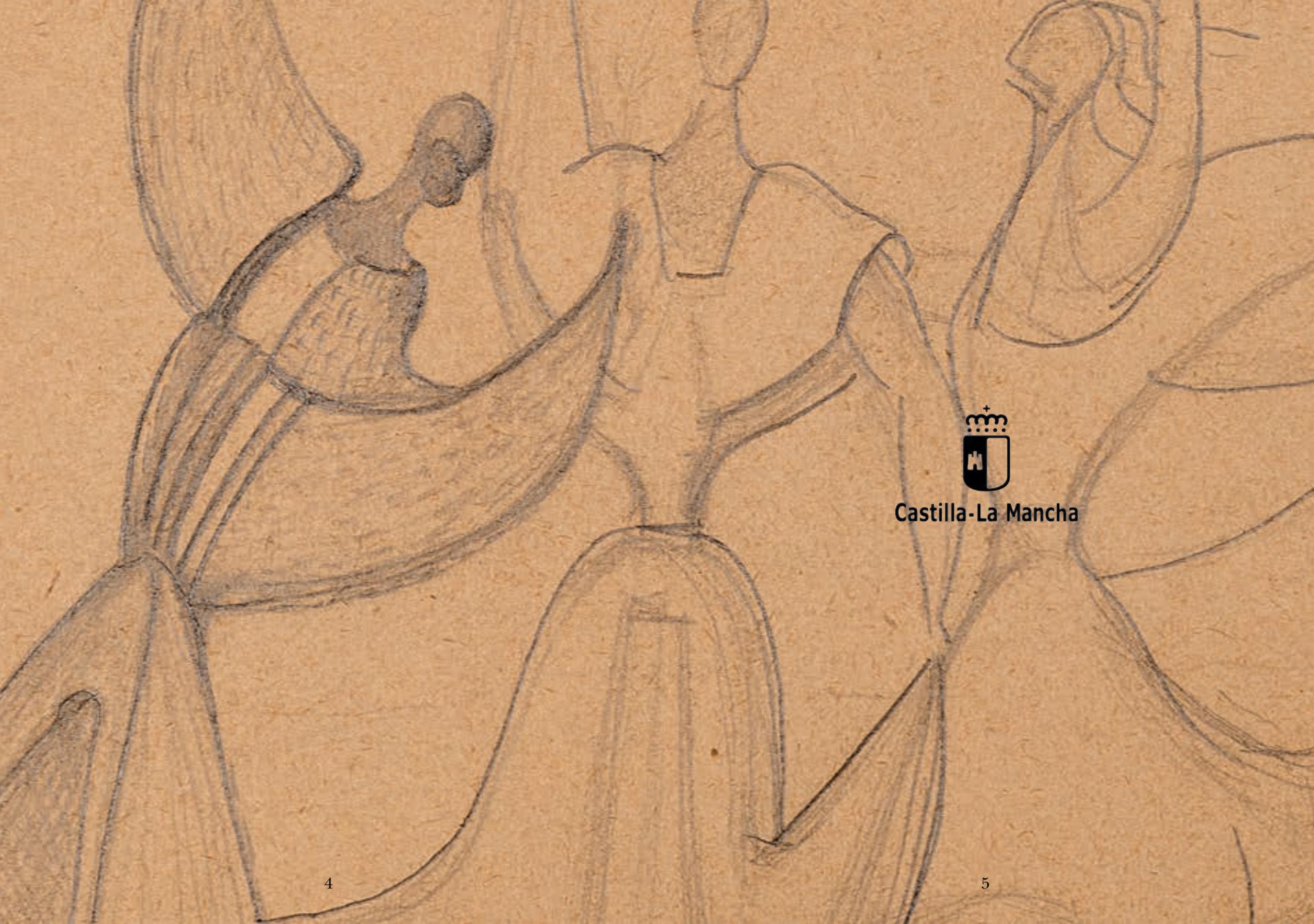




ALBERTO SANCHEZ





Castilla-La Mancha

ALBERTO SÁNCHEZ

Emiliano García-Page
Presidente/**President**
Junta de Comunidades
de Castilla-La Mancha

9

Un nuevo espacio para Alberto
A New Space for Alberto

Rafael Sierra
Director Artístico/**Artistic Director**
Colección Roberto Polo.
Centro de Arte
Moderno y Contemporáneo
de Castilla-La Mancha
Toledo/Cuenca

11

Artistas en el exilio
Artists in Exile

Antonio F. Dávila
Director/**Director**
Museo de Santa Cruz

19

Alberto en el Museo de Santa Cruz
Alberto at the Museo de Santa Cruz

Jaime Brihuega
Profesor emérito/
Professor Emeritus
Universidad Complutense

27

La poética de Vallecas
The Poetics of Vallecas

Paloma Esteban Leal
Conservadora 1990-2019/**Curator**
1990-2019 Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

37

En torno al artista
y a sus compañeros
*Around the Artist
and his Companions*

Ángel del Cerro del Valle
Historiador/**Historian**

47

Notas para una biografía
Notes for a Biography

59

Obra sobre papel
Work on Paper

137

Textos en inglés
English Translations

188

Créditos
Credits



UN NUEVO ESPACIO PARA ALBERTO

Emiliano García-Page Presidente Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha

Es una ocasión muy especial para nosotros la de poder ofrecer un nuevo hogar a un creador fundamental en el arte español del siglo XX, así como un ámbito adecuado para la exposición y contemplación de las obras de un artista emblemático que participó en la renovación de la cultura española que se gestó en el primer tercio del siglo XX, junto con una larga nómina no solo de pintores y escultores sino también de intelectuales y escritores de la talla de García Lorca, Alberti o Neruda. El mismo Alberti le dedicó un soneto al marcharse de Moscú, en 1956; decía que era consciente de que el poema lo animó mucho a proseguir su obra escultórica, interrumpida durante algunos años:

*“A ti, cal viva de Toledo, crudo
montón de barro, arcangelón rugiente
contra un violento, tórrido, inclemente
Apocalipsis del horror, grecido”.*

Los dibujos y esculturas que ahora se muestran en la antigua sacristía del convento de Santa Fe han sido seguramente olvidadas por muchos después de veintidós años sin que se hubieran vuelto a ver. Estas obras, propiedad del Ministerio de Cultura, habían sido depositadas en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Toledo (MACTO), ubicado en la Casa de las Cadenas; al cerrar este en 2001 se almacenaron en el Museo de Santa Cruz.

Culmina aquí un proyecto que une dos de las instituciones culturales más destacadas del Gobierno que preside: el Museo de Santa Cruz y la Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha (CORPO). La colaboración entre ambos, que ha empezado a tender puentes entre el arte antiguo y el moderno, ha dado, en este caso, la oportunidad de que la obra de Alberto Sánchez pueda entablar un diálogo con las vanguardias internacionales –que componen la mayor y más singular riqueza del segundo de estos museos–, coetáneos del propio Alberto, quien de este modo queda situado en el contexto que le corresponde.

Y así debe ser, pues el apego a su tierra y su voluntad de renovar el arte desde una profunda raíz española no se contradicen con el signo de los tiempos, que era profundamente universal y así supo entenderlo nuestro artista: nunca se quedó en lo local a pesar de la presencia de temas del terruño en su producción. Basta recordar su emblemática participación en la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna, celebrada en París, en 1937, en plena Guerra Civil: imagen inolvidable, a la entrada del pabellón español se erguía, orgullosa y gallarda, su escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*.

Queremos sumarnos, en fin, al espíritu –tan oportuno para este momento– del final del citado soneto de Alberti:

*“Vengo a decirte: a caminar, hermano.
Que muy pronto en la palma de tu mano
con nueva luz se amasará Toledo”.*



ARTISTAS EN EL EXILIO

Rafael Sierra Director artístico Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha

Le tocó a Alberto Sánchez constituirse en figura emblemática de un hecho trágico para cualquiera pero que lo es doblemente para un artista: más allá de lo puramente humano, el exilio de quien ha hecho de la creación artística su vocación y su profesión posee una dimensión

más, pues con harta frecuencia supone exponerse a los peligros del olvido -si la situación política regresiva resultante es duradera- para los que ya pueden hacer gala de una trayectoria y gozan de prestigio, en tanto que los que se están iniciando en este difícil y competitivo mundo ven modificados e incluso arruinados sus objetivos y trayectorias. Así sucedió en España por la derrota de la República y por el exilio, una tragedia que desangró al país no sólo físicamente sino también intelectualmente;

innumerables escritores, artistas, filósofos y científicos tuvieron que partir, ya para salvar la vida o evitar represalias de consecuencias imprevisibles, ya para desarrollar sus carreras en libertad. Tras una primera oleada en 1936, la de 1939 sería de dimensiones inmensamente mayores y ya definitivas. Aquel florecimiento del pensamiento y la cultura tuvo mucho que ver con las libertades conquistadas por la República y su puesta en obra por diversas instituciones públicas o privadas como la Institución Libre de Enseñanza,

que, fundada en 1876, plasma los ideales de la filosofía krausista en una serie de innovaciones pedagógicas encaminadas a la formación integral de la persona. En los comienzos del nuevo siglo recogerá la preocupación por el atraso educativo y cultural y tendrá un papel decisivo en la reducción del nivel de analfabetismo. Inicialmente su influencia es transmitida por los liberales a través del Partido Republicano y por el Partido Socialista; la política de escolarización y alfabetización de la II República culminará el programa. Pero la guerra y la posguerra liquidaron el

**ARTISTAS
EN EL
EXILIO
Rafael
Sierra**

proceso de modernización y detuvieron el avance de la alfabetización y la educación.

El exilio republicano de 1936-1939 es una de las cuestiones más tratadas por la investigación historiográfica actual en España. Mireia Capdevila Candell, en su pormenorizado estudio del exilio catalán, señala como un principio histórico de años recientes el haber fijado la existencia de diversos exilios -nacional, ideológico, cultural- dentro del marco de referencia general. En el caso de Cataluña, se ven obligados a marchar no sólo quienes forman la estructura institucional entera sino también los protagonistas del entramado cultural y dentro de él numerosos artistas.

En esa tesitura se ven los más grandes poetas españoles del momento: Luis Cernuda, que pasaría por Inglaterra, Estados Unidos y México y en cuya poesía se percibe a menudo una permanente nostalgia de España; Rafael Alberti, que en compañía de su esposa, María Teresa León, marcha a Francia y Argentina y regresa en 1977; Juan Ramón Jiménez y su periplo americano, o Pedro Salinas, que ya percibía el peligro de los odios y rencores antes de la guerra y para quien, según sus palabras, el viaje supuso “la verdadera salvación”. Son otros ejemplos destacados la filósofa María Zambrano, la actriz Margarita Xirgu, estrechamente relacionada con el teatro lorquiano, y el cineasta Luis Buñuel, que, como tantos otros, halló refugio en México gracias a la política de acogida del presidente Lázaro Cárdenas.

Nadie podría olvidar el drama que vivió Antonio Machado, alumno precisamente de la Institución Libre de Enseñanza: desde Valencia, el último reducto de la legalidad, parte a Barcelona y de allí a Colliure, donde fallece al mes de dejar España y donde fue enterrado, así como Manuel Azaña, el último presidente de la República, refugiado en Montauban, otra ciudad del sur de Francia, donde murió. Pero peor aún fue la suerte de los que no tuvieron tiempo u ocasión de exiliarse: ninguna tragedia mayor que el cobarde

asesinato de Federico García Lorca, que ha permanecido en la memoria colectiva como el colmo no solamente de la crueldad sino de la absurda autodestrucción de una sociedad polarizada hasta desarrollar instintos cainitas. El exilio obligado ha sido un fenómeno repetido en la historia de España, desde la expulsión de los judíos en 1492 y la de los moriscos en 1609, y siempre con el mismo resultado, un severo empobrecimiento del país en términos no sólo económicos y sociales sino también culturales e intelectuales, lo que es quizá más grave aún porque supone drenar sus energías para el presente y para el futuro; en el primer exilio que podemos calificar de moderno, entre los siglos XVIII y XIX, es de señalar el elevado número de intelectuales y artistas que hubo. Hay que recordar que el término “exilio” y sus derivados no se generalizan en castellano hasta 1939; antes se hablaba de “destierro”, una práctica punitiva muy antigua y que luego deviene castigo poco menos que automático de la disidencia política e incluso ideológica. En el XVIII se calca el término francés y se habla de “emigrados”, que son los que buscan ponerse a cubierto en otras tierras de la persecución de un régimen tiránico. No fue, en fin, hasta las últimas décadas del XIX -la

época de la Restauración monárquica con Alfonso XII- cuando la palabra dejó de tener un sentido esencialmente político y adquirió el actual, casi exclusivamente económico.

En el período que nos ocupa, muchos artistas plásticos siguieron los pasos de los hombres y mujeres de letras: Gregorio Prieto, refugiado en Londres, se ha dado más a conocer también por su estrecha relación con Lorca y Cernuda, por su obra literaria y por su temprano regreso a España, pero hay otros asimismo dignos de mención, como el barcelonés Vicente Rojo, sobrino del general Rojo, uno de los artífices de la Defensa de Madrid

tras el levantamiento fascista. Fue uno de los diseñadores de *Artes de México*, una revista de referencia, y un elemento esencial de la gráfica en México y Latinoamérica; ahonda en las relaciones entre pintura, diseño gráfico, diseño editorial, libros de artista, grabado, caligrafía, escultura, dibujo, geometría, color y abstracción.

José Moreno Villa, malagueño que vivió en México hasta su muerte en 1955, fue poeta, pintor, dibujante, historiador del arte, bibliotecario... Otro caso especialmente interesante, menos conocido, es el del

dibujante catalán Josep Bartolí, combatiente en el frente de Aragón; tras huir a París, fue capturado por la Gestapo en Vichy y enviado al campo de concentración nazi de Dachau, el cual, en principio establecido para comunistas y otros disidentes políticos, se convirtió en auténtico campo de la muerte cuando las SS se hicieron cargo de él. Por fortuna, pudo escapar del tren que allí lo conducía y seguramente a ello debió el salvar la vida. Según explicó su sobrino Georges, “su lápiz era, en cierto modo, el fusil que le habían confiscado”, y se valía de él para mantener la lucha. Después de un tiempo en México se instaló en Nueva York, donde pasó el resto de su vida. Remedios Varo, gerundense adscrita al surrealismo, tiene una relación con el exilio español un tanto diferente, pues había marchado a París

en 1937 y cuando Francia fue invadida por Alemania huyó a México, donde murió en 1963. Pero uno de los más destacados por su compromiso político y por el genio único del que hizo gala para trasladarlo a sus carteles y fotomontajes es Josep Renau, militante comunista valenciano. Con la derrota del 39 marchó al exilio; primero se estableció en México y en 1958 en Alemania Oriental; falleció en Berlín Este en 1982. Fue el autor de los fotomontajes expuestos en el Pabellón de la República Española en la histórica Exposición Internacional de París de 1937, donde se presentaron a los ojos del mundo dos obras emblemáticas que siguen siendo testimonio conmovedor de aquellos terribles momentos, debidas una a Picasso y otra a Alberto Sánchez. Josep Lluís Sert, arquitecto catalán, había pedido a Picasso que realizara un mural para el Pabellón; en abril, el bombardeo de Guernica por los nazis, aliados de Franco -el primer ataque aéreo indiscriminado contra una ciudad indefensa y su población civil- inspiró a Picasso el tema para aquel mural, que acompañó a la escultura de Alberto *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, como doble emblema respectivamente de suma barbarie y de esperanza que se resiste a dejarse aniquilar a pesar de todo.

También en 1937 realizó Picasso *Sueño y mentira de Franco*, dos grabados compuestos de dieciocho pequeñas escenas y en paralelo al poema del mismo título que escribió a la par, creados para su venta conjunta en la Exposición de París de 1937 con objeto de aportar fondos al bando republicano en la guerra.

La peripecia de los artistas españoles exiliados en Francia es estudiada a fondo por Violeta Izquierdo en *El arte del exilio republicano español*, donde reseña el encuentro de estos artistas con las vanguardias y la influencia recíproca entre ellos y el nuevo entorno, y recorre las trayectorias que siguieron en

Francia, desde donde pasaron a otros países europeos e hispanoamericanos. Forman dos grupos que viven en ambientes muy distintos: los que se afincan en París, en el entorno cultural más refinado del mundo, y los que se quedan en Toulouse, un centro meridional de carácter más popular y sindical, en la órbita de la CNT. En la capital francesa estaban algunos grandes artistas españoles desde principios del siglo, como Picasso desde 1903 o Juan Gris desde 1906, o incluso antes, como Julio González desde 1900. Dice la autora del mencionado estudio que el tiempo y el olvido han borrado parte de su presencia pero no han conseguido hacer desaparecer sus nombres de la memoria colectiva, y que su texto responde a su voluntad de recordar y honrar a todos ellos, a lo cual queremos sumarnos desde estas páginas.

Podemos añadir otra diferencia entre unos exilios y otros, una distinción en la que a Alberto Sánchez le tocó la peor parte. Una cosa era hallar amparo en la culta y democrática Francia, con su clima amable y su lengua, que algunos de ellos dominaban pero en cualquier caso estaba a su alcance aprender, un exilio que fácilmente se podía tornar cómodo y acogedor, o bien en otros países de Europa occidental, hogar común de

todos los europeos, y otra muy distinta ir a parar a Rusia, un medio hostil por la lengua, el clima y las duras condiciones de vida, y precisamente aquellos años, en los que los ideales de la Revolución de 1917 habían quedado aplastados por la vesania estalinista. Y, en lo artístico, un decreto de Stalin impone en 1932 el realismo socialista y se cortan de raíz los experimentos vanguardistas y la explosión de creatividad que la Revolución había impulsado.

Alberto se vio empujado por las fuerzas más negativas que pueden acosar a un ser humano; primero, el hambre y la miseria que llevaron a tantas personas de las provincias a Madrid u otras ciudades donde esperaban encontrar una vida mejor; sufrió así un primer exilio, el exilio interior. Después, la Guerra Civil lo envía al desarraigo radical y lo obliga a cruzar Europa con pocas esperanzas de regresar. Finalmente, y ya tras

su muerte, padece un tercer exilio en la “persona” de sus obras, precisamente de las conservadas en Toledo, acogidas en el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo (MACTO), que tenía su sede en la Casa de las Cadenas pero que cerró en el año 2001 de modo que acabaron almacenadas en el Museo de Santa Cruz y nadie pudo verlas durante los veintitrés años transcurridos desde entonces. Ahora, por fin, nuestro conjunto empeño lo ha rescatado al menos del tercero de sus exilios. En esta línea, nos complace asimismo su presencia, al menos testimonial, en algunos espacios

públicos de Madrid y Toledo.

Al igual que el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) se convirtió en espacio de referencia del escultor Julio González, con el que hemos configurado en Toledo en torno a esta colección de obras tenemos la voluntad de constituir en lo sucesivo el espacio de referencia de Alberto Sánchez.

Sólo hemos citado unos cuantos nombres de la larga nómina de talentos muchas veces frustrados o desperdiciados, pero para concluir queremos evocar una circunstancia histórica distinta pero en muchos aspectos paralela: el

exilio español en tiempos de las guerras napoleónicas y del despotismo nada ilustrado de Fernando VII, despotismo que envió a Francia a uno de los pintores más insignes de la historia del arte: Goya, cuya misma suerte corrieron durante muchos años los "afrancesados", término que se acuñó -con intención peyorativa- para motejar a las personas más cultas, civilizadas y progresistas que había entonces en España, y fue inicialmente aplicado a los colaboradores y partidarios del rey José Bonaparte -casi tan satanizado en España como Napoleón, su hermano-, introductor de avances y mejoras en todos los órdenes pero odiado por los partidarios de la más negra reacción, perfectamente personificada en la siniestra figura de Fernando VII. Desde su regreso a España y al trono en 1814 trunca éste los intentos de transformación y modernización de España conforme a los modelos europeos que tan buenos resultados estaban dando; triunfan de nuevo los privilegios, el oscurantismo, la ignorancia y la superstición. Goya mantenía estrechas relaciones con

los ambientes ilustrados: Jovellanos, Moratín, Meléndez Valdés, José Marchena, Cabarrús, Azara, Ceán Bermúdez, Pignatelli... En 1790, las fuerzas reaccionarias de Europa responden a los acontecimientos de la Revolución francesa con temor; en España, la mayoría de los miembros de ese grupo ilustrado tienen que huir rumbo a diversos destinos (Londres, el mediodía francés o París, como en el 39, y América). Este exilio liberal no dejará de trabajar en pro de las libertades, participando en conspiraciones y planes revolucionarios pero también con sus tareas literarias y periodísticas. También en la restauración

absolutista de 1823, tras el breve paréntesis del Trienio Liberal, tuvo lugar el inevitable exilio de elementos progresistas, que duraría hasta la muerte del nefasto Borbón y el fin de su feroz represión en 1833, en el período oportunamente denominado "la década ominosa". Es en esta última etapa cuando Goya decide abandonar España. En 1814, él y su hijo habían pasado la depuración de funcionarios de Palacio y se le habían confirmado sus salarios, pensiones y derechos civiles; en su cargo de pintor del rey tuvo que retratar a éste en alguna ocasión: en esas efigies se puede ver un excelente retrato psicológico de aquel sujeto y adivinar la poca simpatía que le inspiraba, sin que haya más muestras de una mala relación. Pero en 1824 le pide permiso para ir a tomar las aguas en Francia y marcha a Burdeos de camino

a París. El resto de la historia es de todos conocida: su huida fue silenciosa y sin alharacas; incluso en una visita a Madrid en 1826 solicitará su retiro a Fernando VII, quien se lo concede junto con una pensión anual. Es muy célebre el comentario de Moratín en una carta de finales de aquel año; cuenta en ella que el pintor llegó a Burdeos "sordo, viejo, torpe y débil y sin saber una palabra de francés y tan contento y tan deseoso de ver mundo".

Aquel joven de ochenta y dos años mantuvo hasta el último aliento la curiosidad por todo, sin excluir su nueva situación de exiliado; sabemos por otra carta de Moratín que estaba encantado con la ciudad, el campo, el clima, las cosas de comer y la independencia y tranquilidad que gozaba. Fue, en fin, un exilio dulce, aunque de poca duración. Entretanto iba transcurriendo la década ominosa, que se haría sin duda muy larga, pero peores habrían de ser las cuatro décadas ominosas que comenzaron en 1939.



ALBERTO EN EL MUSEO DE SANTA CRUZ

Antonio F.
Dávila

Director del Museo
de Santa Cruz

El 12 de marzo de 1975 se inauguraba el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, en la conocida “Casa de las Cadenas”, sita en la calle de las Bulas, número 15, en pleno barrio de la Judería. Durante los años en los que permaneció abierto, hasta septiembre de 2001, la obra de Alberto ocupó un lugar destacado en la exposición, al tratarse de uno de los artistas mejor representados tanto por el número de obras como por su indiscutible calidad. Pero ¿cómo llegaron esos bienes a formar parte de la colección del Museo de Santa Cruz? Para responder a esta pregunta se hace necesario retroceder a 1973 y, más concretamente, al 16 de noviembre, fecha del Decreto 3121/1973, por el que se crea el

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo (B.O.E. de 12 de diciembre). En el mismo se señala como justificación que, dada la vinculación de la ciudad de Toledo con las Bellas Artes, se hace necesaria “la instalación de un Museo de Arte Contemporáneo que complemente la amplia visión artística tan cumplidamente expuesta en sus diferentes museos y monumentos”. Además, se vincula al Museo de Santa Cruz como institución filial, dependiente del entonces Ministerio de Educación y Ciencia, a través de su Dirección General de Bellas Artes. Finaliza el decreto indicando el origen de sus fondos, a saber: obras propiedad del Estado que se destinen a esta institución; donativos, legados o depósitos que realicen instituciones y particulares; bienes que adquiera el Estado con destino al museo y reproducciones y documentos que, por su calidad y poder evocador, merezcan ser expuestos. Como

**ALBERTO
EN EL
MUSEO
DE SANTA
CRUZ**
**Antonio F.
Dávila**

curiosidad hemos de señalar que, aunque el museo cerró sus salas al público en septiembre de 2001 -tras lo cual se depositaron los fondos en dependencias directamente gestionadas por el Museo de Santa Cruz, e incluso se desafectó el uso del inmueble por parte del Estado mediante Orden del Ministro de Hacienda y Administraciones Públicas de fecha 7 de julio de 2014 y se devolvió al Ayuntamiento de Toledo, anterior

propietario-, el museo sigue existiendo, al menos desde el punto de vista administrativo, al no haberse derogado su decreto de creación.

Continuando con la historia del Museo de Arte Contemporáneo, unos meses después, el 20 de marzo de 1974, el Director General de Bellas Artes nombraba Director Técnico del museo a Joaquín de la Puente Pérez, del cuerpo facultativo de conservadores de museos y en ese momento subdirector del Museo del Prado. Aunque no se puede determinar con claridad cuál fue el grado de responsabilidad de los agentes intervinientes en la llegada de fondos, no hay que desdeñar la labor de Joaquín de la Puente. Por el contrario, los expedientes administrativos parecen denotar una notable influencia del recién nombrado director técnico en la decisión de algunos artistas y familiares de donar obras para el nuevo museo. Así, lleva fecha de 21 de marzo de 1974 -sólo un día después de su nombramiento- la carta de propuesta de donación de nueve esculturas y once dibujos de Alberto, firmada por Jorge L. Lacasa Sancha, sobrino del artista, dirigida al Director General de Bellas Artes, Joaquín Pérez Villanueva. En ese mismo documento menciona que está pendiente la adquisición por parte del Estado de la escultura *Mujer castellana*, indicándose que el Museo Español de Arte Contemporáneo tiene un especial interés por esta obra. Añade además que el bien ya se encuentra en Toledo, depositado por dicho museo.

En una misiva posterior, esta vez dirigida a Joaquín de la Puente, Jorge L. Lacasa Sancha advierte de un error en

la relación de los bienes que propone en donación y señala que la obra denominada *Mujer en verde* en realidad se denomina *Mujer castellana*, como la pieza que se pretende comprar, pues se trata de dos obras diferentes aunque de similar temática.

El error se mantendrá en la resolución del Director General de Bellas Artes de 1 de junio de 1974 (B.O.E. de 17 de agosto), mediante la cual se aceptan diversas donaciones hechas al Estado español, todas ellas entregadas directamente por

sus autores a excepción de una donada por un particular y de las ofrecidas por Jorge L. Lacasa Sancha. En su totalidad se destinan al Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, antes de que hayan transcurrido tres meses desde el nombramiento de Joaquín de la Puente y tras medio año desde el decreto de creación del museo. Es evidente, por tanto, que la aparición de esta institución generó importantes expectativas en el sector artístico, al menos en Toledo, Madrid y la zona centro. Amalia Avia, Juan Barjola, José Beulas, Álvaro Delgado, Luis García-Ochoa, Enrique Gran, Rafael Martínez Díaz, Francisco Núñez de Celis, Gregorio del Olmo, Mariano Peláez, Rafael Reyes Torrent, Francisco San José, Joaquín Vancells Puig y Alberto son los artistas representados en este expediente de aceptación de donación.

En la resolución se enumeran los bienes donados por la familia del artista toledano; son los siguientes:

“Bronces: *Mujer de la estrella*, *Minerva de los Andes*, *Toros ibéricos*, *Casa del pájaro ruso*, *Dama del pan de Riga*, *Reclamo de alondra*, *Maternidad*, *Toro*, *Mujer en verde*.

Dibujos: *La pareja humana*, *Mujer*, *Varón dinámico*, *Mujer sentada*, *Tres figuras*, *Proyecto para una escultura*, *Dos pájaros*, *Dibujo*, *Tres figuras*, *Escultura para un puerto*, *Tres figuras femeninas*”.

Todas estas obras, incluyendo la erróneamente denominada *Mujer en verde*, esto es, *Mujer castellana*, se pueden contemplar en el nuevo espacio destinado al artista en la Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha, con excepción de *Toros ibéricos*, actualmente expuesta en las salas permanentes del Museo de Ciudad Real, sede Convento de la Merced.

Conviene explicar, antes de seguir describiendo cómo llegaron las demás obras de Alberto al Museo de Santa Cruz, una particularidad de este primer bloque: sorprende que algunas de las obras expuestas se encuentren fechadas con posterioridad a la muerte del artista. Son en concreto las esculturas *Maternidad*, una de las dos *Mujer castellana*, *Casa del pájaro ruso*, *Toro*, *La mujer de la estrella*, *La dama del pan de Riga*, *Reclamo de*

alondras y *Minerva de los Andes*. Todas estas piezas se fundieron entre 1972 y 1974 en la Fundición Parellada (Lliçà d'Amunt, Barcelona) y en la Fundición Eduardo Capa (Madrid). De hecho, existen otros ejemplares de esas obras en otros museos y en colecciones privadas, realizadas con otros materiales (Brihuega y Lomba 2001, 299, 301, 302, 305, 310, 312, 313, 315 y 322). Por tanto, dada la cercanía de fechas entre la creación e inauguración del museo, la fundición de las piezas y su donación, da la sensación de que se realizaron ex profeso para el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, complementando la cesión de los dibujos, esos sí indudablemente surgidos de la mano del artista.

Siguiendo con el relato de la llegada de las obras de Alberto al

**ALBERTO
EN EL
MUSEO
DE SANTA
CRUZ
Antonio F.
Dávila**

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, habría que mencionar la propuesta de venta de la otra escultura denominada *Mujer castellana*, por parte de su sobrino, Jorge L. Lacasa Sancha. Esta obra se ofreció al Estado el 11 de diciembre de 1971, según certifica Álvaro Martínez-Novillo González, subdirector del Museo Español de Arte Contemporáneo, el 16 de abril de 1975. En ese documento se indica, además, que la Comisión

Asesora de adquisiciones de obras de arte contemporáneo, en su reunión de 2 de mayo de 1972, aceptó su adquisición, aunque quizá sería más acertado señalar que informó favorablemente sobre su compra, y que dicha obra, desde esa fecha, se depositó en los almacenes del Museo Español de Arte Contemporáneo, de donde salió en noviembre de 1973 para ser expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.

En el mencionado documento se reconoce que la obra todavía no se ha comprado y se solicita su adquisición de manera urgente, dada su calidad y su valoración, que no se considera elevada.

La carta del subdirector del Museo Español de Arte Contemporáneo debió de surtir efecto, ya que en oficio firmado por el jefe de sección de Asuntos Generales de Museos, fechado el 8 de septiembre de 1975, se notifica a Jorge L. Lacasa Sancha que el ministro de Educación y Ciencia ha comunicado al Director General del Patrimonio Artístico y Cultural la resolución de adquisición de una serie de obras de arte, entre las que se encuentra *Mujer castellana*, la obra de Alberto, aunque ahora se decide destinarla al Museo de Arte Contemporáneo de Toledo y no al Museo Español de Arte Contemporáneo, institución que, como ya hemos dicho, había mostrado un gran interés. Se pagaron por el bien 1.200.000 pesetas, la cantidad propuesta desde un principio, y la entrega se formalizó mediante acta firmada en Toledo el 5 de noviembre de ese año por Francisco Xavier de Salas Bosch, a la sazón director del Museo del Prado, en representación de la Intervención

General de la Administración del Estado; Joaquín de la Puente, director técnico del museo toledano, y Jorge L. Lacasa Sancha, hasta ese momento propietario del bien. Tras la revisión y análisis de todos los documentos mencionados cabe preguntarse por qué esta obra no quedó adscrita al Museo Español de Arte Contemporáneo y se destinó a la institución toledana, cuando responsables del primero de esos dos museos habían insistido en su adquisición. Indudablemente, influirían su depósito

con anterioridad en Toledo y la inauguración del museo toledano unos meses antes que la exposición permanente del madrileño, ambas en 1975. De esta forma, cuando se comunica la compra, en Toledo ya existía un museo abierto al público en el que las obras de Alberto, donadas en su totalidad por su familia, gozaban de una situación de privilegio al ser el artista mejor representado. Además, no se debe olvidar que ese mismo año veía la luz el Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo (De la Puente y de Santa Ana, 1975), encabezado por la obra del artista. En definitiva, se cumplían los deseos manifestados en algunas de sus cartas por Jorge L. Lacasa Sancha, que ponía como condición para la donación que se creara un museo o espacio único para Alberto en Toledo, siempre y cuando las administraciones responsables se comprometieran a mantenerlo y a publicar los catálogos correspondientes.

En todas estas negociaciones, la figura de Joaquín de la Puente debió de ser clave para reunir todos estos bienes, máxime si se tiene en cuenta su posición como subdirector del Museo del Prado, sin olvidar a Matilde Revuelta Tubino, directora del Museo de Santa Cruz, del que dependía el de Arte Contemporáneo. Sólo así pueden explicarse no solamente las donaciones de la familia de Alberto sino también las de los otros artistas que ampliaron la colección de ese museo y los generosos depósitos gestionados desde el Ministerio -de los que todavía quedan algunas obras en el Museo de Santa Cruz- de artistas como Amalia Avia, Juan Barjola, Agustín Celis, Pancho Cossío, François Desnoyer, Francisco Ecház Buisán, Menchu Gal, Cirilo Martínez Novillo, Iván Metrovic,

Agustín Redondela, Fernando Sáez González, Joaquín Vaquero Turcios o Antonio Zarco.

Tras esta adquisición no ingresarán nuevas obras de Alberto hasta después de la asunción de competencias en materia de cultura por parte de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Tras los correspondientes decretos de transferencia a favor del gobierno regional, el Museo de Santa Cruz, junto con sus filiales

y sus colecciones, incluido el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo y todas las obras allí conservadas, pasaron a ser gestionados por la Junta, aunque sin perder su titularidad estatal. Esto ha supuesto que las obras de Alberto que ingresaron con posterioridad, a mediados de los años ochenta, ya no son de titularidad estatal sino propiedad de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

La primera de las obras que ingresa de esta forma en el museo es la maqueta en escayola de la obra *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* y un vaciado en bronce. El Grupo Tolmo fue el responsable de esta nueva donación, efectuada en septiembre de 1990. Con la reproducción a escala de una de las obras originales de Alberto más conocidas se

**ALBERTO
EN EL
MUSEO
DE SANTA
CRUZ**
**Antonio F.
Dávila**

quería rendir homenaje al artista toledano. Se pretendía que el vaciado se instalara en un espacio público de la ciudad, como se hizo el 7 de diciembre de ese mismo año, fecha en que se ubicó en la plaza Barrio Nuevo de Toledo, donde se encuentra actualmente. La maqueta de escayola, propiedad de la Junta, se muestra en el Museo de Ciudad Real, sede Convento de la Merced.

En 1994 se adquiere una nueva obra de Alberto. En este caso se trata del único grabado que conserva el museo de este autor; está realizado a partir de un dibujo original, *Estudio para remates de esculturas*, bien conocido por figurar en diversas publicaciones sobre el artista (Museo Español de Arte Contemporáneo, 1970, 77; Centro de Arte M-11 1975; Brihuega 1997). Finalmente, el 23 de abril de 2007 (DOCM de 3 de mayo), se resolvía la adquisición del dibujo *Tres Figuras*, obra original de Alberto, a Guillermo de Osma S.L. Como en el caso anterior, se trata de un dibujo conocido por haberse incluido en varias exposiciones temporales (Brihuega y Lomba 2001, 343). Salvo esta última obra, comprada una vez cerrado el Museo de Arte Contemporáneo, las demás se pudieron contemplar en sus salas dedicadas a Alberto. El cierre del museo en septiembre de 2001 era en principio temporal, ya que el motivo era la realización de unas obras de mejora por parte del Ministerio. Sin embargo, la Casa de las Cadenas no volvió a abrirse al público y todos sus fondos se trasladaron a los almacenes del Museo de Santa

Cruz, institución de la que dependía. Esto no significa que dichas obras, incluidas las de Alberto, se arrinconaran para ser olvidadas. Como sucede en todos los museos, el personal del mismo se responsabilizó de su custodia y conservación. Actualmente, todas las obras de Alberto se hallan accesibles para los investigadores y buena parte de ellas han podido ser contempladas en exposiciones temporales celebradas en diversas ciudades españolas, como ha sido el caso de las muestras *Alberto*



Imagen del patio del antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. En primer plano, *Mujer de la estrella*.

El antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. Una de las salas de la planta primera dedicada a Alberto. Se observan la *Minerva de los Andes*, *Toros ibéricos*, la *Casa del pájaro ruso* y varios dibujos.



obras. Con esta operación, liderada por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la ciudad de Toledo recupera para su disfrute y contemplación el importante legado de Alberto, conservado en el Museo de Santa Cruz.

1895-1962, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el propio Museo de Santa Cruz y en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, entre 2001 y 2002 (Brihuega y Lomba 2001); *Memoria rusa de España*. Alberto y *el Quijote de Kózintsev*, celebrada durante 2005 y 2006 en Albacete y Córdoba (Brihuega y Sánchez 2005, 119-126) o *Monumento a los pájaros*. *Hito y mito, una escultura de Alberto Sánchez*, Madrid, 2010 (Zarza 2010, 26-27), entre otras. Buena prueba del trabajo realizado por el museo durante estos años es que para su nueva exhibición no han requerido restauración. Solamente se han vuelto a enmarcar los dibujos, mejorando sus condiciones de conservación y exhibición, y se han sustituido sus antiguas peanas de madera por otras más funcionales y que aportan más seguridad a las piezas. Estas tareas están siendo llevadas a cabo desde la Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha, en colaboración con el Museo de Santa Cruz, impulsados por la apertura de un nuevo espacio en el antiguo convento de Santa Fe, sede de dicha colección, para la exhibición de la obra de Alberto. En concreto se están acondicionando la antigua sacristía del convento y un patio anejo para instalar allí las

Boletín Oficial del Estado (1973): Decreto 3121/1973, de 16 de noviembre, por el que se crea el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. Núm. 297, 12 de diciembre de 1973.

Boletín Oficial del Estado (1974): Resolución de la Dirección General de Bellas Artes por la que se aceptan diversas donaciones de particulares con destino al Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, integrado en el Patronato nacional de Museos. 17 de agosto de 1974.

Brihuega, J. (1997): *Alberto Sánchez. 1895-1962*. Dibujos. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Brihuega, J. y Lomba, C. (dir.) (2001): *Alberto*.

[BIBLIOGRAFÍA] 1895-1962. Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Brihuega, J. y Sánchez, A. (2005): *Memoria rusa de España*. Alberto y *el Quijote de Kózintsev*. Sociedad estatal de Conmemoraciones Culturales, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005 y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí de Córdoba. Centro de Arte M-11 (1975): Alberto. Catálogo de la exposición antológica del escultor Alberto Sánchez en el Centro de Arte M-11 de Sevilla. Enero-Feb. 1975. Centro de Arte M-11. De la Puente, J. y de Santa Ana, F. (1975): *Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo*. Ministerio de Educación y Ciencia. Museo Español de Arte Contemporáneo (1970): *Alberto*. 1895-1962. Ministerio de Educación y Ciencia. Zarza, R. (co.) (2010): *Monumento a los pájaros*. *Hito y mito, una escultura de Alberto Sánchez*. Comunidad de Madrid.



LA POÉTICA DE VALLECAS

Jaime Brihuega
Profesor emérito
Universidad
Complutense

La llamada Escuela de Vallecas ¹ constituye uno de los capítulos más importantes entre los acontecidos en el espacio de las vanguardias artísticas y literarias de la España de los años treinta. Un periodo que supuso el tramo final de lo que conocemos como la Edad de Plata. Alberto, nombre con el que ha quedado consagrado para la historia del arte el escultor toledano Alberto Sánchez, fue el verdadero epicentro de esta experiencia ². Olvidada tras el desenlace de una Guerra Civil que acabó con la democracia que había traído a España la Segunda República, la memoria de aquella Escuela de Vallecas, verdadera poética en toda la extensión del término, sobrevivió en la postguerra bajo la forma de un confuso mito, solapado a su vez con una segunda experiencia vallecana, muy diferente, que protagonizaría Benjamín Palencia en los años cuarenta. A partir de los años sesenta, la historiografía fue desvelando ese mito en sus verdaderos términos, por lo que hoy ya conocemos y valoramos la Escuela de Vallecas en su verdadera dimensión ³.

Estamos hablando de una experiencia en la que participaron personajes fundamentales para la renovación de la cultura española del primer tercio del siglo XX. La nómina es extensa y deslumbrante, pues entre los que de manera más o menos asidua e intensa participaron en ella, cabe citar, entre otros, los nombres de artistas como Alberto, Pancho Lasso, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Juan Manuel Díaz Caneja, Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa, Nicolás de Lekuona, Enric Climent, Tónico Ballester, Eduardo Díaz Yepes, Luis Castellanos, Francisco Mateos, Rafael Pérez Contell, Timoteo Pérez Rubio, Ángel Ferrant, Francisc Badía, José Renau, Jorge Oteiza, Enrique Garrán;

de escritores como Miguel Hernández, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gil Bel, José Herrera Petere, Pablo Neruda, Luis Felipe Vivanco, Raúl González Tuñón y de estudiantes de arquitectura como Luis Lacasa, Fernando Tudela, Moreno, Rivaud... También cabe mencionar a otros artistas a los que, tarde o temprano, acabamos

relacionando con Vallecas en virtud de alguna resonancia formal. De hecho, alguna vez he insinuado, por ejemplo, una posible relación entre el lenguaje plástico vallecano y ciertas formas habituales en pintores o escultores del surrealismo catalán (Joan Massanet, Angel Planells, Jaume Sans, Ramón Marínello, Eudaldo Serra, Leandre Cristòfol, Antoni Garcia i Lamolla...). También con surrealistas aragoneses como González Bernal y Federico Comps o canarios como Juan Ismael⁴. Es decir, Vallecas quedó configurada como el umbral físico de una poética que, propagándose con intensidad, se extendió por Castilla, Aragón, País Vasco, Levante... Y lo hizo fundida con una aspiración ética y estética de vocación universalista. En realidad, entre 1930 y 1936 dicha Escuela no fue sino una manera de compartir, a lo largo de iniciáticos paseos por campos y suburbios de Madrid, Guadalajara y Toledo, experiencias ante la naturaleza o incluso frente a los derrubios de civilización que mediaban entre la ciudad y el campo, experiencias a las que luego se les daba forma y sentido plásticos o literarios. Así pues, más que de “Escuela” cabría hablar de una verdadera Poética de Vallecas, que expresó simbólicamente, a través de formas y palabras, la materialidad del paisaje vivido.

Mediante una sincera y sugestiva ecuación arte <> vida, la Poética de Vallecas supo integrar lenguajes de renovación formal con una vigorosa conciencia de identidad cultural, geográfica y antropológica de naturaleza ancestral. Casi telúrica. De esta manera, la cultura española de los años treinta logró entrar en sintonía con los derroteros de la

vanguardia internacional sin dejar de afirmar rasgos de una identidad propia y sin convertirse en un mero recipiente para la importación de formas.

Por otra parte, dicha conciencia estética, capaz de remontarse en sus vivencias hasta un verdadero génesis geológico, no perdió nunca la conciencia histórica y social. Ello le hacía reconocer, ante el espectáculo de paisajes orogénicos labrados a través del tiempo por las fuerzas erosivas de la naturaleza, el escenario suburbial de una sociedad que estaba entrando a trompicones en una tardía revolución industrial.

También le permitió vincular experiencias poéticas de naturaleza subjetiva con el horizonte de una regeneración colectiva. Así, Vallecas establecía un nexo renovador con lo que

había significado buena parte de la conciencia intelectual de la generación del 98. Pero nunca en esos términos de contricción nostálgica o de impotencia soberbia que a veces afloran en la cultura finisecular, sino con una plena conciencia de regeneración y porvenir. Como consecuencia de todo ello, en el terreno plástico se produjeron formas que, representando la esencia de nuestra propia identidad, enlazaban con las de los Picasso, Miró y Dalí más internacionales, además de con Arp, Brancusi, Moore, Tanguy, Masson y muchos otros. Formas que sirvieron para interpretar y expresar la propia realidad histórica y antropológica, orientándola hacia una nítida noción de progreso asociado al destino de la humanidad. Vocación “política” que siempre estuvo asociada al horizonte ideológico de su poética.

Ante tal número de artistas participantes, es necesario establecer la estructura nuclear de la poética visual de la Escuela de Vallecas partiendo de las obras realizadas por Alberto y Palencia entre 1930 y 1932, aproximadamente. Pero, en la medida en que el escultor toledano continuaría fiel a las premisas de este lenguaje plástico, al menos hasta 1937⁵, también la mayor parte de la obra que Alberto produce en España entre 1932 y 1937, desvinculado ya de Benjamín Palencia, puede considerarse como definidora del núcleo de la poética vallecana⁶.

Por razones análogas, las numerosas resonancias formales y semánticas de esos años de convivencia artística en Vallecas que permanecen activas en obras de Palencia posteriores a 1932, sirven también para determinar la naturaleza del espacio estético plenamente “ortodoxo” del lenguaje visual vallecano. A partir de aquí, la “praxis vallecana” del resto de los artistas plásticos vinculables a la Escuela, se puede establecer a partir del grado de concomitancias con ese “núcleo duro” Alberto-Palencia, que acabamos de definir.

En este sentido, Pancho Lasso, Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa, Maruja Mallo, Juan Manuel Díaz Caneja y Nicolás de Lekuona conforman el anillo perimetral más inmediato a las premisas centrales de la plástica que alberga esta poética. Mientras que el resto de los artistas que hemos mencionado como integrantes del planisferio vallecano, participan ya de su lenguaje a través de una trama de relaciones visuales menos tupida e incluso, a veces, meramente ocasional.

Dadas sus circunstancias económicas y laborales, la obra de Alberto no pudo ser demasiado abundante y estuvo realizada siempre con materiales muy pobres; incluso deleznable. Perdida además, en su mayor parte por circunstancias de la Guerra Civil ⁷, de la obra vallecana realizada por Alberto en los años treinta sólo se conservan en la actualidad un par de esculturas completas y fragmentos de otra ⁸. Sin embargo, fotografías de época, reproducciones en prensa y testimonios documentales diversos permiten elevar a

una veintena el número de esculturas conocidas (incluso con sus títulos) que pueden atribuirse con seguridad a la poética vallecana practicada por Alberto en los años treinta. Obras bidimensionales se conocen más, llegando a sobrepasar la treintena (entre las conservadas y las documentadas: dibujos, bocetos, decorados teatrales... Así pues, en total, hablamos de medio centenar de obras conocidas, de entre aquellas que Alberto pudiera haber realizado entre 1930 y 1937 ⁹.

Más abundante es la obra vallecana de Benjamín Palencia ¹⁰. Entre óleos, dibujos y bocetos conservados, más aquellos que se encuentran en paradero desconocido, pero están documentados fotográficamente, nos situaríamos en torno al centenar de obras plenamente vinculables a la poética de Vallecas ¹¹.

Las obras de Pancho Lasso (conservadas o conocidas documentalmente) que pueden encuadrarse con plenitud en estas coordenadas poéticas rondan el medio centenar ¹². Las de Rodríguez Luna algo más de una veintena. Las de Maruja Mallo y Moreno Villa ascienden a una treintena en cada caso.

Menor es el número de obras incardinadas en el lenguaje vallecano que se conservan de Lekuona (en torno a unas quince), aunque muy evidentes en su vinculación a esta poética ¹³. Y son muchas menos aún las obras conocidas y relacionables con

el lenguaje visual que nos ocupa en lo que se refiere al resto de los artistas mencionados. Aunque algunas de ellas también muy explícitamente vallecanas, como en el caso de Tónico Ballester, Enric Climent, Eduardo Díaz Yepes, o Juan Manuel Díaz Caneja. Las de este último, aun siendo pocas, resultan fundamentales.

Centrémonos en las formas con las que la obra de Alberto configura esta poética vallecana. Dicho lenguaje visual es característico, original y coherente, y su articulación se mantiene constante entre 1930 y 1937. En general, está construido a base de elementos formales carentes de una mimesis figurativa excesivamente precisa o cerrada. Pero se trata de elementos que están proyectados desde (y hacia)

campos semánticos en los que se alude a lo biomorfo (incluso más o menos vagamente a pájaros, mamíferos diversos, formas antropomórficas o vegetales), lo agrícola (básicamente a través de surcos paralelos, plantaciones de olivos, árboles aislados entre surcos, panes...), lo prehistórico (esqueletos abandonados, formas paleontológicas, menhires, dólmenes, industrias líticas, grafismos sígnicos, huellas y trazos incisos...), lo geológico (formas orográficas, pétreas, topografías erosionadas o que sugieren diversas

formas de meteorización) o incluso a vocabularios visuales propios de la artesanía popular (ya sean arquitectónicos, relativos a aperos de labranza o a la alfarería) ¹⁴.

El color utilizado en la obra vallecana se mantiene comprimido dentro de un arco cromático en el que dominan las tonalidades terrosas (desde el amarillo al rojo pasando por todas las gamas intermedias, ocre o pardas, de sus mezclas) y un corto abanico de verdes. Todo ello configura una matriz semántica de cuño agrícola y natural-geológico, muy elocuente ¹⁵.

Concretamente en el caso de la escultura, los volúmenes de Alberto juegan con el lleno y el vacío mediante formas redondeadas y sinuosas, alternativamente sugerentes de

blandura orgánica (incluso a veces vegetal, como se ha dicho) o de dureza fósil (a veces ósea, a veces pétreo o incluso córnea). Es en la superficie de estas formas escultóricas donde se desarrolla con más intensidad un auténtico programa de grafía sígnica realizada en bajorrelieve (generalmente negativo). Un repertorio en el que se evoca, tanto ese lenguaje visual prehistórico antes mencionado, como los trazos del tiempo o el paso de una fauna antediluviana y salvaje sobre las formas de una naturaleza en viviente mutación a través de las eras geológicas y cargada de memoria. Mediante este programa se despliega un recurrente vocabulario de surcos paralelos, agujeros, puntos, cruces, redes, círculos, planos e incisiones concurrentes (éstas últimas recuerdan a veces el zarpazo de una garra). Alberto ya había ensayado parte de este repertorio entre 1927 y 1930, enlazando

de alguna manera con el vocabulario de “estilemas modernos” empleados por la figuración lírica que Bores, Cossío, De la Serna y otros practicaban desde 1927 en París¹⁶ y que asimilaron (también antes de 1930) Benjamín Palencia y José Moreno Villa, entre otros¹⁷.

Sabemos también que las superficies de estas esculturas estaban acabadas con perceptibles calidades matéricas, artesanalmente trabajadas por Alberto y aplicadas sobre el modelado en yeso que rodeaba las armaduras de madera y alambre. En ocasiones, el artista recurría incluso a la incrustación de diferentes materiales, como piedras, conchas, etc.

A veces, Alberto realiza figuras aisladas pero, por lo general, las formas de las esculturas vallecanas del toledano adoptan composiciones propias del grupo escultórico, distribuyéndose casi siempre sobre una pieza basamental (“pieza de tierra” en la jerga del artista) que les sirve de pedestal y que suele aludir expresamente a las redondeadas colinas del paisaje vallecano¹⁸.

En su obra tridimensional, Alberto nunca renunció a esa dimensión colectivista propia del monumento público. Algo que incluso superó, desplazándolo hasta una especie de dimensión panteísta. Así, sabemos, por él mismo, que el *Monumento a los pájaros* fue concebido para ser abandonado en medio del campo:

Se me ocurrió levantar el *Monumento a los pájaros* para emplazarlo en aquel sitio; serviría de monumento y de nido a los pájaros pequeños, agujereado y construido de manera que ni las aves de rapiña pudieran meterse, ni las alimañas subir a él, pues la pieza que yo llamaba “de tierra” (pieza basamental), estaba curvada con este fin.¹⁹

Las obras bidimensionales de Alberto reiteran elementos formales del mismo tipo que los enumerados al hablar de la escultura, unas formas que, aunque se aproximen

a veces a lo abstracto, suelen asentarse sobre lugares escénicos figurativamente tridimensionales, concebidos siempre como metáforas más o menos explícitas del paisaje vallecano.

Este repertorio formal tan telúrico y, a la vez, motivador de un envolvente clima de sintonía con la modernidad internacional flotante en el entorno del escultor, enlaza con un conjunto de referentes artísticos que no resulta difícil de rastrear.

Efectivamente, entre 1930 y 1932, escultores como Giacometti, Moore, Barbara Hepworth y, sobre todo, Hans Arp, habían desarrollado ya, plenamente y en diversas direcciones, una escultura de formas

redondeadas y sinuosas, explícitas tanto a través del lleno como del vacío, formas donde la mimesis con las imágenes reales era ya sólo un débil puente, una sutil vibración metafórica, casi una mera relación sinestésica activadora de transferencias semánticas entre la vista y el tacto, entre volumen y textura, entre lo duro y lo blando, lo frío y lo caliente, lo seco y lo húmedo, el macizo y el hueco.

En realidad, Brancusi y el propio Arp habían hollado también estos caminos de la forma desde mucho antes. Pero fue sin duda Picasso quien logró dotarlos de una carga semántica más poderosa, de un impulso biológico que acaba revelándose hasta brutal²⁰.

Sin embargo, hay otros referentes formales que también pudieron servir de fuente importante para la escultura de Alberto y que no suelen mencionarse. Me refiero a la obra pictórica y gráfica de Ives Tanguy, plenamente desarrollada a finales de los años veinte y ampliamente difundida por las publicaciones surrealistas. Dentro de escenarios estructurados con implacable perspectiva, las formas de Tanguy expresan también cualidades tridimensionales, casi escultóricas, equidistantes de lo orgánico, lo óseo, lo córneo, lo mineral, lo visceral (en sentido literal).

Pero Tanguy fue un precedente directo y a la vez indirecto. Sabemos que el artista francés funcionó como fuente básica del lenguaje desarrollado por Lorca y Dalí a partir de 1926, de manera que es este último quien se muestra como otro de los precedentes primordiales de la poética visual vallecana de Alberto. De hecho, el toledano conocía personalmente a Dalí desde principios de los años veinte y éste ya había desarrollado el repertorio biomórfico básico de su lenguaje surrealista cuando emerge la Poética de Vallecas. Simultáneamente, es este omnipresente protagonismo referencial de Dalí lo que permite aventurar esa hipótesis de relación indirecta entre Vallecas y el surrealismo catalán o aragonés que antes he insinuado.

Si hablamos de Tanguy, también podría mencionarse a Masson. Pero no sólo, pues podrían enumerarse otras muchas fuentes. Por poner un mero ejemplo, cabe decir que esos pájaros que aparecen con frecuencia en las composiciones bidimensionales vallecanas de Alberto, enlazan con Dalí pero, a través de éste, lo hacen también con Picasso y Max Ernst. Y así, sucesivamente.

A quien no podemos olvidar tampoco es a Miró, más que por las formas propiamente dichas que emplea, por la intensidad de su interacción emocional y física con el paisaje, desarrollada entre finales de los años diez y principios de los veinte.

Por todas estas razones, la obra vallecana de Alberto, concebida como un auténtico umbral del infinito, ocupa un lugar preferente dentro de la cultura artística de nuestro primer tercio del siglo XX. A partir de su exilio en la URSS y después de una etapa de voluntario “realismo socialista”, la sensibilidad vallecana volverá a emerger repetidamente en obras de extraordinaria madurez, rememorando desde los campos rusos aquella experiencia de vocación universal.

[NOTAS AL MARGEN]

1. Me refiero a que tuvo lugar durante el período republicano, ya que en los años cuarenta hubo una “Segunda Escuela de Vallecas” protagonizada por Benjamín Palencia, a cuyos miembros ocultó todo lo referido a la primera, en la que él había sido destacado protagonista. Formaron parte de ella Luis Castellanos, Álvaro Delgado, Francisco San José, Gregorio del Olmo, Carlos Pascual de Lara y Enrique Núñez Castelo.

11. Fuera de este “núcleo vallecano”, aunque en sus alrededores formales, estarían las obras de Palencia revestidas de fuerte influencia picassiana (salvo las inspiradas en sus bocetos escultóricos de finales de los veinte y en la *Crucifixión* de Grūnewald, éstas sí plenamente vallecanas) y las de vocación constructiva, inspiradas sobre todo por la estética que Torres García aporta desde París en 1932 y 1933.

2. Tras varias décadas de olvido, la bibliografía sobre Alberto Sánchez y la poética de Vallecas que en torno a él giró es hoy muy amplia. Entre los últimos títulos, que recogen buena parte de la bibliografía anterior, cabe mencionar los catálogos de las exposiciones *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas* (Comisario Jaime Brihuega), Alicante, II-VIII-2011, Diputación de Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina, y *La Escuela de Vallecas. Mito y realidad. Una poética de la emoción y lo telúrico* (Comisario Eduardo Alaminos), Madrid, 2013, Centro Cultural Lope de Vega.

12. Conf. el cat. de la exp. *Pancho Lasso* (comisaria Josefina Alix), Lanzarote, VI-1997, Fundación César Manrique.

3. El primero que comenzó a situar a Alberto Sánchez en su verdadero contexto histórico fue Valeriano Bozal en su libro *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, 1967, Península.

13. Conf. el cat. de la exp. *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la vanguardia* (comisarias Adelina Moya y Rosalind Williams), Vitoria-Madrid, X-2003-I-2004, ARTIUM-MNCARS.

4. Algo para lo que, sin duda, las formas de Dalí funcionaron como nexo indiscutible (Cf. “Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la guerra civil”, en el cat. de la exp. *Alberto. 1895-1962* <Comisarios Jaime Brihuega y Concha Lomba>, Madrid, Toledo, Barcelona, VI-2001-II-2002. MNCARS, Museo de Santa Cruz, MNAC, pp. 66 y 67). A ello alude también Eugenio Carmona en su artículo “Tres consideraciones sobre la escuela de Vallecas”, en *ibid.* pág. 137.

14. Esta alusión se produce generalmente mediante mecanismos visuales connotativos basados en analogías estructurales entre las formas. Un ejemplo elocuente de esto último fueron las estanterías que Alberto diseñó para la sección de artes populares del Pabellón de París de 1937.

5. *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, el monolito de 13 m de altura que Alberto plantó frente al Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, constituye la *summa* paradigmática de la poética visual vallecana, a la vez que cierra el primer gran capítulo de su existencia histórica.

15. Me refiero básicamente al color de sus obras bidimensionales, aunque sabemos que sus esculturas también estaban “cromatizadas” mediante procedimientos variados y aleatorios, aunque poco se ha conservado de ello. Cf. VV.AA.: “Estudio técnico y restauración de la obra escultórica de Alberto Sánchez”, en el cat. de la exp. *Alberto. 1895-1962... op. cit.* pp. 365 a 378.

6. Clara Sancha me confesó que en 1936, muy poco antes de la guerra, Alberto subió con ella al Cerro Testigo de Vallecas y allí le pidió matrimonio. Es una anécdota que indica la vigencia simbólica que el lugar mantenía para Alberto incluso al borde del conflicto. En 1937, desplazado con otros intelectuales a Valencia, acompañando al Gobierno de la República, Alberto encontraría en tierras de Albacete y Levante paisajes que le recordarían a los vallecanos.

16. Cf. el cat. de la exp. *Pintura Fruta. La figuración lírica española. 1926-1932* (Comisario Eugenio Carmona), Madrid, XI-1996, C.A.M.

7. Me refiero al bombardeo del estudio del pintor en la madrileña calle de Joaquín María López y a sus consecuencias. No obstante, Alfonso Gómez Cedillo, en su tesis doctoral sobre Alberto (*La escultura de Alberto Sánchez*, tesis doctoral, <inédita>, 1992, U.A.M.), localizó unas fotografías del SERPAN (Servicio Español de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional), de los años cuarenta, que probaban la existencia (aunque deterioradas) tras la guerra civil de obras vallecanas de Alberto que hoy se encuentran en paradero desconocido.

17. A esto último me he referido en “Redes, puntos, sinusoides, cruces... Moreno Villa y la signica visual de la vanguardia”. En el cat. de la exp. *José Moreno Villa. Pinturas y dibujos. 1924-1936* (Comisario Eugenio Carmona), Málaga, IV-1999, Palacio Episcopal, pp. 17 a 32.

8. *Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo* (1931-1932. MACBA); la maqueta de *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937, MNCARS) y el basamento de una escultura destruida fechable en el período 1930-1936 (MNCARS). Aparte de estas piezas, existen síntomas formales que anuncian el lenguaje vallecano en la *Maternidad* (1933, versión en piedra de un yeso de 1929, MNCARS) y en *Altorrelieve con figura de mujer* (1927-1929, MNCARS).

18. Es precisamente una de estas “piezas de tierra” la que se conserva en la colección del MNCARS.

9. Una relación pormenorizada de estas obras en mi artículo “Una estrella en el camino...” *op. cit.*, pp. 61 a 64. A ellas habría que sumar el dibujo *Paisaje vallecano* (1932-36), recientemente descubierto, que se presenta por primera vez en esta muestra. Por todo ello, entre esculturas, dibujos, bocetos, escenografías, etc. podemos afirmar que actualmente se conservan, localizadas, veintidós piezas plenamente vallecanas de Alberto.

19. ALBERTO: “Palabras de un escultor”, en *Arte*, Madrid, VI-1933.

10. Hablamos siempre de obra realizada en los años treinta, ya que la producción de Palencia asociable a la llamada “Segunda Escuela de Vallecas”, tiene un carácter diferente.

20. Ya desde mediados de 1927, el malagueño realiza dibujos (con carácter de bocetos escultóricos) que indagan en este tipo de expresiones formales. El proceso continúa en 1928 con muchos más dibujos y con dos famosas esculturas conocidas como *Metamorfosis*, se desarrolla plenamente durante 1931 (precisamente cuando se consolida Vallecas en Alberto y en Palencia) con el conjunto de piezas de Boisgeloup y, finalmente, se consuma en 1932 con la serie de dibujos en torno a la *Crucifixión* de Grūnewald y, a principios de 1933, con las llamadas *Anatomías*. Todo ello fue comentado y publicado muy tempranamente por Zervos (“Projets de Picasso pour un monument”, en *Cahiers d'Art*, París, 1928, pág. 342). Cf. SPIES, W.: *La escultura de Picasso*, Barcelona 1989, La Polígrafa, pp. 97 y ss.



EN Conservadora 1990-2019
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
TORNO
Paloma
Esteban Leal AL ARTISTA
Y A SUS
COMPAÑEROS

En la reciente
presentación de su
estudio sobre el escultor
toledano, titulado *Vida*

y obra del escultor Alberto Sánchez, Ángel del Cerro ¹ aseguraba que, según su opinión, no se considera que Alberto hubiera creado escuela, así como tampoco parece probable que algunas de las grandes figuras que han cultivado las artes tridimensionales del siglo XX hayan sido discípulos o sucesores del maestro toledano. Sin embargo, a pesar de que según estas aseveraciones Alberto parece haber sido una figura de trayectoria e ideario estético aislados, sus coincidencias plásticas con otros creadores de su

época -e incluso alguno
algo posterior- son más
habituales de lo que
podría parecer a simple
vista, y todo ello, sin
olvidar el gran hándicap
del propio Alberto:
sus orígenes humildes,
su falta de formación
académica y su casi total
ausencia de posibilidades
de abandonar
temporalmente el suelo
patrio para enriquecerse
con las culturas y las
manifestaciones artísticas
de otros países.

Para comprender
estas circunstancias
vitales del escultor es
imprescindible hacer un

repaso, aunque sea
somero, a su biografía,
por otra parte, siempre
teñida de matices
enigmáticos. Adolfo
Gómez Cedillo ²
identifica certeramente
las vivencias de Alberto
cuando asegura que

1. Toledo,
Editorial Ledoría
/ Jesús Muñoz
Romero, 2022.

2. *La escultura
de Alberto
Sánchez*. Madrid,
Universidad
Autónoma
de Madrid,
Departamento de
Historia y Teoría
del Arte, 1992,
pp. 21-22. [Tesis
doctoral inédita].

**EN TORNO AL
ARTISTA Y A SUS
COMPANEROS**
**Paloma
Esteban
Leal**

se trata de “[...] Un artista con una reducida e inédita producción y una biografía misteriosa, que ha ocupado un lugar importante en un segmento cultural español, pero desconocido y mitificado [...] Por ello, en las monografías la interpretación se dispara sin fuente documental alguna, y en el mejor de los casos los textos son intentos de reconstrucción biográfica sobre la base de recuerdos personales

teñidos de afectividad y declaraciones del propio Alberto (generalmente descontextualizadas)”.

No obstante, teniendo siempre presentes estas carencias, vamos a intentar establecer algunos datos lo más objetivamente posible. Alberto Sánchez nace en Toledo el 8 de abril de 1895. De formación autodidacta, la escasez de medios económicos de su familia -su padre era panadero y su madre sirvienta- hizo inviable su escolarización, y antes de dedicarse a la práctica de la escultura no encuentra otra salida que desempeñar algunos oficios: trabajó en una herrería toledana a la temprana edad de diez años o, ya en Madrid, en 1907, entró de aprendiz en una zapatería y, poco después, en el taller del escultor-decorador José Estany. Más tarde vendría su ocupación laboral más conocida: ejerció de panadero, como lo había sido su padre, a partir de 1910-1915. Al tiempo, en 1910, tiene lugar su ingreso en las Juventudes Socialistas, lo que le permite en ese momento, tardíamente, aprender a leer y a escribir.

Por aquel entonces conoce a los que serían posiblemente sus dos grandes mentores, el escultor Francisco Mateos y, hacia 1922, el pintor uruguayo Rafael Barradas. Con el primero de ellos, Mateos, toma conciencia de la función de

agitación y propaganda inherentes a algunas de las producciones artísticas de la época, mientras que gracias a Barradas entra en contacto con los círculos de vanguardia madrileños, al tiempo que comienza a dibujar y a ejecutar esculturas de temas populares. En 1925 participa en la emblemática exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y tan sólo dos años más tarde funda, junto a Benjamín Palencia, la conocida como Escuela de Vallecas, de la que hablaremos más adelante. Precisamente junto con Palencia expondría sus obras en el Ateneo madrileño, en una especie de presentación pública de la mencionada Escuela.

A pesar de su inicial desconocimiento del medio artístico, en 1933 Alberto ya se encuentra preparado para publicar sus teorías artísticas, contenidas en el texto *Palabras de un escultor*. De ahí en adelante se incrementa su actividad artística; participa en la muestra del Grupo de Arte Constructivo organizada por Torres-García o realiza decorados y figurines para el teatro universitario ambulante La Barraca, dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte. En 1936, en los inicios de la guerra civil, buena parte de sus obras son destruidas como resultado de

un bombardeo que afecta directamente a su estudio madrileño. Un año después, en el que sería uno de sus escasísimos traslados fuera de España, viaja a París para instalar a la entrada del Pabellón Español de la Exposición Internacional la que sería la más famosa de sus creaciones, el monolito de 12 metros de altura bautizado con el poético título de *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*.

En 1938 viaja a Moscú, donde a partir de 1955, y tras un largo período de dedicación exclusiva a la docencia y a la escenografía, retoma su actividad como escultor, que había abandonado tiempo atrás. Fallece en la capital soviética en 1962.

Como adelantábamos en líneas anteriores, la formación autodidacta de Alberto podría parecer incompatible con la praxis y las teorías estéticas de otros artistas de la vanguardia

del siglo XX. Pero, paradójica y afortunadamente, sus obras evidencian que esto no fue así. Los dos primeros creadores con los que Alberto se cruza en su camino y de los que se nutre en parte su primer repertorio plástico son Francisco Mateos y, en especial, Rafael Barradas. El sevillano Francisco Mateos se traslada en 1906 a Madrid; colabora como ilustrador en diversas publicaciones de vanguardia como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Gil Blas* y *El Socialista*, órgano del partido homónimo, al que Mateos se había afiliado en 1912. Alberto trabajará con Mateos entre 1912 y 1916, impregnando su producción del activismo militante del sevillano y considerando como elemento primordial de sus creaciones la función social del arte. La proximidad ideológica entre ambos fue tal en esta época que incluso llegaron a concebir proyectos arquitectónicos utópicos en los que convivían los logros plásticos de la vanguardia con una ideología basada en la agitación y la propaganda políticas. En ese contexto, parece ser que ambos llegaron incluso a proyectar un edificio futurista destinado a funcionar como Casa del Pueblo ³.

3. Brihuega, Jaime, “El fulgor de un epílogo: dos obras de la última etapa de Alberto”. *Buletina Bilbao Arte Ederren Museoa /Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao/Bilbao Bulletin Fine Arts Museum, Bilbao*, 2015, nº 9, p. 6.

4. Mateos, Francisco, “Esculturas populares de Alberto en el Ateneo”. *La Tierra*, Madrid, 10 diciembre 1931, p. 2.

Sin embargo, la posterior evolución estilística de Alberto acabó distanciando a los dos amigos, hasta tal punto que en 1931 Mateos no dudaba en manifestar públicamente sus diferencias con el escultor a propósito de las obras que habían integrado la última exposición de éste, celebrada en el Ateneo de Madrid y titulada *Esculturas populares*: “Por ello, ahora que me sitúo ante estos dibujos de Alberto, veo que me ataca la fatiga cuando pretendo seguirle en sus escaramuzas. (...) Notamos la falta en esta presentación de las figuras castellanas que sabemos posee este escultor y que tienen un valor de humana autenticidad no conseguido en estas que expone ahora. Creemos que Alberto no las mirará con desdén, puesto que aquello es ‘arte grande’, mientras que esto sólo es escaramuzas.” ⁴

Nacido en Montevideo en 1890, Rafael Barradas viajó a Europa en 1912; recorrió Francia, Italia y Suiza para establecerse en Barcelona, en 1913 y pasar posteriormente a residir en Madrid en 1919, desde donde se trasladaría en 1926 a Hospitalet, en Barcelona, para regresar definitivamente a su país en 1928. En 1918 publica el *Manifiesto ultraísta*, firmado también por Robert y Sonia Delaunay entre otros, y colabora igualmente en la edición de prestigiosas revistas de arte y cultura. Integrado desde su llegada a España en los diferentes

movimientos de vanguardia de los años veinte del pasado siglo, desarrolla en un primer momento una interesantísima producción plástica, el Vibracionismo, inspirada en parte en el Futurismo italiano, etapa a la que le seguirán su período clownista, entre otros. Este bagaje vanguardista no podía sino impresionar a Alberto, cuyo estilo, especialmente en lo que atañe a los dibujos, se contagió pronto de las formas neocubistas del artista uruguayo, que se revelaron como una de las más avanzadas imágenes de la icónica *Exposición de Artistas Ibéricos*, inaugurada en Madrid en 1925. En esta muestra se consolidaban ya -las primeras creaciones vibracionistas de Barradas se habían mostrado en las Galerías Dalmau de Barcelona en 1917- todas las vivencias plásticas que el pintor había asimilado durante su estancia en Italia al contacto con el Futurismo.

[En el Fondo Bibliográfico de la Fundación Alberto se encuentran documentos del propio escultor que ponen de manifiesto su deuda artística para con el pintor uruguayo: “[...] si yo he tenido un maestro de iniciación en las artes plásticas ha sido Barradas [...] ejerció influencia sobre mí [...] Ha sido una suerte tratar a Barradas, genial pensador en cuestiones plásticas. Sus consejos me han sido muy útiles”⁵. También gracias a Barradas, el escultor entrará en contacto con la tertulia de los colaboradores de la prestigiosa revista *Alfar*, cuyas reuniones tenían lugar en el Café de Oriente de la Glorieta de Atocha. De este modo, Barradas fue el artífice del contacto de Alberto con lo más granado de los intelectuales, escritores y artistas del momento, como Federico García Lorca, Salvador Dalí, Maruja Mallo, Ángel Ferrant, Rafael Cansinos Assens,

Manuel Abril...

