

ENRIQUE AZCOAGA

Alberto

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Este autorretrato descarnado, hiriente, difícilmente olvidable, de “una ferocidad casi primitiva”, pertenece al escultor toledano Alberto Sánchez Pérez, nacido el 8 de abril de 1895 en Toledo, y muerto en Moscú, donde vivió bastantes años exilado, el 12 de octubre de 1962. Fué zagal de pastor —como el poeta Miguel Hernández—, posteriormente hortelano, y después, a lo largo de su vida, panadero. Los que quieran minimizar una figura que ha sido considerado “el pionero de la escultura moderna española”, pueden creer que se trataba de una de tantas figuras pintorescas como en la vida artística han sido. Quienes prefieran conocer las particularidades de una existencia heroica, como casi todas las que han pretendido innovar esencialmente la pintura y la escultura, así como informarse de las características de una obra que truncó el año 1936 la última guerra civil española, y que continuó en 1956, quien no era sino un escultor nato, comprenderán el asombro que produjo su aparición en la Exposición de los Artistas Ibéricos (año 1925), y lo que significó para quienes no le conocían, la exposición celebrada en las salas de la Dirección General de Bellas Artes, en Madrid,



Alberto

ENRIQUE AZCOAGA

Escritor. Poeta

Crítico de Arte



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

C 429/2



Alberto

R. 177837

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1974

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia, 1977
Imprime: Ind. Gráficas Castuera, San Blas, 4 - Burlada - Pamplona

I.S.B.N. 84 - 369 - 0196 - 7
D.L. NA. 845 - 1977

Printed in Spain.

EL ESCULTOR

El escultor Alberto Sánchez, nació en Toledo, el 8 de abril de 1895, en la calle de la Retama n.º 5, del barrio de las Covachuelas. Su padre, Miguel Sánchez, fue zagal de pastor —como Miguel Hernández—, posteriormente hortelano, y después, a lo largo de su vida, panadero. Su madre, Amalia Pérez, hija de campesinos, cuando se casó, era sirvienta. El matrimonio tuvo dos hijas y cuatro hijos: el segundo de éstos fue Alberto. (Los padres del plástico, eran oriundos de la provincia de Toledo).

Siendo muy niño, Alberto asistió durante cuatro meses a una escuela de párvulos. Pero tuvo que abandonar los estudios para ponerse a trabajar a la edad de siete años. Fue sucesivamente porquerizo, repartidor de pan y aprendiz de cerrajero. De su primer trabajo en una herrería, contaba pasado el tiempo, que le encantaba semejante tarea.

«A veces —ha dicho su mujer, Clara Sancha— se quedaba como dormido, soñando en lo que podría hacer en una fuente que él imaginaba...». A los doce años, Alberto se trasladó a Madrid donde ya se encontraba su familia. Entonces no sabía leer. En la capital española aprendió el oficio de zapatero. Tenía ya quince años cuando cierto amigo, llamado Jiménez, dependiente de una farmacia, empezó a enseñarle por las noches a leer, escribir, aparte cuentas.

El Alberto que en la herrería toledana de Santiago Ramírez vivía encantado con su oficio, siendo en Madrid aprendiz de zapatero, intentó ingresar en una Escuela de Artes y Oficios, cosa que no pudo hacer por carecer de la cultura elemental necesaria. Frecuentó posteriormente el taller de un escultor-decorador, pues la zapatería no le gustaba, trabajando con el entusiasmo que anunciaba en él su destino de escultor. Pronto, dejó el oficio, convencido de que hacer vaciados en escayola, no era una tarea extraordinaria. Y como había que ganarse el sustento, tomó la profesión del padre, siendo en 1910 oficial de pala en una panadería.

Su afición artística le hizo frecuentar los museos madrileños: el de Reproducciones, el Arqueológico y particularmente el Museo del Prado, mientras reunía en las correspondientes carpetas una serie de reproducciones, recortadas de periódicos ilustrados, que constituían algo así como su museo particular. Una de las primeras obras que realizó fue un bajo relieve en barro, copia de un dibujo de Gustavo Doré. Participó en un concurso de tarjetas postales, convocado por la organización juvenil socialista, a

la que desde la edad de quince años pertenecía. Destacaba entre sus trabajos, aquel en que parecía un sol iluminando dos manos al estrecharse.

En 1916, al cumplir 21 años, Alberto entró en quintas. Al año siguiente se incorporó al servicio militar. Le tocó servir de soldado en Marruecos, incorporándose al Regimiento mixto de Ingenieros de Melilla. Permaneció tres años en Africa, la mayor parte del tiempo en campamentos. En estos tres años de vida al aire libre, Alberto Sánchez pudo hacer lo que nunca había hecho: soñar y leer. Los largos ocios que supone el servicio militar en tiempo de paz por otro lado, le permitieron dedicarse al arte con extraordinario entusiasmo. Muy pronto —según contó alguna vez Clara Sancha— le proporcionaron una tienda de campaña para él solo. Este fue el primer estudio que tuvo nuestro escultor: una tienda de campaña marroquí. En Melilla, realizó sus primeras esculturas (dos cabezas, una de moro y otra de mora, talladas directamente en piedra). Cuando pasó al campamento de Asses, Alberto empezó a modelar en barro figuras de moro, no sin antes tomar los correspondientes apuntes del natural.

Alberto regresó de Marruecos, con unas ideas muy precisas sobre su vocación artística. Sin embargo, para subsistir, no tuvo otro remedio que volver a su oficio de panadero. Durante la noche, trabajaba en la tahona... Durante el día, dibujaba incansable en las mesas de los cafés. En la época última de este oficio, llegó a algo alucinante: a privarse del sueño. Pero...

—En un café precisamente (el «Café de Ato-

cha», año 1923) —siempre en opinión de Clara Sancha— conoció al pintor uruguayo Rafael Barradas, que le descubrió el arte de vanguardia y le ayudó a completar su formación artística y cultural. El y Manuel Abril fueron los compañeros inseparables de Alberto en aquella época de su vida. Muchas veces le acompañaban hasta la tahona en que trabajaba por las noches, y después de dejarle se asomaba a la ventana y le gritaban: «¡Alberto, que te vas a morir!». El pobre no dormía nada y su aspecto era el de un verdadero fideo. Por este tiempo iba mucho también al Museo Arqueológico y se pasaba los días enteros contemplando las esculturas ibéricas. Es una de las cosas que más le emocionaron siempre y una de las raíces de su arte.

En el «Café de Atocha» buscaba el clima que no podía lograr en la calle de Miralsol, donde vivía con sus padres y hermanos. También en otros bares, en las calles, en los merenderos... Dibujaba con pasión del natural; y con sus apuntes componía estampas de Año Nuevo, escenas de bodas, de entierros, de Nochebuena, cargas de los guardias contra manifestantes obreros, etcétera. Poniéndose en contacto con escritores, críticos y artistas. Ocurriéndole en su plano, lo que a Federico García Lorca en el suyo: mucho antes de su consagración literaria —en este caso artística—, comenzó a crearse la «leyenda Alberto», levantada en su caso, aparte sus méritos, sobre su extraordinaria bondad. El Alberto Sánchez aprendiz, parece influenciarse más de las esculturas ibéricas que del cubismo, como Luis Lacasa ha dicho. Destacándose entre ellas «El ciego de la bandurria», «Obrero vasco», «Ma-

ternidad», «Buey», «Carretero» y otras. Uno de los dibujos de esa época, de sorprendente fidelidad realista, pintado por Alberto a la acuarela y lápiz, según el mencionado arquitecto, es el retrato de una tía-abuela. Debido como los restantes a un clima social, al que lógicamente no pertenecían, quienes poco antes de ser catapultado Alberto por la Exposición de Artistas Ibéricos, iban interesándose vivamente por todo lo que producía.

La Exposición de Artistas Ibéricos (año 1925), constituyó uno de esos Pirineos que de vez en cuando resultan hitos divisorios, en la vida artística española. En España, hasta el mencionado certamen, reinaba la promiscuidad. Contados creadores legítimos, flotaban como si dijéramos en un clima de pompierismo y mal gusto academicista. Un país, demasiado cerrado a lo que estaba ocurriendo artísticamente en el mundo, aceptaba como ejemplos referenciales a pintores y escultores, convencidos inútilmente de que constituían algo así como la «continuación de lo tradicional». Un importante grupo de «consagrados», regía los destinos del arte; de un arte, como es lógico, estancado, detenido, sin proyección hacia el futuro. Pensar en aquel momento, en «posibilidades» como la que Alberto Sánchez significaba, suponía atrevimiento tamaño. Rafael Barradas, al tanto de lo que en el mundo artísticamente se pensaba, y disconforme por completo con lo que los «consagrados» imponían, en cuanto supo de la creación de los Ibéricos, consiguió que Alberto fuera admitido en sus salas, contra viento y marea. Porque si bien en la Exposición que nos ocupa, iban a fi-

gurar obras de José Gutiérrez Solana, Evaristo Valle, Juan Echevarría y Victorio Macho, que nada tenían que ver con los «consagrados» aludidos, también iban a mostrarse por vez primera, creaciones debidas a Salvador Dalí, Benjamín Palencia, Francisco Bores, Francisco Cossío, Rafael Barradas, José Frau, etc., que andando el tiempo, como hoy puede observarse, iban a constituir los núcleos personales más importantes de la renovación expresiva española. El Alberto un tanto legendario, se convirtió en el Alberto público. El panadero que hacía una determinada clase de escultura, se reveló como uno de los seres más inquietos, en un pionero de la primera vanguardia española. Nada más abrirse la muestra colectiva de los Ibéricos, la crítica se fijó particularmente en el toledano, destacando sus valores germinales. En «La voz» (9 de junio de 1925), un crítico de extraordinario prestigio entonces, como Juan de la Encina, dijo: «La figura humana se le reduce, como una construcción arquitectónica, a un conjunto de planos ligados entre sí en virtud de un latente sentido matemático de la proporción. Pero junto a este sentido geométrico se da en la escultura de Alberto el sentido del carácter. Y este surge siempre —a veces algo abrumado—, entre las figuras geométricas que lo aprisiona». El mismo crítico, al referirse a los dibujos que el artista expuso con sus esculturas, opinó rotundo: «En estos dibujos hay casi siempre gran solidez de trazo —se advierte en su autor temperamento constructivo de escultor— y sentimiento infalible del carácter». Si los tiempos hubieran sido como los actuales, en que vale más un reportaje promo-

cional o una descarada propaganda que un juicio de valor, las palabras de Juan de la Encina, no hubieran supuesto lo que supusieron... Como en aquella época, la opinión de un crítico decidía, las palabras transcritas movieron a numerosos intelectuales, entre los que destacaban el presidente del Ateneo y el Director del Museo de Arte Moderno a dirigirse a la Diputación Provincial de Toledo con un escrito, solicitando para quien se iba a convertir con Angel Ferrant, en el pionero del arte nuevo hispano, una pensión que le permitiese abandonar su trabajo de panadero y dedicarse por completo al arte. Le fue concedida una pensión de 2.500 pesetas anuales, que disfrutó por espacio de tres años, a partir del verano de 1926. Encontrándonos con un Alberto que a sus 31 años, pasa de ser panadero a ser escultor. (Como de panadero ganaba entonces un jornal diario de 7,50 ptas., más un pan (equivalente a 0,55 pesetas), la diferencia en sus ingresos no podía ser más insignificante. Pero podía consagrarse por entero a la escultura. Y a esa relación coloquial con la gente que entonces suponía lo más vivo del arte español, entre la que se convirtió hasta su salida de España, con motivo de la liquidación de la guerra civil, en compañero predilecto).

Entonces comienza para Alberto un extraordinario período de creación (1926-1939). Realiza una serie de esculturas directamente inspiradas en la naturaleza, recreadas como era debido, de la manera más personal. Entre ellas cuentan las tituladas «Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver», «Dama proyectada por la luna en un campo de greda», «Pájaro



de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión del barreno», «Escultura rural toledana», «Signo de mujer rural, en un camino lloviendo» y «Animal espantado de su soledad». Artistas como Dalí, Cossío, Bores, etc., se trasladaron a París en busca de horizontes más propicios, como lo hicieron años antes Pablo Picasso, Juan Gris, Julio González, María Blanchard y Joan Miró. Pero Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, decidieron quedarse en Madrid. Las pretensiones de ambos amigos era «poner en pie el nuevo arte nacional, en competencia con el de París». Después de llegar a la conclusión, por ejemplo, de que para ellos «no existía el color, sino las calidades de la materia». Comenzaba así una lucha tremenda contra el medio pompierizado, academicista, vuelto de espaldas a todo progreso artístico. En el que —y ésto nunca debe olvidarse— figuras como la de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia «querían llegar a la sobriedad y a la sencillez que les transmitían las tierras de Castilla». El campo de observación de nuestro escultor lo constituían los alrededores de Madrid, sobre todo Vallecas. Ir con Alberto y Benjamín, al mismo tiempo que con contados amigos, a descubrir todo lo que luego pusieron de manifiesto de una manera perenne en sus creaciones iniciales, de un heroísmo y novedad sencillamente extraordinario, será algo para quien esto escribe, difícil de olvidar. Los dos artistas, renunciaban por completo a la piel del mundo, para vincularse a la profundidad esencial de la tierra. Con su gesto, un paisajismo, que no trataba más que ser leal a las apariencias, al espectáculo generalmente es-

cenográfico y externo, iba a ser reemplazado por paisajes y esculturas informados por un aliento, por unas tensiones, por un misterio, hasta cierto punto desconocido por quienes, no llevaron a cabo la labor de reconocimiento y estudio previo, a que se entregaron frenéticamente Alberto Sánchez y Benjamín Palencia.

