 1965 y 1975.

A pesar de que tuvo su origen en Valladolid en 1989, el desarrollo se producirá en Salamanca a partir de 1994 hasta la actualidad (actualmente se encuentra en periodo de reflexión). En Valladolid se funda sin una intención artística y con la única aportación de una revista de cine, luego denominada *Los Avisos*. Posteriormente, cuando se fueron integrando un elenco de artistas formados en las facultades de Bellas Artes surgirá la necesidad de dar salida a la creación artística.

²⁶⁹ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=9175>.

²⁷⁰ Situada en Salamanca en el cruce de la Gran Vía y San Justo.

²⁷¹ <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=9252>.

²⁷² <http://servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=9137>

Foto 21. Logo de la A. La Voz de mi Madre ►



“La Voz de mi Madre, señala Carlos TMori: “no tiene un espacio físico real, existen muchas salas públicas y privadas infrautilizadas, dependiendo de las necesidades particulares de cada proyecto. La Asociación La Voz de mi Madre busca la ubicación idónea”²⁷³. Sobre todo, han utilizado la Sala de FEVESA²⁷⁴ (Salamanca) para mostrar sus trabajos, junto a las colaboraciones con la Junta de Castilla y León, Universidad de Salamanca, ayuntamientos, cajas de ahorros, etc.

Se expandirá a otros lugares de la región y fuera de ella, conforme sus componentes se iban trasladando a otras localidades, desde Salamanca o Miranda de Ebro hasta Badajoz, donde se abriría una nueva sede, de carácter independiente, pero en contacto permanente con las originarias. Tal vez, el periodo de mayor efervescencia fue entre 1991 y 2001. Era un colectivo sin una ideología precisa, pues sus prioridades eran otras:

“Su afán era desmitificar todos los tópicos que nos habían impuestos, somos como los niños de la transición, que hemos crecido entre la espada y la pared, por un lado nos decían que estaba bien y por el otro lado nos decían que estaba mal, con tanta tirantez queríamos ser nosotros mismos y nos hemos dedicado a cuestionar tanto un lado como el otro, como las cosas impuestas por herencia. No era nuestra guerra”²⁷⁵.

Carlos TMori dice que cuando la Asociación La Voz de mi Madre llegó a Salamanca, en una fecha tan adelantada como 1994:

“... en Salamanca no había apenas programación cultural de calidad más que por parte de la Universidad, como las Salas del Patio de Escuelas que estaba empezando desde 1994, también en 1993 la Sala de las Columnas y excepto la Galería Varrón... (...)...Nosotros éramos como la alternativa, de hecho Varrón llevaba un tipo de arte muy heredero de los ochenta y nosotros era la nueva generación que no había galerías para nosotros ni una oportunidad en Salamanca, ni salas. Creamos nuestra propia sala”²⁷⁶.

No hay una organización clara, se trataba de “una asociación de artistas ácratas cuyo fin era usar el arte como agitación contra el aburrimiento”²⁷⁷. En cuanto a su registro como asociación no se hará 1991:

“Se da de alta tres o cuatro veces en la Junta de Castilla y León. Se dio como asociación provincial del 89 al 91, en el 96 en Salamanca, después creo que en el 98 se hacen otros estatutos haciéndola regional y después se hacen otros estatutos para hacerla juvenil que es como está ahora”²⁷⁸.

²⁷³ TMORI, C.: “La Voz de mi Madre”, en todapracticaeslocal.com.

²⁷⁴ Federación de Asociaciones de Vecinos de Salamanca.

²⁷⁵ Extracto entrevista Chema Alonso González, en Salamanca, el 06-06-2011.

²⁷⁶ Entrevista a Carlos TMori y Chema Alonso en Salamanca el 06-06-2011.

²⁷⁷ En lavozdemimadre.wordpress.com

²⁷⁸ Entrevista a Carlos TMori en Salamanca el 06-06-2011.

Respecto a su funcionamiento interno, carecía de estructura y los cargos de dirección se nombraban para rellenar el mero trámite de los documentos institucionales, por ejemplo, el último presidente fue Chema Alonso. No creían en la burocracia, aunque tuvieron que aceptar los trámites legales.

“El funcionamiento era el mismo (que el 15M), allí nadie dictaba, todo el mundo hablaba y escuchaba. Ni siquiera asambleario, a diferencia del 15M, sino que eran formas de contacto puntual”. Aunque no es fácil dirigir a tanta gente salía sólo, no hacía falta, había voluntariado e iniciativa.

No tenían una sede localizada, en Salamanca sólo tuvieron el local de la Asociación de Vecinos de Fevesa desde 1994 hasta el año 2000. Los socios no abonaban cuota alguna, a pesar de alcanzar la cifra de 414 inscritos, pero sí debían participar en las actividades de la asociación. De la misma manera, las asambleas no eran habituales, excepto cuando se iba a hacer una exposición colectiva, se reunían para organizarla. Apenas consiguen subvenciones y si las reciben, las tachan de escasas y “limosneras”, como las percibidas de la Diputación Provincial, la Universidad o Caja Duero...:

”Nosotros nos movíamos con un 1% de lo que se mueve para una exposición que se hace habitualmente en una exposición actual. Pagábamos las cosas de producción mínimas. Y teníamos una programación de exposición cada veinte días cosa que ninguna institución hace”²⁷⁹, debido al elevado voluntariado de los artistas.

La dinámica de La Voz de Mi Madre unía a los artistas que, a su vez, aportaban ideas para difundir el arte contemporáneo:

“Lo que nos unía a todos es que estábamos hartos y queríamos pasar a la acción, y un poco porque no había medios, estábamos sobradamente preparados, era gente que se quería divertir y no se nos daba oportunidades. Y no era favorable, entonces nos buscamos la vida. A nivel sociológico es que de repente se cambia a otra generación de los 80 con la transición y la anterior hace tapón, entonces todos los que venimos de los noventa, no nos dejan. Varrón no nos quería, por parte de la Universidad no había ninguna opción de ningún tipo, entonces es como que nos forman y nos dejan tirados”²⁸⁰.

Este círculo de artistas y amigos eran los que acudían con más interés a sus propias actividades. Alonso explica: *“iban todos a ver tu trabajo, te lo comentaban, hablaban contigo, es que servía para aprender. Yo creo que en las exposiciones de La Voz de Mi Madre yo he aprendido un montón, de la manera de trabajar de la gente, de lo que ve y piensa. No sólo en cuestión de estética que era de lo más dispar que te puedas imaginar”²⁸¹.* Porque todas las manifestaciones artísticas tenían cabida –pintura, dibujo, instalación, arte-objeto...- siempre y cuando fueran acompañadas de una mentalidad contemporánea, renovadora.

Así, empiezan a generar actividades y efectuar intercambios dentro de la Red Arte con otros colectivos nacionales (de Valencia, Bilbao, Vitoria, Toledo...) e, incluso, en el ámbito internacional llegaron hasta San Francisco (EE.UU).

²⁷⁹ Entrevista a Carlos TMori y Chema Alonso en Salamanca el 06-06-2011.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ Entrevista a Chema Alonso en Salamanca el 06-06-2011.

Entre sus numerosas actividades se pueden destacar:

- Los fanzines con lo que comenzaron, los que después se concentraron en la revista *Demarcación* –cuatro números publicados desde 1993- y *Avisos* (de la Voz de Mi Madre) -85 números mensuales-.

- Las exposiciones: en la sala Fevesa, muestra de arte a través de fotocopia y la electrografía con figuras como Félix Orcajo, Gabriel D. Romero o Carlos TMori, entre otros; en el café *El Ave* (1998-2000), de ambiente universitario, y en la sede de Badajoz; las colectivas de carácter temático similar a la primera: *Una sonrisa blanca y pura* (1994), *Turuta* (1996) en colaboración con FEVESA o Caja Duero; y las itinerantes: Valencia, Toledo y Madrid.

- Las intervenciones urbanas: *TlaTE*, *Hutto* o *Los cien acres del diablo* en Salamanca (dentro de *Efervescente de Radio Espacio*), Valladolid, León y Olmedo con Félix Orcajo y Diego Prieto Pigazo en 1994.

- El desarrollo del videoarte: *Los niños de la montaña*, revista dedicada a este arte desde 1996²⁸²; ciclos de cine y videoarte (1998-2000); y *Elektronova* como difusora.

- La participación en festivales: colaboran en Abierto 94, concretamente con Pedro Garhel en la Facultad de Bellas Artes; como en los Encuentro sobre vídeo de la Facultad de BB.AA. de Salamanca (1998-2000), Scay desde 1998 encuentros con la Red Arte desde 1999. También, hacen festivales en bares: Clavel, El Sol, Cambalache, El Submarino...con un público fortuito que podía disfrutar de los performances, videoarte, etc. y romper con la rutina del bar.

“Es importante el carácter casi efímero de las cosas, era pura necesidad del momento, tampoco pensábamos en dónde íbamos a llegar, no era nuestro campo de planteamientos, era la necesidad del momento, de las cosas que surgían, de las inquietudes que teníamos”. Era un *Do yourself* (“hazlo tú mismo”).

Esto provocó:

*“El recelo del resto de la Facultad de Bellas Artes a nivel de profesorado, porque éramos unos chavales que hacíamos más que ellos mismos, no sólo ruido, generábamos más obra y actividad... (...)... sin quererlo despertamos muchas envidias, tanto por parte de la Facultad como en la generación anterior que se unió en torno al Grupo 21 desde 1998 y si no la Galería Punto Raya”*²⁸³.

La asociación es autogestionada:

*“En las exposiciones, cada artista llevaba su obra, la recogía, lo único que había de gasto era una postal que salía por exposición, que lo pagaba la Asociación de Vecinos que nos había cedido la sala de exposiciones a través de la subvención que les daban a ellos como asociación de vecinos, Caja Duero y alguna subvención perdida por ahí. En 1998, de la Junta de Castilla y León conseguimos 100.000 o 150.000 pesetas..., de la Diputación tuvimos para una exposición en concreto, eran cosas puntuales”*²⁸⁴.

²⁸² Se trata de una cinta de 60 minutos donde se transita desde documentos de exposiciones, videos, cortometrajes, al teatro, etc.

²⁸³ Entrevista a Carlos TMori y Chema Alonso...cit.

²⁸⁴ *Ibidem*.

Las relaciones de las asociaciones, en sus diferentes sedes, se hacen gracias a la participación de los artistas en diversos lugares como Valladolid, Miranda de Ebro o Badajoz. Era una colaboración sin ánimo de destacar, ni de protagonismo. Unían a los artistas de diversos lugares ofreciéndoles una plataforma con la que dejarse ver.

La disolución se produjo por el cambio de dinámica de los artistas partícipes que exigían a la asociación unos trámites que ella nunca había ofrecido, *“nos trataban como si fuésemos una institución y como si teníamos obligaciones con respecto a ellos cuando no teníamos sueldo. Luego, la gente empezaba a tenernos envidia, nos empezaba a criticar en vez de colaborar, eran recelos gratuitos”*²⁸⁵. Esa visibilidad junto a la institucionalización del arte, de forma tan excesiva, también acabó con ellos, pero no con sus deseos de seguir trabajando, pero, ya, era una nueva etapa.

*“La barrera psicológica está en el 2000, la gente tiene una actitud distinta, la gente empieza a cambiar... (...)...En el 2000 hubo una migración bestial de que toda la gente se va a trabajar fuera, en Salamanca no hay nada que hacer, se ha pasado la edad de estudiante y no te puedes mantener así... (...)...Universidad y turismo es lo que tiene, que empieza a reconocerse en el 2002 con la capitalidad cultural. La ciudad cambia mucho desde 2002 a 2005, pero a nivel cultural con una programación alucinante, después de 2005 cae todo”*²⁸⁶.

Porque la cultura ya no es de masas sino de minorías.

*“Me parece interesante todo el trabajo que se hizo en La Voz de Mi Madre, porque esto me parece germinal a nivel de concepto, a nivel formal, a todos los niveles. Como el germen de muchas cosas que he visto luego, comerciales, institucionales... y que han puesto en letras grandes y aquí se han hecho y se han pensado en pequeño. Y yo creo que la asociación era mucho más directa, mucho más cercana y que se entendía hasta mejor, porque no estaba disfrazada de ningún rollo intelectual ni de folios enormes, estaba muy bien explicada y con materiales muy pobres e ingeniosos... (...)...con tan poco tiempo, con tan pocos medios y con tan escasa difusión, pero al poner tanta emoción en algo, yo creo que era la clave, voy a llegar a quién llegue”*²⁸⁷.

El impacto artístico en Salamanca era evidente, pues sus principales difusores eran los propios artistas que lo crearon. En Valladolid realizaron actuaciones urbanas:

*“En Valladolid, la policía municipal estaba pendiente de las intervenciones que se hacían... (...)...eran expedientes X que aparecían en la ciudad... (...)...alteraban la rutina y descolocaban, no es que fuera la función premeditada de La Voz de Mi Madre, descolocar, pero sí que lo consiguió, de repente la gente se encontraba con cosas por sorpresa”*²⁸⁸. Igualmente, contactaron con otros colectivos por medio de la Red Arte como El Afilador, El Cacán, Tráfico de Arte, El Apeadero, ACAVS, Grupo 21, etc.

²⁸⁵ Ibídem.

²⁸⁶ Ibídem.

²⁸⁷ Entrevista a Chema Alonso...cit.

²⁸⁸ Entrevista a Carlos TMori...cit.

El colectivo se disuelve casi a la vez en todas las sedes, no de forma institucional, pero sigue abierta para que en un futuro se pueda continuar la labor.

La Asociación Cultural Elektronova (1996)²⁸⁹, parte de la anterior, con alrededor de veinte miembros, cuyos fines son:

*“... investigación, producción y difusión de actividades artístico-culturales. Actividades relacionadas con la creación de audiovisuales. Proyección, promoción y difusión de las actividades realizadas por éste u otros colectivos, instituciones o individuos, a nivel local, provincial, regional, nacional o internacional”*²⁹⁰.

Desde 2006, integró al arte electrónico, aunque sobretudo el sonido, integrándose numerosas personas que hacían música electrónica junto a la de vídeo, y, así, lo demuestran los conciertos de cámara –de música de este tipo-, realizados en el DA2 en 2007.

“Es la gente que trabajaba en vídeo dentro de la Voz de Mi Madre, esos son “Los niños de la montaña” y entonces como un grupo de producción que yo tenía los equipos de cámaras y edición en vídeo y VHS”.

Son recopilaciones de vídeo que se muestran en bares salmantinos: Clavel 8, Cambalache, Aval Genovés, Sol (1996); en los Encuentros de Pamplona, a escala nacional (1998); en los Festivales de vídeo de Scay (1998), etc.

La dinámica de trabajo es la misma que en la Asociación la Voz de Mi Madre, *“estamos en proyectos más gordos y tuvimos un comisariado. Y ahora estamos con las Caras B del videoarte español que es una exposición que sobretudo se va a mover en Asia y Europa, va en septiembre a Australia, Tailandia o Corea del Sur con AECI y es un proyecto Elektronova”*²⁹¹.

Son proyectos de mayor envergadura, sin subvención institucional, sólo la Junta de Castilla y León apoyó el comisariado en el Festival de videoarte de Vitoria (1999); o en algún caso esporádico, la universidad.

Según reconocen los entrevistados, el videoarte en Castilla y León, en los años noventa, estaba en decadencia:

“... hay un bajón con la crisis del 92, porque en los 80 fue a nivel institucional bestial, se promocionaba muchísimo, se daba dinero desde el gobierno en las diferentes autonomías al video arte, muchos festivales, etc. Con la crisis desaparece toda subvención y empieza a renacer el videoarte cambiando completamente la generación con obras underground en Bilbao y aquí, en Castilla y León, empezamos en Salamanca, después, más adelante en el 98 en Burgos, en León, pero había muy poco...se incentivó un poco en Castilla y León con la Junta de Castilla y León y los premios jóvenes artísticos que tenían una sección de videoarte. Pero lo que había era muy convencional y en el fondo lo

²⁸⁹ Aunque no aparece registrada como Asociación Cultural Elektronova hasta 2005.

²⁹⁰ Según art. 2 de sus estatutos, visto en servicios.jcyl.es.

²⁹¹ Entrevista a Carlos TMori...

*que premiaban eran cortometrajes más que videoarte, aunque iba con el apelativo de videoarte*²⁹².

Además, las exposiciones no eran bien recibidas por un público receloso ante este arte, por la carencia de educación artística hacia estas manifestaciones. Carlos TMori participante de la anterior asociación y como miembro de la red nacional de espacios y colectivos de arte contemporáneo creaba en 1998 la primera Asociación de Artistas Visuales de Castilla y León (Az!) registrada provincialmente.

▫ Segovia

El apoyo institucional a las asociaciones y los colectivos artísticos ha estado presente en Segovia *“por decreto ley tiene que haberlas en todos los ayuntamientos tienen que destinar un equis anual para subvenciones”*²⁹³. Maroto, presidente de la ACAVS, destaca la escasez de las subvenciones y el esfuerzo enorme de papeleos y tiempo para conseguirlas, dice: *“lo que conseguíamos era muy poco, porque lo más importante era que nos dejasen las salas, que llegasen los permisos de urbanismos, un apoyo para montar las cosas”*²⁹⁴.

Ya, desde 1982 con el apoyo de los servicios de ocio, la Asociación de estudiantes Universitarios de Segovia Horizonte Cultural realizaba una eficiente labor y también en el transporte de los montajes.

La Asociación para la Promoción de la Obra Gráfica, formada en 1984 para la difusión de este tipo de creaciones, permitió la integración de artistas, entre ellos, Juan Luis Pita, Juan Pablo Sánchez, Fernando Zamora y Ángel Cristóbal (Segovia, 1958) que fue alumno de la escuela de Artes y Oficios de Segovia y, pronto, ocupará un lugar en el arte segoviano, desde la abstracción al nuevo realismo, con una obra de gran formato que destacaba por su meticulosidad de creación. Más tarde, Cristóbal fue profesor en la Escuela Superior de BBAA de San Fernando en Madrid, donde estudió Juan Luis Pita Macías (Madrid, 1947), pintor y arquitecto, que rompe con las enseñanzas recibidas y hace una pintura basada en la geometría cada vez más tendente a la nueva figuración, a pesar de que su profesión de arquitecto lo alejará de la puntuara así como de su afición por el grabado. Mientras, Juan Pablo Sánchez (Casablanca, 1949), alumno de BBAA de Sevilla, permanece unido a Segovia desde muy temprano, en 1970 y, posteriormente, fundará la Escuela de Grabado y Litografía en Espinosa de los Monteros (Burgos). Artista polifacético que se le ha adscrito al denominado expresionismo surrealista, debido a la utilización de la escritura automática. Por último, como componente del grupo, el palentino Fernando Zamora, autodidacta y poeta.

El primer proyecto de la asociación fue la organización de un homenaje al folklorista y destacado dulzainero, Agapito Marazuela, mediante la elaboración de una carpeta de serigrafías publicadas en 1984.

²⁹² Entrevista a Carlos TMori...cit.

²⁹³ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

²⁹⁴ *Ibídem*.

En la década de 1990, encontraremos otros ejemplos. La Asociación de Artistas y Escritores Segovianos, registrada en 1995, cuyos fines eran:

“... fundar grupos de cultura. Organizar conferencias relacionadas con las artes y las letras. Cursos breves y exposiciones. Homenajes en honor de artistas y escritores. Participar en jurados con motivos de asuntos artísticos y literarios. Organizar recitales de música y poesía. Publicar y colaborar con la publicación en distintos medios, de artículos, poesía, narrativa y comunicados, que vayan encaminados al fomento de la Cultura en general, de las Artes y las Letras. Excursiones culturales. Talleres. Publicaciones en general”²⁹⁵.

El arte alternativo toma las calles de Segovia, de la mano de la Asociación de Artistas de Vanguardia de Segovia (ACAVS):

“Si algo caracteriza el arte alternativo es su total libertad e independencia de los circuitos comerciales (...). El arte alternativo no tiene esquemas, va por libre, sin preocuparse por la funcionalidad, ni la supervivencia en el mercado del arte”²⁹⁶.

Miguel Ángel Maroto es el ideólogo de esta asociación surgida en Segovia en 1996, ilustrador y grabador, se formó en la Escuela de Comunicación Gráfica y creó su propio taller-museo, y su galería Numen. En 1993, su primera exposición en Casa la Alondra, tuvo una buena crítica que destacó la variedad de manifestaciones, lo que le abriría un pequeño hueco en la ciudad. Al mismo tiempo, hay que destacar su participación en un grupo de música segoviano.

“Eso fue lo que me hizo contactar con tanta gente para intentar crear una asociación en esas épocas en Segovia, desde intelectuales como Moncho Puente, intentaba comunicarme con los compañeros músicos, pintores, diseñadores de moda...gente de mi edad que aún se estaba buscando la vida y que confiaron en mí...aprovecharon su oportunidad para darse a conocer con todo esto”²⁹⁷.

Sara Santamaría²⁹⁸, vicepresidenta, y José María Burgos, secretario, junto a Maroto fueron los grandes organizadores de la asociación cultural no lucrativa, dirigida a los artistas de vanguardia²⁹⁹ en sus diferentes manifestaciones artísticas: teatro, música, fotógrafos, diseñadores, escultores, pintores, poetas, etc. Constituyeron iniciativas y alternativas, materializadas por Julio C. Arribas, Susana Maroto, Jesús de la Cruz, Abel García, Natalia Garrido, José Luis Méndez “Lolo” o Javier Ureta, en un total de 17 personas.

“Fue un movimiento cultural que consagramos en Segovia, que nuestra labor principal fue la de crear un entusiasmo, social y cultural por el arte contemporáneo y el arte de vanguardia. Tuvimos muchas críticas por el nombre que era un tanto pretencioso, pero realmente para nosotros era una actitud de trabajo y crucial. Estábamos exigiendo de

²⁹⁵ Visto en servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=10922.

²⁹⁶ SANZ, T.: “El arte alternativo toma las calles”. Segovia. Recorte prensa del fondo documental ACAVS.

²⁹⁷ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

²⁹⁸ Antes Santamaría y Maroto habían formado la Asociación Cultural Que te Cuento.

²⁹⁹ Entendido el término en su sentido amplio, porque muchas manifestaciones no se consideran así y están integradas. Era una forma de fomentar el atrevimiento, como diría Miguel Ángel Maroto en una entrevista de GÓMEZ MUNICIO: “Entrevista a Miguel Ángel Maroto”, en *El Norte de Castilla*, 12/05/1997, p. 10.

*tener la oportunidad de desarrollar proyectos para conseguir intercambios culturales y a partir de ahí crear unas oportunidades abiertas para los artistas de Segovia, para que se crease un interés por Segovia*³⁰⁰.

ACAVS fomentaba la libertad de expresión, promovía y favorecía la comunicación en el arte, y era una plataforma para realizar exposiciones, conferencias, intercambios, ciclos, colaboraciones, etc. Sin duda:

*“Una nueva concepción, y es que el arte surge de la convivencia de la creación, la experiencia personal y creativa y la crítica de distintos complejos”*³⁰¹.

Lo demuestran sus objetivos:

“Constituir un grupo de trabajo a partir de los intereses y disposiciones de cada uno de sus miembros a fin de exponer, sugerir, polemizar en un foro común sobre el mundo de las artes plásticas, narrativas, visuales desde la convivencia e interacción de todas ellas.

Dar a conocer el trabajo y las obras de los diferentes autores a través de las actividades programadas desde la asociación. Exposiciones, intercambios culturales, ciclos temáticos...

Potenciar la creación y ejecución de proyectos culturales y artísticos para dar relieve y protagonismo a las nuevas generaciones de creadores.

*Intercambiar experiencias artístico-culturales con otras ciudades, entidades y asociaciones a fin de unificar criterios y ampliar horizontes*³⁰².

Para llevar a cabo los proyectos se necesitaba hacer reuniones y asambleas, según decía Miguel Ángel Maroto: *“a veces eternas...empezamos con esto por los medios de comunicación. Hicimos una convocatoria (en El Adelantado), porque no había web... (...)...era necesario que fuesen profesionales y que quisiesen vivir de su arte y por su arte”*³⁰³.

Uno de sus primeros proyectos fue la creación del *Proyecto Urgente de Arte Activo*³⁰⁴ en el Auditorio de San Lorenzo (Segovia), con 69 artistas, no todos “vanguardistas”, y apoyados por: la Asociación de Vecinos de San Lorenzo; CEAS; el Gremio de Artesanos de Segovia; los alumnos del curso de Expresión Creativa de la Escuela Castilla (Palencia); y pintores de Escarabajosa.

Del *Proyecto Urgente*, explica Maroto, *“se contactó con el barrio de San Lorenzo*³⁰⁵ *que tenía un espacio como un auditorio que fue cedido y es donde hicimos el I Proyecto Urgente Arte Activo. Una convocatoria abierta a todo tipo de propuestas artísticas que pudiésemos organizar y que pudieran tener cabida en este proyecto”*³⁰⁶.

³⁰⁰ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

³⁰¹ Palabras de BURGOS, J.M. transcritas por Gómez Municio, J.A.: “Fomentar el atrevimiento”, en *El Norte de Castilla*. Segovia, 12/05/1997, p. 10.

³⁰² Hoja informativa sobre la asociación y solicitud para hacerse socio de la misma. Documentación entregada por Miguel Ángel Maroto.

³⁰³ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

³⁰⁴ Cuya convocatoria para pedir trabajos artísticos apareció en *El Norte de Castilla* en diciembre de 1996.

³⁰⁵ Recuerda a la forma de organización de la *Asociación La Voz de Mi Madre* en Salamanca.

³⁰⁶ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

A él se adherirán los artistas jóvenes y de las generaciones anteriores, así como contactarán con el Espacio Arte Excéntrico, el Conservatorio de Segovia, un grupo italiano florentino y otros. El proyecto tuvo una buena recepción del público y los medios de comunicación, véase *El Norte de Castilla* de 12-01-1997.

Después, realizaron la exposición fotográfica sobre la XVI FERIA Nacional de Artesanía en 1996, documento visual, en colaboración con el Gremio Artesano Segoviano.

Asimismo, durante su trayectoria efectuaron otras variadas actividades:

- Las conferencias-coloquio orientadas al arte: con VEGAP-SGAE (1997), Facultad de Comunicación y Publicidad (Segovia) y con la asociación Il Purgatori (1997).

- Exposiciones colectivas: Centro Segoviano de Madrid (1997) y Salas de la Alhóndiga (1997).

- Instalaciones-escultóricas: *Bosque en sufrimiento* (1997), ideado por Maroto y debido a su buena acogida, acudiría a ARCO 98.

- Performance: *Circo del arte* (1997) y *Residuo Gris* (1998); cortometrajes; Preludio de Entes y Almas (1998); el I Circuito de Performance (1998) y, según su presidente³⁰⁷, fue el primero en España de esas características. Era un proyecto innovador: “*es la primera vez que se van a mostrar las performances y los happenings en un marco tan especial (...)...donde se obliga al público a seguir las actuaciones como si se tratase de cualquier otro circuito*”³⁰⁸. En el proyecto y durante dos días, participaron 40 artistas y colectivos de todo el mundo, con el apoyo de la Fundación Arte y Derecho, el ayuntamiento y la caja de ahorros.

Poco a poco se fueron añadiendo más circuitos:

“... de la naturaleza, cuando lo quisimos hacer internacional; y el circuito académico que era ya para dar cursos en la SEU en el Departamento de Arquitectura, contando con presencias muy importantes y ese curso fue muy divulgado en los medios de comunicación, uno de los primeros cursos que se hacían de performance en España a ese nivel. Estuvo el grupo Suárez, Marsé & Antúnez (*De la Furia Dells Baus*) de las vanguardias cibernéticas, luego Benet (un historiador búlgaro que creó un movimiento interesante en Madrid), Josu Bonilla (*Museo de Madrid*) y mucha más gente”³⁰⁹.

- Encuentros: la Red de Artistas Gestores (1998) y Red Arte (1998); estuvieron en los II Encuentros Jóvenes (1997) con la intervención urbana *El bosque en sufrimiento*, ya citado³¹⁰.

- Certámenes, I Certamen en Video (1998) en la Universidad de Salamanca.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ Palabras de Maroto recogidas por GARCÍA QUINTANA, C.: “Artistas de Vanguardia organizan el I Circuito Performance en Segovia”, en *El Adelantado de Segovia*. Segovia, 31/08/1998, p.10.

³⁰⁹ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

³¹⁰ J.A.G.: “Comenzaron los Encuentros Jóvenes con una intervención en la plaza de San Martín”, en *El Norte de Castilla*. Segovia, 20/10/1997, p. 8.

• Proyectos, como fue la continuación del *Proyecto Urgente de Arte Activo* en su segundo formato en 1998.

Además de numerosas actividades educativas y didácticas, “yo conseguí dar dos cursos de grabado con otra entidad. Buscábamos entidades o empresas que nos apoyasen y fuesen afines al proyecto”³¹¹.

Consiguieron traspasar las fronteras nacionales exponiendo en Ryazan (Rusia), se trataba de una muestra de artistas segovianos, según lo recoge *El Adelantado de Segovia*³¹².

Estos proyectos se conseguían:

“... esforzándonos muchísimo por conseguir subvenciones de todo tipo. Al ayuntamiento era el que más le teníamos a mano y al que más le teníamos que pedir. Pero al final nos dábamos cuenta que nuestro movimiento era potente, porque nos organizábamos. Desde el primer momento estábamos ofreciendo lo que hacíamos, se veía, se palpaba, se sentía, la gente podía ir a verlo, surgían cada vez más contactos e invitados (todo ello se notaba en los carteles). Y entonces al final todo era positivo, un esfuerzo que nos ayudaba a querer vivir de nuestro arte y a tener una responsabilidad social, en política nunca nos quisimos meter, pensábamos que el arte estaba por encima de la política, ante todo, libertad y comunicación”³¹³.

Las cuotas de los socios que llegaron a ser unos veinte, eran simbólicas, apenas ayudaban a mantener la organización, en realidad existía grandes dosis de voluntarismo y dedicación. “De hecho todo el dinero que conseguíamos era siempre para materiales y para tema de imprimir. Local no teníamos, era mi móvil”³¹⁴. La venta comercial de cada artista iba por cuenta del mismo, la asociación lo que trataba era de provocar, expresar y mostrar.

El trabajo de la asociación se completa con el intercambio con otros grupos y asociaciones integrados en la Red Arte. Contactaron con el grupo segoviano Acqua, la Asociación La Voz de Mi Madre, El Afilador...

Sobre todo, en las tierras segovianas, hicieron un gran trabajo presentando el arte alternativo, según Jesús Mazariegos apuntaba en su crítica³¹⁵. Para Maroto, el balance de la asociación fue:

“... una experiencia maravillosa, ser joven, poder dedicarte al arte, con un compañerismo, conociendo a artistas de muchas partes de España y del mundo y adquiriendo una sensibilidad que de ninguna otra forma podría haberse conseguido. Y, además, acogiéndote a un sistema de trabajo profesional de lo que es el arte en este país, entrando en las instituciones, porque se hacía imprescindible nuestra presencia muchas veces ya. Con 1900 que surgió para acaparar todo el arte que existe en Segovia durante todo el siglo XX y ya entrábamos como asociación cultural de Segovia y cada artista de la misma se le hizo su propia página en este archivo histórico de la ciudad de Segovia”.

³¹¹ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

³¹² A.S.R.: "Un grupo de artistas segovianos expone en la ciudad rusa de Ryazan", en *El Adelantado de Segovia*. Segovia, 18/06/1997, p. 8.

³¹³ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ MAZARIEGOS, J.: “Ahí le duele”, en VV.AA.: *Documentos materiales y gráficos del II Circuito de Performances. ACAVS y otros*. Segovia, Casa de los Picos, 1999, s.p.

Había una actividad incesante, destacaba la inmediatez y el desarrollo de proyectos de forma continuada especialmente del arte de nuevos soportes. Al mismo tiempo, constituían un ejemplo para las instituciones segovianas por tener otra forma de gestión y organización en el ámbito artístico, basado en circuitos, premios, certámenes, etc. Al menos, ha servido para sensibilizar más a los ciudadanos y motivarles hacia estas actividades, innovadoras de la cultura.

▫ Soria

La provincia Soriana, a pesar de su pasado artístico, muestra una escasa dinámica asociativa. Destacan: la A. Artística Mnemoside (1985) que recoge los campos artísticos del teatro, dibujo o la música. Los talleres y exposiciones que realiza la A.C de Artes Plásticas Trazos (1987, San Esteban de Gormaz) o el Taller estudio Juan Antonio Gaya Nuño cuyos objetivos son:

“... creación y experimentación plástica gráfica así como establecer un contacto permanente entre los artistas integrantes del taller, representantes en su relación con los organismos oficiales o privados de exposiciones, divulgaciones, enseñanzas, pensiones, museos, congresos o cualquiera otra que pueda afectar a los intereses de los artistas socios”³¹⁶.

Como se puede observar los ejemplos asociativos en esta provincia son escasos sin que se nos alcance la razón última de su explicación, dado que -como luego veremos- hay un elevado número de colectivos artísticos, especialmente en los años sesenta y setenta. La escasa presencia de asociaciones artísticas puede deberse: al escaso esfuerzo asociativo, la desinterés de registrar las iniciativas y sobre todo, que la Escuela de Bellas Artes de Soria aglutinó cualquier iniciativa fuera de su seno.

▫ Valladolid

En los años setenta, Valladolid ya tiene asociaciones que estaban trabajando, la Unión Artística Vallisoletana (UNARPAL, 1975) promovía la cultura, celebraba certámenes de poesía, realizaba excursiones, organizaban salones de pintura y certámenes de audiovisuales, etc.

Era una asociación conocida, de la que *El Norte de Castilla* se hacía eco:

“... una agradable noticia, porque siempre es bien recibido el nacimiento de una agrupación... (...)...viene muy bien para apoyar y cubrir los huecos en el panorama cultural y artístico de nuestra querida Valladolid. Además cuando las aspiraciones y proyectos de la Unión Artística no pueden ser más prometedores y ejemplares, contando entre sus numerosos y firmes proyectos, el de crear un vivero cultural con la creación en su seno de una sección juvenil que servirá para apoyar y dirigir nuevos valores artísticos que vengán a enriquecer nuestro quehacer artístico”³¹⁷.

³¹⁶ Extraído de servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?codigo=77146.

³¹⁷ S.V.: “Mañana, presentación de la Unión Artística Vallisoletana en su Audiovisual-75”, en *El Norte de Castilla*, Vida local. Valladolid, 10/12/1975, p. 4.

En su primer año realizan el Audiovisual-75 –I Certamen de Revistas Audiovisuales y documentales- y organizan el Premio Ciudad de Valladolid que permanecerá hasta la actualidad.

La A. Fotográfica Vallisoletana, dedicada a la fotografía como su nombre indica, desde 1974, realiza diversos actos, entre ellos, un Concurso de Principiantes, dirigido a los socios. Tiempo después, y dentro de la misma línea nos encontramos a la A.C. y Artes Plásticas Grupo 13 Fotógrafos (1991), cuyos fines son:

“... la promoción, difusión, estudio e investigación de los aspectos y disciplinas que se integran dentro de las Artes Plásticas. Promover la participación de la sociedad en todo lo relacionado con el Arte. Impulsar actividades de fomento de la fotografía y afines. El fomento de trabajos artísticos de marcado interés social”³¹⁸.

Para ello, desarrollará exposiciones, publicaciones, concursos, visitas, creará un fondo artístico, cooperará con otros grupos y asociaciones con el fin de promover y difundir la fotografía.

En la década de los años 80, la efusividad cultural promoverá el asociacionismo: la A.C. Artes (1988), a pesar de su nombre, su ámbito abarca todos los campos de la cultura y el ocio; el Club de Arte José Zorrilla (1985), de carácter artístico y cultural, para la difusión de poetas, de otras épocas y actuales; impulsará recitales, conferencias, concursos literarios; expondrá obras de arte, etc.

También, se encuentra, la ya citada, Asociación La Voz de mi Madre (1989-2000)³¹⁹, según Carlos TMori:

“... había mucha actividad cultural, estaba la Muestra Internacional de Teatro que era muy potente, había para el entorno general español bastante buena programación de cultura. La Fundación Municipal de Cultura funcionaba muy bien y nosotros no es que surgiese por una necesidad de hacer... complementaria de la que se hacía, sino que en principio fue la creación de un fanzine, ni siquiera con una intención artística”³²⁰.

Foto 22. Intervención urbana de Diego Prieto Pigazo en Conde Ansúrez de Valladolid (1994)►



³¹⁸ Ver estatutos, art 2. En ATJCYLV, nrp 1326.

³¹⁹ Tendrá sede también en Salamanca, Badajoz y Miranda de Ebro, como células autónomas.

³²⁰ Entrevista Carlos TMori...cit.

En la capital del Pisuerga, especialmente su labor consistía en las intervenciones urbanas. La asociación está integrada por varios grupos: TlAaTE (con Jesús Portal y Carlos TMori), Hutto (Mercedes Cardenal, Jesús Portal, Carlos TMori, Carlos Salas, Francisco José Prieto, Miguel Ángel Cortés, Miguel Ángel S. Nicolás, Amgiolina Antolín, Juan Ramón Fernández y Javier Díez) y Los cien acres del diablo (Félix Orcajo y Diego Prieto).

En los años noventa, encontramos: la A. Aula de Bellas Artes (1994) que buscaba *“fomentar las disciplinas del campo de las Bellas Artes especialmente la pintura en la técnica de la acuarela. Contribuir a la difusión de la cultura a través de las Bellas Artes. Promover, colaborar y apoyar todas aquellas actividades que se encaminen a fines idénticos”*³²¹. Las actividades eran similares a las de otras asociaciones ya reseñadas: exposiciones, concursos, cursos, conferencias, proyecciones; imprimían, editaban, difundían libros, catálogos, folletos, etc.

La Asociación Amigos del Arte y la Cultura (DDOOSS, 1996), colaboraba en los proyectos culturales de revitalización cultural de la ciudad de Valladolid porque:

*“Es una Asociación independiente, formada por ciudadanos, artistas y personas de la cultura que considera la cultura como uno de los mejores elementos con que dispone la sociedad para mejorar la vida de los ciudadanos. DDOOSS apuesta por los nuevos lenguajes culturales que hoy día se desarrollan en los centros más vivos y dinámicos de las ciudades de nuestro planeta e invita a todos los ciudadanos a hacerse socios de esta asociación y manifestarse por la cultura de la creatividad y de la imaginación. Por el rigor cultural y científico. Actualmente está formada por más de doscientos socios, habiendo realizado desde su creación más de doscientas actividades”*³²².

En el ámbito universitario aparece la A. Reunart (1996 a la actualidad) cuyo germen se remonta al curso 1991-92, cuando un colectivo de alumnos de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid organiza una exposición de arte para jóvenes artistas vallisoletanos. Exposición que serviría para darse a conocer y, más tarde, continuarían expandiendo sus conocimientos y experiencias. Pretendían que se apreciara el trabajo de los jóvenes artistas universitarios que carecían de otros cauces para visibilizarse, además de sensibilizar a los ciudadanos sobre el arte y, para ellos, convocarán coloquios y conferencias, y otras actividades.

Dentro de este espacio, destacaba la A. Revista 100 CIAS que divulgaba noticias, algunas de ellas relacionadas con la cultura.

Igualmente, se halla la A. C. ARTECAMPOS (1996-actualidad)³²³ que según sus estatutos³²⁴, difunde la cultura, protege el patrimonio cultural y arquitectónico, promociona el campo de las artes, contribuye a mejorar a los artistas, promueve un voluntariado cultural y fomenta la creación de un fondo público de arte contemporáneo, etc.

³²¹ Estatutos, art. 3, en ATJCYLV, nrp. 1787.

³²² Extraído de <http://www.valladolidwebmusical.org/colectivos/ddooss/otono04.htm>.

³²³ Logo salido del pincel de Manuel Sierra.

³²⁴ Vistos los estatutos, art. 3., en ATJCYLV, Registro de Asociaciones, NRP. 2204.

“Artecamos puede constituir un singular ejemplo de apertura y participación a través de la actividad y adherencias. Consiguiendo por añadidura, una abierta difusión que garantice el disfrute cultural a cuantos se sientan receptivos”³²⁵.

ARTECAMPOS, también presente en Palencia y León, promueve la cultura en general contribuyendo a la realización de exposiciones y encuentros entre los artistas relacionados con el *Proyecto ARTECAMPOS*. En su primera exposición, ya participaban artistas de la talla de Félix Cuadrado, Eduardo Cuadrado, Gabino Gaona, Concha Gay, Javier Rodríguez, Ana Jiménez, Feliciano Álvarez, entre otros.

Un proyecto que se va enriqueciendo día a día, gracias a las colaboraciones, es el caso del Encuentro de Artistas Europeos en Tierra de Campos, con 24 participantes de Francia, Alemania, Portugal y España, desarrollándose en tierras vallisoletanas y en 9 municipios leoneses.

“Nace con el propósito de crear una dinámica cultural de los municipios de Tierra de Campos de forma que llegue a identificar al pueblo con un proyecto común de vida. El proyecto está organizado por una comisión multidisciplinar de técnicos y especialistas integrada por José María Collantes, Javier Martín Montes, Blanca García Vega, Concha Gay, Javier Ovelleiro y el director del Centro de Desarrollo Rural Valdecea”³²⁶.

Un proyecto cultural multidisciplinar -de artes plásticas, música, acciones turísticas, etc.- que intenta movilizar el sector rural donde el artista trabaja con el entorno.

“Perseguía tres objetivos básicos. En primer lugar, la puesta en valor de los recursos culturales existentes, pertenecientes tanto al paisaje como a las culturas históricas y contemporáneas. En segundo lugar, la adecuada reutilización de las infraestructuras culturales puestas al servicio del desarrollo social, desde la revitalización del patrimonio histórico. Por último, introducir una oferta de servicios culturales, fomentando la colaboración entre los entes locales y las instituciones”³²⁷.

Fruto de ello, muchas de las obras que allí se elaboraron, permanecieron en el lugar enriqueciendo los espacios públicos.

A posteriori, la asociación ha organizado distintos cursos, entre ellos, *Formación y Promoción del Voluntariado Cultural en el medio rural: Tierra de Campos* (1997), y continuaron los encuentros; se crearon proyectos educativos (desde 1998) en colegios y universidades y aparecieron los talleres. Asimismo, se realizó una puesta en valor de edificios históricos, etc.; una labor que continúa hasta la actualidad.

La A. Amigos de la Pintura (1993, Medina del Campo) imparte cursos de pintura y conferencias, elabora exposiciones con sus propios trabajos y realiza excursiones para los aficionados al arte. Por otro lado, y más dedicado a la

³²⁵ DÍEZ, G.: “Un ejemplo a seguir”, en *El Norte de Castilla*, Opinión. Valladolid, 24/08/1996, p. 21.

³²⁶ TORRES, M.: “Europa mira a Tierra de Campos”, en *El Mundo*. Valladolid, 06/08/1996.

³²⁷ GARCÍA VEGA, B.: “ARTECAMPOS. Proyecto europeo”, en VV.AA.: *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte, 2009. Arte Público Hoy*. Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, pp. 111-116, p. 111.

imagen está Artis Natura (1996) que hace cursos, talleres, ciclos, conferencias, concursos, etc., igual que en 1979-80, había sido la A. Colectivo Cultural Imagen.

Vinculado a un nombre artístico eminentemente político en la capital, está la A. Amigos de la Fundación Cristóbal Gabarrón, e, igualmente, reunidos ante la figura del pintor vallisoletano que da su nombre hallamos la A. Artística Cultural José David Redondo Taller Tierras de Castilla que continúa la obra de su fundador muerto en 1994, de temática castellana, y, de la misma manera, desarrolla debates, charlas, cursillos, exposiciones, etc.

Basado en el mundo artesanal: la A. Altamia, Ceramistas y Escultores (1996), la A. de Artes Decorativas de Berruete (1991), la A. Ceramistas y Pintores Alcalleres (1993) y la A. Vallisoletana de Artesanos (AVA) que difundía la artesanía tradicional unida a los nuevos diseños actuales.

Y en espacio de la crítica de arte encontramos a la A. Castellano-Leonesa de Críticos de Arte (ACYLCA, 1995) que vela por la profesión y fomenta la cultura artística de Castilla y León.

Más innovadora en cuanto al término de promoción es la Asociación Koken (1990) integrada por Manuel Álvarez, Maribel Álvarez, May Criado, Alicia García, Mauricio García, Elena Gimón, Tomás de las Heras, Carlos Jimeno, Jorge León, Ramón López-Barranco, Suso Machón, Alicia Maestegui, Visi Martín-Granizo, Luis Carlos Rodríguez, Pilar Marco Tello, Alicia García, Mar Samos y Luisa Sanz, Carlos Jimeno, entre otros. Realizan el ciclo de música contemporánea denominado *Musi-koken* que se celebra desde los años ochenta. Un ejemplo de ello se recoge en el folleto del VI Ciclo, con una programación basada en conciertos de Ocean Drive, Madrid Brass, Pedro Estevan, María Villa, entre otros; y seminarios como el que dirigió Adolfo Núñez sobre electrónica musical; u otros, *Performance y otras formas de expresión artística*; mediotrajajes; instalaciones; y performances como *El mueble y su circunstancia*³²⁸.

El propio José Ramón “Moncho” crea en 1996 Barranco Producciones, dedicado a la distribución y producción de espectáculos de artes escénicas en apartados de música, danza y teatro.

Más adelante, en 1997, surgen tanto la A. Arte Dinámico. Leucómata (hasta 2008) que se convertirá en una plataforma de nuevas actividades artísticas, así como un escenario de aprendizaje y diálogo de las nuevas inquietudes artísticas que no aparecen en otros colectivos.

▫ Zamora

La provincia de Zamora no posee un largo recorrido del fomento del arte en el sentido que venimos analizando, pero encontramos la Agrupación Zamorana de Castilla y León, la Agrupación de Artesanos Zamoranos con su primera exposición regional en 1983, la A. Zamorana de Amigos del Arte y de

³²⁸ Se trataba de transformar el mueble como centro de la acción, convertido en escultura por Pilar marco, en reflejo de sus sueños de Luis Carlos Rodríguez o como fondo de la música que lo acompaña. Ver VILORIA, M.A.: “Exposiciones. Tras las huellas de la memoria”, en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura. Valladolid, 01/02/1991, p. 49.

la Naturaleza (1984), y la Asociación de Amigos de la Catedral de Zamora (1988) que promueve el propio templo y sus elementos artísticos, y en la misma línea, la A.C. Románico de Zamora (1996) fomentando el patrimonio del románico, entre otras.

Además, existen la Asociación La Plaza de los Pintores (1996), promovida por el ayuntamiento de la capital, que realizaba exposiciones de pintura en interiores y al aire libre, cursos y clases, etc. *“Al principio la idea estaba bien porque era un poco, todo ese grupo de gente que estaba en Zamora que no tenía cabida, porque estaban los 4 o 5 de siempre y que todo lo acaparaban ellos y no había posibilidad de hacer nada...”*³²⁹.

La A. Ars Grupo Artístico Cultural (1991) que, entre sus fines, se encuentran: *“la realización de actividades artísticas. Organización de exposiciones de pintura y escultura. Realización de montajes escultóricos y creaciones de ambiente. Difusión popular de técnicas pictóricas y escultóricas”*³³⁰. Con Aquilino Ramos y M^a José Tobal que es una artista multidisciplinar y ha trabajado en instalaciones escultóricas junto a A. Ramos.

Por último, dentro del ámbito juvenil, estaba la A.C. Jóvenes Artistas Plásticos (1985) que organizaba actividades variadas dentro de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, así como la A.C. Lacal³³¹.

Tras el apretado repaso de los colectivos en las distintas provincias de Castilla y León queda la sensación de que ha habido una amplia actividad como si el espacio cultural y artístico estuviese repleto de actuaciones. Sin embargo, es una mera sensación, pues la realidad es más compleja y limitada. Las asociaciones tuvieron que luchar contra numerosos elementos para conseguir algunos de sus objetivos. Hubo momentos muy favorables como fueron los de la transición y los primeros lustros de la democracia, pero cada vez fue mayor el intrusismo, y todo se consideraba “cultura” que adquiriría, así, muchos apellidos, desde la tradicional a la vanguardista, desde la conservadora y recuperadora de viejas costumbres hasta las corrientes contemporáneas. El asociacionismo surgía por una necesidad social, pero no todos abogaban por el cambio cultural, y las administraciones públicas no quisieron intervenir en orientar o dirigir el proceso de formación, si no que se dejaron llevar adoptando una política de “café para todos”, otorgando subvenciones a todos los solicitantes, en mayor o menor medida, según el volumen de personas que tuvieran detrás, o su influencia social y/o política.

No había departamentos de cultura en las instituciones que hicieran justicia a ese concepto, sino funcionarios –salvo honrosas excepciones- que despachaban administrativamente las órdenes de los responsables políticos de las instituciones que eran los que tenían el criterio definido de tratar de contentar a todos. Similar fue el comportamiento de las instituciones bancarias cuyo apoyo tenía a veces criterios más dispersos. En todo caso, en el mejor de los casos querían que todos los colectivos quedasen contentos, por eso en los listados de subvenciones concedidas se observa un reparto de las ayudas que no tiene que ver con la envergadura y objetivos de las asociaciones. No se puede decir, pues,

³²⁹ Entrevista al Colectivo *Lacal*, palabras de Manuel Martín Bartolomé en la Sala Cura de Zamora el 14-05-2011.

³³⁰ En servicios.jcy.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=15597.

³³¹ Integrada en los colectivos.

que esta política cultural institucional promoviese el cambio cultural y, por tanto, contribuyera al cambio social, más bien lo contrario. Se podrá decir que generalizaron una forma de cultura de conocimientos ya conocidos, que no es poco, pero verdaderamente había otros muchos cauces para ello. Lo interesante fue que sus políticas de ayuda reforzaron el propio asociacionismo, aunque muchos asociados han manifestado que no lo necesitaban, sin embargo, otros muchos han vivido de ello y de alguna forma se han alimentado mutuamente: las asociaciones siendo respetuosas con el poder político y económico, haciendo actuaciones acríicas con la cultura y el poder dominante, y las instituciones públicas vendiendo la imagen de estar conectadas con el arte y hasta con las vanguardias en algún caso, incluso, de ellas ser el motor de la formación y la cultura de la población.

En ese ambiente tan poco creativo, sumiso y algo adocenado, sólo podía dar resultados estériles, y es precisamente en este contexto donde se han tenido que abrir paso los colectivos artísticos contemporáneos y de vanguardia. En una lucha contra “el establishment” o el poder ya constituido y ocupado. Tan repartido y tan a gusto compartido por unos y otros, que entendían como intrusismo la crítica de estos colectivos artísticos que no se adaptaban a los cauces de conformismo cultural y artístico. Enseguida se les puso la etiqueta de “raros” o de “ininteligibles” para descalificarles, intuyendo que estos presionaban para abrir las mentes a las corrientes artísticas nuevas y distintas que relegaban al desván a las que seguían en boga en la región. Propiciaban el cambio social y cultural y eso supondría acabar con el modelo en el que estaban cómodas asociaciones culturales tradicionales y poder político, siempre conservador.

IV. LOS COLECTIVOS ARTÍSTICOS COMO AGENTES DEL CAMBIO CULTURAL Y SU INCIDENCIA EN CASTILLA Y LEÓN

Los artistas, como hemos señalado en el capítulo anterior, también se posicionan contra el franquismo y suponen una fuerza opositora más a pesar de estar, en muchos casos, encerrados en el taller. Los colectivos artísticos dentro del marco del asociacionismo harán un importante esfuerzo para transformar la cultura y poder entender y asumir así el arte contemporáneo. Ellos serán “arte y parte”, pues tenían la misión de propiciar el cambio cultural y, a la vez, se iban a convertir en uno de sus principales beneficiarios. Un empeño, complicado y dilatado en el tiempo que aún continúa en la actualidad, a pesar de que las vanguardias que se introducen con un retraso evidente, van a permitir una lectura crítica de la realidad social a través de los nuevos lenguajes aplicados.

El régimen intentó crear las bases de un “arte de estado”, pero cayó en el tradicionalismo, conservadurismo y la mala calidad. Los únicos grupos artísticos permitidos en estos momentos, en los canales extraoficiales, fueron la Escuela de Vallecas¹ –dirigida por Eugenio D’Ors-, que desembocará en la Escuela de Madrid; la Academia Breve de Crítica de Arte (1941) y la Promoción Mediterránea de Artistas, que continuaban exponiendo de forma similar al siglo XIX, en los denominados salones, como el Salón de los Once y en galerías de arte².

Aquellos artistas que se subieron al carro del poder y la censura fueron, en su mayoría, creadores mediocres que participaron en exposiciones como *¡Así eran los rojos! ¡Asesinos y ladrones!* (1943) y acabaron ensalzando la España franquista, ciegos para abrirse a la modernidad. Mientras, las vanguardias eran relegadas fuera del país, convertidas en “arte degenerado” o en “una conspiración internacional de comunistas, judíos y otra ralea”.

Ante estas contradicciones evidentes del régimen, no es de extrañar la arbitrariedad de la censura franquista y la apertura “interesada” ante los círculos exteriores en el mundo del arte.

1.- LA TÍMIDA APERTURA CULTURAL DE LOS SESENTA

En los comienzos de la década de los sesenta se trasluce un cierto pesimismo por la situación artística española y por la dificultad de abrir trayectorias profesionales con la censura imperante. Si los años sesenta no fueron una década innovadora para la pintura en Europa, en España la situación era más “complicada” para generar un arte

¹ En ella se formó también Benjamín Palencia, que propugnaba una “vanguardia académica” basada en el paisaje, al igual que Juan Manuel Díaz Caneja en Palencia, junto con otros nombres como Gregorio del Olmo, Maruja Mallo o Álvaro Delgado. CALVO SERRALLER, F.: *Catálogo exposición: Escuela de Vallecas*. Madrid, Centro Cultural Alberto Sánchez, diciembre de 1984-enero de 1985.

² En 1973 existían únicamente 50 galerías en España.

nuevo, aunque existen movimientos y artistas que luchaban por desarrollar un arte crítico frente a la dictadura siguiendo las pautas internacionales, que se unían a los movimientos sociales que estaban surgiendo en Europa y Norteamérica.

“Los artistas de los años cincuenta y sesenta forman un pléyade singular y brillante, variado y rico de caracteres y pensamiento. Su radicalidad pictórica era su propia modernidad. Enraizados en lo nacional, sus artistas fueron capaces entonces de dar el salto a lo internacional... (...)...aunque las fuentes artísticas de su inspiración las fuesen a buscar a las Escuelas de Nueva York y San Francisco de California, conocidas a través de París”³.

Frente a la dictadura, aparece una cultura subversiva, de la que hemos hablado, especialmente a partir de los años sesenta. En el arte es evidente que la niebla franquista no dejaba ver lo que estaba ocurriendo fuera de nuestras fronteras y esto retrasaba la llegada, incluso, de las primeras y segundas vanguardias. A ello se suma que los estudios académicos estaban controlados bajo la atenta mirada de la censura y las afianzadas corrientes conservadoras que en lugares como Castilla y León era aún más asfixiantes por el tradicionalismo imperante.

Se necesitaba por tanto un nuevo lenguaje acorde a los nuevos tiempos dominados por la escasa “apertura” política y la incierta modernización social, económica y cultural. Porque si la sociedad se estaba transformando, el arte también, al ser parte de aquella. No obstante, en España no puede hablarse de paralelismo con lo que estaba ocurriendo a nivel internacional, pues el control cultural era manifiesto lo que suponía que las corrientes artísticas se introducían tamizadas por la singularidad española. Aún así, el desarrollo económico que afectó también al arte se focalizó en las grandes metrópolis y las clases altas que aumentaron la demanda del mismo, así como la consolidación de galerías ya existentes como Sala Gaspar (Barcelona) o Galería Biosca (1940, Madrid) y la aparición de otras nuevas, la Galería de Juana Mordó o Galería Theo (ambas en Madrid). El trabajo de todas ellas tendrá una importancia destacada para la introducción de las nuevas corrientes internacionales, al igual que ocurrirá en Castilla y León con la Galería Castilla (Valladolid), la Galería de Arte Jacobo (Valladolid) o la Galería Varrón (Salamanca).

“En un país en que el mercado artístico era prácticamente inexistente, estas galerías, para garantizar su subsistencia, alternaban las exposiciones de arte con otra actividad comercial, venta de libros, muebles, materiales de bellas artes o marcos. Las galerías madrileñas Buchloz, Clan, Abril, como las Layetanas de Barcelona o Pórtico de Zaragoza, eran librerías. En Madrid, Macarrón vendía materiales de arte; Estilo y Biosca –a la que se incorporó en 1958 Juana Mordó, hasta que, en 1964, abrió su propia galería- eran tiendas de muebles. Lo mismo que la más tardía Darro”⁴.

Estas segundas actividades de las galerías les permitían un respaldo económico que les daba cierta libertad para definir los criterios de sus exposiciones mostrando artistas antes impensables, aunque no sin sufrir la atenta mirada de la arbitraria censura que en ocasiones clausuraba sus exposiciones.

³ BONET CORREA, A.: “En torno al año 1957: Ruptura y continuidad en el arte español de nuestro tiempo”, en VV.AA.: *Arte en España, 1918-1994 en la Colección de Arte Contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1995, pp. 31-41, p.41.

⁴ NIETO ALCAIDE, V.: “Un espacio de utopía”, en VV.AA.: *El siglo XX en la Casa del siglo XV. Una galería de arte en Segovia, 1963-2000*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004, pp. 24-32, p. 27.

En este ambiente de amalgama artística aparecen publicaciones que trataban de renovar el arte contemporáneo, véase la revista *Suma y Sigue* (1962-1966), *Las artes y Triunfo* (desde 1946, ya mencionado), o aquellas que dedicaban sus páginas a los grupos artísticos del momento como *Papeles de Son Armadas*⁵; así como críticos de arte que mediante sus plumas promocionarán y apoyarán este arte como Rafael Benet, Juan Antonio Gaya Nuño, Ángel Crespo, Camón Aznar y Vicente Aguilera Cerni, entre otros muchos.

Castilla y León también participaba del crecimiento nacional y sufrió las mayores transformaciones de su historia económica, pero sin alcanzar el grado de vitalización capaz de acabar con el atraso existente en la región y la enorme sangría humana de estas décadas. Esta región no fue capaz de fijar a la población en su territorio, una pérdida que ya venía de lejos pero que ahora se hizo riada, lastrando su futuro. Seguiría siendo una región en la periferia de los grandes centros artísticos como Barcelona, Madrid o Valencia, aunque ya se verá, a comienzos de la década, el nacimiento del *Grupo Simancas* en Valladolid o el *Grupo SAAS* en Soria, que se estudiarán en el siguiente capítulo.

En París se producirá la revitalización de la abstracción gestual conocida como Informalismo⁶ bajo cuyo término se engloban artistas europeos que comienzan a

⁵ Dedicó su número XXXVII al grupo *El Paso* en 1959. Estaba fundada en 1956 por Camilo José Cela.

⁶ Término que, negando la forma, abarcaba lo matérico, gestual y tachista. Acuñado por Michel Tapiès en 1951. El *Informalismo* se alimenta del desengaño producido por la II Guerra Mundial y la desconfianza hacia los valores antes vigentes. Se apoyaba en el existencialismo y en el surrealismo, al igual que el *Expresionismo abstracto*. Pero mientras en EE.UU. los artistas se embarcaban hacia la corriente expresionista, en Europa surgió la reacción informalista basada en la materia; una materia desgarrada, cortada, torturada y arañada que impregna las superficies de sus obras que recuerda al *Art Brut*. Por ello se dice que:

“... la obra informal es el resultado de la elaboración, a nivel mental de todo un material procedente del exterior...(…)...el artista reúne en su obra lo exterior y lo interior y lo expresa conjuntamente, con restricciones o sin ellas, a través de un sistema lingüístico no figurativo”. CIRLOT, L.: *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona, Anthropos, 1983, p. 27.

Dentro del *Informalismo*, Cirlot, señala tres grandes grupos, a) la pintura matérica –predominio de la materia-, b) la pintura sígnico-gestual –introducción del azar-, y c) la pintura espacial –proceso al que somete la materia- .

La revitalización del arte en Europa, se focaliza en dos centros, el foco variado de las procedencias de los orígenes de los artistas, especialmente mediterráneas, como los franceses Jean Dubuffet, Georges Mathieu –que introdujeron el *action painting* en Europa- y Pierre Soulages; el alemán Hans Hartung, los italianos Emilio Vedova, Alberto Burri o el espacialismo por medio de roturas de Lucio Fontana. Y el segundo foco que se centra en el grupo *C.O.B.R.A.* fundado en París (1948-1950), que proclamaba un arte figurativo y esquemático, de colores vivos: las obras de Asger Jorn, Karel Appel o Pierre Alechinsky, a los que se une el francés Jean Dubuffet.

“La experiencia de *C.O.B.R.A.*, como la pintura de Pollock, está en la base de todo un conglomerado de ideas, acciones, actitudes, objetos y publicaciones, que se conoce con los nombres de *fluxus* y *happening*”. RAMÍREZ, J.A. (Dir.): *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, Vol. 4. Madrid, Alianza, 1997, p. 342.

Al igual que el *Expresionismo abstracto* querían expresar el subconsciente, aunque no excluyen por completo la figuración. El propio Dubuffet indicaba sobre su obra:

“He recurrido siempre a un método que jamás cambia. Consiste en hacer que la delineación de los objetos representados dependa en gran medida de un sistema de necesidades que sí mismo parece extraño. Estas necesidades se deben a veces al carácter inadecuado y violento del material que uso, y otras a la inadecuada manipulación de las herramientas, o a la extraña idea obsesiva –frecuentemente cambiada por otra-. En una palabra, siempre es cuestión de dar a la persona que mira un cuadro una desconcertante impresión de que la ejecución del cuadro ha sido guiada por una lógica sobrenatural”. LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Destino, 1998, p.86.

exponer en los años cincuenta y sesenta en Europa con Jean Fautrier, Wols, Jean Dubuffet, Alberto Burri, Lucio Fontana o Antoni Tàpies⁷. Esta corriente niega las formas clásicas, sin abandonar el campo de las formas, pero con mayores posibilidades de diversidad matérica.

La introducción del arte abstracto en España era algo inusitado y algunos artistas pudieron hacer exposiciones, el caso de Gustavo Torner; aún así, no dejaba de ser una táctica más del régimen en el ámbito internacional y así ocurrió con el VII Curso de Problemas Contemporáneos de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, donde participaba el Museo Nacional de Arte Contemporáneo (Madrid). El régimen parecía apoyar la abstracción artística que tantos quebraderos le daba, con la intención de aparentar que se sumaba a la ola democratizadora que estaba invadiendo las mentalidades europeas. Era la política de “una de cal y otra de arena” que daría algunos frutos con la publicación de ponencias como *El Arte Abstracto y sus problemas* (1956), podía suponer un cambio de rumbo de la dictadura, un refuerzo para el “arte de oposición” en las corrientes artísticas que señalaba Bonet Correa.

“*El arte abstracto es una necesidad que ha impuesto nuestro tiempo*”⁸, frase que recogía el sentir de estos artistas españoles y que venía a consolidar el proyecto de renovación artística que se había iniciado con la *Escuela Altamira* en 1948, abriéndose el camino desde el Congreso de Arte Abstracto de Santander -1953, incluso, contando en algunos momentos con la protección oficial-. A ello se añadía el abanico de exposiciones de corte abstracto de artistas o colectivos españoles y extranjeros: la de *Maestros del arte abstracto* del Museo Nacional de Arte Contemporáneo (Madrid) o *Tendencias recientes de la pintura francesa*, de la Dirección General de Bellas Artes en Madrid. Lo que se traducía en la transformación de la sensibilidad estética en un proceso de pura contradicción cultural en la España franquista.

El Informalismo que ya había tenido su precedente en nuestro país con el *Grupo Pórtico*, comenzaba a expandirse a mediados de los cincuenta introduciendo la textura, la materialidad y los objetos extra-artísticos, elementos novedosos en la pintura española. Y lo hacía junto al existencialismo y el subjetivismo de sus creadores que hacen de la muerte un tema omnipresente porque “*el drama se representa en la misma materia*”⁹.

En este momento, se constituyen dos grupos artísticos que representan una renovación general del anquilosamiento artístico: *El Paso* y *Equipo 57*. El grupo *El Paso*¹⁰ (1957-1960) vigorizó el arte contemporáneo español incorporándolo definitivamente a los circuitos internacionales en franca oposición al conformismo artístico¹¹. En su manifiesto fundador, se decía:

⁷ Utilizan nuevos materiales: los acrílicos, nuevas técnicas como el *dripping* o *grattage* y el uso de cargas, soportes no adecuados o craqueladuras en la pintura.

⁸ URUEÑA, G.: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid, Istmo, 1982, pp.112-113.

⁹ Palabras de Jacques Lassaing en VERGNOLLE DELALLE, M.: *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia, Universidad, 2007, p. 216.

¹⁰ Formado en Madrid, por Antonio Saura, Rafael Canogar, Manolo Millares, Luis Feito, Manuel Rivera, Juana Francés, Antonio Suárez, Pablo Serrano y Martín Chirino, a los que se añadirá Manuel Viola.

¹¹ Ver el texto sobre su primera exposición y críticas en 1957, en GUASCH, A.M. (Ed.): *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Del Serbal, 1997, pp. 45-46.

“El Paso es una actividad que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español...nace de la necesidad moral de realizar una acción dentro de un país”¹².

Y, verdaderamente, lograron su objetivo en sus tres años de vida. El propio Sempere opinaba que:

“El Paso, fue un grupo importantísimo que apareció a raíz de la posguerra española. Mi opinión sobre el grupo es que fue más interesante como conjunto de personalidades que como personalidad colectiva”¹³.

De corte constructivista o de abstracción geométrica fue el *Equipo 57*¹⁴. Era de índole experimental y racionalista (formado en 1957 en Madrid¹⁵) según se deduce del manifiesto de Jorge Oteiza que atacaba al surrealismo, subjetivismo y lo emocional, y apostaba por el trabajo colectivo. Fue una tendencia artística que fracasó, según palabras de Aguilera Cerni, por su apuesta por el cambio político y democrático, aún lejano:

“El hecho de que el movimiento abortara prematuramente demostró la probable inmadurez de quienes participamos en él y, desde luego, la existencia de un error básico que se supuso equivocadamente, que un arte de investigación formal –incluso con la mayor densidad ideológica– podía cooperar a la marcha de los procesos sociales sin tratar de actuar sobre las estructuras”¹⁶.

El *Equipo 57* nació para crear una obra colectiva, pero cuestionaba el estatus del artista y la subjetividad informalista en su búsqueda de obras dedicadas al avance social y cultural. Tropezó con la indiferencia de los marchantes y galeristas que no comprendieron el fondo técnico de su arte que aportaba el concepto de interactividad con el espacio plástico. Decaería, a pesar de sus éxitos en el ámbito internacional, por lo que la abstracción geométrica se sumirá en un cierto silencio con escasos artistas en su nómina, Aguilera Cerni o Eusebio Sempere son algunos ejemplos.

Simultáneamente, otros grupos artísticos se desarrollaban en Valencia: el *Grupo Parpalló*¹⁷ (1956-1959) o *Estampa popular*, y en Andalucía el *Equipo Córdoba*¹⁸ (1957); así como pintores de la talla de José Ortega o Ricardo Zamorano que abogaban por una pintura comprometida y de denuncia social. Este realismo social, según Alfonso Sastre¹⁹, tenía como objetivo transformar el mundo injusto en el que vivimos como recogía en la revista *Acento Cultural* (nº 2, Madrid, 1957): “hacer arte significa, entre otras cosas, tomar partido. Tomar partido es definirse como hombre en la sociedad”²⁰.

Mientras Castilla y León continuaba siendo un espacio con escasos reflejos de la vanguardia, pero comenzaba ahora a adherirse al Informalismo, especialmente con el

¹² IZQUIERDO, V.: *Arte Contemporáneo II, (1910-1990)*. Madrid, Fragua, 2009, p. 290.

¹³ SEMPERE, E.: “Forma, movimiento, comunicación”, en Soria Heredia, F. y Almarza-Meñica, J.M. (Dir.): *Arte contemporáneo y sociedad*. Salamanca, San Esteban, 1982, p.62.

¹⁴ Formado por Juan Cuenca, Ángel y José Duarte, Agustín Ibarrola, Jorge Oteiza, Juan Serrano y otros.

¹⁵ Trabajan de forma colectiva en todas sus obras, reivindicando temas sociales y políticos, como Agustín Ibarrola, Ángel Duarte, Pablo Serrano, Juan Cuenca, entre otros.

¹⁶ AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del nuevo arte español*. Madrid, Guadarrama, 1966, p. 217-218.

¹⁷ El grupo pretendía enraizar el arte valenciano con las corrientes más actuales de carácter internacional. Fundado por Vicente Aguilera Cerni y compuesto por José Esteve, Juan Ribera Berenguer, Luis Prades, Salvador Montesa, José Marcelo, Juan Genovés, Jacinta Gil, entre otros.

¹⁸ En sintonía con el *Grupo Parpalló* o *El Paso*, de trabajo en equipo, fue un fenómeno de agrupación peculiar en la fisonomía de 1957 y su fin era la búsqueda de la formulación geométrica de lo orgánico mediante la representación plástica. Ver equipocordoba.blogspot.com.

¹⁹ Citado en BOZAL, V.: *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*, Vol. II. Madrid, Istmo, 1994, p.173.

²⁰ BOZAL, V.: *Historia del Arte...ob.cit.*, p.174.

*Grupo Pascual Letreros*²¹, *Grupo Koiné*²² en Salamanca, *Grupo Tormes*²³, *Grupo Gremio 62*²⁴, *Grupo Castilla 63*²⁵ formado en Madrid, *Grupo Jacobo*²⁶ en Valladolid o *Grupo SAAS* (Sociedad de Artistas Sorianos Actuales²⁷). Mientras, en las individualidades castellano-leonesas habría que hacer referencia al *color field* de Modesto Ciruelos o Águeda de la Pisa, el trabajo de Fermín Aguayos y Pablo Antonio Gago, o el gestualismo de Alejandro Vargas y el interés por la expresividad de la madera con Andrés Viloria o Gloria Alcahud.

Muchos de los artistas de generaciones anteriores se reunieron en torno a las figuras de Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda en 1966 con la creación del Museo de Arte Abstracto Español en una de las casas colgadas de Cuenca, dando, así, cobertura museística y coherencia histórica a todos estos esfuerzos creativos y logros estéticos que no tenían cabida en otras instituciones. El museo acoge a los artistas abstractos más importantes del ámbito español del momento, obras de: Tàpies, Saura, Chillida, Zóbel, Millares, Canogar, Torner, Rueda, Muñoz, Sempere, Feito, Palazuelo, Yturralde, Mompó, entre otros, que participaron en su inauguración.

Los años sesenta y setenta introdujeron también nuevas tendencias realistas que se toman de los objetos de la vida diaria -que ya habían sido utilizados por las primeras vanguardias-, y se revitalizan en busca de imágenes cotidianas: "*Elegir es crear*"²⁸. Además se introducían las imágenes: la fotografía, publicidad, prensa, televisión, etc.

Frente al arte colectivo, el de carácter subjetivo mostraba las sensaciones del propio artista, que ya no podía satisfacer las demandas generacionales que reclaman el arte más comprometido como exigía la situación social que se vivía en España. Así, a mediados de los sesenta la "no figuración" llegó a sus límites en cuanto a sus posibilidades expresivas, por lo que se incrementa el ambiente renovador en la oferta artística que coincide con un cambio de rumbo de los artistas hacia la figuración, gracias al desarrollo de las corrientes posdadaístas como el Pop Art.

Desde finales de los años cincuenta, el Pop Art²⁹ había surgido simultáneamente en Inglaterra y EE.UU y en la década siguiente sentiría la agitación propia derivada del

²¹ Fundado en 1948, dirigido por José Parrilla e influenciado por la obra de Joaquín Torres García de corte constructivista. Posee un discurso teórico como lo tuvo *Dau al Set* con un órgano de difusión que era el *Boletín Pascual Letreros*. Ver el artículo BRASAS EGIDO, J.C.: "Un movimiento de vanguardia en la Valladolid de posguerra: El Grupo Pascual Letreros", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 43. Valladolid, 2008, pp. 81-96.

²² Constituido en 1956, compuesto por cinco artistas, José Luis Núñez Solé, Ricardo Montero, Fernando Mayoral, Mariano S.A. del Manzano y Manuel S. Méndez, de corte figurativo hasta la abstracción. Elabora un manifiesto que reivindica la libertad de expresión de los medios artísticos. Se diluyó a comienzos de los sesenta.

²³ Formado por cuatro de los cinco artistas del *Grupo Koiné* (a excepción de José Luis Núñez) y relacionado con el *Movimiento Artístico del Mediterráneo*.

²⁴ Compuesto por artistas variados como José Luis Coomonte, Muñoz de Pablos o Gómez Argüello.

²⁵ Presentados en la Sala *Amadís*, son siete componentes y tres de la región castellanoleonesa: Onésimo Anciones, Miguel Pinto y Víctor Ventura. Cultivan, especialmente, el lenguaje paisajista por influencia de Benjamín Palencia.

²⁶ En torno a la figura de Fernando Santiago, aunque se les ha articulado como grupo más tarde, fueron más bien un grupo de amigos, entre ellos, estaban Félix Cuadrado, Jacobo, Gabino Gaona, Pablo Prieto, Jorge Vidal, Domingo Criado, etc.

²⁷ Fundado en 1964 en Soria, en torno a la librería de Antonio Ruiz Ruiz, son un conglomerado de artistas que después continuarán en una segunda edición más tardía como *Grupo SAAS/2* en los ochenta.

²⁸ BAIGORRI BALLARÍN, L.: *Vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1997, p. 31.

²⁹ Ver WILSON, S.: *El arte pop*. Barcelona, Labor, 1995.

inicio de una época de cambio político y social³⁰, que en Europa no fue tan dramático, aunque sí notable con el levantamiento estudiantil del mayo francés del 68.

Este movimiento mostraba una nueva realidad, marcada por la producción industrial y los medios de comunicación, así como la banalización de lo cotidiano, convirtiéndose en el primer estilo moderno de impacto en el ámbito popular, como ya había ocurrido con los surrealistas.

Fue una reacción contra la abstracción en todas sus vertientes, sobre todo en sus fuentes. Se reemplazó el surrealismo por el dadaísmo en su preocupación por las fronteras del arte, y se abandonó lo subjetivo por el objetivo, banal, de los elementos de consumo³¹. La generación de la posguerra europea convirtió la técnica del collage

³⁰ En EE.UU se produjo la crisis de los misiles cubanos, el asesinato de J.F. Kennedy, la lucha por los derechos civiles con M. Luther King o la guerra de Vietnam y sus protestas contra ella.

³¹ El *Arte Pop* tiene un lenguaje figurativo, con técnicas –fotomontajes, *collages*, yuxtaposiciones, comics, serigrafías, acrílicos, etc.- e iconografías –como carteles publicitarios, comics, envases, retratos de celebridades, chicas de revista, imágenes urbanas, etc.- que se basaban en la sociedad industrial. Era un arte frío, de colores planos e iconografía urbana, alejado de cualquier ideología.

El artista Jasper Johns, decía, “... *me interesan las cosas que sugieren el mundo más que sugerir la personalidad. Me interesan las cosas que sugieren cosas que existen, más que los juicios. La cosa más convencional, la más ordinaria; me parece que se pueden manejar estas cosas sin tener que juzgarlas*”³¹. Tomado de RUHRBERG, K.: “*Pintura*”, en VV.AA.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, Taschen, 2000, pp. 7-402, p. 311.

En palabras de Johns, los repertorios iconográficos van ha hacerlo diferente de otras corrientes realistas, porque se alejan de la expresión individual y la factura manual. Son espejo de la sociedad que lo genera, basados en la despersonalización y la objetividad.

El nacionalismo contribuyó al éxito del *Pop Art* en EE.UU, ya que desde 1962 se empapó de la realidad norteamericana –con el lema de *American way of life*- y de la vida misma, con imágenes de Marilyn Monroe, Liz Taylor, tiras de comics de la época, cigarrillos de Lucky Strike, botellas de Coca Cola, latas de sopa Campbell intercaladas con imágenes de muerte y horrores, con un fuerte componente crítico.

Algunos de los artistas provienen de la citada *Escuela de Nueva York*, como Rauschenberg –que práctica el assemblage, como en su *Cama*, 1955-; Johns –que incluye objetos y utensilios reales-; Jim Dine, James Rosenquist o Claes Oldenburg. Pero sus grandes representantes son Andy Warhol (1928-1987) y Roy Lichtenstein (1923), que utilizaron técnicas en serie como las serigrafías de Warhol que comenzó a usar desde 1962 o el uso del proyector para la técnica de puntos de Lichtenstein, monumentalizando las tiras de comics. Cada artista con el diferente tratamiento de estas imágenes, difería del otro y daba su impronta personal. Pero su aportación no sólo queda en sus imágenes, como es el caso de Warhol, sino en el uso cinematográfico y televisivo que da testimonio a la vena narcisista del propio artista.

Pero Warhol avanzó un paso más al colocar su *Cajas de Brillo*, sin ninguna alteración manual, más que su colocación en pirámide, porque ya no había ningún tratamiento pictórico como en el caso de Johns o Dine. El objeto no cambiaba su significado como éstos habían indicado, sino que seguía siendo la misma caja de *Brillo*. Incluso en las serigrafías mantenía intacto su significado, como la serie para banalizar a la *Mona Lisa*.

Pero a pesar de la importancia de los artistas estadounidenses, es en Inglaterra, donde esta corriente nace a mediados de los cincuenta, destacando dos grupos, uno marcado por el *Independent Group* vinculado a Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi; y en los sesenta, una generación de arte más convencional como Meter Blake, Peter Philips o David Hockney.

Hamilton mostraba en una de sus obras más emblemáticas, *¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* (1956) a un forzado con un gigante caramelo con la palabra pop, que demostraba lo que pensaba el artista de lo que era el arte moderno, es decir, las cualidades que buscaba, como la popularidad, la transitoriedad, el ingenio o el encanto. Además debía ser un arte económico, joven y rentable, cualidades que veneraría en el pop británico y que pusieron la base de grandes artistas del momento como el norteamericano Warhol –que buscó la popularidad, las excentricidades, locuras y la muestra de las pasiones-.

La escultura pop se desarrolló de la mano de Claes Oldenburg y George Segal, el primero especialmente centrado en la ciudad de Nueva York y el segundo en la figura humana.

(cubista) en el arte del assemblage³², un medio de crear obras de arte por medio de objetos preexistentes que habían alcanzado su máxima expresión con los dadaístas y sus ready-made, donde la función del artista era la de unir o vincular dichos objetos, dándoles una nueva función artística.

En España, las corrientes artísticas anteriores van entrando en crisis dejando paso a otras experiencias basadas en la reacción figurativa que estaba naciendo. Para Bozal:

“... los neofigurativos serán aquellos que sin abandonar la figuración no se olvidan del informalismo, en especial de la pintura de acción. Vendría a ser pues una figuración expresionista”³³.

“A partir de los años sesenta, se inició lo que algunos críticos llaman la era posmoderna, los movimientos que se suceden en España son más simultáneos que reflejos con respecto a lo que acontece en los focos de vanguardia, en especial Estados Unidos. Al fin y al cabo, Madrid y Barcelona ya se han constituido también como centros mundiales de arte junto a Tokio, París, Milán o Nueva York”³⁴.

Las nuevas formas figurativas tienen cabida en España, ya sea a través de una corriente neofigurativa -lo indicaba Bozal- como la adscrita al realismo social, y así se muestra en la exposición itinerante: *Pintura figurativa española*³⁵ (1975). Esa neofiguración volvía a los postulados pictóricos de *Estampa Popular* (1964) y la influencia del arte norteamericano e inglés de corte pop. Por otro lado, las corrientes de realismo social mostraban la crítica situación política española denunciando la falta de libertades y la opresión en artistas de la talla de Rafael Canogar, Josep Guinovart o Juan Genovés, con un arte renovado sin olvidar nunca su carácter crítico.

En torno a la figura del crítico Aguilera Cerni surgen en la región valenciana ejemplos de colectivos artísticos: el *Grupo Hondo*, los citados *Grupo Parpalló* y *Estampa Popular*, *Nuevo Realismo* (con Boix Heras y Armengol), *Equipo Crónica* (Manolo Valdés y Rafael Solbes), el *Equipo Realidad* (Cardells y Jordi Ballester), *Nueva Generación* (1967) y *Antes del Arte*³⁶.

Además, según Lucie-Smith, los assemblages y el neo-dadaísmo, aportaba en el Arte Pop, un punto de partida de los environments y los happenings. Especialmente porque este arte estaba vinculado a la realidad misma y a su cultura popular. Happenings clásicos de estos momentos es *El accidente de automóvil* de Dine (1960, que reproducía las sensaciones en un accidente) o *Días de tienda* de Oldenburg (1965), con actos en entornos contruados denominados collage-environment. Ya en Europa, los happenings eran más abstractos y menos específicos, buscaban las sensaciones extremas, como *Acción* del *Grupo Viena* (1965, tendentes al sadomasoquismo), o acciones más amables como la *Escultura cantarina* (1970) de los británicos *Gilbert & George*.

³² En el catálogo de la exposición *El arte del assemblage* en 1961 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Seitz indicaba,

“La actual moda del assemblage... (...)...indica un cambio a partir del arte subjetivo y fluidamente abstracto hacia una revisada asociación con el entorno. El método de yuxtaposición es un vehículo apropiado para las sensaciones de desencanto con el chapucero idioma internacional en que la abstracción imprecisamente articulada ha tendido a convertirse, y con los valores sociales que esta situación refleja”. LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos...* ob.cit., pp.115-116.

³³ Cita de BRASAS EGIDO, J.C.: “Las artes plásticas en Castilla y León”, en VV.AA.: *Historia del Arte de Castilla y León. Arte contemporáneo*, Vol. VIII. Valladolid, Ámbito, 2000, pp. 139-294, p. 336.

³⁴ VV.AA.: *Manual de Arte...* ob.cit., p. 981.

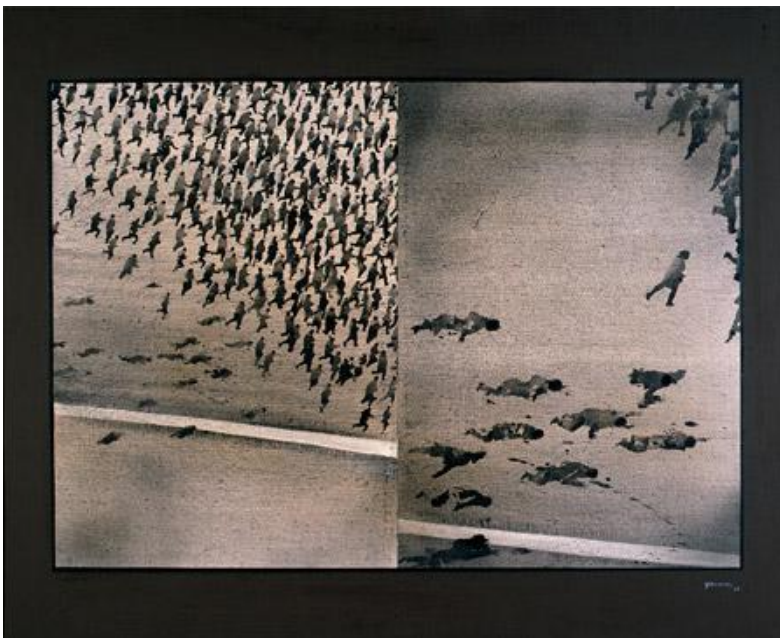
³⁵ Ver catálogo VV.AA.: *Exposición itinerante. Pintura Figurativa Española*. Madrid, MEC, 1975.

³⁶ Con Joaquín Millavila, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla, José María Yturralde y Jaime Teixidor.

El *Grupo Hondo* (1961-1963), formado por Joan Genovés, José Gardiel, Fernando Mignoni y Chilean Gastón Orellana –al que después se unirán José Vento y el escultor Carlos Sansegundo- proponían una figuración de estilo expresionista y evocador, siguiendo la línea neofigurativa del *Art Brut*, “neofiguración como forma de testimoniar la agonía de vivir”³⁷, ya que ésta era la misión del arte, según ellos.

Foto 23. Juan Genovés. *Un poco más cerca*, 1965³⁸ ►

Este colectivo reflejaba la crónica de la realidad española a través de una temática caracterizada por la opresión y la censura que se vivían durante la dictadura. A pesar de su patente carácter reivindicativo, consiguen exponer en 1961 en Madrid (en la Galería Neblí). El grupo resultaría muy incómodo para el régimen, según palabras del propio Genovés, por lo que fueron marginados y obstaculizados sus proyectos, como ocurrió en la Galería Juana Mordó o con los informalistas de *El Paso*³⁹.



Genovés se integraba en el realismo político⁴⁰ y crítico, todo un cambio pictórico que desarrollaba desde 1965 vinculando su compromiso político con temas centrales como “*el del ser humano individualmente indefenso aunque colectivamente fuerte, frente al poder político opresor... (...)...que considera al artista como militante y arte como testimonio*”⁴¹. Mantendría esta visión hasta el final de la dictadura, poniendo de manifiesto la movilización social de la época.

“*Expresión evidente de las luchas sociales que surgían de las protestas de los mineros, las revueltas estudiantiles y las manifestaciones de la clase trabajadora de aquella época*”⁴², se perciben en los temas de sus multitudes anónimas que muestran el terror y la huida presentes en sus actos. A pesar de su ideología antifranquista, conseguirá exponer en la Biblioteca Nacional de Madrid o ser portada del *ABC*⁴³. Sin embargo, tendría que exiliarse a Londres en los años setenta.

³⁷ POSADA KUBISSA, T.: “*Genovés en la vanguardia*”, en VV.AA.: *Juan Genovés*. Madrid, Fundación Marcelino Botín, 1994, p.14.

³⁸ Extraída de <http://www.juangenoves.com/es/obra/pintura/pintura6069.html>.

³⁹ Proveniente de la entrevista, SANTOS, F.: “Entrevista Juan Genovés. El arte debe mover el pensamiento”, en *Aena Arte*, nº 12. Madrid, 2002, s.p.

⁴⁰ Término otorgado por Sager en su estudio *Nuevas formas de realismo*.

⁴¹ POSADA KUBISSA, T.: “*Genovés en la...ob.cit.*”, p.14.

⁴² GARCÍA, M.: “*La sabiduría no tiene una sola casa*”, en VV.AA.: *Genovés. Pinturas, dibujos i esculturas, 1994-2004*. Valencia, Fundación Bancaja, 2005, s.p.

⁴³ REDACCIÓN: “Arte y artistas”, en *El ABC*. Madrid, 27/10/1964.

El Arte Pop en España fue conocedor de los avances exteriores gracias a la exposición de obras en centros como Madrid o Barcelona y muestras colectivas como *Arte de América y de España* (1963) o *Arte USA actual de la colección Johnson* (1964).

El condicionante político de estos años era esencial para comprender el *Arte Pop* y muchas de las corrientes que surgían en España. El primero se creaba como un estilo contradictorio, a diferencia de Estados Unidos o Inglaterra donde sólo se basaba en las sociedades altamente industrializadas, urbanas y consumistas. En España, esta corriente más “populista” se unía con el compromiso social y político de la oposición y bajo la censura.

El Arte Pop, integraba según Karin⁴⁴, las características de las modernas culturas de consumo empleando la estética publicitaria y los mass-media, con colores brillantes y vivos. Pero estos conceptos artísticos en una España en vías de desarrollo industrial y con la inmovilidad de la dictadura política, son difíciles de armonizar y desarrollar. Por eso el compromiso social y político contestatario al régimen, se intentaba “disimular”, aunque estaba unido a las características del Arte Pop en España, como una peculiaridad propia.



“Todo lo formal que nos impida llegar a la raíz de la casualidad social debe rechazarse; todo lo formal que nos ayude a llegar a la raíz de la casualidad social debe aceptarse”⁴⁵.

En este movimiento se integraba la obra del *Equipo Crónica*, herederos de *Estampa Popular*, formado de la unión en 1964 de Manolo Valdés y Rafael Solbes -hasta la muerte de éste último en 1981-. Son jóvenes contestatarios, cuyo arte se convierte en un auténtico documento de denuncia.

◀ Foto 24. Miembros del *Equipo Crónica*: Rafael Solbes y Manuel Millares⁴⁶

“En su concepción de la pintura como instrumento de lucha ideológica en el seno de la cultura, Equipo Crónica se une plenamente a las tesis y a los objetivos de la Joven Pintura parisina, lo que le supondrá ser conocido en Francia y la conquista de un público. Desde un punto de vista amplio, su protesta política se inscribe en el seno de los movimientos que agitan la juventud pequeño burguesa del mundo entero durante esos años y que culminarían en 1968 con los acontecimientos parisinos y la masacre de los estudiantes mejicanos en la Plaza de las Tres Culturas”⁴⁷.

Recurren a un lenguaje convencional rotundo y claro, donde los empastes han desaparecido y se busca la comunicación social, valiéndose del humor y de la ironía⁴⁸: por ejemplo, denuncian las últimas ejecuciones de Franco, ya moribundo, en septiembre de 1975, con la serie *El Paredón* (1975-1976).

⁴⁴ THOMAS, K.: *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona, Del Serbal, 1994, p.19.

⁴⁵ MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Akal, 2009, p.66.

⁴⁶ <http://www.equipo cronica.com>.

⁴⁷ VERGNIOLE DELALLE, M.: *La palabra en silencio...ob.cit.*, p. 280.

⁴⁸ Ver BUSTELLO, G.: “MamBo pop y político. Exposición del Equipo Crónica en Bogotá”, en *Revista Arcadia*, nº 8. Bogotá (Colombia), mayo de 2006, p. 14.

*“En aquella serie queríamos, no sólo hablar de un problema concreto como eran los fusilamientos de unas personas, sino que queríamos también como sucedía ya en otras series de aquellos períodos, reflexionar sobre el lenguaje mismo”*⁴⁹.

El uso de la reflexión social, ha llevado a concluir a Pérez⁵⁰ que se trataba de un lenguaje complicado ante la censura, donde se unía el expresionismo de Solbes y la abstracción de Valdés, especulando sobre su oficio, el arte y la política como una triada inseparable y necesaria, truncada por la pronta muerte de uno de sus componentes.

La introducción del pop, individualizado por el corte crítico de *Equipo Crónica*, entrelazaba con otros grupos, también en Valencia, como es el *Equipo Realidad*, formado en 1966 por Jorge Ballester y Joan Cardells, que tras sus contactos con el *Equipo Crónica* y el movimiento estudiantil valenciano, cambiaban su postura hacia secciones más comprometidas de la política de izquierdas.

*“Al margen de los tópicos, está claro, que la alternativa cultural de la que participaba Equipo Realidad... (...)...era la de la iconoclastia, la del antiautoritarismo, la del antibelicismo, la del antidogmatismo... (...)... la reivindicación imaginativa, la liberación sexual, la democracia de base, un realismo artístico y una sensibilidad sin fronteras y tantas cosas que llegaron a definir «el espíritu del 68»”*⁵¹.

Entre las individualidades que siguieron a estos grupos encontramos a Eduardo Arroyo, Alfredo Alcaín, Luis Gordillo, Eduard Úrculo, Darío Villalba, Agustín de Celis, Alberto Corazón, Anzo, entre otros. Mientras tanto, en el espacio artístico de la región castellanoleonesa no encontramos ejemplos de artistas tan “comprometidos”, aunque sí con planteamientos cercanos al pop como Manuel Sierra (Valladolid) o Esteban Tranche (León).

Bajo la denominación Nueva Generación se agrupaban las exposiciones como la mostrada en Sala Amadís en 1967 (en Madrid), que presentaba a los artistas: Elena Asins, Julián Gil, Luis Gordillo, José María Yturralde, Julián Gil, Manuel Barbadillo o Antonio Aguirre. En ella se exhibía a un grupo heterogéneo de artistas, diferenciados de los informalistas o de corte pop, pero aplicando una nueva solución al arte, sin el binomio informalismo-realismo, como explica Bozal⁵². No fue una tendencia sino un grupo de artistas que pronto se bifurcaría en dos tendencias: el interés por el gestualismo y la materia de Gordillo, y la corriente abstracto-normativa guiados por Barbadillo e Yturralde.

Estuvieron representados con la citada exposición de 1967 organizada por Aguirre:

“... el criterio selectivo que posibilitó el triunfo de tal exposición consistía en la valoración de una plástica verdaderamente actual y de signo positivo... (...)...El origen de esta agrupación generacional se ligaba a un fenómeno reciente, el de las síntesis aparecidas en el arte, en la cultura y en las formas de vida. Significaba que se había efectuado ya la transición de una etapa

⁴⁹ MARÍN VIADEL, R.: *Equipo Crónica. Pintura, cultura y sociedad*. Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 2002, pp.133-134.

⁵⁰ PÉREZ, C., citado por Ibarz, M.: "Equipo Crónica, el pop incómodo", en *La Vanguardia*. Barcelona, 02/06/2004, p. 21.

⁵¹ Palabras de José Gandía Casimiro, en VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La palabra en silencio...ob.cit.*, p. 293.

⁵² BOZAL, V.: *Summa Artis. Historia General del Arte. Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid, Espasa, 1995, p.527-535.

*de problemas a otra de soluciones, representando por ello un Nuevo Estilo – como superación de tendencias*⁵³.

Según Izquierdo⁵⁴, había dos corrientes diferenciadas: el realismo fotográfico⁵⁵ y el realismo tradicional⁵⁶. El primero vinculado a las relaciones de pintura y fotografía, el segundo basado en la vuelta a la pintura académica de corte renacentista.

Cobraba protagonismo el realismo madrileño, dentro de una pintura que sigue las pautas internacionales pero más intimista, con métodos y pautas pictóricas tradicionales. Estos artistas iniciaron su actividad en los años cincuenta, utilizando una arraigada técnica pictórica basada en el óleo y el carácter atemporal de sus representaciones. Es el caso de Amalia Avia, Antonio López García, Isabel Quintanilla, María Moreno, Julio y Francisco López Hernández, entre otros.

Muestra de ese realismo se produce en una evolución del Arte Pop hacia la Neofiguración que se desarrollará principalmente en Madrid y Barcelona, fomentando el realismo crítico con elementos propios del pop. Fue un movimiento totalmente apolítico, a manera de precedente de la llamada “movida” madrileña. La Neofiguración o la Nueva Figuración vino de la mano de los Encuentros de Pamplona de 1972 que supusieron la primera puesta en común a gran escala en España de lo que se estaba gestando tanto en Europa y EE.UU. Ahí, nos encontramos con los artistas: Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez Mínguez, Carlos Alcolea, Carlos Franco o el barcelonés *Grupo Trama*⁵⁷ con José Manuel Broto, Xavier Grau y Gonzalo Tena. Esta corriente también se desarrolla en Castilla y León de la mano de Fermín

⁵³ Palabras de AGUIRRE, J.A: “Nueva Generación. Notas sobre el por qué y el quién del grupo”, en Guasch, A.M. (Ed.): *El arte del siglo XX...*ob.cit., p. 260.

⁵⁴ Ver IZQUIERDO, V.: *Arte Contemporáneo...*ob.cit., p. 317.

⁵⁵ Adherida dicha corriente al *Hiperrealismo* o el *Fotorealismo*, donde la fotografía y la pintura se vinculan, como apoyo o referencia. Es una corriente objetual orientada al objeto, que nace en 1968 en Estados Unidos, especialmente en Nueva York y California.

El hiperrealismo intenta llegar a la definición de la realidad por medio de la fotografía, con las vistas urbanas de Richard Estes y Antonio López, las imágenes publicitarias de Malcom Morley, las imágenes silenciosas de Alex Colville, la cotidianeidad de Franz Gertsch o los retratos de Chuck Close. Pero, el auténtico hiperrealismo se encuentra en el campo de lo escultórico: John de Andrea, Duane Hanson o el propio Antonio López. Obras que son copias en “segundo grado”, sin perder la veracidad, aunque añaden el ilusionismo propio del medio fotográfico y sus encuadres en *trompe l’oeil*.

Es una vuelta a la obra de caballete y a la realidad como modelo para reelaborarlos en la vida moderna. Encarnaban una mirada deshumanizada y mecánica, con multitud de detalles fotográficos, pero a su vez usaban los clichés de la vida americana, sus imágenes y códigos de los mass-media como había hecho el *Pop Art*, es también una realidad mediada basada en una reformulación subjetiva.

“Lo que representan es la ilusión de hiperrealidad que generan los medios mecánicos de captación y reproducción de imágenes, lo que satisfacen es la creencia de que existe una mirada ingenua con la que captar la realidad aparente y que esa mirada puede ser encarnada mediante la confluencia del arte y la ciencia”. IZQUIERDO, V.: *Arte Contemporáneo...*ob.cit., p. 317.

⁵⁶ Dentro de las corrientes figurativas, surge *La Nueva Figuración*, basada en la composición desordenada del *Informalismo* y la presencia de figuras aisladas y sin connotaciones históricas. El retorno a la figuración, según V. Izquierdo, es consecuencia de la desaparición de los límites entre la figuración y abstracción.

“La necesidad de recuperar la tradición icónica, lejos de la voluntad de despersonalización característica de los artistas pop, no renuncia a los procedimientos ni a las técnicas del informalismo, tampoco a la subjetividad implícita en ellos”. MARTÍNEZ MUÑOZ, A.: *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX*, Vol. 2. Valencia, Universidad Politécnica, 2000, p. 46.

⁵⁷ Ver LACRUZ NAVAS, J.: *El Grupo Trama: José Manuel Broto, Xavier Grau, Federico Jiménez Losantos, Javier Rubio, Gonzalo Tena*, Vol. I y II. Zaragoza, Mira, 2002.

Aguayo, Luis Sáez, Ramiro Tapia y Modesto Llamas Gil, entre otros. Los encuentros organizados por artistas trataban de impulsar el arte actual como una acción colectiva que concierne a todos; intervenir en el arte con un público más activo y acabar con cualquier aislamiento político.

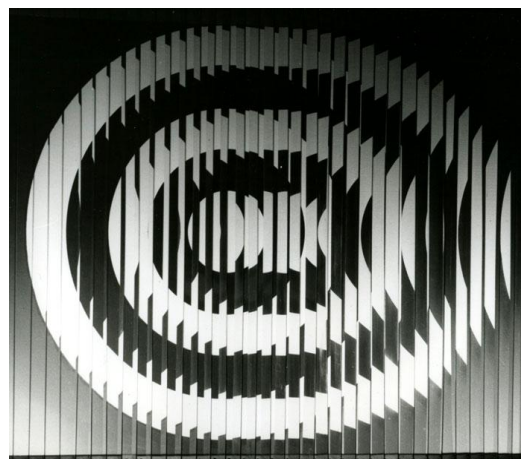
Otra corriente presente en España fue la influencia constructivista del reduccionismo de Malevich o del grupo holandés De Stijl, postulados vinculados con el campo de la geometría, paralelo al Arte Pop y al Nuevo Realismo, con objetivos bien diferentes. En los años sesenta, los artistas trataban de unir a estas aspiraciones la introducción del movimiento en la obra de arte. Es el polo opuesto al Pop Art, denominado Op Art, un movimiento relacionado con el movimiento óptico, donde el Arte Cinético, basado en el movimiento cinético y real, llega a equipararse en términos, según escriben sus analistas.

La historia del arte ya había utilizado el término de cinético en el *Manifiesto realista* de Gabo y Pevsner (a comienzos de siglo XX), y el inventario de obras cinéticas que se desarrollan desde entonces va a ir multiplicando las soluciones dadas, creando movimiento con o sin motor, uso de aparatos luminotécnicos, proyectores, esculturas-móviles, etc. El cientifismo fue una forma más de reacción contra el Informalismo en España a través de manifestaciones como el *Grupo MENTE*⁵⁸ (1968-1970) en Barcelona.

En cambio, el Arte Óptico unía el movimiento óptico con formulaciones matemáticas relacionadas con la forma y el color, desde movimientos aparentes hasta ilusiones espaciales -recordemos el puntillismo de Seurat, el orfismo de Delaunay o la imaginería de Albers, utilizando experiencias preceptuales-. El movimiento se basa en la energía de la percepción, la sensación del movimiento es sugerida por ilusiones ópticas, que se van construyendo con el propio acto de mirar, y que completaba las obras de Víctor Vasarely⁵⁹; el *Grupo GRAV*⁶⁰ (*Group de Recherche d'Art Visuel*, 1960); el citado *Antes del Arte*; Eusebio Sempere; Bridget Riley; o los móviles de Alexandre Calder. Y los latinoamericanos Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Díez o el *Grupo Madí*.

El *Grupo GRAV*, bajo el escrito de *Quince preguntas sobre el GRAV* (1975) que se realizó a uno de sus componentes, Julio Le Parc, explicaba cómo el grupo quería "romper el aislamiento, buscar la confrontación permanente, compartir la aventura de la experimentación, intentar el trabajo colectivo, demostrar que se podía tener una actitud diferente de aquella en la cual uno ha sido condicionado"⁶¹ como grupo que era; en realidad, una suma de individualidades.

Foto 25. Julio Le Parc. *Círculos fractionados*, 1965⁶² ►



⁵⁸ Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas.

⁵⁹ Vasarely decía, que la intrusión de las técnicas -con su velocidad- y las nuevas ciencias -sus teorías, sus descubrimientos y sus materiales novedosos- imponía una nueva forma de ver el arte.

⁶⁰ Formado en 1960 por Le Parc, García-Rossi, Demarco, Morellet, René, Sobrino Stein e Yvaral.

⁶¹ Texto de la entrevista de Caramel a Julio Le Parc, en:

http://www.julioleparc.org/es/text_detail.php?txt_cat_id=3&txt_id=55.

⁶² Tomada de http://www.julioleparc.org/es/open_image.php?aw_cat_id=5&aw_id=60.

Este tipo de trabajos se basaban en la acción de la luz y los fenómenos ópticos para producir sensación de movimiento, ya no interesaba mover la obra como había ocurrido con los móviles de Calder. A menudo, las composiciones son estructuras modulares, con un mismo módulo repetido en rotaciones, traslaciones o cambios de color y escala, donde se pretendía que la superficie permaneciera vibrante, el efecto moaré, o se descubren convexidades, el efecto rubin. El espectador se convertía, así, en el vínculo necesario para completar la obra, algo innovador cuando históricamente el espectador había estado anulado o pasivo frente al arte y es, ahora, cuando el arte moderno pide su colaboración y continuará hasta hoy.

“En España esos colores científicos también se llenaron de contenidos críticos y contestatarios, entendidos como una forma de protesta contra la práctica individual y burguesa del arte en una sociedad de masas que requería otros mecanismos más objetivos en la práctica y recepción de la obra de arte”⁶³.

Una de las primeras experiencias de artistas como Sempere o Yturralde se realizaba en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, que con los colores planos e industriales realizados por ordenador combatían la gestualidad informalista. Algunos de sus participantes formaron el citado grupo *Antes del Arte* creado en 1967: Eduardo Sempere, Francisco Sobrino, José María Yturralde, Eduardo Sanz o Jordi Teixidor, *“desarrolló un tipo de arte basado fundamentalmente en el arte óptico y cinético, pero su objetivo final era establecer nexos entre la ciencia y el arte”⁶⁴.*

Foto 26. Cartel exposición *Antes del Arte*, Galería Eurocasa, Madrid, 1968, serigrafía⁶⁵ ►



El uso de la geometría se recibe, también, por otros derroteros europeos: el *Grupo Zero* (1957, Düsseldorf), con múltiples artistas que ensalzaban la idea, el vacío y las construcciones geométricas, como Otto Piene, Pierre Monzoni o los citados Klein y Fontana. Y la escultura avanza siguiendo estas trayectorias, continuando la forma de trabajar de Arp, Schwitters, Brancusi o Picasso en Europa. Se quería pasar de la abstracción a una nueva forma de tratar los materiales y la disposición espacial de figuras: Anthony Caro o el español Eduardo Chillida.

Por una parte, continuaba la tradición geométrica y por otra, era una reacción contra el abusivo predominio de los coleccionistas, galeristas, compradores de arte y conservadores de museos que siempre recurrían a las corrientes figurativas y al Pop Art, en particular.

Poco a poco se fueron posicionando hacia la Abstracción Post-Pictórica, porque el gesto y la pincelada fueron rechazados por superficies nítidas y limpias (estructura serial), usando los colores mínimos y un objeto en 3D en el mismo espacio que el espectador. Fue lo que se denominó “deconstructivismo”, donde se agrupaban a los

⁶³ RODRÍGUEZ RUIZ, D.: “El color de las vanguardias”, en Catálogo *El color de las vanguardias. Pintura Española Contemporánea, 1950-1990*. Zaragoza, Fundación Argenteria, 1993, p.17.

⁶⁴ Palabras de A. Cerni, en el catálogo exposición VV.AA.: *Antes del Arte*. Valencia, IVAM, 1997.

⁶⁵ Extraída de <http://www.yturralde.org/Paginas/Etapas/Et67-70/Et02.html>.

artistas minimalistas, Hard Edge Abstraction y aspectos de la pintura conceptual y analítica.

También la “muerte de la pintura”, fue una hipótesis muy simplista de moda en los sesenta y principios de los setenta; sin embargo, dice Ruhrberg⁶⁶, no se puede negar que muchos de los acontecimientos más espectaculares en el arte desde esa época se han producido fuera del campo de la pintura y esta falta de popularidad tendrá sus consecuencias en el arte de los ochenta.

El Arte Minimal⁶⁷ incorporaba obras de carácter esencial en cuanto a su estructura y color, apoyándose en la tradición geométrica anterior que lleva a sus últimas consecuencias, consiguiendo el espíritu reduccionista que impregnó el movimiento, sin accesorios y con una economía de medios que desarrolló obras de legibilidad simple y en 3D. Robert Morris en *Notas sobre la escultura*, escribió:

*“La simplicidad de la forma no necesariamente equivale a la simplicidad de la experiencia. Las formas unitarias no reducen las relaciones. Las ordenan. Si la naturaleza predominante y hierática de la forma unitaria funciona como una constante, todas esas relaciones detalladas de escala, proporción, etc., no por eso son suprimidas. Por el contrario, se vinculan más cohesiva e individualmente.”*⁶⁸.

Artistas que representan esta corriente son: Frank Stella, Carl André, Kenneth Noland, Robert Morris, Donald Judd, Sol Lewit o Dan Flavin, valiéndose de tubos fluorescentes, cajas y cubos fabricados a máquina, losas en el suelo o estructuras espaciales abiertas que componían las obras en un lenguaje simple y sin detalles superfluos.

En España su representación es mínima, desde el reduccionismo de Nacho Criado, los comienzos de Francesc Torres, las incursiones de los pintores Xavier Franquesa y Salvador Saura, o las esculturas de Jorge Oteiza, hasta el monumentalismo de Josep Ponsatí y sus hinchables. Un proceso de creación fruto de un análisis mental constante, formas básicas utilizadas repetidamente, que se enlazaba con el Land Art. También, se alzaron otros nombres: Miquel Navarro, Eva Lootz, Cristina Iglesias o Pepe Espaliú, por citar algunos. No hay que olvidar que este arte se presentó en España por primera vez en 1981 en una exposición organizada por la Fundación Juan March.

Estos artistas serán puntos de referencia para el arte conceptual posterior, porque hacen pensar al público al desmaterializar la obra, convirtiéndose en un precedente del Arte Conceptual, entendiendo como tal, la reducción de la imagen a una idea, con un lenguaje común que se opone a la contemplación de la obra de arte de forma pasiva.

Se introduce la “idea”, con mayúsculas:

“La búsqueda del orden y apropiación espacial implicaban un rigor analítico previo a la configuración de la obra, el interés por borrar la huella de subjetividad en la obra llevó a los artistas a usar directamente los materiales industriales, todo esto determinó que la ejecución de la obra fuera tan importante como el valor estético de la misma... (...)...el despojamiento de toda cualidad ligada al virtuosismo técnico del propio artista, el rechazo de los valores estéticos para poner el acento en la implicación activa del espectador, la vinculación de la obra en el espacio expositivo que determina que en ocasiones sea sólo una instalación efímera, todo conduce a valorar los factores mentales

⁶⁶ RUHRBERG, K.: “Pintura”...ob.cit., p. 353.

⁶⁷ Ver MARZONA, D.: *Arte Minimalista*. Köln, Taschen, 2002.

⁶⁸ MORRIS, R.: *Notes on Sculpture*. Nueva York, Anforum, 1966, p.44.

*por encima de la realidad fáctica de la escultura, a convertirla en “el arte como idea”, tan propio del arte conceptual*⁶⁹.

Incluido el gesto en el arte expresionista o los ensamblajes del neo-dadaísmo, era cuestión de tiempo que surgieran los primeros happenings en Nueva York (1958), como habíamos visto, unidos al Pop Art. El término happening viene dado por Kaprow para denominar a una serie de acciones vinculadas al arte e influidas por el dadaísmo:

“... un environment⁷⁰ exaltado en el cuál el movimiento y la actividad son intensificados durante un cierto tiempo –digamos media hora- y donde, por lo general, un grupo de personas se juntan para realizar una acción dramática”⁷¹.

Pero Kaprow no integraba bajo esta denominación a ningún grupo en concreto, no existía manifiesto ni escrito alguno que pusiera las bases a esta tendencia. Restany escribe en *Les Nouveaux réalistes*⁷² que el happening aparece como un mecanismo de comunicación, una técnica de participación colectiva capaz de suscitar entre los asistentes una simpatía activa, hacerles pasar de la receptividad a la acción, crear en ellos y alrededor de ellos una posible participación. Esa acción aleja al arte del objeto artístico en sí, porque ahora la obra es un acontecimiento tanto con el propio artista como con varios protagonistas, integrando la acción plenamente a otras personas, ya sean actores vinculados al artista o los propios espectadores.

Los happenings son propuestas de arte democrático y participativo, convertido en un mecanismo de liberación. Están en consonancia con todos los movimientos vanguardistas y sociales del momento y se fusionaban diversas manifestaciones artísticas: la pintura, la escultura, la música, la poesía o la danza.

Es un arte de acción, de carácter efímero y, como tal, necesita de un sistema de reproducción y de las nuevas tecnologías -videos, documentación, fotografías, etc.- para perdurar en el tiempo.

Uno de los artistas más influyentes era John Cage que mezclaba el arte experimental con la música, danza, poesía, etc., visto en su acción concertada, *Evento o Pieza de teatro n° 1* (1952). Igualmente, destacaban el *Grupo Gutai* –primer núcleo vanguardista japonés- y *Fluxus* que era un movimiento europeo basado en el dadaísmo desafiante con las instituciones y el arte mismo, cuyo principal representante es Joseph Beuys que, a partir de 1962, participará con sus acciones asociadas a la idea del arte-vida, sirva de ejemplo su obra *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*⁷³.

⁶⁹ IZQUIERDO, V.: *Arte Contemporáneo...ob.cit.*, p. 326.

⁷⁰ Forma de arte por la que el artista crea un espacio tridimensional donde el espectador puede introducirse aumentando sus sensaciones (visuales, auditivas, cinéticas, etc.).

⁷¹ KAPROW, A. Citado en Ramírez, J.A. (Dir.): *Historia del Arte. El mundo contemporáneo...ob.cit.*, p. 357.

⁷² RESTANY, P.: *Les Nouveaux réalistes*. Paris, Planète, 1968.

⁷³ Su principal promotor es Maciunas. Su origen está vinculado a las obras e ideas de Cage y June Paik. El término significa “lo que fluye”. *Fluxus* fue un movimiento heterodoxo que desafiaba las normas artísticas y sus instituciones, donde el artista combinaba la música, teatro y artes plásticas. A diferencia del término *happening* americano, en *Fluxus* el espectador se mantenía al margen y como reacción al *Arte Pop*, sólo aspiraba a crear “un ambiente lúdico y de entretenimiento, que depurara el arte, su mercado y su historia”.

Es un grupo a su vez comprometido con la realidad social de su época, como el organizado combate de boxeo por “la democracia directa a través de un referéndum” (1972), basada en la reforma electoral y la admisión de la Academia de Arte de Düsseldorf (Alemania).

Con un tono más violento y siniestro encontramos al grupo vienés, ya citado, *Acción Directa*, con Rudolf Schwarzkogler, que introducía actos de mutilación o sadomasoquismo, representaban a una

Uno de los primeros arte de acción en España se desarrollaba en la región aragonesa por medio de auténticas compañías de teatro que hacían funciones con un carácter conceptual. Aún así, hasta 1947 y las obras post-teatro de Joan Brossa no hay documentación⁷⁴.

La acción optó por matices diversos vinculándose a una serie de corrientes que se desarrollaron desde mediados de los sesenta, son el Body Art⁷⁵ (arte del cuerpo), Earth Art (arte de la tierra, de carácter minimalista aplicado a escala magna en el paisaje)⁷⁶, o Land Art⁷⁷ en la década siguiente (arte en el paisaje)⁷⁸. Nacen con una nueva sensibilidad hacia la naturaleza y el cuerpo humano, enfocados hacia un cambio cultural y vinculados a los movimientos ecologistas o feministas.

“Fue una de las primeras llamadas de atención sobre la desafección del mundo artístico en el sistema establecido, después de la luna de miel consumista y tecnológica... (...)...fue una búsqueda de tradiciones culturales alternativas dentro de la misma modernidad, y como tales, dirigidas contra la política de una versión despolitizada del modernismo que había proporcionado la necesaria legitimación cultural a los regímenes conservadores. Por eso la crisis del 68 encuentra su mejor reflejo artístico en los happenings y los accionismos, una forma artística que numerosas veces ha abordado temas abiertamente políticos”⁷⁹.

El arte es parte de la sociedad y refleja lo que ésta vive de forma más o menos explícita. El arte conceptual junto a los performances, se unieron a los movimientos sociales, politizando y posicionando al artista. Los años sesenta fueron los de mayor concienciación política en el contexto internacional y coinciden con un primer intento fallido del aperturismo franquista; y, a su vez, multiplicaron las movilizaciones y agudizaron los conflictos. La idea de cambiar el mundo y transformar las sociedades era bandera de muchos movimientos y protestas, contra guerras injustificadas, explotación del Tercer Mundo, desigualdades sociales, contaminaciones masivas, dictaduras, etc.

A finales de los años sesenta y hasta bien entrada la década de los setenta, surgieron movimientos conceptuales con gran diversidad de manifestaciones, donde se ensalzaba la idea sobre el objeto artístico. Estos pasos no son los primeros en “el arte como idea”, porque ya desde los dadaístas había comenzado esta andadura que tendrá ahora su máxima expresión y que llegará a Castilla y León en la década de los setenta.

sociedad enferma, a pesar del surgimiento de movimientos sociales que deseaban transformar esta sociedad.

⁷⁴ Ver FERRANDO, B.: "El arte de acción en España entre los últimos veinte años y alguno más", en *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancionistas*. Visto: <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html>.

⁷⁵ El *Body Art* surgió en Europa y América casi a la par a finales de los setenta. Era una corriente que usaba el cuerpo humano como soporte y medio artístico. Según Izquierdo, existen dos líneas a seguir: la analítica, basada en las posibilidades del cuerpo, representada por Vito Acconti, Chris Burden o Denis Oppenheim, y la línea dramática apoyada en el dolor, tatuaje o travestismo como Hermann Nictchs o Gina Pane. Los temas alcanzaban conceptos como la violencia, autoagresión, sexualidad, exhibicionismo, etc. Su relación con el *happening* y el *arte de acción* surgidos desde 1958 es obvia, al igual que con la cultura *underground*, el budismo o el yoga.

⁷⁶ Con Michael Heizer o Richard Long.

⁷⁷ Era un arte fundamentado en el paisaje y, a través de la manipulación o transformación del espacio natural, se creaba una obra de arte que necesitaba documentación. Se realizaba en lugares inhóspitos, de dimensiones gigantescas y efímeras, porque su destrucción dependía de los agentes geográficos.

⁷⁸ Algunos artistas se aproximan al entorno natural: Walter de María con sus pararrayos, Robert Smithson con sus espirales, el *Arte/Naturaleza* de César Manrique en Lanzarote, el intimista Richard Long, el sentido antropológico de Nacho Criado y las acotaciones de Robert Llimós.

⁷⁹ MARCHÁN, S.: *Del arte objetual...ob.cit.*, pp.45-46.

“El concepto de arte es, ante todo, un arte en donde los conceptos constituyen el material, del mismo modo que el material de la música es el sonido. Y como los conceptos están estrechamente vinculados al lenguaje, el concepto de arte es un arte donde el lenguaje es material”⁸⁰.

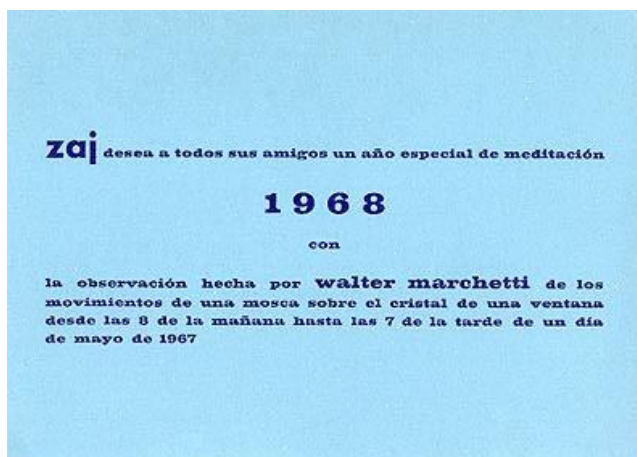
“El paso de los sesenta a los setenta complicó bastante el panorama español en la medida que, con las nuevas expectativas creadas por la apertura de fronteras y el pujante desarrollo económico, era más difícilmente soportable el mantenimiento de las viejas estructuras franquistas. Las tensiones generadas por esta situación influyeron en la situación de la cultura y el arte españoles de ese momento, que volvieron en cierta manera a diferenciarse de las pautas internacionales. En este sentido, resulta bastante significativa la inoperancia en España de la línea analítica y conceptual de la vanguardia internacional de la primera mitad de los setenta”⁸¹.

Su técnica, de aspecto pobre, pero cargado de ideas comprometidas, fue rechazada por la España franquista. Después del mayo francés, el arte se unió a la conceptualidad y lo efímero, creando en nuestro país el arte de acción. Entendiendo como tal, según Aznar Almazán:

“Una acción es un pastiche en el que se combina un ambiente como encuadre artístico y una representación teatral, lo cierto es que en ella el estatuto tradicional de «obra de arte» se desmorona absolutamente y el artista asumen nuevas funciones mucho más próximas al papel de mediador que de creador”⁸².

Bozal lo describía diciendo que:

“Proseguía la misma problemática de movimientos anteriores como Equipo Crónica o Eduardo Arroyo, esto es, una reflexión sobre la pintura, sobre el arte mismo, sobre sus condiciones, tanto las del artista como las del mercado. Solo que el arte conceptual catalán se lo plantea con otros medios –ya no pictóricos- y sobre todo, aparece en una época en que el mercado ya ha adquirido un estatus de cierta normalización en España, con lo cual ponerlo en cuestión equivalía a poner en peligro los mecanismos «mediante los cuáles se transmite –ellos decían- la ideología dominante»⁸³.



◀ Foto 27. Cartón ZAJ, 1968⁸⁴

El mayor precedente del arte conceptual en España fue el *Grupo ZAJ (1964-1996)*⁸⁵ con Juan Hidalgo y Walter Marchetti (Madrid, 1964)⁸⁶, influenciados por el

⁸⁰ Cita de POPPER, F.: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid, Akal, 1989, p. 16.

⁸¹ CALVO SERRALLER, F.: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza Forma, 1988, pp.162-163.

⁸² AZNAR ALMAZÁN, S.: *El arte de acción*. Hondarribia, Nerea, 2000, p.8.

⁸³ BOZAL, V.: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 125.

⁸⁴ De http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/min_cart.htm.

movimiento Fluxus, y definido como un “concierto de teatro musical” compuesto por *etcéteras* –nombre de sus acciones-, con gran importancia de la dimensión temporal, la música y el gesto.

“El grupo realizó una intensa actividad: conciertos, acciones, publicaciones, instalaciones y tarjetas postales. Ofrecían trozos de cotidianidad sacados de su contexto habitual utilizando gestos y movimientos minimalistas, introduciendo objetos sencillos y ordinarios y ejecutando la acción con neutralidad y desasimiento personal”⁸⁷.

Su primera actuación se realizó en el Teatro Gayarre en Pamplona en 1965, pero aún así no tuvieron gran repercusión y tuvieron que “exiliarse” desde 1973. Se convirtieron en el precedente indiscutible del arte de acción en nuestro país⁸⁸.

Este cambio estilo en España suponía no sólo una nueva concepción del objeto artístico con un carácter conceptual –basado en un debate teórico-, sino la incorporación de nuevas técnicas y una creciente politización, indicadores de un cambio que durará hasta los años ochenta cuando se promueva, por lo contrario, una arte despolitizado y no comprometido.

Destacamos también al *Grupo Miralda*, *Grup Gallot* (1960), *Gongçal Sobré* (1966) o el *Grupo Trama*⁸⁹. Sumándose a la conceptualidad de la poesía visual encontramos al *Grupo N.O*⁹⁰ o *La Cooperativa de Producción Artística y Artesana*⁹¹ (1967). E individualidades como Francesc Torres, Jaume Xifra, Jordi Galí, Antoni Llena, Esther Ferrer, Nacho Criado, entre otros. Lo mismo ocurre con los grupos de fotógrafos que amplían el campo de la creatividad en este ámbito, es el caso del grupo que colabora en la revista *Nueva Lente*⁹². Mostrando una mayor presencia de estos artistas en Cataluña o Madrid, debido al propio desarrollo de las metrópolis, frente a otras zonas con escaso dinamismo, como seguía siendo Castilla y León.

El mayor desarrollo de la renovación cultural y artística en el ámbito conceptual vienen señalados por distintos hitos: la Mostra d’Art Jove de Granollers (1971) donde en el concurso hubo cabida para este tipo de manifestaciones; el Congreso Mundial de Diseñadores del ICSID (1971) -donde participa el grupo formado por Rabascall, Miralda y Xifré- o la exposición *Informació d’art concepte* en Banyoles (1972). Anteriormente, se habían desarrollado los citados Encuentros de Pamplona (1972) y los ciclos organizados por Simón Marchán en Madrid y Barcelona (1974) sobre los *Nuevos comportamientos artísticos*.

⁸⁵ Se pudo ver su obra en Valladolid el 10 de enero de 2010 en la sala de exposiciones del Museo de la Pasión.

⁸⁶ Luego se añadirá Esther Ferrer, Martín Chirino o Tomás Marco. Herederos todos ellos de John Cage y Marcel Duchamp.

⁸⁷ Conferencia de ÁLVAREZ, H.: *El arte de acción en España (Una visión panorámica)*. Helsinki, Academia de Teatro de Helsinki, febrero 2007, p. 2, en archivoscolectivos.net.

⁸⁸ Interesante Tesis doctoral (inéedita) de RODRÍGUEZ SÚNICO, M.T.: *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*. Dirigida por Manuel Álvarez Fijo. Sevilla, Universidad, 2001.

⁸⁹ Formado por José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio, Gonzalo Tena, Federico Jiménez Losantos y Alberto Cardín.

⁹⁰ Formado por Fernando Millán, Juan Carlos Aberasturi, Jokin Diez, Enrique Uribe y Jesús García-Sánchez.

⁹¹ Con Manolo Quejido, Ignacio Gómez de Liaño, Herminio Molero y Fernando López-Vega.

⁹² Con Carlos Serrano y Pablo Pérez Mínguez.

No existe presencia alguna de estas corrientes en el ámbito castellano-leonés, ni referencias escritas sobre algún ejemplo en las décadas señaladas, aún abría que esperar...

La innovación del arte contemporáneo y la introducción de la conceptualidad obligaron a buscar nuevos soportes, en este caso tecnológicos: video, cine, holograma, escáner, entre otros. Son, sin duda, nuevas técnicas que abrieron paso a la creación por ordenador y al uso de nuevas tecnologías, lo que no quiere decir “muerte de la pintura” como se había observado por algunos críticos (Greenberg, Michel Fried, Ellie Faure), sino una pacífica convivencia.

Los primeros avances en el video arte⁹³ se producen en los sesenta y, poco a poco, se introducen los avances en el software y hardware, pues los ordenadores ampliaron sus posibilidades para manipular imágenes, crear maquetas en 3D, editar videos, crear páginas webs, etc. El arte por ordenador se incluyó dentro del diseño gráfico y se confundió incluso con él, se convirtió en indisoluble el arte contemporáneo y el avance tecnológico.