Las coincidencias entre las realizaciones de ambos autores -Barradas y Alberto- llegan a ser tan acusadas en la primera mitad de la década de los años veinte, sobre todo en lo concerniente a la elección de la iconografía popular y en la utilización de amplios y facetados volúmenes, que existen crónicas sobre las obras del primero de ellos que bien podrían servir también para definir las esculturas realizadas en esa época por Alberto. Valga como ejemplo uno de los artículos de José Moreno Villa dedicado al uruguayo: “[...] Son sus modelos aldeanos, menestrales, amigos y familiares. Suele presentarlos de frente, a la usanza bizantina, y bien centrados en el lienzo. Tienen algo de toros que van a embestir, no sólo por la frontalidad, sino también por los ceños, la rudeza de sus semblantes, y las singulares coloraciones”⁶.

La complicidad artística y personal entre Barradas y Alberto fue perdiendo intensidad desde que el primero abandonara Madrid para instalarse en Hospitalet en el año 1926. Es casi el momento en que surgen nuevas modalidades estilísticas y nuevos compañeros de itinerario artístico en la vida de Alberto, entre los que, sin duda, el más importante iba a ser Benjamín Palencia. El manchego Benjamín Palencia (Barrax, Albacete, 1894-Madrid, 1980) fue artista de origen campesino y autodidacta al igual que Alberto. Sin embargo, siempre se mantuvo al tanto

5. Robles Vizcaíno, María del Socorro, “Aportaciones sobre Alberto”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, 1974, nº 11, p. 214.

6. “Nuevos artistas”. *Revista de Occidente*. Madrid, 1925, 25, pp. 83-85. pp. 21-22. [Tesis doctoral inédita].

del arte de vanguardia, gracias a sus viajes a París y a la documentada biblioteca a la que desde muy joven tuvo acceso⁷. Él fue quien, una vez diluida la influencia de Barradas, proporcionó a Alberto la mayor parte de su información sobre las corrientes más innovadoras, principalmente a través de libros y revistas. Hasta el momento en que se asocia artísticamente con Alberto, Palencia había realizado una importante obra, ligada en un primer momento al nuevo realismo

7. Cuando todavía era un niño, desde su Barrax natal Palencia se trasladó a vivir a Madrid con su mentor, Rafael López Egóñez, un hombre de amplia formación y refinados gustos artísticos, a juzgar por las publicaciones existentes en su biblioteca, a las que seguramente el joven Palencia tendría acceso. Este hecho sería decisivo para el futuro pintor, puesto que así pudo conocer las últimas realizaciones de los integrantes de la vanguardia artística europea.

y, posteriormente, a la denominada pintura pura, facetas de su producción más emparentadas con el arte español de los años 20 y 30. Los nombres de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia están indefectiblemente ligados a la agrupación conocida como Escuela de Vallecas, planteamiento estético en el que se trataba de recuperar la textura de la naturaleza, de la tierra y las piedras, de los surcos de los campos...

Esta propuesta, que surgió en el curso de los paseos de ambos artistas por los campos de Vallecas -en la época extrarradio de Madrid-, dio lugar a lo que algunos historiadores han denominado surrealismo telúrico, si bien este concepto reduce de manera considerable el ideario artístico de Palencia y Alberto, e incluye connotaciones que son ajenas a las obras de este último.

No obstante, tras su período inicial de asimilación de las formas plásticas del cubismo, Alberto desarrolló su estética más personal precisamente en el contexto de la Escuela de Vallecas, siendo las esculturas que lleva a cabo en este momento exponente de la adaptación que realizó el artista de la forma primordial y oval de Brancusi a su propia poética. En esta etapa ven la luz sus realizaciones más cuajadas, tan enraizadas en el paisaje y la tradición castellanos como imbuidas del lenguaje plástico de la vanguardia europea.

Es gracias a su conocimiento de las tendencias de vanguardia, descubiertas mayoritariamente durante el período de amistad con Benjamín Palencia, como Alberto acomete hacia 1930-32 la ejecución de piezas en las que el hueco -según los supuestos de los más relevantes escultores cubistas, como Archipenko, Lipchitz o Zadkine- se equipara a la propia materia, surgiendo de la combinación de ambos el resultado plástico final. Además, el tema de la metamorfosis, uno de los preferidos por los seguidores del surrealismo, se manifiesta en toda su plenitud en estas mismas figuras, que constituyen una simbiosis perfecta entre el mundo vegetal y el reino animal. Las diversas

influencias reconocidas en la obra de Alberto -la huella de la estatuaría ibérica, la impronta de Zurbarán o Goya y, sobre todo, la inspiración en el medio geológico y vegetal- se amalgaman y se funden ahora, propiciando delicados bultos redondos, cuya ideología plástica no es ajena a las creaciones pictóricas llevadas a cabo por Palencia en aquellos momentos. En efecto, ya en sus obras más conseguidas del período de la Escuela de Vallecas, Palencia hace una interpretación sobria y

EN TORNO AL ARTISTA Y A SUS COMPAÑEROS

Paloma
Esteban
Leal

austera del mundo rural, en la que los diferentes motivos de la composición se metamorfosean en estructuras biomórficas, a medio camino entre el reino vegetal y el animal. Extraordinariamente próximo en ocasiones a la abstracción, el pintor incluye en sus creaciones de esta época una serie de materiales tan inusitados como modernos -arenas, tierras, cenizas...- soluciones todas ellas en

consonancia con las aportadas por Alberto en su etapa de madurez. Si para Alberto fue de suma importancia su aprendizaje de Barradas o Palencia, no por ello sus enseñanzas fueron menos significativas para otros de sus compañeros de viaje como Maruja Mallo o Francisco Lasso. Oriunda de Tuy, Pontevedra, donde vio la luz en 1902, Maruja Mallo se instala en Madrid en 1922, ciudad en la que fallecerá en 1995. En la capital, en época de juventud, realiza estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, al tiempo que frecuenta el taller de Julio Moisés. Activa participante en las corrientes de vanguardia de preguerra, acude a las tertulias madrileñas del momento, frecuenta la Residencia de Estudiantes y entabla amistad con los más conocidos artistas, poetas y pintores. Es destacable en su trayectoria especialmente su participación en la propia Escuela de Vallecas junto a Alberto y Benjamín Palencia; forma parte asimismo del Grupo de Arte Constructivo, creado en 1933 por Torres García. Mallo se exilia a Buenos Aires, donde permanece entre 1937 y 1965. Durante el período de preguerra, su estilo pasa por dos etapas bien diferenciadas, la primera de las cuales se reconoce por su vivo colorido. Por el contrario, en las obras de la década de los treinta,

la característica más acusada es el empleo de las tonalidades oscuras y apagadas. Su obra, en general, puede inscribirse dentro de la figuración hispánica de los años veinte-treinta, salpicada de constantes alusiones surrealistas, que participan especialmente del mencionado surrealismo telúrico. A partir de 1928 y durante su etapa como activa partícipe en la Escuela de Vallecas, Maruja Mallo mantuvo una estrecha relación estética y amistosa con Alberto y con Benjamín Palencia, con quienes recorrerá los despacibles y agrestes paisajes que entonces comunicaban los extrarradios de Madrid con el entorno rural. Tras realizar, pues, sus coloristas verbenas datadas en 1927-28, Mallo imprime un giro radical a su estilo y pasa a decantarse, entre 1928 y los años iniciales de la década de los treinta, por una serie de composiciones de signo radicalmente opuesto, donde priman los colores sombríos y un contenido que adelanta el drama bélico que iban a vivir no sólo España sino también el resto de Europa. Así pues, hasta 1931 aproximadamente su pintura se nutre de los escenarios y las enseñanzas plásticas que le ofrecía la trayectoria de Benjamín Palencia y, sobre todo, la de Alberto. El resultado será su serie *Cloacas y campanarios*, inspirada, como decíamos, en las correspondientes obras de los dos artistas fundadores de la Escuela de Vallecas, pero más descarnada, lúgubre y tenebrosa que la producción de estos. *Cloacas y campanarios* causó tal impacto que llegó a exhibirse en su totalidad en París, en el año 1932, en la prestigiosa Galerie Pierre ⁸. Indicativo de la repercusión de la muestra es el hecho

8. La tarjeta de invitación a la exposición rezaba como sigue: "GALERIE PIERRE / 2, RUE DES BEAUX ARTS (Angle Rue de Seine) / Ire EXPOSITION A PARIS DES OEUVRES / DE / MARUJA MALLO / DU VENDREDI 20 MAI AU MERCREDI 1er JUIN 1932".

9. Vázquez de Parga, Ana, "¿Maruja Mallo surrealista?". En *Maruja Mallo* [cat. exp.], Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 1992, p. 39.

de que el ideólogo del surrealismo, André Breton, adquiriera entonces, con destino a su colección particular, uno de los lienzos de Mallo que integraban la muestra parisina. La propia Maruja Mallo se refería en los siguientes términos a este conjunto de pinturas, que no ocultan su inspiración en los hallazgos descubiertos por Palencia y Alberto durante sus excursiones por

los cerros de Vallecas, cuando los tres artistas exploraban los márgenes más siniestros de la ciudad, en escenarios como vertederos, incendios o desastres urbanos, donde no faltaban los esqueletos y los fósiles de animales: "En la boca de los pantanos se deforman los cuerpos de los decapitados, sobre la tierra humeante, tierra donde se secan las zarzas y mueren las setas; pero donde florecen los excrementos y triunfan las basuras [...] Las hojas fecales y retorcidas emigran al interior de los zapatos desvencijados, se detienen al borde de las huellas abiertas en el lodo [...] Al mismo tiempo que las cenizas contradicen la agresividad de los lagartos que revientan en el polvo, los sapos estallan en las tinieblas cenagosas. El presagio del cuervo es la víctima de las sacudidas eléctricas [...] En los muros, las mismas manos que formaron la cruz con sangre han impreso sus huellas" ⁹.

El escultor canario Pancho Lasso (Arrecife, Lanzarote, 1904) compartió con Alberto Sánchez numerosas circunstancias, tanto artísticas -según comprobaremos más adelante- como vitales. La primera de estas vivencias compartidas con el toledano son los orígenes, al proceder ambos de familias muy humildes. De acuerdo con esos escasos medios familiares, Lasso debe compatibilizar sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife, donde ingresa en 1918 (mientras realiza sus primeras esculturas en arcilla y escayola), con la profesión de barbero. Su carrera como escultor progresa, sin embargo, con gran rapidez y en 1925 ejerce ya como profesor en esa misma Escuela. Sólo un año más tarde, en 1926, es becado por el Cabildo de Lanzarote para trasladarse a Madrid con objeto de estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Escuela de Artes y Oficios. En la capital permanecerá hasta el final de la guerra civil, momento en que regresa a Lanzarote buscando protección, ante la desfavorable situación existente en Madrid en relación con su ideología política. En su tierra natal tendrá ocasión de transmitir a otro gran artista canario, César Manrique, todos los conocimientos artísticos aprendidos especialmente junto a Alberto. En 1946 regresaría a Madrid, donde fallece en 1973.

Cuando Pancho Lasso llega a la península por primera vez le sorprende gratamente el ambiente de gran riqueza cultural de la capital. Acababa de tener lugar la emblemática Exposición de los Artistas Ibéricos, en la que creadores como Dalí, Palencia, Barradas o Alberto no sólo habían participado sino que además habían firmado un manifiesto reivindicativo en defensa del arte moderno. La especial conexión y la amistad entre

Lasso y Alberto Sánchez surgen desde los primeros momentos en que ambos coinciden. Además de impresionarle con su producción estética, Alberto instó al canario a profundizar en su conciencia y su compromiso políticos, acentuándose así la creencia en la función social del arte, que Lasso profesaba desde sus tiempos de Lanzarote.

En el plano artístico, la admiración de Lasso por Alberto fue tal que llega a identificarse con el toledano en las dos etapas más vanguardistas de la

trayectoria de este último, la época neocubista y la adscrita al surrealismo telúrico de la Escuela de Vallecas. Además de frecuentar las tertulias del Café de Oriente, Lasso aprovecha su estancia en Madrid para introducirse en el estudio del arte egipcio, que conoce al asistir a las conferencias de la Residencia de Estudiantes, al tiempo que descubre también el arte ibérico en sus visitas al Museo Arqueológico ¹⁰. Todo ello, junto con la contemplación de las obras neocubistas que Alberto realiza en estos momentos, inspirándose, a su vez, en la producción de Barradas, lleva a

Lasso a militar también él en una especie de neocubismo parejo al de su amigo, centrado en la interposición de planos angulosos muy marcados.

Al evolucionar Alberto hacia el surrealismo en el contexto de la Escuela de Vallecas, también lo hace Lasso, que se integra activamente en esta formación. Sus figuras construidas a base de planos de raigambre neocubista van suavizándose y evolucionando hacia una abstracción de corte surreal y volúmenes redondeados y suaves, marcadamente organicistas. Este período abarca desde poco antes de 1930 hasta el estallido de la guerra civil. Violeta Izquierdo describe como sigue este proceso: “Su amistad [de Lasso] con Alberto le permite aproximarse a los hallazgos de éste y compartirlos, aunque con sus propias aportaciones, lo que dignifica su obra. Como las de aquél, estas esculturas no son transposición fiel de una figura determinada, no se persigue la mimesis, pero sí que tienen un cierto aire reconocible, cargado de lirismos y creatividad” ¹¹. Tras la disolución de la Escuela de Vallecas y la separación forzosa de sus miembros a causa de la contienda, y lejos ya de la beneficiosa influencia de Alberto, la obra de Lasso experimenta un notable giro hacia el realismo tradicional, muy alejado de sus experiencias vanguardias adscritas al

neocubismo y al surrealismo telúrico. Durante los años previos a su fallecimiento, Pancho Lasso se ganará la vida como sacador de puntos y medallista en la Casa de la Moneda.

En este recuento de creadores ligados de una u otra forma a la andadura plástica y a la figura de Alberto Sánchez no podemos olvidar citar, como colofón, a un personaje reconocido nacional e internacionalmente por su personal e interesante trayectoria, el vasco Jorge de Oteiza. Debido a la diferencia generacional entre ambos, Alberto y Oteiza no coincidieron personalmente en muchas ocasiones, hecho que el propio Oteiza lamentaba, asegurando que sólo pudo conversar con el escultor toledano en dos o tres ocasiones y que nunca llegó a visitar su taller, a pesar de lo cual, sin embargo, llegó a conocer muy bien su obra ¹². Nacido en Orío (Guipúzcoa) en 1908 y fallecido en 2003 en San Sebastián, Oteiza permaneció durante toda su vida envuelto en una constante polémica a causa de sus ideas siempre radicales y polémicas. Entre 1956 y 1957 redacta su *Propósito experimental*, volumen en el que pone de manifiesto sus planteamientos teóricos sobre la experimentación con el vacío y la denominada desocupación espacial. Desde el punto de vista formal, Oteiza elige preferentemente el cubo como elemento abstracto básico para llevar a cabo su

10. Izquierdo Expósito, Violeta, “Pancho Lasso en las vanguardias madrileñas”. *Coloquios de Historia Canaria-Americana, Las Palmas de Gran Canaria*, 1998, 13, p. 2990.

11. *Op. cit.*, p. 2991

12. Muñoa, Pilar, *Oteiza, la vida como experimento*. Murcia, Alga Editores, 2006, p. 36.

experimentación plástica, dado que, a su juicio, dicha figura geométrica simboliza la relación metafísica del hombre con el cosmos. El vacío pasa así de ser un componente de la obra tridimensional a erigirse en el elemento esencial de la misma, en el agente dinamizador que da sentido a la pieza. Todo este proceso, al que Oteiza llega tras numerosos ensayos tanto teóricos como basados en su praxis artística, tiene su origen en la observación y el estudio de la obra de Alberto. Nadie mejor que el propio

escultor vasco para relatar ese proceso, así como su incondicional admiración por Alberto:

“El escultor Alberto ha sido para mí el modelo de una vocación original, de una vocación profunda de escultor. Es difícil de explicar este tipo raro o singular de vocación, pero es para mí la única forma de acercarme a una verdadera comprensión de Alberto y a la naturaleza de mi entrañable deuda con él, a mi identificación y amoroso y filial reconocimiento. Fue Alberto la primera influencia, la verdadera, decisiva y permanente para mí [...] Se ha entendido el quehacer poético de Alberto como surrealismo, yo no lo entiendo así. Entre la imaginación y el ensueño, pero entre su imaginación para el racionamiento y para organizar el sueño, el sueño informal del mundo. Yo me explico a Alberto así: racionalismo biológico para una geometría visual de partituras de digitables y cantables etimologías formales, de espacial y ética comprensión. Porque para mí este mundo de fascinante belleza de la escultura que identificamos con Alberto es secundario. Ahora que han pasado cuarenta años, creo con probables razones que a mí me corresponde esforzarme en explicar, como el escultor más cercano a él, me atrevería a afirmar que en solitario, para llamarle maestro. Él despertó y orientó mi conducta de escultor hacia un comportamiento de la escultura verdaderamente distinto, alejado, distante del comportamiento en uso del artista actual. Hoy reconozco claramente, al lado del escultor Alberto conocido, un secreto Alberto con el que me encuentro singularmente identificado. Es como otra forma de sentir, de oficiar, de entenderse y comprometerse el escultor personalmente con su escultura [...] Me estoy refiriendo a un entendimiento del arte, no con estilo único y continuo, y hoy generalizado como lenguaje de comunicación, denuncia o testimonio, sino como arte de protección,

de fabricación de hombre, arte forzosamente político, antropológicamente útil, conformador social, intermitente, acabante en el hombre y para la vida con los demás, con unos demás como concreta comunidad, la del propio país del escultor, que para Alberto era Castilla, que para mí habría de ser el País Vasco, con un compromiso social, socialista, el mismo” ¹³.



NOTAS PARA UNA BIOGRAFÍA

Ángel del Cerro
del Valle Historiador

Así como la vida artística de Alberto parece comenzar en 1925, casi lo mismo puede decirse de su vida personal. Pocos son los datos de que disponemos anteriores a esa fecha y, quizás, no debiera sorprendernos. El 8 de febrero de 1948, Luis Lacasa, algo más que un amigo y un cuñado durante más de veinte años y con quien había mantenido conversaciones interminables, todavía le pedía que pusiera por escrito detalles de la primera etapa de su vida artística previa a la concesión de la pensión por la Diputación de Toledo. No era mucho mayor el conocimiento que Luis tenía de la vida personal de Alberto. Por testimonios facilitados por el propio Alberto sabemos que la familia procedía de Bargas y muy pronto se instaló en Toledo.¹ Aquí nació Alberto el 8 de abril de 1895, el cuarto de seis hermanos; fue bautizado en la iglesia de Santiago del Arrabal. Sus padres, Miguel y Amalia, eran

personas humildes para las que la cultura era un lujo. Por tanto, sólo pudo asistir durante cuatro meses a una escuela de párvulos. A los siete años trabajaba como porquerizo y, poco después, pasó a repartir pan con un caballo por las ventas y cigarrales extramuros de la ciudad de Toledo. A esta labor siguió la de ayudante de un carretero para acarrear trigo. La suerte en forma de lotería quiso que el padre de Alberto pudiera mejorar su condición durante algún tiempo. En 1903 estableció una tahona en la calle Honda (posiblemente el mismo edificio donde medio siglo después instalaría un primer taller de bicicletas Federico Martín Bahamontes); pero, en 1905, la panadería dio en quiebra, tras apoyar el padre una huelga. Entonces, la familia se trasladó a Leganés, pero Alberto se quedó en Toledo tres años más, trabajando en la herrería de Santiago Ramírez. Con 13 años, Alberto se reunió con su familia en Madrid y empezó a trabajar como aprendiz de zapatero. Desde sus días en la fragua toledana tenía en la cabeza el demonio de la escultura, pero no podía contar con el apoyo de su padre. Intentó ingresar en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, pero no pudo “por carecer de los rudimentos culturales exigidos”. Así, hubo de sobreponerse a los continuos obstáculos que la vida le iba poniendo. Alberto tenía ya quince años cuando un amigo suyo, llamado Jiménez, dependiente de una farmacia, empezó a enseñarle por las noches, a ratos perdidos, a leer, escribir y algo de cuentas. Encontró un puesto de trabajo como aprendiz con el escultor

1. Robles Vizcaíno, M. Socorro. “Aportaciones sobre Alberto Sánchez”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1974, pp. 210-211. Los datos biográficos provienen de un documento existente en la fundación Alberto al que la autora tuvo acceso. Muchos de los datos biográficos sobre Alberto aquí recogidos fueron aportados, en diferentes momentos y escritos, por Luis Lacasa y Alcaén Sánchez, y recopilados últimamente, por Jorge y Amaya Lacasa, en *Sobre esto y aquello*, de Luis Lacasa, Buenos Aires, 2017.

José Estany, pero no encontró satisfacción en realizar vaciados en escayola. Mientras, frecuentaba los museos madrileños, principalmente el Arqueológico y el Prado. El Greco, Zurbarán, Velázquez y Goya, y las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos, se implantaron para siempre en su memoria. En 1915 ingresó en las Juventudes Socialistas. Había hecho amistad con el pintor Francisco Mateos, entonces también adolescente que trabajaba en una carpintería. Se reunían en el Salón-café del Círculo Socialista del Sur y juntos soñaban con grandes proyectos que no llegaron a materializarse, al tiempo que, gracias a la actividad educativa de las entidades socialistas, iban adquiriendo una formación general, complementaria de la artística que cada uno se procuraba por su cuenta. Ese mismo año viajó a Lisboa en compañía de Mateos. De alguna manera habían reunido treinta duros y se fueron en tren a la capital portuguesa, donde pasearon por el puerto y por el Chiado, dibujando muchachas, marineros, o vendedoras; vendían los dibujos al librero Abrante o al periodista Buralha, comían en el “Suizo Pequenho” y terminaban las noches en los conciertos de la Avenida da Liberdade o con los cantores de fados en Santarem ². Entre 1917 y 1920 Alberto tuvo que cumplir el servicio militar. Fue destinado al Regimiento Mixto de Ingenieros de Melilla, donde descubrió el poder inspirador del paisaje y la fuerza de su capacidad creadora. En tierras melillenses realizó diferentes obras que le valieron el aprecio y el reconocimiento de compañeros y superiores. Había hecho una exposición de tipos moros, esculturas, dentro de una tienda de lona, y la había

inaugurado el general Jordana con los generales Aizpuru y Monteverde; el ranchero le festejó con una cazuela de arroz con leche, y escribió “Viva Alberto”, con canela, sobre la misma. Toda esta obra desapareció, con excepción del trabajo de restauración que realizó en la Iglesia de la Inmaculada Concepción de las islas Chafarinas. En la fachada, donde había un reloj, Alberto realizó la imagen de un Corazón de Jesús para cubrir ese hueco. La pieza se mantuvo ahí durante treinta años, hasta que fue destruida con motivo de una nueva restauración de la iglesia en 1952. Un trabajador rompió los restos de la escultura, que se hallaba en mal estado, con el fin de evitar que restos religiosos deteriorados pudieran ser objeto de juegos infantiles o actitudes irreverentes por parte de los lugareños ³. No obstante, Alberto también intervino en la transformación de la archivolta de la entrada principal, junto con las dos ménsulas que la soportan. Estas ménsulas representan a dos angelotes alados, y constituyen la obra más antigua conservada del escultor toledano. En 1920 acabó el servicio militar y volvió a la realidad de la tahona y de un Madrid agitado social y culturalmente. Por aquel tiempo vivía en el número 3 de la calle Miralsol, de Madrid, con sus padres y hermanos. Contaba Luis Lacasa que su vivienda era minúscula, y su cuarto era tan reducido que en él sólo cabía el caballete donde realizaba la escultura de turno. Alrededor del caballete no había más espacio que el imprescindible para arrimarse a él y para dormir de noche en el suelo, pues no quedaba sitio para una cama. Cierto es que Alberto contaba también con

2. Francisco Mateos, en *El Socialista*, 25 de febrero de 1926.

3. Bravo Nieto, Antonio, “Un templo de tradición neoclásica en el norte de África. La iglesia de la Inmaculada Concepción de Chafarinas”, http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Aldaba-2013-38-5020/Templo_tradicion_neoclasica.pdf

otro espacio vital: el “camaranchón”, cuarto abuhardillado, iluminado por un ventanillo y no más ancho que su habitación de abajo. Volvió a visitar los museos y a tomar apuntes del natural, que Alberto realizaba cuando terminaba su trabajo en la tahona, a partir de las diez de la mañana. Luego desarrollaba esos apuntes sentado en una mesa frente a un café. El Café de Oriente, también conocido como el Gran Café Social de Oriente o como Café de Atocha, ubicado en la esquina de la calle de Atocha con la del Doctor Drumén, acogería durante la década de los años veinte del siglo pasado las tertulias de los principales representantes de la Generación del 27 y de la vanguardia artística española. Allí conoció Alberto al pintor uruguayo Rafael Pérez Barradas, quien se dio cuenta de inmediato de su enorme personalidad. Barradas fue un maestro para Alberto, quien no dudó en apreciar la importancia del pintor uruguayo reconociendo que “si yo he tenido un maestro de iniciación en las artes plásticas ha sido Barradas”. Este, además, le puso en contacto con esos escritores, artistas y críticos que frecuentaban tanto el Café de Oriente como el Pomo y que, a su vez, no tardaron en sentirse cautivados por Alberto; entre ellos, Lorca, Maruja Mallo, Dalí y, especialmente, el crítico Manuel Abril, quien le acompañaba muchas tardes a la tahona donde empezaba su jornada de trabajo, quejándose de que el artista apenas tenía tiempo de dormir. Fue la época de las primeras obras y dibujos, en los que se refleja claramente la influencia de las esculturas ibéricas, de Picasso, de Cézanne y, sobre todo, de las orientaciones aportadas por

Barradas. Fue también este quien lo animó a participar y consiguió que lo admitieran en la Exposición de Artistas Ibéricos que se celebró en el Palacio de Velázquez, en el Retiro, en 1925, y dio a conocer a la vanguardia española: Palencia, Dalí, Cossío, Moreno Villa y otros jóvenes compartieron paredes con artistas ya reconocidos como Victorio Macho, Solana o el propio Barradas. Si algún defecto tuvo la organización de aquella exposición es que nadie pensó en el aspecto económico, en la posibilidad de vender las obras. Alberto hubiera salido de aquel certamen tan pobre como entró si no hubiera sido porque un grupo de intelectuales pidieron a la Diputación de Toledo que le concediera una pensión que le permitiera dedicarse a la escultura y dejar el trabajo de panadero. Le fue concedida una pensión de 2.500 pesetas anuales, que disfrutó a partir del verano de 1926. Puede decirse que entonces empieza la segunda etapa de su vida artística. Por ese tiempo, su apariencia física ya muestra una imagen adusta, sencilla y sin concesiones emotivas que se reflejará posteriormente en sus autorretratos. Valentín de Pedro le describía así: “De tanto vivir metido en sí mismo, el escultor Alberto tiene un aire hurano y selvático. Es flaco y alto. La piel, pegada a los huesos. Sus ojos hundidos, pequeños, negros y brillantes, y la nariz larga y afilada, recuerdan al águila. En su frente, grande, abombada -una frente de piedra-, se marcan las venas y se las ve palpar como si por ellas corriera el pensamiento”.⁴ En esos años duros fue creciendo el

4. *Diario
Informaciones, 12
de junio de 1925*

orgullo de unos padres que veían cómo los periódicos hablaban de su hijo con frecuencia. Aunque no llegaron a comprender muy bien lo que hacía: su padre hubiera preferido que realizara esculturas clásicas, “bellezas”, decía. Pero poco a poco fue comprendiendo la importancia del hijo. Frente a los artistas que marcharon a París, Alberto decidió quedarse en Madrid, junto a Benjamín Palencia, con quien compartía “el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París”. Fue el principio de lo que se ha dado en llamar la primera Escuela de Vallecas que, como el propio Alberto reconoció, tuvo su origen en la ciudad de Toledo, al contrastar la vida fantasmal de la misma con la sana alegría que le producía el campo toledano, sensación que era extrapolable a los distintos ambientes que se vivían en la urbe madrileña y en el campo vallecano. Fueron tiempos de paseos y tertulias a los que se sumaron muchos de los más importantes artistas, escritores e intelectuales del momento: Maruja Mallo, Manuel Díaz Caneja, Antonio Rodríguez Luna, Rafael Alberti, Luis Felipe Vivanco, Federico García Lorca y José Moreno Villa, entre otros. Alberto había aprendido tarde a escribir y, quizá por eso, no lo hacía bien; pero cuando se le oía hablar ofrecía un lenguaje expresivo y poético que despertaba el interés, cuando no la admiración, de los jóvenes que le seguían por las calles mientras exponía sus opiniones estéticas. Tras dejar de percibir la pensión que le pagaba la Diputación de Toledo, Alberto pensó en volver a la tahona. No tenía dinero, y su familia no podía serle de gran ayuda, aunque al menos

le pagaban el tabaco. Fue entonces cuando apareció en su vida otro personaje fundamental que sería no sólo su protector durante algún tiempo sino, sobre todo, su gran amigo y camarada para el resto de su vida. Hacia 1930, Alberto frecuentaba el Centro de Estudios Marxistas, en la calle del Príncipe, un pequeño local donde se reunían obreros, y donde el entonces estudiante de arquitectura Enrique Segarra le presentó una tarde al arquitecto Luis Lacasa, a la sazón ya una figura reconocida en la capital. En verdad, los inicios de la amistad no fueron muy buenos, pues ambos quedaron en verse y Alberto no acudió a la cita; no tenía dinero y no estaba seguro de que Luis le fuera a invitar. Tras un segundo encuentro fortuito, en esos años de dedicación al arte abstracto, Alberto vivió protegido por Luis Lacasa, que ejerció como amigo y como mecenas del escultor toledano. Y eso hasta que, en 1932, ganó la oposición para ser profesor de dibujo en un instituto en El Escorial. Fue la primera vez que pudo poner en práctica sus dotes pedagógicas, que posteriormente también serían alabadas en Moscú. Enseñó a sus alumnos a dibujar del natural, llegando a utilizar como modelo una gallina viva, frente a la tradición que hacía a los alumnos reproducir láminas de modelos clásicos. Ya tenía relaciones con Clara Sancha, la hija del pintor Francisco Sancha, famoso por sus trabajos como ilustrador para *ABC* y *Blanco y Negro*, y de Matilde Padrós, una de las primeras universitarias de España y de quien Ortega y Gasset dijo que era la mujer más inteligente que había conocido. Neruda, por su parte, calificaba de admirable a Clara, maestra y pionera

5. *Bravo Villasante, Carmen, «La última promoción del Instituto Escuela», en Sesenta aniversario de la fundación del Instituto Escuela, Madrid, AAIE, 1978.*

del deporte femenino en España, brillante jugadora de hockey hierba y campeona de España en los años 1934, 1935 y 1936, con el Atlético de Madrid. Una de aquellas “chicas que paseaban por la Castellana con el bastón de hockey y calcetines gordos enrollados, que iban a la sierra con los esquíes al hombro, que saltaban a pídola, que hablaban de Kant y Spinoza y discutían de todo lo divino y lo humano y que habían aprendido lo que era la camaradería y la amistad con los chicos, algo totalmente insólito en aquella época.”⁵ Aunque pasaba la semana dedicado a su labor docente en El Escorial, Alberto no renunció a sus paseos por Vallecas, ni por los descampados del sur de Madrid, ni a sus visitas esporádicas al campo toledano. Realizaba sus pequeñas esculturas en la casa de Miralsol, pero muchas veces se encerraba para dibujar en el estudio de Luis Lacasa, en la Casa de la Prensa de la Gran Vía. Luis Lacasa vivía en Chamartín y organizaba tertulias a las que Alberto acudía con Clara, y en las que con frecuencia estaban presentes Alberti, María Teresa León, Pablo Neruda, Delia del Carril, Federico García Lorca y miembros de La Barraca, su grupo de teatro. El artista compaginaba la elaboración de esculturas con trabajos de escenografía, proyectando decorados, figurines y telones para espectáculos producidos, entre otros, por Sánchez Mejías, y por el propio Federico. Eran tiempos de gran agitación social y Alberto no podía escapar a ellos. Pocas dudas pueden haber sobre su compromiso con el ideario comunista, que se concretó en su participación en

numerosos manifiestos y algunos dibujos políticos previos a la guerra, y con especial agresividad en los dibujos de la serie *Cinco Flechas*, realizada ya en tiempo de guerra. Pero la manera de expresar ese compromiso sí fue objeto de debate. En un ambiente social cada vez más agitado, muchos intelectuales de izquierdas consideraron que el arte tenía que tomar partido y ponerse al servicio de la propaganda política, debiendo los estilos de vanguardia desarrollados en el primer tercio del siglo XX dejar paso al realismo como estilo dominante y a la sencillez expresiva, que facilitara la comprensión de las consignas por las masas. Alberto no pudo escapar al debate sobre la función social del artista. La polémica tuvo como escenario, en 1935, las páginas de la revista valenciana *Nueva Cultura*, en la que se reflexionaba sobre la naturaleza formal que debía revestir un arte políticamente comprometido. En una carta abierta, Josep Renau, uno de los principales defensores de la propaganda política realizada a través de carteles, le pidió que rompiera con el individualismo y las reminiscencias pequeñoburguesas que podían apreciarse en su producción artística. Era necesario establecer un contacto espiritual con las masas, entendido éste en el sentido definido por el realismo socialista que, desde Rusia, ya se extendía entre las corrientes intelectuales de la izquierda europea. Para Alberto, la única misión que debía tener el arte era la de la superación personal del hombre. Contestó de manera ambigua, pues no pensaba que fuera el momento de un debate

intelectual sobre la forma de manifestarse el arte burgués: “Meternos a descifrar ahora, en plena batalla económica, si un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios, es, a mi entender, perder el tiempo”. En cualquier caso, Alberto no dejó nunca de involucrarse en los ideales y estrategias de los artistas republicanos más comprometidos. La disputa no fue muy lejos y pasaría poco tiempo antes de que Renau, desde su cargo en el gobierno del Frente Popular, reclamara la presencia de Alberto, primero en Valencia y, más tarde, en París, con motivo de la organización de la Exposición Internacional del año 1937. Alberto y Clara se casaron en 1936 y se instalaron en un piso de la calle Joaquín María López, 42, poco antes del comienzo de la guerra. La casa quedó en la zona batida por la artillería enemiga y buena parte de sus obras fueron destruidas. Sólo quedaron algunos dibujos y unas pocas esculturas que pasaron a la Comisión del Patrimonio Artístico Nacional, alojada en la Biblioteca Nacional. Mientras, Alberto marchó brevemente al frente de Guadarrama, donde el ejército de la República trataba de contener el avance de las fuerzas rebeldes desde el norte. Inmediatamente fue llamado a Madrid, donde llegó a finales de agosto de 1936, para realizar labores culturales relacionadas con la actividad del Quinto Regimiento, aunque no está claro que llegara a pertenecer a la Sección de Cultura y Propaganda del mismo. El avance de las tropas franquistas sobre Madrid obligó al gobierno republicano a trasladarse a Valencia en noviembre de 1936, dejando al general Miaja como jefe de la Junta de Defensa. Alberto

fue evacuado hacia Valencia en calidad de profesor de dibujo del Instituto para Obreros de Segunda Enseñanza. Su mujer, Clara Sancha, embarazada, ya estaba en la ciudad del Turia. La familia se instaló en la cercana población de Benimámet. En Valencia, aparte de su labor docente, Alberto realizó algunos dibujos de carácter propagandístico y diseñó los telones y las escenografías de *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes (adaptada por Alberti), y de *El triunfo de las Germanías*, de Bergamín y Altolaguirre. Colaboraba en las revistas *Hora de España* y *El mono azul*, en tareas de propaganda y ánimo hacia los que estaban en los frentes de combate. Seguramente que también por esas fechas realizó una serie de dibujos políticos que se agrupan en la serie *Cinco flechas*, donde critica y caricaturiza a las fuerzas reaccionarias que apoyaban a los sublevados contra la República (Iglesia, carlismo, monarquía, terratenientes, etc.). Muestra de que el debate sobre la función social del artista había quedado olvidado fue la recomendación de Lacasa, Renau y Gaos, que consideraban indispensable la presencia de Alberto en la Exposición Internacional de París, en 1937. Alberto realizó para la misma su obra más emblemática, un monolito de 12,5 metros de altura, titulado *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, que es una continuación directa de las últimas experiencias escultóricas de Alberto, entre 1927 y 1932. En París, el artista mantuvo contactos con algunas de las figuras internacionales más representativas de la vanguardia artística e intelectual: Calder, Giacometti, Leger, Miró y, sobre todo, Pablo Picasso. Fue éste el que un

día le preguntó: “¿Pero cómo? ¿No ha empezado usted todavía?”. Y ello porque Alberto se tomó la obra con bastante calma, aunque tenía la idea en la cabeza; seguramente había imaginado la pieza más de una vez, cuando pensaba en los surcos y veredas de los campos castellanos, que parecían erguirse y tomar forma vertical. Luis Lacasa le pidió, dado el momento crítico por el que pasaba la República Española, que no pusiese una estrella de cinco puntas como colofón. Y Alberto admitió la sugerencia, a su manera: “Haré como una estrella de mar con muchas puntas, pero las pondré de manera que, según se mire, se cuenten sólo cinco”. El vaciado en cemento fue realizado en el taller de un escultor llamado Biberstein, a partir de una maqueta en yeso de Alberto, que se modeló en el taller del pintor chileno Lucho Vargas; la obra fue uno de los grandes éxitos de la exposición. Hoy día, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía homenajea al escultor toledano con una reproducción de esta obra a tamaño natural en la puerta de entrada a dicha institución, en cuyo interior aguarda, como en aquel pabellón de 1937, el *Guernica*, de Picasso. En septiembre de 1938, Alberto abandonó España, enviado por el gobierno de la República como profesor de los niños españoles que iban a refugiarse en la URSS. De Valencia, por La Garriga y Le Havre, hasta Leningrado, primero, y Moscú como destino final. Allí, Alberto y su mujer trabajaron como maestros en la Casa Infantil nº 7, en la calle Bólshaya Pirogóvskaya, 13. En esa casa estudiaban la hija de Dolores Ibárruri, las sobrinas de Antonio Machado y otros niños de familias conocidas, y