En París, el arte moderno español, tenía una avanzadilla universal, compuesta por las figuras arriba mencionadas y todas las que, como ellas, iban incorporándose a una lucha que no ha cesado nunca, y que ha representado un estímulo para quienes dentro de España, han repelido los intentos malsanos de anacronizar la expresión, llevados a cabo por academicistas de toda especie. En España, la buena gente catalana que nunca debe olvidarse en su tierra, y Benjamín Palencia y Alberto Sánchez en Madrid, con lo que siempre se denominó «Escuela de Vallecas», constituyeron el cuerpo bipolar de un frente expresivamente revolucionario, a veces olvidado por quienes creen que la revolución comienza muchas veces con su nombre y con su particularísima tarea. Frente a los pintores y escultores que se enredaban más de lo debido con «la realidad», los creadores de la «Escuela de Vallecas» salían en sus excursiones por Guadalajara, Vallecas, Alcalá de Henares, Valdemoro y Toledo, en busca de «la vida». Vida que en el Madrid de sus comienzos, tiene por compañeros a poetas extraordinarios. En los mismos cafés donde alternamos con Alberto y Benjamín, lo hicimos con Rafael Alberti, con Federico García Lorca, con León Felipe, con Pablo Neruda y —aunque no lo tratamos— con esa figura inolvidable

y extraordinaria que se llamó César Vallejo. Madrid, en los días que se funda la siempre un poco fantasmagórica «Escuela de Vallecas», comentaba en cenáculos y tertulias, lo último que había dicho sobre un suceso artístico memorable, sobre una figura o sobre un libro, alguien tan sin precedentes y tan valorizador en alto grado, como el impar Juan Ramón Jiménez. Porque la capital española, no era en los finales de los veinte y a lo largo de los treinta, «la ciudad alegre y confiada» a la que alguien se refiriera con simpatía desdeñosa. Sino un núcleo de cultura, según señaló a su debido tiempo en el prólogo a las obras completas de Federico, espíritu tan singular como Jorge Guillén, el poeta de «Cántico». Es extraño sin embargo que en «La gaceta literaria» no aparezca el nombre de Alberto por ningún lado... También que Eugenio d'Ors lo mencionase escasamente sus glosas y que Jean Cassou, se olvidara de su importantísimo aporte, en su «Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas». Pero no que quienes vivían o llegaban a la capital española para sentir a lo vivo inquietudes del momento, buscasen la amistad de quien, no sólo hablaba y escribía de arte, sino de cosas históricamente tan importantes como «Marinero en tierra», el «Romancero gitano», «Trilce» o el «film» «Le chien andalou» de Luis Buñuel. Alberto, no era el escultor especializado, sino ese espíritu, esa gran persona, a la que nada de lo que ocurre a su alrededor, le es ajeno. Asistir a una discusión del murciano Pedro Flores, siempre polarizado en un París donde vivió tantos años, con el toledano leal y fervoroso, incapaz de repetir ideas mantenidas por gentes

incluso que le merecieran respeto, si aquellas no le satisfacían, era asistir a un espectáculo, difícil de repetir. Enemigo de un figurativismo hueco y aparente, Alberto no se mostraba partidario total de cierto abstraccionismo, cuya última consecuencia no es sino la decoración refinada, se mire por donde se mire. A Alberto Sánchez, durante una discusión política le hemos oído decir con su voz grave y maciza, que él no estaba de acuerdo con que el sentido de lo popular y lo nacional, fuera patrimonio exclusivo de la gente reaccionaria... Por eso, cuando hace muchos años, recibimos como caída del cielo, la monografía de Luis Lacasa, editada por «Corvina», nos emocionó profundamente que este gran arquitecto, cuñado de nuestro artista, señalase su pasión popular y nacional, al lado de su tendencia social e innovadora. Y que al hablar de sus esculturas aparentemente más abstractas, («Alberto nunca fue un artista abstracto, sino archiconcreto»), afirmase que en ellas se puede siempre discernir el origen de las formas, más que creadas «recreadas», extraídas del mundo real. «El arte de Alberto —se decía allí, después de un silencio que únicamente había roto en su texto sobre la escultura española, Juan Antonio Gaya Nuño—, está profundamente enraizado en España, tanto en sus más remotas tradiciones —es incontestable la influencia en él de la escultura ibérica—, como en los clásicos españoles (Zurbarán, Goya); como en el medio físico y geológico de Castilla; como en el hombre y la mujer castellanos. El arte de Alberto —señala Lacasa— es fundamentalmente nacional y popular.

Cuando en 1927, Alberto hizo una exposición en el Ateneo de Madrid para mostrar sus estampas madrileñas (cuadros de costumbres, tipos populares), comenzó a verse lo arriba dicho. El Alberto que en 1930 volvió a exponer en el mismo sitio, las esculturas tituladas «La Internacional» (una pareja de figuras), «El banderillero», «Maternidad», «Monumento a los pájaros», así como dibujos en color titulados «Diálogos entre pastores», «Bueyes bañándose en el río», etc., aparte una serie de dibujos satíricos con el título general de «Tomadores de sol y milagristas», insistió en un concepto que, perfeccionado, iba a presidir toda su obra. ¡Cuántas veces, en cuantas tertulias, oí comentar la conferencia que el escultor pronunció en la sala donde celebró esta muestra, y en la que por lo visto se comportó con el talante fascinador con que siempre se ha comportado en todos sus escritos! Porque Alberto, aparte un plástico de posibilidades extraordinarias al que la guerra civil truncó dolorosamente, no era el artista que empeñado en conseguir un oficio, debía al mismo, al manipuleo artesano, aquello que tantos nos contrabandean por creación inteligente. Sino un espíritu cuyas opiniones sobre lo divino y lo humano demostraban que para lo que vivía fundamentalmente, era para dar testimonio de una encarnadura eminentemente creadora. Los diálogos por ejemplo, de Alberto Sánchez, y el uruguayo Joaquín Torres García, fascinadores por aquel entonces para quienes éramos unos muchachos, tendrían una validez actual. Su gracia cazurra; su sentido irónico, nada irreverente; su afán de ver claro en el camino que comenzó a desbrozar

con tan extraordinaria fortuna, lo convertían en un legítimo portavoz —porque este género de los portavoces suele ser con frecuencia de chararra— de ideas estéticas profundamente estructuradas. Y aunque Joaquín, polemista impenitente, gustaba encontrarse con opositores de su categoría, era evidente que al discutir con Alberto Sánchez, se batía muchas veces en retirada porque, tan moderno en sus planteos como el uruguayo, le ganaba —desde mi punto de vista al menos— en coraje y en fervor. Por otro lado, cuando algunos críticos se han preguntado de dónde le venía a Alberto la vena poética que alimentaba sus creaciones, lo hicieron porque no le conocían bastante. Quienes tuvimos el honor de ser sus amigos, le oímos muchas veces tras la lectura poética pertinente, aquilatar de manera muy profunda los valores del poeta discutido, y demostrar que una de las fuentes nutricias de los verdaderos artistas, tiene que ser siempre, la semilla incalculable de los hallazgos poéticos. Yo recuerdo, concretamente, lo poco que se llevaba Antonio Machado en los tiempos que más traté a Alberto: de 1931 a 1936 exactamente. Y yo recuerdo —aunque no me atreva a transcribir, lo que no haría con la justeza que el caso requiere—, el profundo respeto que Alberto le profesaba, y lo que decía de lo bueno y de lo malo del andaluz, en alguna reunión inolvidable donde se encontraban José Planes, Enrique Climent, Arturo Souto, Pedro Flores, Antonio Rodríguez Luna y el que recuerda...

Al poco tiempo de proclamarse la República (1931), Alberto exhibió su escultura «Macho y hembra», en una exposición celebrada un poco

«por favor» en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño, instalada en lo que por entonces solía llamarse «salón del crimen». La vanguardia española, el núcleo de artistas que recientemente ha actualizado la galería «Multitud» en su exposición del año 1975, brindaban sus obras como de tapadillo en el pequeño espacio que Torres García organizó con su temple y con su combatividad extraordinarios, dentro de una de esas baraundas otoñales que nunca han significado otra cosa que inercia y vulgaridad expresivas. Quien evoca la circunstancia con estas líneas, pronunció la inevitable conferencia ante un público compuesto por los expositores y algunos pocos amigos. Para subrayar, que donde se encontraba la verdad de la pintura y escultura del momento, no era en las cuantiosas salas desbordantes de anécdota y chafarrinón a todo pasto, sino en aquella en que el buen gusto, la sintonía con los movimientos expresivos universales, el refinamiento expresivo y un sentido de la modernidad representativo y laudable, daban pruebas de que «el arte vivo» en el que ocupaba un puesto destacadísimo Alberto Sánchez, denunciaba con su sola presencia a quien quisiera verlo, que una cosa eran la pintura y escultura sencillamente creadoras, y otra la pintura y la plástica que valiéndose de ese resultado constante al que llamamos realidad, se aprovechaba de sus triunfos, para firmarlos bastante más muertos, pero como algo propio. Arrinconado—porque en la muestra de referencia, el arte moderno español aparecía absolutamente arrinconado—, su pujanza y posibilidades evidentes, desafiaba al vejamen que suponía la desconside-

ración de su instalación lamentable. Desde el «salón del crimen», quienes iban a ser con el tiempo, y pese al enorme trauma que supuso para el grupo la guerra civil española, lo que hoy tantos consideran —un poco precipitadamente— la prehistoria de la modernidad española, cantaba con nobleza, con pujanza y con un lenguaje múltiple, en medio de una muestra donde lo gregario y lo mimético, intentaba *continuar* (?) la tradición española... La gallardía de este conjunto de expositores entre los que destacaba el aporte de Alberto Sánchez de manera importante, no resonaba en una prensa demasiado partidaria de los académicos consagrados y de sus seguidores ramplones... Pero se convertía en tema de Ramón Gómez de la Serna, en sus noches sabáticas pombianas, y en todos los cafés donde los grupos preocupados por el porvenir de la pintura y escultura españolas, comprendían como no solían hacerlo profesores encastillados, críticos rancios y santones que, pasado el tiempo, iban a desaparecer del mapa del arte español como por ensalmo, aunque entonces plantasen firmes y de manera atrozmente agresiva, contra quienes representaban el caudal vivo de la expresividad española. Recuerdo perfectamente a dos testigos excepcionales de esta muestra, donde la obra de nuestro escultor, destacaba por derecho propio: José Gutiérrez Solana y Daniel Vázquez Díaz. Y recuerdo a los extraordinarios pintores que con sus obras de calado muy diferente han supuesto la divisoria importante entre el arte periclitado y el arte vivo españoles, porque aducir testimonios de muchos poetas del 27 —y en primer lugar, del gran catador y no

siempre justipreciado José Moreno Villa—, sería destacar una adhesión natural de quienes en los cenáculos de «La Granja», «Lyon», «Café de Correos», «Regina», «Negresco» y el particular inolvidable de Pablo Neruda, celebraron como se merecía lo que el «oficialismo artístico» de España, apenas si admitía de reojo. Vázquez Díaz y Solana, que a pesar de su categoría fueron siempre discutidísimos por quienes prefirieron a paisajistas y autores de retratos de cartón piedra, contrapesaban con su adhesión a «los modernos», mostrándose conscientes de lo que suponían. Adhesión que en lo humano no debe confundir a los que de la manera más ligera, han definido alguna vez a Alberto Sánchez como a un personaje «solanesco». Desde el momento que, nunca podrá ni deberá minimizarse la hombría y bondad fabulosas del ex-panadero, lleno de una jovialidad y un humor, confundido pasado el tiempo por quienes queriendo o sin querer suelen «hablar como Alberto», con la sordidez fatigante que incluso el propio Solana, explotaba de forma abusiva en tertulias literarias y artísticas de la más diversa índole. Alberto y los componentes de la «primera vanguardia española» merecían los elogios de Solana y Vázquez Díaz, porque estos artistas, entre los acreditados por muy diferentes razones, eran los únicos que se daban cuenta de lo que suponía después de una escultura, ignorante de lo que en el mundo había sido la de Archipenko, Lipchitz, Zadkine y Brancusi, el aporte del toledano. Y porque en una época que se concedían primeras, segundas y terceras medallas por lo general a miméticos más que a creadores, el «salón del crimen» don-

de el «Macho y hembra» de Alberto impuso sus reales, era el prólogo, eso sí, que teniendo a ellos, a Evaristo Valle y a los catalanes de su tiempo como referencia incuestionable a la hora de la expresiva aventura, de lo que desde entonces ha supuesto la geografía moderna de ese arte, lleno de inquietud y novedad, del que fueron excepcionales precursores.

En 1932, proyectó los decorados y figurines para «Fuenteovejuna», de Lope de Vega, destinados al teatro universitario de «La Barraca» dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte. En el mismo año proyectó dos decorados para el espectáculo organizado por Ignacio Sánchez Mejías y Encarnación López «La Argentinista» (el uno para «Las dos Castillas», y el otro para «La romería de los cornudos», de Gustavo Pittaluga). Quedándosele no sé si en proyecto, o muy adelantado y roto por culpa del rechazo, los escenarios que había soñado para la puesta en escena de la «Yerma» de Federico... El teatro español, triste es reconocerlo, llamaba por aquel entonces «modernas», a realizaciones que sin parecerse a las operetas que para los escenarios fabricaban Alarma o Martínez Gari, no podían merecer la aprobación de quienes tenían buena noticia de lo que en ese plano se hacía fuera de la piel de toro. Lo que Maruja Mallo concretamente ideara para su «Clavileño», estaba a mucha distancia de lo que llamábase moderno en el área poco contrastada de la escena comercial. La «Yerma», apoyándonos en la mera posibilidad, que Alberto Sánchez pudo hacer para la tragedia lorquiana, hubiera sido algo sin precedentes y como el principio, no hay que dudarle, de una

época escenográfica de una potencia expresiva, de una fuerza plástica asombrosas. Pero un teatro, que sólo iba a tener expresivamente su desarrollo en tiempos que las ideas no pudieron sin embargo alcanzarlo, era algo tan estrecho e inhóspito para concepciones de la categoría de la albertiana, como lo fue el «Salón de Otoño» donde lo mejor de la plástica moderna, apareció condenada al apartado de lo raro...

Por las mismas fechas, el Museo de Arte Moderno de Madrid, adquirió una escultura de Alberto, en piedra tallada, titulada «Maternidad», buen ejemplo, pero no ejemplo-límite de su capacidad creativa. Esta figura pertenecía al «Monumento a los niños», presentado por nuestro plástico al Concurso Nacional de Escultura.

En 1932, la República Española, en vez de suprimir la «Historia del Arte» del bachillerato y otros lugares, demostró estar informada que nuestro arte estaba dividido en dos fracciones: la compuesta por quienes deberían de pasar a habitar los cuarteles de invierno, y la integrada por aquellos que a fuerza de heroicismo y fe creadora, habían tratado de que España se incorporase al pulso universal de la expresividad en todos los órdenes. Recuerdo perfectamente que, cuando la República dio el espaldarazo como si dijéramos a quienes en las Exposiciones Nacionales no hubieran recibido nunca importantes medallas, dado que los Jurados que las concedían estaban enfermos de arteriosclerosis y feroz reaccionarismo, se produjo un particular desconcierto entre los que, como Alberto Sánchez, eran llamados por ella a ingresar en la enseñanza. ¡Qué discusiones inacabables las de los «van-

guardistas», para aceptar o no aceptar proposición absolutamente desinteresada y simpática! ¡Qué cantidad de proyectos, de intenciones a renglón seguido, cuando los mismos se convencieron de que por donde tenían que empezar la formación de la gente española, respecto a cánones antiacadémicos y, por consiguiente, modernos, era por la educación! Recuerdo, como si fuera hoy, la discusión enfebrecida que mantuvieron al respecto los fundadores de la «Escuela de Vallecas», en presencia mía y de Maruja Mallo... Y recuerdo también, en la cima de nuestra amistad, cuando Alberto Sánchez volvía de su plaza de profesor de dibujo de Instituto de Segunda Enseñanza de El Escorial, ganada en el concurso organizado al efecto por el Ministerio de Instrucción Pública de la República, las cosas que nos contaba de sus alumnos, a quienes por carecer de práctica política, tuvo que enseñar a plantear una huelga general correctamente, de la misma manera que les enseñaba a entender la realidad, la vida y España.

En los cuatro años que van de su nombramiento como profesor de dibujo, ocurren cosas como la salida a mediados de agosto de 1932, de ciento treinta y cuatro obras de Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Arturo Souto y Alberto Sánchez, primero para Conpenhague y luego para Berlín. Mientras hablaba un día de la alegría que le produjo salir con su obra fuera de España, en compañía de los artistas mencionados, nos recordó que en julio de 1927, en el Patio del Ministerio de Instrucción Pública, se expusieron los bocetos y maquetas presentados al Concurso Nacional, para la erección de un monumento a Góngora, en

el que los dos accesits se otorgaron a Eva Aggerholm de Vázquez Díaz y a Alberto. Una exposición que Alberto Sánchez siempre recordaba por aquellos tiempos, es la que dos años más tarde, entre mayo y abril, y organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias, se reunió en el pabellón de Carlos III del Jardín Botánico, a base de cuadros de pintores modernos españoles residentes en París, y los escultores Gargallo, «Manolo» y Alberto. Por cierto que, a la persona que, en aquellos tiempos, más entusiásticamente oímos hablar del gran escultor catalán, Manuel Hugué, fue al toledano. Cuando, refiriéndose al «Salón del crimen» donde figuraron Rodríguez Luna, Manuel Angeles Ortiz, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Francisco Mateos —gran amigo del pintor, con quien se reunía en el Salón del Círculo Socialista del Sur, hacia 1914— y José Moreno Villa, pintores, y Eduardo Yepes, Julio González, Germán Cueto y Alberto, escultores, lamentaba que no se hubiese incluido a quien, mucho más tarde, tanto y tan bien nos hablara —cuando Rafael Benet nos presentó un día inolvidable— de «tan importante caballero». La revista «Octubre», editada y dirigida por Rafael Alberti, solicitó su concurso para la muestra de artistas revolucionarios que en diciembre del 33 hizo en el Ateneo. Pero...