Esta corriente que abre el camino a la tecnología, desemboca en el llamado Computer Art y el Video art. Conciben la obra como una construcción y al artista, su ingeniero. El primero, con el ordenador y el segundo, con un monitor de televisión. El pionero del Vídeo Art fue Bruce Nauman a fines de los años sesenta y, en la década siguiente se produciría un gran vivero de ideas, a partir de la emancipación total del individuo y la libertad mental que estaban otorgando los NMS que generarían la frase de Beuys, “La rivoluzione siamo Noi” -la revolución somos nosotros-, que venía a decir que la situación social sólo podía cambiar a través de la creatividad y el desarrollo artístico.

Así, podemos recordar: los trabajos en vídeo de Richard Serra, Joan Jonas, Vito Acconci, Marina Abramovic, *Gilbert & George*, etc. Campus decía: “*me sirvo del vídeo como herramienta, como materia prima. La elección del término de videoarte no es una opción acertada. Vídeo es más apropiado, el videoarte es un género*”⁹⁴. El arte nunca ha permanecido aislado de la realidad social y cada vez más se va percibiendo esa falta de límites entre el arte y la vida cotidiana, como el caso de los vídeos del grupo alemán *Telewissen*, vinculados a un público profano en la materia.

Los años sesenta en España supusieron la introducción del Computer Art o video-arte, donde se mezclaba la nueva tecnología con las creaciones artísticas y el diseño gráfico. Comienzan a impartirse seminarios en la Universidad de Madrid en el Centro de Cálculo⁹⁵, que permitían un acercamiento a los artistas de estas corrientes, como José María Yturralde⁹⁶, Manuel Barbadillo, Eusebio Sempere, Torres García, Gerardo Delgado, Soledad Sevilla, Manuel Quejido, Elena Asins, por citar algunos. Gracias a ellos, se despertó el interés por la tecnología y el arte, por ejemplo, los efectos ópticos de Sempere. Las primeras aportaciones a la aplicación del ordenador en el arte se recopilaron en 1969.

⁹³ Recordar los primeros dibujos y gráficas a ordenador en los sesenta, así como la exposición *Computer-grafik* en Stuttgart en 1965 o *Cybernetic Serendipity* en Londres el mismo año.

⁹⁴ Cita tomada de SCHNECKENBURGER, M.: “*Escultura*”, en VV.AA: *Arte del siglo XX*. Barcelona, Taschen, 2001, pp. 407-680, p.608.

⁹⁵ Como “*Formas computables*” en 1969, o “*Generación automática de formas plásticas*” en 1970.

⁹⁶ Ver GARCÍA CAMARERO, E.: “Yturralde y el arte cibernético”, en *Triunfo*, nº 558. Madrid, 1973, p 59.

*"Con el acto final de la dictadura amainó la tempestad conceptual mientras sus efectos eran denostados por una facción crítica que pretendía adelantarse en la toma de posición frente a los nuevos vientos que se avecinaban. El sentido del debate, que quedó entablado por la polémica exposición de la Bienal de Venecia del 76, se reorientó significativamente en un curso de verano en la UIMP de Santander el verano siguiente. Parece que ya en aquel momento, a algunos les preocupaba más la construcción de un sistema artístico normalizado y homologable internacionalmente que la capacidad del arte de intervenir directamente sobre el contexto de nuestra realidad política concreta"*⁹⁷.

Por otro lado, a finales de los sesenta se impuso con fuerza en España la fotografía, especialmente focalizará sus descubrimientos en la citada revista *Nueva Lente* (1971, Madrid), con personajes de la talla de: Jorge Rueda, Pablo Pérez, Antonio Gálvez Elías Dolcet o Carlos Serrano y, más orientados al neodocumental, la Agrupación Fotográfica Almeriense (AFAL) y/o Cristina García Rodero. Estos sectores mantenían una cercanía al arte contemporáneo de la Nueva Generación en torno a la Sala Amadís, con una actitud provocadora que reaccionaba utilizando la realidad exclusivamente a modo de temática fotográfica, siendo el fotomontaje el recurso más elegido.

López Mondéjar explicaba:

*"... la imagen fotográfica del primer período de Nueva Lente, elaborada según una poética de lo absurdo, es un exponente claro de este sesgo lúdico-irracionalista y de su plasmación icónica. Propuesta fotográfica que descansa sobre la categoría estética de la ambigüedad como eje fundamental. Considerada por no pocos como la madre de todas las vanguardias fotográficas españolas contemporáneas, la revista fue un apéndice de este espíritu lúdico-irracionalista asumido por las nuevas corrientes artísticas, y una versión pedánea de ciertos movimientos estéticos anglosajones en los que todo cabía"*⁹⁸.

Bajo su tutela y la de otras revistas: *Flash-Foto* (1974), *Zoom* (1976), etc. van surgiendo colectivos de fotógrafos, entre otros, *Yeti* y *Alabern* en Madrid; *Grupo Fotográfico Libre Expresión f/8* en Sevilla; *Grup Taller d'art Fotogràfic* (1975) en Barcelona.

Todos ellos estaban representados por un elenco de galerías especializadas: Redor en Madrid (1970) o Spectrum en Barcelona (1973); los centros: el Photocentro (Madrid, 1974) o el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (1972); así como las actividades de las agrupaciones fotográficas, recordemos la Fotomostra (Lérida) y la Semana de la Fotografía (Guadalajara).

Al filo de la década de los setenta ya se auguraba el descrédito de las vanguardias artísticas, convirtiéndose en uno de los principales temas del debate cultural. Se consolidaron muchos de los artistas de los cincuenta –especialmente la corriente informalista⁹⁹–, y se va afianzando el cosmopolitismo artístico, pues la pérdida de la idea de vanguardia, la falta de disciplina artística o las libertades estilísticas dieron lugar a una amplia multiplicidad de estilos.

⁹⁷ WERT ORTEGA, J.P.: "Sobre el arte de acción en España", en *ARTEA, investigación y creación escénica*. Universidad de Castilla La Mancha, en:

http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/249/ArteAccionEspana_JuanPabloWert.pdf.

⁹⁸ LÓPEZ MONDÉJAR, P.: *150 años de fotografía en España*. Madrid, Lunwerg, 2003, p. 246.

⁹⁹ Que aún hoy sigue siendo imperante sobre el arte contemporáneo surgido a posteriori.

En 1970 surgía en París el grupo *Supports-Surface*¹⁰⁰, “sosteniendo la idea de que la pintura es un fenómeno completamente real y no es más que la puesta en escena del trabajo físico del artista, en el tiempo y en el espacio”¹⁰¹, retomando de nuevo el trabajo de la pintura que tanto se va a extender en los ochenta en España, especialmente con Documenta 6 de Kassel (1977) que marcará esta tendencia.

La pintura vuelve a sus cauces más conservadores de la mano de los artistas de generaciones anteriores. El retorno al pasado se plasma a manera de paréntesis del cúmulo de novedades aparecidas hasta ahora, sobre todo tecnológicas, al mismo tiempo se acusará el cansancio de la austeridad minimalista, como veremos.

*“Puede decirse, que así como la no figuración había liberado a principios del siglo XX todas las posibilidades de la pintura, el exceso de figuración, consecuencia de toda jerarquía experimental o todo el anhelo de la comunicación, desemboca en el mismo resultado”*¹⁰².

A la muerte de Franco, España es uno de los países europeos con mayor número de artistas reconocidos en la escena internacional y en las diferentes corrientes de la modernidad, como si la dificultad interna se hubiera hecho virtud para innovar y crear, y la creatividad enraizara con más fuerza ante la crisis política del franquismo, y los desequilibrios del crecimiento económico y social o cultural incentivarán la imaginación artística de sus creadores.

En ellos latía el sentimiento de liberación y el objetivo democrático a través de todas las manifestaciones artísticas, al igual que en la mayoría de la sociedad. Las movilizaciones, la conflictividad y los movimientos sociales de oposición al régimen que habían conseguido la conquista de las libertades en una lucha de trabajo en equipo y consenso, estuvo presente en muchos de los colectivos artísticos tratados.

2.- LA NORMALIZACIÓN DEL ARTE DURANTE LA TRANSICIÓN POLÍTICA (1975-1982).

La entrada de la libertad provoca en las artes una tendencia que según el sociólogo Bell obliga a una nueva sensibilidad para "lo nuevo"¹⁰³. La modernización era el elemento necesario para la ruptura y la transformación del mundo como propugnaban los NMS.

*“Las Vanguardias quebraron las reglas tradicionales que se habían consolidado sobre estos elementos: figuración, la nobleza de materiales, su funcionalidad y monumentalidad, su exhibición museística... (...)...Las Vanguardias quisieron transformar el mundo y cambiaron la percepción de las cosas. Su herencia es ya nuestra tradición, con todas sus facturas al alcance como medios de expresión... (...)...Las Vanguardias no sólo cambiaron el canon estético, también hicieron reventar las pautas que separaban, mediante convenciones más o menos heredadas del clasicismo, unas artes de otras”*¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Con los franceses Vicent Bioulès, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi y Claude Viallat, y luego se añadirán Noël Dolla o Louis Cane.

¹⁰¹ GUALDONI, F.: *ART. Todos los movimientos del siglo XX desde el Postimpresionismo hasta los New Media*. Milán, Skira, 2008, p. 409.

¹⁰² RANCILLAC, B.: *Cómo pintar a la acrílica*. Barcelona, Parramón, 1992, p. 20.

¹⁰³ En FUNDACIÓN FOESSA.: *Informe sociológico sobre el cambio social en España, 1975-1983*, Vol. II...ob.cit., p.615.

¹⁰⁴ ATIENZA, R.: “Diálogo en la paradoja”, en VV.AA: *Colectivo Tropo. Julio Medavilla y Rafael Magro*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, p. 105.

Las últimas convulsiones de la dictadura iban a facilitar el desarrollo de un arte político comprometido, como se demuestra en la retrospectiva de cuarenta años de arte español de 1976 en el Bienal de Venecia titulada *Spagna. Avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976*.

La Bienal de Venecia que en un principio rechazó la presencia de España, logró aceptar su admisión tras la mediación de algunos artistas. La exposición recogía la vanguardia española hasta ese año, bien es cierto que la citada *Spagna. Avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976*¹⁰⁵ no dejaba de ser un homenaje a la oposición, todavía en un momento de inmovilismo con Arias Navarro. Por ello, la polémica estaba servida. Contó con los críticos Tomás Llorens y Valeriano Bozal; los arquitectos Bohigas y Pérez Escolano; el diseñador Alberto Corazón; y los artistas Antoni Tàpies, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Agustín Ibarrola.

A pesar de que la bienal no era exclusivamente sobre las artes plásticas, fue una exposición apoyada por aquellos que pensaban en el nuevo revivir de España en aquellos momentos históricos de pactos y plataformas en un panorama ideológico más efervescente y democrático, y en pleno debate social sobre el destino e identidad de la vanguardia artística española.

En el proyecto se mostraba el arte vinculado a la realidad socio política desde el fin de la Guerra Civil –con obras y monográficos de Pablo Picasso, Joan Miró o Calder y la obra gráfica de la época-¹⁰⁶; de Alberto Sánchez, Julio González y Josep Renau; y finalmente, mostraba una revisión de la pintura y escultura desde finales de la guerra hasta 1976 reuniendo tendencias antes rechazadas, de la mano de *Dau al Set, El Paso, Equipo 57, Estampa Popular, Equipo Crónica, Equipo 57, Grup de Treball* o artistas: Eduardo Arroyo, Jorge Castillo, Alberto Corazón, Eduardo Chillida, Oscar Domínguez, Luis Fernández, Ferrant, Juan Genovés, Luis Gordillo, José Hernández, Ibarrola, Antonio López, Julio López Hernández, Millares, Lucio Muñoz, José Ortega, Jorge Oteiza, Antonio Saura, Eusebio Sempere, entre otros muchos. No obstante, hubo ciertas suspicacias sobre quién era o no integrado en esta muestra, porque según Torrent¹⁰⁷, significaba tacharles de connivencia con el régimen, despertando enfrentamientos personales entre los artistas participantes.

La apertura democrática no provocó un efecto artístico de forma inmediata, aunque sí, se dieron homenajes y reconocimientos de personajes de calidad, anteriormente rechazados por la dictadura. La transición trajo consigo una normalización artística equiparable a Europa, donde las razones políticas antifranquistas muy presentes en el arte hasta ahora eran sustituidas por un arte no político, que expresaba diversos temas personales, provocando una diversificación de los mismos. La creación del primer Ministerio de Cultura –con Pío Cabanillas en 1977- era un gesto simbólico de lo que se avecinaba.

Se estaba produciendo una vuelta a posturas pictóricas figurativas más o menos expresionistas¹⁰⁸. Así señala Bozal,

¹⁰⁵ CHAO, R.: “España en la Bienal de Venecia. Se ha tratado de conseguir innovación en el arte y desacato oficial”, en *El Norte de Castilla*. Madrid, 21/10/1976, p. 22.

¹⁰⁶ AMÓN, S.: “La representación no oficial de España en la Bienal de Venecia”, en *El País*. Madrid. 08/05/1976.

¹⁰⁷ TORRENT, R.: *España en la Bienal de Venecia*. Castellón, Col·lecció Universitaria, 1997, p. 222.

¹⁰⁸ ALBARRÁN DIEGO, J.: “Del desarrollismo al entusiasmo. Notas sobre el arte español en tiempos de transición”, en Hernández Huerta, J.L. (Ed.): *Foro de Educación. Pensamiento, Cultura y Sociedad*, nº 10. Salamanca, Libro, 2008, pp. 167-185.

“Las orientaciones que habían venido afirmando, creo que tímidamente antes de 1975, su apoliticismo, su rechazo a entender la obra artística como manifestación del compromiso, encontraban ahora un nuevo marco de desarrollo más adecuado a sus propuestas”¹⁰⁹.

Es, en palabras del artista Carlos TMorí, *“una amnistía general no sólo a nivel judicial sino a nivel de la mentalidad de todos”¹¹⁰*, recuperando una identidad al margen de las presiones políticas anteriores, de una sociedad dividida en izquierdas y derechas. El desarrollo del individualismo impregnó el arte de finales de los setenta y ochenta, frente al cambio político que se estaba desarrollando.

La presencia del mercado como coordinador del arte es fundamental en el entendimiento del crecimiento económico de la obra de arte como valor adquisitivo y de la inversión de los museos, coleccionistas, las casas de subastas, etc. Era el boom del mercado del arte, ensalzando o engullendo a los artistas y sus obras que tuvieron que adaptarse o “morir” ante la nueva generación de coleccionistas.

El período de la transición democrática concluyó con la presencia de ARCO 82, que continuará hasta nuestros días como muestra del arte contemporáneo anual. En sus comienzos fue filtro y escaparate de galerías y artistas, copia de lo que se estaban haciendo en otros países hacía décadas, como Documenta de Kassel (Alemania, desde 1955) o FIAC en París (desde 1973).

Por otra parte, comenzaron a exponerse en España algunas de aquellas corrientes artísticas, antes señaladas, por ejemplo, la exposición de *Equipo Crónica* en la Galería Juana Mordó (1976, Madrid), *1980* (1979, Madrid) y *Madrid D.F* (1980). Se hacía desde una visión de afirmación de su calidad, de arte joven, no ideológico y que mostraba un arte nuevo sin una orientación estilística fijada. Además, estaba apoyado por determinadas revistas: *Lápiz*, *Figura*, *Sud Exprés* o *Arena Internacional*.

Los nombres españoles son los que traspasan las fronteras más que nunca había ocurrido: escritores: Arturo Pérez Reverte, Fernando Savater o Manuel Vázquez Montalbán; artistas: Miquel Barceló o Eduardo Chillida; arquitectos: Santiago Calatrava y Rafael Moneo; directores de cine: Pedro Almodóvar o Fernando Trueba, ejemplos de lo que aquí se estaba gestando. El reconocimiento internacional y los cambios del gobierno de Suárez van a afectar directamente a la cultura española que va abriéndose camino en los circuitos internacionales.

Nuestra región comienza en estos últimos años del siglo XX a mostrar ciertas transformaciones, según González Posadas:

“... una revitalización artística de caracteres bastante peculiares, cuyo común denominador es una falsa apariencia de gran eclosión artística regional, el espejismo de una profunda innovación, en el que ha contado no poco la ambigüedad en el grandilocuente tratamiento de los acontecimientos culturales”¹¹¹.

Es la unión del arte y el mercado de éste, una combinación dependiente de las corrientes internacionales y poco favorecedora para el arte “menos vendible” o alternativo. Según Albarrán Diego,

¹⁰⁹ Cita de BOZAL, V.: *Pintura y escultura española del siglo XX*. Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 571-72.

¹¹⁰ Entrevista a Carlos TMorí...cit.

¹¹¹ GONZÁLEZ POSADAS, J.: “La vida cultural”, en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J.: *Historia de una cultura. Castilla y León/ Informe*, IV. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, pp.425-474, p. 434.

"... el entusiasmo que se planteó sobre el arte español desde principios de la década, tendría como correlato práctico la adopción epidérmica de tendencias pictóricas internacionales al amparo de estrategias mercantiles reaccionarias"¹¹².

Fuera de España se estaban desarrollando tres grandes frentes artísticos, los alemanes Neue Wilden¹¹³ (nuevos salvajes), la Transvanguardia italiana¹¹⁴ y la nueva pintura neoyorquina, de la que retoman la expresividad subjetiva. Son ante todo respuestas al gran desarrollo conceptual de los setenta y la vuelta a la tradición en la elaboración pictórica. Por otra parte, existe una tolerancia de corrientes muy diversas, donde se transmite el pacifismo, frente a la revolución cultural y artística que habían sido los setenta.

En España se organizan grandes exposiciones que acercaban a estas corrientes: *Origen y visión. Nueva Pintura alemana* (Palacio de Vázquez, Madrid, 1984)¹¹⁵, mostraba el Neoexpresionismo, corriente que llegó a España¹¹⁶ tras la muerte de Franco, dando un giro hacia una versión española de las tendencias internacionales sin rechazar las tradiciones propias. La mayoría de los jóvenes pintores españoles compartieron esta tendencia del expresionismo figurativo con la presencia de cargas y signos simbólicos por el influjo de Miró, Tapies, Pollock o el Arte Povera. Podemos recordar a Frederic Amat, Miquel Barceló, José María Sicilia, Chema Cobo, Víctor Mira, María Gómez, García Sevilla o Guillermo Paneque. De aquí, deriva el Nuevo Clasicismo que triunfó en Italia, Francia y España como una vuelta a la pintura clásica basada en el manierismo y el gusto por la curva del artista Carlo Maria Mariani.

La fotografía consiguió abrirse paso utilizando la libertad inherente en sus enfoques y temas, así en 1979 se crea la primer agencia fotográfica independiente en España, Cover, creada por Jordi Socías y Aurora Fierro. Se suceden nombres en estos

¹¹² ALBARRÁN DIEGO, J.: "Del desarrollismo al entusiasmo...ob.cit., p. 7.

¹¹³ De carácter violento, gestual, crítico e irónico: la obra de George Baselitz, A.R. Penk, Jorg Immendorf, entre otros. Baselitz ya había proclamado en 1961 el advenimiento de la era del "realismo patético", con la plasmación en sus obras del carácter salvaje, semirrealista, blasfemo y obscuro. Esa rabia y rebeldía de la juventud se calmó algo hacia los ochenta, donde introducía las figuras al revés con una técnica excelente, recordar *Cena en Dresde* (1983).

¹¹⁴ El carácter neoexpresionista que se respiraba en Europa, también se sintió en Italia, la Transvanguardia, cuyos representantes fueron Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Nicola de Maria, Sandro Chia y Francesco Clemente. Nace a comienzos de los ochenta en contraposición al *Arte Povera* nacido en Turín una década atrás.

La Transvanguardia teorizaba un regreso a la alegría y a los colores en la pintura, tras años de predominio del arte conceptual. Una pintura que vuelve al lenguaje clásico, con temas mitológicos influenciados por épocas anteriores, el Renacimiento o el Barroco, pero a diferencia de otras corrientes, estos artistas no quieren influir en el cambio de la sociedad.

¹¹⁵ DE LOS SANTOS AUÑÓN, M.J.: *Neoexpresionismo alemán*. San Sebastián, Nerea, 2004, p. 28.

¹¹⁶ Recordar numerosas exposiciones sobre dicha corriente, *Espacio Alemanes* o *Arte joven renano* (1987). Esta última era una recopilación de artistas alemanes de las últimas décadas. "Margarethe Jochimsen, comisaria de la exposición, dice del sentido de ésta que si consiguiera revelar algo acerca de las cuestiones que en estos momentos afectan a la generación más joven de artistas renanos, algo de la situación mental que se refleja en sus obras, eso sería un resultado satisfactorio. Pero si con esta exposición se lograra intensificar el diálogo en gestación entre artistas españoles y alemanes, eso sería ya un resultado espléndido", según A.V.: "Artistas de Renania hacen lo que quieren", en *El País*. Madrid, 04/08/1987.

años: Koldo Chamorro, Benito Román, Cristina García Rodero, etc.; y se desarrollan revistas especializadas como *PhotoVisión*¹¹⁷.

El arte de acción será uno de los lenguajes más utilizados en el arte conceptual español, junto al uso de la fotografía como medio o resultado, y adherido a los términos, arte paralelo o independiente; Cataluña será su punta de lanza. Desde el punto de vista de sus acciones reivindicativas, transformadoras y revulsivas, comienza a emerger en Cataluña tras la Muestra d'Art Jove en Granollers (1972). El radicalismo y la elevada carga ideológica y política que posee el movimiento conceptual tiene una relación directa en el marco histórico donde apareció éste, es decir, un periodo de crisis con resultado de muerte del régimen y el paso a una democracia.

La irrupción del arte conceptual en España no fue fácil –ya se han visto los primeros pasos con el *Grupo ZAJ-*, su situación política, la endeble tradición vanguardista, la falta de instituciones museísticas o los gustos conservadores de tipo artístico que se propugnaban, no facilitaban su implantación a lo que se sumaba su propio carácter anticomercial y su espíritu transgresor. La obra *Del arte objetual al arte de concepto* (1972) de Simón Marchán fue la clave para entender este estilo desde un punto de vista académico.

*“Con la eclosión de las nuevas poéticas y el ánimo contestatario de esta generación respecto a los lenguajes existentes, se instauró un espíritu de búsqueda de lo nuevo partiendo totalmente de cero y rechazando las herramientas tradicionales. La carestía económica alentó las soluciones más sencillas y directas, como la actuación en la naturaleza o con el propio cuerpo, lo que aportó una nueva visión de la escultura como proceso, alejada del punto de vista formalista que la dominó durante la abstracción informal e iniciando un proceso en que las cosas ya no se representaban, sino que se presentaban a dimensión y escalas reales”*¹¹⁸.

En Cataluña, el *Grup de Treball*¹¹⁹ (1973-1975) fue un colectivo que buscó aplicar un programa de vanguardia radical (once proyectos) y de inserción del hecho artístico en la praxis social. Tuvo su principal manifestación en la revista *Questions d'art* (nº 28, 1974-1975) que incluía una especie de manifiesto. Realizó las exposiciones llamadas *Información de Arte*, con el fin de unir la obra de arte y los medios de comunicación. Por otra parte, activa mecanismos en el sector de las artes visuales en defensa de los intereses sindicales de los artistas y a favor de la transformación de la institución artística¹²⁰.

El desarrollo de estas manifestaciones fue habitual en Cataluña, según señala el libro de Luis Utrilla, *Croniques de l'era Conceptual*, se citan a: Fina Miralles, Carles Pazos, Olga L. Pijoan, Ferrán García Sevilla o Carles Santos, etc. Y desde 1973 comenzaron a surgir salas alternativas para enmarcar estos proyectos, antes habían sido de exclusividad artística, ahora, la fotografía se convierte en la única referencia del acto. En ese mismo año se intenta reunir a los jóvenes de la vanguardia catalana en *TRA-73*,

¹¹⁷ MARTÍ CIRIQUIAN, E.: *Identidad, cuerpo y nuevas tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Juan Antonio Roche Cárcel. Alicante, Universidad, 2008, pp. 198-199.

¹¹⁸ PARCERISAS, P.: *Conceptualismo (s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid, Akal, 2007, p. 62

¹¹⁹ Compuesto por artistas, escritores y críticos: Francesc Abad, Jordi Benito, María Costa, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Pere Portabella, Xavier Francesca, Alicia Fingerhut, Carles Hac Mor, Inma Julián, Josep Parrera, Doreothée Selz, o Carles Santos.

¹²⁰ Ver ÁLVAREZ, H.: *El arte de acción en España...ob.cit.*

y, también, participarán muchos de los citados¹²¹, ofreciendo la panorámica del arte de acción en nuestro país; y se crea *Àmbit de Recerca* (1975, Fundación Miró, Barcelona). Posteriormente, en el ámbito madrileño continuará su labor los *Nuevos Comportamientos Artísticos* (1974) con Nacho Criado, Alberto Corazón, Moro (y sus happenings promovidos por la galería La Casa del siglo XV (Segovia) en 1977), Ricardo Cristóbal y Paloma Navares que junto a otros, Pedro Garhel, Eva Lootz y Concha Jerez, visibilizarán estas tendencias.

Continúan los eventos: Panorama 78 (organizada por la Asociación Sindical de Artistas Plásticos o ASAP), *Metronom* (galería *Metronom*, Barcelona, 1980); la exposición *Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías*¹²² (Madrid), o el trabajo de galerías como la de Evelyn Botella¹²³ (Madrid, 1975) que apoyarán estas tendencias desde su primera exposición en 1981.

Sobre Panorama 78, el diario *El País* hacía una crítica negativa, acusándola de una excesiva acumulación de obras, Rivas apuntaba:

*“Un visitante desprevenido se encuentra desde que cruza el umbral del museo inmerso en una especie de «acumulación», arbitraria y fatigosa acumulación (en el peor sentido de la palabra), en la que si domina una constante, no es otra que la mediocridad. Eso sí, hay de todo y para todos los gustos: mugrientas telas pretendidamente informalistas, bibelots cinéticos, caricaturas semiconceptuales, pinitos académicos, ridiculeces surrealistas, rancios realismos sociales, pastiches abstractos y figurativos en todas y cada una de sus modalidades, comics, joyas, tapices y un interminable etcétera que resultaría pesadísimo seguir enumerando. Y ¿por qué no? De tanto en tanto alguna que otra obra interesante condenada a pregonar su aburrimiento en medio de tanta trivialidad. Se diría que todas las artes y todas las técnicas han sido pasadas por agua para darse cita en este singular festival del «todo vale»”*¹²⁴.

Panorama 78 estuvo organizado por las asociaciones de tipo artístico y sindical de la época, para hacer un estado de la cuestión del ambiente artístico. “*Era una exposición muy utópica porque queríamos que en la primera exposición, no hubiera jurados, no hubiera criterios de selección, y que todos los artistas tuvieran derecho a exponer. Por ello, creamos un reflejo de lo que se hace en el arte contemporáneo en España. Partíamos de la premisa: la asociación trataba de que todos los artistas fueran asociados*”¹²⁵. Se hizo una convocatoria nacional con todas las asociaciones de artistas, no había un criterio de selección y por ello hubo críticas por su escaso conocimiento y su “excesivo” carácter democrático que aceptó a todo tipo de artistas amateurs o aficionados junto a otros reconocidos.

Otro festival, *Metronom*, según su promotor Rafael Tous, “*se fundó en el año 1980. La idea era llenar la falta de espacios para hacer exposiciones de artistas conceptuales, de artistas marginados, de artistas que no querían ser expuestos en las galerías comerciales, partiendo de la situación de que yo era coleccionista de arte y que conocía a muchos artistas y quería*

¹²¹ Francesc Abad, Jordi Benito, Margarita Camps, Miquel Cunyat, Raúl Domínguez, Ferrán García Sevilla, Silvia Gubern, Ramón Herreros, Àngel Jové, Lluís Jové, Robert Llimós, Carlos Pazos, Olga L. Pijoan, Núria Vidal, Francesc Torres, entre otros.

¹²² Comisariada por Paloma Navares y Marisa González.

¹²³ Entrevista a Evelyn Botella en Madrid por Nekane Aramburu en archivoscolectivos.net.

¹²⁴ RIVAS, F.: “Panorama 78”, en *El País*. Madrid, 19/10/1978.

¹²⁵ Palabras de Marisa González, en “Asociaciones de artistas...cit.

*que la gente supiese lo que hacían. Porque recordemos que en los años ochenta aún había muchas influencias franquistas*¹²⁶.

Este tipo de manifestaciones alternativas van a verse limitadas con la aparición de la feria de ARCO en 1982 que las excluye y, de la misma manera, en la década de los ochenta se las relega ante el arte oficial, apoyado por un sector de críticos de arte.

3.-EL ARTE DE LOS OCHENTA

Aunque se integre el estudio de forma cronológica de acuerdo al desarrollo histórico, es evidente que no existe un arte dividido por décadas, ni propiamente de los años ochenta porque bebe de las corrientes anteriores, desde la introducción del conceptualismo, consumado por la Bienal de Venecia de 1976, o la revalorización de la pintura.

Los ochenta significaron, tras el fin de la transición política:

*“... una explosión de irreverencia y destape, grupos groseros y descarriados de la movida madrileña, como Siniestro Total y Alaska y los Pegamoides, se encargaron de crear la banda sonora de una nueva generación embriagada y delirante, resuelta a recuperar años de tabú y represión*¹²⁷.

Era la visión de un país desenfadado, como señalábamos en el capítulo II, fuera de la participación política, unido a tribus urbanas variadas, dando lugar a una nueva España de “fiestas, drogas y rock and roll”. Pero, a la par de la movida, el arte fue la muestra de ese sentimiento de liberalización social y cultural, sin dictados ni censuras. El artista hizo de su obra su bandera, símbolo de la libertad, la desinhibición y el individualismo. Muestra de esos tiempos es la exposición celebrada en 2006, *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 y 1990*, comisariada por Fernando Francés¹²⁸, y de la que no hablaremos por salirse de la cronología de nuestro estudio.

▪ “El arte oficial”

Los años socialistas se inician con el lema del PSOE “la hora del cambio” (1982) y suponen un reconocimiento del arte y los artistas del momento. “*La vanguardia, demasiado vieja, demasiado militante, dejó paso a la posmodernidad, un término más acorde con las ideas y sentimientos de todas aquellas fuentes*”¹²⁹. No faltan iniciativas artísticas y las condiciones sociales beneficiarán las artes en la España de esta década. Según Bonet Correa, la etapa de los ochenta “*sirvió para oxigenar un poco el panorama; para reclamar atención, y en buena medida conseguirla; para revitalizar a Madrid y por contagio a otras ciudades de España*”¹³⁰.

La política cultural del gobierno se apoyó en el mercado del arte, ya no fundamentado en unas creaciones comprometidas y políticas, sino en dar una nueva imagen estética como la que se estaba desarrollando en Europa, y reconocer a grandes figuras sobre una red de infraestructuras que aboga por el arte joven y las nuevas

¹²⁶ Entrevista a TOUS, R.: “Metrònom”, en *Goethe Institut*. Barcelona, en www.goethe.de.

¹²⁷ JUNCA, H.: “Y después de la Movida, el club”, en *Revista Arcadia*, nº 11. Bogotá, Publicaciones Semana, 2006, pp.22-23.

¹²⁸ Se llevó a efecto en Aragón. Patrocinada por IberCaja.

¹²⁹ MARZO, J.L. y BADIA, T.: *Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)*, en www.soymenos.net (2006), pp. 1-26, p.3.

¹³⁰ CALVO SERRALLER, F.: *Del futuro al pasado...ob.cit.*, p. 154.

promesas, así como la recuperación de la pintura informalista y liberal que no pudo extenderse bajo la dictadura.

Foto 28. Cartel de la feria de arte contemporáneo ARCO 82¹³¹ ►

“El mundo del arte oficial en la España democrática, en realidad, reactiva y pone de nuevo en funcionamiento todos los problemas a los que se enfrentó durante los años 50 y 60. De la misma manera que los pintores abstracto-informalistas creyeron ver en un arte alienado –ensimismado-, formalista y globalista la posibilidad de no ser bendecidos por Franco, los pintores jóvenes de los años 80 asumieron que una práctica individual sólo sometida a la relación entre expresión rebelde y mercado era el mejor camino para olvidar cualquier posibilidad de engarzarse en renovados y molestos discursos políticos. Y de la misma forma que Franco hizo finalmente uso del tal creencia informalista, el arte producido en los 80 ha estado al servicio del estado democrático posfranquista”¹³².



Las infraestructuras promueven ferias dedicadas a arte, como la de arte contemporáneo, la ya citada, ARCO (1982)¹³³, que acabó con el aislamiento político y fue un hito en la internacionalización del ámbito artístico español. En su hoja informativa de su primera convocatoria decía que España:

“No ha sido en las últimas décadas un país donde los artistas internacionales se hayan reunido para intercambiar información creativa... (...)... Durante largo tiempo los artistas españoles tuvieron que salir de su propio país para darse a conocer y participar en los movimientos creativos de su época... (...)... Ahora ha llegado el momento de poner fin a esta situación. Hoy día, la realidad política, social y cultural española exige un cambio profundo para reintegrar el país a la comunidad internacional... (...)... Sus objetivos (de ARCO) no son sólo propiciar que España vuelva a ser un lugar de encuentro de artistas nacionales y extranjeros y de coleccionistas, sino también el constituirse en punto de reunión anual para el arte europeo, latinoamericano y norteamericano, desde donde se pueda mostrar al mundo entero el arte español contemporáneo”¹³⁴.

La plataforma comercial de ARCO, a pesar de lo que puede pensarse, no apoyó el arte conceptual como tal, muchos de sus artistas estaban exiliados, olvidados o desplazados por el pensamiento neoconservador: “Superada la dictadura, con la vista nublada por una entusiasta búsqueda de la libertad, nadie reconocía las aportaciones de nuestro maltratado conceptual”¹³⁵.

A esta feria se sumarán ARTEXPO en Barcelona, FAAC en Galicia, Arte-Santander, Foro Atlántico de Arte Contemporáneo, ARTE SUR, e INTERART. Y, más reducidas: ESTAMPA, Salón Internacional del Grabado Contemporáneo en Madrid

¹³¹ Fotografía propia proveniente del Fondo documental del MUSAC.

¹³² MARZO, J.L.: “El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”, en *Toma de partido. Desplazamientos*, nº 6. Barcelona, Libros de la QUAM, 1995, pp. 126-161.

¹³³ Reunió a 62 galerías españolas y 30 extranjeras con 364 artistas.

¹³⁴ GUASCH, A.M.: *El arte del siglo XX...*ob.cit., pp. 330-331.

¹³⁵ ALBARRÁN DIEGO, J.: “Del desarrollismo al entusiasmo...ob.cit., p. 174.

(desde 1993), FLECHA, Feria de Liberación de Espacios Comerciales, New Art, APROARTE, ARTEMANÍA, Feria del Anticuario Español o FERIARTE.

También, surgían museos propios de arte contemporáneo como MNCARS (Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 1992), IVAM (1989, Valencia), MAEC (en la Fundación Juan Marcha, 1990), Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1993), MACBA (1995), Museo Nacional d'Arte de Catalunya (1990), el Museo Thyssen Bornemizza (en 1988), Arteleku (1987, San Sebastián), CAAM (1989, Gran Canaria), Sala Rekalde (1991, Bilbao), CCCB (1994, Barcelona), Museo Guggenheim (1997, Bilbao), entre otros.

Una planificación basada en:

“... el espíritu ilustrado que intentaba acercar al ciudadano a las más recientes corrientes artísticas y a sus últimas expresiones plásticas y audiovisuales –sin asegurar una política educativa de base, ni relaciones con la universidad-; y la integración y normalización cultural, concibiendo el museo como centro de referencia internacional respecto a Europa y entre las diversas comunidades autónomas, como legitimación sociocultural de los nuevos centros urbanos, y como nuevo referente turístico donde la oferta cultural, la colección y el edificio emblemático han de servir de atracción”¹³⁶.

Según Marzo y Badía¹³⁷, las tres grandes instituciones artísticas fueron PEACE, ARCO y MNCARS, nacidas con la protección del Centro Nacional de Exposiciones (CNE), bajo la dirección de Carmen Giménez. La figura del comisario-crítico fue esencial en la programación artística y Giménez será la figura que dirija los proyectos estatales.

“A nivel institucional se da un gran apoyo, hay un reconocimiento de los artistas anteriores, hay una reivindicación importante de Eduardo Chillida, Manolo Millares –ya desaparecido-, José Guerrero, es decir, artistas de los años 50, como fue el grupo El Paso, Eduardo Arroyo, Picasso, Dalí, Joan Miró o Pablo Gargallo... Hay una representación importante de artistas de los setenta también, donde se integra el Grupo Bienal entre otros. Sí que recibieron un apoyo institucional porque fueron a representar a España en la Bienal de Sao Paulo, pero reciben más apoyo otros artistas como Sicilia, Campano, etc... (...)... Trabajaban otros temas que ya tenían que ver con otros intereses por la vida y la propia existencia, que no la ideología política. Habíamos conseguido la transición y seguir insistiendo en atacar lo que era la dictadura o la iglesia, ya no tenía tanto sentido, aunque había quién lo hacíamos, con mucha libertad... (...)... No nos movía tanto una ideología política como la exploración del propio cuerpo, la libertad sexual, la libertad de expresión y esa mirada de los 80 maravillosa que se veía en bares como la Vía Láctea –Madrid-, queríamos una visión más universal del mundo y de las cosas... (...)... también se consumía mucha droga en aquella época... aunque sí que se exaltaba lo hispano, presente en muchos cuadros como el caso de Barceló”¹³⁸.

En Castilla y León también crecieron instituciones, tras el estatuto de autonomía de 1983, que trataban de mejorar la situación del arte contemporáneo de cada provincia, con programaciones adscritas al arte más convencional u oficial, complaciendo a un público tradicional. Uno de los grandes proyectos sobre el patrimonio artístico fueron Las Edades del Hombre, exposiciones anuales itinerantes por la región (Burgo de Osma,

¹³⁶ MARZO, J.L. y BADÍA, T.: *Las políticas culturales...ob.cit.*, p. 6.

¹³⁷ *Ibidem.*, p. 8.

¹³⁸ Entrevista a Carlos Sanz Aldea en Valladolid, el 19-07-2011.

Ávila, Palencia, Ciudad Rodrigo...), organizadas por la Iglesia mostrando el patrimonio de la misma, y tuvieron una gran recepción de público. Ello ha marcado las pautas que han continuado hasta la actualidad, a través de la Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León (fundada en 1996), marginando el arte contemporáneo y dando preferencia al ámbito de la restauración, arqueología, turismo cultural, o difusión –con cursos, viajes, publicaciones, etc.–, en detrimento de otras iniciativas artísticas. Parece que se buscara, explícitamente, un sello de identidad excluyente de cualquier otra actuación más creativa o innovadora en Castilla y León, lo que ha lastrado, más todavía, el espacio artístico en la comunidad.

Las iniciativas de los artistas contemporáneos castellano-leoneses apenas contaban con el apoyo de las cajas de ahorros, éstas promovían el conservadurismo imperante en sus criterios de selección, que no les permitía arriesgar en los nuevos planteamientos, temiendo no ser bien acogidos por el público; un buen ejemplo de ello se aprecia en las memorias anuales de las entidades bancarias. Aún así, siempre apoyaron a la cultura, organizando: conferencias, seminarios, concursos, premios o asociaciones de carácter muy variopinto.

Era habitual el apoyo de las Cajas de Ahorros a exposiciones de artistas, así, la Caja de Ahorros Provincial de Zamora: sobre José María Calvo Delgado (1975); Fernando Pascual (1976); esculturas de Baltasar Lobo (1984); escultura de Ramón Soto (1987); Carlos Evangelista (1988), ya con un cierto reconocimiento. Mientras que la Caja Provincial de Valladolid lo hacía con otros, Mariano Olcese (1985), Jorge Vidal (1987), Gabino Gaona (1989); y la Caja de Ahorros Popular de Valladolid con Suso Fernández (1980), Lucio Muñoz (1986) o Miguel Escalona (1987).

Al igual que las anteriores, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia completaba sus actividades con ciclos, conciertos, teatro, cursos, jornadas, seminarios, etc.¹³⁹. Eran habituales los programas variados, predominando sobre todo las exposiciones, conciertos y teatro, junto a publicaciones, revistas, recitales, proyecciones cinematográficas, etc. Para la Caja Provincial de Valladolid, *“mayo y octubre fueron los meses importantes para el Plan de Labor Cultural de la Caja, porque en esos meses es cuando se fallan los premios y los concursos de arte y literatura convocados por la institución”*¹⁴⁰, introduciendo novedades como el Premio de Teatro Breve o el de Interpretación Musical y Canto en 1976.

La escasa difusión del arte contemporáneo por las instituciones regionales hace que no esté presente en las calles de nuestras ciudades y no sea valorado como lo que es, por ejemplo, ocurre a la escultura de Chillida en Valladolid (cerca del Museo Nacional de Escultura) que es habitual encontrarla llena de pintadas y como dice Posadas,

*“... aunque ese fenómeno no responda sino al nivel educativo de la sociedad castellana y leonesa, dice algo también de la valoración que a los poderes públicos les merece el arte moderno o de su incapacidad por transmitir a los ciudadanos el respeto que merece la obra de uno de nuestros artistas mejor valorados internacionalmente”*¹⁴¹.

Otros espacios públicos puestos al servicio de la difusión del arte contemporáneo de la región castellanoleonesa eran lugares públicos como el Centro Pallarés y las salas

¹³⁹ Ver Memorias anuales de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia, de 1977 a 1989; en el Centro de Documentación de Caja España, León.

¹⁴⁰ Memoria 1977 de la Caja Provincial de Valladolid. Valladolid, 1978, páginas dedicadas a la labor cultural. En el Centro de Documentación de Caja España en León.

¹⁴¹ GONZÁLEZ POSADAS, J.: “La vida cultural...ob.cit., p. 438.

de la Diputación (León); salas municipales, San Benito o el Museo de la Pasión (Valladolid); casas de Cultura (Zamora), etc. Junto al desarrollo de las propias galerías que son las verdaderas difusoras del arte más innovador, aunque con escaso calado en la comunidad.

El individualismo que impregnó el arte de esta década, es para Bozal,

*“... el de enfrentarse a una aventura apasionante: avanzar hacia adelante y en solitario a través de los oscuros espejos de la tradición, de todas las tradiciones, tanto pretéritas como modernas, sin renunciar a ninguna, hasta sacar cada uno sus propias conclusiones”*¹⁴².

La información que llegaba a nuestros creadores ya no está tamizada por ningún control y todo se divulgaba como si de una explosión de la cultura se tratase.

*“De los ochenta, en España, se habla con frecuencia bajo el signo del eclecticismo. Tomado en ocasiones como una especie de cajón de sastre, hay momentos de fuerte tentación mimética. Un repaso por algunas de las principales muestras nos permite recordar la obra de aquellos que definieron sus propuestas en una década que quiere tomarse en serio y ser rupturista”*¹⁴³.

El propio gobierno quiso dinamizar su prospección internacional por medio de exposiciones –además de las iniciativas privadas de la Fundación de Juan March-, permitiendo que el público “de a pie” se acercase a las corrientes vanguardistas, algo verdaderamente importante en cuanto al carácter intelectual y educativo de estas acciones, y además permitió a los jóvenes artistas acercarse a la obra directa de las corrientes internacionales.

Un aluvión de muestras internacionales se hicieron necesarias para despertar a la sociedad española que había vivido enclaustrada en los muros de la dictadura, la Iglesia y sus censuras. Se exhibieron obras, primero de artistas españoles de gran prestigio internacional: Juan Gris, María Blanchard, Pablo Gargallo, Julio González, Salvador Dalí, etc.; de artistas de las vanguardias recientes: *Equipo Crónica*, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Eduardo Chillida, etc. Y en el campo internacional, los conocidos: Paul Cézanne, Piet Mondrian, Paul Klee, Marcel Duchamp, Hans Arp, Francis Picabia, Willem De Kooning, Frida Kahlo, Jean Dubuffet, el matrimonio Delaunay o Ernesto Tamayo, entre otros.

Fue un acercamiento total a las primeras vanguardias del siglo XX, base de las segundas, ambas esenciales para entender las tendencias tras la II Guerra Mundial. Los últimos movimientos también estuvieron presentes, el Arte Minimal, Arte Povera, Neoexpresionismo, Transvanguardia, etc.; así como los fondos de los grandes museos internacionales que, a su vez, abrieron las puertas en exposiciones colectivas al arte español: la *New images from Spain*¹⁴⁴ (en el Museo Guggenheim de Nueva York entre 1979 y 1980); *New Spanish Figuration*¹⁴⁵, Reino Unido (1982); *Sapansk Egen-Art*¹⁴⁶,

¹⁴² BOZAL, V.: *Historia General Arte del Siglo XX...ob.cit.*, p. 601.

¹⁴³ FERNÁNDEZ-CID, M.: “Un aviso: ochentas y federales”, en catálogo VV.AA.: *Artistas en Madrid. Años 80*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1992, pp.34-35.

¹⁴⁴ Incluía a artistas veteranos: Teresa Gancedo, Darío Villalba, Antoni Muntadas y Jorge Texidor. Y los jóvenes, Sergi Aguilar, Carmen Calvo, Miquel Navarro, Guillermo Pérez Villalta y Zush.

¹⁴⁵ Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo y Costus.

¹⁴⁶ Con mezcla de generaciones entre los que estaban José Hernández y Menchu Lamas.

Suecia y Noruega (1983); *Art Espagnol Actuel*¹⁴⁷ en varias ciudades francesas (1984) y *5 Spanish Artists*¹⁴⁸, Nueva York (1985).

Esta aventura democrática mostraba en el arte, su vertiente figurativa o abstracta,

*“... la inmensa versatilidad pictórica de los ochenta, el desprejuiciamiento absoluto tanto en medios de ejecución como en la utilización de referencias conceptuales y formales, impedirá que ambas líneas caminen en paralelo, dos opciones claramente diferenciadas en métodos y fines”*¹⁴⁹.

Así, tras los pasos de los neosalvajes, la materia y el gesto se unen en un arte más claro con la vuelta de la figuración como elemento compositivo. La vista Nueva Generación era pionera con artistas que continuaban trabajando: Luis Gordillo, José María Yturralde, José Luis Aguirre y Manuel Barbadillo. Y la exposición 1980 (en la Galería Juana Mordó de Madrid en 1979) expondrá este “nuevo arte”, exhibiendo obras de Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Gerardo Delgado, José Manuel Broto, entre otros. A los que se suman artistas claves de la década como Miquel Barceló, Menchu Lamas, Carlos Franco y Ferrán García Sevilla.

*“Esta exposición quiere ser una prueba de la realidad nuevamente excepcional de nuestra pintura...(...)...y éste es un aspecto sobre el que quisiéramos hacer especial hincapié, pues ahora que afortunadamente no está de moda el arte político es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en tela, es urgente replantear la política que se hace en entretela”*¹⁵⁰.

Aunque especifica el historiador Mazariegos:

*“La pintura que se presentaba en 1980 no era esencialmente nueva, considerada en sus individualidades, y tampoco pretendía una unidad de conjunto, de modo que, por sí misma, hubiera sido únicamente una interesantísima exposición, lo que no es poco. El haber superado ese grado se debe al artículo firmado por sus organizadores, Juan Manuel Bonet, Ángel González García y Francisco Rivas y a la polémica que se desencadenará a partir de ese momento; polémica agria a veces, pero sin duda saludable y fecunda”*¹⁵¹.

Bonet Correa apoyaba este resurgir de la pintura de mano de grandes nombres, lejos del arte social o inconformista de los setenta. Mientras, las manifestaciones conceptuales a las que anteriormente había apoyado desde la galería Buandes (1973-1974) ahora son calificadas como arte: “de panfletarios y morralla ideológica a los que rechaza por ser un arte político”. Este crítico fue colaborador del Ministerio de Cultura - después secretario de exposiciones¹⁵²- y de la Fundación la Caixa desde 1982, por lo que su apoyo era decisivo para reforzar la influencia institucional. De ahí que Albarrán Diego, señale:

¹⁴⁷ Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, V. Civera, Ferrán García Sevilla, Xavier Grau, Robert Llimós, Miquel Navarro, entre otros.

¹⁴⁸ Los cinco fueron Menchu Lamas, Miquel Barceló, José María Sicilia, Ferrán García Sevilla y Miguel Ángel Campano.

¹⁴⁹ HERNANDO CARRASCO, J.: “La figura como pretexto en la pintura de los ochenta”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Vol. II. Madrid, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 358-365.

¹⁵⁰ Cita del catálogo de la exposición 1980, en MARZO, J.L.: “El ¿triumfo? De la ¿nueva?...ob.cit., pp. 126-161.

¹⁵¹ Texto de la tesis doctoral publicada y cedida por Jesús Mazariegos, de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras (1947-1989)*. Somosierra, Segovia, 2002, p. 109.

¹⁵² La responsable ministerial era en esos años Carmen Gímenez.

“Bonet tergiversó, banalizó y simplificó interesadamente los verdaderos propósitos estéticos, políticos y sociales del arte conceptual, contribuyendo así al memoricidio que dificultó la apertura de un debate pausado y constructivo acerca de la pertinencia, vigencia y posible continuidad de una práctica artística crítica, rigurosa y reflexiva (más o menos próxima a las propuestas conceptuales) que, a día de hoy, inmersos en un ambiente de descorazonadora banalidad, se ha mostrado del todo necesaria”¹⁵³.

A Bonet se debe la comisión de la exposición *Madrid DF* (1980), una exposición que recoge las figuras pictóricas lejos del activismo político de años anteriores, “atreverse a hablar de pintura, atreverse a pintar”¹⁵⁴. Por ello, se aboga por un arte ingenuo y biográfico, lejos de las grandes opulencias políticas o sociales, tomando como ejemplo el formalismo americano –y especialmente neoyorkino-. Se ve esta trayectoria en los pintores Juan Genovés o Rafael Canogar que habiendo sido devorados por el realismo social, emergen con una pintura más afable y sin reivindicaciones, donde lo importante es la materia o el acto de pintar como propugnaba la pintura de Pollock, dentro de un circuito comercial; siendo por tanto el contexto internacional el que impulsa la recuperación artística española.

Junto a las ideas de Bonet de apoyo a la pintura, se encuentran críticos como Alexandre Cirici, Castro Beraza y Calvo Serraller, éste último desde las hojas de *El País* divulga un arte ya legitimado. A ello se añaden las exposiciones: *Salón de los 16* (1981), *Otras figuraciones* (Madrid, 1981), *26 Pintores y 13 críticos* (Madrid, 1982), etc. Y las dedicadas a la escultura: *En tres dimensiones y Seis escultores* (ambas en 1984), *Calidoscopio español: arte joven de los ochenta* y *Cota cero sobre el nivel del mar* (1984 y 1985, respectivamente). Hasta finales de la década de los ochenta, todos apoyarán a este arte más formalista e institucional, acabando con el artista comprometido y el trabajo colectivo.

Las exposiciones se convierten como dice Guasch¹⁵⁵ en elementos de poder y persuasión de comisarios, gestores e instituciones que marcan y discriminan a unos determinados artistas y unas corrientes artísticas conceptuales en detrimento de otras de desarrollo formal. Apadrinando a unas tendencias y alzando a artistas a la cumbre mediática. Los gestores culturales se convierten en verdaderos “dictadores artísticos” convirtiéndose en un elemento dirigente de las exposiciones nacionales.

Se presentan numerosos artistas que adscribirán a diferentes movimientos “neos”, el neofigurativismo, el neosurrealismo, el neopop, el neo-geometrismo, etc. Incluso Peckler¹⁵⁶ hablaba de “terceras vanguardias” coincidentes en esta década y con la posmodernidad. No todo era pintura, pero se estaba visibilizando como tal, unida al arte oficial del momento.

Dentro de este clima de posmodernidad, se “encuentra en el ámbito del arte el paradigma de la pluralidad practicada y efectivamente reconocida... (...)... La aceptación de la coexistencia de heterogeneidad de estilos diferentes, de pluralidad de criterios para su valoración y de la no exclusividad de un único canon son un hecho

¹⁵³ ALBARRÁN DIEGO, J.: “Del desarrollismo al entusiasmo...ob.cit., p. 175

¹⁵⁴ Palabras de GONZÁLEZ, A, en Guasch, A.M.: *El arte del siglo XX...ob.cit.*, p. 337.

¹⁵⁵ GUASCH, A. M.: “El arte de los ochenta y las exposiciones: Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte”, en VV.AA.: *D’ART 1996. Entre dos finals de segle*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997, pp. 143-162.

¹⁵⁶ PECKLER, A.M.: *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX. Pintura y Escultura del siglo XX*, Vol. II. Madrid, Universidad Complutense, 2003, p. 533.

indiscutible”. Como dice Bermejo, la pluralidad no es sólo en las obras de arte, sino en cada una de ellas¹⁵⁷.

Numerosas corrientes anteriores comienzan a sentirse con la total libertad y universalización de las manifestaciones artísticas. En este quehacer plural, destaca la revalorización de los medios tradicionales, la pintura y la escultura, en sus vertientes de performances o instalaciones. Se supera la dualidad de abstracción y figuración permanente y en continuo debate anterior; y se da importancia al aspecto subjetivo del artista y al carácter conceptual de la obra. Es un arte sin implicaciones políticas evidentes, que valora al arte dentro del boom mercantil y comercial, fomentándose el arte joven por parte de las instituciones privadas y públicas.

A principios de los ochenta, los pintores pretendían recuperar el protagonismo, respondiendo al arte conceptual, con un movimiento difuso pero eficaz denominado Nueva Abstracción. Los pintores, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Gerardo Delgado, José María Sicilia o, el entonces joven, Miquel Barceló presentaron sus obras en plena euforia de recuperación de la pintura a través de una abstracción renovada.

La pintura alcanza en los ochenta su punto álgido. Se ha descrito en muchas ocasiones que el comienzo de los ochenta fue un renacer de la pintura, aunque nunca había muerto. La denominada “revitalización” de la pintura que llega a España, procede del mundo occidental, demostrando una paulatina nivelación con el arte europeo, y destaca su mimetismo con el arte internacional, a la vez que la madurez alcanzada por algunos artistas: Miquel Barceló, Susana Solano, Fermín García Sevilla, Miquel Navarro, José Manuel Broto, Xavier Grau, etc. Se trata de una pintura figurativa, narrativa, subjetiva, metafórica o paisajista. Al mismo tiempo, resurge la escultura de la mano de Txomin Badiola, Ángel Brados, Pello Irazu, Susana Solano, Carlos Pazos, etc.

Gracias a este movimiento que enlaza con los movimientos internacionales, el arte español entró de lleno en el mercado, pero se “contaminará”. En España, los ochenta ocasionaron la conversión del mundo del arte en la mercantilización del mismo, mientras se estaba produciendo ese salto internacional. “*Las empresas pasaron a rentabilizar el prestigio del mecenazgo artístico, gracias a lo cuál fue posible llevar a cabo numerosas iniciativas...fueron poco arriesgadas en sus apuestas*”¹⁵⁸. Para el conocimiento de las corrientes externas existen exposiciones emblemáticas como *American Painting. The Eighties* (Barcelona, 1982), *La Transvanguardia* (1983, exposición itinerante organizada por La Caixa), y *Jóvenes Salvajes Austriacos* (Barcelona, 1983). Era el momento de normalizar la situación española y la, tan citada, feria de ARCO en 1982 ayudará a crear un escaparate de las tendencias más actuales.

El arte joven, de la generación de M. Barceló, que se impulsaba desde el gobierno, provocó un alejamiento de la conciencia social, un juego mercantil y “pintar por pintar”, basta recordar la exposición individual en el Palacio Velázquez de Madrid (1983). Supone la pérdida de unos principios teóricos y artísticos que son incompatibles con el capitalismo del arte, era el trámite que tuvo que pagar el arte español para visibilizarse en el mercado internacional y conseguir el boom de las grandes cifras en ventas de arte, que no han sido sobrepasadas.

En los ochenta, “la movida madrileña” se sube al carro del arte. Estaba caracterizada por la revitalización de la pintura pop de los setenta, pero rechazando el

¹⁵⁷ BERMEJO, D.: *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona, Anthropos, 2005, p. 155.

¹⁵⁸ DE LA VILLA, R.: *Guía del usuario de arte actual*. Madrid, Tecnos, 1998, p. 26.

aspecto político que la impregnaba, basada en una total libertad, y llegarán a provocar algunos excesos. El movimiento contracultural es lo que se ha definido como “La movida”, mencionada en el capítulo II, utiliza imágenes populares y fuertes coloridos, a manera de lo que se había realizado de la mano de los artistas estadounidenses o ingleses; teniendo representados, entre otros, a personajes como Carmen Polo, Lola Flores o Alaska:

“La movida fue un efecto cultural de superficie, no una obra de arte total. Se identificó enteramente con una fiesta frívola y corrupta, con una estrategia de signos bufos, y con una acción social comprendida como mercancía y simulacro... (...)...Pese a su banalidad, o precisamente a causa de ella, la movida significó, sin embargo, una verdadera y radical transformación de la cultura. Neutralizó cualquier forma imaginable de crítica social y de reflexión histórica... (...)...la movida responde a ese individualismo abúlico que surge de la más aberrante incultura democrática. Esa total apatía por el público, lo común, lo colectivo, desemboca en la actual irresponsabilidad civil fomentada por el pernicioso dirigismo paternalista ejercido desde el poder... (...)... Conceptos artísticos muy alejados de los ideales democráticos que compartieron la oposición antifranquista y los artistas conceptuales”¹⁵⁹.

La lista de pintores relacionados con la movida era escasa, destacan Guillermo Pérez Villalta, Quico Rivas, *Equipo Múltiple*, Miquel Barceló o las *Costus*, este último formado por los gaditanos Juan Carrero y Enrique Naya, cuya Casa Costus:

“... era toda una proclama: paredes rojas con nubes negras, lamé y lentejuelas por todas artes, serpientes, sapos, huesos y santos...Una estética –o antiestética- muy influyente en otros personajes del momento. Su obra era deudora del arte pop estadounidense, aunque ellos supieron llevar el colorismo hasta límites extremos. Sus obras, entre las que abundan retratos de sí mismos y de sus amigos del mundillo pop suponen una crítica ácida a los símbolos de la España fascista, que acababa de ceder parcialmente el testigo a la balbuciente monarquía parlamentaria”¹⁶⁰.

La "movida" también se plasmó en las fotografías de Álix, Oula Lele, Pérez Mínguez o Miguel Trillo.

▪ Los nuevos comportamientos artísticos

Ante esta situación de exclusivo apoyo oficial a la pintura, los artistas de los “nuevos comportamientos artísticos” o “arte paralelo”¹⁶¹, según se les denominaba, comienzan a reorganizarse fuera de los círculos oficiales. Así encontramos corrientes conceptuales que siguen dando sus pasos, consolidándose a la sombra de grandes pintores. Su reconocimiento ha sido tardío y son escasos los ejemplos de manuales de historia del arte español donde se hayan recogido¹⁶², además no tuvieron el apoyo de

¹⁵⁹ Palabras de SUBIRATS, E. citado por Albarrán Diego, J.: “Del desarrollismo al entusiasmo...ob.cit., p. 183.

¹⁶⁰ LECHADO, J.M.: *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid, Algaba, 2005, p.207.

¹⁶¹ Ver artículo de VILAR, N.: *Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90*, en <http://artescenicas.uclm.es>. pp. 113-128.

¹⁶² Pueden verse las tesis doctorales de GUTIÉRREZ SERNA, M.: *Fuera de Formato. Evolución continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*. Tesis doctoral dirigida por Mercedes Replinger González. Madrid, Universidad Complutense, 2004. ALIAGA, J.V.: *El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta*. Valencia, Universidad, 1989. Incluso la obra de CALVO SERRALLER, F.: *España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*. Madrid, Fundación

las instituciones, pues estaban entretenidas encumbrando a otras figuras jóvenes como Barceló.

*“España era la tierra de las subvenciones y el mamoneo”*¹⁶³ según palabras de Daniel Moreno y Valentín Hidalgo (*Colectivo Producciones Marginales*) o el propio Nacho Ordax (*Grupo Escorial*) que comentaba la ausencia de las instituciones *“los tiempos del mecenazgo se han esfumado. Ahora tienes que gustar a un galerista para conseguir que te exponga y que, mucho después, Cultura se interese por ti. Lo de Barceló es una excepción, que siempre hay. Pero yo no me he llevado ningún desengaño”*¹⁶⁴.

Por eso, vemos que hasta finales de la década no se imparten las primeras clases de performance y arte de acción en la Facultad de Bellas Artes de Valencia (1988-1989) por parte de Bartolomé Fernando, David Pérez y Ángeles Marco, luego le seguirá Salamanca con Pedro Garhel (hasta 1992), José Antonio Sarmiento en Cuenca, etc.

El artista Torner, contestando a la pregunta sobre qué relación veía entre el arte, la cultura y la vida, explicaba:

*“Lo que importa es que el arte participe de la vida, participe en formar una conciencia del mundo, invente formas, etc. ... (...)...Yo creo que una nueva obra de arte es válida cuando toma conciencia de un nuevo aspecto del mundo y lo sabe transmitir a los demás a través de lo que es la obra de arte, es decir, de los sentidos. Ahora bien, pueden ocurrir dos cosas: que aquello de que toma conciencia el artista sea muy profundo, válido, que nos atañe a todos, o menos profundo; y luego su forma de contarlo”*¹⁶⁵.

Aunque en ciertos casos, la idea de una relación demasiado directa entre el arte y los acontecimientos históricos resulta excesivamente simplista, y pone en peligro el verdadero genio del artista, fundamentado en la novedad y en su propia creatividad, es indudable que lo que ocurre a su alrededor le es propio. Badenes¹⁶⁶ dice:

*“Creo que el tiempo de la acción política por parte de los artistas es éste, y creo que la acción debería desarrollarse en el Mundo del arte y en el mundo en general...todo arte es política, en definitiva –decía Baer-. Como transportador de la experiencia estética, el arte es un poderoso motor de acción y decisión”*¹⁶⁷.

Son los artistas o grupos artísticos llamados “alternativos” o “independientes”, vinculados al arte conceptual y a los nuevos medios tecnológicos que trataran de explicar, ironizar o ridiculizar el mundo o la sociedad en la que vivimos. El arte conceptual continuó su andadura por Madrid junto a la figura de Pedro Garhel en *Espacio P* desde 1981.

En esta década:

“... se habían pasado los peores años de la transición, era un poquito más segura, pero no dejaba de ser peligrosa, teníamos problemas que todo el

Santillana, 1985.; que recoge algunas de ellas aunque muy por debajo de las corrientes figurativas y pictóricas. Y más actual la obra de PARCERISAS, P.: *Conceptualismo (s) poéticos...*ob.cit.

¹⁶³ MARTÍN, F.: “Disidentes a la fuerza”, en *El País*, Cultura, Madrid, 07/10/1986, s.p.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ TORNER, G.: “La forma y el color como lenguaje”, en Soria Heredia, F. y Almarza-Meñica, J.M. (Dir.): *Arte contemporáneo y sociedad*. Salamanca, San Esteban, 1982, p.74.

¹⁶⁶ BADENES SALAZAR, P.: *La estética de las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2006, p.235.

¹⁶⁷ En WOOD, P., et al.: *La modernidad a debate*. Madrid, Akal, 1999, p. 106.

mundo lo sabe, la heroína asoló mi generación, había mucho paro, muchos muertos de ETA y mucha soledad en el plano cultural con el Centro Español de Nuevas Tendencias Estéticas me acuerdo, muy pocas galerías. Un panorama en el que todavía no estaba articulado lo que luego se ha venido a denominar la industria de la cultura. Disfrutábamos de esa libertad que fue positiva”¹⁶⁸.

Pedro Garhel (1952-2005)¹⁶⁹ era uno de los pioneros en el campo del arte electrónico y multimedia a nivel nacional. Iniciado en el performance desde los años setenta¹⁷⁰ y asentado en Madrid desde 1974 procedente de las Islas Canarias. Funda el *Grupo Korps* (1977 y 1984) y *Depósito Dental* (1983, con Rosa Galindo), sin embargo, adquiere mayor relevancia *Espacio P*.

Espacio P (1981-1997) representaba un lugar de encuentro abierto que mantenía unidos a la generación de esta época y a los artistas de corrientes conceptuales – especialmente el performance-, eran los marginados de la cultura “oficial”: Nacho Criado, *Grupo ZAJ*, Rafael Peñalver, Francisco Felipe, Isidoro Valcárcel, Pedro Esteban, Concha Jeréz, Bernabé Arranz Oscar Benedí, Antonio Cano, Pedro Chaparro, Criss Correa Kilpinen, Javier Colis, Amelia de Dios Romero, José Antonio Domenech, Juan Domínguez, Lourdes Durán, Javier Estrada, Francisco Felipe, Rosa Galindo, Jorge Gallego, Eva Lyberten y Wila, Enrique López, Raimundo Luengo, Karina Marotta, Karin Ohlenschläger, Fernando Suárez Cabeza, Carlos Tarancón y Hugo Westerdahl. Una auténtica pléyade de artistas que han tenido cierta relevancia a lo largo de los años citados, a pesar de la marginalidad oficial.

“Espacio P acercó al público madrileño el nuevo comportamiento creativo de las performances, las instalaciones, la fotografía, el cine, el vídeo y la música. Actividades que, en aquel momento, no tenían cabida en las redes comerciales de las galerías ni en los museos y espacios culturales de las instituciones públicas. Espacio P seguía los diferentes ejemplos de iniciativas similares como La Fábrica, The Kitchen y el movimiento underground en EEUU y la Freie Universität en Dusseldorf (RFA), el V2 de Holanda y en paralelo Metrónom en Barcelona. Tales iniciativas fueron activadas, en su gran parte, por los propios artistas durante los años 60 y 70, y hoy en día son reconocidas como el abono de la vanguardia artística de los últimos treinta años. España, por su peculiar situación histórica, ha estado cerrada durante mucho tiempo a tales iniciativas que marcaban, a nivel internacional, la nueva conciencia sociocultural de toda una joven generación”¹⁷¹.

Era en un “centro privado en España dedicado desde principios de los 80 exclusivamente a los nuevos campos y tendencias artísticas nacionales e internacionales en las áreas de fotografía, vídeo, performance, instalaciones, nueva música, cine y poesía experimental, espectáculos multimedia, computer art, realidad virtual, etc. En definitiva, todo lo que suponga investigación en los nuevos soportes de la creación y las nuevas tecnologías”¹⁷².

El espacio estaba patrocinado por el propio Garhel, sin ningún tipo de ayuda o subvención oficiales, se desarrolló en paralelo a la movida madrileña, sin adherirse a ella por la contrariedad con los mecanismos desarrollados. Trataba de dinamizar la

¹⁶⁸ Entrevista a Victoria Encinas por Nekane Aramburu, en archivoscolectivos.net.

¹⁶⁹ Interesante recorrido visto en la exposición *Pedro Garhel, retrospectiva* en el DA2, Salamanca, 2011.

¹⁷⁰ Su primera obra de videoarte data de 1979.

¹⁷¹ Ver página web de *Espacio P*.

¹⁷² GARHEL, P.: “P de Polivalente”, en VV.AA.: *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*. Vitoria-Gasteiz, TRASFORMA, 1997, pp. 21-24, p. 21.

cultura conceptual, preformativa o de acción, dando los primeros pasos a otros grupos: *Poisson Soluble* (Madrid) o *A Ua Crag* (Aranda de Duero, Burgos).

La artista Concha Jeréz indicaba:

“El Espacio P fue un lugar que dio cabida a cosas interesantísimas que ocurrieron en Madrid y a personas y artistas verdaderamente importantes, que pasaban por la ciudad y se les absorbía allí y dejaban sus huellas o, bien, realizaban exposiciones, acciones o piezas sonoras, era un espacio realmente abierto...(...)...Juan Manuel Bonet ya había hecho su manifiesto de la pintura y esas cosas y entonces, como reacción a esto, y en Barcelona, hay conversaciones, bueno aquí hay muchos que estamos haciendo otra cosa, pero muchos artistas, ¿y por qué no organizamos una exposición para que esto se vea?”¹⁷³.

La trayectoria de *Espacio P* se dedicaba en la primera mitad de los años ochenta a divulgar manifestaciones de todo tipo en sus espacios que permanecían de forma ininterrumpida, lejos del aparato institucional, pero en permanente contacto con otros proyectos similares. El interés de las instituciones comienza a despertar a finales de la década, y *Espacio P* empieza a relacionarse con instituciones públicas y privadas nacionales e internacionales, creándose el Video Forum Internacional (1986). Realiza, así, exposiciones sobre el video arte -la dedicada a Fabrizio Plessi en 1988-, colabora con festivales internacionales -Electronic Art Festival en Camerino, o *Documenta 8* de Kassel-, etc. Y desde los años noventa, se globaliza su mundo cubriendo ámbitos como el universitario, llevando a cabo los proyectos: ABIERTO 94, I Muestra Internacional de Nuevos Soportes de la Creación, el maratón performático + o -, *Yack el Performador* (1996), los seminarios, *Iniciación al mundo de la acción* (Palencia), etc.



Foto 29. Logo de *Espacio P*¹⁷⁴

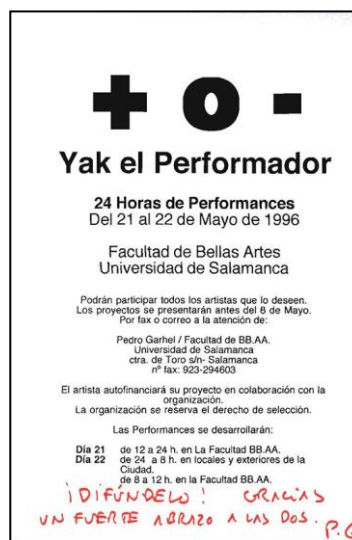


Foto 30. + o - *Yack el Performador* (1996)¹⁷⁵

“Uno de los aspectos más importantes de Espacio “P”, es que ha ido conformando a lo largo de todos estos 20 años un banco de datos de todas estas prácticas, ha ido creando un centro de documentación, o mediateca de una riqueza incalculable. Toda la investigación desarrollada en temas de docencia, exhibición y actuaciones o muestras de trabajos están recogidos y

¹⁷³ Entrevista a Concha Jerez en Madrid por Nekane Aramburu, extraído de www.archivoscolectivos.net.

¹⁷⁴ Extraído de <http://www.sitioweb.com/sitio3/p/espacio/index.html>.

¹⁷⁵ Extraído de www.archivoscolectivos...cit.

*documentados de forma contundente. Por lo que en estos momentos, el máximo interés está en crear una buena base de datos, que pueda ser consultada por especialistas del arte y puedan acceder a la información y al material de toda esta experiencia vivida*¹⁷⁶.

Concha Jeréz critica la falta de visibilización de este tipo de corrientes conceptuales que no conseguirán el reconocimiento hasta su exhibición en *Fuera de Formato* (Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983) –organizado por ella, Teresa Camps y Nacho Criado–, lo que permitirá una revisión de estas actitudes artísticas.

*“Así, Fuera de Formato surge, en medio del olvido, con el reto de conseguir una reaparición conceptual en la escena artística española...(...)... refleja más bien una preocupación por mostrar el presente de estas prácticas al margen del soporte tradicional mediante la reunión de una serie de artistas, cuyas obras específicas revelan un discurso renovado sobre la situación del arte conceptual español en el contexto de los ochenta*¹⁷⁷.

Es interesante señalar la función de la revista *Lápiz* (1982-) que apoyó al arte conceptual con artículos como “ZAJ, el oído en el ojo” (de Carlos Jiménez en *Lápiz* nº 56, 1989), colectivo que continúa su trabajo hasta 1996, con Nacho Criado, Antoni Muntadas o Isidoro Valcárcel, junto a las novedades de David Nebreda o José Ramón Morquillas. Después, evolucionan hacia una forma de trabajo que deja de ser invisible a las instituciones, comenzando éstas a interesarse por el arte conceptual, aunque cayendo en contradicciones, porque muchas de las manifestaciones que el arte conceptual propone no tienen cabida en las galerías o museos: como la instalación o el performance, eso sí, gracias a los medios tecnológicos y fotográficos quedan plasmados a manera de archivo documental y en ese formato pueden entrar tanto en el ámbito museístico como en la mentalidad de las instituciones oficiales.

La fotografía, de manera complementaria, continúa su trabajo paralelo a estas acciones, pero con entidad propia, siendo un elemento más de las mismas, véase en los trabajos de América Sánchez, Mabel Palacín o Javier Vallhonrat, entre otros. Mientras, el video-arte adquiere un gran desarrollo en los ochenta: nuevos materiales y formatos, festivales, secciones culturales dedicadas a ellos, o primeros estudios independientes vinculados al diseño gráfico según se preveía en los setenta.

La unión del arte y la naturaleza junto a las tendencias de Land art o Earth art, ya comentadas, daban sus primeros pasos en España en esta década de los años ochenta¹⁷⁸: el proyecto *Arte y Naturaleza* de la Diputación de Huesca –dirigido por Javier Maderuelo–. Proyecto que permitió no sólo intervenir en el paisaje como hacían esas corrientes, sino también, crear un espacio catalizador de los artistas adscritos a dichas corrientes. En Castilla y León habrá que esperar a finales de los años 90 para que se desarrolle el proceso de *El Apeadero* en Bercianos (León), o los colectivos *OMA* (Salamanca) y *Juárez & Palmero* (León).

En España, se produjo una gran diversidad de acciones de difícil clasificación: acciones con el cuerpo, táctiles, rituales o ceremoniales, transformismo, arte del comportamiento, etc., nuevos soportes, le denominaba Garhel en sus clases. Esta variedad se trasluce en las diversas acciones: Jordi Benito las realizaba desde acción-transformación (aguantar la respiración 135 segundos), acción-ocupación (meterse en un armario), acción-reacción (comprobar la resistencia de su cuerpo ante el impacto de

¹⁷⁶ Extraído de la página web de Espacio P: www.sitioweb.com...cit.

¹⁷⁷ GUTIÉRREZ SERNA, M.: *Fuera de Formato...ob.cit.*, p. 12.

¹⁷⁸ Interesante REQUEJO, T.: *Land art*. San Sebastián, Nerea, 1998.

ladrillos), etc. Otros artistas experimentales destacados fueron: Antoni Muntadas, Olga L. Pijoan y/o David Nebreda. Unidos a ellos, el grupo *Pacific Axis* (activo hacia 1983) surge en la facultad de BBAA de Madrid (en el primer año de carrera), es un colectivo efímero, pues sólo realiza una exposición y otra actividad en la facultad. El nombre *Pacific Axis* significa *Eje Pacífico*, evocando un carácter poético, de introspección, más que acción social.

“Yo tengo de compañera a Nieves Córcoles, una mujer muy interesante en el arte –procedente del diseño gráfico- y estupenda, y a Guillermo Lorenzo. El grupo Pacific Axis está influenciado por el grupo Fluxus, aquellos movimientos de Juan Hidalgo, Nacho Criado, Esther Ferrer...que tienen lugar en España y que al mismo tiempo tienen lugar en Estados Unidos. Yo, en ese momento, sigo muy vinculado a las artes plásticas, me sigue gustando la pintura, la escultura...y a Nieves Córcoles, también. No es el caso de Guillermo Lorenzo que sí que elabora textos y es el que realmente está más próximo a ese movimiento del grupo Fluxus.

Aparecemos para hacer una primera exposición –Galería Alacesa, Madrid, 1983-, pero, posteriormente, en la facultad de BBAA, no tiene continuidad. Porque, Nieves Córcoles abandona por completo la práctica artística, incluso, abandona la facultad, y Guillermo Lorenzo se dedica a traducir libros. Y entonces desaparece”¹⁷⁹.

Se va diluyendo la relación de los tres artistas al continuar cada uno su labor de manera individual, y Carlos Sanz Aldea¹⁸⁰ (de origen soriano, afincado en Valladolid) será el único que permanece con su labor artística.

Una excepción dentro de los grandes centros de acción (Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia) es el ejemplo de *A Ua Crag* (le analizaremos posteriormente) que por medio de las prácticas de Rafael Lamata y Alejandro Martínez, junto a Luis Castro, crean *La Constructora*, y realizan manifestaciones performáticas, de acción, de instalación, etc. Además de un ininterrumpido trabajo, sobre todo, por parte de Lamata con los colectivos: *Zona de Acción Temporal*, *Circo Interior Bruto* y *Los Torreznos*.

En Castilla y León, surgen grupos vinculados al arte de acción y al conceptualismo del arte minimal, además del citado *A Ua Crag*¹⁸¹ (1983), el *Grupo Bienal*¹⁸² (1977), donde “*la obra de estos artistas refleja bien el carácter de la pintura de los ochenta que podría sintetizarse entre abstracción y figuración, y recuperación del carácter gestual de la misma tras las contenciones de las corrientes reduccionistas de los setenta*”¹⁸³. Mientras que en el pleno campo de la escultura, sólo el *Colectivo CVA*¹⁸⁴ (1980) trabajó sin romper los vínculos con la región, debido al origen de María Luisa Fernández, una de las componentes, junto a Juan Luis Moraza.

¹⁷⁹ Entrevista a Carlos Sanz Aldea...cit.

¹⁸⁰ Ver catálogo PRIETO SANTOS, J.L.: *Carlos Sanz Aldea*. Valencia, Ferrocarriles de la Generalitat Valenciana, 2008.

¹⁸¹ Formado por nombres como Miquel Cid, Rufo Criado, Alejandro Martínez, Néstor Sanmiguel, Julián Valle, Jesús Max, Javier Ayarza, Pepe Ortega, entre otros.

¹⁸² Con Luis Cruz Hernández, Fernando Sánchez Calderón, Oscar Benedí, Mon Montoya, Fernando Bermejo y Rafael Baixeras.

¹⁸³ HERNANDO CARRASCO, J.: “Las artes plásticas desde 1939 hasta nuestros días”, en VV.AA.: *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Contemporáneo*, Vol. VIII. Valladolid, Ámbito, 2000, pp. 295-380, p. 362.

¹⁸⁴ Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández.

A finales de los 80 aparecerán grupos en torno a aquellas tendencias: *Tusílogo y un poco de blanco* y *Comedor de ideas y otros* (en Valencia)¹⁸⁵; el espacio ANCA¹⁸⁶ (*Associació de Nous Comportaments Artístics*. 1989-1993), *C-72R* (Barcelona); *Equipo Tiempo* (Valencia); y *Estrujenbank* (1989-1993, Madrid). Éste último estaba integrado por Patricia Gadea, Juan Ugalde, Mariano Lozano y el poeta Dionisio Cañas, y por primera vez expondrán en la Galería Buades de Madrid. No sólo eran obras plásticas, sino también, realizaban otros proyectos: fotografías, revista periódica, intervenciones políticas y sociales, etc. *Estrujenbank* se convirtió en un logo que define a un grupo a partir de su regreso de Nueva York.



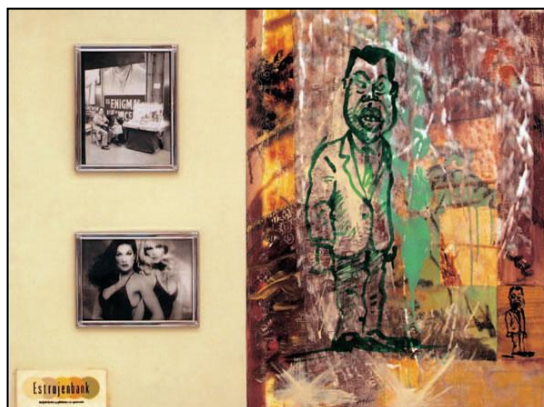
Foto 31. Los componentes del colectivo *Estrujenbank*¹⁸⁷ ►

Llegaron a publicar un libro *Los tigres se perfuman con dinamita* (con textos de Gadea) que recogía su espíritu provocativo, entre el activismo artístico y social¹⁸⁸.

Así, junto al arte conceptual, se desarrollaba el arte que utilizaba los *New Media* y despertaba el interés hacia la fotografía.

*“Entre reflexiones de tipo filosófico y mera expansión de frecuencias existenciales, lo que le interesa al autor es un proyecto intelectual y expresivo, donde las formas de manifestación son múltiples, sin que ello implique preocupaciones de coherencia lingüística, técnica o estilística”*¹⁸⁹.

Foto 32. Sin título, del colectivo *Estrujenbank*, 1989¹⁹⁰ ►



*“La creación en sí, se mantiene en posturas poco arriesgadas, y apenas hay corpúsculos críticos, simplemente comienzan a irrumpir plataformas que no tienen cabida en los circuitos establecidos. Como sello de colofón de una época pasada, se organiza en el 89 la muestra «Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992» comisariada por José Luis Brea, una exposición y una publicación que representan el fin de una época y el comienzo de una nueva etapa para el arte español”*¹⁹¹.

¹⁸⁵ Luego convergen en ANCA –*Asociación de Nuevos Comportamientos Artísticos*-, entre 1989 y 1994.

¹⁸⁶ Pertenecieron Rafael Santibáñez, Lucía Piró, José Tarragó, Raúl Gávez, Santi Barber o Nelo Vilar.

¹⁸⁷ Foto procedente de estrujenbank.com.es.

¹⁸⁸ Nota de prensa de PARREÑO VELASCO, J.M.: “Dinamita perfumada, Patricia Gadea”, en *Galería Artesonado*, Segovia, 2010, s.p., en www.galeriartesonado.es.

¹⁸⁹ GUALDONI, F.: *ART. Todos los movimientos del siglo XX...*ob. cit., p. 527.

¹⁹⁰ Fotos de estrujenbank.com.es.

¹⁹¹ ARAMBURU, N.: “Una historia, otra, del Arte en España”, en Aramburu, N. (Ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010). La otra historia*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 13-42, p. 23.

A finales de los ochenta, señala Parreño Velasco¹⁹², se produce un cambio en el panorama cultural y artístico en España, coincidiendo con el desencanto del proyecto socialista. Los fenómenos artísticos jaleados durante años por esos críticos no se proyectaban hacia un futuro, mientras que los movimientos artísticos que ellos habían silenciado, como era el arte contestatario de los setenta, cada vez adquirirían más fuerza, e irán marginando al llamado arte “oficial” de los primeros gobiernos socialistas. Lo que antes eran excepciones y alternativas paralelas, cambiarán el panorama artístico de la década siguiente.

4.-EL ARTE DE LOS NOVENTA

El arte de los años noventa, dice San Martín¹⁹³, estuvo marcado por la crisis del mercado, la crisis de la construcción de museos, el abandono de grandes exposiciones y la disminución de protagonismo de las artes plásticas¹⁹⁴.

Las aguas han vuelto a su cauce ya que el boom del mercado artístico de los ochenta se paralizó con la ascensión vertiginosa del precio de ciertas figuras; los museos adquirieron de nuevo su papel protagonista de contenedores del arte, y la pintura permaneció estable dejando paso a lo conceptual y otras acciones alternativas que se habían abandonado a un segundo plano en épocas anteriores. Scneckenburger¹⁹⁵ hablaba, realmente, de abandono de la pintura para volcarse en los retos del presente, proyectados y recogidos por los NMS y las ONGs.

Se ha hablado en extremo de la muerte de la pintura, pero nunca ha muerto sino que es una redefinición de la misma adaptada a los nuevos tiempos, fundamentados en la experimentación y los nuevos soportes y tecnologías aplicados al arte, despojándose de los postulados técnicos tradicionales de la pintura y el oficio de pintor como tal¹⁹⁶.

Las limitaciones de los ochenta y el carácter tan esperpéntico que la pintura había alcanzado a través de las instituciones, vuelve ahora a una cierta normalización en las corrientes pictóricas. Para Ruhrberg¹⁹⁷, en la pintura de esta década no hubo ninguna tendencia dominante, ninguna teoría vanguardista, ni siquiera una personalidad artística dominante como fueron Pollock, Picasso o Bacon, mucho antes. El pronóstico de Warhol que todo el mundo sería famoso al menos un cuarto de hora, no se había hecho realidad.

En esta pintura todo valía, desde lo rigurosamente conceptual, pasando por lo radical, hasta la pintura elemental. Así se muestra en la exposición *Al Ras Figures d'intempèrie* (1991, Madrid y Barcelona), su catálogo decía: “*se hace verdadera, en la situación reciente, la vieja noción kantiniana de que el objetivo de lo estético es la producción de objetos cuya finalidad se agota en el acontecimiento de la producción*”

¹⁹² PARREÑO VELASCO, J.M.: “El arte comprometido en España en los años 70 y 80”. Tesis doctoral dirigida por Valeriano Bozal. Madrid, Universidad Complutense, 2002, p. 49.

¹⁹³ SAN MARTÍN, F.J.: “Últimas tendencias: Las artes plásticas desde 1945”, en Ramírez, J.A. (Dir.): *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 339-397, p. 387.

¹⁹⁴ Desde 1985 a 1995 se ha desarrollado la mayor actividad constructora de museos en Europa y EE.UU.

¹⁹⁵ SCHNECKENBURGER, M.: “Escultura...ob.cit., p.616.

¹⁹⁶ Ver el artículo OLMO, S.B.: “La renovación de la pintura sin pintura. La situación en España”, en *Catálogo Pintar sense pintar*. Lleida, Centro d'Art La Panera, 2005, s.p.

¹⁹⁷ RUHRBERG, K.: “Pintura...ob.cit. , pp. 390-400.

*convirtiéndoles en finalidades sin fin*¹⁹⁸; o, también, en *Anys 90. Distància Zero* (1994. Barcelona), con un carácter inconexo debido a los artistas que la componían.

Por otro lado, la fotografía comenzaba a ser valorada en el ámbito comercial y se iba convirtiendo en ente artístico no dependiente, véase las obras de: Humberto Rivas, Paloma Navares, Alberto García Alix, Susana Solano, etc. El uso de los nuevos medios informáticos y la tecnología se adscriben a ella: los trabajos digitales de Rufo Criado, Daniel Canogar y Marina Núñez.

Paralelamente, todas las tendencias conceptuales consiguieron mayor protagonismo, sobre todo, la que se habían definido como alternativas o independientes. Una de esas respuestas es la muestra que se organiza en Madrid (1990), denominada *Arte conceptual: Perspectivas* –Museo de Arte Moderno de la Villa de París-, a manera de revalorización del arte conceptual a lo largo de su existencia. María Corral, directora de exposiciones de la fundación, justificaba la exposición:

“... la vuelta a un nuevo conceptualismo, al que asistimos actualmente, y porque en España esta corriente no se llegó a vivir igual que en Europa o en Estados Unidos, debido a las circunstancias políticas de los años 60”¹⁹⁹.

La situación de los noventa presentaba un elenco de artistas, donde el individualismo y los diversos movimientos artísticos siguen en vigencia, la eclosión del arte conceptual es patente hasta la actualidad. Se van a encontrar territorios más desolados en este sentido, como era el caso de Castilla y León que los artistas continúan siguiendo los postulados de los años cuarenta, aunque, junto a ellos, aparecieran otros que retomarán la pintura y rememorarán las corrientes de los sesenta, la abstracción: Alberto Reguera, Xavier Grau, Carlos de Paz y *Colectivo Sub-terra-neo*; y la figuración: José María Herrero, Félix de la Concha, Marina Núñez y Concha Sáez; se normaliza la fotografía que había tenido hasta ahora un valor secundario, con obras de: Javier Ayarza, Ángel Marcos, Santiago Santos o M^a José Gómez; y continua la labor escultórica ya desde una perspectiva más conceptual: Amancio González, *Colectivo Tropo* y Dora García.

Según Hernando Carrasco²⁰⁰, la instalación es la que engloba estas manifestaciones, en ella se ubicaba el grupo *Juárez & Palmero*, Ana Cristina Martínez o Daniel G. Verbis, entre otros, que abrirán un complicado camino, no comercial y en el que es importante el apoyo de las instituciones públicas y privadas para que puedan seguir trabajando.

A pesar del individualismo inherente que hubo en los ochenta, comienza a extenderse el trabajo colectivo, además, estas tendencias conceptuales van a traer consigo -como veíamos con el *Espacio P* en los ochenta-, una serie de espacios abiertos para estos artistas y para el público que tiene así, acceso a estas corrientes. Se acrecentaba el interés de las galerías, instituciones, coleccionistas por estos nuevos medios y sus soportes no convencionales. Era un arte que introduce en el propio debate artístico, despojando a la obra del mercantilismo tradicional, aunque algunos acabaron cayendo en las redes institucionales que van, poco a poco, adaptándose a los nuevos tiempos.

¹⁹⁸ Texto de SOLÀ-MORALES, I., en Guasch, A.M.: *El arte del siglo XX...*ob.cit., pp. 340-341.

¹⁹⁹ Citado por Agencias: “Madrid recibe una exposición que ofrece perspectivas para juzgar el arte conceptual”, en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura. 21/03/1990, p. 57.

²⁰⁰ HERNANDO CARRASCO, J.: “Las artes plásticas desde...”ob.cit., p. 378.

Bordieu explicaba:

“... lo que está en juego es la perpetuación de una producción cultural que no esté orientada a fines exclusivamente comerciales y que no esté sometida a los veredictos de los que dominan la producción mediática de masas, sobre todo a través del poder que ejercen sobre los grandes medios de difusión”²⁰¹.

“Se empieza a ayudar mucho a las nuevas tecnologías sobre todo desde el año 2000, más que en los 90. En los 90 hay un apoyo importante a la cultura en Castilla y León, aquí es donde se desarrolla toda la labor de Constelación Arte -1990-2005-. Viene unido a la aparición de los museos que se crean sobre todo con el MUSAC –también MPH, DA2, CAB- donde es tal la inversión que se hace de dinero, que el MUSAC consigue ser el museo español con más proyección internacional... (...)...Pero, se hincha tanto, que le interesan más los artistas internacionales que los artistas castellanoleonés”²⁰².

En los noventa hemos observado la creación de numerosos colectivos artísticos, los *Encuentros Red Arte* aglutinarán a muchos de ellos, al igual que las asociaciones de artistas plásticos que surgen y se consolidaron alrededor de espacios, eventos o festivales. Especialmente fueron reconocidos los eventos siguientes: *Sin número. Arte de Acción* (1996) dedicado al performance; el espacio *La Esfera Azul* (Valencia, 1995); *Llena '95* (Asturias, Pola de Lena, 1995); *Public Art* (Madrid, 1996); y el apoyo institucional de Cataluña a la recuperación del arte conceptual con *Idees i actituds. Entorn a l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980* (organizada por Pilar Parcerisas en 1992).

▪ Un breve recorrido del arte de género y la sexualidad

“Los movimientos sociales generan su propia cultura, y el arte es una de las manifestaciones más sensibles a los cambios sociales”²⁰³ y uno de los registros más interesantes de los NMS. Para el antropólogo Ramos:

“... el arte es como la construcción en escritura, con una opinión para afirmar o para negar, para evidenciar u ocultar, para someter o conquistar, para revelarse o luchar pero no hay arte neutro”²⁰⁴.

El precedente se encontraba en las protestas y movilizaciones masivas de los años sesenta y setenta que impregnaron periódicos, acapararon televisores y llenaron las calles, desde las protestas contra la guerra de Vietnam, las revueltas del mayo francés, la preocupación por el Tercer Mundo, los criterios injustos de los museos neoyorkinos, las exclusiones a minorías sociales, etc. Numerosos artistas estadounidenses se alzaron a través del arte para denunciar situaciones que consideraban injustas, por ejemplo, las acciones de Terry Fox frente al Museo de Arte de la Universidad de Berkeley, las de Martha Rosler, el grupo *Artists Protest Committee*, Wolf Vostella, *Guerrilla Art Action Group* o la *Art Workers Coalition* (AWC), entre otros, que dejan patente el compromiso del arte con los movimientos sociales.

²⁰¹ Citado en ARGÜELLO GRUNSTEIN, A.: *Pensamiento y arte en los 90. Debates, versiones, rupturas*. Madrid, Addenda, 1998, p. 45.

²⁰² Entrevista a Carlos Sanz Aldea...cit.

²⁰³ DURÁN, M.A.: *Sobre ciencia, arte y movimientos sociales*. Madrid, Universidad Complutense, 1997, s.p.

²⁰⁴ La conferencia de RAMOS, C.: “Cultura, arte y movimientos sociales”, en *Entre las crisis y otros mundos posibles. Encuentro de Saberes y Movimientos Sociales*. Lima, 22 de mayo de 2010.

Ya hemos visto como el arte se posicionaba de uno u otro lado, en España ocurre lo mismo. El arte era un arma más de oposición como señalábamos, pero es ahora cuando se une a los términos de los NMS para cambiar o mejorar el mundo. Piñero dice:

"La toma de conciencia acerca de la ineficacia de los canales políticos tradicionales, provocó que muchos sectores de la sociedad buscasen nuevas formas de participación, lo que trajo aparejado una modificación de las prácticas políticas. Entre las nuevas formas surgidas encontramos la puesta en escena de recursos estéticos como soportes de prácticas sociales"²⁰⁵.

Efectivamente, esas nuevas estrategias utilizadas por los NMS, que antes ya referidas, en los noventa se presentaban en el ámbito artístico unidas a las nuevas formas de creación, del trabajo colectivo, de gran efervescencia, donde los espacios de discusión y diálogo son las claves²⁰⁶.

En este apartado, se pretende ofrecer una aproximación y ejemplificación de lo que el arte con "mayúsculas" es capaz de defender. Para ello, se tomará como modelo al arte reivindicativo de la problemática de género, de la homosexualidad y el caso de la enfermedad del SIDA. Modelos más generalizados, presentes, y desarrollados en España, especialmente desde la década de los noventa, a pesar de que las raíces son anteriores.

Albarrán Diego señala:

"En el caso español, y salvo contadas excepciones, este proceso de recuperación (o de re-introducción) del elemento corporal a la práctica artística -desde la sexualidad y el género- ha sufrido una demora considerable. Lejos de la realidad estadounidense donde ya desde la década de los 60 se desarrolla un intenso activismo feminista con una significativa implicación por parte de la comunidad artística, en nuestro país, como ha quedado demostrado en la investigación llevada a cabo por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila en el marco del proyecto Desacuerdos, se hace muy difícil articular con éxito una historia del movimiento feminista así como del arte a él vinculado. A duras penas podríamos hablar de un feminismo español hasta casi los años 80 debido, en parte, a la represión impuesta por el régimen franquista, patriarcal y nacional-católico, cuya negación de las libertades individuales, especialmente las de la mujer, ha borrado toda huella de un movimiento reducido a la clandestinidad durante los 60 y 70"²⁰⁷.

• El arte denominado "feminista" es un arte ideológico que muestra la frustración de las mujeres buscando su sitio en la sociedad y su identidad en la historia del arte, dentro del ámbito de la posmodernidad²⁰⁸. Será una constante, especialmente desde los años setenta, momento de gran apogeo del movimiento feminista.

"Para escapar a ese discurso androcéntrico que domina amplios sectores de la historia del arte y de la crítica artística, se apuesta por una mirada múltiple de la realidad, trasladando el interés hacia colectivos regularmente silenciados como los de las mujeres, los de los/las homosexuales, los de las minorías étnicas

²⁰⁵ PIÑERO, G.A.: *Mínimo 9. Arte y Resistencia*. Visto en: <http://aurelio.arte-redes.com/web-ind/minimonueve.html>.

²⁰⁶ Ver PARRAMÓN, R.: "Arte, participación y espacio público", en *Models de participació en xarxa. Jornadas d'innovació estratègica*. 15/10/2003. Visto en:

<http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Espacio%20publico%20y%20participacion.pdf>.

²⁰⁷ ALBARRÁN DIEGO, J.: "Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español", en *Foro de Educación*, nº 9. Salamanca, 2007, pp. 297-309, p. 298.

²⁰⁸ Ver artículo SOSA SÁNCHEZ, R.: "Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista", en *Revista de Antropología Experimental*, nº 9. Jaén, Universidad, 2009, pp. 73-79.

o los de las diferentes subculturas urbanas. Así, los Gender Studies, los Lesbian Studies, los Feminist Studies, los Queer Studies o los Cultural Studies abordan temas conflictivos y tabuizados como el cuerpo, la sexualidad o la racialidad"²⁰⁹.

*"El movimiento feminista en las artes, es decir, el compromiso de lograr un arte que refleje la conciencia política y social de las mujeres, transformó la práctica del arte en Norteamérica durante este período poniendo constantemente en tela de juicio y desafiando los supuestos e ideologías patriarcales de arte y artista"*²¹⁰.

El arte feminista es "un sistema de valores, una forma de vida y una estrategia de cambio"²¹¹. Una muestra de ello se desarrolló en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2007, con el título *Kiss Kiss Bang Bang*, expone más de cuarenta años de trabajo feminista en el mundo del arte.

*"Las feministas partían del postulado de que el arte no es ni puro ni neutro, es una práctica ideológica; entendiendo por ideológica el conjunto de prácticas sociales y sistemas de representación, que tienen consecuencias políticas. Su arte pretendía una dimensión crítica tanto en el plano social como estético, y tenía por objetivo cambiar las estructuras represivas y el discurso masculino dominante que la sociedad impone como norma"*²¹².

Para la artista Mónica Mayer: *"Primeramente hay que definir las aportaciones feministas retomadas por el post-modernismo. El feminismo criticó los ímpetus totalitarios del sistema patriarcal haciendo ver lo inútil, impráctico y empobrecedor que resulta mantener un discurso teórico único. En otras palabras, nos cansamos de que siempre nos dijeran que es y que no es ARTE, qué técnicas y temas son válidos, en qué espacios hay que exponer, etc. Atacamos la visión absurda entre la teoría y la práctica, entre arte y política, e incluso entre la tan discutida separación entre cuerpo y mente, inteligencia y emoción..."*

*El conocido planteamiento feminista 'lo personal es político' por ejemplo, nos llevó por varios caminos, hoy retomados por el post-modernismo. Una primera reacción de las artistas feministas fue tomarse como tema del arte, pasando de sujeto y musa inspiradora a convertirse en el sujeto mismo de su trabajo. No pocos siguieron el ejemplo, y uno de los principales elementos del arte reciente es su intimidad y su calidad confesional... (...)... Así pues, reclamamos la maternidad de los aspectos de 'resistencia' que claramente vemos en el post-modernismo, dejando que, quien resulte responsable, reclame sus aspectos reaccionarios, violentos y decadentes"*²¹³.

No existe un único arte feminista, sino que se enlaza con la propia historia andrógina del arte, aunque, tal vez, como punto de partida, el cuerpo formará parte, de manera recurrente, del lenguaje artístico. Arte influido directamente de la propia

²⁰⁹ ESCUDERO, J.A.: "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)", en *Anales de la Historia del Arte*, nº 13. Madrid, Universidad Complutense, 2003, pp. 287-305, p. 288.

²¹⁰ Citado en ALARIO TRIGUEROS, M.T.: *Arte y feminismo*. San Sebastián, Nerea, 2008, p. 52.

²¹¹ Palabras de LIPPARD, L. citadas por Villegas Morales, G.: "El arte feminista", en *Revista Quadro*. Veracruz, Universidad Veracruzana, 2003, s.p.

²¹² VV.AA.: *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2010, pp. 40-41.

²¹³ MAYER, M.: "Hacia un posmodernismo transposfeminista", en *El Universal*. 12/09/1988, p. 12.

evolución de los movimientos de los derechos humanos y del feminista. En el libro de Foster, Krauss, Bois y Buchloh²¹⁴, se señalan tres etapas:

La primera se desarrolla hacia los sesenta en la que las artistas y el movimiento feminista luchan por la igualdad de derechos, véase el acceso a la abstracción de las mujeres artistas.

La segunda fase, de carácter más radical, muestra las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer, así como el descubrimiento de su intimidad (paralelo a la lucha del derecho a abortar), expresándose con un arte propio –el cuerpo se hallaba presente–, reivindicando su estética y presentando la visión positiva de la mujer. Un ejemplo es la obra de la escultora Judy Chicago o el proyecto colectivo de la escuela CarlArts (Womanshouse).

Lo primero que querían conseguir, era sacar de la oscuridad a aquellas mujeres que tenían su sitio en la historia del arte y que habían sido silenciadas durante siglos por la sociedad patriarcal. La idea no era construir una historia paralela, sino crear la verdadera historia real y reconocerla. Nochlin admitía que "*no había grandes mujeres artistas al estilo de Miguel Ángel o Manet, pero sugería que las razones residían en la existencia de estructuras institucionales y educativas dominadas por los hombres, que suprimían los talentos femeninos*"²¹⁵, aunque Lippard opinaba al contrario, que existía un arte vinculado a las mujeres con una sensibilidad distinta a la dominante del patriarcado, sin especificar cuál²¹⁶.

Judy Chicago dirigió el *Programa de Arte Feminista* que comenzó en el college de California (en 1970), desarrollando actividades con el alumnado que permitieron su divulgación. Y destacaba:

*"... he llegado a la conclusión de que la falta de conocimiento generalizado sobre nuestro legado como mujeres es fundamental en nuestra opresión continua. Nos ha llevado a todas a tener un inconsciente sentimiento disminuido de autoestima y falta de orgullo entre las mujeres"*²¹⁷.

En su obra *The Dinner Party* se planteaba la historia del arte vista desde una perspectiva feminista, visibilizando a las artistas, y dejando atrás la tradicional y exclusiva mención de nombres masculinos. Aparecerán los nombres de algunas mujeres artistas a lo largo de la historia, por ejemplo: Artemisa Gentileschi, Paula Modersohn-Becker o Frida Kahlo que debían ocupar puestos relevantes. La historia del arte no les hacía justicia, son muchas las que estaban vinculadas al arte con "mayúsculas", pero aparecían siempre de forma secundaria. De manera que los movimientos feministas apoyarían su causa, como un ámbito más, el social y el sexual.

Igualmente, CarlArts era otro ejemplo, un proyecto de instalaciones y acciones en torno a una casa abandonada, exponiéndose el tema de la relación biológica de cada género con sus roles o estereotipos sociales.

²¹⁴ FOSTER, H., et al.: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006, p. 570.

²¹⁵ TAYLOR, B.: *Arte Hoy*. Madrid, Akal, 2009, p. 19.

²¹⁶ DEPARTAMENTO DE PINTURA de la Facultad de Bellas Artes: *Arte y activismo*. Madrid, Universidad Complutense, 2011, pp. 1-168, p.143. Visto en: www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf.

²¹⁷ En relación con su proyecto *The Dinner Party*. Ver CLARCK, T.: *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, Akal, 2000, p.148.

La tercera etapa no buscaba ya la igualdad, ni la separación de géneros, sino una correcta consciencia de ambos en la sociedad de los setenta, un paso de "la representación política" a "la política de la representación", donde cualquier lenguaje artístico permitía mostrar su realidad social, como la valoración de artes decorativas, el collage en las colchas de la africana Faith Ringgold o Sylvia Gai; y la versión minimalista de Marie-Jo Lafontaine que invita al pensamiento físico y humano.

Martí Ciriquian apunta:

*"... nos encontramos ante el pensamiento posestructuralista que revisa la idea del sujeto. Al feminismo le preocupan las estrategias de representación y se centra en los conceptos que conlleva el ser mujer como resultado de un proceso de construcción social en constante redefinición. Se toma como referencia a pensadores posestructuralistas tales como Michael Foucault o Jacques Lacan quien afirma que la diferencia sexual depende de lo social y no del sexo biológico, haciendo suya la afirmación de Simone Beauvoir, expresada en la obra de El segundo sexo, la mujer no nace, se hace"*²¹⁸.

Conforme nos acercamos a la década de los noventa, se irá acentuando la crítica feminista y se hará mayor hincapié en la identidad femenina.

*"Las intervenciones feministas en la producción y recepción del arte han contribuido claramente a mostrar cómo el arte, en cuanto práctica cultural, ha excluido históricamente la subjetividad de las mujeres. Es sabido que el dominio real o figurado sobre el cuerpo de la mujer, como territorio sexual y fetichista, ha sido un tema constantemente abordado a lo largo de la historia, como lo demuestra Georges Bataille en Las lágrimas de Eros; o rozando a veces lo patológico, como en las muñecas de Hans Bellmer, o en las pesadillas pedófilas de Balthus. De allí que gran parte del esfuerzo artístico feminista se ha centrado en una revisión de la imagen de la mujer que parte del cuestionamiento de estos estereotipos"*²¹⁹.

Foto 33. Report Card de Guerrilla Girls sobre la situación de las galerías para promoción de mujeres artistas (1986)²²⁰ ►

Así, desde 1970²²¹ van surgiendo colectivos adscritos a estos postulados: los estadounidenses, Ad Hoc Artists'Comitee, Women Artists in Revolution (WAR), Women's Liberation Art Group, Art Workers Coalition (AWC), Council of Women Artists (LACWAC), Women in the arts (WIA, 1972), Feminist Art Workers (FAW, 1973); así como individualidades de la categoría de Judy Chicago, Joyce Kozloff, Maya Deren y Nancy Spero, por citar algunas. Décadas más

GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD			
GALLERY	NO. OF WOMEN 1983-4	NO. OF WOMEN 1985-7	REMARKS
Blum Helman	1	1	No improvement
Mary Boone	0	0	Boy crazy
Grace Borgenicht	0	0	Talks initiative
Diane Brown	0	2	Could do even better
Leo Castelli	4	3	Not paying attention
Charles Cowles	2	2	Needs work
Marisa del Rey	0	0	No progress
Allan Frumkin	1	1	Doesn't follow direction
Marian Goodman	0	1	Keep trying
Pat Hearn	0	0	Delinquent
Marlborough	2	1	Failing
Oil & Steel	0	1	Underachiever
Pace	2	2	Working below capacity
Tony Shafrazi	0	1	Still unsatisfactory
Sperone Westwater	0	0	Unforgivable
Edward Thorp	1	4	Making excellent progress
Washburn	1	1	Unacceptable

Source: Art in America Annual 1983-5 and 1986-7

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD
532 LA GUARDIA PLACE, #333, NY, NY 10013
E-MAIL: GUERRILLAGIRLS@GMAIL.COM

²¹⁸ MARTÍ CIRIQUIAN, E.: "Identidad, cuerpo...ob.cit., pp. 217-218.

²¹⁹ AKSENUCHUK, R.: "Las mujeres en el cuerpo del arte. Iconografías, idearios y vicisitudes de la sexuación", en *Psikeba Revista de psicoanálisis y estudios culturales*, nº 5. 2007.

²²⁰ Extraído de <http://www.guerrillagirls.com/posters/reportcard.shtml>.

²²¹ Ver artículo LÓPEZ HERNÁNDEZ, M.: "Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene", en *Arte, individuo y sociedad*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991-1992, pp. 103-109.

tarde, *Lesbian Art Collectif FLAC*, *Guerrilla Girls* (1985), *Women Action Coalition* (WAC, 1992), *Bad Girls* (1993) y las ciberfeministas: Shue Lea Chang o Cornelia Sollfrank. Las británicas *Women's Work-Shop of the Artists' Union*; las francesas, Nicole Croisier o Isabelle Champion-Métadier; las alemanas, Rebeca Horn y Ulrike Rosenbach; etc.

Grupos y artistas pusieron las bases del arte feminista dentro de las diversas manifestaciones artísticas de la época, generando publicaciones como *Feminist Art Journal* (1971), *Heresies* (1973, Nueva York); programas, *Feminist Art Program* (1971); exposiciones, *Féminin-Dialogue* (Francia) y *Women Chose Women* (1973, Nueva York), etc.²²².

No hay duda que la marginalidad de las mujeres artistas padecida por el patriarcado, les ha llevado a reivindicar su posición frente a las corrientes internacionales, a pesar de la vigencia de sus derechos en las democracias occidentales. El *Movimiento de Mujeres Muralistas de San Francisco* (EE.UU) coopera en conjunto para una movilización social y cultural y mostrar los problemas de los grupos sociales más desfavorecidos. Por tanto, no sólo se comprometían por su causa, sino que apoyarán a otros colectivos, impulsadas por su espíritu de defensa de los que la sociedad de varones ha considerado más débiles. Buen ejemplo de ello han sido algunas artistas, ya citadas en el presente trabajo: Cindy Sherman, Barbara Kruger, Judy Chicago, Natalie Bookchin, Bridget Riley o María Gómez. Kruger señalaba: “*Veó mi obra como una serie de tentativas por derruir cierta representación, por desplazar al sujeto y acoger al espectador femenino en la audiencia de hombres*”²²³.

Estas mujeres adoptaban las corrientes internacionales a las que añaden sus propias reivindicaciones. Por ejemplo, temas sobre la igualdad y la violencia sexual llenaron cuadros de artistas como Nancy Spero que colaboró en campañas nacionales, en exposiciones, “*Artistas Contra la Intervención de Estados Unidos en Centroamérica*” (1984); estuvieron presentes en las acciones de *Women Against Violence Against Women* (WAVAW), o las acciones rituales de *Women's Spirituality Movement*. Al mismo tiempo, reivindican su presencia en las instituciones, al igual que los varones y junto a ellos, por ejemplo, el WAR.

“*Con el ofrecimiento de una alternativa socialmente comprometida, enhebrando experiencia femenina en el telar de la corriente artística dominante a través de la autobiografía, la narrativa y el collage, el feminismo no se propuso añadir un nuevo estilo ni alterar la trayectoria formal del arte. El feminismo tiene como objetivo cambiar el carácter del arte*”²²⁴.

En ciertos casos, el arte reivindicativo era puntual e incidía sobre determinados hechos o acontecimientos: el performance de Suzanne Lacy y Leslie Network en los Ángeles (*Con luto y con rabia*, 1977) cuyo fin era protestar por el aumento de violencia de género; o la fotografía de la artista Linda Benglis en la revista *Art Forum*, desnuda, con un gran falo y un puro; imagen de impacto del machismo social y el cinismo de la sociedad. Son ejemplos de actuaciones que permiten mostrar a la ciudadanía la situación en la que se encontraban, a la vez que llamar la atención sobre su causa. Por ello, no utilizaron tanto la pintura que se mostraba en una galería, sino que salen a la

²²² Para más información véase: ESCUDERO, J.A.: “Estéticas feministas..ob.cit., pp. 287-305.

²²³ Citado por CORDERO, K y SÁENZ, I. (Comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 104.

²²⁴ ALARIO TRIGUEROS, M. T.: *Arte y feminismo...ob.cit., p. 55.*

calle o toman los medios de comunicación para expandir sus ideas. Los medios tecnológicos y el arte conceptual serán una base a tener en cuenta en sus creaciones.

En muchos casos ante la ausencia de este arte hecho por mujeres, son éstas las que se convierten en protagonistas de su obra, como Mary Kelly, Cindy Sherman, Valie Export, o Barbara Kruger. El cuerpo, como materialización evidente de la feminidad ha sido puesto en tela de juicio por estas artistas. Ya Barbara Kruger, en 1989, titulaba su obra *Tu cuerpo es un campo de batalla*; rompiendo estereotipos y llegando hasta los límites de la artista Orlan, que “*muestra el cuerpo como un lugar de debate y de exploraciones donde se unen lo político y lo social, la estética y la ética, lo individual y lo colectivo*”²²⁵, reconstruyendo su cuerpo a través de la cirugía.

A medida que el feminismo fue desarrollándose en los ochenta, las diferencias de género se amplían a otras: la clase social, la raza, la educación, el ámbito geográfico, etc. En este pensamiento influirán los escritos de Jacques Lacan o Julia Kristeva, cuyas ideas se encuentran en las fotografías de Jo Spence sobre el cuerpo, objeto de poder, y el tema médico del cáncer de mama; en las instalaciones de Mona Hatoum, artista palestina, trataba temas intimistas en relación a sus propias ideas políticas; o los performances de Adrian Piper denunciando el mal trato que recibían las mujeres artistas afroamericanas.

El movimiento del arte feminista en los noventa se abrió a la amplia multiplicidad de manifestaciones, con los diversos materiales y medios, el video arte, que permitieron denunciar las injusticias inflingidas a las mujeres: las obras de Elahe Massumi; o la utilización de internet por Faith Wilding que otorgó un carácter “ciber” a este movimiento en la red²²⁶.

Aliaga²²⁷ ha hablado del vacío de esta corriente en España, porque a pesar de la existencia de asociaciones feministas, son pocos los ejemplos de arte feminista en nuestro país -por una censura siempre vigilante- lo que condena a la clandestinidad del movimiento durante las décadas sesenta y setenta. Los primeros pasos se daban con las artistas: Ángeles Santos, Maruja Mallo o Remedios Varo, que quedarán en el olvido hasta los años ochenta cuando el movimiento comience, de nuevo, a adquirir carta de naturaleza en España, pero aún lejos del marco teórico que estaba invadiendo el resto del mundo occidental. El arte, salvo contadas excepciones, seguirá teniendo aún un carácter patriarcal, por lo que abrirse camino como mujer artista no era nada sencillo.

*"Las mujeres artistas tenían miedo de que el hecho de meterse en grupos feministas las marginara todavía más y que el mundo de las instituciones las dejara de lado... (...)... Nos faltaba cultura histórica, nos faltaba conciencia y seguridad en nosotras mismas para poder trabajar las cuestiones feministas de una manera radical... (...)...El verdadero problema para las mujeres artistas fue la falta de soporte teórico; el trabajo en profundidad que podría haberse hecho de un modo colectivo no se dio"*²²⁸.

En 1975, a propósito de la celebración del I Año Internacional de la Mujer, se organiza una exposición para mostrar las deficitarias condiciones sociales, de derechos

²²⁵ Citado por ALARIO TRIGUEROS, M. T.: *Arte y feminismo...*ob.cit., p. 77.

²²⁶ Ver MARTÍNEZ-COLLADO, A.: “Cyberfeminismo: Tecnología, subjetividad y deseo”, en VV.AA.: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia, Universidad, 2001, pp. 217-228.

²²⁷ ALIAGA, J.V. citado por Alario Trigueros, M.T.: *Arte y feminismo...*ob.cit., p. 95.

²²⁸ Entrevista a FERRER, M. en Navarrete, C., et al.: "Trastornos para el devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado Español", en VV.AA.: *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Barcelona, MACBA, 2004, pp. 158-187, p. 13.

humanos, etc., en que se encontraban las españolas, y su catálogo presentaba un amargo texto²²⁹:

"Esto, en medio del aliciente de una política artística, supuestamente arraigada en el feminismo de la igualdad que, con la intención de ayudar a las artistas implementaron exposiciones "de mujeres", a cargo de comisarios tan peregrinos y faltos de criterio que, bajo el pretexto de la "discriminación positiva", podían hacer tabla rasa de tendencias y trayectorias, ninguneando su historia (por ejemplo, "Mujeres en el arte español (1900-1984)", Conde Duque, Madrid, 1984) y devaluando la visión de la actualidad artística para el público español y allende nuestras fronteras –recuérdese que ésta es la década prodigiosa de las exposiciones internacionales que mostrarían el milagro español, y posiblemente haya llegado la hora de añadir este elemento a la incomprensible falta de aceptación del spanish art"²³⁰.

En el mundo del arte, algunas mujeres entraron no con la intención de promover un arte feminista como tal, sino que estuvieron ubicadas en las diversas vanguardias artísticas, ejemplos: Amalia Avia, Eugènia Balcells, Eulalia Grau, Fina Miralles, Concha Jerez, Paz Muro, Isabel Villar, Isabel Quintanilla y Paloma Navares. En ciertos casos fueron olvidadas por la corriente política de la movida.

A comienzos de la década de los ochenta comienzan a intensificarse las investigaciones sobre las mujeres en la historia del arte, baste recordar las Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer (Universidad Complutense de Madrid) en su tercera edición (1984). El movimiento feminista, también adquiere carta de naturaleza de la mano de Eulàlia Grau o Esther Ferrer²³¹.

"(Podría decirse que) las mujeres nacidas entre mediados de los sesenta y principios de los setenta conformamos el primer grupo de artistas y teóricas feministas dentro del Estado Español, debido a una serie de factores (económicos, sociales, políticos y educativos...) que confluyen en (la eclosión) de esa generación de los noventa"²³².

El arte de acción actuó por la causa feminista a través de Esther Ferrer, Juan Hidalgo o Carles Santos, debido al uso del cuerpo y de la sexualidad femenina en sus acciones, con la pretensión de crear una identidad propia²³³. Porque, *"el cuerpo ya no era sólo un territorio físico, sino un espacio donde los valores de género, podían modificarse"*²³⁴, vinculado a la ruptura de la tradicional identidad sexual y de los estereotipos.

Carmen Navarrete y Fefa Vila señalaban:

²²⁹ MUÑOZ LÓPEZ, P.: "Mirada de género en la creación plástica de artistas españolas", en *V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres* (AUDEM). Sevilla, 2008, pp. 301-322, p. 318.

²³⁰ DE LA VILLA, R.: "Arte, estética y más. Arte y feminismo en España", en *EXITExpress*, nº 12. Madrid, mayo 2005, pp.8-13.

²³¹ Ver FERRER, E.: "La otra mitad del arte", en *Lápiz*, nº 44. Madrid, 1987, pp. 7-8.

²³² MAYAYO, P.: "Arte y feminismo en la España de la democracia", en *DEAC MUSAC*. León, MUSAC, 2010.

²³³ Ver FERRANDO, B. y GONZÁLEZ ROYO, C.: "La sexualidad en el arte de acción: Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Carles Santos", en VV.AA.: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España*. Valencia, Servel, 2001, pp. 139-148.

²³⁴ ALIAGA, J.V.: "Cuerpo y arte de los noventa". En http://www.ehu.es/francoirradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/J._V._Aliaga_Cuerpo_y_arte_en_los_noventa.pdf, p.2.

“... no puede pensarse que durante estos años existiera un trabajo sistemático de mujeres artistas que se puedan considerar feministas, es decir, un trabajo conscientemente político en este sentido... (...)...nos encontramos por primera vez en el contexto español con una generación de mujeres que no sólo realizan un trabajo político, sino que también introducen modos de ver y hacer significativos tanto en las formas como en los modos, incluso mucho más radicales que sus compañeros de viaje”²³⁵.

En esta década se organizan diversos eventos -claves del cambio que se está produciendo- y se promueven reivindicaciones sociales y culturales: las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer (Universidad Autónoma de Madrid, 1984); *Mujeres en el arte español (1900-1984)* (exposición en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid); *La mujer y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más* (Tesis Doctoral de De Diego Otero); o *La otra mitad del arte* (artículo de Ferrer en *Lápiz*) por citar algunos. Un arte feminista que comienza a hacerse hueco en el panorama español²³⁶.

Ya, a fines de los ochenta comenzaba a reconocerse en España esa mirada feminista, observándose en los noventa a un elenco de artistas que trabajan con las “gafas de cristales violetas” como las neoconceptuales, Eulàlia Valldosera y Carmen Sigler; las geométricas, Soledad Sevilla y Elena Asins; las videoartistas, Pilar Albarracín, Estíbaliz Sádaba, Ana Laura Aláez e Iztia Ocariz; las fotógrafas, Mau Monleón, Eulalia Valldosera, Concha Prada y Ana Casas; así como, Patricia Gadea, miembro del *Grupo Estrujenbank* y del *Grupo Escorial*, afincada en Palencia e, igualmente, nacida en esta localidad, Marina Núñez, entre otras.

Por tanto, existe una presencia de este arte en Castilla y León, de forma sutil en Concha Sáez, por medio de los performances de Carmen Brincones, las experiencias de las hermanas de Prada (Concha y Ana), y de forma más clara en las interesantes obras de Marina Núñez, donde manifiesta un evidente realismo, especialmente en sus instalaciones.

En España, la publicación de Estrella De Diego, *El andrógino asexualo. Eternos ideales, nuevas estrategias de género* (1992) representó una aportación innovadora a la temática de género, al igual que la traducción del libro *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick. Al año siguiente, la exposición *100%* (Madrid)²³⁷ muestra la práctica artística femenina, en un intento de diferenciarla a manera de corpus teórico del feminismo, será un punto y a parte de las exposiciones de mujeres no sólo por las obras expuestas, sino también por el corpus teórico que albergaba su catálogo. Sobre ella, se escribió en *Lápiz*:

“La primera impresión aun antes de visitar la muestra... (...)... fue la de que se trataría de una de esas exposiciones de mujeres que con el advenimiento de las libertades democráticas solían coincidir con el Día de la Mujer ... (...)... Sin embargo, una vez vista... (...)...tiene su interés en nuestro país por cuanto supone uno de los primeros intentos -si no es el primero- de articular la

²³⁵ Citado por ALARIO TRIGUEROS, M. T.: *Arte y feminismo...ob.cit.*, p. 99.

²³⁶ Ver la revisión de MANTECÓN MORENO, M.: “Tú tampoco tienes nada: arte feminista y de género en la España de los 90”, en *Anales de la Historia del Arte*. Madrid, 2010, pp. 153-167. Y DE DIEGO OTERO, E.: *La mujer y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid, Cátedra, 2009.

²³⁷ Ver MANTECÓN MORENO, M.: “Tú tampoco tienes nada...ob.cit.”, pp. 153-167.

*práctica y la crítica artísticas femeninas (feministas) como una entidad consciente y diferenciada*²³⁸.

Bajo esta visión, se continuará el trabajo con otros proyectos: *Territorios indefinidos* (1995) o *Sólo para tus ojos* (1997) en los que algunas artistas presentaron exposiciones individuales, los casos de Begoña Montalbán o Marina Núñez.

En este período, encontramos la muestra feminista, *¡Míranos! Mujer, arte y compromiso* (1998), organizada por el *Colectivo SOMA* (Madrid) que era un centro artístico que recogía las diversas manifestaciones de sus componentes. Siro López, su comisario, decía que “*se buscaba por medio de distintos lenguajes artísticos sensibilizar sobre situaciones inquietantes en el tema de la mujer*”²³⁹. En las mismas fechas se realizan otros proyectos, *Femenino plural* (Valencia) y *Cómo nos vemos, imágenes y arquetipos femeninos* (Barcelona).

Dentro del grupo de artistas, ya citadas, que continúan trabajando, hallamos los colectivos, el *Equipo Límite* de Valencia, formado por Esperanza Guillén y Carmen Roig que mediante las imágenes de los mass media profundiza en la temática feminista, como se observa en sus obras kitsch y neo pop, por ejemplo, *Tras la faena del hogar al sol me puedo tumbar* (1988), donde muestra diversas facetas de la mujer, o *Los Burgueses* (Burgos) con la ficticia figura de Sonia Le Mur; todas ellas encaminadas a dignificar la figura femenina²⁴⁰.

Las exposiciones y artistas exhibieron una arte silenciado e intencionadamente ocultado, que aún no había sido reconocido por las instituciones ni por los investigadores tradicionales, según se desprende de una mirada a cualquier manual de Historia del Arte para darse cuenta y preguntar ¿dónde están las mujeres?.

Navarrete, Ruido y Vila concluyen:

*“Después del estudio realizado, y haciendo un recorrido a través del periodo mencionado, podemos decir –no sin ciertas dudas- que no ha existido un trabajo sistemático, continuo y progresivo de mujeres artistas que se autodenominen feministas; es decir, un trabajo conscientemente político en este sentido en los años setenta hasta la actualidad. Sin embargo existen trabajos, personas y modos de hacer y negociar con la institución artística –pública o privada- que nos parece muy pertinente incluir en una historiografía del arte de mujeres en el Estado español”*²⁴¹.

Declara Muñoz López,

*“En definitiva, un gran número de mujeres, que han formado y forman parte del trabajo de creación plástica de nuestro país, y que han contribuido y contribuyen a la regeneración artística desde su práctica y su esfuerzo, y que en razón de esos mismos condicionamientos sociales que algunas trataban de denunciar en sus obras, han sido en gran medida marginadas o ignoradas por el mundo del conocimiento y los libros, a través de los cuales aprendemos y descubrimos la realidad”*²⁴².

²³⁸ PEREZ VILLEN, A.: "Cien por cien", en *Lápiz*, nº 97. Madrid, 1993, pp. 85-86.

²³⁹ PÉREZ GIL, L.: “Seis artistas reclaman una nueva mirada sobre la identidad de la mujer”, en *El País*. Madrid, 31/10/1998, p. 8.

²⁴⁰ Interesante artículo de ARROYO FERNÁNDEZ, M.D.: “Algunos discursos artísticos sobre la condición femenina”, en *Anales de la Historia*. Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 333-350.

²⁴¹ NAVARRETE, et al.: “Trastornos para devenir...ob.cit., p. 169.

²⁴² MUÑOZ LÓPEZ, P.: "Mujeres españolas en las artes plásticas", en *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 21. Madrid, 2009, pp.73-88, p. 87.