**NOTAS
PARA UNA
BIOGRAFÍA
Ángel
del Cerro
del Valle**

constan testimonios sobre sus excelentes condiciones. Alberto seguía aplicando la técnica pedagógica que venía desarrollando desde su etapa en El Escorial, como recordaba su alumno José Fernández Sánchez: “Entraba en el aula con una cartera abultada y de ella sacaba un manojo de cebollas, unos tomates, una sartén, una vasija de barro. En una repisa sobre el encerado iba colocando los objetos que deberíamos dibujar. En lugar de hablar para toda la clase, Alberto se iba desplazando de un pupitre a otro, mostrando cómo había que dibujar. Con fuertes rasgos señalaba los lugares claros y oscuros del objeto; después que él los señalara en el papel, yo los descubría en el objeto”.⁶ Además de las estrechas relaciones que le unían con el resto de los exiliados españoles, entre ellos César Muñoz Arconada, Alberto era claramente apreciado por destacadas figuras de la intelectualidad soviética. Eisenstein le presentó su *Alexander Nevsky* en una sesión privada y el pintor Pyotr Konchalovsky era uno de sus asiduos visitantes. Alberto también se integró perfectamente en el colectivo de actores del Teatro Gitano (Teatro Romen). Así, su primera colaboración escenográfica en esta línea se dio entre noviembre y diciembre de 1938 para *Bodas de sangre*, de García Lorca. A estos inicios siguieron en Moscú otros interesantes trabajos escenográficos, especialmente para obras de autores españoles. A finales de junio de 1941, en el curso de la Segunda Guerra Mundial, Alemania atacó a Rusia, dando

6. Fernández Sánchez, José, *Mi infancia en Moscú: estampas de una nostalgia*, Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1988. pp.51-52 Ampliada en *Memorias de un niño de Moscú*, Barcelona, Planeta. 1999, pp. 93-94

comienzo a lo que los rusos denominan “la Gran Guerra Patria”. Clara y Alberto vivían en un edificio de cinco pisos, sin refugio, en el barrio de Koniuskovski, donde se les unieron Luis Lacasa y Soledad Sancha. En octubre, todos ellos fueron evacuados a la República de Bashkiriya, en los Urales. Alcaén y otros niños habían sido evacuados desde el comienzo de la invasión hacia la región de Gorki. Según testimonio de Soledad Sancha fechado el 16 de octubre de 1941, ella consiguió que un camión militar les llevase a ella, Luis Lacasa, Clara y Alberto, a la estación de Kazán. Clara llevaba dos botes de leche condensada que más tarde Soledad daría a una mujer búlgara que lo necesitaba para su hijo. Alberto cogió un saco de ropa. En medio de la multitud pudieron coger el tren que había preparado la Komintern para trasladar refugiados hacia la zona de los Urales. En el tren viajaba también Dolores Ibárruri. Cuando el tren paraba, Clara iba a la locomotora y lavaba los pañales de Jorge Lacasa, en medio de la angustia de su familia, que temía que pudiera quedarse en tierra en una de esas arriesgadas excursiones. Diecisiete días de viaje sin lavarse y casi sin comer. Alberto no dejó de ver una faceta poética comparando el paisaje que atravesaban con las tierras toledanas. Fueron destinados a Kushnarenkovo, donde Clara debía ejercer como profesora de inglés. Alberto y Luis no tenían asignadas tareas específicas. Alberto decoraba paredes con murales, con pinturas que le traía una alumna española de la Escuela Política de la Komintern instalada en el pueblo, o hacía juguetes para niños; la ración era

reducida, pero aún así disponían de un poco de tabaco ruso para fumar en pipa. Fueron muchas y largas tardes de conversaciones entre los dos hombres, no exentas de una cierta poética; cielos limpios, un río inmenso, el Belaya, una vegetación exuberante y un paisaje apacible, aislado de los desastres inmediatos de la guerra, que contemplaban desde el cerro en el que se ubicaba la vivienda. Luis aprovechó para enseñar un poco de francés a Alberto. Se alojaban en una habitación con chimenea, una mesa y unos camastros de madera; Soledad recuerda que una cortina tapaba un cubo de barro que servía de retrete y que Alberto llamaba “Chafarinas” a ese espacio. Sólo Clara ganaba un sueldo y traía sopa para todos. Tras una visita de Dolores Ibárruri, Soledad también pudo trabajar como profesora de inglés y Luis pudo dar algunas clases de cultura general, con lo que la situación mejoró un poco. Al cabo de un año, el matrimonio Lacasa pudo disponer de una habitación propia y Clara y Alberto plantaron una pequeña huerta y también se trasladaron a otra habitación independiente, a la que ya se incorporó Alcaén. La habitación tenía estufa, pero había poca leña y Alberto y Clara la sacaban de árboles caídos en el bosque cercano, con el consiguiente riesgo de ser castigados por “robar” leña al Estado. Un día se intoxicaron todos con la combustión de la estufa y tuvieron que ser auxiliados por unos vecinos alemanes. La Rusia profunda estaba marcada por el frío y el silencio. Alberto se sorprendió de la capacidad de los trabajadores rusos para hacer figuras con el hacha. Su influencia se reflejó

en el *Poste del río Belaya*, que Alberto recreó tanto en una escultura como en algunas obras gráficas. En el otoño de 1943, todavía en un ambiente de guerra, a pesar de que las batallas de Stalingrado y Kursk habían significado el principio del fin de la Alemania hitleriana, la familia de Alberto volvió a Moscú. Fueron alojados en el número 10 de la calle Gorki, actualmente Tverskaya 36, en el edificio del hotel Lux, donde la Komintern daba hospedaje a destacados comunistas internacionales. Vivía con su mujer y su hijo en una habitación interior sin apenas luz. No estaban los tiempos para aventuras abstractas, pues el régimen soviético no aceptaba alternativa alguna al realismo socialista en el arte. De hecho, el Museo de Arte Nuevo Occidental, se cerró, y las obras de arte contemporáneo que albergaba, de maestros impresionistas y posimpresionistas, se distribuyeron entre los museos Pushkin, de Moscú, y Hermitage, de Leningrado, aunque tardarían muchos años en volver a exhibirse públicamente. Alberto ya era consciente de eso, incluso antes de la guerra. Un proyecto de colaboración con el compositor Serguéi Prokófiev se truncó porque éste tuvo miedo de que lo asociaran a lo que podía considerarse “arte putrefacto burgués” del toledano. Así, a sugerencia de Luis Lacasa Alberto se centró en la pintura al óleo, compaginando esta actividad con su trabajo como escenógrafo. Con Lacasa conversaba durante horas en una cervecería de la plaza Pushkin. Durante algo más de un decenio y reforzado por los preceptos del realismo socialista, inició en su trayectoria una etapa pictórica dominada por una figuración de un

ingenuismo triste y melancólico, llena de paisajes nostálgicos y abundantes bodegones que evocan los pintados por Zurbarán. Neruda apostaba porque alguna vez el Museo del Prado ambicionaría esos bodegones en los que “dejó Alberto pintados con exaltación místicas ristras de ajos, vasos de madera, botellones que brillan en la nostalgia de la luz española” 7.

Rafael Alberti, por su parte, no era de la misma opinión. En una visita a Alberto, en 1956, lo animó a dejar de pintar esos “bodegones sobrios y severos, de espíritu zurbaranesco” y a volver a lo que realmente era, “un escultor, un inventor de formas expresivas, inéditas, en donde el aire es uno de los principales elementos vivificadores de ellas” 8.

Alberto no tardaría en seguir esa indicación, pero mientras tanto compaginó la pintura con sus trabajos de escenografía, que no abandonó ni tras la muerte de Stalin. Entre 1958 y 1960, Alberto realizó los decorados de *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca, para el Teatro Stanislavski, que sería su última escenografía. Antes, en 1957, había viajado a Pekín para visitar a Luis Lacasa, donde quedó gratamente impresionado por diferentes manifestaciones del arte chino. Ese mismo año trabajó como asesor en la película *Don Quijote*, de Grigori Kósintsev, quien lo había conocido a través de Ilya Ehrenburg. En ese momento, tras el cierre del Hotel Lux, Alberto había pasado a vivir en un pequeño piso de Noviye Cheriomushki, una barriada entonces suburbial de viviendas pequeñas y baratas. En los últimos ocho años de su vida, Alberto renació en su obra escultórica

y produjo más de treinta esculturas, bastantes más que en toda su vida anterior. Dispuso de una vivienda más amplia y de una pensión vitalicia que le concedió el gobierno soviético. El último domicilio de Alberto en Moscú fue la avenida Lenin, 40, apartamento 301. Ahí se reunía los jueves por la mañana con Luis Lacasa.

En 1961 sufrió un ataque a la vesícula biliar, cuando ya una pulmonía había dejado debilitada su salud, tres años antes; en 1962 sufrió el segundo ataque a la vesícula que le ocasionó la muerte. Alberto murió el 12 de octubre de 1962. Lo enterraron en el cementerio de Viedienskoie, bajo un árbol, en un ataúd de pino pintado con grecas y nubes por un artesano.

Quedan muchos puntos pendientes de aclarar en la biografía de Alberto. ¿Cómo y cuándo conoció a Dolores Ibárruri y estableció una

estrecha relación de amistad con ella? ¿Cuál fue su relación con el Partido Comunista de España, al que no se afilió hasta 1947? ¿Qué pensaba de las dificultades, cuando no purgas, que afectaban a intelectuales y artistas bajo el régimen soviético? ¿Cómo vivía la contradicción entre su amor por la libertad y la defensa

de los derechos de las personas, y la realidad de la vida soviética? No nos consta información alguna que pueda ilustrarnos sobre estos puntos, pero tampoco de que manifestara algún reproche hacia la situación que le tocó vivir.

Entre ellos no cabe considerar, desde luego, por qué no abandonó la URSS para instalarse en algún país occidental donde hubiera podido desarrollar su trabajo en plena libertad. Pero Alberto, como reconocía Ilya Ehrenburg, “sigue siendo español

7. Neruda, Pablo, «El escultor Alberto», *Realidad*, nº 1, Roma, septiembre-octubre 1963.

8. Alberti, Rafael: «Algo sobre mi amistad con Alberto y su obra», *El País*, Madrid, 14.04.1985.

y artista por los cuatro costados. Tercamente español y artista”. Estaba claro: sería artista en Moscú o en España; nunca contempló otra posibilidad. Durante algún tiempo pensó que tendría posibilidad de volver; luego, el devenir de la historia lo hizo imposible. El escultor Baltasar Lobo escribía, pocos años después de la muerte de Alberto: “Recuerdo la impresión que me hizo un escrito de Alberto que leí siendo joven, y que me removió profundamente, como un quejido que surgiera de nuestro pueblo, de nuestra tierra, de nuestras cuevas prehistóricas. Esta impresión la sentí de nuevo cuando le visité en Moscú. Me habló de España continuamente, me cantó cantares de tierras de Toledo. Vivía en un barrio, todavía en construcción, de las afueras de la ciudad. Me llevó a la ventana: «Mira ese cerro, ¡cómo me recuerda el Cerro de Vallecas!, la pena es que pronto va a desaparecer...». Su taller estaba lleno de su pasión por España. Toros

9. Lobo, Baltasar, «Sobre un libro dedicado al escultor y pintor Alberto», *Realidad*, nº 9, Roma, abril 1966.

que bramaban, levantando la cerviz; pájaros de su invención; campesinas de Toledo plantadas como cántaros, llevando sobre sus cabezas un pan...” 9

Y, sobre todo, nos queda por saber qué tenía Alberto que cautivaba a quienes se acercaban a él, independientemente de su clase social o de su condición intelectual. Seguramente, junto con Miguel Hernández, fue el personaje de origen más humilde que se integró en la pléyade de intelectuales, escritores y artistas que constituyeron la vanguardia de la cultura española en los años treinta.

Pero luego supo cautivar de la misma manera a buena parte de la élite cultural rusa: Serguéi Mikhalkov, Serguéi Eisenstein, Pyotr Konchalovsky, Grigori Kózintsev. Como dijo Picasso, “era un hombre muy grande, un hombre muy grande, nuestro Alberto”. Y ello a pesar de que, en expresión del poeta Luis Felipe Vivanco, Alberto era “un tipo así como un poco medio raro, TOLEDANO...”

**ALBERTO
SÁNCHEZ**

**OBRA
SOBRE
PAPEL
WORK
ON
PAPER**

LA PAREJA HUMANA

THE HUMAN COUPLE

c. 1926-1929

Lápiz negro y de color sobre papel

22,2 x 14,9 cm

Black and coloured pencil on paper

22.2 x 14.9 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20663

Donación de la familia del artista

Artist's family donation







VARÓN DINÁMICO

DYNAMIC MALE

c. 1926-1929

Lápiz negro y de color sobre papel

22,5 x 15,4 cm

Black and coloured pencil on paper

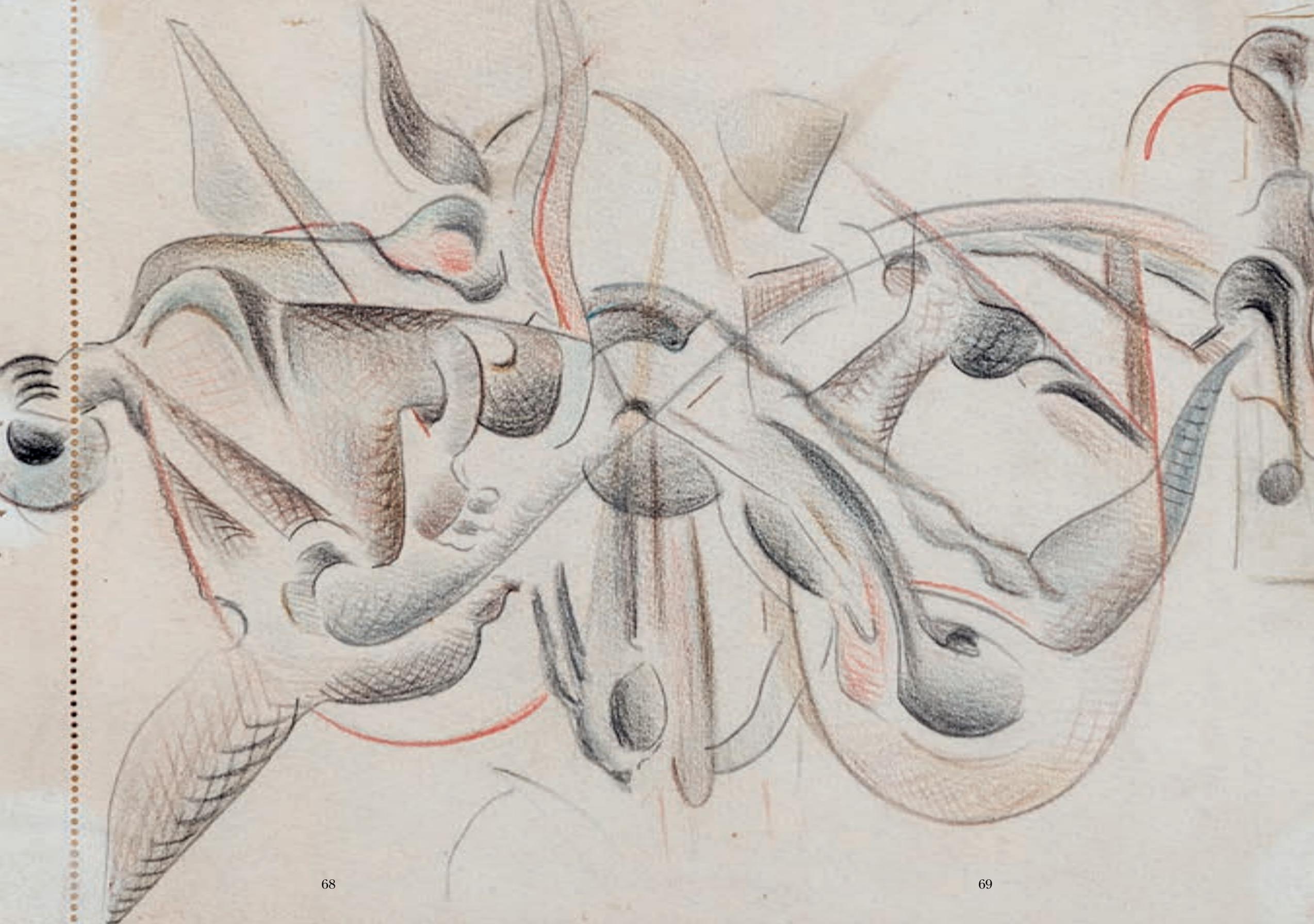
22.5 x 15.4 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20658

Donación de la familia del artista

Artist's family donation





MUJER

WOMAN

c. 1926-1929

Lápiz negro y de color sobre papel
21,8 x 13,9 cm

Black and coloured pencil on paper
21.8 x 13.9 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20657

Donación de la familia del artista

Artist's family donation





MUJER SENTADA

SEATED WOMAN

c. 1926-1929

Lápiz negro y de color sobre papel

20,9 x 16,3 cm

Black and coloured pencil on paper

20.9 x 16.3 cm

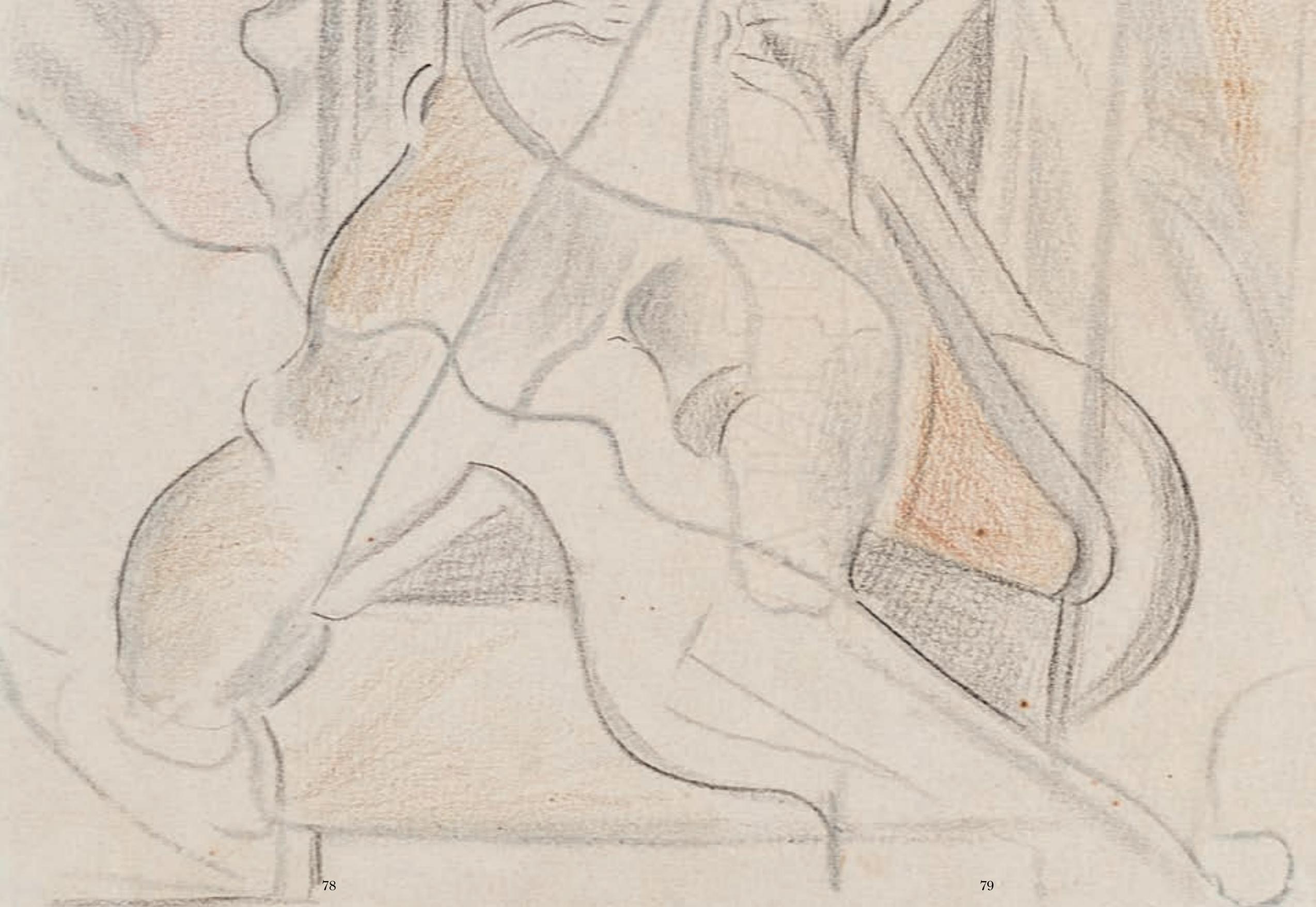
Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20659

Donación de la familia del artista

Artist's family donation







TRES FIGURAS

THREE FIGURES

c. 1958-1960

Tinta sobre cartón

105,5 x 74 cm

Ink on cardboard

105.5 x 74 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo

DO2007/28/1







ANVERSO **OBVERSE**

DOS PÁJAROS / ESCULTURA PARA UN PUERTO

[OTRA VERSIÓN]
TWO BIRDS / SCULPTURE FOR A PORT [ANOTHER VERSION]

c. 1958-1960

Tinta y aguada sobre papel

42,2 x 30,2 cm

Ink and wash on paper

42.2 x 30.2 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20660

Donación de la familia del artista

Artist's family donation

REVERSO **REVERSE**

SIN TÍTULO [DOS FIGURAS]

UNTITLED [TWO FIGURES]

Ca. 1958-1960

Temple sobre papel

30,2 x 42,2 cm

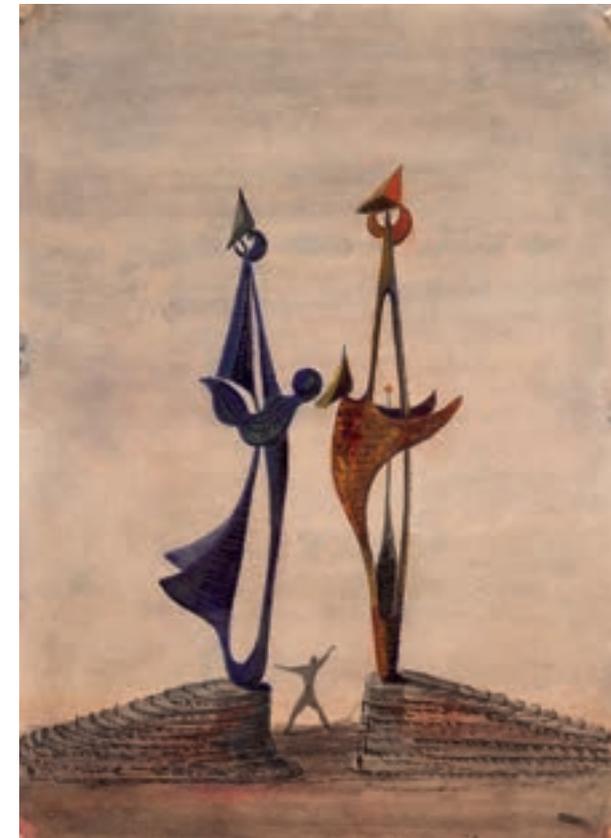
Tempera on paper

30.2 x 42.2 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20660

Donación de la familia del artista

Artist's family donation







ANVERSO **OBVERSE**
DOS PÁJAROS
/ESCULTURA PARA UN PUERTO
[OTRA VERSIÓN]
TWO BIRDS / SCULPTURE FOR A PORT [ANOTHER VERSION]

c. 1958-1960

Tinta y aguada sobre papel
42,2 x 30,2 cm

Ink and wash on paper
42.2 x 30.2 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20660
Donación de la familia del artista
Artist's family donation

REVERSO **REVERSE**
SIN TÍTULO [DOS FIGURAS]
UNTITLED [TWO FIGURES]

Ca. 1958-1960

Temple sobre papel
30,2 x 42,2 cm

Tempera on paper
30.2 x 42.2 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20660
Donación de la familia del artista
Artist's family donation



Handwritten notes in the top right corner, including a date "1969" and some illegible text.

42 x 70

ESQUETOS PARA PARRA JA BUEPTO (OTRA VERSION)
(Thompson, pagoda), 50 x 42 cm



ANVERSO **OBVERSE**

TRES FIGURAS / BOCETO PARA LA ESCULTURA LLAMADA "MUJER CASTELLANA" THREE FIGURES / SKETCH FOR THE SCULPTURE ENTITLED "CASTILIAN WOMAN"

c. 1958-1960

Tinta, lápiz y aguada sobre papel
40 x 29 cm

Ink, pencil and wash on paper
40 x 29 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20668

Donación de la familia del artista

Artist's family donation

REVERSO **REVERSE**

PERROS AULLANDO HOWLING DOGS

c. 1958-1960

Lápiz sobre papel
29 x 40 cm

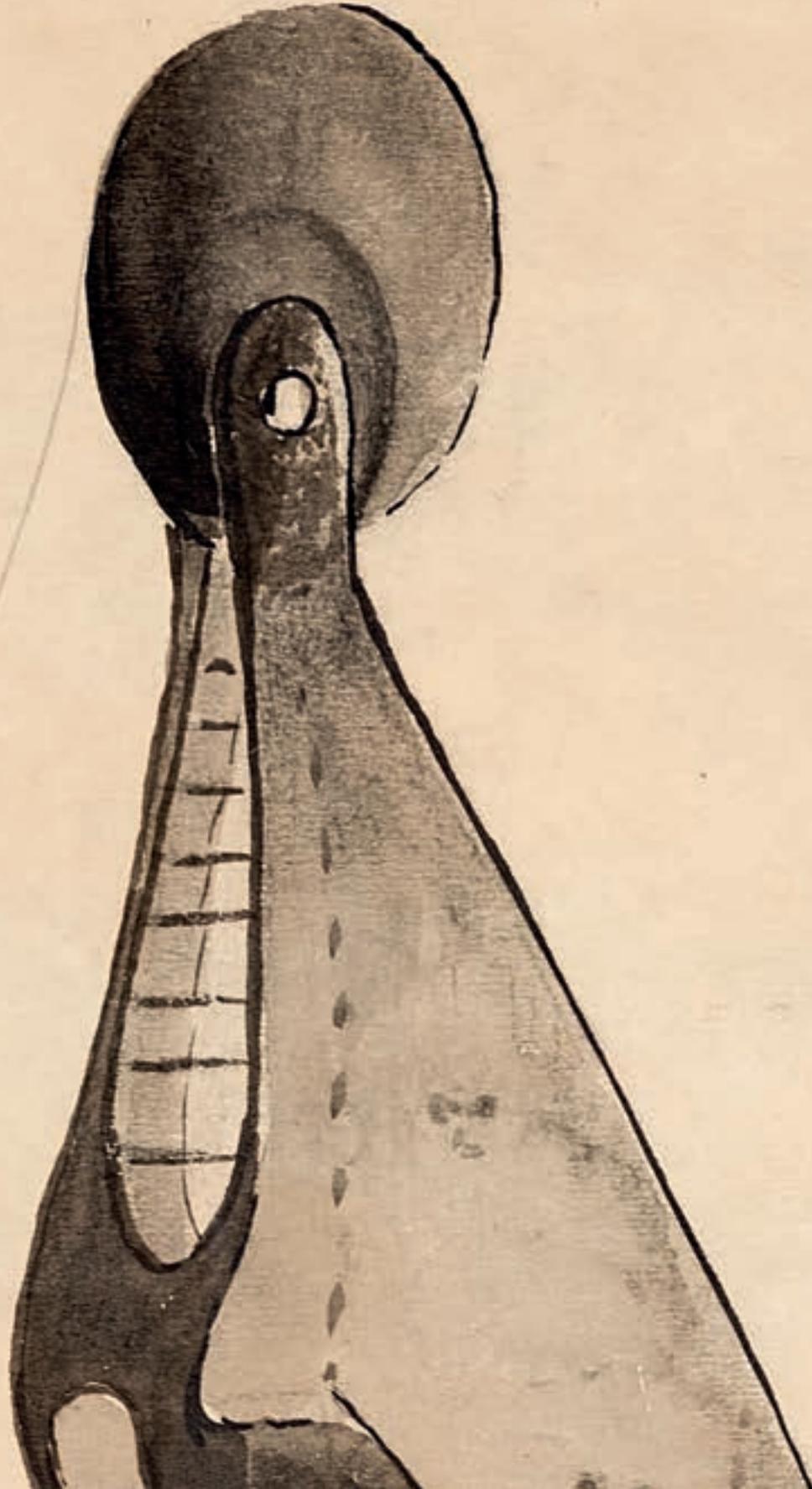
Pencil on paper
29 x 40 cm

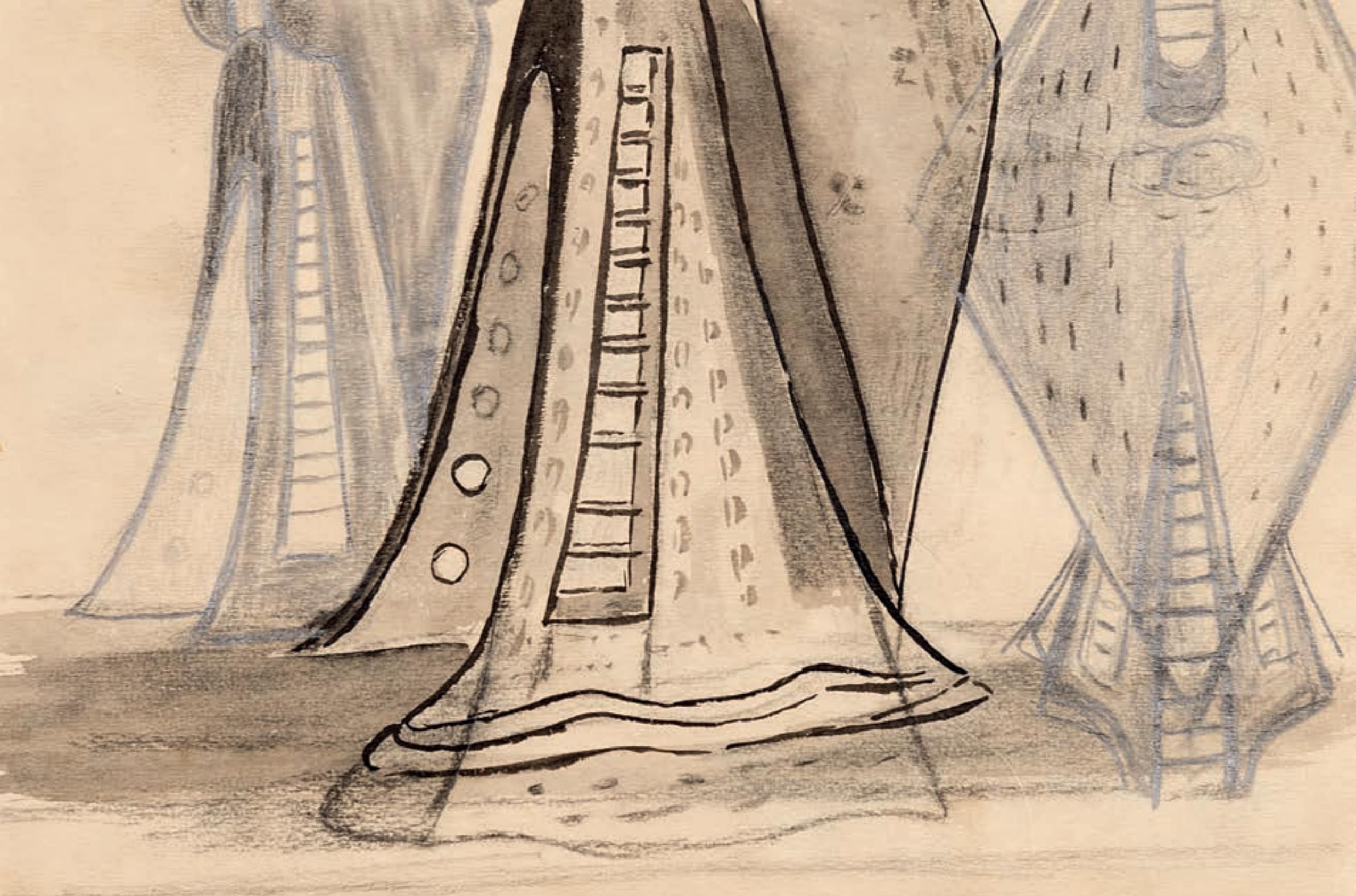
Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20668

Donación de la familia del artista

Artist's family donation







ANVERSO OBVERSE

TRES FIGURAS
/BOCETO PARA LA ESCULTURA
LLAMADA “MUJER CASTELLANA”
THREE FIGURES/SKETCH FOR THE SCULPTURE ENTITLED “CASTILIAN WOMAN”

c. 1958-1960

Tinta, lápiz y aguada sobre papel
40 x 29 cm

Ink, pencil and wash on paper
40 x 29 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20668

Donación de la familia del artista

Artist's family donation

REVERSO REVERSE

PERROS AULLANDO
HOWLING DOGS

c. 1958-1960

Lápiz sobre papel
29 x 40 cm

Pencil on paper
29 x 40 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20668

Donación de la familia del artista

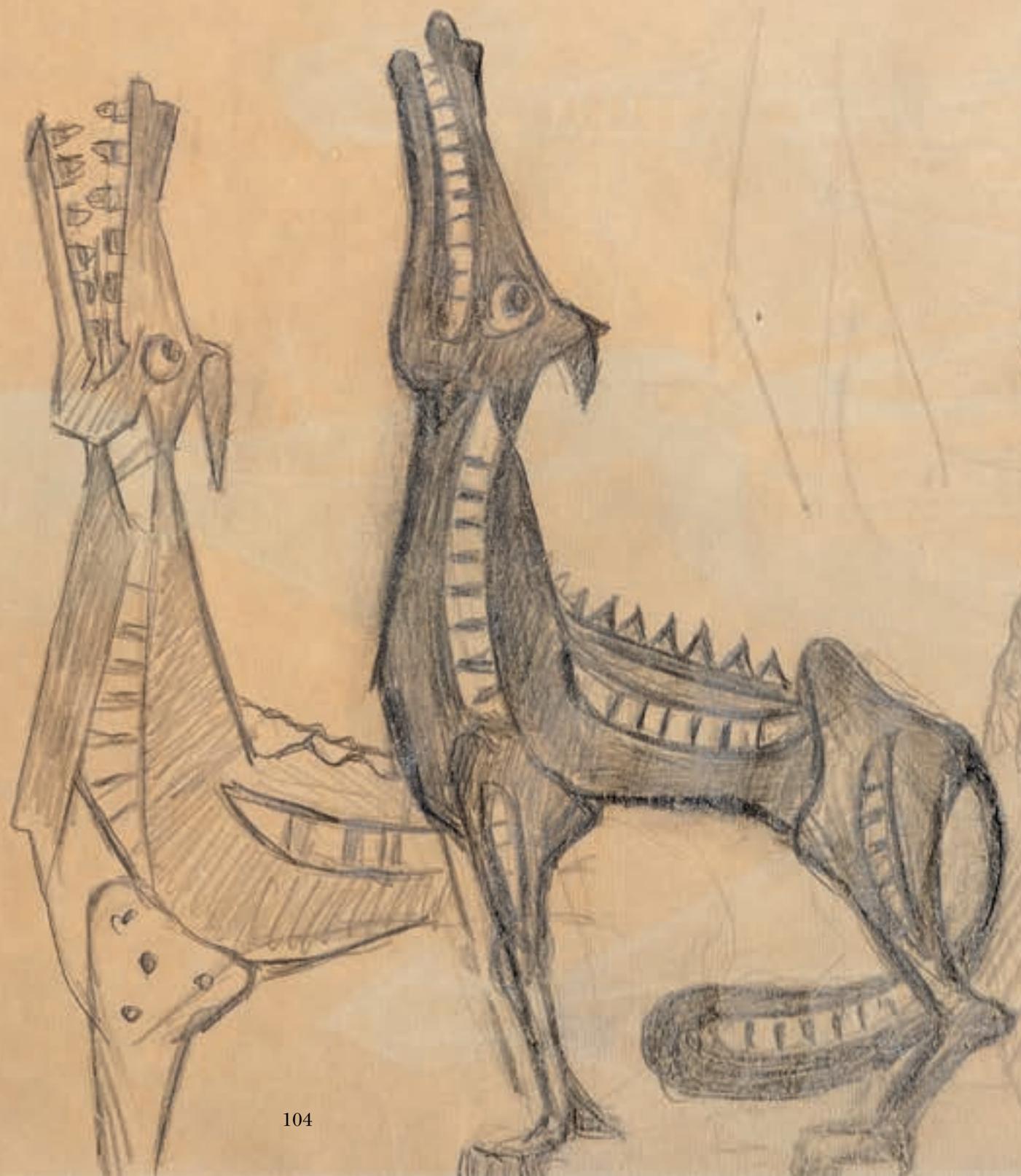
Artist's family donation



40 + 29

PERROS SUJANDO. (Lapiz, papel) 40x29 cm.