Madrid, y no a raudales ni en concentraciones masivas para su desgracia, celebra en el «Centro de la Construcción A.D.L.A.N.», del 10 al 28 de febrero de 1936, la exposición de uno de los pintores que más admiración tuvieron siempre por Alberto: Pablo Ruiz Picasso. En la sala, al lado de las personas arriba mencionadas co-

mo compañeros de la muestra colectiva donde se exhibió su «Macho y hembra», estaba la segunda vanguardia española en pleno y a los Rodríguez Luna, Souto, Gaya, Maruja Mallo, etc., hay que añadir los Miguel Prieto —entrañable amigo, muerto en México—, los Sánchez Arcas (propietario de una réplica de la «Maternidad» del Museo de Arte Moderno), los Puyol, los Morales y los José Caballero, dueño de la «Figura», pieza albertiana de dos metros de alta. La primera y única exposición de Picasso, convirtió ADLAN en un foco artístico de proyección imprevisible. Por primera vez, el amigo de los vanguardistas españoles en Francia, tomaba contacto artístico —porque él personalmente no estuvo— con la vanguardia heroica de su tierra, dando pábulo a discusiones extraordinarias, como lógicamente se comprende. Sus mayores amigos, todos los pintores, escultores y poetas, pertenecientes a la generación del 27, estimaban que la figura colosal del arte moderno, era el alfa de una época a la que, o se pertenecía, o se pagaba patente de muerto. Quienes admirándole como correspondía, veían en el malagueño a un resumidor, a un epílogo más que un prólogo de lo que ya se comenzaba a plantear en el área del arte moderno por el mundo, estimaban que lo «moderno» era casi llamarle «clásico», y después de utilizarle como indiscutible referencia, afirmaban puntos de vista un poco encontrados con los que se derivaban de la muestra sorprendente. Mentiría si dijese lo que opinó por aquel entonces, el catedrático de dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza de El Escorial, Don Alberto Sánchez Pérez. Pero mucho me te-

mo que, para quien había ganado la importantísima distinción con Angel Ferrant, de pionero indiscutido de la moderna escultura española, el suceso de A.D.L.A.N., que conmovió, como es fácil de comprender, al mundo de la minoría —la inmensa minoría— hispana, no pudo producirle parecido sobresalto. Como mentiría —porque nunca hablé de la gran figura con Alberto—, si dijese lo que él mismo opinaba de Henri Moore cuando posiblemente en su visita a España (año 1927), conoció las formas del hueco y su utilización del hueco. La exposición de Picasso, a quienes más debió de impresionar por encima de todo, fue a sus enemigos... Quienes en el propio A.D.L.A.N., tuvieron que soportar, tras la de Picasso, una muestra de Maruja Mallo, a base de su «Clavileño» y sus cerámicas ...Y posteriormente, la última que Alberto Sánchez hizo en España, antes de producirse la catástrofe de 1936. Esta muestra, donde se pudieron contemplar las mejores cosas realizadas hasta entonces por el artista, la debió de ver Clara Sancha, quien lo conoció por primera vez en la exposición del Retiro varias veces mencionada. Y personalmente, en El Escorial (1934). Alberto le pareció enormemente simpático. Y se enamoró de él. «Recuerdo que le gustaba mucho cantar —ha dicho— y lo hacía muy bien. Tenía voz de campesino toledano; se ponía muy serio y muy derecho para cantar. Siempre prefería un grupo de campesinos cantando al aire libre mejor que la ópera. Aunque entonces su vida era una vida de trabajo. Alberto —según su viuda— trabajó siempre muchísimo y nunca lo hizo con fines económicos ni por afán de vender. Le im-

portaba muy poco el dinero. Era un hombre muy puro, un hombre buenísimo. Todos le querían y nunca tuvo enemigos. Se dedicaba por completo a su trabajo de la mañana a la noche. El mismo buscaba sus piedras y sus materiales para sus esculturas, tanto en España como en Moscú. Leía muchísimo también. En aquella época de El Escorial tenía una celda muy luminosa en el Instituto y repartía su tiempo entre la enseñanza del dibujo y las esculturas».

Al estallar la guerra civil, recién casado con Clara Sancha —hija del gran pintor, Francisco Sancha—, Alberto se acaba de instalar en un piso de la calle de Joaquín María López, de Madrid, donde se encontraban todas sus esculturas. Como su casa quedó en la zona batida por el Ejército franquista, sus esculturas fueron destruidas por la artillería enemiga. Los soldados del Batallón de Artes Blancas, cuyo comisario era Rubén Landa, director que fue del Instituto de El Escorial, evacuaron los restos que quedaron de su obra. Supervivieron casi solo los dibujos y los escritos que Landa entregó a la Comisión del Patrimonio Artístico Nacional, alojada en la Biblioteca Nacional.

Nada más comenzar la guerra civil, Alberto marchó voluntario al frente de la Sierra de Guadarrama. De allí pasó al Quinto Regimiento, entidad militar de gran significación dentro de la zona republicana. Más tarde, el Gobierno de la República le envió a Valencia, con el cargo de profesor de dibujo del Instituto Obrero, recién creado. Durante la guerra, realizó proyectos de decorados para «Fuenteovejuna», por encargo de una *troupe* francesa que iba a presentar dicha

obra en París. En aquella época, realizó también numerosos dibujos políticos, sociales y líricos. Para los teatros de Valencia proyectó un telón destinado a «La Numancia», de Cervantes, y los figurines y decorados de la adaptación escénica de «Las Germanías de Valencia», realizada por el poeta Manuel Altolaguirre.

En 1937, el Gobierno de la República le envía a París, para que realice una escultura monumental, de doce metros y medio de altura, para el pabellón español de la Exposición Internacional. Esta escultura fue llamada por el toledano «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella». Su obra fue compañera del «Guernica» picassiano y otras esculturas; de la «Montserrat» de Julio González, de una pintura mural de Miró y de la fuente de mercurio de Almadén, proyectada por el plástico norteamericano Calder. Volvió a España, a Valencia concretamente, donde por aquel entonces se encontraba el gobierno republicano. El cual, a fines de 1938, le manda a Moscú para que se encargue de la enseñanza de los niños enviados como consecuencia de la contienda civil a la Unión Soviética. Alberto cumplió su labor pedagógica, en la Escuela número 7 de Moscú. Cuando el escultor llegó a la capital de Rusia, la prensa dijo: «Durante el corto plazo que va a permanecer en Moscú el profesor Alberto Sánchez se dedicará preferentemente a conocer el teatro ruso y a realizar algunos decorados». La cosa no fue como todos pensaban. Alberto vivió en Rusia hasta su muerte. Durante su estancia en la URSS, primero trabajaba en las casas de niños, enseñando dibujo. Luego se interesó más

por los problemas derivados de las tareas escenográficas. En 1940 realizó los decorados y figurines para «El puente del diablo», obra de Alexei Tolstoi, que se puso en escena en el teatro Kármerni, bajo la dirección de Tairov. También trabajó para el montaje de una obra de Serguei Mijalkov. Durante el mismo año hizo los decorados con destino a una obra de Ramón J. Sender, representada en el Teatro de Miniaturas. Destacándose en 1941 sus proyectos para los decorados y figurines de «La zapatera prodigiosa», de Federico García Lorca, y los que hizo posteriormente para la adaptación teatral realizada por César M. Arconada, para «La gitanilla» de Cervantes.

A fines de 1941, ya iniciada la segunda guerra mundial, Alberto y su familia fueron evacuados a la República S. S. de Bashkiria, donde permaneció dos años. En la evacuación hizo juguetes para niños, añadió a su labor algunos dibujos y decoró con pinturas murales la casa donde vivía. Según su mujer, al regresar a Moscú, pasada la guerra mundial en 1943, Alberto se incorporó de nuevo a su trabajo teatral. En Moscú hizo los decorados para «Bodas de sangre», que se puso en escena en el Teatro Gitano y que se mantuvo en los carteles durante catorce años seguidos. Y para el mismo teatro (año 1946) los decorados y figurines para la «Carolina» de Goldoni, así como el material escénico de la obra de S. Mijalkov «Las tres naranjas», representada en el Teatro de Niños. Para el teatro del Club Ossoaviaji proyectó los decorados y figurines de las obras siguientes: la adaptación de C. M. Arconada de «El sombrero de tres picos» de

Alarcón; «La dama boba», «Los habladores» de Lope; «La verbena de la Paloma»; y la tragedia «Manuela Sánchez», original del autor de «La turbina». Para el teatro Mayakovski hizo los decorados y figurines de la «Mariana Pineda», de García Lorca.

Con la normalización de su vida, Alberto comenzó a pintar al óleo. Hizo muchos bodegones con temas españoles; le encantaba la temática zurbaranésca, y también pintó muchos retratos, según el testimonio de Clara Sancha. «Muy buenos retratos», en su criterio. En 1956, durante una temporada que pasaba el matrimonio en el campo, volvió a la escultura. «Desde que salimos de España, Alberto no volvió a hacer escultura —según contó su esposa, con motivo de su muestra del año 70 en la Dirección General de Bellas Artes madrileña—, pero comenzó con tanto entusiasmo, se metió tanto en ella, que ya no hizo otra cosa hasta su muerte». En la URSS, conviene no olvidarse, se había producido un viraje en el terreno político e ideológico, favorable al sentido creacional de Alberto. (Si en ese momento hubiéramos preguntado a Ilhya Ehrenburg qué es lo que hacía Alberto en Rusia, no habría tenido que respondernos, como lo hizo años antes, para satisfacer nuestra curiosidad: «algunas cosas de teatro y trabajando como profesor...»). Todas las esculturas realizadas por el artista entre 1956 y 1962, treinta y nueve exactamente, más que las realizadas en el resto de su vida, según Luis Lacasa, prueban que, a pesar de que por múltiples razones, Alberto cultivase la pintura y el dibujo, se trataba de un escultor nato. Tuvo tiempo, aparte de ase-

sorar el «Quijote» cinematográfico, dirigido por Kosintzev, de proyectar los decorados y figurines para «La casa de Bernarda Alba», de Federico García Lorca para el teatro Stanislavski. Destaca entre sus obras el ciclo de mujeres castellanas, serie de siluetas femeninas de Castilla, donde se acredita un Alberto equidistante del realismo y de la lírica abstracción. «Toro y paisaje» puede servir para ejemplarizar una serie de formas sintéticas, policromadas con arreglo a un extraordinario buen gusto, principio en cierta manera de una nueva y posible imaginería. No debiendo olvidarse entre las creadas por el toledano en este último período «El cazador de raíces».

En 1959, Alberto expone sus dibujos, figurines y decorados en la Unión de Pintores, Escultores y Escenógrafos, de Moscú. El Gobierno Soviético concedió a Alberto una pensión vitalicia. Algún testigo de la misma, no se atrevió nunca a explayarse sobre la conversación que mantuvo en la ocasión con el artista, deseoso un día de hacer una muestra parecida en su lejano país... «Alberto siempre trabajó —según dijo su mujer con motivo de la muestra póstuma del artista— pensando en regresar a España con su obra. Por eso se dedicó con tanto entusiasmo a la escultura en los últimos tiempos. El teatro —decía— es algo que se pierde, que no queda, solamente quedará el recuerdo, pero la escultura es permanente. Porque Alberto, además, era consciente de que, de todo lo que hizo, o que le dejó hacer su agitada vida, lo que más importaba, como es lógico, era su escultura. En la que confluían, enriqueciéndola e integrándose,

aquellos valores que en pintura, dibujo y escenografía, acreditaron también a quien, a la hora de la síntesis, alcanzó, a un nivel plástico, su tono expresivo más alto.

El 12 de octubre de 1962, fallece en Moscú Alberto, el pionero del arte moderno español, que sacrificó en la guerra fratricida y, posteriormente, en esas horas profesoras rusas que no le permitieron hacer signos nuevos, gestos descubridores, síntesis alimentadas por una depurada castellanía, mucho de lo que hubiera podido crear, de acuerdo a su sentido y a su capacidad imaginativa. En el cementerio moscovita de Viedénskoye se encuentran los restos de quien dolorosamente no hizo, por cosas que lamentar resulta ocioso, aquello que nos lleva a valorizar en cierta medida su capacidad creadora mientras pensamos en su tronchada magnitud. De cualquier forma, quienes creemos que la obra de arte es mucho más el exponente de una capacidad creadora íntima, que algo de lo que inútilmente se empeña en producir un espíritu determinado, entendemos a Alberto —al Alberto que a pesar de todo fue, y al que pudo ser; al yugulado por las circunstancias, y al que tantas veces soñamos convertido en un escultor colosal, de no haberse producido la lucha que evitó en principio su normal desarrollo—, como a una de las figuras más originales y consistentes que ha producido España. Porque en sus pinturas, en sus dibujos, en sus signos plásticos, arrancando de propósitos que estaban en Barradas, en Sancha y en el escultor Julio Antonio, consiguió alumbrar ríos verticales que fecundizan con su tremenda aspiración y lúcidos pro-

pósitos a quienes no entienden la vida como un estancamiento dedicado al falso dios del bienestar. Y porque la obra de Alberto, exponente grandioso de la telúrico español con profundidad inmensa, no cae del lado hierático de la estatuaria ni del abstraccionismo más o menos simbólico, sino de ese otro donde teniendo muy en cuenta que lo formal estatuario no resulta del todo despreciable, se consiguen entidades expresivas de una ambición, de una proyección más exactamente, que ni a la escultura, ni al signo, ha preocupado que nosotros sepamos, como le preocupó a este mágico enterizo.