• Junto a este movimiento, se abrió camino el arte basado en la liberación homosexual y su visibilización, poniéndose de manifiesto y cuestionándose el concepto de sexualidad, tradicional y condicionado, dentro del ámbito gay y lésbico. Witting, teórica del lesbianismo en su *No se nace mujer* (2006), hablaba de la sexualidad de hombre-mujer como condición políticamente impuesta²⁴³.

Uno de los primeros pasos en España son las acciones sobre el género masculino de Juan Hidalgo. Les seguirían las fotografías de Alex Francés sobre la problemática de la identidad gay en la sociedad tradicional, o las de Carmela García (1964).

Por otro lado, el arte lésbico se manifestó menos públicamente, pues numerosas veces fue confundido con el término de feminismo, y se apartó a lugares alternativos y fuera de las corrientes principales, como la artista Nancy Fried, y hubo artistas que aunque no se incluyan dentro de este movimiento, trataron el tema, por ejemplo, Karen Finley.

También, el arte se mantuvo al lado de la crisis del SIDA que se estaba generando en los ochenta y contra el silencio generalizado sobre esta enfermedad que, aunque no tenía curación, sí se podía ayudar a las víctimas de la enfermedad. El arte se convertía así, en un vehículo de reivindicación de derechos y debate político por su capacidad para movilizar conciencias y fomentar reflexiones sobre la homosexualidad.

Los inicios del arte reivindicativo del SIDA se produjeron con el artista Robert Mapplethorpe, *Hombres negros*, en 1980. A pesar de creer que se habían superado ciertas trabas sociales, el SIDA puso a la sociedad en contra del movimiento gay y, tras la muerte de este artista por dicha enfermedad, su obra fue censurada y su exposición retrospectiva (*Cincinnati Contemporary Arts Center*), cancelada. Y es desde este momento cuando surgirá una lucha constante para comprender la realidad de los enfermos y no culpabilizarlos como se venía haciendo, sobre todo a la comunidad gay.

Los grupos homosexuales más activos fueron *ACT UP*, *Gran Fury* y *Art+ Positive*, con técnicas de guerrillas por medio de panfletos, anuncios o carteles que invadieron las calles y muros de las ciudades²⁴⁴. El monumento más popular para las víctimas del SIDA fue *The NAMES Project*, un edredón gigante de piezas cosidas, exhibido por primera vez en Washington durante la Marcha Nacional de los Derechos de los Gays y Lesbianas (1987).

Hay artistas que apoyarán la causa a través de sus enfoques personales, véase el fotógrafo de desnudos masculinos, George Dureau, u otros artistas como Robert Gober, David Wojnarowicz, Per Eidepeld, Stephen Andrews y Ross Bleckner. Además de los artistas que ya habían contraído la enfermedad y ayudaron a que se entendiera su situación, el caso de Preston Mc Govern que decía “*si algo bueno ha venido de mi diagnosis del SIDA, ha sido mi arte*”²⁴⁵.

Por supuesto la reacción artística en Estados Unidos no se puede comparar con la española que tiene una relación más distante, escasa y superficial por la falta de

²⁴³ ALBARRÁN DIEGO, J.: "Representaciones del género...ob.cit., p. 307.

²⁴⁴ Alguno de sus lemas eran: "Silencio=Muerte" o "Todos los que tienen SIDA son inocentes".

²⁴⁵ MCGOVERN en su artículo "Art = Live" de la *Body Positive Magazine*, nº 7, 2000, en www.cibersociedad.net (08/02/2011). "Manifestaciones en torno al sida. Un arte para la acción", comunicación en el *III Congreso Online, Observatorio para la cibersociedad*. 2006.

compromiso social del arte de los ochenta y noventa, según Miralles²⁴⁶. Son pocos ejemplos de artistas seropositivos reconocidos como el fallecido Pepe Espaliú, más involucrado en este tema por vivir en sus carnes la enfermedad y porque introdujo el tema en su arte, *Carrying* (1992), donde se transportaba al artista en brazos por las calles de San Sebastián y Madrid para fomentar la ayuda humanitaria a enfermos terminales de SIDA.

En España, una muestra de este tardío apoyo a la causa es el primer texto que aparece en 1993 dedicado al arte y el SIDA como binomio, de la pluma de Juan Vicente Aliaga²⁴⁷ y José Miguel G. Cortés²⁴⁸. Presentaban una recopilación de artistas estadounidenses y españoles sobre el tema; igualmente, la exposición *50 artistas contra el SIDA* (Sevilla, 1995) que supuso una gran manifestación de apoyo, de la misma manera que *Frente al SIDA* en Art Reale (Madrid, 1996).

Los años noventa “se trataron (como) de una fase de emergencia, de reconstrucción colectiva de una identidad y de unas infraestructuras hechas al margen de toda institución”²⁴⁹, unido a una posición política más de izquierdas y a los NMS que surgen en los noventa con sus métodos y dinámicas de cambio social. No quiere decir que el arte de esta década sea un movimiento social, pero el arte más conceptual se deja influir en muchos casos por los propios NMS, como se ha visto:

*“La existencia de un arte paralelo en un proceso de crecimiento físico y discursivo es coherente con este ideario (el de los NMS), y se ofrece como una máquina de guerra alternativa al agotamiento del arte de la institución, teorizando por sus propios intelectuales orgánicos. En palabras de F. Guattari, las conmociones contemporáneas reclaman sin duda una modelización más orientada hacia el futuro y la aparición de nuevas prácticas sociales y estéticas”*²⁵⁰.

Coincide también el momento de alza de los NMS en España con el amplio desarrollo adquirido por el arte "paralelo" o "independiente", ya citado, y alejado del ámbito institucional. Supone un empuje para el arte de acción que, según Riechmann, permitió hacer partícipe al espectador como un elemento más del colectivo, y con los happenings se convertiría en algo habitual dentro de la práctica artística. Bourriaud dice:

*“... el espacio de la reflexión abierto por el coeficiente del arte de Marcel Duchamp que trata de delimitar precisamente el campo de intervención del receptor de la obra de arte –se resuelve hoy en una cultura de lo interactivo que plantea lo transitivo del objeto cultural como un hecho establecido. Estos elementos sólo vienen a ratificar una evolución que va más allá del dominio del arte: en todos los vectores de la comunicación la parte de la interactividad crece cuantitativamente”*²⁵¹.

De la misma manera que los NMS, el arte paralelo tiene una ideología abierta y plural vinculada a la “nueva izquierda” para desafiar a la sociedad que cada vez tiende más al conservadurismo, y una evidencia en España puede ser el triunfo en 1996 del Partido Popular (PP) con José M^a Aznar a la cabeza. Así, aquellos ideales artísticos

²⁴⁶ En la conferencia de MIRALLES, P.: *Sida y arte: Cuando no hay suficiente arte y demasiadas infecciones*. Gijón, Instituto Jovellanos, 2007.

²⁴⁷ Ver ALIAGA, J.V.: *Cuerpo y arte...*ob.cit..

²⁴⁸ Ver ALIAGA, J.V. y CORTÉS, J.M.: *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*. Valencia, UPV, 1993.

²⁴⁹ VILAR, N.: “Arte paralelo español en los años 90”, en Revista *INTER*. Quebec, junio 2000, p. 2.

²⁵⁰ *Ibidem.*, p. 12.

²⁵¹ BORRIUAUD, N.: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Adalgo, 2006, p. 27.

exigían un cambio social y en las artes que habían estado bajo la tutela de un pequeño sector de críticos.

Los NMS reclaman la descentralización del poder para que no sean siempre los grandes centros, Madrid, Barcelona, Valencia o Bilbao, los que aglutinen el ambiente cultural. La demanda de este cambio cultural la representa el nacimiento de *A Ua Crag* en Aranda de Duero (Burgos) que por su origen periférico tendrá que autogestionarse y autoorganizarse, debido a las escasas infraestructuras de la zona.

El arte paralelo y los NMS presentan alternativas al cambio social, son autogestionados y no dependen de subvenciones o financiaciones externas. Buscan alejarse de la fuerte influencia de las estructuras establecidas en los años 80 y están alejados del arte oficial. Son reacios a registrarse oficialmente para constituirse en la legalidad, pues lo consideran una forma más de control social a la que no encuentran sentido, por ello tampoco necesitan disolverse, y ello dificultará su seguimiento documental histórico. Por otra parte, han conseguido que las galerías, museos o los espacios expositivos se adaptaran a estas nuevas formas creativas.

Los colectivos artísticos y los NMS tienen más similitudes. Ambos están integrados por personas, sobre todo jóvenes, voluntariosos y con enormes deseos de trabajar; son de clase media y con estudios²⁵². *“Se mantiene la dialéctica con la profesionalidad del artista, por esto a menudo es pluriempleado. Todos los performers que conozco practican el pluriempleo ninguno vive de esto y casi lo salvaguardan como única posibilidad de independencia”*²⁵³. Sus objetivos se orientan a pensar globalmente y actuar localmente, pues para cambiar lo general se ha de empezar poco a poco. En ocasiones, combinan el trabajo local de varias zonas, siendo ya habitual los intercambios entre los centros base, como ocurre con la Asociación *La Voz de Mi Madre*. Funcionan con una estructura no jerárquica a la hora de organizarse; pueden tener reuniones, pero sin un directo/a con más poder que el resto de los integrados; se desenvuelven en un orden democrático, asambleario, con voz y voto para todos los participantes.

El arte alternativo junto a los NMS tiende a desmaterializar la obra en busca del concepto y la politización de la vida cotidiana, utilizando métodos no convencionales con una importante carga crítica. Por eso:

*“... no es casual que a menudo algunos colectivos sociales incluyan la performance entre sus prácticas de protesta, o que sus manifestaciones tengan sobre todo un carácter expresivo”*²⁵⁴.

▪ Los nuevos espacios alternativos

El arte, mercantilizado e institucionalizado, acaba siendo rechazado en esta década por los propios artistas, tan atados a estas tendencias y, así, comenzarán a reflexionar sobre su función crítica ante la sociedad –influencia de las corrientes anglosajonas-, sus métodos, etc. Esta separación estaba siendo promocionada por los

²⁵² Sino han estudiado en facultades o escuelas de arte, poseen una formación autodidacta de gran presencia y dinamismo en todo lo que se hace al respecto, como Julio Mediavilla (*Colectivo Tropo*).

²⁵³ VILAR, N.: “Arte paralelo español en los años...ob.cit., p. 11.

²⁵⁴ *Ibidem.*, p. 11.

propios responsables del MUSAC, apareciendo por un lado, la creación, y por otro, el mercado²⁵⁵.

Consecuencia de ello será el regreso del criterio político al mundo artístico, según señala el artista Carlos TMori, de la Asociación *La Voz de Mi Madre* (Valladolid y Salamanca):

“No es hasta mediados de los años noventa cuando hay un debate político en el arte, todas las acciones, el activismo..., pero eso es en los noventa que es una recuperación de los setenta. A principios de los setenta incluso hasta el golpe de estado, podía haber una cuestión política en el arte, pero luego de hecho...lo más conocido va a ser de la Escuela de Madrid, Sicilia, Barceló y demás, que ninguno trata ese tema. Incluso Genovés que trató un tema político dentro de su pintura, de repente ya no trata ese tema, sigue trabajando con grupos de personas, pero como tales”²⁵⁶.

Así pues, hasta la década de los noventa no podemos hablar de un arte político, como ocurrió en los setenta, sin embargo, ahora no se luchaba bajo una misma idea, sino que se pluraliza esa temática crítica. Porque,

“La gente joven y la gente que no se situó en los ochenta, crea asociaciones, colectivos autogestionados, revistas, espacios de creación y plataformas para que circule la información y mostrar su obra... (...)...Trabajan en común en pequeños grupos que nacen de las afinidades...(...)...Es algo increíble después de los ochenta, años de la estrategia personal, de la mirada astuta y a comerse el mundo en dos días. Pero lo están haciendo, con su esfuerzo y ayudándose”²⁵⁷.

En unos casos surgirán y en otros, continuarán los festivales con diversos soportes no convencionales, y sin el apoyo, institucional comenzaran a hacerse un hueco en los programas municipales: e-Bent (Madrid y Barcelona), Festival Escena Abierta (Burgos por Espacio Tangente), BEM (Burgos), etc.

El exceso de dominio institucional que se acusaba en la década anterior, ahora es cuestionado, porque se van imponiendo la idea de globalización, las ONGs u otras prácticas fuera del círculo “oficial”. El arte en los noventa realmente se sentía comprometido con las propias ideas de los NMS como la igualdad de sexos, la paz, el ecologismo, la apertura de las diversas opciones sexuales, el SIDA, etc. Constituyó uno de los momentos más fructíferos del arte de acción, recuperado tras la crisis económica, y para Lamata:

“... coincide que Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Isidoro Valcárcel, dan talleres de arte muy potentes en el Círculo de Bellas Artes, personas que habían puesto en marcha estas cosas –de acción- en España en los años sesenta, tienen esos espacios de formación que a fin de cuentas hacen brotar que la gente se interese, recupere y surjan todo un crecimiento de festivales de performance a principios de los noventa”²⁵⁸. Continúa diciendo, “en el año 90 hice un curso con Isidoro Valcárcel Medina y fue como otra entrada de planteamiento performático muy decisoria; porque en ese curso conocí a Jaime Vallauré que es el otro Torrezno, nos conocimos gente de Madrid, como Nieves

²⁵⁵ Ver nota de prensa TANARRO, A.: “Arte en un mundo global”, en *El Norte de Castilla*. Segovia, 30/09/2007.

²⁵⁶ Extracto entrevista a Carlos TMori...cit.

²⁵⁷ FONTRODA, O. y TODOÍ, P.: “Un año después...Barcelona opta por lo alternativo”, en *Ajoblanco*. Julio-agosto 1993, p. 1.

²⁵⁸ Extracto entrevista a Rafael Lamata...cit.

Correa... mucha gente, que son ahora los que sostienen el trabajo de performance en buena parte de España”²⁵⁹.

También, el artista Maroto, añadía: “*La performance estaba empezando a coger auge en España que no dejaba de ser algo misterioso. Y bueno, en Valencia conocimos a Bartolomé Fernando, catedrático de performance en la Facultad de Bellas Artes, único catedrático de performance en España en ese momento*”²⁶⁰.

Este arte va a tener cabida en las universidades, fue el caso de Salamanca con la presencia de Pedro Garhel, así como fuera de nuestra comunidad con: el citado Isidro Valcárcel, José Antonio Sarmiento, Bartolomé Fernando, David Pérez o Ángeles Marco.

Estos artistas fueron los precursores de importantes festivales de performances: el de Valencia que se venía desarrollando desde 1989, I Festival Internacional de Performance i Poesia d’acció; en Segovia 1998), organizado por ACAVS; o el *Festival de Performances de Madrid* (desde 1991²⁶¹). Lamata sobre estos primeros festivales dice que se podía encontrar desde grandes nombres: Isidoro Valcárcel, Nieves Correa, Jaime Vallaura, Juan Hidalgo, Esther Ferrer o Nacho Criado, hasta:

“... renovadores o a chavalitos que están en Bellas Artes o que acaban de terminar... Jaime –Vallaura- y yo en el 94 hicimos un vídeo que se llamaba *El ABC de la performance*, que era un repertorio de tópicos de los que te podías encontrar en un festival de performances, porque ya lo repetían todo: que si las vísceras, que si la sangre, que si desnudarte... Había todo un repertorio en Granada, Madrid, Valencia..., al final veías en todas partes lo mismo”²⁶².

Aparecen otros grupos: ANCA, *Il Purgatori* (1992)²⁶³, *Aire*, *Public Art*, *El Ojo Atómico*, *ZAT* (*Zona de Acción Temporal*, Madrid, 1997-1998²⁶⁴), *CLUB 7* (Barcelona, 1996-1998), *CRUCE* y *La Fiambrera* (Madrid), entre otros. Se reorganizan con nuevos espacios de exposición –al margen de las instituciones-, aún con una producción minoritaria frente al arte europeo. Por ejemplo, *Il Purgatori* se formó “*como medio de defensa a la libertad de creación y expresión y ha cambiado, ampliándose y evolucionando*”²⁶⁵.

Igualmente, surgen asociaciones: ANCA (*Associació de Nous Comportaments Artístics*) o ACAVS (*Asociación Cultural de Artistas de Vanguardia de Segovia*), y la citada, *Asociación La Voz de Mi Madre* que en ciertos momentos ayudan al movimiento a implicarse en la región.

Se van creando plataformas de promoción como el archivo AIRE:

“*El archivo AIRE parte de una sencilla idea: dejar constancia de un mundo artístico basado en lo efímero y de proceso que, en su desarrollo y difusión, se define como un proyecto ideológico, tanto en los contenidos como en*

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

²⁶¹ Desarrollándose en *Espacio P, Minuesa* (Centro Social Okupado Autogestionado) y *El Ojo Atómico*.

²⁶² Entrevista a Rafael Lamata por Víctor del Río y Olga Fernández en Valladolid el 06/05/2006.

Recogida en VV.AA.: *A Ua Crag*...ob.cit., p. 116.

²⁶³ En 1997 abrieron la sala *Camarote Purgatori*.

²⁶⁴ Su continuación será el CIB (*Circo Interior Bruto*), entrevista a Rafael Lamata.

²⁶⁵ CLAVER, M. y MORA, O.: “*El Purgatori*”, en VV.AA.: *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*. Vitoria-Gasteiz, TRASFORMA, 1997, pp. 54-55, p. 55.

*los procedimientos, y que puede asumir un carácter creativo sin renunciar a ser un instrumento útil y explicativo*²⁶⁶.

O el caso de *ArcoAcción* (1994, Madrid) organizado por Joan Casellas y Nieves Correa; *Revista Hablada* (1994, Madrid) y *Revista Caminada* (1995, Barcelona) con Esther Xargay y Carles Hac Mor; Red Arte (1994, Vitoria) o *Sin número. Arte de Acción* (1996, Madrid) –punto de encuentro de los personajes influyentes del performance con los artistas: Rafael Lamata, Pedro Garhel, Alejandro Martínez, Jaime Vallaure, Daniela Musico, etc.-, y otros más.

A pesar de ello, la situación del arte de acción en España estaba, según Lamata, en sus inicios y muy alejados de los sistemas comerciales de las galerías “*en aquella época –los noventa- eran en espacios que tú mismo te buscabas, que se generaban de forma autónoma y con muy poco dinero y recursos*”²⁶⁷.

“Todos estos trabajos que podemos llamar paralelos, se cruzan sin llegar a tocarse con el de los clásicos de una generación anterior que, si bien es la propiciadora de ésta a la que nos referimos y a menudo comparte escenario, se resiste a integrarse en esta vía paralela o a participar de estos procesos colectivos para continuar insistiendo en la justa demanda de su reconocimiento institucional. La etapa de los artistas alternativos recuperados lentamente por la institución, a la que aspiran muchos de los que se sitúan en una vía histórica, fluxus, etc., está ingresando en los dominios de la amalgama institucional, en la historia oficial del arte, y su futuro es la indeterminación en ella y en el formalismo”²⁶⁸.

El arte tecnológico había permanecido aislado del mundo artístico como tal, vinculado a círculos alternativos o, bien, servía de apoyo a las tendencias conceptuales. La aparición de la globalización permitió el conocimiento de todo lo que se desarrollaba en el mundo a tiempo real. Por ejemplo, desde 1994, el net art -arte en la red- fue incluido por primera vez en la exposición Documenta X de Kassel (Alemania). Se incluían Alexei Shulgin y/u Olia Lialina, una alternativa barata de creación accesible a los artistas con medios limitados.

“Exploramos el ordenador desde el interior y lo reflejamos en la red. Cuando el espectador contempla nuestra obra, estamos dentro de su ordenador... (...)...creo que el ordenador es un instrumento con el que acceder a la mente de alguien”²⁶⁹.

El net art no fue la única expresión artística, a ella se adhirieron *software art*, *game art* y las instalaciones y performances multimedia que, en muchos casos, se entrelazan con otros artistas: Natalie Bookchin, Brody Condon, Anne-Marie Schleiner o Joan Lenadre. Son creadores que trabajan principalmente en colaboración o en grupos, véase, *@TM ark*, *Bureau of Inverse Technology*, *Fakeshop*, *VNS Matrix*, entre otros. Por primera vez se introduce la idea en España con Mariano Maturana²⁷⁰ –en el III Simposio de Arte y Cultura Electrónica, Bilbao, 1995, también conocido como *Ciberia-*

²⁶⁶ CASELLAS, J.: “El archivo AIRE como idea”, en:

www.geifco.org/actionart/actionart01/revistas/casellas/aire/aire/aire.htm (2010).

²⁶⁷ Extracto entrevista a Rafael Lamata...cit.

²⁶⁸ VILAR, N.: “*Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90*”, en Sánchez, J.A. y Gómez, J.A. (Coords.): *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*. Murcia, Universidad, 2003, pp. 113-128, p.123.

²⁶⁹ TRIBE, M. y JANA, R.: *Arte y nuevas tecnologías*. Barcelona, Taschen, 2009, p. 6.

²⁷⁰ Fundador de la red mundolatino.org (1995) o el *Colectivo de Acciones Virtuales* (1999).

“El tiempo ha señalado a este período de Internet como un breve paréntesis de libertad quimérica, ya que en cuanto se vieron las posibilidades económicas de la red, las premisas iniciales fueron desmoronándose a favor de las comerciales”²⁷¹.

Este arte de nuevos medios comenzó a despertar interés en las instituciones desde los años noventa, a pesar de que contaba con muchos escépticos. Otros artistas se alejaron de los museos y optaron por trabajar al margen de estos círculos artísticos en centros basados en la electrónica, con los nuevos medios y la comunicación. En 1997 se fundó el centro ZKM de las Artes y los Medios de Comunicación en Karlsruhe (Alemania). Desde ese momento queda por saber si esta forma de expresión suplantarán un día a las bellas artes, tal como pronosticaba Youngblood²⁷², para quien el arte contempla una pérdida total de sentido, y la única manera de invertir esta situación es recurrir a los instrumentos o medios que se adaptaban a las condiciones de vida de los noventa.

En España aparecieron algunas iniciativas, señala Aramburu²⁷³: el Museo Electrográfico de Cuenca, Art Futura, Connect Arte, Conexión Madrid, Aleph o w3art; junto a seminarios de arte electrónico –Fundación Rodríguez-, o páginas como Arte en red. Los colectivos siguen formándose a finales de los noventa y comienzos del siglo XXI. Vemos ejemplos regionales en Valladolid, el *Colectivo Tres en Raya* (1998)²⁷⁴, formado por tres artistas: Begoña Pérez Rivera, Palmira Morán y Virginia Calvo, fruto de un trabajo conjunto para poder participar en las convocatorias de la Junta de Castilla y León; en León, uno de los colectivos más activos vinculados al Land art ha sido *El Apeadero*, desde 1998, vinculado a Carlos Varga que tenía la Galería Tráfico de Arte y apoyaba este tipo de proyectos junto al catedrático Javier Hernando. Más actual es el *Colectivo 4* (2005, formado por Rafael Anel Martín-Granizo, Santos Javier Álvarez, Carlos Álvarez Cuenllas y David del Bosque) en el que confluyen minimalismo, arte conceptual y vanguardia; y en Salamanca, aparece el colectivo altermedia *Equipo Moral* (con Chema Alonso) o *SPS* (Sinestesia, 2007) formado por Antonio Méndez, Als Guinaldo y Emilio Papel; por citar algunos ejemplos.

Los espacios alternativos serán una respuesta, otro modo de hacer y de gestionar el mundo del arte, lejos de las inauguraciones y el mercantilismo artístico. Alejados del fuerte dirigismo de las instituciones y galerías convencionales que no veían con buenos ojos el arte de nuevos soportes.

“Al igual que las cooperativas de artistas de la década de 1950, el movimiento de los espacios alternativos fue el resultado directo de un deseo por parte de los artistas de hacerse con el control del proceso de difusión y distribución de su producción artística. Pero, a diferencia de las cooperativas, cuya principal preocupación no era distinta de las de las galerías comerciales, a saber, vender, estos espacios no estaban interesados fundamentalmente en la venta”²⁷⁵.

²⁷¹ ARAMBURU, N.: “Luces y sombras de una cartografía fluctuante”, en *Enciclopedia del español en el mundo: Anuario del Instituto Cervantes*. Barcelona, Plaza & Janés, 2006, pp.643-680, p.668.

²⁷² Experto norteamericano en medios. SCHNECKENBURGER, M.: “Escultura”, en VV.AA: *Arte del siglo XX*. Barcelona, Taschen, 2001, pp. 407-680, p.619.

²⁷³ ARAMBURU, N.: “Luces y sombras...ob.cit., p.668.

²⁷⁴ Ver el folleto de su primera muestra itinerante por Castilla y León. COLECTIVO TRES EN RAYA.: *Begoña Pérez, Palmira Morán. Virginia Calvo*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, s.p.

²⁷⁵ CHIN-TAO WU.: *Privatizar la cultura*. Madrid, Akal, 2007, p. 55.

Montero dice²⁷⁶ que el proceso de un arte no institucional ha significado una crítica directa tanto al entramado simbólico y mercantil de la institución como al arte mismo, creando circuitos paralelos de producción y distribución con infinidad de propuestas estéticas, propiciando el intercambio entre los artistas que han participado en él.

Será la primera opción de artistas jóvenes adscritos a soportes no convencionales y cuya intención no es ya exclusivamente vender obras, sino convertirse en una plataforma de difusión, exposición y propaganda de sus creaciones. Un trabajo colectivo de hombro con hombro, donde cada ayuda por mínima que sea, se valoraban y apoyaban; era una forma de hacer cultura diferente, basada en proyectos en los que la participación de la administración, en muchos casos, se hacía incompatible, por ejemplo: *Desviaciones, Mestizo, Sonar...*

“Estos surgen más bien de colectivos independientes: y es que sólo la alianza de: una idea clara, una voluntad de trabajo creativo y la capacidad de adaptarse a las derivas del proyecto hacen posible su éxito. Cuando hablamos de proyecto no estamos hablando tanto de proyectos de creación singulares cuanto de proyectos culturales colectivos con vocación de centralidad y una cierta continuidad en el tiempo”²⁷⁷.

Por tanto, es una forma de práctica cultural alternativa, que en casos ejemplares se unía a las instituciones públicas como CCCB (Barcelona) y en ocasiones respondía a las peticiones de un público que se transformaba. De ese modo, cita Pérez, era *“cómo el artista puede volver a tener una incidencia real en la transformación de lo social: no buscando la centralidad en el debate, sino la eficacia en la acción”²⁷⁸.*

Los espacios alternativos habían comenzado a dar sus primeros pasos a finales de los años 60 con el gestor Acindino Quesada, el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid o la Galería Redor en Madrid,

“... destacable tanto por su actitud en los márgenes de una cierta experimentación de nuevas fórmulas ajenas a los circuitos de la época, como por su activismo político... (...)...dos fórmulas esenciales para los espacios autogestionados comienzan a abrirse camino; configurar unas vías de autofinanciación privada por la cuota de amigos que colaboraba y el movilizar al sector en plan agitación activista siendo catalizador de la gente joven que procedía de los barrios de Madrid”²⁷⁹.

Aunque existirán otros precedentes: La Cooperativa de Producción Artística y Artesana, la sala Petite Galerie d'Alliance Française (Lérida, 1968-1974) dirigida por Ángel Jové, la Galería Aquitania (Barcelona, 1970), la Sala Tres de Sabadell (1972), etc. Y entrados los años setenta, estos espacios ya serán reconocidos en el ámbito internacional; los lenguajes que apoyan son valorados por galerías, coleccionistas o entidades, aunque en España luchan por adecuarse al período de la transición.

²⁷⁶ MORENO, X.: “De la reivindicación al experimentar”, en *Revista INTER. Dossier de Arte Paralelo*. Quebec, junio 2000.

²⁷⁷ SÁNCHEZ, J.A.: “Nuevos espacios para el arte”, en Sánchez, J.A. y Gómez, J.A. (Coords.): *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 47-63, pp. 50-51.

²⁷⁸ PÉREZ, A. en una conferencia en *Situaciones*, citada por Sánchez, J.A.: “Nuevos espacios para el...ob.cit., p. 52.

²⁷⁹ ARAMBURU, N.: “Presentación”, en Aramburu, N. (Ed.): *Historia y situación social de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010). La otra historia*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 5-11, pp. 9-10.

Espacio P desde Madrid o *A Ua Crag* en Aranda de Duero (Burgos) renuevan el panorama de los ochenta como dinamizadores y espacios abiertos de un arte que rompía con la norma oficial y que comenzaban a denominarlos independientes, alternativos o paralelos. Sobre todo, estaban ubicados en Madrid, Barcelona y País Vasco, como veremos en el mapa siguiente.

Otro grupo destacable por su trabajo en estos términos es el caso de *Poisson Soluble* que se abre en 1984 con Luis Castro y Victoria Encinas en Madrid, evocando el espíritu de las vanguardias, “*nacemos con una vocación de unir artes escénicas y artes plásticas*”²⁸⁰. El proyecto contó con la colaboración de artistas plásticos procedentes de diversas manifestaciones, siendo *Autobús* uno de los primeros proyectos.

En el mapa siguiente se puede apreciar que los ejemplos a nivel nacional escaseaban en la década de los ochenta:

Foto 34. Mapa de la década de los ochenta, de los espacios independientes y colectivos artísticos²⁸¹



“Lo específicamente artístico es, como hasta la década de los ochenta, el intento de legitimación del entramado artístico como valor mercantil, pero también, una invitación más (amable y abierta) para participar, activa y pasivamente a la vez (es decir el espectador y el creador es una misma figura), en la construcción de discursos acerca y en contra de nuestra sociedad en crisis. Porque la crisis es la nueva forma del proyecto capitalista, forjado, sobre todo, a partir de esos primeros años ochenta: la actividad estatal se convierte en un control diferenciado de la totalidad productiva social, despliega una necesidad-

²⁸⁰ Entrevista a Victoria Encinas...cit.

²⁸¹ Extraído de la página web archivoscolectivos.com...cit.

capacidad orgánica de producir crisis en cualquier momento y en cualquier lugar. El Estado capitalista, en esta fase de desarrollo, es un Estado-crisis y únicamente eso: un Estado que planifica la crisis. El arte es otra arma para el ciudadano en la defensa, a ultranza, de nuestro bienestar. De este modo, se conjugan todos los mecanismos de la cultura como control y lucha contra la crisis: ¿existe alguna diferencia entre una exposición en el CCCB, la diada de St. Jordi, una manifestación “salvemos las ballenas” o contra el terrorismo y un festival de poesía fonética en la cualquier bar? Probablemente sí en sus pequeños detalles, pero a grandes trazos...: El efecto de sociedad perseguido, pues de eso se trata, se conseguirá gracias a la oferta cultural. Grandes festivales públicos, múltiples cursillos en centros culturales creados ex profeso, campañas de promoción de la urbe presentada como espacio abierto a todos y empujadas a promover una identidad ciudadana”²⁸²

Aunaron la investigación, la formación, la documentación, la difusión y la exhibición que se constituían en pilares para construir una dinámica y plantear un entorno para seguir creciendo. Hasta 1996 encontramos toda una serie de espacios que permiten un hueco al arte más alternativo²⁸³, lejos de la gestión institucional,

“... que ha superado el límite de su incompetencia. El malestar ha pasado de lo individual a lo colectivo. Se ha roto el conformismo y se inventan modelos de actuación, la crítica puesta en práctica, empieza a construir una alternativa cultural real. Nos lo montamos nosotros es el lema de este cambio de actitud”²⁸⁴.

Representa un acercamiento entre los creadores, alejados del individualismo de los ochenta o del ego reforzado en las facultades de Bellas Artes. Supone algo más, un esfuerzo conjunto de los artistas por dejarse ver, no dejarse controlar y poderse expresar libremente en espacios adecuados. Esta forma de trabajar sin dependencia oficial, les hace más libres e ingeniosos en cuanto a “cómo montárselo” sin infraestructuras, sin ayudas y sólo su voluntad. Pero quizás, el voluntarismo "in extremis" y las ganas de trabajar, constituyeron los factores fundamentales para hacer surgir las actividades y llegaron a buen término.

“Pero ese proceso ha ido confinando sus características a una especie de limitación... (...)...Una suerte de compleja e intermitente oficialización de lo artístico alternativo, si consideramos válida todavía la expresión “absorción oficial”, tan presente en etapas anteriores, pero tan difícil de afirmar hoy, cuando no tenemos la más mínima intuición sobre ningún centro gravitatorio capaz de ejercer una maniobra semejante. Más bien tendríamos que apuntar que no existe diferenciación posible, ahora, entre un arte paralelo, oficial, alternativo o institucional, y es porque ya no podemos hablar (sólo) de Institución Arte como centralización de una disciplina y monopolización de normas que de cabida o excluya las obras de arte según unos valores clásicos (sobretudo mercantiles y corporativistas), pero aún activos. Es decir, existe una Institución, con sus viejos mecanismos, al mismo tiempo que asistimos a su propia desintegración”²⁸⁵.

Espacio P continúa su andadura en los noventa por varias rutas: la docencia (en la Universidad de Salamanca desde 1992)La gestión del espacio pasa a Karin

²⁸² MORENO, X.: "De la reivindicación...ob.cit., s.p.

²⁸³ Siguiendo las pautas dadas por ARAMBURU, N.: “Una historia, otra...ob.cit., pp. 13-35.

²⁸⁴ FONTRODA, O. y TODO, P.: “Un año después...Barcelona opta por lo alternativo”, en *Ajoblanco*. Julio-agosto 1993, p. 1.

²⁸⁵ MORENO, X.: “De la reivindicación...ob.cit., s.p.

Ohlenschläger; y realizan proyectos como *Realidad Virtual*. “Espacio P fue un método, una herramienta y un formato. En un entorno y unas circunstancias muy precarias y en las que surgieron muchos proyectos”²⁸⁶.

Se sumaba *El Ojo Atómico* (1993) con Nieves Correa y Tomás Ruiz, un espacio para abordar los nuevos comportamientos artísticos y servir de escaparate a los festivales de performance: *Paralelo Madrid* de Llorenç Barber; *El caballito* con Jana Leo, Pedro López y Agustín Martín; *Garaje Pemasa* (Madrid)²⁸⁷; *12 Visual* (Barcelona, 1993); *Fábrica de Cinema Alternatiu* con José María Nunes, Antoni Padrós y Manuel Cussó; *La Porta* (colectivo autogestionado de danza contemporánea, Barcelona); la galería-taller *El Manantial* (Barcelona), entre otros. En Castilla y León, se puede citar al espacio independiente de la *Parroquia de Calvarrasa de Arriba* (Salamanca, desde 1990), dirigido por el párroco Moncho, recoge exposiciones de artistas jóvenes procedentes, de la Facultad de BBAA de Salamanca, véase, *Las edades de Moncho*.

El mapa siguiente ejemplifica los espacios independientes que se extienden por nuestro país en la década de los noventa, mostrando una clara diferencia frente a la escasez de los ochenta:



Foto 35. Mapa en la década de los noventa de los espacios independientes y colectivos artísticos²⁸⁸

La TRANSFORMA, germen de la Red Arte, permitió elaborar un estado de la cuestión, ya en 1993, no sólo de los espacios alternativos sino de todos los colectivos

²⁸⁶ Entrevista a Karin Ohlenschläger sobre *Espacio P* por Nekane Aramburu, en archivoscolectivos.net.

²⁸⁷ Luego se crea la galería independiente *Off Limits* de Lurdes Fernández.

²⁸⁸ Extraído de la página web archivoscolectivos...cit.

artísticos del momento, para el reconocimiento de su labor. Continúan con el trabajo de proyectos colectivos: *Mestizo* (1992), *Menosuno* (2005), *Xarxaprod* (2007, primera red catalana). En la actualidad, nos podemos encontrar a la organización del MURAC (Museo Riojano de Arte Contemporáneo) con su *Encuentro de espacios independientes y colectivos de artistas* (Amarika, Vitoria, 2011), una recopilación de espacios artísticos no convencionales y ha servido para presentar las investigaciones de Nekane Aramburu y los trabajos de *todapracticaeslocal*²⁸⁹;

*“El objetivo de este proyecto es ir más allá de una documentación de la evolución y procesos de los espacios independientes y colectivos de artistas, que por otra parte siempre adolecerá de imprecisiones y lagunas. Con él pretendo poner sobre la mesa una reflexión sobre los modelos de gestión de las artes visuales y como éstos han ido evolucionando en función de las dinámicas sociales y políticas bajo el impulso de la sociedad civil que construía sistemas a medida que eran necesarios y capeaba temporales como podía”*²⁹⁰.

La precariedad de los espacios es evidente porque carecen de ayudas económicas y sólo dependen de la autogestión de los propios artistas. *“El sistema de subvenciones es absurdo (dicen los componentes de Fábrica de Cinema Alternatiu). Hemos llegado al límite...una reacción espontánea lógica, y espero que con mucha rabia, cabreados. Porque nosotros lo estamos”*²⁹¹. La autogestión permite una libertad que no dan las raquíticas subvenciones institucionales, que se convierten en auténticas limosnas que no llegan ni al 1% de lo que estos espacios y colectivos necesitan. Pero las instituciones critican su autosuficiencia, como señala Leo:

*“Detecto desequilibrios entre los espacios y/o colectivos independientes y la institución: trastornos de reconocimiento por parte de los espacios y colectivos independientes (cuando reciben ayuda institucional, se sienten traidores al establecer relaciones con la institución y actúan con arrogancia como si la institución fuera el otro sin reconocer que están recibiendo apoyo de ella o que son autogestionados pero no autosuficientes... (...)...y trastornos de apropiación por parte de las instituciones que se adueñan de los modelos de los espacios y colectivos independientes no tan poderosos y los hacen suyos”*²⁹².

Fuera del marco cronológico señalado en nuestro trabajo, se debe reseñar que continúan trabajando: *Tabacalera* (Madrid, 2009), antigua fábrica para albergar el trabajo de colectivos alternativos, espacio de producción, exhibición y educacional; *El Matadero* (Madrid); y en Castilla y León: *Espacio Tangente* (2001, Burgos), y *Sala Cura* (Zamora desde 2001) dirigida por Arturo Ledesma y escenario del arte más actual zamorano *“un espacio concebido para la producción y exposición de arte contemporáneo”*²⁹³.

Para Aramburu, vivimos

“... un momento en el que el suelo se desliza bajo nuestros pies y las fórmulas de gestión de las artes manifiestan su cambio, mutación que no solo se

²⁸⁹ www.todapracticaeslocal.es.

²⁹⁰ Palabras de ARAMBURU, N. citadas en arteinformado.: *Nekane Aramburu analiza 30 años de colectivos de artistas y espacios independientes*. 27/04/2011, en arteinformado.com.

²⁹¹ FONTRODA, O. y TODO, P.: “Un año después...ob.cit. p. 2.

²⁹² LEO, J.: “Las tendencias de colectivos y espacios independientes de arte y cultura (1980-2010). En Aramburu, N. (Ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010)*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 115-122, p. 117.

²⁹³ Palabras de Arturo Ledesma en CABRERO, J.L.: “Arte de vanguardia en un secadero de embutidos”, en *El Mundo*. Zamora, 15/04/2009.

*fragua por una nueva crisis si no que además evidencia las fisuras del sistema creado*²⁹⁴.

La desilusión de las políticas culturales y artísticas del gobierno y de las instituciones privadas obligó a la formación de espacios o colectivos autogestionados, simples alternativas a lo imperante, que deben hacerse hueco para dejarse oír.

Ledesma critica:

*“Las instituciones podrían crear esos espacios de unión”²⁹⁵. Se está proponiendo hacer espacios de producción, para gente de aquí (Castilla y León), pero también la institución podría hacerlos. Hay ciertos espacios de que sí que son para gente de Castilla y León, como el DA2, que tiene un espacio para artistas emergentes...una cosa muy limitada, el resto va a grandes exposiciones más mediáticas que apoyar a la gente de aquí. Los pequeños grupos tienen que exigir que parte de los presupuestos de la Junta vaya a colectivos o espacios o grupos independientes que llevan trabajando un tiempo*²⁹⁶.

Es cierto que actualmente las instituciones y entidades privadas están comenzando a darse cuenta que sus resultados permiten un cambio de estructuras, gestión y organización necesarias en un mundo donde la sociedad ya está exigiendo nuevos lugares e iniciativas. Por ello,

“... los museos de arte contemporáneos hoy en día están trabajando con estas experiencias para replantear la propia función del museo, sobre todo cuando se trata de un museo de arte contemporáneo, ¿qué función tiene en la evolución del arte y la cultura contemporánea, la investigación, cuales son los medios, las herramientas y los formatos?”²⁹⁷.

Pero, Santos decía:

“... no obstante, apoyar y facilitar este tipo de espacios, implicaría por parte de las administraciones públicas aceptar que éstos no han de ser entendidos como espacios productivos, sino como espacios de investigación, experimentación y formación; como espacios de de interacción y recuperación de valores cívicos y sociales de integración y de respeto”²⁹⁸.

Porque *“toda propuesta es, inicialmente, enriquecimiento para la sociedad que mira hacia delante”²⁹⁹*, pero ante todo debe ser una buena propuesta. Hemos visto en capítulos anteriores que las asociaciones tienen un protagonismo en el cambio social y cultural, y no todas aprovechan de la misma forma esas oportunidades, cayendo en la reiteración y negándose a avanzar hacia nuevas corrientes.

Según Bauman, las sociedades actuales están caracterizadas por un impulso atomizador que genera exclusión y ataca a lo comunitario³⁰⁰. A pesar del excesivo

²⁹⁴ Citada en MURAC.: *Jornadas de espacios independientes*. Vitoria, Amarika, 05/02/2011, en www.museomurac.com.

²⁹⁵ CÁRDENAS BUSTAMANTE, M.: *Teoría de la Asociación*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1972, p. 57.

²⁹⁶ Entrevista al *Colectivo Lacal*, palabras de Arturo Ledesma en la Sala Cura de Zamora el 14-05-2011.

²⁹⁷ Entrevista a Karin Ohlensläger sobre *Espacio P* por Nekane Aramburu, en archivoscolectivos.net.

²⁹⁸ SANTOS, E.: “Informe sobre espacios y proyectos alternativos”, en todapracticaeslocal.com, 2010, s.p.

²⁹⁹ J.H.: “Nuevas propuestas artísticas de un colectivo de zamoranos en la apertura de la Sala Cura2”, en *La Opinión de Zamora*. Zamora, 08/04/2009.

³⁰⁰ Citado por CARNACEA CRUZ, A. y LOZANO CÁMBARA, A. (Coords.): *Arte, intervención y acción social. La creatividad transformadora*. Madrid, Grupo 5, 2011, p. 18.

desarrollo del individualismo, es necesaria la presencia de alternativas colectivas ya que el trabajo en colectividad permite un formato y un método creativo distinto, donde debe estar presente el debate y el diálogo, elementos esenciales para el avance social y cultural.

Las artes plásticas han salido de su dimensión artística para vincularse, como hemos observado, a aspectos sociales, políticos y culturales; el trabajo de los colectivos propone un planteamiento distinto al binomio de artista-taller. Los colectivos no sólo presentaban un trabajo en común o de colaboración, sino que se convertían en plataformas de sus creadores.

A modo de síntesis, se puede decir que de este largo recorrido sobre los colectivos se deducen una serie de aspectos en cuanto al cambio producido tras la caída del régimen. En los últimos años del franquismo los colectivos artísticos más emblemáticos permitieron criticar la ideología política, exigir la democracia, apostar por corrientes marginadas, es decir, comprometerse y, mediante sus herramientas, tratar de movilizar una conciencia social, como un aspecto más junto a la lucha laboral, estudiantil, vecinal, asociativa o de los NMS.

La transición supuso un momento de "normalización" de la situación española frente al panorama internacional y se mantuvieron muy altas las expectativas hacia el nuevo gobierno socialista, expectativas que se vieron defraudadas con una política cultural excesivamente dirigida por los críticos de arte, y basada únicamente en la pintura y algunos nombres de jóvenes creadores llevados a un temprano estrellato. Algo injusto frente a otras corrientes artísticas que fueron marginadas, y tuvieron que generar alternativas ante la pasividad institucional.

El arte de otros soportes como llamaba Garhel, originado en Castilla y León, permitió generar un elenco de sugerencias que se llevaron a cabo, algunas, con éxito, y otras, no tanto; pero, fueron poniendo los cimientos a los espacios autogestionados que suponían una crítica evidente de las actividades culturales y artísticas oficiales. No obstante, la política cultural de los noventa les dio un ligero margen a sus propuestas al no ser tan excluyentes con las corrientes de nuevos soportes, lo que fue paliando nuestro retraso ante el avance de este tipo de espacios alternativos que ofrecía a la comunidad.

Los trabajos colectivos, desde el *Equipo 57* a el *Espacio P*, o el *Grupo Treball*, son propuestas interesantes que estaban naciendo a nivel nacional, mientras en Castilla y León, las que surgían no admiten comparación, sólo en los años sesenta habían surgido algunas colectivas, aún con influencias de las vanguardias y ese halo literario, bohemio, que envolvía a los artistas, como al *Grupo SAAS* (Soria).

Ya lo explicaba el *Colectivo Servok*, en los años noventa:

“... pretendemos, en definitiva, que el colectivo ayude a dar salida a nuestras inquietudes artísticas y que la realización de dichas actividades repercuta en el panorama cultural de nuestra ciudad y Comunidad en el ámbito de la colaboración, estableciendo vínculos y lazos que tiendan a formar una red de colaboración interdisciplinar y colectiva, no individualista, fomentando las relaciones humanas y la convivencia, siendo la creación artística el motor dinámico que ponga en marcha nuevas formas de interacción entre los miembros del colectivo, logrando así un enriquecimiento personal al que difícilmente se llegaría desde la individualidad y desunión que caracteriza nuestro modo de vida social actual”³⁰¹.

³⁰¹ Colectivo *Serbok* en www.oocities.org.

Es decir que ante el colectivo como plataforma de difusión, se piensa en una red de intercomunicación con la sociedad, ofreciendo cambios destacables en su fondo y forma con respecto al arte contemporáneo. Apuntaba Rafael Arrabal (*ECOARTE*):

“... el artista no puede ser indiferente a su entorno, inmune a lo que sucede a su alrededor, los creadores podemos y debemos aportar nuestro trabajo y esfuerzo a la comprensión y al análisis de este complicado mundo que nos toca vivir. En algunos casos planteamos más preguntas para mayor desconcierto, pero en otros se demuestra que el arte, en su expresión más creativa e imaginativa, es uno de los últimos reductos de libertad verdadera, algo que puede servirnos como bálsamo para la manipulación mediática... (...)...El artista contemporáneo debe ir contracorriente. Su mensaje debería excitar al sentido crítico, la duda, debería estimular y cuestionarlo todo al tiempo que se fascina con ello que le provoca”³⁰².

El arte no debía pasar desapercibido y, más, cuando se creaba desde un conjunto de artistas que adquiriría más fuerza social. Lo interesante era que los colectivos se implicasen en el cambio social y cultural, única forma de mejorar el inhóspito ambiente cultural, porque el uso de sus nuevas fórmulas de trabajo lejos de lo institucional permitía un impacto social distinto, que llegase con más fuerza al espectador.

■ La situación institucional castellanoleonesa y las iniciativas privadas frente al arte contemporáneo

La escasa presencia del arte alternativo en Castilla y León, en gran medida, se debe a la tardía reacción de las instituciones tanto públicas como privadas de la comunidad autónoma.

En Castilla y León las instituciones comenzaron a despertar en los años noventa del letargo. A las instituciones privadas no se las podía pedir propuestas de innovación artísticas en sus salas de exposición, ni sus subvenciones para el arte y la cultura, como el caso que se estudiará de Caja España, que se debía más a sus impositores que a las corrientes artísticas. Mientras que a las instituciones públicas sí se las podía exigir una mayor atención al arte contemporáneo y, aunque los ayuntamientos o diputaciones no tenían capacidad económica ni departamentos capaces de asumirlo, la Junta de Castilla y León debía actuar con impulsor de la cultura.

“Se había visto un proceso de acercamiento a lo contemporáneo, lento, por parte de la Junta. Una de las crónicas que yo envié a Lápiz, fue sobre una exposición comisariada por Juan Bautista Peiró que es un especialista de Universidad de Valencia, ... (...)...redactor de la revista Cimal en Valencia, e hizo una exposición colectiva llamada “Canal de seducción” con artistas contemporáneos, aunque yo tenía diferencias con el planteamiento de la exposición, de hecho lo debatí con el propio Juan Bautista Peiró. Sí que me encargué de que saliera esa exposición en Lápiz, porque me pareció muy importante que recibiera la Junta de Castilla y León una especie de respuesta por parte de los que estábamos ahí, esto sí que es un tipo de exposiciones que interesan, aún cuando uno no esté de acuerdo con el planteamiento, pero está tocando temas de actualidad”³⁰³.

³⁰² Entrevista a Rafael Arrabal, en MATUTE, I.: “Rafael Arrabal...ob.cit.

³⁰³ Extracto entrevista a Víctor del Río...cit.

De esta manera, dentro de la Junta de Castilla y León se creaba ya, en los noventa, una elaborada colección de arte contemporáneo³⁰⁴ por la iniciativa de algunas personas, M^a Jesús Miján y, más tarde, Alberto del Olmo; así como, se creaba un programa de apoyo a este arte actual.

Miján estuvo trabajando en la Junta de Castilla y León desde 1983 y, después, tras unas segundas oposiciones ocupó una jefatura de sección cuyo cometido estaría relacionado con las artes plásticas desde 1993. El precedente de esta sección dedicada a las artes plásticas, procedía de los años ochenta, cuando se creó un consejo de artes plásticas que ya empezaba a organizar exposiciones de artistas de cierto renombre y exposiciones colectivas: *Artistas actuales abulenses* (1985), *Artistas actuales de León* (1986-1987) o *A Ua Crag* (1987-1988). Como explica Miján:

“Uno de los objetivos siempre es la promoción de artistas de la comunidad, como objetivo primordial”, - se refiere a los artistas de la línea más actual-. “Reconozco que dentro del consejo asesor había gente muy tradicional”³⁰⁵.

Miján era una de las figuras clave de *Constelación Arte* que se crea en 1996, donde se continuaba la promoción de artistas de la comunidad, pero con el apoyo de una comisión crítica; y, paralelamente, se realizaba un proyecto educativo para acercar el arte contemporáneo a los más jóvenes. Había diversas actividades: exposiciones, exhibiciones itinerantes, proyectos educativos -*El artista y su obra*, desde 1997-, guías para escolares, cursos de formación de educadores de arte y de formación al artista -*El oficio del artista*, desde 1996³⁰⁶-, conferencias temáticas del arte contemporáneo o colaboraciones como la *Bienal de Zamora*.

También, se editaron catálogos, libros y se realizaron cursos en colaboración con la Universidad de Valladolid; se creó la feria internacional *ARCALE*³⁰⁷ (Salamanca) y se entregaron subvenciones a galerías o artistas para su difusión y promoción³⁰⁸. Dentro de la sección de Juventud, se promueve el arte joven, el caso del *Grupo Alén*, premiado en *Arte Joven*; bien es cierto que la realización de exposiciones no fue habitual.

En la memoria de la Junta de Castilla y León, en el año 1995³⁰⁹, se recogían en las artes plásticas tres corrientes de trabajo: producciones propias, colaboración con otras entidades -*Reunart 95*- y formación -*Curso de postgrado en didáctica de la expresión plástica y visual*-. En las primeras, se integraban exposiciones monográficas e itinerantes -*Águeda de la Pisa*-, exposiciones colectivas -*Variaciones fotográficas en el Monasterio del Prado*-, temáticas -*Tutankhamon*- o apoyando algún otro proyecto.

Igualmente, facilitaban la producción propia organizando exposiciones itinerantes:

“... los criterios expositivos se dirigen esencialmente a la promoción de nuestros artistas, tanto de aquellos con una trayectoria ya consolidada,

³⁰⁴ Se inicia en 1995 con artistas como Manuel Sierra, Gloria Alcahud, Javier Ayarza, Dora García, Concha Gay, Carlos de Paz, Luis Sáez o Esteban Vicente, etc.

³⁰⁵ Entrevista realizada a María Jesús Miján en Valladolid, el 30-mayo-2011.

³⁰⁶ Consta de una parte teórica, junto a talleres de trabajo con debate y reflexión, y visitas al Centro de Arte Contemporáneo “La Fábrica” de Abarca de Campos (Palencia).

³⁰⁷ I Feria de Arte Contemporáneo en Salamanca.

³⁰⁸ Al principio eran galerías de la comunidad, pero luego ante la escasez de éstas, se ayudaba a cualquier galería siempre que llevara a artistas de Castilla y León.

³⁰⁹ VV.AA.: *Memoria 1995-1998. Artes Plásticas*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 19-45.

*como de noveles, colectivos y grupos de jóvenes con propuestas innovadoras, arriesgadas y experimentales. La red de salas de arte es, por tanto, un instrumento de promoción del arte actual que se realiza con la colaboración de otras instituciones*³¹⁰.

Dentro de los colectivos a los que se apoyaron, se encuentran ya estudiados en la presente investigación: *Colectivo Tropo*, *Alén*, *A Ua Crag*, *Burgueses*, *Espacio Interior*³¹¹, *Vicolozano* y *Serbok*, entre otros, subvencionándoles en parte para aliviar sus gastos. *A Ua Crag* fue el primero en conseguir una exposición itinerante en 1986-1987, seguido de *Vicolozano* (1993), *Alén* (1993-1994), los *Burgueses* (1996), etc.

Otro momento importante es la *VIII Bienal de Zamora* en 1986 cuando la Junta de Castilla y León comenzó a adquirir algunas obras; posteriormente, surgen otros proyectos con *A Ua Crag* y su *Geografía-métodos* (1994) y *Pintores contemporáneos de Castilla y León* (1995). Aún en estos años, la presencia de las manifestaciones artísticas más actuales era escasa, y son *A Ua Crag* o *Alén* los más atrevidos en dicha materia con la introducción del performance dentro de sus trabajos.

En 1994, los proyectos externos a la comunidad castellano-leonesa se iniciaron en Galicia -eran convenios con entidades y museos-, luego se dieron proyectos particulares como *El Duero que nos une: arte contemporáneo portugués y castellano* (1994-1995), vinculándose nuestra comunidad, objeto de estudio, y Portugal, con artistas de ambos lugares -de manera itinerante por Salamanca, Zamora y Valladolid-, o la llamada Feria de Washington, de pintores contemporáneos de Castilla y León en 1995.

En *Constelación Arte*, según Miján³¹², “*todo era muy importante, la itinerancia y la importancia de hacerles un catálogo, y siempre había obra anterior y actual con un texto crítico de alguien importante a quien normalmente se le dejaba elegir*”. Era una carta de presentación para los artistas, y participaron: Javier Hernando, Víctor del Río, Fernando Castro Flórez, María Bolaños, etc. “*Hubo una época en ARCO que yo he contado con casi 50 artistas de la Comunidad de Castilla y León, o sea que, eso era importante, aunque había otras ferias, pero ARCO era la de mayor referencia*”. El público tiene buena respuesta de sus actividades especialmente las dedicadas a la educación artística de los más jóvenes.

En el caso de las cajas de ahorros, una de las más activas fue Caja España³¹³ que a partir de 1990 creaba un apartado de ayudas en su llamada "Obra Social". Llega a invertir más de 91 millones de pesetas en sus comienzos, permitiendo elaborar 860 actos con cerca de medio millón de asistentes³¹⁴. El presupuesto en cultura era más elevado que en otros apartados como el área docente, sanitaria, de investigación o asistencial. Además, crea una red de infraestructuras con 49 centros: auditorios (Palencia o Santa Nonia en León), salas de cultura (“Don Sancho” en Palencia, “Fuente Dorada” en Valladolid o “Leopoldo Alas Clarín” de Zamora), bibliotecas municipales

³¹⁰ FERNÁNDEZ ARUFE, M.E.: “Introducción”, en VV.AA.: *Memoria 1995-1998...ob.cit.*, pp. 11-17, p. 11.

³¹¹ Reuniendo a artistas como Javier Ayarza, Santiago Santos y Cristina Zelich. No tanto como colectivo, sino como la temática que les une.

³¹² Entrevista realizada a María Jesús Miján en Valladolid, el 30-mayo-2011.

³¹³ Formado por la adhesión de Caja de Ahorros Provincial de Zamora, Caja de Ahorros y Monte Piedad de León, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Palencia, Caja de Ahorros Popular de Valladolid y Caja Provincial de Valladolid.

³¹⁴ Datos de la *Memoria anual 1990* de Caja España, en el Centro de Documentación de Caja España, León.

(en varias provincias) y salas de exposiciones (Cigales y Peñafiel, en la provincia de Valladolid).

También, Caja España apoya formatos de exposiciones: *El Grabado. De Goya a Picasso* (1992), *Joan Miró. Esculturas y obras gráficas* (1993), *Jóvenes ilustradores de Castilla y León* (1993), *Vela Zanetti. Documentos y testimonios* (1994), *Salvemos. La Catedral. Colectiva. Pintura* (1995) o *Aurelio Calderón. Pintura* (1996); publicaciones: *El libro de Palencia* (1993) y *Agenda Cultural* (1995), conciertos: Joaquín Sabina; acontecimientos: la SEMINCI (Valladolid, 1992), entre otras actividades.

Surgen en estos momentos iniciativas particulares como La Fábrica en Abarca de Campos (Palencia)³¹⁵, bajo el entorno del canal de Castilla. Una fábrica de harinas en desuso, propiedad del galerista Evelio Gayubo que en 1991 era rehabilitada para convertirla³¹⁶, tres años más tarde, en un proyecto expositivo y de exhibición del arte contemporáneo en Castilla y León –cuyo proyecto se completó con servicios hosteleros³¹⁷-. Un espacio de 2500m², de 3 pisos en altura y sótano, nueve salas donde entremezclados con la maquinaria fabril se muestran obras del arte más actual. Tenía, además, una sala de exposiciones temporales desde 1996, ofreciendo novedades mensuales. Y en 2002, se habilitará en la planta superior nueve apartamentos y salas de trabajo para artistas.

Era un centro de arte moderno que servía para mover el difícil campo del arte experimental en la comunidad. Su inauguración el 30 de junio de 1996 se amenizó con el órgano de Chapelet³¹⁸ y fue un acontecimiento social en la región. Además, estuvo presente en ARCO 96 –aunque, Gayubo ya había asistido como galerista- lo que permitía visibilizar la situación de su proyecto, en esta ocasión a través de una obra de Concha Jeréz y Jorge Igés.

*“Una galería de provincias va a ARCO a promocionarse aunque nunca falte la ilusión de vender. Pero a mi éste año es especial –decía Evelio-, porque con La Fábrica voy a hacer sólo promoción cultural del centro de Abarca, de Palencia”*³¹⁹.

Se convirtió en un centro con buena acogida de público -9.000 personas visitaron el centro hasta 1996 y se calcula la existencia de 280 amigos de la Fábrica³²⁰-, y de gran reconocimiento internacional, apareciendo en prestigiosas revista de artes de todo el mundo. Recibió el Premio Europa Nostra por la protección del patrimonio industrial.

La primera exposición que sirve de inauguración, es de fotografías de Ángel Marcos. Después, vendría la exposición *Escrituras para un tiempo de expectativas reducidas* (colaborando con Felipe Boso, Bartolomé Ferrando, Ana Oberto, Gerard Rühm, etc.), esculturas de Tomm Carr (1995), pintura de Patricia Gadea (2002), arte efímero de Juan Loeck, o de instalaciones como la del dúo Concha Jerez y José Igés en 1994. Sus actividades no sólo son expositivas, sino también, se organizaban conciertos

³¹⁵ Ver folleto de *La Fábrica*. Palencia, Diputación Provincial, 1994.

³¹⁶ BELMONTE, J.: “La locura de Evelio Gayubo. Una nueva atmósfera para el arte”, en *Revista Cálamo*, nº5. Octubre-Noviembre 1994, pp. 18-19.

³¹⁷ Con referencias en prensa: VILORIA, M.A.: “Arte y arqueología industrial”, en *El Norte de Castilla. Artes y Letras*. 25/04/1992, p. IV y V. Y EFE.: “Un particular dotará a la Comunidad de un Centro de Arte Contemporáneo”, en *ABC. Castilla y León*. 25/04/1992, p. 39.

³¹⁸ Ver MAS, M.J.: “La fábrica: de la utopía...ob.cit..”

³¹⁹ CENTENO, C.: “El centro de arte experimental La Fábrica, de Abarca, representará a Palencia en ARCO 96”, en *El Diario Palentino*. Palencia, 04/02/1996, p. 9.

³²⁰ Datos CENTENO, C.: “El centro de arte experimental...ob.cit., p. 9.

de órgano como los que ofrecía Chapelet cada verano, o el I Festival de Música (1996) al que acudieron músicos de todo el mundo: Claudia Amor, Tatiana Kriuková, Torge Braemer, Hisperión, etc.; visitas guiadas y en colaboración con el castillo de Ampudia (desde 1997); o publicaciones, *Poemas concretos* de Felipe Boso.

“Abarca se sustenta, sobre todo, con la energía de la juventud. Son los artistas jóvenes los que apoyan esta iniciativa de Gayubo, los que se prestan a colaborar; ninguna institución ha hecho aún nada por la Fábrica, a pesar de haber sido galardonada con el premio Europa Nostra y estar propuesta para el de Turismo de Castilla y León... (...)...Su centro de Abarca genera una vida cultural intensa y no se puede vivir de espaldas a ella”³²¹.

No obstante, las magníficas expectativas de este proyecto artístico, innovador y esperanzador para el arte contemporáneo de la región castellana, se encontró con importantes dificultades, por razones ajenas a la voluntad de su promotor. Y a pesar de la voluntad y el deseo para que el proyecto siguiera adelante en la década actual, no cuenta con el apoyo de las instituciones públicas y/o las iniciativas privadas, lo que confirma una vez más que, aún, apenas se ha estabilizado la aceptación del arte contemporáneo en la región.

³²¹ LEONARDO, L.: “No se puede vivir de espaldas a la vida cultural”, en *El Mundo, Cultura*. 27/05/1998, p. 21.

V. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES GRUPOS ARTÍSTICOS DE CASTILLA Y LEÓN. UN ESTUDIO PROVINCIAL.

El discurso social, parafraseando a Imbert, es “*toda práctica significativa que, emanado de un sujeto colectivo, refleja unas determinadas condiciones de producción... (...)...y proyectan una ideología*”¹, dentro de este discurso se hallan los colectivos artísticos que, además, no tienen un discurso único: el lingüístico y oral - especialmente en el arte conceptual-; el discurso icónico -basado en las imágenes del arte figurativo o el video arte-; y el paralingüístico - en los estereotipos o subculturas que muestra o representa-.

La capacidad de comunicación es la que permite que estos colectivos puedan provocar o facilitar la transformación social, resultado de un proceso de colectivización cultural. Este es el discurso que vamos a estudiar a continuación, el cómo los artistas son capaces de unir sus esfuerzos para -“inconscientemente”- lograr transformaciones sociales y culturales vinculantes, o no.

Siguiendo el seminario *Colectivismo después de la modernidad. La reinención del activismo artístico* (MACBA, 2010)², se aborda el complejo tema del arte, política, activismo y comunicación; y cómo es posible que el arte produzca transformaciones sociales unido a los propios movimientos sociales. En España, los miembros del colectivo *La Fiambrera* -Curro Aix y Santiago Barber- son los introductores de este debate que nace como reflexión del fin de las prácticas artísticas en el arte contemporáneo más “influyente”.

Igualmente, abordaremos el estudio de los colectivos artísticos surgidos en Castilla y León entre 1975 y 1996 y su aportación cultural, así como su implicación social. Veremos que el trabajo en equipo es un reducto aislado en la época estudiada, pues el individualismo y los artistas más reconocidos impregnan el ámbito del arte; a pesar de ello, en la comunidad objeto de nuestro estudio, el trabajo de los colectivos de artistas proporcionará una plataforma para conseguir darse a conocer en el ámbito artístico, tanto en los círculos alternativos como en el mercado del arte, destacando sus aportaciones y su contribución como dinamizadores del cambio cultural y social.

1.- LA UNIÓN DE LOS COLECTIVOS HACE LA FUERZA

Los colectivos artísticos, según Andreu Cooper³, tienen una cualidad importante, pues mientras las obras individuales de los artistas son elementos independientes para ser observados como tales, en grupo estas obras forman un todo con las demás ofreciendo una mayor potencia y contenido al conjunto, siempre y cuando el colectivo tenga una buena proyección y sea receptivo a las nuevas corrientes artísticas. Sin duda,

¹ IMBERT, G.: *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en España de la Transición (1976-1982)*. Madrid, Akal, 1990, p. 11.

² EXPÓSITO, M. (Coord.): “Colectivismo después de la modernidad. La reinención del activismo artístico”, en MACBA, *Imaginación y política del PEI*. Barcelona, Auditorio MACBA, marzo 2010.

³ ANDREU COOPER, N.: “Los colectivos de arte”, en www.andreuarquitectos.cl.

el trabajo colectivo facilita en la mayor parte de los casos, que sea más fácil la promoción artística de los mismos.

Los colectivos de artistas unen fuerzas mediante una organización propia, a veces reglada o no, con o sin apoyo institucional. Un modelo organizativo que supone una forma de trabajar distinta al individualismo imperante del artista y su taller. De una forma u otra, los artistas ven en los colectivos una oportunidad de mostrar su trabajo, de aprender de las creaciones colectivas, de intercambiar experiencias y conocimientos, etc.; en resumen, de visibilizarse y participar en un proyecto conjunto. Las ventajas e inconvenientes del trabajo colectivo las explica el artista Rafael Lamata:

“Para mí tiene un punto ideológico, no es de comodidad porque creo que posiblemente tenga cosas más incómodas que hacerlo sólo por tu cuenta, porque tienes en el proceso de creación que llegar a un consenso, tienes que estar de acuerdo, aceptar la idea del otro, tienes que aceptar algo que no estás del todo de acuerdo...hay un montón de matices que te están condicionando. Es verdad que si estas sólo y un día estás poco lúcido, aquí tienes el apoyo del otro para poder avanzar. No sé si tiene más cosas a favor o en contra, pero creo que es muy interesante, porque te obliga a una posición de diálogo que, en el ámbito de la creación, me parece interesante”⁴.

Sostener un diálogo de este tipo manteniendo las diferencias artísticas y profesionales, hace que el colectivo se mueva en un ambiente de continuo debate, lo cual es una novedad y una necesidad ante *“una situación de estancamiento generalizado en la discusión artística y la necesidad de plantear un cuestionamiento desde los distintos lugares creativos”⁵* en regiones como Castilla y León.

Además, se estaban imitando modelos ya ensayados en las propias vanguardias artísticas que hicieron uso del asociacionismo y del trabajo colectivo:

“Como estrategia simultánea de ataque y defensa. Eran tiempos en los que el artista establecía la batalla desde un doble frente: en el social, vinculando su obra con la realidad del momento, y en lo artístico, tratando de consolidar una tendencia, generalmente, en abierta confrontación con otras. La dinámica económica, política y social de este último cuarto de siglo ha conducido a su feroz individualismo que, entre otras cosas, ha disipado del terreno artístico la tradición asociativa. De ahí que sea cada vez más extraño hallar grupos artísticos. Cuando surgen,... (...)....responden a parámetros absolutamente diferentes a los habituales en la modernidad. No hay manifiestos porque han desaparecido las pretensiones de comunicación expansiva; tampoco se mantienen las querellas artísticas y ni siquiera, sus integrantes operan bajo unos presupuestos plásticos comunes”⁶.

Núñez Laiseca⁷ explicaba que los años sesenta representan una etapa de constitución masiva de grupos de artistas, cuyo ritmo se llegó a multiplicar por siete en los dos decenios anteriores, ya hemos visto algunos. Son los casos de: *Equipo Córdoba, Hondo, Tago, Ibiza 59, Síntesis, Ciclo de Arte de Hoy, Picasso, Gremio 62, Múltiple, Tarot, Sadir, Equipo A o Nueva Generación.*

⁴ Entrevista a Rafael Lamata...cit. Perteneciente al Colectivo *A Ua Crag*.

⁵ CASTRO FLÓREZ, F.: “Nota –umbral–”, en catálogo VV.AA.: *Geografía –métodos–. A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994, pp. 7-9, p. 8.

⁶ HERNANDO CARRASCO, J.: “Las tres poéticas del grupo *Sub terra neo*”, en VV.AA.: *Colectivo artístico Sub terra neo*. León, Junta de Castilla y León, 1996, p. 11.

⁷ NÚÑEZ LAISECA, M.: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid, CIS, 2006, p. 33.

La caída del franquismo y la implantación del modelo democrático lleva a que la generación nacida en torno a los años sesenta se reinterpretase, rompiendo con la forma de ver el mundo, entre derechas e izquierdas, y se convirtiera en una generación no dominada por la política, sino buscadora del arte por el arte, que expresa emociones y sensaciones variadas, y no entiende el arte como un instrumento político. Son deudores de la “movida” y, también, de sus consecuencias en este ámbito, así como de la exaltación del individualismo en el arte de los ochenta, lo que dificultaba aún más, la formación de los colectivos.

No será hasta los años noventa cuando la situación colectiva en el campo del arte se recupere, al ser tan elevada la presencia institucional que intentará abarcar todas las manifestaciones artísticas. No obstante, la entrada de los nuevos soportes en el arte no fue fácil, siendo escasos los ejemplos de apoyo como el citado proyecto regional de la Junta de Castilla y León, Constelación Arte -desde 1995-. Aún así, surgen de forma paralela grupos artísticos independientes y auto gestionados como los que estudiaremos, que ven la necesidad de difundir su arte no sólo por los canales tradicionales, sino también por medio de caminos alternativos que abrirán un nuevo diálogo cultural.

Hemos visto mayores trabajos de colectivos en el campo de lo conceptual y de la acción, por ser corrientes procedentes de las compañías teatrales, pero son aún casos excepcionales, debido al escaso apoyo institucional regional.

Como explica el artista Julio Mediavilla,

*“Un grupo tiene siempre más posibilidades de acceder a determinadas convocatorias que un artista de forma individual, sobre todo teniendo el riesgo que supone dedicarse a la escultura”*⁸. Aún así, *“es muy difícil hacer grupos artísticos, porque es muy complicado encontrar gente afín para ello. La tendencia individualista o eliminadora no favorece esta unión”*⁹.

La situación castellanoleonesa recogida hasta ahora, muestra un elenco de asociaciones culturales y promotoras artísticas de escaso calado, a excepción de aquellas que utilizan sistemas alternativos o más novedosos como las ya citadas: *La Voz de mi Madre* (Valladolid y Salamanca), *ACAVS* (Segovia), *Balcón Norte* (Burgos), *AAPA* (Ávila) y *A Ua Crag* (Aranda de Duero, Burgos) frente a unas instituciones más conservadoras y enraizadas en la tradición artística.

Pero quizás, la apuesta difusora más arriesgada de estos colectivos fue la actuación de las galerías de arte, con un total de 27 censadas en Castilla y León en 1990¹⁰, ejemplo de ello: Evelio Gayubo en Valladolid o Arco Romano en Medinaceli (Soria), que presentaban las principales novedades y mostraban por primera vez a los artistas de calidad de la región. Una apuesta siempre arriesgada en un medio tan "hostil" y no sólo por las instituciones, si no por la mayor parte del asociacionismo regional de fuerte raigambre conservadora que la transmitía -como única relevante- al resto de la sociedad castellanoleonesa, haciéndola un flaco e interesado favor.

⁸ C.V.R.: “El colectivo Tropo expone dos concepciones de la escultura en La Salina”, en *Tribuna*. Salamanca, 04/06/1997. Documento recogido por la Junta de Castilla y León y entregado por Julio Mediavilla.

⁹ Palabras del Colectivo Tropo recogidas por J.F.M.: “El colectivo Tropo presenta sus últimas propuestas escultóricas en La Salina”, en *El Adelanto*. Salamanca, 05/06/1997. Documento recogido por la Junta de Castilla y León y entregado por Julio Mediavilla.

¹⁰ Cifras de GONZÁLEZ POSADAS, J.: “La vida cultural”, ob. cit., p. 437.

2.- ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES COLECTIVOS DE ARTISTAS DE LA REGIÓN. ESTUDIO PROVINCIAL

A continuación se recoge y analiza un listado de colectivos fechados entre 1975 y 1996, que permiten visibilizar el estado de la cuestión de este periodo histórico de cambio social. Los grupos que se estudian son aquellos más destacados por su trayectoria y actuaciones artísticas, independientemente de su mayor o menor calidad y acierto artístico. En muchos casos, la información es exigua, reflejo de su menor dinamismo o escasa proyección social y, por tanto, limitada influencia en el cambio cultural de la región. En otros, no se tiene más que la referencia de terceros ya que no hay documentación sobre sus actuaciones en los archivos históricos ni en la web.

La profesora Ortega Coca escribía sobre la excepcionalidad de los colectivos artísticos desarrollados en el caso de Valladolid: *Grupo Pascual Letreros* o *Grupo Simancas*, explicando que:

“... los artistas han sido muy poco aficionados a formar agrupaciones. Aquí han funcionado casi siempre, uno a uno, individualmente y por libre, con lo que a veces, ha sido tan difícil conocer su existencia”¹¹.

Pero como toda etapa histórica tiene sus antecedentes históricos y artísticos -de los que hemos hablado- que arrancan desde la propia dictadura cuando nace la tradición colectiva de los cincuenta y sesenta, con hitos como el citado *Grupo Simancas* (Valladolid) o *Grupo SAAS* (Soria). Este último, especialmente, se convirtió en un movimiento contestatario, literario y cultural que incluía las reuniones en las librerías de viejo conformando un sistema de trabajo y de debate ideológico que pone las bases del resto de grupos estudiados.

De la misma manera, no se podría escribir la historia colectiva regional sin la presencia de *A Ua Crag*, un grupo rompedor e innovador en los ochenta, no sólo porque surge en un pueblo, Aranda de Duero, sino por cómo se va desarrollando, consiguiendo una permanencia en el tiempo que supera la década, con una apuesta por unos soportes artísticos que provocará la transformación del gusto estético castellanoleonés. Su actitud despertará muchas críticas negativas, recelos, envidias y también halagos, abriendo un sendero complicado de transitar para otros grupos como *Juárez & Palmero*, *Colectivo Koken*, *Colectivo Sub terra neo* o *Grupo Alén*.

Los colectivos que se muestran a continuación se han estudiado tratando de entender el marco cultural en el que se mueve su espacio provincial, haciendo hincapié en el ambiente e infraestructuras culturales de cada una de ellas.

■ Burgos

“Cuando España atraviesa la zona tormentosa de su etapa republicana y se precipitan como enloquecidas las masas en los torrentes caudalosos de la democracia, Burgos se aísla indiferente en el recinto amurallado de su Historia... Burgos, por su situación geográfica, por su claridad y firmeza de juicio, por su patriotismo, fe y lealtad, vuelve a ser la vieja *Caput Castellae*, que hoy como ayer quiere decir *Caput Hispaniae*”¹².

¹¹ ORTEGA COCA, T.: “Una entrevista que nunca sucedió: el Grupo Simancas en el Patio Herreriano”, en VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2011, pp. 67-78, p. 74.

¹² CASTRO, L.: *Capital de cruzada. Burgos durante la Guerra Civil*. Barcelona, Crítica, 2006, p. 1.

Burgos se mantiene apegado a la herencia del espíritu franquista que había concentrado allí los órganos de censura y había respirado ese ambiente en uno de los procesos más conocidos a la oposición antifranquista en 1970. Consecuencia de esa mentalidad política, la vida cultural no estará abierta a las vanguardias, sino a un arte más convencional y academicista; y hasta los años ochenta no se percibirá un cierto despertar de la capital y de su provincia.

En la década de los setenta, Burgos tenía escasa infraestructura artística. “*Había pocas salas, existían dos galerías privadas pero, sin embargo, en el aspecto cultural era más emocionante que después*”¹³.

Néstor Sanmiguel explica:

“*Cuando iba a ver exposiciones, iba a Madrid, ... (...)...estaba en la ciudad universitaria, luego se trasladó mucho más tarde al Reina Sofía. La primera exposición que me impactó realmente –porque toda la información te venía a través de revistas y prensa especializada y mucha de ella en blanco y negro- ... (...)...fue la de Millares*”¹⁴.

La presencia de galerías consigue aumentar el panorama artístico hacia los ochenta y noventa, con la Galería Siena (en los noventa), Trayecto Galería, Galería Paloma 18, Galería Mainel (también era la librería del artista Luis Sáez)¹⁵, Galería Rúa 2 (en los ochenta), Galería PS, Galería Lourdes Carcedo, Sala Craquel (Peñaranda de Duero), etc.

Los dos proyectos de galerías: la PS y, más tarde, Lourdes Carcedo van paralelos al programa de Espacio Caja de Burgos que quería conectar con los artistas más jóvenes y abrir nuevas tendencias. Este proyecto era gestionado por el artista Rufo Criado¹⁶ en 1992 con el que colaborará hasta el 2006. Criado sugirió la posibilidad de crear una colección propia, trabajar con artistas jóvenes. Artistas españoles de renombre, Antoni Tàpies o Luis Gordillo; artistas regionales consagrados, Sergio Ballester o Elena de Rivero; y apoyar la fotografía de Humberto Rivas o Chema Amador. Estas novedades permitirían promover un cambio dentro del coleccionismo burgalés -aunque era muy difícil y complicado y las dos galerías acabaron cerrando sus puertas-, pero se creó el germen del CAB¹⁷ (Centro Artístico Burgalés), inaugurado en 2003.

Se iniciaba así, un proyecto de exposiciones con las cajas de ahorros o instituciones públicas variadas: el Aula Espolón, sala CAM, Arco de Santa María (exposiciones ocasionales en su segunda planta), Caja de Ahorros Municipal, sala de arte municipal, Casa de Cultura de Gamonal, Casa Cultura de Burgos, Consulado del Mar, sala Arlanzón, Monasterio de San Juan, Casa del Cordón, etc. Igualmente, había salas de exposiciones provinciales: la Casa de las Bolas (Aranda de Duero), Centro Cultural El Crucero, Sala Hondillo, Casa de Cultura de Briviesca, etc. También, salas privadas: la sala Tagra, de carácter comercial, hoy desaparecida -activa en los años sesenta-, o cafés donde se realizaban algunas exposiciones eventuales, el café-galería La Antigua..

En esta variedad de espacios, se desarrollaban exposiciones colectivas dedicadas a los artistas burgaleses: *Pintores Contemporáneos* (1979, UNESCO), *Antología*

¹³ Entrevista Carlos Armiño...cit.

¹⁴ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest en Aranda de Duero (Burgos) el 27-05-2011.

¹⁵ Hoy en funcionamiento debido al apoyo del grupo de artistas *Leniam* (en 2011).

¹⁶ Entrevista a Rufo Criado...cit. Perteneciente al colectivo *A Ua Crag*.

¹⁷ Su director hasta el 2006 es Rufo Criado, luego sustituido por Emilio Navarro.

Pintores Burgaleses (1984, sala Hondillo), *Artistas Plásticos de Gamonal* (1986, Casa de Cultura), *Trece pintores y tres escultores* (1989, Casa de Cultura), *Un siglo de arte burgalés* (1990, Casa de Cultura de Gamonal), entre otras.

Además, en un intento de incentivar y promocionar el arte de la provincia, se concedieron premios para el reconocimiento de artistas: el Certamen Nacional de Pintura Ciudad de Burgos¹⁸; Premio de Pintura de Burgos; Premio de Fotografía de Burgos; etc. Y se organizaron bienales como a I Bienal de artistas burgaleses (1988, Casa del Cordón).

No obstante, los comienzos de esa apertura artística fueron difíciles para la historia artística burgalesa de los años setenta, según recuerda la artista María de la Parte:

“... se conocían a los 4 o 5 grandes artistas que había en Burgos, personas de cierta edad, ya con una historia muy fuerte en Burgos como pintores consagrados, pero no se veía despuntar mayor historia. Nos veíamos como unas jóvenes promesas que estaban ahí pero sin tener nombre”.¹⁹

No se promovía el arte contemporáneo ya que era un tema capitaneado y controlado por los artistas: Luis Sáez y Modesto Ciruelos, y en este ambiente, aún cerrado para los jóvenes artistas burgaleses, surgieron iniciativas, el caso del *Grupo 70*:

▫ ***Grupo 70 (años setenta)***

De los colectivos de los setenta hay que destacar a este grupo que realizó una exposición colectiva en el Museo Marceliano de Santamaría (Burgos, 1970) en la que participaría un joven Miguel Ángel Espí (Bilbao, 1949), artista afincado en Ávila que realiza un arte normativo de colores fuertes y contrarios, mostrando una evidente soledad.

El Grupo 70 tiene escasas referencias, pero Espí²⁰ lo cita de manera especial en su currículum, aunque no señala si se trata de un colectivo como tal, o simplemente es un grupo formado para una exposición determinada.

Aún así, hemos podido comprobar que los trabajos grupales y colectivos se elaboraban desde un campo más conceptual y de acción -provenientes del teatro-, y buscaban nuevas fórmulas de trabajo que darían origen a espacios alternativos al “arte oficial”. Eso es lo que se producirá en Aranda de Duero con el *Colectivo A Ua Crag* que, desde comienzos de los ochenta, presentaba un arte conceptual dentro de la inhóspita región castellanoleonesa, como se analizará en un capítulo específico, más adelante. Su estela bien marcada se continuaría por algunos grupos de menor influencia:

▫ ***El Frente Idiota (1982-1984)***.

Integrado por los artistas: Luis Marquina, Vortex, Kraker, Rafa Madrazo, Guedio, Pepillo y un grupo musical de pop-punk, *Incidentes genuinos*²¹ que trabajaban en un ambiente influenciado por la “movida”, con una música irreverente, al igual que los grupos musicales, *Siniestro Total* o *Derribos Arias*.

“Esta agrupación supuso el aglutinante de los hacedores que operaban en la contracultura del entorno de Burgos tras la década de los años setenta, proponiendo un cambio radical. Su actuación

¹⁸ Concedido el primer premio en 1981 a José María González Cuasante.

¹⁹ Entrevista a María de la Parte en Cabezón de la Sal (Cantabria) el 05-08-2011.

²⁰ Visitar www.maespi.es.

²¹ Participaba Fernando Delgado.

*provocadora supuso el revulsivo que convirtió la escena local en una vorágine de eventos, con un marcado carácter de participación y acción espontánea, siendo generador e importador de ideas, tendencias y modos de actuar en los terrenos de las artes nuevas, recuperadas o compuestas de reciente aparición*²².

Realizaron actividades para fomentar la performance como sus actividades en el pub *Metropol* y el *Patio Miraflores*; crearon el fanzine, del mismo nombre, organizaron conciertos, instalaciones, vídeos –como *El Escapulario*–, etc.; y mantuvieron un gran número de colaboraciones; todo en un evidente deseo de transformar la realidad social y cultural local que les rodeaba.

▫ **Los Burgueses (1987-1997)**

Este colectivo estaba formado por Isaac Montoya, Ricardo Blackman, *Teo Fax* y *Sonia La Mur*. Montoya (1963, Burgos), licenciado en BBAA (Bilbao y Madrid), su obra es, según Del Río, “*un diálogo radical con la comunicación de masas y la publicidad como ámbito invasivo de las imágenes y como territorio de construcción de las identidades*”²³, es creador de personajes virtuales, *Sonia La Mur*²⁴. Sin embargo, Blackman²⁵ (1962, Burgos) poseía una formación de historiador del arte (Valladolid) y era un comunicador audiovisual, llegando a crear el personaje de *Teo Fax*.

Estos dos artistas fundaron un colectivo en los ochenta, bajo la ironía y al juego del doble sentido, de ahí la creación de sus personajes. Y aquello que comenzó como una parodia, se convirtió en una auténtica “*deconstrucción de la cultura del simulacro*”²⁶.

*“Burgueses no es un valor seguro. No es la búsqueda de la Belleza Eterna, ni de los valores éticos. No es una investigación sobre nuevas estructuras, ni tampoco es un compromiso social o político. No tiene intenciones altruistas y por supuesto, Burgueses no quiere transformar nada de lo establecido. Si algo define a Burgueses es su interés por captar la atención de esa entidad seductora, irresistible y milagrosa que es la persona normal”*²⁷.

Quizás, en ese juego virtual y de doble sentido debe entenderse la actuación de este colectivo que trataba -dice- de impactar a esa persona denominada “normal”, lejos de transformar nada establecido y de un compromiso social y político o sin valores éticos, pero con un sentido “común”. En ese objetivo de impactar al ciudadano/a común está el cambio social, y si se consiguiera el cambio cultural de hacer sencillo y común cualquier manifestación artística innovadora, el cambio social estaría asegurado, y las instituciones tendrían que ir detrás abandonando sus posiciones conservadoras.

En lo que podríamos llamar las bases de su manifiesto ideológico y cultural, se pueden entender algunas claves de su objetivo claramente

²² MORADILLO, M.: “Arte agrupativo y distributivo en Burgos”, en www.todapracticaeslocal.com, s.p.

²³ DEL RÍO, V.: “Isaac Montoya”, en *Archivo Documental del MUSAC*. León, MUSAC, 2010, s.p.

²⁴ Ver www.sonialamur.com.

²⁵ Pertenece después a *Espacio Tangente* (Burgos).

²⁶ CASTRO FERNÁNDEZ, F.: *Palabras sin razones*. Burgos, CAB, 2006.

²⁷ CASAGRANDE, D.: “El encanto del vigilante”, en VV.AA.: *Memoria 1995-1998. Artes Plásticas*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, p. 59.

provocador y lo hacen a modo de un simbólico decálogo que por lo novedoso no puede dejar indiferente a nadie:

1- *Nuestro arte es virgen, es la belleza pura, la imagen de la fe, el botín de las próximas guerras.*

2- *Los hombres más depravados de la tierra, los más violentos y crueles nos temen, porque no pueden resistirse a la influencia piadosa que nuestras obras ofrecen.*

3- *En cambio, los hombres más buenos, los más generosos y amables nos envidian, porque saben que arrastramos a las masas para hacerles el bien, como ellos quisieran.*

4- *Nuestra sensibilidad es de una calidad insuperable. Y damos placer al mundo a cambio de nada. Ni la televisión ofrece tanto.*

5- *Creemos en la humanidad como si de ello dependiera nuestro futuro éxito. Y amamos al mundo como si fuera nuestro propio museo.*

6- *Nuestros sentimientos son tan reales que nada parece más verdadero. Hacemos posibles los deseos más audaces siempre que no se haya leído demasiados libros de arte.*

Foto 36. Logo Los burgueses ►

7- *Apostamos por el progreso y la alta tecnología aunque nos odien los intelectuales. Y no hay nadie que aborrezca más que nosotros la pintura campestre.*

8- *El Arte moderno ya no nos excita. La gente con sentimientos nos va a agradecer el despliegue de amor que estamos preparando para exterminar esta plaga de frigidez.*

9- *Nuestras historias son las que interesan a un mayor número de personas. Los políticos nos acosan, las estrellas de cine nos plagian. Las emociones verdaderas no se pueden razonar pero todos las entienden.*

10- *Se ofrecen artistas. Cuidada presencia, atractivo físico, buena educación. Con facilidad para relacionarse en las situaciones más difíciles. Gran experiencia en la promoción de proyectos grandiosos. (Abstenerse gente sin corazón ni buenos sentimientos.)²⁸*



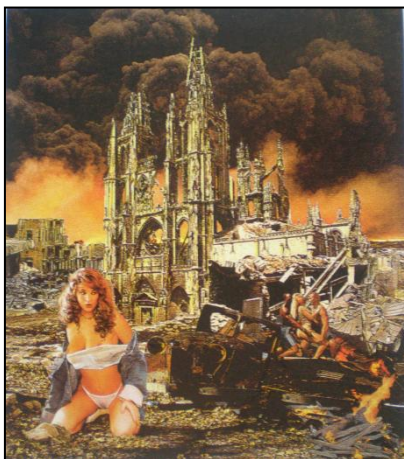
“Con Burgueses no estamos ante un grupo que analiza nuevas formas en el Arte. Ni se trata de otra estrategia conceptual, ni de otro argumento para especialistas. Burgueses no es la continuidad de la modernidad, ni cabe en los museos donde la gente no entiende nada desde hace años. Burgueses es en realidad un circo de los sentidos y las emociones, el más difícil todavía, un redoble de tambor continuo; un colorido deslumbrante, un pasen y vean”²⁹.

Realizan algunas exposiciones: *Siete Burgueses* (Biblioteca Pública de Burgos, 1987); *Burgueses* (Consulado del Mar, Burgos, 1989); la itinerante, organizada por la Junta de Castilla y León en 1996, *El encanto del vigilante*; en el mismo año, *Los vicios de la duquesa* (Galería Trayecto, Vitoria); la de acción, *La irresistible tentación de contarle todo* (1996, Burgos); y *Diez años ampliando las envidias más creativas* (1996, Burgos).

²⁸ Proveniente www.ricardoblackman.com.

²⁹ Extracto de www.isaacmontoya.com.

Foto 37. *Los Burgueses*: “*Los pecados complicados*”, 1996. Fotomontaje³⁰ ▼



Del texto, realizado por Casagrande, se pueden seguir extrayendo ideas para entender su concepto artístico:

“... habrá quien piense que todo esto es una frivolidad, un acto vacío carente de toda responsabilidad. Peor aún, que una aptitud así no puede considerarse Arte por carecer de cualquiera de los valores de lo que podríamos llamar la grandeza del ser humano. Pero *Burgueses* no es engraido y acepta los insultos y descalificaciones a cambio de una mirada llena de asombro. No se puede negar que un Arte tan

“comercial” invita a rasgarse las vestiduras, sobre todo si uno se ha especializado en el oficio de ver exposiciones y está siempre buscando el guiño definitivo. La complejidad de argumentación llega en estos casos a tales niveles que la voz de *Burgueses* puede tener la ingenuidad de ese niño que delata al rey que va desnudo. Todos lo sabían ya, pero estaban protegiendo “sus intereses” con un silencio bien organizado”³¹.

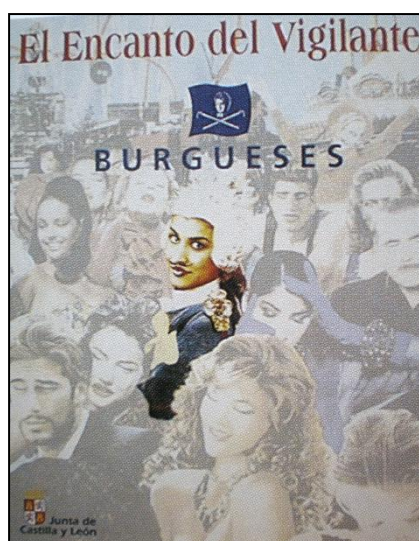


Foto 38. Portada catálogo, 1996 ►

Y continúa:

“*Burgueses* se presenta como el éxito de lo inmediato, el triunfo del presente, del instante justo de la vida. La obra de *Burgueses* es un compromiso real contra el aburrimiento. Es el espectáculo de la luz y el color. Pero es sobre todo la decidida apuesta por la emoción y el sentimiento, por determinar las inquietudes e incertidumbres de una época que es única y llena de contrastes. *Burgueses* no reflexiona sobre su entorno ni pretende avanzar en solitario a otra realidad. *Burgueses* quiere devolver a la sociedad a la que pertenece la imagen que ha fijado en su memoria. Y lo hace incluso con agradecimiento”.

Otro grupo artístico era el *Grupo Punto* que a diferencia de anterior, buscó referentes en las manifestaciones históricas de la propia pintura:

▫ **Grupo Punto (1988-actualidad)**

Sus componentes: Eugenio Rincón, Jesús Aguirre, Cristino Diez y Maite de la Parte:

“*El Grupo Punto* se creó entre vino y vino y entre broma y broma. Maite conocía a Cristino, empezaron a vacilar con hacer algo

³⁰ Catálogo VV.AA.: *Memoria 1995-1998*. ob. cit., p. 59.

³¹ Proveniente de www.ricardoblackman.com. CASAGRANDE, D.: *El encanto del...* ob.cit.

más allá del bar. Estaba a punto de escaparse la década de los ochenta y la ciudad cultural dormía”³².

“Nos conocimos en el 88, estaba Cristino Díez de concejal de cultura, yo le conocía a él y se nos ocurrió por qué no organizábamos la I Bienal de artistas burgaleses, y yo como artista y él como concejal de cultura apoyándome, pues se propuso. En esos días se presentó la oferta a Eugenio Rincón y Jesús Aguirre y, desde entonces, nos hicimos inseparables como amigos, para exponer y organizar cosas”³³.

Es un grupo no registrado en las administraciones regionales, cuyo nombre tiene su origen en la idea de reivindicar una vuelta a la pintura como soporte creativo que permita la presencia de puntos, líneas, cruces, etc., aunque su nombre es propio del azar “se llama el grupo. Y punto” acompañado por una gota de pintura presente en sus catálogos.

Foto 39. Logo del Grupo Punto ▶



En el diseño del cartel de la I Bienal de artistas burgaleses³⁴, el mismo año de su fundación, es cuando se produce su despegue y el de su coordinadora Maite de la Parte.

En la bienal,

“... todos los artistas que se supone que en aquel momento había en Burgos, pintores, escultores...una convocatoria abierta a pintores y escultores para que presenten un par de obras en un determinado sitio y lo correcto era llamar a un buen pintor y a un crítico de arte para seleccionar esas obras y se llevó a Burgos a José Hierro y a Luis M^a Caruncho y seleccionaron las obras que iban a ir para esa bienal”³⁵.

Con las obras que se albergaron en la bienal se organizó una exposición itinerante, subvencionada por la Junta de Castilla y León.

El Grupo Punto buscaba:

“Fomentar el arte como grupo, dar a entender y que se viera que se puede trabajar en grupo, organizamos colectivas llamando a otros artistas de otras ciudades, apoyamos a pintores que estaban empezando, y seguir cada cierto tiempo haciendo una exposición juntos dando a entender que después de casi treinta años se puede seguir trabajando”³⁶.

³² A.S.R.: “San Juan bendice al regreso del Grupo Punto”, en *El Correo de Burgos*, Sección Cultura. Burgos, 05/03/2011.

³³ Entrevista a María de la Parte...cit.

³⁴ Patrocinada por el Ayuntamiento de Burgos y la Junta de Castilla y León.

³⁵ Entrevista a María de la Parte...cit.

³⁶ Entrevista a María de la Parte...cit.

Foto 40. Eugenio Rincón, Jesús Aguirre, Cristino Diez y Maite de la Parte, en 1989³⁷



La primera exposición llega tras la restauración del mural de Vela Zanetti en el Arco de Santamaría. La segunda, ya no será hasta 2004 y la última, en el año de 2011 (en el monasterio de San Juan). Además, han realizado carteles, murales, etc.

El colectivo unía a sus integrantes primero, por la amistad y, después, por sus obras, ya que los cuatro artistas realizaban obras individuales y variadas, de concepciones distintas:

Rincón (1925-2008)³⁸ abogaba por el surrealismo y la abstracción lírica del color.

“El color es atmosférico. Empapa el aire y, con él, se hace dueño de la atmósfera; la inunda y penetra para hacerse como ella, etéreo e ingrávido, ... (...)...El informalismo de Eugenio Rincón es, y no es una redundancia, una indagación formal sobre las potencialidades y virtudes del color como medio de expresión lírica y metafísica”³⁹.

De la Parte (1954), una autodidacta en la pintura, está formada en el grabado en la Escuela de Grabado de Madrid que muestra en un informalismo de líneas, el rojo y el negro, de forma significativa y, posteriormente, introducirá el azul, tanto en sus grabados, como en sus pinturas⁴⁰.

Aguirre (1930), pintor, muralista e ilustrador de libros y revistas. Durante años, fue el director de la Escuela Municipal de Dibujo y Pintura “Mateo Cerezo”. Su obra tiende a la abstracción, sin abandonar la figuración, con técnicas claras, colores llenos de luz, y ciertos toques de la vanguardia cubista o

³⁷ Tomada de www.maitedelaparte.es

³⁸ Ver su recorrido pictórico MAGARIÑO, I.: *Eugenio Rincón. La oculta armonía del caos*. Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1992.

³⁹ GUTIERREZ, A.: “Eugenio Rincón o el informalismo del color”, en VV.AA.: *Grupo Punto. Jesús Aguirre, Maite de la Parte, Eugenio Rincón y Cristino Díez*. Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 2004, pp. 2-5, p. 5.

⁴⁰ Ver VV.AA.: *Maite de la Parte. Retrospectiva 1987-2001*. Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 2001.

cezanniana. Es, según Gutiérrez, “*visualidad, impacto, novedad y reencuentro con el color*”⁴¹.

Y por último, los papeles de Cristino Díez (1956) con un trabajo muy disciplinado, que, también, desarrollaba sobre la escultura o fotografía y en otros múltiples materiales.

Actualmente, a pesar de la muerte de Eugenio Rincón, han regresado a las salas de exposiciones, Maite de la Parte afincada en Cabezón de la Sal (Cantabria) y el resto aún en Burgos han seguido trabajando. La última exposición les ha permitido recuperar la obra inédita de Rincón (con la colaboración de su hijo). Para Maite de la Parte: “*Rincón era un hombre que se dedicaba a pintar, que no se preocupaba por hacer exposiciones ni mostrar su obra. Por eso he recuperado cuadros inéditos que, creo, merecen ser admirados por los amantes del arte*”⁴².

“*Cuando exponemos en Burgos hay cierto revuelo, somos pintores de muchos años y ven que seguimos juntos, nos conoce todo el mundo y hemos aportado y apostado por gente que estaba empezando, llevándoles a exposiciones colectivas, buscándoles y algunos de ellos han salido para adelante y ahora están consagrados*”⁴³.

En los años noventa, en Burgos podemos destacar, según Trigueros, la presencia de otros grupos de los que tenemos escasas referencias: *TEA* (1992-1993); *AUVIO_FORO* (1990, vinculado al land art en el ámbito rural) o *A-VER-NO* (1993-1997) con Kelmo y Honorato que tratan desde el dibujo hasta las instalaciones urbanas, un ejemplo, *Pintura atmosférica*, o los murales como *La Quinta*⁴⁴.

Luan Mart (1968) debe ser destacado, porque es un artista multidisciplinar y complejo que incluso se integra como colectivo por sus múltiples colaboraciones.

“*No se trata de un joven artista glamuroso que utiliza referencias políticas, religiosas o sexuales para montar un discursito y entrar así por la puerta grande del museo. Luan es, más que un underground, un conspirador de catacumba, un profanador que no quiere sacar plusvalías inmediatas de sus actos. Si marca y erosiona su cuerpo, si expone su desnudez, es porque quiere llegar a otro tipo de experiencia*”⁴⁵.

Promovió la creación de una revista cultural bimensual, *Monográfico.net*: “*Es en esencia una revista humorística, fundada en Burgos en 1987 por Luan Mart (cuando el panorama fanzinista allí se limitaba a Cantarranas, Fazor o Guía de Enormidades), cuya línea editorial estaba formada por relatos cortos, historietas y montajes visuales*”⁴⁶. Uno de sus puntos de apoyo más sorprendente era su gratuidad, algo inusual en la época, editada de su bolsillo (desde 1991 la editora monográfico.net), pero

⁴¹ GUTIERREZ, A.: “Jesús Aguirre...ob.cit., p. 2.

⁴² I.L.H.: “Lección de pintura de Eugenio Rincón”, en *Diario de Burgos digital*, Sección Vivir. Burgos, 20/12/2008, s.p.

⁴³ Entrevista a María de la Parte...cit.

⁴⁴ TRIGUEROS, C.: “Sobre Colectivos de Artistas y Espacios Independientes para el Arte Visual en Castilla y León”, en ARAMBURU, N. (Ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010)*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 79-94, p. 84.

⁴⁵ Palabras de CASTRO FLÓREZ, F. recogidas en I.L.H.: “La profecía del arte”, en *Diario de Burgos*, Sección Vivir. Burgos, 21/01/2010.

⁴⁶ BARRERO, M.: “Agracia patrocinada”, en *Tebeosfera*, Revista electrónica de estudio de la caricatura, el humor gráfico, la historieta y medios anejos. Sevilla.

a partir de 1988 estará patrocinada por la Escuela de Artes y Oficios. En la revista, participan literatos, Javier Corcavado o Jordi Costa, y colaboradores gráficos, Javier Olivares y Paco Alcázar. La revista junto a la empresa *Mono Tram* colaboran en la creación de un festival multidisciplinar de categoría nacional, *BEM*⁴⁷, celebrado en Burgos desde 2001.

El trabajo sobre arte contemporáneo lo continuarán algunos grupos: *El Afilador* (1998-); *Laceace* (2004-2009, sobre el llamado “arte ecológico” con Alfredo Alonso); *COSA* (2007-, arte reciclado de Igor Torres); *Imágenes y palabras* (La Aldea de Portillo del Busto, desde 1999); y *EQUIPO CONGELARTE* (2009-). Pero, *Espacio Tangente* (2001-) se convierte en una referencia de espacio alternativo en esta provincia, con figuras como Álvaro Alonso y Carlos Bueno que decían en la entrevista para el ABC (08/05/2011):

*“La necesidad de un grupo de artistas y gestores culturales, de crear un espacio de creación contemporánea auto gestionado e independiente, abierto a las iniciativas de artistas locales y de diferentes movimientos sociales. Poder dar cabida a expresiones artísticas totalmente desatendidas por parte de las instituciones públicas y privadas ya que vivíamos en una ciudad, Burgos, que era un desierto cultural y prácticamente acrítico en lo que se refiere a las expresiones artísticas contemporáneas”*⁴⁸.

Por eso, hay que recordar que la primera exposición de pintura de vanguardia en Burgos, *Pintura y escultura burgalesa*, no se realizó hasta 2003, siendo su comisaria María de la Parte en colaboración con el Ayuntamiento. En ella, alrededor de 40 artistas mostraban -con plenitud- la tardía presencia del arte contemporáneo en esta provincia. Y reciente es el I Encuentro Ibérico de Espacios Culturales Independientes (junio 2011), organizado por el Centro de Creación Contemporánea Espacio Tangente de Burgos.

■ León

Esta ciudad tuvo galerías: Galería Bernesga; Ausaga; Arte Lancia; Sardón; y Centro Arte –estas dos últimas trabajaron desde los ochenta y actualmente se han fusionado-, y en la provincia encontramos la Galería Urueña -espacio multidisciplinar dedicado al arte contemporáneo en Castrillo de los Polvazares-.

Tal vez, la más emblemática era la Galería Tráfico de Arte por su apoyo indudable al arte contemporáneo y actual. Estaba dirigida por Carlos de la Varga desde los años noventa, abriendo una línea de actuación basada en el arte no comercial, sin los apoyos institucionales en León.

*“Si no es por él y algún otro, muchos artistas no hubieran tenido esa posibilidad de mostrar su arte...”*⁴⁹, explicaba Julio Mediavilla. Pero *“aquella pequeña galería gestionada por Carlos de la Varga pronto se convirtió en un espacio diversificado de agitación cultural, promovió proyectos, acciones en la calle, happenings, instalaciones, incluso un centro de Land art”*⁵⁰.

“En Tráfico de Arte se respiraba un aire como muy berlinés,...proyectos de instalaciones, de performances, de happenings, intervenciones en la

⁴⁷ Festival de arte de acción y de vanguardias más experimentales.

⁴⁸Entrevista a *Espacio Tangente*, en IGLESIAS, F.: “La cultura es igual de necesario que un hospital”, en ABC, CYL Portada, 08/05/2011.

⁴⁹ Entrevista a Julio Mediavilla el 11-05-2011 en Valdestillas (Valladolid).

⁵⁰ OTERO, E.: “El espejismo de la Galbana. Javier y Carlos”, en *El Mundo de León*. León, 11/09/2008.

*calle, ...arte anti comercial, con lo cual nosotros –Juárez & Palmero- estábamos como pez en el agua*⁵¹.

Carlos de la Varga y Javier Hernando Carrasco fueron los mayores impulsores del arte contemporáneo tanto dentro como fuera de León, el primero, en la vía divulgativa y de apoyo y, el segundo, en la base intelectual como catedrático de Historia del Arte en la Universidad de León y crítico de arte en *El Cultural El Mundo*. Así, se consolidan el colectivo de *Juárez & Palmero* y el proyecto de *El Apeadero*.

Javier Hernando respaldó a los artistas jóvenes de la década de los noventa que venían formados de las facultades de BBAA,

*“... consiguió que se les valorara y no se les coartara. Que se incluyeran otras tendencias en las artes plásticas, dando importancia al grabado, la fotografía, las instalaciones, el vídeo, la interacción, el net art, el land-art...y todo aquello sin dejar de creer en la pintura cuando todo el mundo aseguraba que estaba muerta”*⁵².

Otro gran hito artístico provincial lo protagoniza -en colaboración con la Diputación de León- el Centro Pallarés de Arte, dirigido por José Gómez Isla⁵³, que planteaba un proyecto innovador, atrayendo manifestaciones artísticas diversas, creándose premios dedicados al arte contemporáneo y organizándose interesantes exposiciones, etc.

Una exposición de referencia que unió a Javier Hernando y José Gómez Isla es *León punto y aparte* (León, 1996) con los artistas: Dora García, Nadia Desirèe, Daniel G. Verbis, Óscar de la Paz, Jesús Palmero, entre otros; *“es un proyecto en que el arte emergente de León se presenta en exposición... (...)...y en esa exposición hay gente que ahora mismo está en lo alto”*⁵⁴.

En cuanto a las salas de exposiciones, en la capital existían: Pierrot; Maese Nicolás; Lancia (se inaugura en 1984); salas de cajas de ahorros, Caja España; sala de la Diputación Provincial; y en la provincia: la sala de la Biblioteca Pública de la Bañeza; de Astorga; y de Ponferrada; o salas provinciales: Casa Municipal de Astorga; Galería Órbigo en La Bañeza; o Casa de Cultura La Pinilla.

En ellas se desarrollaban exposiciones, algunas colectivas⁵⁵ con fomento de artistas provinciales: *Artistas Maragatos* (1974, Caja de Ahorros y Monte de Piedad en Astorga); *17 Artistas Plásticos Leoneses* (1982, Galería Órbigo en La Bañeza), *10 artistas leoneses* (1984, Caja de Ahorros de León); *Grabado Leonés Contemporáneo* (1995, Diputación de León); I Exposición Regional de Artistas Plásticos de Castilla y León (en la Semana Cultural Leonesa de 1982); Encuentro Arte-Otros Medios (Herguijuela de la Sierra, León), por citar algunas.

Además, se crean premios: Premio de Pintura Caja de Ahorros de Ponferrada; Bienal de Pintura de la provincia de León; Premio Cerámica Creativa Ciudad de Ponferrada; etc.

⁵¹ Entrevista a Jesús Palmero en San Román de la Vega (León), el 17-05-2011.

⁵² Entrevista a Julio Mediavilla...cit.

⁵³ Actualmente profesor de la Facultad de BBAA de Salamanca.

⁵⁴ Entrevista a Jesús Palmero...cit.

⁵⁵ Ver VV.AA.: *Artistas Actuales Leoneses. Exposición Itinerante, 1986-87*. León, Junta de Castilla y León, 1987.

En ese ambiente cultural al que tanto contribuyen determinados artistas⁵⁶, encontramos al citado colectivo:

▫ **Juárez & Palmero (1991-2009)**

Es un dúo compuesto por José Antonio Juárez Seoane (1966) y Jesús Palmero Alonso (1969), formados en las facultades de Bellas Artes de Salamanca y Madrid lo que proporcionaba una plataforma de debate científico, que les permitió rebelarse contra el conservadurismo que les rodeaba desde su Astorga natal y la propia capital leonesa donde el arte contemporáneo era un bien escaso.

Palmero "sufre" y asume los últimos coletazos de la movida madrileña y Juárez vivió una prolongación de la misma en Salamanca con un carácter multicultural que impregnó sus trayectorias. Los estudios que realizaron, centrados en las especialidades de pintura y escultura, les permitieron conocer las corrientes más actuales. José Antonio Juárez recuerda: *“las exposiciones que había en el casino de Astorga, comerciales, en las que se convocaban el fin de semana a todo el que quisiera ir con infinidad de cuadros, recuerdo que la primera vez me quedé sorprendido por los pequeños cuadros de Manuel Viola”*⁵⁷. El primer contacto con el arte más accionista se produce con el conocimiento de la obra de Joseph Beuys.

Su amistad les ha unido en una labor artística de dieciocho años de colaboración y discusión creativa sin enfrentamientos, conformando una obra colectiva común. Comenzaron sus pasos, según cuenta Jesús Palmero,

*“... creo que es en el año 90 cuando nos los planteamos. Hubo una famosa crisis en el Círculo de Bellas Artes de Madrid...(…)...que estuvo a punto de cerrarse, en una especie de cataclismo donde el mundo de la cultura se movió para intentar salvar el Círculo y entre las plataformas que se crearon, se creó un proyecto en el que se plantearon exposiciones para artistas que hablasen sobre el tema de la crisis. Yo estaba en Madrid, era socio del Círculo porque hice cursos, como un complemento más. Me puse en contacto con Toño y le dije si hacíamos algo juntos”*⁵⁸.

⁵⁶ Integramos el grupo CVA (*Centro de Vigilancia Artística, 1979-1985*) debido a la presencia de la leonesa María Luisa Fernández, nacida en Villarejo de Órbigo (León) en 1955. Marisa Fernández estudia en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y conoce a Juan Luis Moraza, juntos crean “la empresa artística” al acabar sus estudios. Este grupo ha estado más vinculado por tanto al País Vasco, al desarrollarse allí desde 1979 hasta que abandonan en 1985.

Su origen surgió a raíz del movimiento del art-mail o arte por correo (muchos artistas enviaban a instituciones sus obras), ellos lanzaban la pregunta a los organismos institucionales de cómo y cuál era su utilización. Así explicaba Marisa Fernández:

“... se llevaba mucho el arte por correo. Los artistas mandaban sus obras y se hacían catálogos con ellas. Nosotros nos mosqueamos con aquello y en vez de enviar obras pedíamos explicaciones sobre cuál era el destino de lo que la gente mandaba”.

ARANES, J.I.: “Marisa Fernández y Juan Luis Moraza: dos jóvenes escultores del muelle”, en *Diario Vasco*. Bilbao, 30/11/1985, p.52.

Marisa Fernández y Juan Luis Moraza realizaban una obra escultórica que bebía de los escultores vascos del momento, Txomin Badiola o Ángel Bados. Juntos realizaron una intensa actividad en exposiciones: *Cicatriu a la matriu* (1983), *Mitos y delitos* (*Metronom*, Barcelona, 1985), fuera de Castilla y León.

Para más información VV.AA.: *CVA (1980-1984)*. Álava, ARTIUM, 2005.

⁵⁷ Entrevista a José Antonio Juárez en San Román de la Vega (León) el 17-05-2011.

⁵⁸ Entrevista a Jesús Palmero...cit.



Foto 41. Jesús Palmero y José Antonio Juárez

El trabajo a dúo comenzó a consolidarse aún estando Palmero en Madrid y Juárez en Salamanca, y continuaron unos años con su labor individual de forma paralela. Sin embargo, llegó un momento en que se plantearon el trabajo en conjunto, de forma única en su creación habitual, y eligen su ámbito de actuación en Astorga, conformándose como grupo *Juárez & Palmero*, a pesar de que no registrarían el nombre hasta tres años después.

Su primera galería de referencia era Trafico de Arte con la que siguieron trabajando en exclusiva a lo largo de su trayectoria y siempre contando con Javier Hernando⁵⁹ su aval ante la misma.

El proceso creativo del colectivo se refleja en la serie *Aislamiento*><*Permuta* (1998-2005), en *Proceso Creativo* (2000), donde presentaron una “*pieza de videoarte que lo que muestra es a nosotros dos, muy lejos, con un zoom digital que pixela y nos aproxima a la pantalla y hablamos, salimos de escena, entramos en escena. Entonces nuestro proceso creativo era básicamente eso, hablar y ponernos a fabricar la pieza entre los dos*”⁶⁰. Tras idear la obra en conjunto había que materializarla a partes iguales. Juárez dice:

*“Partimos de una reflexión sobre el trabajo en equipo que hemos ido realizando a lo largo de estos años. Se trata de mostrar las afinidades de dos cabezas pensantes que generan una obra, dos visiones que se tienen que sintetizar para que del trabajo de los dos salga una sola cosa, o sea un proceso creativo a cuatro manos, pero con un solo resultado. Siempre hemos creído en el trabajo en equipo. Y lo presentamos”*⁶¹.

El trabajo está centrado en la multiplicidad de enfoques conceptuales y manifestaciones artísticas:

*“Nosotros hemos trabajado siempre por series, series que se alargan en el tiempo y que están durante años funcionando. Por ejemplo una de las series, que hay publicación sobre ella, publicación que surge a raíz de una exposición en la galería Edurne de Madrid, es la serie *Aislamiento*><*Permuta*. Es una serie que empieza con una acción fotográfica –al que hemos recurrido bastante, realizando una acción no en directo sino que se fotografía-...(…)...y esa acción fotográfica va llevándonos a diferentes ámbitos que van desde piezas de vídeo,*

⁵⁹ Jesús Palmero comenzó a realizar los cursos de doctorado en León, teniendo a Hernando Carrasco de tutor.

⁶⁰ Entrevista a José Antonio Juárez...cit.

⁶¹ Palabras de JUÁREZ, J.A, de la entrevista: Cuevas, M.: “Y el arte les unió para siempre”, en *Diario de León*, sección "A fondo". León, 10/05/2005.

instalación, escultura, piezas bidimensionales; siempre siguiendo el debate de lo arquitectónico, de la deconstrucción...incluso todos esos conceptos llevados al ámbito que siempre hemos tenido presente –y mantenemos los dos- que es la vinculación del mundo del arte con la naturaleza, en el ámbito del land art o el discurso de arte y territorio. E incluso llevábamos a Aislamiento><Permuta a esos ámbitos del arte y la naturaleza”⁶².

Este buen hacer en equipo les ha conducido a materializar los proyectos: *Posthallsthatt* (1992), *Síndrome* (instalación, 1994), *Seg* (santificación de una estampa germinada, 1994), *20.11. Fragmentos 1936* –instalación para *León Punto y Aparte*, 1995-, y *Anude* (galería Cruce, Madrid, 1996). Se vinculan diversas manifestaciones artísticas, el dibujo, escultura, instalaciones, vídeos, fotografía, land art, etc., junto a materiales extra pictóricos.

El resultado ha sido una amplia gama de propuestas surgidas de esas dos mentes artísticas, sobre todo, acción-intervención sobre un lugar. Entornos que eran tomados dentro del discurso de las propias obras-instalaciones en los que el azar era la “lógica” de su hacer y cuyo interés derivaba hacia la dimensión histórica y sociopolítica de la obra de arte. Así pues, han tenido en cuenta en sus trabajos la introducción del azar y los acontecimientos actuales.

“La obra de Juárez y Palmero se enmarca en el territorio conceptual y formal de Torres y Muntadas, es decir, en la conversión de objeto de reflexión de acontecimientos de la realidad histórica del presente y el pasado, materializados en composiciones escenográficas. A partir de eventos específicos, generalmente de corte político, social o religioso, estos artistas construyen un discurso crítico sobre distintos valores presentes en la sociedad. De esta forma, Juárez y Palmero, como quiere Kosuth, intentan aportar ideas a la propia sociedad como cualquier otro pensador”⁶³.

La fotografía es también una derivación de su trabajo colectivo y una reflexión de sus actos que, en muchos casos, no se ha expuesto como parte de su estudio, según comenta Palmero:

“La fotografía tiene un papel fundamental, bien porque se recoge una acción, que en la mayoría de esas fotografías son reflexiones sobre el trabajo en equipo en las que aparecemos nosotros mismos realizando una acción que queda registrada, o bien porque son escenarios recreados donde se generan acciones que se fotografían y que se muestran como si fueran cuadros”⁶⁴.

Su obra ha estado unida a proyectos de land art o de Arte & Naturaleza, por ello en 1994 participaron en la creación del *Colectivo OMA*⁶⁵ en Salamanca, que después analizaremos.

⁶² Entrevista a Jesús Palmero... cit.

⁶³ Fragmento del texto del catálogo "León Punto y Aparte. La nueva escena artística" de HERNANDO, J.: "20.11 fragmentos 1936", en catálogo VV.AA.: *Bicéfalo. Jesús Palmero. J. Antonio Juárez*. León, Ayuntamiento de León, 1999, p. 78.

⁶⁴ Palabras de Jesús Palmero. Hace referencia a la antología que mostraron en la Sala Lucio Muñoz en 2005. CUEVAS, M.: "Y el arte les unió...ob.cit.

⁶⁵ Integrado en el Archivo Documental de AVACYL, impulsado por el MUSAC.

Foto 42. Logo El Apeadero ►

Participaron en el proyecto del Centro de Operaciones Land Art El Apeadero en Bercianos del Real Camino, desarrollado por la Asociación El Apeadero –de la que Juárez & Palmero son socios- y promovido por la Diputación de León desde

1998 (León). Allí estuvieron arropados con figuras como Javier Hernando y Carlos de la Varga quienes lo impulsaron para erigirse en un proyecto de referencia del arte conceptual y de la intervención en el paisaje. Sus obras quedaron unidas al apeadero que da cobijo a diferentes acciones, convirtiéndose en un referente regional.

En el citado centro, Juárez & Palmero elaboró el proyecto *Atrapar el paisaje* (1998), junto al trabajo de Bruno Marcos y Melquiades Ramilla, y consistía en un trayecto fotográfico de la vía férrea durante una jornada, permitiendo reflexionar sobre el entorno y el tiempo, así como un vídeo-instalación de su ejecución.



Foto 43. El Apeadero en Bercianos del Real Camino (León)

En este proyecto, también, se han realizado trabajos educativos como el que apoyó el colectivo sobre la aproximación a las técnicas cinematográficas en 2001.

Juárez & Palmero han seguido trabajando hasta 2009 con proyectos como: el *Philosophical Spiral* (1997), recordando la espiral de Robert Smithson, en su caso, invadieron el hall de la Facultad de Filosofía y Letras de León; *Parking*, intervención en el espacio urbano de la plaza Torres de Omaña en León, 1998; *D.I. y L. Estrategias de fin de siglo* (Galería Varrón, 1998); *Sala de Ser II* (1999, Galería Cruce, Madrid); el *Territorio colonizado* que fue un proyecto-instalación del 2000 en Huelva para el *Foro Iberoamericano*, sobre la idea de colonización a manera de isla vallada; y *Pixelado arquitectónico* (2000), dentro de *Muros sutiles*.

Continuaron con *Aislamiento*><*Permuta*, un proyecto que se compone de varias obras bidimensionales y tridimensionales como *Extensión* (2001), sobre un bosque leonés en el que extendieron fibra de vidrio sobre el suelo del mismo; la acción fotográfica sobre el apeadero abandonado de Otero de Escarpizo (León); *Beautiful Salamanca* (2002) fotografiando dicha ciudad; *Pantalla en negro versus Michi* (2004), sobre la desgracia familiar de los Panero. Y su



último proyecto fue *Nowadays* (2009) donde “indagan en los parámetros conceptuales del tiempo desde la dualidad de la concepción temporal abstracta de pasado-futuro y la concreción del presente”⁶⁶, hecho sobre el soporte del vídeo, la instalación y la escultura.

Según Javier Hernando,

“El trabajo se sintetiza en la estructuración del azar. El azar ha sido el motivo o la excusa que, asumido desde un punto de vista conceptual, ha activado cada proyecto y ha asegurado que éste se desarrollara formalmente, de manera que los recursos empleados eran medios al tiempo que significantes. Por ejemplo, una fecha articulaba las videoinstalaciones 20.11 Fragmentos 1936 (1995) y 1958. A, B y C (1998); un documento encontrado en la ciudad de Astorga dinamizó la intervención No Parking (1998) y, A propósito de un suicidio (2001), surgió de la noticia del suicidio de un hombre en Oporto. De manera que el azar amalgamaba la contingencia personal de estos artistas con episodios actuales o históricos”⁶⁷.

Han estado presentes en ARCO 2002 y, como no podía ser de otra manera, están registrados en el archivo documental del MUSAC, lo que supone un reconocimiento institucional a su obra, a pesar de no haber estado en el circuito comercial. Su incursión en galerías tradicionales ha sido escasa, pues las que han trabajado con ellos, conocían sus proyectos poco comerciales y su trayectoria no convencional y experimental; la propia Galería Tráfico de Arte; Galería Varrón (Salamanca); Galería Benito Esteban (Salamanca); Galería Edurne (Madrid), etc.

En la actualidad han cerrado una etapa de la vida, *Juárez & Palmero* continúan por separado, pero siguen siendo buenos compañeros y amigos, según hemos podido comprobar en las entrevistas que les hemos realizado, y siempre dejando una puerta abierta a futuras colaboraciones.

El resumen de su trayectoria artística se recogía en el *Diario de León* (15/07/2009):

“Para nosotros ha sido una constante la estrecha colaboración con las diferentes personas del ámbito artístico y con los profesionales del territorio de la producción de las obras. Con todos hemos mantenido una relación de confianza gracias a su profesionalidad. Ahora deseamos comunicar el inicio de una nueva etapa. Ha llegado el momento de continuar por diferentes sendas, con nuevas miradas, herederas de años de experimentación y trabajo». Dieciocho años de historia han dado para mucho y no pueden ser borrados de la memoria colectiva, por eso Juárez & Palmero aseguran que mantendrán «viva la experiencia de lo que ha supuesto este matrimonio artístico, y nos comprometemos ambos a mantener vivos nuestros antiguos proyectos. Queremos adelantar nuestra intención de organizar un último aquelarre con formato de fiesta-performance de despedida en este año, acontecimiento al que esperamos que acudan todos aquellos que nos han seguido a lo largo del tiempo”⁶⁸.

⁶⁶ ABRAMOV, A.: “Nowadays. Un proyecto de Juárez & Palmero en la Galería Raquel Ponce”, en *Nexo5*. Madrid, 20/04/2008.

⁶⁷ ROBLES TARDÍO, R.: “Juárez y Palmero. Ficha”, en *ADACYL*. León, MUSAC, 2011.

⁶⁸ CUEVAS, M.: “Juárez & Palmero se separan”, en *Diario de León*, sección A fondo. León, 15/07/2009.

A posteriori, han surgido otros grupos, como el *Colectivo tres en raya* (desde 1998), integrado por las leonesas Begoña Pérez (1965), Palmira Morán (1965) y Virginia Calvo (1966) que realizaron una exposición itinerante, con el mismo nombre, organizada por la Junta de Castilla y León en 1998, en la que se reivindicaba la imagen del cuerpo femenino a manera de autorretratos. Son obras individuales que exponen en conjunto.

También, tenemos en la actualidad seguidores del trabajo en grupo, el *Colectivo Triple Art Gallery* (2008), liderado por los leoneses Nadir, Ángel Cantero y Juan Antonio Cuenca, con difusión a nivel nacional e internacional, entre otros ejemplos.

■ Palencia

En los años setenta, la capital del Carrión era una ciudad que junto a su provincia estaban “muertas”, respecto a la dinámica artística y la renovación cultural; además, carecía de infraestructuras –la única sala de exposiciones se encontraba en la Caja de Ahorros y Monte Piedad- y, sobre todo, no había interés por parte de las instituciones para fomentar la formación y motivación hacia el arte entre la población. Se podía hablar de “una balsa de conservadurismo y tradición cultural” que tardaría en ser removida y agitada. El primer precedente histórico de grupo artístico fue el caso del *Grupo Zaguán* en 1973.

La capital palentina, “*estuvo marcada en 1983 y 1984 por la pretensión de los políticos, arropados por sus destacadas personalidades que residían en Madrid, de traer a Palencia la obra del escultor Victorio Macho (1887-1966) que se encontraba en Toledo*”⁶⁹ Era una urbe muy cercana al arte figurativo y lejos del arte abstracto y conceptual que comenzaba a gestarse con total libertad.

Ya, en 1985, el Ayuntamiento de Palencia realizaba un programa cultura, de carácter divulgativo y promocional, carente de actividades de exhibición de espectáculos. Se organizan ciclos de iniciación a la música; *Muestra del vídeo musical*; *Feria del Libro Antiguo y de Ocasión*; *Certamen Nacional de Teatro Infantil*; y *Muestra de comics*. Al mismo tiempo que permanecen otras: el *Festival de Música Ciudad de Palencia*; *Certamen Nacional de Jóvenes Intérpretes de Música Culta*; bibliotecas de verano; jornadas juveniles; etc.