1130



40 x 29 cm.

ESCULTURA PARA UN PUERTO
/ APUNTE PARA
“ESCULTURA PARA UN PUERTO”
SCULPTURE FOR A PORT / SKETCH FOR “SCULPTURE FOR A PORT”

c. 1958-1960

Lápiz sobre papel

40,6 x 28,7 cm

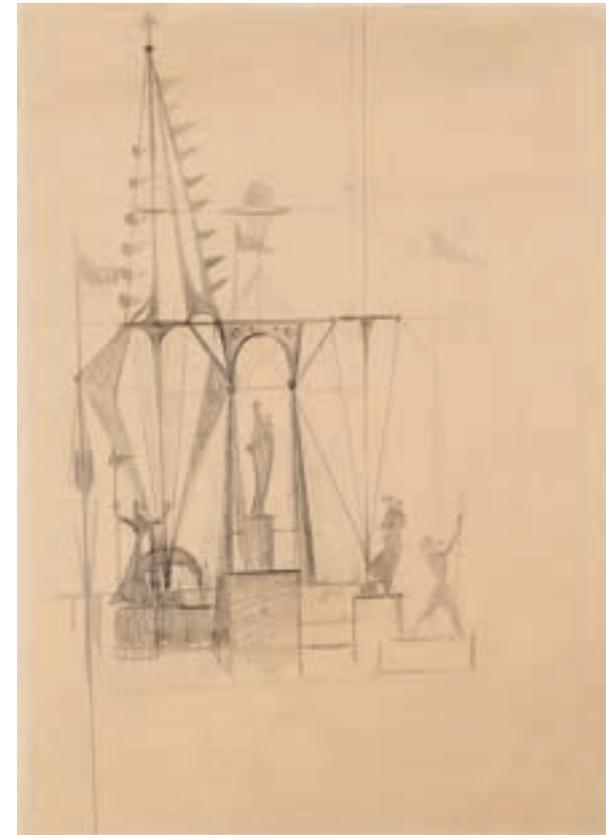
Pencil on paper

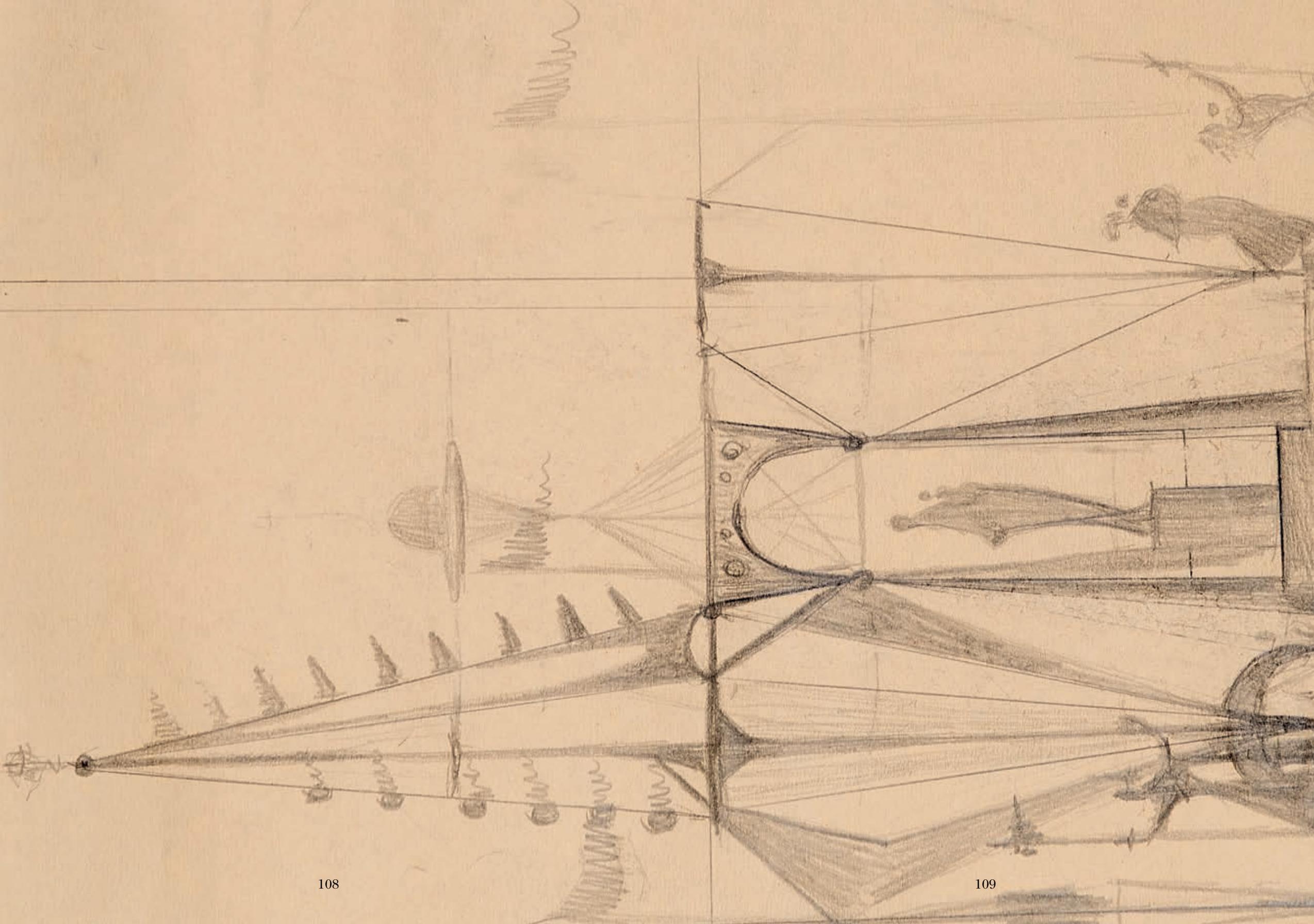
40.6 x 28.7 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20667

Donación de la familia del artista

Artist's family donation





TRES FIGURAS

THREE FIGURES

c. 1958-1960

Tinta, lápiz y aguada sobre papel

30 x 42 cm

Ink, pencil and wash on paper

30 x 42 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20670

Donación de la familia del artista

Artist's family donation





112



113

TRES FIGURAS FEMENINAS

THREE FEMALE FIGURES

c. 1958-1960

Lápiz y aguada sobre papel

42 x 29,7 cm

Pencil and wash on paper

42 x 29.7 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20669

Donación de la familia del artista

Artist's family donation





**PROYECTO PARA UNA ESCULTURA
/PROYECTO DE ESCULTURA
/BOCETO PARA ESCULTURA**
PROJECT FOR SCULPTURE/SKETCH FOR SCULPTURE

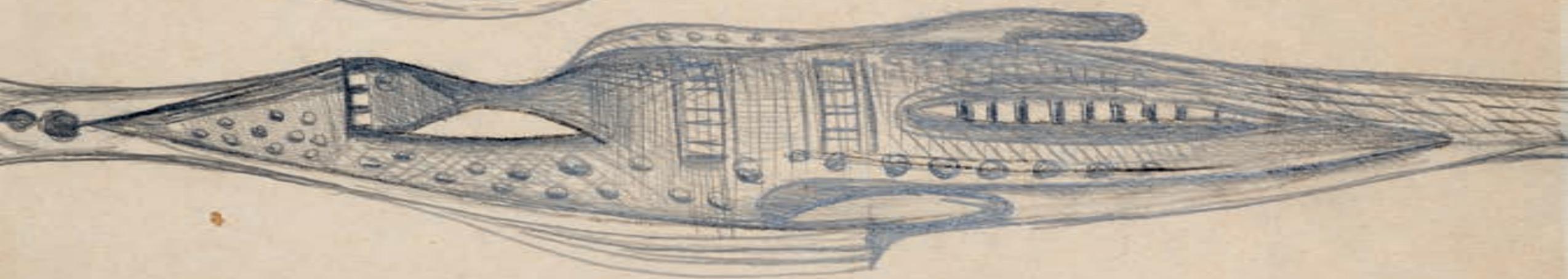
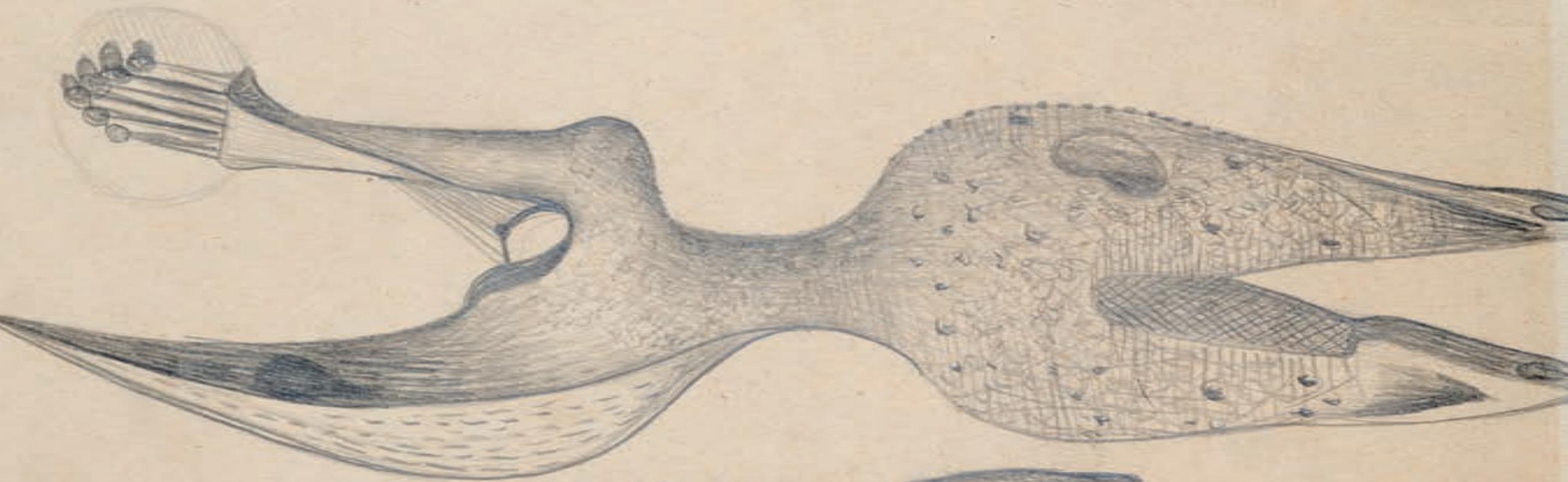
c. 1958-1960

Lápiz sobre papel
42 x 29,7 cm

Pencil on paper
42 x 29.7 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20673
Donación de la familia del artista
Artist's family donation





ANVERSO **OBVERSE**

DIBUJO

DRAWING

c. 1958-1962

Lápiz sobre papel

42 x 29,7 cm

Pencil on paper

42 x 29.7 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20666

Donación de la familia del artista

Artist's family donation

REVERSO **REVERSE**

APUNTE PARA “MONUMENTO A LOS PÁJAROS”

SKETCH FOR “MONUMENT TO BIRDS”

c. 1957-1958

Lápiz sobre papel

42 x 29,7 cm

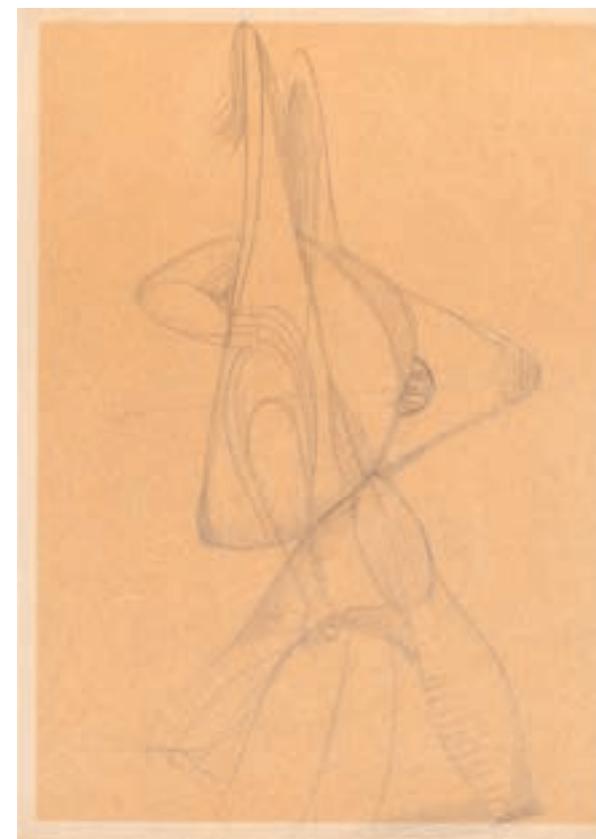
Pencil on paper

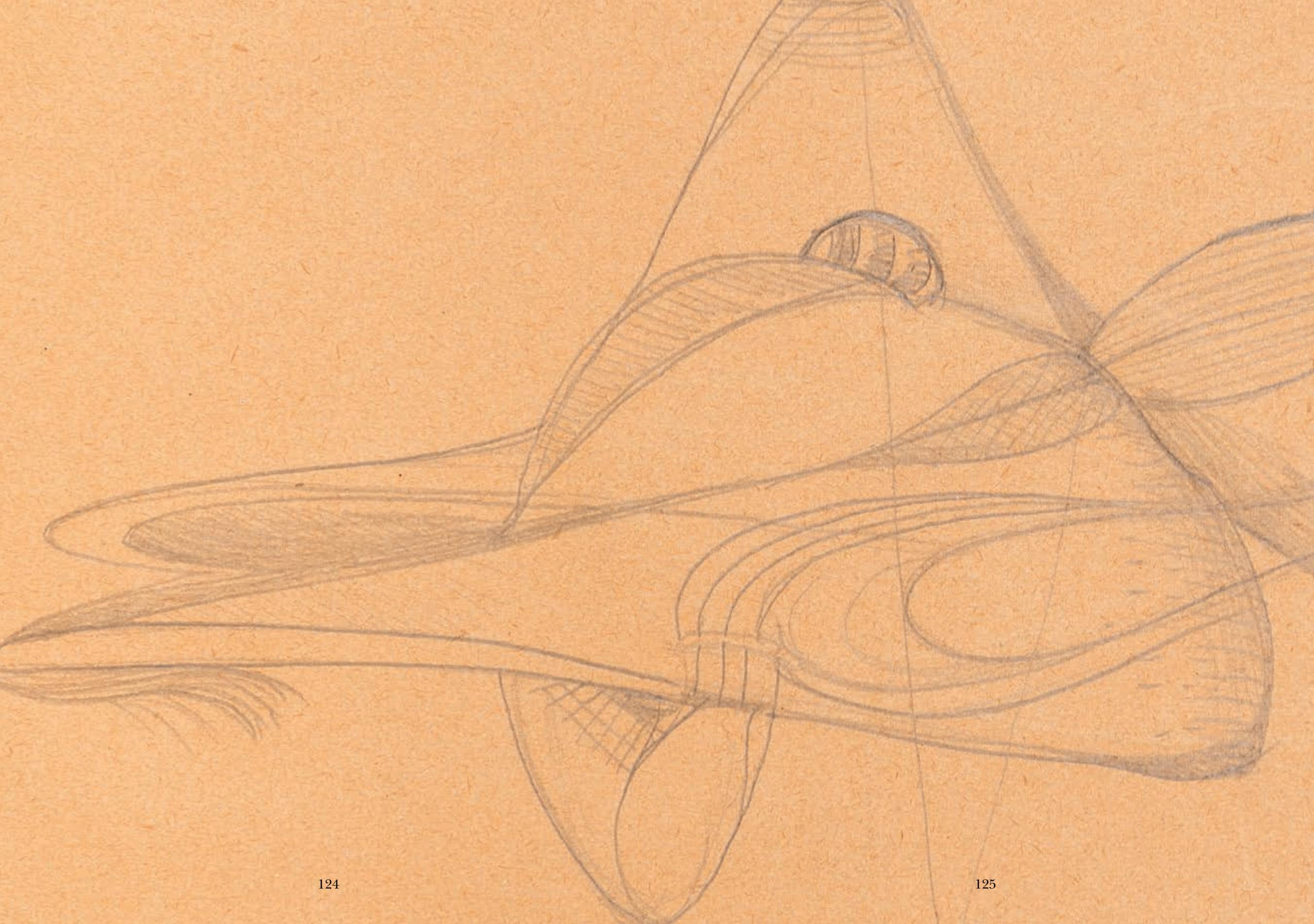
42 x 29.7 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20666

Donación de la familia del artista

Artist's family donation





ANVERSO **OBVERSE**

DIBUJO

DRAWING

c. 1958-1962

Lápiz sobre papel

42 x 29,7 cm

Pencil on paper

42 x 29.7 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20666

Donación de la familia del artista

Artist's family donation

REVERSO **REVERSE**

APUNTE PARA “MONUMENTO A LOS PÁJAROS”

SKETCH FOR “MONUMENT TO BIRDS”

c. 1957-1958

Lápiz sobre papel

42 x 29,7 cm

Pencil on paper

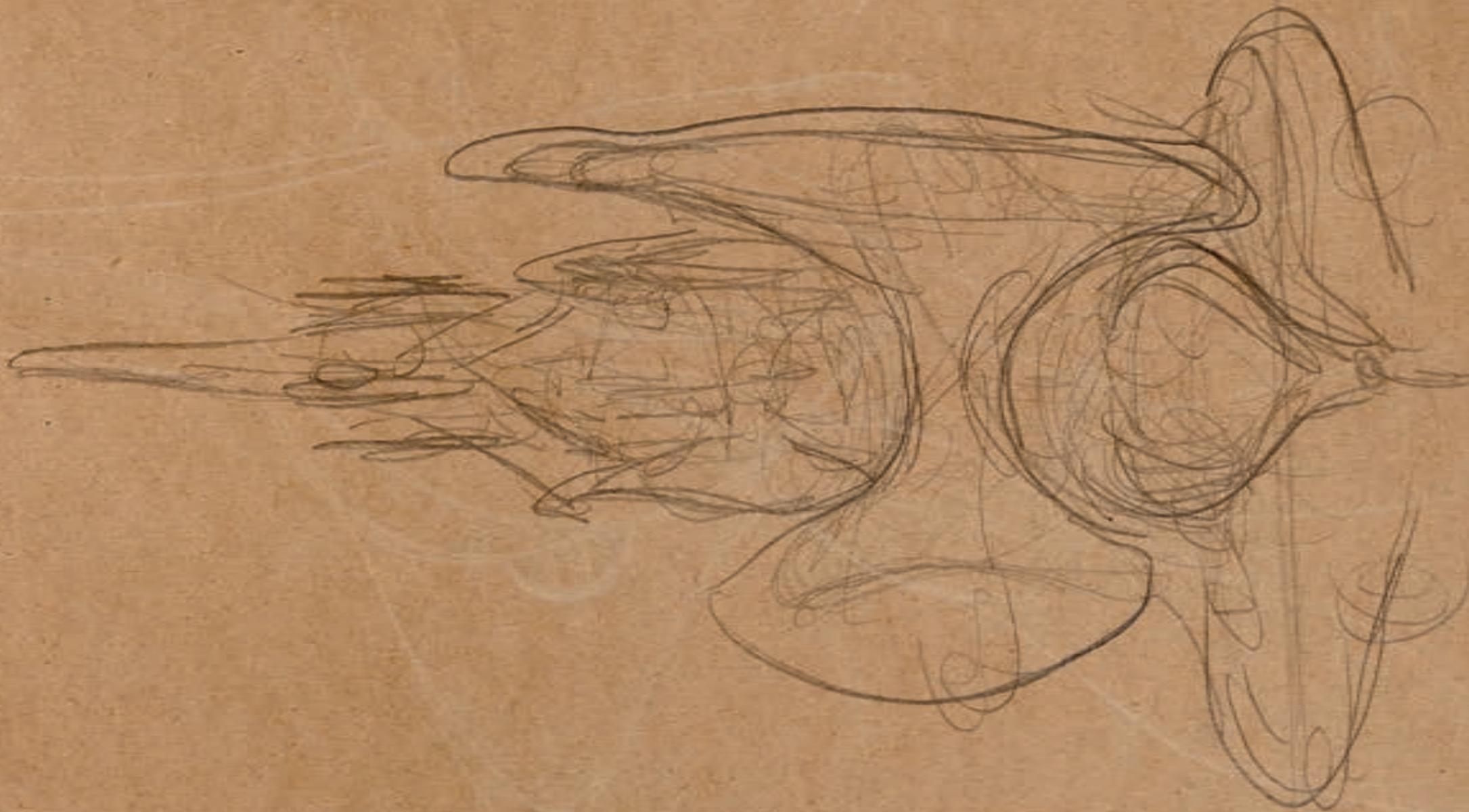
42 x 29.7 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, CE20666

Donación de la familia del artista

Artist's family donation





DIBUJO. (mucho) - A POINTTE PART
(pencil, lápiz, 29,5 x 42 cm.) (ver Albu de la leña)

Albu de Albu de la leña
20 de mayo 1919

ESTUDIO PARA REMATES DE ESCULTURAS

STUDY FOR SCULPTURE CROWNINGS

c. 1960-1962

Estampa, edición del original (37,5 x 28,5 cm)

Número de serie 64/99

62,2 x 46,2 cm

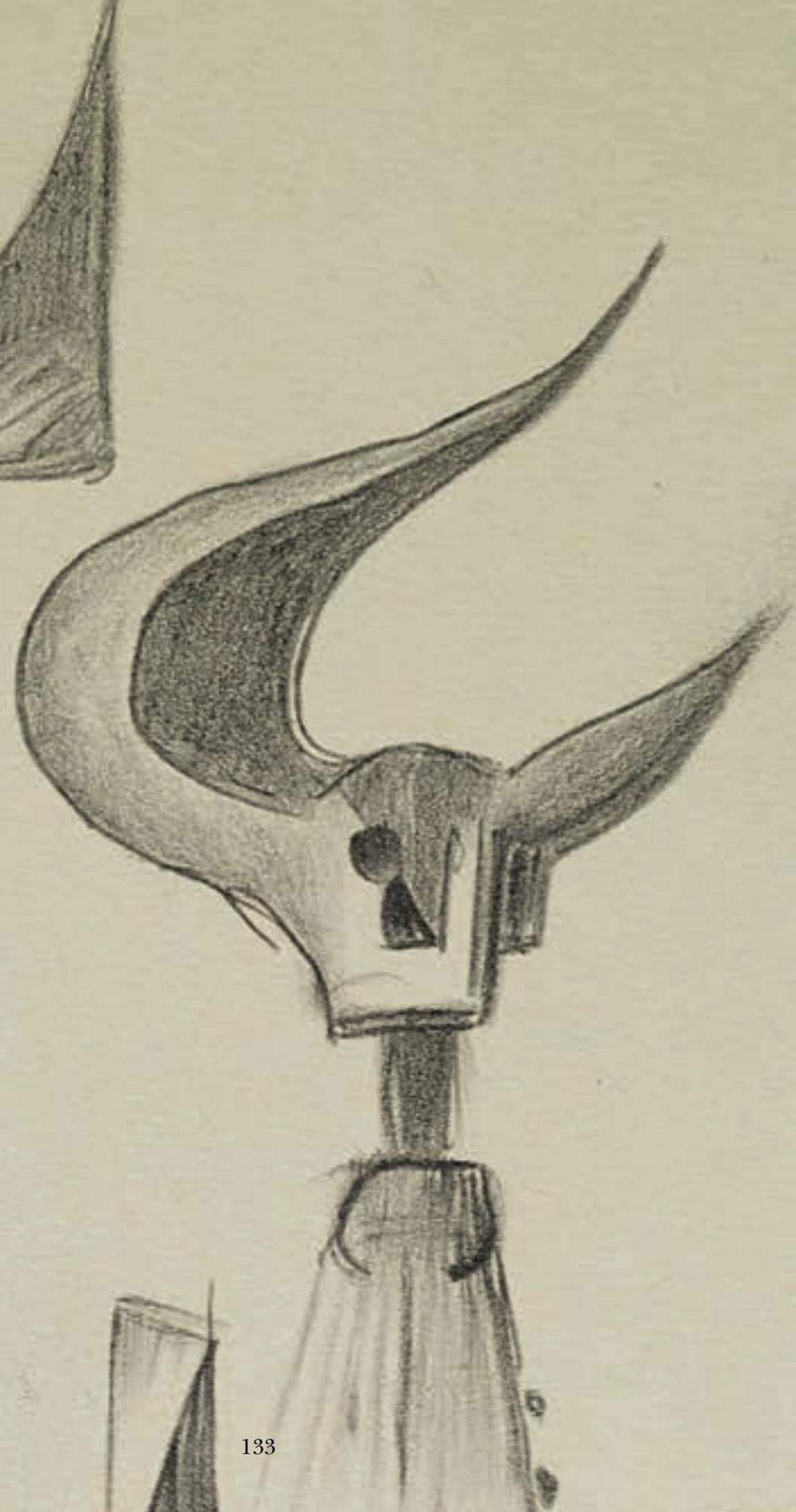
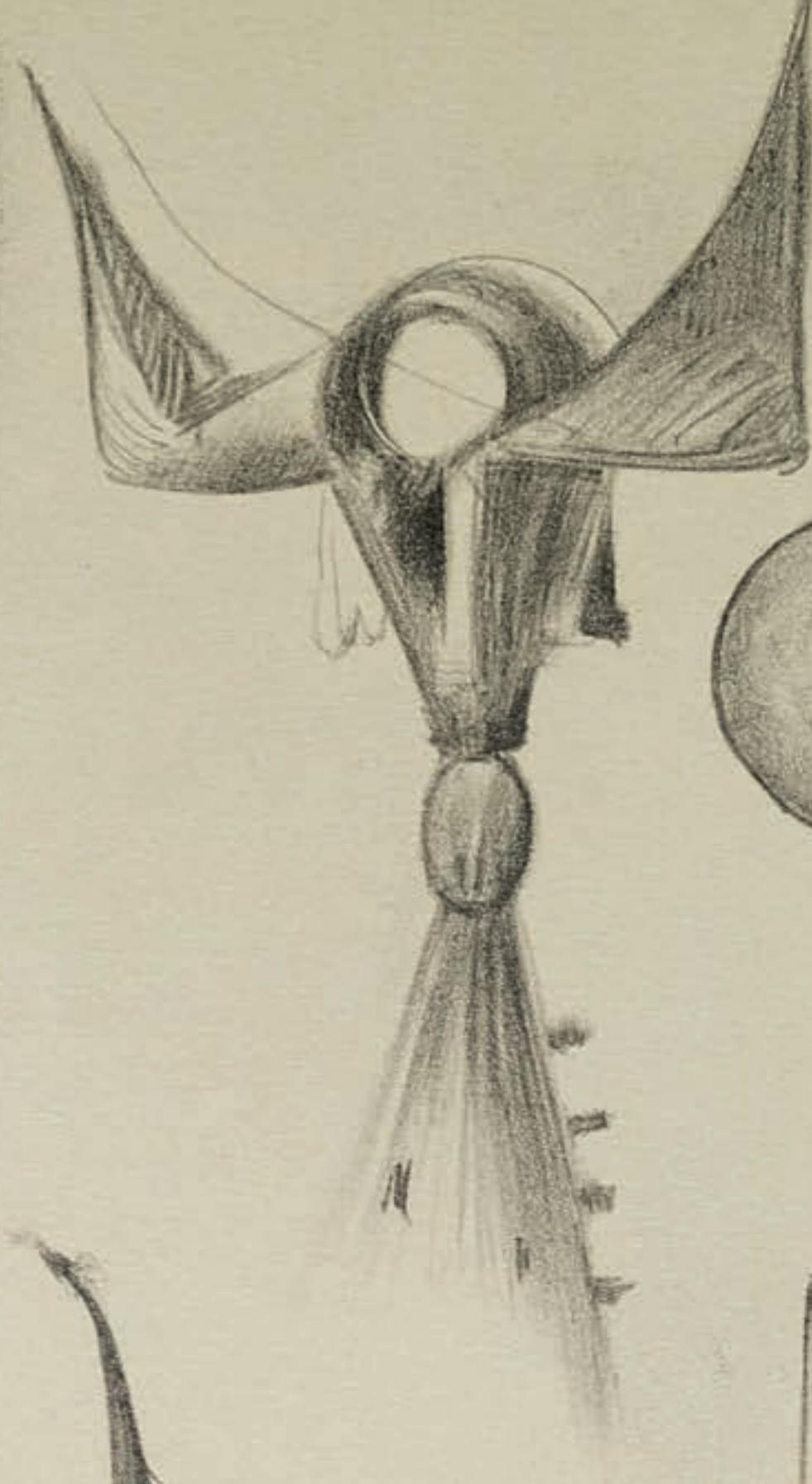
Print, edition of the original (37.5 x 28.5 cm)

Serial number 64/99

62.2 x 46.2 cm

Museo de Santa Cruz, Toledo, DO1994/11/1







**ALBERTO
SÁNCHEZ**

**TEXTOS
EN
INGLÉS**

**ENGLISH
TRANS
LA
TIONS**



**Emiliano
García-Page** **A
NEW
SPACE
FOR ALBERTO** **President of Regional Government
of Castilla-La Mancha**

We are delighted to have the opportunity to offer a new home to a significant creator of Spanish art in the 20th century, as well as a suitable setting for the exhibition and contemplation of the works of an emblematic artist who participated in the renewal of Spanish culture during the first third of the 20th century, together with a long list not only of painters and sculptors but also of intellectuals and writers of the stature of García Lorca, Alberti and Neruda. Alberti himself dedicated a sonnet to the artist upon leaving Moscow in 1956; he said that he was aware of how much these lines encouraged him to continue sculpting, a work which he had stopped doing for some years:

“To you, quicklime of Toledo, crude
heap of mud, grand archangel roaring
against a violent, burning, merciless
Apocalypse of horror, Grecoesque”.

The drawings and sculptures now on display in the old sacristy of the Santa Fe convent have probably been forgotten by many after being hidden away for twenty-two years. These works, owned by the Ministry of Culture, had been placed in the former Museo de Arte Contemporáneo de Toledo (MACTO), located in the Casa de las Cadenas. When it closed in 2001, they were stored in the Museo de Santa Cruz.

This is the culmination of a project that unites two of the most outstanding cultural institutions of the government over which I preside: the Museo de Santa Cruz and the Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha (CORPO). The collaboration between the two, which has begun to build bridges between ancient and modern art, has furnished the opportunity for Alberto Sánchez's work to establish a dialogue with the international avant-garde, whose work constitutes the greatest and most singular wealth of CORPO. Alberto, himself a contemporary of the avant-garde, can thus be found in the international context that his work deserves. This is as it should be, for the artist's attachment to the essence of Spain—and his desire to renew art from within deep Spanish roots—does not contradict the profoundly international spirit of his times, as Alberto himself understood them, never limiting himself to a local outlook despite the presence of local themes in his work. We need only recall his emblematic participation in the International Exposition of Art and Technology in Modern Life, held in Paris in 1937, at the height of the Spanish Civil War: an unforgettable image, his sculpture *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* [*The Spanish People Have a Path that Leads to a Star*] stood proudly and gallantly at the entrance of the Spanish pavilion.

Finally, we would like to join the spirit—in so timely a fashion—of the closing lines of Rafael Alberti's above-mentioned sonnet:

“I come to tell you: walk on, brother.
Very soon in the palm of your hand
Toledo will be kneaded with new light”.



ARTISTS IN EXILE

Rafael
Sierra

Artistic Director Colección Roberto
Polo. Centro de Arte Moderno y
Contemporáneo de Castilla-La Mancha

It was Alberto Sánchez's ill fortune to become an emblematic figure of an event that would be tragic for anyone, but doubly so for an artist. Beyond the purely human aspect, the exile of someone who has made artistic creation his vocation and profession has an additional dimension, for it very often means exposure to the dangers of oblivion—if the consequent regressive political situation is long-lasting—for those who can already boast a career and enjoy prestige. However, those who are just starting out in this difficult and competitive world see their objectives and careers modified and sometimes even ruined. This was the case in Spain following the defeat of the Republic and the ensuing tragedy of exile, which bled the country not only physically but also intellectually; countless writers, artists, philosophers and scientists had to leave, either to save their lives or to avoid reprisals of unforeseeable consequences or to develop their careers freely. After a first wave in 1936, the wave of 1939 was to be of immensely greater and more definite dimensions. Those flourishing thoughts and culture had

much to do with the freedoms won by the Republic and their implementation by various public and private institutions such as the Institución Libre de Enseñanza [Free Institution of Learning], which, founded in 1876, embodied the ideals of Krausist philosophy in a series of pedagogical innovations aimed at the comprehensive education of the individual. At the beginning of the new century, it addressed the concern about

educational and cultural backwardness and played a decisive role in reducing the rate of illiteracy in the country. Initially, its influence was transmitted by the liberals through the Republican Party and the Socialist Party; the schooling and literacy policy of the Second Republic crowned the programme. However, the war and the post-war period destroyed all prospects for the modernisation process and brought the advance of literacy and education to a halt.