Pero un día, Luis González Robles, viajero impenitente por tierras europeas, descubre la existencia de un escultor que las gentes de su generación —la del hijo de Alberto, como diría en las declaraciones que en este escrito hemos utilizado varias veces, su mujer Clara Sancha—, desconocían. Un día, antes de que el Museo de Arte Moderno fuese esa realidad controvertida nada más nacer, con la que todo nos hemos topado, el Director del antiguo se encontró con algo, que como nos reprochaba bastante antes de inaugurarse la muestra que dio a conocer la obra de Alberto Sánchez en 1970 a las generaciones jóvenes, «nadie le habíamos hablado». Juan Antonio Gaya Nuño no le olvidó en su «Escultura española contemporánea», quién sabe si entre otras cosas, porque Alberto y Juan Antonio parecían hechos por troqueles semejantes. En mi caso, cuando se me encarga «La pintura y la escultura en España» al editarse «El rostro de España», el año 1945, tuve buen cuidado de no olvidarme o negar, como era corriente por

aquellas fechas, a quien tanto había supuesto en mi criterio, en el área de la primera vanguardia española. El caso es que González Robles descubre la existencia en Moscú de algo que le pareció extraordinario, llamado «Alberto». Y que en contacto con su familia y después de efectuarse en 1969 una gran exposición de la obra escultórica y pictórica de Alberto en el Museo Pushkin, de Moscú, con el fin de dar a conocer al público soviético la obra del escultor preparada para el envío a España, hace lo posible por organizarla. ¿Qué hubiera sido para Alberto el contacto directo con las generaciones jóvenes españolas, a lo largo de los meses de mayo y junio de 1970, que es cuando estuvo abierta su muestra en los salones de la Dirección General de Bellas Artes, hecho que se repitió más tarde en Barcelona, Bilbao y Sevilla? El hombre que el año de 1957 viajó a Pekín, ¿qué hubiera hablado, a qué conclusiones le habrían conducido los arrobos —¡porque fueron arrobos!—, de quienes desconocedores de su obra a lo vivo, tomaron contacto con algo que, según Picasso, ha influido considerablemente en muchos artistas de nuestra época, en muchos artistas importantes...? La exposición póstuma de Alberto Sánchez en el viejo edificio de la Biblioteca Nacional, cerca de aquellos lugares donde sus amigos Benjamín Jarnés y Antonio Espina daban conferencias antes de la guerra civil sobre arte moderno, ante una docena escasa de personas, constituyó el suceso extraordinario de la temporada artística española 1970-71. Los que nunca habíamos negado a Alberto, porque hacerlo nos hubiera parecido artísticamente falaz y humanamente indecente,

escuchábamos a los que no sé por que ponían mala cara ante la muestra fabulosa, y a quien —Clara Sancha, su mujer, en declaraciones obligadas— consideró que la exposición estaba muy bien montada, mostrándose «encantada de que el Director del Museo, siendo de una generación más joven, hubiera entendido tan bien la obra de Alberto y la hubiese mostrado en el marco que tan bien la convenía». «Creo —fueron sus palabras— que es un modelo de presentación, nueva y ejemplar». La continuación —en la misma línea, con el mismo sentido, dentro de la personalísima problemática—, de aquel conjunto que los supervivientes, recordábamos emocionados, en el Salón ADLAN, del año 1936. El espléndido catálogo que conmemoró la efemérides, iba avalado con las firmas de tres altísimos poetas: Pablo Picasso, Pablo Neruda y Rafael Alberti. La vida artística española, obstaculizada en muchas ocasiones por esas gentes que en vez de vivir en su tiempo, suelen hacerlo en siglos anteriores con un pretexto o con otro, continuaba jubilosa, enriqueciéndose —¡y de qué forma!— con las esculturas, los dibujos, etc., etc., que Alberto había realizado unos años antes, en su exilio de Moscú. Las «Palabras de un escultor», publicadas en Junio de 1933, en la revista ARTE de la Sociedad de Artistas Ibéricos, número II, Año II, al lado de textos de José Bergamín («Ni más ni menos que pintura»), Guillermo de Torre («El salón al fondo del lago o la obra de Dalí»), Ramón Gómez de la Serna («Contornos: Gutiérrez Solana»), Manuel Abril («Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano»), eran leídas con estupor

por quienes, hasta entonces, no las conocían. La plástica que hubiera querido ser vista y gozada en los cerros solitarios castellanos, continuaba desde una tierra distante y distinta, la aventura iniciada hacía muchos años, por quien sabía entrar en los pueblos «guiado por la línea blanca del rayo». Nada de folklorismo, de popularismo barato, de todo lo que nunca conviene a una figura popular, con raíces importantísimas en lo español, pero exento de lo que tanto se ha explotado y subvertido. Sino «esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío, y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio».

El «recuerdo» de la obra de Alberto, se hizo «presencia» legítima, para los que fuimos testigos entusiastas de todo aquello que la guerra destrozó implacable. La tarde que una indignación angustiosa se apoderaba de muchas gentes que, impotentes para oponernos a los hechos, contemplábamos la época moscovita del toledano y echábamos dramáticamente de menos, la que se reseñaba en el catálogo del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, con la palabra «desconocido», haber sido amigo de Alberto, no era un problema de petulancia circunstancialista, sino la prueba de una profunda, inquebrantable lealtad. Soñábamos una sociedad en la que los hombres necesitasen plazas con fuentes de Alberto, muros con esquemas pictóricos de Alberto, signos abiertos al mañana de Alberto... Y en vez de reconquistar por vía de sus creaciones a alguien que hacía muchos años habíamos perdido, nos dábamos cuenta que desde 1925 —la fecha histórica de los Ibéricos—,

el arte moderno español tenía en él una de sus más edificantes referencias, y que lo lamentable resultaba que por cosas gravísimas, muchas de sus obras hubieran desaparecido y quedado sin tutela artistas nuevos que crecieron lejos de la referencia magistral necesaria, aunque aún puedan haber espíritus reaccionarios para los que su obra es cosa de la casualidad o la agudeza. Las formas escultóricas, nutridas, asimiladas por un entendimiento profundísimo del paisaje castellano, en las que no caben lo tremebundo negativo, tan aprovechado por los falsos folkloristas, volvían a servir de detectores de una esencialidad tan cara a Alberto. Gracias a la cual, este escultor, que impregnó sus resultados de un sentido de lo español depuradísimo, redescubría con sus formas a España, en un momento que muchos artistas jóvenes, la tarde de su reaparición en la vida artística española, descubrían —porque unos no lo habían celebrado suficientemente, y porque otros habían preferido olvidarle, poniéndose un poco delante de su significación pionera a quien (escultor sustancial de pan de pueblo, capital creador de formas, según Gaya Nuño dijo) volvía con una obra requeteespañola a España, como si nada hubiera pasado.

En nombre de criaturas como Alberto, luchamos en la postguerra contra todos los que, encantados con ausencias como la suya, y con postergaciones personales que artísticamente carecían de sentido, intentaron recobrar posiciones que las muestras de Picasso y Alberto en la España de 1936, dejaron en ridículo. En nombres de escultores de la importancia de Alberto Sánchez, no hemos podido transigir con los falsos

monumentalistas que han llenado España en el tiempo que nuestro toledano vivió en su exilio, de juguetazos sin sentido escultórico, de tinglados sin ninguna fuerza expresiva, de mamotretos conmemorativos ignorantes de un proceso histórico, en el que Alberto Sánchez, pese a toda la frustración a que las circunstancias le condenaron, tiene un puesto de honor. Es muy triste que la línea de Alberto, de Ferrant, de Gargallo, de González, etc., haya sido reemplazada, hasta pasados muchos años en que, a fuerza de sacrificios de bastantes gentes, cambiaron las cosas, por la de estatuarios dueños de un oficio que no les valía para otra tarea que para crear tinglados figurativos del peor gusto. Pero es obligado reconocer que la tarde en que la escultura de Alberto volvió a reencontrarse con la juventud española, con quienes inconscientemente si se quiere le habían continuado, los que ya no lo éramos, sentimos en nosotros que algo se soldaba, que algo continuaba en profundidad que es como únicamente deben continuar las cosas, puesto que el reincorporado, no volvía creativamente del exilio vencido y roto, sino con la fuerza suficiente para seguir enarbolando, después de muerto, la bandera creativa de una labor desde todos los puntos de vista admirable. El Alberto que con palabras liminares de Picasso, Neruda y Alberti se dio a conocer a las generaciones jóvenes que de él no sabían, durante los meses de mayo y junio de 1970 en el Museo Español de Arte Contemporáneo, y posteriormente en Barcelona, Bilbao y Sevilla, era el Alberto cuya obra inicial la guerra había barrido como envidiosa de su gran creatividad. La bibliografía.

que hasta ese momento contaba con una escasa docena de títulos, comenzó a enriquecerse con los textos de quienes, en el ejercicio de la crítica de arte, cantaron como era debido la importancia del escultor. Del escultor deseoso de que todos los hombres de la tierra disfrutaran la emoción que le causaba el campo abierto. Ese campo, esa particular manera de ser de la tierra española, que su escultura ha catapultado a quienes la han atendido, como «un arte revolucionario, que busca la vida».

En 1974 se inaugura en Madrid la exposición permanente de Alberto, en la calle de la Academia n.º 9, a dos pasos del Museo del Prado. La familia del escultor, y particularmente su sobrino Jorge Lacasa, centralizan de esta manera todo lo relativo a un artista que por la guerra civil primero, y un exilio prolongado en tierras soviéticas más tarde, no gravitó en el desenvolvimiento de la vida artística española, como debió gravitar. A este lugar acuden todos los centros culturales que en las provincias españolas han realizado con posterioridad a su exposición en el Museo, muestras más o menos completas. Porque en él, de una manera o de otra, quien falleció en Moscú el 12 de octubre de 1962, continúa demostrando que no era un simple panadero que extrañamente hizo formas para asombro de selectas minorías, sino un artista popular de cuerpo entero, que al contacto con las inquietudes que en su momento la escultura tuvo para no quedarse en simple evocación conmemorativa de realidades fatalmente pasadas, creó un mundo que es **anuncio**, presagio, de otro más armónico y mejor. La tradición en Alberto es

una referencia, inteligentemente obedecida, a la que hay que oponer —para continuarla— la libertad formal, creativa, que caracteriza su obra. Lo formal depurado no valió a nuestro amigo para quedarse en esa especie de narcisismo ensimismado, tan querido del arte abstracto, sino para que lo que hay en su tarea de auroral, de mañana, de dedicación a horizontes nuevos y mejores, actúe como una voluntad, como un mandato, al servicio naturalmente de quienes quieren para el hombre una vida mejor. No faltará quienes, en la «fundación» de la calle de la Academia, continúen celebrando la escultura de Alberto Sánchez, como un juego ingenioso. Pero creemos que, cuando a una escultura se la ha llamado «Monumento a los pájaros», y por consiguiente se ha entendido el arte como la levadura más estimulante que los espíritus singulares pueden dedicar a los hombres, los signos de Alberto se hicieron para alumbrar con su naturaleza expresiva como faros, esos nuevos horizontes que con su sueño anticiparon. Desde el momento que Alberto Sánchez, entre otras cosas, no utilizó la vitalidad de lo castellano como savia de sus formas fascinadoras, para que las mismas se complaciesen en una especie de delirio ensimismado, sino para que desde las «iniciales grandiosas» que las mismas siempre suponen, estimulen con su índole a los empeñados en encontrar al hombre nuevos caminos constantemente. Objetivo que los depositarios testamentarios de lo que su obra significa no tienen en ningún momento que trastornar.

SU ESCULTURA

La guerra a muerte en el terreno escultórico, se planteó abierta, franca, definitivamente, entre dos soluciones irremediables de la escultura: la estatua conmemorativa, y el signo. Mientras los plásticos, que aún siguen siendo la referencia importante de todo lo que en escultura se hace, se dividieron en «defensores de la estatuaria» o en «defensores de lo simbólico», creadores de la categoría inicial de Alberto Sánchez, adivinaron desde el principio de su tarea, que las invenciones escultóricas dedicadas a un mundo y a unos hombres nuevos, no podían proponerles lo que hasta cierto punto se reduce a un recuerdo, y que la nueva escultura, destinada a un mundo diferente del actual hipercrítico, corrompido y exhausto, en vez de una estatua que rememora, o un signo de condición abstraccionista, necesitaba convertir algo muy enraizado, en

esas **iniciales grandiosas** que en definitiva resultan sus materias ritmadas. Lo importante del creador de la pieza monumental que en 1937 se expuso en el pabellón español de la Exposición Internacional de París, titulada «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella», no es haberse convertido en una víctima de la «modernidad» como demasiados, sino haber llegado a entender la misma, como un principio heroico capaz de imponer una voluntad grandiosa. Alberto que se codea con Picasso en el pabellón citado, no dice «¡basta!» —como hemos dicho en otra parte refiriéndonos al «Guernica» del malagueño—, sino «¡adelante!», con voz bastante distinta. Sin disminuir —empeño que resultaría ridículo— el valor de Picasso, interesa subrayar que el malagueño en su diversidad y grandeza, fue un artista epilodal, resumidor, menos auroral de lo que muchas veces se cree, mientras que el escultor que estudiamos, autor de una obra malograda, aunque resulte doloroso decirlo, por las consecuencias de una guerra civil, rica en frustraciones, sorprende en todo lo por él creado desde su aparición en el Salón de los Ibéricos (1925), hasta la Exposición Internacional precitada, por lo que tiene precisamente de incompatible con el convencionalismo academizante y con el convencionalismo que poco a poco va creando el arte moderno, a pesar de sus extraordinarias conquistas. Cuando Alberto Sánchez, entre la estatuaria y el signo, conserva lo mejor de aquella, e infunde a sus unidades esa savia extraordinaria que él ha encontrado después de diferenciar plenamente la vida y la muerte castellanas, intuye de popular manera ge-

nialísima, que lo que diferencia a lo escultórico positivo de lo conmemorativo, no es el matiz dijéramos de su piel, sino su **estilo**, desde el momento que sus «Esculturas de horizonte», o las tituladas «Maternidad» o «Mujer de la estrella», imponen desde su dinámica arrebatadora, un aliento que ni las estatuas evocativas, ni los signos desenraizados y abstractos, suelen provocar. La importancia de Alberto por tanto en el área del arte moderno, no está en haber frecuentado uno de los caminos escultóricos en pugna. Sino en haber enriquecido con la grandeza de lo popular castellano —dado que fue el iniciador entre nosotros, de lo que más tarde habría de llamarse escultopintura—, esas realidades expresivas cuyos ritmos anuncian en su resumen contornos posibles, llameando con la fuerza con que lo hacen las formas, cuando en vez de imponerse, nacen para vertebrar los espacios que la sociedad y el verdadero hombre moderno, tienen que crear.

Una escultura que evoca formalmente cualquier realidad determinada, se distingue por su sentido académico o moderno. Las mejores de Alberto, adscritas difícilmente al área abstraccionista, crean una **estirpe** excepcional, que quienes tuvieron la suerte de disfrutar en el París del 37 la arriba mencionada, no cantaron lo suficiente desde nuestro punto de vista, porque en vez de conmemorar esto o aquello, con arreglo a un concepto u otro, tienen algo de augurios, de voluntades, de fuentes fertilizadoras, como es fácil comprender cuando nos entregamos a su fantástica posibilidad. El escultor intuyó que la verdadera escultura moderna, vale decir, la que

nace para realizar sus funciones en una sociedad nueva, más vigente, más rica en futuro que en fantasmas, debe añadir a la pureza formal de su condición abstracta, la juventud, la frescura de sus arabescos estremecidos por una tradición limpia de gangas. Alberto creyó que la verdadera escultura moderna, nacida en la idea de un orden revolucionario por distinto del crepuscular que padecemos, debe tener algo de quilla, de voluntad inicial insistentes, si no quiere reducirse a abstraer una realidad o a quedarse en un planteo conmemorativo más o menos refinado. Lo de mezclar en una pretensión la palabra «monumento» y la palabra «pájaro», como hemos señalado, dando lugar a ese «Monumento a los pájaros» extraordinario, nos familiariza con su más profundo significado. Porque en toda la mejor obra de nuestro inolvidado amigo, la tensión expresiva se anima con raíces populares, y con un vuelo refinado e inteligente, por otra. Gracias a los cuales, lo que a veces recuerda figuras sencillísimas u órdenes españoles rurales, consigue sin perder su categoría de inicial grandiosa, de fuente con gran voluntad de vuelo, ese significado que la gran creación alcanza, cuando anuncia en ella lo que en nosotros se convierte en posible fertilidad.