Comenzaban a haber una oferta cultural, con ocho salas comerciales de proyección cinematográfica, tres salones de actos, tres salas de exposiciones, dos auditorios al aire libre, un museo diocesano, etc. Datos que según Ortega⁷⁰ reflejaban un acusado déficit, entre otros motivos, porque faltaba un museo de arte moderno o contemporáneo en la ciudad, aún en 1988. En su relato, explicaba que eran las instituciones las que participaban en la organización de las actividades culturales en la ciudad, especialmente las instituciones municipales con los Premios de Creación Literaria Ciudad de Palencia, Feria del Libro Antiguo y de Ocasión y Premio Palencia de Teatro, las actividades organizadas por la diputación provincial como sus premios de investigación o la universidad de verano, así como las instituciones de cajas de ahorros que presentaban actividades como su Octubre Cultural (por Caja España); convirtiéndose así, en plataformas de difusión.

⁶⁹ CABALLERO CHACÓN, F.: *Muriel y Expo Aire*. ob. cit., p. 19.

⁷⁰ ORTEGA, G.: “Palencia, modernidad y progreso”, en *Crónica 3. Las Artes*, nº 21. Madrid, 1988, p. 3.

Foto 44. Catálogo *Octubre Cultural 93*, Caja España⁷¹ ►

Las infraestructuras referentes a las nuevas salas de exposiciones tanto públicas como privadas seguían siendo escasas, a pesar de que su número había aumentado, sin embargo, no reunían las condiciones adecuadas. Las salas públicas de: las cajas de ahorros, Caja de Ahorros y Monte Piedad, luego sustituida por Caja España y Caja de Ahorros y Préstamos⁷²; la antigua casa de cultura, hoy Museo y Fundación Díaz Caneja; la Diputación; la Delegación Territorial de Cultura; Colegio de Arquitectos; sala de exposiciones de la biblioteca pública; la Escuela de Arte Mariano Timón; sala de Información y Turismo; la sala de exposiciones del barrio de Santiago -Caja de Ahorros y Monte Piedad-, abierta con una exposición de ceramistas palentinos en 1985⁷³-, etc.



Las salas privadas: Berruguete en el Hotel Don Sancho; Bengoa, fundada en 1993, aunque no llegó a salir adelante; la sala del Hotel Castillo de Monzón (1996) para determinados eventos muy concretos; y la sala de arte Ajuria.

Las galerías han tenido poca tradición en Palencia: la Galería Arte Bengoa, de escasa duración, y Marieta Negueruela, ofrecían en muchos casos exposiciones permanentes. En la provincia, destacaba la *Galería Teófilo* en Aguilar de Campo. “*La gente le costaba apreciar cómo funcionaba una galería en una ciudad pequeña, en Palencia nunca cuajó una galería, se han hecho intentos con Rinocero (2001), Marieta Negueruela, alguna cosa más y nada*”⁷⁴.

Por otro lado, apenas había librerías que promocionasen el arte, excepto, la Librería Alfar que mostraba en 1977 obras de Daniel Carrascal, y sobre todo organizaba exposiciones de cerámica⁷⁵. Además, había algunos bares que exhibían pinturas como el caso de la Taberna Zaguán en los años setenta, pero eran ejemplos aislados.

Los artistas del momento que exponían en aquellas salas eran: Germán Calvo, Tomás López Nozal, Santiago Amón –crítico-, Ángel Cuesta, Alejandro Mieres, José Ignacio Ordás, Saturnino Gutiérrez, Teo Calvo –ceramista-, Carmen García Nebreda, Jesús Meneses, Ursicino Martínez, Fernando Zamora, Fernando Escobar, Pilar Herrero -escultora-, José Luis Quirce, Eduardo –fotógrafo-, Félix Cuadrado Lomas –Grupo Simancas-, José María Manzano, los jóvenes Álvaro Reja o Antonio Guzmán Capel, entre otros muchos⁷⁶. Algunos están recogidos en exposiciones colectivas: *Nuestra tierra. Castilla* (Escuela de Artes, 1978); *Pintores Palentinos* (Sala San Telmo Caja Palencia, 1985); *11 Pintores Palentinos* (Casa de Cultura Palencia, 1985); *Pintores Palentinos* (Galería de Arte Bengoa, 1993), etc.

⁷¹ Foto extraída fondo documental de Caja España-Caja Duero, León.

⁷² Desde 1984 Caja de Ahorros de Salamanca y luego Caja Duero.

⁷³ GONZÁLEZ, E.: “La sala de exposiciones del barrio de Santiago llevará la cultura a la zona de la periferia de la capital, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 11/01/1985, p. 14.

⁷⁴ Entrevista a José Luis Quirce Castrillo en San Cebrián de Campos (Palencia) el 19-04-2011.

⁷⁵ Ver GAGO GONZÁLEZ, J.M^a.: “Miradas culturales: Libreros y editores en el cambio político de la transición”, en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 235-260.

⁷⁶ Ver artículo de LEIVA, A.: “Artistas palentinos actuales”, en *Crónica 3. Las Artes*, nº21. Madrid, 1988, p. 15

Igualmente, con cierta frecuencia, se realizaban exposiciones: Homenaje a Picasso (1981, Delegación Provincial de Cultura) y encuentros: Encuentros Jóvenes Artistas Plásticos Castellano-Leoneses en la Biblioteca Municipal de Palencia (desde 1986). Junto a ellos, los reconocimientos de la mano de la I Bienal de Pintura Provincia de Palencia (1981); Premio Cerámica Ciudad de Palencia⁷⁷; Certamen Juvenil de Artes Plásticas (delegación de cultura); Premio de Artes Plásticas Ciudad de Palencia (Ayuntamiento), etc.

Se puede destacar la I Muestra de las Galerías de Arte, denominada “mini-arco” en los diarios provinciales⁷⁸, realizada por la Fundación Juan Manuel Díaz Caneja en 1995 que recogía la aportaciones de cinco galerías⁷⁹, con un carácter expositivo y comercial, más centrado en el arte figurativo, y entre los artísticas estaban: Carlota Ríos, Félix Cuadrado Lomas, Ignacio Zuloaga, Cristóbal Toral, José Manuel Barrigón, etc.

Se estaba creando un ambiente artístico que, sobre todo, desarrollaba un arte figurativo, pues era lo que realmente se vendía. Aún, en estas ciudades, no se entendía y ni se asumía el arte contemporáneo, desde los informalistas hasta el arte de la instalación. En general, las provincias castellanas no estaban educadas para sentir el arte abstracto como tal y, menos, el conceptual que estaba en auge en Madrid o Barcelona. En el mejor de los casos, los gustos artísticos estaban unidos a los centros universitarios que seguían rezumando tradición como los propios departamentos de Historia del Arte y las mismas facultades de Bellas Artes que cerraban las puertas a estas corrientes, que pronto tuvieron que recurrir al éxodo provincial y regional para abrirse camino en sus trayectorias profesionales, como el caso de Alberto Reguera y su pintura abstracta y matérica o más conceptual como la obra de Marina Núñez.

▫ *Grupo Zaguán (1973-1976)*

Es uno de los primeros colectivos reseñados que tenía una clara intención de “renovar” el panorama artístico e impulsar su trayectoria. Lo forman cinco pintores palentinos: Ángel Cuesta, Tomás Nozal, Fernando Escobar, Vicente Mateo, José Luis Carrión y la escultora Pilar Herrero, representando diversas tendencias artísticas⁸⁰, vinculadas especialmente a corrientes figurativas y al paisaje castellano. Consiguieron exponer en León: Caja de Ahorros y Monte Piedad (1975); Valladolid: Caja de Ahorros y Monte Piedad de Salamanca, ETS de Arquitectura de Valladolid; y Madrid: Casa de Palencia. De la misma manera, la referida taberna *Zaguán*⁸¹, propiedad de Fernando Escobar, se convertiría en un centro de reunión y tertulias entorno al grupo de artistas.

⁷⁷ En 1991 se dio el primer y segundo premio a Félix Sanz.

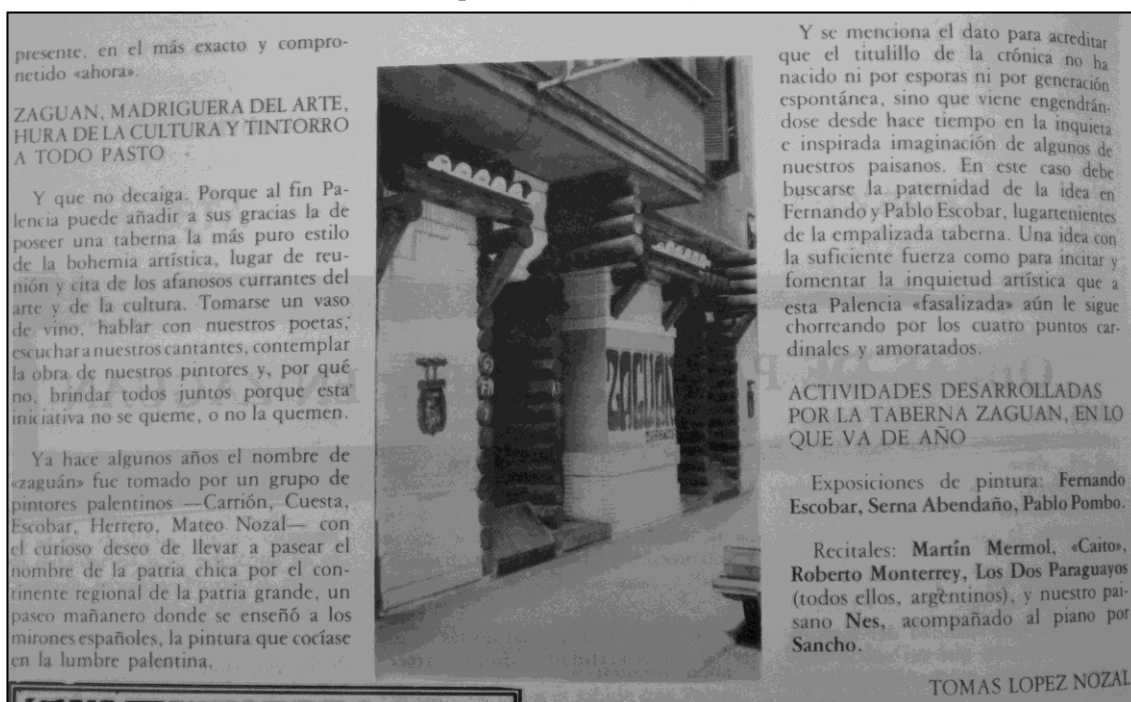
⁷⁸ Ver CABALLERO, F.: “El mini Arco de arte figurativo”, en *El Norte de Castilla*, Cultura, 10/12/1995, p. 73.

⁷⁹ De Madrid Espalter y Milán; de Valladolid Castilla; Tavira de Bilbao; y de Casar de Santander.

⁸⁰ Ver noticia I.L.: “Aquí, Palencia. Hoy, romería de Santo Toribio”, en *El Norte de Castilla*. 27/04/1975, p. 9.

⁸¹ Ya desaparecida, estaba ubicada en la calle de la Puebla en Palencia.

Foto 45. Texto de López Nozal sobre Zaguán, en *Palencia 34* (1976)⁸²



presente, en el más exacto y comprometido «ahora».

ZAGUAN, MADRIGUERA DEL ARTE, HURA DE LA CULTURA Y TINTORRO A TODO PASTO

Y que no decaiga. Porque al fin Palencia puede añadir a sus gracias la de poseer una taberna la más puro estilo de la bohemia artística, lugar de reunión y cita de los afanosos currantes del arte y de la cultura. Tomarse un vaso de vino; hablar con nuestros poetas; escuchar a nuestros cantantes; contemplar la obra de nuestros pintores y, por qué no, brindar todos juntos porque esta iniciativa no se queme, o no la quemem.

Ya hace algunos años el nombre de «zaguán» fue tomado por un grupo de pintores palentinos —Carrión, Cuesta, Escobar, Herrero, Mateo Nozal— con el curioso deseo de llevar a pasear el nombre de la patria chica por el continente regional de la patria grande, un pasco mañanero donde se enseñó a los mirones españoles, la pintura que cocíase en la lumbre palentina.

Y se menciona el dato para acreditar que el titulillo de la crónica no ha nacido ni por esporas ni por generación espontánea, sino que viene engendrándose desde hace tiempo en la inquieta e inspirada imaginación de algunos de nuestros paisanos. En este caso debe buscarse la paternidad de la idea en Fernando y Pablo Escobar, lugartenientes de la empalizada taberna. Una idea con la suficiente fuerza como para incitar y fomentar la inquietud artística que a esta Palencia «fasalizada» aún le sigue chorreando por los cuatro puntos cardinales y amaratados.

ACTIVIDADES DESARROLLADAS POR LA TABERNA ZAGUAN, EN LO QUE VA DE AÑO

Exposiciones de pintura: Fernando Escobar, Serna Abendaño, Pablo Pombo.

Recitales: Martín Mermol, «Caito», Roberto Monterrey, Los Dos Paraguayos (todos ellos, argentinos), y nuestro paisano Nes, acompañado al piano por Sancho.

TOMAS LOPEZ NOZAL

▫ **Grupo Almazarrón⁸³ (1987-1989)**

El grupo se crea en 1987 y sus fundadores fueron Fernando Escobar, Manuel Ruesga, Alberto Casado y Pepín Rico⁸⁴. La presentación se realizó con motivo de la inauguración de la sala de exposiciones del Banco de Comercio en Palencia.

▫ **Grupo Pictórico Páramo⁸⁵ (1991-actualidad)**

Está integrado por Fernando Meneses –Bergés- (1961), Félix de la Vega (1943), José María Manzano (1959) y José Luis Quirce (1958) que habían participado en la asociación *Grupo Muriel*. Tenían edades similares y compartían unas mismas inquietudes, aunque su estética fuera diferente. El grupo:

“Surgió porque no había en Palencia ninguna asociación dedicada al mundo de la pintura y el pintor exclusivamente, y nos pareció interesante a una serie de amigos que nos conocíamos y encontrábamos en las exposiciones que se hacían en Palencia a nivel colectivo y en otras provincias de la comunidad y además habíamos sido compañeros en la Escuela de Artes y Oficios. Nos pareció buena idea preparar un grupo sin pretender grandes cosas, porque sabíamos lo complicado que es”⁸⁶.

Les une, como dicen, su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Palencia,

⁸² Extraído de la revista de información palentina, *Palencia 34*, nº 0. Palencia, marzo 1979.

⁸³ El término proviene del peróxido de hierro que da el color rojo a la cerámica.

⁸⁴ Sólo encontramos alguna referencia en CABALLERO CHACÓN, F.: *Muriel y Expo Aire*. ob. cit.

⁸⁵ Se encontraba en la C/ Conde Vallediano, 8-3°. Palencia.

⁸⁶ Entrevista a José María Manzano en Palencia, el 28-04-2011.

“... nos juntamos porque en la Escuela de Artes iba a inaugurar un salón para exposiciones, que era el antiguo salón de actos. Y entonces dijimos de juntarnos, que éramos ex alumnos e hicimos una exposición que nos propuso Carmen Trapote y Luis Alonso y así, nació el grupo”⁸⁷.

El nombre del grupo proviene del paisaje castellano que les rodea, es un término que recuerda los campos palentinos. Formalizaron los trámites administrativos y se registraron, tanto en la provincia como a nivel estatal, desde 1991

Su inquietud es “el arte por el arte”, mostrando sus creaciones cada cual diferente. De la Vega procede del expresionismo y de temas oníricos; Manzano hace una pintura realista y colorista; Quirce es figurativo puro rozando el hiperrealismo, y Bergés, dibujante, e influenciado por el constructivismo.

“Páramo nace como resultado de las inquietudes artísticas de un grupo de pintores que comparten varias cosas en común, como son una edad similar, residir todos en la capital palentina, haber compartido en numerosas ocasiones sala de exposiciones y tener una serie de intereses que comparten y lograr con ello un mayor enriquecimiento personal y una mejor posibilidad de realizarlos”⁸⁸.

El colectivo nace como una plataforma para promocionar su variada obra artística y poder realizar frecuentes exposiciones, pues no tenían la suficiente obra individual para realizar exposiciones propias y, por otro lado, les iba a permitir intercambiar experiencias y ejercer mayor presión para obtener el apoyo institucional. En 1991, el grupo se presentó en la capital con una exposición colectiva⁸⁹ en la Escuela de Artes y Oficios, patrocinada por Caja España.



Foto 46. Logo del grupo pictórico Páramo ►

El texto de presentación fue el siguiente:

“Páramo amigos que se reúnen con unas mismas inquietudes. Páramo pinceladas creativas que se mezclan en una misma paleta. Páramo arte e imaginación sin etiquetas, emblemas o garrafonazos. Páramo distintas sensaciones con un mismo fin. Páramo cuatro pinturas, pintores cuatro. Páramo obras son amores y no buenas razones”⁹⁰.

Continuaron trabajando a base de exposiciones sin ayuda institucional de ningún tipo en un intento de enriquecer la cultura palentina y despertar algunas inquietudes plásticas, así como promocionar su ciudad fuera de ella. Ejemplo son: la exposición *Linguíssimo* que realizan en Lyon (1991)⁹¹ y en el salón de

⁸⁷ Entrevista a José Luis Quirce..., cit.

⁸⁸ Texto entregado por MANZANO, J.M.: *Grupo Pictórico Páramo*; el que entregan en 1991 a los medios de comunicación.

⁸⁹ Ver C.C.: “Páramo, un grupo pictórico formado por Meneses Bergés, De la Vega, Manzano y Quirce”, en *El Diario Palentino-El Día de Palencia*, Palencia, 26/11/1991.

⁹⁰ Texto proveniente catálogo VV.AA.: *Grupo Pictórico Páramo. Bergés, De la Vega, Manzano, Quirce*. Palencia, Caja España, 1992, s.p.

⁹¹ En el *Salón Internacional de Lenguas LINGUISSIMO*, paralelamente a las sesiones sobre el lenguaje.

L'Amérique Vileurbaine, ambas en Francia; también, en la provincia palentina, en salas Casas de Cultura: Guardo, Palencia, etc.

*“El planteamiento nuestro es que nos juntábamos cada año, a nivel artístico para presentar obra, porque luego a la hora de relacionarnos sí que coincidimos... A nivel de exposiciones prepararlas cada 2 o 3 años, cuando alguien ve una posibilidad”*⁹².

El grupo se mantuvo hasta que Félix de la Vega se separó de *Páramo* y formó grupo con Ángel Cuesta, Vicente Mateo y José Antonio Alonso. *“Félix se fue separando de Páramo, dejamos de hacer cosas y es cuando vino entonces el conflicto”*⁹³. Tras una larga parada, desde 1994 a 2010, y la salida de Félix de la Vega, se produce el renacimiento actual con la inclusión de Coro Ruiz y Carla de Alba, y su primera actividad, dentro de la nueva etapa, en la cárcel de Dueñas.

*“Hemos sido un grupo muy activo al principio, luego nos hemos parado y ahora queremos empezar a hacer algo, pero no es lo mismo que al principio que empiezas con mucha fuerza, que cuando continúas... (...)...tienes mucha más experiencia en el campo pictórico y personales”*⁹⁴.

▫ **Grupo Trasgo (años noventa)**

Lo integran artistas y poetas muy diversos, unidos por la amistad y la proximidad geográfica, son: los pintores, Ángel Cuesta Calvo, José Antonio Arribas, Tomás López Nozal, Luis Jaime Martínez del Río, Vicente Mateo, Mayte Gento, Javier Serna Avedaño; los escultores, Antonio González de la Rosa, Jesús Pombo de los Arcos, y, esporádicamente, se añaden Carlos Armiño –por su contacto con Vicente Mateo- y Elvira Gutiérrez. Los poetas eran: Marcelino García Velasco y Manuel Lacarta.

Foto 47. Portada del catálogo *Pintura-escultura, Grupo Trasgo*. Palacio Gaviria, Madrid, 1992 ▶

En las reuniones previas, *“parece que había dos movimientos uno que lo quería orientar excesivamente a exposiciones como Vicente Mateo y otro, que quería otras cosas más exigentes”*⁹⁵. Su punto en común, según Iglesias⁹⁶, es la búsqueda de la esencialidad en la obra.

Elvira Gutiérrez (1950), escultora madrileña, había crecido artísticamente⁹⁷; mientras que Luis Jaime Martínez del Río (1946)⁹⁸ es un artista intuitivo y de coherencia reflexiva, formado como catedrático de escultura en la



⁹² Entrevista a José María Manzano...cit.

⁹³ Entrevista a José Luis Quirce...cit.

⁹⁴ Entrevista a José María Manzano...cit.

⁹⁵ Entrevista a Carlos Fernández Armiño...cit..

⁹⁶ IGLESIAS, J.M.: “Introducción”, en VV.AA.: *Expresión 7 + 2. Grupo Trasgo. Pintura, Escultura y Poesía*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, s.p.

⁹⁷ Vinculada a la Facultad de Bellas Artes de Madrid y a su conocimiento de la educación artística.

⁹⁸ Ver VV.AA.: *Escultura. Luis Jaime Martínez del Río. La etapa del clasicismo humanista*. Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1988.

Facultad de BBAA de Madrid, en cuya obra muestra la búsqueda de la esencialidad con el mundo familiar de la forja hasta el trabajo actual de tejidos, materiales y texturas⁹⁹. Sin embargo, Mayte Gento es conocida por sus acuarelas. “*Supo saber plasmar con la suavidad del roce, casi con la delicadeza del beso, un mundo de sensibilidad, un mundo diferente que queda, como flotando, en sus cuadros pequeños o en los que pinta espacios dilatándose en horizontes sin fin*”¹⁰⁰. Y Javier Serna (1944), burgalés, muestra en sus pinturas su relación con la música y la poesía, resaltando el color.

El grupo, como tal, tuvo un primer encuentro en Toulouse (Francia) con temática taurina, donde participaron cuatro miembros. Posteriormente, en su exposición en el Palacio Gaviria¹⁰¹ (Madrid, 1992) fue el verdadero “*acontecimiento del grupo Trasgo*”¹⁰²; junto a otras exposiciones que sucedieron en el interior de la catedral de Palencia, en la Casa de Cultura de Palencia o la exposición de *Expresión 7 + 2* por la Junta de Castilla y León (1990).

Surgen en la ciudad -se desconoce los años exactos-, el dúo de artistas llamados *Vela y Angulo* -en referencia a sus apellidos-, dos arquitectos aficionados a la pintura que trabajaron juntos¹⁰³. En época posterior, aparecerá el *Espacio Rinocero* (2001), que se creó como galería, grupo y espacio auto gestionado que perduró poco en el tiempo, pero intentó renovar el panorama artístico palentino sin continuación. Participan artistas como Javier del Burgo, Javier Pérez Molina, Raúl del Olmo o Miguel Macho.

■ Salamanca

La Diputación Provincial de Salamanca era una de las principales promotoras culturales, pues era generosa en la concesión de ayudas a las universidades para trabajos de investigación y docencia (1982-1983), así como su apoyo al patrimonio¹⁰⁴; consiguiendo junto a las otras instituciones que la ciudad sea Patrimonio de la Humanidad desde 1987. Este quehacer cultural por parte de las instituciones o del propio ayuntamiento¹⁰⁵ ha tenido un nuevo éxito en 2002 cuando se nombra a Salamanca, Capital Europea de la Cultura.

No sólo el apoyo institucional ha estado centrado en el patrimonio, sino que ha creado una serie de infraestructuras para el fomento de las artes, un elenco de salas de exposiciones: Lazarillo, Unamuno, Latina, La Salina, Las Columnas (de pequeño tamaño, más dedicada a la pintura), Patio Chico, Abrarte, las del palacio de congresos y exposiciones, la sala del Palacio de Garci Grande, del palacio de San Eloy, de la universidad, del Museo Provincial, del Palacio de Abrantes, del museo de la ciudad, de la Casa Lis, del palacio de La Salina, de la Casa de las Conchas, de la Filmoteca de Castilla y León, de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, de la Escuela de Artes

⁹⁹ Como en su última exposición “Ternos de sombras” en el MUVA, Valladolid, 2011.

¹⁰⁰ ORTEGA, D.: “Mayte Gento”, en el catálogo *Artistas Contemporáneos de Castilla y León*. Palencia, Ayuntamiento de Palencia, 1992, s.p.

¹⁰¹ RODRÍGUEZ, J.: “Grupo Trasgo”, texto del catálogo *Pintura-escultura, Grupo Trasgo*. Madrid Palacio Gaviria, 1992, s.p.

¹⁰² Entrevista a Carlos Fernández Armiño...cit.

¹⁰³ Las únicas referencias son de las fuentes orales, por lo que hay cierta imprecisión en su ubicación.

¹⁰⁴ Datos extraídos de VV.AA.: *Salamanca ayer y hoy*. Salamanca, Diputación Provincial, 1983, p.109.

¹⁰⁵ Como puede verse en BELTRÁN DE HEREDIA, P.: *Un Ayuntamiento por dentro (Salamanca, 1971-1979)*. Salamanca, Cervantes, 1982, pp. 67-100.

Aplicadas y Oficios Artísticos, del claustro del edificio antiguo de la universidad, de la universidad pontificia, del claustro de las Escuelas Menores y del claustro de los dominicos¹⁰⁶.

También, se contaba con las salas de algunas galerías: Artis (vinculada a retratistas), Varrón o Winker, y de otras instituciones, la sala de Central Hispano 20, de la caja Rural, o las salas de caja Duero (algo más conservadoras); y de locales como café Corrillo, café Novelty, etc. A las que hay que sumar otras galerías: Tingad (años setenta), Art 23-CB (de los años noventa)¹⁰⁷, Centro Internacional de Arte, Adora Calvo, Benito Esteban, Ajucla, Annia, El Gallo Espacio de Arte Contemporáneo (desde 1995), etc.

Este último espacio denominado El Gallo, se convirtió a mediados de los noventa en una referencia del arte contemporáneo. Primero, programando sus actividades desde un café y ya desde 1999, dispone de su propio espacio físico. En este ambiente cultural se organizaban encuentros, charlas, exposiciones, debates, intervenciones, etc.

Estas infraestructuras darán lugar a una importante actividad en cuanto a la organización de exposiciones, por ejemplo la I Exposición de artistas salmantinos contemporáneos (1975, museo de Bellas Artes); exposiciones de fotografía clásica por parte de la universidad y en la Casa Lis; I Encuentro de Artistas Castellano-Leoneses en el palacio de Garci-Grande (1978); I Certamen de Investigación Plástica¹⁰⁸ (1985, Diputación de Salamanca), etc.

En la Universidad de Salamanca, especialmente, la facultad de BBAA que se implanta a comienzos de los ochenta, tiene un grupo de profesores: Javier Panera¹⁰⁹, Miguel Copón o Fernando Sánchez Calderón que promueven la actividad artística, coincidiendo con el aumento del alumnado en esta década. Quizás, un hito artístico de en esta facultad sea la destacada presencia de Pedro Garhel (1952-2005), desde 1992 a 1997, pues había introducido el arte de acción en el currículum académico lo que dará lugar a una saga de artistas vinculados a sus enseñanzas y al arte de otros soportes. Además, la universidad también organizará los *Talleres Imago* desde 1998 en colaboración con la Junta de Castilla y León. En ese ambiente favorable surgirán los colectivos artísticos siguientes:

▫ **El Colectivo Alén (1991-1994)**

Se gesta con una mayoría de estudiantes de la facultad de BBAA que tuvieron como profesores a Sánchez Calderón y Miguel Copón, entre otros.

El colectivo se aglutina en torno a la figura de Miguel Copón (1965) que, además de artista, es crítico de arte, profesor de estética y discípulo directo de las acciones conceptuales de Nacho Criado. Forma alrededor de sí, un grupo compuesto por diferentes artistas de origen castellanoleonés: Ignacio Caballo (1965), Marisa Casado (1967), Juan Carlos Lago (1967), Isabel M. Rubio (1966), Paloma Ortega, Carlos de Paz (1964), Carlos Sanz Aldea (1960)¹¹⁰ y Manuel Velasco (1966).

¹⁰⁶ VV.AA.: *Salamanca. Ciudad europea de la cultura*. Salamanca, Ayuntamiento, 1994.

¹⁰⁷ Expone Félix Curto en 1992.

¹⁰⁸ Seleccionado el artista Sendo García Ramos.

¹⁰⁹ Hoy director del DA2 en Salamanca. Teórico también del *Grupo 21*.

¹¹⁰ Se incorpora más tarde invitado por Carlos de Paz.

Desde que se forma el colectivo, sus trabajos abarcarán nuevas manifestaciones artísticas. La idea que se fragua como colectivo tiene lugar en el invierno de 1991, como explica Caballo:

“Comienza el trabajo en el seno del grupo Alén, constantes reuniones en torno a una mesa, empiezan a mostrarnos sus frutos. El primero de ellos, la publicación de una revista manufacturada; reflejo de las discusiones en torno a los temas que en ese momento más preocupaban al colectivo (la embriaguez, el paraíso, el infierno, el tiempo atmosférico, el ombligo, etc.)”¹¹¹.

Foto 48. Portada catálogo Alén¹¹² ►



Ignacio Caballo, licenciado en BBAA por la universidad salmantina, es un escultor de formas mínimas, pero de amplios espacios, unido al gusto por la poesía visual. La pintura de Marisa Casado toma el paisaje, mientras Juan Carlos Lago da protagonismo al fragmento, al igual que las obras de Isabel Rubio, son figuras fragmentadas. Carlos Paz es un pintor riguroso y equilibrado, de gran sensualidad y colorismo; Manuel Velasco fundamenta su pintura en las instantáneas del paisaje; Carlos Sanz Aldea, artista polifacético, abierto a distintas manifestaciones, se mueve entre la escultura, el vídeo, el grabado; y Paloma Ortega aportará la fotografía..

“El grupo se formó para aglutinar a un tipo de artistas y ponernos de acuerdo y hablar sobre distintos temas que nos interesaban como el tiempo, el ombligo...casi todos los títulos de las revistas que hicimos... (...)...Nos unía una serie de criterios artísticos y plásticos...aunque hacíamos cosas muy distintas, nos unían ciertos criterios y formas de ver el arte de los noventa... (...)...nos movíamos entre lo audiovisual, las publicaciones...”¹¹³.

No obstante, el colectivo no se llega a formalizar. Su nombre *Alén* deriva de la frase *Escóitoa alen do tempo* (*La otra orilla del tiempo*), de un concepto que tiene que ver con el tiempo. Realizarán publicaciones numeradas, de tiradas pequeñas (con una revista propia, *Alén*), y una serie de exposiciones donde utilizaban el vídeo y acciones conjuntas.

El colectivo reivindicaba el hecho artístico dentro del círculo del mercado del arte, y cómo poder aplicarlo a cada uno de los miembros en sus variadas manifestaciones y soportes. Para ello era necesario un diálogo que se hace patente en sus debates.

Pero, tal vez, su punto de inflexión será su participación en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Guadalajara (México) en junio de 1994, dentro del Pabellón de España, y en el marco del III Foro Internacional de Teoría sobre arte contemporáneo (México, Guadalajara).

¹¹¹ CABALLO, I.: “S.T.”, en VV.AA.: *Alén: Escóitoa alén do tempo*. Zamora, Junta de Castilla y León, 1993, p. 31.

¹¹² Cedido por Carlos Sanz Aldea.

¹¹³ Entrevista a Carlos Sanz Aldea...cit.



Foto 49. Feria internacional en Guadalajara (México, 1994)

Continuaron con algunas exposiciones más, en Madrid en una galería propia¹¹⁴; una itinerante por Castilla y León (1993-1994), *Alén. Coincidencias Opositorium*; así como participan en *FITAC 94*.

La revista *Alén*¹¹⁵, editada por *Mecaonen*, con tirada de 200 ejemplares, mostraba una mezcla de arte, cómic, narrativa, poesía, etc., en pequeño formato bajo la coordinación de Copón.

▫ **El Colectivo OMA (1994-actualidad)**

Agrupar a un sector de personas de distintas disciplinas en Herguijuela de la Sierra (al sur de Salamanca, en el Parque Natural Batuecas), con el fin de llevar a cabo una serie de proyectos centrados en el Arte & Naturaleza. Es una asociación cultural registrada en la Comunidad, con sus propios estatutos.

Foto 50. Logo del colectivo *OMA* ►



Está formado por más o menos 20 personas, entre los que se encuentran: los componentes del grupo *Juárez & Palmero* -José Antonio Juárez y Jesús Palmero-, junto a Ana García, Ascensión Muñoz, Carlos Beltrán, Cristina Pimentel, Fernando Méndez, Helena Ripa, Isabel Sastre, José Agustín Sánchez, Juanvi Sánchez, Manuel Pérez, Miguel Poza, Pilar Campos, Ramón Martín, Alfredo Omaña, Ramón Martín, entre otros. Los diversos ámbitos de procedencia de los artistas son: de las letras, el cine, la física, fotografía, pintura y la escultura, etc., que se aglutinan por medio del arte y la naturaleza con sus variados enfoques y manifestaciones.

La idea de crear el colectivo se genera en la primavera de 1994 a propósito de una exposición que se celebra en Valladolid, organizada por la

¹¹⁴ Con una duración efímera.

¹¹⁵ Se pueden ver cuatro números de la revista en el depósito de la Biblioteca Pública de Castilla y León (Valladolid).

asociación universitaria *Reunart*, allí se conocerán y pergeñarán la trayectoria juntos. Como narra Jesús Palmero:

“Surge en un encuentro de artistas universitarios en Valladolid que lo organiza la Asociación de Estudiantes de Historia del Arte de Valladolid. Y en ese encuentro nosotros llevábamos una pieza –Juárez & Palmero- y allí encontramos a gente de Salamanca, de Palencia, Valladolid... (...)...con debate y acto público. Y parte de esa gente funcionamos a nivel de hacer planteamientos...planteamos organizar una exposición colectiva en Astorga y hubo gente que se unió en la exposición llamada Sociedad Secuencia en el Ayuntamiento de Astorga. Y de toda esa gente, entre ellos, se encontraba Juanvi Sánchez, que devolviendo la pelota de llevar toda la gente a nuestra ciudad; él quiso repetirlo en Herguijuela de la Sierra al sur de Salamanca, vinculado con el arte en el medio rural. Nos volvimos a reciclar y un grupo de gente nos fuimos a Salamanca. Y ahí se crea el Encuentro de Arte y Otros Medios, que luego hemos denominado OMA”¹¹⁶.

Desde entonces se organizarán encuentros anuales, el primero se desarrolló en la Biblioteca Pública de Astorga (verano de 1994), *Alegoría en siete movimientos*, con la obra de siete artistas, desde el arte conceptual al realismo, de la instalación al informalismo, del video-creación al abstracto.

Las obras se vinculaban al entorno de Herguijuela,

“... exponiéndolas al público in situ, como forma de acercamiento a la creación artística, al método de trabajo de cada uno para luego recorrer los diferentes espacios intervenidos, comentando cada pieza, participando, opinando, discutiendo, aprendiendo. Días abrasadores, compartiendo, conviviendo, creando...”¹¹⁷.

Nace así el *Colectivo OMA*, tras continuos encuentros relacionados con el entorno, donde el colectivo no sólo participaba de una experiencia artística sino que se hacía eco del lugar, realizando una especie de movilización social, cultural y artística en el entorno.

“Coincidir en un lugar alejado de todos, cercano a todos, en el punto que mueve nuestras historias, en el doblez del arte. Un lugar físico, Herguijuela de la Sierra. Un municipio tranquilo anclado en el tiempo que la naturaleza impone... (...)...La intención de generar palabras, de mostrar imágenes de lo realizado en el último año de la vida individual; la puesta en común que hace que la semilla personal crezca ahora a otros ritmos, en otras direcciones. En torno a la mesa, se comentó que tan importante como lo que se hace aquí, las tertulias, las discusiones, al desnudarse la obra, al mostrar lo que haces, lo que eres, lo que te preocupa, el generar obra desde la propuesta Arte-Otros Medios: las instalaciones, los performances, las esculturas...que aquí se crean, se disfrutan, que aquí quedan y que enriquece el discurso y el diálogo, tan importante como esto es lo que se hace después de pasar por aquí, después del encuentro, o la energía que se genera y que se vierte ya de nuevo en la individualidad de cada lugar de trabajo, en Salamanca, Astorga, Palencia, Madrid...Murcia”¹¹⁸.

¹¹⁶ Entrevista a Jesús Palmero...cit.

¹¹⁷ MÉNDEZ, F.: “Colectivo Oma”, en Información para ADACYL. León, MUSAC.

¹¹⁸ SÁNCHEZ, J.: “Texto para la memoria del I Encuentro”, en *OMA Encuentro Arte-Otros Medios*. Salamanca, 1994, p. 6.

En el quinto encuentro (1998), realizan su primera exposición dentro de una casa tradicional del siglo XIX –con posibilidad de visitas guiadas por los colegios de la zona-. Son días de convivencia en casa rurales donde “*se hacen las obras, se cocina, se come mucho, se charla y se bebe por las noches*”¹¹⁹, además, permiten movilizar el ambiente cultural en el pueblo, incluso, se han llegado a realizar intervenciones urbanas.

Siguen trabajando actualmente, desde la Muestra de Arte Alternativo en Gijón (2001) hasta el *Camino de las raíces* (2010). El colectivo está abierto a nuevas colaboraciones.

*“De los colectivos de arte y naturaleza es de los más veteranos en Salamanca, hay otras experiencias de diferente matiz. Yo pienso que ha aportado muchas cosas, porque en paralelo al colectivo han surgido otros proyectos –no desde el colectivo, pero sí muy vinculados al colectivo-. Juanvi Sánchez tiene una empresa de servicios culturales, que se llama Amando Cultura, de hace muchos años. Y a través de Amando Cultura que es también en Herguajuela de la Sierra, donde han surgido – desde los encuentros que hacemos en OMA- dos proyectos para la Diputación de Salamanca en la zona de la sierra y que tienen además vías de continuar. Son proyectos de caminos escultóricos, de intervenciones en sendas rurales, es decir, llevar el ámbito de la naturaleza desde los recorridos de la naturaleza”*¹²⁰.

▫ **El Colectivo *Sub terra neo* (años noventa)**¹²¹.

El colectivo está formado por tres amigos que se conocen estudiando en la facultad de Bellas Artes de Salamanca. Son Félix Curto Recio (1967), Alfredo Omaña (1968) y Juan Miguel García Corchado (1967).

Su nombre indica que los artistas se elevan desde el subsuelo (sub terra) creando algo nuevo (neo). Artistas jóvenes que trataron de mostrar sus creaciones, obras que son completamente distintas, porque, a pesar de su unión, cada artista recorre su propio camino desde tres ámbitos, como señala Hernando: “*el arbitrario mundo de los signos (la cruz de Corchado), la naturaleza animal (el pulpo de Curto) y la naturaleza vegetal (el árbol de Omaña)*”¹²².

Realizan obras heterogéneas, “*y arropados bajo las señas de identidad del grupo, comienzan a difundir su obra primero en los circuitos locales y más tarde en los foráneos. Una carta de presentación colectiva para unas poéticas diferenciadas*”¹²³.

Foto 51. Juan Miguel García Corchado, *S.T.*, 1991. Acrílico sobre arpillera¹²⁴ ▶

Corchado crea una obra gestual y cromáticamente plana y, sobre ese fondo, lo acompaña de un imaginario de figuras sígnicas aisladas que recuerdan a la tradición surrealista.



¹¹⁹ Entrevista a Jesús Palmero...cit.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Comienzos de la década según www.adacyl.org.

¹²² HERNANDO, J.: “Las tres poéticas del grupo... ob. cit., p. 13.

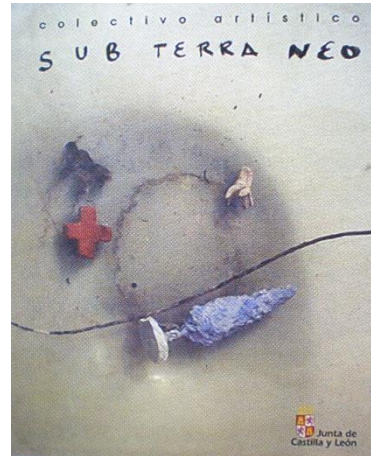
¹²³ VV.AA.: *Memoria 1995-1998*. ob. cit., p. 61.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 61.

Curto explora el dibujo y el gesto con manchas solitarias sobre papel o lienzos de grandes dimensiones, a manera del dripping, pero basándose en la propia naturaleza. Sin embargo, Omaña introduce su visión pesimista en las figuras y paisajes, transformando la materia, uniendo pintura y escultura que lo define como informalista por su carácter ambiguo.

Pero su labor no sólo se queda en sus obras, Curto tiene contacto con fanzines musicales y artísticos, y participa en el arte de acción junto a Ángel Arijón Gago en 1988 (Golden performance).

Foto 52. Portada catálogo exposición itinerante, 1996-1997 ►



Han realizado exposiciones: la itinerante por todas las provincias de la región, organizada por la Junta de Castilla y León entre 1996 y 1997; en la Fundación Caneja (1997, Palencia); la sala de arte joven de la A. de Artistas Plásticos Goya de Aragón (Zaragoza), según se muestra a continuación:

Foto 53. Exposición del *Colectivo Sub terra neo* en *El periódico del Ocio de Aragón* de 1997¹²⁵.

14 Viernes, 12 de septiembre de 1997 el Periódico del Ocio

Arte

El arte del subsuelo

PABLO PÉREZ

La sala de Arte Joven de la Asociación de Artistas Plásticos Goya Aragón de Zaragoza acoge este mes una curiosa exposición de pintura y escultura. Lleva el título de *Tugsteno* y recoge obras de tres jóvenes artistas aragoneses que han decidido unirse bajo el nombre de *Colectivo Subterráneo*.

Ellos son David Castillo, Alfredo Losada, ambos de 23 años, y Julio Sari, de 25. Alfredo y Julio emplean la iconografía de cómic en el formato del arte, pero el primero se decanta por "la crítica social y la mala leche" y el segundo se define como "macabro-siniestro". David, por su parte, califica su obra como "expresionismo iconográfico". Así pues, no es un estilo común lo que les ha unido. Se conocieron en 1992 en la academia de arte Estudio 3 y se asociaron para realizar exposiciones colectivas. Ésta es la primera que hacen desde 1993.

En *Tugsteno* han querido hacer una muestra diferente (ellos lo definen como una "muestra-espectáculo") basada en un montaje divertido que recrea el mundo del subsuelo. La exposición está llena de sorpresas. Para empezar, han cubierto las paredes de la sala con una superficie negra y las luces que la iluminan son tenues y de colores y ayudan a dar relieve a las pinturas.

Uno de los objetivos del Colectivo Subterráneo es que la gente pueda participar, y en parte lo han conseguido gracias a la "mascota", consistente en un cubo de basura, colocado en el centro de la sala y que proyecta una luz en el techo con el nombre de la muestra, en el que el día de la inauguración algunos tiraron algunos restos como botellines de agua vacíos. También hay una especie de habitáculo hecho con plásticos negros, en el que se encuentra una escultura de cada uno de los artistas. Una

parte del suelo está formado de una superficie esponjosa.

Los miembros de Colectivo Subterráneo, que quieren que su obra llegue a la gente joven, tienen cada uno su propio trabajo al margen de su actividad artística y aseguran que pintan para divertirse. Consideran que en Zaragoza los artistas jóvenes por lo general se quejan mucho y se mueven poco y que lo que hace falta en la ciudad es una buena escuela de arte.

JAIMÉ GALINDO

David, Julio y Alfredo (Colectivo Subterráneo) se conocieron en una academia de arte.

JAIMÉ GALINDO

La intención de la muestra es que el público participe.

LA FICHA

Exposición Tugsteno

Lugar: Sala de Arte Joven de la Asociación de Artistas Plásticos Goya Aragón (avenida Goya, 87-89).

Fecha: Del 8 al 26 de septiembre.

Horario: 19.00 a 21.00 horas.

¹²⁵ Extraído de sariarte.blogspot.com.

▫ *Espacio Interior* (1996)

Está integrado por Cristina Zelich, Javier Ayarza y Santiago Santos, cuyas obras fotográficas se sitúan en el entorno castellano, una inmensa llanura que se define, según Martín Expósito, como un “*espacio interior, en el cuál la persona tiene que volver a su interior para encontrar el lugar habitable. La fotografía acto espacial, por excelencia, es el vehículo elegido por estos creadores para habitar este lugar*”¹²⁶.

Este territorio interior en el que se sitúan sus obras, es un lugar límite, que se cuestiona desde dentro, a manera de “geografía poética”¹²⁷.

Cristina Zelich (1954), aunque nacida en Barcelona, será a mediados de los noventa cuando se instale en Salamanca, junto a la figura de Santiago Santos (1964). Mientras Javier Ayarza (1961) trabaja desde Palencia. Todos ellos unieron su trabajo ante la presencia del paisaje, que era evidente en su trabajo individual.

Zelich comenzó su carrera fotográfica desde los setenta con reportajes en revistas, *Cuadernos para la Educación* y *Opción*; pronto lo convirtió en su forma de expresión artística. Además ha participado en el comisariado de exposiciones; ha sido directora de la galería *Fotomanía* en Barcelona y crítica de arte. En su obra se entiende el paisaje como lugar íntimo, el espacio interior individual del ser humano que se halla presente en sus fotografías véase la de *Morcueros* (Soria, 1995).

Según Martín Expósito, la obra de esta artista:

“... es consciente de que no puede haber una celebración lírica de la naturaleza porque esta sería absolutamente anacrónica en un momento en que la mediación y la inmediatez impiden reintegrarse a una naturaleza intacta. Pero sí propone una atmósfera que atenaza y obliga a concertar la mirada con las profundidades subterráneas, a permanecer inmóvil hasta sentir el ritmo natural de la vida en medio de las cosas”¹²⁸.

Mientras, Santos ha desarrollado su trabajo hacia el patrimonio, la arqueología o la gastronomía con enfoques documentales. Especialmente, era la arqueología el tema escogido para la muestra, como ruina arquitectónica en relación con el tiempo pasado y presente, decía:

“La ruina no es desaparición de las cosas. Es la desaparición, la pérdida definitiva, en las propias cosas, de su relación con el tiempo. Con el tiempo histórico de las cosas”¹²⁹.

Ayarza, bajo su especialidad de arqueología, continúa trabajando sobre sus series fotográficas, además de haber colaborado en otros colectivos, por ejemplo, *A Ua Crag*. Siempre, desde su ciudad natal, intenta replantear el arte contemporáneo con soporte fotográfico, basado tanto en lo que lo rodea como en aspectos críticos de la sociedad en la que vive. Así explicaba:

¹²⁶ MARTÍN EXPÓSITO, A.: “El paisaje afectivo”, en catálogo de la exposición, *Espacio Interior, Cristina Zelich, Javier Ayarza, Santiago Santos*. Palencia, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 11-21, p. 12.

¹²⁷ *Ibidem.*, p. 15.

¹²⁸ *Ibidem.*, p. 21.

¹²⁹ PINTO DE ALMEIDA, B.: *Imagen en fotografía*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 66.

“Desde una perspectiva de trabajo personal me interesa que el espectador establezca una relación no con el referente fotográfico sino con el significante, el cual, no se encuentra en la “cosa necesariamente real” que ha sido colocada ante la cámara... (...)...es algo que el espectador debe proponer... (...)...para completar el proceso expresivo”¹³⁰. Ayarza utiliza el bosque como elementos retratados, cuyas ramas labran toda una iconografía vegetal.

El trabajo de todos ellos tiene como elemento común la intimidad en los paisajes castellanos, ya sea desde la huella del ser humano o desde la propia naturaleza. Por ello, no es casual el nombre que los integra en el colectivo llamado *Espacio Interior*.

“Los tres artistas se orientan hacia elementos muy esenciales de un paisaje que, si bien realmente existe, no ha sido tocado por la estratificación ni por la contaminación que marca lo contemporáneo... (...)...el fotógrafo reencuentra en el mundo externo figuras que ya posee, que ya dan forma a su mundo interior... (...)...El aliciente está en otro sitio, en aquellos lugares, en aquellos espacios más dilatados y, en cierto sentido, más absolutos, más libres... La fotografía no es, para estos tres artistas, representación de lugares, sino toma de contacto con los lugares, gesto estético en el sentido etimológico del término, gesto, por lo tanto, existencial en el cuál no se mide la identidad del paisaje, sino la identidad del fotógrafo”¹³¹.

Finalmente, se puede citar al:

▫ **Colectivo de dibujantes de Béjar (1984-)**

Compuesto por estudiantes del instituto de bachillerato de la localidad que editaban la revista-tebeo *Goteras*¹³² desde 1984 que conseguiría, un año después, el *Premio Nacional de Revistas Docentes*, gracias a la labor de un profesor (J.A.S.P.) que les guiaba en su quehacer.

Posteriormente, surgió el *Espacio Ralo* o el *Grupo 21* (1998-actualidad) y se presentaron a la II Feria de Arte de Castilla y León (ARCALE) en 1998. El *Grupo 21* le componen alrededor de 13 artistas: Andrés Alén, Jesús Alonso, José María Beneítez, Pancho Fernández, Carlos Fortes, Victorino García, Aquilino González, Carlos Heras, Luis de Horna, Manuel Morollón, Juan Francisco Pro, Manolo Rodríguez o Fernando Segovia.

Explicaba Ferrer, “un esperanzador deseo de renovación, de futuro artístico y de perduración que espero y deseo generará cooperación y el cambio de opciones e ideas entre magníficos artistas que componen el mismo”¹³³. Un auténtico proyecto en común con variedad de estilos y manifestaciones; un deseo de colaborar lo que les lleva a participar en INTERART 98 (Valencia) y a realizar exposiciones como la del Palacio de Congresos (Salamanca, 1999), vinculados siempre a la galería RAYAPUNTO.

¹³⁰ Tomado del catálogo *A mi Chemin*, MARTÍN EXPÓSITO, A.: “El paisaje afectivo”...ob.cit., p. 15.

¹³¹ VALTORTA, R.: *Espacio Interior*. Cristina Zelich, Javier Ayarza, Santiago Santos. Exposición itinerante por Castilla y León, Junta de Castilla y León, 1997, s.p.

¹³² Ver VV.AA.: *GOTERAS*. Béjar, Dpto. de Dibujo del Instituto de Bachillerato, 1985.

¹³³ FERRER, M.: “Nota de urgencia ante la aparición de un nuevo grupo artístico”, en VV.AA.: *Grupo 21*. Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca, 1999, p. 1.

▪ Soria

La Soria de finales del siglo XX es una ciudad remodelada y vieja a la vez, evocando su encanto entre la ciudad y el campo, entre la tradición y la modernidad.

Los años sesenta mostraban síntomas de cambio en el plano cultural, no tanto por el rodaje del Doctor Zhivago, sino por la fundación del *Grupo SAAS (Sociedad de Artistas y Autores Sorianos)* en 1964 que organizaba en torno a la Sala Toro actividades culturales y artísticas; y se puso en marcha el primer Cine Club¹³⁴ en la capital exhibiendo películas de autor. Aunque, ya unas décadas antes, el soriano Juan Antonio Gaya Nuño expresaba en *El Santero de San Saturnio* (1953) cómo no existía tradición pictórica en la provincia a excepción de Benjamín Palencia o Manuel Capdevila¹³⁵. Habrá que esperar a bien entrados los sesenta para hallar los primeros hitos.

▫ *El Grupo SAAS (1964-comienzos setenta)*

A comienzos de los sesenta, Antonio Ruiz Ruiz¹³⁶, tras su vuelta de Ibiza, se convirtió, según Andrés Ruiz, en

*“... la personalidad más moderna que se había dado en Soria, y de su boca, en el chiscón de su librería galería, los pintores casi niños recibían el hechizo de los nombres de Alberti, de Pancho Cossío, de Cirlot, de Tristán Tzara, de Will Faber, a los que el misterioso artista soriano había conocido”*¹³⁷.

Antonio Ruiz aglutinó a un grupo de artistas en la provincia, de reconocido prestigio y en torno a una ideología progresista, que se unieron en un trabajo común. Se situaban en el marco de la necesaria apertura franquista, por lo que muchos sufrirán la dura represión dictatorial.



Foto 54. Parte del *Grupo SAAS* reunido en la sala de exposiciones SAAS¹³⁸ ▲

“Antonio Ruiz llega a Soria como una botella de oxígeno de lo que es la ciudad y entra en contacto con Marcos Molinero, Ulises Blanco... artistas de aquella época intelectuales e ideológicamente posicionados, que eso le costó pasar por comisaría, igual que a Eduardo, otro compañero que le dejaron tuerto en un interrogatorio...época dura, porque había una represión brutal, el

¹³⁴ Fundado y presidido por Antonio Ruiz Ruiz.

¹³⁵ Citado por ANDRÉS RUIZ, E.: “El orden nuevo: imágenes de Soria moderna”, en VV.AA.: *Soria resiliencias*. Soria, FORCAL, 2010, p. 93.

¹³⁶ En Ibiza había fundado y pertenecido al *Grupo Ibiza 59*, al *MAM (Movimiento Artístico del Mediterráneo)* y a la *Asociación de Artistas de Valencia*.

¹³⁷ ANDRÉS RUIZ, E.: “Medinaceli, veinticinco años”, en la página web de la Galería Arco Romano, www.soria-goig.org.

¹³⁸ Antonio Ruiz, Pilar Vega, M^a del Carmen Pérez Aznar, Marcos Molinero Cardenal, Juan Antonio Gaya Nuño, Fuencisla Sastre, Concha Marco, Amparo Gaya Nuño y Emilio Ruiz. Foto cedida por el Centro Gaya Nuño de Soria.

*ambiente de Ibiza no la tuvo Soria... Fue una época dura pero muy rica en el sentido que contribuyeron muchísimo de que hubiera una especie de luz y esperanza, en torno al arte*¹³⁹.

Los contactos de Antonio Ruiz en Ibiza (Will Faber, Nadia Werba o Bechtold) y Madrid (Pacho Cossío o Juana Mordó) crearán un ambiente sin precedentes en el panorama soriano, y les permitirá reunir, bajo la denominación del *Grupo SAAS*, a figuras reconocidas nacional e internacionalmente, dando un vuelco al arte contemporáneo en Soria.

Se funda el grupo en 1964¹⁴⁰ por iniciativa de Antonio Ruiz Ruiz (1923), junto a intelectuales y personalidades del ámbito artístico: Marcos Molinero Cardenal (1944), Carmen Pérez Aznar, Juan Chulià, Ulises Blanco, Pancho Cossío, José María Saín Ruiz, Agustín Ruiz, Antonio Cruz, E. Molinero, M^a Paz García, Miguel García, Gabriel Ortiz, José María Sainz Ruiz (1935), Santos Amestoy (1942) y Ezequiel Villanueva, y los internacionales, Will Faber y Nadia Werba. Más tarde, se unieron artistas jóvenes: José María Herrero (1961), Carlos Sanz Aldea (1960), Enrique Andrés Ruiz, Juan Gómez-Perales, Lorna Mulligan, Marco Monti o Sara Giménez, entre otros.

En esos años, ya se tienen referencias en la prensa, *ABC* (18/12/1966), hablaba de la popularidad del grupo nacionalmente y cómo muchos de sus miembros participaban en la Bienal de Sao Paulo y “*gracias a la actividad de todos el nombre de Soria se ha convertido en un centro expositor de no pequeña importancia*”¹⁴¹. Las palabras de Andrés Ruiz refuerzan ese sentimiento: “*la hora de los grupos artísticos españoles había pasado un poco, pero la aventura de SAAS fue, en todo caso, lo que merece más mención de lo ocurrido en la ciudad*”¹⁴².



Foto 55. Concha de Marco dice de la SAAS, 1969¹⁴³

¹³⁹ Entrevista a Carlos Sanz Aldea...cit.

¹⁴⁰ En ese mismo año Orson Welles rodaba su película en Catalañazor (Soria). Y se creaban a la par en España el grupo *El Paso* o *Dau al Set*.

¹⁴¹ MONGE, C.: “Soria”, en *ABC*. Madrid, 18/12/1966, p. 87.

¹⁴² ANDRÉS RUIZ, E.: “El orden nuevo...ob.cit.,p.87.

¹⁴³ Cedido por el Centro Gaya Nuño de Soria.

Antonio Ruiz tenía la librería G/AR¹⁴⁴, espacio emblemático de la ciudad, un lugar de libros viejos y de tertulia, donde se fraguó la idea del grupo –bajo el patronato de José Antonio Gaya Nuño- y se conspiraba contra el régimen. Además de librería era una galería de arte, editorial y un lugar de reunión para personas de ideas progresistas. Fue un puente entre Soria e Ibiza, isla en la que ya había constituido grupos como *Ibiza 59*. Y ahora revitalizaba su labor en la galería El Corsario o el Cine Club.

Su primera exposición se desarrolla el mismo año de su fundación y “se reveló como un referente ineludible del arte español contemporáneo. Se trataba de una arte vanguardista, preocupado por los problemas de la sociedad en la que vivía pero con miras de intencionalidad”¹⁴⁵.

Foto 56. Folleto SAAS de una exposición pictórica¹⁴⁶ ►



La obra de Antonio Ruiz se centraría, especialmente, en la cerámica:

“... aparecían ciervos, toros ciervos..., un poco trataba de recuperar aquello, curiosamente en los años ochenta continuaba ese aire mediterráneo, los toros, esos personajes latinos...(...)...el color de sus obras; siempre vi esa tradición de los ocre y negros como esa especie de tragedia ibérica”¹⁴⁷.



◀ Foto 57. Exposición homenaje a Will Faber en 1966 en la sala SAAS¹⁴⁸

El I Salón del Toro, organizado en octubre de 1966, fue uno de los hitos artístico de Soria y reuniría a 58 artistas –presidido por Camilo José Cela-, agrupando el arte más actual con la propia tradición Soriana, presente en referencias celtíberas o en la cerámica expuesta en la muestra.

El grupo dinamizaba a una vanguardia en el páramo artístico soriano e iniciaba el coleccionismo del arte actual, dotando a la ciudad de una sala permanente de arte moderno, la Sala Toro. A la vez que se desarrollaban otras actividades: el *Salón de Octubre* (1964), *Año 2 SAAS* (1964), *4 SAAS* (1966) o *Expedición Z* (1965), etc.

¹⁴⁴ En la Avenida Navarra, Soria. Luego dirigida por su hijo Antonio Ruiz Vega.

¹⁴⁵ JIMENO MARTÍNEZ, A. y DE LA TORRE ECHAVARRI, J.I.: *Numancia, símbolo e historia*. Madrid, Akal, 2005, p. 204.

¹⁴⁶ Cedita por el Centro Gaya Nuño en Soria.

¹⁴⁷ Entrevista a Carlos Sanz Aldea...cit.

¹⁴⁸ Marcos Molinero Cardenal, Juan Antonio Gaya Nuño, Concha de Marco, Antonio Ruiz, Ulises Blanco y Miguel García. Cedido por el Centro Gaya Nuño en Soria.

“Quizás –comenta Andrés Ruiz- no sea gratuito pensar en el cambio sociológico provincial –similar al de la mayoría de las provincias del país pero más crudo y duro al recaer sobre una nimia población y al prolongarse hasta hoy mismo –como una de las causas de la pérdida de significación del SAAS y de su desaparición, a comienzos de los setenta. La minoría que sirvió de sustento público ha perdido entonces relevancia, las corrientes artísticas nacionales han tomado otros derroteros... (...)...y las ofertas culturales de la población, ya sociológicamente distinta, se van ampliando en la misma medida que las reivindicaciones sociales que caminaron en paralelo a la actividad artística muestran ya patentes indicios de caducidad”¹⁴⁹.

“El grupo SAAS murió con aquella Soria del Doctor Zhivago, a la que pertenecía. Décadas después Antonio Ruiz se propuso su reviviscencia con una segunda edición y artistas jóvenes”¹⁵⁰, conocido como SAAS 2 que, aunque no era lo mismo, sí supuso la entrada de la vanguardia, sobre todo gracias a la función de su galería de arte.

El empuje del arte contemporáneo en Soria ha venido dado por galerías como la citada Galería G/AR desde los años sesenta, denominada SAAS y, más tarde, SAAS/2-; la Galería Alacena (años ochenta) y, principalmente, Arco Romano (en Medinaceli desde 1977). Esta última permitió una revitalización cultural del pueblo mencionado, pues había sido un lugar de paso de grandes escritores como Unamuno u Ortega y Gasset. Una galería como *Arco Romano*, ya desaparecida, tras la muerte de su fundador José Areense, y que había surgido de forma espontánea *“...a raíz de los concursos de pintura rápida de la villa se iniciaron las exposiciones en el mesón y como poco a poco estas adquirieron cada vez más importancia hasta necesitar un espacio autónomo y una dinámica propia”¹⁵¹.*

La primera exposición visibilizó a los artistas de Medinaceli, ofreciéndoles un lugar de exposición y definiéndoles los críticos como Escuela de Medinaceli, refiriéndose al plano pictórico. La Galería Arco Romano desde 1980 introdujo las corrientes internacionales con la exposición del neoyorkino Frank Carmelitano, seguido de la francesa Marie Catherine Toyés-Guilmoto, la turca Brigitte Szwenczi o la holandesa Angie Kaak y el japonés Kin Komatsu. Expuso la obra de otras figuras españolas, Modest Cuixart, Gloria Rubio, etc. Así como de artistas sorianos: José María Herrero, Carlos Aldea, M^a Carmen Pérez Aznar, Antonio Ruiz Ruiz, Eduardo Esteban Muñecas, Eloísa Sanz Aldea, Marcos Molinero hasta un Ulises Blanco, por citar algunos.

Aún así, explicaba Carlos Sanz Aldea¹⁵², la tradición de galerías de arte y de salas de exposiciones era muy reducida. A pesar de la revitalización del coleccionismo, no se logra que fragüen algunos proyectos como el de la Galería Alacena que tuvo un cierre temprano.

En los setenta se siguió la estela artística que había dejado el trabajo colectivo del *Grupo SAAS*, con el afán de introducir las novedades para fortalecer a las escasas

¹⁴⁹ ANDRÉS RUIZ, E.: “Signo y Signo Provincial (Nota sobre arte y artistas en Soria y en este siglo), en VV.AA.: *Signo del Arte en Soria*. Medinaceli, Galería Arco Romano, 1989, p. 2.

¹⁵⁰ ANDRÉS RUIZ, E.: “El orden nuevo...ob.cit, p.92.

¹⁵¹ VIDAL OLIVERAS, J.: “Una topografía de Medinaceli”, en la página web de la Galería Arco Romano, en www.soria-goig.org, por su XXV Aniversario Galería Arco Romano 2002.

¹⁵² Entrevista ROY, C.G.: “Carlos Sanz un artista de aquí”, en *Soria. Hogar y Pueblos*. Arte y Cultura. Soria, 08/12/1985, p. 9.

galerías. Carlos Sanz Aldea resume acertadamente y de forma extensa el panorama social, cultural y artístico de la Soria de los años setenta:

“El ambiente -hasta la muerte de Franco-, fue fundamental. En el instituto teníamos profesores que venían exiliados, profesores que molestaban en Madrid u otros lugares e incluso habían sido presos políticos –como Torre Arca-Junto a él, existía gente muy comprometida con la izquierda ideológicamente, gente muy combativa y creativa. Entonces Soria se convertía en el castigo para ellos por sus pequeñas dimensiones.

Otro dato interesante, es que yo estudié de niño en un colegio público en el que los maestros que teníamos eran gente penosa, muy fiel al régimen, con métodos pedagógicos basados en la violencia y en el miedo y fue una experiencia dura. Mi madre consciente de ello me llevó al colegio religioso de los monjes franciscanos, que eran gente que había hecho voto de pobreza, lo llevaban a rajatabla. La labor pastoral que ellos hacían no hacían hincapié en inculcarnos la ideología religiosa, pero sí que es cierto que en las juventudes franciscanas se fraguó lo que luego fue el PCE, BCR, las juventudes maoístas, etc.; porque los monjes franciscanos, alguno de ellos que habían estado en las misiones y que era gente muy comprometida, pusieron las bases para que allí se crease una corriente de izquierdas en el colegio. Para mí fue una fortuna, porque además de una ideología de izquierdas, lo que había era una gran libertad a la hora de enseñar... (...).

Más tarde a finales de los setenta, con la muerte de Franco, hubo un momento en Soria muy importante que fue con un concierto de El hígado de Bernie y Kaka Deluxe, de donde derivaría Alaska y esta gente. Hablamos del 78, entonces para mí fue importante del concierto porque me olvidé de la ideología política, de la música folklórica... (...)...y me interesé del arte más actual... (...).

Siendo jovencito mi madre me llevaba a la Escuela de Artes, que en aquella época eran Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artístico. Y la gente cuando salía de su jornada laboral iban a la Escuela de Arte en Soria... (...)...había talleres de oficios artísticos como carpintería, forja de hierro, modelado, vaciado, dibujo artístico, grabado... (...)...

Pero después de los ochenta Soria se había venido abajo... (...)...llega a Soria Sánchez Dragó en los años ochenta y publica el libro de Gárgoris y Habidis y se crea un tipo de intelectuales en torno a Sánchez Dragó, en torno a Antonio Ruiz Vega y otra serie de gente de la época, pero más centrados en literatura que en artes plásticas”¹⁵³.

En ese ambiente cultural y de cambio político iban a aparecer más colectivos:

▫ **Grupo Taller 14 (1978-1981)**

El grupo surge siendo uno de sus ideólogos el citado Antonio Ruiz Ruiz, y los artistas: Eduardo García, Jesús Alonso, Andrés Casa y Paco “el Patata”, y entre esa amalgama de creadores, se fraguó la idea del colectivo.

Sus miembros en la segunda exposición (*Sobre pintura Soriana*, Casa de Cultura, 1978) fueron: Enrique Andrés Ruiz, Ulises Blanco, Sainz Ruiz, Antonio Ruiz, Molinero Cardenal, Apolinar Hernández, Vicente García Lázaro, Roberto Sanz, José Luis Mata, Antonia Payero, Ricardo González, Eduardo García, Carlos Sanz, José María Herrero, Jaime del Huerto, María Hernández, Ángel Molinero, Eduardo Mazariegos, Manuel Archilla, Antonio Ruiz Vega (hijo),

¹⁵³ Entrevista a Carlos Sanz Aldea...cit.

Enrique Andrés, Jesús Alonso, Francisco Castro, Carlos Pérez, Alberto Martín y Javier Carazo.

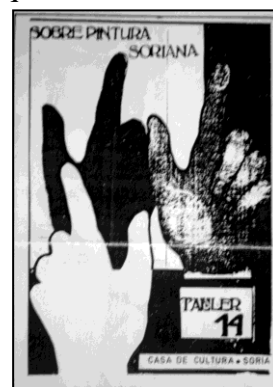
“En aquella época en Soria, al desaparecer el grupo SAAS y su sala de exposiciones pues había muy pocas exposiciones durante todo el año, en invierno prácticamente no había nada, no traían a artistas interesantes, salvo una exposición que trajo la Escuela de Artes del grupo El Paso, pero apenas sucedía nada en Soria. Y luego en verano la caja de ahorros de allí pues hacía unas exposiciones de Monis Mora O de gente que hacía una pintura absolutamente comercial... (...)...los artistas que había, más mayores que yo, porque yo era un crío en aquella época, veían que era terrible, que todo el panorama dentro de las artes plásticas en Soria se limitaba a esas exposiciones de esos artistas tan comerciales, habiendo gente tan interesante como la que había en esos momentos en Soria.

Surge –Taller 14- como reacción contra lo que había establecido en aquel momento y además había en aquella época...el tipo que estaba de director de la caja de ahorros era un personaje muy conservador, que una exposición que hizo mi hermana –Eloísa Sanz- la tachó de pornográfica, era un tipo penoso. Hicimos una serie de exposiciones tratando de evitar siempre la caja de ahorros porque estaba este hombre y sin embargo era la sala más concurrida de la ciudad.

Entonces intentamos exponer en el Colegio Universitario, en la biblioteca, en la Escuela de Artes... Y teníamos una sede que era un estudio que compartían en aquella época una serie de artistas en la calle Caballeros, nº 14, de ahí viene el nombre de Taller 14... (...)...Era un intento de mostrar en Soria lo que hacíamos los artistas de allí al margen de esas exposiciones penosas de arte comercial que había”¹⁵⁴.

Era la única opción para crear una plataforma que reivindicase una mayor presencia del arte contemporáneo, siguiendo la estela dejada por SAAS, y tanto es, que muchos nombres figuran con ellos. Una manera de interesar y acercar a la sociedad, al público y a las instituciones hacia su obra, con las variadas corrientes artísticas de sus componentes: el expresionismo abstracto, figuración, arte conceptual, arte objetual, minimal, etc.; cada uno de los artistas con su línea y forma de trabajar.

Foto 58. Portada folleto *Sobre pintura Soriana. Taller 14* ►



La pintura de este grupo estaba sobre todo influenciada por el expresionismo abstracto, de grandes trazos. Pero no había una corriente común, aunque había un cierto interés por el posmodernismo o por el tema del toro –una reivindicación nacional-, “tras una época como la transición tan dura, queríamos reivindicar que lo español estaba ahí, pero que no era lo que hasta entonces nos habían intentado inculcar”¹⁵⁵.

Taller 14 intenta mostrar a los artistas sorianos de calidad en una época determinada y con una ideología similar que les unía, por ello no sólo realizaban exposiciones, sino que había:

¹⁵⁴ *Ibídem.*

¹⁵⁵ *Ibídem.*

“... tertulias y debates cada dos por tres, allí nos juntábamos en Taller 14 como un sitio de reunión, donde se hablaba mucho de política, a veces más que de arte. Se preparaban exposiciones, se pensaba que artistas sí o no, a los que se les podía invitar y a los que no porque su pintura era comercial”¹⁵⁶.

Algunas de sus exposiciones se establecieron en la Biblioteca Pública de Soria y en el colegio universitario, cumpliendo la misión de divulgación y difusión del arte, al menos en el ámbito local,

“... fue un movimiento muy interesante que duró poco, dos o tres años. Y se consiguieron cosas, por ejemplo en un edificio que había allí de la Junta –de Castilla y León- se logró hacer un taller de grabado, con tórculo y bastantes medios, que aunque luego se utilizó poco, aunque la gente que estuvo en Soria en activo sí que consiguieron cosas”¹⁵⁷.

En esta década, destacan algunas figuras: Eloísa Sanz Aldea, José Carmona, Alfonso Sánchez Pardo o Meneses, junto a los artistas pertenecientes al *Grupo SAAS* que estaba dando sus últimos apuntes. Este movimiento artístico soriano facilitó la entrada de los circuitos nacionales, y pudieron verse en la provincia obras de Broto, Alcolea, Albacete, Quejido, Campano, Pérez Mínguez o Aguirre.

Por eso, era complejo clasificar el arte en Soria -como ocurrió en la década anterior en torno a *SAAS-*, pues, ahora, se diversifica, se abre a otros lugares y desaparecen los círculos de intelectuales y las librerías de viejo; y muchos de aquellos artistas se afincan en otras ciudades con vocación metropolitana a la que no puede aspirar Soria, de manera que sólo va quedando el resquicio de Medinaceli a manera de introductor de corrientes vanguardistas.

Así pues, en los años ochenta, Medinaceli, gracias a la labor de José Areñese, despertaba a la comunidad artística por medio de concursos de pintura rápida y otras actividades culturales, junto a la Galería Arco Romano. También, estaba la Galería Alacena en Soria de Jesús Várez, pero

“... duró poco tiempo, no era una galería que se pudieran hacer grandes exposiciones a diferencia de la de Arco Romano, que esa sí que era una galería que estaba bien. Era un restaurante y arriba tenía su galería de arte. Y estaba en un enclave especial que era Medinaceli –por su cercanía a Madrid-...(..)...La galería Alacena fue realizada con un criterio poco claro porque mezclaba mucha artesanía y arte. No llegaron a cuajar como galería de arte, ni se llegó a crear entorno a él un movimiento intelectual como el que ocurrió en la Galería SAAS, era otra cosa distinta”¹⁵⁸.

▫ **Grupo SAAS/2 (años ochenta)**

Es un colectivo surgido en torno a los años ochenta, con el objetivo de recuperar las ideas que presidían los años sesenta y setenta en el seno del grupo *SAAS*. Ahora, con artistas jóvenes -aunque bajo la figura del reconocido Antonio Ruiz como maestro- como José María Herrero (1961), Enrique Andrés Ruiz (1961), Sara Giménez (1958), Carlos Sanz Aldea (1960), Jesús Alonso, al que se sumarán Dis Berlín (1959) y José Manuel Calzada, entre otros.

En 1981 publicaban sus fundamentos a modo de manifiesto:

¹⁵⁶ *Ibídem.*

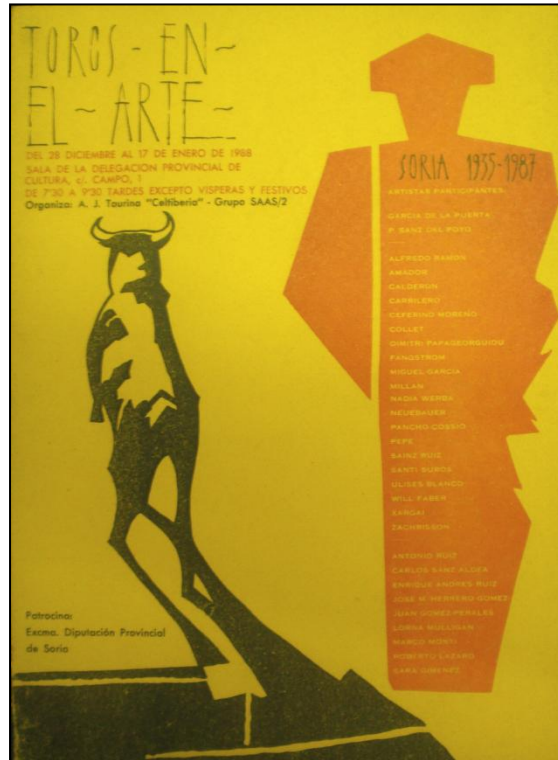
¹⁵⁷ *Ibídem.*

¹⁵⁸ *Ibídem.*

“... estos artistas de la nueva hornada asumen como propios los objetivos culturales del grupo primigenio del que se sienten continuadores y herederos e insisten, dada la ocasión, en instar al logro del Museo permanente dedicado al toro como el único modo de contribuir a la conservación y reunión de sus fondos, en cierto peligro de dispersión y de pérdida, así como en señalar el particularísimo y original –dos salidas de una verdadera cultura provincial a diferencia de la común cultura provinciana- punto de partida que constituye aquel patrimonio del I Salón del Toro para acometer cualquier empresa de desarrollo cultural y artístico en la ciudad de Soria”¹⁵⁹.

Los actos promovidos por el grupo eran variados: desde conferencias sobre *La poesía de Julio Garcés de Antonio Fernández Molina* (1982); o exposiciones como *Toros en el arte*¹⁶⁰ (1988, Diputación Provincial de Soria).

Foto 59. Portada del catalogo *Toros en el arte* (1988) ►



Además de los colectivos artísticos y galerías, Soria tenía su propia Escuela de Artes de la que salieron creadores como M^a Carmen Pérez Aznar o Ulises Blanco; salas de exposiciones en: la Casa de Cultura (desde los sesenta), la Caja de Ahorros Salamanca y Soria, sala de exposiciones de la Delegación de Cultura, etc.; Las actividades en librerías como G/AR o Perspectivas¹⁶¹

donde se realizaban exposiciones colectivas, *Arte actual en Soria* (1965, Medinaceli), *Artistas Sorianos* (1978, Caja de Ahorros de Soria), *Signo del arte en Soria* (1989, Galería Arco Romano), *Ocho pintores, ocho críticos* (1981), etc. Al mismo tiempo que se llevaban a cabo otras exposiciones homenajeando a prestigiosos artistas: el homenaje de ASAPS a Picasso (1981 en Casa de Cultura, Soria). Así como el abanico de iniciativas culturales que otorgaban: el Premio Numancia (concedido en 1980 a Juan Carlos Cruz); Certamen Regional de Pintura de Almazán; I Certamen Olvega 81; Premio Medinaceli; etc. Y con mayor eco nacional se desarrolló la Bienal de Soria o el Encuentro Internacional de Artistas Plásticos de Medinaceli.

Finalmente, hay que mencionar por lo que supuso para la introducción del arte alternativo, algunas iniciativas como el *Tren Teatro Performance* (1984) por parte de Moral, Cista y Sanz Aldea, que contó con el apoyo de la Junta de Castilla y León.

¹⁵⁹ Catálogo exposición, ANDRÉS RUIZ, E.: “Memoria y necesidad del Museo del Toro”, en VV.AA.: *Toros en el arte*. Soria, Grupo SAAS/2 y Asociación Juvenil Taurina Celtiberia, 1988, p. 2.

¹⁶⁰ Organizado por la A. Juvenil Taurina Celtiberia y el Grupo SAAS/2.

¹⁶¹ Expone en 1976 sobre pintura soriana donde muestra a Eduardo García García, en catálogo de la exposición; VV.AA.: *I Exposición Regional de Artistas Plásticos. Exposición itinerante*. Burgos, Consejo General de Castilla y León, 1982, p. 54.

▪ Valladolid

La capital del Pisuerga en los años sesenta cambiaría su fisonomía a partir del desarrollo industrial.

“Crecía el número de empresas, surgían polígonos industriales, se construía por doquier, se abrían negocios, se levantaban barrios nuevos, llegaban olas de inmigrantes procedentes del mundo rural agonizante que comenzaba a despoblarse...Incluso nació en 1965, una Feria de Muestras como escaparate y plasmación del milagro”¹⁶².

Y con ello aumenta la propia población, el poder adquisitivo y, por tanto, la infraestructura artística y cultural. Según Ortega Coca¹⁶³, la causa del progreso artístico de Valladolid se debió a la importancia que los medios de comunicación concedieron a las artes, al igual que el apoyo que brindaron para la creación del museo de arte contemporáneo con la colección ya iniciada desde 1987, lo que hoy conforma el Museo Patio Herreriano, como explicaba:

“Así se iba preparando desde la prensa el camino a la comprensión del arte moderno, pero hubo siempre una gran resistencia frente a lo atemático, y al arte experimental y de vanguardia”¹⁶⁴.

Este interés permitió abrir un nuevo cauce, antes impensable en la sociedad vallisoletana que pecaba de abandono, marginación y desinterés cultural ante las novedades. Valladolid había sido desde la victoria de la dictadura un baluarte de apoyo al régimen –como había ocurrido en Burgos–, aunque desde los años setenta vemos como se van fraguando grupos de oposición progresista –en parroquias, barrios, fábricas o la propia universidad, que intentan cambiar el panorama social y cultural, de acuerdo con los objetivos de los movimientos sociales nacionales.

“Sin la lucha y los correspondientes pasos políticos, esa visión sentimental, íntima y utópica de esta tierra no hubiera sido suficiente para alcanzar la autonomía y contar con cortes y gobierno propio... (...)...aquí se dio pleno respaldo al referéndum de la Reforma; aquí se vivieron con intensidad y normalidad los comicios de 1977... (...)...aquí se respaldó la Constitución de 1978; aquí hubo un ayuntamiento con mayoría de izquierdas en 1979 y una Diputación con mayoría UCD; aquí ganó el PSOE las primeras elecciones a Cortes en Castilla y León; aquí se estableció la capital de la región;... (...)...aquí la gente siguió peleando como lo habían hecho en los últimos años del franquismo, por sus reivindicaciones y por la mejora de sus condiciones de vida”¹⁶⁵.

Esa efervescencia política y social trae consigo una transformación y modernización cultural, un ejemplo de ello es la organización de la SEMINCI, mostrando películas antes impensables o la Muestra Internacional de Teatro (1981).

¹⁶² DE DIOS, L. M.: “Los veneros ocultos de Fastignia”, en VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2011, pp. 43-54, p. 43.

¹⁶³ ORTEGA COCA, M. T.: “Una entrevista que nunca sucedió...ob.cit., p. 72.

¹⁶⁴ ORTEGA COCA, M. T.: *La actividad artística en Valladolid (1950-1980)*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980, p. 37.

¹⁶⁵ DE DIOS, L.M.: “Los veneros ocultos de Fastignia”...ob.cit., pp. 52-53.



◀ Foto 60. Inauguración de la Galería Arcón A-7 en Simancas¹⁶⁶

“El ambiente cultural era muy dinámico y muy vivo, que es algo que no tiene comparación con lo que es hoy. Curiosamente el ambiente cultural ahora es más estático. Pero en los finales de los años sesenta y principios de los setenta el ambiente cultural era impresionante...(...)...había muchas galerías, esas galerías hacen muchas exposiciones, es algo

que no nos imaginamos, las exposiciones duraban 15 días, hoy en día si nos ponen en Valladolid una exposición que dure 15 días no vamos a verla nadie, se nos pasa y no nos ha dado tiempo...(...)...estas exposiciones que duraban tan poco tiempo tenían una gran repercusión en la crítica en los distintos periódicos que se editaban en la ciudad y además eran extraordinariamente visitadas por la gente y encima la gente compraba, se vendía mucho arte, cosa que hoy no cumple ninguna de las cosas que he enumerado”¹⁶⁷.

El impulso del arte contemporáneo comenzó desarrollando una infraestructura de salas y galerías para su difusión, e iba en paralelo al mayor poder adquisitivo de los coleccionistas. Galerías como la Galería Castilla¹⁶⁸ (1962), la primera sala comercial que apareció en la ciudad; la Galería de Arte Jacobo (comenzó sólo como sala en 1966 y cerró siendo galería en 2006); Olenka (1972, guiada por Guillermo Merklin del Carpio); El Caballo de Troya¹⁶⁹ (1972); Studium (1972, guiada por Cristóbal Gabarrón); José María Burgos (1973, más tarde, bajo la misma dirección, se denominaría Grisalla en 1976¹⁷⁰); Paradiso (1973); Carmen Durango (1973); Imán (nace en 1980, dirigida por Rosa Cabero); Galería Arcón A-7 en Simancas (liderada por Fernando Santiago); Velázquez, Orón (posteriormente, Samuel¹⁷¹); Rafael; Velázquez (años noventa); Lorenzo Colomo; Galería Caracol (existe actualmente, aunque ya sin ser dirigida por Luis Espinosa), Pasaje; Galería Capuletti (años ochenta); La Casa Vieja de Simancas (1979-), etc.

La Galería Castilla fue una de las más florecientes e influyentes. Guiada por Eliseo Simón, estaba situada en el centro de la ciudad¹⁷² y siempre gozó de reconocido prestigio en la capital.

¹⁶⁶ Extraído de VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Ayuntamiento, 2010, p. 31. De izquierda a derecha: Jacobo, Emilio Alarcos, Blas Pajarero, Carlos León Escudero, Domingo Criado, Pilar Benavente, Félix Cuadrado, Julián Martín, Francisco Sabadell, Arturo Alonso y Henri Vallés.

¹⁶⁷ Entrevista a Fernando Gutiérrez Baños el 28 de mayo de 2011 en Valladolid.

¹⁶⁸ Creada por Gabino Gaona perteneciente el *Grupo Simancas*. Inaugurada con una exposición suya el 10 de mayo de 1962.

¹⁶⁹ Tuvo una vida corta de apenas tres años, donde realizó medio centenar de exposiciones. Era una pequeña sala que pertenecía a un restaurante.

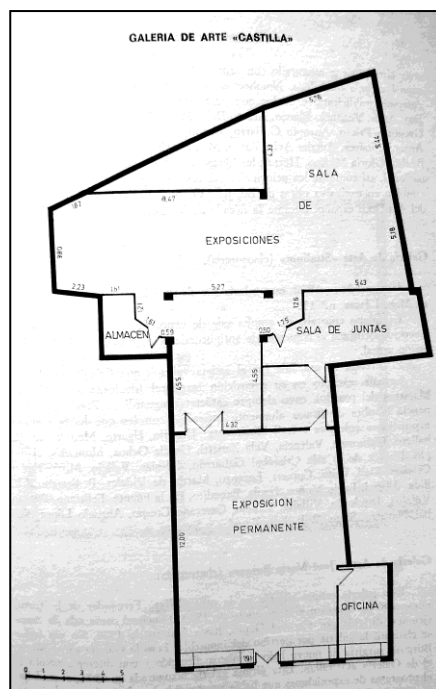
¹⁷⁰ Clausurando la Galería José María Burgos en 1977.

¹⁷¹ Llevada por el hijo de Fernando Santiago, Samuel Santiago.

¹⁷² Primero en la calle de la Pasión y después en la Plaza de Portugaleta.

Foto 61. Plano de la Galería Castilla de Valladolid¹⁷³ ►

La Galería Arcón 7 se inauguró en 1972, de la mano de Fernando Santiago, con una exposición de Fernando Sabadell. Pero no consiguió el impacto que se esperaba, pues la sociedad vallisoletana no se trasladaba con facilidad hasta Simancas, lo que limitó sus exposiciones. De la misma manera, sucedió con La Casa Vieja, iniciada en 1979 con Gabino Gaona y María Calleja, que se convirtió no sólo en sala de exposiciones, sino también mostraba muchos de los objetos que Gaona tenía debido a su afición hacia la cultura portuguesa; al mismo tiempo, se organizaban lecturas de poesía y presentaciones de libros; y en ambas actividades participaban con asiduidad los artistas del *Grupo Simancas*; sin embargo, todas aquellas actividades no impidieron que tuviera que cerrar sus puertas en la década de los ochenta.



La Galería Carmen Durango, según Suso Machón¹⁷⁴, “*era montar una galería de arte contemporáneo, porque en Valladolid había muy poco, con una visión nueva... (...)...recuerdo como había veces que tenía crítica por lo novedoso que traía*”, debido a un ambiente algo más cerrado que otras provincias, como en León.

Las salas públicas y privadas organizaron numerosos actos culturales y fueron las impulsoras del aumento de exposiciones en la ciudad, como ocurre con las tempranas: sala universitaria del Palacio de Santa Cruz que fue la primera con uso exclusivo cultural, así como la Caja de Ahorros de Salamanca que creó una sala de exposiciones en 1959¹⁷⁵ y la Caja de Ahorros Provincial que lo hará en 1960, con su sala en la Plaza España¹⁷⁶.

En los años siguientes se abrieron nuevas salas de exposiciones: la Casa Sindical (1962); Sala de Arte (1962) que sólo permaneció durante tres exposiciones; y la Sala Iris (1962), situada en los locales de la Óptica Iris (Plaza Mayor); Las dos últimas tuvieron una corta vida.

El desarrollo industrial y económico de la ciudad se percibe cuando se crean: Sala Jacobo¹⁷⁷ (también galería, que nace en 1966); Sala de Martí y Monsó (en la Escuela de Artes y Oficios, 1968) o Caja de Ahorros Popular (1969). La primera reunía a artistas, como los adheridos al *Grupo Simancas* al que pertenecía el propio Jacobo, apodo de Fernando Santiago, que estaba creando un aire intelectual y de vanguardia en torno a ella. La segunda, era dirigida por el propio director de la Escuela, Antonio Vaquero.

¹⁷³ Extraído de ORTEGA COCA, M. T.: *La actividad artística en Valladolid...* ob.cit., p. 61.

¹⁷⁴ Hermano de Antonio Machón, encargado de la galería en esa época. Extraído entrevista a Suso Machón en Tudela de Duero (Valladolid) el 28-06-2011.

¹⁷⁵ Primero situada en la calle Santiago y trasladada en 1972 a la calle María de Molina, es una de las salas más grandes de la ciudad.

¹⁷⁶ Con especialización del público mucho más intelectual que en otras.

¹⁷⁷ Creada por Fernando Santiago galerista, gestor y pintor del *Grupo Simancas*. Sede de las tertulias del grupo.

En los setenta continúan aumentando el número de salas: la amplia Sala Berruguete (de la Caja de Ahorros Popular en 1978); la nueva sala de Caja de Ahorros de Salamanca; la sala de exposiciones del Banco Bilbao (1979, en la céntrica calle Duque de la Victoria); o la Sala 2 de Mayo (activa en esa década). Así como fue la de Estación del Norte con especiales exposiciones, el Centenario Estación del Norte (1995). Sin olvidar las salas municipales de San Benito, La Pasión y Las Francesas.



Foto 62. Sala de exposiciones del Museo de la Pasión. Vista general de la exposición pictórica de José Caballero, 1973¹⁷⁸

Estas galerías y salas mostraban un arte rompedor, el propio galerista Fernando Santiago dice: *“puede parecer pretencioso, pero hacer lo que se hizo con soltura, con libertad, resulta ahora increíble y aunque se prohibían proyectos siempre era posible sustituirlos por otros”*¹⁷⁹. Debemos recordar que muchas de estas galerías y salas se estaban abriendo en un momento de escasa apertura de la dictadura, por lo que algunas corrientes vanguardistas eran censuradas como le ocurrió a Santiago con una exposición de *Equipo Crónica*¹⁸⁰. La lacra franquista estaba presente en su censura o en las visitas policiales a ciertas exposiciones, algo cotidiano en los años sesenta y setenta en Valladolid. Así lo cuenta Santiago:

“Antes de inaugurar una exposición o de organizar un acto tenías que comunicarlo por escrito al Gobierno Civil y explicar en qué iba a consistir, pero después venía la policía y me prohibía alguna de las pinturas. Una vez había un cuadro colgado de la Unesco y yo le veía (al policía) dar dos pasos para adelante y uno para atrás, dudando. Hasta que dijo que, como no podía ni verlo ni leerlo, clausuraba la exposición, lo que da idea de lo arbitrarias y absurdas que eran algunas decisiones... (...)...En Arcón, en Simancas, quise hacer una de John Hearfield, un fotógrafo anti nazi, y porque había una imagen de Lenin me denegaron el permiso. No me parecía serio, recurrí a Antolín y la logré abrir. Si no hubiera sido por él aquí ninguno hubiera podido hacer nada, ya que incluso me prohibieron presentaciones de libros, como uno sobre Picasso que hizo Santiago Amón. Pero seguíamos adelante a pesar de las dificultades, con el

¹⁷⁸ Fondos documentales del AHMV.

¹⁷⁹ Entrevista de VILORIA, M.A.: “Fernando Santiago, un galerista para años difíciles”, en VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Museo Patio Herrerriano, 2011, pp. 79-88, p. 80.

¹⁸⁰ Entrevista a Fernando Santiago en Valladolid el 17-05-2011.

*deseo de hacer lo mejor, porque tienes una inquietud que te obliga a superarte en la vida del arte*¹⁸¹.

A ello hay que añadir las exposiciones organizadas en las librerías: Meseta¹⁸², Minotauro, Villalar¹⁸³, o en tiendas como *Galerías Aspás*. La labor cultural de las librerías hemos visto que estaba vinculada, también, a las movilizaciones sociales y a un pensamiento más democrático. Muchas eran "librerías de viejo" donde se incluían numerosos libros semiprohibidos que se comentaban, y entre la degustación de un buen vino y acalorados debates, se dejaba un hueco para las exposiciones.

Otra de las librerías destacadas en el ambiente progresista vallisoletano, dentro de las librerías de viejo, era Relieve¹⁸⁴, fundada por los hermanos Rodríguez¹⁸⁵ en 1951, ubicada en la c/ Cánovas del Castillo, en 1996 se trasladaría a los Jardines de Poniente, siendo también anticuario y editora, y actualmente, cerrada¹⁸⁶. En ella se concentraron diversos artistas e intelectuales, pues las librerías de aquella época eran centros de debate y rebeldía ante el ambiente represivo cultural, y servían de plataformas para plasmar el arte, la literatura, en general la cultura más vanguardista se debatía en esos foros. Pablo Pajarero y Pepe Relieve fueron los dinamizadores culturales del momento con la variopinta librería, convertida en lugar mítico de reunión, donde acudían, entre otros, los ya citados componentes del *Grupo Simancas*.

Para expandir aquel ambiente creativo se ofrecían exposiciones que iban en aumento al crecer la demanda¹⁸⁷ y, así, expusieron pintores como el argentino Julio Plaza, Lorenzo Colomo, Jesús Capa, Eduardo García Benito, José David Redondo, Acisclo Manzano, Manolo Sierra, Luis Capitaine, Félix Cuadrado Lomas, Gabino Gaona, Francisco Sabadell, Jesús Meneses, Ángel Cuesta Calvo, Santiago Montes, José David Redondo, Gonmar, Águeda de la Pisa, Francisco del Pino, Castilviejo, Jorge Vidal, Luis Jaime Martínez del Río, José Vela Zanetti, Lucio Muñoz, Amalia Avia, Menchu Gal, Zacarías González o Gloria Alcahud; todo ello aumentaba la nómina de los artistas vallisoletanos y foráneos reconocidos.

También, se hicieron exposiciones colectivas en otras galerías, por ejemplo la de los *Hermanos Olivares* y *Cinco Pintores Castellanos* (en 1972 y 1974. Sala Caja de Ahorros de Salamanca); *Grupo Empresa RENFE* (1979. Sala de Caja de Ahorros de Salamanca); *Grupo UR* (1969. Caja de Ahorros Provincial); *Expo-Castilla 77* (1978 en Caja de Ahorros Popular); *ANSIBA* (1972. Galería Caballo de Troya); *Arte Joven* (1973, Galería Paradiso); *Pintores riosecanos* (1992, Caja España de Medina de Rioseco); *Exposición itinerante Siete Pintores Figurativos Vallisoletanos* (1982-84, Caja de Ahorros Provincial).

Las salas y galerías no dejaban de mostrar el arte contemporáneo: el de *Estampa Popular*¹⁸⁸, Pablo Picasso¹⁸⁹, Otto Dix¹⁹⁰, Henry Moore¹⁹¹, Tapies, Teixidor, Luis

¹⁸¹ Entrevista de VILORIA, M.A.: "Fernando Santiago, un galerista...ob.cit., p. 82.

¹⁸² Expuso Gabino Gaona en 1955 y el *Grupo Pascual Letreros* en 1950.

¹⁸³ En la plaza de la Universidad.

¹⁸⁴ Interesante Mesa redonda moderada por Fernando Gutiérrez Baños, en la Feria del Libro de Valladolid, el 30 de abril de 2011.

¹⁸⁵ Domingo Rodríguez es el fundador de la librería-anticuario, José Rodríguez (Pepe Relieve) le tomaría el relevo y Pablo Rodríguez (Blas Pajarero), impulsaría el ambiente intelectual dentro de la misma.

¹⁸⁶ Aunque ya está presente en la red en <http://es.scribd.com/Librer%C3%ADaRelieve>.

¹⁸⁷ Ortega Coca habla de 91 exposiciones en 1969 o de 1.158 en la década de los setenta (174 de artistas vallisoletanos), en ORTEGA COCA, M. T.: *La actividad artística en Valladolid...*ob.cit., p.72 y p.88.

¹⁸⁸ En 1960 en la sala de la Caja de Ahorros de Salamanca de la ciudad de Valladolid.

¹⁸⁹ En 1968 en la sala de la Caja de Ahorros de Salamanca.

Gordillo, Canogar, Millares o Zobel¹⁹² con una benéfica influencia sobre los artistas locales y el público en general.

Según los datos de Ortega Coca¹⁹³, la *Galería Castilla* exponía en 1975 nombres como Antonio Marcos, Mariano Ciagar, Joaquín Pacheco, Gloria Torner, Eugenio Granell, Gorriarán, Julio Visconti, De Vargas, Pascual Bueno, F. Lorenzo Tardón, Mery Maroto, Jesús Infante, Antonio Guijarro, Daniel Merino; una exposición de pintura inglesa; Venancio Blanco y Cristino de Vera, etc.¹⁹⁴.

Paralelamente a las exposiciones, se comenzaban a crear certámenes y premios de reconocido prestigio nacional: el Premio Nacional de Valladolid de Acuarela (1970), I Bial de Pintura Ciudad de Valladolid (1979), Premio Nacional de Escultura, Premio de Galerías Preciados de Pintura para Mujeres. Así como de todo un elenco de actividades relacionadas: el I Encuentro con el Arte de la Mujer de Castilla y León (1980, Valladolid), Exposición de Artesanía de Tierra Popular (Medina de Rioseco, Valladolid), entre otras.

▫ **Grupo Simancas (segunda mitad años sesenta-años ochenta)**

Del *Grupo Simancas* bien se puede decir que toma el relevo del *Grupo Pascual Letreros* que era un movimiento de la posguerra que arremetió contra lo folklórico y académico con un aire surrealista, adquiriendo las ideas al hilo de sus viajes por Europa y especialmente de los artistas y artesanos de un pueblecito francés Saint-Paul de Vence.

*“El conocimiento de esa experiencia francesa es lo que les anima a hacer algo parecido en Valladolid, lo intentan primero en Uruña, la experiencia de Uruña no sale adelante y bueno hacen el segundo intento en Simancas”*¹⁹⁵.

También, lo que dinamizó el nacimiento del *Grupo Simancas* fue el aire cultural efervescente que se respiraba en la época, contribuyendo a crear un arte más moderno y menos convencional como venía siendo habitual entre la sociedad vallisoletana.

No era un colectivo como tal, sino, más bien, un grupo de amigos con una misma afición y distinta forma de ver la vida, a los que se les ha querido agrupar en torno a espacios como la Sala-galería Jacobo (1966), Galería Arcón A-7 (1972) –ambas de Fernando Santiago-, La Casa Vieja (1979) –de Gabino Gaona y María Calleja-, la tienda de Francisco Sabadell o la librería *Relieve*.

El grupo nace en la segunda mitad de los años sesenta aunque existen tres hitos que marcan su inicio, según expresa Gutiérrez Baños, *“son el año 66 con la apertura de la Sala Jacobo, año 67 llegada de Jorge Vidal a Valladolid y año 68 celebración de la exposición Ensayo colectivo pintura-poesía”*¹⁹⁶.

“La pequeña historia del grupo se fraguó en los años oscuros del franquismo, aquellos años en los que España vivía un vacío cultural. Y,

¹⁹⁰ En 1976 en el Museo Nacional de Escultura.

¹⁹¹ Junto a Picasso, Pissarro, Villamil, Fortuny, etc., en una exposición colectiva maestros de la Pintura en 1964 en la Galería Castilla.

¹⁹² Todos ellos, en el transcurso del año de 1976 en la Galería de Arte Carmen Durango.

¹⁹³ ORTEGA COCA, M. T.: *La actividad artística...* ob.cit., p. 203.

¹⁹⁴ Por orden cronológico en 1975.

¹⁹⁵ Entrevista realizada a Fernando Gutiérrez Baños...cit.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

*debido a los encuentros casuales entre los miembros del grupo, a las afinidades que fueron descubriendo, y por la amistad que se fue creando entre sus miembros, comenzó la actividad del que, con el tiempo, llegaría a conocerse como el Grupo Simancas*¹⁹⁷.

La trayectoria del grupo se la ha querido unir a la Librería Relieve, porque, hemos señalado, fue lugar de encuentro de artistas que pertenecían al grupo, y allí se editaría *Retazos de Torozos* (1968) con dibujos de Cuadrado Lomas. El *Grupo Simancas*¹⁹⁸ está identificado con las aspiraciones de libertad y progresismo que se mostraban y que comenzaban a desarrollarse en Valladolid en los diferentes ámbitos. Pero, quizás, Relieve no fue lugar de artistas, sino de personajes variopintos, a diferencia de la Sala Jacobo que realmente apoyó a los artistas pertenecientes al *Grupo Simancas* en su exhibición y promoción y, por ello, en sus comienzos se les conocía como *Grupo Jacobo* (término utilizado hasta 1976, según Ramón Torío); al igual que después lo harían La Casa Vieja o Galería Arcón 7.

Fernando Santiago al frente de la Sala Jacobo permitió exhibirse a este tipo de artistas, lo que les visibilizó ante la sociedad vallisoletana de los años sesenta; tanto en exposiciones colectivas como *Poesía /Pintura* y/o individuales. Era un decidido intento de dinamizar la ciudad con clientela de todo tipo.

A pesar de su ideología progresista:

*“... no hay un compromiso explícito en las obras, no hay un contenido políticamente explícito, me llama la atención, sólo por ejemplo en Gabino Gaona sí que pintó algunas pinturas relacionadas con los últimos fusilamientos del franquismo, pero es una cosa muy tardía y esporádica. O Francisco Santiago sí que hizo obras de contenido político pero en la estricta intimidad, dibujos que hacía en la trastienda de su tienda de flores, que se lo enseñaba a los amigos, pero no eran obras que tuvieran ningún tipo de publicidad, lo cual sí que es un poco extraño porque en aquella época sí que había grupos que hacían ese arte comprometido políticamente y lo exponían”*¹⁹⁹.

Este modelo de difusión y creación artística sólo era posible dentro de un circuito privado de salas y galerías, pues, aún, no existían las salas municipales que actualmente son el eje de las exposiciones en la ciudad.

La marcha de muchos de estos pintores al pueblo de Simancas, muy cercano a la capital, hizo que se concentraran allí no sólo artistas, sino galerías que dinamizaban la obra, véase La Casa Vieja o Arcón 7. Torío dice:

*“La presencia de tantos pintores en Simancas atrajo la atención de los periodistas madrileños, que intentaban buscar una nueva Escuela de Vallecas en Simancas. Finalmente lo que quedó de aquella visita fue el nombre del Grupo Pictórico Simancas o Grupo Simancas”*²⁰⁰.

“Paralelamente a la lucha por las libertades y la llegada de la democracia, fue creciendo un sentimiento regionalista, germen de la posterior autonomía de Castilla y León... (...)...como la aportación

¹⁹⁷ TORÍO, P.: “Prólogo”, en Torío, R.: *Retrato de familia (Autobiografía del Grupo Simancas)*. Valladolid, Fuentes de la Fama, 2010, p. 12

¹⁹⁸ También se ha referenciado como *Grupo Jacobo* o *Grupo Relieve*.

¹⁹⁹ Entrevista realizada a Fernando Gutiérrez Baños el 28 de mayo de 2011 en Valladolid.

²⁰⁰ TORÍO, P.: “Prólogo”, en Torío, R.: *Retrato de familia...ob.cit.*, p. 6.

*personal de otra forma de ver Castilla y León y de un compromiso artístico y vital en su tierra*²⁰¹.

Este compromiso hace que en muchas de sus obras sea Castilla la verdadera protagonista.

El *Grupo Simancas* reúne a un conjunto de amigos artistas en una apuesta por la estética plural y la modernidad: Félix Cuadrado Lomas, Jorge Vidal, Domingo Criado, Gabino Gaona, Fernando Santiago (Jacobo) y Francisco Sabadell. Artistas unidos por una misma inquietud, pero con distintas formas de plasmarlo. Había algún artista, colaborador, escritor y galeristas que participaron en el grupo: el crítico Enrique Gavilán, los poetas Ramón Torío, Justo Alejo, Santiago Amón o Francisco del Pino, sin embargo, hemos tomado de referencia la retrospectiva del grupo realizada en el Museo Patio Herreriano (Valladolid) en el año 2011²⁰² que define al grupo como aquellos que fueron retratados por Cuadrado en *Los toreros antes del paseíllo*, vestidos de faena.

Domingo Criado decía,

*“... era un grupo de amigos; unos pintábamos; otros escribían; conectábamos y nos reuníamos en Simancas. Nos encantaba la pintura, charlábamos, pintábamos juntos, discutíamos... (...)...La pintura es una cosa y la amistad otra. Somos pintores amigos”*²⁰³.

Ellos no se definen como grupo, Cuadrado decía *“aquí ni hay escuela ni grupo pictórico, como mucho un grupo de amigos”*²⁰⁴. Y los demás asentían. A pesar de todo, los periodistas y escritores les agruparon como tal para definirlos, como había ocurrido otras muchas veces en otros lugares. No trabajan como colectivo, trabajan individualmente, aunque hacen exposiciones colectivas. Coinciden en sus viajes, los lugares de reunión, en su fervor por la poesía y tienen las mismas inquietudes culturales y sociales.

Félix Cuadrado Lomas (1930)²⁰⁵, vallisoletano y formado en la Escuela de Artes y Oficios, está considerado el “maestro” del grupo –si realmente hubo alguno-. Pintor desde sus comienzos, con exposiciones a partir de 1957, siempre mantuvo una coherencia en su labor artística que iría depurándose: unida al movimiento cubista –de corte sintético-, la abstracción y el paisaje castellano –no de forma exclusiva-, y a términos como la geometría, la luz, la figura, la forma, la poesía y el colorido. Su obra es cada vez más pulida, más sintética y más plana, propia de una visión dirigida al esencialismo, en paralelo con su madurez. Ha colaborado en ilustraciones que muestran una Castilla de paisaje y cielo de corte cubista y esencial donde su línea es la máxima reducción de lo que percibe, como recoge en sus cuadros que elabora con suma meticulosidad.

Su polo opuesto es Jorge Vidal (1943-2006), chileno, afincado en Valladolid desde 1967, que brilló por sus colores expresionistas en la serie

²⁰¹ DE DIOS, L.M.: “Los veneros ocultos de Fastignia”...ob.cit., p. 51.

²⁰² Exposición retrospectiva: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2011.

²⁰³ GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: “Grupo Simancas: seis pintores para una exposición”, en VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2011, pp. 19-42, p. 20.

²⁰⁴ TORÍO, R.: *Retrato de familia (Autobiografía del Grupo Simancas)*. Valladolid, Fuentes de la Fama, 2010, p. 11.

²⁰⁵ Catálogo AMÓN, S.: *Cuadrado-Lomas. Pintor*. Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1983.

Valparaíso, y que estuvo en contacto con el grupo. Más tarde, se alejó por un tiempo del núcleo castellanoleonés para formarse en Centre Genevois de Gravure Contemporaine, consiguiendo un enorme reconocimiento nacional que no acabó de aceptar, ante la vida tranquila que Vidal quería mantener en Valladolid. Se debatió siempre entre la figuración y el arte abstracto, con un cromatismo cada vez más alegre desde 1977 y la presencia de la referencia arquitectónica²⁰⁶.

A mediados de los sesenta aparece junto a Jorge Vidal, Domingo Criado (1935-2007), artista tardío y autodidacta –estuvo en la Escuela de Aprendices de RENFE-, que no expondrá hasta los años sesenta, coincidiendo con el desarrollo del grupo, lo que le permite mostrar sus inquietudes artísticas en dicha plataforma, como si el arte fuese una forma de comunicación visual más, pudiendo investigar diversos medios, no sólo pictóricos. Había sido dibujante-humorista en *El Norte de Castilla* con su humor social, esta relación con la prensa le hizo colaborar también en proyectos editoriales. Sus primeras pinturas resaltaron debido a sus fuertes colores y al expresionismo figurativo con que mostraba el ambiente castellano. Como él mismo definía “*Mi pintura es aformal, procuro hacer lo que pienso y creo, no quiero meterme en ismos. Hago la pintura a mi aire personal...es la abstracción dentro de una forma*”²⁰⁷.

Gabino Gaona (1933-2007) estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), aunque no acabó los estudios, inicia una carrera pictórica imparable, exponiendo primero en Valladolid, creando su propia galería –*Castilla*- y guiando su pintura por espasmos de emoción, sin seguir una línea como había hecho Cuadrado Lomas. Su pintura era el reflejo de sus estados de ánimo y se enlazaba con su propia biografía y su entorno. Comenzó con una pintura de corte expresionista –que nunca abandonará- y continuará con un cubismo analítico. Enlazó con el *Grupo Simancas*, añadiendo un fuerte colorido –influencia de Vidal- y un gesto liberado –símbolo de su pintura-.

Fernando Santiago (1932-) además de ser pintor de grupo, fue galerista –de Jacobo, Arcón 7 y Orón-, así como gestor, por lo que en muchos casos su trayectoria pictórica se paraliza. Estudia en la Escuela de Cerámica de Madrid y asiste a clases de dibujo en el Círculo de Bellas Artes. Era pues tanto una persona de negocios como un artista, y un gran conocedor del arte contemporáneo.

*“Con un nuevo concepto artístico, revolucionó la forma de enfocar este negocio en Valladolid. Esto le permitió, de alguna manera, estar en el mundo que más le gusta y estar con sus amigos, y al mismo tiempo tener dentro de su catálogo a lo que se llamó Grupo Jacobo”*²⁰⁸.

Francisco Sabadell (1922-1971) se formó en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, especialmente en acuarela y grabado. Sus trabajos son cada vez más experimentales mostrando paisajes castellanos totalmente distintos a los anteriores creadores donde está presente el movimiento. Expresa un arte vinculado a las tendencias intelectuales de

²⁰⁶ Ver HERNANDO, J.: “La imaginación nómada”, en catálogo VV.AA.: *Jorge Vidal. Obra 1964-2002*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005, s.p.

²⁰⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: “Grupo Simancas: seis pintores para una exposición”...ob.cit., p. 35.

²⁰⁸ TORÍO, P.: “Prólogo”, en Torío, R.: *Retrato de familia*...ob.cit., p. 32.

progreso y desarrollo, siendo el más mayor del grupo, fue admirado y ejerció de guía del grupo en tertulias celebradas en su tienda-taller de grabado.

Estos artistas comparten una actitud renovadora de su arte, un trabajo individual que cada uno con su formación e ideología ha ido mostrando por nuevos y diferentes caminos. Sus pautas artísticas y estéticas no se hallan recogidas en ningún manifiesto, en cambio, la ideología está presente en un momento político crucial, sobre todo a través de los planteamientos progresistas de Cuadrado Lomas o Criado que dejaban clara su ideología en las propias pinturas.

La primera exposición del grupo, dedicada a Jorge Vidal, se celebra en 1967 en la Sala Jacobo, dando lugar a estrechar la relación de Santiago con el resto de artistas y conformándose así, un círculo de amistad. Santiago se convirtió en su galerista y promotor. Expusieron tanto en Castilla y León como en el resto del país.

Su consolidación como grupo se fragua en la exposición *Ensayo colectivo pintura-poesía* celebrada en 1968 en la Sala Jacobo, o la de *7 pintores de Valladolid traen pintura a Málaga* (1969), que muestran los trabajos del grupo y su aceptación pública en el desarrollo cultural de la ciudad; aunque, anteriormente, habían coincidido en la sala del Palacio Santa Cruz (1959-1961), muchos de ellos. Su reconocimiento será más tardío y tendrán que esperar a los años ochenta para poder hacer exposiciones antológicas de artistas del grupo: Cuadrado o Gaona (en el Museo de la Pasión, Valladolid). No obstante, hasta el año 2000 no comienza a reconocerse su obra por parte de las instituciones en una serie de exposiciones dedicadas a ellos y se han visto culminadas en 2011, con la exposición organizada por el Museo del Patio Herreriano de Valladolid, un reconocimiento a la trayectoria del colectivo, tras la muerte prematura de una gran parte de sus componentes.

El grupo tenía un funcionamiento interno no organizado, basado en las voces dominantes de Félix Cuadrado en lo plástico, que atrajo siempre al colectivo por su conocimiento, como si de un maestro se tratase; Pablo Rodríguez (1926-1991), destacaba en lo intelectual e ideológico, fundador de la librería Relieve que orientó los primeros pasos del grupo; y Fernando Santiago, gestor, alma del grupo y que se:

*“... convirtió en el galerista del grupo en las sucesivas salas que abrió en Valladolid y en Simancas, siendo, asimismo, el impulsor de los viajes colectivos que, a manera de gran familia, hacían los miembros del grupo, a veces, por las grandes capitales europeas, para conocer un arte y una vida metropolitana que distaba de los que se podía conocer en aquellos años en Valladolid”*²⁰⁹.

*“Querían hacer un arte distinto, es un vínculo que les une, aunque luego los lenguajes de cada uno sean diferentes y personales... (...)...Y el querer dinamizar la sociedad”*²¹⁰.

El paisaje fue un motivo más de su unión, como tema pictórico, tanto el castellano como el de Nazaré (Portugal), pero con matices muy diversos por su formación. Apoyaron el paisaje pero,

²⁰⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: “Grupo Simancas: seis pintores para...ob.cit., p. 23.

²¹⁰ Entrevista realizada a Fernando Gutiérrez Baños...cit.

“... no rompieron moldes, no se trató de una generación iconoclasta, ni siquiera en sus primeros años. Respetó y, en algunos casos admiró la pintura de los paisajistas anteriores. Aunque naturalmente, sí que negó e ignoró la pintura hueca y retórica que a la sazón se hacía por entonces. En el ámbito local, el grupo reconoce el trabajo que habían hecho en pintura de paisaje García Lesmes o Mucientes, aunque no fueran sus seguidores”²¹¹.

Sus referencias eran la pintura fauvista, la cubista de Cezanne, Solana y la España negra, así como la tradición castellana en este género, pero creando un realismo de fuerte colorido en sus paisajes, asemejándose al palentino Díaz Caneja. Al final, sólo Jorge Vidal será el que claramente se introduzca en un recorrido abstracto. Todos ellos colaboraron de una u otra forma con la cultura vallisoletana al lado de la poesía visual de Francisco Pino y Justo Alejo, acompañando con sus pinturas la poesía de creadores locales como Pablo Arez, Abelardo Conde o Enrique Barrigón.

En los años sesenta y setenta el grupo de amigos viajó por Europa para conocer lo que se estaba realizando fuera, ante la imposibilidad de observarlo desde España debido a las circunstancias políticas. Estuvieron en Francia, Portugal, Italia y Marruecos, país que les entusiasmó por su luz y color, principalmente a Gaona, según lo plasmaría en su pintura.

Foto 63. En Portugal, Félix Cuadrado, Jacobo, Jorge Vidal Gabino Gaona y Ramón Torío²¹² ►



Buena parte de estos seis artistas han visto truncadas sus trayectorias y sus vidas por la muerte inesperada y temprana, lo que ha dejado solos a Félix Cuadrado y Fernando Santiago, únicos testigos vivos. No obstante, el grupo ya estaba disuelto en los años ochenta, pero como no había sido un colectivo al uso, es difícil fijar fechas exactas que lo abarquen.

El último reconocimiento de este grupo se ha gestado por la Fundación Villalar y el Museo Patio Herreriano en 2011, comisariado por Fernando Gutiérrez Baños.

“El detonante de la exposición fue una circunstancia coyuntural, Jorge Vidal murió en el 2006, su compañera murió al cabo de pocos meses después en 2007, el era chileno, ella suiza, no tenían hijos, no tenían familia en España. Al fallecer en tan poco tiempo uno del otro todo lo que era su patrimonio y su obra quedó en una situación algo precaria y eso movió a varias personas a instar a la Fundación Villalar Castilla y León a hacerse cargo provisional de la herencia”²¹³ en una tutela judicial.

Era una muestra significativa del grupo, con obras de calidad y representativas que mostraban la aportación de cada artista. Sin duda alguna, ha

²¹¹ TORÍO, P.: “Prólogo”, en Torío, R.: *Retrato de familia...ob.cit.*, p. 18.

²¹² Extraída de VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color...ob.cit.*, p. 49.

²¹³ Entrevista a Fernando Gutiérrez Baños...cit.

sido un grupo con importante impacto en Valladolid y ha creado escuela. “Es un capítulo muy atractivo de la historia del arte contemporáneo en Valladolid, es un fenómeno local de entidad que se inserta dentro de la dinámica de lo que ha sido la historia del arte contemporáneo español y pienso que por ello ha sido un capítulo importante”²¹⁴.

▫ Grupo 65 (años sesenta)

Es un grupo creado por Miguel Escalona (1945), Rafael Bartotozzi (1943-2009), Ángel Artienza (1931) y Härkanson, en 1965 como su nombre indica.

Miguel Escalona estudió en la Escuela de Artes de Valladolid asistiendo a las clases de Arsenio Vivero. Ha sido siempre un investigador de las nuevas técnicas de expresión, desde grandes murales y esculturas hasta la técnica china del rakú²¹⁵. Posteriormente, se trasladará a Estocolmo donde permanecerá durante cuatro años, e investigará diversos materiales como el hierro o la cerámica; regresando a España en 1969, se instala en Valladolid y participara en la fundación del grupo.

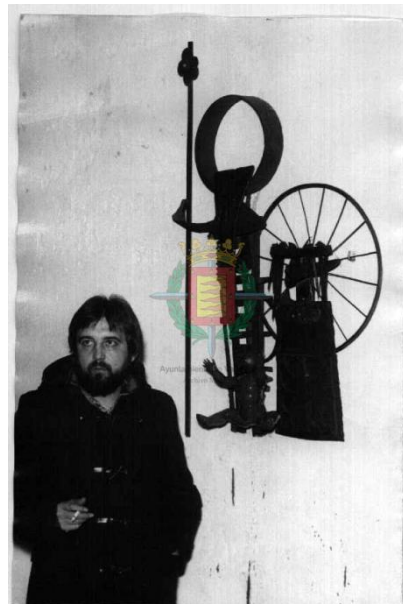


Foto 64. El artista Miguel Escalona junto a una de sus obras, 197?²¹⁶ ►

La caída del franquismo y la llegada de la democracia hacen que las generaciones nacidas en torno a los años sesenta, que habían bebido de los anteriores, se reinterpreten en un proceso que rompe con la forma de ver el mundo, y se conviertan en una generación alejada del arte político y comprometido. Ahora sus motivaciones y búsquedas serán, como veíamos, el arte por el arte, el que expresa emociones y sensaciones varias sin ser un instrumento político y de crítica social.

▫ El Grupo Seis y Cuatro (años setenta) y Grupo Bienal (1979/1981- años ochenta)

El *Grupo Seis y Cuatro*, activo durante los años setenta, está formado por Mon Montoya, Fernando Sánchez Calderón, Luis Cruz Hernández y Rafael R. Baixeras.

Su nombre procede del grafismo de los números, uno sobre otro, que hacen “la cara de tu retrato”, una idea sencilla pero llamativa, con el logotipo donde se utiliza una calavera aumentando su tono irónico, una idea extraída de sus discusiones que expresa la suma de individualidades, signo de su destino, pues primero eran cuatro y, luego, en el *Grupo Bienal*, se convertirán en seis.

“Mon Montoya había coincidido con Rafael en la Academia Peña, cuando preparaban su ingreso en Bellas Artes, y le conocía de vista de verle por la Escuela.... (...)...Los años de convivencia –

²¹⁴Ibíd.

²¹⁵ Técnica decorativa china para cerámica que consiste en el cambio químico de los materiales a elevadas temperaturas –por falta de oxígeno–, produciendo irisaciones metálicas.

²¹⁶ Fondo documental del AHMV.

compartían piso- darán lugar a unos lazos de amistad que se harán cada vez más profundos, especialmente en la relación “Rafa-Mon”. Por la mañana iban a clase y por la tarde seguían trabajando en plan más personal. Tenían interminables discusiones sobre temas artísticos”²¹⁷.

En la Facultad de BBAA de Madrid también conocerán a Sánchez Calderón y asumirán las influencias focalizadas de Antonio López o Francis Bacon. La vinculación de Montoya y Baixeras sería continuada ya que diez años después de coincidir en la facultad, siguieron escribiendo como críticos de arte en el *Diario de Castilla* (edición de Ávila y Segovia),

“... que pretendía ser una alternativa progresista acorde con los nuevos tiempos postdictatoriales. Los artículos que publicaba Baixeras casi nunca eran críticas de exposiciones, de las que solía encargarse Montoya, sino artículos de fondo impregnados de progresismo exaltado y de marxismo radical no totalmente digerido, sin faltar reflexiones muy personales que aportan claves sobre la pintura que hacía en el momento... (...)...Pero, el tono general marcadamente progresista y fuertemente intelectualizado, debió ser demasiado para la conservadora mentalidad dominante en el medio geográfico de difusión del periódico y la experiencia sólo duró cuatro meses, de septiembre de 1976 a enero del año siguiente. El periódico duró algo más”²¹⁸.

Tras esta experiencia es cuando el *Grupo Seis y Cuatro* y algunos más participarán en la Bienal Internacional de Arte de San Paulo (a partir de 1977). Aquellos acontecimientos supusieron el comienzo de sus lazos artísticos, comisariados por Luis González Robles. Seis fueron los representantes de España: los cuatro nombrados del *Grupo Seis y Cuatro*, Óscar García Benedí y Domiciano Fernández –éste último se encontraba en el servicio militar por lo que fue sustituido por Fernando Bermejo-, agrupándoles a todos ellos dentro del *Grupo Bienal*, en trabajos duales.

El acontecimiento les proporcionó una notable promoción en sus carreras artísticas: *“la repercusión del montaje de Baixeras-Montoya en la propia Bienal fue muy positivo, recabando la atención de numerosos medios de comunicación internacionales, y se llegaron a concebir fundadas esperanzas de la concesión del premio, cosa que no llegó a suceder. El eco en la prensa española fue más bien escaso”²¹⁹*; y también a posteriori, en la continuación de la andadura de algunos artistas, según se recogía en la prensa local, *El Adelantado de Segovia*²²⁰.

La XIV Bienal les hizo permanecer en Brasil durante un mes debido a los preparativos de la misma, pero a su vuelta se vio consolidada su amistad. Así lo comenta Mazariegos:

“A partir de la vuelta de Brasil, el grupo de amigos se reunía casi todos los fines de semana, especialmente en Segovia, puesto que era

²¹⁷ Texto de la tesis doctoral publicada entregada por Jesús Mazariegos, de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras...ob.cit.*, p. 24.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 36.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 119.

²²⁰ *El Adelantado de Segovia*, desde el 15/04/1977 hace referencia en su página 2ª sobre la participación de Baixeras y Montoya en la Bienal de 1977; en el 03/04/1989 habla sobre una exposición de Mon Montoya en Madrid, página 4ª; etc.

*el punto medio entre Valladolid, de donde acudían Sánchez Calderón y Cruz; y Madrid donde vivían Domiciano, García Benedí y Bermejo. Solían reunirse en restaurantes o mesones, en interminables comidas en las que se hablaba precisamente de pintura como tema central, pero en las que se iban lanzando propuestas y destilando ideas*²²¹.

En la Bienal se creó un texto (especialmente de la mano de Baixeras) a manera de manifiesto de intenciones del proyecto realizado entre Baixeras y Montoya, *Historia de un paisaje convencional*²²².

Su unión con la pintura se focalizó exclusivamente en esas corrientes de apoyo a una “recuperación insana” de la pintura por sí misma, que dejaba de lado otras manifestaciones. Según dice Mazariegos parafraseando a Bonet Correa:

*“Todo ese grupo, que fue un grupo que creo que coincidió con otros pintores que entonces trabajaban en España en la reivindicación del hecho de la pintura como algo que estaba por encima de las ideologías, por encima de las teorías, y que era la reivindicación, ya digo, del placer de la pintura. En aquel momento su contribución a ese debate y a ese gran espectáculo que fue la pintura española al comienzo de los ochenta, fue bastante notable. Quizá el hecho de ese trabajo colectivo pudo distorsionar los perfiles individuales de las obras. Yo creo... yo me he interesado quizás más, por la obra de toda esa gente, incluido Baixeras, después, cuando se apagaron, digamos, los rumores de la polémica. En aquel momento yo mismo estaba comprometido con un grupo de pintores muy concreto, que era el grupo de los Alcolea, los Quejido, de los Campano, de los Broto y bueno, pues hubo gente que quizás con intenciones extrartísticas, con intenciones... pues utilizaron quizá como figura de polémica este otro grupo intentando contraponerlos. Yo creo que no hubo tal contraposición y, con el tiempo, está clarísimo que participaban de un mismo espíritu estos pintores y que el momento (sic), pues eran pintores muy valiosos*²²³.

Aún así, Bonet Correa y otros que crearon hitos como 1980 o *Madrid DF*, hicieron un “correcto arte institucional”, pero no albergaron la posibilidad de prolongarlos más allá de la Bienal, por lo que, poco a poco, fueron diluyéndose.

A pesar de lo dicho, realizarán exposiciones juntos: la primera de ellas, *Bienal* (parodia de la original) en 1981 -en tres salas de Madrid-. Esta actuación da cohesión al grupo, aunque no se concibiera como tal, según expresaba Fernando Sánchez Calderón, ya que “*la Comisaria Nacional de Exposiciones llevó a cabo una selección de artistas de forma individual, sin tener en mente la idea de un grupo*”²²⁴. La exposición representaba una bienal imaginaria, realizada entre ellos para “ridiculizar” el sentido de éstas, pero era una instalación y propuesta conceptual que les unía en un trabajo conjunto.

Siguieron colaborando juntos en la Galería Quatre Gats de Palma de Mallorca, en la de la Galería Grifé & Escoda de Madrid (con *Marzo 79*) y en la Galería Kreisler Dos (Madrid, con la exposición *Seis y cuatro*).

²²¹ Texto de la tesis doctoral publicada entregada por Jesús Mazariegos, de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras...* ob.cit., p. 42.

²²² Ambos participarán después en la Bienal de París (1980).

²²³ Texto de la tesis doctoral publicada entregada por Jesús Mazariegos, de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras...* ob.cit., p. 122.

²²⁴ J.A.: “Entrevista a Fernando Sánchez Calderón”, en revista *Calle Mayor*, nº 6. Diciembre-Enero, s.p.