The Republican exile of 1936–1939 is currently one of the most studied historiographical research projects in Spain. Mireia Capdevila Candell, in her detailed study of the Catalan exile, points out that a historical principle of recent years has been to establish the existence of different exiles—national, ideological and cultural—within the general frame of reference. In the case of Catalonia, it was not only those who made up the entire institutional structure who were forced to leave, but also the leading members of the cultural framework at the time, including numerous artists. The greatest Spanish poets of the period found themselves in that situation: Luis Cernuda, who spent time in England, the United States and Mexico, and whose poetry often reveals a permanent longing for Spain; Rafael Alberti, who, together with his wife María Teresa León, went to France and Argentina and did not return until 1977; Juan

**ARTISTS
IN
EXILE
Rafael
Sierra**

Ramón Jiménez and his American journey; and Pedro Salinas, who already perceived the danger of hatred and resentment before the war and for whom, in his own words, leaving the country was his “true salvation”. Other outstanding examples are the philosopher María Zambrano, the actress Margarita Xirgu—closely associated with Lorca’s theatre—and the filmmaker Luis Buñuel, who, like so many others, found refuge in Mexico thanks to President Lázaro Cárdenas’s policy on the reception of exiles.

No one could forget the dramatic experience of the poet Antonio Machado, a graduate of the Institución Libre de Enseñanza: from Valencia, the last redoubt of the legal Spanish government, he left for Barcelona and subsequently travelled on to Collioure in the south of France, where he died and was buried a month after leaving Spain. A similar experience befell Manuel Azaña, the last president of the Republic, who took refuge in Montauban, another city in the south of France, and died there. Worse yet was the fate of those who did not have the time or the opportunity to go into exile: there could be no greater tragedy than the cowardly assassination of Federico García Lorca, which has remained in the collective memory as the height of cruelty as well as of the absurd self-destruction of a society that was polarised to the point of developing fratricidal instincts.

Forceful exile has been a recurrent phenomenon in Spanish history, going back to the expulsion of the Jews in 1492 and of the Moorish converts to Christianity in 1609, and has always resulted in severely impoverishing the country—not only in economically and socially, but also in culturally and intellectually—, which is perhaps even more serious due to the drain of energy it entails both for the present and for the future of the nation. It is worth noting the large number of artists and intellectuals involved in what can be described as our first modern exile, which took place between the 18th and 19th centuries. We must also remember that the term “exile” and its derivatives did not enter common speech in Spain until 1939. Before then, the word that was used was “banishment”, in reference to a very ancient punitive measure, which later

became almost standard practice, to chastise political and even ideological dissidence. In the 18th century, the French term “émigrés” was adopted to describe those who sought refuge from the persecution of a tyrannical regime by fleeing to other lands. Finally, it was not until the last decades of the 19th century—the period of the Restoration of the monarchy under Alfonso XII—that the word ceased to have an essentially

political meaning and acquired its current, almost exclusively economic connotation.

During the period in question, many visual artists followed in the footsteps of the men and women of letters: one of the better-known figures among these artists was Gregorio Prieto, a refugee in London who is also known for his close relationship with Lorca and Cernuda, for his literary work and for his early return to Spain. Others, such as the

Barcelona-born Vicente Rojo, are also worthy of mention. The latter was the nephew of General Rojo, one of the architects of the Defence of Madrid after the fascist uprising. Vicente Rojo was one of the designers of *Artes de México*, a leading magazine, and an essential pillar of graphic art in Mexico and Latin America, who delved deeply into the relationships between painting, graphic design, editorial design, artist books, engraving, calligraphy, sculpture, drawing, geometry, colour and abstraction.

José Moreno Villa, a native of Málaga who lived in Mexico until his death in 1955, was a poet, painter, draughtsman, art historian, librarian... Another particularly interesting case, less well known, is that of the Catalan artist Josep Bartolí, a

combatant on the Aragon front; after fleeing to Paris, he was captured by the Gestapo in Vichy and sent to the Nazi concentration camp at Dachau, which had originally been set up for communists and other political dissidents but became a true death camp when the SS took it over. Fortunately, he managed to escape from the train conveying him there, and it was probably thanks to this that he saved his life. As his nephew Georges explained, “His pencil was, in a way, the rifle that had been confiscated from him,” and he used it to keep up the fight. After spending some time in Mexico, he settled in New York, where he spent the rest of his life. Remedios Varo, a surrealist from Gerona, had a somewhat different relationship with the Spanish exile. She had left for Paris in 1937 and, when France was invaded by Germany, she fled to Mexico, where she died in 1963.

But one of the most outstanding of these figures, for his political commitment and for the unique genius he displayed in his posters and photomontages, was the Valencian communist Josep Renau. After the Republican defeat in 1939, he went into exile, first in Mexico and then in East Germany in 1958. He died in East Berlin in 1982. He was the author of the photomontages exhibited in the Pavilion of the Spanish Republic at the historic International Exposition in Paris in 1937, where two emblematic works, one by Picasso

and the other by Alberto Sánchez, were presented to the eyes of the world and still bear poignant testimony to these terrible times.

Josep Lluís Sert, Catalan architect, had asked Picasso to do a mural for the Pavilion. In April of 1937, the bombing of Guernica by the Nazis, Franco’s allies—the first indiscriminate air raid on a defenceless town and its civilian population—inspired Picasso’s subject for the mural, which accompanied Alberto’s sculpture *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* [*The Spanish People Have a Path that Leads to a Star*]. The works, each in their own way, became an emblem of

extreme barbarism and of hope that refuses to let itself be annihilated in the face of all odds.

Furthermore, in 1937, Picasso produced *Sueño y mentira de Franco* [*The Dream and Lie of Franco*], two engravings made up of eighteen small scenes and running parallel to the poem of the same title which he wrote for the occasion, created to be sold together at the Paris Exposition of 1937 to raise funds for the Republican side in the war.

Violeta Izquierdo has made an in-depth study of the vicissitudes of the Spanish artists who went into exile in France in *El arte del exilio republicano español* [*The Art of Spanish Republican Exile*]. In her study, she reviews the encounter of these artists with the avant-garde, examining the reciprocal influence among the exiles and their new medium, and traces the paths they followed in France, from which they later moved to other European and Latin American countries. The artists of the French contingent can be divided into two groups, each living in very different environments: those who settled in Paris, in the most refined cultural surroundings in the world, and those who stayed in Toulouse, a working-class town in southern France which was more in tune with the trade-union tradition of organisations like the anarcho-sindicalist CNT [National Labour Confederation]. Some great Spanish artists had been in the French capital since the beginning of the century. This was the case for Picasso, who settled there in 1903, Juan Gris—who had arrived in 1906—and Julio González, an even earlier expatriate who had been living in Paris since 1900. In her book, Violeta Izquierdo describes how time and oblivion have erased part of these

people’s presence but have not managed to make their names disappear from collective memory. Her study, she says, is an attempt to maintain and honour the memory of them all, an aspiration which we would like to endorse here.

There was another significant difference between exiles, and in this respect Alberto Sánchez was handed the short end of the stick by fate. It was one thing to be given shelter in cultured, democratic France, with its friendly climate and its language, which some of the refugees already spoke and was not too difficult to learn in any case. This was a kind of exile that could easily become comfortable and welcoming, as it could in other countries of Western Europe, the common home of all European peoples. It was quite another thing, however, to end up in Russia—precisely at a time when the ideals of the Revolution of 1917 had been

crushed by Stalinist ruthlessness—and find oneself in an environment made hostile by the language, the climate and the harsh living conditions. To this may be added, in the field of art, Stalin’s 1932 imposition by decree of socialist realism, which nipped in the bud the avant-garde experiments and the explosion of creativity that the Revolution had fostered. Alberto was hounded by the most negative forces that can beset a human being. To begin with, the hunger and misery that drove so many people from the provinces to Madrid and other Spanish cities in the hope of finding

a better life; these were the hardships of his first, internal exile. Then, the Civil War plunged him into an experience of radical uprooting and forced him to tramp across Europe with little hope of return. Finally, after his death, he suffered a third exile in the body of his works, and more specifically those that had been preserved in Toledo, housed in the city's Museo de Arte Contemporáneo (MACTO), whose headquarters in the Casa de las Cadenas closed in 2001, leaving its exhibits in storage at the Museo de Santa Cruz and hidden away from public view for the following twenty-three years. Now, at last, our joint efforts have at least served the purpose of rescuing Alberto from

the third of his exiles. In this regard, we are also pleased to say that his presence, albeit testimonial, is alive in some public spaces of Toledo and Madrid.

Just as the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) became a site of reference for the sculptor Julio González, the current space we have set up in Toledo around this collection of works is from now on intended to be the locus of reference of Alberto Sánchez and his oeuvre.

We have mentioned but a few names from the long list of talents which were so often cut off or wasted during the period in question. By way of conclusion, we would now like to evoke a different but in many ways parallel historical circumstance, that of the Spanish exile at the time of the Napoleonic Wars and the unenlightened despotism of Ferdinand VII, who sent to France one of the most distinguished painters in the history of art: Goya. For many years, the fate of the latter was also suffered by the afrancesados (the "Frenchified", or Francophiles), a derogatory coinage used to describe the most cultured, civilised and progressive people in Spain at the time, initially applied to the collaborators and supporters of King Joseph Bonaparte, a man who was almost as demonised in

Spain as his brother Napoleon. Although he introduced advances and improvements in almost every order of life, Joseph Bonaparte was hated by the supporters of the darkest reaction, perfectly personified in the sinister figure of Ferdinand VII. Upon his return to the country and to the throne in 1814, Ferdinand VII put a stop to the attempts to transform and modernise Spain in accordance with the European models that were producing such positive results. Privilege, obscurantism, ignorance and superstition triumphed once again. Goya maintained close relations with the enlightened circles: Jovellanos, Moratín, Meléndez Valdés, José

Marchena, Cabarrús, Azara, Ceán Bermúdez, Pignatelli... In 1790, the reactionary forces in Europe responded to the events of the French Revolution with fear. In Spain, most of the members of this enlightened group were obligated to flee to various destinations (London, the French Midi or Paris—as would be the case in 1939—and America).

This liberal community of exiles never ceased to struggle for freedoms by taking part in conspiracies and revolutionary plans, but also through their literary and journalistic work. The Absolutist restoration of 1823, after the brief parenthesis of the Liberal Triennium, also brought an inevitable exile of progressive elements, which would last until the death of the nefarious Bourbon and the end of his ferocious repression in 1833, in the period aptly named "the ominous decade".

It was during this last stage that Goya decided to leave Spain. In 1814, after surviving the purge of palace officials, he and his son had had their salaries, pensions and civil rights confirmed. In his position as the King's painter, Goya was occasionally obliged to portray the monarch: the royal effigies he produced, an excellent psychological portrait of the sitter, allow us to guess how little sympathy the man inspired in him,

without hinting at any further signs of a bad relationship. In 1824, however, Goya asked for permission to go to France to take the waters and left for Bordeaux on his way to Paris. The rest of the story is well known. He fled quietly and without fuss. On a visit to Madrid in 1826, he even requested his retirement from Ferdinand VII, who granted it to him along with an annual pension. The playwright Moratín famously wrote in a letter at the end of that year that the painter arrived in Bordeaux "deaf, old, clumsy and weak and without knowing a word of French, and ever so happy and eager to see the world".

Until his very last breath, the eighty-two-year-old artist remained curious about everything, not excluding his new situation as an exile. From another one of Moratín's letters, we know that he was delighted with the city, the countryside, the weather, the food and the independence and tranquillity he enjoyed. It was, in short, a sweet exile, albeit of short duration. In the meantime, the ominous decade was passing, ten undoubtedly long years, yet not as bad as the four ominous decades that would begin in 1939.



**ALBERTO
AT THE
MUSEO DE
SANTA CRUZ**

**Antonio F.
Dávila**

**Director of the Museo
de Santa Cruz**

On 12 March 1975, the Museo de Arte Contemporáneo de Toledo was inaugurated in the well-known “Casa de las Cadenas”, located in Calle de las Bulas, number 15, in the heart of the Jewish Quarter. Over the years that it remained open, that is, until September 2001, Alberto’s work occupied a prominent place among the exhibits on display, as the Toledo sculptor and painter was one of the best represented artists in terms of both the number of exhibited works and their unquestionable quality. But how did these works come to be part of the collection of the Museo de Santa Cruz?

To answer this question, we need to go back to 1973, and more specifically to 16 November, the date of Decree 3121/1973, which created the Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, as registered in the B. O. E. (Official State Bulletin) of 12 December. According to the decree, the decision was supported by the fact that Toledo, given its many associations to the Fine Arts, required “a Museum of Contemporary Art to complement the broad artistic vision so well displayed in the city’s various museums and monuments”. In addition, the newly created centre would be linked to the Museo de Santa Cruz as a subsidiary institution—dependent on what was then the Ministerio de Educación y Ciencia [Ministry for Education and Science]—through the Ministry’s Dirección General de Bellas Artes [General Directorate for the Fine Arts]. The decree ends by

describing the sources of the new museum's contents: works owned by the State that were destined for this institution; donations, bequests or deposits made by institutions and individuals; goods acquired by the State for the museum, as well as reproductions and documents whose quality and evocative power make them worthy of display. As a matter of curiosity, it should perhaps be pointed out that although the museum closed its rooms to the public in September 2001, it actually continues to exist, at least from an administrative point of view: following the institution's

**ALBERTO
AT THE
MUSEO DE
SANTA CRUZ
Antonio
F. Dávila**

closure, its contents were deposited in premises directly managed by the Museo de Santa Cruz, after which its public use was officially renounced by the State (on 7 July 2014, by order of the Ministro de Hacienda y Administraciones Públicas [Minister for Finance and Public Administrations]) and the building was returned to its previous owner, the City Council of Toledo. However, the decree by which the museum was created has in fact never been repealed.

Continuing with the history of the Museo de Arte Contemporáneo, a few months later, on 20 March 1974, the Director General of Fine Arts appointed Joaquín de la Puente Pérez—a member of the corps of museum curators and the deputy director of the Prado at the time—as the institution's Technical Director. While it is not possible to clearly determine the degree of responsibility of the agents involved in the arrival of the museum's contents, Joaquín de la Puente's work must not be underestimated. On the contrary, the administrative records seem to indicate a notable influence of the recently appointed technical director on the decision of some artists and their relatives to donate works to the new museum. Thus, on 21 March 1974—only one day after De la Puente's appointment—, a letter proposing the donation of nine sculptures and eleven drawings by Alberto was addressed to the Director General of Fine Arts, Joaquín Pérez Villanueva, by Jorge L. Lacasa Sancha, the artist's nephew. The same letter mentions that the State was hoping to purchase the sculpture *Mujer castellana* [Castilian Woman], whose acquisition was of particular interest to the Museo Español de Arte Contemporáneo, adding that the piece was already in Toledo, where it had been deposited by that museum.

In a subsequent letter, this time addressed to Joaquín de la Puente, Jorge L. Lacasa Sancha warns of an error in the list of the goods he suggests to donate and points out that the work called *Mujer en verde*

[*Woman in Green*] is in fact called *Mujer castellana*, like the piece which was then being considered for purchase, as these were two different works in spite of their similar themes.

The error remained uncorrected in the resolution of the Director General of Fine Arts of 1 June 1974 (B. O. E. of 17 August), by which the Spanish State acknowledged various donations, all of them presented directly by their authors with the exception of a donation by a private individual and of those offered

by Jorge L. Lacasa Sancha. All these works were destined for the Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, less than three months after Joaquín de la Puente's appointment and half a year after the decree creating the museum. It is clear, therefore, that the creation of this institution led to high expectations in the art world, at least in Toledo, Madrid and the central area of Spain. Amalia Avia, Juan Barjola, José Beulas, Álvaro Delgado, Luis García-Ochoa, Enrique Gran, Rafael Martínez Díaz, Francisco Núñez de Celis, Gregorio del Olmo, Mariano Peláez, Rafael Reyes Torrent, Francisco San José, Joaquín Vancells Puig and Alberto were the artists included in the donation acceptance dossier.

The Director General's resolution offers a list of the goods donated by the family of the Toledo artist, as follows:

“Bronze pieces: *Mujer de la estrella* [Woman with the Star], *Minerva de los Andes* [Minerva of the Andes], *Toros ibéricos* [Iberian Bulls], *Casa del pájaro ruso* [House of the Russian Bird], *Dama del pan de Riga* [Lady with Bread of Riga], *Reclamo de alondras* [Call of the Skylark], *Maternidad* [Maternity], *Toro* [Bull], *Mujer en verde* [Woman in Green].

Drawings: *La pareja humana* [The Human Couple], *Mujer* [Woman], *Varón dinámico* [Dynamic Male], *Mujer sentada* [Seated Woman], *Tres figuras* [Three Figures], *Proyecto para una escultura* [Project for a Sculpture], *Dos pájaros* [Two Birds], *Dibujo* [Drawing], *Tres figuras* [Three Figures], *Escultura para un puerto* [Sculpture for a Port], *Tres figuras femeninas* [Three Female Figures]”.

All these works, including the one erroneously called *Woman in Green*—that is, *Castilian Woman*—can be seen in the new space dedicated to the artist in the Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha, with the exception of *Toros ibéricos*, currently on display in the permanent

galleries of the Museo de Ciudad Real, at the Convento de la Merced.

Before going on to describe how Alberto's other works arrived at the Museo de Santa Cruz, it is worth explaining a peculiarity of this first set of pieces: it is striking that some of the sculptures on display are dated after the artist's death. These are: *Maternidad*, one of the two entitled *Mujer castellana*, *Casa del pájaro ruso*, *Toro*, *La mujer de la estrella*, *La dama del pan de Riga*, *Reclamo de alondras* and *Minerva de los Andes*. All of these pieces were cast between 1972 and 1974 at the Fundición Parellada (Lliçà d'Amunt, Barcelona) and the Fundición Eduardo Capa (Madrid). In fact, there are other examples of these works made with other materials

in other museums and in private collections (Brihuega and Lomba 2001, 299, 301, 302, 305, 310, 312, 313, 315 and 322). Therefore, given how close to each other are the dates of creation and inauguration of the museum, the time of the casting of the pieces and their subsequent donation, it seems that they were made expressly for the Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, to complement the transfer of the drawings, which undoubtedly did come from the artist's own hand.

To continue with the story of the arrival of Alberto's works at the Museo de Arte

Contemporáneo de Toledo, mention should be made of the proposed sale of the other sculpture entitled *Mujer castellana* by the artist's nephew, Jorge L. Lacasa Sancha. This work was offered to the State on 11 December 1971, as certified in a letter by Álvaro Martínez-Novillo González, deputy director of the Museo Español de Arte Contemporáneo, on 16 April 1975. The letter also states that the Advisory Commission for the Acquisition of Contemporary Art Works, at its meeting of 2 May 1972, accepted the transaction, although it would perhaps be more accurate to state that it reported favourably on the purchase, and that from that date the work was deposited in the storerooms of the Museo Español de Arte Contemporáneo, from where it was taken in November 1973 to be exhibited at

the Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.

In his letter, Álvaro Martínez-Novillo González acknowledges that the work has not yet been purchased and requests its acquisition as a matter of urgency, given its quality and the fact that its valuation is not considered to be too high.

This letter from the deputy director of the Museo Español de Arte Contemporáneo must have had an impact, since in an official notice signed by the head of the department for Asuntos Generales de Museos [General Museum Affairs], dated 8 September 1975, Jorge L. Lacasa Sancha was informed that the Minister for Education and Science had notified the Director General del Patrimonio Artístico y Cultural [Director General of Artistic and Cultural Heritage] of the decision to acquire a series of artworks, including Alberto's work *Mujer castellana*, even though it had now been decided to place the piece in the Museo de Arte Contemporáneo de Toledo and not the Museo Español de Arte Contemporáneo, an institution which, as we have already said, had shown great interest in the sculpture.

The work was bought for a sum of 1,200,000 pesetas—the amount proposed from the outset—and the handover was formalised in a deed signed in Toledo on 5 November of that year by Francisco Xavier de Salas Bosch, then director of the Prado Museum, on behalf of the Intervención General de la Administración del Estado [General Comptrollership of the State Administration]; Joaquín de la Puente, technical director of the Toledo museum; and Jorge L. Lacasa Sancha, owner of the work until then.

After reviewing and analysing all the aforementioned

documents, it is worth asking why the work was not assigned to the Museo Español de Arte Contemporáneo and was given instead to the Toledo institution, when the heads of the first of these two museums had insisted on its acquisition. Undoubtedly, its earlier deposit in Toledo and the inauguration of the Toledo museum a few months before the permanent exhibition at the Madrid museum (both of which took place in 1975) had an influence. Thus, when the purchase was announced, Toledo already had a museum open to the public in which Alberto's works, donated in

their entirety by his family, enjoyed a privileged position as those of the best represented artist. Furthermore, it should not be forgotten that the publication of the *Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo* [Catalogue of the Museum of Contemporary Art of Toledo] (De la Puente and De Santa Ana, 1975) took place that same year and was headed by the artist's work. In short, the wishes expressed in some of his letters by Jorge L. Lacasa Sancha, who made it a condition for the donation that a museum or a unique space for Alberto be created in Toledo—provided that the relevant administrations undertook to maintain it and publish the corresponding catalogues—were fulfilled.

In all of these negotiations, the figure of Joaquín de la Puente must have played a key role in bringing together all these assets, especially considering his position as deputy director of the Prado, not to mention Matilde Revuelta Tubino, director of the Museo de Santa Cruz, on which the Museo de Arte Contemporáneo depended. This is the only way to explain not only the donations from Alberto's family, but also those from other artists who added to the museum's collection and the generous deposits managed by the Ministry—including different works which remain in the Museo de Santa Cruz today—by artists such as Amalia Avia, Juan Barjola, Agustín Celis, Pancho Cossío, François Desnoyer, Francisco Echáuz Buisán, Menchu Gal, Cirilo Martínez Novillo, Ivan Meštrović, Agustín Redondela, Fernando Sáez González, Joaquín Vaquero Turcios and Antonio Zarco. Following this purchase, no new works by Alberto were acquired until after the Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha [Regional Government of Castilla-La Mancha] took over responsibility for cultural affairs. Following the official transfer of authority to the regional government, the Museo de Santa Cruz, together with its subsidiaries and collections, including the Museo de Arte Contemporáneo de Toledo and all the works held there, came under the management of the Junta, although they were still owned by the State. This meant that the works by Alberto that were acquired at a later date, in the mid-1980s, were no longer state-owned but belonged

to the Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. The first of the works to enter the museum in this way was the plaster model of the sculpture *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* [The Spanish People Have a Path that Leads to a Star] and a bronze cast. The Grupo Tolmo was responsible for this new donation, made in September 1990. The scale reproduction of one of Alberto's best-known original works was intended as a tribute to the artist from Toledo. The idea was for the cast to be installed in a public space in the city, as was done on 7 December of the same year, when it was placed in the Plaza Barrio Nuevo in Toledo, where it is currently located. The plaster model, owned by the Junta, is on display at the Museo de Ciudad Real, in its venue

**ALBERTO
AT THE
MUSEO DE
SANTA CRUZ
Antonio
F. Dávila**

at the Convento de la Merced. In 1994 a new work by Alberto was acquired. In this case it is the only engraving the museum has by this artist; the piece is based on an original drawing, *Estudio para remates de esculturas* [Study for Sculpture Finishes], which is well known from its inclusion in various publications on Alberto's production (Museo Español de Arte Contemporáneo, 1970, 77; Centro de Arte M-11, 1975; Brihuega 1997). Finally, on 23 April 2007 (DOCM—Official Bulletin of Castilla-La Mancha—of 3 May), a resolution was passed for the purchase of the drawing *Tres Figuras*, an original work by Alberto, from Guillermo de Osma S. L. Like the engraving, the drawing is known from having been included in several temporary exhibitions (Brihuega and Lomba 2001, 343). With the exception of the latter, which was purchased after the institution had closed, these works were on display in the rooms dedicated to Alberto at the Museo de Arte Contemporáneo. The closure of the museum in September 2001 was meant to be temporary, that is, for the duration of refurbishment work planned by the Ministry. However, the Casa de las Cadenas was not reopened to the public and all its collections were placed in storage at the Museo de Santa Cruz, the institution to which it was attached. This does not mean that these works, including those by Alberto, were pushed into a corner to be forgotten. As is the case in all museums, the

staff at the Santa Cruz took responsibility for the safekeeping and conservation of the transferred contents. Today, all of Alberto's works are accessible to researchers and many of them have been displayed in various Spanish cities, in temporary exhibitions including, among others, Alberto 1895–1962, held between 2001 and 2002 at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, the Museo de Santa Cruz itself and the Museu Nacional d'Art de Catalunya (Brihuega and Lomba, 2001); *Memoria rusa de España. Alberto y el Quijote de Kózintsev* [The Russian Memory



Image of the courtyard of the old Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. In the foreground, *Mujer de la estrella* [Woman with the Star].

The old Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. One of the rooms on the first floor dedicated to Alberto. The pieces *Minerva de los Andes* [Minerva of the Andes], *Toros ibéricos* [Iberian Bulls], *Casa del pájaro ruso* [House of the Russian Bird] and various drawings can be seen.

of Spain. Alberto and Kózintsev's *Don Quixote*], held in 2005 and 2006 in Albacete and Córdoba (Brihuega and Sánchez 2005, 119–126); and *Monumento a los pájaros. Hito y mito, una escultura de Alberto Sánchez* [A Monument to Birds. Landmark and Myth, a Sculpture by Alberto Sánchez], held in Madrid in 2010 (Zarza 2010, 26–27). The fact that no restoration work has been required for the museum's new exhibition is evidence of the institution's ongoing work in recent years. All that needed to be done was to reframe the drawings, improving their conservation and exhibition conditions, and to replace their old wooden stands with others that are more functional and provide greater security for the pieces. These tasks are being carried out by the Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha in collaboration with the Museo de Santa Cruz, prompted by the opening of a new space in the former convent of Santa Fe, home to the collection, for the exhibition of Alberto's work.



Specifically, the former sacristy of the convent and an adjoining courtyard are being prepared to house the works. With this operation, led by the Consejería de Educación, Cultura y Deportes [Department of Education, Culture and Sports] of the Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, the city of Toledo recovers for its enjoyment and contemplation the important legacy of Alberto, preserved in the Museo de Santa Cruz.

Boletín Oficial del Estado (1973): Decreto 3121/1973, de 16 de noviembre, por el que se crea el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo [Decree 3121/1973, of 16 November 1973, creating the Museum of Contemporary Art of Toledo]. No. 297, 12 December 1973.

Boletín Oficial del Estado (1974): Resolución de la Dirección General de Bellas Artes por la que se aceptan diversas donaciones de particulares con destino al Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, integrado en el Patronato nacional de Museos [Resolution of the General Directorate for the Fine Arts accepting various donations from private individuals for the Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, part of the National Board of Museums]. 17 August 1974.

Brihuega, J. (1997): *Alberto Sánchez. 1895-1962. Dibujos* [Alberto Sánchez. 1895-1962. Drawings]. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Brihuega, J. and Lomba, C. (directors) (2001): *Alberto. 1895-1962.*

[REFERENCES]

Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Brihuega, J. and Sánchez, A. (2005): *Memoria rusa de España. Alberto y el Quijote de Kózintsev* [The Russian Memory of Spain. Alberto and Kózintsev's Don Quixote]. Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005 and Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí in Córdoba.

Centro de Arte M-11 (1975): *Alberto. Catálogo de la exposición antológica del escultor Alberto Sánchez en el Centro de Arte M-11 de Sevilla. Enero-feb. 1975* [Alberto. Catalogue of the Anthological Exhibition of the Sculptor Alberto Sánchez at the Centro de Arte M-11 in Seville. January-February. 1975]. Centro de Arte M-11.

De la Puente, J. and De Santa Ana, F. (1975): *Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo* [Catalogue of the Museum of Contemporary Art of Toledo]. Ministerio de Educación y Ciencia.

Museo Español de Arte Contemporáneo (1970): *Alberto. 1895-1962.* Ministerio de Educación y Ciencia. Zarza, R. (coordinador) (2010): *Monumento a los pájaros. Hito y mito, una escultura de Alberto Sánchez* [A Monument to Birds. Landmark and Myth, a Sculpture by Alberto Sánchez]. Comunidad de Madrid.



THE POETICS OF VALLECAS

Jaime Brihuega
Professor Emeritus
Universidad
Complutense

The so-called School of Vallecas¹ is one of the most significant highlights of the artistic and literary avant-garde in 1930s Spain. This was a period that marked the final stretch of what is known as the Silver Age. Alberto, the name which was dedicated to the

Toledo sculptor Alberto Sánchez in the history of art, was the true epicentre of this experience.²

Forgotten after the outcome of a Civil War that put an end to the democracy brought to Spain by the Second Republic, the memory of the School of Vallecas, a true poetics in every sense of the word, survived during the post-war period in the form of a confused myth, overlapping in turn with a second, very different Vallecas experience, which was to be led by Benjamín Palencia in the 1940s. From the 1960s onwards, historiography began to unveil this myth in its true terms, so that today the School of Vallecas is known and valued in its true dimension.³

We are talking about an experience in which took part key figures in the renewal of Spanish culture during the first third of the 20th century.

The list is extensive and dazzling, for among those who participated in the process somewhat assiduously and intensely are artists such as Alberto, Pancho Lasso, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Juan Manuel Díaz

Caneja, Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa, Nicolás de Lekuona, Enric Climent, Tonico Ballester, Eduardo Díaz Yepes, Luis Castellanos, Francisco Mateos, Rafael Pérez Contell, Timoteo Pérez Rubio, Ángel Ferrant, Francesc Badía, José Renau, Jorge Oteiza, and Enrique Garrán; writers such as Miguel Hernández, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gil Bel, José Herrera Petere, Pablo Neruda, Luis Felipe

Vivanco, and Raúl González Tuñón; and architecture students such as Luis Lacasa, Fernando Tudela, Moreno, and Rivaud. It is also worth mentioning other artists whom we, sooner or later, end up associating with Vallecás by virtue of one formal resonance or another. In fact, I have sometimes suggested, for example, a possible relationship between the visual-art language of Vallecás and certain forms common to Catalan surrealist painters and sculptors like Joan Massanet, Angel Planells, Jaume Sans, Ramón Marínello, Eudaldo Serra, Leandre Cristòfol and Antoni Garcia i Lamolla, as well as Aragonese surrealists such as González Bernal and Federico Comps or Canary Islanders such as Juan Ismael.⁴ In other words, Vallecás was configured as the physical threshold of a poetics which spread intensely throughout Castile, Aragon, the Basque Country and the Levante, all the while fused with an ethical and aesthetic outlook of universalist aspirations. In fact, between 1930 and 1936, this School was nothing more than a way of sharing—through initiatory walks in the countryside and the suburbs of Madrid, Guadalajara and Toledo—experiences in nature or even in front of the remnants of eroded parts of civilisation between the city and the countryside that were then given artistic or literary form and meaning. Thus, rather than a “School”, we could speak of a true Poetics of Vallecás, which symbolically expressed the materiality of the landscape through art forms and words. By means of a sincere and suggestive art \leftrightarrow life equation, the Poetics of Vallecás was able to integrate languages of formal renewal with a vigorous awareness of cultural, geographical and anthropological identity of an ancestral, almost telluric nature. Thus, Spanish culture in the 1930s managed to harmonise with the currents of the international avant-garde without ceasing to assert features of its own identity and becoming a mere vessel for the importation of forms. Furthermore, this aesthetic awareness, capable of tracing its experiences back to a true geological genesis, never lost its historical and social awareness. This made it recognise, before the spectacle of orogenic landscapes carved out over time by the erosive forces of nature, the suburban scenery of a society that was stumbling into a late Industrial Revolution.

It also allowed it to link poetic experiences of a subjective nature to the horizon of a collective regeneration. Vallecás thus established a bond of renewal with what a good part of the intellectual conscience of the Generation of 1898 had meant, never in nostalgic contrition or arrogant impotence which sometimes surfaces in turn-of-the-century culture, but with full awareness of regeneration and of the future.

As a result of all this, forms were produced in the artistic field, representing the essence of our own identity yet connecting with those of the most internationally known Picasso, Miró, and Dalí, as well as with Arp, Brancusi, Moore, Tanguy, Masson, and many others. These forms served to interpret and express the historical and anthropological reality of our own artists, all the while steering it towards a clear notion of progress intertwined with the destiny of humanity. A “political” vocation was present, ever associated with the ideological horizon of this poetics.

Given such a large number of participating artists, it is necessary to establish the core structure of the visual poetics of the School of Vallecás on the basis of the works produced by Alberto and Palencia between approximately 1930 and 1932. However, insofar as the Toledo sculptor remained faithful to the premises of this visual-art language, at least until 1937,⁵ most

of the work that Alberto produced in Spain between 1932 and 1937 while he was detached from Benjamín Palencia can also be considered as the defining of the nucleus of the school’s poetics.⁶ For similar reasons, the numerous formal and semantic resonances of those years of artistic coexistence in Vallecás that remain alive in works produced by Palencia after 1932 also serve to determine the nature of the fully “orthodox” aesthetic space of the School’s visual language. From this point onwards, the “Vallecás praxis” of the rest of the visual artists associated with the School can be established on the basis of the degree of concomitance they exhibited with the “hard core” of the group—Alberto and Palencia—, which we have just defined.

In this sense, Pancho Lasso, Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa, Maruja Mallo, Juan Manuel Díaz Caneja and Nicolás de Lekuona could be said to form the most immediate perimeter ring around the central premises of the visual arts that this poetics harbours. The rest of the artists we have mentioned as members of the Vallecás planisphere partake in the school's language through a less dense and sometimes even merely occasional web of visual relations.

Given his financial and working

circumstances, Alberto's work never enjoyed the luxury of abundance and was always made with very poor—even worthless—materials. Most of it was also lost due to the circumstances of the Civil War.⁷ Of the Vallecás work Alberto produced in the 1930s, only a couple of complete sculptures and some fragments of another have survived.⁸ However, from photographs of the period, reproductions in the press and various documentary testimonies in which even specific titles are described, about twenty known sculptures can clearly be attributed to Alberto's poetics of Vallecás in the 1930s. Two-dimensional works are better known and may be estimated at more than thirty (either preserved or documented: drawings, sketches, theatrical sets, etc.). In total, there are therefore about fifty known works among those that Alberto may have produced between 1930 and 1937.⁹

Benjamín Palencia's Vallecás work is more abundant.¹⁰ Including the oil paintings, drawings and sketches that have been preserved, plus those with unknown whereabouts but which are documented photographically, the artist's works that are fully linked to the poetics of Vallecás number around a hundred pieces.¹¹

The works by Pancho Lasso (preserved or known in documentary form) that can be fully framed within these poetic coordinates number around

fifty.¹² Rodríguez Luna's works number just over twenty. Those by Maruja Mallo and Moreno Villa amount to about thirty by each artist.

Lesser is the number of works by Lekuona that are embedded in the Vallecás language (around fifteen), although their link to this poetics is very evident.¹³ And there are even fewer known works that can be related to the visual language that concerns us in terms of the rest of the artists mentioned, although some of them are also very explicitly from Vallecás, as in the case of Tónico Ballester, Enric Climent, Eduardo Díaz Yepes and Juan Manuel Díaz Caneja. Those of the latter, though few in number, are fundamental.

Let us focus on the ways in which Alberto's work shapes this

poetics of Vallecás. This visual language is unique, original and coherent, and its articulation remains constant between 1930 and 1937. In general, it is constructed on the basis of formal elements lacking an excessively precise or closed figurative mimesis. However, these elements are projected from (and towards) semantic fields in which allusions are made to the biomorphic (even more or less vaguely to birds, various mammals, anthropomorphic or vegetal forms), the agricultural (basically through parallel furrows, olive plantations, trees isolated between furrows, loaves of bread...), the prehistoric (abandoned skeletons, paleontological forms, menhirs, dolmens, lithic industries, sign graphics, footprints and incised traces...), the geological (orographic and stone forms,

topographies displaying erosion or suggesting various forms of weathering) or even visual vocabularies typical of popular crafts (whether related to architecture, farming tools or pottery).¹⁴

The colours used in Vallecás works remain compressed within a chromatic arc dominated by earthy tones (from yellow to red and all the tones in between, ochres or brown, from their mixtures) and a short range of greens. All of this forms a very eloquent semantic matrix of agricultural and natural geological origin.¹⁵

Specifically in the case of sculptures, Alberto's volumes play with fullness and emptiness through rounded and sinuous forms, alternately suggestive of organic softness (sometimes even plant-like, as has been mentioned) or fossil hardness (sometimes bony, sometimes stony or even corneous).