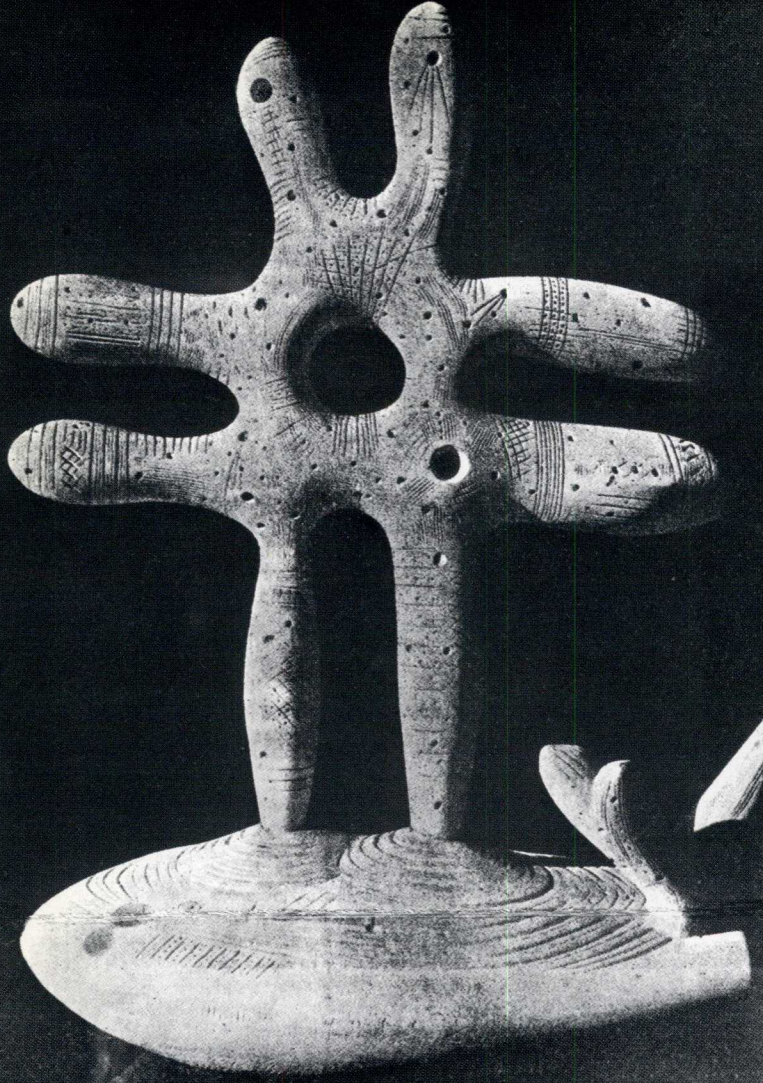
Las esculturas germinales de Alberto Sánchez, en una sociedad decadente como la nuestra, se convierten sin pretenderlo en juguetes, en juguetes claro está, de una vigencia y posibilidades, evidentes para quienes vivimos desahucados, prisioneros de su urdimbre corrompida. Pero, ¿se ha pensado en la capacidad de convocatoria que esta plástica tendría, en una

sociedad donde los hombres necesitasen sus fuentes, muros con sus esquemas pictóricos, signos abiertos cual los albertianos a una mañana siempre posible...? ¿Cabe imaginar la armonía, el nivel justo y la grandeza de propósitos que hacen falta, para que unas piezas que entre nosotros pueden confundirse con objetos más o menos decorativos, nos hagan partícipes de la actividad misteriosa de su dinámica esencial...? Repito que el «Guernica» de Picasso en la Exposición Internacional de París, dijo «¡basta!», y «El pueblo español tiene un camino...», cosas realmente opuestas, mucho más vivas, jóvenes en suma. Porque creo que Alberto Sánchez, lo mismo en sus obras mejores del período 1926/1936, que en aquellas realizadas por el toledano en Moscú, cuando al margen de la pedagogía y la escenografía, volvió al quehacer escultórico, fue la piedra fundamental de un concepto a disposición —como referencia— de quienes, incompatibles con el concepto conmemorativo y el cada vez más alambicado de un abstraccionismo delirante, puedan ver en Alberto, referencia magistral muy fecunda, en absoluto debida —como suelen pensar estimadores reaccionarios— a la casualidad o a la agudeza. Las formas escultóricas, nutridas, asimiladas por un entendimiento profundísimo del paisaje castellano —en las que no caben lo tremebundo negativo, tan aprovechado por los falsos folklóricos—, tiene algo en este caso de cuellos erguidos, deseosos de asomarse a nuevos horizontes. La aventura de Alberto **el solo**, del abuelo por excelencia del arte moderno español, está empeñada en que los purísimos valores oteados por una parte y significa-

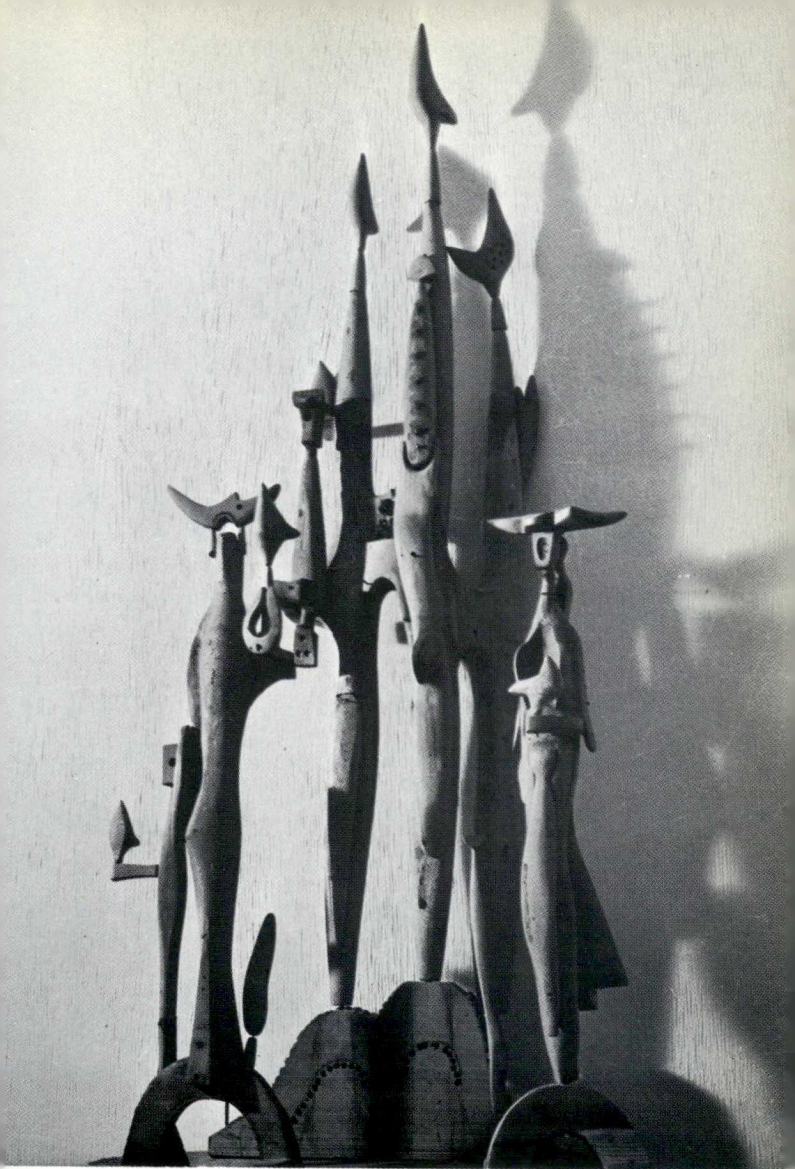
dos por otra en su estirpe escultórica, estimulen un día a esos hombres que necesitan la compañía, el aliento, la potencia reactivadora de su obra. Las iniciales albertianas, en vez de valer-se de lo tradicional o de negarlo, son nuevas, porque pretenden hacer nuevas, más vivas, sus posibles circunstancias, y convivir con gentes, empeñadas en tan simpática pretensión. Pudiendo observarse que una de sus esculturas, no puede convertirse en vértebra digna de contornos innobles, en el coeficiente artístico de conductas viles, sino en síntesis donde anticipadamente se resumen, normas vivas y sociales, que alguna vez se tendrán que producir. Sería cándido por nuestra parte, decir que las mejores piezas de Alberto Sánchez, poseídas por virtudes taumatúrgicas, mejoran y ennoblecen realidades tristemente fracasadas... Pero creemos que el esplendor acreditativo de su carga plenamente expresiva, nunca podrá comprenderse en toda su importancia, sino se instala en climas, en ciudades, en espacios creados por urbanistas y arquitectos, que en vez de resignarse a depurar con añadidos realidades sociales conclusas, funden con vistas a un futuro más armónico y justo, esas plazas, esos espacios, esos ámbitos, donde la potencia imaginativa de este artista sin precedentes de la escultura española, establezcan esa categoría que las mismas acreditan, como consecuencia de una síntesis expresiva de fabulosa importancia. Muchas veces hemos denunciado lo moderno —figurativo o abstracto— que no anuncia, que no convierte en mañana, aquello que en última instancia mitifica. Convencidos de que los mitos, de que las mitologías, si no