“Pero la experiencia más importante del grupo fue, sin duda, la empresa que ellos llamaron Bienal, con tres exposiciones en Madrid (Centro Cultural de la Villa, Local Centro de Diseño y Galería Montenegro) y una en el Museo de Bellas Artes de Santander. Hubo también algún intento de aterrizar en Barcelona a través de Francisco Ferreras, que era el responsable de las exposiciones de la Maeght. En esta galería exponía Óscar García Benedí y el grupo aprovechó el viaje para conectar con el mundo de Trama. Lo cierto es que aquellos intentos de promoción en Barcelona, como los que se habían intentado por otras vías, no llegaron a cuajar. Aquellas experiencias comunes tuvieron un carácter eminentemente lúdico e irónico, con renuncia expresa a una verdadera conciencia de grupo y con un gran sentido experimental”²²⁵

Son pintores de una generación que comienza su trayectoria a finales del franquismo, a manera de generación puente. Mon Montoya²²⁶ cultiva un expresionismo por influjo de Klee, Miró o Tàpies, sumado a la tradición neofigurativa de los setenta. En los ochenta, pasa por una abstracción y, marcado por la muerte de Baixeras, entra en un círculo de pintura más reflexiva.

“Mazariegos habla de caligrafía líquida, de alfabeto pictórico, de códice, de fonética; por su parte, el propio Montoya insiste en términos como traducción, palabras plásticas e incluso llega a hablar de algunos de sus trazos más significativos (la escalera aparece por ejemplo, en Así es el lugar, así la forma de mi tiempo) como vehículo esencial de significados”²²⁷.

Fernando Sánchez Calderón elabora una pintura intimista y a la par con referencias a lo exterior, basada en la atemporalidad. Como Luis Hernández Cruz que fundamenta su pintura en pinceladas sueltas y coloristas. Rafael Baixeras presenta una obra compleja y meditada, frente a una muerte prematura en 1989, como le ocurría a Óscar García Benedí.

España se encontraba atrasada respecto a los contactos con las corrientes artísticas y es el plano técnico y profesional, especialmente, en el ámbito de la cerámica, cuyos estudios estaban restringidos por la Escuela de la Bisbal (Gerona) o los cursos de la fábrica de Sargadelos (La Coruña) –como talleres de trabajo-, entre otros escasos ejemplos. No obstante, coincidiendo con las vanguardias de los años cincuenta, la cerámica se hará un pequeño hueco en el panorama artístico, así el aspecto funcional de la misma pasa a un segundo plano en busca de nuevas materias, formas, colores, barnizados o temperaturas.

Ejemplo de ello fueron los ceramistas Fernando Pascual que participó del *Grupo Itaca de Ceramistas*; Encarna Martín, José Ignacio Vilar, Suso Machón y René Vázquez colaborando como colectivo en un trabajo conjunto y participe de la *Asociación Ceramistas de Valladolid*-; además de Pilar Soria, May Criado o el *Grupo Alpañata*.

²²⁵ Texto de la tesis doctoral publicada entregada por Jesús Mazariegos, de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras...* ob.cit., p. 37.

²²⁶ VV.AA.: *Mon Montoya. La carta ininterrumpida. 1998-2004*. Burgos, Junta de Castilla y León, 2004.

²²⁷ LAVAGNE, J.G.: “Criptogramas. Las pinturas de Mon Montoya”, en VV.AA.: *Mon Montoya. El árbol del rescate*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009, p. 15.

Cuando el ceramista Suso Machón visitaba las ferias internacionales, podía ver la fuerte evolución que se estaba produciendo en España en el aspecto artístico y, especialmente, en el campo de la cerámica,

“... veíamos una técnica maravillosa en comparación con España, porque aún hablar de técnicas era hablar de secretos...aquí estaba empezando un poco a salir del secretismo. Luego pasaron dos o tres años y veías que ellos seguían prácticamente igual y aquí empezaba sin embargo una evolución muy grande. Había 6 o 7 ferias en Castilla y León, Valladolid, Burgos, Palencia, Zamora, las capitales de la región. Casi de feria en feria visitábamos los puestos de los compañeros a ver que había nuevo, nuevo en esos 15 o 20 días que había entre una feria y otra; y nos intercambiábamos cosas. Aquí se iba aprendiendo cada vez más”²²⁸.

Las ferias vitalizaban este campo en Castilla y León²²⁹, porque *“era una actividad para la ciudad, se dejaba la plaza, se pusieron carpas...No había una subvención directa, hasta la Junta o la ADE en Europa, pero en aquel momento en vez de subvención directa había ese apoyo a las ferias”²³⁰*. Son escasos los ejemplos de galerías que apoyaban a la cerámica como arte, por ser objetos difíciles de vender fuera de las ferias.

En la década de los ochenta *“había un ambiente bastante anarquista en la calle, igual con la conciencia no de pertenecer a una organización, pero sí como actitud y como forma de vida”²³¹*.

Dentro de esta actitud,

“... el gobierno socialista municipal de Valladolid tuvo una actividad cultural inmensa... (...)...nunca es suficiente (las ayudas que daban), había un grupo que dinamizaba bastante la ciudad con Alberto Moral, Aurelio Cachafeiro y uno de los más jóvenes de ese grupo era Rafael Magro y estuvieron haciendo a través de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, intervenciones urbanas en la ciudad, coincidiendo con carnavales o la noche de San Juan. Eso dinamizaba mucho y le daba un aire muy actual a la ciudad y muy de modernidad. Porque eran los momentos que sentías que la ciudad se había quitado la caspa”²³².

Mediavilla se refiere al Taller de Intervenciones Urbanas que crearon estos artistas a partir de 1980 e, incluso, con intervenciones itinerantes. Sin embargo, el ambiente cultural no era tan dinámico:

“... llegó cuando surgen las comunidades, en Madrid se está genial y yo lo que sí que notaba es que influía mucho, si estaba alguien de “moda” en el Reina Sofía o en ese momento estaba la Caixa que hacía unas exposiciones maravillosas, según que hubiera allí, la gente aquí se dejaba influenciar”²³³.

La Galería de Evelio Gayubo representó un trampolín para muchos artistas contemporáneos y nuevas corrientes más arriesgadas y/o menos comerciales, fue un referente del arte actual, y estuvo presente en las primeras ediciones de ARCO.

“Era una galería muy potente, es la galería que más ha ido a ARCO, la galería que más artistas de Castilla y León ha llevado a ARCO. Era una galería

²²⁸ Entrevista a Suso Machón en Tudela de Duero (Valladolid) el 28-06-2011.

²²⁹ Apoyados por ferias regionales como la Feria de Cerámica de Zamora

²³⁰ Entrevista a Suso Machón...cit.

²³¹ Entrevista a Julio Mediavilla...cit.

²³² *Ibídem.*

²³³ Entrevista realizada a María Jesús Miján en Valladolid, el 30-05-2011.

*importante que luego montó el Museo de Abarca de Campos, La Fábrica, que fue fantástico y donde llevó a artistas de primera línea*²³⁴.

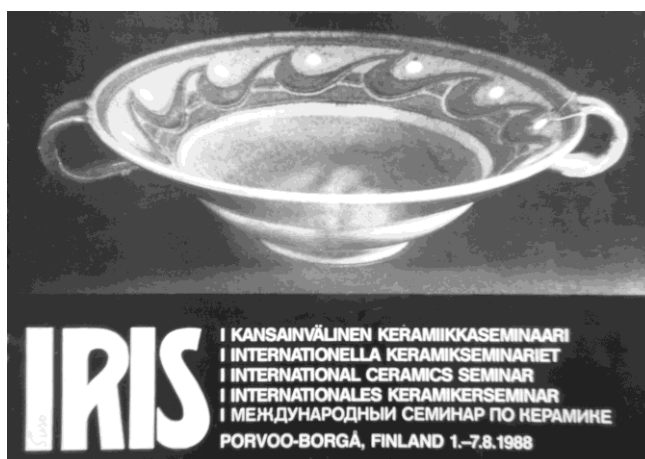
Eran los años que discurrían paralelos a la “movida” y sus efectos en un ambiente de fuerte individualismo de los ochenta, especialmente, para la pintura que se veía reforzada de la mano de críticos como Bonet Correa o Calvo Serraller. Condiciones que no parecían ser las mejores para consolidar los colectivos artísticos.

▫ *El dúo de Suso Machón y René Vázquez*

Los dos artistas crearon una pareja de trabajo en 1985, y como decía Vázquez *“mi amigo Suso Machón, que llevaba varios años dedicado a la cerámica, se empeñó en llenar de color sus cacharros, para lo que requirió mi colaboración”*²³⁵. Cada uno aportaba al otro una forma de hacer sobre los bocetos o en el resultado final; también, colaborarían con Javier Noriega. Lo mismo ocurrirá con el dúo de ceramistas Carmen del Val y Rafael Pérez, contemporáneo a los anteriores, *“pertenecen a esas nuevas generaciones de ceramistas jóvenes que han aportado una espontaneidad y frescura a la cerámica española contemporánea que probablemente no tenía”*²³⁶.

Era una auténtica participación en un trabajo codo con codo, completándose con la visión del compañero. *“Cuando una pieza estaba hecha y bizcochada, la retomaba para terminarla de decorar, entonces él participaba en el diseño muchas veces, en el remate o decoración de la pieza; y yo participaba en el proceso de la pieza o hacía variaciones”*²³⁷.

Como buenos amigos, Suso y René, juntos, realizan exposiciones: en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid (1987); sala *KAO-LIN* (Estocolmo, Suecia, 1987); colectiva *España en Salamanca* (1988) y *Seminario IRIS* en Porvoo (Finlandia) el mismo año. Igualmente, participaron con *Balcón Norte* (1988, Burgos) e *In-útiles* (1989, Teruel), entre otras.



◀ Foto 65. I Seminario Internacional de Ceramistas, Estocolmo, 1988²³⁸

A raíz de la exposición internacional de Périgeux donde participaron integrando al *Grupo MO*, *“hubo un colectivo sueco, llamado el Grupo Kao-lín, que les gustó el trabajo que hacía yo con René Vázquez y nos ofrecieron ir a Estocolmo a exponer”*²³⁹.

Era en realidad una tienda (en Estocolmo) en la que se exponía y vendía las obras.

²³⁴ Entrevista a Carlos Sanz Aldea...cit.

²³⁵ VAZQUEZ, R.: “Suso Machón y René Vázquez”, en VV.AA.: *Ceramistas de Castilla y León*. Valladolid, Caja Salamanca, 1990, p. 9

²³⁶ En catálogo VV.AA.: *Balcón Norte*. Villarcayo, Fundación Sol Hachuel, 1988, p. 24

²³⁷ Entrevista a Suso Machón...cit.

²³⁸ Cedido por Suso Machón.

²³⁹ Entrevista a Suso Machón...cit.

Uno de los artistas que organizaba la exposición de Suso Machón y René Vázquez, les invitó a ir a IRIS en 1988. “IRIS fue una especie de seminario que se organizaba en Pommo (Italia) y dio la casualidad que como lo organizaron al año siguiente de cuando nosotros estuvimos en Estocolmo, pero no tiene nada que ver con Castilla y León”²⁴⁰.

En 1990, Machón y Vázquez fundan, con otros tres compañeros más, la fábrica S.A.L. Zinc y Cobalto (Boecillo, Valladolid), realizando un trabajo más seriado de cerámica utilitaria, de gres y fuego directo.

▫ Grupo MO²⁴¹ (1986-1987)

El grupo surgió de una necesidad, según dice Suso Machón:

“cuando las comunidades empezaron a hermanarse con comunidades autónomas de otras zonas siempre había intercambios culturales y comerciales. En concreto Castilla y León se hermanó con la región de Périgeux en Francia, que la capital es Poitiers –en 1986- y entonces surgió la posibilidad en exponer en Poitiers o hacer un intercambio cultural con ellos”²⁴².



Foto 66. Logo del Grupo MO ►

Estaba formado por: Tomás de las Heras y Carlos Jimeno, May Criado, Alberto Hernández, Antonio Merayo y Zincco René Vázquez. Como tal grupo sólo se realizaron varias exposiciones de carácter puntual: en el Centro Internacional de Arte Fermín Sánchez (Salamanca, 1992), Hôtel de Région (Poitiers, Francia, 1992) y Sala Castilla (Valladolid, 1992).



◀ Foto 67. Obra de Zincco René Vázquez, 1986²⁴³

Hasta los años noventa no se invierte la situación, recuperándose el interés por los colectivos artísticos, en gran parte por su propio dinamismo y en escasa medida por la presencia institucional que intenta abarcar todas las manifestaciones artísticas. No obstante, como sabemos, será muy difícil la entrada de nuevos soportes en el arte, y son escasos los ejemplos de apoyo directo.

Mucho menor fue la atención de las demás instituciones, por ejemplo las cajas de ahorros, pues sólo Caja España o Caja Duero realizaban alguna exposición puntual. Por parte de la universidad, a través de sus diferentes departamentos artísticos, no cumplía una de sus funciones básicas, tal era la de explicar los nuevos movimientos artísticos y los nuevos soportes, así como orientar al alumnado para comprenderlos. La universidad no atendía esa función, ni conocía en profundidad el arte contemporáneo

²⁴⁰ Ibídem.

²⁴¹ Domiciliados en Camino Aldeamayor, s/n. Boecillo, Valladolid.

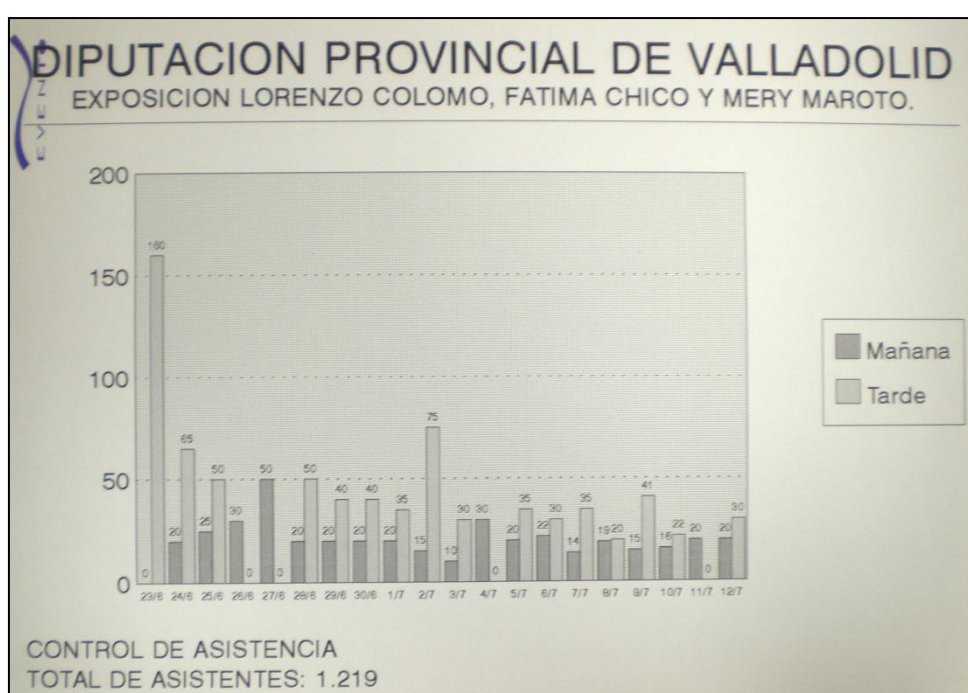
²⁴² Entrevista a Suso Machón...cit.

²⁴³ Proveniente del catálogo VV.AA.: *Grupo MO*. Valladolid, Galería de Arte Castilla, 1993.

más actual y, por tanto, mantenía una óptica conservadora, de rechazo a las innovaciones que presentaban los colectivos artísticos que, a su vez, se sentían maltratados por las instituciones académicas que sólo tenían interés por el arte figurativo de las décadas anteriores.

De la misma manera, el ayuntamiento de Valladolid y la Diputación realizaban algunas exposiciones más genéricas y didácticas: “*No tienen un objetivo como en la Junta de promoción de artistas de la comunidad*”²⁴⁴, aunque son destacables la exposición antológica de Francisco Sabadell (1993), *Escultores de Valladolid* (1992) y la de Lorenzo Colomo, Fátima Chico y Mery Maroto (1993), a las que asistieron numerosos público como destacaba la propia Diputación Provincial en sus estadísticas internas.

Gráfico 27.- Asistencia a la exposición de Colomo, Chico y Maroto en 1993 (Valladolid)²⁴⁵



▫ **Colectivo Koken (años ochenta)**

El grupo lo componen: Manuel Álvarez, Maribel Álvarez, May Criado, Alicia García, Mauricio García, Elena Gimón, Tomás de las Heras, Carlos Jimeno, Jorge León, Ramón López-Barranco, Suso Machón, Alicia Maestegui, Visi Martín-Granizo, Luis Carlos Rodríguez, Pilar Marco Tello, Alicia García, Mar Samos y Luisa Sanz, Carlos Jimeno, etc.

Entre sus actividades, realizaban el ciclo de música contemporánea denominada *Musi-koken*, celebrado desde los años ochenta. Un ejemplo de ello se recoge en el folleto del VI Ciclo con una programación en la que había conciertos de Ocean Drive, Madrid Brass, Pedro Estevan, María Villa, entre otros, o seminarios como el que se hizo a cargo de Adolfo Núñez sobre electrónica musical.

²⁴⁴ Entrevista realizada a María Jesús Miján...cit.

²⁴⁵ Catálogo de la *exposición de Lorenzo Colomo, Fátima Chico y Mery Maroto*. Valladolid, Diputación Provincial, 1993.

Igualmente, organizan seminarios: *Performance y otras formas de expresión artística* (1998); mediometrajés; vídeos; instalaciones; exposiciones, *Agua-hundimiento-Agua* (Casa Revilla, Valladolid), o *Performance* (Casa Cultura Delicias, Valladolid), etc.

El propio José Ramón Moncho creaba en 1996 *Barranco Producciones* dedicado a la distribución y producción de espectáculos de artes escénicas en apartados de música, danza y teatro.

▫ **Colectivo *Esfera* (1987-1991)**

Fue fundado por Javier Redondo y Carlos Aragón que han continuado exponiendo juntos desde 1989. Javier Redondo realiza una obra escultórica muy matérica y con texturas, uniendo lo conceptual con la expresión de sus pinceladas. Y Carlos Aragón se centra especialmente en la pintura de gran colorido y contrastes que envuelven una atmósfera intelectual; juega con el espectador entre la abstracción rota por elementos formales y figurativos reconocibles²⁴⁶.

Mientras, a mediados de los noventa, la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León comienza su labor con *Constelación Arte*, difundiendo exposiciones itinerantes vinculadas al arte contemporáneo y a la promoción de artistas de la comunidad, dentro de su extensa red de salas. En Valladolid colabora con *Reunart*, *Colectivo Tropo* o *Colectivo Servok* y grupos de fotógrafos como *Luna Cornata* o *Este Nopo*²⁴⁷.

Según Valderas Sastre:

*“El fin de la Junta no era el de unir a la gente en un colectivo propio, esa continuidad para que fuese motor del cambio cultural o artístico, a mí me parece que no. Era para exponer, se acababa la exposición y punto, ya no tenías relación con esas personas”*²⁴⁸.

▫ **Colectivo *Tropo* (1994-1998)**

Está integrado por dos artistas castellano-leoneses, Julio Mediavilla y Rafael Magro, escultores, que exponen en la región entre 1997 y 1998. La pareja artística se conocía profesionalmente desde años anteriores, de exposiciones colectivas como *Escultores de Valladolid* (Palacio de Pimentel, 1992) y con el proyecto *Flotantes para Tua* (Mirandela, Portugal, 1994).

*“Rafa y yo ya habíamos trabajado con anterioridad en el 94, con el trabajo de Flotantes para Tua en Mirandella, una ciudad de Portugal. Y nos conocimos...No fue un colectivo al uso, en vamos a registrarnos, vamos a hacer unos estatutos, con fecha tal...”*²⁴⁹.



Foto 68. Fotografía de Rafael Magro²⁵⁰ ►

²⁴⁶ M.A.V.: “Carlos Aragón y Javier Redondo, contrastes en armonía”, en *El Norte de Castilla*, exposiciones, 09/10/1992, p. 63.

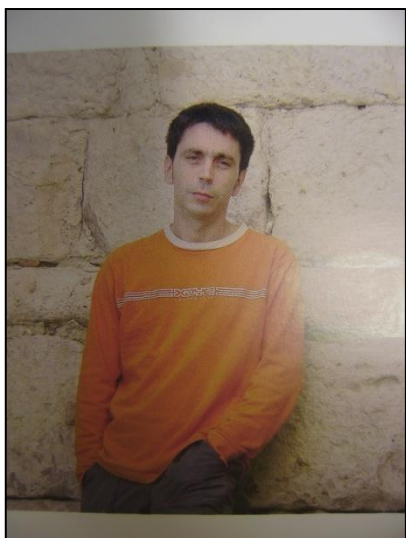
²⁴⁷ VV.AA.: *Fotografía. Luna Cornata. Este Nopo*. Zamora, Junta de Castilla y León, 1993.

²⁴⁸ Entrevista a Javier Valderas Sastre el 12-09-2011, en Valladolid.

²⁴⁹ Entrevista a Julio Mediavilla ...cit.

²⁵⁰ Extraída de www.diputaciondevalladolid.es.

El nombre del grupo proviene de una figura del lenguaje que cambia el significado, ya sea interno (pensamiento-metáfora) o externo (palabra-perífrasis). Nombre que encajaba con lo que estaban haciendo en escultura, relacionado con esa figura del lenguaje, *“Tropo como una metáfora, Tropo como una traslación de significado y entonces era genial porque de repente era como que nos definía, aparte de que sonaba bien”*²⁵¹.



◀ Foto 69. Fotografía de Julio Mediavilla²⁵²

El grupo carece de manifiesto y de un significado delimitado, era una vinculación profesional de dos artistas que intentan mostrar algo distinto y en conjunto:

*“Nos dimos cuenta que los dos estábamos bastante cabreados de lo que se veía por ahí, con lo que la gente trabajaba, de los artistas (me refiero). Con sus líneas de trabajo y las inquietudes estéticas que tenía la gente y no entendíamos como estaba la situación así. Y dos personas descontentas con lo que hay intentan lanzar otra idea, un poco surgió de esa necesidad”*²⁵³.

Se formalizó el grupo tras la convocatoria de plástica de promoción cultural de la Consejería de Cultura en Valladolid (1997), que atendía a los colectivos y se les contrataba para exposiciones itinerantes y les editaba un catálogo del las mismas²⁵⁴. *“Nos pedían la línea de colectivo... (...)...que teníamos una sede social, un dossier de obra. Pero no registramos nunca, aunque tampoco se lo plantearon, buscaron colectivos que estuvieran haciendo algo interesante e hicieron una selección”*.

*“La experiencia artística de Tropo se enmarca en este contexto en que se ha quebrado la seguridad de las reglas del arte que instauró la Modernidad. Y cuando la quiebra ha abierto ya vías dispares de expresión, con direcciones y sentidos contrapuestos. En esa disparidad se asienta el diálogo plástico de Julio Mediavilla y Rafael Magro. Entre la inevitable tradición y la búsqueda de modos expresivos que integren y anuncien una nueva percepción”*²⁵⁵.

*“Tropo recoge la herencia de la tradición de la vanguardia, sin el optimismo visionario de los ismos y, a cambio, ofrece obras que emplean otros recursos subversivos como la paradoja y la ironía”*²⁵⁶.

Julio Mediavilla, artista autodidacta, sorprende a través de la evolución de sus materiales. Con el grupo, utilizará el caucho combinado con aluminio, hierro y acero, y el vidrio, así como la descomposición de su escultura hacia una estructura reticulada y primaria. *“Fue un aprendizaje que fui pasando por*

²⁵¹ Entrevista a Julio Mediavilla ...cit.

²⁵² Extraído del catálogo *Autómata. Julio Mediavilla*. Pamplona, 2003.

²⁵³ Entrevista a Julio Mediavilla ...cit.

²⁵⁴ Otorgado al estudiado Su-terra-neo.

²⁵⁵ ATIENZA, R.: “Diálogo en la paradoja”, en VV.AA: *Colectivo Tropo. Julio Mediavilla y Rafael Magro*. Exposición Itinerante por Castilla y León. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997, p. 107.

²⁵⁶ FUENTES, I.: “Tropo: paradoja e ironía”, en *El Norte de Castilla*, Arte. Valladolid, 04-12-1997, p. 12.

distintos lenguajes artísticos, por ejemplo trabajé la abstracción, empecé a conocer artistas como Chillida u Oteiza... (...)...Susana Solano que también empezaba a trabajar sobre otra línea y es lo que tiene ser autodidacta, que es un sistema muy caótico de aprendizaje pero luego es muy interesante”²⁵⁷.



Las obras de Rafael Magro juegan con la ingravidez, y sus esculturas se hallan situadas en el espacio, añadiendo la incertidumbre y la paradoja como elementos propios.

◀ Foto 70. Julio Mediavilla, *Variaciones sobre el silencio: membrana*, 1997. Caucho, hierro y acero²⁵⁸.

Dentro del arte conceptual de ambos artistas, emplean materiales industriales pulidos o pintados que dejan entrever su relación con el Minimal Art. El material en este caso carece de importancia, de aspecto industrial y artificial (pulido o policromado), pero, sí, adquiere relevancia el espacio que albergan, a manera de contenedores que dejan entrever su interior por medio de fisuras.

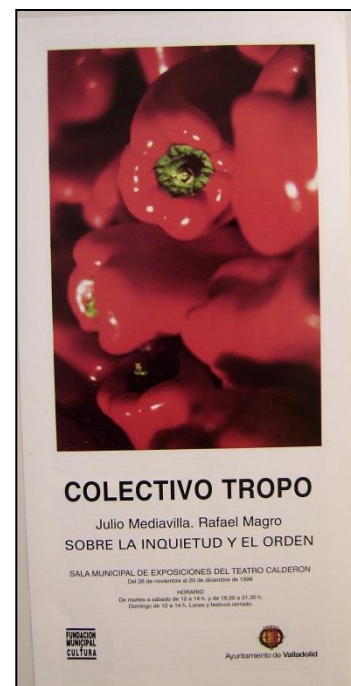
Por otro lado, la obra de Mediavilla se reducía a retículas, sin embargo, la de Rafael Magro se descomponía en cilindros como forma básica. Formas que tienen vida, como si estuviesen sacadas de una naturaleza microscópica.

“Transitamos físicamente de uno a otro universo para hacer lo propio en los respectivos interiores. En ambos casos hallamos calidez, tanto en los cuerpos y en el propio ambiente propiciado por esa lisura textural y ese estallido cromático de los de Magro, como en la que propicia el material mismo –el caucho y su articulación amable con el metal de los de Mediavilla”²⁵⁹.

Foto 71. Folleto de Colectivo *Tropo*. Sobre la inquietud y el orden, 1998²⁶⁰ ▶

A pesar de la frialdad de éstos materiales, abrigan grandes conceptos, ubicándose en una especialidad que forma parte del conjunto; Rafael Magro hablaba de sus esculturas:

“... son esencialmente críticas, poliformas... (...)...Me gusta que las toquen para hablarlas. Pensarlas es una necesidad. Hacerlas es una venganza. Las adjetivan de minimalistas, pero no son tan frías...”



²⁵⁷ Entrevista a Julio Mediavilla ...cit.

²⁵⁸ Extraído de VV.AA.: *Memoria 1995-1998...* ob. cit., p. 115.

²⁵⁹ USTARIZ, A.: “No buscamos nada en común”, en *La Crónica 16 de León*. León, 13/07/1997, p. 76.

²⁶⁰ Folleto cedido por el MUSAC y Julio Mediavilla.

(...)...*Me satisface el antivolumen. El aire circundante. La textura que se ve y que no se puede tocar... (...)...Nunca he hecho una escultura masculina, creo que las mías son de una feminidad incisiva. La influencia más grande que tienen es la mía*²⁶¹.

Se trataba de un conflicto de personalidades, pero con un respeto mutuo,

*“... parecíamos adversarios y las exposiciones que montábamos parecía un campo de batalla, hasta el punto de que íbamos a montar una exposición... (...)...dos escultores, parecía que teníamos el ego muy hinchado los dos pero era como que queríamos acaparar los dos el espacio y no había manera de ponerse de acuerdo”*²⁶².

A pesar de estas divergencias, poseen elementos comunes, lo que Román Atienza ha reducido en 5 caracteres:

*“a) el recurso a la paradoja (creo que de manera divergente), b) la desconfianza de la palabra (por procedimientos distintos), c) la preservación de la energía (aunque con medios contrapuestos), d) el retorno al oficio artesano del artista –aún cuando sea a su pesar- y e) el misterio que se oculta en un conflicto entre dentro y fuera, lo aparente y lo subyacente”*²⁶³.

Así señala Mediavilla:

*“... trabajábamos con conceptos similares, pero obviamente como los materiales y el bagaje de cada uno era diferente llegamos a sitios muy parecidos por caminos bastante distintos, eso es lo que nos sorprendía a los dos, era una relación extraña... (...)...en el concepto había unos nexos de unión que nos sorprendía”*²⁶⁴.

Su obra comportaba un ineludible carácter unitario, decía Hernando²⁶⁵, mientras Magro exprimía el orden y la evolución serena de sus formas, Mediavilla construía con transformaciones bruscas y llenas de inquietud. Son naturalezas distintas sobre un territorio muy parecido; contrarios, pero complementarios en su resultado, donde el silencio alcanza un gran valor creativo.

En palabras de Magro:

*“... la intencionalidad individual de la obra, coincidente en variados aspectos, conduce inevitablemente, al enriquecimiento estético, como grupo de intereses convergentes. Así pues, se pueden encontrar fácilmente planteamientos de conceptos como: investigación, intencionalidad y construcción; nexos de unión (que no de estilo) claramente afines”*²⁶⁶.

Su primera intervención, aún sin constituirse en colectivo, fue *Flotantes para el Tua* (1994) en Mirandela (Portugal) y consistía en una estructura iluminada de pvc rosa sobre el río Tua.

²⁶¹ Palabras de Rafael Magro en VV.AA.: *Guía de Artistas de Valladolid. Arte Valladolid*. Valladolid, Diputación, 2008, en sección Escultura, ficha de Rafael Magro.

²⁶² Entrevista a Julio Mediavilla ...cit.

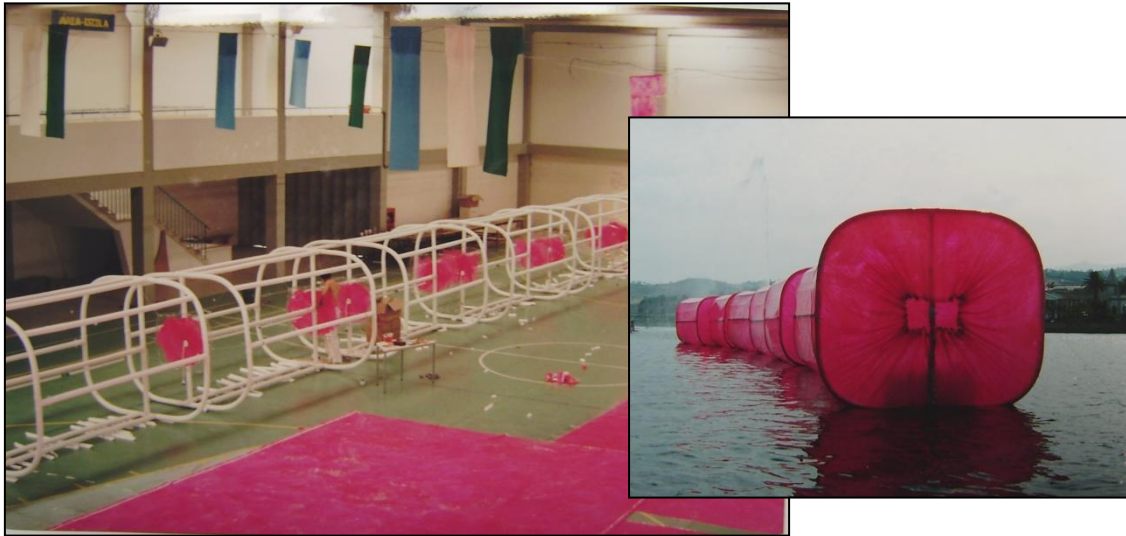
²⁶³ ATIENZA, R.: “Diálogo en la paradoja”. En VV.AA: *Colectivo Tropo...ob.cit.*, p. 114.

²⁶⁴ Entrevista a Julio Mediavilla ...cit.

²⁶⁵ Folleto de la exposición Colectivo Tropo. Julio Mediavilla. Rafael Magro. *Sobre la inquietud y el orden*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998.

²⁶⁶ MAGRO, R.: *Colectivo Tropo*. Papel escrito, entregado por Julio Mediavilla.

▼ Foto 72. El proceso de *Flotantes en el Tua*²⁶⁷ ▼ Foto 73. La intervención en Mirandela²⁶⁸



Sólo han realizado exposiciones: la itinerante organizada por la Junta de Castilla y León (1997) para grupos de artistas²⁶⁹ con propuestas escultóricas; *Colectivo Tropo. Julio Mediavilla. Rafael Magro. Sobre la inquietud* (1998); *Sobre la inquietud y el orden* (Teatro Calderón de Valladolid, 1998); *Constelación Arte. Colectivo Tropo* en Burgo de Osma (Hospital de San Agustín, 1998), etc.

Además, hicieron proyectos con la *Asociación de la Voz de Mi Madre*:

*“Era un colectivo que sonaba pero no llegamos a tener una interrelación entre nosotros, si tú te dedicas a esto, yo me dedico al otro ámbito y era muy difícil fusionar...no sé si era nuestra manera de ser o del ambiente”*²⁷⁰.

Su trabajo colectivo les permitió promocionarse como artistas y visibilizar de forma más sencilla su obra *“era muy difícil conseguir una individual y encima el tipo de obra que hacíamos que era bastante...variada”*²⁷¹.

²⁶⁷ Foto cedida por Julio Mediavilla.

²⁶⁸ Ambas fotos cedidas por el artista Julio Mediavilla.

²⁶⁹ J.F.M.: “El colectivo Tropo presenta sus últimas propuestas...ob.cit.

²⁷⁰ Entrevista a Julio Mediavilla...cit.

²⁷¹ *Ibíd.*

“Los medios de comunicación hicieron bastante poco a la hora de reconocer este tipo de corrientes y había que obligarles muchas veces, y el hecho de que un medio de comunicación reflejara o viera tu trabajo era un logro. Sobre todo estaba un poco orientado por María Aurora Viloria del Norte de Castilla que era toda una institución, ya no en el periódico pero en esos ámbitos artísticos del momento. Y María Aurora Viloria bebía un poco de las fuentes de Teresa Ortega Coca y yo creo que construyeron un poco, una ideología en la cual apoyaban una serie de cosas y otras no. Y otras las rechazaban o abiertamente o con su ignorancia... (...)...Teresa Ortega Coca hacía crítica y era la cabeza pensante de todo ese movimiento que se gestó en Valladolid. Yo recuerdo en el 91 una instalación que hicimos en la Iglesia de las Francesas... (...)...era una de las salas importantes de la ciudad... (...)...nos planteamos hacer una instalación entorno al concepto de frontera y presentamos un proyecto a la Concejalía y nos concedieron la instalación... (...)...fue un trabajo inmenso con los medios que tuvimos. Los medios de comunicación como el Norte de Castilla lo obviaron, los convocamos por activa y por pasiva y yendo a la redacción y no hubo manera. La respuesta del público fue brutal. Me refería a eso, que cuando estabas aportando algo fuera de la línea notabas que aquello se bloqueaba y costaba que saliese a la luz”²⁷².

El colectivo llega a su fin por falta de entendimiento profesional de sus componentes, pues chocaban por sus fuertes caracteres; de manera que tuvieron que continuar por separado para seguir disfrutando de su trabajo artístico.

“Tuvo su repercusión, no a nivel de medios de la ciudad pero si en ámbitos artísticos que nos tuvo en cuenta y nos valoró, y se nos respetaba bastante. Y en lo personal no como carrera, supuso un cambio muy grande porque aprendí muchísimo de esa relación porque fue de una dureza extrema... (...)...me enseñó a preparar proyectos, a organizar trabajos a intentar como se puede materializar una idea bestial que tú sólo a lo mejor o tus medios la puedes contextualizar pero hay que llevarla a cabo”.

Otros colectivos vinculados a Valladolid por la residencia de sus componentes son el *Colectivo Le Bogg* y el *Colectivo Serbok*, ambos con un origen casi paralelo.

▫ **Colectivo Le Bogg (1995-hoy)**

El nacimiento de este colectivo es el resultado de la fusión de tres personalidades: Javier **Bustelo** (1953), **Ostern** y Luis **González Gallego**. Se conocieron Bustelo y Ostern en 1995 y, en cambio, Ostern y González Gallego, desde su época de estudiantes. Ostern, hilo de unión, aportó la idea de crear un grupo, a pesar de pertenecer a corrientes artísticas diversas, pero aunando sus reivindicaciones sobre el papel de la pintura y en especial del collage.

²⁷² *Ibídem.*

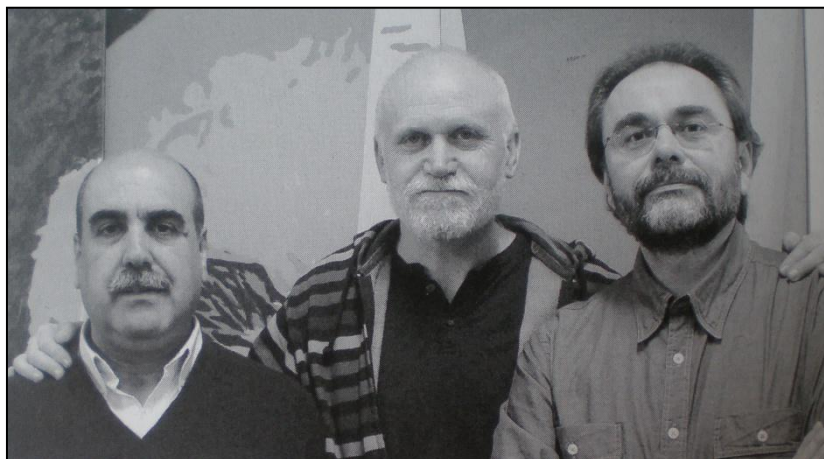


Foto 74. Miembros del grupo: Luis González Gallego, Javier Bustelo y Ostern

Su nombre *Le Bogg* procede de las iniciales de sus apellidos al que se suma el artículo en francés.

Javier Bustelo²⁷³ no poseía una formación académica y tenía debilidad artística por Bacon, Barjola, *Equipo Crónica*, Eduardo Arroyo, etc. Su influencia, sobre todo del pop, del contenido social que posteriormente irá abandonando para dejar paso a la plástica y al arte por el arte. Su primera exposición la hace a los 23 años con la Diputación de Valladolid y, más tarde, en la *Galería Grisalla*, comenzando su trayectoria basada en la pintura de corte figurativa y pop; a posteriori, ha colaborado en otros campos con Rodrigo Tapias y Debbie Douez en vídeo y con Juan Villa en escultura.

Ostern era el único que tuvo una formación académica en la facultad de BBAA de Bilbao. Trabajaba con una galería madrileña y era poco conocido en Valladolid, aunque Bustelo conocía su obra, al igual que Ostern la de Bustelo y, entre broma y broma, proyectaron unirse con otro artista, Luis González Gallego, decorador y de formación autodidacta, y al que conocía Ostern.

Los tres se convierten en amigos pintores que decidieron juntos hacer obras. Su primer contacto fue en la tetería Albaicín en la capital vallisoletana y, tras una larga charla, decidieron crear este colectivo con obra conjunta entre ellos: *“Hablamos de la idea y nos pareció interesante. Allí salimos del encargo de llevar unos bocetos al Minuto a los 15 días”*²⁷⁴. Su segundo punto de contacto fue el café *Minuto*, de ambiente estudiantil, a donde llevaron sus obras y bocetos, y comenzaron a elaborar un proyecto conjunto.

*“El objetivo de ese colectivo era la experiencia... (...)...Luego me enteré de la colaboración que habían hecho Basquiat con Warhol y Clemente, que fue propiciada por sus marchantes. No tenía nada que ver porque no había una cohesión pero creo que es el ejemplo más parecido a lo nuestro”*²⁷⁵.

Las obras recordaban a los "cadáveres exquisitos" de los surrealistas, porque participan varios artistas para realizar una única obra, no en el concepto.

²⁷³ Ver catálogo VV.AA.: *Javier Bustelo. Retratos de la diversidad*. Valladolid, Galería de Arte Teresa Cuadrado, 2003.

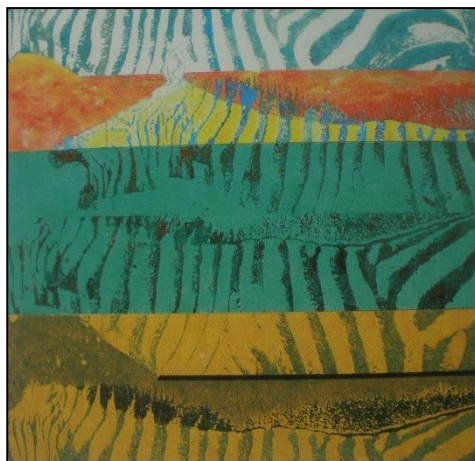
²⁷⁴ Entrevista a Javier Gómez Bustelo en Tudela de Duero (Valladolid) el 28-06-2011.

²⁷⁵ *Ibídem*.

Son creaciones provenientes de tres manos que lograban una armonía de resultados, basándose en la técnica del collage.

Foto 75. *Le Bogg* 1. 1996. Mixta sobre lienzo ►

“Los resultados fueron y son gratamente sorprendentes en cualquiera de las maneras que utilizamos: pinturas basadas en un boceto previo cuyo soporte dividimos en tres partes que trabajamos individualmente y luego volvimos a unir; obras que vamos pintando en forma de rueda (uno comienza un cuadro y lo continúa otro y lo termina el tercero); obras digitales usando el mismo modo circular; grupos de obritas de pequeño formato que juntas forman una gran obra, video usando el viejo método de cortar y pegar, etc.”²⁷⁶.



Poseen reminiscencias del comic, del arte pop, de la abstracción o del gesto expresionista, según se desprende de sus obras.

Tanarro explica:

“... aquí el artista se olvida de algo de sí y se deja invadir por el compañero. Una buena cura de humildad para aliviar ese cierto grado de vanidad inherente a la creación. En las tablas troceadas y ensambladas, en las tiras de cómic que respetan el juego de la alternancia, en las cajas de luz hay técnica, hay juego, sentido del humor y sobre todo un largo camino de aprendizaje. Lo han hecho solos y en compañía de otros. Aquí están detrás de sí mismos”²⁷⁷.

Hacen escasas exposiciones, sólo a partir de 2010. Desde que se unieron en 1995 hasta hace apenas un año, *“estuvimos 2 o 3 años haciendo cosas”²⁷⁸, luego nos dejamos un tiempo y lo dedicamos a nuestra obra... (...)...Hace 3 o 4 años se me ocurrió –como al principio había sido Ostern- un motivo para hacer cosas. Y presentamos un proyecto para exponer en el Teatro Calderón”²⁷⁹.* Después de esa inactividad, de la que mantendrán contacto, surgirá la exposición en la sala municipal de exposiciones del Teatro Calderón (Valladolid, 2010)²⁸⁰, con pinturas, esculturas e incluso vídeos.

²⁷⁶ Catálogo BUSTELO, J.: *Javier Bustelo. Colaboraciones*. Itinerante por Palencia, Zamora, León y Ponferrada, Caja España, 2010.

²⁷⁷ TANARRO, A.: “El cuarto pasajero”, en catálogo VV.AA.: *Le Bogg*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2010, s.p.

²⁷⁸ Presentadas a concursos provinciales.

²⁷⁹ Entrevista a Javier Gómez Bustelo...cit.

²⁸⁰ Ver folleto de la exposición: *Le Bogg*. Javier Bustelo-Ostern-González Gallego. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2010.



Foto 76. Portada catálogo exposición 2010

Actualmente, *Le Bogg* “está en la resaca de la exposición de las panderetas”²⁸¹ en colaboración con Joaquín Díaz, donde han organizado una exposición de 29 artistas interviniendo sobre una pandereta²⁸².

*“Es una forma de trabajar muy difícil, aquí podemos trabajar muy bien porque Ostern a mi me respeta mucho y Luis González Gallego es muy buena persona, y yo no sé como soy para ellos, pero que no hay problema. No sé si ha habido en todo el tiempo dos minutos de celos, pero el resto del tiempo muy bien, muy fluido”*²⁸³.

Ha tenido buena recepción de público. *Le Bogg* pone punto y seguido en su actividad.

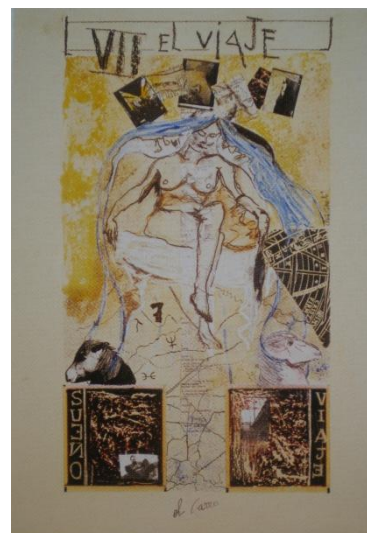
▫ *Colectivo Audiovisual Servok (años noventa)*

Con Javier Valderas Sastre²⁸⁴ (1963), Óscar Fuertes García (1968) y Celia R. de Viñaspre Ripa (1968). El primero formado en trabajo social aunque especializado en cine y fotografía y, el resto, licenciados en BBAA por la Universidad de Bilbao.

Les une principalmente el teatro, a través del cual se conocen; así como el trabajo en soportes fotográficos, vídeo, cine, ordenador, en un proceso de exploración continua; También, destacan sus individualidades.

Foto 77. *El Carro* de Celia R. Ripa, 1996. Técnica mixta²⁸⁵ ►

“De los primeros contactos salieron ideas que más tarde han ido haciéndose realidad, plasmándose en la concreción de actividades que ya forman parte de la corta historia del colectivo. Una pequeña película, charlas, coloquios, vídeo-arte, intervenciones parateatrales, etc. son algunas de las tareas conjuntas realizadas



²⁸¹ Entrevista a Javier Gómez Bustelo...cit.

²⁸² Exposición *La pandereta pintada*. Valladolid, Teatro Zorrilla, 2011.

²⁸³ Entrevista a Javier Gómez Bustelo...cit.

²⁸⁴ Ver VV.AA.: *Javier Valderas. El rumor del cíclope, fotografías*. Valladolid, Ayuntamiento, 1996.; VV.AA.: *Sin metales ni escalones (fotografías)*. Javier Valderas. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996. Y VV.AA.: *Paisajes electrónicos*. Javier Valderas. Ávila, Junta de Castilla y León, 1994.

²⁸⁵ Extraída de VV.AA.: *Memoria 1995-1998...ob.cit.*, p. 157.

en colectividad. El colectivo es, sobre todo, punto de encuentro, en el que confluyen multitud de puntos de vista, convergentes unas veces y divergentes otros; es asimismo el vehículo adecuado para diseñar y planificar las acciones que más tarde se llevarán a cabo para la mejor consecución de los objetivos marcados”²⁸⁶.

Son un colectivo que juega con el tema de la imagen y la fotografía, sonido, arte digital o acciones de *body art*. Decían: “Percibimos lo icónico en tanto que su sentido puede alcanzar a ser dicho, aún cuando reconozcamos estar en presencia de lo inefable”²⁸⁷. A partir de esa idea, realizaron una exposición itinerante en 1998, organizada por la Junta de Castilla y León: *Un paso de libros perdidos y olvidados*, mostraban el desarrollo de su fotografía en sus distintos tratamientos –en torno a la idea del tarot-:

Foto 78. Portada catálogo de exposición *Un paso de libros perdidos y olvidados*, 1998 ▶



Javier Valderas: “Hacer un tarot en tamaño natural, editando libro, el propio tarot...y se hizo una exposición. Vino como anillo al dedo la convocatoria de la Junta de la Castilla y León, que pedía formato de colectivo, nos presentamos con el proyecto, como era fotográfico había que presentar bocetos que luego se integraron en la exposición.”²⁸⁸.

“Así mientras Javier Valderas utiliza la fotografía en un grado de pureza extrema con un homenaje implícito a la inquietante obra del fotógrafo americano Joel Peter Witkin; Celia R. Ripa inicia el mestizaje fofo-infográfico con un viaje surrealista en paralelo a la obra del cineasta de animación checo, Jan Svankmajer o la de los británicos Quay. En el caso de Óscar Fuentes no encontramos con el referente que ya no es fotográfico sino netamente informático y el mundo de la ciencia ficción y el cómic se imponen como pesadilla. En todos los casos detrás de cada imagen reside una palabra que introduce un soporte simbólico donde parecía que ya no había espacio para su presencia”²⁸⁹.

No realizarán más exposiciones, pues dos de los componentes se van a Madrid, y el grupo se separa por caminos distintos. Javier Valderas permanece en Valladolid, y explica:

“... queríamos hacer más cosas, como conocíamos gente de teatro, era la época de la guerra de Bosnia, teníamos un proyecto para unificar estrategias, o sea, queríamos hacer una especie de performance que en realidad era recoger dinero para mandarlo a Bosnia, haciendo una actividad la que fuera, en ese caso una intervención artística en un medio que era el de RENFE, en la sala de maquinarias... (...)...pero hacerlo era muy complicado. Lo que sí que hicimos fue, no como Colectivo Servok, pero hicimos una película, un largometraje, fue

²⁸⁶ Colectivo Servok en www.oocities...cit.

²⁸⁷ COLECTIVO SERVOK: “Un libro de pasos perdidos y olvidados. Una intervención artística alrededor del Tarot”. Folleto de la exposición colectiva itinerante *Un libro de pasos perdidos y olvidados*. Colectivo Audiovisual Servok. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998,s.p.

²⁸⁸ Entrevista a Javier Valderas Sastre...cit.

²⁸⁹ PAUNERO LEBRERO, C.: *El cuerpo de la imagen*, en www.oocities.org. 1998.

*mi primera película como director de fotografía... (...)...se llama Amianto la película, que no se ha estrenado, es en blanco y negro*²⁹⁰.

Foto 79. *La rueda de la fortuna*, Óscar Fuentes, 1996. Técnica mixta sobre papel²⁹¹ ►

En estos años noventa, encontramos, también, al **Colectivo Magenta**, dedicado a la pintura y al que pertenecen Carlos Jimeno Velasco y el **Colectivo del Val**.

Más tarde, el *Grupo Vallpal* se forma entorno a 1997-1998, integrado por un elenco de artistas –alrededor de cuarenta- provenientes de la A. C. Muriel (Palencia), afincados en Palencia y Valladolid: Ana Arranz Pascual –directora del grupo-, Adolfo Abejón, Nieves Bautista, Álvaro Crespo, Luisa Cortinas, Ana Esteban, Pablo García, Consuelo Gil, Sagrario Herrero, Irene Muñoz, entre otros muchos. Era una plataforma de divulgación y promoción de la obra de sus artistas, particularmente pintores y escultores. Realizan exposiciones: la colectiva de pintura (1998 en Aranda de Duero); la dedicada a Lorca *Miradas vida y obra* (1999, Palencia y Valladolid); y *10 pintores ante el 2000* (2000. Centro Cultural Duero en Aranda de Duero). “*Vallpal no sólo organiza exposiciones de sus miembros sino que colabora con otras asociaciones culturales de los pueblos de las dos provincias y pretende colaborar con las Casas de Cultura*”²⁹².



Finalmente, más cercanos en el tiempo, hay otros grupos como *Arañados signos* (Valladolid, desde 2007) o *Colectivo Rémora* (Valladolid, desde 2008), etc.

▪ Las provincias de Ávila, Segovia y Zamora

Ávila es una de las provincias donde se ha detectado una escasa existencia de colectivos con entidad, igual que ha ocurrido, en las provincias de Zamora y Segovia. En el último caso, la cercanía a Madrid ha limitado el desarrollo de este tipo de agrupaciones, porque la mayoría de los artistas marcharon a la capital y la administración siempre ha dado prioridad a los grandes fastos, frente a la promoción y ayuda a la creación con minúscula como aún pedían en 2009²⁹³.

Dentro de las infraestructuras abulenses de apoyo al mundo artístico, los ejemplos tienen poca envidia. Las salas son propiedad de las entidades: la de la Caja Central Ávila (en funcionamiento desde los años sesenta) y la de Caja de Ahorros. Son las únicas promotoras de exposiciones más o menos convencionales, así como conferencias, cursos, talleres o conciertos, aunque la Caja de Ávila²⁹⁴ no ha sido hasta el año 2000 cuando ha puesto en funcionamiento un programa de creación de Nuevos Espacios de Desarrollo Social y Cultural. Además, encontramos las salas municipales y provinciales, la de la Escuela de Artes y Oficios, la Casa de Cultura de Ávila, etc.

Igualmente, son escasas las galerías: Galería Lira, Galería de Arte Almanzor (activa en los setenta) o Sala Agua. De la misma manera que es limitado el fomento de

²⁹⁰ Entrevista a Javier Valderas Sastre...cit.

²⁹¹ Extraída de VV.AA.: *Memoria 1995-1998...*ob.cit., p. 157.

²⁹² ÁLVAREZ, J.: “La unión del arte”. En *El Norte de Castilla*, Valladolid, 05-08-1998, p. 6.

²⁹³ Ver noticia en EFE.: “Los artistas abulenses piden al PSOE interés por la cultura en minúscula”, Ávila, 22/04/2009, www.soitu.es.

²⁹⁴ Ver www.obrasocialcajadeavila.com.

las exposiciones de interés de carácter colectivo: *Cinco pintores abulenses* (1980, Ávila), *Pintores abulenses* (1981, Caja de Ávila), *Nueve Pintores Abulenses* (1982, Caja de Ahorros), *Artistas actuales abulenses*²⁹⁵ (1985, fue itinerante, organizada por la Junta de Castilla y León, donde se presentaban muestras de las principales aportaciones artísticas de creadores provinciales.

Asimismo, se desarrollaron los Encuentros Jóvenes Artistas Plásticos Castellano-Leonés en la sala Caja de Ahorros de Ávila desde 1986 y se repartieron premios: el Premio Gredos (desde 1980) o el Premio Nacional de Pintura Adaja (Ávila). Los esfuerzos llevaron a la celebración de bienales: la Bienal de Pintura de Ávila²⁹⁶, Bienal de Pintura Gran Duque, Bienal de Pintura Ávila del Rey; y certámenes: el Certamen Autonómico de Artes Plásticas de la Junta de Castilla y León, modalidad pintura, donde se premió en 1993 a Félix Curto; y el Certamen Nacional de Pintura de Gredos (Arenas de San Pedro, Ávila), entre otros acontecimientos.

Sin embargo, hasta finales de los noventa no se percibe un acercamiento mayor al arte contemporáneo con Artenavas (a partir de 2001) y la Feria de Arte Contemporáneo de Arévalo desde 2008.

Por su parte, la provincia y ciudad de Segovia no había cambiado desde los años de la posguerra con una deprimente situación artística, pues no organizaban más de una o dos exposiciones anuales; algún certamen y la apertura de algún espacio expositivo. Es quizás la exposición de *Artistas Segovianos* (1952), celebrada en Madrid, el punto de inflexión del ambiente cultural de Segovia y sus ganas de renovar el ambiente artístico que se había quedado varado en los grandes artistas decimonónicos sin atender a los jóvenes de “vanguardia”²⁹⁷, cuando, además, ya a principios del siglo XX en Segovia se habían concentrado un gran número de poetas, pintores y escultores.

Aún en los años cincuenta todavía continuaba un interés “formalista” en el arte, y, poco a poco, se introducirá el tema del paisaje como excusa de la introducción de la abstracción. No había sido hasta 1946 cuando se desarrolló la primera exposición tras la guerra civil, dedicada a temas segovianos. En estos años desarrollaba su actividad la Academia de San Quirce que organizaba los llamados “Pensionados de El Paular”, dedicado a pintores –procedentes de las escuelas de arte-, permitiendo una apertura cultural.

Según Santamaría²⁹⁸, habrá que esperar a la década de los sesenta cuando comienza a exponerse multiplicidad de tendencias, reconocido en la figura de Carlos Muñoz de Pablos o Francisco Lorenzo Tardón.

*“En Segovia pesa mucho el polvo de la historia, los pedruscos y todas esas cosas son siempre una buena excusa para proteger la apatía latente en la ciudad. Esa apatía es una arma de doble filo, pues por una parte es anticultural y destructiva, pero por otra parte protege la modernidad y toda esa zarandaja provinciana de Madrid”*²⁹⁹.

²⁹⁵ Ver su catálogo VV.AA.: *Artistas actuales abulenses APAP: exposición itinerante por Castilla y León*. Ávila, Junta de Castilla y León, 1985.

²⁹⁶ Primer premio de pintura en 1974 para José Luis Pajares extraído del catálogo de la exposición; VV.AA.: *I Exposición Regional de Artistas Plásticos...* ob.cit., p. 104.

²⁹⁷ Como Alberto Delgado, García Ochoa, Menchu Gal, José Lapayese, Francisco San José, Gregorio del Olmo, Juan Guillermo, etc.

²⁹⁸ SANTAMARÍA, J.M.: *Arte en Segovia. Siglo XX*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1985, p. 154.

²⁹⁹ Tesis doctoral de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras...* ob.cit. p. 27.

El panorama pictórico dominante en la ciudad estaba basado en tradición “*del tipismo severo de Ignacio Zuloaga y no aventurándose más allá del paisajismo localista de Jesús Unturbe o de Lope Tablada Maeso y su hijo Lope Tablada de Diego. El aire fresco de La Casa del Siglo XV no soplará hasta que ésta abra sus puertas a finales de 1962*”³⁰⁰. Desde los años sesenta se forjan figuras artísticas nuevas como el citado Carlos Muñoz de Pablos (vidriero), José María Moro (escultor) y Francisco Lorenzo Tardón (pintura). Junto a ellas, comenzaba a despegar la ciudad desde esta perspectiva gracias a la apertura de la sala de exposiciones –de carácter privado-, la Casa del siglo XV, sala y galería que promovió el arte contemporáneo segoviano.

La Casa del Siglo XV, promocionada por los hermanos Serrano, Ángel y Jesús, nace en torno a 1962 como galería y tienda, se inaugura con un sentido de permanencia y con una programación propia que permanecerá hasta 2000, cuando sus promotores se jubilan. Realizará alrededor de 500 exposiciones y pasarán por ella algo más de 350 artistas³⁰¹.

Mazariegos recuerda su historia:

*“Jesús que estudiaba en Madrid, desde su actividad de coordinador cultural del colegio mayor en el que estaba, estableció relaciones con las pocas galerías de Madrid de principios de los cincuenta. Los dos hermanos formaban parte del escaso número de visitantes de las exposiciones, siempre los mismos. Así fueron formando una visión vanguardista de la pintura y del arte en general que, para el asfixiante ambiente provinciano de Segovia, supondrá una oleada de aire fresco y canalizará, durante muchos años, todo aquello que supere el manido paisajismo local dominante en aquella ciudad sumergida, como la llama Javier Rodríguez Baixeras en el título de un poema”*³⁰².

La Casa del s. XV se convirtió en punto de referencia de las corrientes vanguardistas que despuntaban desde los sesenta. “*La galería más interesante de Castilla y León, siempre y en mi opinión... (...)...desde Picasso hasta el último que expuso allí,, todos pasaron con un criterio y un rigor maravilloso*”³⁰³.

Según Parreño,

*“... su capacidad de detectar las propuestas más radicales se plasmaría, pasados los años, en el hecho de que fue la primera galería española donde por primera vez –en 1978- se celebró una exposición de Joan Brossa fuera del ámbito catalán. Otro tanto cabe decir de las dedicadas a Isidoro Valcárcel Medina –en 1969 y 1996- o de una exposición como Negro sobre Blanco. Exposición Internacional de Arte por Correo (1978), una de las iniciativas pioneras en nuestro país dedicadas al mail art o arte postal”*³⁰⁴.

Y Mazariegos reitera “*La Casa del Siglo XV fue el único ámbito de apreciación positiva de la vanguardia pictórica, en una ciudad en la que, en la mentalidad colectiva, no se había pasado del impresionismo*”³⁰⁵. Se convertía en hito artístico dentro de la ciudad segoviana. Pero además como comenta González de la Torre:

³⁰⁰ Tesis doctoral de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras...ob.cit.*, p. 46.

³⁰¹ PARREÑO VELASCO, J.M.: “De un tiempo, de un país”, en VV.AA.: *El siglo XX en la Casa del siglo XV. Una galería de arte en Segovia, 1963-2000*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004, pp. 13-23, p. 14.

³⁰² Tesis doctoral de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras...ob.cit.*, p. 17-18.

³⁰³ Entrevista a Carlos Sanz Aldea...cit.

³⁰⁴ PARREÑO VELASCO, J.M.: “De un tiempo, de un país”...ob.cit., pp.21-22.

³⁰⁵ Tesis doctoral de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras... ob.cit.* p. 17.

“... fue algo más que una galería de arte; era un lugar de encuentro y de información para los artistas de la ciudad y de fuera de ella; aquí se daba cuenta de los actos culturales, de las fiestas, de los horarios de monumentos o del lugar apropiado para comer o pernoctar. Las inauguraciones, generalmente festivas, servían para estrechar lazos entre los artistas venidos de fuera y los locales”³⁰⁶.

Continuando esa tradición, de forma más leve, la Galería Machado, Galería Claustro (duró dos años en activo), Galería Ladreda 25, Galería Enebro (activa años ochenta) venían a multiplicar las posibilidades de exposición de los artistas.

Las galerías Machado o Ladreda 25 representaron a un nutrido grupo de creadores segovianos: Pérez de Cossío, Alfonso Montero, Adela Caballero, Jesús Pérez Ramos, María Eugenia Sancho, etc. A los que hay que añadir la Escuela de Artes Aplicadas y la Escuela de Grabado y Litografía que también poseían salas de exposición³⁰⁷. En cuanto a la primera hay un momento en que acumula a una grupo de personajes:

“... como Baixeras, Montoya, Cristóbal...un ambiente especialmente sobresaliente, Pedro Arentia y éste Peli, que le mataron en Madrid... (...)...llamado Manuel Contreras. Hay un momento especial donde la escuela acumuló prestigio, aunque era una casa locos”³⁰⁸.

Durante estos años aparecerán otras salas de exposiciones: en el Palacio de Archivos y Bibliotecas, Torreón Lozoya, Casino de la Unión (1981), sin criterio definido para sus presentaciones: París (1982), Arte Moda (1984), Centros Culturales de Cuéllar (1980) y San Idelfonso (1983), Casa de los Picos (con patio cubierto, dependía de Caja Madrid), Sala Babalú³⁰⁹ (1993), Casa de la Alhóndiga (un antiguo almacén de trigo, con exposiciones municipales de todo tipo), bar Ladreda 25, Arte 4, tiendas Pau Darara, Torreón Lozoya (también, tienda de regalos y música), etc. A la vez que existían algunas librerías que promocionaban el arte, como en la casa de Antonio Machado o cafeterías como el bar Santana, café Aguas Blancas, el restaurante vegetariano Almuzara, etc.

La galería-sala Torreón de Lozoya (organizada por la Caja de Ahorros y dirigida por Gómez Santamaría) tenía un criterio basado en lo figurativo, clásico, continuando la tradición del s.XIX, incluso. “La parte de abajo se utiliza ahora para pintores locales o compromisos de la caja y la sala de arriba para exposiciones de artistas consagrados y esta gente...como Granados y su pintura barroca, muchas veces son puras exposiciones para recuperar unos pintores olvidados y algunas veces justamente olvidado...lo recuperan de alguna manera”³¹⁰.

³⁰⁶ GONZÁLEZ DE LA TORRE, J.: “La Casa del siglo XV”, en VV.AA.: *El siglo XX en la Casa del siglo XV. Una galería de arte en Segovia, 1963-2000*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004, pp. 62-67, p. 66.

³⁰⁷ Ver CORTÓN DE LAS HERAS, M.T.: “El Arte”, en VV.AA.: *Historia de Segovia*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1987, pp.300-301.

³⁰⁸ Entrevista a Jesús Mazariegos en Paredes de Nava (Palencia), el 08-09-2011.

³⁰⁹ Sala alternativa con muchas posibilidades y gran espacio. Había sido un concesionario de coches, donde se realizaron exposiciones, desfiles de moda, sombras chinescas, patinadores, coloquios sobre arte, proyección de vídeos, etc.

³¹⁰ Entrevista a Jesús Mazariegos...cit.

El Torreón de Lozoya contó con el apoyo de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia³¹¹ cuya obra social desde 1943 apoyaba la restauración del monumento, donde se creó la sala de exposiciones, convirtiéndose a partir de entonces en referente artístico; editaba publicaciones: *El Acueducto y otras antigüedades de Segovia* de Gómez de Somorrostro; apoyaba las actividades de la Escuela de Grabado y Litografía (desde 1978); creará el Centro Cultural Cronista Herrera de Cuéllar (1980); patrocinaba exposiciones, *Cinco pintores vascos en Segovia* (1993); y fomentará la I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado (1974). Bienal que supuso un ambicioso proyecto,

“Esta exposición, en cuya organización participó La Casa del Siglo XV, fue un éxito sin precedentes al que se presentaron más de mil obras, para las que hubo de habilitar varias salas. Los aguafuertes y múltiples se expusieron en el Torreón de Lozoya; las serigrafías, litografías y obras en técnica mixta fueron colgadas en la Casa de los Picos. El acontecimiento fue intensamente seguido por la prensa y dio lugar a una serie de actividades complementarias, como charlas sobre las técnicas del grabado y exposiciones al aire libre en la Plaza de San Martín. Sin embargo la bienal no llegó a tener continuidad”³¹².

La Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia, la Diputación, el Ayuntamiento o la Junta de Castilla y León promueven exposiciones, sin conseguir que se consoliden las nuevas corrientes en Segovia. Habrá que esperar a las citada Constelación Arte (hacia 1995, organizada por la Junta de Castilla y León), sí fue importante y con un elevado coste económico, según Mazariegos³¹³, sin embargo, la recepción de público fue decepcionante, no se le había preparado, como ocurrió –recuerda- en la exposición de Carlos León.

La creación del Museo de Arte Contemporáneo³¹⁴ en Ayllón es un punto y seguido del arte segoviano, de corte más actual, un lugar de reconocimiento de las nuevas corrientes artísticas. Subvencionado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, venía a ser foco de certámenes, programaciones, exposiciones y actividades varias que, a partir de entonces, enriquecerían el bagaje cultural y artístico de la sociedad segoviana. En los años de su consolidación, allí expusieron Fuencisla García, Florentino San Juan, Luis Jesús Labrador, José Luis Herrero y Rafael Rodríguez, etc.

En Segovia, permanece el pulso entre la innovación y la tradición que se sigue al mantener a pintores pensionados por la Academia de Historia del Arte de San Quirce, con una historia de más de cincuenta años, concediendo ayudas a los artistas.

Poco a poco, adquiere más fuerza, como veremos, esa introducción, de “leve novedad”, en el arte que se va haciendo hueco en las propias instituciones con certámenes y concursos³¹⁵ en apoyo a los artistas, formados en Bellas Artes, en los

³¹¹ Ver capítulo La Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia en FOLGADO PASCUAL, J.A. y SANTAMARÍA LÓPEZ, J.M.: *Segovia, 125 años 1877-2002*. Segovia, Caja Segovia Obra Social y Cultural, pp. 193-263.

³¹² Tesis doctoral de MAZARIEGOS, J.: *Rafael Baixeras...* ob.cit. pp. 66-67.

³¹³ Entrevista a Jesús Mazariegos...cit.

³¹⁴ Nace en 1965, importante continente y lugar de promoción de los artistas más “vanguardistas” segovianos.

³¹⁵ Como Certamen de Arte del Día de la Provincia o el Certamen Provincial de Artes Plásticas (desde 1961) promovido por la Diputación Provincial, así como el Certamen de Pintura Premio Segovia (desde 1974), Premio de Pintura convocado por el Ayuntamiento (1970), etc.

sesenta y setenta, y las asociaciones culturales –con el Premio George Noe³¹⁶ o la I Bienal de Arte y Fauna³¹⁷–.

Todos estos instrumentos de promoción suponen un resurgimiento de la pintura frente a otras manifestaciones, de la mano de Jesús González de la Torre, Mon Montoya, Rafael Rodríguez Baixeras, Antonio Madrigal, José Manuel Contreras o Ángel Cristóbal. Así, podemos recordar la exposición colectiva de *25 pintores*, a finales de los sesenta, o la Bienal Internacional de Obra gráfica y Arte Seriado³¹⁸ –que se desarrollaba desde 1974–. En referencia a su eco, el periódico *El Adelantado* de Segovia decía:

*“Todas las posibilidades y variedades del geometrismo, constructivismo, expresionismo, hiperrealismo y surrealismo, el arte como documento, testimonio o compromiso social, están recogidas en esta muestra verdaderamente gigante... Si la obra gráfica es cuantitativamente el sector más importante de esta Bienal, no hay que olvidar los múltiples...Cerca de un centenar de obras de esta clase han concurrido en esta I Bienal segoviana que, repetimos, ha constituido un verdadero acontecimiento artístico y una sorpresa y que ha despertado gran interés en los medios artísticos internacionales”*³¹⁹.

Nuevas actividades se sumaban en los años setenta pidiendo un espacio para el arte contemporáneo: la *Exposición Homenaje a Fausto Núñez* y *El Paisaje de Segovia*, muestras de 1976 y 1977, respectivamente. En ellas se mostraba el hacer artístico y los nombres segovianos del momento: Rosa Albertos, Ángel Cristóbal, López Parras, Daniel Zuloaga, Vaquero Palacios, Pérez Castro, Antonio Madrigal, entre otros.

Por ejemplo, a finales de los setenta, la exposición *Pintura actual en Segovia* (Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona) reflejaba una representación adecuada de artistas residentes en Segovia: Rafael Baixeras, José Manuel Contreras, Mesa Esteban Drake, Francisco Lorenzo Tardón, Antonio Madrigal, Mon Montoya, Carlos Muñoz de Pablos, José María García Moro y Eloísa Sanz Aldea.

Y fue a comienzos de los ochenta cuando la ciudad se fue dotando y creando espacios de ocio que culminarán en 1985 al conseguir de la UNESCO el título de Ciudad Patrimonio de la Humanidad, lo que llevaría –años más tarde– a que se corte el tráfico rodado bajo el acueducto, emblema de la ciudad.

Maroto recuerda el ambiente de Segovia en los ochenta,

*“Había mucha gente que se dedicaba al arte, la música, pintura principalmente, y luego ibas encontrando otras capacidades y oficios como dentro del mundo de la artesanía, pero a mí siempre me ha interesado más el arte de acción, activo de la expresión social y cultural. Recuerdo que había muchas bandas de rock... (...)...había una comunicación muy activa a base de cambiar música o comics”*³²⁰.

En esta década comienza el Festival Internacional de Títeres “Titirimundi”, donde se mezclan los espectáculos: marionetas, payasos, compañías de teatro (como Juan Bravo), etc.; la Feria de Artesanía (que alberga más de cincuenta talleres de toda

³¹⁶ Promovida por la Asociación de Amigos de Segovia desde 1965.

³¹⁷ Desde 1983 por la Asociación para la Defensa del Patrimonio Natural y Cultural Segoviano en Duratón.

³¹⁸ Junto a la Fundación Enrique IV de Castilla y el Centro de Promoción del Patrimonio Cultural.

³¹⁹ A fecha del 30 de septiembre de 1974, recogido por SANTAMARÍA, J.M.: *Arte en Segovia...* ob.cit., p. 168.

³²⁰ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

España); la Semana del Cine con el apoyo del Ayuntamiento, Diputación, Junta de Castilla y León y Caja de Ahorros.

Segovia no será hasta los años noventa cuando rehabilite su casco antiguo, guiado desde el Plan General de Ordenación Urbana de 1984, además, en estos años se implanta el bachillerato artístico con buen resultado³²¹ por el ambiente de creación que se respiraba en la ciudad, y se promovió el Salón del Anticuario desde APROMES (Torreón de Lozoya).

A principios de esta década existía el Gremio Arsenal Segovianos, entidad dedicada a la artesanía y desarrollo de ferias nacionales en La Casa de los Picos que era la Escuela de Artes, lugar de celebración de exposiciones: la de Arte en Segovia en 1900, organizada por Academia de Historia San Quirce (1994) y/o La Real Fábrica de Cristales de la Granja como centro de exposiciones – cabe recordar la de vidrio doméstico europeo en 1995-.

La restauración, tanto del casco histórico como de sus monumentos, ha ido renovando la fisonomía de la ciudad con el patrocinio del Ministerio de Cultura³²² que financiaba el proyecto de restauración del acueducto, tras varios desprendimientos. Esta valoración por el patrimonio se ve de forma pesimista en el debate que se lleva a cabo por la Asociación Cultural Juan Bravo (1995), que decía:

“... frente a la tesis de proteccionismo de la parte oficialista (tanto central como autonómica) prevalecieron las demolidoras de los historiadores que veían un claro y galopante deterioro del patrimonio. Se hizo hincapié en que Segovia necesitaba una acción global urgente... (...)...tanto en el área urbana como en el cinturón verde y espacio naturales especialmente protegidos”³²³. No podían olvidar que desde 1985 Segovia era ciudad Patrimonio de la Humanidad, lo que exigía ciertas responsabilidades.

En esos años se podían ver exposiciones, por ejemplos *Los grabados de Goya* en el Torreón de Lozoya, familiarizando al público con esa técnica y su obra; se abre el nuevo Museo Diocesano en 1995 y la Diputación inaugura un museo permanente en 1995 en el Hospital de Viejos, mostrando su patrimonio histórico y artístico.

Maroto señala sobre los años noventa, *“Para la gente que emergíamos era prácticamente imposible... (...)...Las instituciones no apoyaban en absoluto, en esta época lo que se destilaba era que los artistas que tenían algo que ofrecer pues lo colgaban en los bares”³²⁴.*

“La oferta cultural de Segovia que podía ser mejor, todo hay que decirlo, siempre se puede mejorar. Y con la cultura es una riqueza que no causa temor el mejorar, sino al contrario. Hay ahora el Festival de Cine Europeo, hay una asociación que hace el Festival de Cortometrajes...la gente joven, las nuevas tecnologías, la cultura que en estos 15 a 20 años ha subido, la permisibilidad de la sociedad (las cosas estrambóticas son un poco más

³²¹ Nota recogida por VELASCO ÁLVARO, M.: *Década de los 90. Crónica de Segovia 1991*. Segovia, Caja de Ahorros de Segovia, 1991.

³²² *Ibidem*.

³²³ VELASCO ÁLVARO, M.: “El patrimonio artístico de Segovia a debate”. En Velasco Álvaro, M.: *Década de los 90. Crónica de Segovia 1995*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia, 1995, información sobre mes de noviembre.

³²⁴ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

normales)... (...)...*Se vive ahora una libertad de imagen y social muy interesante gracias sobre todo a Internet que ha dado un apoyo muy grande y universal*³²⁵.

En 1998, Mazariegos se incorporaba a la crítica de arte en el *El Norte de Castilla*, a partir de la exposición que hizo Sánchez Calderón en el Torreón Lozoya, que manifestaba su decidido apoyo al arte contemporáneo. Aparecían nuevos proyectos, el Museo Esteban Vicente que tanto cuesta aún comprender y aceptar por la propia población segoviana. Aún así, este crítico apreciaba un cambio notable, favorable, entre la Segovia en la que se instaló en 1983 y la actual, aunque aún es evidente –destaca– el divorcio entre el arte contemporáneo y el público en general, “*el arte no es un lenguaje universal, es difícil*”³²⁶.

No obstante, en el ambiente de renovación segoviano dentro de su historia artística es evidente la ausencia de trabajos colectivos en el mundo del arte, pero podemos destacar al **Grupo Agua**, a pesar de actuar más como asociación, de la que derivará ASEDA. Es un grupo de acuarelistas como José Orcajo, Frutos Casado de Lucas, Luis Jesús Labrador, etc. que continúa su labor hasta la actualidad.

En la provincia de Zamora la formación artística básica de los jóvenes procedía de su formación, tanto en la Escuela de Artes y Oficios, como en el bachiller artístico. El ambiente cultural también era poco propicio para el arte contemporáneo, según relata el artista Pacho Gato:

*“En las exposiciones siempre había gente, poca, en las cajas, Caja España, Caja Salamanca, en el Bosco, en Caché...El éxito de Caché más que la propia cafetería eran las exposiciones que hacía. Ángel (Almeida) se lo fue tomando en serio, fue olvidándose de la cafetería y dando más empuje a la galería. Había más movimiento de gente que le gustaba ir a ver. Y ahora vas a Caja Duero o Caja España y yo no me encuentro con nadie”*³²⁷.

En 1996, nace la galería de arte Espacio 36, con el objeto de presentar al arte más actual; además de la Galería Martín Breznes (años noventa), Galería Caché (que empezó como cafetería y reunió a los bohemios locales), café Óvalo, El Bosco (primero, cafetería, coincidió con Caché).

Y en lo que respecta a las salas de exposiciones, a parte de las galerías señaladas, se encuentran las propias salas municipales y provinciales; y las de cajas de ahorros propias en cada ciudad de provincia. Y entre las exposiciones a destacar, están la colectiva Pintores Zamoranos (1976, Caja de Ahorros), Encuentros Jóvenes Artistas Plásticos Castellano-Leonés en Colegio Universitario de Zamora (desde 1986) o la Bienal de Pintura Ciudad de Zamora (organizada por el ayuntamiento), “*aquí en varias bienales cuando estaba Bonet de comisario, yo recuerdo que uno de los condicionantes era que no fuera un lenguaje clásico*”³²⁸, valorando positivamente la abstracción frente lo figurativo.

Encontramos pocos ejemplos en estas provincias de colectivos artísticos como **Colectivo Lacal**, integrado por jóvenes universitarios de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. El colectivo se funda por seis zamoranos en 1996 como asociación cultural³²⁹. Alberto Martínez Rodríguez, José Alejandro Sacristán, Juan Carlos

³²⁵ Entrevista a Miguel Ángel Maroto...cit.

³²⁶ Entrevista a Jesús Mazariegos...cit.

³²⁷ Entrevista al Colectivo Lacal, palabras de José Ramón Pacho Gato en la Sala Cura de Zamora el 14-05-2011.

³²⁸ Entrevista al Colectivo Lacal...cit.

³²⁹ Antes de acabar la facultad ya sólo eran cinco miembros.

Izquierdo, Arturo Ledesma, Manuel Martín y José Ramón Pacho que el año anterior aprobaban el examen de acceso a la Facultad de Bellas Artes y se habían conocido en la academia preparatoria.

“Coincidíamos los seis todos los días en el autobús de Salamanca y de vuelta para Zamora. En esos viajes charlando y fumando en el autobús...plasmábamos nuestras inquietudes a la hora de crear y exponer, y en uno de esos viajes decidimos unir fuerzas y crear un colectivo en el que poder ayudarnos unos a otros. Es muy parecido a los que se hace hoy en día en las redes sociales, pero a nivel de autobús, ¡je ¡je ¡je!”³³⁰.

Foto 80. Los tres integrantes José Ramón Pacho, Arturo Ledesma y Manuel Martín³³¹.



Actualmente, siguen en el grupo: Manuel Martín, José Ramón Pacho y Arturo Ledesma, tras un largo letargo, y a pesar de ser muy dispares, les une realmente la situación, no su formalismo artístico. Para ellos el colectivo fue un medio para poder exponer en las pocas opciones que tenía Zamora. Entre sus fines estaban la *“promoción y elaboración de toda clase de actividades relacionadas con el ámbito artístico cultural, en especial lo relacionado con la Pintura, Dibujo y Escultura”³³².*

Su nombre fue escogido *“por su sonoridad por un ejercicio conceptual sobre las características del elemento, la cal; material que se presenta en múltiples formas, cal para morteros, cal para imprimaciones o cal viva para desintegrar la carne y dejarnos en los huesos”³³³.*

Por primera vez, constituidos en colectivo, mostraron su obra en la galería El Bosco en 1999 y un año después, continuaron en el Café Central de Salamanca con una exposición de grabado, pintura y fotografía. En 2001, hicieron la exposición temática de *Visiones del Quijote*, itinerante por Zamora, también estuvieron en la galería Espacio 36.

Después de la exposición itinerante, *Visiones del Quijote*, el colectivo se disolvió y cada uno siguió intereses diversos. Tras un período de inactividad,

³³⁰ Entrevista a Manuel Martín Bartolomé en Zamora el 13-04-2011.

³³¹ Extraída de www.martinbartolome.com.

³³² En servicios.jcyl.es/WASO/datosAsociacion.do?.codigo=55026.

³³³ Palabras de Manuel Martín Bartolomé en www.martinbartolome.com, texto sobre Lcal.

continúan con *4 disparos* en 2007 (Palacio de la Alhóndiga, Zamora); en la *Sala Cura2*; y la última exposición, *Electocracia* (Caja Duero, Zamora) donde reflexionan sobre el formalismo del arte actual.



Foto 81. Su última exposición *Electocracia* (sala Caja Duero, 2011)³³⁴

Su labor ha sido básicamente de divulgación de su creación. En cuanto a las subvenciones, “*éramos incapaces de conseguir nada. Tampoco nos movimos ya mucho*”³³⁵. “*Para proyectos expositivos aquí no hay nada*”³³⁶, decía Ledesma.

El balance del grupo en sus primeros años, según palabras de Ledesma:

“... *influir creo que no influimos en nada. Como colectivo nada, casi ni en los allegados a nosotros. Cada vez que exponemos, colectivo Lacal hay que volverlo a recordar, ¿qué colectivo?...Es un sitio complicado tampoco había nada, ni espacios para hacer otras cosas. Es un problema*”³³⁷.

A posteriori, y fuera de la etapa que estamos analizando, han surgido otros colectivos como *Akaai* o el espacio auto gestionado *Sala Cura* (a cargo de Arturo Ledesma desde 2008) en Zamora, ejemplos de intentos alternativos de renovación, pero como ellos mismos reconocen, no es tarea nada fácil a pesar de sus esfuerzos.

3.- Los métodos de trabajo de los colectivos

El colectivismo tiene tras de sí una larga tradición y un rico debate que se puede estructurar –al menos desde 1975- en una serie de características, según los ejemplos tomados, que hemos enumerado en once puntos a tener en cuenta:

- El colectivo es una agrupación de amigos/compañeros que ven en la creación de un grupo la posibilidad de promoverse en círculos locales, como le ocurre al *Grupo Simancas*.

³³⁴ Extraída de www.martinbartolome.com.

³³⁵ Entrevista al colectivo *Lacal*...cit.

³³⁶ *Ibídem*.

³³⁷ *Ibídem*.

- Existe un individualismo dentro de los grupos aunque suponga una contradicción a simple vista, porque son colectivos para la exposición y promoción, pero muchos de ellos continúan trabajando solos en su taller. Son escasos los ejemplos donde el trabajo colectivo se desarrollaba hasta sus últimas consecuencias en un trabajo conjunto total, pero muy enriquecedor como el de *Juárez & Palmero, Colectivo Le Bogg* o los subgrupos de *A Ua Crag* como *El Segundo Partido de la Montaña* o *Red District*.

- No existe la intención de colectivo-manifiesto como hacía *Dau al Set* o el grupo *Pascual Letreros* en la región, esta vez no quieren exaltar ningún valor en concreto, sino expresarse tal cual son. Además, se rechazaba rotundamente esa posibilidad por ejemplo el *Colectivo Tropo*.

- La mayoría de los colectivos se integran dentro de aquellas corrientes que presentan nuevos soportes, que asumen una mayor dificultad para el apoyo de subvenciones oficiales, por lo que muchos de ellos no se inscriben en los registros administrativos a no ser que tengan que pedir alguna subvención, para la que se les exige ese requisito, como le ocurre al *Colectivo Koken*.

- Los colectivos son habitualmente de pocos integrantes, véase el *Colectivo Sub terra neo*, de tres miembros, aunque su persistencia o no en el tiempo facilitaba la integración de otros componentes como en el *Grupo SAAS* que se reinventan en una segunda edición, con *SAAS/2* en los años ochenta.

- Los colectivos suelen agrupar personas de la misma generación y con diferencias de edad que no superan los 15 años, es el caso del *Colectivo Sub terra neo*.

- Las agrupaciones estudiadas nos muestran una mayoría de hombres, en buena medida por la propia escasez de mujeres artistas en la región. Por eso son pocas las que participan en los colectivos, tal es el caso de María Jesús de la Puente en *A Ua Crag* o Pilar Herrero en el *Grupo Zaguán*.

- Las ayudas económicas que reciben son excesivamente escasas para sus gastos habituales, por ello hay muy pocos colectivos y con pocos años de supervivencia, siempre dependiendo de las subvenciones institucionales. Muchos de ellos se mueven dentro del ámbito de la autogestión, rechazando en muchas ocasiones la participación vinculada a las instituciones públicas por las connotaciones políticas e ideológicas que supone, implícitamente, su aceptación ya que de esta manera tenía que desaparecer la crítica institucional.

- La gestión se caracterizaba, como hemos comentado, por la autogestión democrática, basada en valores como la cooperación, la solidaridad o la autonomía; pero con unas adecuadas miras a la sociedad del momento, utilizando modos no convencionales de llegar al público, así lo hicieron Rufo Criado en *A Ua Crag* o Carlos TMori en *Elektronova*.

- Se convierten en auténticas plataformas de difusión de arte y de la polémica de las corrientes más actuales, como ocurre con *A Ua Crag*, vinculándose al obligado debate artístico internacional, y tratando de acercarle a la sociedad en la que viven que saben desconocedora y poco receptiva a los movimientos artísticos actuales, en gran medida por su falta de formación en la que debieran haber intervenido todas las instituciones.

• Los colectivos a pesar de tener una visión crítica de la realidad social del mundo, pretenden ser partícipes y mensajeros cercanos de los cambios que sufre la propia sociedad contemporánea por lo que se zambullen en ellos con total consciencia.

Aunque, muchas veces, los objetivos sean mucho más banales y evidentes, como explica Manuel Martín (*Colectivo Lacal*),

“... el nacimiento de este colectivo no es ni mucho menos el que cabe esperar de un grupo artístico o por lo menos no se asemeja al patrón historicista de cualquier ismo de las vanguardias artísticas. No, nosotros no teníamos que desmontar formalismos clásicos, ni escribir manifiestos, ni subyugarnos al heroísmo de la originalidad. Obviamente la modernidad había ya terminado y no es que conscientes de ello nos uniéramos para chapotear en el mar del eclecticismo postmoderno, más bien inconscientes trabajamos sobre una situación dada y unimos fuerzas con el único objetivo de abrirnos paso en el mundo del arte, le parezca mal a quién le parezca...y que nos acusen de banales”³³⁸.

A lo largo de la historia del arte, el artista ha estado unido a la idea de genio individual, y desde principios de siglo XX con el inicio de las vanguardias, la mitificada autoría artística cayó gracias a los movimientos y grupos artísticos que fueron sucediéndose en el transcurrir del tiempo. Los estilos dejan de ser desarrollados internacionalmente para ser reproducidos por grupos de artistas. ¿Y qué ocurre para que esto se produzca?

No será hasta los años ochenta de esa misma centuria cuando se perciba un desarrollo del individualismo en el arte –como ya hemos señalado–, especialmente potenciado por las facultades de Bellas Artes que se veían emerger en diferentes lugares de la geografía española. Lo que Martínez Muñoz define como disgregación del pensamiento, un símbolo más del posmodernismo:

“La Posmodernidad está marcada por una búsqueda de inmediatez que en arte deriva hacia un predominio de lo decorativo y un sentido general de reivindicación de lo placentero. Se recupera la fruición de las formas, la sensualidad del color, los aspectos paradójales... (...)...Con el abandono de proyectos colectivos se cultiva la intimidad personal y el narcisismo, a la par que se subrayan los valores lúdicos del arte”³³⁹.

Así en palabras del filósofo Montaigne, exclamaba en su *Píntome a mi mismo*:

“Desde hace varios años que soy el único objetivo de mis pensamientos, que no analizo más que mi propia persona; y si estudio otra cosa es para aplicarla al pronto sobre mí... (...)...El mundo mira siempre hacia a fuera ; repliego yo la vista hacia mi interior, fijándola y ocupándola allí. Cada cual mira de frente y yo miro dentro de mí”³⁴⁰.

Como explicaba Levin:

“Necesitamos pensar en prácticas artísticas del yo que comprendan el entretejido del yo y el otro, del yo y la sociedad; que atiendan a las sutiles complejidades de este entretejido”³⁴¹.

³³⁸ Extraído de www.martin...cit.

³³⁹ MARTÍNEZ MUÑOZ, A.: *De Andy Warhol a...*ob.cit., p. 142.

³⁴⁰ CRUZ, M.: *Tiempo de subjetividad*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 68.

³⁴¹ Palabras de LEVIN, D.M., en Romero Rodríguez, J: "Creatividad en el arte: descentramientos, ampliaciones conexiones y complejidad", en:

En la actualidad, no sólo debe moverse el campo del arte por el individualismo más brutal, como indicaba San Martín³⁴², sino que, como argumentaba Romero Rodríguez, la creatividad artística no puede permanecer al margen de las profundas transformaciones que se están produciendo en la esfera artística:

“El contexto social se convierte en continuo para la interacción, para un proceso de relación y tejido conjunto, creando un flujo en el que no hay distancia espectral, ningún imperativo antagonista, sino casi la reciprocidad que encontramos en juego en un ecosistema. Dentro de un paradigma centrado en el escuchar, la vieja especialización de artista y audiencia, creativo y no creativo, profesional y no profesional (distinción entre quién es un artista y quién no lo es) comienza a borrarse. Seguir este camino... (...)...representa la apertura de un espacio experimental en el cual instituir y practicar un nuevo arte que está más a tono con los muchos modelos interactivos y ecológicos que emergen en nuestra cultura. Creo que veremos en las próximas décadas más arte esencialmente social y con propósito, refractario al mito modernista de autonomía y neutralidad”³⁴³.

Es el debate de trabajo y organización artística dentro de los colectivos lo que nos permite destacar tres modelos de gestión claramente diferenciados en las agrupaciones halladas en Castilla y León entre 1975 y 1996: los colectivos denominados *ad hoc*, es decir, contruidos únicamente para conseguir ayudas o subvenciones institucionales y sin mayores pretensiones; las parejas artísticas que elaboran una obra única, y el modelo de autogestión tan de actualidad hoy en día. Tres modelos ordenados de menor a mayor participación colectiva, como se verá a continuación:

▪Los colectivos *ad hoc*: El Colectivo Tropo

Los colectivos definidos *ad hoc* ("para esto") son aquellos grupos formados para un trabajo en común y puntual, con la pretensión de unir sus fuerzas individuales en una entidad que les dé nombre y agrupe, otorgándoles una mayor relevancia en los círculos artísticos institucionales. Ya, no sólo se trataba de una mera muestra colectiva, sino de la conformación de un grupo por equidistancias entre los artistas, bien sea el soporte, su técnica, su estética, etc. Cualquier pretexto era idóneo para colectivizarlos.

"No es difícil ver como las instituciones del mundo del arte y sus prácticas han sido modeladas en las mismas configuraciones de poder y beneficio que alimentan y mantienen la visión del mundo dominante en nuestra sociedad. Esta psicología de la opulencia (business as usual) está amenazando el ecosistema con sus valores y modos de vida disfuncionales: es un sistema manipulando al individuo dentro de la espiritualmente vacía relación de productor y producto. Mucha gente percibe que el sistema no funciona, que es tiempo de movimiento y de revisar los mitos destructivos que nos guían. Nuestra completa filosofía cultural y su estrechez de inquietudes están bajo intenso escrutinio. Entre los artistas hay una gran conciencia crítica acerca del rol social del arte y un rechazo a la falsa ideología modernista de neutralidad.

<http://www.encuentrosmultidisciplinares.org/Revistan%20BA28/Julio%20Romero%20Rodr%C3%ADGuez.pdf>.

³⁴² Según la noticia titulada "Individualismo en el arte". 08/04/2006. En www.universia.es.

³⁴³ GABILK, S.: "Estética conectiva: Arte después del individualismo", en Lacy, S. (Ed.): *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Bay Press, 1995, en: http://www.revistamalabia.com.ar/web_06/web_30/notas/nota_25.htm

*Muchos artistas de hoy rechazan la noción de una práctica de exhibición completamente narcisista como si fuera una meta deseable para el arte*³⁴⁴.

Las instituciones, por medio de subvenciones o ayudas, permiten que se creasen estos colectivos al uso para cubrir sus expectativas, porque el arte individualista barría el panorama de los ochenta y noventa, y era complicado encontrar estos colectivos que se formaran por y para las instituciones. A cambio, se les permitía participar en exposiciones colectivas y realzar su renombre. El citado *Constelación Arte* de la Junta de Castilla y León a mediados de los noventa fue una muestra de ello.

De este proyecto surgió el *Colectivo Tropo* que puede tomarse como modelo de trabajo. Sus componentes Julio Mediavilla y Rafael Magro, juntos en proyectos anteriores, son capaces de crear un grupo artístico al que denominan con la palabra literaria "tropo". Su experiencia artística, a pesar de las turbiedades entre sus creadores, permiten una simbiosis en sus obras inimaginables, cuyos resultados poseen numerosas coincidencias, asentadas sobre un diálogo diferente. Aunque consiguieron un éxito de resultado en sus exposiciones por toda Castilla y León (en 1997), no lograron llevar a buen puerto sus relaciones personales y decidieron separarse, y continuar por distintos caminos.

▪ **La fusión artística: Juárez & Palmero**

Tras el estudio de los colectivos artísticos por provincias, es reseñable aquellas parejas de trabajo como el caso de *Juárez & Palmero* que, siendo dos artistas íntegros, generan tal fusión que crean una única obra como ocurre con Suso Machón y René Vázquez o el colectivo *Le Bogg*, ambos ejemplos en Valladolid.

Es habitual la presencia de parejas artísticas en otras artes como los duetos musicales y en el ámbito artístico no sólo se unen en una sola voz, sino con sus diversas ideas crean una única obra artística que los representa.

Robles Tardío decía:

*"... significó uno de los más interesantes ejemplos en el panorama español de trabajo a dos manos y dos mentes por demostrar la posibilidad de superar el yo artístico individual en unos tiempos de auge del concepto de genio neorromántico"*³⁴⁵.

Algo complicado si pensamos en el arte conceptual aplicado por el colectivo leonés, que posee aún si cabe un carácter más individualista, porque son las "Ideas" y el "concepto" los elementos que tienen cabida en la base del trabajo. ¿Cómo plasmar sus ideas sobre una misma obra conceptual?

San Martín planteaba su trabajo común así:

*"... el trabajo a dos es una forma de disolver la autoría, de diseminarla y, en definitiva de hacerle perder su marca de autoridad personal. Trabajando en común, el artista se libera de la obsesión del yo, de la esclavitud de la subjetividad y, en cierta medida, de la falacia expresionista de comunicar su interior y compartirlo con la gente"*³⁴⁶.

³⁴⁴ GABILK, S.: "Estética conectiva...ob.cit.

³⁴⁵ ROBLES TARDÍO, R.: "Ficha Juárez & Palmero"...ob.cit.

³⁴⁶ SAN MARTÍN, F.J.: "Procesos laborales, máquinas solteras", en catálogo *Juárez & Palmero. Afinidades en síntesis*. Burgos, Junta de Castilla y León, 2005, pp.41-54, p. 41.

Dice San Martín que el trabajo a dúo permite alejarse de los postulados del yo, del egoísmo de representar lo que te ocurre como algo universal. Una teoría eternamente aplicada desde los ochenta, donde la subjetividad se ha convertido en el tema oficial.

Son *“una verdadera y auténtica desmitificación de la experimentación y la creatividad, que Juárez & Palmero han conseguido convertir en actividad necesaria, sin el brillo luminoso de la representación, pero con la eficacia discursiva del trabajo”*³⁴⁷.

*“Hay que señalar que una colaboración prolongada...puede reproducir, a través de una comunicación íntima o la propia rutina del trabajo, una suerte de subjetividad compartida, una individualidad transpersonal; pero también es cierto que esta forma extendida de subjetividad ha de producirse por rozamiento o colisión, situaciones ambas que implican el contacto de dos mundos irreductiblemente diferentes”*³⁴⁸.

¿Hasta dónde se diferencia lo que hace uno u otro?, en ocasiones la fusión es tal que no se percibe y se concibe como un sólo trabajo. Tal vez, la mayor unión mental y física proviene en realidad de su unión personal, necesaria para disfrutar del trabajo en equipo, como la amistad, la igualdad, el conocimiento, la complicidad, el humor e incluso, las ideas políticas.

Cada obra participa de la crítica, reflexión y debate de sus autores, basándose siempre en el uso del espacio arquitectónico de exhibición, la introducción del azar, el aspecto industrial y el fondo sociopolítico de sus creaciones. Por ello en el título de uno de sus proyectos *Afinidades en síntesis* (1999) puede definir muy bien su forma de trabajar y de conceptualizar sus ideas.

■ **A Ua Crag, un modelo de autogestión (1985-1996)**

*“El artista debe luchar contra la limitación o desarrollo controlado de la producción artística. La obra de arte es una realidad y no una trasposición de ritmos abstractos, es la expresión original del mundo dentro del cual surge y trasciende”*³⁴⁹.

El colectivo artístico *A Ua Crag* por su implicación regional y nacional, es uno de los escasos ejemplos de grupos artísticos con cierto reconocimiento que surgen en Castilla y León (Aranda de Duero, Burgos) lejos de los centros culturales, artísticos, comerciales y de los canales de difusión, como eran Madrid, Barcelona, Valencia o Sevilla:.

*“A Ua Crag desde su origen en 1985 se propuso crear las bases de un proyecto de Organización Artística que pudiera responder a las condiciones y requisitos del arte actual, tanto en lo que afecta a la artística, como a la industria del arte y al posible destino social de la obra e intervención”*³⁵⁰.

Además de crear alrededor del mismo un ambiente cultural, se convierte en una forma de vivir el arte de forma distinta, adaptándose a los nuevos tiempos y a las nuevas tendencias.

³⁴⁷ SAN MARTÍN, F.J.: “Procesos laborales...ob.cit., pp. 50-51.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 41.

³⁴⁹ Palabras de Miquel Cid en *A UA CRAG 1. Miquel Cid, Rufo Criado, Néstor Sanmiguel y Jesús Max*. Aranda de Duero, Publicaciones A UA CRAG 1 y ARCO 88, 11-16 de febrero de 1988, p. 6.

³⁵⁰ A UA CRAG.: *Memoria de El Genie de la Bastille*. Caja 18, carpeta 69, fondo documental del MUSAC, León.

*“Un grupo unido por el arte, locos por él, capaz de enfrentarse a un medio y un entorno no muy favorecedor a tales premisas ni hábitos. Tras no muchos titubeos decidieron un día que el contexto eran ellos. Desde entonces el grupo, A Ua Crag, lleva y conduce el timón”*³⁵¹.

Gil explica *“la incesante actividad del grupo queda engranada dentro de un permanente debate interno. La realidad es que los planteamientos estéticos, ideológicos, intelectuales y filosóficos que hay en A Ua Crag son un explosivo”*. Es un grupo de investigación donde están en confrontación varias maneras de entender el arte y la vida. Continúa:

*“Pero la historia de A Ua Crag se explica igualmente desde la necesidad de articular una plataforma colectiva para poder proyectar fuera de Aranda la obra de estos artistas. Para Pepe Ortega el nexo común del grupo se encuentra en «una estrategia en las perspectivas y en las posibilidades que te brinda el colectivo»*³⁵².

Max comentaba:

*“Unos piensan que no manejamos con suficiente habilidad los resortes del mercado y otros defienden que no debemos dedicarnos al mercado sino a movernos con planteamientos distintos. Mi punto de vista es que puedes hacer algo para moverte en el mercado o puedes hacer otra cosa para lograr algo duradero. Yo creo que estamos haciendo algo duradero, lo que pasa es que no sabemos exactamente cómo”*³⁵³.

A Ua Crag fue creado en 1985 para contribuir a una actualización de transformación social, cultural y artística, para salirse de los planos de gestión tradicional y enfocar un debate artístico desde la periferia, algo impensable pero que consigue mantenerse en el “candelero” artístico como centro de producción, centro de difusión artística y cultural y centro de servicios profesionales. Aúna sus esfuerzos desde 1988 para zambullirse en el ámbito internacional, posibilitando intercambios con entidades y artistas relevantes de otros países que le permitirá una globalización de sus actividades y un debate entre artistas, aspectos vitales para su desarrollo³⁵⁴.

▫ **Aranda de Duero, centro de actuación en la periferia frente a la movida madrileña**

Aranda de Duero se convirtió en el lugar de referencia que albergó a este colectivo, provocando una difusión cultural sin precedentes en la provincia. Aranda era una localidad de una provincia periférica pero bien comunicada lo que favorecía su despegue industrial, aunque en lo cultural, se hallara anclada en el pasado regional, donde los convencionalismos y el tradicionalismo era algo consustancial.

A Ua Crag supone una brisa de aire fresco en la recién estrenada autonomía, coincide además con la creación de la facultad de BBAA de Salamanca, así como la generalización de la red institucional de apoyo y subvenciones a todo tipo de actividades culturales. Parecía que el viento iba a soplar a favor, pero luego se verá, como hemos observado, que los criterios

³⁵¹ SAENZ DE GORBEA, X.: “A Ua Crag, locos por el arte”, catálogo A Ua Crag, Amaren Beroa. Álava, Diputación Foral de Álava, 1991, s.p.

³⁵² Citas de GIL, I.: “Energía periférica”, en Diario 16. Burgos, 30/01/1993, p. 12.

³⁵³ Ibídem., p. 12.

³⁵⁴ A UA CRAG.: *Memoria de El Genie de la Bastille...ob.cit.*

artísticos de estas instituciones eran muy conservadores y reaccionarios, apostando sólo por los valores seguros y tradicionales del arte figurativo o del mero repetir algo que “funciona” de cara al público, que se suponía sin la suficiente formación para entender las claves del arte contemporáneo. Una actitud entendible para las instituciones privadas, pero no disculpable para las públicas que dedican una escasa inversión en las nuevas corrientes del arte o a su gestación y desarrollo: por ello, se produce la situación actual, un proceso que se retroalimenta así mismo: no se invierte en los nuevos colectivos porque no tienen aceptación pública y no se invierte en educación artística porque no hay presión social y, mientras tanto, se siguen haciendo las mismas exposiciones que hace cincuenta años.

No obstante, los años ochenta eran años de efervescencia cultural, como señala Néstor Sanmiguel:

“Hubo muchísima actividad artística, no solamente de artistas plásticos sino también de teatro, cine -un gran director artístico como Félix Murcia es nacido aquí...artistas desaparecidos como Ricardo Cristóbal que era una persona reconocida del arte conceptual... (...)...había en Aranda actividad anterior a la nuestra³⁵⁵”.

Y Valle recalca: *“Muchísimo movimiento en este pueblo...mientras en Burgos no había nada y de hecho no había contacto de ningún tipo con gente de Burgos, todo era con gente de Madrid³⁵⁶”.*

Sin duda, la comunicación con Madrid era un elemento favorecedor de esta elevada actividad artística. Aranda de Duero se convirtió en un nudo de comunicaciones y Madrid quedaba cerca por lo que se pudo estar en contacto con las corrientes más actuales. La mayoría de los estudiantes recurrían a Madrid como meta profesional, Aranda se transforma con la presencia de *A Ua Crag* en un bastión cultural lejos de los grandes centros por antonomasia.

Así pues, *A Ua Crag* surgió de manera solitaria en un lugar periférico de la movida madrileña donde se:

*“...reivindica la periferia y un trabajo sensato, hecho con reflexión contra el sistema que está marcando estas cosas, pero nos aprovechamos de la movida, porque cogen el todo vale y ahí pudimos entrar. Si no hubiera surgido ese momento, quizás *A Ua Crag* no hubiera nacido, porque es todo muy cerrado, eso es imposible hoy, de hecho es inviable hoy³⁵⁷”.*

La historia del grupo coincidió con el despliegue de la movida madrileña cuya base artística se apoyaba especialmente en el pop inglés junto a los excesos unidos a la misma; mientras, Aranda se estaba desarrollando industrialmente como decíamos, consecuencia de ello emerge la necesidad y la demanda de una actividad cultural por medio de asociaciones que lo impulsaban.

Aunque, las evidentes diferencias con Madrid, hacen ver el exclusivismo de este colectivo que luchaba frente a las adversidades, ¿podría haber nacido un

³⁵⁵ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest...cit.

³⁵⁶ Entrevista de Julián Valle en Campillo (Burgos) el 23-05-2011.

³⁵⁷ Entrevista a Javier Ayarza en Palencia el 02-03-2011.

grupo como *A Ua Crag* en Madrid? La respuesta es, quizás no, porque como señala Lamata:

“...una cosa así difícilmente hubiera funcionado en Madrid. En Aranda esa flexibilidad para admitir cosas tan distintas en un mismo paquete lo da el contexto, es decir, que para el público –arandino- es igual de extraño una pintura abstracta que una acción en la que te comes unos caracoles. Ahí jugamos un mismo partido”³⁵⁸.

Esa idea que señala Lamata deberá de tenerse en cuenta, porque en el devenir de sus propios miembros encontraremos enfrentamientos con el ámbito madrileño, como les ocurrió a Rufo Criado y Néstor Sanmiguel con *Poisson Soluble*, donde el contraste de criterios y debate artístico era completamente distinto.

Martínez Parra³⁵⁹ definía como frivolidad el carácter artístico madrileño, mucho más cerrado y concreto, sin que el debate intelectual o cultural coincidiera, porque el concepto de modernidad era diferente, la lucha en Aranda o en Madrid era completamente distinta. En Aranda todo aquel que se salía de lo tradicional era artista contemporáneo, en Madrid ese sistema era más plural y por tanto, más concreto en cada caso.

En Aranda había asociaciones culturales como el caso de la A.C. Antonio Machado unida al PCE, que abogaba por una cultura denominada “progre”. Sus actividades estaban en sintonía con la forma del trabajo social de los miembros de *A Ua Crag*³⁶⁰. Señala Julián Valle:

“La izquierda en España en esa época de la transición son – denominados- los «progres», los que defienden la cultura, los que están más abiertos... aunque luego te das cuenta que son igual de cerrados que el resto... (...)...En los partidos de izquierda había más voluntad al considerarlo como algo propio de la izquierda el apoyar todo tipo de actividades culturales y artísticas, sobre todo si eran de vanguardia. Y la derecha estaba más vinculada al rollo tradicional”³⁶¹.

En la cultura provincial castellana no iba a ser fácil superar y apagar los rescoldos franquistas que habían apoyado al arte más tradicional. Las instituciones estaban, también, imbuidas por ese pensamiento. En este ambiente artístico se ven marcadas las profundas diferencias del arte más institucional y otro de corte más experimental, que pocas veces se unían.

Las salas institucionales y de cajas de ahorros carecían de un criterio artístico porque *“se exponía desde macramé hasta lo que se creía que era arte contemporáneo”³⁶².*

El desarrollo cultural arandino, a pesar de todo, era evidente, desde el Grupo Clunia de teatro de cámara, el Cine Club Duero o los primeros pasos de la

³⁵⁸ Entrevista a Rafael Lamata por Víctor del Río y Olga Fernández en Valladolid el 06/05/2006. Recogida en VV.AA.: *A Ua Crag*...ob.cit., p. 110.

³⁵⁹ Entrevista a Alejandro Martínez Parra por Víctor del Río y Olga Fernández en Valladolid el 09/05/2005. Recogida en VV.AA.: *A Ua Crag*...ob.cit., pp. 85-107.

³⁶⁰ Estos no se adquieren a una política marcada como aquellos pero están unidos a una ideología progresista.

³⁶¹ Entrevista de Julián Valle...cit.

³⁶² *Ibidem*.

biblioteca pública de Aranda. Sin embargo, permanecía un marcado “provincianismo” frente a la mirada purista madrileña:

“... dos concepciones enfrentadas bajo una misma necesidad de entrar en el discurso de lo moderno (con sus referentes artísticos correspondientes). Dos estrategias opuestas –como decíamos-: en Aranda una voluntad integradora, posiblemente ecléctica y contradictoria en sus resultados; y en Madrid una postura militante, sectaria. La aventura madrileña tiene un valor instigador y, como en la tradición de los “refuses”, la negativa alienta la lucha por hacerse un hueco y la posibilidad de generar un espacio alternativo, de producir un lugar, también simbólico, desde el que empezar a asentar su legitimación en el contexto artístico”³⁶³.

La idea del espacio alternativo y el enfrentamiento a la diversidad son dos elementos básicos para entender el nacimiento de *A Ua Crag*, sin que llegara a crear escuela porque no surgieron más proyectos de este tipo para que continuara su estela. El propio Alejandro Martínez Parra decía:

“A Ua Crag en un ámbito menos local, menos estéril, no hubiera prosperado. Es precisamente la esterilidad la que lo permitió su desarrollo. Por ejemplo, yo conocía la parte frívola de Madrid. En contraste a eso los de Aranda éramos franciscanos casi, quiero decir, vivíamos en un ámbito con concentración de austeridad. Parece una bobada, pero yo lo he pensado con el tiempo, la ausencia de ciertos estímulos fue la que permitió que aquello fraguase”³⁶⁴.

Sanmiguel recuerda “en Aranda la primera galería que se montó fue la nuestra, la galería de *A Ua Crag* (1985). Si hubo alguna experiencia anterior, lo desconozco y lo dudo, porque si no lo hubiera conocido... (...)... No había salas de exposiciones en Aranda, cuando se montaba alguna exposición se hacía en el salón de actos del ayuntamiento”³⁶⁵. Mientras la única sala de arte estaba vinculada a la A.C. Antonio Machado, llamada la *Casita*, y las galerías eran inexistentes

“Naturalmente los componentes del grupo no pretendían alterar drásticamente la atmósfera cultural de la ciudad, pues ello hubiera resultado ingenuo. Su propuesta se sustentaba en el convencimiento de que en la entonces naciente mediática, era posible trabajar desde lugares alejados de los centros neurálgicos de producción artística, algo que ciertamente hubiera resultado difícil con anterioridad, pero que ahora con la mejora cualitativa de los instrumentos de comunicación, tanto de personas como de comunicación, parecía plausible”³⁶⁶.

En Aranda, existían buenas posibilidades y elevadas actividades culturales, como hemos señalado; era un pueblo que había crecido rápidamente gracias a la aparición de diversas industrias que atraían a personas jóvenes:

³⁶³ FERNÁNDEZ, O. y DEL RÍO, V.: “A Ua Crag: Autodefinido”, en catálogo, VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p.43.

³⁶⁴ *Ibidem.*, p. 43.

³⁶⁵ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest...cit.

³⁶⁶ HERNANDO CARRASCO, J.: “Reflexiones periféricas: La experiencia internacional de *A Ua Crag*”, en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p. 20.

“Siempre hay más movimiento porque se junta gente muy distinta con distintos intereses y es más fácil que surja cualquier tipo de actividad cultural”³⁶⁷.

El grupo *A Ua Crag*, en el plano artístico, seguirá siendo una excepción que contra viento y marea consigue generar no sólo un centro de creación, sino también de influencias y de intercambios internacionales, convirtiéndose en una referencia básica del arte contemporáneo castellano leonés, apoyado por artistas burgaleses como Luis Sáez o Vela Zanetti.

Así los situaba Ramón Valladolid: *“Estamos en 1985. Todo por hacer. Todo manga por hombro. Existía en Aranda de Duero un grupo de jóvenes vinculados por su pasión hacia el medio artístico en un momento en que la sociedad española, por cambio generacional, empezó a mostrar interés por el arte contemporáneo: los más con la prudencia de apostar por valores ya consagrados, sobre todo en el extranjero, y unos pocos, la obra de artistas que pudiera tener continuidad... (...)...En este contexto, que no es sino justificación del texto, alguno de éstos artistas portaba ya un currículum, otros mostraban su buena mano sin equipaje, pero todos vieron que ese hueco de esperanzas debería ser llenado, no mágicamente estando el artista impasible al manejo de su obra, sino incidiendo en su propagación con acciones contundentes. Obra es acción”³⁶⁸.*

Aranda se convierte en su lugar de exhibición, de divulgación, de enseñanza, de gestión, implicando a la propia sociedad y ofreciendo una oferta cultural inmensa. Recordemos, en 1989, *El Norte de Castilla* reseñaba en un titular *“La variada e interesante oferta de exposiciones en Aranda de Duero”³⁶⁹* que contrastaba con el resto del espacio regional.

▫ **Historial del grupo, componentes y línea de trabajo**

La historia del grupo se entrelazaba con el periodo estudiado de la historia de España, una época de transición compleja y llena de cambios en el sector político, económico, social y cultural. El colectivo contribuyó con su trabajo a una original oferta periférica, desde una región pobre de recursos culturales y artísticos pero que gracias a la acción de ciertos colectivos comenzaba a vislumbrar el cambio social y cultural.

Según Huici,

“La riqueza de la vida artística de un país se refleja a la postre, más allá de la efervescencia creativa de esos grandes centros, en una progresiva multiplicación y dispersión geográfica de las iniciativas. Y aunque los grandes centros sigan siendo un punto obligado de referencia, esa dispersión no debe constituirse como una mera irradiación ocasional de su actividad”³⁷⁰.

³⁶⁷ Entrevista de Julián Valle...cit.

³⁶⁸ VALLADOLID, R.: “Epílogo o Prólogo”, en catálogo VV.AA.: *Círculos de espuma*. Aranda de Duero, Ayuntamiento de Aranda de Duero, 2001, s.p.

³⁶⁹ Ver NIÑO, A.M.: “La variada e interesante oferta de exposiciones en Aranda de Duero”, en *El Norte de Castilla*. Burgos, 08/03/1989, p. 20.

³⁷⁰ Citado en *A UA CRAG itinerante. Castilla y León. 1987-1988*. Valladolid, Junta de Castilla y León y Consejería de Educación y Cultura, 1997, p. 15.

Superados los restos de franquismo, en 1985 se creaba *A Ua Crag*, denominado por sus componentes como *Colectivo de Acción Artística y Espacio Alternativo*³⁷¹, aunque estaba registrado como *Asociación Cultural A Ua Crag*, pronto, se centrarán en las artes plásticas como único objetivo, teniendo más amplios fines en sus comienzos como señala Rufo Criado:

*“... nace como asociación cultural A Ua Crag, pues en esa idea de asociación invitamos a Manolo Arandia –vinculado a la literatura- y conectamos con alguna gente vinculadas a la cultura de Aranda, o sea, que en un inicio estábamos unas veinte personas”*³⁷².

Era un colectivo que trabajaba desde Aranda, su plataforma de trabajo y divulgación se encuentra allí, pero, no sólo enriquecieron el ámbito cultural arandino llenando sus calles de las tendencias más actuales y vanguardistas del arte contemporáneo, sino que también salieron de sus fronteras locales, permitiendo prever la “globalización” del arte en el momento actual.

*“Es en definitiva, una forma más de reivindicar, desde los terrenos del arte, la condición de lugar de encuentro consustancial a todo cruce de caminos, los de la geografía y los de la creación”*³⁷³.

Tienen *“una existencia muy significativa, no sólo por su rareza en una época refractaria a lo colectivo, sino también por los excelentes resultados logrados a través de una incansable actividad”*³⁷⁴.

*“A Ua Crag es un caso atípico dentro de las experiencias colectivas de creación artística. Su entidad no corresponde a un discurso compartido y homogéneo sobre el arte contemporáneo, sino que alberga múltiples direcciones estéticas y reflexivas en la obra de cada uno de sus componentes”*³⁷⁵.

A Ua Crag no es un colectivo como sucedía con *Equipo Crónica* o *Equipo Realidad*, porque aunque trabajaban, reflexionaban y discutían como grupo, su forma de creación individual siguió estando presente en la creación de sus obras, permitiéndoles un crecimiento personal en un estilo artístico no integrado.

*“La existencia de A Ua Crag no es sólo excepcional en el marco comunitario de Castilla y León, sino en el nacional; significa la presencia activa de un grupo artístico en el ámbito de la posmodernidad, fuera ya por tanto de los cauces de las neovanguardias. Un grupo que se marcó objetivos notablemente más amplios de los de sus antecesores y por supuesto diferentes, ya que, aunque el anquilosamiento había perpetuado los parámetros culturales en la meseta castellana, el tiempo histórico era otro y por tanto algunas reivindicaciones reiteradas en los manifiestos de los años cincuenta y sesenta resultaban ya innecesarias”*³⁷⁶.

Por ello, *A Ua Crag* siempre se negó siempre a los manifiestos:

³⁷¹ En su dossier presentación.

³⁷² Extracto entrevista a Rufo Criado...cit.

³⁷³ Citado en *A UA CRAG itinerante. Castilla y León...*ob.cit., p. 15.

³⁷⁴ HERNANDO CARRASCO, J.: “Las artes plásticas desde 1939 hasta nuestros...”ob.cit., p.359.

³⁷⁵ GIL, I.: “Energía periférica”...ob.cit., p. 12.

³⁷⁶ HERNANDO CARRASCO, J.: “Relaciones periféricas...”ob.cit., p.23.

“Por un lado hubo un sector de las críticas que lo agradecieron y otro sector de las críticas no nos lo ha perdonado nunca. Pero es que A Ua Crag no es un colectivo al uso, no es un colectivo de carácter histórico como había sido los situacionistas o los dadaístas o El Paso, o todos estos. A Ua Crag es un instrumento que da visibilidad a unas personas que de otra manera no la van a tener. A Ua Crag no se mete con el trabajo personal, una vez que estas en A Ua Crag, A Ua Crag asume esa tipología de trabajo, le da marcha al arte contemporáneo”³⁷⁷.

En todo caso, unidos al arte de la estética de la post-vanguardia y vinculados a corrientes como la instalación, arte de acción, neo expresionismo o trasvanguardia. Sus mayores proyectos están relacionados con el site-especific, donde el colectivo se adscribía al entorno elaborando el proyecto en un determinado tiempo y lugar.

“El proceso creativo ha sido individual en muchos casos y en algunos casos ha sido grupal; pero la organización ha sido grupal, que es una forma de poder hacer las cosas sin depender de que te pague una entidad, te tenga una galería...nos ha dado mayor libertad a la hora de poder hacer las cosas o un proyecto en A Ua Crag”³⁷⁸.

A pesar de conformar un colectivo, el trabajo individual ha estado patente y siempre unido a debates, diálogos, encuentros, discusiones, etc., aprehendiendo del trabajo creativo ajeno. Para Ayarza, A Ua Crag no es sólo eso:

“A Ua Crag es un instrumento para cotizarse dentro del mercado del arte, por parte de unas personas que están en la periferia, lejos de los lugares de grandes acontecimientos. Y desde la periferia...la única manera, es una propuesta de colectividad suficiente para que el centro la asuma, y eso fue un poco lo que pasó con A Ua Crag... (...)... pero en realidad el proyecto es como poder trabajar y como poder generar historias en un sitio donde no hay nada. Lo magnífico de eso es la autogestión, que es el sacar proyectos colectivos de carácter privado hacia el público. Sin estar ni pidiendo, ni exigiendo nada a nadie;... todos los colectivos están colgados de las administraciones”³⁷⁹.

Sólo en el caso de trabajar en conjunto se crearán subgrupos: *La Constructora*, *El Segundo Partido de la Montaña* o *Red District*, algo que no permitiría un colectivo como *Equipo 57*. Eran trabajos grupales, que no quiere decir que el grupo se disperse, sino que su trabajo asociacionista trae tras de sí un proyecto mucho más complejo que trabajar en grupo, como era realizar labores pedagógicas, de documentación, de discusión, de educación, de formación, etc. Generalmente las instalaciones fomentadas por los subgrupos son pura acción, más performáticas, activando al propio espectador y desarrollando una idea que dentro del colectivo como tal estaba limitada. *“El gusto por la acción que tenemos –Alejandro y Rafa-, era el de jugar en una sintonía y de hacer cosas en ese sentido, y por eso nos inventamos otra cosa”³⁸⁰.*

“Las posibilidades que yo tuve en A Ua Crag de proyectar y desarrollar mi trabajo no las hubiera tenido si yo hubiera estado sólo. A nivel organizativo y a nivel de promoción y difusión ayuda, en ese tipo

³⁷⁷ Entrevista a Javier Ayarza Arribas...cit.

³⁷⁸ Extracto entrevista a Rafael Lamata...cit.

³⁷⁹ Entrevista a Francisco Javier Ayarza Arribas...cit.

³⁸⁰ Entrevista a Rafael Lamata...cit.

de colectivo. Porque en Los Torreznos, en que estemos los dos o uno sólo, no sé si a nivel de promoción....compartes el trabajo pero no es tan significativo... (...)...Porque además A Ua Crag tenía una voluntad muy clara de comunicar lo que se estaba haciendo. Y yo esa voluntad no la tenía ni desarrollada”³⁸¹.

El colectivo va a realizar proyectos nacionales e internacionales hasta 1996, coincidiendo con un momento de consolidación democrática, con el gobierno socialista al frente, que promovió y apoyó la creación artística así como el boom de las facultades de Bellas Artes.

Aunque la libertad artística se había conseguido en décadas anteriores, en Castilla y León estaba aún arraigado el tradicionalismo y academicismo. La aparición de un grupo de este tipo, que fomentase el arte contemporáneo en la región, hacía una importante labor cultural en la comunidad que no dejaba de ser un auténtico páramo del arte más actual y vanguardista.

“Un proyecto artístico se produce allá donde los artistas estén convencidos y quieran realizarlo con la idea totalmente descentralizadora, no tienes por qué estar en un contexto como en aquellos momentos era Madrid o Barcelona, sino que en la estepa nosotros vamos a ser capaces y vamos a querer generar un proyecto en que con el tiempo la gente de Madrid pues se pueda interesar”³⁸².

Los artistas que lo componían eran un elenco de creadores en sus diversas vertientes artísticas, desde la fotografía, arte de acción, formalismo pictórico, instalación, vacío como forma escultórica, etc. Una representación de lo que se estaba trabajando en el arte contemporáneo internacional en la década de los ochenta y noventa, y un consenso construido sobre una mentalidad abierta. Dice Luis Francisco Pérez:

“... sin el cinismo moral, el oportunismo ideológico y estético, la deshonestidad creativa, el desinterés por la ley de la oferta y la demanda, el no renunciar a no sé qué parámetros, modos y maneras...”³⁸³.

El equipo mantiene colaboraciones con otros grupos artísticos como *Poisson Soluble* o *Espacio P* en Madrid, focalizados entorno a la figura de Pedro Garhel. De esta manera, permanecen en el ámbito artístico durante 11 fructíferos años, tras los cuales se disuelve y los artistas se dispersan en sus propias creaciones individuales, pero con contactos habituales. Algo inusual, si comparamos con otros colectivos artísticos como *Grupo Parpalló* o *Grupo Hondo*, bastante más efímeros en el tiempo.

Posterior al período estudiado, en 2005, el Museo Patio Herreriano (Valladolid) realizó una muestra de sus diez años de trayectoria conmemorando su buen hacer colectivo y sus programas artísticos que van desde la exposición hasta la documentación exhaustiva. Porque:

“... la incesante actividad del grupo queda engranada dentro de un permanente debate interno. La realidad es que los planteamientos

³⁸¹ *Ibídem.*

³⁸² Extracto entrevista a Rufo Criado...cit.

³⁸³ PÉREZ, L.F.: “A Ua Crag, la melancolía de los virtuosos”, en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid. Junta de Castilla y León, 2008, p. 17.