It is on the surface of these sculptural forms that a real programme of

sign graphics in low relief (generally negative) is most intensely developed. A repertoire that evokes both the aforementioned prehistoric visual language and the traces of time or the passing of a wild, antediluvian fauna over the forms of a living and mutating nature charged with memory through the geological eras. By means of this programme, a recurring vocabulary of parallel furrows, holes, dots, crosses, nets, circles, planes and convergent incisions (the latter sometimes recalling the swipe of a claw) is deployed. Alberto had already rehearsed part of this repertoire between 1927 and 1930, associating himself in a certain way to the vocabulary of "modern styles" employed in the lyrical figuration that Bores, Cossío, De la

Serna and others had been practising in Paris since 1927¹⁶ and which was assimilated (also before 1930) by Benjamín Palencia and José Moreno Villa, among others.¹⁷ We also know that the surfaces of these sculptures were finished with perceptible material qualities, handcrafted by Alberto and applied to the plaster modelling that surrounded

the wooden and wire armatures. On occasions, the artist even resorted to inlaying different materials such as stones, shells, etc.

At times Alberto produced isolated figures, but the forms of his Vallecas sculptures generally have compositions that are unique to the sculpture group, almost always arranged on a base (“piece of earth” in the artist’s jargon) which serves as a pedestal and usually alludes expressly to the rounded hills of the Vallecas landscape.¹⁸

In his three-dimensional work, Alberto never renounced the collectivist dimension of the public monument. He even went beyond it, transporting it to a kind of pantheistic dimension. Thus, we know from the artist himself that his *Monumento a los pájaros* [*Monument to the Birds*] was created to be abandoned in the middle of the countryside:

“It occurred to me to erect the Monumento a los pájaros in such a place; it would serve as a monument and a nest for small birds, holed and built in such a way that no birds of prey could enter it, and no vermin climb it, since my so-called “piece of earth” (the base piece) was curved for that purpose.”¹⁹

Alberto’s two-dimensional works reiterate formal elements of the same type as those mentioned above with reference to his sculpture. Forms which, although sometimes approaching the abstract, are usually grounded in figuratively three-dimensional scenic spaces, always conceived as more or less explicit metaphors of the Vallecas landscape.

This formal repertoire, so telluric yet so suggestive of an enveloping climate of harmony with the international modernity that floated in the sculptor’s environment, has to do with a set of artistic references that is not difficult to trace.

Indeed, between 1930 and 1932, sculptors such as Giacometti, Moore, Barbara Hepworth and, above all, Hans Arp had already developed fully and in various directions a sculpture of rounded, sinuous forms, explicit both through the full and the empty. Forms where the mimesis with real images was already only a weak bridge, a subtle metaphorical vibration, almost a mere synaesthetic relationship activating semantic transfers

between sight and touch, volume and texture, hard and soft, cold and hot, dry and wet, solid and hollow. In fact, Brancusi as well as Arp himself had also forged these form paths long before. Nevertheless, it was undoubtedly Picasso who succeeded in endowing them with a more powerful semantic charge, imbued with a biological pulse that finally reveals itself even as brutal.²⁰

Yet, there are other formal references that could also have served as an important source for Alberto’s sculpture and which are not usually mentioned. I am referring to the pictorial and graphic work by Ives Tanguy, fully developed in the late 1920s and

widely disseminated by surrealist publications. Within scenarios structured with implacable perspective, Tanguy’s forms also express three-dimensional, almost sculptural qualities, equidistant from the organic, the bony, the corneous, the mineral and the visceral (in the literal sense).

However, Tanguy was both a direct and indirect precedent. We know that the French artist’s work served as a basic source for the language developed by Lorca and Dalí from 1926 onwards, so it is the latter who appears as another of the primary precedents of Alberto’s Vallecas visual poetics. In fact, the artist from Toledo had known Dalí personally since the early 1920s, and Dalí had already developed the basic biomorphic repertoire of his surrealist language when the Poetics of Vallecas emerged. At the same time, it is this omnipresent referential prominence of Dalí that allows us to venture the hypothesis of an indirect relationship between Vallecas and Catalan or Aragonese surrealism that I hinted at earlier. Since we are talking about Tanguy, Masson would also be worth mentioning, although many other sources could be listed. To give just one example, those birds that frequently appear in Alberto’s two-dimensional Vallecas compositions are linked to Dalí but, through the latter, they are also associated with Picasso and Max Ernst, and so on and so forth.

Miró should not be forgotten either, not so much for the actual forms he uses as for the intensity of his

emotional and physical interaction with the landscape, which he developed between the end of the 1910s and the beginning of the 1920s.

For all these reasons, Alberto’s work within the School of Vallecas, designed as a veritable threshold to infinity, occupies a preferential place in the artistic culture of the first third of our 20th century. After his exile in the USSR and a period of voluntary “socialist realism”, his Vallecas sensibility would repeatedly re-emerge in works of extraordinary maturity, recalling from the Russian countryside that

**THE
POETICS
OF VALLECAS**
Jaime Brihuega

(SIDE NOTES)

1. This refers to the school of that name which emerged during the Republican period, as opposed to the “Second School of Vallecás” from the 1940s, which was led by Benjamín Palencia, who had played a leading role in the initial school, concealed everything about it to the members of the second school. It included Luis Castellanos, Álvaro Delgado, Francisco San José, Gregorio del Olmo, Carlos Pascual de Lara, and Enrique Núñez Castelo.

11. Outside this “Vallecás nucleus”, although its formal aspects would include the works produced by Palencia under a strong influence from Picasso (except for pieces based on his sculptural sketches of the late 1920s and Grünewald’s *Crucifixion*, which are done in full Vallecás style) and those with a constructive vocation, chiefly inspired by Torres García’s Paris aesthetics of 1932 and 1933.

2. After several decades of oblivion, the bibliography on Alberto Sánchez as well as the Poetics of Vallecás that corresponds to him is now very extensive. Among the latest titles, many gathered from the previous bibliography, it is worth mentioning the catalogues of the exhibitions *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecás* [Form, Word and Matter in the Poetics of Vallecás] (curator, Jaime Brihuega), Alicante, II-VIII-2011, Diputación de Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina, and *La Escuela de Vallecás. Mito y realidad. Una poética de la emoción y lo telúrico* [The School of Vallecás. Myth and Reality. A Poetics of Emotion and the Telluric] (curator, Eduardo Alaminos), Madrid, 2013, Centro Cultural Lope de Vega.

12. Cf. the catalogue of the Pancho Lasso exhibition (curator, Josefina Alix), Lanzarote, VI-1997, Fundación César Manrique.

3. The first to begin to place Alberto Sánchez in his true historical context was Valeriano Bozal in his book *El realismo plástico en España de 1900 a 1936* [Plastic Realism in Spain from 1900 to 1936], Madrid, 1967, Península.

13. Cf. the catalogue of the exhibition *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la vanguardia* [Nicolás de Lekuona. Image and Testimony of the Avant-Garde] (curators, Adelina Moya and Rosalind Williams), Vitoria-Madrid, X-2003-I-2004, ARTIUM-MNCARS.

4. Something for which Dalí’s forms undoubtedly acted as an indisputable link (see “Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la guerra civil” [A Star on the Path of Spanish Art. Alberto’s Career up until the Civil War], in the catalogue of the Alberto exhibition. 1895 – 1962 (curators, Jaime Brihuega and Concha Lomba), Madrid, Toledo, Barcelona, VI - 2001-II-2002. MNCARS, Museo de Santa Cruz, MNAC, p. 66 and 67). Eugenio Carmona also alludes to this in his article “Tres consideraciones sobre la escuela de Vallecás” [Three Considerations about the School of Vallecás], in *ibid.*, p. 137.

14. This allusion is generally produced through connotative visual mechanisms based on structural analogies between forms. An eloquent example of the latter were the shelves Alberto designed for the popular arts section of the 1937 Paris Pavilion.

5. *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* [The Spanish People Have a Path that Leads to a Star], the 13-metre-high monolith that Alberto erected in front of the Spanish Pavilion at the 1937 International Exposition in Paris, serves not only as the paradigmatic summation of the Vallecás visual poetics, but also as a way to conclude the first great chapter of the School’s historical existence.

15. This basically refers to the colour of Alberto’s two-dimensional works. We know that his sculptures were also “chromatised” by means of different random procedures, although little has been preserved of this. Cf. multiple authors: “Estudio técnico y restauración de la obra escultórica de Alberto Sánchez” [“Technical Study and Restoration in the Sculptures of Alberto Sánchez”], in the catalogue of the Alberto exhibition. 1895-1962..., op. cit., p. 365-378.

6. Clara Sancha confessed to me that in 1936, shortly before the war, Alberto went up the Cerro Testigo de Vallecás with her and asked her to marry him there. The anecdote illustrates the symbolic importance that the hill in Vallecás held for Alberto, even on the brink of civil conflict. In 1937, travelling to Valencia in the company of other intellectuals and the members of the Republican Government, Alberto would find landscapes in Albacete and the Levante that would remind him of Vallecás.

16. Cf. the catalogue of the *Pintura Fruta* exhibition. La figuración lírica española. 1926-1932 [Fruit Painting. Spanish Lyrical Figuration. 1926-1932] (curator, Eugenio Carmona), Madrid, XI-1996, C. A. M.

7. This refers to the bombing of the painter’s studio—in Madrid’s calle de Joaquín María López—and the following consequences. However, Alfonso Gómez Cedillo, in his unpublished doctoral thesis on Alberto (“La escultura de Alberto Sánchez” [The Sculpture of Alberto Sánchez], 1992, U. A. M.), located a series of photographs of the SERPAN (Servicio Español de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional [Spanish Agency for the Recovery of National Artistic Heritage]), dating from the 1940s, which proved the post-Civil War existence—in conditions of deterioration—of Vallecás works by Alberto Sánchez that are currently unaccounted for.

17. Reference is made to the latter in this author’s “Redes, puntos, sinusoides, cruces... Moreno Villa y la signica visual de la vanguardia” [Nets, Dots, Sinusoids, Crosses... Moreno Villa and the Visual Sign Symbolism of the Avant-Garde]. In: catalogue of the José Moreno Villa exhibition.

8. *Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo* [Sign of a Rural Woman on a Road in the Rain] (1931-1932. MACBA); the model of *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937, MNCARS); and the base of a destroyed sculpture dated 1930–1936 (MNCARS). Apart from these pieces, there are formal signs of the Vallecás language in *Maternidad* [Motherhood] (1933, stone version of a plaster cast from 1929, MNCARS) and in *Altorelieve con figura de mujer* [High relief with the Figure of a Woman] (1927-1929, MNCARS).

18. It is precisely one of these “pieces of earth” that is kept in the MNCARS collection.

9. A detailed account of these works can be found in my article “Una estrella en el camino...” [A Star on the Path...] (op. cit., p. 61–64). To these should be added the recently discovered drawing *Paisaje vallecano* [Vallecás Landscape] (1932-36), which is presented for the first time in this exhibition. It may therefore be said, on the basis of our present knowledge, that twenty-two fully localised Vallecás pieces by Alberto—including sculptures, drawings, sketches, stage designs, etc.—are currently in existence.

19. ALBERTO: “Palabras de un escultor” [Words of a Sculptor], in *Arte*, Madrid, VI-1933

10. Reference is always made to work produced in the 1930s, since Palencia’s work that is associated with the so-called “Second School of Vallecás” has a different character.

20. As early as mid-1927, the Málaga-born artist produced drawings (in the form of sculptural sketches) that explored this type of formal expression. The process continued in 1928 with many more drawings and with two famous sculptures known as the *Metamorphoses*, developed fully in 1931 (precisely when the School of Vallecás congealed in the work of Alberto and Palencia) with the group of works produced at Boisgeloup; and finally came to fruition in 1932 with the series of drawings based on Grünewald’s *Crucifixion* and—at the beginning of 1933—with the so-called *Anatomies*. All this was discussed and published very early on by Zervos (“Projets de Picasso pour un monument” [Picasso’s Projects for a Monument]. In: *Cahiers d’Art*, Paris, 1928, p. 342). Cf. SPIES, W.: *La escultura de Picasso* [Picasso’s Sculpture], Barcelona, 1989, La Polígrafa, p. 97 ff.



Paloma
Esteban Leal

AROUND THE ARTIST AND HIS COMPANIONS

Curator 1990-2019
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

In the recent presentation of his study on the sculptor from Toledo, entitled *Vida y obra del escultor Alberto Sánchez [Life and Work of the Sculptor Alberto Sánchez]*, Ángel del Cerro¹ stated that, according to him, Alberto is not considered to have created a school, just as it does not seem likely that some of the great figures who cultivated the three-dimensional arts in the 20th century were

disciples or successors of the master from Toledo.

However, even though Alberto seems to have been a figure with a unique career and isolated aesthetic ideologies according to these assertions, his artistic coincidences with other creators of his time—including even a somewhat later one—are more common than they might appear at first sight. An additional fact we cannot overlook is Alberto's own great disadvantage: his humble origins, his lack of academic training and his almost total absence of chances to temporarily leave his homeland to enrich himself with the cultures and artistic manifestations of other countries.

To understand the sculptor's life circumstances, it is essential to take a brief look at his biography, which is also always tinged with enigmatic nuances. Adolfo Gómez Cedillo² accurately

identifies Alberto's experiences when declaring that the latter is "[...] An artist with a small and unpublished production and a mysterious biography, who has occupied an important place in a segment of Spanish culture, but remains unknown and mythicised [...]"

1. Toledo, Editorial Ledoria / Jesús Muñoz Romero, 2022.

2. *La escultura de Alberto Sánchez [The Sculpture of Alberto Sánchez]*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, 1992, pp. 21–22. [Unpublished doctoral thesis].

**AROUND
THE ARTIST AND
HIS COMPANIONS**
**Paloma
Esteban
Leal**

For this reason, interpretations in the literature devoted to his work wander into conjectures that are not substantiated with documentary evidence, and that are in the best of cases attempts at biographical reconstruction on the basis of personal memories tinged with affection and generally decontextualised statements by Alberto himself.”

However, bearing these

shortcomings in mind, we will try to establish some data as objectively as possible. Alberto Sánchez was born in Toledo on 8 April 1895. Self-taught, his family’s lack of financial means—his father was a baker and his mother a servant—made it impossible for him to attend school, and, before devoting himself to sculpture, he had no alternative but to seek employment in different trades: he worked in a Toledo forge at the early age of ten, became a shoemaker’s apprentice after his family’s move to Madrid in 1907 and, shortly afterwards, entered the workshop of the sculptor-decorator José Estanys. Later came his most well-known occupation: he worked as a baker, like his father, around 1910–1915. At the same time, in 1910, he joined the Socialist Youth, which enabled him to belatedly learn to read and write.

It was at that time that he met the two people who perhaps turned out to be his greatest mentors: sculptor Francisco Mateos and, around 1922, Uruguayan painter Rafael Barradas. With Mateos he grew aware of the role played by agitation and propaganda in some of the artistic productions of the period, while with Barradas he met the avant-garde circles of Madrid, all the while beginning to draw and execute sculptures on popular themes. In 1925, he took

part in the emblematic exhibition of the Sociedad de Artistas Ibéricos [Society of Iberian Artists] and, only two years later, he founded the so-called School of Vallecas together with Benjamín Palencia (which we will later discuss further). It was precisely together with Palencia that he exhibited his works at the Ateneo de Madrid, in a sort of public presentation of the School. Despite his initial ignorance of the artistic field, Alberto was ready to publish his artistic theories by 1933, contained in the written piece *Palabras de un escultor* [Words of a Sculptor]. From then on, his artistic activity increased; he took part in the exhibition of the Grupo de Arte Constructivo organised by Torres-García and made sets and costumes for the travelling university theatre-company La Barraca, directed by Federico García Lorca and Eduardo Ugarte. In 1936, at the beginning of the Spanish Civil War, many of his works were destroyed in a bombing raid that directly impacted his Madrid studio. A year later, in one of his very few trips outside of Spain, he travelled to Paris to install at the entrance of the International Exposition’s Spanish Pavilion what was to become the most famous of his creations: the 12-metre-high monolith baptised with the

poetic name *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* [The Spanish People Have a Path that Leads to a Star].

In 1938, he travelled to Moscow, where from 1955 on—after a long period devoted exclusively to teaching and stage design—, he resumed his work as a sculptor, which he had quit quite some time before. He died in the Soviet capital in 1962.

As we mentioned above, Alberto’s self-taught training might seem incompatible with the praxis and aesthetic theories of other 20th-century avant-garde artists. However, in a happy paradox, his works show that this was not the case. The first two artists who crossed Alberto’s path and from whom he drew part of his early plastic repertoire were Francisco Mateos

- and especially Rafael Barradas. The Sevillian Francisco Mateos moved to Madrid in 1906; he collaborated as an illustrator in various avant-garde publications such as *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Gil Blas* and *El Socialista*, the mouthpiece of the party bearing the same name, which Mateos had joined in 1912. Alberto worked with Mateos between 1912 and 1916, imbuing his output with the militant activism of the Sevillian and considering the social function of art to be a fundamental element of his creations. The ideological closeness between the two was such at this time that they even developed utopian architectural projects in which the artistic achievements of the avant-garde coexisted with an ideology based on political agitation and propaganda. In this context, it appears the two men even designed a futuristic building intended to function as the People’s House. ³
3. Brihuega, Jaime, “El fulgor de un epílogo: dos obras de la última etapa de Alberto” [The Glow of an Epilogue: Two Works from Alberto’s Last Period]. *Buletina Bilboko Arte Ederren Museoa / Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao / Bilbao Fine Arts Museum Bulletin*, Bilbao, 2015, no. 9, p. 6.

4. Mateos, Francisco, “Esculturas populares de Alberto en el Ateneo” [Popular Sculptures by Alberto at the Ateneo]. *La Tierra*, Madrid, 10 December 1931, p. 2.
- eventually distance the two friends to such an extent that, in 1931, Mateos did not hesitate to publicly express his differences with the sculptor about the works that had been included in the latter’s most recent exhibition, held at the Ateneo de Madrid and entitled *Esculturas populares* [Popular Sculptures]: “Therefore, now that I stand before these drawings by Alberto, I realise that I am seized with fatigue when I try to follow him in his skirmishes. (...) We notice the absence in this presentation of the Castilian figures which we know this sculptor possesses and which have a value of human authenticity not achieved what he is now exhibiting. We believe that Alberto will not regard them with disdain, since that is ‘great art’, while this amounts to nothing but skirmishes.” ⁴

Born in Montevideo in 1890, Rafael Barradas travelled to Europe in 1912, touring France, Italy and Switzerland before settling in Barcelona in 1913. He moved to Madrid in 1919 and then to Hospitalet in Barcelona in 1926, before returning to his country in 1928. In 1918, he published the Ultraist Manifesto, also signed by Robert and Sonia Delaunay among others, and he collaborated in the publication of prestigious art and culture magazines. Since his arrival in Spain, he had become involved in the various avant-garde movements of the 1920s and initially developed an extremely interesting plastic production, under the name of Vibrationism, inspired in part by Italian Futurism, followed by his

“clownist” phase and other periods. This avant-garde background could not fail to impress Alberto, whose style, especially with regards to drawing, was soon infected by the Uruguayan artist’s neo-Cubist forms, which proved to be one of the most advanced series of images at the iconic *Exposición de Artistas Ibéricos* [Exhibition of Iberian Artists], inaugurated in Madrid in 1925. The show consolidated all the artistic experiences assimilated by Barradas—whose first “vibrationist” creations had already been displayed at the Dalmau Galleries in Barcelona in 1917—during his contact with Futurism in Italy. The Bibliographic Fund of the Fundación Alberto houses documents in which the sculptor himself reveals his artistic debt to the Uruguayan painter: “[. . .] if I were asked who my master of initiation into the world of plastic arts was, I would say that it was Barradas [. . .] he influenced me [. . .] I was very fortunate to deal with Barradas, a brilliant thinker in matters relating to the plastic arts. His advice has been very useful to me.”⁵ It was also thanks to Barradas that the sculptor came into contact with the circle of collaborators of the prestigious magazine *Alfar*, whose meetings were held at the *Café de Oriente* in Madrid’s *Glorieta de Atocha*. In this way, Barradas was the architect of Alberto’s interaction with the most important intellectuals, writers and artists at the time, such as Federico García Lorca, Salvador Dalí, Maruja Mallo, Ángel Ferrant, Rafael Cansinos Assens, Manuel Abril and others. The similarities between the works of the two artists—Barradas and Alberto—were so marked in the first half of the 1920s, especially regarding their choice

of popular iconography and the use of large, faceted volumes, that some of the public reviews of the former’s works could also serve to define the sculptures created by Alberto at that time. One of José Moreno Villa’s articles on the Uruguayan artist is an example: “[...] His models are villagers, artisans, friends and relatives. He usually presents them frontally, in the Byzantine style, and well centred on the canvas. They have an air of bulls that are about to charge, not only because of their frontality, but also because of their frowning brows, the roughness of their countenances, and the singular colouring.”⁶ The artistic and personal complicity between Barradas and Alberto became less intense after the former left Madrid to move to Hospitalet in 1926. This was almost the time when new stylistic modalities and new artistic fellow travellers emerged in Alberto’s life, the most important of whom was undoubtedly Benjamín Palencia. The La Mancha-born Benjamín Palencia (Barrax, Albacete, 1894–Madrid, 1980) was an artist of peasant origin and self-taught like Alberto. However, he always kept abreast of avant-garde art, thanks to his trips to Paris and the well-documented library to which he had access from an early age⁷. Once the influence of Barradas had waned, it was Palencia who provided Alberto with most of his information on the most innovative trends, mainly through books and magazines. Up to the time

when he became artistically associated with Alberto, Palencia had produced an important body of work, linked at first to the new realism and later to so-called pure painting, facets of his production more closely related to the Spanish art of the 1920s and 1930s. The names of Alberto Sánchez and Benjamín Palencia are inextricably linked to the group known as the School of Vallecas, whose aesthetic approach was aimed at recovering the texture of nature, of earth and

stones, of the furrows in the fields...

7. When he was still a child, Palencia moved from his native Barrax to live in Madrid with his mentor, Rafael López Egóñez, a man of extensive training and refined artistic tastes, judging by the publications in his library, to which the young Palencia would no doubt have had access. This was to prove decisive for the future painter, as it enabled him to become acquainted with the latest works by members of the European artistic avant-garde. This new school, which emerged in the course of both artists’ walks through the fields of Vallecas—in the suburbs of Madrid at the time—gave rise to what some historians have called “telluric surrealism”, although the concept considerably reduces the artistic credo of Palencia and Alberto and includes connotations that are alien to the latter’s works. However, after his initial period of assimilation of the plastic forms of Cubism, Alberto developed his most personal aesthetic precisely in the context of the School of Vallecas. The sculptures he produced at this time are an exponent of the artist’s adaptation of Brancusi’s primordial and oval form to his own poetics. It was during this period that he produced his most elaborate works, which were as deeply rooted in Castilian landscapes and tradition as they were imbued with the plastic language of the European avant-garde. Around 1930–1932, thanks to this knowledge of avant-garde trends discovered mainly during his friendship with Benjamín Palencia, Alberto undertook the execution of pieces whose hollows—in line with the assumptions of the most important Cubist sculptors, such as Archipenko, Lipchitz or Zadkine—were equated with the material itself, the final plastic result emerging from the combination of both. Furthermore, the issue of metamorphosis, one of the favourite concerns of the followers of surrealism, is fully expressed in these very figures, which constitute a perfect symbiosis between the plant and animal kingdoms. The various influences recognised in Alberto’s work—the imprint of Iberian statuary, the mark of Zurbarán and Goya and, above all, the inspiration of the geological and vegetable environment—are now amalgamated and fused, giving rise to delicate round figures whose plastic ideology is not alien to the pictorial creations carried out by Palencia at that time. In fact, already in his most successful works of the School of Vallecas period, Palencia introduced a sober and austere interpretation

of the rural world, in which the different motifs of the composition metamorphose into biomorphic structures, halfway between the plant and animal kingdoms. At times extraordinarily close to abstraction, the painter includes in his creations of this period a series of equally unusual and modern materials—sand, earth, ashes—, all solutions which are in line with those contributed by Alberto in his mature period.

**AROUND
THE ARTIST AND
HIS COMPANIONS**
**Paloma
Esteban
Leal**

While his apprenticeship with Barradas and Palencia was extremely important for Alberto, their teachings were no less significant for his other fellow travellers such as Maruja Mallo and Francisco Lasso.

A native of Tuy, Pontevedra, where she was born in 1902, Maruja Mallo settled in Madrid in 1922 and died there in 1995. During her youth in the Spanish capital, she studied at

the Escuela de Bellas Artes de San Fernando, while also attending the studio of Julio Moisés. An active participant in the pre-war avant-garde trends, she took part in the Madrid gatherings of the time, frequented the Residencia de Estudiantes and became friends with the best-known artists, poets and painters. What stands out in her career is her participation in the School of Vallecas together with Alberto and Benjamín Palencia; she was also a member of the Grupo de Arte Constructivo, created in 1933 by Torres García. Mallo went into exile in Buenos Aires, where she remained between 1937 and 1965. During the pre-war period, her style went through two distinct stages, the first of which is recognisable by its vivid colour. In her 1930s works, however, the most notable characteristic is the use of dark, muted tones. In general, her work can be inscribed within the Hispanic figurative trend of the 1920s and 1930s, sprinkled with constant surrealist allusions, which are particularly influenced by telluric surrealism. From 1928 onwards, and during her period as an active participant in the School of Vallecas, Maruja Mallo maintained a close aesthetic relationship and friendship with Alberto and Benjamín Palencia, with whom she toured the bleak and rugged landscapes that then connected the outskirts

of Madrid with the countryside.

After her colourful fairground scenes dating from 1927 and 1928, Mallo introduced a complete change in her style: between 1928 and the early 1930s, she opted for a series of compositions of a radically opposite sign, in which sombre colours and a content that anticipated the drama of war—which was to be experienced not only by Spain but also by the rest of Europe—took precedence. Thus, until about 1931, her paintings were nourished by the scenarios and plastic teachings she had garnered from the career of Benjamín Palencia and, above all, that of Alberto. The result was her series entitled *Cloacas y campanarios* [*Sewers and Belfries*] inspired, as we have mentioned, by the corresponding works of the two founding artists of the School of Vallecas, but starker, gloomier and darker than the production of her predecessors. *Cloacas y campanarios* made such an impression that it was exhibited in its entirety in Paris in 1932 at the prestigious Galerie Pierre ⁹. Proof of the exhibition's impact is the fact that the ideologue of surrealism, André Breton, acquired one of Mallo's canvases at the Paris show for his private collection at the time.

Maruja Mallo's set of paintings do not conceal their inspiration in the discoveries she made together with Palencia and Alberto during their excursions through the hills of Vallecas, when the three artists explored the most sinister outskirts of the city, coming across rubbish dumps, fires or scenes of urban disaster, where there was no shortage of skeletons and animal fossils. She

8. The invitation card to the exhibition read as follows: "GALERIE PIERRE / 2, RUE DES BEAUX ARTS (Angle Rue de Seine) / Ire EXPOSITION À PARIS DES OEUVRES / DE / MARUJA MALLO / DU VENDREDI 20 MAI AU MERCREDI 1er JUIN 1932" [GALERIE PIERRE / 2, RUE DES BEAUX ARTS (on the corner of the Rue de Seine) / 1st EXHIBITION IN PARIS OF THE WORKS / OF / MARUJA MALLO / FROM FRIDAY 20 MAY TO WEDNESDAY 1 JUNE 1932].

9. Vázquez de Parga, Ana, "¿Maruja Mallo surrealista?" [Maruja Mallo a Surrealist?]. In *Maruja Mallo* [exhibition catalogue],

herself refers to her experiences as follows: "At the mouth of reservoirs, the bodies of the decapitated lie deformed upon the steaming earth, on ground where brambles shrivel and mushrooms die, while excrement flourishes and rubbish thrives [...] Fecal twisted leaves migrate into rickety shoes, stopping at the edge of footprints opened in the mud [...]" While

ashes contradict the anger of lizards bursting in the dust, toads swell and shatter in the swampy dark. The harbinger of the raven is the victim of electric shocks [...] On the walls, the same hands that drew crosses in blood have imprinted their traces." ⁹

The Canary Islands sculptor Pancho Lasso (born in Arrecife, Lanzarote, in 1904) had much in common with Alberto Sánchez, both in artistic terms—as we shall later see—and in the circumstances of his life itself. The first experience he shared with the artist from Toledo was his background, as both came from very humble families. Given his meagre family means, Lasso had to combine his studies at the Escuela de Artes y Oficios of Arrecife, which he entered in 1918 (while making his first sculptures in clay and plaster), with his work as a barber. His career as a sculptor progressed rapidly, however, and he was already working as a teacher at that very school by 1925. Just a year later, in 1926, he won a scholarship from the Cabildo de Lanzarote [Regional Authority of Lanzarote] to travel to Madrid and enrol as a student at the Academia de Bellas Artes de San Fernando and the Escuela de Artes y Oficios. He remained in the capital of Spain until the end of the civil war, when he returned to Lanzarote in search of protection, given the unfavourable situation in Madrid for someone of his political beliefs. In his homeland, he would have the opportunity to pass on to another great artist from the Canary Islands, César Manrique, all the skills he had learnt up to that point in his career, especially from Alberto. In 1946, he returned to Madrid, where he died in 1973.

When Pancho Lasso arrived in the Peninsula for the first time, he was pleasantly surprised by the rich cultural atmosphere of the capital. The emblematic Exposición de Artistas Ibéricos—in which creators like Dalí, Palencia, Barradas and Alberto had not only participated but had also signed a manifesto in defence of modern art—had just taken place. A special connection and friendship arose between Lasso and Alberto Sánchez from the moment they met. In addition to impressing him with his aesthetic production, Alberto urged the Canary Islander to deepen his political awareness and commitment, thus accentuating his belief in the social function of art, which Lasso had professed since his days in Lanzarote.

On the artistic level, Lasso's admiration for Alberto was such that he came to identify with the Toledo sculptor in the two most

avant-garde stages of the latter's career: the neo-Cubist period and the telluric surrealism of the School of Vallecas. In addition to frequenting the gatherings of artists at the Café de Oriente, Lasso took advantage of his stay in Madrid to immerse himself in the study of Egyptian art, which he learned about by attending lectures at the Residencia de Estudiantes, while also discovering Iberian art during his visits to the Archaeological Museum. ¹⁰ All this, together with his exposure to the neo-Cubist works that Alberto was

**AROUND
THE ARTIST AND
HIS COMPANIONS**
**Paloma
Esteban
Leal**

producing at the time—inspired in turn by the work of Barradas—led Lasso to advocate a kind of neo-Cubism that came close to that of his friend, centred on the interposition of very marked angular planes in his sculptures.

When Alberto evolved towards surrealism in the context of the School of Vallecas, Lasso followed suit, becoming an active member of the group. His figures, constructed on the basis of neo-Cubist planes, gradually softened and evolved

towards a surreal abstraction and smooth, rounded, sharply organicist volumes. This period started shortly before 1930 and lasted until the outbreak of the civil war. The process was described as follows by Violeta Izquierdo: “His [Lasso’s] friendship with Alberto allowed him to approach and share the latter’s findings, albeit with his own contributions, which dignified his work. Like Alberto’s, these sculptures are not a faithful transposition of a specific figure—there is no attempt at mimesis—, but they do have a certain recognisable air, full of lyricism and creativity.”¹¹ After the dissolution of the School of Vallecas and the forceful separation of its members due to the war, and no longer under Alberto’s beneficial influence, Lasso’s work underwent a notable shift towards traditional realism, which was very distant from his avant-garde experiences in the fields of neo-Cubism and telluric surrealism. In the years before his death, Pancho Lasso earned his living as a stitch remover and medallist at the Casa de la Moneda.

In rounding off this list of creators who in one way or another were linked to Alberto Sánchez and his artistic career, we must not forget to

mention the Basque artist Jorge de Oteiza, nationally and internationally recognised for his personal and interesting career. Given the gap in years between the two, Alberto and Oteiza did not manage to meet in person on too many occasions, a fact that Oteiza himself regretted, stating that he had only spoken to the Toledo sculptor two or three times and had never visited his workshop, which did not impede him, however, from getting to know his work very well.¹² Oteiza, who was born in Orío (Guipúzcoa) in 1908 and died in 2003 in San Sebastián, was the subject of permanent controversy throughout his life due to his ever-radical and outspoken ideas. Between 1956 and 1957, he wrote his *Propósito experimental [An Experimental Proposition]*, a volume in which he set out his theoretical approaches to experimentation with the void and with so-called “spatial de-occupation”. From a formal point of view, Oteiza preferentially chose the cube as the basic abstract element for his plastic experimentation, since this geometrical figure, in his opinion, symbolises man’s metaphysical relationship with the cosmos. The void thus goes from being a component of the three-dimensional work to becoming its essential element, the dynamising agent that gives meaning to the piece. This whole process, which Oteiza arrives at after numerous trials, both theoretical and based on his artistic praxis,

10. Izquierdo Expósito, Violeta, “Pancho Lasso en las vanguardias madrileñas” [Pancho Lasso in the Madrid Avant-Garde]. *Coloquios de Historia Canaria-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, 13, p. 2990.