Cara del pájaro ruso



Escultura de Horizonte



Monumento a la paz



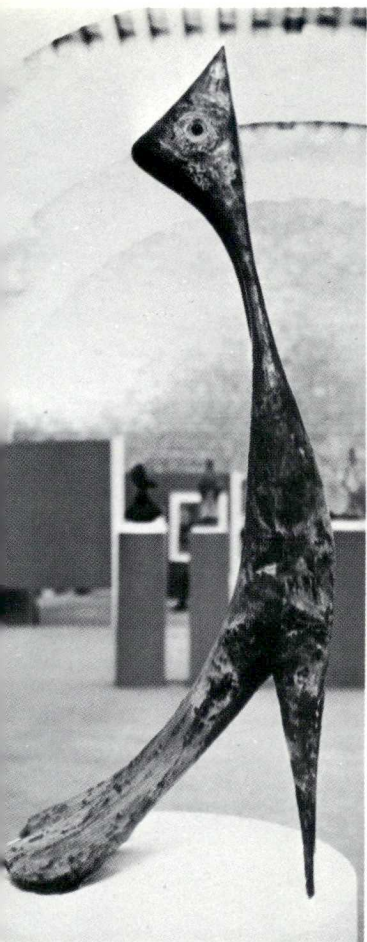
Mujer con una bandera



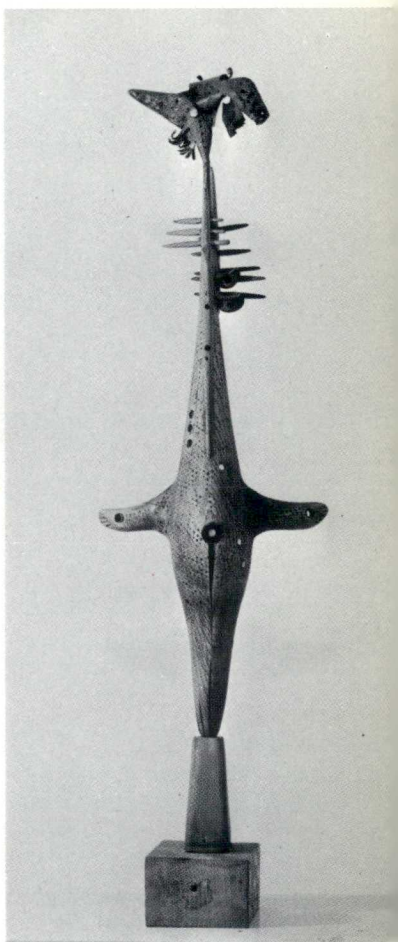
Figura



Toro



Pájaro bebiendo agua



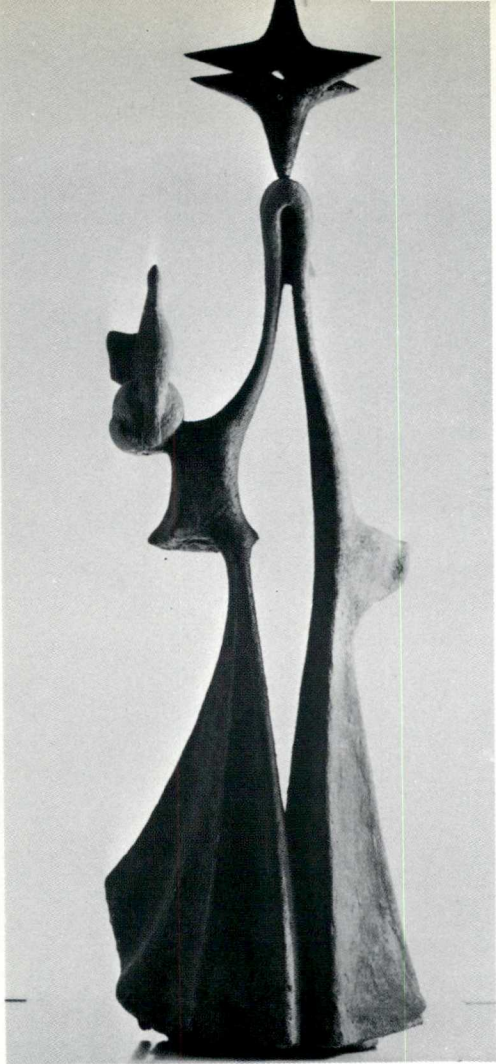
Reclamo de alondra



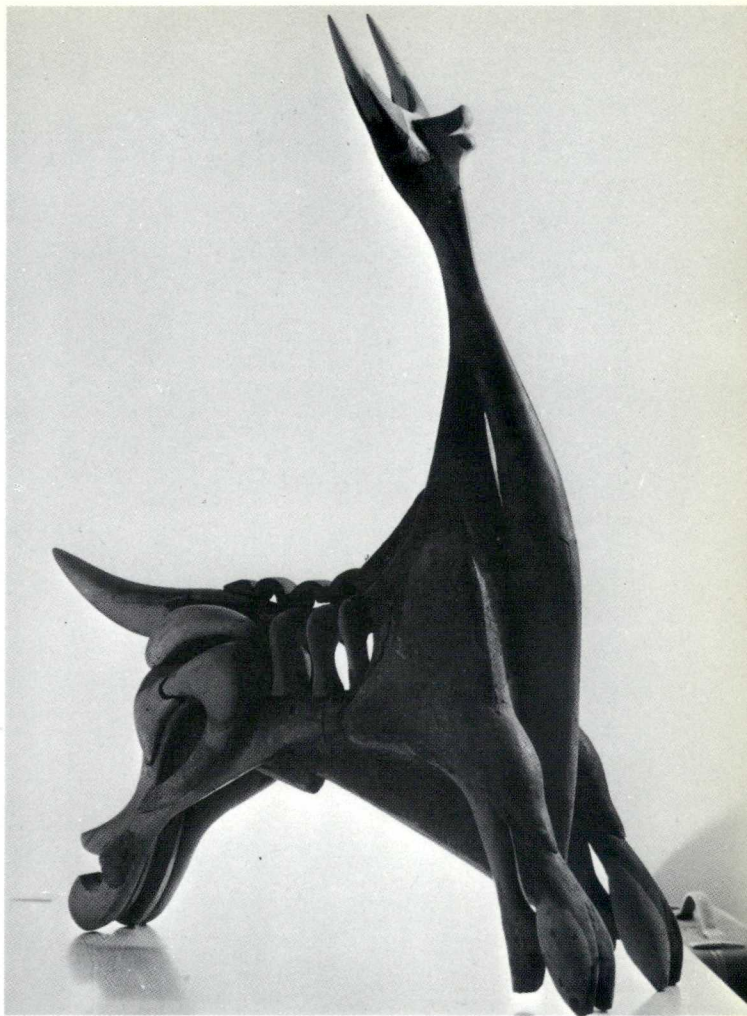
Maternidad



Dragón chino

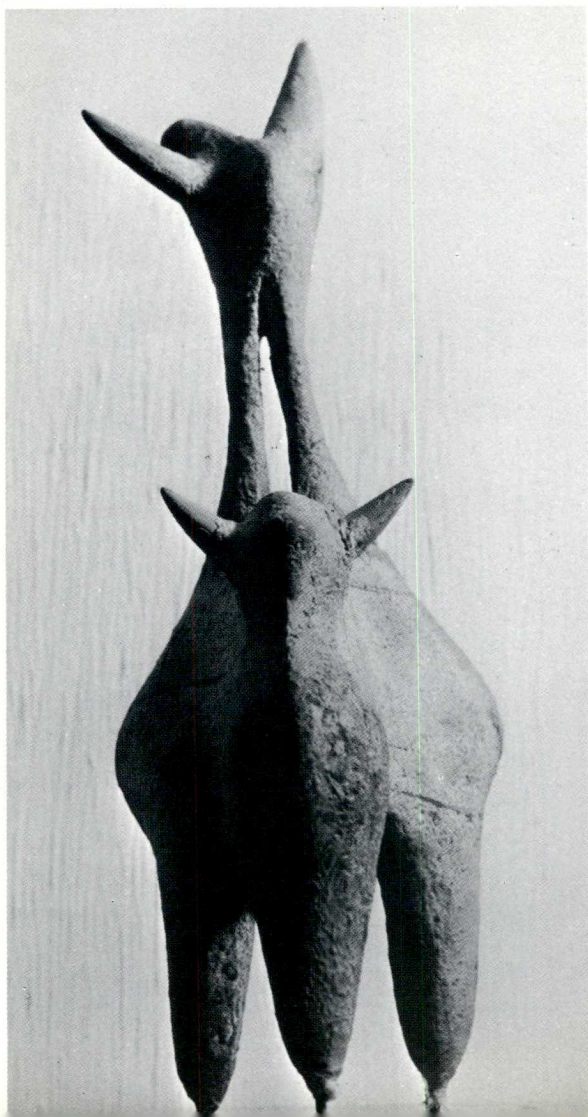


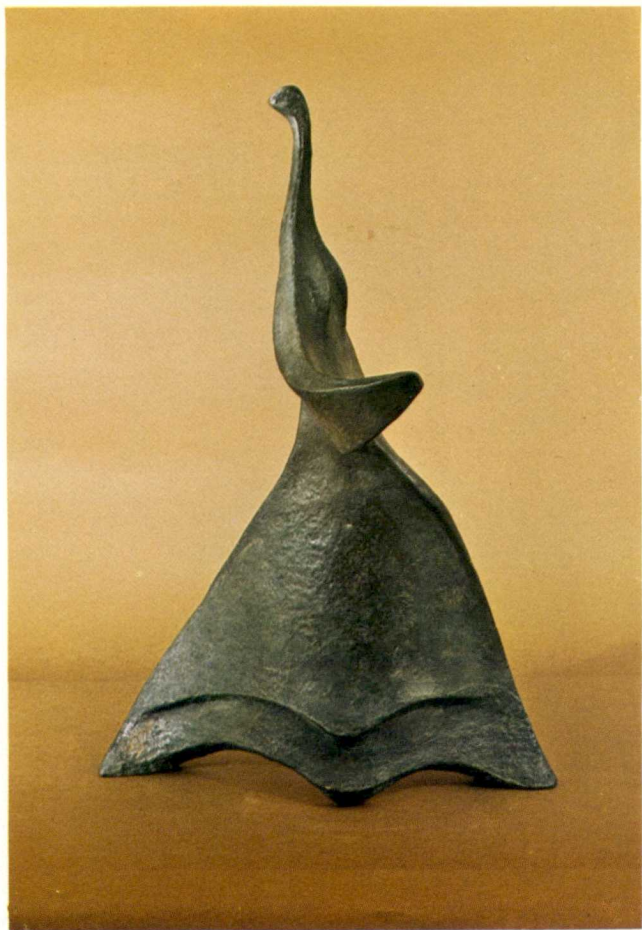
Mujer de la estrella



Toro

Toros ibéricos





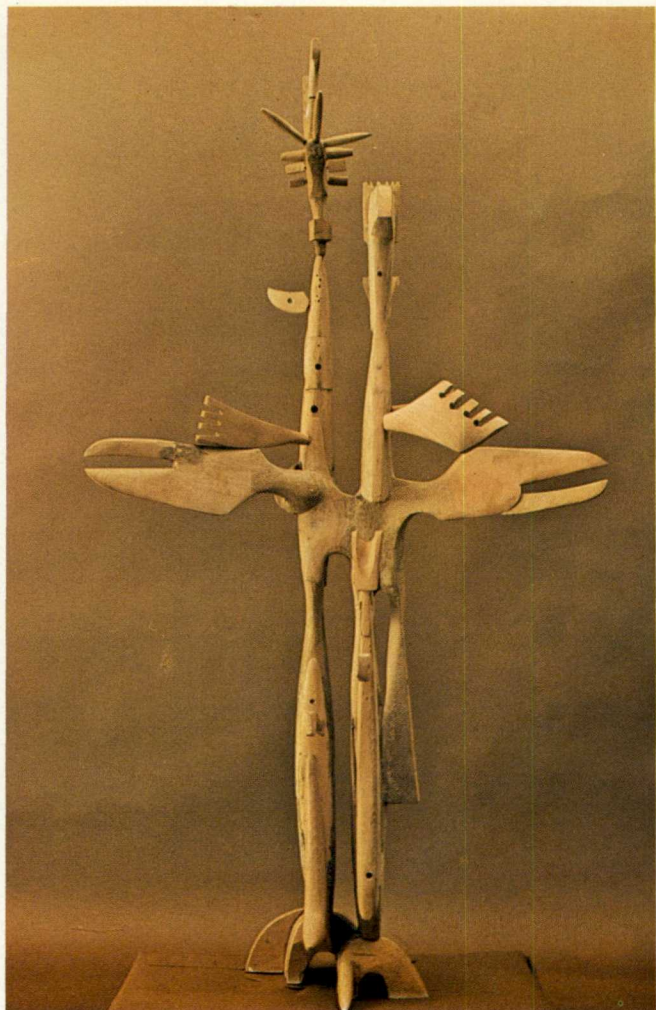
Mujer en verde



Signo de mujer rural
en un camino,
lloviendo.



Perdiz del Caúcaso



Gallo y gallina

eternizan la fuerza auroral que se desprende de las creaciones de Alberto Sánchez, son construcciones (nunca creaciones) más o menos refinadas al servicio de un propósito, que acaba en el propósito artesanal, en vez de en ese afán de salvación arriesgada que el ambicioso poderío de Alberto Sánchez nos propone.

Con la muerte de lo conmemorativo, resulta difícil en el quehacer del toledano, el montaje, la construcción de organismos formales, carentes de vuelo. Cuando un espíritu que no tenía que liberarse de ningún **handicap** académico, pretende, si se quiere en forma un poco ingenua en sus comienzos, «dar a las formas lo que se ve a las cinco de la mañana en campos de retana que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón «candealizado», manifiesta algo muy importante para la creación, en cualquier forma que se plantee: cierto afán **adánico**, digno desde nuestro punto de vista, de la más alta consideración. Alberto Sánchez, de sus conversaciones con Rafael Barradas, no dedujo un conocimiento de «lo moderno», sino cierta importantísima creencia: la necesidad de desembocar en lo tradicional vivo, no una ortografía o un alfabeto más o menos sorprendentes, sino un afán de vivir —y de expresar por consiguiente— la materia prima de la vida, con la mayor pureza y penetración. En el área del arte moderno, se ha creído por muchos, que ésto podía hacerse, renovando aparentemente, externamente si se me apura, la fisonomía de los lenguajes... Correspondiendo a artistas pioneros como Alberto Sánchez la intuición de que lo necesario, por el contrario, es la fundación de lenguajes, la creación de sentidos,

interpretables, encarnables por gentes que, viviendo en un mundo descompuesto e incompleto, no desean otra cosa que hacerlo en otro más armónico y lleno de dignidad. El adanismo de que parte el concepto respecto al que se organiza el mundo albertiano, reclama adanes... Contemplar estas esculturas modernas con el **avisamiento**, pernicioso a mi modo de ver en muchas ocasiones con que se valorizan (?) organizaciones expresivas que no alcanzan la categoría de órdenes formales plenos, es disponerse a no entenderlas en su significado singular. El mundo a que las destinaba un escultor extraordinario, a quien no le cupo en suerte legarnos todo lo que su capacidad de invención le permitía, no le autorizó a Alberto Sánchez a hermanarlas con signos modernos, quiérase que no crepusculares, decadentes... Sinq con las figurillas populares, con las construcciones populares, con todo lo que muchos adanes del mundo anuncian a las sociedades sin salida, proponiéndoles maneras de hacer y ser, liberadas quién sabe si por su adanismo, de egoísmos inaceptables y de la corrupción fatalmente esterilizadora.

Alberto Sánchez, por ejemplo, una vez instalado en «la corriente de lo moderno», estuvo en condiciones mejor que tanto proveniente de la vertiente tradicional, académica, de refinar sus intuiciones... ¡Pero temió disecarlas...! Se dio cuenta que en el campo de lo abstracto, tan fértil en tentativas meritorias, existen muchos caminos donde el refinamiento de lo formal, el alambicamiento de lo expresivo, termina irremediablemente en esa llanura inexpresiva a la que se conoce con el nombre de «decoración». Y pro-

curó ser leal a lo que era: un adán escultórico, humanamente limitado. La lección que de su escultura en general se deriva, es la de una tremenda, inolvidable humildad. Si hubiera incurrido en pecado de soberbia, su actitud adánica, habría llegado a sepultarse en tratamientos improcedentes. Una crítica, hasta cierto punto delirante le consideraría, «más moderno». Pero aquella otra en la que deseamos inscribirnos, lo prefiere para entendernos, «moderno ma non troppo». Adán deseoso de que los estimadores de su esfuerzo, sean aquellos que constantemente luchan por un mundo, donde sea preferible lo adánico a lo resabiado y sin salida. Las formas de Alberto Sánchez, como tantas otras modernas, corrieron siempre un peligro: quedarse en redichas, a fuerza de intentar ser demasiado sabias... Y por eso, porque se resumieron en un lenguaje acordado, preciso, muy de acuerdo con el sentido que animó en todo momento al hombre a que se debían, nacieron debidas al paisaje querido por Alberto, inspirador en todo momento de su dinámica, y con la sencillez de planteo con que las gentes populares, suelen proponernos, aquello que en definitiva las hace ser... El abstraccionismo puro, es teóricamente el más puro naturalmente de los adanismos... Pero hay algo imperdonable en la constante tentativa de muchos artistas actuales: pasar por adanes, y proponernos, actuar en su obra, bastante olvidados de su particularísima y obligada condición... Alberto Sánchez, hizo todo lo contrario... Cuajó en sus obras mejores, la pretensión y el vuelo, de su humano sentido... Y como la condición humana del artista en este

caso, resultaba incompatible con un mundo social donde lo convencional y lo injusto por otro lado hacen demasiado de las suyas, su honda vinculación con el paisaje español que tanto quería, le liberó de una hipocresía en virtud de la cual, mucha tarea moderna, no es otra cosa que impostura refinada u organización expresiva carente de un contenido profundo. ¿Que ese contenido no resulta claro para los entusiastas de la simulación refitolera, contentos con gozar la primera parte de esa propuesta total en que consiste forzosamente cualquier obra de arte? La culpa es de los mutilados, pero no del artista. ¿Que cando un Adán se dá cuenta de los condicionamientos de sus límites, delinque si no los amplía, por éste o aquel procedimiento...? Creemos que no. Alberto Sánchez hubiera pecado, y su obra no supondría para nosotros lo que en su momento supone, si su humildad hubiera pretendido alcanzar metas que no la correspondían. Alberto Sánchez, no sería un camino abierto para la escultura española, si embriagado como tantos otros con la ayuda de recursos poco propios, hubiese agigantado como los falsos estatuarios, por ejemplo, resultados cuyo planteo no podía tener otro volumen que el que tuvieron. Lo primero que debe de ser el Adán creador —como el Adán social— es honesto. Porque una cosa es distinguirse a fuerza de mimetizar destinos lógicamente no asumidos, y otra como en el caso del toledano, brindar con sencillez suma y popularmente refinada, logros plenamente abarcados por quien, a la hora de la entrega definitiva, tuvo buen cuidado de darnos en suma, el mandato secreto de su verdad.

La escultura, en el terreno de la estatua o del signo, no puede olvidarse, sobre todo cuando resulta como en este caso enormemente sincera, de su condición de **presagio**. Los presuntos mitos escultóricos, se debilitan en simbolismos de corto alcance, cuando en vez de presagiar, de abrirse a horizontes inéditos, se plantean para espacios a los que en vez de fertilizar como ríos vivísimos, esterilizan sin querer. El signo, no es superior a la estatua, mas que cuando —caso de Alberto— cumple un propósito de maravillarnos, y por consiguiente, de resucitarnos. Porque las mitologías que nos esclavizan en lugar de hacernos más libres; que disponen nuestra reverencia en vez de nuestro propósito de mejora y avance, son esquemas todo lo modernos, todo lo depurados que se quiera, pero no estimuladoras convicciones, de una honestidad, de una limpieza, de una potencia fecundadora, como las que nutridas en Alberto Sánchez por la fuerza virginal de la tierra, presagian tierras más libres para los hombres necesitados de superar su estatura. Lo moderno en definitiva, no es un «no» a lo tradicional, como tantos modernos creyeron, sino un «si» caudaloso, despabilador de la confianza, pregonero de mañanas, y eso no puede estar mejor servido, más honestamente servido, en la adánica concepción extraordinaria de nuestro gran escultor. A los mitos falsos, creados la mayoría de las veces para justificar un determinado sentido artesano, la falsía social circundante, ni les va ni les viene. A los mitos positivos, a esta mitología albertiana integrada por iniciales grandiosas, por presagios aurales, lo que les importa precisamente es va-

ciar la vida de complicaciones objetivas, y colmarlas de preocupaciones, de proposiciones, de manantiales, hermanos lógicamente de su ambiciosa naturaleza. Es posible que a los reaccionarios, a los que en el mejor de los casos se contentan con idolatrar, el mundo escultórico de Alberto Sánchez les parezca demasiado lúdico. Pero aquí está lo que tiene de popular la naturaleza adánica del mismo: el afán de encarnar en realidades expresivas, hermanas de las coplas, hermanas por otra parte de los cacharros utilitarios, todo aquello que de haber cuajado en formas más altisonantes, habría traicionado la difícil mezcla de canción y norma con que se acreditan los mejores logros de nuestro artista.