*estéticos, ideológicos, intelectuales y filosóficos que hay en A Ua Crag son un explosivo*³⁸⁴

Se puede decir que es la historia de un grupo surgido de forma natural en la periferia y a la sombra de los grandes centros de arte contemporáneo, y consiguió abrirse paso en el panorama desolador de Castilla y León, dentro del arte experimental. Su nombre indica una creatividad y una intelectualidad desbordante, una manipulación de palabras como “agua crujiente”, que mediante el grafema sonoro crearon su nombre:

<p style="text-align: center;">AgUA CRUJIENTE A UA CRUJ/I/ENTE A UA CRUG A UA CRAG</p>
--

Nombre que pronto sería respaldado por Néstor Sanmiguel y el escritor y colaborador Ramón Valladolid:

*“Pretendía ser una idea muy concreta, un poco rasposa, que fuese extremadamente moderna...en el momento que de la palabra agua se cae la g, eso se convierte en dos palabras puramente sonoras y crujiente se queda en un sonido. Quedando dos onomatopeyas que en realidad tienen un significado oculto, pero que leídas tal cuál no representan más que sonido, y eso me pareció un logro especial, hasta indigno de que se me hubiera ocurrido a mí, porque al fin al cabo son hallazgos... (...)...y el tiempo demostró que fue un nombre realmente... (...)...Luego se descubrió que dentro de nuestras intenciones era participar en las ferias de arte donde se nos admitiera en los listados de galerías y descubrimos que éramos el primer nombre, con lo cual no sé si era una ventaja o un inconveniente. Para mí fue un inconveniente, de hecho si me llevo a dar cuenta no hubiese aparecido la A porque las primeras hojas son las que los dedos las dejan escapar...”*³⁸⁵

Ramón Valladolid a modo de reflexión literaria³⁸⁶, presentó cinco pautas sobre el grupo, son:

- *A Ua Crag* no es una forma de vida sino una pared en blanco donde plasmar la sabiduría silente del agua. *Declaración.*
- *A Ua Crag* no es ajeno a la naturaleza humana si bien ha escuchado el relincho del caballo de Odin. *Leyenda.*
- *A Ua Crag* conjuga el marketing con la moral y se sitúa en el futuro. *Aproximación histórica.*
- *A Ua Crag* valora continente y contenido. *Panfleto.*
- Para *A Ua Crag* el arte es una palabreja de la que sabe que si es se ve o se verá y sino no. *Dogma y acertijo.*

Lo que su comisario, Valladolid, ha dispuesto, como una declaración de principios, aunque no se trata de un manifiesto, ya que *A Ua Crag* lo había rechazado desde sus comienzos por no resultarle necesario.

³⁸⁴ GIL, I.: "Energía periférica"...ob.cit., p. 12.

³⁸⁵ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest...cit.

³⁸⁶ Ya que el grupo carece de manifiesto artístico. Ver *A UA CRAG itinerante. Castilla...*ob.cit.

A Ua Crag:

“...es un tema muy enraizado, que se ha ido desarrollando y construyendo a base de una argamasa en que la relación personal y humana ha sido una argamasa bastante fundamental y sólida, pues ha hecho que el tema perviva en el tiempo”³⁸⁷.

Los artistas que integraban este colectivo, son en sus comienzos, los fundadores: Néstor Sanmiguel, Rufo Criado, Alejandro Martínez Parra, Miquel Cid, Ricardo Ferrero, Julián Valle y Jesús Max. Comunidad que se va ampliando con Pepe Ortega, Clemente Rodero y Herrero Sosa, en un segundo acto. A posteriori, se van añadiendo otros artistas como Javier Ayarza.

Antecedentes artísticos

Antes de la constitución del colectivo ya se ya se habían dado unos primeros pasos artísticos en Aranda de Duero, con exposiciones como *8+8 Madrid-Aranda* (en la Plaza Mayor, en agosto de 1983) con la colaboración de la *Asociación Cultural Antonio Machado*³⁸⁸, y *6 Propuestas/ Pintura* (en el Consulado del Mar de Burgos, mayo y junio 1984) donde participaban parte de los componentes de *A Ua Crag*. La dificultad provenía de integrar los dos puntos de vista enfrentados en los años ochenta, entre los movimientos de acción a las soluciones más formales, pero integrados en un entorno colectivo:

“El problema era encontrar a los artistas que de alguna manera pudiéramos crear una complicidad real y artística entre nosotros. Los intentos anteriores tenían muchas disonancias”³⁸⁹.

La primera exposición *8+8 Madrid-Aranda* se compuso de artistas de Madrid –contactos especialmente de Alejandro Martínez- y personas de Aranda –conocidos de Rufo Criado y Néstor Sanmiguel-, para realizar una muestra de arte público en el pueblo arandino, participando Victoria Encinas³⁹⁰, Carlos Estedes, Miguel Ángel Mansanet, Paloma Morales, Isidro Parra, Clemente Rodero, José María Ruiz de Córdoba, Rufo Criado, Concha Díez, Alejandro Martínez, Antonio Miquel Cid, José Ortega, Santiago Polo, Néstor Sanmiguel, Yolanda Simón o Pedro Garhel³⁹¹.

Según palabras de Criado,

“... fue una exposición preciosa, estupenda con una repercusión muy buena. El tema es que Victoria Encinas³⁹² estaba invitada, ella participó. Lógicamente en ese proyecto

³⁸⁷ Extracto entrevista a Rufo Criado...cit.

³⁸⁸ Con referencias en prensa local, en *El Buralés* (Burgos) se habla de dicho encuentro el 22 y 23 de agosto de 1983, bajo la pluma de Blanca Ortega, que destaca la expectación y la entrega del público ante obras de Garhel, Polo, Rodero, etc. Ver las noticias de ORTEGA, B.: "Durante cuatro días. Primer encuentro Aranda-Madrid de artistas plásticos", en *El Buralés*. Burgos, 22/08/1983. Y "Domina la expectación en el encuentro de pintores de Madrid-Aranda", en *El Buralés*. Burgos, 23/08/1983.

³⁸⁹ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest...cit.

³⁹⁰ Vinculada a *Poisson Soluble*.

³⁹¹ Vinculado a *Espacio P*.

³⁹² Componente del grupo *Poisson Soluble*.

*nadie planteaba a priori que tenías que hacer y hacia dónde andar, sino que era un planteamiento de arte en la calle...*³⁹³.

En 8+8 *Madrid-Aranda* no sólo se produjo obras y proyectos artísticos, sino que realizó intercambios internacionales con artistas extranjeros de Europa y Norteamérica, y divulgó, documentó, exhibió y enseñó el arte más actual dentro de un campo global de difusión.

Según se recogía en la prensa local, “*domina la expectación en el encuentro de pintores de Madrid-Aranda*” (*El Bungalés*, Burgos, 23/08/1983), destacando la participación de Pedro Garhel,

*“... su concepto de arte de acción, que se distancia bastante del resto de las experiencias que se llevan a cabo, ha sorprendido e interesado al público de Aranda que ha podido asistir a cualquiera de sus momentos. La obra de este hombre, confundida con su propia vida, está sirviendo de revulsivo para mucha gente que incluso dentro del arte no se había planteado formas diferentes y fuera de las pautas habituales para la actividad artística”*³⁹⁴.

En 6 *Propuestas/Pintura* participan Rufo Criado, Néstor Sanmiguel, Miquel Cid, Alejandro Martínez, Efrén Pinto, Jesús Max o Javier Iglesia (que colaboró en el texto).

Desde estos momentos Rufo Criado y Néstor Sanmiguel comenzaron a tener contacto con otras personas dentro de estas exposiciones, creándose un pequeño germen de grupo, aún confuso.

Individualidades

El estudio individual del colectivo nos permite analizar el pensamiento y obra de unos artistas muy distintos plásticamente y personalmente, pero que revelan una fuerte influencia de Basquiat o Beuys³⁹⁵:

*“El trabajo del grupo nunca se propuso ni forzar los planteamientos de la obra de cada uno de los integrantes, ni se vislumbró nunca la posibilidad de unificar criterios o discursos, cada trabajo apoya una plataforma común de distribución y comunicación que permitía además un foro de discusión y debate”*³⁹⁶.

Como señalaba el *Diario 16* (30/01/1993),

“A Ua Crag es un caso atípico dentro de las experiencias colectivas de creación artística. Su entidad no corresponde a un discurso compartido y homogéneo sobre el arte contemporáneo, sino que alberga múltiples direcciones

³⁹³ FERNÁNDEZ, O. y DEL RÍO, V.: “A Ua Crag: autodefinido”...ob.cit., p. 42.

³⁹⁴ ORTEGA, B.: “Domina la expectación en el...”ob.cit.

³⁹⁵ Según GONZÁLEZ GARCÍA, A.: “Sobre A Ua Crag itinerante 1987-1988”, en *Guía mensual de les arts Catalunya i Balears*, art. 0388.

³⁹⁶ Cita de OLMO, S. en Navarro, M.: *Rufo Criado. Paisajes de la racionalidad. 1990-2000*. Logroño, IberCaja, 2001, p. 13.

*estéticas y reflexivas en la obra de casa uno de sus componentes*³⁹⁷.

Dentro de *A Ua Crag*, ninguno había estudiado en las facultades de BBAA, todos ellos eran trabajadores de cajas de ahorros como Rufo Criado, torneros como Miquel Cid, chapistas como Julián Valle, o camareros como Julián Max:

*“Lo cuál fue magnífico –comenta Javier Ayarza-. Porque nadie tenía el puto ombligo del estudiante de Bellas Artes, que se empieza a gestar en los años 80....A Ua Crag para nosotros, sobre todo para mí, fue la Facultad de Bellas Artes, aprendí, criterios plásticos y artísticos, montajes, viajes, todo lo que tiene que ver con eso. Y eso fue magnífico, sin el agravante de que nadie me hubiera dicho «Chico tu eres magnífico», sino que se daba una dialéctica con los compañeros o sea, se hablaba aunque la obra fuera personal, pero el diálogo colectivo existía”*³⁹⁸.

En esta variedad estilística y formal, había un enriquecimiento personal en el debates de los propios artistas partícipes, donde figuras-pilares como Criado o Sanmiguel se entrelazan con jóvenes como Valle o Max.

Rufo Criado (Aranda de Duero, 1952)³⁹⁹ plasma en su obra, sobre todo en la pintura, la cada vez mayor simplificación de las formas dadas por la naturaleza que le rodea. Utiliza un lenguaje normativo, pero lleno de un gusto poético como muestran sus posteriores fotografías recogidas en una exposición en la galería Evelyn Botella (2011), con colores más realistas en los ochenta, pero cada vez más saturados y artificiales. Conjugará su actividad artística con su trabajo en una entidad bancaria lo que le hace ser el gestor del grupo.

Los críticos le definen como neoplasticista, postminimalista o neogeo⁴⁰⁰ por el uso de la geometría como base de su pintura, pero su fondo está basado en la naturaleza misma y en el espíritu intrínseco, es decir, la idea de transmitir las sensaciones del paisaje por medio de las formas abstractas-geométricas despedazadas.

Su presencia en el colectivo le permitió una apertura espacial de su obra y tratar otros soportes; así coincide en los años setenta con Néstor Sanmiguel (Zaragoza, 1949) que con diferente universo interior y exterior, se unen en sus viajes a Madrid y consiguen la exposición compartida *Espacio de Vida y Muerte* (Casa de Cultura de Burgos) en 1975⁴⁰¹. Allí Sanmiguel presentó una pintura aún muy negra y de

³⁹⁷ GIL, I.: “Energía periférica”...ob.cit., p.12.

³⁹⁸ Entrevista a Francisco Javier Ayarza Arribas...cit.

³⁹⁹ Su obra y evolución se percibe en catálogos como OLMO, S.: *Rufo Criado. Cristal metálico (púrpura)*. Aranda de Duero, CAB, 2003. FRANCÉS, F.: *Rufo Criado*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1998. VALLADOLID, R.: *Rufo Criado. De la tierra, del silencio*. Burgos, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Burgos, 1996. NAVARRO, M.: *Rufo Criado*...ob.cit.

⁴⁰⁰ SAENZ DE GORBEA, X.: “Pintura-Pintura: Rufo Criado (Aranda de Duero, 1952). Estructura y organicidad”, en catálogo *A Ua Crag, Amaren Beroa*. Álava, Diputación Foral de Álava, 1991, s.p.

⁴⁰¹ Clausurada la exposición por la muerte de Franco.

carácter expresionista salvaje, aunque la coincidencia con la muerte de Franco hizo que se clausurara tempranamente.

Néstor fue el “maestro” de un joven Julián Valle Sanz (Aranda de Duero, 1963) con una formación autodidacta.

“Prácticamente todos los conocimientos de técnicas de pintura y la parte conceptual de las obras, pues viene de mediación suya (Néstor Sanmiguel), como un maestro a antigua usanza, que me enseñaba a fabricar pintura, a preparar lienzos, utilizar cierto tipo de materiales...”⁴⁰².

Enseñanzas que han sido enfocadas a un arte comprometido con la naturaleza y las cualidades materiales y técnicas, influidas por el expresionismo, especialmente alemán. Por ello, se limita a materiales naturales y al uso casi exclusivo del paisaje, a excepción de su primer momento figurativo y vinculado con la mitología que fue tomando protagonismo paulatinamente desde 1987, donde ya no hay restos de la figura humana. Muestra una forma de hacer más atemporal, intimista, contemplativo y bañado de cierta nostalgia, donde los paisajes rurales le permiten utilizar materiales diversos y térreos, con un trabajo lento y muy elaborado.

Llega a decir que para él *A Ua Crag* supuso:

“...un ritual iniciático, yo me he formado con ellos. Yo me sentía al principio un poco al margen, sentía como que mi palabra no era tan importante cuando ellos tenían tanto que decir. Y yo estaba aprendiendo tantas cosas. Luego fui participando cada día un poco más”⁴⁰³.

Junto a Julián Valle, Jesús Max (Reinosa, 1961), era uno de los más jóvenes. Igualmente, comparte el devenir del grupo desde los comienzos. Su obra esencialmente pictórica, se basa en la *“oposición de imágenes y caracteres, eclecticismo entre pintura, texto y objetos”⁴⁰⁴* donde mezcla la ironía y el humor junto a los elementos trascendentes, el arte y la vida, el sujeto y el objeto en una oposición de contrarios, influencia del Fluxus, la trasvanguardia y la actitud antiarte.

“Jesús Max defiende un arte que se expresa en clave, afilado, capaz de provocar un cortocircuito en nuestra forma de percibir la realidad. Las obras insisten en descomponer la legibilidad, articulándose como emblemas contemporáneos, enigmas que tienen distintas soluciones”⁴⁰⁵.

De la misma forma Antonio Miquel Cid (Aranda de Duero, 1956), conocía a Néstor Sanmiguel y Rufo Criado que trabajaban en el mismo taller arandino, y acudía a visitarlos con frecuencia. Permanecerá

⁴⁰² Entrevista de Julián Valle...cit.

⁴⁰³ Entrevista a Julián Valle en Villalba de Duero (Burgos) el 29-08-2005 por Víctor del Río y Olga Fernández, en VV.AA.: *A Ua Crag*...ob.cit., p. 199.

⁴⁰⁴ SAENZ DE GORBEA, X.: “Ironía y distanciamiento ecléctico: Jesús Max (Reinosa, 1961). Pintura, imagería y escenográfica”, en catálogo *A Ua Crag, Amaren Beroa*. Álava, Diputación Foral de Álava, 1991, s.p.

⁴⁰⁵ CASTRO FLÓREZ, F.: “Jesús Max. El efecto perverso o la perfección camuflada”, en catálogo VV.AA.: *Geografía –métodos-. A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994, p. 19.

en el grupo hasta la marcha de Néstor -unido a él por su también vinculación política con el PCE y por el subgrupo *Red District*-.

Las intervenciones de Alejandro Martínez Parra (Aranda de Duero, 1959), se vinculan a su entorno, “*si pretendo algo es hallar al Hombre, al otro Colectivo, que entreveo entre palacios y escombros*”⁴⁰⁶, vinculado a su interés por el cuerpo humano en su idea de arte y memoria, entendiendo como memoria del arte, las huellas o la historia reflejada en la arqueología, las ruinas o el rastro humano sobre el paisaje. Se ayuda de las instalaciones y performances en una mezcla de manifestaciones plásticas que muestran “*una preocupación trágica y trascendente a una situación laberíntica, consecuencia de una toma de conciencia social e individual*”⁴⁰⁷.

La formación de pedagogo del valenciano Rafael Lamata (Valencia, 1959) le trae hasta el grupo y, así, comienza su vínculo con Castilla y León. Alejandro y Rafael se unen al Centro de Investigaciones Educativas de la Fundación Sol Hachuel en un proyecto en Villarcayo (Burgos) con la granja escuela La Tesla⁴⁰⁸, vinculado al movimiento de renovación pedagógica y, sobre todo, al teatro y los contactos con Pedro Garhel⁴⁰⁹ y la danza experimental.

Sus experiencias en el trabajo teatral y grupal se adentran en las profundidades de *A Ua Crag* a través de los trabajos individuales y conjuntos en *La Constructora*. Rafael Lamata estudia el objeto artístico y las diversas manifestaciones por medio de instalaciones, acciones o conferencias, aunque no participará del grupo *A Ua Crag* hasta 1987, cuando se instaló en Burgos junto a Alejandro Martínez; en 1990 regresa a Madrid, continuando el trabajo dedicado al arte de acción en otras actividades grupales como *Zona de Acción Temporal*, *Circo Interior Bruto* o *Los Torreznos*.

Clemente Rodero (Tomelloso, 1940) comenzó con el grupo pero lo abandona en 1990. Los trabajos, intervenciones o acciones in situ los fundamentaba en un carácter crítico imperante.

Pepe Ortega pasa del comic a la escultura y con *A Ua Crag* trabaja en hierro en un volumen en tres dimensiones, donde el espacio tiene cabida como un material más de su obra por el que, incluso, se puede transitar o encerrar. Domina la técnica y los materiales y la presencia humana es imperceptible, recordando a los postulados minimalistas; esta transformación a su entrada en *A Ua Crag* era patente en todos los demás artistas, de una forma u otra les influyen sus debates, aumenta la magnitud de las obras, maduran las ideas, etc.

El fotógrafo del grupo fue Javier Ayarza (Palencia, 1961) que desarrolló su interés por la fotografía desde sus estudios de arqueología, ante la necesidad de documentación de dicha ciencia. A posteriori, la

⁴⁰⁶ VV.AA.: *A Ua Crag 2*. Rafael Lamata, Alejandro Martínez Parra, Clemente Rodero y Julián Valle. Aranda, Publicaciones A Ua Crag, 1988?, p. 13.

⁴⁰⁷ SAENZ DE GORBEA, X.: “Acontecer de pasos: Alejandro Martínez Parra (Aranda de Duero, 1959). Huellas de la memoria”, catálogo *A Ua Crag, Amaren Beroa*. Álava, Diputación Foral, 1991, s.p.

⁴⁰⁸ Donde imparten un curso para gestores culturales de Castilla y León.

⁴⁰⁹ Participan con Garhel en el grupo *Korps* y en *Espacio P*.

fotografía se convierte en su trabajo artístico y se adscribe al grupo de forma tardía, en 1991, aunque:

“... iba mucho a las exposiciones que hacían allí, trabajaba en proyectos con ellos, les hacía la documentación, las fotos para el catálogo, cosas de éstas, pero no pertenecía al grupo. Yo vivía en Palencia y decías ¡joder!, como es posible que en Aranda de Duero que es la mitad de Palencia, que no deja de ser un pueblo, hallar una gente que haga esto y aquí no lo podamos hacer. De hecho intentamos poner en marcha un proyecto parecido en Palencia, pero fuimos incapaces, incapaces, era gente más mayor, pero fuimos incapaces. A mí ya me dijeron, «¡Oye!, enséñanos que haces, ah pues haz una exposición, pues está muy interesante, pues no sé qué», ya nos conocíamos y partir de ahí empecé a formar parte del grupo y ya está”⁴¹⁰.

La obra es un reflejo de su propia biografía, como él mismo resume:

“En el momento que empiezo a ser consciente de los trabajos, empecé a trabajar sobre la naturaleza, porque siempre he tenido una relación, al ser arqueólogo he tenido una relación muy arqueológica con los referentes, entonces la naturaleza me servía como elemento primigenio, donde se establece la cultura, la civilización, ¿no?, el bosque, todas estas historias.

Posteriormente trabajo con elementos que se van quedando en casa, El curso de las cosas. O sea que en realidad mis trabajos están en base a como esté, esa temporada estaba más en casa, no me apetecía salir, estaba la cabeza más tensa, más complicada; fue una temporada mala y entonces, bueno, pues era el tiempo sobre los objetos, la vida que tiene, esas historias, ¿no? Sales de esa historia, lees un libro, ves una película, alguien te hace así y entonces cambias el chip y te empiezan a interesar otras cosas y desarrollas el trabajo sobre esa línea, en realidad nunca lo concibo como temas”⁴¹¹.

La mayoría tenía una ideología de izquierdas, ya sea por su afiliación al Movimiento Comunista por Néstor Sanmiguel y Miquel Cid o Javier Ayarza al PSP, en un sentimiento de necesidad de reforma ideológica y artística, quebrada durante cuarenta años de dictadura y falta de libertades. Los artistas que provenían de una época como la de Franco, con una militancia política que les había permitido saber trabajar en equipo, veían el momento clave para modernizar verdaderamente España desde todos los ámbitos.

“Ahora mismo es imposible un movimiento así, entre cosas, porque no existe la educación para que un movimiento de estas características pueda funcionar, es imposible porque la gente no está formada. Porque la gente está formada o en el

⁴¹⁰ Entrevista a Francisco Javier Ayarza Arribas...cit.

⁴¹¹ *Ibíd.*

*sentido de la ONG que es muy puntual y en un campo determinado, más de lo mismo...*⁴¹²

Gran parte del colectivo tiene unas ideas cercanas y unas vivencias similares que se recogían en entrevistas realizadas, relataban su biografía, formación y experiencia en el grupo, y mostraban, también sus diferentes opciones y vertientes de trabajo. Eran en su mayoría hombres a lo largo de la historia del grupo, reflejo de la escasez de mujeres que se establecieron en el colectivo, no por el hecho de no estar visibilizadas, sino porque no había mujeres artistas vinculadas al ambiente de *A Ua Crag*. No obstante sí existen colaboradores como Luis González, Eva Bombín y Ramón Valladolid o artistas vascos como Andoni Euba, Begoña Usaola y Dora Salazar.

Néstor Sanmiguel abandonó el grupo en 1991 y en 1992 *Red District*; se produjo lo que se puede llamar como “el punto y seguido” del grupo tras la pérdida de una figura fundadora. Su marcha establece un cambio en el grupo, al igual que la “pérdida” de Rufo Criado en 1994 por cuestiones profesionales y personales que provocaría un momento de inflexión en cuanto a la gestión.

*“Yo me voy porque no aguanto más. Había llegado al límite, necesitaba estar sólo. Es más una necesidad interior, sabiendo y a sabiendas de que la experiencia sigue siendo estimulante. Necesitaba estar solo. No era por cuestiones de obra, sino por cuestiones personales”*⁴¹³.

Ante estas dos importantes ausencias de socios fundadores, se estableció una nueva etapa para los demás miembros. Mientras la labor de gestión había recaído en Criado, ahora pasaba a manos de Eva González, que era una colaboradora y cuya presencia fue decisiva -junto a Alejandro Martínez- para conseguir el proyecto de *El Genie de La Bastille*.

Con la nueva gestora, se suscriben a diversas convocatorias de carácter nacional e internacional, subvenciones y becas que ayudaron a financiar el trabajo, pero, que por otra parte llevan al grupo, en apenas dos años, a disolverse por cuestiones personales. En el último proyecto de Quebec (Canadá), que no participa Jesús Max, ya se manifiesta una situación que parecía abocada a su fin.

Alejandro Martínez y Eva González, pareja sentimental, supuso según Fernández y del Río:

“... el hecho de que en aquella época Eva fuera la pareja de Alejandro probablemente impone a estos hechos una suerte de silencio y reprime el discurso acerca de las razones del conflicto obligándonos a cerrarlo en falso. Como en las mejores historias este personaje de la novela opera en el grupo como un punto ciego. Cualquier adjetivación que eligiéramos para tratar

⁴¹² *Ibíd.*

⁴¹³ CRIADO, R. recogidas por Fernández, O. y Del Río, V.: “A Ua Crag: Autodefinido”...ob.cit., p. 72.

*su papel en la historia sería insatisfactoria para todos por motivos diferentes*⁴¹⁴.

Jugando en equipo...

En *A Ua Crag*, se desarrollaban unos subgrupos que nacen por sí solos como una necesidad de abarcar otras manifestaciones artísticas de carácter performático como ocurrió con *La Constructora* o *Red District* o mediante un choque puramente ideológico dentro de *A Ua Crag*, tal era el *Segundo Partido de la Montaña*. En buena parte, era debido a la necesidad de ciertos componentes de realizar un trabajo en conjunto, especialmente de mayores dimensiones y con un carácter de instalación-performance, lejos de los postulados mercantiles.

La Constructora (1987-1996, aproximadamente), un proyecto formado por Alejandro Martínez Parra, Rafael Lamata y el actor Luis González, hacía actividades unidas a lo performático, entremezclándose con la actividad teatral. Su nombre aparece asociado a unos números, que son los años que faltaban para el año 2000, así nace como *La Constructora Menos 13*. Aunque Lamata piensa que se gestó tiempo antes de la creación de *A Ua Crag*,

“...cuando estuvimos en la granja-escuela de La Tesla, en esa época empezamos a pensar de construir una especie de espectáculo de acción, y de ahí nació con Luis González, el tercero, un trabajo que se llamaba El cristalino del besugo e historias de la era del Mesometo”.

La finalidad de estos artistas fue jugar en un espacio de creación libre, frente al trabajo de *A Ua Crag*⁴¹⁵, siguiendo sus cánones performáticos.

*“La Constructora surge como una posibilidad para desarrollar determinados asuntos... (...)...era el dispositivo que permitía divertirse un montón. Dábamos rienda suelta a nuestras ideas sin ningún tipo de pudor”*⁴¹⁶.

Realizaron *A Usted...* (1990), tres acciones para comunicar los resultados de una encuesta, *El cristalino del besugo* de la serie *Sentencias de la Era del Mesometo* (1990) o *Asesinos del tiempo/ Killers of the time* (1995), junto a talleres creativos.

En *El cristalino del besugo* con un humor ácido se narraban historias sobre la muerte o el paso del tiempo, sobre escenarios básicos, pero con mucha ilusión.

La recepción del público, espontáneo, ante estas acciones fue bien recibida por su carácter escénico, especialmente por las cualidades teatrales de Luis González a manera de “cabaret absurdo e inteligente”.

⁴¹⁴ FERNÁNDEZ, O. y DEL RÍO, V.: “A Ua Crag: Autodefinido”...ob.cit., p. 74.

⁴¹⁵ Palabras de Ramón Valladolid, citadas por SAENZ DE GORBEA, X.: “De las neovanguardias a hoy”, en catálogo *A Ua Crag*, Amaren Beroa. Álava, Diputación Foral de Álava, 1991, s.p.


⁴¹⁶ Entrevista a Alejandro Martínez Parra por Olga Fernández y Víctor del Río...ob.cit., p. 92.

Foto 82. Texto de *El cristalino del besugo*, *La Constructora-9*, 1992

EL CRISTALINO DEL BESUGO

La Constructora (Madrid)
Rafael Lamata

EL CRISTALINO DEL BESUGO
Espectáculo de una hora de duración, compuesto de una sucesión estructurada de escenas musicales, narrativas y audiovisuales, en un clima de humor, y de desarrollo ágil. Textos, canciones en vivo, coreografías son originales, y su temática va ciñendo lo cotidiano en el marco de la historia y de los muy diversos habitantes planetarios, filtrando este material por un tratamiento de interpretación poética y tierna en ocasiones, y en otras disparatada y surrealista.
"El Cristalino del Besugo" pertenece a la serie "Sentencias de la Era del Mesometo", y posee una naturaleza de ensamblaje de escenas como unidades léxicas articuladas bajo las propias leyes "Gramaticales" del espectáculo. Este rasgo estructural y sus recursos escenográficos y expresivos sencillos permite su adaptación a diversos medios, espacios y públicos.



REPARTO

Luis González	Acción
Rafael Lamata	Acción
Alejandro Martínez	Viola y Acción
José Luis Monzón	Violín y Armónica
Juan Carlos Rodríguez	Violín y Teclados

Cuarta Pared
16, 17 y 18 de Noviembre
19,00 horas













Foto 83. Espectáculo de *La Constructora* en *El cristalino del besugo*, 1992. Con Luis González, Alejandro Martínez, Rafael Lamata y música de José Luis Monzón y Miguel Nava ►



El Segundo Partido de la Montaña (1987-1988) surge como idea de rebeldía de Néstor Sanmiguel; un proyecto basado en intervenciones urbanas denominadas *Territorios ocupados I, II y III*. Al que se unen Julián Valle, Antonio Miquel Cid y M^a Jesús de la Puente⁴¹⁷.

“La idea es de Néstor, tenía ganas de hacer un trabajo más ambicioso, y yo y el resto nos unimos porque nos apetecía hacer un trabajo colectivo, era una cosa que se había intentado

⁴¹⁷ Fotógrafa ajena a *A Ua Crag*.

en A Ua Crag en alguna ocasión, pero al ser tantos y tan diversos, no llegó a cuajar”⁴¹⁸.

“El nombre proviene de «Le mountain», partido de Robespierre. Si Robespierre montó la montaña nosotros éramos el Segundo Partido de la Montaña. Escogimos la guillotina, calaveras, algún símbolo, que en aquel momento se nos acusó de estar utilizando el símbolo de ETA cosa que no era cierto, una serpiente enroscándose a un palo es el símbolo de la medicina desde los griegos...y jamás hubo un hacha. Había una guillotina, la serpiente, un búho....una serie de símbolos que se utilizaban, viniendo todos ellos de la revolución francesa”⁴¹⁹.

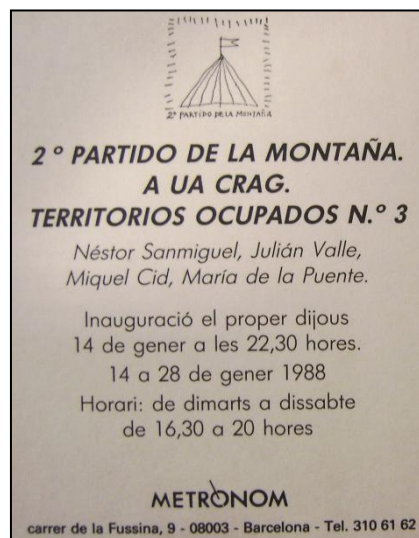
No hay una construcción teórica de la organización y forma de trabajar, la idea proviene de Néstor Sanmiguel y el resto fue aportando ideas y definiendo el grupo en un debate constante sobre los proyectos que iban llevando a cabo.

La primera instalación se desarrolló por la ocupación del patio del colegio público de Santa María de Aranda de Duero⁴²⁰ en septiembre de 1987,

“Durante la actividad tiramos varios panfletos en contra de la reforma del sistema educativo, hasta del propio concepto de educación. Total que aquello nos hizo recibir muchas acusaciones de todo y nos dio pie a exigir administrativamente el realizar una exposición dentro de A Ua Crag, con esa misma instalación...Eso se consiguió con Territorios ocupados II”.

Foto 84. Postal *Metrònom* de la participación del 2º Partido de la Montaña, 1988 ►

Territorios ocupados II se desarrolló en el propio *Espacio de A Ua Crag* (noviembre, 1987), permitiéndoles contactar con *Metrònom*, hito clave del arte de vanguardia en Cataluña. La invitación les permitió desarrollar la instalación en 700 m2 con varias salas anexas y documentación fotográfica.



Aunque “teníamos varias cosas previstas y muchos contactos, pero se disuelve porque se me acusa en asamblea de estar utilizando a ciertas personas para mi beneficio personal, entonces no hay más”⁴²¹.

Sanmiguel creó otro intento grupal con *Amarillo G.T. (Amarillo Grupo de Trabajo)* compuesto únicamente por él:

⁴¹⁸ Entrevista a Julián Valle Sanz...cit.

⁴¹⁹ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest...cit.

⁴²⁰ Dentro de las IV Jornadas Pedagógicas.

⁴²¹ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest...cit.

“Hice varias actividades de carácter de intervención en la tierra y lo dejé por completo. Además eso fue una actividad conocida por muy pocas personas...me permitió ponerme en contacto con galerías de Estados Unidos, pero cuando luego tuvieron ocasión de ver el conjunto de trabajo aquello se hundió, porque hasta que tu actividad no la profesionalizas y realmente no te centras en tu proyecto de investigación, cuando alguien viene a verte es un batiburrillo”.

Por último, en *Red District* (1989-1992) colaboran Néstor Sanmiguel y Miquel Cid. Este planteamiento a dúo les permitió trabajar con la tridimensionalidad y la instalación como en *Tiempo del Viento* (L'Hospitalet de Llobregat, septiembre de 1989) y *Skyward road* (Bienal de Barcelona, octubre de 1989).

La firma *Red District* se debilitó ante la marcha de Néstor Sanmiguel de *A Ua Crag*, aunque estando fuera de la disciplina del grupo, Sanmiguel continuó trabajando con Miquel Cid en *Red District*.

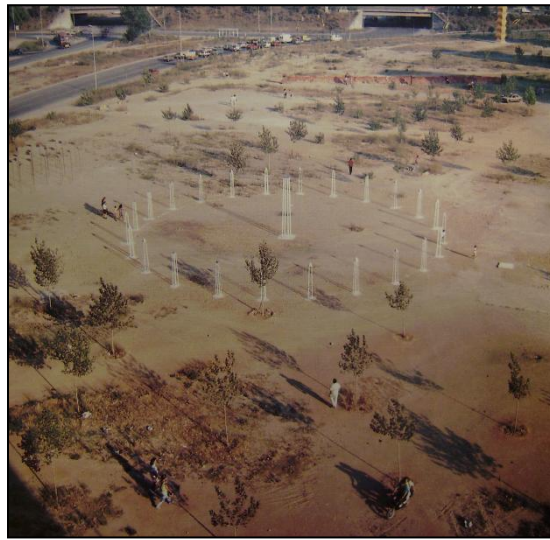


Foto 85. *Tiempo del Viento*, *Red District*, instalación⁴²²

Tiempo del Viento consistía en intervenciones urbanas basadas en la construcción de una plaza circular con los 12 obeliscos romanos. Consiguieron el primer premio de *L'art de Hospitalet de Llobregat* que les permitió participar en la *Bienal de arte joven europeo de Barcelona*, gracias a la introducción, en el equipo, del hijo de Sanmiguel.

Por tanto, *A Ua Crag* se convertía en un grupo abierto y dinámico. Un espacio de convivencia de artistas muy diversos con postulados, en ciertos casos, contradictorios, pero unidos por una forma de expresión como era el arte. Un colectivo que permitió sacar del anonimato a muchos artistas, unidos a una clara ideología de izquierdas que estará plasmada en algunas obras. “*A Ua Crag introducirá siempre*

⁴²² Archivo documental del MUSAC.

*elementos irracionales y defenderá al artista que domina su oficio y llega a firmes posiciones éticas y estéticas*⁴²³.

Línea de trabajo e infraestructuras

A *Ua Crag* se financiaba como una asociación cultural con sus socios, fundadores y colaboradores, por medio de cuotas. Los colaboradores eran recompensados con una obra gráfica y las cuotas mensuales permitían el alquiler del espacio, sin ser dependientes de las subvenciones como ocurre a otras asociaciones culturales ya analizadas.

Era un colectivo auto gestionado, independiente de instituciones y entidades, igual que estaban haciendo otros colectivos en Europa de los que aprendieron para sus proyectos conjuntos como *Le Génie de la Bastille* (Francia) o el proyecto de Assende (Bélgica).

*“Hemos sido siempre como un colectivo privado, o sea, no pedíamos dinero, absolutamente para nada, también es cierto que no ofertábamos algo continuado...”*⁴²⁴.

“Se pueden hacer las cosas muy baratas, con una calidad salvaje, cuando te alejas de las instituciones. Ponemos en marcha un proyecto y falta un dinero para completarlo, vas a la administración y le dices no necesitamos lo que tú gastas, necesitamos completar esto, sabemos hacerlo a un costo cero y que quede igual de bien, por ejemplo para los catálogos; esto era lo que pedíamos y así se hacían las cosas....Y luego esta gente (artistas extranjeros), que nos costaban nuestro dinero, era en plan de amigos”.

La línea de trabajo que perseguían se basaba especialmente en la visibilización de los artistas que lo componían, principalmente, creaban obras y elaboraban exposiciones nacionales.

*“No había nada planificado, sino que fue surgiendo, nada planificado en cuánto a dónde iba. En cada momento surgían nuevas oportunidades y se aprovechaban o no, se debatían o no, pero no estaba preestablecido a dónde se quería llegar”*⁴²⁵.

Su amplia actividad y labor se descomponía en cuatro ámbitos⁴²⁶:

- Un programa estable de intercambios internacionales individuales y colectivos, que se llevó a cabo en Aranda y desde países extranjeros como Alemania, Francia, Canadá o Bélgica.
- La producción de proyectos específicos A *Ua Crag* basados en una investigación colectiva, de no más de un año de duración.

⁴²³ VALLADOLID, R.: “Aproximación a A *Ua Crag*”, en *A UA CRAG itinerante. Castilla y León. 1987-1988*. Valladolid, Junta de Castilla y León y Consejería de Educación y Cultura, 1997, p. 107.

⁴²⁴ Entrevista a Javier Ayarza Arribas...cit.

⁴²⁵ Entrevista a Jesús Max por Víctor del Río y Olga Fernández en Valladolid el 19/08/2005. Recogida en VV.AA.: *A Ua Crag*...ob.cit., p. 137.

⁴²⁶ Mostrados en el fondo documental de *A Ua Crag* en el Museo Patio Herreriano de Valladolid.

- La participación con museos, instituciones y centros en el debate sobre el nuevo papel y función de estas entidades en una sociedad en cambio.

- Línea permanente de publicaciones, orientada al registro y difusión de experiencias, a manera de documentar sus actividades y trabajos. Editaron un total de siete números de sus proyectos de intercambio, participación en ARCO, monográficos, coloquios y debates, etc.

"Los textos de los catálogos, algunos los pagábamos y otros les hacían amigos, críticos que son amigos y que colaboran, de los que vienen aquí (catálogo A Ua Crag, MPH), no ha cobrado ninguno, son amigos, Francisco Pérez, Javier Hernández...amiguetes. Les interesaba el proyecto y han venido a verlo de su bolsillo, una vez que han venido, te quedas en mi casa, vienes a comer con los de Aranda, dos más o veinte, no pasa nada. Hemos funcionado mucho por amistades. Y yo sigo trabajando así. Se ponen en marcha proyectos a coste cero, yo voy a tu casa y tú vienes a la mía, no contamos con instituciones ni publicidad, sólo éramos nosotros y cuatro amiguetes"⁴²⁷.

- Un espacio-galería A Ua Crag, abierto al público, para exposiciones temporales o, en ocasiones, producto de los intercambios internacionales, así como la existencia de un fondo documental de la historia del grupo y la realización de actividades diversas, de carácter cultural y educativo. El fondo documental recoge todo tipo de material bibliográfico y documental, hoy archivado por el MUSAC, que permite observar el afán de catalogación y su meticuloso trabajo.

Por tanto, es un grupo comprometido con la sociedad que le rodea, en cuanto potenciador, educador y dinamizador cultural y artístico del ámbito provincial y regional. Como apoyo al arte más experimental o lejos de las galerías comerciales, pone en marcha una infraestructura adecuada. Adquieren una nave taller en Aranda de 729 m² como lugar de trabajo y almacenaje desde 1987, además de un *Espacio A Ua Crag* dedicado a la exhibición y difusión con más de 45 exposiciones propias y de artistas invitados.

Foto 86. La Fábrica de Moradillo, estado original⁴²⁸ ►

También, poseen espacios temporales de trabajo y exhibición como fue la Fábrica de Moradillo, igualmente, en el centro arandino.



⁴²⁷ Entrevista a Javier Ayarza Arribas...cit.

⁴²⁸ Fondo documental del MUSAC.

▼ Foto 87. La nave taller en Aranda de Duero (2011)



La nave taller está ubicada en una zona industrial a las afueras de la localidad y establecía un espacio común que facilitaba el diálogo y el discurso entre sus componentes, así como la realización de grandes proyectos. Era una antigua fábrica de maquinaria agrícola, su espacio diáfano se dividía en 9 zonas de trabajo individual⁴²⁹ –debido al uso de las diversas técnicas artísticas de los creadores-, una zona de registro gráfico de las obras y un almacén con dos alturas, donde se hallaban las oficinas y las salas de reuniones en la parte superior. La iluminación, natural y cenital; y la eléctrica, fluorescente. Los accesos suficientemente grandes para la introducción de obras y material de trabajo⁴³⁰. Tenía espacios acotados para cada artista, especialmente útil para Néstor Sanmiguel, Rufo Criado o Alejandro Martínez y Rafael Lamata con obras de gran tamaño o instalaciones salvajes, que no podían desarrollarlas a no ser que tuvieran un espacio-nave de este tipo. Así, lo comentaba Javier Ayarza:

“Yo ahí no he trabajado porque a mí no me apetecía, había mucho polvo, un sitio grandísimo, la muchedumbre, mucho frío; pero claro lo que tenía es que era un almacén magnífico, para poder producir. Los que se dedicaban a la escultura y a la pintura, con obras grandes que sino de otra manera no se podían hacer...Allí se almacenaban las obras. Cada uno tenía un sitio, pero simplemente con papel de burbujas; la humedad y el frío a comértelo con patatas. En realidad, cada almacenaje nuestro dejabas allí las cosas y no teníamos registro, así que yo cuando me he traído las cosas, si alguien se ha llevado algo, no tengo ni idea”⁴³¹.

Este proceso de intercambio desde la elaboración de las obras provoca lo que Ayarza dice como “*el artista escondido no existía para*

⁴²⁹ A su vez esta nave está dotada de superficie suficiente para compartir con otros artistas invitados a la zona de trabajo.

⁴³⁰ Acceso de 3x 3,6 m. y altura nave de 3,8 m.

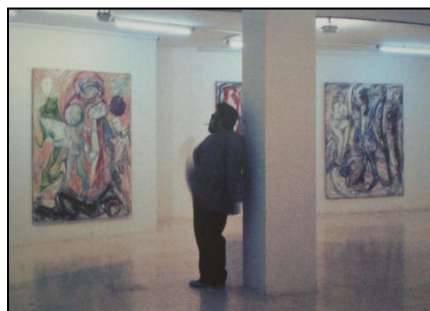
⁴³¹ Entrevista a Javier Ayarza Arribas...cit.

ellos”⁴³². Un continuo debate entre crítica constructiva y aprendizaje, lo mismo ocurriría con los proyectos de intercambio, como veremos. Un continuo trasvase de ideas, expresado por Jesús Max como:

“El supuesto individualismo al final no podía resistir al asedio. Y a la hora de hacer un proyecto para tal cosa llegaba uno y decía: oye, ¿has pensado en hacer esto...? Te ponías a pensar en ello y ponías en marcha una obra... (...)...había mucho pique. Muy sano y muy bien. De hecho las obras se iban haciendo cada vez más complejas y más grandes”⁴³³.

El *Espacio A Ua Crag* finalizó en 1991, era un espacio-galería con una superficie de 150 m², con una altura de 2,74 m.; su iluminación, eléctrica y perimetral de focos fluorescentes y halógenos (6000W), con dos accesos de grandes dimensiones⁴³⁴. Espacio que permitía abarcar nuevas funciones al grupo por ejemplo, una galería que era el fondo permanente de obra de los artistas de *A Ua Crag*. La galería facilitaba una programación estable de actividades diversas, además de un fondo de documentación y consulta, exposiciones temporales de artistas internacionales y nacionales de grupos afines -como el *Grupo Bienal-*, también, promocionaba artistas jóvenes de otras galerías, véase *Simonei* y *Vanguardia* de Santander, o muestras de proyectos de intercambio.

Foto 88. Interior *Espacio A Ua Crag*⁴³⁵: Primera izquierda exposición Oscar Benedí (1986), a la derecha exposición *Adobe* de Santiago Polo y Federico Rico (1987) y abajo exposición Mon Montoya 1987 ▼



⁴³² Entrevista a Javier Ayarza Arribas por Víctor del Río y Olga Fernández en Valladolid el 03/05/2005.

Recogida en VV.AA.: *A Ua Crag...ob.cit.*, p. 110.

⁴³³ Entrevista a Jesús Max por Víctor del Río y Olga Fernández...cit., p. 146.

⁴³⁴ Dos accesos de 2x1,10m y de 2,10x0,9m.

⁴³⁵ Extraído catálogo VV.AA.: *A Ua Crag...ob.cit.*, p. 222-230.

A pesar de no ser una galería comercial convencional, pudo presentarse en ARCO 88, 89 y 90, lo que supuso una nueva etapa para la asociación en el circuito de galerías, un momento de expansión y la introducción del arte “poco comercial” como eran los trabajos más cercanos a la performance de sus subgrupos.

Dentro del programa del *Espacio A Ua Crag*, se daban actividades dirigidas a la divulgación: conferencias, debates, cursos o talleres; especialmente, exposiciones, *Expuestos en A* o la retrospectiva de Luis Sáez (1960-1985); fotografías de Enrique Concha u óleos de Cruz Hernández en el primer año de actividad; a ello se añadían exposiciones de nombres como Lennie Bell (escultora), Miquel Cid, Isidro Parra (pintura), Clemente Rodero, Mon Montoya, Oscar Benedí, Dora Salazar, etc.

▫ **Sus proyectos artísticos**

Sus proyectos de trabajo se sucedieron de forma continuada desde su creación hasta 1996. Fueron formas de trabajo global donde abarcaban no sólo proyectos expositivos, sino también los intercambios internacionales, publicaciones, contactos con otros artistas, talleres, etc.

Nacionales:

Los proyectos les permitieron mostrar su obra y presentarla al público, mientras conseguían un reconocimiento nacional y local.

La muestra expositiva *Pintura/Fotografía* en mayo de 1986 en el Claustro de San Pedro Regalado (La Aguilera, Burgos), presentaba al colectivo, ya, como *A Ua Crag/Colectivo de Creación*, aunque aún estaban buscando el nombre. Participaron Miquel Cid, Rufo Criado, Ricardo Ferrero, Alejandro Martínez, Néstor Sanmiguel, Julián Valle y Jesús Max. Este primer contacto les permite dialogar como artistas y generar proyectos más ambiciosos:

Expuestos en A (1985-1986) fue la primera exposición ya en el *Espacio A Ua Crag*, con la misma participación que en *Pintura/Fotografía*, aunque se añadió: Pepe Ortega, Clemente Rodero y Herrero Sosa.

Desde abril de 1987 hasta enero de 1988, *A Ua Crag Itinerante*, organizado por el Departamento de Cultura de la Junta de Castilla y León, dentro del programa *Debate cultural*. El propio director de promoción cultural, entrevistado en *El Norte de Castilla* (22/04/1987), explicaba

“... el encuentro con un colectivo de artistas plásticos como A Ua Crag, que entienden la creación como un ejercicio en libertad, libre de prejuicios, en su estado más primitivo, resulta estimulante...tal estímulo se ve acrecentado por el hecho de que se trata de jóvenes creadores que han sabido romper con el academicismo, la convención y demás estructuras formales del arte”⁴³⁶.

Foto 89. Catálogo de la exposición, 1987-1988 ►



La exposición que viajó por distintas ciudades de Castilla y León, -pasando por Valladolid, Palencia, Zamora, Salamanca, Toro, León, Soria, Ávila y Burgos-, respondiendo al propio quehacer de los participantes que no se oponían a un espacio geográfico concreto. En este proyecto participaban: Miquel Cid, Rufo Criado, Ricardo Ferrero, Alejandro Martínez Parra, Jesús Max, Clemente Rodero, Néstor Sanmiguel o Julián Valle.

El catálogo fue editado por la Junta de Castilla y León⁴³⁷ y en él encontramos fotografías, pinturas, instalaciones o arte de acción entre las obras que se presentaban en León (edificio Pallarés), Segovia (Torreón de Lozoya), Ávila (Museo Provincial), Burgos (Consulado del Mar) y Aranda de Duero (*Espacio A Ua Crag*).

De sus participaciones en ARCO⁴³⁸ recuerdan que fueron rechazados al principio, en 1986, quizás por un carácter alternativo que aún no estaba representado en la feria, pero, posteriormente, participarán tres años consecutivos, de 1988 a 1990, como una galería comercial más, exponiendo y vendiendo su obra⁴³⁹ en un stand propio.

ARCO, feria de arte contemporáneo es un escaparate para los artistas en su inserción en el mercado del arte, a pesar de su reciente creación en 1982⁴⁴⁰; además, brindaba la oportunidad de conocer personalidades del mundo artístico y establecer relaciones.

⁴³⁶ Citado por BARRASA, F.: “Muestra del grupo arandino A Ua Crag”, en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, 22/04/1987, p. 50.

⁴³⁷ Es el único catálogo donde aparece *A Ua Crag* y amigos, por el carácter cultural de la asociación.

⁴³⁸ Dirigido por Juana Aizpuru en esos años.

⁴³⁹ Existían ayudas para asistir a ferias por la propia Consejería de Economía.

⁴⁴⁰ Tuvieron que invertir algo más de un millón de pesetas para intervenir en la muestra en 1989.

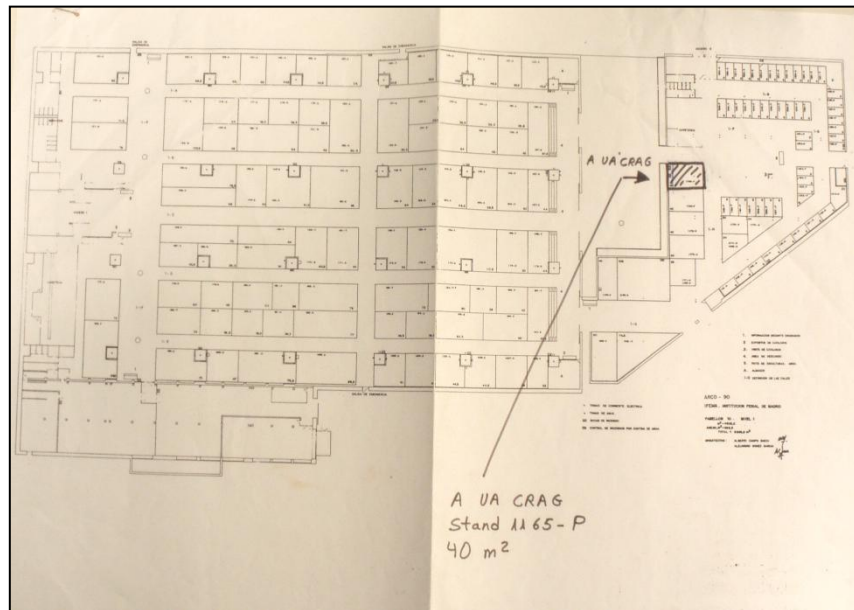


Foto 90. Esquema de los stand de ARCO 90 y lugar asignado para la galería A Ua Crag⁴⁴¹

A Ua Crag se presentaba como galería creada en 1986, con unas infraestructuras y una labor formativa de larga trayectoria que tuvo una buena acogida entre el público y la crítica de la época, aunque procediera de la periferia. De ello, se hicieron eco la prensa nacional y regional⁴⁴², así como revistas especializadas.

Los propios participantes lo recuerdan:

Criado decía: *“Eran años buenos. Íbamos claramente con la idea de que aquello para nosotros era un escaparate y llevábamos piezas potentes, no cuadrillos para vender. También fue eso lo que nos valió para poder continuar... (...)... Hay como una especie de causa-efecto. Sobre todo porque ya habíamos hecho una difusión anterior a más de 1000 hojas, la gente ya te conocía y ARCO era la manera de traducir todo ese esfuerzo”*.

Max opinaba: *“Yo creo que el planteamiento de ARCO, si no estaba en todo el mundo, sí estaba en los que tenían una visión más a largo plazo del proyecto. ARCO como lugar, no tanto para vender, porque los beneficios económicos que podías sacar de ello era lo comido por lo servido. El tema era tener un escaparate, porque de momento no había otra cosa. La mayor parte de nosotros no teníamos galería en Madrid. ARCO era el punto donde poder colocar obra y donde ver gente de toda España”*.

Para Pepe Ortega: *“El mercado era una cosa difusa en A Ua Crag. Creo que hubo gente que nunca perdió de vista. En este asunto había diversos posicionamientos. Unos que lo rechazaban de plano, otros que decían que no había que olvidarse de él y otros que ni siquiera se lo planteaban, entre ellos yo mismo. Yo tenía la sensación de que, en todo caso, si se*

⁴⁴¹ Fondo documental MUSAC.

⁴⁴² NIÑO, A.M.: “Éxito de A Ua Crag en Arco '89”, en *El Norte de Castilla*. Burgos, 17/02/1989, p. 22.

aceptaba era como una especie de mal necesario. El Espacio A Ua Crag, aunque se ponía la obra a la venta, creo que nunca se planteó como algo claramente comercial; primaba más los proyectos. Bueno, el caso es que, finalmente se fue a ARCO, y la experiencia resultó decisiva en muchos aspectos, entre otras cosas darnos a conocer”⁴⁴³.

Y Valle: “No buscábamos ir a mercadear sino llevar algo potente como plataforma para tener contacto con grupos, galerías o lo que fuera. Y por ello el interés de llevar un stand dentro de nuestras limitaciones económicas y de espacio, con obras ambiciosas que tuviese eco y se viese”⁴⁴⁴.

Foto 91. Catálogos ARCO 90⁴⁴⁵ ►

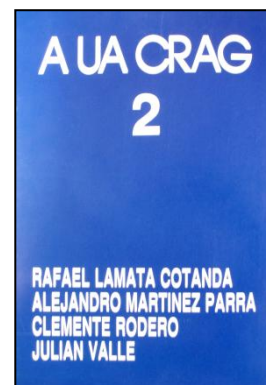


Los medios de comunicación destacarán su obra y su posición periférica⁴⁴⁶ -como *Diario Burgos*, *Radiocadena Aranda*, *Cadena SER* y *Radio Aranda*-; dentro de una feria, como era ARCO, representada, especialmente, por galeristas madrileños y barceloneses. A Ua

Crag se convirtió en una reivindicación de su situación externa a los grandes circuitos artísticos. Fue una manera de demostrar que este proyecto así planteado, tenía éxito; como mostraron los artículos de las revistas madrileñas *Lápiz*, *El Punto*, *Crítica de Arte* y *Arteguía*, la barcelonesa *Art* y la francesa del *Centro de Artes Plásticas Camille Claudel*, que realzaron su presencia.

La proyección en la feria fue positiva tanto como galería como en la promoción de las obras de los artistas representados. Tuvieron contactos con otras galerías: *Novo Século* (Lisboa), *Rita García* (Valencia), *Trinta* (Santiago de Compostela), *Vanguardia* (Bilbao) o el *Instituto de Estudios de Crítica y Conservación de Arte* (Barcelona). Y publicaron catálogos dedicados a artistas de *A Ua Crag* como *A Ua Crag 1* –dedicado a Miquel Cid, Rufo Criado, Néstor Sanmiguel y Jesús Max-, *A Ua Crag 2* –Rafael Lamata, Alejandro Martínez, Clemente Rodero y Julián Valle- y *A Ua Crag 3* –Miquel Cid, Rufo Criado, Néstor Sanmiguel, Jesús Max, Clemente Rodero y Julián Valle-.

Foto 92. Catálogo A Ua Crag 2 ►



⁴⁴³ Entrevista agosto 2005, MPH, en FERNÁNDEZ, O y DEL RÍO, V.: “A Ua Crag: Autodefinido”...ob.cit., pp.51-53.

⁴⁴⁴ Entrevista de Julián Valle Sanz...cit.

⁴⁴⁵ Fondo documental MUSAC.

⁴⁴⁶ FERNÁNDEZ CID, M.: “Arco 90, la feria”, en *Guía Madrid*, nº 96. Madrid, febrero de 1990, pp.57-60.

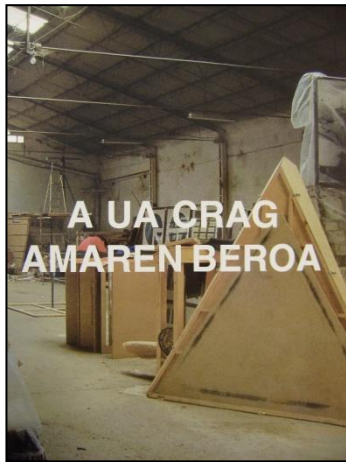
“Aguantamos tres años, pero las presiones eran tantas fuera que para que entre uno tiene que salir otro, y como nosotros ahí no teníamos peso específico, nuestro peso era nuestro escaparate y difundir nuestro proyecto que se consideraba bastante interesante”⁴⁴⁷.

Ayarza señala: “creo que A Ua Crag era ya el circuito para poder exhibir lo que hacíamos y en las condiciones que queríamos”⁴⁴⁸.

En 1988, realizaron el proyecto *Emblematum* para la Galería Rita García de Valencia, donde participaron Miquel Cid, Rufo Criado, Jesús Max, Néstor Sanmiguel y Julián Valle. La galería había conocido su obra en ARCO 88 lo que facilitaba esta exposición y que alguno de los miembros mantuviera contactos para exposiciones individuales, además la edición del catálogo.

“Se basa en enfocar su producción como proceso espiritual a seguir hasta las últimas consecuencias. Esto entra en contradicción con el arte que, al convertirse en bien de consumo, se hace, consciente o no, en función del mercado, desde donde se pretende, vanamente, configurar la estética del siglo u otras ampulósidades. A UA CRAG se alivia de las dramáticas conclusiones que ello comporta, al configurarse como instrumento puesto en marcha por la solidaridad entre artistas, para mostrar o, si se prefiere, concluir su obra”⁴⁴⁹.

Tras la etapa de ARCO, se les abrió otras puertas: la Sala América en el Museo de Bellas Artes de Álava, dirigido por Daniel Castillejo, primer encargo institucional que coincide con el cierre del *Espacio A Ua Crag*.



◀ Foto 93. Portada catálogo Amaren Beroa, 1991

La exposición que se presentó en Álava fue *Amaren Beroa* –el calor de la madre–, también mostrada en el Museo San Telmo en San Sebastián. Se desarrolló entre abril y julio de 1991, donde participaron: Rufo Criado, Rafael Lamata, Alejandro Martínez, Jesús Max, Julián Valle y *Red District*.

En esta exposición, la forma de trabajar fue distinta, porque el colectivo se reunió bajo un mismo título y sus obras deben estar relacionadas con el País Vasco. El grupo desarrolló una idea de proyecto orientada a la comunidad como mirada y sentimiento, con obras más políticas como el trabajo de *Red District* o sociales, véase el de Rafael Lamata.

⁴⁴⁷ Extracto entrevista a Rufo Criado ...cit.

⁴⁴⁸ Entrevista a Javier Ayarza en Valladolid, por Víctor del Río y Olga Fernández...cit., p. 133.

⁴⁴⁹ VALLADOLID, R. en VV.AA.: *A Ua Crag Emblematum*. Valencia, Galería Rita García, 1988.

Foto 94. Rafael Lamata, *Inocente-Inocente*, 1991. Estructura de hierro, monitor y dos muñecos de conglomerado⁴⁵⁰ ►

Era un proyecto que sumaba individualidades cuyo nexo común era el tema propuesto por la sala.



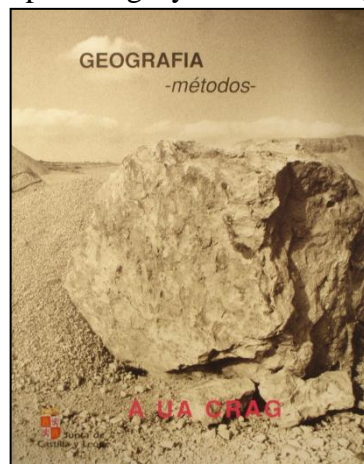
“El resultado de *Amaren Beroa* (el calor de la madre) no es otro que un modelo de pluralidad y libertad expresiva. De propuestas ideologizadas a apuestas críticas en relación a la vivencia cotidiana. Desde habitaciones de la historia, tanto de una memoria más intemporal como derivada de vinculaciones a las vanguardias históricas; hasta ironías, sarcasmos e imágenes expresivas propias de la denominada década posmoderna”⁴⁵¹.

A la par de la exposición *Amaren Beroa*, se realizó actividades: una mesa redonda sobre el colectivo como alternativa artística ante las instituciones, la acción del subgrupo *La Constructora* con su proyecto *Cristalino del besugo*, u otras actividades, que quedaron patentes en la prensa local⁴⁵².

En 1994 se realiza la segunda exposición itinerante por Castilla y León (Soria, Palencia, Valladolid⁴⁵³, Salamanca, Aranda y Zamora), titulada *Geografía –métodos-*, donde participaban Javier Ayarza, Rafael Lamata, Alejandro Martínez, Jesús Max, Pepe Ortega y Julián Valle, cada uno con una obra que recapitulaba su trayectoria artística.

Esta exposición, como la primera itinerante, se vinculaba a la promoción cultural de la Junta de Castilla y León –ya dentro de Constelación Arte-, en la que se encontraba una figura relevante como M^a Jesús Miján que apoyó sus trabajos.

Foto 95. Catálogo de la exposición *Geografía –métodos-*, 1994 ►



⁴⁵⁰ Extraído catálogo VV.AA.: *A Ua Crag. Amaren Beroa...*ob.cit., s.p.

⁴⁵¹ SÁENZ DE GORBEA, X.: "A Ua Crag, la pluralidad de un proyecto complejo", en *Deia*. Cultura, Exposición en Amarica de Vitoria, 31/03/1991, p. 73.

⁴⁵² Ver el *Deia* (31/03/1991, p. 73), *El Diario Vasco* (12/07/1991, p. 73), *Egin* (12/06/1991, p. 34), etc.

⁴⁵³ Redacción.: "Valladolid acoge la exposición Geografía, métodos", en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, 23/04/1994, p. 69.

“La geografía del imaginario, busca los lugares, producir en ellos una nueva identidad: concentrar lo que está disperso”⁴⁵⁴. Se produce por el sentido accionista del colectivo de querer implicarse con el emplazamiento en el que trabajaba.

▼Foto 96. Folleto de *Geografía –métodos-*⁴⁵⁵



Tiempo muerto mostraba, en febrero-marzo de 1995, el agotamiento del grupo, su flujo natural que, tras formar y enseñar a los diversos artistas participantes, veía que su labor se terminaba tras una década de trabajos artísticos. También, da título a una exposición en un nuevo espacio expositivo, Rekalde -en Bilbao- denominado *Área 2* (edificio industrial).



◀Foto 97. Vista exposición *Tiempo Muerto*⁴⁵⁶

Mostraba seis obras de los artistas de *A Ua Crag*: Julián Valle, Rafael Lamata, Pepe Ortega, Jesús Max, Javier Ayarza y Alejandro Martínez, en sus diversas concepciones y de

acuerdo a unas premisas, “*Tiempo muerto es una expresión que se escucha en equipo*”⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ CASTRO FLÓREZ, F.: “Nota. Umbral”...ob.cit., p. 9.

⁴⁵⁵ Archivo documental del MUSAC, León.

⁴⁵⁶ VV.AA.: *A Ua Crag*...ob.cit., p. 370.

⁴⁵⁷ A UA CRAG.: *Texto para la galería Rekalde*. Carpeta 105, fondo documental MUSAC, León.

A *Ua Crag* presentó también en el mismo año una exposición, *Cruce* en Madrid, con seis obras de los artistas del colectivo arandino para dicho espacio. *Cruce* era una asociación cultural de difusión del arte contemporáneo; en este caso el crítico y comisario en este caso fue Fernando Castro.

Foto 98. Folleto exposición en *Cruce*, 1995



Posteriormente a su disolución han surgido dos proyectos expositivos como era *Círculos de espuma* (Aranda de Duero, 2001) y el dedicado al colectivo en el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2005). Aunque Néstor Sanmiguel hable de “resucitar fantasmas”⁴⁵⁸, en realidad fue un reconocimiento del trabajo de este colectivo.

Círculos de espuma -título proveniente de las ideas de Sanmiguel- reunió a artistas como el citado, junto a Rafael Lamata, Rufo Criado, Jesús Max, Javier Ayarza, Pepe Ortega y Julián Valle, en la Casa de Cultura de Aranda de Duero en junio de 2001. Con ello, se volvió a retomar la idea de colectivo, después de cierto tiempo, al que les unía no sólo una relación profesional sino también, personal. El proyecto fue apoyado por la Galería de Evelyn Botella (Madrid), *Circo Interior Bruto* (Madrid), Galería Gianni Giacobbi Arte Contemporáneo (Palma de Mallorca), Trayecto Galería (Vitoria) o *Grupo Rinocero* (Palencia). Presentaban los trabajos actuales de cada uno de ellos, una manera de volver a reunirse.

El proyecto del Museo Patio Herreriano, aunque creían que en un principio iría por esos derroteros, era un repaso de su trayectoria como colectivo:

*“... los que estaban entonces en el equipo –Olga y Víctor del Río- vieron la importancia que podría tener ese trabajo dentro de Castilla y León, siendo un museo comunicado con el arte de Castilla y León y de su realidad artística... y nosotros éramos un grupo que había tenido importancia”*⁴⁵⁹

“Eso sí que me pareció un reconocimiento y una puesta en valor de lo que había sido nuestro trabajo. Incluso ellos cuando se empaparon y vieron todos los aspectos de A Ua Crag y los ámbitos cubiertos, se dieron cuenta de la riqueza que había

⁴⁵⁸ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest...cit.

⁴⁵⁹ Entrevista a Julián Valle Sanz...cit.

*tenido el desarrollo del proyecto, incluso de crear algo más ambicioso...fue un trabajo muy importante*⁴⁶⁰

El único problema de esta exposición retrospectiva fue la distribución de su catálogo financiado por la Junta de Castilla y León, que aún hoy no se puede adquirir ni en el propio Museo Patio Herreriano.

Por último, hay que destacar los proyectos inacabados como son el de *Arte Funerario* (planteado desde 1990) que:

*“... después de alguna discusión interminable... empezamos hablando de la importancia que tuvo el arte funerario relacionado con la poca relevancia que tiene la importancia de la muerte en el arte... (...)...”*⁴⁶¹. Proyecto que no se concluyó, aunque algunos tuvieron sus obras ya proyectadas.

Entre artistas

Entre artistas fue el título de uno de sus proyectos que ejemplificaba en dos palabras lo que supusieron los proyectos internacionales. No sólo *A Ua Crag* rompió fronteras desde 1989, gracias a su presencia en ARCO, sino que le permitió un intercambio continuo con colectivos artísticos internacionales.

A Ua Crag desde la periferia consiguió abrirse camino en el panorama internacional, como una corriente más de actualidad y,

*“... contribuyó a la apertura de nuestras fronteras, lo que suponía todavía en aquellos momentos el inicio de la superación de un aislamiento cultural que la dictadura había impuesto; una superación que resultará más costosa de lo previsto”*⁴⁶².

Dentro del grupo había artistas pertenecientes al arte de acción, Alejandro Martínez y Miquel Cid que desarrollaban un arte no “fácilmente vendible” y que promovía otra forma de trabajar, no únicamente basada en la exposición-galería, sino en los site-specific; es decir, creaban una obra de acuerdo al sitio concreto donde se iba a presentar.

Los proyectos internacionales eran un trampolín necesario para el colectivo, a la hora de aprender de los grupos extranjeros: su dialéctica de trabajo, su forma de organización, su realidad social, etc. Encuentros que ayudaban a completar la formación de sus miembros -carentes de estudios de Bellas Artes- lo que para Alejandro Martínez se podía definir como la una auténtica universidad.

Para Criado:

“... es indudable que la experiencia de A Ua Crag es bastante determinante para una expansión de mi propio lenguaje, para su desarrollo y, desde una perspectiva mucho

⁴⁶⁰ *Ibídem.*

⁴⁶¹ *Ibídem.*

⁴⁶² HERNANDO CARRASCO, J.: “Relaciones periféricas...ob.cit., p. 30

más personal, en la confrontación. Es el hecho de que tú estás allí, no sólo en la nave, que es tu lugar de trabajo, sino que, en todo momento, en todos esos lugares, debías tener en cuenta que iba a haber trabajos de otros artistas, que darían de sí todo lo que pudiesen. Eso sí que ha sido un estímulo lógico, natural. Para aprovecharlo te pones en una situación de tensión fuerte desde el punto de vista creativo, por la autoexigencia y la exigencia de cada proyecto...⁴⁶³.

Y efectivamente,

“... la posibilidad de generar experiencias grupales y dinámicas de contraste intenso, un clima de confianza mutuo donde la demanda del artista individual se sostiene y enfrenta a la opinión de los otros”⁴⁶⁴.

Eran habituales en este tipo de proyectos conversaciones o tertulias entre los artistas, que criticaban, enseñaban y compartían experiencias en un ambiente intelectual y cultural, lejos de cualquier enfrentamiento artístico.

La relación con colectivos artísticos extranjeros era habitual en la realidad internacional de *A Ua Crag*, según comenta Javier Ayarza:

“Los colectivos que tratamos en el extranjero eran alucinantes. En Rotterdam, el ayuntamiento de Rotterdam tiene una parte del puerto con una nave gigantesca, con un suelo que no le puede vender, que no le puede arrendar, ¿qué hacen?, se le ceden a un grupo de artistas, que paguen un alquiler miserable, que lo cuidan, lo mantienen, que le dan vida, que evitan que se degrade y que encima traigan a gente del extranjero y que ellos vayan fuera y que vendan que pertenecen a este sitio; mientras aquí eso era impensable... (...)...si el grupo de El Genie de la Bastille creaban una feria de arte todos los años, sacaban las cosas, las exponían, llevaban a gente, en Rotterdam lo mismo, en Canadá los de Quebec con su espacio, con su colectivo, su dinamización, que te daban hasta dinero cuando ibas a trabajar ahí. En nuestro caso era impensable”⁴⁶⁵.

Los proyectos internacionales solían permanecer un período de aproximadamente 20 días, donde cada artista invitado realizaba una obra, site-specific. La forma de trabajar de cada miembro presentaba una actitud distinta en estos intercambios, aunque todos llevaban su obra pensada, algunos la aportaban prácticamente elaborada, instalándola y cambiando ciertas cosas in situ como lo hiciera Javier Ayarza; en cambio, otros improvisaban más, el caso de Alejandro Martínez. Este diferente proceso creativo se debía a la variedad e incluso, a la oposición de sus diversos postulados artísticos, desde lo más conceptual a lo más formalista, generando debates dialécticos muy interesantes en sus encuentros.

Dentro de estos proyectos se realizaban intercambios con otros grupos extranjeros, así como su presencia en espacios de exposición.

⁴⁶³FERNÁNDEZ, O y DEL RÍO, V.: “A Ua Crag: Autodefinido”, ob.cit., p. 61.

⁴⁶⁴Ibídem, p. 61.

⁴⁶⁵Entrevista Javier Ayarza Arribas...cit.

“La relación con otros artistas en un mismo espacio, el diálogo entre artistas, son datos que uno da del otro y que no son datos de cocina, sino que es algo más. De vez en cuando aderezado con otro tipo de conversaciones que a lo mejor no tienen nada que ver, pero tienen mucho que ver, porque, en realidad, todo tiene que ver. No es necesario estar hablando de arte para hablar de arte”⁴⁶⁶.

Su primer proyecto colectivo internacional fue *A Ua Crag in Köln* que se desarrolló en Colonia en Rheinlandhalle (Köln, Alemania⁴⁶⁷, 1989) en la muestra *España actual-Neve tendenzender Spanischen kulturuzsene*. Era una propuesta ofrecida, tras su presencia en ARCO 88 por la Galería *Nada Art* de Colonia. El proyecto pretendió exhibir a los artistas: Miquel Cid, Rufo Criado, Rafael Lamata, Alejandro Martínez, Jesús Max, Clemente Rodero, Néstor Sanmiguel y Julián Valle, dentro de una muestra institucional, igualmente ocurrirá en *Assende o De idiomas desiguales*.

Parte de las obras se llevaron realizadas desde España: las de Néstor, Miquel Cid, Rufo Criado o Jesús Max, y otros variaron sus instalaciones según las características del lugar industrial a las afueras de Colonia.

En 1990, continuaban con el proyecto francés de intercambio de la asociación de *Le Génie de La Bastille*⁴⁶⁸. Se compuso de dos fases, una en que los artistas extranjeros vieron a trabajar a Aranda y otra, a la inversa, en París (en concreto en el barrio de La Bastilla). Ello fue posible por el acercamiento de Alejandro Martínez y Eva González con ciertos artistas de París, mediando Esther Ferrer. Significó una colaboración entre dos grupos de artistas comprometidos con el arte contemporáneo, su divulgación e investigación.

Castro Flórez escribía,

“La especificidad de este grupo de artistas radica paradójicamente en su sostener un diálogo desde el mantenimiento de las diferencias, han evitado cualquier planteamiento programático mostrando que no es precisamente la ingenuidad lo que les mueve sino la conciencia de una situación de estancamiento generalizado en la discusión artística y la necesidad de plantear cuestionamiento desde los distintos lugares creativos”⁴⁶⁹.

Foto 99. Logo Le Génie de la Bastille ►

El grupo de *El Genie de la Bastille* ya estaba llevando a cabo



⁴⁶⁶ Palabras de VALLE, J. recogidas por Fernández, O. y Del Río, V.: “A Ua Crag: Autodefinido”, ob.cit., p. 57.

⁴⁶⁷ Colonia dedicaba un mes a la cultura española.

⁴⁶⁸ Asociación fundada en 1984 en París.

⁴⁶⁹ CASTRO FLOREZ, F.: “Nota. Umbral”, ob.cit., p. 8.

durante años su proyecto *Puertas Abiertas*, dedicado a abrir sus talleres al público y a informar sobre los artistas, coincidiendo con la celebración del FIAC⁴⁷⁰.

El intercambio con el grupo de Aranda se realizó por su interés hacia *A Ua Crag*, cerrándose el proyecto en Aranda para el verano de 1990, mientras que en la primavera de 1991 se desarrollaría la segunda parte en París; como así queda registrado en el *Diario de Burgos* (08-07-1990):

*“Hace una semana eran recibidos por el colectivo vanguardista arandino A Ua Crag los siete componentes de Le Genie de la Bastille, más el coordinador, Oliver Grasse. Ahora mismo, y tras recibir las primeras impresiones de esta tierra nuestra, se encuentran trabajando en los dos lugares fijados: la antigua fábrica de Moradillo y la nave de A Ua Crag”*⁴⁷¹.

Todos los artistas participarán en la realización de obras vinculadas al lugar y elaborarán sus creaciones in situ, de forma individual a excepción de *Red District*.

Como explicaba Debecque-Michel,

“Del lado francés, el deseo más marcado parece ser el de HABITAR LA FORMA: forma capital, determinante, que se pretende viva e insignificante. Cargada de presencia, enraizada en la naturaleza y sin embargo ambigua, dispuesta a toda clase de vuelos, a todas las metamorfosis. A la vez bruta y sofisticada, minimalista y diversa, presente y cambiante, densa y volátil...”

*Por parte española se habla más bien de SUEÑO Y REALIDAD. El arte nace de lo que les separa. El sueño es el momento de gestación, de infancia, de conocimiento, de subjetividad, de viaje. Le permite obrar sobre la realidad, fecundarla y transfigurarla”*⁴⁷².

Este primer proyecto toma el nombre de *A Ua Crag-Le Genie de La Bastille* y se realiza en la Fábrica de Moradillo, la nave taller y *Espacio A Ua Crag* como lugares de trabajo y de exhibición⁴⁷³.

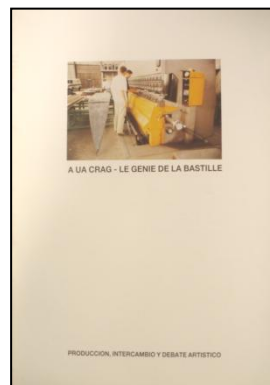


Foto 100. Portada catálogo *A Ua Crag-Le Genie de la Bastille* ▲

Participan Rufo Criado, Rafael Lamata, Alejandro Martínez Parra, Jesús Max, Clemente Rodero, Red District y Julián Valle; y dentro de los artistas extranjeros que componen el grupo francés, Vincent Barré, Tierri Briet, Jöel Brisse, Bernard Cousinier, Léo Delarue, Nersès,

⁴⁷⁰ A modo de la feria de ARCO en España, pero con menos prestigio.

⁴⁷¹ LÁZARO, A.: "En marcha el intercambio de A Ua Crag y Le Genie", en *Diario de Burgos*. Burgos, 08/07/1990, p. 26.

⁴⁷² DEBVECQUE-MICHEL, L.: "Entre la forma que se materializa y la realidad manipulada", en VV.AA.: *A Ua Crag-Le Genie de la Bastille. Producción, intercambio y debate artístico*. Aranda de Duero, A Ua Crag, 1990, s.p.

⁴⁷³ Aunque en cuanto a sus talleres de trabajo además de los espacios de A Ua Crag, colaboran talleres industriales VEMSA, Vidriera Arandina, Talleres Velasco o Imprenta Gutiérrez.

Catherine Willis. Todos ellos con diversas posibilidades artísticas, como señalaba Criado:

“... ello supone un riesgo pero al mismo tiempo implica desarrollar de una manera mucho más intensa las capacidades creativas que uno lleva dentro. Eso enriquece mucho y se convierte realmente en una experiencia artística, que es lo que se busca”⁴⁷⁴.

Foto 101. Participantes de A Ua Crag y Le Génie de la Bastille



El proyecto permitió la internacionalización de su trabajo y un intercambio creativo a lo largo de 15 días entre 7 artistas extranjeros, que, en Aranda, iban a realizar una obra cada uno, que sería expuesta en la Fábrica de Moradillo.

El Diario Burgos (08/07/1990) recogía:

“... hace una semana eran recibidos por el colectivo vanguardista arandino A Ua Crag los 7 componentes de Le Génie de la Bastille, más el coordinador, Oliver Grasse. Ahora mismo, y tras recibir las primeras impresiones de esta tierra nuestra, se encuentran trabajando en los dos lugares fijados: la antigua fábrica de Moradillo y la nave de A Ua Crag”⁴⁷⁵.

Los artistas franceses continuaban su forma de trabajo habitual, pero influidos por las impresiones surgidas en Aranda:

“Oliver destaca por ejemplo, que Joel Brisse, pintor, al llegar a nuestra ciudad ha sentido la necesidad de una escultura, y Leo Delarue, que suele trabajar en zinc y metal aquí lo hará con madera y acero, combinando también su proceso de trabajo”⁴⁷⁶.

Dentro de las obras de A Ua Crag,

“... los champiñones es la obra mutante de la muestra. Red District ha fabricado 600 piezas de hormigón y PVC con las que

⁴⁷⁴ Citado por LÁZARO, A.: "En marcha el intercambio...ob.cit., p. 26.

⁴⁷⁵ LÁZARO, A.: "En marcha el intercambio...ob.cit., p. 7.

⁴⁷⁶ *Ibíd.*, p. 7.

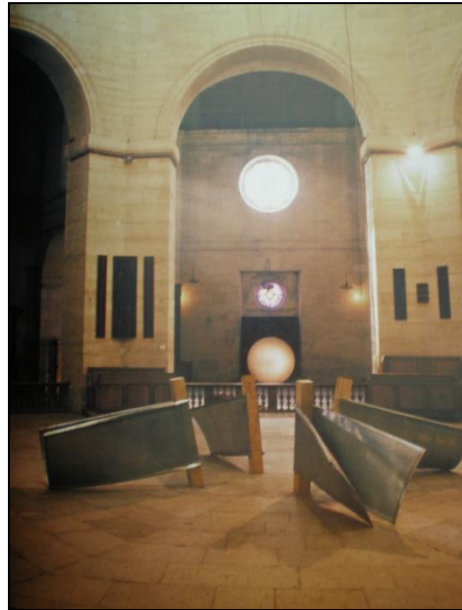
*se construyen palabras y símbolos. Cada dos o tres días varía la composición, hasta un total de nueve veces*⁴⁷⁷.

Además del proyecto de creación artística y de intercambio de experiencias, se trataba de una auténtica convivencia entre los artistas invitados y los oriundos del lugar; mostrándoles lugares emblemáticos de la zona como Sepúlveda, las rutas de Silos, las hoces de Duratón, San Pedro de Arlanza, Covarrubias, etc.

Y, paralelamente, se desarrollan actividades complementarias: como debates, coloquios, información, documentación audiovisual, etc., abiertos al público interesado. Así destacaba la noticia *El País*, del 20/12/1990, diciendo que:

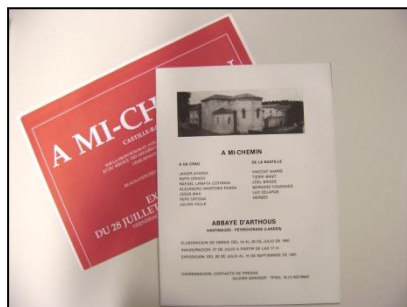
*“... el segundo aspecto, pensar en común, ha comprendido una serie de coloquios-debates entre los artistas, en los que éstos se interrogaron mutuamente sobre su trabajo y sobre la problemática artística de sus diferentes vertientes*⁴⁷⁸.

Foto 102. Obras de Leo Delarue y Rufo Criado (muro) en Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière (1990) ►



La segunda parte del proyecto de intercambio se realiza en el *Castille-Bastille.Aller-Retour* y la exposición en la Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière, París. Participan los miembros de A Ua Crag: Rufo Criado, Rafael Lamata, Alejandro Martínez Parra, Jesús Max, *Red District* y Julián Valle, junto a los artistas de la Bastille; y al igual que en Aranda, realizan actividades paralelas.

Un año más tarde, y como una tercera parte del proyecto, *Le Genie de la Bastille* realizó una nueva actuación: *A mi-chemin –A mitad de camino-* en la Abadía románica de Arthous (Peyrehorade, Landes, Francia), exponiendo obra de los participantes del proyecto anterior. Se realizó entre julio y septiembre de 1991, con un periodo de elaboración de sus obras y de exposición de las mismas.



◀ Foto 103. Folletos *A mi-chemin*

“Este proyecto se basa tanto en la elaboración de las obras como en el debate y contraste de

⁴⁷⁷ ONTORIA, J.C.: “A Ua Crag y Le Genie o la ruina industrial”, en *Diario 16*. Burgos, 31/07/1990.

⁴⁷⁸ EDITORIAL: “Un grupo de artistas españoles expone en París dentro de un programa de intercambio”, en *El País*, Cultura. Madrid, 20/12/1990, p. 39.

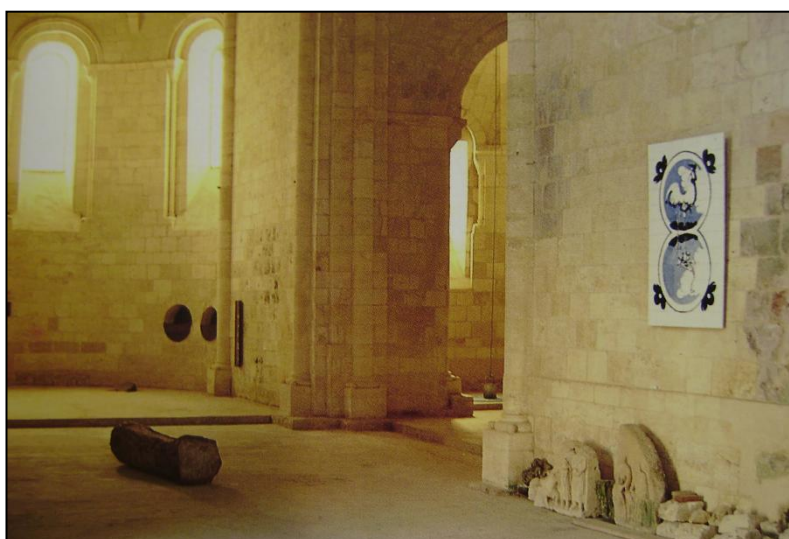
*experiencias. Esto lo llevaremos a cabo del 14 al 27 de julio en la citada abadía. Al mismo tiempo se mostrarán en el Château d'Orthe de Peyrehorade los proyectos y maquetas de las obras en proceso. El resultado de la intervención se mostrará posteriormente en la Abadía de Arthous*⁴⁷⁹.

Foto 104. De izquierda a derecha: Bernard Cousinier, Rafael Lamata, Olivier Grasser, Léo Delarue, Tieri Briet, Joël Brisse, Nersès, Vincent Barré, Pepe Ortega y Rufo Criado⁴⁸⁰



En la actividad, estuvieron presentes miembros de *A Ua Crag* como Rufo Criado, Javier Ayarza, Rafael Lamata, Alejandro Martínez Parra, Jesús Max, Pepe Ortega y Julián del Valle y de *Le Génie de la Bastille* como Vicent Barré, Tieri Briet, Jöel Brisse, Bernard Cousinier, Léo Delarue y Nersès. Exhibieron sus trabajos en septiembre, a modo de resumen de su anterior proyecto juntos.

Foto 105. Imagen del interior de la abadía de Arthous con las obras



⁴⁷⁹ A UA CRAG.: *A mitad de camino*. Burgos, A Ua Crag, 1991, a manera de folleto informativo sobre el proyecto. Fondo documental del MUSAC.

⁴⁸⁰ Fondo de Javier Ayarza Arribas, extraída del archivo documental del MUSAC.

En los meses siguientes, continuó su actividad en tierras francesas con la muestra *Entre artistes -Entre artistas-* en Le Carré, el Museo Bonnat de Bayona donde mostrarán el resumen de las obras del proyecto de *A mi-chemin* -desde finales de 1991 hasta enero de 1992-. De él se elaboran dos catálogos, uno publicado por *A Ua Crag* y, otro por la *Société Civile ADAGP*.

A(rt)ssenede, es otro proyecto desarrollado en 1992 vinculado a una feria de arte contemporáneo que se realiza en Assenede (Bélgica) cada tres años; era un acontecimiento artístico donde se dan cita artistas flamencos, con proyectos de obra específicos para el lugar y su propósito es promocionar y difundir el arte contemporáneo, de forma internacional.

El proyecto se articulaba en dos fases: una se desarrollaba en Bélgica y la otra en la ciudad de Aranda de Duero, como ocurrió con el proyecto de *Le Génie de la Bastille*. Era fruto del encuentro internacional de artistas, en este caso con el grupo holandés *Kunst & Complex*⁴⁸¹, que permitió continuar la incesante actividad de la asociación. Participaron Schalks, Dijkstra, Van Rossum, Carrasquer, Van der Burg, Mooij y De Jong. Y del grupo arandino: Rufo Criado, Rafael Lamata, Julián Valle, Jesús Max, Alejandro Martínez Parra, Javier Ayarza y Pepe Ortega, y a Miquel Cid se le citó, pero no acudió.

Las obras de todos ellos debían estar en relación con el ambiente social y el espacio geográfico del lugar donde se asentaba la feria. Fue coordinado por Eva González por parte de *A Ua Crag*, y Bruno Brease por *Kunst & Complex*. En España se colaboró con varios departamentos de la Junta de Castilla y León, del Ayuntamiento de Aranda de Duero y Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León de Burgos.

Foto 106. Obra de Javier Ayarza en Bélgica⁴⁸² ►

La primera fase se desarrollaba en España donde *Kunst & Complex* se trasladan a Aranda para elaborar obras individuales en un tiempo establecido (23 días) para, más tarde, acabar siendo exhibidas. Las obras se basaban en la realidad arandina y en el espacio geográfico; junto a los trabajos se harán públicos los proyectos en los medios de comunicación, así como mesas redondas en la que se evaluarán los resultados.



⁴⁸¹ Fundado en 1981.

⁴⁸² VV.AA.: *A Ua Crag...ob.cit.*, p. 304.

La segunda fase tuvo lugar en Assenade (Bélgica), allí acudirá *A Ua Crag* durante 15 días para elaborar sus creaciones vinculadas a aquel espacio, de la misma manera que se celebrarían otras actividades complementarias que permitirán acercar y dar a conocer al colectivo español al público holandés:

“El miércoles 15 de septiembre de 1993 a medianoche, tres miembros de A Ua Crag aparcen la furgoneta llena a rebosar de arte, materiales, herramientas y sacos de dormir en el terreno de Kunst & Complex en la Keileweg 26 de Rotterdam. La avanzadilla sólo tiene el día siguiente y parte del otro para preparar la exposición antológica de su grupo en el Centrum Beeldende Kunst de Rotterdam: el viernes por la tarde los tres aposentadores ya se han marchado en su furgoneta, vacía ya, con destino a Hasselt, para organizar allí, junto con la retaguardia que se había quedado en Bélgica, otra exposición del grupo en una galería de esa ciudad. El sábado 18 de septiembre una delegación de Kunst & Complex viaja hacia Hasselt para presenciar le vernisage de la exposición de A Ua Crag. El día 19, domingo, celebramos todos la inauguración de nuestros invitados españoles en el CBK de Rotterdam”⁴⁸³.

Dentro de estas actividades dinámicas se desarrolla la conversación de la noche del 12 de octubre de 1992, grabada y transcrita en parte, que recoge el sentir del grupo:

“A(rt)ssende nos ha posibilitado contactar con artistas y otros profesionales del medio para intercambiar, ideas, modos de organización, propósitos de elaboración de obra y proyectos...y establecer un diálogo-debate sobre lo que significa la experiencia del arte actual”⁴⁸⁴.

De la relación con el medio artístico belga surgirían nuevas propuestas para trabajar en próximos proyectos por ejemplo, la participación en *Amberes Cultural*, una exposición en el *Centro Cultural Il Ventuno*, contactos con el *Museo de Arte Contemporáneo de Amberes (MUHKA)* o continuación del proyecto *Arte Funerario*.

Il Ventuno (1993) fue la fase final del proyecto anterior, y procede de los contactos que realizaron en *A(rt)ssende*, “*porque el antropólogo es amigo de Néstor, es belga, y este hombre fue como un consulado en Bélgica y nos puso en contacto con Kunst & Complex...*”. Por otro lado, *Il Ventuno* hace referencia al nombre de una galería en Hasselt (Bélgica) que fomentaba el arte contemporáneo, dirigida por Frank Hendrickx. Allí se realizó una exposición colectiva de los artistas de *A Ua Crag* de obra nueva en octubre de 1993; la galería comprará parte de la obra de Pepe Ortega, Javier Ayarza y Julián Valle con la que creará una exposición a posteriori.

De Idiomas Desiguales/ Uit Ongelijke Talen, en 1993 era otro proyecto de intercambio realizado entre miembros de *A Ua Crag* (Javier Ayarza, Rufo Criado, Rafael Lamata, Alejandro Martínez Parra, Jesús Max, Pep Ortega y Julián Valle) y los artistas invitados de la fundación

⁴⁸³ FERNÁNDEZ, O. y DEL RÍO, V.: “A Ua Crag: Autodefinido”...ob.cit., p. 39.

⁴⁸⁴ Memoria de proyecto de *A(rt)ssende* por *A Ua Crag*. Caja 7, fondo documental del MUSAC, León.

Kunst & Complex con Arnold Schalks, Ellen Dijkstra, Jozef Van Rossum, Marcos Carrasquer Vidal, Mia van der Brug, Olaf Mooji y Riemke De Jong. El intercambio surgió del contacto anterior y, aunque la fundación se componía de 20 artistas, sólo participaban algunos de ellos. Una primera parte del proyecto se realizaría en Aranda y otra en Rotterdam.

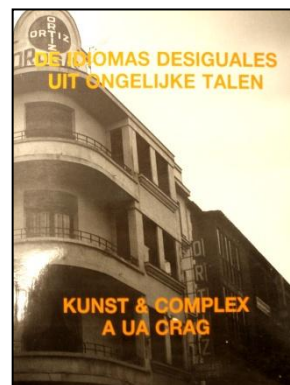


“De idiomas desiguales/ *Uit Ongelijke Talen* viene a consolidar la línea de intercambios internacional que mantiene AUC, abriendo su participación a asociaciones que están en vías de constitución para facilitarles el aprendizaje de la organización de experiencias o manifestaciones de este tipo... (...)...Es evidente que este tipo de proyectos promueve el perfeccionamiento profesional de los creadores y de las asociaciones que quieren iniciar experiencias de gestión cultural en las artes plásticas”⁴⁸⁵.

▲ Foto 107. Obra de Rufo Criado en Aranda⁴⁸⁶

En la primera fase, las obras se integrarán en el propio urbanismo de Aranda de Duero, según el escenario elegido por cada creador. Hubo trece lugares que rompieron y eclipsaron con su creatividad.

Foto 108. Portada catálogo *De Idiomas Desiguales/ Uit Ongelijke Talen* ►



La segunda, *Uit Ongelijke Talen /De Idiomas Desiguales*, en tierras holandesas, se ubica en la nave portuaria que los artistas de la Fundación *Kunst & Complex* tenían cedida por el ayuntamiento de Rotterdam.

Coinciden en ese momento con la muestra expositiva complementaria de *Centrum Beeldende Kunst* (CBK) de Rotterdam en septiembre y octubre de 1993, donde expusieron las obras seleccionadas de los últimos años de *A Ua Crag*, así como de la *Galería Il Ventuno* (Hasselt), que organizaría una exposición monográfica sobre el colectivo español por sus relaciones con el grupo *Kunst & Complex*.

Foto 109. Proceso de realización de la obra de Julián Valle en *De Idiomas Desiguales* en Holanda⁴⁸⁷ ►



⁴⁸⁵ PÉREZ, L.F.: *Memoria de Idiomas Desiguales, 1993*, en Caja 10, carpeta 21, fondo documental del MUSAC, León.

⁴⁸⁶ ⁴⁸⁶ VV.AA.: *A Ua Crag...ob.cit.*, p. 321.

En Quebec –Canadá- se desarrolla el último proyecto, efectuado gracias a la labor de Esther Ferrer y de su relación desde 1991 con Richard Martel. Se aprovechó que el colectivo canadiense *Inter Le/Lieu* estaba realizando una gira por distintas ciudades europeas con su proyecto itinerante llamado *Maniobra Nómada o protocolo de lo virtual*, para hacer una parada más en Aranda de Duero.

Foto 110. Acción *Maniobra Nómada* de *Inter Le Lieu* en Aranda ►

Maniobra nómada es el título del fundamentado en el performance del recorrido por ciudades europeas. En cada ciudad se emitía un pasaporte dotado con los colores y el emblema de los *Territorios Nómadas*. Actos protocolarios que se llevaban a cabo en galerías, centros artísticos o lugares afines. El colectivo proyecta una emisión de 1000 pasaportes⁴⁸⁸



y en cada una de las ciudades visitadas: Berlín, Cracovia, Budapest, Génova, Valencia, Marsella, Barcelona y Aranda, realizará performances, instalaciones y exposiciones.

Ya, en ese momento, *A Ua Crag* recibía un fuerte revés con el abandono de Néstor Sanmiguel y Rufo Criado. Además, en este proyecto perdían a Jesús Max lo que les dejaba en una situación difícil que evidenciaba el cansancio que anunciaba su cercano fin.

Según cuenta Lamata,

“... los de Canadá venían a hacer una itinerancia por Europa y Esther Ferrer les debió de dar la referencia de *A Ua Crag*. Entonces se planteó la posibilidad de que vinieran a hacer este trabajo territorio *Nómadas*, a Aranda y luego nosotros ir allí. Porque claro, los de Quebec sí que son más performáticos. Estuvo bien, fue interesante, se hicieron las obras, pero claro yo creo que ahí no fue tan nítido el ajuste como con los de Holanda o París”⁴⁸⁹.

El grupo *Inter Le/Lieu* de Quebec lo integran artistas canadienses: como Jean-Yves Fréchette, Richard Martel, Nathalie Perreault, Alain-Martín Richard y Jean Claude Saint-Hilaire. Debido a su trabajo más conceptual, no llegaba a todos los componentes como había ocurrido con otros colectivos anteriores. Su itinerario performático nómada tenía su última parada por Europa en Aranda de Duero, donde se presentaba una instalación-performance en la que se mostraban los materiales recogidos en su gira.

⁴⁸⁷ VV.AA.: *A Ua Crag*...ob.cit., p. 346.

⁴⁸⁸ Imita al pasaporte canadiense como un guiño para contactar con las políticas extranjeras y artísticas. Convirtiéndose los lugares en embajadas del colectivo. El logo es una máquina nómada, símbolo de su trabajo y periplo europeo.

⁴⁸⁹ FERNÁNDEZ, O. y DEL RÍO, V.: “*A Ua Crag: Autodefinido*”...ob.cit., p. 74.

“Maniobra Nómada es un pretexto y un incentivo de trasgresión para sobrepasar las normas artísticas de las artes en general y de la performance en particular. Esta penetración europea derrota (desfonda) las balizas institucionales y establece unos hitos mutantes para un trabajo que postula el reposicionamiento de las normas artísticas y poéticas del trabajo performativo. El hilo conductor de esta experiencia de cinco semanas es la emisión del pasaporte de los Territorios Nómadas. Los Territorios Nómadas serán instituidos oficialmente desde la primera emisión oficial del pasaporte en cada lugar visitado; la ceremonia tendrá lugar en el curso de una conferencia de prensa”⁴⁹⁰.

En la primera fase del proyecto de intercambio *A Ua Crag-Inter/Le Lieu* (1994-1995) intervinieron: Jesús Max, Rafael Lamata, Juliá Valle, Javier Ayarza, Pepe Ortega y Alejandro Martínez Parra con el programa que desarrollan en Aranda llamado *Maniobra Nómada o el protocolo de lo virtual en Aranda de Duero*. Se basaba en una conferencia de prensa con acto protocolario, la construcción de la máquina nómada (instalaciones y performances), la presentación de vídeos documentales y documentación del proceso, así como una exposición síntesis de su gira.

La segunda fase se desarrolla en Quebec en 1995, *Al otro lado de las costillas*, se desarrollaría un proyecto específico en el *Centro de Arte Actual Inter /Lelieu* –durante 10 días-, con una exposición de los resultados. El colectivo canadiense se hacía cargo de la promoción y organización de los cinco artistas de *A Ua Crag* que acudieron: Javier Ayarza, Rafael Lamata, Alejandro Martínez, Pepe Ortega y Julián Valle, para hacer trabajo in situ, sería el último proyecto como grupo.

▫ **Actividades culturales y pedagógicas**

Vinculado al trabajo del grupo se celebraron diversas actividades de diálogo, debates y tertulias artísticas⁴⁹¹:

“... pero son más reuniones, se aprovecha en una reunión para hacer un encuentro-debate. Se habla de lo básico, que tú no has pagado las cuotas, que hay que pagar la nave, que no ha llegado la subvención para el catálogo de esto... (...)...No es que quedásemos a debatir de arte como tal, sino que en las reuniones que se hacían todos los meses y a veces dos al mes, se aprovechaba para esto”⁴⁹².

Los debates-reuniones se grababan, véase los encuentros de Oncala (Soria) en el que hablaron del proyecto de *Arte Funerario* que no se llevó a cabo. *“Pero el hecho de grabarse algunas, era propio de la época, en el mundo del arte se obsesionó el hecho de la documentación”⁴⁹³.*

⁴⁹⁰ Información proveniente de la documentación caja Proyecto de Quebec, Canadá; del fondo documental del MUSAC.

⁴⁹¹ Muchos de aquellos debates entre los miembros fueron grabados en audio y vídeo, hoy en el archivo del MUSAC

⁴⁹² Entrevista a Javier Ayarza Arribas ...cit.

⁴⁹³ *Ibidem*.

En el *Espacio A Ua Crag* se generaron prácticas educativas en colaboración con otros centros interesados.

“Se hace patente los aspectos educativos de la empresa así como la toma de conciencia de influir activamente en la sociedad desde el punto de vista tanto artístico, educando en el juicio estético a una cohorte cada día más adicta”.

“En el principio A Ua Crag el hecho de hacer Escuelas Talleres de Verano y formas educativas, más bien pedagógicas, tiene esa vertiente un poquitín divulgativa y educativa, ¿no?. La mujer de Rufo era maestra, la mujer de Pepe es maestra, en realidad...el entorno de la plástica masculina las compañeras tienden a ser profesoras, de primaria, que creo que es la gente más próxima al arte contemporáneo”⁴⁹⁴.

Entre 1986 y 1989, en la Escuela de Verano de Castilla y León se hicieron talleres creativos. Así, en la IX Escuela de Verano se realizó el taller de plástica y pintura (julio 1986); en la X Escuela de Verano, el *Taller A Ua Crag* (julio de 1987); en la edición XI, se desarrolla el *Taller Kru de Quercus y La Constructora 12* (sobre la exploración de la materia inteligente, julio de 1988), el *Taller de transformación del espacio exterior e interior* (julio de 1989) en la edición XII, etc.

Trabajaron en las Jornadas Pedagógicas de Aranda de Duero con talleres como *Una aproximación a la percepción, elaboración y expresión artística* (1987 y 1988) y *Curso monográfico de elaboración creativa*; en el Consejo Provincial de la Juventud (curso de animación socio-cultural en 1988) y Fundación Sol Hachuel (formación de gestores culturales en 1988-1989).

Las Escuelas de Verano estaban muy unidas a la renovación pedagógica que luego continuarán algunos miembros del colectivo, Rafael Lamata y Alejandro Martínez, eran los talleres creativos los que facilitaban la difusión de la obra artística de una forma pedagógicas.

▫ **Archivo documental**

El fondo documental del grupo, es notable, pues fue reuniendo a lo largo de sus años de existencia un importante material bibliográfico y documental. El fondo se sitúa dentro del *Espacio de A Ua Crag*, con su propio archivo informatizado, área de lectura y su acceso es público. Se componía de revistas especializadas nacionales e internacionales, catálogos, libros, publicaciones propias, dossiers fotográficos, documentación audiovisual, etc. Todos sus proyectos fueron catalogados de forma exhaustiva por la propia editora *A Ua Crag*, especialmente sus primeros trabajos en ARCO, dándoles su propia imagen y prestigio⁴⁹⁵. La importancia de la memoria y el registro de sus actividades está patente en los numerosos documentos que actualmente custodia el MUSAC.

“El fondo documental es muy amplio y una biblioteca de gente que nos mandaba periódicos, catálogos, revistas...Teníamos un archivo documental con los proyectos nuestros, cosas que se fueron quedando,

⁴⁹⁴ *Ibídem.*

⁴⁹⁵ Apoyados por las instituciones por la integración de sus logos como parte de su publicaciones.

*desde cosas muy prosaicas, cuentas, números, quién paga, quién no paga, a quién se le debe, quien firma proyectos, quién da las subvenciones, cuando llegan. Ese material es interesante para ver como fue el día a día*⁴⁹⁶

El fondo documental se compone de aquellos catálogos editados en los proyectos para los artistas invitados; la línea de publicaciones A Ua Crag con 7 números dedicados a ARCO (nº 1 y nº 3, 1988 y 1989); registro de trabajos recogidos en otros soportes multimedia; performances e instalaciones (nº2, 1989); variada información de los proyectos e intercambios internacionales con Le Genie de la Bastille (nº 4 y nº5, 1990 y 1991); proyecto de A(rt)ssende (nº 6, 1992) y sobre Idiomas desiguales (nº 7, 1993); también folletos, mapas, cartas, gestión económica, etc.; así como 3 monografías de artistas.

El fondo mismo permite crear una publicación que se desarrolla de manera continua y permanente para divulgar experiencias y promover a los artistas. Y su línea de publicaciones sigue según el colectivo⁴⁹⁷, 5 áreas de actuación:

- Experiencias de obra artística realizadas en proyectos de ámbito internacional.
- Publicaciones experimentales o libros de creación. Realizadas entre artistas plásticos y escritores.
- Publicaciones con transcripciones de conferencias, coloquios y debates. Ensayos y comunicaciones.
- Publicaciones sobre investigaciones colectivas monográficas.
- Monografía de artistas individuales.

La amistad de los miembros, el trabajo, la meticulosidad de su gestión y una obra realmente interesante y posmoderna, han hecho de la asociación cultural A Ua Crag un referente fundamental en la historia contemporánea de nuestra región que, pese a sus crisis, ha prevalecido con sus proyectos.

*“Como hace 20 años, que, A Ua Crag en acción, era una pirámide rotatoria sobre ejes cambiantes. Esos ejes imaginarios son la columna vertebral de un sistema de esperanzas en formas y contenidos que persiguieron una manera de existencia y dieron testimonio de su posibilidad”*⁴⁹⁸.

Es su trabajo constante y adecuado a las corrientes artísticas de su momento, el que ha permitido que el MUSAC albergue hoy su archivo documental, al que he tenido acceso y he podido estudiar un fondo, que permite conocer “el interior” de A Ua Crag, desde su forma de trabajar, de organizarse, de gestión. Un trabajo común que es fundamental para entender el por qué A Ua Crag perduró casi once años. Recordando lo que dice R. Valladolid:

“... quedarse en los trabajos, como decía al principio, sería reducir al ámbito de lo que fue A Ua Crag al axioma, el arte es lo que

⁴⁹⁶ Entrevista a Javier Ayarza Arribas...cit..

⁴⁹⁷ Ver documentación del MUSAC acerca del colectivo, sobre líneas de trabajo que siguen.

⁴⁹⁸ VALLADOLID, R.: “Reflexiones de un compañero de viaje”, en VV.AA.: A Ua Crag. Valladolid. Junta de Castilla y León, 2008, p. 209.

*es, y no percibir de forma completa su entidad no traducirla sólo a obras*⁴⁹⁹.

Por ello es esencial su documentación que va desde las ínfimas facturas de sus gastos diarios, hasta correspondencia, catálogos, recortes de prensa o textos.

▫ Balance del colectivo

Como todo grupo,

*“... sirvió para que al menos algunos artistas, no sólo consolidaran su actividad profesionalmente, sino que descubrieran que era la gran vocación más o menos declarada en su vida... (...)...sirvió para profundizar mucho dentro de lo que es el arte contemporáneo y entenderlo, aunque no te movieras en el filo de la navaja de la vanguardia...pero para entenderlo y amarlo. Y además considerarlo una actividad importante dentro de la actividad del ser humano en sí, además de las ciencias... (...)...Creo que fue muy positivo, no sé si alguno podríamos haber dado un salto si eso no hubiese ocurrido”*⁵⁰⁰.

Además, el intercambio entre artistas, favorece según Pérez,

*“... una cierta idea de la misma en tanto que impulso humanista, de construcción de códigos obsoletos, con la esperanza de crear otros nuevos y traducción simultánea de una diversidad de discursos estéticos efectuada por una sola voz... (...) ...un inteligente discurso en torno a la idea del arte como fin por sí misma”*⁵⁰¹.

Este colectivo permitió un diálogo constante, no sólo entre los propios artistas que lo componen sino sobre diversos grupos, estableciendo un debate sobre el arte contemporáneo, muy interesante, para acabar con el alzado "ego" del artista que tan en boga se encontraba en los años ochenta.

Uno de los elementos que más llama la atención en *A Ua Crag*, es el surgimiento del mismo en una zona periférica y rural que, aunque cercana a Madrid, aún posee ese aire de "provincianismo" que recorre todos los rincones de la región. Pero como decía Ayarza⁵⁰², lo importante no es por qué surge allí, sino por qué no surgen más grupos. Es sin duda una precisión que va más allá en la reflexión, su nacimiento pudo ser debido a excepciones o coincidencias, aunque es inevitable pensar que en tiempo y lugar se reunió un grupo de artistas verdaderamente interesantes para el cambio social y cultural. Pero ¿por qué no surgen más que continúen esa forma de gestión, esos intercambios, esas actividades? ¿es quizás lo más complicado? Hemos encontrado ejemplos que coinciden en el tiempo, pero pocos realizan una labor cultural y de impacto social como hizo *A Ua Crag*.

Y si no han surgido otros grupos con el mismo planteamiento es que:

“... exige muchísimo trabajo y que luego un trabajo de gestión, de todo tipo, administrativa, logística, estratégica, análisis de

⁴⁹⁹ VALLADOLID, R.: “Reflexiones de un...ob.cit., p. 213.

⁵⁰⁰ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest...cit.

⁵⁰¹ PÉREZ, L.F.: "El espejo múltiple", en VV.AA.: *A Ua Crag-Le Genie de la Bastille. Producción, intercambio y debate artístico*. Madrid, A Ua Crag, 1990, s.p.

⁵⁰² Entrevista a Javier Ayarza Arribas...cit.

comportamientos...a donde ir, a quién y de qué manera, eso no se improvisa, cuesta tiempo aprehenderlo y además se tiene que estar realizando una obra personal con la que incida en el sistema o llame la atención de algunas partes importantes de ese sistema, es decir, que de alguna manera aunque no hayas acabado de entrar dentro, tu trabajo se está legitimizando y se te está dando nivel”⁵⁰³.

Quizás es en el análisis de las diferencias de *A Ua Crag* con otros colectivos donde se percibe la verdadera esencia de su trabajo y labor de renovación artística. Este colectivo destacaba por su capacidad de análisis de la realidad social y cultural de la región, la autocrítica de su propio trabajo, su creación para innovar y para transformar la realidad del entorno, la autogestión que permite una independencia política y artística, la preocupación y el contacto permanente con grupos españoles e internacionales para huir de la autocomplacencia artística, mantener un continuo debate ideológico y artístico sobre los porqué de su trabajo y obra y la generosidad del colectivo en los intercambios y con los artistas noveles, siendo conscientes de que la creatividad no es patrimonio individual, en contra del secretismo técnico y creativo.

Ayarza dice,

“En el medio fue muy interesante, en su momento. Hoy es el día que se sigue hablando de ello, apareció y desapareció y no salió nada nuevo. Y la gente nos sigue recordando, pero con esa nostalgia que a mí me molesta mucho... (...)...A Ua Crag sigue siendo un referente de los años ochenta y noventa como colectivo en España”⁵⁰⁴.

Y es habitual, que esto no sea eterno, y que haya un momento como dice Julián Valle:

“... al final se enquistaba porque se convierte en algo muy formal, y cuando se empieza a formalizar deja de ser algo vivo, que crece, que tienes ilusión por hacer una cosa nueva, que tienes libertad para hacerlo... (...)...pero cuando alguien tiene que depender de un sueldo o de subvenciones... (...)...te metes en un circuito que es una especie de industria”⁵⁰⁵.

El trabajo colectivo produjo un fluido intercambio de ideas y creaciones desde el nivel personal al local, nacional e internacional:

“Yo creo que, en realidad, aunque esto vaya en nuestra contra, A Ua Crag no tiene voluntad de redes desde el punto de vista social o sociopolítico, no. Red de contactos, sí, red para abrir vías de comunicación, sí. Es un poco como el Circo –Interior Bruto-, que es un proyecto maravilloso, pero en primera estancia para nosotros. Conocemos gente, tenemos contactos, nos han invitado a distintos lugares, pero no hay voluntad de crear una trama de grupos de comunicación. Yo lo veo más como un ejemplo, se da como voluntad y ejemplo de que esto se puede hacer. Achacarle valores de transformación..., sólo la propia transformación del hecho de que exista”⁵⁰⁶.

⁵⁰³ Entrevista a Néstor Sanmiguel Diest...cit.

⁵⁰⁴ Entrevista a Javier Ayarza Arribas...cit.

⁵⁰⁵ Entrevista a Julián Valle Sanz...cit.

⁵⁰⁶ Entrevista a Rafael Lamata por Víctor del Río y Olga Fernández...cit., p. 119.

La creación de un colectivo dentro del ámbito regional, con un carácter abierto al público, permitió una mayor cercanía con la realidad geográfica, cuyo interés era combatirla y las batallas no se llevan a cabo a largas distancias, por tanto, su presencia en Aranda era un elemento fundamental si se quería desarrollar "algo interesante" y acabar con esa "mezquindad localista" de la que habla Ayarza⁵⁰⁷.

Las consecuencias de la experiencia del colectivo *A Ua Crag* en el campo artístico y creativo se están empezando a reconocer ahora, pero las más difusas en el cambio social y cultural español o en Castilla y León, no son fáciles de evaluar todavía por el poco tiempo transcurrido, aunque, sí podemos destacar ciertos elementos que nos permiten aventurar hipótesis.

En primer lugar, el propio reconocimiento oficial de su investigación y trabajo es el mejor ejemplo de su fuerza creativa que ha cambiado los criterios artísticos de las principales y más representativas instituciones del arte en la región, como son el Museo Patio Herreriano o el MUSAC que han hecho desde una exposición retrospectiva en 2005 o se han convertido en depositario de sus fondos documentales, respectivamente; en una decisión que pone de manifiesto el deseo de conservar su historia y memoria.

Las pautas que marcan los grandes museos se convierten en oficiales a todos los efectos para las demás instituciones. Podemos, pues, decir que el reconocimiento oficial se hará extensible y se integrará social y culturalmente en todas las escalas. De esta manera se asume por válido el cambio de criterio artístico, aceptando la renovación del arte contemporáneo en el espacio regional. En este sentido los principales centros institucionales del arte regional han optado por oficializar el cambio cultural en la región.

Por otra parte el colectivo tiene una actividad que parece extraordinaria y absorbente, abarcando todos los campos, desde las relaciones internacionales que le sirven de contacto con otros colectivos del mundo occidental, europeo y norteamericano, hasta la relación con los jóvenes investigadores. *A Ua Crag* no rehúsa ningún campo de acción para difundir su proyecto de transformación social y cultural y para incidir en el espacio en el que se mueve. Así estará presente en el panorama artístico nacional con ARCO como mejor escaparate y lugar para el intercambio de proyectos, pero realizó siempre sus principales actividades en Aranda de Duero como referencia de origen, tratando de influir y transformar los criterios artísticos de la población.

A la vez que no descuida la participación en proyectos de formación para los enseñantes en las diversas ediciones de la Escuela de Verano de Castilla y León, siendo consciente de la importancia de la renovación pedagógica y la enseñanza para fijar el cambio social y cultural de una generación.

⁵⁰⁷ *Ibidem.*, p. 119.

V.- CONCLUSIONES

A continuación destacaremos los aspectos más sobresalientes de nuestra investigación, cubriendo las lagunas formuladas en nuestra hipótesis de trabajo.

La dictadura franquista no fue capaz de crear un arte de estado y sólo se consiguió presentar mediocres artistas que exaltaban el sistema político con un monumentalismo arquitectónico y obras pictóricas o escultóricas de escasa calidad.

En el tardofranquismo habían emergido movimientos culturales de oposición aprovechando todos los resquicios o virajes del gobierno. Son artistas que harán de las adversidades su bandera de lucha. Nuevos creadores que representan la crítica social y mostrarán, a los ojos de las potencias internacionales y de los propios españoles, la verdadera imagen de un régimen sin libertades que negaba la información y marginaba la introducción de las corrientes artísticas internacionales.

Los artistas y grupos artísticos plasman el período de la dictadura en sus obras con diversas formas y técnicas. Algunos más comprometidos, otros más realistas y, pocos, siguiendo una línea abstracta o matérica, pero todos ellos forman parte de una historia artística y social que ayuda a escribir la historia crítica de España.

La oposición artística siempre estuvo unida a la renovación de las artes y al desarrollo de las vanguardias, como nueva forma de expresión que rompía con el academicismo propagado por la dictadura desde sus centros más renombrados, como el Museo del Prado.

El arte era un ámbito de expresión privilegiado, de muestra de libertad y de sentimientos encontrados: miedo, valentía, sufrimiento, ira, etc. El arte no oficial se unía a los que luchaban por ampliar las libertades que el régimen negaba y creaban conflictos al sistema junto a las asociaciones culturales y los movimientos sociales imperantes, que buscaban acelerar el fin de la dictadura.

No podemos olvidar la enorme influencia involucionista del aparato estatal con sus propias asociaciones, capaces de extender su ideología y sus políticas culturales que, según Marzo y Badía, buscaban el continuismo de un pensamiento político. Estrategia que promovían los círculos elitistas del régimen con la consideración de que la cultura debe ser tutelada por el estado, para así controlar la creación cultural como mero elemento de mercado, sin ningún sentido social y mucho menos político¹.

La llegada de la democracia no supuso la superación completa del franquismo, cuyas consecuencias sociales y culturales se mantuvieron durante años. “*Los dictadores no hacen historia, sólo la deshacen*” como exclamaba en uno de sus capítulos de *Mala gente que camina*, Benjamín Prado² al referirse a una España que se divide en superficie y subsuelo. Una imagen muy visual para entender como en ese “subsuelo” nace y se sustenta la oposición que se va generando y en la que se integran algunos colectivos de

¹MARZO, J.L. y BADÍA, T.: *Las políticas culturales...ob.cit.*, p. 26.

² PRADO, B.: *Mala gente que camina*. Madrid, Santillana, 2011, p. 91.

artistas. Sin este germen hubiese sido imposible que los movimientos sociales y los NMS se consolidaran.

Esa cultura de "subsuelo" y "subversiva" que ha surgido de la mano de trabajadores, estudiantes y movimientos tan genuinos como los vecinales, les erige como protagonistas del cambio político y social, basados en los nuevos valores aportados por los NMS en el resto del mundo

En este marco de los últimos años del franquismo arranca esta tesis, que se centra en el proceso de transición como un momento de profundos cambios sociales, políticos y culturales, percibidos no sólo en España, sino de forma más tímida en Castilla y León. De ahí que esta investigación haya buscado una fundamentación histórica sólida sobre la que asentarse, para poder contextualizar y explicar los capítulos siguientes.

En el periodo se muestra una dualidad cultural que permanecerá hasta el final del estudio, entre una cultura oficial y otra alternativa, como dos caminos primeramente enfrentados que, luego, tenderán al acercamiento. La hora del cambio que proclamaba el PSOE en los ochenta muestra los avances culturales de la democracia que, aunque también muy criticados permitirá la introducción plena de los NMS y el desarrollo asociativo cultural. Grandes avances en los dos movimientos estudiados, haciendo una mención especial al movimiento feminista y el homosexual.

Los mismos dirigentes de los NMS o de las asociaciones iban a aportar su experiencia y pasar a engrosar los cuadros intermedios de las instituciones y del aparato gubernamental con la implantación de la democracia, lo que supuso un momento crítico para la reestructuración del asociacionismo pero, a la vez, ponía de manifiesto hasta que punto habían calado y se habían asentado los principios democráticos en la sociedad española. Asimismo, las asociaciones vinculadas al régimen franquista debieron sacudirse y liberarse del peso ideológico para continuar su camino, como ocurre con las asociaciones de cabezas de familia, cine clubs, teleclubs, amas de casa, etc.; que se van a transformar en centros culturales, centros de iniciativas turísticas, asociaciones de mujeres, etc., con unos objetivos culturales y sociales bien distintos a los originarios. El movimiento asociativo tan diverso en la España de este periodo, había conseguido muchos de sus objetivos políticos y había servido para formar el caldo de cultivo necesario para facilitar el cambio político, social y cultural, aunque como hemos visto, unas se habían implicado más que otras y con logros desiguales según las regiones del país.

En Castilla y León, encontramos una cultura poco evolucionada y estructurada, basada en actividades para entretener sin tener en cuenta la calidad. Así se ha demostrado en el capítulo III, dedicado al asociacionismo, donde podemos ver asociaciones culturales tan variadas como las formadas por hombres y mujeres de la tercera edad, amas de casa o las juveniles que tratan de generar ocio para su grupo social, sin tener presente el desarrollo o la renovación cultural.

Son pocos los ejemplos de aquellas que suponen un enriquecimiento cultural para el colectivo, menos para la localidad y apenas para un ámbito mayor. Y forman un grupo escogido aquellas que valoran el arte contemporáneo y apoyan a sus creadores. En los casos analizados en profundidad, para las provincias de Palencia y Salamanca, que se han extrapolado al resto del espacio de Castilla y León, se ha podido comprobar la proliferación de asociaciones (más de 700 en la provincia de Palencia), que denotan un cierto interés cultural y podrían ser substrato para el cambio social y cultural. Pero, sin embargo, por sus características y tipología se ha observado una evidente

redundancia en su objeto: folclorismo y conservacionismo en sus diferentes manifestaciones, peñas recreativas, asociaciones vecinales o de ocio juvenil, otras muchas de defensa de algún bien patrimonial civil o religioso, algunas para el pase de películas (cine clubs) pero más teleclubs, etc. Y la mayor parte de ellas definidas de carácter general en una cultura y mentalidad tradicional, por lo que no se puede decir que aporten algo al cambio social y cultural como a priori podría pensarse, ya que han buscado parcelas de entretenimiento más que la dinamización cultural. Porque parece que no se deriva otra conclusión del estudio de los cientos de asociaciones "culturales" analizadas y ni siquiera se puede decir que hayan construido un caldo de cultivo para el desarrollo favorable de las nuevas corrientes artísticas, ya que sus actitudes culturales, en la inmensa mayoría, han sido y son reaccionarias a cualquier innovación.

Pero nos quedaba la esperanza de las asociaciones artísticas, también presentes en nuestra región, para que cubriesen esa parcela de revisión crítica del pasado y renovación cultural. La conclusión es, aún, menos favorable de lo esperado. Habría que suponer que las asociaciones de artistas sólo podían estar a favor de la introducción de los nuevos soportes artísticos y experimentales, y en cambio se puede ver que se han constituido a modo de grupo de negociación exclusiva con las instituciones públicas y privadas para servirles de intermediarias con la sociedad. Las asociaciones se han "acomodado" bajo el pretexto de interpretar y moldear los deseos y gustos de ambas partes, siendo ellas: único interlocutor.

Ante este panorama asociativo general hay que contraponer aquellas asociaciones artísticas que sí han cumplido una labor de renovación con la introducción de nuevas formas de trabajar e interpretar el arte contemporáneo como: la Asociación de Artistas ECOARTE (Ávila) que introdujo el arte en la naturaleza, Balcón Norte (Burgos) que integró los territorios a través del arte, la Voz de Mi Madre (Salamanca) que difundió los nuevos soportes del arte o ACAVS (Segovia) que sirvió de plataforma a los artistas más innovadores.

El capítulo IV está dedicado a un breve recorrido sobre la historia del arte colectivo desde los años sesenta, estudiado como plataforma artística contrapuesta a un régimen dictatorial y sin libertad de expresión. Se nutría de los grupos surgidos desde los años cuarenta, en relación con las vanguardias que se había desarrollado a principios de siglo en Europa. Se convertían en colectivos que rompían con los postulados anteriores y apostaban por el posmodernismo y los NMS que introducían innovadores planteamientos y nuevas estrategias de trabajo. Estos artistas manifestaban su oposición con formas abstractas "incomprendidas" por la dictadura. Su obra proyectaba la visión de la España franquista al exterior.

Tras el fin de la dictadura los movimientos sociales y artísticos cambiaron el punto de mira de su objetivo, ya no era la lucha por las libertades su preferencia, sino la mera creación artística, a veces, sin darse cuenta de que el cambio social y cultural requería de sus esfuerzos.

Los colectivos que se desarrollaron tras la muerte de Franco rechazaban los manifiestos o la consecución de un único estilo artístico, eran grupos de creación dispar, suma de individualidades que creaban obras muy variadas y poco definidas. No suponían la creación de una corriente nueva, sino la creación de una plataforma para su promoción artística; el grupo se convertía en una herramienta de trabajo: desde la autogestión, la creación ad hoc, hasta la fusión artística.

Pero ¿qué sentido y objeto se podía derivar de la actuación de esos grupos de arte contemporáneo en la España de la transición? Es evidente que habían intervenido y

ayudado en el proceso de la transición política y en la consolidación de las primeras etapas de la democracia, interesados en el cambio político, pero el ámbito cultural quedó en segundo plano, no existían objetivos sociales y culturales aparentes.

Cuando las libertades se consumaron en la época socialista, muchos de estos colectivos desarrollaron un sentido apolítico, buscaron la expansión de la individualidad en el arte, trabajar para y por sí mismos. Desarrollaron un ego artístico que después será difícil deshacer para integrarse en un nuevo espacio cultural colectivo.

Los artistas, ante la transición, esperaron cambios profundos que no llegaron. Renegaron de la politización anterior y aprovecharon las libertades democráticas para crear nuevas formas de expresión como "la movida". Paralelamente, continuaba trabajando un sector minoritario fuera de ese movimiento "posmoderno", atentos a los nuevos soportes y al arte de acción que planteaba un arte crítico, en consonancia con lo que se estaba realizando en Europa y Estados Unidos.

Los gobiernos socialistas hicieron una apuesta decidida por la cultura tratando de quemar etapas para recuperar el tiempo perdido. De ahí la creación de innumerables infraestructuras y la promoción de un arte oficial que apoyaba a los grandes nombres de la pintura española contemporánea pero que, sin proponérselo, estaban cerrando las puertas a un arte alternativo, más unido a las estrategias de los NMS, que tuvo que desarrollarse lejos de los círculos oficiales y autogestionarse para sobrevivir. Estos grupos fueron los que abrieron el camino a un arte crítico y reivindicativo que facilitó el conocimiento de los nuevos planteamientos artísticos y de su mano, el cambio cultural. Su labor autogestionada se establecía sobre espacios artísticos nuevos, sin dependencia institucional, que acercaban el arte actual a la sociedad española. Verdaderamente, eran los auténticos impulsores del cambio social y cultural en esta etapa histórica. Hicieron una labor distinta a la mera difusión cultural de las propuestas institucionales presentando la renovación e implantación del arte contemporáneo, en estrecha relación con las corrientes internacionales.