11. *Op. cit.*, p. 2991

12. Muñoa, Pilar, *Oteiza, la vida como experimento [Oteiza: Life As an Experiment]*. Murcia, Alga Editores, 2006, p. 36.

has its origin in the observation and study of Alberto’s work. No one could better describe this process than the Basque sculptor himself, while at the same time declaring his unconditional admiration for Alberto:

“For me, the sculptor Alberto is the model of an original vocation, of a profound vocation as a sculptor. It is difficult to explain this rare or singular

type of vocation, but it is for me the only way to approach a true understanding of Alberto and the nature of my intimate debt to him, my identification with him and my loving, filial recognition of his figure. Alberto was my first influence; my true, decisive and most permanent influence [...] Alberto’s poetic work has been understood as surrealism, but that is not how I understand it. He lies between the realms of imagination and reverie, meaning his imagination for rationalising and for organising the dream, the informal dream of the world. That is how I explain Alberto to myself: biological rationalism for a visual geometry of scores of digitisable and singable formal etymologies, of spatial and ethical understanding. Because for me, this world of fascinating beauty of sculpture that we identify with Alberto is secondary. Now that forty years have passed, I believe—with probable good reason—that it is up to me to strive to explain, as the sculptor who is closest to him, and I would dare to say alone, why I call him master. He awakened and guided my behaviour as a sculptor towards an attitude for sculpture that is truly different, far removed, distant from the behaviour in common use by the artist today. Today, I clearly recognise, next to the sculptor Alberto I know, a secret Alberto with whom I identify in a unique way. It is like another way of feeling, of officiating, of understanding and of personally committing to one’s sculpture as a sculptor [...] I am referring to an understanding of art, not on the basis of a single, continuous style—generalised today as a language of communication, denunciation or testimony—, but as an art of protection, of the making of man, art that is necessarily

13. Oteiza, Jorge, “Mi reconocimiento a Alberto” [My Recognition to Alberto]. In Neruda, Pablo; Oteiza, Jorge; Sánchez Sancha, Alcaén, and Lacasa, Luis, *Alberto* [exhibition catalogue]. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio, 1980, pp. 9–12. political, anthropologically useful, socially conforming, intermittent, ending in man and made for life with others, with others as a concrete community, that of the sculptor’s own country, which for Alberto was Castile, which for me would be the Basque Country, based on a social commitment, a socialist commitment, which is one and the same thing.”¹³



NOTES FOR A BIOGRAPHY

Ángel del Cerro
del Valle Historian

Just as Alberto's artistic life seems to have begun in 1925, almost the same can be said of his personal life. We have little information prior to that date, and perhaps this should not be surprising. On 8 February 1948, Luis Lacasa, someone who was more than a friend and a brother-in-law for over twenty years and with whom he had had endless conversations, was still asking him to write down details of the first stage of his artistic life prior to his being granted a yearly allowance by the Diputación de Toledo [Provincial Council of Toledo]. Luis himself did not have too great a knowledge of Alberto's personal life. From testimonies provided by Alberto himself, we know that the family came from Bargas and settled in Toledo early on, where Alberto was born on 8 April 1895 as the fourth of six siblings¹. He was baptised in the church of Santiago del Arrabal. His parents, Miguel and Amalia, were humble people

for whom culture was a luxury. He was therefore only able to attend kindergarten for four months. At the age of seven, he worked as a swineherd and, shortly afterwards, he began to deliver bread on horseback in the taverns and country houses outside the walls of the city of Toledo. This was followed by working as a cart driver's helper to transport wheat. Thanks to winning the lottery, Alberto's father was able to improve his condition for some time. In 1903, he set up a bakery in Calle Honda (possibly the same building where half a century later Federico Martín Bahamontes would open his first bicycle workshop), but the bakery went bankrupt after his father supported a strike in 1905. The family then moved to Leganés, but Alberto stayed in Toledo for three more years, working in Santiago Ramírez's blacksmith shop. At the age of 13, Alberto joined his family in Madrid and began working as an apprentice shoemaker. From his days working in the Toledo forge, he had become obsessed with the idea of sculpting, but he could not count on his father's support. He tried to enter the School of Arts and Crafts in Madrid but was unable to do so "because he lacked the cultural rudiments required". Thus, he had to overcome the continuous obstacles that life put in his way. Alberto was already fifteen years old when a friend of his, called Jiménez, a chemist's assistant, began to teach him at odd times in the evenings to read, write and study some arithmetic. He found a job as an apprentice with the sculptor José Estanys but found no satisfaction in

1. Robles Vizcaíno, M. Socorro. "Aportaciones sobre Alberto Sánchez" [Contributions on Alberto Sánchez], in *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* [Notebooks on Art of the University of Granada], 1974, p. 210-211. The biographical data come from a document in the Alberto Foundation to which the author had access. Much of the biographical information on Alberto collected here was contributed, at different times and in different writings, by Luis Lacasa and Alcaén Sánchez, and most recently compiled by Jorge and Amaya Lacasa in *Sobre esto y aquello* [On This and That], by Luis Lacasa, Buenos Aires, 2017.

making plaster casts. Meanwhile, he frequented the Madrid museums, mainly the Archaeological Museum and the Prado. El Greco, Zurbarán, Velázquez and Goya, and the Iberian sculptures of the Cerro de los Santos, were forever implanted in his memory. In 1915, he joined the Socialist Youth. He had made friends with the painter Francisco Mateos, then also a teenager who worked in a carpenter's shop. They met in the coffee lounge of the Círculo Socialista del Sur [Southern Socialist Circle] and together they dreamt of great projects that never materialised, all the while acquiring, thanks to the educational activities of the socialist organisations, a general education which complemented the artistic training that each of them pursued on their own. That same year, Alberto travelled to Lisbon in the company of Mateos. They had somehow scraped together thirty duros (150 pesetas) and went by train to the Portuguese capital, where they strolled around the port and the Chiado, drawing girls, sailors and women merchants. They sold their drawings to the bookseller Abrante and the journalist Buralha, ate at the "Suizo Pequenho" and ended their evenings at the concerts on Avenida da Liberdade or with the fado singers in Santarem². Between 1917 and 1920, Alberto had to do his military service. He was assigned to the Mixed Regiment of Engineers in Melilla, where he discovered the inspirational power of the landscape and the strength of its creative capacity. In Melilla, he produced various works that earned him the appreciation and recognition of his colleagues and superiors. He had set up an exhibition of Moorish types and sculptures inside

a canvas tent, and it was inaugurated by General Jordana with Generals Aizpuru and Monteverde. He was celebrated by the cook with a rice pudding casserole on which was written "Viva Alberto" in cinnamon. All this work disappeared, with the exception of the restoration work he carried out in the Church of the Immaculate Conception on the Chafarinas Islands. On the façade, where there used to be a clock, Alberto made the image of a Heart of Jesus to cover that space. The piece remained there for thirty years, until it was destroyed during a new restoration of the church in 1952. A worker destroyed the remains of the sculpture, which was in poor condition, in order to prevent the damaged religious remnants from being the object of children's games or irreverent treatment by the locals³. However, Alberto was also involved in the transformation of the archivolt of the main entrance, together with the two corbels that support it. These corbels represent two winged angels and are the oldest surviving works by the Toledo sculptor. In 1920, he finished his military service and returned to the reality of the bakery and to a socially and culturally agitated Madrid. At that time, he lived at Calle Miralsol, 3 in Madrid with his parents and siblings. Luis Lacasa recalled that his friend's home was tiny and his room so small that it could only accommodate the easel where Alberto made his sculpture of the day. There was just enough space around the easel to get close to it and to sleep on the floor at night, as there was no room left for a bed. It is true that Alberto also had another living space: the "camaranchón", an attic room lit by a small window and no wider than his room downstairs.

2. Francisco Mateos, in *El Socialista*, 25 February 1926
3. Bravo Nieto, Antonio, *Un templo de tradición neoclásica en el norte de África. La iglesia de la Inmaculada Concepción de Chafarinas* [A Temple of Neoclassical Tradition in the North of Africa: The Church of the Immaculate Conception of the Chafarinas], http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Aldaba-2013-38-5020/Templo_tradicion_neoclasica.pdf

Alberto went back to visiting museums and taking notes from real life when he finished his work in the bakery, which started at ten o'clock in the morning. He would then develop these sketches while sitting at a table with a cup of coffee. The Café de Oriente, also known as the Gran Café Social de Oriente or Café de Atocha, located on the corner of Calle de Atocha and Calle Doctor Drumen, was where the leading representatives of the Generation of 1927 and the Spanish artistic avant-garde gathered during the 1920s. It was there that Alberto met the Uruguayan painter Rafael Pérez Barradas, who immediately became aware of Alberto's enormous personality. Barradas was a teacher for Alberto, who did not hesitate to appreciate the importance of the Uruguayan painter: "If I were asked who my master of initiation into the world of plastic arts was, I would say that it was Barradas", he acknowledged. The latter also put him in contact with the writers, artists and critics who frequented both the Café de Oriente and the Pombo, and who, in turn, were soon captivated by Alberto. These included Lorca, Maruja Mallo, Dalí and, especially, the critic Manuel Abril, who in the afternoons often accompanied the artist to the bakery where he began his day's work, lamenting that Alberto hardly had time to sleep. This was the period of his first works and drawings, which clearly reflected the influence of Iberian sculptures, Picasso, Cézanne and, above all, the guidance provided by Barradas. It was also Barradas who encouraged him to take part in the Exposición de Artistas Ibéricos [Exhibition of Iberian Artists], which was held at the Palacio de Velázquez in the Retiro in 1925

and which made the Spanish avant-garde become known: Palencia, Dalí, Cossío, Moreno Villa and other members of the younger generation shared the walls with already well-known artists such as Victorio Macho, Solana and Barradas himself.

If there was a flaw in the organisation of that exhibition, it was that no one thought about the financial side of things and the possibility of selling the works. Alberto would have left the contest as poor as he entered it had it not been for a group of intellectuals who asked the Diputación de Toledo to grant him an allowance that would allow him to devote himself to sculpture and give up his job as a baker. He was granted a sum of 2,500 pesetas a year, which he enjoyed from the summer of 1926 onwards.

It can be said that this was the beginning of the second stage of his artistic life. By this time, his physical appearance already revealed a severe and simple image, unencumbered by the excessive display of emotions, which would later be reflected in his self-portraits. Valentín de Pedro described him thus:

“Alberto has a sullen, jungle-like air about him from so much self-absorption. He is thin and tall. His skin fits tightly on his bones. His sunken eyes, small, black and shining, and his long, sharp nose are reminiscent of an eagle. On his forehead, large, bulging—a forehead of stone—the veins are marked and visibly throbbing as if thought itself were running through them”.⁴

During those hard years, the pride of his parents grew as they saw how the newspapers often talked about

their son, even if they did not quite understand what he was doing. His father would have preferred him to make classical sculptures (“beauties”, he said), but little by little he came to understand the importance of his son.

As opposed to the artists who went to Paris, Alberto decided to stay in Madrid, together with Benjamín Palencia, with whom he shared “the deliberate intention of setting up a new national art that would compete with that of Paris”. It was the beginning of what has come to be called the first School of Vallecas, which, as Alberto himself acknowledged, had its origins in the city of Toledo, whose ghostly life was in stark contrast with the healthy joy experienced by the artist in the surrounding countryside (a feeling that could be extrapolated to the different atmospheres of the city of Madrid and the Vallecas countryside).

These were times of walks and get-togethers with many of the most important artists, writers and intellectuals of the time: Maruja Mallo, Manuel Díaz Caneja, Antonio Rodríguez Luna, Rafael Alberti, Luis Felipe Vivanco, Federico García Lorca and José Moreno Villa, among others.

Alberto had learned to write late and, perhaps for that reason, did not write well. However, when he was heard speaking, he offered an expressive and poetic language that aroused the interest, if not the admiration, of the young people who followed him through the streets as he expressed his opinion on aesthetics. After he stopped receiving the allowance granted him by the Diputación de Toledo, Alberto thought of returning to the bakery. He had no money and his family could not be of much help to him, although at least

4. *Informaciones* daily newspaper, 12 June 1925.

they paid for his tobacco. It was then that another key figure appeared in his life who would not only be his protector for some time but, above all, his great friend and comrade until his dying day.

Around 1930, Alberto frequented the Centro de Estudios Marxistas [Centre of Marxist Studies] in Calle del Príncipe, a small place where workers gathered, and where Enrique Segarra—an architecture student at the time—introduced him one afternoon to the architect Luis Lacasa, by then a well-known figure in the capital. In truth, the friendship did not begin very well, as they both arranged to meet but Alberto did not keep the appointment; he had no money and was not sure that Luis would treat him.

After a second chance meeting of the two, Alberto would live—during those years he dedicated to abstract art—under the protection of Luis Lacasa, who acted as a friend and patron of the Toledo sculptor. That was until 1932, when Alberto passed the public examination that won him a permanent position as a drawing teacher at a secondary school in El Escorial. It was the first time he was able to put into practice his pedagogical skills, which would later be praised in Moscow. He taught his pupils to draw from life, even using a live hen as a model, as opposed to the traditional method of having pupils reproduce drawings of classical models. He already had relations with Clara Sancha, the daughter of the painter Francisco Sancha (famous for his work as an illustrator for *ABC* and *Blanco y Negro*) and Matilde Padrós, one of the first female university students in Spain, whom Ortega y Gasset called the most intelligent woman he had ever met. As for Neruda, he described

5. Bravo Villasante, Carmen, “La última promoción del Instituto Escuela” [The Last Class to Graduate from the Instituto Escuela], in *Sesenta aniversario de la fundación del Instituto Escuela* [The Sixtieth Anniversary of the Creation of the Instituto Escuela], Madrid, AAIE, 1978.

Clara as admirable, a teacher and a pioneer of women’s sports in Spain, a brilliant field-hockey player and Spanish champion in 1934, 1935 and 1936 with Atlético de Madrid. One

of those “girls who strolled along the Castellana with their hockey sticks and thick socks rolled up, who went to the mountains with their skis on their shoulders, who played leapfrog, who talked about Kant and Spinoza and discussed everything divine and human,

and who had learned about camaraderie and friendship with boys, something totally unheard of in those days”.⁵

Although he spent the week devoted to his teaching work at El Escorial, Alberto did not give up his walks in Vallecas, or in the wastelands of the south of Madrid, or his occasional

visits to the Toledo countryside. He made his small sculptures in the Miralsol Street house, but he often shut himself

away to draw in Luis Lacasa’s studio in the Casa de la Prensa [House of the Press] on Gran Vía.

Luis Lacasa lived in Chamartín and organised get-togethers that Alberto would attend in the company of Clara. Other frequent guests included Alberti, María Teresa León, Pablo Neruda, Delia del Carril, Federico García Lorca and members of La Barraca, Lorca’s theatre group. Alberto combined his sculpture work with stage design, and drew sets, costumes and backdrops for shows produced by Sánchez Mejías, among others, and by Federico himself. These were times of great social upheaval and Alberto could not escape them. There can be little doubt about his commitment to communist ideology, which took the form of his participation in numerous manifestos and some

political drawings before the war, and with a particular aggressiveness in the drawings of the *Cinco flechas* [Five Arrows] series, produced

after the war had already started.

But the way in which this commitment was expressed was the subject of debate. In an increasingly agitated social environment, many left-wing intellectuals considered that art had to take sides and place itself at the service of political propaganda, and that the avant-garde styles developed in the first third of the 20th century had to give way to realism as the dominant style and to expressive simplicity, which would facilitate the understanding of the slogans by the masses.

Alberto could not escape the debate on the social function of the artist. In 1935, the controversy found its way into the pages of the Valencian magazine *Nueva Cultura*, which reflected on the formal nature that politically committed art should exhibit. In an open letter, Josep Renau, one of the main advocates of political propaganda on posters, asked Alberto to let go of the individualism and petty-bourgeois reminiscences that were apparent in his artistic production. It was necessary to establish a spiritual contact with the masses, understood in the sense defined by the socialist realism which, from Russia, was already spreading among the intellectual currents of the European left. According to Alberto, art should only have one mission: the self-improvement of man. He replied ambiguously, as he did not think it was the time for an intellectual debate on how bourgeois art should manifest itself: "Right now, in the

midst of an economic battle, getting involved in deciphering whether abstract art is bourgeois or not is, in my opinion, a waste of time."

In any case, Alberto never ceased to be involved in the ideals and strategies of the most committed Republican artists. The dispute did not go very far, and it was not long before Renau, from his position in the Popular Front government, demanded Alberto's presence, first in Valencia and later in Paris, for the organisation of the International Exposition of 1937.

Alberto and Clara married in 1936 and moved into a flat at Calle Joaquín María López, 42, shortly before the outbreak of war. The house, located within the range of enemy fire, was hit by artillery and many of his works were destroyed. Only

a few drawings and sculptures remained, which were passed on to the Comisión del Patrimonio Artístico Nacional

[National Artistic Heritage Commission], housed in the Biblioteca Nacional [National Library]. Meanwhile, Alberto marched briefly to

the Guadarrama front, where the army of the Republic was trying to contain the advance of the rebel forces from the north. He was immediately recalled to Madrid,

where he arrived at the end of August 1936, to carry out cultural work related to the Fifth Regiment activity, although it is not clear whether he ever belonged to its Culture and Propaganda Section. The advance of Franco's troops on Madrid forced the Republican government to move to Valencia in November 1936, leaving General Miaja as head of the Defence Junta. Alberto was evacuated to Valencia as a drawing teacher at the Instituto para Obreros de Segunda Enseñanza [Secondary Education Institute for Workers]. His

pregnant wife, Clara Sancha, was already in the city of the Turia River. The family settled in the nearby town of Benimámet.

In Valencia, in addition to his teaching work, Alberto produced some propagandistic drawings and designed the curtains and stage sets for *The Siege of Numantia* by Miguel de Cervantes (adapted by Alberti) and *El triunfo de las Germanías* [The Triumph of Brotherhoods] by Bergamín and Altolaguirre. He collaborated in the magazines *Hora de España* and *El Mono Azul* in propaganda and encouragement works for those on the front lines. It was probably also around this time that he produced a series of political drawings, grouped together in the series *Cinco flechas*, in which he criticised and caricatured the reactionary forces that supported the rebels against the Republic (the Church, Carlism, the monarchy, landowners, etc.). Proof that the debate on the social function of the artist had been forgotten was the recommendation of Lacasa, Renau and Gaos, who considered Alberto's presence at the International Exposition in Paris in 1937 to be indispensable. Alberto produced his most emblematic work for the exhibition, a 12.5-metre-high monolith entitled *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* [The Spanish People Have a Path that Leads to a Star]. The piece was a direct continuation of Alberto's last experiments in sculpture, which the artist had carried out between 1927 and 1932.

In Paris, Alberto was in contact with some of the most representative international figures of the artistic and intellectual avant-garde: Calder, Giacometti, Léger, Miró and, above all,

Pablo Picasso. It was Picasso who one day asked him: "But how come you haven't started yet?"

This was because Alberto approached his commission quite calmly, although he had the vision for the work in his head. He had probably imagined the piece more than once, when he thought of the furrows and paths of the Castilian fields, which seemed to rise and take on a vertical form. Luis Lacasa asked him, given the critical moment the Spanish Republic was going through, not to use a five-pointed star as a colophon. And Alberto accepted the suggestion, in his own way: "I will create something like a starfish with many points, but placing them in such a way that, depending on how you look, only five are counted."

The cement casting was produced in the workshop of a sculptor called Biberstein, from a plaster model

made by Alberto, which was modelled in the workshop of the Chilean painter Lucho Vargas. The work was one of the great successes of the exhibition. Today, the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía pays homage to the Toledo sculptor with a life-size reproduction of this work at the entrance to the museum, where, as in the 1937 pavilion, Picasso's *Guernica* awaits the visitor inside.

In September 1938, Alberto left Spain, sent by the government of the Republic as a teacher of Spanish children who were going to take refuge in the USSR. From Valencia, via La Garriga and Le Havre, he went first to Leningrad and then to Moscow. In the Soviet capital, Alberto and his wife worked as teachers in Children's Home No. 7, at 13 Bólshaya Pirogóvskaya Street. Dolores Ibárruri's

daughter, Antonio Machado's nieces and other children from well-known families studied at the Home, and there are testimonies about the excellent conditions of the school.

Alberto continued to apply the pedagogical technique he had been developing since his time at El Escorial, as his pupil José Fernández Sánchez recalled: "He would enter the classroom with a bulging satchel and take out a bunch of onions, some tomatoes, a frying pan, an earthenware pot. On a shelf on the blackboard, he would place the objects we were supposed to draw. Instead of speaking to the whole class, Alberto moved from one desk to another, showing each pupil how to draw. With strong strokes he would point out the light and dark areas of the object; after he had pointed them out on the paper, I would discover them in the object".⁶

In addition to the close relations that linked him with the rest of the Spanish exiles—César Muñoz Arconada among them—Alberto was clearly appreciated by leading figures of the Soviet intelligentsia. Eisenstein put on his Aleksander Nevsky at a private screening for him and the painter Pyotr Konchalovskiy was one of his regular visitors.

Alberto also integrated perfectly into the actors' collective of the Gypsy Theatre (the *Romen Theatre*). Thus, Alberto's first stage-design collaboration in this environment took place between November and December 1938 with García Lorca's *Blood Wedding*. Those beginnings were followed in Moscow by other interesting stage-designing contributions, especially for works by

Spanish authors. At the end of June 1941, in the midst of the Second World War, Germany attacked Russia, starting what the Russians call "the Great Patriotic War". Clara and Alberto lived in a five-storey building without a shelter in the Koniuskovsky District, where they were joined by Luis Lacasa and Soledad Sancha. In October, they were all evacuated to the Republic of Bashkiriya in the Urals.

Alcaén and other children had been evacuated to the Gorky region at the beginning of the invasion.

According to Soledad Sancha's testimony, dated 16 October 1941, she managed to arrange for a military truck to take Clara and Alberto, Luis Lacasa and herself to the Kazan station. Clara was carrying two

tins of condensed milk that Soledad would later give to a Bulgarian woman who needed them for her son.

Alberto took a sack of clothes. In the middle of the crowd, they were able to catch the train that the Komintern had prepared to take refugees to the Urals. Dolores Ibárruri

also was on the train. When the train stopped, Clara went to the locomotive and washed Jorge Lacasa's nappies amidst the anguish of her family, who feared that she

might get left behind on one of those risky excursions. The journey entailed seventeen days of continuous travelling, without washing and almost without eating. Nonetheless, Alberto did not fail to see a poetic side to things, comparing the landscape they were passing through to the lands of Toledo.

They were posted to Kushnarenkovo, where Clara was to be an English teacher. Alberto and Luis were not assigned specific tasks. Alberto decorated walls with murals, with paintings brought to him by a Spanish

6. Fernández Sánchez, José, *Mi infancia en Moscú: estampas de una nostalgia* [*My Childhood in Moscow: Pictures Drawn from Nostalgia*], Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1988, p. 51-52. Expanded in *Memorias de un niño de Moscú* [*Memories of a Moscow Child*], Barcelona, Planeta, 1999, p. 93-94.

pupil from the Komintern's Political School in the village, or made toys for children; rations were meagre, but they still had some Russian tobacco to smoke in pipes.

There were many long afternoons of conversations between the two men, not without a certain poeticism; clear skies, an immense river—the Belaya—lush vegetation and a peaceful landscape, isolated from the immediate disasters of the war, which they contemplated from the hill on which the house was located. Luis took the opportunity to teach Alberto a little French.

They were housed in a room with a fireplace, a table and wooden beds. Soledad remembers that a curtain covered a clay bucket that served as a toilet and that

Alberto called the space "Chafarinas". Only Clara earned a wage and brought soup for everyone. After

a visit by Dolores Ibárruri, Soledad was also able to work as an English instructor and Luis had the chance to teach some general knowledge lessons, which improved the situation a little.

After a year, the Lacasa couple managed to get a room of their own. Clara and Alberto planted a small vegetable garden and moved into another separate room, joined by Alcaén. The room had a stove, but there was little firewood and Alberto and Clara got it from fallen trees in the nearby forest, with the consequent risk of being punished for "stealing" firewood from the state. One day they were all poisoned by the fumes of the stove and were rescued by some German neighbours.

Deep Russia was marked by cold and silence. Alberto was amazed at the Russian workers' ability to make figures with the axe. Their influence was

7. Neruda, Pablo, "El escultor Alberto" [Alberto the Sculptor], *Realidad*, no. 1, Rome, September-October 1963.

reflected in *Poste del río Belaya* [*Belaya River Post*], which Alberto recreated both in the form of a sculpture and in some graphic works.

In the autumn of 1943, still in a wartime atmosphere (although the battles of Stalingrad and Kursk had meant the beginning of the end for Hitlerian Germany), Alberto's family returned to Moscow. They were housed at 10 Gorky Street, now 36 Tverskaya Street, in the building of the Lux Hotel, where the Komintern gave lodgings to prominent international communists. He lived with his wife and son in an interior room with hardly any light.

These were not times for abstract adventures, as the Soviet regime did not accept any alternative to socialist realism in art. In fact, the

Museum of New Western Art was closed, and the works of contemporary art it housed, by Impressionist and

Post-Impressionist masters, were distributed between the Pushkin Museum in Moscow and the Hermitage Museum in Leningrad, although it would

take many years for them to be publicly exhibited again. Alberto was aware of this even before the war. A collaboration project with the composer Sergei Prokofiev was cut short because the latter was afraid of being associated with what might be considered the "rotten bourgeois art" of the artist from Toledo.

So, at the suggestion of Luis Lacasa, Alberto focused on oil painting, combining this activity with his work as a stage designer. He would talk for hours with Lacasa in a beer garden in Pushkin Square.

For a little over a decade, reinforced by the precepts of socialist realism, he began a period of painting dominated by a sad and melancholic naïve

figuration, full of nostalgic landscapes and numerous still-lives reminiscent of those painted by Zurbarán. Neruda hoped that one day the Prado Museum would wish to acquire those still-lives in which “Alberto painted with mystical exaltation strings of garlic, wooden tumblers, great bottles that shine in the nostalgia of the Spanish light.”⁷ Rafael Alberti, for his part, was not of the same opinion. On a visit to see Alberto in 1956, he encouraged him to stop painting those “sober and severe still-lives, exuding the spirit of Zurbarán”, and to return to what he really was: “A sculptor, an inventor of unprecedented expressive forms, in which air is one of their main vivifying elements.”⁸ It would not take Alberto too long to follow this indication, but he combined painting with his work as a set designer in the meantime, which he did not give up even after Stalin’s death. Between 1958 and 1960, Alberto designed the sets for Lorca’s *The House of Bernarda Alba* for the Stanislavski Theatre, in what was to be his last job of the kind. Earlier, in 1957, he had travelled to Peking to visit Luis Lacasa and been pleasantly impressed by different manifestations of Chinese art. That same year he worked as a consultant on the film *Don Quixote* by Grigori Kozintsev, who had met him through Ilya Ehrenburg. At that time, after the closure of the Lux Hotel, Alberto had moved into a small flat in Noviy Cheriomushki, then a suburban neighbourhood of small, cheap housing. In the last eight years of his life, Alberto was reborn in his sculptural work

8. Alberti, Rafael: “Algo sobre mi amistad con Alberto y su obra” [A Few Things About My Friendship with Alberto and His Work], *El País*, Madrid, 14.04.1985.

and produced more than thirty sculptures, far more than in his entire previous life. He had a larger home and a pension for life, granted to him by the Soviet government.

Alberto’s last home in Moscow was at 40 Lenin Avenue, flat 301, where he used to meet with Luis Lacasa every Thursday morning. In 1961 he suffered a gallbladder attack, after a bout of pneumonia had already weakened his health three years earlier. A second gallbladder attack, in 1962, led to his death.

Alberto died on 12 October 1962. He was buried in the Viedienskoie cemetery, under a tree, in a pine coffin adorned with fretwork and clouds painted by a craftsman.

Many points remain to be clarified in Alberto’s biography: how and when he met Dolores

Ibárruri and established a close friendship with her; his relationship with the Spanish Communist Party,

which he did not join until 1947; his thoughts on the difficulties, and the purges, that affected intellectuals and artists under the Soviet regime; and how he experienced the contradiction between his love of freedom and the defence of people’s rights and the reality of Soviet life. We do not know of any information that would enlighten us on these points, and neither do we know that he ever voiced any reproaches towards the situation he had to live through.

Another point we cannot clarify, of course, is why he did not leave the USSR to settle in some Western country where he would have been able to develop his work in complete freedom. But Alberto, as Ilya Ehrenburg acknowledged, “is still Spanish and still an artist from head to toe. Stubbornly Spanish and an artist.” It was clear: he

would be an artist in Moscow or in Spain; he never contemplated any other possibility. For some time, he thought he might have a chance of returning; then the course of history made it impossible.

The following was written by sculptor Baltasar Lobo a few years after Alberto’s death:

“I remember the impression made on me by a piece of writing of Alberto’s, which I read when I was young, and which moved me deeply, like a groan coming from our people, from our land, from our prehistoric caves.

I felt this impression again when I visited him in Moscow. He spoke to me continually of Spain, he sang me songs from the land of Toledo. He lived in a neighbourhood, still under construction, on the outskirts of the city. He took me to the window: “Look at that hill. How it reminds me of the Cerro de Vallecas! The pity is that it will soon disappear...”. His studio was full of his passion for Spain. Bulls that roared, raising their

9. Lobo, Baltasar, “Sobre un libro dedicado al escultor y pintor Alberto” [On a Book Dedicated to the Sculptor and Painter Alberto], *Realidad*, no. 9, Rome, April 1966.

necks; birds of his invention; peasant women from Toledo, planted like pitchers, carrying bread on their heads...”⁹

Above all, it remains to be known what it was about Alberto that captivated those who approached him, regardless of their social class or intellectual condition. Along with Miguel Hernández, he was probably the most humbly born of the characters that joined the constellation of

intellectuals, writers and artists who made up the avant-garde of Spanish culture in the 1930s, but he went on to

capture much of the Russian cultural elite in the same way: Sergei Mikhalkov, Sergei Eisenstein, Pyotr Konchalovsky, Grigori Kozintsev.

As Picasso said, “he was a very great man, a very great man, our Alberto.” And this was despite the fact that, in the words of poet Luis Felipe Vivanco, Alberto was “a guy who was a little bit of a weirdo, a TOLEDANO...”

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

PRESIDENTE PRESIDENT

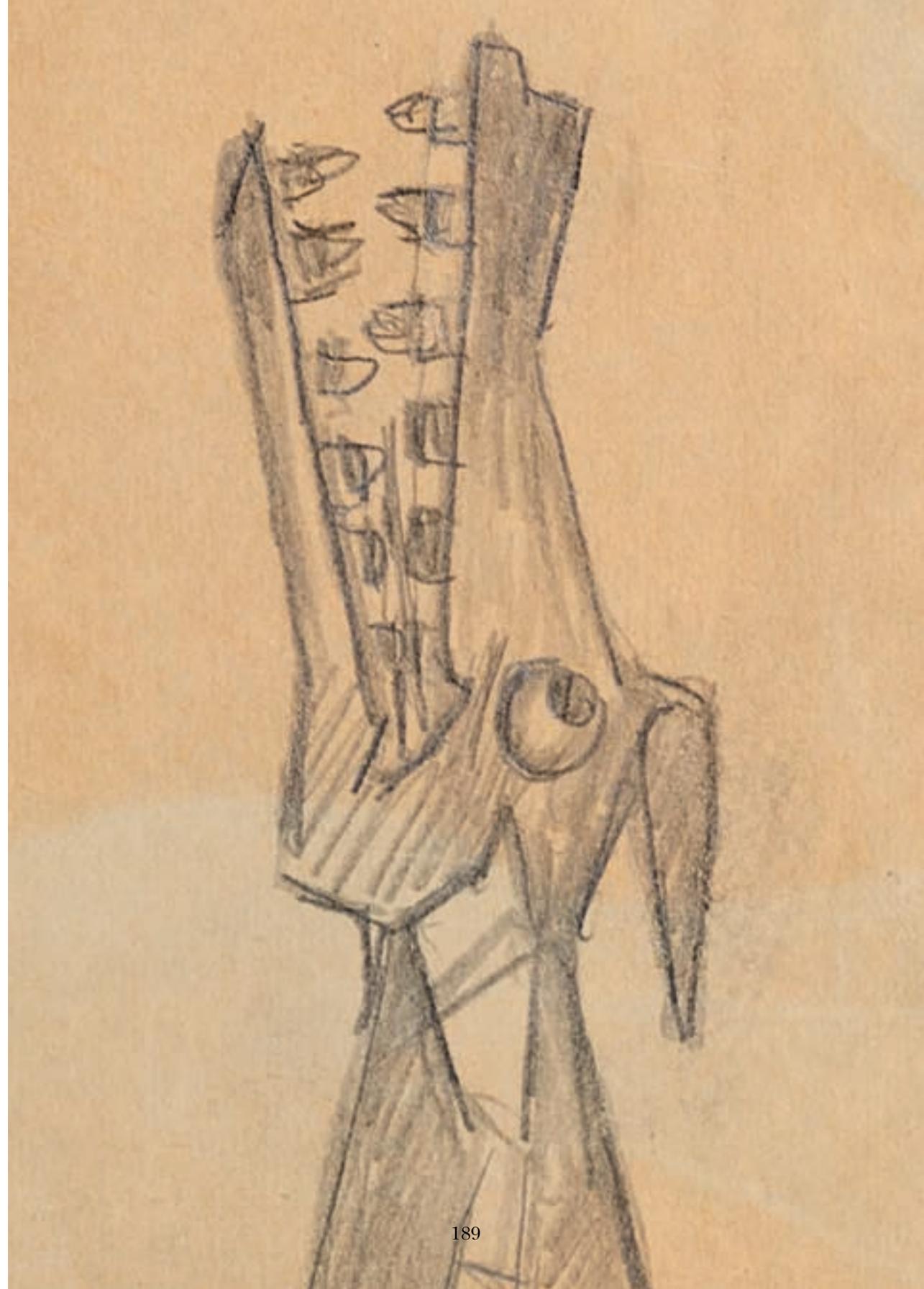
Emiliano García-Page

CONSEJERA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES COUNSELLOR OF EDUCATION, CULTURE AND SPORTS

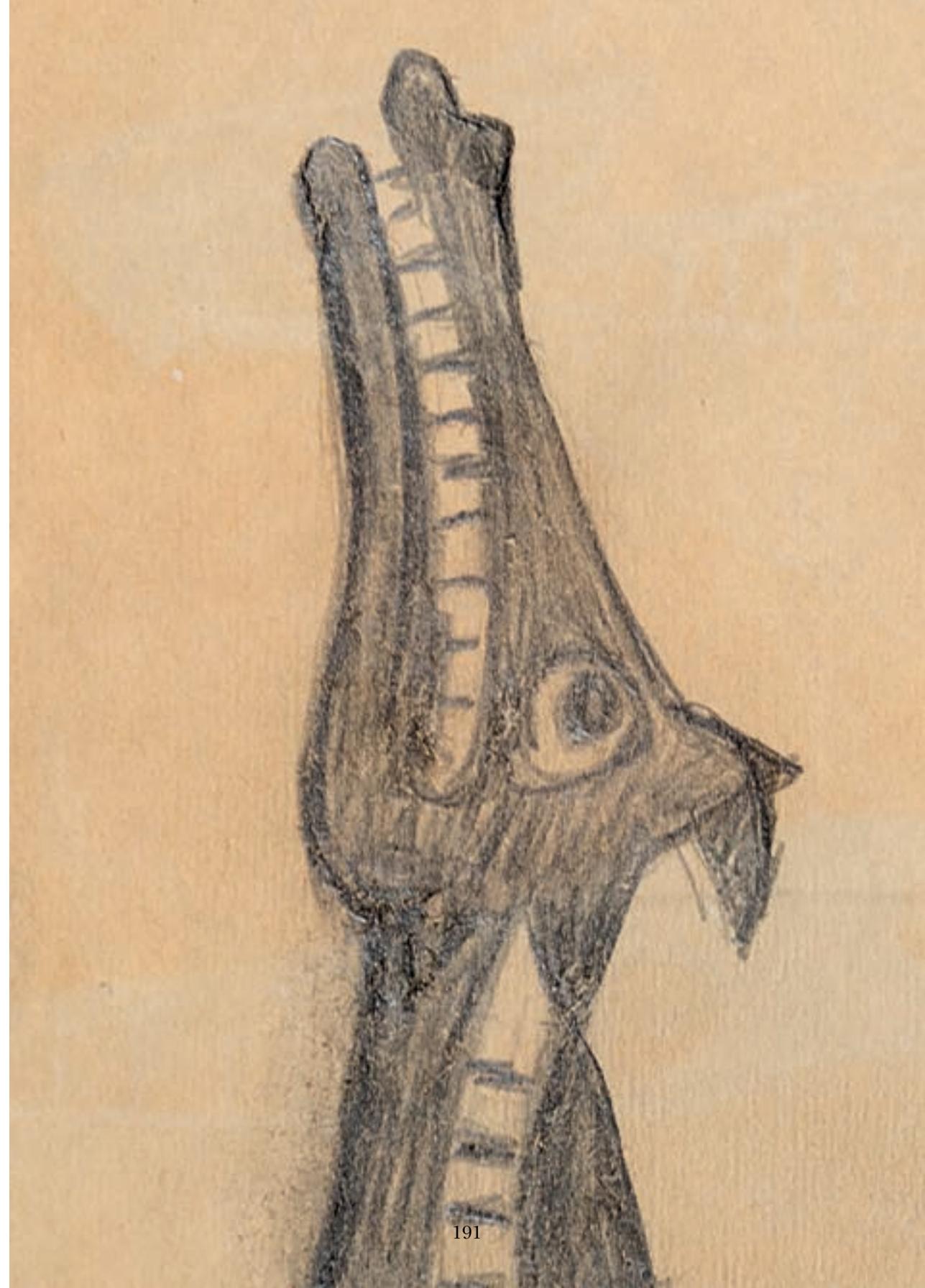
Rosa Ana Rodríguez

VICECONSEJERA DE CULTURA VICE COUNSELLOR OF CULTURE

Ana Vanesa Muñoz



EDICIÓN EDITION
Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
DISEÑO DESIGN
Rodrigo Sánchez Bold Estudio
FOTOGRAFÍA PHOTOGRAPHY
Kike Aspano
TRADUCCIONES TRANSLATIONS
Polisemia. Traducción e Interpretación
PREIMPRESIÓN E IMPRESIÓN PRE-PRESS AND PRINTING
Editorial Cuarto Centenario



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.

ISBN 978-84-09-48293-1 D.L. TO 37-2023

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, transmitted, broadcast or transformed without the prior authorisation of the copyright holders, excepted as otherwise provided by law.