Por lo pronto, conviene aclarar algo muy importante: Alberto Sánchez, no fue un escultor amante de la ciudad, sino un hombre interesado porque la ciudad, en ningún momento viviera como las llamadas civilizaciones suelen hacerlo, de espaldas al campo. La sencillez, que no lo rudimentario; la salud íntima, que no cierta condición silvestre, que desde nuestro punto de vista hubiera resultado lamentable, dignificaban a un hombre a quien siempre entendimos mucho más, cuando convivíamos con él en pequeñas excursiones por los alrededores madrileños, que cuando figuraba como algo demasiado extraño, en las tertulias artísticas y literarias de Madrid. No era ese «torpe» que los sabihondos suelen descubrir en quiénes, por no estar contaminados de la pedantería civil menos plausible, sitúan tras los listorros nada simpáticos. En su conversación entrañable, lo que faltaba de empaste llamémosle ciudadano, acreditaba ante los ojos de

quienes siempre fuimos devotos de sus propósitos plásticos, algo que los campesinos realizados en el sacrificio y en el empeño nos suelen brindar. Alberto personalmente, no era esa especie artística tan abundante en el área de la modernidad, como de vuelta de situaciones a las que nunca por desgracia han llegado. Lo que le confería una personalidad extraordinaria al hombre Alberto, y esto nos parece el mayor de los homenajes que podemos rendirle, era la «persona», el hombre de carne y hueso, incapaz, gracias a la ayuda de tres o cuatro recursos, de convertirse en un mixtificador. Su «Autorretrato», por ejemplo, de una ferocidad casi primitiva, tiene para los que le tratamos, claves que hay que rastrear en el hombre, para entender su escultura. Sus afirmaciones, impregnadas como siempre que un hombre merece la pena, por la más impresionante de las ternuras, desplazaban a nuestro plástico del dintorno ciudadano en que se movía, dado que donde más natural se sentía y encontraba, era en esos campos españoles, a los que amó con un apasionamiento excepcional. El ciudadano generalmente, sin quererlo o queriéndolo, es una especie que poco a poco se convierte, en un enemigo del campo. Mientras que el toledano Alberto, por su trato frecuente con el trigo, que no por los condicionamientos de un oficio al que sirvió porque con algo tenía que ganarse la vida, pertenecía a la estirpe de los que se sienten más humanos, más realizados, inscritos como árboles, en fascinantes extensiones campesinas. Vivía en la ciudad, pero donde residía más plenamente, era en la naturaleza. Dialogaba con quienes podían comprender la in-

tención de sus pretensiones, pero en sus escritos puede verse lo que para Alberto suponían los mundos rural y campesino, referencia constante del escultor. Los pájaros, las viñas, los trigales, las piedras labradas para él, por el tiempo, no eran elementos metafóricos de un quehacer de estirpe profundamente campesina. Deduciéndose con facilidad, que lo que Alberto Sánchez intentó con una obra, más hermana de las eras que del asfalto; más vinculada a la plenitud natural, que a la artificiosa invención ciudadana, era llenar su sentido expresivo moderno —vacío por desgracia en tantos—, de ese contenido, respuesta perenne de sus enigmáticos campos, con que de una u otra manera, nutrió mientras fue ciudadano en la agrícola y campesina España, de lo que Neruda, embriagado en tantas ocasiones de naturaleza, definió como **tácito fulgor**. Si la personalidad de Alberto, necesitaba para ser más persona, salir al campo, injertarse en lo natural español, **decirse** formalmente con elementos hermanos de los valores campesinos, la índole esencial de una escultura, hermana de las ramas, de los troncos y de las piedras, quiso siempre que las ciudades de un mundo mejor en donde la misma reinase, estuvieran por ella, y como consecuencia de su particularísimo significado, mucho más próximas a la naturaleza, que lo que las civilizadas actuales. El signo radicalmente abstracto, puede vivir, rodeado de un cortejo discutible de gigantescos rascacielos. Los barroes mágicos de Alberto Sánchez; los totems ibéricos que en definitiva suponen sus mejores esculturas, se realizaron por el artista para que la arquitectura que un día la rodease, estuviese en-

raizada nacional, popularmente, en la tierra con la que la arquitectura moderna por desgracia no cuenta, cuando se levanta con características idénticas, en Nueva York, en Japón o en Madrid. Esculpir para esta gran persona, dueña además de una personalidad sorprendente, no era imponer un resultado expresivo a un contorno necesitado de la vertebración que la escultura teóricamente proporciona, sino perennizar en formas suficientemente impregnada de unos valores muy queridos, el fulgor que Alberto Sánchez admiraba hasta el pasmo, cuando convencido de que la ciudad resultaba carente de savia nutricia, iba a buscarla por campos y sembrados. La escultura de Alberto Sánchez no era escultura de ciudadano, de hombre para quien los campos infinitos no son otra cosa que un alrededor decorativo, sino la escultura de quien después de valorizar al máximo la verdad de una tierra, a la que quiso como pocos, la convertía en expresiones impregnadas de su esencialidad. Si Alberto hubiera sido un «moderno de estudio», de laboratorio, las formas por él creadas, habrían desembocado en signos de muy poco significado, puros en el planteo, alquitarados en el logro. Porque el escultopintor que nos ocupa, llegó a la escultura, después de ejercitarse en una pintura donde se respondía, de la profundidad castellana más que de su apariencia hasta cierto punto pintoresca, lo mejor de su orden plástico entendió que el mismo, no podía crearse para potenciar substancias en tantas ocasiones escamoteadas, ausentes, sino para integrar con la plenitud con que resume la tierra castellana un olmo, o la más corriente de las flores campesinas,

todo aquello de lo que en última instancia, tan necesitada se encuentra la ciudad.

No disminuimos para nada el valor de mucha escultura abstracta, proclamándola en definitiva «escultura de pequeño habitat», «escultura de gabinete». Nos acercamos un poco más al valor importantísimo de las mejores esculturas albertianas, entendiéndolas como voceros formados, de una dignidad expresiva indiscutible, preocupados en todo momento de convertirse en brotes edificantes de un contorno, necesitado del acento inmarcesible de su canción. La síntesis plástica —como la síntesis poética—, no merece la suprema consideración de los que la valoran, más que cuando convierte cierto canto temporal, en canción eterna. Lo que tienen las esculturas de Alberto Sánchez de canto total, integrado, es lo que tienen —cosa más importante de lo que parece— de definitiva afirmación. El hecho de rechazar la estatuaria conmemorativa, menos importante la mayoría de las veces que el motivo humano que la justifica, nos ha llevado a valorar en exceso signos abstractos sin raíces, abandonados para entendernos a un destino flotante, al que no debieron nunca resignarse. Encontrándonos, al compararlos con los de nuestro artista, con que lo anticonmemorativo, lo abstracto en suma, tiene que vivir enraizado en una tierra, a la que sintéticamente define y expresa. Y con que, cuando el escultor se limita a producir pequeños planetas, en vez de signos grandiosos, hermanos siempre de los árboles, cumple a medias, pero no de manera definitiva, su pretensión inicial. La función, el canto de la escultura en el espacio, no la exige nunca de

carecer, de unas raíces inexcusables. Lo que un signo define a través de su teoría de huecos y macizos, no es algo inconcreto, inasible, como ocurre por desgracia en gran parte de la escultura abstracta, sino aquello que por su importancia y por su fuerza, desprecia lo conmemorativo, y recurre a lo abstracto, para proclamar en síntesis perpetua, esa materia viva que la muerte nos arrebató, a quienes andamos ocupados con el oficio de vivir. Cuando un abstracto modela la más ideal de las llamas, y no sabemos de dónde parte, a qué fuego se debe, estamos asistiendo a la más delicada, sutil si se quiere, vagorosa de las imposturas. Cuando Alberto Sánchez trueca en permanente monumentalidad —pese a la dimensión menor de sus obras—, un entendimiento, un concepto de lo que sus formas personalísimamente expresan, tiene conciencia de que define lo que llamea, y también, de que sólo llamea, aquello que al brindarnos el fulgor recóndito a que antes aludimos, queda expresado para siempre en la correspondiente canción.

Flotantes, pueden vivir en el espacio, las esculturas, las canciones que, para entendernos, inmortalizan una música, careciendo de letra. Definitorias —aunque no conmemorativas—, son las que, al fertilizar el espacio en que se siembran, determinan en el mismo el sentido, la esencia determinante de sus órdenes. De acuerdo con que la estatuaría, había hecho de la escultura, una conmemoración en materia más o menos definitiva, y por consiguiente, un quehacer hasta cierto punto secundario. Pero convéngase también, que todo planteo plástico abstracto, que no suponga como en el caso de Alberto, una idea

de algo que la síntesis expresiva define de manera eterna, ni es escultura, ni cosa que se lo parezca. A la materia —hace tiempo que lo dijimos—, el escultor la vacía de muerte, disponiéndola para algo que no es un continente desamparado, todo lo admirable formalmente que se quiera. El barro, tan querido por nuestro toledano, no fue utilizado para desembocar en organizaciones expresivas parecidas a las reales, pero tampoco para creer que un orden expresivo, puede hacer viva a una forma sin idea, y relativamente legítimo, un continente desposeído de la potencia cuyo contenido tiene que perennizar. No se crea por todo lo dicho que el Alberto Sánchez que más nos importa, es el que a veces incurre en complacencias folklóricas, de un gran voltaje siempre... Puesto que el que redimió a la abstracción de un planteamiento pueril, de simulaciones tan inútiles como exquisitas, fue aquel que en «Volumen que vuela en el silencio de la noche», o en «Escultura de horizonte» concretamente, demuestra que lo plástico reside en el espacio con la plenitud suficiente, cuando enraizado profundamente en la idea que lo ilumina, convierte su proposición, lo que toda creación tiene de exponente relativo, en cifra absoluta de su quehacer. No desvalorizamos lo que Alberto Sánchez supuso, como pionero del arte moderno español, según dijimos al celebrarse su exposición del Museo de Arte Moderno, en Madrid, mayo-junio de 1970, señalando los aspectos que en su obra, deben considerarse menos esenciales. Desde el momento que en las dos obras últimamente citadas, y en todas aquellas donde su intuición de gran artista rayó a suficiente al-

tura, Alberto nos puso en contacto con la **escultura abstracta necesaria**, desvalorizando como es forzoso, toda aquella que, pese a valores formales de extraordinario calado, decora más que consagra; tiende a una síntesis que no culmina en cierto orden expresivo pleno, en vez de **encarnar** aquella idea que en principio, y en definitiva, la hace ser.

Después de la lucha mantenida durante muchos años entre la estatua conmemorativa y el signo, no se puede —y aquí tenemos el caso de Alberto Sánchez para defenderlo— dar como válidas, las organizaciones abstractas cuyo objetivo no es otro, en definitiva, que **sugerir** órdenes, insuficientemente logrados desde nuestro punto de vista. Con la escultura, como con la pintura, no se trata de volver a un realismo, a un concepto conmemorativo de cosas, pero tampoco creer que todo lo que huye de la evocación de una realidad determinada, supone una creación independiente y real. Pasada la «época de las tentativas» —aunque la tentativa artística sea cosa obligada en todas las épocas—, revalorizamos por lo que fue, y por lo que logró, a un escultor pionero como Alberto Sánchez. Porque en su escultura —y ésta es quizá la conclusión a que queríamos llegar por encima de muchas otras— lo que se pretende por encima de todo es que el signo, de naturaleza más bien abstracta, no haga ascos a imprescindibles planteos figurativos, para conseguir que las formas se conviertan en voceros, en canciones de una tierra. Sino que, nacido para arrastrar a sociedades más plenas que la nuestra, y a hombres como consecuencia, más evolucionados íntimamente que

los que actualmente tanto presumen de civilizados, llegue un momento que, la canción de la escultura, no sea una canción complementaria, dispuesta a producirse en el rincón o en el centro de una plaza más o menos simpática, sino como un canto a través del cual, lo cósmico y milagroso del mundo, se proclame de forma perenne en ese clima triturador, demoledor, extenuante que siempre será el clima de las ciudades. La escultura de Alberto, obsérvese, no puede servir como tantas otras para rematar una pretensión arquitectónica o urbanística, cumpliendo en definitiva, cierta función secundaria. Sino para, a la altura de lo arquitectónico, en igual circunstancia en definitiva que la arquitectura, convertirse en esa norma invariable, en ese prodigio paradigmático en el que la escultura debe consistir. Es muy difícil precisar tanto como quisiéramos las propiedades que necesita reunir la plástica para cumplirse de manera esencial y definitiva. Pero conviene ante el mundo absolutamente personal de Alberto Sánchez, comprender de una vez para siempre, que para que la escultura **se necesite**, lo que estamos acostumbrados funcione en espacios que liberan pretensiones formales, a la que en cierto aspecto no esperan, descubra su función complementaria, en la medida que convierte en residente, a lo que normalmente funciona —si es que funciona— como un visitante más. Cuando se habla de la escultura de Henri Moore, en vez de entretenerse a lo frívolo, en lo que tiene de figurativa o en lo que tiene de abstracta, convendría subrayar la condición de su naturaleza, en virtud de la cual tan plenamente **reside**. Para al ha-

cerlo de la de Alberto Sánchez, considerar que no es lo mismo instalarse en el espacio como un visitante circunstancial, cosa que generalmente hacen las esculturas abstractas poco enraizadas, que residir en el ámbito ilimitado del mundo, con gigantesca, intensísima pretención épico-formal. La canción que se hace oír, como se hacen entender las visitas, un poco de paso, debe producirnos una tremenda desconfianza. Aquella otra que al residir en el mundo —de una manera en el arte de Moore; de forma diferente, pero no de diferente categoría, en el de Alberto Sánchez— es la que define a la escultura como a un poro colmado de fuerza, a través del que siempre se acredita aquello que no tiene a lo contingente como límite de su desarrollo normal. Insisto en que no es lo mismo la escultura-visita que la escultura-residente, porque insisto en ponderar las mejores obras de Alberto Sánchez, como pertenecientes a una estirpe, nutrida de mandatos populares, de esencias españolas —¿por qué no?— sumamente importantes. Esencias y mandatos que en vez de **acreditar** el mundo formal que las contiene, lo liberan a la hora de la canción sempiterna que la escultura supone, con una fuerza, con una intensidad y con una gracia, que sólo la escultura que logra residir con todo derecho en el lugar donde nace, convierte en valores. ¿Cual es la significación última de la escultura abstracta, anterior en concepto histórico a la alumbrada pioneramente por Alberto Sánchez? Nos las vemos y nos la deseamos, si somos sinceros, para convertirla en palabras resumidoras. ¿Por qué se significan las mejores esculturas de Alberto, cuando al resi-

dir para siempre en el mundo en que nacen, cantan lo más plenamente que pueden, lo que tienen las mismas de auroras? Por ese fulgor incontenible con el que se estructura la más imprecisa de las palabras: la palabra libertad. La escultura, figurativa o abstracta; que no es un alfa para posibles meditaciones, conductas, actitudes, concluye por más razones que se aduzcan, en una gloria fatalmente decorativa. Aquella otra, como las mejores de nuestro escultor toledano, creadas para residir en nuevos mundos, en nuevas sociedades —y en rincones o plazas—, con la fuerza con que residen los cantos primordiales, es aquella que en nuestro criterio debe de convertirse en norma de los nuevos escultores, capaces de ver en la lograda tentativa inicial de Alberto Sánchez, lo que esta tiene como dijimos de presagio, y a la hora de las concreciones, de preanuncio imponente de un sentido de cosas, a cuya sombra resulten bizantinas, muchas de las discusiones que se vienen sosteniendo, desde que la escultura se dividió en pretensión estatuaría y en pretensión significativa.