Las nuevas formas de agrupación artística que se habían gestado desde la transición, nos obligaban a plantear una serie de preguntas: ¿Cuál era la relación de los colectivos y las instituciones? ¿Existía una crítica a la labor institucional o era una labor paralela sin más? ¿Qué función en el cambio social y cultural realizaban las instituciones a favor del arte contemporáneo? ¿Eran innovadoras o conservadoras? Verdaderamente, las instituciones estaban dirigidas -en opinión de críticos como Bonet Correa- hacia una revalorización del arte vanguardista y el enaltecimiento de grandes nombres, donde los colectivos quedaban relegados al segundo plano. El llamado arte "independiente" fue el único que realizó críticas al modelo político y cultural dominante durante los años de gobierno socialista. Presentaba postulados novedosos y formas de trabajar distintas que no fueron aceptadas y apenas apoyadas por las instituciones. Un trabajo en solitario y en paralelo, sin relaciones entre ellos, basado en la autogestión de los colectivos artísticos, lo que les evitaba estar condicionados por las subvenciones oficiales que, además, eran insuficientes e irrisorias.

Por tanto, hemos podido mostrar cómo se establecieron dos vías de ampliación del conocimiento cultural y artístico: la línea oficial de difusión y promoción y la actuación de los espacios colectivos de autogestión, renovación e innovación cultural. ¿Fueron complementarias o estuvieron ignoradas? Se podrían buscar argumentos en una u otra dirección, pero las evidencias me llevan a posicionarme en la segunda opción aunque, en algún caso, hubo iniciativas institucionales en favor de la renovación, pero eran la excepción que confirmaba la regla. Lo habitual fue que la línea oficial

encontrase acomodado en un movimiento cultural y artístico que vivió bien bajo el paraguas de la subvención oficial y no "iba a morder la mano que le daba de comer". Las políticas oficiales se acoplaron a los colectivos y asociaciones culturales o artísticas y éstas, a su vez, respondieron con lo que se esperaba de ellas. ¿Para qué innovar, arriesgar y perder el favor institucional? Pero las consecuencias culturales que iba a tener esa relación acomodaticia fueron el conservadurismo e inmovilismo cultural y artístico que lastraba el futuro inmediato.

¿Y en Castilla y León? La situación en la región encajaba en el modelo nacional de forma bien evidente y menos esperanzadora, ya que sufría un cierto retardo con respecto al ámbito nacional. En buena medida se debía a que en esta comunidad había un mayor seguidismo de las políticas del régimen y un fuerte provincianismo artístico, así como un profundo conservadurismo cultural, que serán difíciles de erradicar. Era evidente el apoyo al tradicionalismo artístico y el gusto conservador de un público que no había sido educado en el arte contemporáneo.

Este apoyo de la cultura tradicional queda patente en la cantidad de asociaciones que surgen en Castilla y León desde los años noventa, en un intento de creer que de esta forma se procuraba el desarrollo de la identidad regional y su difusión en la comunidad. Y, así, se promocionaba y recuperaba la música folklórica, las danzas regionales, la etnografía, los artistas tradicionalistas, los monumentos o el patrimonio religioso, marginando a las nuevas corrientes. El regionalismo podía convivir con la vanguardia o el arte más alternativo, como ocurría en el País Vasco y Cataluña.

Como explicaba González Posadas, el aislamiento y el desamparo en que trabajaba el artista castellano leonés en absoluto estimulaban su imaginación, sino que le encorsetaba en un provincianismo estético, en un mimetismo de las viejas vanguardias y en actitudes que le separaban del resto de las corrientes contemporáneas. Si los poderes públicos hubiesen protegido su trabajo y si las instituciones y la administración se hubieran dado cuenta que su apoyo no sólo debía ser económico, entonces habrían potenciado su reconocimiento y valorado su trabajo, con lo que se habría facilitado el cambio estético y cultural³.

En los años noventa, los analistas eran ya conscientes de la grave responsabilidad política de las instituciones para el conocimiento, la promoción y la aceptación social del arte contemporáneo. Las instituciones oficiales no cumplieron uno de sus objetivos y se quedaron en lo más sencillo, buscando la rentabilidad social a corto plazo, pensando eso sí, en sus tiempos electorales. Aún hoy, a la sociedad castellano leonesa le cuesta asumir el arte contemporáneo; un ejemplo de este hecho fue la reciente muestra de la exposición "*Pintores Palentinos*" organizada por el Museo Díaz Caneja en Palencia (2011), que se convirtió en una de las exposiciones más visitadas del año donde se mostraban obras del siempre Díaz Caneja, Casado del Alisal y algunos pintores figurativos o paisajistas conocidos a nivel local pero ¿dónde estaba el arte contemporáneo y experimental? Asimismo, Bustelo y Redondo en una entrevista en *El Norte de Castilla* (2009), destacaban la falta de representatividad de los artistas castellanoleoneses en los museos contemporáneos de la región, comparando su situación con la comunidad de Cataluña. Así decían: "*el deber de estas instituciones es dejar un espacio para que sirva de revulsivo a la creación regional*"⁴.

³ GONZÁLEZ POSADAS, J.: "La vida cultural"...ob.cit., p. 438.

⁴ Palabras de Javier Bustelo y Javier Redondo en TANARRO, A.: "Los artistas de la región piden transparencia en las ayudas al sector", en *El Norte de Castilla*. Cultura, 28/01/2009.

Rafael Arrabal en su entrevista para *Luke* (2003), explicaba cómo los medios de comunicación mostraban también su seguidismo institucional, hablaba de que éstos "imbecilizan a las masas, para sumar más teatralidad y espectáculo a la escena artística". Comparaba nuestro país con la escena europea sin encontrar paralelismos por la "prepotencia política ciega e ignorante", basada más en las subvenciones estatales que en las políticas de fomento cultural y lo hacía refiriéndose al Centro del Carmen de Valencia -icono del arte contemporáneo-, que había sido cerrado recientemente⁵.

Pero, también, hay que tener en cuenta que esta misma falta de estímulos por parte de las instituciones culturales de los gobiernos socialistas, obligó a crecerse a los colectivos de artistas frente a las adversidades. Como decía Rilke, "una obra de arte es buena cuando brota de la necesidad"⁶. Esa necesidad por salir del conservadurismo regional hizo que *A Ua Crag* abriese un nuevo camino desde su ámbito rural, consiguiendo ser un punto y seguido para el arte autogestionado en Castilla y León. Pero no todos los colectivos que surgen tras ellos llegarán a sus cotas artísticas. Eran colectivos que lograron superar la vanidad y el ego creador difundido por los manuales históricos y las facultades de BBAA. El trabajo colectivo era el que realmente permitía el continuo intercambio, frente al individualismo del artista solitario.

Y ¿qué hacían? ¿cómo se manifestaban? y ¿cuál fue la incidencia social de estos colectivos? Según el ejemplo estudiado del grupo *A Ua Crag*, se puede deducir que la labor colectiva no sólo era capaz de mejorar el trabajo individual, sino que suponía algo más, ya que podía influir y transformar la realidad cultural del asfixiante ambiente artístico regional. Con ello, se ha podido observar que no bastaba con el nacimiento de colectivos para impactar sobre la cultura y la sociedad regional, sino que debían tener una organización y una gestión adecuadas al intercambio y desarrollo de proyectos que facilitasen el cambio social y artístico. Sin ese objetivo, no parecía posible avanzar y transformar culturalmente a una colectividad. No sólo se trataba de crear un colectivo como una plataforma para exponer la obra de cada uno del grupo sin más y conseguir ser visibles, caso de los colectivos ad hoc; sino que debía generarse el debate artístico para que se produzca el avance cultural, como ocurría con los colectivos auto gestionados o de fusión.

Pero será el carácter efímero, la falta de gestión, la escasez de intercambios con otros artistas y el casi nulo debate lo que provoca que sean ejemplos contados los grupos que inciden, realmente, en el cambio cultural en Castilla y León. Entre esos grupos hay que destacar a *Juárez y Palmero* que con sus intervenciones plantean reflexiones de notable interés; al *Colectivo OMA* que enriquece su entorno rural y crean un arte vinculado a la naturaleza y el ecologismo; el *Grupo SAAS* que ya en los años sesenta fue centro de debate político e instigador social y cultural; el *Colectivo Koken* con sus novedosos planteamientos en diversas manifestaciones, contagiando a capas de la sociedad vallisoletana; y por supuesto *A Ua Crag*, que le hemos dado un especial tratamiento en esta tesis, porque realmente han reflexionado sobre su quehacer y por su elaborado trabajo, derroche de energía y propuestas de valor que irradian de sus actuaciones y proyectos. *A Ua Crag*: "forzó la puerta de emergencia en el entonces desestructurado y estancado medio artístico de Castilla y León"⁷. Según palabras de Hernando Carrasco, este colectivo atisbó la llegada de la sociedad global, lo que

⁵ Entrevista a Rafael Arrabal, en MATUTE, I.: "Rafael Arrabal...ob.cit.

⁶ Cita de RILKE, R.M. en Andrés Ruiz, E.: "La visión memorable", en VV.AA.: *Toros en el arte*. Soria, Grupo SAAS/2 y Asociación Juvenil Taurina Celtiberia, 1988, p. 5.

⁷ VÁZQUEZ, T.: *A Ua Crag*, en www.39ymas.com (29/01/11).

permitió cuestionar la dialéctica centro-periferia en los términos que había operado hasta entonces y, por extensión, la nacional-internacional⁸.

Pero también podíamos enfocar nuestra reflexión desde la otra perspectiva: ¿Se puede recriminar a los colectivos artísticos de Castilla y León su escasa fidelidad a transformar la realidad cultural del espacio regional? ya que, muchos de ellos, pronto buscaron otros horizontes para desarrollar su trabajo. ¿Privaron así a la región de un referente artístico, al que poder acogerse, para hacer la crítica a las instituciones culturales? ¿O el hecho de abandonar el espacio regional era la mayor crítica que se podía hacer ante las escasas condiciones para la creatividad artística? Porque, es evidente que la región sufrió una auténtica “fuga de creatividad” que reduce su evolución y dificulta el avance y desarrollo de las corrientes artísticas. Se puede decir que en la era de información y globalización, desde cualquier lugar se puede crear y transformar la realidad cultural que nos rodea aunque se necesita el apoyo institucional para ser visibles. Pero no deja de ser complicado levantar las cenizas de una región que aún no comprende ni los fundamentos artísticos del propio Duchamp, cuyo pensamiento viene a decir: "el arte está en todas partes".

Así pues, los colectivos artísticos que se señalan en esta tesis han tenido una labor incuestionable en el incompleto cambio social y cultural de esta región en el último medio siglo, especialmente en el periodo de estudio, aunque con distinto grado y percepción, ya que son muchas las rémoras y resistencias al cambio. Por eso, ha requerido demasiado tiempo el reconocimiento y el prestigio nacional, que hoy gozan grupos de arte contemporáneo como *A Ua Crag*.

En esta situación podríamos preguntarnos si hay más de un responsable del estancamiento cultural regional. En primer lugar, los propios ciudadanos con su asociacionismo de corto vuelo han dado la espalda a la dinamización cultural y se han acomodado a postulados anteriores ya superados. Un tipo de asociacionismo sin más pretensión que el divertimento y el ocio cultural.

En segundo lugar, las instituciones y especialmente las que debían irradiar cultura, orientar y formar para tener sentido crítico con el arte contemporáneo, no han sabido o querido apoyar el trabajo cultural que estaban realizando los espacios alternativos, obligándoles a la autogestión para su supervivencia. No se valoró a este tipo de espacios y grupos hasta más tarde y fueron catalogados de "independientes" o "paralelos", aunque hicieran pensar a las instituciones que su política cultural podía renovarse.

Y respecto a los colectivos artísticos, ¿podían con sus solas fuerzas y su trabajo, romper esa dinámica tan asentada y conservadora? Era evidente que el cambio cultural tenía que proceder de un esfuerzo conjunto porque implica a muchos actores. En definitiva, aunar unos mismos intereses, lo que no siempre era fácil ni éstos coincidentes.

⁸ HERNANDO CARRASCO, J.: “Relaciones periféricas: la experiencia internacional de A Ua Crag” (Fragmento del texto del catálogo de la exposición), en www.39ymas.com (29/01/11).

VII.-FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1.- FUENTES

■ Fuentes documentales impresas

▫ Archivos Municipales

Archivo Histórico Municipal de Palencia

Expedientes de Subvenciones y Actividades Culturales:

-Artes Plásticas 1992: R5/1998. Caja 2. Premios Ciudad de Palencia”, Artes plásticas.

-Artes Plásticas 1993: R5/1998. Caja 3. Concurso de Pintura Joven de Castilla y León.

-Subvenciones culturales 1993: R/5/1998. Caja 5.

-R27/2001. Programa de Cultura, nº año 1994, nº 1.

Archivo Histórico Municipal de Valladolid (Fondo A.I.)

-Asociaciones culturales de la provincia de Valladolid:

Caja 92,

Carpeta 1196: Ateneo Valladolid.

Carpeta 1199: Asociación de Amigos de la Ópera.

Caja 149,

Carpeta 2517: Teatro Valladolid.

Caja 231,

Carpeta 3910: Asociación Fotográfica Vallisoletana.

Caja 399,

Carpeta 6878: Orquesta de cámara.

Caja 401,

Carpeta 7031: Asociación de Amigos del Órgano de Valladolid.

Caja 492-494: Subvenciones asociaciones.

Caja 656,

Carpeta 12117: Ateneo Valladolid.

Caja 726,

Carpeta 12627: Subvenciones asociaciones.

Caja 728,

Carpeta 12645: Subvenciones asociaciones.

Caja 729,

Carpeta 12647: Subvenciones asociaciones.

Caja 1102,

Carpeta 14297: Asociación Cultural Horizonte.

- Carpeta 14332, Revista Calle Mayor.
- Caja 1122,
Carpeta 14442: Asociación Cultural Vacceos.
Carpeta 14447: Asociación Cultural Pisuerga.
Carpeta 14465: Asociación Naturalista Vallisoletana.
Carpeta 14495: Asociación Naturalista Vallisoletana.
- Caja 1186,
Carpeta 14913: Asociaciones.
- Caja 1379,
Carpetas de 15996-16004: Publicaciones pueblos.
- Caja 1380,
Carpeta 16086: Asociación Cívica Cabillo.
- Caja 1381,
Carpetas de 16129-16130: Subvenciones asociaciones.
- Caja 1855,
Carpeta 17992: Asociación Cultural Arienzo.
Carpeta 17997: Fundación Cristóbal Gabarrón.
Carpeta 18000: Ateneo Valladolid.
Carpeta 18013: Fundación Cuadrado.
Carpeta 18024: La Siguriya.
- Caja 1856,
Carpeta 18061: Exposición Pintura Peñafiel.
Carpeta 18068: Asociación Amigos del Jazz.
Carpeta 18086: Asociación Pro-restauración de Templos.
- Caja 2795,
Carpeta 25624: Ateneo Valladolid.
- Caja 2811,
Carpeta 26131: Asociación de Amigos de la Ópera.
Carpeta 26133: Asociación Belenista Castellana.
Carpeta 26147: Asociación Amigos de la Zarzuela.
- Caja 2817,
Carpeta 26635: Ateneo Valladolid.
Carpeta 26630: Colectivo Ecologista.
Carpeta 26627: Lecas Films.
- Caja 2821,
Carpeta 26982: Grupo Folklórico Arcaduz.

- Carpeta 26986: Unión Artística Vallisoletana.
Carpeta 26989: Revista Poética Juan Baños.
Carpeta 26996: Ateneo Valladolid.
Carpeta 26999: Asociación Amigos del Órgano.
Carpeta 27000: Asociación Amigos de la Ópera.
Carpeta 27002: Tiempo Periódico.
- Caja 2822,
Carpeta 27010: Coral Vallisoletana.
Carpeta 27093: Asociación Amigos de Simancas.
- Caja 2832,
Carpeta 27397: Asociación Amigos de los Castillos.
Carpeta 27423: Asociación Fotográfica Vallisoletana.
- Caja 2833,
Carpeta 27463: Asociación Sarmiento y Juan de Baños.
- Caja 2837,
Carpeta 27642: Agrupación Teatral Candilejas.
Carpeta 27651: Grupo de Danza Castilla Joven.
- Caja 7616,
Carpeta 58: Coral Vallisoletana.
Carpeta 46: Semana Internacional del Cine.
Carpeta 67: Asociación Fotográfica Castellana.
- Caja 7617,
Carpeta 3: Ateneo Valladolid.
Carpeta 7: AMU.
- Expedientes de actividades culturales:
- Caja 491,
Carpeta 9725-9733: Exposiciones de Vicente Pérez Alejos.
- Caja 492,
Carpeta 9747, 9750 y 9751: Exposiciones Francisco Barón.
- Caja 570,
Carpeta 10330: Exposiciones varios autores.
- Caja 723,
Carpeta 12533: Exposiciones Eduardo García Benito.
- Caja 731,
Carpeta 12661: Exposiciones Francisco Sabadell.

- Caja 749,
 Carpetas 12761-12763, 12765 y 12768:
 Exposiciones Marichu Delgado.
- Caja 1102,
 Carpeta 14314: Aulas de arte.
- Caja 1853,
 Carpeta 17912: Exposiciones Pintura
 Villalar.
- Caja 2245,
 Carpeta 21455: Estival 85.
- Caja 2671,
 Carpetas 23545-23547: Exposiciones Ángel
 Membiela.
- Caja 2672,
 Carpeta 23556: Exposiciones Manuel
 Sierra.
- Caja 2674,
 Carpeta 23582: Exposiciones Javier
 Rodríguez.
- Caja 2675,
 Carpetas 23592-23593: Exposiciones Luis
 Jaime Martínez del Río.
- Caja 2676,
 Carpetas 23597, 23599, 23600, 23602,
 23606 y 23607: Pintura Valladolid.
- Caja 2677,
 Carpeta 23611: Pintura Valladolid.
- Caja 2835,
 Carpeta 27594: Asociación La Carcelera.
- Caja 2839,
 Carpeta 27798: Exposiciones Lorenzo
 Colomo.
- Caja 5005,
 Carpeta 1 y 13: Jóvenes creadores.

▫ **Archivos provinciales:**

Archivo Histórico Provincial de Palencia

-Del Gobierno Civil. Cajas:

24230. Asociaciones y Reuniones. Huelgas y
 gasolineras (1978-1983)

24263. Denuncia Asociación de vecinos Ave
 María (1989)

24278. Movilizaciones agrícolas. 1988.

24359. Fundación Díaz Caneja. Fútbol.

54322-54348. Libro registro asociaciones.

54373: Actas Comisión Delegada de Acción
 Cultural.

54506: Asociaciones (1961-1991).

-Del Servicio Territorial de Cultura. Cajas:

- 51705. Juventud: Subvenciones (entidades y personas).
- 51706-51710. Juventud: campos de trabajo, asociaciones juveniles...
- 51723. Juventud: asociaciones juveniles, (1983-1985).
- 51731. Juventud: asociaciones juveniles.
- 51732. Juventud: asociaciones juveniles.
- 51744. Instituto de la Juventud: presupuesto centro social.

Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Palencia

- Subvenciones culturales anuales, 1994: Caja 14012
- Actividades culturales: Cajas 13988, 13989 y 13990.

Archivo Histórico Provincial de Salamanca

Gobierno Civil de Salamanca.

- VG/DC, nº 772: Disolución de la Entidad denominada Colectivo Valhondo, de Salamanca, 1993.
- Derechos Humanos y Seguridad Ciudadana, nº 699: Disolución de la Entidad denominada "Grupo de Teatro Colmena" de Béjar.

Archivo Histórico Provincial de Segovia

Gobierno Civil, Subdelegación del Gobierno. Anexo II. Sección Derechos ciudadanos y autorizaciones administraciones

- Libros de Registro. Asociaciones (desde 1940-1964)
 - 159. Club Cultural Studio (Cañuelos, Segovia)
 - 156. Casa de Zamora (Segovia)
 - 152. Asociación de Amigos de Segovia (Segovia)
 - 129. Cine-Club de Segovia (Segovia)
- Sección 2ª: Asociaciones. Actuaciones años 1969 al 1977
 - Asociación Aulas de Cine y Asociación de Jóvenes de Segovia.
- Informe mensual sobre asociaciones, inscritas o denegadas, febrero 1977. Inscritas en el Registro Provincial
- Sección 2ª. Asociaciones y Organizaciones Profesionales y Empresariales, desde 1977
- Relación y estatutos de Asociaciones y Partidos Políticos, enviados de Madrid en 1978
- Asociaciones de 1978-1986
- Sección 3ª. Asociaciones. Carácter local, A-CH.

-Sección 3ª. Asociaciones. Carácter local, S-Z.

Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

Fondos del Gobierno Civil, Delegación Provincial de Cultura, Delegación Provincial de Juventud y Delegación Provincial Frente de Juventudes:

- Caja 1030.
- Caja 280: Delegación Provincial Frente de Juventudes: Certamen provincial de teatro (1975).
- Caja 1074: Gobierno Civil: Asociación de Cabezas de Familia Barrio Belén, de Valladolid.

Archivo Histórico de la Diputación de Valladolid

Expedientes de subvenciones, serie 41017:

- Subvención concedida a la A.C. y Educativa La Palabra en Rondilla (1986-1988): signatura 4872-14.
- Concesión de subvenciones a diversas asociaciones (1987: signatura 6340-32, 6343-9, 6343-11.
- Concesión de subvenciones a asociaciones juveniles para actividades concretas (1996): signatura 6077-5
- Solicitudes de subvenciones de asociaciones culturales (1994): signatura 18795-1, 18796-1, 18796-2.
- Solicitud de anulación de convocatoria de bases para la concesión de subvenciones a asociaciones y colectivos juveniles (1996): 35175-14.
- Normativa para la concesión de subvenciones a asociaciones juveniles y aprobación del gasto correspondiente (1994): signatura 35172-1.
- Aprobación de las bases y concesión de subvenciones a asociaciones y colectivos juveniles (1995): signatura 35173-10

Exposiciones de Valladolid (1975-1996):

- Premios Argaya, Jóvenes creadores
- Catálogo *Sierra. Pintura*. Valladolid, Diputación, marzo 1994. Texto de Clemente de Pablos Miguel.
- Catálogo *R. Quesada*. Valladolid, Diputación, diciembre 1994. Texto de Blanca García Vega.
- Catálogo "Martínez del Río. Valladolid, Diputación, septiembre 1994. Texto de Enrique Domínguez Perela.
- Catálogo exposición *Manolo López. Escultura*. Valladolid, Diputación, marzo 1996.
- Catálogo *Benito Mauleon. Dibujos. Grabados y Pintura*. Valladolid, Diputación, octubre 1996.
- Fondo artístico Diputación. Caja 2676, expte. 23606.

- Catálogo *Amancio González. Escultura.* Valladolid, Diputación, mayo 96.
- Catálogo *Carlos Aragón, Teresa Cortés, Juan Hernández, Amanda Méndez Piedra y Javier Redondo.* Valladolid, Diputación, julio 1996.
- Homenaje a Jorge Guillén.* Artistas de Valladolid y El Taller de Pubilla casas. Valladolid, Diputación, julio 1994.
- Catálogo *Miguel Martín Fotografías.* Valladolid, Diputación, noviembre 1994.
- Catálogo *Marichu Delgado.* Valladolid, Diputación, octubre 1994. Textos de Blanca García.
- Catálogo *Francisco Sabadell (1922-1971).* Valladolid, Diputación, 1993.
- Catálogo de la exposición de la obra de Eduardo García Benito en el castillo de Fuensaldaña. Valladolid, Institución Cultural de Simancas y Diputación, octubre 1982. Textos de M^a Teresa Ortega Coca.
- Catálogo de la exposición de pintura Lorenzo Colomo, Fátima Chico y Mery Maroto. Valladolid, Diputación, julio 93.
- Catálogo *F. Lorenzo Tardón, A. Cristóbal Higuera y Moro-escultor. 3 artistas segovianos.* Segovia, Caja Segovia, 1993.
- Catálogo *Ana Jiménez. Exposición itinerante en Castilla y León.* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993. Textos de Julia Ara Gil.
- Catálogo *Lorenzo Frechilla.* Valladolid, Diputación, abril 1992.
- Catálogo 7. Valladolid, Diputación, mayo 1992.
- Catálogo *Valladolid. Escultura contemporánea. Escultores de Valladolid*?. Valladolid, Diputación, julio 1992. Textos de M^a Teresa Ortega Coca.
- Catálogo *Humo-Home n aje a Francisco Sabadell,* por Justo Alejo. Recopilación de Blas Pajarero. Ilustraciones de Sabadell. Valladolid, Diputación, sf.
- Exposición de *Félix Sanz, Henar Herrero, Julio Martínez y Ostern.* Caja 492, expediente 9745.
- Catálogo *Domingo Criado Diez años de su obra.* Valladolid, Diputación, octubre 1993.

▫ **Archivos regionales:**

Archivo Histórico de la Junta de Castilla y León de Palencia. Sección Promoción Cultural

Asociaciones Culturales Provinciales: Carpeta 1. Abastas de Campos-Carpeta Villotilla.

Asociaciones Culturales de Palencia (capital): Carpetas de cada asociación desde ACUP a UDEPA.

Asociaciones Culturales (1992-1993): Cajas 92-93: Actividades culturales para el tercer trimestre de 1993. Actividades culturales para el cuarto trimestre de 1993. Programa-presupuesto actividades culturales del cuarto trimestre de 1992

Archivo Histórico de la Junta de Castilla y León de Valladolid

Acción Cultural. Listado y expedientes de Asociaciones: Carpetas:

- 47/1/0000881. Agora
- 47/1/0001933. Agrupación Musical Coral Castilla
- 47/1/0001727. Agrupación Musical Universitaria
- 47/1/0000667. AJD 13 Asociación Juvenil Distrito 13
- 47/1/0001822. Altair
- 47/3/0000208. Amanecer Asociación Juvenil
- 47/1/0001120. Amigos de la capa española de castilla y león
- 47/1/0001601. Amigos de la Pintura
- 47/1/0002099. Amigos de Relieve
- 47/1/0001687. Amigos del Camino de Santiago vía de la plata de Valladolid
- 47/1/0000752. Amigos del Museo Nacional de Escultura
- 47/1/0000906. ANVA Asociación Naturalista Vallisoletana
- 47/1/0002312. Arte Dinámico. Leucomata
- 47/1/0002204. ARTECAMPOS
- 47/1/0001779. Artis Natura
- 47/1/0000811. Asociación Amigos del Teatro
- 47/1/0002135. Asociación Academia Castellana y Leonesa de Poesía
- 47/1/0002111. Asociación Altamia, Ceramistas y Escultores
- 47/1/0001672. Asociación Amigos de la Fundación Cristóbal Gabarrón
- 47/1/0000376. Asociación Amigos de los Museos de Valladolid
- 47/1/0000459. Asociación ARCO
- 47/1/0001052. Asociación ARTES
- 47/1/0001815. Asociación Artística Cultural José David Redondo Taller Tierras de Castilla
- 47/1/0000025. Asociación Belenista Castellana
- 47/1/0001923. Asociación Castellano-leonesa de Críticos de Arte ACLCA

47/1/0001260. Asociación Cátedra de Tertulia Poética Literaria José Zorrilla
47/1/0001611. Asociación Ceramistas y Pintores Alcalleres
47/1/0000414. Asociación Colectivo Cultural Imagen
47/1/0001478. Asociación Colectivo Reflejos
47/1/0001977. Asociación Coral Harmonia Valladolid
47/1/0000626. Asociación Amigos de Castilla y León
47/1/0001756. Asociación Cultural Ateneo de Valladolid
47/1/0002083. Asociación Cultural Castilla Viva
47/1/0001366. Asociación Cultural Danza Española
47/1/0000988. Asociación Cultural de Diseño Gráfico
47/1/0000600. Asociación Cultural de la Tercera Edad Vallisoletana.
47/1/0001328. Asociación Cultural de Producciones artísticas- express management
47/1/0000960. Asociación Cultural del Arte Flamenco El Quejio
47/1/0002112. Asociación Cultural Dulzaineros del Duero
47/3/0000664. Asociación Cultural Fotográfica Grupo VII
47/1/0002000. Asociación Cultural Gothic
47/1/0001605. Asociación Cultural Hispano Árabe de Castilla y León
47/1/0001758. Asociación Cultural La Farola
47/1/0001526. Asociación Cultural La Trébede
47/1/0000941. Asociación Cultural Los Pintureros
47/1/0002021. Asociación Cultural para el estudio y difusión de modos alternativos de vida
47/1/0000613. Asociación Cultural Pisuega
47/1/0001975. Asociación Cultural Siluetas
47/1/0001326. Asociación Cultural y Artes Plásticas Grupo 13. Fotógrafos
47/1/0000938. Asociación de Amigos del Museo de Valladolid
47/1/0001376. Asociación de Artes Decorativas Berruguete
47/1/0000475. Asociación de Artes Plásticas ARPLAS
47/1/0001852. Asociación de Artesanos Artífices
47/1/0000944. Asociación de Jóvenes Músicos para el Estudio y Promoción del Jazz

47/1/0000547. Asociación de la Defensa y la Conservación de los Archivos
47/1/0001702. Asociación de Mujeres Nuevos Tiempos
47/1/0001455. Asociación de Mujeres para la Democracia de Valladolid
47/1/0000979. Asociación de Orquestas Sinfónicas Españolas
47/3/0000936. Asociación Derechos por la Paz ADEPAZ
47/3/0000581. Asociación Ecologistas en Acción de Valladolid
47/1/0001415. Asociación Espacios Abiertos
47/1/0000470. Asociación Grupo de Empresa Renault Valladolid
47/1/0000530. Asociación Grupos Literarios y Artísticos Sarmiento y Juan de Baños
47/3/0000993. Asociación Juvenil ADDE Asociación para la defensa de los derechos de los estudiantes
47/3/0001051. Asociación Juvenil Calipso Teatro
47/3/0000191. Asociación Juvenil Castilla Joven
47/3/0001056. Asociación Juvenil Colectivo contra el Olvido
47/3/0000784. Asociación Juvenil Cultural El Kiosko
47/3/0000964. Asociación Juvenil Cultural y Universitaria ¡VERDE!
47/3/0001008. Asociación Juvenil Distrito Cero
47/1/0000833. Asociación Juvenil Gitana La Esperanza
47/3/0000648. Asociación Juvenil GTB Grupo de Teatro B
47/3/0001034. Asociación Juvenil La Jaska Arte Joven
47/3/0000490. Asociación Juvenil Liber Skaena Experimentos Teatrales
47/3/0000430. Asociación Juvenil Sócrates
47/3/0001035. Asociación Juvenil Teatro Universitario Independiente
47/3/0001067. Asociación Juvenil Valladolid Hip Hop
47/3/0001002. Asociación Juvenil Zoom
47/1/0001262. Asociación Kolectivo Ecologista de Acción social
47/3/0000740. Asociación La Voz de mi Madre
47/1/0001337. Asociación Musical Cultural Simancas Folk
47/1/0001080. Asociación Musical de Acordeonistas de Valladolid

47/1/0000818. Asociación para la conservación del patrimonio artístico monumental y natural Agapito Revilla
47/1/0000819. Asociación para la promoción de la mujer
47/1/0000691. Asociación para la restauración y conservación de los templos
47/1/0001306. Asociación PROARTIS
47/1/0001394. Asociación Promoción de Centros Culturales
47/1/0000179. Asociación Provincial de Viudas Santa Mónica
47/1/0002167. Asociación REUNART
47/3/0000852. Asociación Revista 100 CIAS
47/1/0000431. ATENEO Cultural Primera Piedra
47/1/0001787. Aula de Bellas Artes
47/1/0001034. Barbotina
47/1/0000840. Club de Arte José Zorrilla
47/3/0000672. Colectivo Antimilitarista de Objeción de Conciencia
47/1/0000422. Colectivo de Música Popular
47/1/0002019. Colectivo POP
47/1/0000439. Coral Vallisoletana
47/1/ 0000045. Dante Alighieri
47/1/0002131. DDOOSS, Asociación de Amigos del Arte y la Cultura
47/1/0001876. Ddepartamento Educativo y Cultural de Actividades Artísticas
47/1/0001930. El Teatro de Nunca Jamás
47/1/0001881. El Zaguán.
47/1/0001412. El Zancón de Simancas
47/2/0000067. Federación Coral de Castilla y León
47/3/0000950. Grupo Cultural Independiente Castilla y León
47/1/0000888. Grupo Literario Siena
47/3/0000707. Imagen y Snido
47/3/0000971. Imagina Valladolid
47/1/0001057. Lendel
47/1/0000028. Sociedad Conjunto Lírico Amigos de la Zarzuela
47/1/0000518. Talia
47/1/0000550. Teloncillo.
47/3/0000895. Trasgo.
47/1/0000210. Unión Artística Universitaria UNARPAL

Archivo General de Castilla y León en Valladolid
Fondos del Consejo General, Consejería de Presidencia y Administración Territorial y de Comisiones Obreras.

- Fondo CC.OO: Caja 625, C/ 625/34.
- Caja 418, carpeta C-2418-14: Seminci de Valladolid.
- Caja 422, expediente nº 250/80: Revista de literatura y crítica de arte de Valladolid.
- Caja 424: III Bienal Internacional del sonido, febrero a marzo de 1977, Valladolid. Revista OJE.
- Caja 69, AGCYL, carpeta 79-15: Asociación de Amas de Casa Jimena, Burgos.
- Caja 75, carpeta 86-22: Asociación de Viudas de Nuestra Señora de Sonsoles en Ávila.
- Caja 76, carpeta 87-1: Asociación de Animación Cultural ADARGA (León).
- Caja 420, carpeta 72: Asociación Cultural Liceo de Sequeros (Salamanca).
- Caja 50, carpeta 52-1: Asociación Social y Cultural el Cahiz (Club de Ancianos) en Campo de San Pedro.

▫ **Archivos nacionales:**

Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares

Ministerio del Interior. Secretaría General Técnica. Registro Nacional de Asociaciones, Resumen estadístico de Asociaciones, 1965-1979.

Régimen municipal y provincial: Denuncias contra corporaciones y autoridades locales. Estatutos de asociaciones. 1949-1979. Sección 8, 011.010.

Dirección General Administración Local. Interior. Caja 53/04292

Expedientes de Asociaciones entre 1962-1972. Sección 8, Fondo 27:

- Caja 44/4187: Datos del Ministerio de Gobernación. Política Interior. Expedientes: León. Filial Leonesa de la Asociación de Escritores y Artistas: expediente 745. Agrupación Deportiva y Cultural RENFE de León: expediente 1413. Aficionados al Arte Lírico: expediente 367.
- Caja 44/4188: Ateneo de León: expediente 2419. Asociación Fotográfica Ponferradina: expediente 2223. Amantes de la Cultura: expediente 499. Sociedad Pro Cultura y Arte: expediente 3868.
- Caja 44/4209: Palencia.
- Caja 44/4210: Asociación de Amigos de Ciudad Rodrigo, Sociedad Artística Mirobrigense, Círculo Artesano y Ganadero...
- Caja 44/4203: Asociación Musical de Soria: expediente 5143. Asociación de Amigos de Santa María de Huerta: expediente 545-669.

-Caja 44/4218: Asociación de Escritores Cinematográficos Vallisoletanos: expediente 262-514. Asociación Fotocinematográfica Alba (AFCA): expediente 39-682. Ateneo de Valladolid: expediente 1144. Club Cine Mudo: expediente 3049-3808.

-Caja 44/4213: Patronato de Fomento Musical: expediente 2701-2885-2886.

Registro de Asociaciones (1962-1972). Sección 8, Fondo 22.02:

-Caja 52/159: Sociedad Recreativa y Cultural La Flor de Guaza de Campos: expediente 177. Club de Amigos de Alemania: expediente 179. Círculo Cultural Recreativo La Cordovillesa: expediente 180.

-Caja 52/161: Círculo Cultural Barrio y Mier: expediente 240.

-Caja 52/162:

Sociedad Cultural La Flor: expediente 272.

Asociación Santoyo Amigos del Pueblo: expediente 281. Círculo Cultural y de Recreo de Fuentes de Valdepero

-Caja 52/163.

-Caja 52/224: Agrupación Fotográfica Burgalesa: expediente 2169. Cine Club Luises de Valladolid: expediente 2175. Asociación Zamorana de Bellas Artes: expediente 2199.

-Caja 52/229: Asociación Centro Cultural Recreativo Berruguete: expediente. 2296.

-Caja 52/164: Asociación Fotográfica Vallisoletana: expediente 370. Centro Agrario Cultural de Marcilla de Campos: expediente 382. Círculo Cultural y de Recreo: expediente 383.

-Caja 52/178: Peña Benéfica y Cultural de Venta de Baños: expediente 884.

Sección 08. Fondo 22.03. Reuniones de Asociaciones, 1966-1969.

-Caja 52/379

Sección 09. Fondo 17.21: Ministerio del Interior. Delegación Nacional de Asociaciones Servicio Nacional de Asociaciones Profesionales y Culturales. Inventario de las Asociaciones del Movimiento. Fechas 1958-1977.

-Caja 44/09213: Delegación Círculo Cultural Juan Vázquez de Mella. Círculo Cultural Barrio y Mier: expediente 692-a.

▫ **Otros archivos:**

Archivo documental del MUSAC en León

Cajas referentes a A Ua Crag (sin catalogar).

Catálogos generales de artistas y colectivos.

Archivo del Centro de Documentación de Caja España en León

Memorias anuales de Caja Zamora (1975-1990).

Memorias anuales de Caja de Ahorros y Monte Piedad de Palencia (1975-1990).

Memorias anuales de Caja de Ahorros Popular de Valladolid (1975-1990).

Memorias anuales de la Caja de Ahorros y Monte Piedad de León (1975-1990).

Memorias anuales de la Caja Provincial de Valladolid (1975-1990).

Memorias anuales de Caja España (1990-1996).

Archivo ACAVS en Segovia

Fondo documental de la asociación ACAVS.

Centro Cultural Gaya Nuño en Soria

Fondo documental de fotografías, folletos y cartas.

Archivo del Museo Patio Herreriano en Valladolid

Fondo documental del grupo A Ua Crag.

Dossier de prensa del grupo A Ua Crag.

■ **Bibliotecas y hemerotecas**

▫ **Municipales**

Biblioteca del MUSAC en León

Catálogos de artistas y exposiciones

Hemeroteca de la Biblioteca Pública de Palencia

El Diario Palentino-Día de Palencia (1974- 1996)

Biblioteca Pública de Palencia

Catálogos y publicaciones de época

Biblioteca de la Diputación Provincial de Palencia

Hemeroteca de revistas locales:

-Revista de la *Asociación Cultural Atalaya* (nº 1-28)

-Revista *Calle Mayor* (nº 1-14)

-Revista *El Gárbolo* (nº 1)

-Revista *Horizontes* (nº 1)

-Revista *Apuntes Históricos* (nº 1 y ss)

-*Guía Asociaciones Juveniles*. Palencia, Consejo Provincial de la Juventud, 1995

-Revista *La Eñe* (nº 1 y ss)

-Revista *La Eñe literaria* (nº 1 y ss)

-Revista *La ñ minúscula* (nº 1 y ss)

Biblioteca Pública de Salamanca

Catálogos y publicaciones de época

-VV.AA.: Grupo 21. Salamanca, Ayuntamiento, 1999.

Hemeroteca *El Diario Regional* de Salamanca (1975-1996)

Hemeroteca Revista *Trasierra*, Salamanca (1996)

Hemeroteca *El Adelantado* de Segovia (1975-1998)

Hemeroteca *Soria, Hogar y Pueblo* (1985)

Biblioteca Pública de Valladolid

Catálogos y publicaciones de época

Biblioteca del Archivo Municipal de Valladolid

Catálogos y publicaciones de época

Biblioteca del Museo Patio Herreriano de Valladolid

Catálogos de artistas y exposiciones

Hemeroteca del Archivo Municipal de Valladolid

-*El Norte de Castilla* (1974-1996)

▫ **Regionales**

Biblioteca de Estudios de Castilla y León en Valladolid

Catálogos y publicaciones de época y autor

Biblioteca de la UVA

Catálogos y publicaciones de autor

▫ **Nacionales:**

Hemeroteca *ABC* (1975-1996)

Hemeroteca de *El País* (1976-1996)

Hemeroteca *El Mundo* (1989-1996)

Hemeroteca Revista *Triunfo* (1962-1982)

Hemeroteca Revista de *Información Cultural* (nº 1)

Hemeroteca *Revistart* (nº 1-156)

Hemeroteca Revista *Ajoblanco* (1974-1980 y 1986-1999)

Hemeroteca Revista *Omega* (nº 11)

Hemeroteca Revista *Crónica 3-Las Artes* (nº 17 y 21)

■ Fuentes inéditas. Entrevistas orales

- **Alonso, Chema** (Salamanca, 06/06/2011)
- **Almeida, Ángel** (Zamora, 14/05/2011)
- **Arranz, Ana** (Valladolid, 02/05/2011)
- **Ayarza Arribas, Francisco Javier** (Palencia, 02/03/2011). Y por Víctor del Río y Olga Fernández (03/05/2005), en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 123-135.
- **Bárez Iglesias, Jesús** (Soria, 29/06/2011)
- **Botella, Evelyn**, en Madrid por Nekane Aramburu en *archivoscolectivos.net*.
- **Calleja, María** (Simancas, Valladolid)
- **Cerrillo, Lourdes** (Soria, 04/05/2011)
- **Criado, Rufo** (Milagros, Burgos, 23/05/2011). Y por Víctor del Río y Olga Fernández (29/08/2005), en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 165-175.
- **De la Calle, Lola** (Salamanca, 04/07/2011)
- **De la Parte, María** (Cabezón de la Sal, Santander, 05/08/2011)
- **De Paz, Carlos** (Valladolid, 19/07/2011)
- **Del Olmo, Alberto** (Valladolid, 16/05/2011)
- **Del Río, Víctor** (Valladolid, 31/05/2011)
- **Diez Mota, Lourdes** (Palencia,)
- **Encinas, Victoria**, por Nekane Aramburu, en *archivoscolectivos.net*.
- **Escobar, Fernando** (Palencia, 05/04/2011)
- *Espacio Tangente*, en IGLESIAS, F.: “La cultura es igual de necesario que un hospital”, en *ABC*, CYL Portada, 08/05/2011.
- **Fernández Armiño, Carlos** (Santander, 22/05/2011)
- **Gayubo, Evelio** (Cuenca de Campos, Palencia,)
- **Gómez Bustelo, Javier** (Tudela de Duero, Valladolid, 28/06/2011)
- **González, Marisa**, en “Asociaciones de artistas en los ochenta”, entrevista realizada por Nekane Aramburu en *archivoscolectivos.net*.
- **González Pérez, Francisco** (Palencia, 13/09/2011)
- **Gutiérrez Baños, Fernando** (Valladolid, 28/04/2011)
- **Jerez, Concha**, en Madrid por Nekane Aramburu, extraído de *www.archivoscolectivos.net*.
- **Juárez Seoane, José Antonio** (San Román de la Vega, León, 17/05/2011)
- **Lamata Cotandas, Rafael** (Palencia, 07/05/2011). Y por Víctor del Río y Olga Fernández en Valladolid el 06/05/2006, en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 109-121.
- **Lara, Fernando**, en la revista *Calle Mayor*, nº 5, pp. 15-18.
- **Ledesma, Arturo** (Zamora, 14/05/2011)
- **López Barranco, José Ramón** (Valladolid, 11/05/2011)
- **Macho, Miguel** (Monzón de Campos, Palencia, 15/04/2011)
- **Machón, Suso** (Tudela de Duero, Valladolid, 28/06/2011)
- **Manzano, José María** (Palencia, 28/04/2011)
- **Maroto, Miguel Ángel** (Segovia, 03/06/2011). Y en Gómez Muncio, A. en *El Norte de Castilla*, 12/05/1997, p. 10.

- **Martín Bartolomé, Manuel** (Zamora, 14/05/2011)
- **Martínez del Río, Luis Jaime** (Valladolid, 15/04/2011)
- **Martínez Parra, Alejandro** (Valladolid, 09/05/2005), por Víctor del Río y Olga Fernández, en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 85-107.
- **Mazariegos, Jesús** (Paredes de Nava, Palencia, 16/08/2011)
- **Max, Jesús** (Valladolid, 19/09/2005), por Víctor del Río y Olga Fernández, en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 137-153.
- **Mediavilla, Julio** (Valdestillas, Valladolid, 11/05/2011)
- **Miján Serrano, M^a Jesús** (Valladolid, 30/05/2011)
- **Montoya, Mon** (Segovia,)
- **Ohlensläger, Karin**, por Nekane Aramburu, en archivoscolectivos.net.
- **Omaña, Alfredo** (León, 06/05/2011)
- **Ortega, Pepe** (Villalba de Duero, Burgos, 29/08/2005), por Víctor del Río y Olga Fernández, en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 155-163.
- **Ortega Coca, M^a Teresa** (Valladolid, 02/05/2011)
- **Pacho Cossío, José Ramón** (Zamora, 14/05/2011)
- **Pajares, José Luis** (Salamanca, 22/06/2011)
- **Palmero Alonso, Jesús** (San Román de la Vega, León, 17/05/2011)
- **Pérez, Miguel Ángel** (Valladolid, 01/08/2011)
- **Quirce, José Luis** (San Cebrián de Campos, Palencia, 19/04/2011)
- **Recio, A** en la revista *Fusión* (08/02/2009).
- **Redondo, Javier** (Valladolid, 28/05/2011)
- **Redondo, Nicolás** en *Diario 16*, 27/11/1988, por José Luis Gutiérrez y Juan Carlos Escudier.
- **Rodríguez, Pilar** (Monzón de Campos, Palencia, 15/04/2011)
- **Rodríguez Lechón, Alberto** (Palencia, 01/04/2011)
- **Rubio, Yolanda** (León, 20/06/2011)
- **Ruiz Vega, Antonio** (Soria, 20/06/2011)
- **Sanmiguel Diest, Néstor** (Aranda de Duero, Burgos, 27/05/2011). Y por Víctor del Río y Olga Fernández (29/08/2005 en Villalba de Duero, Burgos), en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 177-193.
- **Sánchez Calderón, Fernando**, en J.A.: “Entrevista a Fernando Sánchez Calderón”, en Revista *Calle Mayor*, nº 6. Diciembre-Enero.
- **Santiago, Fernando** (Valladolid, 17/05/2011)
- **Sanz Aldea, Eloísa** (Segovia)
- **Sanz Aldea, Carlos** (Valladolid, 19/07/2011) y en ROY, C.G.: “Carlos Sanz un artista de aquí”, en *Soria. Hogar y Pueblos*. Arte y Cultura. Soria, 08/12/1985, p. 9.
- **Sanz Espeso, Belén** (Valladolid, 15/03/ 2010), por María Jesús Dueñas Cepeda.
- **Sierra, Manuel** (Simancas, Valladolid)
- **Trigueros Mori, Carlos** (Salamanca, 06/06/2011)
- **Valderas Sastre, Javier** (Valladolid, 12/09/2011)
- **Valle, Julián** (Campillo, Burgos, 23/05/2011). Y por Víctor del Río y Olga Fernández (29/08/2005, en Villalba de Duero, Burgos), en

VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 195-203.

▫ **Vega García, Blanca** (Valladolid, 28/04/2011)

■ **Exposiciones visitadas**

▫ **Exposición *Revistas Vallisoletanas de Vanguardia, 1928-1978***. Valladolid, Sala Municipal de Exposiciones de la Casa Revilla, 4 de julio al 28 de agosto de 2011.

▫ **Exposición *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión***. Valladolid, Museo Patio Herreriano, marzo a octubre 2011.

▫ **Exposición *Rufo Criado. Treinta y tres lágrimas de silencio***. Valladolid, Museo Patio Herreriano, de junio a octubre de 2011.

▫ **Exposición *Pedro Garhel, retrospectiva***. Salamanca, DA2, 24 de febrero al 21 de mayo de 2011.

▫ **Exposición de *Ternos de Sombras. Luis Jaime Martínez del Río***. Valladolid, MUVA, 11 de marzo al 20 de abril de 2011.

▫ **Exposición *Roland Fischer. Photoworks 1984-2011***. Salamanca, Da2, marzo a junio de 2011

▫ **Exposición *Ficciones y Realidades. Arte Español de los 2000 en la Colección Arte Contemporáneo***. Valladolid, Museo Patio Herreriano, de marzo de 2011 a mayo de 2011.

■ **Páginas webs**

elcolectivo4.blogspot.com.

estrujenbank.com.es

<http://focusleon.es>

http://fundaciontriangulo.es/documentos/informes/e_Historia.htm.

<http://lavooldemimadre.wordpress.com>

http://marceloexposito.net/pdf/1969_feminismos_navarretevilaruido.pdf.

<http://servicios.jcyl.es/WASO/>

<http://todapracticaeslocal.com>.

www.adenet.es

www.ajapa.tuweb.net.

www.alkimia130.org

www.archivoscolectivos.net.

www.avvdelicias.org

www.costus.es

www.costus.es/arte1.asp?sec=2&lang=ESP&id=1&token=

www.equipocronica.com

www.guerrillagirls.com/posters/reportcard.shtml.

www.isaacmontoya.com

www.juangenoves.com

www.julioleparc.org

www.julioleparc.org/es/open_image.php?aw_cat_id=5&aw_id=60

www.maespi.es

www.maitedelaparte.es

www.martinbartolome.com

www.movimientocontralaintolerancia.com.

www.oocities.org

www.ricardoblackman.com

www.sitioweb.com/sitio3/p/espacio/index.html.
www.sonialamur.com.
www.triunfodigital.com
www.uaav.org
www.uclm.es/artesonoro/zaj/min_cart.htm
www.uclm.es/artesonoro/zaj/min_cart.htm.
www.valladolidwebmusical.org
www.yturalde.org
www.yturalde.org/Paginas/Etapas/Et67-70/Et02.html

2.-BIBLIOGRAFÍA

■ Obras Generales

- ABELLÁN, J.L. (Ed.): *El exilio español de 1939*, 6 vols. Madrid, Taurus, 1976-1978.
- ACEVES LOZANO, J.E.: "Práctica y estilos de investigación en la historia oral contemporánea", en *Historia y Fuente Oral*, nº 12. Barcelona, 1994.
- ADELL ARGILÉS, R. y MARTÍNEZ LÓPEZ, M. (Coords.): *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa. Prácticas y contextos sociales*. Madrid, Catarata, 2004.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, P.: "Las movilizaciones por la amnistía en la transición a la democracia", en Cruz, R y Pérez Ledesma, M. (Eds.): *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 327-357.
- AICAV y CRUJERA, A.: "Histórico y perspectivas de futuro del movimiento asociativo", en www.uaav.org.
- ALBERDI, I.: *La nueva familia española*. Barcelona, Taurus, 1999.
- ALBERICH NISTAL, T.: "Aspectos cuantitativos del asociacionismo en España", en *Documentación Social. Mundo Asociativo*, nº 94. Madrid, 1994.
- : *Guía fácil de la participación ciudadana. Manual de gestión. Para el fomento de la Participación Ciudadana en Ayuntamientos y Asociaciones*. Madrid, DYKINSON, 2004.
- : *Guía fácil de asociaciones. Manual de gestión. Para la creación, desarrollo y dinamización de entidades no lucrativas.* Madrid, DYKINSON, 2006.
- : "Asociaciones y Movimientos Sociales en España. Cuatro décadas de cambio", en *Revista de Estudios de Juventud*, nº 76. Madrid, Instituto de la Juventud, marzo 2007, pp. 71-73.
- : "Asociaciones y movimientos sociales en España. Cuatro décadas de cambios", en Prieto Lacacci, R.: *Revista de Estudios de Juventud, Jóvenes, globalización y movimientos altermundistas*, 76. Madrid, Instituto de la Juventud, 2007, pp. 71-90.
- : "Contradicciones y evolución de movimientos sociales en España", en *Congreso Internacional de Movimientos Sociales*. Madrid, Red CIMS, 2007, pp.183-210.
- ALBORCH, C., comparecencia de la ministra en el Congreso, en *Diario de Sesiones*. Comisión de Educación y Cultura, 21/09/1993.
- ALTED, A. y AUBERT, A.: "Consideración preliminar", en *Triunfo en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez*. Madrid, Pléyades, 26 y 27 de octubre de 1991, pp. 11-15.
- ÁLVAREZ JUNCO, J.: "Movimientos sociales en España: del modelo tradicional a la modernidad postfranquista", en Laraña, E y Gusfield, J.: *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid, CIS, 1994, pp. 413-442.

- ÁLVAREZ LÁZARO, P.F.: *100 años de educación en España*. Madrid, Ministerio de Educación, 2002.
- ÁLVAREZ, J.T. et al.: *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, Imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona, Ariel, 1989.
- AMICH ELÍAS, C.: “Cultura homosexual, sujeto homosexual y derechos humanos”, en *Foro, Nueva Época*, nº 5. 2007, pp. 199- 219.
- AMÓN, S.: “La representación no oficial de España en la Bienal de Venecia”, en *El País*. Madrid, 08/05/1976.
- ARAMBURU, N.: *Luces y sombras de una cartografía fluctuante*. Artes plásticas, pp. 643-680, en cvc.cervantes.es.
- ARGÜELLO GRUNSTEIN, A.: “Pensamiento y arte en los 90. Debates, versiones, rupturas”, en *Addenda*, nº5. Sevilla, CENIDIAP, julio 2003, pp. 1-58.
- ARNALTE, A.: *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2003.
- ARÓSTEGUI, J.: “La transición política y la construcción de la democracia (1975-1996)”, en Martínez, J.A. (Coord.): *Historia de España, siglo XX, 1939-1996*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 245-360.
- ARRANZ ANDRÉS, C. y SERNA VALLEJO, M. (Coord.): *Estudios de Derecho español y europeo*. Santander, Universidad, 2009.
- ARRIBAS MACHO, J.M. y GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, J.J.: *La juventud de los ochenta. Estudio Sociológico de la Juventud de Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987.
- ASOCIACIÓN DE MUJERES EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA: *Españolas en la Transición. De excluidas a protagonistas (1973-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- AUBERT, P. (Dir.): *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Vol. 66. Madrid, Colección Casa Velázquez, 2004.
- BABIANO, J.: *Emigrantes, cronómetros y huelgas. El mundo del trabajo en el Madrid franquista, (1951-1977)*. Madrid, Siglo XXI, 1995.
- (Ed.): *Del hogar a la huelga. Trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Madrid, Los Libros de la Catarata / Fundación 1º de Mayo, 2007.
- : “Mujeres, trabajo y militancia laboral bajo el franquismo (materiales para un análisis histórico)”, en Babiano, J. (Ed.): *Del hogar a la huelga. Trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Madrid, Los Libros de la Catarata / Fundación 1º de Mayo, 2007, pp.25-76.
- BAIDEZ, N.: *Vagos, maleantes... y homosexuales. La represión de los homosexuales durante el franquismo*. Barcelona, Carrasco, 2007.
- BARREDA, M. y BORGE, R. (Coords.): *La democracia española: realidades y desafíos. Análisis del sistema político español*. Barcelona, UOC, 2006.
- BARRERA, C.: *Periodismo y Franquismo. De la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.
- : *Historia del proceso democrático en España*. Madrid, Fragua, 2002.
- BECERRA-FERNÁNDEZ, A.: *Transexualidad. La búsqueda de una identidad*. Madrid, Díaz de Santos, 2003.
- BEDOYA, V.M.: “Mecanismos represivos contra los homosexuales en la Barcelona franquista”, en: <http://www.ahistcon.org/docs/Santiago/pdfs/s4b.pdf>.
- : “Represión y lucha del movimiento homosexual durante la transición democrática”, en el *Congreso La Transición de la dictadura franquista a la democracia*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea, octubre 2005, pp. 273-278.

-----.: “El movimiento obrero y la lucha de las mujeres”, en VV.AA (Eds.): *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad, 2010, pp.103-106.

BERICAT ALUSTEY, E: "Los cambios sociales en España. Una perspectiva plural", en VV.AA.: *El cambio social en España. Visiones y retos de futuro*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces y Junta de Andalucía, 2007, pp. 13-35.

BERRÍO PUERTA, A.: “La perspectiva de los Nuevos Movimientos Sociales en las obras de Sydney Tarrow, Alain Touraine y Albert Melucci”, en *Estudios Políticos*, nº 29. Julio-diciembre 2006.

BILBAO UBILLOS, J. M.: *Libertad de asociación y derechos de los socios*. Valladolid, Universidad, 1997.

BOIERO DE ANGELO, M. C. (Comp.): *Educación y Valores. Formar para una Cultura de la Paz y la No violencia*. Río Cuarto, Universidad Nacional, 2003.

BONET, A.: “Arte en democracia”, en Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (Eds.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 2009, pp. 153-180.

BORJA I SEBASTIÁ, J.: *Por unos principios democráticos. Diez años de reflexión política y movimiento ciudadano*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.

-----.: *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*. Barcelona, El Ciervo 96, 2010.

BOSCH, E., et al. (Comp.): *Los feminismos como herramientas de cambio social (I): Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*. Palma, Universidad de las Islas Baleares, 2006.

BOUSQUET, J.: *Economía política de la educación*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960.

BUCKLEY, R.: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

BUQUERAS Y BACH, I.: *Más sociedad, menos y mejor Estado. Pasado, presente y futuro de la sociedad civil*. Madrid, Editorial Complutense, 2002.

BUSTOS MENDOZA, B.: “El protagonismo femenino en las asociaciones vecinales de Alicante durante los años sesenta”, en *Revista de Historia Contemporánea Pasado y Memoria*, nº 5. 2006, pp. 289-294.

CABAL, F. y ALONSO DE LOS SANTOS, J.L.: *Teatro español de los 80*. Madrid, Fundamentos, 1985.

CALLE COLLADO, A.: *Ciudadanía y solidaridad*. Madrid, RED ALMAR, 2000.

CANTERO, C.: “Los Teleclubs”, en *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 6. 2005, pp.105-126.

CAPARRÓS LERA, J.M.: *La pantalla popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid, Akal, 2005.

CÁRDENAS BUSTAMANTE, M.: *Teoría de la Asociación*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1972.

CARR, R. et al.: *1939 /1975. La Época de Franco*. Madrid, Espasa Fórum, 2007.

----- y FUSI, J. P.: *España, de la dictadura a la democracia*. Barcelona, Planeta, 1979.

CARRERAS, A y TAFUNELL, X. (Coords.): *Estadísticas históricas de España. Siglos XIX-XX*, Vol. 1. Bilbao, Fundación BBVA, 2005.

CARRILLO, S.: *Memorias*. Barcelona, Planeta, 2007.

CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C.: *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona, Ariel, 2009.

CASERO ECHEVERRY, J.: *Guía práctica para la organización y gestión de asociaciones*. Valladolid, Universidad, 1994.

- CASTELLS, M.: *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- CASTRO, H., et al.: "Homologación internacional de categorías de protección de la naturaleza: Comunidad Autónoma de Andalucía", en *NIMBUS*, nº3. Almería, Universidad, 1999, pp. 93-104.
- CASTRO, L.: *Capital de cruzada. Burgos durante la Guerra Civil*. Barcelona, Crítica, 2006.
- CECS-FUNDACION ENCUENTRO: Informe España 1998: Una interpretación de su realidad social. Madrid, Fundación Encuentro, 1999.
- CHÁVEZ CARAPIA, J.C.: "La participación y la organización: ejes de la acción social", en Chávez Carapia, J.C. (Coord.): *Participación social: retos y perspectivas*. México, Entsuman, 2003, pp. 10-15.
- CHECA Y OLMOS, F. (Ed.): *La inmigración sale a la calle. Comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio*. Barcelona, Icaria, 2008.
- CHUECA GOITIA, F.: *La destrucción del legado urbanístico español*. Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- CIS ESTUDIOS: "Cultura Política I (Encuesta realizada en el mes de julio de 1980)", en VV.AA.: *Tendencias Sociales en España (1960-1990)*, Vol. 1. Madrid, Fundación BBV, 1994, pp. 197-217.
- CLEMENTE, J.C.: *Historias de la transición, 1973-1981. El fin del apagón*. Madrid, Fundamentos, 1994.
- COBO ROMERO, F. y ORTEGA LÓPEZ, T.M.: "La actitud de los asalariados. Nuevas interpretaciones sobre los móviles de protesta laboral y la oposición democrática al franquismo", en Sánchez Recio, G. (Coord.): *Eppure si muove. La percepción de los cambios en España (1959-1976)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 121-144.
- COLOMER, J. M.: *La transición a la democracia: el modelo español*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- CONGRESO DE LOS DIPUTADOS: "Diario de sesiones", en *Comisión de Educación y Cultura*, nº 17. Madrid, 25/02/1983.
- CRUZ, J. y ZECCHI, B. (Eds.): *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*. Barcelona, Icaria, 2004
- CRUZ, R y PÉREZ LEDESMA, M. (Eds.): *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid, Alianza, 1997.
- CURIEL RIVERA, A.: *Novela española y boom hispanoamericano, hacia la construcción de una deontología crítica*. México, Universidad Nacional Autónoma, 2006.
- DALTON, R.J. y KUECHLER, M.: *Los nuevos movimientos sociales*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1992.
- DE ALVEAR, C.: "La España de la educación: un problema político", en VV. AA.: *España diez años después de Franco (1975-1985)*. Barcelona, Planeta, 1986, pp. 75-96.
- DE LA CALLE VELASCO, M. D. y REDERO SAN ROMÁN, M. (Eds.): *Movimientos sociales en la España del siglo XX*. León, Universidad de Salamanca, 2008.
- DE LA CIERVA, R.: "¡Qué error, qué inmenso error!", en *El País*, 08/07/1976, s.p.
- DE LA FUENTE.: "Panorama ecológico en la región" en el *ABC*, nº extraordinario, Castilla y León. 03/09/1981, pp. 39-40.
- DE LA ROSA CUBO, C. et al. (Coords.): *La voz del olvido: Mujeres en la Historia*. Valladolid, Universidad, 2003.
- DE MIGUEL RODRÍGUEZ, A.: *La gran transformación de la sociedad española contemporánea*. Murcia, Regional de Murcia, 2004.

- DE PACO, M. y SERRANO, V.: “Dinámica del teatro desde 1986 a 2008”, en Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (Ed.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet, 2009, pp. 229-244.
- DE PRADO, Á (Dir.): *Diccionario biográfico de los alcaldes y presidentes de la Federación Riojana de municipios, 1979-2009*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- DE PUELLES BENÍTEZ, M.: *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona, Labor, 1980.
- DE SEMIR, V.: “Ciencia, conocimiento y sociedad”, en Gracia, J. y Ródenas De Moya, D. (Eds.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 2009, pp. 93-110.
- DE VILLENA, L.A.: *La poesía plural. Antología*. Madrid, Fundamentos, 1998.
- DEL CAMPO, S. (Ed.): *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, Vol. I. Bilbao, Fundación BBV, 1994.
- (Ed.): *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, Vol. II. Bilbao, Fundación BBV, 1994.
- DEL CORRAL, M.: "La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80", en VV.AA.: *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p. 7.
- DELGADO, M.: “La evolución reciente de la fecundidad y el embarazo en España: la influencia del aborto”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 87. Madrid, 1999, pp.83-116.
- DI BUGNO, M.: “Galerías de arte y panorama artístico en Madrid desde la muerte de Franco hasta la primera edición de ARCO”, en archivoscolectivos.net.
- DIANI, M.: *The concept of social movement*. Chicago, The Sociological Review, nº 40, 1992.
- DÍAZ BARRADO, M.P.: *La España democrática (1975-2000)*. Madrid, Síntesis, 2006.
- DÍAZ DOMÍNGUEZ, M.P.: “El papel de la mujer en la transición democrática de Huelva (1973-1982)”, en www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/13/mari_paz_diaz_dominguez_taller13.pdf.
- DÍAZ GIJÓN, J., et al.: *Historia de la España actual, 1939-1996. Autoritarismo y democracia*. Madrid, Marcial Pons, 1998.
- DÍAZ SÁNCHEZ, P.: *El trabajo de las mujeres en la industria textil-confección madrileña. Racionalización industrial y experiencias de género*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001.
- : “Memoria e identidad de las mujeres: Nuevas fuentes de estudio”, en De la Rosa Cubo et al., (Coords.): *La voz del olvido: Mujeres en la Historia*, Valladolid, Universidad, 2003, pp. 203-220.
- : “La lucha de las mujeres en el franquismo: los barrios y las fábricas”, en VV.AA.: *Las mujeres en la historia reciente*, en Dossier Revista Gerónimo Uztariz, nº 21. 2005, pp. 39-54.
- : “Participación social de las mujeres”, en Morant, I. (Dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 349-367.
- DÍEZ NICOLÁS, J.: “Prólogo”, en Inglehart, R.: *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1990, pp. 9-13
- DIEZ PUERTAS, E.: *Historia social del cine en España*. Madrid, Fundamentos, 2003.
- DOMÍNGUEZ OROZCO, C.P.: *Sociedades y asociaciones civiles 2005. Régimen jurídico-fiscal en ISR, IMPAC e IVA*. México, Líder, 2005.

- DUBY, G. y PERROT, M. (Dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol. 5. Madrid, Taurus, 1993.
- DUEÑAS CEPEDA, M. J., "Modelos de mujer en el franquismo (1940-1960)", en De la Rosa Cubo, C. et al. (Coords.): *La voz del olvido: Mujeres en la Historia*. Valladolid, Universidad, 2003, pp. 93-114.
- : "La construcción de las relaciones de género en la ideología de la Sección Femenina, 1934-1977", en Prieto Borrego, L., (Ed.): *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el Franquismo*. Málaga, Universidad de Málaga / Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2010, pp. 23-73.
- : "Las mujeres en el cambio social del tardofranquismo a pesar de la Sección Femenina", en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 125-138.
- DUQUE, J.M. y MATEO ECHANOGORRÍA, A.: *La participación social de las Personas Mayores*. Madrid, Instituto de Mayores y Servicios Sociales, 2008.
- EDITORIAL: "Carmen Alborch busca modelos alternativos a la subvención", en *El País*. Madrid, 18/01/1994.
- EDITORIAL: *Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada. Documentación Social*, nº 52. Madrid, Cáritas Española, 2009.
- EFE.: "Un particular dotará a la Comunidad de un Centro de Arte Contemporáneo", en *ABC. Castilla y León*, 25/04/1992, p. 39.
- ENCUESTA de comportamiento cultural de los españoles. *Análisis de la Comunidad Autónoma de Castilla y León*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- EQUIPO CLAVES: *Aprendiendo a organizar nuestra Asociación*. Madrid, Popular, 1994.
- EQUIPO RESEÑA: *Doce años de cultural española (1976-1987)*. Madrid, Encuentro, 1989.
- ESCALERA, J.: "Asociacionismo y antropología", en Maza Zorrilla, E.: *Asociacionismo en la España Contemporánea. Vertientes y análisis interdisciplinar*. Valladolid, Universidad, 2003, pp. 9-20.
- ESCARIO, P., et al.: *Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la transición*. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales/Instituto de la Mujer, 1996.
- ESCUADERO, J.: "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 2. Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 1998, pp. 147- 161.
- ETXEBARRÍA, X.: "Antirracismo", en Mardones, J.M.: *10 palabras clave sobre los movimientos sociales*. Estella, Verbo Divino, 1995, pp. 255-292.
- EVERLY, K.: "Mujer y amor lesbiano: Ejemplos literarios", en Cruz, J. y Zecchi, B. (Eds.): *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*. Barcelona, Icaria, 2004, pp. 297-314.
- EZCURRA, J.A.: "Apuntes para una historia", en *Triunfo en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez*. Madrid, Pléyades, 26 y 27 de octubre de 1991, pp. 43-54.
- FAGOAGA, C. y LUNA, L.: "Notas para una historia social del movimiento de las mujeres: signos reformistas y signos radicales", en García-Nieto París, M.C (Ed.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. s.XVI-XX*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1986, pp. 453-462.
- FEITO, A.: "José Antonio Labordeta: La canción es un arma cultural", en *Triunfo*, nº 760. Madrid, 20/08/1977, p. 56.

- FERNÁNDEZ NAVARRETE, D.: "La economía de la democracia (1975-1995). Crisis y recuperación", en VV.AA.: *Historia de la España actual, 1939-1996*. Madrid, Marcial Pons, 1998, pp. 337-381.
- FERNÁNDEZ PRADO, E.: *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Gijón, Trea, 1991.
- FERNÁNDEZ PRADOS, J. S.: *Asociacionismo y participación social en Andalucía*. Sevilla, Universidad de Almería, 2009.
- FERNÁNDEZ RUIZ, C.: "España hacia un ocio culto", en *Triunfo*, nº 8. Madrid, 01/06/1981, pp. 80-81.
- FERNÁNDEZ SANTOS, A.: "Los peligros del plumazo. La situación del cine español", en *El País*. Madrid, 11/01/1989.
- FERRARY, A.: "La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo. El franquismo", en Paredes, J. (Coord.): *Historia contemporánea de España*, Vol. 2. Barcelona, Ariel, 2008, pp. 855- 893.
- FERRARY, A.: "La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo. Posfranquismo y democracia", en Paredes Alonso, F.J. (Coord.): *Historia contemporánea en España: Siglo XX*, Vol. 2. Barcelona, Ariel, 2008, pp. 1065-1083.
- FLACKS, R.: "-The Party is Over- ¿Qué hacer ante la crisis de los partidos políticos?", en Laraña, E. y Gusfield, J.: *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid, CIS, 1994, pp. 443-466.
- FLORES, J, et al.: *Mujeres y Movimientos sociales en el Alto. Fronteras entre la participación política y la vida cotidiana*. Bolivia, Investigaciones Regionales, 2003.
- FOLGUERA CRESPO, P. (Ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988.
- : "De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", en Folguera, P. (Ed.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988, pp. 111-133.
- : "El Franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)", en Garrido, E. (Ed.): *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997, pp. 527-548.
- FONT, J., et al.: "Perfiles, tendencias e implicaciones de la participación en España", en Montero, J.R., et al. (Eds.): *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*. Madrid, CIS, 2006, pp.325-346.
- y TORCAL, M. (Eds.): *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*. Madrid, CIS, 2006.
- FONTES, I.: "El arte de la contracultura", en *Triunfo*, nº 508. Madrid, 24/06/1972, p. 47.
- y MENÉNDEZ, M.A.: *El parlamento de papel: las revistas españolas en la transición democrática*, Vol. I. Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, 2008.
- FONTRODA, O. y TODOÓ, P.: "Un año después...Barcelona opta por lo alternativo", en *Ajoblanco*. Julio-agosto 1993, p. 1.
- FUENTES, J. F. y FERNÁNDEZ, J.: *Historia del periodismo español*. Madrid, Síntesis, 1998.
- FUNDACIÓN FOESSA: *Informe sociológico sobre el cambio político en España, 1975-1983*, Vol. II. Madrid, Euramérica, 1983.
- FUSI, J.P.: *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999.
- : "España 1975-2008", en Carr, R.: *España. 1808-2008*. Madrid, Ariel, 2009, pp. 637-670.
- GAMBOA, J. J.: *La Otxoa, sin plumas en la lengua*. Elea, Bilbao, 2004.
- GARCÍA ALVARADO, J.M. y SOTELO NAVALPOTRO, J.A. (Eds.): *La España de las autonomías*. Madrid, Síntesis, 1999.

- GARCÍA CAMARERO, E.: "Yturralde y el arte cibernético", en *Triunfo*, nº 558. Madrid, 1973, p 59.
- GARCÍA CANCLINI, N.: "Para un diccionario herético de estudios culturales", en *Fractal*, nº 18. Julio-septiembre 2000, pp. 11-27.
- GARCÍA DE LEÓN, M.A.: "A la sombra de la Universidad", en Morant, I. (dir.): *Historia de las Mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 329-347.
- GARCÍA ESCRIBANO, J.J.: *El poder ausente*. Murcia, Universidad, 1977.
- GARCÍA NIETO-PARÍS, M.C (Ed.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. S XVI-XX*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1986.
- GARCÍA, A.: "Carmen Alborch: Reanimaré la cultura de los 90", en *El País, Cultura*. Madrid, 15/07/1993.
- GARRIDO MEDINA, L.: "La inmigración en España", en González, J. J. y Requena, M. (Eds.): *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid, Alianza, 2008, pp.127-164.
- GARRIDO, E. (Ed.): *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997.
- GIL DE CAMPO, M.: *Fiscalidad de fundaciones, asociaciones y del mecenazgo*. CISS, Bilbao, 2005.
- GIMÉNEZ, C.: "Espagne 87. Dynamiques et interrogations". Madrid-París, Ministerio de Cultura, 1987.
- GIMENO, B: *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*. Barcelona, Gedisa, 2005.
- GLUNZ, A.: *La 'Transición' española - la naturaleza del cambio de régimen y sus consecuencias*. Germany, Grin Verlag, 2004.
- GODÀS I PÉREZ, X.: *Política del disenso. Sociología de los movimientos sociales*. Barcelona, Icaria, 2007.
- GÓMEZ GIL, C.: *Las ONG en España. De la apariencia a la realidad*. Madrid, Catarata, 2005.
- GÓMEZ RODA, J.A.: *Comisiones Obreras y la represión franquista. Valencia, 1958-1972*. Valencia, Universidad, 2004.
- GONZÁLEZ CASANOVA, J.A.: *El cambio inacabable (1975-1985)*. Barcelona, Anthropos, 1986.
- : "Estado de bienestar y desigualdad", en González, J.J. y Requena, M. (Eds.): *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid, Alianza, 2008, pp.182-184.
- GONZÁLEZ, J. J. y REQUENA, M. (Eds.): *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid, Alianza, 2008.
- GONZÁLEZ-TREVIJANO SÁNCHEZ, P. y ARNALDO ALCUBILLA, E. (Ed.): *Constitución española*. Madrid, La Ley, 2007.
- GRACIA GARCÍA, J.: *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Toulouse, Université du Toluosse, 1996.
- y RUIZ CARNICER. M.A.: *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2001.
- : *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- y RÓDENAS DE MOYA, D. (Eds.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 2009.
- GRAU BIOSCA, E.: "De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español. 1965-1990", en Duby, G. y Perrot, M. (Dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. 5. Madrid, Taurus, 1993, pp. 673-683.

GUBERN, R.: "La cultura de masas y democracia en España", en *Triunfo*, nº 679. Madrid, 31/01/1976, p. 38.

----- y otros: *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995.

GUTIÉRREZ VERGARA, A.: "Trabajadores y estudiantes", en VV.AA. (Eds.): *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad, 2010, pp.161-74.

HARO IBARS, E.: "En busca de una cultura popular", en *Triunfo*, nº817. Madrid, 23/09/1978, p. 49.

HARO TEGGLEN, E.: "La cultura de la izquierda", en *Triunfo*, nº 852. Madrid, 26/05/79, pp.26-27.

HERNÁNDEZ ANDREU, J.: *Economía política de la transición en España, 1973-1980*. Madrid, Editorial Complutense, 2004.

HERNÁNDEZ BELTRÁN, J. C.: *Política, parlamento y educación en la transición española a la democracia. Luz y taquígrafos*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2009.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.: "Campos, temas y metodología para la investigación relacionada con las artes", en Instituto de Formación del Profesorado: *Bases para el debate sobre la investigación artística*. Madrid, MEC, 2006, pp. 9-49.

HERNÁNDEZ ORTUÑO, P.: "La política cultural en la Región de Murcia: retrasos comparativos y nueva dimensión estratégica", en Sánchez, J.A., Gómez, J. A. (Coords.): *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*. Murcia, Universidad, 2006, pp. 129-136.

HERNÁNDEZ SANDOICA, E., et al.: *Estudiantes contra Franco (1939-1975). Oposición política y movilización juvenil*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.

HERRERA GÓMEZ, M. y AYUSO SÁNCHEZ, L.: "Las asociaciones sociales, una realidad a la búsqueda de conceptualización y visualización", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 126. Madrid, CIS, 2009, pp. 39-70.

HERRERO BRASAS, J. A.: *La sociedad gay. Una invisible minoría*. Madrid, Foca, 2001.

HOBBSBAWN, E.: *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Barcelona, Crítica, 1997.

HOLM-DETLEV KÖHLER: *El movimiento sindical en España. Transición democrática. Regionalismo, Modernización económica*. Madrid, Fundamentos, 1995.

HUNEUUS, C.: *La Unión del Centro Democrático y la transición a la democracia en España*. Madrid, CIS, 1985.

IBARRA, E.: "Inmigración y racismo", en *Cuadernos de análisis*, nº2. Madrid, Movimiento contra la Intolerancia, 2000, pp. 1-39.

IBARRA, P. y TEJERINA, B. (Eds.): *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*. Madrid, Trotta, 1998.

IGLESIAS DE USSEL, J.: *La familia y el cambio político en España*. Madrid, Tecnos, 1998.

IGLESIAS, F.: "La cultura es igual de necesaria que un hospital", en *ABC*, CYL Portada. 08/05/2011.

IMBERT, G.: *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid, Akal, 1990.

INGLEHART, R.: *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1990.

----- y WELZEL, C.: *Modernización, cambio cultural y democracia: la secuencia del desarrollo humano*. Madrid, CIS, 2006.

IZQUIERDO, J.M.: "Narradores españoles novísimos de los años noventa", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 35. 2001, pp. 293-308.

JARQUE, F.: "Antonio Saura: Los coleccionistas en España están invirtiendo mal su dinero", en *El País*. Madrid, 27/09/1989.

- JAVALOY, F, et al.: *Comportamiento colectivo y movimientos sociales. Un enfoque psicosocial*. Madrid, Pearson Educación, 2006.
- JOHNSTON, H, et al.: "Identidad, ideología y vida cotidiana en los nuevos movimientos sociales", en Laraña, E y Gusfield, J. (Eds.): *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid, CIS, 1994, pp.3-42.
- JOHNSTON, H, et al.: "Identidad, ideología y vida cotidiana en los nuevos movimientos sociales", en Laraña, E y Gusfield, J. (Eds.): *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid, CIS, 1994.
- JOVER ZAMORA, J. M. (Dir.): *Historia de España Menéndez Pidal. La época de Franco (1939-1975). Sociedad, vida y cultura*, Vol. XLI. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- JUNCA, H.: "Y después de la Movida, el club", en *ARCADIA*, nº 11. Bogotá, Publicaciones Semana, 2006, pp.22-23.
- KAASE, M.: "Movimientos sociales e innovación política", en Dalton, R.J. y Kuechler, M.: *Los nuevos movimientos sociales*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1992, pp. 123-145.
- LAMO DE ESPINOSA, E.: "De la contra-reforma a la contra-cultura. Cambio social y cambio cultural en España", en VV.AA.: *El cambio social en España. Visiones y retos de futuro*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2006, pp. 285-312.
- LANGA PIZARRO, M.: "La novela histórica española en la transición y en la democracia", en *Anales de Literatura Española*, 17. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pp. 107-120.
- LARAÑA, E y GUSFIELD, J.: *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid, CIS, 1994.
- LARAÑA, E.: *La construcción de los movimientos sociales*. Madrid, Alianza, 1999.
- LATORRE, A.: *Universidad y sociedad*. Barcelona, Ariel, 1961.
- LECHADO, J.M.: *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid, Algaba, 2005.
- LEONARD, C. y GABRIELE, J.P.: *Teatro de la España demócrata: Los noventa*. Madrid, Fundamentos, 2000.
- LEONARDO, L.: "No se puede vivir de espaldas a la vida cultural", en *El Mundo, Cultura*. Madrid, 27/05/1998, p. 21.
- LIZCANO, P.: *La generación del 56. La Universidad contra Franco*. Barcelona, Grijalbo, 1981.
- LÓPEZ AGUDÍN, F.: "Enrique Tierno Galván: No tenemos una cultura para el pueblo ni hemos sabido tampoco asimilar una cultura del pueblo", en *Triunfo*, nº 849. Madrid, 05/05/1979, pp. 28-31.
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M., et al.: *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid, Verbum, 2001.
- LÓPEZ NIETO, L.: *Relaciones intergubernamentales en la España democrática: interdependencia, autonomía, conflicto y cooperación*. Madrid, Dykinson, 2006.
- LÓPEZ-NIETO Y MALLO, F.: *Manual de asociaciones*. Madrid, Tecnos, 1988.
- : *La ordenación legal de las asociaciones. Doctrina. Jurisprudencia. Formularios*. Madrid, DYKINSON, 1995.
- : *Asociaciones y Entidades de Interés Municipal*. Madrid, El Consultor de los Ayuntamientos, 2004.
- LOTMAN, Y.M.: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- MAINER, J.C. y JULIA, S.: *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986*. Madrid, Alianza, 2000.
- MAINER, J. C.: "Estado de la cultura y cultura de Estado en la España de hoy (o el Leviatán benévolo)", en López de Abiada, J. M., et al. (Eds.): *Entre el ocio y el negocio*.

Industria editorial y literatura en la España de los 90. Madrid, Verbum, 2001, pp. 157-168.

-----.: "La cultura de la transición o la transición como cultura", en Molinero, C.: *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Barcelona, Península, 2006, pp. 153-171.

MANGINI, S.: *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona, Anthropos, 1987.

MARAVALL, J.M.: *Dictadura y disenso político, obreros y estudiantes bajo el franquismo*. Madrid, Alfaguara, 1978.

MARDONES, J. (Dir.): *10 palabras clave sobre Movimientos Sociales*. Estella, Verbo Divino, 1995.

MARIATEGUI, J.C.: "El artista y la época, 1959", en *Suplemento Alebrije, Arte y Movimiento Social*, nº6, p. 1.

MARÍN GÓMEZ, I.: *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición a la democracia. Murcia, 1964-1986*. Murcia, Universidad, 2007.

MARÍN, J. M^a, et al.: *Historia política de España, 1939-2000*. Madrid, Istmo, 2001.

MARTÍN GARCÍA, O. J.: *A tientas con la democracia. Movilización, actitudes y cambio en la provincia de Albacete, 1966-1977*. Madrid, Catarata, 2008.

MARTÍN SÁNCHEZ, J.: "Un paseo con las asociaciones civiles por el bosque de la representación política", en Luna, M. y Puga, C. (Coord.): *Nuevas perspectivas para el estudio de las asociaciones*. Barcelona, Anthropos, 2010, pp.41-64.

MARTÍN, F.: "Disidentes a la fuerza", en *El País*, Cultura. Madrid, 07/10/1986, s.p.

MARTÍNEZ ALIER, J.: *De la economía ecológica al ecologismo popular*. Barcelona, Icaria, 1994.

MARTÍNEZ PASTOR, J.I.: *Nupcialidad y cambio social en España*, nº 266. Madrid, CIS, 2009.

MARTÍNEZ RUIZ, E., et al.: *Atlas Histórico de España II*. Madrid, Istmo, 1999.

MARTÍNEZ, J. A. (Coord.): *Historia de España, siglo XX, 1939-1996*. Madrid, Cátedra, 1999.

MARZO, J.L. y BADÍA, T.: "Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)", en www.soymenos.net (2006).

MC ADAM, D., et al. (Eds.): *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*. Madrid, Istmo, 1999.

MELLA MÁRQUEZ, M. (Ed.): *Curso de partidos políticos*. Madrid, Akal, 2003.

MÉNDEZ, M. y MOTA, F.: "Las características organizativas de las asociaciones en España", en Montero, J. R., et al.: *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*. Madrid, CIS, 2006, pp. 203-222.

MILLAN, J.B.: "Sistema de valores y pautas de cultura política predominantes en la sociedad española (1976-1985)", en Tezanos, J.F., et al. (Eds.): *La transición democrática española*. Madrid, Sistema, 1993, pp. 645-678.

MILLÁS, J.J.: "Triunfo punto de referencia", en *Triunfo en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez*. Madrid, Pléyades, 26 y 27 de octubre de 1991, pp. 297-298.

MINGOTE, C. y REQUENA, M. (Eds.): *El malestar de los jóvenes. Contextos, raíces y experiencias*. Madrid, Díaz de Santos, 2008, pp. 101-102.

MINISTERIO DE CULTURA: *Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles. Análisis de la Comunidad Autónoma de Castilla y León*. Madrid, Ministerio de Cultura, mayo 1987.

- MINISTERIO DE JUSTICIA (Ed.): *La Objeción de Conciencia y la Prestación Social Sustitutoria en España*. Madrid, BOE, 2001.
- MIRA, A.: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona, Eagles, 2004.
- MIRET MAGDALENA, E.: "Un ministerio de la cultura ¿para qué?", en *Triunfo*, nº 759. Madrid, 13/08/1977, p. 44.
- : "Libertad para la cultura", en *Triunfo*, nº 760. Madrid, 20/08/1977, p. 44.
- : "La ruptura cultural", en *Triunfo*, nº 774. Madrid, 26/11/1977, p. 57.
- MOLINERO, C. y YSÀS, P.: *Productores disciplinados y minorías subversivas. Clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*. Madrid, Siglo XXI, 1998.
- MOLINERO, C. (Ed.): *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Barcelona, Península, 2006.
- y YSÀS, P.: *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona, Crítica, 2008.
- MONFERRER TOMÀS, J.M.: "La construcción de la protesta en el movimiento gay español: la Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva", en *REIS*, 102. Madrid, CIS, 2003, pp. 171-204.
- MONGE, C.: "Soria", en *ABC*. Madrid, 18/12/1966, p. 87.
- MONLEÓN, J.: "El teatro del consenso", en VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, pp. 237-250.
- MONTERO, J.R., et al.: "Ciudadanos, asociaciones y activistas", en Ramón Montero, J., et al. (Eds.): *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*. Madrid, CIS, 2006, pp. 25-44.
- MONZÓN PERDOMO, M.E.: "No es democracia si no estamos nosotras. Mujeres canarias participando en los espacios públicos", en Bosch, E., et al. (Comp.): *Los feminismos como herramientas de cambio social (I): Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*. Palma, Universidad de las Islas Baleares, 2006, pp. 207-222.
- MORADIELLOS, E.: *La España de Franco 1939-1975. Política y Sociedad*. Madrid, Síntesis, 2000.
- MORAL, M.: "Agustín Matía, viaje con nosotros", en *El Norte de Castilla*. Palencia, 05/04/1989, p. 10.
- MORALES MOYA, A. y ESTEBAN VEGA, M.: *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español*. Madrid, Marcial Pons, 2005.
- MORANT, I., (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006.
- MORENO, J.: *Comisiones Obreras en la Dictadura*. Madrid, Fundación 1º de Mayo, 2011.
- MUNIESA, B.: *Dictadura y Transición. La España lampedusiana. II. La monarquía parlamentaria*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2007.
- MUÑOZ SORO, J.: *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*. Madrid, Marcial Pons, 2005.
- MURILLO, S.: *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid, Siglo XXI, 1996.
- NASH, M. y TAVERA, S.: *Experiencias desiguales. Conflictos sociales y respuestas colectivas (s.XIX)*. Madrid, Síntesis, 1995.
- NASH, M. y TORRES, G. (Eds.): *Feminismos en la Transición*. Barcelona, Universitat, 2009.
- NUÑEZ FLORENCIO, R.: *Sociedad y política en el siglo XX. Viejos y nuevos movimientos sociales*. Madrid, Síntesis, 1993.

- .: "Teoría y práctica del antimilitarismo en la España Liberal", en Ortiz Heras, et al. (Coords.): *Movimientos sociales y estado en la España contemporánea*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 299-322.
- OFFE, C.: *Partidos políticos y nuevos movimientos sociales*. Madrid, Sistema, 1992.
- OFICINA DE ESTADÍSTICA DE LAS COMUNIDADES EUROPEAS: *Retrato social de Europa*. Madrid, Eurostat, 1991.
- OLMEDA, F.: *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid, Oberon, 2004.
- ORTIZ HERAS, M., et al.: *Movimientos Sociales y Estado en la España contemporánea*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001.
- .: "Movimientos sociales y sociabilidad en Castilla-La Mancha durante el segundo franquismo", en Mateos, A. y Herrerín, A. (Eds.): *La España del presente de la dictadura a la democracia*. Madrid, Asociación de Historiadores del Presente, 2006, pp. 309-332.
- OSBORNE, R.: "Entre el rosa y el violeta. (Lesbianismo, feminismo y movimiento gay: relato de unos amores difíciles)". UNED, 2007, p. 53, en: http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0334/Osborne_Raquel_-Entre_el_rosa_y_el_violeta__nov07.pdf
- OTERO, L.E.: "La transición económica. Del capitalismo corporativo a la Unión Europea", en Martínez, J.A. (Coord.): *Historia de España, siglo XX, 1939-1996*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 365-451.
- .: "Nuevos valores y formas de articulación social en la sociedad informacional. Feminismo, ecologismo y cooperación al desarrollo", en Martínez, J.A. (Coord.): *Historia de España, siglo XX, 1939-1996*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 487-508.
- PALACIO ARRANZ, M.: "El público cinematográfico en España", en www.liceus.com (2007), pp. 1-37.
- PARAMIO, L.: "Decisión racional y acción colectiva", en *Leviatán*, 79. Madrid, 2000, pp.65-83.
- PAREDES ALONSO, F.J. (Coord.): *Historia contemporánea en España: Siglo XX*, Vol. II. Barcelona, Ariel, 2008.
- PASTOR VERDÚ, J.: "La evolución de los nuevos movimientos sociales en el Estado Español", en Ibarra, P. y Tejerina, B. (Eds.): *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*. Madrid, Trotta, 1998, pp. 69-89.
- .: "El movimiento pacifista (1977-1997)", en Ortiz Heras, M., et al.: *Movimientos Sociales y Estado en la España contemporánea*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 457-472.
- PAVLOVIC, T.: "Travistiendo la voz: la poética de la movida madrileña", en Medina, R. y Zecchi, B.: *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 235 y ss.
- PAYNE, S. G.: "Gobierno y oposición (1939-1969)", en Carr, R. et al.: *1939 /1975. La Época de Franco*. Madrid, Espasa Fórum, 2007, pp. 97-238.
- PECOURT, J.: *Los intelectuales y la transición política. Un estudio de campo de las revistas políticas en España*. Madrid, CIS, 2008.
- PÉREZ DÍAZ, V.: *El retorno de la sociedad civil*. Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1987.
- .: *La primacía de la sociedad civil*. Madrid, Alianza, 1993.
- .: *España puesta a prueba, 1976-1996*. Madrid, Alianza, 1996.
- y RODRÍGUEZ, J.C.: *La educación general en España*. Madrid, Fundación Santillana, 2003.

- PÉREZ QUINTANA, V. y SÁNCHEZ LEÓN, P. (Eds.): *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008*. Madrid, Catarata, 2008.
- PÉREZ SALANOVA, M.: "La participación de las personas mayores. Apuntes para una agenda de intervenciones gerontológicas", en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 45. Zaragoza, Universidad, 2002, pp. 21-32.
- PERFECTO GARCÍA, M.A.: "El movimiento estudiantil durante el franquismo", en De la Calle Velasco, M. D. y Redero San Román, M. (Eds.): *Movimientos sociales en la España del siglo XX*. León, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 141-172.
- PETIT, J.: "Gays y lesbianas. La experiencia de la Coordinadora Gay-Lesbiana", en Mardones, J.M.: *10 palabras clave sobre los movimientos sociales*. Estella, Verbo Divino, 1995, pp.293-324.
- .: *25 años más. Una perspectiva sobre el pasado, el presente y el futuro del movimiento de gays, lesbianas, transexuales y bisexuales*. Barcelona, Icaria, 2003.
- .: "De la peligrosidad social a las siglas LGTB", en *Revista Mientras Tanto. 25 años de movimientos sociales*, nº 91-92. Barcelona, Icaria, 2004, pp. 195-208.
- PLATERO MÉNDEZ, R.: "Hablando del cuerpo del delito: la represión franquista y la masculinidad femenina", en: http://www.feministas.org/IMG/pdf/Mesa_memoria_franquismo-_R-platero.pdf.
- PONT VIDAL, J.: "La investigación de los movimientos sociales desde la sociología y la ciencia política. Una propuesta de aproximación teórica", en *Revista REIS*, nº 85. Barcelona, Siglo XXI, 1998, pp. 257-272.
- POWELL, C.: *España en democracia, 1975-2000. Las claves de la profunda transformación de España*. Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- PRADO, Á (Dir.): *Diccionario biográfico de los alcaldes y presidentes de Diputación de Castilla y León, 1979-2009. Introducción*. Valladolid, Junta de Castilla y León y Federación Regional de Municipios y Provincias de Castilla y León. (En prensa), 2012.
- PRADO, B.: *Mala gente que camina*. Madrid, Santillana, 2007.
- .: *Operación Gladio*. Madrid, Alfaguara, 2011.
- PRIETO BORREGO, L., (Ed.): *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el Franquismo*. Málaga, Universidad de Málaga / Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2010.
- PRIETO LACACCI, R.: *Revista de Estudios de Juventud, Jóvenes, globalización y movimientos altermundistas*, nº 76. Madrid, Instituto de la Juventud, 2007.
- PUPPIN BUZANOVSKY, L. y SANTANA ALVES, K.: "El tejido asociativo en la provincia de Cádiz", en *Cuadernos de Investigación Vigía*, 9. Cádiz, Diputación Provincial, 2010, pp. 1-37.
- QUAGGIO, F.: *Política cultural y transición a la democracia*. Madrid, Universidad Complutense, 2011.
- QUAGGIO, G.: "Política cultural y transición a la democracia: El caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)", en *Seminario de Historia*. Madrid, Instituto Universitario José Ortega y Gasset, 2011, pp. 1-38.
- QUINTANA FUENTES, E. (Dir.): *El desarrollo económico en España*. Madrid, Revista de Occidente, 1963.
- RADCLIFF, P.: "Ciudadanas: las mujeres de las asociaciones de vecinos y la identidad de género en los años setenta", en Pérez Quintana, V. y Sánchez León, P. (Eds.): *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*. Madrid, Catarata, 2008, pp. 54-78.
- .: "Las asociaciones y los orígenes sociales de la Transición en el Segundo Franquismo", en Townson, N. (Ed.): *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 129-156.

RAMOS PALOMO, M. D.: “Feminismo y acción colectiva en la España de la primera mitad del siglo XX”, en Ortiz Heras, M., et al.: *Movimientos Sociales y Estado en la España contemporánea*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 379-404.

RAUSELL KÖSTER, P.: *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana*. Valencia, Universidad, 1999.

REDERO SAN ROMÁN, M. (Ed.): “La transición a la democracia en España”, en *Revista Ayer*, nº 15. Madrid, Historia, 1994.

-----: “La transformación de la sociedad española”, en Jover Zamora, J.M. (Dir.): *Historia de España Menéndez Pidal. La época de Franco (1939-1975). Sociedad, vida y cultura*, Vol. XLI. Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 13-97.

REQUENA, M.: “Bases demográficas de la sociedad española”, en González, J. J. y Requena, M. (Eds.): *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid, Alianza, 2008, pp. 29-57.

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

RIVAS, F.: “Panorama 78”, en *El País*. Madrid, 19/10/1978.

RODRÍGUEZ CORTEZO, J.: *Desde la calle: la transición, como se vivió*. Madrid, Visión Net, 2002.

RODRÍGUEZ MORATÓ, A.: *La sociedad de la cultura*. Madrid, Ariel, 2007.

ROIZ, M y EMILIA PEREDA, M.: “La juventud española y el cambio social”, en *El cambio social en España. Documentación Social*. nº 18. Fundación Foessa, 1975, pp. 90-91.

ROMÁN, P y FERRI, J.: *Los movimientos sociales. Conciencia y acción de una sociedad politizada*. Madrid, Consejo de la Juventud de España, 2002.

ROMERO SAMPER, M.: *La oposición durante el franquismo/3. El exilio republicano*. Madrid, Encuentro, 2005.

ROMEU ALFARO, F.: *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*, Barcelona, El Viejo Topo. Ediciones de intervención Cultural, 2002.

ROMO LÓPEZ, R.: *Del gueto a la calle. El movimiento gay o lesbiano en el País Vasco y Navarra, 1975-1983*. San Sebastián, Tercera Prensa, 2008.

ROSZAK, T.: *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona, Kairós, 1970.

RUBIO ARÓSTEGUI, J.A.: *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Gijón, Trea, 2003.

RUBIO GARCÍA, A.: "Perspectivas históricas en el estudio de los movimientos sociales", en *Circunstancia*, año 1, nº 3. Fundación Ortega-Marañón, enero 2004.

RUBIO JIMÉNEZ, M., “Educación e investigación científica”, en Quintana Fuentes, E. (Dir.): *El desarrollo económico en España*. Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp. 319-358.

RUIZ BRUTON, E.: *Historia de los Cine-Clubs en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1977.

S.C.: "Semprún fija como principal objetivo la promoción del Camino de Santiago", en *El ABC*, Cultura. Madrid, 18/11/1988.

SABUCEDO, J.M., et al.: “Los movimientos sociales y la creación de un sentido común alternativo”, en Ibarra, P. y Tejerina, B. (Eds.): *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*. Madrid, Trotta, 1998, pp. 165-180.

SÁEZ ALBA, A. (seudónimo): *La ACNP: La cosa nostra*. París, Ruedo Ibérico, 1974.

SAHAGÚN, F.: “Una revolución fallida que cambió la vida de generaciones”, en *El Mundo*. Madrid, 2008, s.p.

SÁNCHEZ, C.: “Grupo Brau corrientes de renovación y compromiso”, en *Revista Crónica 3-Las Artes*, nº 17. Madrid, diciembre 1987.

SÁNCHEZ, S.: "Programa doble para un cine incierto", en Gracia García, J. y Ródenas de Moya, R.: *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2005*. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 2009, pp. 121-152.

SÁNCHEZ, J.A. y GÓMEZ, J. A. (Coords.): *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*. Murcia, Universidad, 2006.

SÁNCHEZ LUQUE, M.: "Los museos estatales ante la descentralización", en *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. Madrid, CSIC, 2011, pp. 1-15.

SÁNCHEZ RECIO, G. (Coord.): *Eppure si muove. La percepción de los cambios en España (1959-1976)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

SÁNCHEZ VIDAL, A.: "El cine español y la transición", en VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, pp. 85-98.

SÁNCHEZ TERÁN, S.: *La Transición. Síntesis y claves*. Barcelona, Planeta, 2008.

SARRÍA BUIL, A.: *Esbozo cultural de la transición española. ¿Modelo de cambio o ejemplaridad de intransición?*. París, Ruedo Ibérico, 2009.

SAURA, A.: "La feria de las velidades", en *El País*, Madrid, 27/02/1985.

SECO SERRANO, C.: "La Corona en la transición española", en Tusell, J. y Soto, A.: *Historia de la transición política, (1975-1986)*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 138-158.

SERRANO, J. y SEMPERE, D.: *La participación juvenil en España*. Barcelona, Fundació Ferrer i Guardia, 1999.

SIMONIS, A.: "Lesbofilia: Asignatura pendiente del feminismo español", en: www.felgt.org/files/docs/768e60e95ffa.pdf.

SINOVA, J.: "La difícil evolución de la prensa no estatal", en Álvarez, J. T. et al.: *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, Imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona, Ariel, 1989, pp. 262-272.

SOLDEVILA DURANTE, I. y FERNÁNDEZ, D. (Dir.): *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid, Universidad Complutense, 1999.

SOPENA MONSALVE, A.: *El florido PENSIL. Memoria de la escuela nacionalcatólica*. Barcelona, Crítica / Grijalbo Mondadori, 1994.

SORIANO, M.A.: *La marginación homosexual en la España de la Transición*. Madrid, Egales, 2005.

SOTO, A.: *Transición y cambio en España, 1975-1996*. Madrid, Alianza, 2005.

SUÁREZ CLÚA, R.: "Situación del Movimiento Ciudadano en el Estado", en VV.AA.: *Espacio político del movimiento vecinal y del consumerista en la España actual*. Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1987, pp. 1-27.

SUÁREZ CORTINA, M.: *Libertad, armonía y tolerancia. La cultura institucionalista en la España Contemporánea*. Madrid, Tecnos, 2011.

SUÁREZ y SUÁREZ, A., discurso pronunciado el Día del Maestro. San José de Calasanz, de 1964, León, Imprenta Moderna, 1964.

TEJERINA, B.: *La sociedad imaginada. Movimientos sociales y cambio cultural en España*. Madrid, Trotta, 2010.

TEZANOS, J.F., et al. (Eds.): *La transición democrática española*. Madrid, Sistema, 1993.

TIRADO, J.L.: "Viaje a la Luna", en VV.AA.: *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 26-37.

TOLEDANO, R.: "Polvos y lodos", en *El País*. Madrid, 08/06/2007.

TONO MARTÍNEZ, J.: "La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80", en VV.AA.: *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 10-18.

TORCAL LORIENTE, M.: "Ciudadanos y votantes en España: un balance de los últimos veinte años", en Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (Eds.): *Más es más*.

Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 2009, pp. 7-22.

TORREGIDO EGIDO, L.: *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.

TORRES, A.M.: *Diccionario Espasa del cine español*. Madrid, Espasa, 1995.

TORRES, M.: "Europa mira a Tierra de Campos", en *El Mundo*. Valladolid, 06/08/1996.

TOURAINÉ, A.: *¿Podremos vivir juntos?. La discusión pendiente: El destino del hombre en la aldea global*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2000.

TUSELL, J.: *La transición española a la democracia*. Madrid, Historia 16, 1991.

-----.: *Historia de España en el siglo XX. IV. La transición democrática y el gobierno socialista*. Buenos Aires, Taurus, 1999.

-----.: *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004. Historia de España*, Vol. XIV. Barcelona, Crítica, 2005.

----- y SOTO, A.: *Historia de la transición política, (1975-1986)*. Madrid, Alianza, 1996.

TUSELL, J. y QUEIPO DE LLANO, G.G.: *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la Transición (1973-1976)*. Barcelona, Crítica, 2003.

TYRAS, G.: "La novela negra española después de 1975", en Aubert, P. (Dir.): *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Vol. 66. Madrid, Colección Casa Velázquez, 2004, pp. 249-266.

UGARTE PÉREZ, J. (Ed.): *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el Franquismo y la Transición*. Madrid, Egales, 2008.

URRUTIA, V.: "Transformación y persistencia de los movimientos sociales urbanos", en *Revista Política y Sociedad*. Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 49-57.

VALCÁRCEL, A.: *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Anthropos, Barcelona, 1991.

-----.: "Treinta años de Feminismo en España", en Morant, I. (Dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 415-432.

VALIENTE FERNÁNDEZ, C.: "La política de la prostitución: el papel del movimiento de mujeres y los organismos de igualdad en España", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 105. Madrid, CIS, 2004, pp.103-131.

VALLS, F.: "Entre sólida y líquida: La prosa narrativa española en la época de la cultura (1986-2008)", en Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (Ed.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 2009, pp. 195-212.

VAQUERO, C.: "Movimiento estudiantil y cambios políticos en la España actual. La influencia del cambio de época en la acción colectiva estudiantil", en Román, P. y Ferri, J.: *Los movimientos sociales. Conciencia y acción de una sociedad politizada*. Madrid, Consejo de la Juventud de España, 2002, pp. 87-136.

VARELA, N.: *El feminismo para principiantes*. Barcelona, Ediciones B, 2005.

VÉLEZ, J.: "La palabra libertada. Quince reflexiones personales (y transferibles) sobre un quindenio poético", en VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, pp. 99-106.

VERDUGO MARTÍ, V.: "Feminismos en el País Valenciano durante la transición. Las mujeres como constructoras de ciudadanía en la nueva democracia". Ponencia del XV Coloquio Internacional de AEIHM, *Mujeres e historias: diálogos entre España y América Latina*. Madrid, AEIHM, en: www.aeihm.org/sites/default/files/XV_Coloquio/Sesion1/vicenta_Verdugo.pdf.

- VILAR, N.: "Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90", en Sánchez, J. A. y Gómez Hernández, J.A. (Coords.): *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*. Murcia, Universidad, 2003, pp. 113-128.
- VILARÓS, T.M.: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI, 1998.
- VILLALAIN BENITO, J.L., et al.: *La sociedad española de los noventa y sus nuevos valores*. Madrid, S.M., 1992.
- VILLANUEVA, D. (Ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres, 1975-1990*. IX. Barcelona, Crítica, 1990.
- VV. AA.: *A patria enteira. Homenaxe a Xoxé Ramón Barreiro*. Universidade de Santiago de Compostela, 2008.
- VV. AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995.
- VV. AA.: *España diez años después de Franco (1975-1985)*. Barcelona, Planeta, 1986.
- VV. AA.: *Historia de las Mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997.
- VV. AA.: *Oficios y saberes de mujeres*. Valladolid, Universidad, 2002.
- VV.AA.: "La Constitución del XXI", en *El País*, Extra. Madrid, 2003.
- VV.AA.: *Asociaciones y fundaciones*. Madrid, Cívitas, 2003.
- VV.AA.: *Asociaciones y Fundaciones. XI Jornadas de la Asociación de Profesores de Derecho Civil*. Murcia, Universidad, 2005.
- VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995.
- VV.AA.: *El cambio social en España. Visiones y retos de futuro*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces. Junta de Andalucía, 2007.
- VV.AA.: *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles. Colección Datos Culturales*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- VV.AA.: *España diez años después de Franco (1975-1985)*. Barcelona, Planeta, 1986.
- VV.AA.: *Historia de la España actual, 1939-1996. Autoritarismo y democracia*. Madrid, Marcial Pons, 1998.
- VV.AA.: *La gestión de las Organizaciones No Lucrativas*. Barcelona, Deusto, 2004.
- VV.AA.: *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.
- VV.AA.: *La política cultural en España*. Madrid, Real Instituto Elcano, 2004.
- VV.AA.: *Las asociaciones culturales en España*. Madrid, Datautor, 2008.
- VV.AA.: *Las Asociaciones: Ciudadanía y Participación Juvenil*. Almería, Ayuntamiento, 2002.
- VV.AA.: *Las mujeres en la historia reciente*. Dossier Revista Gerónimo Uztariz, nº 21. 2005.
- VV.AA.: *Memoria, política y cultura. Estudios sobre la transición democrática*. Madrid, Eduvim, 2009.
- VV.AA.: *Mil historias. Dossier*. Segundo semestre de 2009. Madrid, Fundación RAIS, 2009, p.13-14.
- VV.AA.: *XII Jornadas de estudio. Los derechos fundamentales y libertades públicas (I)*, Vol. 2. Madrid, Secretaria General Técnica, 1992.
- YSÀS, P.: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*. Barcelona, Crítica, 2004.
- ZUBERO, I.: *Movimientos sociales y alternativas de sociedad*. Madrid, HORC, 1996.

■ Obras específicas

A UA CRAG 1. *Miquel Cid, Rufo Criado, Néstor Sanmiguel y Jesús Max.* Aranda de Duero, Publicaciones A UA CRAG 1 y ARCO 88, 11-16 de febrero de 1988.

A UA CRAG 2. *Rafael Lamata, Alejandro Martínez Parra, Clemente Rodero y Julián Valle.* Aranda, Publicaciones A Ua Crag, 1988.

A UA CRAG.: *A mitad de camino.* Burgos, A Ua Crag, 1991, a manera de folleto informativo sobre el proyecto. Fondo documental del MUSAC.

AGENCIAS: "Madrid recibe una exposición que ofrece perspectivas para juzgar el arte conceptual", en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, 21/03/1990, p. 57.

A.S.R.: *Un grupo de artistas segovianos expone en la ciudad rusa de Ryazan.* en *El Adelantado de Segovia.* Segovia, 18/06/1997, p. 8.

-----: "San Juan bendice al regreso del Grupo Punto", en *El Correo de Burgos*, Sección Cultura. Burgos, 05/03/2011, s.p.

A.V.: "Artistas de Renania hacen lo que quieren", en *El País.* Madrid, 04/08/1987.

ABRAMOV, A.: "Nowadays. Un proyecto de Juárez & Palmero en la Galería Raquel Ponce", en *Nexo5.* Madrid, 20/04/2008.

ACEVES LOZANO, J.E.: "Práctica y estilos de investigación en la historia oral contemporánea", en *Historia y Fuente Oral*, nº 12. Barcelona, 1994.

AGENCIAS: "Madrid recibe una exposición que ofrece perspectivas para juzgar el arte conceptual", en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, 21/03/1990, p. 57.

AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del nuevo arte español.* Madrid, Guadarrama, 1966.

AGUIRRE, J.A.: "Nueva Generación. Notas sobre el por qué y el quién del grupo", en Guasch, A.M. (Ed.): *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995.* Barcelona, Del Serbal, 1997.

AKSENCHUK, R.: "Las mujeres en el cuerpo del arte. Iconografías, idearios y vicisitudes de la sexuación", en *Psikeba Revista de psicoanálisis y estudios culturales*, nº 5. 2007.

ALARIO TRIGUEROS, M^a.T.: "EXPO-AIRE 1987", en *Revista Calle Mayor*, 5. Palencia, noviembre 1987, p. 27.

-----: *Arte y feminismo.* San Sebastián, Nerea, 2008.

ALBARRÁN DIEGO, J.: "Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español", en *Foro de Educación*, nº 9. Salamanca, 2007, pp. 297-309.

-----: "Del desarrollismo al entusiasmo. Notas sobre el arte español en tiempos de transición", en Hernández Huerta, J.L. (Ed.): *Foro de Educación. Pensamiento, Cultura y Sociedad*, nº 10. Salamanca, Libro, 2008, pp. 167-185.

ALIAGA, J.V.: *El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta.* Valencia, Universidad, 1989.

----- y CORTÉS, J.M.: *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA.* Valencia, UPV, 1993.

ALIAGA, J.V.: "Cuerpo y arte de los noventa", en http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/J._V._Aliaga_Cuerpo_y_arte_en_los_noventa.pdf.

ÁLVAREZ, H.: *El arte de acción en España (Una visión panorámica).* Conferencia impartida en la Academia de Teatro de Helsinki en febrero 2007, en archivoscolectivos.net.

ÁLVAREZ, J.: "La unión del arte", en *El Norte de Castilla*, Valladolid, 05/08/1998, p. 6.

AMÓN, S.: “La representación no oficial de España en la Bienal de Venecia”, en *El País*. 08/05/1976.

-----.: *Cuadrado-Lomas. Pintor*. Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1983.

ANDRÉS RUIZ, E.: “La visión memorable”, en VV.AA.: *Toros en el arte*. Soria, Grupo SAAS/2 y Asociación Juvenil Taurina Celtiberia, 1988.

-----.: “Memoria y necesidad del Museo de Toro”, en VV.AA.: *Toros en el arte*. Soria, Grupo SAAS/2 y Asociación Juvenil Taurina Celtibérica, 1988, p. 2.

-----.: “Signo y Signo Provincial (Nota sobre arte y artistas en Soria y en este siglo)”, en VV.AA.: *Signo del Arte en Soria*. Medinaceli, Galería Arco Romano, 1989, p. 2.

-----.: “Medinaceli, veinticinco años”, en la página web de la Galería Arco Romano, en www.soria-goig.org.

ANDREU COOPER, N.: “Los colectivos de arte”, en www.andreuarquitectos.cl.

ANIVERSARIO DE AICAV: *Perspectivas de futuro*. Las Palmas de Gran Canaria, noviembre 2009, pp. 1-9.

APARICIO MENA, A.J.: “La nueva generación de artistas palentinos: el aporte de la ilusión”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 05/06/1984, p. 14.

ARAMBURU, N.: “Luces y sombras de una cartografía fluctuante”, en *Enciclopedia del español en el mundo: Anuario del Instituto Cervantes*. Barcelona, Plaza & Janés, 2006, pp.643-680.

----- (Ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010). La otra historia*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011.

-----.: “Presentación”, en Aramburu, N. (Ed.): *Historia y situación social de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010). La otra historia*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 5-11.

-----.: “Una historia, otra, del Arte en España”, en Aramburu, N. (Ed.): *Historia y situación social de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010). La otra historia*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 13-42.

ARANES, J.I.: “Marisa Fernández y Juan Luis Moraza: dos jóvenes escultores del muelle”, en *Diario Vasco*. Bilbao, 30/11/1985, p.52.

ARGÜELLO GRUNSTEIN, A.: *Pensamiento y arte en los 90. Debates, versiones, rupturas*. Madrid, Addenda, 1998.

ARRABAL AGUILERA, R.: “Ecoarte. La lógica del paisaje. Un proyecto artístico en la Sierra de la Higuera”, en *Trasierra*. Ávila, 1996, pp. 147-152.

ARROYO FERNÁNDEZ, M.D.: “Algunos discursos artísticos sobre la condición femenina”, en *Anales de la Historia*. Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 333-350.

ATIENZA, R.: “Diálogo en la paradoja”, en VV.AA.: *Colectivo Tropo. Julio Mediavilla y Rafael Magro*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 105-114.

AZNAR ALMAZÁN, S.: *El arte de acción*. Hondarribia, Nerea, 2000.

BADENES SALAZAR, P.: *La estética de las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2006.

BAENA SAÚCO, A.: “Introducción” en VV.AA.: *Asociación de Artistas Plásticos de Ávila*. Ávila, Caja de Ávila Obra Social, 2004, p. 2.

BAIGORRI BALLARÍN, L.: *Vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1997.

BARRASA, F.: “Muestra del grupo arandino A Ua Crag”, en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, 22/04/1987, p. 50.

BARRERO, M.: "Agradacia patrocinada", en *Tebeosfera*, Revista electrónica de estudio de la caricatura, el humor gráfico, la historieta y medios anejos. Sevilla, en www.tebeosfera.com.

BELMONTE, J.: "La locura de Evelio Gayubo. Una nueva atmósfera para el arte", en Revista *Cálamo*, nº5. Octubre-Noviembre 1994, pp. 18-19.

BERMEJO, D.: *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona, Anthropos, 2005.

BILBAO UBILLOS, J. M.: *Libertad de asociación y derechos de los socios*. Valladolid, Universidad, 1997.

BLANCO, M.: "Buena acogida en Madrid a la exposición del pintor palentino Manuel Ruesga", en *El Norte de Castilla*. 05/04/1989, p.10.

BONET CORREA, A.: "En torno al año 1957: Ruptura y continuidad en el arte español de nuestro tiempo", en VV.AA.: *Arte en España, 1918-1994 en la Colección de Arte Contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1995, pp. 31-41.

-----, GONZÁLEZ, A y RIVAS, F.: "1980", en Guasch, A.M.: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Del Serbal, 1997.

BORRIUAUD, N.: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Adalgo, 2006.

BOZAL, V.: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

-----.: *Pintura y escultura españolas del siglo XX*. Madrid, Espasa Calpe, 1993.

-----.: *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*. Vol. II. Madrid, Istmo, 1994.

-----.: *Historia General del Arte. Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Vol. II, *Summa Artis*. Madrid, Espasa, 1995.

BRASAS EGIDO, J.C.: "Las artes plásticas en Castilla y León", en VV.AA.: *Historia del Arte de Castilla y León. Arte contemporáneo*, Vol. VIII. Valladolid, Ámbito, 2000, pp. 139-294.

-----.: "Un movimiento de vanguardia en la Valladolid de posguerra: El Grupo Pascual Letreros", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 43. Valladolid, 2008, pp. 81-96.

BRIHUEGA, J.: "A manera de prólogo: Presencia y memoria del compromiso político en el arte español en la primera mitad del siglo XX", en De Haro García, N.: *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, CSIC, 2010, pp. 19-24.

BUQUERAS Y BACH, I.: *Más sociedad, menos y mejor Estado. Pasado, presente y futuro de la sociedad civil*. Madrid, Editorial Complutense, 2002.

BUSTELLO, G.: "MamBo pop y político. Exposición del Equipo Crónica en Bogotá", en *Revista Arcadia*. Madrid, 2006, p. 14.

BUSTELO, J.: *Javier Bustelo. Colaboraciones*. Itinerante por Palencia, Zamora, León y Ponferrada, Caja España, 2010.

CABALLERO CHACÓN, F.: "El mini Arco de arte figurativo", en *El Norte de Castilla*, Cultura, 10/12/1995, p. 73.

-----.: *Muriel y Expo Aire. Arte y artistas en Palencia. 1983-2009*. Palencia, Diputación Provincial, 2009.

CABALLO, I.: "S.T.", en VV.AA.: *Alén: Escoitoa alén do tempo*. Zamora, Junta de Castilla y León, 1993, p. 31.

CABRERO, J.L.: "Arte de vanguardia en un secadero de embutidos", en *El Mundo*, Zamora, 15/04/2009.

CALVO SERRALLER, F.: *Catálogo Exposición: Escuela de Vallecas*. Madrid, Centro Cultural Alberto Sánchez, diciembre de 1984 a enero de 1985.

-----.: *España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*. Madrid, Fundación Santillana, 1985.

-----.: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza Forma, 1988.

CARNACEA CRUZ, A. y LOZANO CÁMBARA, A. (Coords.): *Arte, intervención y acción social. La creatividad transformadora*. Madrid, Grupo 5, 2011.

CARRETERO, J.M.: “Representantes de unas 70 asociaciones culturales de la provincia, estudiarán la forma de coordinarse”, en *El Adelanto*. Salamanca. 04-05-1984, en VV.AA.: *I Encuentro de Asociaciones Culturales*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1984, p. 144.

CASAGRANDE, D.: *El encanto del vigilante*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

-----.: “El encanto del vigilante”, en VV.AA.: *Memoria 1995-1998. Artes Plásticas*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, p. 59 y ss.

CASELLAS, J.: “El archivo AIRE como idea”, en www.geifco.org/actionart/actionart01/revistas/casellas/aire/aire/aire.htm (2010).

CASERO ECHEVERRY, J.: *Guía práctica para la organización y gestión de asociaciones*. Valladolid, Universidad, 1994.

CASTRO FERNÁNDEZ, F. : *Palabras sin razones*. Burgos, CAB, 2006.

CASTRO FLÓREZ, F.: “Jesús Max. El efecto perverso o la perfección camuflada”, en catálogo VV.AA.: *Geografía –métodos-. A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994, p. 19.

-----.: “Nota –umbral-“, en catálogo VV.AA.: *Geografía –métodos-. A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994, pp. 7-9.

C.C.: “Páramo, un grupo pictórico formado por Meneses Berges, De la Vega, Manzano y Quirce”, en *El Diario Palentino-El Día de Palencia*, Palencia, 26/11/1991.

CECS-FUNDACION ENCUESTRO: “Informe España 1998: Una interpretación de su realidad social”. Madrid, Fundación Encuentro, 1999.

CENTENO, C.: “El centro de arte experimental La Fábrica, de Abarca, representará a Palencia en ARCO 96”, en *El Diario Palentino*. Palencia, 04/02/1996, p. 9.

CHAO, R.: “España en la Bienal de Venecia. Se ha tratado de conseguir innovación en el arte y desacato oficial”, en *El Norte de Castilla*, 21/10/1976, p. 22.

CHIN-TAO WU.: *Privatizar la cultura*. Madrid, Akal, 2007.

CIRLOT, L.: *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona, Anthropos, 1983.

CIS ESTUDIOS: “*Cultura Política I (Encuesta realizada en el mes de julio de 1980)*”, en Pietro-Lacaci, R.: “Asociaciones Voluntarias”, en *Tendencias Sociales en España (1960-1990)*, Vol. 1. Madrid, Fundación BBV, 1994.

CLARCK, T.: *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, Akal, 2000.

CLAVER, M. y MORA, O.: “El Purgatori”, en VV.AA.: *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*. Vitoria-Gasteiz, TRASFOMA, 1997, pp. 54-55.

COLECTIVO SERVOK: “Un libro de pasos perdidos y olvidados. Una intervención artística alrededor del Tarot”. Folleto de la exposición colectiva itinerante *Un libro de pasos perdidos y olvidados*. Colectivo Audiovisual Servok. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998,s.p.

COLECTIVO TRES EN RAYA: *Begoña Pérez, Palmira Morán. Virginia Calvo*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

CORDERO, K y SÁENZ, I. (Comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana, 2007.

CORTÓN DE LAS HERAS, M.T.: "El Arte", en VV.AA.: *Historia de Segovia*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1987, pp.300-301.

CRUZ, M.: *Tiempo de subjetividad*. Barcelona, Paidós, 1996.

CUEVAS, M.: "Y el arte les unió para siempre", en *Diario de León*, sección "A fondo". León, 10/05/2005.

-----: "Juárez & Palmero se separan", en *Diario de León*, sección "A fondo". León, 15/06/2009.

C.V.R.: "El colectivo Tropo expone dos concepciones de a escultura en La Salina", en *Tribuna*. Salamanca, 04/06/1997.

DE DIEGO OTERO, E.: *La mujer y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid, Cátedra, 2009.

DE DIOS, L.M.: "Los veneros ocultos de Fastignia", en VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2011, pp. 43-54.

DE LA PUENTE SAMANIEGO, P.: "I. Delegada territorial", en VV.AA.: *Primer Encuentro de Asociaciones Culturales de Salamanca (capital y provincia)*. Salamanca, Delegación Territorial de la Consejería de Educación y Cultura, 1984, p. 5.

DE LA VILLA, R.: *Guía del usuario de arte actual*. Madrid, Tecnos, 1998.

-----: "Arte, estética y más. Arte y feminismo en España", en *EXITExpress*, nº 12. Madrid, mayo 2005, pp.8-13.

DE LOS SANTOS AUÑÓN, M.J.: *Neoexpresionismo alemán*. San Sebastián, Nerea, 2004.

DEBVECQUE-MICHEL, L.: "Entre la forma que se materiliza y la realidad manipulada", en VV.AA.: *A Ua Crag-Le Genie de la Bastille. Producción, intercambio y debate artístico*. Aranda de Duero, A Ua Crag, 1990, s.p.

DEL RÍO, V.: "Isaac Montoya", en *Archivo Documental del MUSAC*. León, MUSAC, 2010.

DELPHINE DELAS: "Carlos Armiño. La libertad del taller", en *Revistart*, 113, Barcelona, 1994, p. 32-34.

DEPARTAMENTO DE PINTURA de la Facultad de Bellas Artes: *Arte y activismo*. Madrid, Universidad Complutense, 2011, pp. 1-168, en: www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf.

DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra española. (El Informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1998.

DÍEZ, G.: "Un ejemplo a seguir", en *El Norte de Castilla*, Opinión. Valladolid, 24/08/1996, p. 21.

DOMÍNGUEZ OROZCO, C.P.: *Sociedades y asociaciones civiles 2005. Régimen jurídico-fiscal en ISR, IMPAC e IVA*. México, Líder, 2005.

DURÁN, M.A.: "Sobre ciencia, arte y movimientos sociales". Madrid, Universidad Complutense, 1997.

EDITORIAL de *Revista de Información Cultural*, nº1. Salamanca, Raya Punto, marzo 1990.

EDITORIAL: "Un grupo de artistas españoles expone en París dentro de un programa de intercambio", en *El País*. Cultura, 20/12/1990, p. 39.

EFE.: "Los artistas abulenses piden al PSOE interés por la cultura en minúscula", en www.soitu.es (actualidad). Ávila, 22/04/2009.

EFE.: "Un particular dotará a la Comunidad de un Centro de Arte Contemporáneo", en *ABC*. Castilla y León, 25/04/1992, p. 39.

ESCUADERO, J.A.: "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)", en *Anales de la Historia del Arte*, 13. Madrid, Universidad Complutense, 2003, pp. 287-305.

EXÓSITO, M. (Coord.): "Colectivismo después de la modernidad. La reinención del activismo artístico", en MACBA, curso *Imaginación y política del PEI*. Barcelona, Auditorio MACBA, marzo 2010.

FERNÁNDEZ ARUFE, M.E.: "Introducción", en VV.AA.: *Memoria 1995-1998. Artes Plásticas*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 11-17.

FERNÁNDEZ CID, M.: "Arco 90, la feria", en *Guía Madrid*, nº 96. Madrid, febrero de 1990, pp.57-60.

-----: "Un aviso: ochentas y federales", en VV.AA.: *Artistas en Madrid. Años 80*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1992, pp.34-35.

FERNÁNDEZ PRADOS, J. S.: *Asociacionismo y participación social en Andalucía*. Sevilla, Universidad de Almería, 2009.

FERNÁNDEZ, O. y DEL RÍO, V.: "A Ua Crag: autodefinido", en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid. Junta de Castilla y León, 2008, pp. 39-82.

FERRANDO, B. y GONZÁLEZ ROYO, C.: "La sexualidad en el arte de acción: Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Carles Santos", en VV.AA.: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España*. Valencia, Servel, 2001, pp. 139-148.

FERRANDO, B.: "El arte de acción en España entre los últimos veinte años y alguno más", en *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancionistas*, en: <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html>.

FERRER, E.: "La otra mitad del arte", en *Lápiz*, nº 44. Madrid, 1987, pp. 7-8.

FERRER, M.: "Nota de urgencia ante a aparición de un nuevo grupo artístico", en VV.AA.: *Grupo 21*. Salamanca, Ayuntamiento, 1999.

FOLGADO PASCUAL, J.A. y SANTAMARÍA LÓPEZ, J.M.: *Segovia, 125 años 1877-2002*. Segovia, Caja Segovia Obra Social y Cultural, pp. 193-263.

FOSTER, H. et. al.: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006.

FRANCÉS, F.: *Rufo Criado*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1998.

FUENTES, I.: "Tropo: paradoja e ironía", en *El Norte de Castilla*, Arte. Valladolid, 04/12/1997, p. 12.

GABILK, S.: "Estética conectiva: Arte después del individualismo", en Lacy, S. (Ed.): *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Bay Press, 1995, visto en: http://www.revistamalabia.com.ar/web_06/web_30/notas/nota_25.htm.

GARCÍA, M.: "La sabiduría no tiene una sola casa", en VV.AA.: *Genovés. Pinturas, dibujos i esculturas, 1994-2004*. Valencia, Fundación Bancaja, 2005, sp.

GARCÍA CAMARERO, E.: "Yturralde y el arte cibernético", en *Revista Triunfo*, nº 558. Madrid, 1972.

GARCÍA QUINTANA, C.: "Artistas de Vanguardia organizan el I Circuito Performance en Segovia", en *El Adelantado de Segovia*. Segovia, 31/08/1998, p.10.

GARCÍA VEGA, B.: "ARTECAMPOS. Proyecto europeo", en VV.AA.: *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte, 2009. Arte Público Hoy*. Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, pp. 111-116.

GARHEL, P.: "P de Polivalente", en VV.AA.: *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*. Vitoria-Gasteiz, TRASFORMA, 1997, pp. 21-24.

GIL, I.: "Energía periférica", en *Diario 16*. Burgos, 30/01/1993, p. 12.

GÓMEZ MUNICIO, J.A.: “Fomentar el atrevimiento”, en *El Norte de Castilla*. Segovia, 12/05/1997, p. 10.

GONZÁLEZ, E.: “La sala de exposiciones del barrio de Santiago llevará la cultura a la zona de la periferia de la capital”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 11/01/1985, p. 14.

GONZÁLEZ DE LA TORRE, J.: “La Casa del siglo XV”, en VV.AA.: *El siglo XX en la Casa del siglo XV. Una galería de arte en Segovia, 1963-2000*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004, pp. 62-67.

GONZÁLEZ GARCÍA, A.: “Sobre A Ua Crag itinerante 1987-1988”, en *Guía mensual de les arts Catalunya i Balears*, art. 0388.

GONZÁLEZ POSADAS, J.: “La vida cultural”, en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J.: *Historia de una cultura. Castilla y León/ Informe*, IV. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 425-474.

GUALDONI, F.: *ART. Todos los movimientos del siglo XX desde el Postimpresionismo hasta los New Media*. Milán, Skira, 2008.

GUASCH, A. M.: “El arte de los ochenta y las exposiciones: Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte”, en VV.AA.: *D'ART 1996. Entre dos finals de segle*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997, pp. 143-162.

----- (Ed.): *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Del Serbal, 1997.

GUNTÍN, F.: “Las asociaciones profesionales de artistas visuales en el Estado español (1980-2010)”, en Aramburu, N. (Ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010). La otra historia*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 43-50.

GUTIERREZ, A.: “Eugenio Rincón o el informalismo del color”, en catálogo VV.AA.: *Grupo Punto. Jesús Aguirre, Maite de la Parte, Eugenio Rincón y Cristino Díez*. Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 2004, p. 5.

-----: “Jesús Aguirre o la turgencia del color”, en catálogo VV.AA.: *Grupo Punto. Jesús Aguirre, Maite de la Parte, Eugenio Rincón y Cristino Díez*. Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 2004, p. 2.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: “Grupo Simancas: seis pintores para una exposición”, en VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2011, p. 19-42.

GUTIÉRREZ SERNA, M.: *Fuera de Formato. Evolución continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*. Tesis doctoral dirigida por Mercedes Replinger González. Madrid, Universidad Complutense, 1998.

HERNANDO CARRASCO, J.: “La figura como pretexto en la pintura de los ochenta”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Vol. II. Madrid, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, 1989.

-----: “Las tres poéticas del grupo Sub terra neo”, en VV.AA.: *Colectivo artístico Sub terra neo*. León, Junta de Castilla y León, 1996, p. 11 y ss.

-----: “20.11 fragmentos 1936”, en catálogo VV.AA.: *Bicéfalo. Jesús Palmero. J. Antonio Juárez*. León, Ayuntamiento, 1999, p. 78.

-----: “Las artes plásticas desde 1939 hasta nuestros días”, en VV.AA.: *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Contemporáneo*, Vol. VIII. Valladolid, Ámbito, 2000, pp. 295-380.

-----: “La imaginación nómada”, en VV.AA.: *Jorge Vidal. Obra 1964-2002*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005, s.p.

-----: “Relaciones periféricas: La experiencia internacional de A Ua Crag”, en catálogo VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 19-34.

- I.L.: "Aquí, Palencia. Hoy, romería de Santo Toribio", en *El Norte de Castilla*. 27/04/1975, p. 9.
- I.L.H.: "Lección de pintura de Eugenio Rincón", en *Diario de Burgos digital*, Sección Vivir. Burgos, 20/12/2008, s.p.
- : "La profecía del arte", en *Diario de Burgos*, Sección Vivir. Burgos, 21/01/2010.
- IBARZ, M.: "Equipo Crónica, el pop incómodo", en *La Vanguardia*. Barcelona, 02/06/2004, p.21.
- IGLESIAS, J.M.: "Introducción", en VV.AA.: *Expresión 7 + 2. Grupo Trasgo. Pintura, Escultura y Poesía*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, sp.
- IMBERT, G.: *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en España de la Transición (1976-1982)*. Madrid, Akal, 1990.
- IZQUIERDO, V.: *Arte Contemporáneo II, (1910-1990)*. Madrid, Fragua, 2009.
- J.A.G.: "Comenzaron los Encuentros Jóvenes con una intervención en la plaza de San Martín", en *El Norte de Castilla*. Segovia, 20/10/1997, p. 8.
- J.F.M.: "El colectivo Tropo presenta sus últimas propuestas escultóricas en La Salina", en *El Adelanto*. Salamanca, 05/06/1997.
- J.H.: "Nuevas propuestas artísticas de un colectivo de zamoranos en la apertura de la Sala Cura2", en *La Opinión de Zamora*, Zamora, 08/04/2009.
- LACRUZ NAVAS, J.: *El Grupo Trama: José Manuel Broto, Xavier Grau, Federico Jiménez Losantos, Javier Rubio, Gonzalo Tena*, Vol. I y II. Zaragoza, Mira, 2002.
- LAVAGNE, J.G.: "Criptogramas. Las pinturas de Mon Montoya", en VV.AA.: *Mon Montoya. El árbol del rescate*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009, p. 15.
- LÁZARO, A.: "En marcha el intercambio de A Ua Crag y Le Genie", en el *Diario de Burgos*. Burgos, 08/07/1990, p. 26.
- LEIVA, A.: "Artistas palentinos actuales", en *Crónica 3. Las Artes*, nº21. Madrid, 1988, p. 15
- LEO, J.: "Las tendencias de colectivos y espacios independientes de arte y cultura (1980-2010)", en Aramburu, N. (Ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010)*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 115-122.
- LEONARDO, L.: "No se puede vivir de espaldas a la vida cultural", en *El Mundo, Cultura*. 27/05/1998, p. 21.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, M.: "Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene", en *Arte, individuo y sociedad*. Madrid, Universidad Complutense, 1991-1992, pp. 103-109.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P.: *150 años de fotografía en España*. Madrid, Lunweg, 2003.
- LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Destino, 1998.
- M.A.V.: "Carlos Aragón y Javier Redondo, contrastes en armonía", en *El Norte de Castilla*, exposiciones, 09/10/1992, p. 63.
- MAGARIÑO, I.: *Eugenio Rincón. La oculta armonía del caos*. Burgos, Diputación Provincial, 1992.
- MANTECÓN MORENO, M.: "Tú tampoco tienes nada: arte feminista y de género en la España de los 90", en *Anales de la Historia del Arte*. Madrid, 2010, pp. 153-167.
- MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Akal, 2009.
- MARÍN VIADEL, R.: *Equipo Crónica. Pintura, cultura y sociedad*. Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 2002.
- MARTÍ CIRIQUIAN, E.: *Identidad, cuerpo y nuevas tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Juan Antonio Roche Cárcel. Alicante, Universidad, 2008.

MARTÍN EXPÓSITO, A.: “El paisaje afectivo”, en catálogo de la exposición, *Espacio Interior*, Cristina Zelich, Javier Ayarza, Santiago Santos. Palencia, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 11-21.

MARTÍNEZ MUÑOZ, A.: *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX*, Vol. 2. Valencia, Universidad Politécnica, 2000.

MARTÍNEZ-COLLADO, A.: “Cyberfeminismo: Tecnología, subjetividad y deseo”, en VV.AA.: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia, Universidad, 2001, pp. 217-228.

MARZO, J.L.: “El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”, en *Toma de partido. Desplazamientos*, nº 6. Barcelona, Libros de la QUAM, 1995, pp. 126-161.

MARZONA, D.: *Arte Minimalista*. Köln, Taschen, 2002.

MAS, M.J.: “La fábrica: de la utopía a la realidad”, en *Revista Arte Omega*, nº 11. Madrid, octubre-noviembre, 1994.

MATUTE, I.: “Rafael Arrabal. Pintor y Land Artista”, en *Luke*, 39. Mayo 2003.

MAYAYO, P.: “Arte y feminismo en la España de la democracia”, en *DEAC MUSAC*. León, MUSAC, 2010.

MAYER, M.: "Hacia un posmodernismo transposfeminista", en *El Universal*. 12/09/1988, p. 12.

MAZA ZORRILLA, E.: “Control asociativo en el franquismo”, en Redero San Román, M. y De la Calle Velasco, M.D. (Eds.): *Castilla y León en la Historia Contemporánea*. Salamanca, Universidad, 2009, p. 487-506.

MAZARIEGOS, J.: “Ahí le duele”, en VV.AA.: *Documentos materiales y gráficos del II Circuito de Performances. ACAVS y otros*. Segovia, Casa de los Picos, 1999, sp.

-----: *Rafael Baixeras (1947-1989)*. Somosierra, Segovia, 2002.

MCGOVERN: “Art = Live”, en *Body Positive Magazine*, nº 7, 2000, en www.cibersociedad.net.

MÉNDEZ, F.: “Colectivo Oma”, en *ADACYL*. León, MUSAC, 2011.

MÉNDEZ, M. y MOTA, F.: “Las características organizativas de las asociaciones en España”, en Montero, J.R., et al.: *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*. Madrid, CIS, 2006, pp. 203-222.

MIRALLES, P.: *Sida y arte: Cuando no hay suficiente arte y demasiadas infecciones*. Gijón, Instituto Jovellanos, 2007.

MORADILLO, M.: “Arte agrupativo y distributivo en Burgos”, en www.todapracticaeslocal.com

MORENO, X.: “De la reivindicación al experimentar”, en *Revista INTER. Dossier de Arte Paralelo*. Quebec, junio 2000.

MORRIS, R.: *Notes on Sculpture*. Nueva York, Anforum, 1966.

MUÑOZ LÓPEZ, P.: "Mirada de género en la creación plástica de artistas españolas", en *V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM)*. Sevilla, 2008, pp. 301-322.

-----: "Mujeres españolas en las artes plásticas", en *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 21. Madrid, 2009, pp.73-88

MURAC.: *Jornadas de espacios independientes*. Vitoria, Amarika, 05/02/2011, en www.museumurac.com.

NAVARRETE, C. et. al.: “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español”, en VV.AA.: *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, MACBA, 2004, pp.158-187.

NAVARRO, M.: *Rufo Criado. Paisajes de racionalidad. 1990-2000*. Logroño, IberCaja, 2001.

NIETO ALCAIDE, V.: "Un espacio de utopía", en VV.AA.: *El siglo XX en la Casa del siglo XV. Una galería de arte en Segovia, 1963-2000*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004, pp. 24-32.

NIÑO, A.M.: "Éxito de A Ua Crag en Arco'89", en *El Norte de Castilla*. Burgos, 17/02/1989, p. 22.

-----: "La variada e interesante oferta de exposiciones en Aranda de Duero", en *El Norte de Castilla*. Burgos, 08/03/1989, p. 20.

NUEZ SANTANA, J.L.: *El Grupo LADAC y la vanguardia gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, La Caja de Canarias, 1985.

NÚÑEZ LAISECA, M.: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid, CIS, 2006.

OLMO, S.B.: *Rufo Criado. Cristal metálico (púrpura)*. Aranda de Duero, CAB, 2003.

-----: "La renovación de la pintura sin pintura. La situación en España", en VV.AA.: *Pintar sense pintar*. Lleida, Centro d'Art La Panera, 2005, sp.

ONTORIA, J.C.: "A Ua Crag y Le Genie o la ruina industrial", en *Diario 16*. Burgos, 31/07/1990.

ORTEGA COCA, M^a.T.: *La actividad artística en Valladolid (1950-1980)*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980.

-----: "Una entrevista que nunca sucedió: el Grupo Simancas en el Patio Herreriano", en VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2011, pp. 67-78.

ORTEGA, B.: "Durante cuatro días. Primer encuentro Aranda-Madrid de artistas plásticos", en *El Burgalés*. Burgos, 22/08/1983.

-----: "Domina la expectación en el encuentro de pintores de Madrid-Aranda", en *El Burgalés*. Burgos, 23/08/1983.

ORTEGA, D.: "Mayte Gento", en catálogo *Artistas Contemporáneos de Castilla y León*. Palencia, Ayuntamiento, 1992, s.p.

ORTEGA, G.: "Palencia, modernidad y progreso", en *Crónica 3. Las Artes*, nº 21. Madrid, 1988, p. 3.

OTERO, E.: "El espejismo de la Galbana. Javier y Carlos", en *El Mundo de León*. León, 11/09/2008.

PARCERISAS, P.: *Conceptualismo (s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid, Akal, 2007.

PARRAMÓN, R.: "Arte, participación y espacio público", en *Models de participació en xarxa. Jornades d'innovació estratègica*. 15/10/2003, en: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Espacio%20publico%20y%20participacion.pdf>.

PARREÑO VELASCO, J.M.: "El arte comprometido en España en los años 70 y 80". Tesis doctoral dirigida por Valeriano Bozal. Madrid, Universidad Complutense, 2002.

-----: "De un tiempo, de un país", en VV.AA.: *El siglo XX en la Casa del siglo XV. Una galería de arte en Segovia, 1963-2000*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004, pp. 13-23.

-----: "Dinamita perfumada, Patricia Gadea", en *Galería Artesonado*, Segovia, 2010, en www.galeriartesonado.es.

PAUNERO LEBRERO, C.: "El cuerpo de la imagen", 1998, en www.oocities.org.

PECKLER, A.M.: *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX. Pintura y Escultura del siglo XX*, Vol.II. Madrid, Universidad Complutense, 2003.

PÉREZ, L.F.: "El espejo múltiple", en VV.AA.: *A Ua Crag-Le Genie de la Bastille. Producción, intercambio y debate artístico*. Madrid, A Ua Crag, 1990, s.p.

-----.: "A Ua Crag, la melancolía de los virtuosos", en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid. Junta de Castilla y León, 2008, p. 17.

PÉREZ GIL, L.: "Seis artistas reclaman una nueva mirada sobre la identidad de la mujer", en *El País*. Madrid, 31/10/1998, p. 8.

PÉREZ SEGURA, J.: *Arte moderno, vanguardia y estado. La sociedad de artistas ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid, CSIC, 2003.

PEREZ VILLEN, A.: "Cien por cien", en *Lápiz*, nº 97. Madrid, 1993, pp. 85-86.

PINTO DE ALMEIDA, B.: *Imagen en fotografía*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

PIÑERO, G.A.: *Mínimo 9. Arte y Resistencia*. Visto en: <http://aurelio.artedredes.com/web-ind/minimonueve.html>

POPPER, F.: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid, Akal, 1989.

POSADA KUBISSA, T.: "Genovés en la vanguardia", en VV.AA.: *Juan Genovés*. Madrid, Fundación Marcelino Botín, 1994, s.p.

PRIETO SANTOS, J.L.: *Carlos Sanz Aldea*. Valencia, Ferrocarriles de la Generalitat Valenciana, 2008.

PUPPIN BUZANOVSKY, L. y SANTANA ALVES, K.: "El tejido asociativo en la provincia de Cádiz", en *Cuadernos de Investigación Vigía, nº 9*. Cádiz, Diputación Provincial, 2010.

RAMÍREZ, J.A. (Dir.): *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, Vol. 4. Madrid, Alianza, 1997.

RAMOS, C.: "Cultura, arte y movimientos sociales", en *Entre las crisis y otros mundos posibles. Encuentro de Saberes y Movimientos Sociales*. Lima, 22 de mayo de 2010.

RANCILLAC, B.: *Cómo pintar a la acrílica*. Barcelona, Parramón, 1992.

REDACCIÓN: "Valladolid acoge la exposición Geografía, métodos", en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, 23/04/1994, p. 69.

REQUEJO, T.: *Land art*. San Sebastián, Nerea, 1998.

RESTANY, P.: *Les Nouveaux réalistes*. Paris, Planète, 1968.

RIVAS, F.: "Panorama 78", en *El País*. Madrid, 19/10/1978.

ROBLES TARDÍO, R.: "Ficha Juárez & Palmero", en *ADACYL*. León, MUSAC y Junta de Castilla y León, 2011.

RODRÍGUEZ, J.: "Grupo Trasgo", en catálogo *Pintura-escultura, Grupo Trasgo*. Madrid Palacio Gaviria, 1992.

RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "El color de las vanguardias", en catálogo *El color de las vanguardias. Pintura Española Contemporánea, 1950-1990*. Zaragoza, Fundación Argenteria, 1993.

RODRÍGUEZ SÚNICO, M.T.: *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Manuel Álvarez Fijo. Sevilla, Universidad, 2001.

ROMERO RODRÍGUEZ, J.: "Creatividad en el arte: descentramientos, ampliaciones conexiones y complejidad", en: <http://www.encuentros multidisciplinarios.org/Revistan%C2%BA28/Julio%20Romero%20Rodr%C3%ADguez.pdf>.

RUHRBERG, K.: "Pintura", en VV.AA.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, Taschen, 2000, pp. 7-402.

S.V.: "Mañana, presentación de la Unión Artística Vallisoletana en su Audiovisual-75", en *El Norte de Castilla*, Vida local. Valladolid, 10/12/1975, p. 4.

SÁENZ DE GORBEA, X.: "A Ua Crag, la pluralidad de un proyecto complejo", en *Deia*. Cultura, Exposición en América de Vitoria, 31/03/1991, p. 73.

-----.: "A Ua Crag, locos por el arte", catálogo *A Ua Crag, Amaren Beroa*. Álava, Diputación Foral, 1991, s.p.

-----.: "Acontecer de pasos: Alejandro Martínez Parra (Aranda de Duero, 1959). Huellas de la memoria", catálogo *A Ua Crag, Amaren Beroa*. Álava, Diputación Foral, 1991, s.p.

-----.: "De las neovanguardias a hoy". Catálogo *A Ua Crag, Amaren Beroa*. Álava, Diputación Foral, 1991, s.p.

-----.: "Ironía y distanciamiento ecléctico: Jesús Max (Reinosa, 1961). Pintura, imaginera y escenográfica", catálogo *A Ua Crag, Amaren Beroa*. Álava, Diputación Foral, 1991, s.p.

-----.: "Pintura-Pintura: Rufo Criado (Aranda de Duero, 1952). Estructura y organicidad", catálogo *A Ua Crag, Amaren Beroa*. Álava, Diputación Foral, 1991, s.p.

SAN MARTÍN, F.J.: "Últimas tendencias: Las artes plásticas desde 1945", en Ramírez, J.A. (Dir.): *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 339-397.

-----.: "Procesos laborales, máquinas solteras", en catálogo *Juárez & Palmero. Afinidades en síntesis*. Burgos, Junta de Castilla y León, 2005, pp.41-54.

SÁNCHEZ, J.: "Texto para la memoria del I Encuentro", en *OMA Encuentro Arte-Otros Medios*. Salamanca, 1994, p. 6.

SÁNCHEZ, J.A.: "Nuevos espacios para el arte", en Sánchez, J.A. y Gómez, J.A. (Coord.): *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia, Universidad, 2006, pp. 47-63.

----- y GÓMEZ, J.A. (Coord.): *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia, Universidad, 2006.

SANTAMARÍA, J.M.: *Arte en Segovia. Siglo XX*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1985.

SANTOS, E.: "Informe sobre espacios y proyectos alternativos", en www.todapracticaeslocal.com, 2010, s.p.

SANTOS, F.: "Entrevista Juan Genovés. El arte debe mover el pensamiento", en *Aena Arte* nº 12. Madrid, 2002, s.p.

SANZ, T.: "El arte alternativo toma las calles". Segovia. Recorte prensa del fondo documental ACAVS. VV.AA.: *Palencia vista por sus artistas*. Palencia, Ayuntamiento, 1993.

SCHNECKENBURGER, M.: "Escultura", en VV.AA: *Arte del siglo XX*. Barcelona, Taschen, 2001, pp. 407-680

SEARLE, A.: "La crisis del arte está provocando en España una sangría de talento", en *The Guardian*. 31/03/2011.

SECRETARÍA de la Junta Directiva de AVACYL: "El asociacionismo y los artistas de Castilla y León", en *Diálogos 16*. Segovia, AVACYL, 2009.

SEMPERE, E.: "Forma, movimiento, comunicación", en Soria Heredia, F. y Almarza-Meñica, J.M. (Dir.): *Arte contemporáneo y sociedad*. Salamanca, San Esteban, 1982.

SILVA, J.M. y GARCÍA, L.: "Encuentro en la calle. Hablan los jóvenes", en *Calle Mayor*, nº 14. Palencia, octubre 1977, pp. 22-26.

SORIA HEREDIA, F. y ALMARZA-MEÑICA, J.M. (Dir.): *Arte contemporáneo y sociedad*. Salamanca, San Esteban, 1982.

SOSA SÁNCHEZ, R.: "Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista", en *Revista de Antropología Experimental*, nº9. Jaén, Universidad, 2009, pp. 73-79.

TANARRO, A.: "Arte en un mundo global", en *El Norte de Castilla*. Segovia, 30/09/2007.

-----.: “Los artistas de la región piden transparencia en las ayudas al sector”, en *El Norte de Castilla*, Cultura. 28/01/2009.

-----.: “El cuarto pasajero”, en VV.AA.: *Le Bogg*. Valladolid, Ayuntamiento, 2010, s.p.

TAYLOR, B.: *Arte Hoy*. Madrid, Akal, 2009.

THOMAS, K.: *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona, Ed. del Serbal, 1994.

TMORI, C.: “La Voz de mi Madre”, en todapracticaeslocal.com.

TORÍO, P.: “Prólogo”, en Torío, R.: *Retrato de familia (Autobiografía del Grupo Simancas)*. Valladolid, Fuentes de la Fama, 2010.

-----.: *Retrato de familia (Autobiografía del Grupo Simancas)*. Valladolid, Fuentes de la Fama, 2010.

TORNER, G.: “La forma y el color como lenguaje”, en Soria Heredia, F. y Almarza-Meñica, J.M. (Dir.): *Arte contemporáneo y sociedad*. Salamanca, San Esteban, 1982.

TORRENT, R.: *España en la Bienal de Venecia*. Castellón, Col·lecció Universitaria, 1997.

TORRES, M.: “Europa mira a Tierra de Campos”, en *El Mundo*, Valladolid, 06/08/1996.

TOUS, R.: “Metronom”, en *Goethe Institut*. Barcelona, en www.goethe.de.

TRIBE, M. y JANA, R.: *Arte y nuevas tecnologías*. Barcelona, Taschen, 2009.

TRIGUEROS, C.: “Sobre Colectivos de Artistas y Espacios Independientes para el Arte Visual en Castilla y León”, en ARAMBURU, N. (Ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010)*. Vitoria-Gasteiz, Nekane Aramburu, 2011, pp. 79-94.

URUEÑA, G.: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid, Istmo, 1982.

USTARIZ, A.: “No buscamos nada en común”, en *La Crónica 16 de León*. León, 13/07/1997, p. 76.

VALTORTA, R.: *Espacio Interior. Cristina Zelich, Javier Ayarza, Santiago Santos*. Exposición itinerante por Castilla y León, Junta de Castilla y León, 1997, s.p.

VALLADOLID, R.: “Aproximación a A Ua Crag”, en *A UA CRAG itinerante. Castilla y León. 1987-1988*. Valladolid, Junta de Castilla y León y Consejería de Educación y Cultura, 1987.

-----.: *Rufo Criado. De la tierra, del silencio*. Burgos, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Burgos, 1996.

-----.: “Epílogo o Prólogo”, en catálogo VV.AA.: *Círculos de espuma*. Aranda de Duero, Ayuntamiento, 2001, s.p.

-----.: “Reflexiones de un compañero de viaje”, en VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid. Junta de Castilla y León, 2008.

VAZQUEZ, R.: “Suso Machón y René Vázquez”, en VV.AA.: *Ceramistas de Castilla y León*. Valladolid, Caja Salamanca, 1990, p. 9.

VÁZQUEZ, T.: “A Ua Crag”, en www.39ymas.com.

VELASCO ÁLVARO, M.: *Década de los 90. Crónica de Segovia 1991*. Segovia, Caja de Ahorros de Segovia, 1991.

-----.: “El patrimonio artístico de Segovia a debate”. En Velasco Álvaro, M.: *Década de los 90. Crónica de Segovia 1995*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia, 1995, información sobre mes de noviembre.

VERGNIOLE DELALLE, M.: *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia, Universidad, 2007.

VIDAL OLIVERAS, J.: “Una topografía de Medinaceli”, en la Galería Arco Romano, en www.soria-goig.org, por su XXV Aniversario Galería Arco Romano 2002.

VILAR, N.: “Arte paralelo español en los años 90”, en *Revista INTER*. Quebec, junio 2000, pp.2-12.

-----.: *Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90*, en Sánchez, J.A. y Gómez G.A (Coord.): *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia, Universidad, 2003, pp. 113-128.

VILLEGAS MORALES, G.: "El arte feminista", en *Revista Quadro*. Veracruz, Universidad Veracruzana, 2003, sp.

VILORIA, M.A.: “Exposiciones. Tras las huellas de la memoria”, en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura. Valladolid, 01/02/1991, p. 49.

-----.: “Arte y arqueología industrial”, en *El Norte de Castilla*. Artes y Letras. 25/04/1992, p. IV y V.

-----.: “Fernando Santiago, un galerista para años difíciles”, en VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2011, pp. 79-88.

VV.AA.: *A Ua Crag Emblematum*. Valencia, Galería Rita García, 1988.

VV.AA.: *A UA CRAG itinerante. Castilla y León. 1987-1988*. Valladolid, Junta de Castilla y León y Consejería de Educación y Cultura, 1987.

VV.AA.: *A Ua Crag. Amaren Beroa*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1992, s.p.

VV.AA.: *A Ua Crag*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008.

VV.AA.: *Antes del Arte*. Valencia, IVAM, 1997.

VV.AA.: *Arte en España, 1918-1994 en la Colección de Arte Contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1995.

VV.AA.: *Arte Figurativo español*. Gijón, Museo Casa Natal Jovellanos, 1990.

VV.AA.: *Artistas actuales abulenses APAP: exposición itinerante por Castilla y León*. Ávila, Junta de Castilla y León, 1985.

VV.AA.: *Artistas Actuales Leoneses. Exposición Itinerante, 1986-87*. León, Junta de Castilla y León, 1987.

VV.AA.: *Artistas del grupo Semikolon*. Palencia, La Venta de Boffard, 1996.

VV.AA.: *Artistas en Madrid. Años 80*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1992.

VV.AA.: *Autómata. Julio Mediavilla*. Pamplona, 2003.

VV.AA.: *Balcón Norte*. Villarcayo, Fundación Sol Hachuel, 1988.

VV.AA.: *Balcón Norte 2002*. Burgos, Balcón Norte, 2002.

VV.AA.: *Exposición de Lorenzo Colomo, Fátima Chico y Mery Maroto*. Valladolid, Diputación Provincial, 1993.

VV.AA.: *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea española, 1970-1990*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.

VV.AA.: *CVA (1980-1984)*. Álava, ARTIUM, 2005.

VV.AA.: *D´ART 1996. Entre dos finals de segle*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997.

VV.AA.: *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, MACBA, 2004.

VV.AA.: *El siglo XX en la Casa del siglo XV. Una galería de arte en Segovia, 1963-2000*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004.

VV.AA.: *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*. Vitoria-Gasteiz, TRASFORMA, 1997.

- VV.AA.: *Escultura. Luis Jaime Martínez del Río. La etapa del clasicismo humanista*. Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1988.
- VV.AA.: *Exposición colectiva Disidencias*. Palencia, Ayuntamiento, s.f.
- VV.AA.: *Exposición fotográfica de mujeres "El espacio laboral y social"*. Palencia, Centro Cultural Provincial, 1995.
- VV.AA.: *Exposición itinerante. Pintura Figurativa Española*. Madrid, MEC, 1975.
- VV.AA.: *Fotografía. Luna Cornata. Este Nopo*. Zamora, Junta de Castilla y León, 1993.
- VV.AA.: *GOTERAS*. Béjar, Dpto de Dibujo del Instituto de Bachillerato, 1985.
- VV.AA.: *Grupo Cultural Walkiria. Encuentro con el Arte*. Palencia, Servicio Territorial de Cultura, s.f.
- VV.AA.: *Grupo MO*. Valladolid, Galería de Arte Castilla, 1993.
- VV.AA.: *Grupo Pictórico Páramo. Bergés, De la Vega, Manzano, Quirce*. Palencia, Caja España, 1992, s.p.
- VV.AA.: *Grupo Simancas. Paisaje-Color-Expresión*. Valladolid, Ayuntamiento, 2010.
- VV.AA.: *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2010.
- VV.AA.: *Guía de Artistas de Valladolid. Arte Valladolid*. Valladolid, Diputación, 2008.
- VV.AA.: *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Contemporáneo*, Vol. VIII. Valladolid, Ámbito, 2000.
- VV.AA.: *I Exposición Regional de Artistas Plásticos. Exposición itinerante*. Burgos, Consejo General de Castilla y León, 1982.
- VV.AA.: *Javier Bustelo. Retratos de la diversidad*. Valladolid, Galería de Arte Teresa Cuadrado, 2003.
- VV.AA.: *Javier Valderas. El rumor del cíclope, fotografías*. Valladolid, Ayuntamiento, 1996.
- VV.AA.: *Juan Genovés*. Madrid, Fundación Marcelino Botín y autores, 1994.
- VV.AA.: *La Fábrica*. Palencia, Diputación Provincial, 1994.
- VV.AA.: *Le Bogg*. Javier Bustelo-Ostern-González Gallego. Valladolid, Ayuntamiento, 2010.
- VV.AA.: *Maite de la Parte. Retrospectiva 1987-2001*. Burgos, Ayuntamiento, 2001.
- VV.AA.: *Manual del arte español*. Madrid, Sílex, 2003.
- VV.AA.: *Memoria 1995-1998, Artes Plásticas*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- VV.AA.: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España*. Valencia, Universidad, 2001.
- VV.AA.: *Mon Montoya. La carta ininterrumpida. 1998-2004*. Burgos, Junta de Castilla y León, 2004.
- VV.AA.: *Muestra de pintura religiosa palentina*. Palencia, Caja España, 1999.
- VV.AA.: *Paisajes electrónicos. Javier Valderas*. Ávila, Junta de Castilla y León, 1994.
- VV.AA.: *Sin metales ni escalones (fotografías). Javier Valderas*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.
- VV.AA.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, Taschen, 2001.
- VV.AA.: *Colectivo Tropo. Julio Mediavilla y Rafael Magro*. Exposición Itinerante por Castilla y León. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997.
- VV.AA.: *Sobre la inquietud y el orden*. Valladolid, Ayuntamiento, 1998.
- VV.AA.: *I Encuentro de Asociaciones Culturales*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1984.
- WERT ORTEGA, J.P.: "Sobre el arte de acción en España", en *ARTEA, investigación y creación escénica*. Universidad de Castilla La Mancha, en:

http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/249/ArteAccionEspana_JuanPabloWert.pdf.

WILSON, S.: *El arte pop*. Barcelona, Labor, 1995.

WOOD, P. et al.: *La modernidad a debate*. Madrid, Akal, 1999.

■ Estudios sobre Castilla y León

ALCÁNTARA SÁEZ, M. y CORRAL GONZÁLEZ, M.: “Política y sociedad en Castilla y León hoy”, en Redero San Román, M. y M^a D. de la Calle Velasco (Eds.): *Castilla y León en la historia contemporánea*. Salamanca, Universidad, 2008, pp. 655-683.

ÁLVAREZ MORA, A.: *La construcción histórica de Valladolid. Proyecto de ciudad y lógica de clase*. Valladolid, Universidad, 2005.

ANDRÉS RUIZ, E.: “El orden nuevo: imágenes de Soria moderna”, en VV.AA.: *Soria resiliencias*. Soria, FORCAL, 2010.

ANTÚNEZ, D.H.: “De España a Valladolid. Una aproximación a la conflictividad estudiantil en la Universidad de Valladolid (1965-1975)”, en *Identidades marginadas: Las construcciones de género en la conflictividad estudiantil tardofranquista de la Universidad de Valladolid*. Trabajo de Investigación del Tercer Ciclo, Tutelado por la Dra. M^a Jesús Dueñas Cepeda, dentro del programa de Doctorado “Comunicación y Cambio en la Historia”, del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y América de la Universidad de Valladolid. Defendido en junio de 2003, (inédito).

APARICIO MENA, A.J.: “La nueva generación de artistas palentinos: el aporte de la ilusión”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 05/06/1984, p. 14.

ARÓSTEGUI, J.: “Historia contemporánea de Castilla y León”, en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J. (Eds.): *Historia de una Cultura*, Vol. I. *Castilla y León en la Historia de España*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 417-517.

BADAL TALENS, J.: “Recuerdos y vivencias de Astorga de los años 70. El Cine Club Jastor”, en *Argutorio*. Primer trimestre septiembre 2003, pp. 53-54.

BARRASA, F.: “Muestra del grupo arandino A UA CRAG”, en *El Norte de Castilla*. Valladolid, 22/04/1987, p. 50.

BELTRÁN DE HEREDIA, P.: *Un Ayuntamiento por dentro (Salamanca, 1971-1979)*. Salamanca, Cervantes, 1982.

BLANCO RODRÍGUEZ, J.A. (Ed.): *Problemas de la Castilla Contemporánea*. Zamora, Caja España, 1997.

BRINGAS LÓPEZ, M.I. y RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. (Dir. y Coords.): *Aproximación a la Historia de Castilla y León. Épocas Moderna y Contemporánea*. Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2002.

CABALLERO, J.: “El grupo JC Dispersiones grabará una maqueta que aparecerá en marzo”, en *El Norte de Castilla*. Guardo, 04/01/1990.

CABALLERO CHACÓN, F.: “Hacia una ciudad de cine”, en *El Norte de Castilla*, Opinión. Palencia, 29/01/1994, p. 4.

CALLEJA, J. M.: “Una dictadura grasienta. Una rebeldía llena de vitalidad”, en VV.AA.: *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 155-160.

CARMONA, F.: “Actuación del Grupo Teatral Teloncillo”, en *El Norte de Castilla*. Aranda de Duero, 23/02/1975, p.8.

CARRETERO, J.M.: “Representantes de unas 70 asociaciones culturales de la provincia, estudiarán la forma de coordinarse”, en *El Adelanto*. Salamanca, 04/05/1984.

CASCANTE CABRERIZO, J.: *Historia de la transición política en Soria (1975-1990). Los políticos sorianos ante la Constitución de 1978*. Soria, Soria Semanal, 1989.

CENTENO, C.: “Exposición de fotografías premiadas y seleccionadas en el Certamen Nacional sobre artes y tradiciones populares”, en *El Diario Palentino*. Palencia, 18/12/1991.

-----: “Ayer se inauguró el Centro de Arte Experimental en la antigua harinera de Abarca de Campos” en *El Diario Palentino*. Palencia, 31/07/1994, p. 12.

-----: “El centro de arte experimental La Fábrica, de Abarca, representará a Palencia en ARCO 96, en *El Diario Palentino*. Palencia, 04/02/1996, p. 9.

CHAO, R.: “España en la Bienal de Venecia. Se ha tratado de conseguir innovación en el arte y desacato oficial”, en *El Norte de Castilla*. Madrid, 21/10/1976, p. 22.

DE LA PUENTE SAMANIEGO, P.: “I. Delegada territorial”, en VV.AA.: *Primer Encuentro de Asociaciones Culturales de Salamanca (capital y provincia)*. Salamanca, Delegación Territorial de la Consejería de Educación y Cultura, 1984, pp. 5-7.

DE PRADO, Á (Dir.): *Diccionario biográfico de los alcaldes y presidentes de Diputación de Castilla y León, 1979-2009. Introducción*. Valladolid, Junta de Castilla y León y Federación Regional de Municipios y Provincias de Castilla y León. (En prensa), 2012.

DELPHINE DELAS: “Carlos Armiño. La libertad del taller”, en *Revistart*, nº 113, Barcelona, 1994, pp. 32-34

DÍAZ SÁNCHEZ, P.: “El surgimiento de los movimientos sociales: Las movilizaciones campesinas”, en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 71-94, p.85.

DÍEZ, G.: “Un ejemplo a seguir”, en *El Norte de Castilla*, Opinión. Valladolid, 24/08/1996, p. 21.

DUEÑAS CEPEDA, M^a J.: “La Sección Femenina. Reformas en las condiciones sociales de las mujeres”, en Dueñas Cepeda, M^a J. (Coord.): *Mujeres palentinas en la Historia. De reinas a campesinas*. Palencia, Cálamo, 2002, pp. 249-267.

-----: “Avances y retrocesos de la educación de las mujeres en Castilla y León, 1900-1970”, en VV. AA.: *Oficios y saberes de mujeres*. Valladolid, Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2002, pp. 221-260.

-----: “Adoctrinamiento educativo para una sociedad patriarcal, 1936-1960”, en García Colmenares, P. (Coord.): *Historia y Memoria de la guerra civil y primer franquismo en Castilla y León*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 11-135.

-----: *La educación en Castilla y León, de la Segunda República a la Transición Democrática, 1931-1975*. Valladolid, Junta de Castilla y León. En prensa.

EDITORIAL.: “La programación cultural navideña constituyó un gran éxito de público”, en *El Norte de Castilla*. Alar del Rey, 09/01/1990.

ESTEBAN, J.: “Una asociación coordinará los programas culturales en defensa del Patrimonio local”, en *El Norte de Castilla*. Medina del Campo, 16/07/1996, p. 10.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (Dir.): *La Universidad de Salamanca. II. Docencia e investigación*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990.

FUSI, J. P. (Dir.): *España. Autonomías*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.

GAGO GONZÁLEZ, J.M.: “Miradas culturales: Libreros y editores en el cambio político de la Transición”, en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tradofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp.235-260.

GARCÍA COLMENARES, P., “La Época Contemporánea. Desde el Antiguo Régimen a las puertas del siglo XXI”, en García Colmenares, P., et al. (Coords.): *Historia de Palencia, 2. De la Época Moderna al Tiempo Presente*, Palencia, Cálamo, 2003, pp. 103-254.

------(Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010.

-----.: “Incapacidad del sindicato vertical y auge del movimiento obrero”, 1962-1976, en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 15-43.

GARCÍA CUESTA, J. L.: *De la urgencia social al negocio inmobiliario. Promoción de viviendas y desarrollo urbano en Valladolid (1960-1992)*. Valladolid, Ayuntamiento y UVA, 2000.

GARCÍA ESCUDERO, J.: “Víspera de Santiago”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 24/07/2000.

GARCÍA FERNÁNDEZ, R.: “Las bases económicas de Castilla y León”, en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J. (Eds.): *Historia de una cultura. Castilla y León/ Informe*, Vol. IV. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 41-130.

GARCÍA MERINO, L.V.: “Las ciudades en Castilla y León”. *Jornadas de Geografía y Urbanismo*. Salamanca, Consejería de Obras Públicas y Ordenación del Territorio. Junta de Castilla y León, 1986.

GARCÍA QUINTANA, C.: “Artistas de Vanguardia organizan el I Circuito Performance en Segovia”, en *El Adelantado de Segovia*. Segovia, 31/08/1998, p.10.

GARCÍA RODRÍGUEZ, P., et al.: “Castilla y León”, en García Alvarado, J.M. y Sotelo Navalpotro, J.A. (Eds.): *La España de las autonomías*. Madrid, Síntesis, 1999, pp. 245 y ss.

GARCÍA SIMÓN, A. y ORTEGA VALCÁRCCEL, J. (Eds.): *Historia de una Cultura. Castilla y León / Informe*, Vol. IV. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995.

GARCÍA ZARZA, E.: “Los universitarios salmantinos hoy, 1989”, en Fernández Álvarez, M. (Dir.): *La Universidad de Salamanca II. Docencia e investigación*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 557-601.

GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E.: “El movimiento estudiantil en la transición, una historia interminable”, en VV.AA.: *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 149-154.

GÓMEZ CUESTA, C.: “Luchas urbanas, voces ciudadanas. Los orígenes del movimiento vecinal, 1964-1982”, en García Colmenares, P. (Coord.): *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 95-123.

GÓMEZ MUNICIO, J.A.: “Fomentar el atrevimiento”, en *El Norte de Castilla*. Segovia, 12/05/1997, p. 10.

GONZÁLEZ CLAVERO, M.: *Castilla y León. El proceso autonómico. Los inicios (1975-1978)*, Vol.I. Valladolid, Fundación Villalar, 2004.

-----.: *Castilla y León. El proceso autonómico. De la preautonomía al estatuto (1978-1983)*, Vol.II. Valladolid, Fundación Villalar, 2004.

-----, et al.: *Castilla y León en democracia. Partidos, elecciones y personal político, 1977-2007*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2007.

GONZÁLEZ, E.: “La sala de exposiciones del barrio de Santiago llevará la cultura a la periferia de la ciudad”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 11/01/1985, p. 14.

GONZÁLEZ HERRERO, L.: “Las asociaciones locales se consolidan como organizadoras de la vida cultural”, en *El Norte de Castilla*. Alar del Rey, 18/01/1989.

GONZALO MORELL, C.: “La aportación del movimiento asociativo vecinal a la cultura democrática de la transición en Valladolid. Los vecinos contra la dictadura”, en *Comunicaciones del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la AHC*. De la Mesa: “Historia social: protesta, relaciones en el mundo del trabajo”, Valladolid, 2009.

-----: “Una visión global del movimiento asociativo vecinal regional durante la transición: 1970-1986”, en *Estudios Humanísticos*, nº 9. Valladolid, 2010, pp. 195-220.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.M^a.: “La Salamanca de nuestros días”, en Bonilla, J.A., Hernández, J.M. y Martín Martín, J.L.: *Historia de Salamanca*. Salamanca, Grupo Promotor Salmantino, 1996, p. 205.

-----: “ Aspectos sociales. La etapa contemporánea”, en Álvarez, M., et al. (Coords.): *Historia de la Universidad de Salamanca. Docencia e investigación*, Vol. II. Salamanca, Universidad, 2002, pp. 519-529.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, A.: *Los desequilibrios poblacionales en la región castellano-leonesa*. Valladolid, Universidad, 1986.

-----: “El envejecimiento de la población en Castilla y León”, en *Cuadernos de Economía en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992.

-----: *Estructura social de Castilla y León*. Valladolid, Ámbito, 1995.

-----: “Castilla y León como comunidad autónoma”, en Redero San Román, M. y M^a D. de la Calle Velasco (Eds.): *Castilla y León en la historia contemporánea*. Salamanca, Universidad, 2008, pp. 625-654.

HERRERA, J.I.G.: “La Asociación del Camino de Santiago presentó sus proyectos para revitalizar la ruta”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 21/05/1990.

HERRERO MARTÍN, L.: “La labor educativa de la red nacional de teleclubs en la provincia de Salamanca”, en *Aula*, nº 9. Salamanca, Universidad, 1997, pp. 73-84.

HERRERO PRIETO, L. C.: “Reordenación económica a finales del s.XX”, en García Colmenares, P., et al. (Coord.): *Historia de Palencia, siglos XIX-XX*. Valladolid, El Norte de Castilla, 1996, pp. 193-204.

I.L.: “Gira de pintores y escultores”, en *El Norte de Castilla*. 27/04/1975, p. 9.

IGLESIAS, F.: “La cultura es igual de necesaria que un hospital”, en *ABC*, Castilla y León, Portada. 08/05/2011.

J.A.G.: “Comenzaron los Encuentros Jóvenes con una intervención en la plaza de San Martín” en *El Norte de Castilla*. Segovia, 20/10/1997, p. 8.

JIMENO MARTÍNEZ, A. y DE LA TORRE ECHAVARRI, J.I.: *Numancia, símbolo e historia*. Madrid, Akal, 2005.

LAVANDEIRA PRIETO, A.: “Godlewski en el movimiento artístico madrileño”, en *El Diario Palentino. El Día de Palencia*. Palencia, 30/01/1974, p. 8.

MARCOS DEL OLMO, M^a C.: “La participación femenina en las instituciones locales: el ayuntamiento de Valladolid, 1963-1983”, en García Colmenares, P.: *Conflictividad y movimientos sociales en Castilla y León. Del tardofranquismo a la democracia*. Valladolid, Universidad, 2010, pp. 139-171.

MARTÍN DE LA GUARDIA, R.M.: “Castilla y León en pleno siglo XX”, en Bringas López, M.I. y Rodríguez Pajares, E.J. (Dir. y Coord.): *Aproximación a la Historia de Castilla y León. Épocas Moderna y Contemporánea*. Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura, 2002, pp.165-181.

MARTÍNEZ, J. (Ed.): *La transición en Valladolid, 1974-1982. (De las huelgas de FASA al Mundial de fútbol)*. Valladolid, DIFÁCIL, 2000.

MAS, M.J.: “La fábrica: de la utopía a la realidad”, en *Revista Arte Omega*, nº 11. Madrid, octubre-noviembre, 1994.

M.A.V.: “Carlos Aragón y Javier Redondo, contrastes en armonía”, en *El Norte de Castilla*, Exposiciones. Valladolid, 09/12/1992, p. 63.

MAZA ZORRILLA, E.: “Control asociativo en el franquismo”, en Redero San Román, M. y De la Calle Velasco, M.D. (Eds.): *Castilla y León en la Historia Contemporánea*. Salamanca, Universidad Salamanca, 2009, p. 487-506.

MAZA ZORRILLA, E.: *Asociacionismo en la España franquista*. Valladolid, Universidad, 2011.

MORAL, M.: “Agustín Matía, viaje con nosotros”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 05/04/1989, p. 10.

MORALES MOYA, A. y ESTEBAN VEGA, M.: *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español*. Madrid, Marcial Pons, 2005.

NIÑO, A.M.: “Éxito de A UA CRAG en Arco '89”, en *El Norte de Castilla*. Aranda de Duero, 17/02/1989, p. 22.

-----: “Variada e interesante oferta de exposiciones en Aranda de Duero”, en *El Norte de Castilla*. Burgos, 08/03/1989, p. 20.

ORTEGA COCA, M^a.T.: *La actividad artística en Valladolid (1950-1980)*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980.

-----: “Exposiciones en Valladolid”, en *El Norte de Castilla*. 10/11/1983, p. 36.

PALOMARES IBÁÑEZ, J.M^a: “De la crisis de la Restauración al Estado Democrático”, en VV.AA.: *Historia de Castilla y León*. Vol X. Valladolid, Ámbito, 1986, pp. 10-55.

-----: “Universidad y Sociedad”, en VV. AA.: *Historia de la Universidad de Valladolid*, Vol. II. Salamanca, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 605-615.

-----: *El Primer Franquismo en Valladolid*. Valladolid, Universidad, 2002.

-----: “La historia de un fracaso: los Patronatos de la Universidad de Valladolid en el siglo XX”, en *Revista de Investigaciones Históricas*, nº 26. 2006, pp. 237-260.

-----: “El movimiento estudiantil universitario de Valladolid en el último decenio del franquismo”, en VV. AA.: *A patria enteira. Homenaxe a Xoxé Ramón Barreiro*. Santiago de Compostela, Universidade, 2008, pp. 259-276.

PARAÍSO, I.: *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*. *Historia de Valladolid X-2*. Valladolid, Ateneo, 1990.

PASTOR ANTOLÍN, L. J, et al.: *Crecimiento y transformación de Valladolid: 1960-1988. Análisis de un proceso complejo y contradictorio*. Valladolid, Graphus, 1992.

PÉREZ LLORENTE, J.: “Llamamiento a los poetas y artistas”, en *El Norte de Castilla*. Palencia, 05/10/1983, p. 14.

PÉREZ LÓPEZ, P.: “El alumnado, 1939-1987”, en VV. AA: *Historia de la Universidad de Valladolid*, Vol. II. Salamanca, Universidad, 1989, pp. 443-481.

PORTO, J.J.: “La Semana cinematográfica” en *El Diario Palentino*. *El Día de Palencia*. 30/01/1974, p. 8.

RABATÉ, J.C.: “La Universidad de Salamanca en la prensa, siglo XX”, en Rodríguez San Pedro-Bézares, L.E. y Polo Rodríguez, J.L.: *Historia de la Universidad de Salamanca. Vestigios y entramados*, Vol. IV. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 161-176.

REDACCIÓN.: “Valladolid acoge la exposición Geografía, métodos”, en *El Norte de Castilla*. Valladolid, 23/04/1994, p. 69.

REDACCIÓN: “Exposición de jóvenes artistas palentinos”, en *El Norte de Castilla*. 24/06/1984, p. 18.

REDERO SAN ROMÁN, M.: “Castilla y León: Transición y Autonomía (1975-1983)”, en Blanco Rodríguez, J.A. (Ed.): *Problemas de la Castilla Contemporánea*. Zamora, Caja España, 1997, pp. 131-151.

- .: “De la expansión a la autonomía, 1968-1985”, en Rodríguez San Pedro Bezares, L. E. (Coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca. Saberes y confluencias*, Tomo I. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2002, pp. 333-356.
- y DE LA CALLE VELASCO, M^a D. (Eds.): *Castilla y León en la historia contemporánea*. Salamanca, Universidad, 2008.
- .: “La implantación de la democracia en Castilla y León”, en Redero San Román, M. y de la Calle Velasco, M^a D. (Eds.): *Castilla y León en la historia contemporánea*. Salamanca, Universidad, 2008, pp.599-627.
- REDONDO, M.: “Astudillo. El campamento Tosi celebró el día de las familias”, en *El Diario Palentino*. Palencia, 26/08/1994, p. 17.
- REYERO, J.G.: “Gran calidad de la II Muestra de Teatro de Castilla y León. El Grupo Retablo de Dueñas, ganador”, en *El Diario Palentino*. Alar del Rey, 30/08/1990.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E.: “Universidades en Castilla y León: 1940-1995”, en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J. (Eds.): *Historia de una Cultura. Castilla y León / Informe*, Vol. IV. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 403-423.
- (Coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca. Trayectoria histórica e instituciones vinculadas*, Vol. I. Salamanca, Universidad, 2002.
- y POLO RODRÍGUEZ, J. L.: *Historia de la Universidad de Salamanca. Vestigios y entramados*, Vol. IV. Salamanca, Universidad, 2009.
- ROMERO SALVADOR, C.: “El entramado socio-político”, en VV.AA.: *Historia de Castilla y León*, Vol. X. Valladolid, Ámbito, 1986, pp. 106-145.
- .: *Soria. Crónica contemporánea*. Soria, El Mundo Diario de Soria, 2008.
- ROY, C.G.: “Carlos un artista de aquí”, en *Soria. Hogar y Pueblo*. Arte y Cultura. Soria, 08/12/1985, p. 9.
- S.V.: “Unión Artística Vallisoletana. Ante el certamen nacional Audiovisual 75”, en *El Norte de Castilla*. 07/10/1975, p. 5.
- .: “Mañana presentación de la Unión Artística Vallisoletana con su Audiovisual 75” en *El Norte de Castilla*. 10/10/1975, p.4.
- SILVA, J.M. y GARCÍA, L.: “Encuentro en la calle. Hablan los jóvenes”, en *Calle Mayor*, 14. Palencia, octubre 1977, pp. 22-26.
- SOLER, A.: *Castilla como agonía*. Madrid, Ediciones del Centro, 1975.
- TANARRO, A.: “Arte en un mundo global”, en *El Norte de Castilla*. Segovia, 30/09/2007.
- VALDEÓN BARUQUE, J.: “Castilla y León”, en Fusi, J. P. (Dir.): *España. Autonomías*. Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 294 y ss.
- .: “Castilla y León. De la transición democrática a la autonomía”, en García Simón, A. y Ortega Valcárcel, J. (Eds.): *Historia de una Cultura*. Tomo I. *Castilla y León en la Historia de España*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp.11-39.
- VÁZQUEZ MARTÍNEZ, R.: “El cierre de la Universidad: burguesía contra gobierno”, en Martínez, J. (Ed.): *La transición en Valladolid, 1974-1982. (De las huelgas de FASA al Mundial de fútbol)*. Valladolid, DIFÁCIL, 2000, pp. 33-47.
- VILORIA, M.A.: “En busca de la identidad del hombre”, en *El Norte de Castilla*, Exposiciones. 16/06/1989, p. 67.
- .: “Exposiciones. Tras las huellas de la memoria”, en *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura. Valladolid, 01/02/1991, p. 49.
- .: “Arte y arqueología industrial”, en *El Norte de Castilla*, Artes y Letras. 25/04/1992, p. IV y V.

- VV. AA.: *Historia de la Universidad de Valladolid*, Vol. II. Salamanca, Universidad de Valladolid., 1989.
- VV.AA.: *Asociacionismo en acción social dentro de la comunidad de Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994.
- VV.AA.: *Historia de Castilla y León*. Valladolid, Ámbito, 1986.
- VV.AA.: *La prensa y la radio en Salamanca, hoy. 1984*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.
- VV.AA.: *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad, 2010.
- VV.AA.: *Salamanca ayer y hoy*. Salamanca, Diputación Provincial, 1983.
- VV.AA.: *Salamanca. Ciudad europea de la cultura*. Salamanca, Ayuntamiento, 1994.

VIII. -ÍNDICE DE SIGLAS

AAPM: Asociación de Artistas Plásticos de Madrid

AAVC: Asociación de Artistas Visuales de Cataluña

AC: Asociación Cultural

ACAVS: *Asociación Cultural de Artistas de Vanguardia de Segovia*

ACNP: Asociación Católica Nacional de Propagandistas

ACP: Acción Castellana Popular

AGAMA: Asamblea Gai de Madrid

AGAV: Asociación Gallega de Artistas Visuales

AGHOIS: Agrupación Homosexual para la Igualdad Sexual

AHMP: Archivo Histórico Municipal de Palencia.

AHMV: Archivo Histórico Municipal de Valladolid.

AHPP: Archivo Histórico Provincial de Palencia.

AICAV: *Asociación de las Islas Canarias de Artistas Visuales*

AJCYLP: Archivo de la Junta de Castilla y León de Palencia. Acción Cultural.

ALEGA: Asociación de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales

AMAL: Asociación de Mujeres Inmigrantes Marroquíes

ANAM:

ANCA: Asociación de Nuevos Comportamientos Artísticos.

AOC: Asociación de la Objeción de Conciencia.

AP: Alianza Popular

APA: American Psychiatric Association

APA: Asociación de Padres de Alumnos

APDP: Archivo provincial de la Diputación de Palencia.

APE: Asociaciones de Profesores y Estudiantes

AP-PP: Alianza Popular- Partido Popular.

APRAMP: Asociación para la Prevención, Reinserción y Atención a la Mujer Prostituta

ARMH: Asociación Recuperación Memoria Histórica.

Art.: Artículo.

ASAP: Asociación Sindical de Artistas Plásticos.

ASCAN:

ASU: Agrupación Socialista Universitaria

ATET: Asociación Transexual Española-Transexualia

BAE: Bloque Agrario Español

BBAA: Bellas Artes.

BNG: Bloque Nacionalista Gallego

BUP: Bachillerato Unificado y Polivalente

CAB: Centro de Arte de Burgos.

CAVE: Confederación de Asociaciones de Vecinos de España

CC.AA: Comunidades Autónomas

CC.OO: Comisiones Obreras

CC: Coalición Canaria

CD: Coalición Democrática.

CDC: Coalición Democrática de Catalunya

CDS: Centro Democrático Social

CEAR: Comité de Ayuda al Refugiado

CEE: Comunidad Económica Europea.

CESID: Centro Superior de Información de la Defensa.

CFLM: Colectivo de Feministas Lesbianas en Madrid

CGL: Federación Coordinadora Gai - Lesbiana

CGLE: Coordinadora de Gais y Lesbianas de España

CGT:

CHE: Comité for Homosexual Equality

CID: Castellanos Independientes y Democráticos
 CIF: Código de Identificación Fiscal
 CIG: Convergencia Intersindical Gallega
 CIS: Centro de Investigaciones Sociológicas
 CIU: Convergència i Unió
 CNE: Centro Nacional de Exposiciones.
 CNNTE: Centro nacional de Nuevas Tendencias Escénicas
 CNT:
 COAG: Coordinadora de Agricultores y Ganaderos
 CODA:
 COGAM: Colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales de Madrid
 COS: Coordinadora de Organizaciones Sindicales
 COU: Curso de Orientación Universitaria
 CP: Coalición Popular
 CSAP: Confederación Sindical de Artistas Plásticos
 EE: Euzkadiko Ezkerra.
 EGB: Educación General Básica
 EHGAM: Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua
 ELA/STV: Solidaridad de Trabajadores Vascos.
 ER: Esquerra Republicana
 ERC: Esquerra Republicana de Catalunya.
 ET: Estatuto de los trabajadores
 ETA: Euskadi Ta Askatasuna
 FAGC: Front d'Alliberament Gai de Catalunya
 FAGC: Front d'Alliberament Gai de Catalunya
 FAGI: Front de'Alliberament Gais de ses Illes
 FAT: Federación Asociaciones de Transexuales en el Estado Español
 FELIPE: Frente de Liberación Popular
 FFAA: Fuerzas Armadas
 FHAR: Frente Homosexual de Acción Revolucionaria
 FLHC: Frente de Liberación Homosexual de Castilla
 FLP: Frente de Liberación Popular
 FMI: Fondo Monetario Internacional
 FRAP: Frente Revolucionario Antifranquista y Patriota
 FUDE: Federación Universitaria Democrática Española
 GAA: Gay Activist Alliance
 GAL: Grupos Antiterroristas de Liberación
 GLF: Gay Liberation Front
 GMHC: Gay Men's Health Crisis
 GRAPO: Grupo Revolucionario Armado Primero de Octubre
 GRID: Gay-related Immunodeficiency
 GYLDA: Gays y Lesbianas de Aquí
 HB: Herri Batasuna.
 HOAC: Hermandad Obrera de Acción Católica
 ILGA: Asociación Internacional de Gays y Lesbianas en España
 IMI: Ingreso Mínimo de Inserción
 INAEM: Red Nacional de Teatros y Auditorios
 INE: Instituto Nacional de Estadística
 INEM: Instituto Nacional de Empleo.
 INJUVE: Instituto de la Juventud
 INSALUD:
 INSERSO:
 IRPF: Impuesto sobre las rentas de las personas físicas.
 IU: Izquierda Unida
 IVAM: Instituto Valenciano de Arte Moderno
 IVC: Iniciativa per Catalunya Verds
 JOC: Juventudes Obreras Católicas
 JUJEM: Junta de Jefes del Estado Mayor
 LAU: Ley de Autonomía Universitaria
 LGE: Ley General de Educación
 LGTB: Fundación Triángulo por la Igualdad Social de Gays y Lesbianas.
 LGTB: Fundación Triángulo por la Igualdad Social de Gays y Lesbianas
 LOAPA: Ley Orgánica para la Armonización del Proceso Autonómico
 LODE: Ley Orgánica del Derecho a la Educación
 LOE: Ley Orgánica del Estado
 LOFCA: Ley Orgánica de Financiación de las Comunidades Autónomas

LOGSE: Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo
LRP: Ley para la Reforma Política.
LRU: Ley de Reforma Universitaria
MACBA:
MAHPAV: Frontó de´Alliberament Homosexual del País Valencià
MCE: Movimiento Comunista en España.
MDH: Movimiento Democrático de Homosexuales
MDM: Movimiento Democrático de Mujeres
MEC: Ministerio de Educación y Cultura.
MELH: Movimiento Español de Liberación Homosexual
MELH: Movimiento Español de Liberización Sexual.
MIT: Movimiento Italiano de Transexuales
MNCARS: Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía
MOC: Movimiento para la Objeción de Conciencia
MS: Movimiento Socialista
MURAC: Museo Riojano de Arte Contemporáneo.
NMS: Nuevos Movimientos Sociales
NOW: Organización Nacional de Mujeres de EE.UU.
OCA: Oficina de Coordinación Artística
OCDE: Organización de Cooperación y Desarrollo Económico.
OJE: Organización Juvenil Española
OMIC: Oficina de Información al Consumidor.
ONU: Organización de Naciones Unidas
ORT: Organización Revolucionaria de Trabajadores
OSE: Organización Sindical Española
OTAN: Organización del Tratado del Atlántico Norte.
PAC: Política Agraria Comunitaria
PAD: Partido de Acción Democrática
PAD-CL: Partido de Acción Democrática de Castilla y León
PANCAL: Partido Nacionalista de Castilla y León
PAP: Partido Abulense Popular
PAR: Partido Aragonés Regionalista
PASOC: Partido de Acción Socialista.
PCE: Partido Comunista Español
PCI: Partido Comunista Internacional
PDC: Pacte Democràtic per Catalunya
PDP: Partido Democrático Popular
PEJ: Plan de Empleo Juvenil
PNN:
PNNs: Profesores No Numerarios
PNUMA: Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente.
PNV: Partido Nacionalista Vasco
PP: Partido Popular
PRE: Partido Ruralista Español
PSA-PA: Partido Socialista Andaluz
PSDS: Partido Social Demócrata Salmantino
PSOE: Partido Socialista Obrero Español
PSP: Partido Socialista Popular
PSP: Partido Socialista Popular
PSS: Prestación Social Sustitutoria.
PSUC: Partit Socialista Unificat de Catalunya
PSUC: Partit Socialista Unificat de Catalunya
PT: Partido del Trabajo
PTE: Partido del Trabajo de España
RD: Real Decreto
RTVE: Radio Televisión Española
SAAS: *Sociedad de Artistas Sorianos Actuales*
SAL: Sindicato Agropecuario Leonés
SDEU: Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios
SEM: Sindicato de Enseñantes de Magisterio
SEU: Sindicato de Estudiantes Universitarios
SF: Sección Femenina
SGAE: Sociedad General de Autores
SIDA:
SME: Sistema Monetario Europeo
SOC: Sindicato de Obreros del Campo
TOP: Tribunal de Orden Público
TVE: Televisión Española
UAAV: Unión de Asociaciones de Artistas Visuales

UAGAS: Unión de Agricultores y Ganaderos
UBAS: Unidad Básica de Acción Social
UCD: Unión de Centro Democrático
UDC: Unió Democràtica de Catalunya
UDE: Unión Democrática de Estudiantes
UDHM: Unión Democrática de Homosexuales de Málaga
UGT: Unión General de Trabajadores.
UN: Unión Nacional
UPC: Unión del Pueblo Canario
UPL: Unión del Pueblo Leonés
UPM: Unión del Pueblo Manchego.
UPN: Unión del Pueblo Navarro
UVA: Universidad de Valladolid.
VEGAP: Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos.
VERDE: Vértice Español de Reivindicación del Desarrollo Ecológico
VOC: Vanguardia Obrera Católica
XEGA: Xente Gai Astur

IX.- LISTADO DE TABLAS, GRÁFICOS Y ORGANIGRAMAS

Páginas

Tabla 1. La conflictividad laboral en España entre 1971 y 1981.....	29
Tabla 2.- Alumnado de las Facultades de la Universidad de Salamanca, 1960-1976.....	51
Tabla 3.- Alumnas matriculadas en la Universidad de Salamanca....	52
Tabla 4.- Alumnos y alumnas matriculados en Facultades y Escuelas Técnicas Superiores con sede en Valladolid, 1960-1976 de Valladolid.....	52
Tabla 5.- Estudiantes matriculados en las Escuelas Universitarias del Distrito de Valladolid, por tipo de estudios, 1972-1976.....	53
Tabla 6.- Resultado elecciones 1977 en España.....	80
Tabla 7.- Elecciones generales al Congreso de los Diputados en Castilla y León en %.....	81
Tabla 8.- Datos de las elecciones generales de 1982 en Castilla y León, por provincias y %.....	126
Tabla 9.- Conflictividad laboral de los años 1982 a 1992.....	132
Tabla 10.- Número de objetores por año.....	144
Tabla 11.- ONGs creadas en número y %	145
Tabla 12.- Número de actos y asistentes en la provincia de León.....	153
Tabla 13.- La evolución de la población (por miles) de los municipios más importantes de Castilla y León.....	172
Tabla 14.- Superficies y densidades de población por Comunidades Autónomas.....	173
Tabla 15.- Evolución del mercado de trabajo, 1984-1989.....	176
Tabla 16.- La evolución de las tasas de desempleo según el sexo....	177
Tabla 17.- La evolución de los gastos sociales en España (miles de millones).....	179
Tabla 18.- Tipología de las asociaciones adscritas en el Registro Nacional, evolución de 1980 a 1990.....	188
Organigrama 19.- Tipo de una asociación cultural.....	200
Organigrama 20.- Las estrategias para fomentar la participación.....	209
Organigrama 21.- Planificación de una asociación.....	210
Gráfico 22.- Número de asociaciones culturales provinciales de Palencia registradas y en activo entre 1975 a 1996.....	213
Gráfico 23.- Listado de asociaciones culturales de la capital de Palencia registradas y en activo entre 1975 a 1996.....	213
Gráfico 24.- Número de asociaciones culturales por tipologías en la provincia de Palencia.....	216
Gráfico 25.- Número de asociaciones culturales por tipologías en la ciudad de Palencia.....	216
Tabla 26.- Distribución entre los tipos de entidades de las personas mayores.....	228
Gráfico 27.- Asistencia a la exposición de Colomo, Chico y Maroto en 1993 (Valladolid).....	417

X.-LISTADO DE FOTOGRAFÍAS	Páginas
Foto 1. Asamblea de obreros en el patio del colegio "Milagro de San José de Salamanca, 1978. Efe.....	32
Foto 2. Reivindicaciones de alumnos de medicina, Valladolid, 197?.....	39
Foto 3. Concentración de mujeres con una pancarta que dice " <i>No más discriminación, queremos pavimentación</i> ", Paseo Juan Carlos I, Valladolid, 197?.....	46
Foto 4. Manifestación por la reivindicación de escuelas en el Barrio de la Pilarica, Valladolid, 197?.....	47
Foto 5. La revista <i>Triunfo</i> , nº 1, 09/06/1962.....	57
Foto 6. Manifestación por la calle Duque de la Victoria, Valladolid, 1976.	78
Foto 7. Cartel de la película de Pilar Miró, <i>El crimen de Cuenca</i> (1976).....	92
Foto 8. Imagen actual de la librería <i>Relieve</i> en Valladolid.....	93
Foto 9. Manifestación de la FLHOC en Madrid el 28 de junio de 1978.....	122
Foto 10. Cartel de la exposición <i>El chochonismo ilustrado</i> (1975).....	158
Foto 11. Portada revista <i>Calle Mayor</i> nº 1 (enero 1987).....	160
Foto 12. Catálogo Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979.....	166
Foto 13. Portada del I Encuentro de Asociaciones Culturales (1984, Salamanca).....	201
Foto 14. Interior de la Asociación Girón en Valladolid.....	203
Foto 15. Revista la <i>Eñe</i> , literaria y edición nº 1 (1994).....	207
Foto 16. <i>A la ese-o</i> , del grupo teatral Alkimia en 1998 en la Pl. Mayor de Palencia.....	231
Foto 17. Mapa de la ruta de Balcón Norte.....	253
Foto 18. Portada catálogo Balcón Norte (2002).....	254
Foto 19. Cartel de Expo-Aire 91.....	260
Foto 20. Exposición <i>Artistas Palentinos</i> (1988).....	261
Foto 21. Logo de la A. La Voz de mi Madre.....	265
Foto 22. Intervención urbana de Diego Prieto Pigazo en Conde Ansúrez de Valladolid (1994).....	276
Foto 23. Juan Genovés. <i>Un poco más cerca</i> , 1965.....	291
Foto 24. Miembros del <i>Equipo Crónica</i> : Rafael Solbes y Manuel Millares	292
Foto 25. Julio Le Parc. <i>Círculos fractionados</i> , 1965.....	295
Foto 26. Cartel exposición <i>Antes del Arte</i> , Galería Eurocasa, Madrid, 1968, serigrafía.....	296
Foto 27. Cartón ZAJ, 1968.....	300
Foto 28. Cartel de la feria de arte contemporáneo ARCO 82.....	311

Foto 29. Logo de <i>Espacio P</i>	321
Foto 30. + o – <i>Yack el Performador</i> (1996)	321
Foto 31. Los componentes del colectivo <i>Estrujenbank</i>	324
Foto 32. <i>Sin título</i> del colectivo <i>Estrujenbank</i> , 1989.....	324
Foto 33. Report Card de <i>Guerrilla Girls</i> sobre la situación de las galerías para promoción de mujeres artistas (1986).....	331
Foto 34. Mapa de la década de los ochenta, de los espacios independientes y colectivos artísticos.....	345
Foto 35. Mapa en la década de los noventa de los espacios independientes y colectivos artísticos.....	347
Foto 36. Logo <i>Los burgueses</i>	364
Foto 37. <i>Los Burgueses, Los pecados complicados</i> , 1996. Fotomontaje.....	365
Foto 38. Portada catálogo, 1996 Foto 38. Portada catálogo, 1996.....	365
Foto 39. Logo del <i>Grupo Punto</i>	366
Foto 40. Eugenio Rincón, Jesús Aguirre, Cristino Diez y Maite de la Parte, en 1989.....	367
Foto 41. Jesús Palmero y José Antonio Juárez.....	372
Foto 42. Logo <i>El Apeadero</i>	374
Foto 43. <i>El Apeadero</i> en Bercianos del Real Camino (León).....	374
Foto 44. Catálogo <i>Octubre Cultural 93</i> , Caja España.....	377
Foto 45. Texto de López Nozal sobre <i>Zaguán</i> , en <i>Palencia 34</i> (1976).....	379
Foto 46. Logo del grupo pictórico <i>Páramo</i>	380
Foto 47. Portada del catálogo <i>Pintura-escultura, Grupo Trasgo</i> . Palacio Gaviria, Madrid, 1992.....	381
Foto 48. Portada catálogo <i>Alén</i>	384
Foto 49. Feria internacional en Guadalajara (México, 1994).....	385
Foto 50. Logo del colectivo <i>OMA</i>	385
Foto 51. Juan Miguel García Corchado, <i>S.T.</i> , 1991. Acrílico sobre arpillera.....	387
Foto 52. Portada catálogo exposición itinerante, 1996-1997.....	388
Foto 53. Exposición del <i>Colectivo Sub terra neo</i> en <i>El periódico del Ocio de Aragón</i> de 1997.....	388
Foto 54. Parte del <i>Grupo SAAS</i> reunido en la sala de exposiciones SAAS...	391
Foto 55. Concha de Marco dice de la SAAS, 1969.....	392
Foto 56. Folleto SAAS de una exposición pictórica.....	393
Foto 57. Exposición homenaje a Will Faber en 1966 en la sala SAAS.....	393
Foto 58. Portada folleto <i>Sobre pintura Soriana. Taller 14</i>	396

Foto 59. Portada del catalogo <i>Toros en el arte</i> (1988).....	398
Foto 60. Inauguración de la Galería Arcón A-7 en Simancas.....	400
Foto 61. Plano de la Galería Castilla de Valladolid.....	401
Foto 62. Sala de exposiciones del Museo de la Pasión. Vista general de la exposición pictórica de José Caballero, 1973.....	402
Foto 63. En Portugal, Félix Cuadrado, Jacobo, Jorge Vidal Gabino Gaona y Ramón Torío.....	409
Foto 64. El artista Miguel Escalona junto a una de sus obras, 197?.....	410
Foto 65. I Seminario Internacional de Ceramistas, Estocolmo, 1988.....	415
Foto 66. Logo del Grupo <i>MO</i>	416
Foto 67. Obra de Zincco René Vazquez, 1986.....	416
Foto 68. Fotografía de Rafael Magro.....	418
Foto 69. Fotografía de Julio Mediavilla.....	419
Foto 70. Julio Mediavilla, <i>Variaciones sobre el silencio: membrana</i> , 1997. Caucho, hierro y acero.....	420
Foto 71. Folleto de Colectivo <i>Tropo</i> . Sobre la inquietud y el orden, 1998...	420
Foto 72. El proceso de <i>Flotantes en el Tua</i>	422
Foto 73. La intervención en Mirandela.....	422
Foto 74. Miembros del grupo: Luis González Gallego, Javier Bustelo y Ostern.....	424
Foto 75. <i>Le Bogg 1</i> . 1996. Mixta sobre lienzo.....	425
Foto 76. Portada catálogo exposición 2010.....	426
Foto 77. <i>El Carro</i> de Celia R. Ripa, 1996. Técnica mixta.....	426
Foto 78. Portada catálogo de exposición <i>Un paso de libros perdidos y olvidados</i> , 1998.....	427
Foto 79. <i>La rueda de la fortuna</i> , Óscar Fuentes, 1996. Técnica mixta sobre papel.....	428
Foto 80. Los tres integrantes José Ramón Pacho, Arturo Ledesma y Manuel Martín.....	436
Foto 81. Su última exposición <i>Electocracia</i> (sala Caja Duero, 2011).....	437
Foto 82. Texto de <i>El cristalino del besugo</i> , <i>La Constructora-9</i> , 1992.....	460
Foto 83. Espectáculo de <i>La Constructora</i> en <i>El cristalino del besugo</i> , 1992. Con Luis González, Alejandro Martínez, Rafael Lamata y música de José Luis Monzón y Miguel Nava.....	460
Foto 84. Postal <i>Metronom</i> de la participación del <i>2º Partido de la Montaña</i> , 1988.....	461
Foto 85. <i>Tiempo del Viento</i> , <i>Red District</i> , instalación.....	462
Foto 86. La Fábrica de Moradillo, estado original.....	464

Foto 87. La nave taller en Aranda de Duero (2011).....	465
Foto 88. Interior <i>Espacio A Ua Crag</i> : Primera izquierda exposición Oscar Benedí (1986), a la derecha exposición Adobe de Santiago Polo y Federico Rico (1987), y abajo exposición Mon Montoya 1987.....	466
Foto 89. Catálogo de la exposición, 1987-1988.....	468
Foto 90. Esquema de los stand de ARCO 90 y lugar asignado para la galería A Ua Crag.	469
Foto 91. Catálogos ARCO 90.....	470
Foto 92. Catálogo <i>A Ua Crag 2</i>	470
Foto 93. Portada catálogo Amaren Beroa, 1991.....	471
Foto 94. Rafael Lamata, <i>Inocente-Inocente</i> , 1991. Estructura de hierro, monitor y dos muñecos de conglomerado.....	472
Foto 95. Catálogo de la exposición <i>Geografía –métodos-</i> , 1994.....	472
Foto 96. Folleto de <i>Geografía –métodos-</i>	473
Foto 97. Vista exposición <i>Tiempo Muerto</i>	473
Foto 98. Folleto exposición en <i>Cruce</i> , 1995.....	474
Foto 99. Logo Le Génie de la Bastille.....	477
Foto 100. Portada catálogo <i>A Ua Crag-Le Génie de la Bastille</i>	478
Foto 101. Participantes de <i>A Ua Crag y Le Génie de la Bastille</i>	479
Foto 102. Obras de Leo Delarue y Rufo Criado (muro) en Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière (1990).....	480
Foto 103. Folletos <i>A mi-chemin</i>	480
Foto 104. De izquierda a derecha: Bernard Cousinier, Rafael Lamata, Olivier Grasser, Léo Delarue, Tieri Briet, Joël Brisse, Nersès, Vincent Barré, Pepe Ortega y Rufo Criado.....	481
Foto 105. Imagen del interior de la abadía de Arthous con las obras.....	481
Foto 106. Obra de Javier Ayarza en Bélgica.....	482
Foto 107. Obra de Rufo Criado en Aranda.....	484
Foto 108. Portada catálogo <i>De Idiomas Desiguales/ Uit Ongelijke Talen...</i>	484
Foto 109. Proceso de realización de la obra de Julián Valle en <i>De Idiomas Desiguales</i> en Holanda.....	484
Foto 110. Acción <i>Maniobra Nómada</i> de <i>Inter Le Lieu</i> en Aranda.....	485

XI.- ANEXOS

1.- MODELO DE FICHA INFORMATIVA DE UNA ASOCIACIÓN. ELABORACIÓN PROPIA

Fecha constitución.....	Datos de nacimiento, fecha de los registros y números de registro.
Dirección.....	Calle, plaza o avenida.
Localidad.....	Código postal y nombre.
Provincia.....	Nombre.
Representante.....	Nombre y apellidos, fecha de permanencia.
Ámbito de acción.....	Local, provincial, comarcal o regional.
Número de afiliados.....	Cantidad con o sin fechas.
Edades de los socios.....	Número o periodo de edades.
Objetivos.....	Fines de la asociación.
Actividades.....	Acciones que llevan a cabo.
Fin de la actividad.....	Activa o concluida.
Notas.....	Noticias en prensa u otros datos.

2.- FICHA METODOLÓGICA DE UNA ENTREVISTA. ELABORACIÓN PROPIA

Título.....	Nombre del entrevistado, fecha y lugar.
Biografía.....	Nombre y apellidos. Año y lugar de nacimiento. Cantidad de hermanos, posición y género. Profesión de los padres. Relación de la familia con el mundo artístico. Afición de los padres. Tus vivencias desde la infancia a la juventud, años setenta. Ideología familiar y propia. La muerte de Franco como se vive en la familia. Pareja e hijos. Comienzo de tu interés por el arte.
Formación artística.....	Nivel de estudios. Formación académica

	artística o autodidacta, influencias, corrientes, grupos y otros artistas del momento, primeras exposiciones individuales, aceptación de tu obra, evaluación de tu obra en galerías y venta...
Ambiente cultural y artístico del lugar donde haya permanecido.....	Etapas históricas y movimiento artístico y cultural (tardofranquismo, transición y primera etapa de democracia). Efervescencia, relación con ideologías políticas, artistas, galerías, salas de exposiciones, debates, actividades culturales, apoyo institucional, exposiciones más relevantes, público, medios de comunicación, asociacionismo cultural, colectivos artísticos...Cambio artístico de antes a ahora (galerías, gusto del público, coleccionismo, venta de obras, apoyo institucional, promoción artistas...)
Asociación /Colectivo Artístico.....	<p>-Inicios y cómo surge: antecedentes, fundadores, debate, en qué sentido, lazos de unión, ideología, pensamiento, formación, criterios o requisitos, contexto cultural, objetivos...</p> <p>-Formalización del grupo: acta fundacional, estatutos (cómo se elaboran, debate ideológico, objetivos, ámbito), registro...</p> <p>-Representación: funcionamiento interno, asambleas y juntas, miembros...</p> <p>-Funcionamiento y programación: cómo funciona, proyectos, asambleas...</p> <p>-Líneas de actuación: financiación (recursos, subvenciones...) y actividades (promocionar obra propia, abrir nuevas corrientes, debates, intercambios, tertulias, actividades didácticas o educativas, otros grupos...).</p> <p>-Miembros: quienes, ideológico, corrientes artísticas...</p> <p>-Resultados: grupo como promoción artística y trampolín, impacto cultural en la región y provincia...</p> <p>-Balance del grupo, disolución y su renacer</p>
Balance.....	Ambiente y asociación o colectivo

3.- FICHA METODOLÓGICA DE LA ENTREVISTA A UN GALERISTA. ELABORACIÓN PROPIA

Galería.....	Nombre
Antecedentes y primeros pasos.....	Cómo surge, en qué sentido, con qué presupuesto...
Objetivos.....	Fines de la misma.
Criterios y requisitos.....	Corrientes y artistas, colectivos artísticos, técnicas y movimientos, promoción, apoyo a artistas jóvenes...
Tipo de actividades.....	Exposiciones (de mayor éxito), debates, tertulias, actividades educativas, etc.
Relaciones.....	Con artistas, instituciones...
Creación de tendencias.....	Relación con el arte actual, criterio artístico, influencia y condicionamiento cultural.
Adquisición	Obras y colección propia.

4.- MEMORIA: "20 AÑOS CON EL CINE CLUB CALLE MAYOR" DE PALENCIA

20 AÑOS CON EL CINE CLUB "CALLE MAYOR"

1.963 - 1.983

El próximo día 15 de diciembre se cumplirá la fecha de la inauguración del Cine Club "Calle Mayor.

Se le dió esta denominación al Cine Club por entender que era algo muy nuestro y entrañablemente representativo para los palentinos.

Veinte años desde que Juan e Isabel protagonistas de la famosa película de igual nombre, empezaron a pasear, arriba y abajo por nuestra "Calle Mayor". ¡Que lejos y que cerca!, que luces y que sombras nos han acompañado a través de estos cortos y largos años.

Volvamos la vista atrás y recordemos nuestras vivencias.

Tras el arranque ya señalado, la presencia en Palencia de Juan Antonio Bardem, Julia Gutierrez Caba y Antonio Casas (como nos había prometido) para el estreno en España de la película "Nunca pasa nada", como inauguración oficial del mismo.

Como sería farragoso enumerarles los 840 títulos proyectados a lo largo de todos estos años, destacaremos los más significativos.

Al título inaugural siguen otros tan importantes como "La drón de bicicletas" de Victorio de Sica; el homenaje a uno de los creadores del cine Georges Melias; "La gran ilusión" de Renoir; el ciclo dedicado a Emilio Fernández (El Indio) y "Mi Tio" de Tatí. Ap^urecen más tarde por derecho propio Charlot con "El Chico", Robert Flaherty y S.M. Eisenstein con "Hombres de Aran" y "Tormenta sobre Méjico".

Damos paso a la juventud, a la Clausura de la Escuela Oficial de Cine, nombres importantes dentro de la cinematografía nacional: Picazo, Regueiro, Patino, el palentino Lopez Yubero, Mercero y Summer.

Cuatro títulos, cuatro directores importantes dentro del panorama internacional de cine: Wajda, Bergman, Welles y Godard con "Lady Macbell de Siberia", "Fresas Salvajes", "El proceso" y "Vivre sa vie" respectivamente.

Merece destacar que Palencia responde de una manera maravillosa a nuestro esfuerzo colaborando de forma unánime en todas las tareas, tanto en la presentación de nuestros films. como participando en los coloquios, requisito imprescindible para que el Cine Club funcione como tal.

Siguiendo la línea de superación que la Junta Rectora se había propuesto desde el primer día, destacaremos: "El año pasado en Mariambad" de Resnais, "Sonrisas de una noche de Verano" de Bergman, "Tren de noche" de Kawalerowiz, "Roma, citta aperta" de Rosellini, "El criminal" de Losey, "El Maquinista de la General" de Buster Keaton y "La Tía Tula" de Miguel Picazo. Para el estreno de esta última película viene a Palencia su director y se rinde con ello un sencillo pero caluroso homenaje a la insigne memoria del gran español D. Miguel de Unamuno que recoge su hijo D. Fernando, íntimamente ligado a la ciudad de Palencia por lazos familiares y de trabajo.

Nombres nuevos para unir a nuestra lista de grandes realizadores, Truffaut con "Los cuatrocientos golpes"; Penn con el "Milagro de Ana Sullivan"; Kaneto Shindo con "La isla desnuda"; Robert Enrico con "El río del buho"; Agnes Varda con "Cleo de cinco a siete" y Michelangelo Antonioni con "La noche". Otra nota importante del cine español "Comicos" y "Bienvenido Mister Marshall" de Bardem y Berlanga, respectivamente.

Viene a Palencia Javier Aguirre para presentar su película "España Insolita". De acontecimiento podemos citar un ciclo de películas japonesas de Kenji Mizoguchi inédito hasta entonces entre nosotros, con lo que se cerró el curso con broche de oro. Merece destacar entre todas "Cuentos de la luna pálida de Agosto" por su importancia.

La marcha del Padre Enrique Tabernero sobre cuyos hombros descansaba el peso de la creación del Cine Club y la del Padre José María López constituyó una conmoción en la vida del mismo; pero éste se reafirmó y siguió su marcha con las mismas ilusiones y ánimo con la obra empezada.

Es de destacar que la Empresa que regía por aquel entonces el Cine "Rey Don Sancho", Sr. Fernández Megino, con su desinteresada colaboración en materia de programación, nos dió ocasión de visionar lo mejor que había en las Salas Comerciales propio para Cine Club. Ahora a través de la distancia se puede apreciar mucho mejor su inestimable entrega a favor del Cine Club que nunca podremos olvidar.

El primer lunes de Octubre, siempre que no sea día 1, de comienzo el curso. Treinta y seis sesiones que corresponden a los nueve meses de actividades (de octubre a junio) todas ellas con charla-presentación y coloquio.

Otra nueva etapa comienza, y se sigue intentando superar las anteriores. "Madame de ..." de Ophuls, "Ordet" de Carlos Th. Dreyer, "Diamantes en la noche" de Nemes; "La oveja negra" de Forster, "Las reglas del juego" de Renoir, "La caza" de Saura y como final "El último hombre" de Murnau, uno de los mejores clásicos del cine. Nuevos países se incorporan a la programación: Títulos: "La edad de las ilusiones" de Szabo, "Iluminación Intima" de Passer. Tres hombres a destacar: Visconti, Kurosawa y Buñuel: Tres títulos: "Senso" - "Ikiru" y "Los olvidados".

Estamos en 1.968 como novedad la incorporación a nuestra programación de las películas denominadas de Arte y Ensayo. "Yovita" de Morgenstern, "El niño de los cabellos verdes" de Losey, "Kata y el cocodrilo" de Vera Simkova, "Pickpocket" de Bressón y como clausura la sesión nº 300 con el título "Candilejas" de Charles Chaplin.

La Semana Internacional de Cine de Valladolid concede la medalla de plata al Cine Club "Calle Mayor" como reconocimiento al esfuerzo llevado a cabo en pro del Cine en Palencia siendo entregada por el Director de la misma D. Antolín de Santiago y Juárez, y esto hace que iniciemos el curso siguiente con nuevos impulsos y un gran interés por parte de la directiva de ser acreedores del galardón concedido.

"Os fusiles" de Ruy Guerra, "El Sirviente" de Losey, "Una noche, un tren" de Delvaux, "Gertrud" de Carlos Th. Dreyer y "La se

"Morita Julia" de Sjoberg son títulos destacados.

Dentro de Las Semanas Culturales de Primavera patrocinadas por el Ministerio de Información y Turismo, el Cine Club, como tal, colabora desplazándose por la provincia, acercando el cine a las zonas rurales.

Nuevo curso, damos comienzo con un gran recuento para hombres como Feyder y Von Sternberg con "La Kermesse heroica" y "El Angel Azul". Otros títulos importantes: "La fiesta y los invitados" de Nemeč, "El joven Toerless" de Schlöndorff, "2.001, odisea en el espacio" de Kubrich, "Los amores de una rubia" de Forman.

El 28 de diciembre de 1.895 tenía lugar en París, ofrecida por los Hermanos Lumiere, la primera proyección pública de unas sencillas películas. Aquello que empezó medio en broma, medio en serio constituyó el nacimiento del Cine. Conmemorando esta efemérides, 75 años después, el Cine Club "Calle Mayor" de Palencia en su sesión nº 350 correspondiente al día 28 de diciembre de 1.970 rinde homenaje al Cine proyectando exactamente las mismas películas de aquel memorable día. Sus títulos son: "Salida de los obreros de la fábrica", "La llegada del tren a la Estación Ciotat", "Partida de Cartas", "La demolición de un muro", "El regador regado", "El mar o barcos saliendo del puerto", "El desayuno del bebe", "Querrela infantil" y "Congreso de fotografía". Nueve títulos que constituyeron la primera piedra y que en su titulación nos indicaban todo el contenido de los mismos. Una fecha inolvidable para todos los amantes del séptimo arte.

Con Japón damos comienzo un nuevo curso "Kuroneko" de Kaneto Shindo, "Prima de la revolución" de Bertolucci, "Mi noche con Maud" de Eric Rohmer, "El grito" de Antonioni, "Lola" de Demy y "La Vergüenza" de Ingman Bergman nos marcan la pauta seguida este curso.

Como importante novedad en 1972 se lleva a cabo la transformación de la Sala e Instalaciones. Dos proyectores último modelo "Vincitor XX- 65" con lámparas Xenon, toda la instalación eléctrica y calefacción nueva así como nuevas cortinas y pantalla. Nuestro público, que es en definitiva nuestro Cine Club, merecían este esfuerzo para que nuestras proyecciones fueran lo más perfectas posibles y que la sala fuera también lo más confortable.

"Silencio y clamor" de Jancso, "Suerte en abundancia" de Munk, "La caza de las moscas" de Wajda. "El muchacho" de Oshima -- juntamente con Sergio M. Eisenstein con "Ivan el terrible" y "La conjura de los Boyardos", Bertolucci con "La estrategia de la araña" y Lubitsch con "Ser o no ser" son una muestra más que suficiente de la categoría cinematográfica del curso.

Un acontecimiento importante se celebra durante 1974-75, las 500 sesiones de nuestro Cine Club. Para conmemorarlo se proyectó "Muerte en Venecia" de Visconti, una de las grandes obras de la cinematografía mundial. "Paseo por el amor y la muerte" de Huston, "Trenes regurosamente vigilados" de Mensec, "Dodes'ka-den" de Kurosawa y por último "Juventud sin esperanza" de Forman, "El espíritu de la colmena" de Erice, "La paloma" de Schmid y "Cuerno de cabra" de Audonov, dando entrada con estos dos últimos títulos al cine de Suiza y Bulgaria.

Un nuevo curso dará comienzo y con él las novedades cine

matográficas mas destacadas. "Porcile" de Pasolini, "Juegos de Noche" de Mai Zetterling, "Galileo, Galilei" de Liliana Cavani, "Rey y Patria" de Losey, "El fuego de la vida" de Truell, "Iluminación" de Zanussi, "Aguirre o la colera de Dios" de Herzog y "La calle de los bomberos" de Istvan Szabo. Se clausuran los cursos, a la vez - que se inicia la preparación del próximo, siempre con la ilusión y la esperanza de conseguir los títulos y temas más interesantes cinematográficamente hablando.

Se suceden los cursos, y a título de muestra, destacamos: "Los efectos de los rayos Gamma sobre las margaritas" de Paul Newman, "Accatone" de Pasolini, "Las amargas lagrimas de Petra Von -- Kant" de Reiner W. Fassbinder, "Madre Juana de los Angeles" de Kawalerowicz, "La Marqueso de O" de Rhomer, "Joe Hill" de Winderberg

Es importante querer mejorar siempre y esa ha sido la -- norma a seguir a lo largo de todos estos años.

Siempre es noticia de alegría volver a reunirnos y dar -- comienzo a una nueva singladura. "El conformista" de Bertolucci, - "El silencio" de Bergman, "Blow Up" de Antonioni, "Teorema" de Pasolini, "IF" de Anderson, "Morir en Madrid" de Rossiff, "La pasaje ra" de Munk, "El juez y el asesino" de Tavernier y "El quinto se-- llo" de Zoltan Fabri nos permiten finalizar el curso.

Entramos en una nueva decada 1.980-81 "El mercader de -- las cuatro estaciones", de Fassbinder, "Mujer entre perro y lobo" de Delvaux, "El diablo probablemente" de Bresón, "Día de fiesta" de -- Tatí, "Johnny cogio su fusil" de Trumbo, "El imperio de la pasión" de Oshima, "A un dios desconocido" de Chavarri, "El valle de las -- Abejas" de Vlack.

Tenemos que destacar como algo irreparable para nosotros que durante la presentación de la película "Delito de Amor" de Comencini, nuestro entrañable y querido colaborador D. Pedro Maiza - Orté sufrió un colapso que le ocasionó la muerte. Tenemos que decir que a la hora de reanudar nuestras actividades un gran silencio se produjo en tu memoria. Sabemos Pedro, porque nos consta, que no se rás un recuerdo en el tiempo, que cada vez que las luces de las sa las se apaguen y las pantallas se iluminen, en cada Bergman, Fellí ni o Tatí que se proyecte, encontraremos algo de lo que tu nos enseñaste, sencillamente gracias Pedro.

Curso 1.981-82 - "En el curso del tiempo" de Wim Wenders "Messidor" de Tanner, "El tambor de hojalata" de Schoendorff, "La ruleta china" de Fassbinder, "El juego de la manzana" de Vera Chytilova, "El arbol de los suecos" de Olmi, "Mi tío de America" de -- Resnais y "Un año con 13 lunas" de Fassbinder.

Un nuevo año, una nueva y a la vez vieja experiencia los comienzos de un nuevo curso, perfilación de programas, nuevos so-- cios, nuevos estilos, nuevas formas. A favor de todo esto siempre estuvo y estará el Cine Club.

Rompe fuego "El matrimonia de María Braum" de Fassbinder "El hombre de marmol" de Wajda, "La muerte en directo" de Tavernier "Faraón" de Kawalerowicz, "El hombre de hierro" de Wajda que por -- el momento cierra el ciclo de Wajda, se cierra el curso con "Bodas de Sangre" de Carlos Saura.

Ahora, con el paso del tiempo hay que pensar que la suer te puede ser del momento pero no continuada a lo largo de veinte -

años. Esto se ha logrado porque Palencia ha sabido responder a la labor desarrollada por el Cine Club con su inestimable e importantísima colaboración ya que sin ella no nos sería posible continuar.

Si todos los comienzos de Curso son importantes, este - lo será especial ya que durante el primer trimestre exactamente - el día 15 de diciembre, se cumplen 20 años desde aquel frío diciembre del 63.

El Cine Club lo está conmemorando con una retrospectiva casi completa del gran Charles Chaplin. Desde su famosísima película "La quimera del oro", considerada como la segunda mejor película de todos los tiempos, pasando por "El gran dictador" y hasta un total de cinco títulos. Herzog con su último film "Fitzcarraldo", "Las noches de Cabiria" de Fellini, "La mujer del aviador" de Rhomer y "Tres Hermanos" de Rossi. Para la fecha exacta del aniversario se proyectará la película de John Huston "Paseo por el amor y la muerte".

No se puede ni se debe cerrar este resumen sin el agradecimiento a unos hombres que tras las candilejas hicieron posible este gran acontecimiento para toda la familia cineclubista.

A este pequeño grupo en número pero grande en entrega y dedicación y que a lo largo de todos estos años ha sido alma y vida de cuantas actividades ha desarrollado el Cine Club. En el ánimo de todos están, sin retóricas, de todo corazón gracias.

Veinte años son una larga andadura pero Palencia y nuestros Socios merecen el esfuerzo que todos estamos realizando para que el Cine Club "Calle Mayor" de Palencia, pueda alcanzar las cosas más altas y represente a nuestra ciudad como ella se merece.

LA JUNTA RECTORA,

Palencia, Diciembre de 1.983

**5.- INSCRIPCIÓN EN EL REGISTRO NACIONAL DE ASOCIACIONES
DEL GRUPO PICTÓRICO PÁRAMO DE PALENCIA**



**GOBIERNO CIVIL
DE
PALENCIA**

Avda. Casado del Alisal, 4
Teléfono 75 20 11 - Telex 26275
C. Postal 34071

Dchos. Ciudadanos



Para su conocimiento y efectos oportunos, comunico a V.D. que a la Entidad denominada "PARAMO", domiciliada en la C/ Conde Vallellano, 8-3º, de PALENCIA, de la que ostenta la presidencia, inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones con el número 101.017, a virtud de resolución del Ministerio del Interior de fecha 10 de junio de 1.991, ha sido inscrita en el Registro Provincial de Asociaciones de este Gobierno Civil con el número -340080300-.

Palencia, 14 de octubre de 1.991

EL SECRETARIO GENERAL,



lalte

Rdo.- José Carlos Llorente Espeso

D. JOSE LUIS QUIRCE CASTRILLO

PALENCIA

6.- ACTA FUNDACIONAL DEL GRUPO DE TEATRO LA COLMENA DE BÉJAR (SALAMANCA)

ACTA FUNDACIONAL



En la Ciudad de BEJAR provincia de Salamanca a las veinte horas del día doce de febrero de 1.986, y en los locales del Casino Obrero.

REUNIDOS

VICTORIANO VECINO CALDERA, con domicilio en BEJAR calle 1º de Mayo 3, 1º izqda, con D.N.I. nº 8.046.393

JULIAN PRADOS SANCHEZ, con domicilio en BEJAR calle Gonzalez Macías 5, 4º C. con D.N.I. nº 8.094.619

JOSE LUIS MARQUES ARIAS con domicilio en BEJAR, calle Pardiñas 54, y con D.N.I. nº 2.053.292

ISABEL HERNANDEZ POLO, con domicilio en BEJAR, calle Colón, 6, 1º Bajo y con D.N.I. nº 7.747.821

MA CARMEN GARCIA GARCIA, con domicilio en BEJAR, calle Colón, 34, 4º D. y con D.N.I. 8.081.412

Todos ellos con capacidad de obrar, libre y voluntariamente.

MANIFIESTAN

PRIMERO.- Que desean constituir una Asociación en conformidad con lo establecido en la ley de Asociaciones de 24 de Diciembre de 1.964, Decreto 20 de Mayo de 1.965 y demás disposiciones complementarias, con la denominación de "GRUPO DE TEATRO LA COLMENA" DE BEJAR, y con ámbito territorial de acción regional.

SEGUNDO.- Esta Asociación se propone fines de teatro y difusión cultural y social así como de mutua ayuda entre sus miembros, tratando de atraer la adhesión y colaboración de la población de su ámbito de acción legal, y se regirá por los estatutos que, como anexo, se unen a la presente acta fundacional.

TERCERO.- Los reunidos, abajo firmantes, se constituyen en Junta Promotora de la Asociación, con la única misión de realizar todo lo necesario para lograr la existencia legal de la Asociación, y una vez legalizada la misma se procederá en el plazo máximo de 20 días, a elegir Junta Directiva.

CUARTO.- Se adjunta relación de Socios Fundadores.

QUINTO.- Una vez deliberado sobre los estatutos y el presente documento, son aprobados ambos por todos los asistentes, y se acuerda elevarlos a la Autoridad Gubernativa de la Provincia para su legalización.

Y para que conste y en prueba de conformidad con lo manifestado, firman los reunidos en este documento en el lugar y fecha al principio indicados.

FIRMAS

Vecino
Prados
Marques
Isabel
Carmen



7.-ESTATUTOS DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL MURIEL DE PALENCIA

-1-

CAPITULO 1º

Artículo 1º.-

Se constituye, con sede en Palencia y con la denominación de ASOCIACION CULTURAL MURIEL, esta Asociación, que tendrá, con arreglo a las leyes, capacidad jurídica propia.

El regimen de la Asociación se determinará por los presentes Estatutos y los acuerdos validamente adoptados por su Asamblea General y Organos Directivos, dentro de la esfera de su respectiva competencia. En lo no previsto se estará a lo establecido en la Ley de 24 de Diciembre de 1964 y Decreto de 20 de Mayo de 1965.

Artículo 2º.-

Son fines de esta Asociación:

Organizar actividades culturales diversas, tales como la lectura comentada de libros y revistas; la proyección de películas, documentales y diapositivas; la audición de discos de música de calidad y demás actividades musicales; conferencias y charlas de divulgación cultural; actividades del fomento del teatro; la visita a los museos; la protección del patrimonio artístico; la organización de exposiciones y, en general cuantas actividades culturales puedan desarrollarse. También la confección y difusión de un Boletín de información cultural denominado INQUIETUD que recogerá los aspectos más relevantes de la vida cultural y otras Asociaciones con las que colabore de la región Castellano-Leonesa y Palencia Capital.

Artículo 3º.-

Esta Asociación tendrá su domicilio social en:

IGNACIO MARTINEZ DE AZCOITIA, 9 de Palencia y su dirección postal es:

ASOCIACION CULTURAL MURIEL

Ignacio Martínez de Azcoitia, 9 4º dcha.

PALENCIA

Artículo 4º.-

El ámbito territorial de acción previsto para la Asociación se extiende a la provincia de Palencia.

Artículo 5º.-

Para el cumplimiento de los fines del artículo 2º, la Asociación organizará las siguientes actividades:

- A). Cursos de historia, arte, literatura, movimiento ciudadano, tercera edad, formación de adultos, socio-

- logia, humanismo, infancia y adolescencia, agricultura y ganadería. Para sus socios y personas invitadas.
- B). Campañas de divulgación de socios para su captación.
 - C). Conferencias específicas para la divulgación del Patrimonio Histórico, artístico y Folklórico de Palencia y Provincia así como la región Castellano-Leonesa.
 - D). La instalación de un hogar social a disposición de sus socios.
 - E). Publicación en los medios especializados de difusión artículos relacionados con los fines de la Asociación.
 - F). Y todas aquellas actividades que persigan los fines re queridos.

Artículo 6º.-

La Asociación tendrá personalidad como tal desde el momento de su inscripción como Asociación en el registro ó registros correspondientes y, como no tiene afán de lucro, en su día se solicitará, dados los fines culturales de la misma, su declaración de Utilidad Pública, conforme a lo establecido en el artículo 4º de la Ley de 24 de Diciembre de 1964 y artículo 2º del Decreto de 20 de Mayo de 1965.

CAPITULO IIº

Artículo 7º.-

Los socios podrán ser: Fundadores, Honorarios y Numerarios. Son socios fundadores aquellos que suscribieron el Acta Fundacional.

Son socios Honorarios todas aquellas personas que a juicio de la Asamblea General, coadyuvan de forma notable el desarrollo de los fines de la Asociación.

Se consideran socios Numerarios a los que ingresados con posterioridad a la suscripción del acta fundacional, los cuales deberán tener plena capacidad de obrar.

Artículo 8º.-

Los Socios Fundadores y Numerarios tienen los derechos siguientes:

- A). Tomar parte en las Asambleas Generales con voz y voto.
- B). Poder ser elegidos para cargos directivos.
- C). Disfrutar de todos los beneficios de la Asociación, según las normas y disposiciones reglamentarias.
- D). Ostentar las insignias o emblemas de la Asociación, tanto personalmente

como en sus vehículos.
E). Elevar a la Junta Directiva cuantos proyectos o consultas fueren precisas para el mejor funcionamiento de la Asociación.



Artículo 9º.-

Son deberes de los socios:

- A.- Comunicar los resultados de sus actividades a la Junta Directiva, quien se encargará a su vez de transmitirlos a sus socios.
- B.- Acatar los acuerdos de la Asamblea General y cuantas normas establezca la Junta Directiva para el mejor funcionamiento de los fines de la Asociación.
- C.- Aceptar y desempeñar bien y fielmente los cargos directivos y que pudieran asignarles la Asamblea General o la Junta Directiva.
- D.- Acatar los presentes estatutos y el reglamento de régimen interno si fuera promulgado.
- E.- Observar una buena conducta cívica.
- F.- Contribuir a los gastos de la Asociación con la cuota mínima que se acuerde.

Artículo 10º.-

Para adquirir la condición de socio, además de tramitar la correspondiente solicitud, deberá reunir los siguientes requisitos:

- A.- Ser persona física, mayor de edad, con plena capacidad jurídica.
- B.- Ser avalado por 1 socio.
- C.- Aceptación expresa de los compromisos que va a adquirir previa información del socio avalante de la solicitud.

Artículo 11º.-

La condición de socio se perderá por:

- A.- Observar mala conducta o perjudicar gravemente los intereses de la Asociación.
- B.- Voluntad propia.
- C.- Por falta de pago en las cuotas durante 3 mensualidades.

Artículo 12º.-

Los socios honorarios no intervendrán en la dirección de la Asociación ni podrán investigar el empleo de los fondos, pero si están facultados para asistir a las Juntas Generales con voz pero sin voto.
Asimismo podrán hacer cuantas sugerencias estimen oportunas a la Junta Directiva o elevar incluso escritos a las Asambleas Generales.

CAPITULO III

CAPITULO IIIº

Artículo 13º.-

Son organos de la Asociación:

- A.- La Asamblea General de Socios.
- B.- La Junta Directiva.



Artículo 14º.-

La Asamblea General de socios es el organo supremo y de expresión de la voluntad de la Asociación y estará formada por todos los miembros de la misma.

Las Asambleas serán Ordinarias y Extraordinarias.

Artículo 15º.-

Son funciones de la Asamblea General Ordinaria:

- 1.- Examinar y aprobar la memoria anual de la Junta Directiva que comprenderá una exposición de todas las gestiones llevadas a cabo cerca de los diversos organos y autoridades, del resultado de las mismas así como tambien las actividades realizadas por la Asociación.
- 2.- Aprobar el presupuesto anual de gastos o ingresos del siguiente año y las cuotas ordinarias y extraordinarias que proponga la junta directiva a su consideración.

Son funciones de la Asamblea General Extraordinaria:

- 1.- Elegir a los miembros de la Junta Directiva cuando acabe el periodo de mandato establecido en los estatutos o cuando se trate de vacantes producidas antes de finalizar el periodo, en cuyo caso los elegidos lo serán tan solo hasta completar el plazo que falta para el próximo nombramiento.
- 2.- La modificación de estatutos y los acuerdos a que se refiere el artículo 10,3 del Decreto de 20 de Mayo de 1965 que serán adoptados con el cuorum previsto en el propio decreto.
- 3.- Aprobar los reglamentos de regimen interior, en orden al mejor desarrollo de lo previsto en los presentes estatutos, sin que puedan contravenir lo dispuesto en los mismos.

Artículo 16º.-

Las Asambleas tanto ordinarias como extraordinarias se integraran por los socios asistentes, siempre que concurran a mitad más uno del total en la primera convocatoria ó transcurrida una hora, en segunda convocatoria, con cualquier numero de asistentes.

Artículo 17º.-

La Asamblea General Ordinaria se reunirá necesariamente dentro del mes de Diciembre de cada año y será convocada con quince días de anticipación mediante anuncio colocado en el domicilio social, que expresará además el orden del día.



Artículo 18º.-

La Asamblea General Extraordinaria se reunirá necesariamente en convocatoria especial a petición de la Junta Directiva o la mitad más uno de los socios.

Artículo 19º.-

El Presidente ó Secretario de las Asambleas Generales, serán los de la Junta Directiva.

Artículo 20º.-

Los acuerdos adoptados conforme a los preceptos anteriores, obligaran a los socios, incluso a los no asistentes, llevandose un libro de actas que firmará el Presidente, Vicepresidente y Secretario-Tesorero, además de los dos vocales.

Artículo 21º.-

La Junta Directiva estará integrada por un Presidente, un Vicepresidente un Secretario-tesorero y dos vocales.

Artículo 22º.-

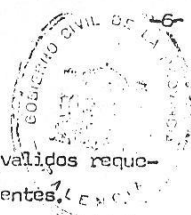
Los cargos de la Junta Directiva tendrán una duración de un año pudiendo ser reelegidos sus miembros al finalizar su mandato, que será en el mes de Diciembre.

Artículo 23º.-

Las vacantes que pudieran producirse en la Junta se cubrirán provisionalmente por designación de la Junta Directiva hasta la celebración de la próxima Asamblea General, que elegirá a los nuevos miembros o confirmará a los designados provisionalmente.

Artículo 24º.-

La Junta Directiva se reunirá una vez al mes, o cuando lo cite cualquiera de sus componentes.



Artículo 25º.-

Los acuerdos se tomarán por mayoría simple, y para ser válidos requerirán de la presencia de la mitad más uno de los componentes.
En caso de empate, decidirá el voto del Presidente.

Artículo 26º.-

Son facultades del Presidente:

- A.- Acordar con la Junta Directiva, la admisión de nuevos socios y proponer a la Asamblea General la expulsión de aquellos que pudieren dar lugar, siempre mediante expediente con audiencia al interesado.
- B.- Ostentar la representación legal y gestión de la Asociación.
- C.- Presidir y convocar las reuniones de la Asamblea General.
- D.- Velar por los fines de la Asociación y su cumplimiento.

Artículo 27º.-

Son facultades del Vicepresidente:

- A.- Sustituir al Presidente en caso de ausencia, enfermedad o cese.
- B.- Las que delegue el Presidente o le atribuya la Asamblea General.

Artículo 28º.-

Son facultades del Secretario- Tesorero:

- A.- Custodiar y llevar los libros, documentos y sellos de la Asociación.
- B.- Llevar fichero y registro de los socios.
- C.- Extender las actas de las reuniones y expedir certificados de las mismas, con el visto bueno del Presidente.
- D.- Custodiar los fondos de la Asociación y llevar en orden los libros de contabilidad.
- E.- Preparar los balances y presupuestos de la Asociación para su aprobación por la Asamblea General.
- F.- Autorizar la disposición de fondos previo acuerdo del Presidente.

CAPITULO IVº

Artículo 31º.-

La Asociación que en el momento de su fundación carece de patrimonio lo formará con los recursos previsto en los presentes Estatutos.

Artículo 32º.-

Serán recursos de la Asociación:

- A.- Las cuotas (ordinarias y extraordinarias) de los socios.
- B.- Los donativos o aportaciones que reciba.
- C.- Las herencias, legados y donaciones que se hagan en su favor.
- D.- Las subvenciones, ayudas o auxilios que reciba de la administración estatal, regional, autonómica, provincial, o municipal, así como las que le concedan otras instituciones con carácter privado.

Artículo 33º.-

Las cuotas obligatorias se establecerán por la Asamblea General a propuesta de la Junta Directiva, no siendo reintegrables en caso alguno y dedicándose a atender las necesidades de la Asociación.

Artículo 34º.-

Para la admisión de nuevos socios, en el futuro, podrá ser fijada por la Asamblea General, como aportación inicial, no reintegrable, una cantidad discrecional.

Artículo 35º.-

Anualmente y con referencia al 31 de Diciembre de cada año se practicará el inventario y balance de la situación que se realizare en una memoria y será expuesto a disposición de los asociados durante un plazo no inferior a quince días al señalado para la celebración de la Asamblea General extraordinaria, que deberá aprobarlo o censurarlo.

Artículo 36º.-

El presupuesto inicial para el desarrollo de las actividades de esta Asociación no excederá de las 150.000 ptas.

CAPITULO Vº

Artículo 37º.-

La Asociación puede disolverse:

- A.- Por voluntad de la Asamblea General Extraordinaria de asociados que la acuerde con el apoyo de los dos tercios de los socios.
- B.- Por el cumplimiento de sus fines.
- C.- Haber perdido la razón de su existencia o imposibilidad de cumplimiento de los fines establecidos.
- D.- Cualesquiera otras causas lícitas que se expongan en la Asamblea.

Artículo 38º.-

Acordada la disolución de la Asamblea Extraordinaria, designará cinco socios liquidadores, que junto con el Presidente y Secretario-tesorero de la Asociación, procederan a efectuar la liquidación, pagando las deudas, cobrando los créditos y fijando el haber líquido resultante si lo hubiere.

Artículo 39º.-

El haber resultante, una vez efectuada la liquidación se donará a alguna entidad de carácter benéfico que determine la Asamblea General.

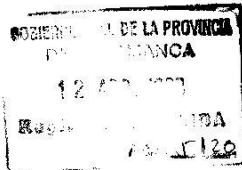
[Handwritten signatures and names]
Alfonso Rodríguez
Juan Carlos
Antonio
Antonio del Oliva
Kulea Feixen
Antonio
Antonio

8.- DISOLUCIÓN DEL COLECTIVO VALHONDO DE SALAMANCA



Gobierno Civil de Salamanca

Gran Vía, 31
37071 SALAMANCA
Tel.: (923) 26 38 14
Fax: (923) 26 41 52



Fecha: 07/04/93
Dpto.: VG/DC
Núm.:
N/Ref.: JG/fm
S/Ref.:
Asunto: Disolución Asociación

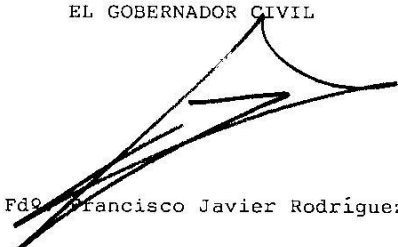
Ilmo. Sr. Secretario General Técnico.
(Asociaciones)
- Ministerio del Interior -
28071 - M A D R I D.

Para su conocimiento y efectos, participo a V.I. que la Entidad denominada "COLECTIVO VALHONDO", de esta Capital, con domicilio en c/ Obispo Alcolea nº 17, registrada con el nº nacional 71.518 y nº de Registro Provincial 772, ha remitido a este Gobierno Civil certificación de la Asamblea General Extraordinaria celebrada el pasado 1 de Marzo, en la que acordaron la disolución de la misma.

Al propio tiempo, hacen constar en la citada certificación que han dado cumplimiento a lo establecido en el artº 38 de los Estatutos, habiendo destinado los fondos a la Asociación del Barrio denominada Asociación Juvenil Participativa (ASJUPAR).

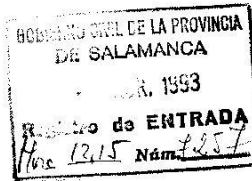
Se acompaña Hoja de la inscripción de disolución de la citada Entidad.

EL GOBERNADOR CIVIL


Fdº Francisco Javier Rodríguez Ruiz

MINUTA





Exmo. Sr.:

Dña Mercedes Iglesias Sánchez, Presidenta de la Asociación Colectivo Valhondo de Salamanca, con domicilio en esta ciudad, calle de Profesor Lucas, 23 e inscrita en el Registro Provincial de Asociaciones con el número 772 expone:

Que se dirige como presidenta de la Comisión liquidadora de la mencionada Asociación, cuya Asamblea General Extraordinaria celebrada con fecha 1 de marzo de 1.993 acordó su disolución por cese de actividades.

Seacompaña a este escrito certificación acreditativa del acuerdo de disolución.

En su virtud,

SOLICITO que tenga por comunicado el acuerdo de disolución y por consiguiente, solicitada la baja en el Registro Provincial de Asociaciones de ese Gobierno Civil.

En Salamanca a 1 de abril de 1.993.

Fdo.: Mercedes Iglesias.
(Presidenta)



EXCMO. SR. GOBERNADOR CIVIL DE SALAMANCA

Doña Francisca Gomez Mateos, secretaria de la Asociación Colectivo Valhondo con domicilio social en esta ciudad, Calle Profesor Lucas 23, e inscrita en el Registro Provincial de Asociaciones con el número 772

CERTIFICA:

Que em la Asamblea General Extraordinaria celebrada el fecha 1 de marzo de 1.993, previa convocatoria hecha en forma estatutaria se adoptaron los siguientes acuerdos:

1º) Dada la situación de la entidad sin socios que deseen continuarla ni, por tanto, recursos económicos que permitan su subsistencia, disolver la asociación a todos los efectos legales.

2º) Designar para que integren la comisión liquidadora, a tenor de los dispuesto en el artículo 37 de los Estatutos, a los miembros de la asociación, Doña Mercedes Iglesias Sánchez, Doña Francisca Gomez Mateos y Don Miguel Borrego Bermejo, los cuales se harán cargo de toda la documentación de la Asociación y en el plazo de quince días formalizarán un estado de cuentas, para que, una vez confeccionado den a los fondos que queden el destino estatutario.

3º) Según el artículo 38 de los Estatutos se destinaran los fondos resultantes a una asociación del barrio, en este caso la Asociación Juvenil Participativa (ASJUPAR).

4º) La citada comisión liquidadora queda facultada para dirigirse a través de su presidente a los organismos oficiales, a fin de acreditar ante los mismos la disolución de la asociación y el cumplimiento de los anteriores acuerdos.

Y para que conste y produzca los efectos que proceda expido esta certificación con el Vº Bº de la presidenta, en la ciudad de Salamanca a 5 de marzo de 1.993

La Presidenta

Mercedes Iglesias



La Secretaria.

Francisco

9.- MEMORIA DE ACTIVIDADES DE LA A.C. ORGANIZACIÓN CULTURAL ASTUDILLANA (OCA)

MEMORIA DE ACTIVIDADES DE LA ORGANIZACION CULTURAL ASTUDILLANA(OCA) DURANTE EL AÑO 1.986.

Este grupo cultural comenzó su andadura en Abril de 1.982, legalizándose en Noviembre de 1.983.

Surgió de las inquietudes de un grupo de astudillanos con deseos de ocupar el ocio creativamente y desarrollar en el pueblo una cultura progresista y participativa, alejada de condicionamientos políticos partidistas y religiosos.

Con el tiempo hemos ampliado nuestros objetivos que podríamos enumerarlos así:

- 1) Ofrecer posibilidades culturales y recreativas.
- 2) Enriquecimiento de la persona.
- 3) Fomentar la solidaridad.
- 4) Despertar la conciencia de castellanos, conocer y amar sus costumbres y tradiciones.
- 5) Desarrollar el respeto a la pluralidad de ideologías.

El grupo ha ido creciendo, no sin problemas, tanto cuantitativamente como cualitativamente. Nos hemos preocupado de mantener relaciones con otros Centros culturales de la provincia, así como de participar, con nuestros grupos, en fiestas y Semanas Culturales de pueblos de la provincia.

En el año 1.985, vista la demanda de grupos de Adultos para la obtención del título de Graduado Escolar, iniciamos clases noturnas. Los alumnos se matriculan en el CENEBA.

GRUPO DE JOTAS "TARRAÑUELA".

El grupo está formado por 25 personas, dos dulzaineros y dos tamborileros.

Después de cuatro años, el grupo se ha ido consolidando y algunos de sus miembros imparten clases a niños en edad escolar en número de 60.

Las actuaciones durante el año 1.986 han sido las siguientes:

Fiesta de Palacios del Alcor.

Fiesta de Boadilla del Camino.

Intercambio de actuaciones con el grupo de Piña de Campos.

Palencia, Escuela de Verano, organizado por el Concejo Educativo.

Astudillo, en el día del Voto Villa; Romería de Valdeolmillos; Fiesta de la

Cruz y II Jornadas Culturales y Recreativas.

ZANCUDOS.

El grupo de zancudos está compuesto por tres chicos y cuatro chicas.

Comenzó sus actuaciones hace tres años. Su objetivo es animar las fiestas con pasacalles acompañados por los dulzaineros.

ACTUACIONES:

Fiesta de Ibero de la Vega.
Palencia, Escuela de Verano, organizada por el Concejo Educativo de Castilla-León.
Astudillo, II Jornadas Recreativas y Culturales.

GUIÑOL.

El grupo está compuesto por cinco personas. Los muñecos y los guiones están realizados por los mismos miembros del grupo.

ACTUACIONES:

Fiesta de Ibero de la Vega.
Astudillo, II Jornadas Recreativas y Culturales.

GRUPO DE TEATRO "LA TITERA".

El grupo está compuesto por 14 personas. La obra representada fue "Anillos para una Dama" de Antonio Gala. Contó para sus actuaciones con el apoyo técnico del grupo de Teatro "Gente" de Palencia.

ACTUACIONES:

Astudillo, el día del Patrono de la Villa y repetición debido a que mucha gente no pudo entrar por poca capacidad del local, el domingo siguiente.

Las siguientes actuaciones fue con el patrocinio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia, en los siguientes pueblos: Villada, Guardo, Saldaña, Barruelo.

Participación en el mes de teatro organizado en San Cebrián de Campos.

En el teatro Principal de Palencia.

En Antigüedad y Calzada de los Molinos en el programa de Promoción de la Cultura en el Medio Rural, organizado por la Delegación Territorial de Educación y Cultura de Palencia.

GRUPO PARAMO.

Este grupo polifónico, compuesto por ocho personas, interpreta música culta y folk.

ACTUACIONES.

Guardo, Ribas de Campos, Baltanas, Osorno, Piña de Campos, Palencia (dos veces), Astudillo.

II CURSO DE CERAMICA.

Realizado durante el mes de Noviembre. Asistentes 15 personas. El curso constaba de dos partes: torno y modelado. Se hicieron piezas de torno y engobes.

ESCUELA DE DULZAINA.

Un miembro del Grupo OCA, es sabedor de las artes musicales, y vió la necesidad de aprender la dulzaina para acompañar al grupo de Jotas. Hace tres años, con el esfuerzo de toda la OCA se compró una dulzaina y ahora es él el que enseña a tres dulzaineros el arte del "pito castellano". Las clases son un día a la semana y ya colaboran en las actuaciones.

CURSO DE CONTABILIDAD

El curso está impartido por un miembro de la OCA. Asisten al Curso 20 personas. Las clases son los martes y tienen una duración de dos horas. Ya es el segundo año que se realiza.

GIMNASIA PARA MUJERES.

El curso es realizado por una maestra, miembro de la OCA. Se lleva cuatro años. En época invernal se realiza en el gimnasio del Centro Comarcal de E.G.B., durante la primavera en el polideportivo. Dentro del curso se realizan marchas en bicicleta y a pie. Asisten 16 mujeres.

BOLOS

Esta actividad surge por la inquietud de unas mujeres del grupo por recuperar la tradición astudillana del juego del "bolo cura". Juego que realizaban todas las mujeres de Astudillo en época de cuaresma.

Actualmente hay un grupo muy numeroso que lo realiza, incluso

han vuelto las rivalidades entre mujeres de distintos barrios.

Este año algunas se han federado para participar en el Campeonato entre pueblos organizado por la Diputación.

CHARLAS Y CONFERENCIAS.

Se han realizado los siguientes conferencias.

Tres sobre planificación familiar, con participación de miembros del Instituto de la mujer.

Una, dada por un médico, sobre "Enfermedades venereas".

La delegada de Sanidad habló sobre las UBAS, de reciente creación en nuestro pueblo.

II JORNADAS RECREATIVAS Y CULTURALES.

Se realizaron durante el mes de Junio. Constaron de las siguientes actividades:

Guñol

Concurso de dibujo al aire libre para niños de EGB

Cine-forum, con la película "El día despues"

Concurso de bolos.

Actuación de los grupos de jotas de Piña de Campos,

Frómista y "Tarrañuela" de la OCA.

Charla-coloquio con proyección de un montaje audiovisual por Jerónimo Aguado del grupo de Solidaridad con América Latina.

Charla y proyección audiovisual sobre "Los niños deficientes" por la sicóloga sra. Megino.

Actuación del grupo de teatro "Juan Salvador Gaviota" de Ribas de Campos, con la obra "Muerte de un payaso.

Pasacalles por los zancudos de la OCA.

Marcha en bicicleta para niños.

Campeonatos de baloncesto y futbito

Acampada de tres días a la zona del Espigüete (Palencia) y ascenso a dicha montaña.

CLASES DE ADULTOS.

Se realizan de octubre a junio, con clases de lunes a viernes, en horario nocturno, de dos horas de duración.

El objetivo es la obtención del título de graduado Escolar, para lo cual los alumnos se matriculan en los cursos a distancia del CENEBA. Asisten 24 personas, en dos niveles. Las clases las imparten personas de la OCA.

Este año se ha firmado un concierto con el Ministerio de Educación a través de Escuelas Campesinas de Palencia, dentro del programa de alfabetización de Adultos.

REVISTA LA OCA.

La revista "LA OCA" que nació para dar una mayor información a los astudillanos sobre la vida en el pueblo tanto social como de temas de gobierno municipal, va ya por el número 14.

Su periodicidad es trimestral. El consejo de redacción está compuesto por 8 miembros. Tiene secciones fijas como "Tablón de Anuncios", "Mente Sana, cuerpo sano", "Rincón Escolar" etc pero está abierta a todo tipo de colaboraciones.

La revista se financia económicamente por las suscripciones, en número de 260. Se tira a Offset y tiene una tirada de 300 ejemplares.



10.a.- LISTADO DE ASOCIACIONES CULTURALES DE LA PROVINCIA DE PALENCIA (1975-1996) (en CD ROM anexo)

10.b. - LISTADO DE ASOCIACIONES CULTURALES DE LA CIUDAD DE PALENCIA (1975-1996) (en CD ROM anexo)