De acuerdo con que conmemorar a un hombre, sin transmutar semejante conmemoración en un propósito ejemplar para cualquier espectador de la obra escultórica, no es más que llevar a la materia definitiva, y por consiguiente un poco a la muerte, lo que la naturaleza resolvió en vida. Pero de acuerdo también en que, a la vista de lo que supone el intento extraordinario de la plástica albertiana, contentarse con signos de dudoso significado, de impreciso significado, de discutible significado, es hacerle el juego a

un formalismo, a un refinamiento formal todo lo digno artísticamente que se quiera, pero **innecesario** para quienes gracias a esfuerzos como el de Alberto Sánchez, descubrimos que la escultura sugiere siempre, debe sugerir siempre como vocero de un canto primordial, convertido por ella en perenne mensaje, esa voluntad de rectificación y mejora, sin la que la obra de arte, apenas es en última instancia, punto y aparte, en vez de motivo inicial. La figuración, terminaba en la estatua, como en un gesto si se quiere indestructible, cierta actitud que al resultar conmemorada, deviene muerta. Pero la abstracción, a fuerza de liberarse de lo que la figuración manejó como recurso de una falta de sentido, incurrió muchas veces en el sin sentido, de hacer sacrales realidades expresivas relativamente muertas, desde el punto y hora que en vez de liberar manantiales, concluyeron y concluyen proposiciones de modestísima intensidad. Era preciso que el signo, libre naturalmente de condicionamiento limitadores, nos sirviera a los hombres, para aliento, para norma, para lo que siempre ha servido en definitiva la auténtica escultura. Y ello se vio, puede verse con claridad suma, cuando ante cualquiera de los conseguidos por Alberto Sánchez, en su primera época madrileña, y en los mejores que produjo en la última parte de su vida en su exilio moscovita, algo tan importante como una voz ordenadora, se nos impone —a pesar de haber sido creado para un mañana— a los que tenemos de la vida un sentido lógicamente auroral. Porque lo que se llama muchas veces **espacio** por los plásticos más problematizados de este tiempo, no es otra co-

sa dolorosamente que **vacío**. Y porque al vacío, al ámbito donde con tanta normalidad viven las concepciones abstractizantes desentrañadas y sin sentido, **no le van** —como a Electra el luto— las esculturas albertianas. Estas, piden siempre ámbitos, habitados por hombres que piensen residir en la vida, con mayor importancia que la que les confiere luchar por ella. Los totems ibéricos de Alberto, nacieron para centrar circunstancias españolas, necesitadas del sentido que las mismas libre, plenamente resumen. «En su modestia», como dice el pueblo de España, nacen dedicadas a ciudadanos incapaces de consumirse en el juego de las poluciones, atmosféricas y sociales. En un momento en que el arte que en nuestra opinión tiene valor, nos invita a vértigos, a delirios abruptos, a todas las formas del frenesí más discutible, la escultura de Alberto Sánchez, convoca a una nueva vida, a una vida más noble, a una vida donde lo que importe sean las categorías humanas, y no las producidas por instalaciones sociales, consecuencia fatal de un siniestro maniobreo. El signo, no es un mundo formal desde este momento, clamando en un vacío... Las formas, eclosiones naturales de un determinado sentido, nos alientan para seguirle y disfrutar en su compañía, realidades que antes de la creación albertiana, no se podían concebir. No faltan como es lógico los que enfermos de monumentalidad, consideran la creación albertiana como un juguete, más o menos importante. Por sabido se calla, que los que aún no comprendieron la necesidad de superar el salto de la estatua conmemorativa al signo abstracto, no son gentes demasiado dispuestas a entender

lo que una escultura auténtica de Alberto, pretendió. Pero una vez aceptado el proceso seguido por la escultura desde la figuración evocativa a la abstracción depurada, la ambición singular de sus totems campesinos, convierte a estos en **núcleos germinales**, en arquetipos de una especie, más humana, más armónica, más plena, que la que se entretuvo quizá durante demasiado tiempo, en la consideración de las tentativas que las precedieron. Alguna vez dijo Pessoa, definiéndose como adscrito a una irremediable decadencia, que el arte era una infancia triste de un dios futuro... Ignorando que en su época, gentes de una salud humana y mental sorprendente como Alberto, lo entendieron en el plano de lo escultórico, como la infancia posible de una solidaridad humana deseable...

En tiempos de insolidaridad y de vacío, la abstracción pura supone una forma de liberación que no vamos a ser nosotros los que nos obstinemos en rechazarla. En tiempos de desprecio y de ira, los desfasados continúan conmemorando a los prohombres, ante la indiferencia de los hombres, y los más a la altura de los mismos, higienizando con la pulcritud de formas seriamente decantadas y limpias, todo lo que en el mundo donde se producen, aparece encenagado por lo corrupto y lo vil. Pero ya Moore, trató de persuadirnos de que la pureza de Brancusi, adolecía de un inconveniente: su voluntad de establecerse en un vacío deshabitado. Y ya un espíritu como Alberto Sánchez, que tanto admiró a Brancusi en lo que realmente valía, dio en pensar que para que la escultura no se convirtiera en un apartado más de las artes aplicadas,

era necesario que su significación resultase algo necesario, y perdónesenos la insistencia, para quienes **necesitan** el arte, para otra cosa que para ejercitar su sensibilidad en un plano de cosas estimativo. La gran creación abstracta convirtió en algo idolatrable, mítico, lo que de ninguna manera nació para convertirse en el más alto de los estímulos. Hasta que creadores de la importancia de Alberto Sánchez comprendieron, que lo que la escultura tiene que tener de prólogo, de premonición, de aliento, necesitaba poner a disposición de los que lo necesitarán, la eclosión de un sentido, el arranque de un comportamiento. Y que frente al juego como símbolo —del que incluso habló Eugéne Fink—, era preciso crear entidades simbólicas, en las que cierto aspecto lúdico, disimulase lo que en ellas había de ejemplar. En el principio del concepto escultórico de Alberto, está para nosotros algo importantísimo: la alegría. Mientras Picasso —sin disminuir por ello su importancia— es triste, desgarrado y patético, desde su aparición en la muestra de los Artistas Ibéricos, España contaba con un plástico, concededor de la bondad nutricia del pan y de la alegría del cacharro popular. A quien por resultarle muy difícil ser alegre en el vacío, soñó un tiempo en el que sus esculturas consagrasen valores iniciales, capaces de congregar a ese único depositario de la alegría que, pese a todos los pesares, es el hombre. Destinatario, dentro de una sociedad más armónica y más justa que la que deshizo en cierta manera las pretensiones excepcionales de Alberto Sánchez, de esas propiedades de la escultura, que no pueden ser como creen los esteti-

cistas, la valorización de un misterio efímero, sino la canción descubierta por el creador en un determinado paisaje, puesta a disposición de quienes en las ciudades, lo mismo en tiempos críticos, que en otros menos anormales, muchas veces la niegan. Captar lo efímero —como hacen los colaboradores de una famosa revista— puede ser una sensible pretensión de gentes, que no cuentan en absoluto con sus semejantes. Pero cuando la creación nace dedicada a los hombres del mañana, como en el caso de Alberto; cuando las formas crecen impregnadas de un sentido del que los hombres se olvidan por el trajín de la lucha de clases, y como consecuencia, de la lucha por la vida, entender lo formal como una apoteosis de lo efímero, resulta insuficiente. Y solamente válido, impulsar con la misma, en un mundo socialmente más hecho, y en éste tristemente desequilibrado, esa canción solidaria cuyo arranque, cuya voluntad, cuyo principio, palpita en las pequeñas esculturas albertianas, como una aurora.

Si Alberto hubiera querido **expresar algo**, lo que hubiera sido, con tal de redimir la escultura de su función conmemorativa secundaria, es muy posible que lo antes dicho, no fuera más que un producto de nuestro fervor, de nuestro afecto. Pero como Alberto Sánchez trató de colaborar con sus esculturas, a la alegría de ser en un mundo menos arbitrario y lamentable que el presente, tratar de que lo expresado, resultara el fruto de muchas, de muchísimas convicciones, no le llevó a realizar una obra abstracta, pura, independiente, sino aquella que situada socialmente en el lugar socialmente propicio, efundie-

se a través de su significado, un profundo deseo de libertad. Se le disminuye a nuestro escultor cuando se le considera pintor de temas castellanos, empeñados en sintetizar plásticamente, el misterio y las virtudes de un determinado, admirable paisaje. Si se tiene en cuenta que este hombre, capaz de convertir la importancia de ese paisaje, en la alegre tensión de sus formas nutricias, no lo hizo solamente para satisfacer un deseo estético, sino para justificar el mismo, impregnándolo de una última, trascendente motivación. Las esculturas de Alberto no son espantapájaros sintéticos, sino pautas mágicas, a cuya vera puede iniciarse un particular comportamiento. Los valores del campo castellano, no se hacen en la obra de Alberto Sánchez fundamentos de un juego expresivo en cierto aspecto originalísimo, para subrayarlo, sino para mediante su magia y mediante su encanto, iniciar en la conciencia del espectador posible, un giro importante hacia la solidaridad humana y hacia la elevación personal. Téngase en cuenta que Alberto, no aprendió con la ayuda de algunos amigos, una terminología a la altura de los tiempos, para conseguir una serie de esculturas simplemente *modernas*. Sino para que la modernidad desde su empeño, no consistiera en crear signos desentendidos por completo de la conmemoración correspondiente, preocupados por tanto del lógico afán creativo, sino para que lo creado por el artista, en vista de que no podía sentirse más que de visita, dentro del mundo donde había sido creado, exigiese indirectamente aquel otro, mucho más maduro y noble, donde pudiera ejemplarmente residir. Alberto no cie-

rra un ciclo expresivo, como tantos artistas modernos, liberando formalmente un lenguaje, en su caso, personalísimo. Sino que abre aquel que a nosotros nos agrada recomendar a muchos jóvenes escultores españoles, empeñados como el toledano, en alumbrar signos, nacidos para algo tan poco frecuente como para estimular la libertad. El pionero, para su suerte, no lo es de un repertorio expresivo sencillamente originalista, sino el supremo entusiasta que sabe ver en lo adánico, como anteriormente se ha dicho, encaminamientos redentores. A Alberto, le tenía que ocurrir como a José Gutiérrez Solana, quien en confidencia amistosa se disculpó de visitar a una pintora cuyo arte le parecía «perfume», que lo moderno por lo moderno, no le merecía mucha estima. Su alrededor social, cosa que supo y sufrió como pocos, le parecía inadmisibile. Y lo que él pretendía mantener, con el fin de distinguirse, de no complicarse, no era una simple actitud disidente —que en ello acaba en última instancia el ser **moderno** a secas—, sino un gesto (el gesto integrador de su obra), una actitud (la actitud que nosotros al menos vemos derivarse de sus signos personalísimos), con el que los ansiosos de libertad, y de un replanteo de posiciones urgente, adquiriésemos fuerza para, movidos por nuestras convicciones, cultivar en vez del «arte de quedarse a solas» de los puristas, la heroicidad incuestionable del «punto y aparte», muy del gusto de los revolucionarios.

La escultura de Alberto Sánchez, el gran adán de la plástica moderna española, no pretende «modernizar» como los epilogales, planteos antiguos, en su sentido irredentos, sino crear los

«puntos y aparte» evidentes de sus creaciones más ambiciosas. El creador malgrado por una guerra civil en principio, y por un sentido de lo expresivo sencillamente inadmisibles para un espíritu como el suyo posteriormente, no trata de **apuntalar** conceptos plásticos desde su punto de vista inválidos, desmoronados y perdidos en los escombros de la sociedad que detestaba, sino definir su realismo, como esa voluntad de libertad por la que sus signos expresivos existían. El proceso que le llevó a liberarse del servilismo a lo aparente, fue el mismo en nuestro escultor, que el que le llevó a tirar por la borda la esterilizadora reverencia a una sociedad absolutamente caduca. Cuando Alberto alumbró las mejores esculturas de su primera época, independizado por completo de mimetismos disminuyentes, es cuando cree profundamente en un mundo más solidario, más fraterno, más vivo por tanto, cosa que no les ocurre a los creadores de «unidades modernas», buena mercancía de la decadencia consumista. En el escultor, interesa en la misma medida, ser humanamente adánico, y creativamente más libre. Su proceso, por fortuna, no es un proceso esteticista, desvinculado del contexto social dentro del que vive, sino la consecuencia precisamente de un convencimiento: acabar con todo lo que la civilización consumista, tenía en su momento, e iba a tener posteriormente de manera clarísima, de opresivo y esterilizador. Lo que Alberto hace, y conviene destacarlo, porque su gesto no fue frecuente en tiempos que ser «moderno», «puramente moderno» era lo único que importaba, es convocar a los posibles adanes a una particular

belleza, absolutamente innecesaria para decadentes y sofisticados. Ya que lo que nuestro creador significa, fijémonos bien, no es una **sofisticación** todo lo intelectual y refinada que se quiera, a soluciones despreciadas por aquellos que socialmente la necesitan, deben necesitarla, sino esclarecer con el punto y aparte de una concepción libre y popular, revolucionada y con raíces en lo más auténtico de España, la aurora porvenir. La escultura albertiana, aparte no conmemorar destinos y situaciones conclusas, o lo que es lo mismo, aparte no incurrir en un realismo servil y mimético, no se contentaba con esa «otra versión» de la realidad, más moderna pero igualmente dependiente. Lo que Alberto Sánchez intentaba, como siempre que un artista se convierte en un punto y aparte histórico, era **un realismo fundador**, unas creaciones libérrimas, a partir de las cuales, el gesto creador y su circunstancia, lo inventado y el contorno social determinado por la invención pertinente, resultase incompatible con cualquier viejo estilo, y por tanto, con su caducidad. Obsérvese que, en el plano de tanta y tanta metamorfosis como ha acaecido en el área del arte moderno, lo original de las creaciones albertianas, aparte nacer vinculadísimo a una potencia originaria importantísima, tenía mucho de **alfa**, de principio, de voluntad auroral, de intención revolucionaria en el más limpio sentido de la palabra. Y obsérvese por tanto que la mejor manera de entender la obra trunca del gran escultor Alberto Sánchez, no es vinculándola al realismo mágico, a un nuevo realismo decorativamente inédito, sino entendiéndola como origen de ese realismo fundador

a que arriba se alude, pendiente como si dijéramos del porvenir de la escultura y del porvenir de los seres humanos.

Alberto, para quienes lo hemos proclamado pionero esencial del arte moderno español por todas las razones hasta aquí expuestas, no es un artista epilodal —que es en lo que se han convertido demasiado «modernos»—, sino un artista auroral, un artista que con sus creaciones para una sociedad donde la injusticia al desaparecer ceda el paso a la armonía, requiera el realismo fundador, inicial que el toledano significaba. Alberto Sánchez, en su obra más redimida de anecdotismo y contagio folklorista, fue el creador de un alfabeto con el que los que deseábamos hablar otro lenguaje, intentábamos entendernos con eso que para decirlo de alguna manera, se han llamado siempre «hombres de buena voluntad». El problema para quienes vimos en él a un precursor, a un fundador de estirpe y destino, no era como para tanto moderno «hablar de distinta manera», sino «hablar —vivir— de otras cosas». Los hombres nuevos con que Alberto soñaba, no eran una rectificación aparente del hombre dividido, insolidario, que había alumbrado la época dentro de la que él con su voluntad creativa luchaba, sino esos adanes, hermanos de sus signos plásticos henchidos de verdad y pueblo, incompatibles, absolutamente incompatibles con el contorno en el cual, se tuvieron que producir. Estamos seguros que si Alberto viviera, no estaría inscrito en las filas de quienes ante la falsa utilización de sus ideas, son capaces de abrazar las contrarias. Sino en aquellas donde nos encontramos quienes, vi-

mos en Alberto —como en Miguel Hernández— una actitud sobre la que había que pensar hondamente, sin abandonar a lo populista el terreno de la cultura, para que la realidad de nuestros propósitos o de nuestra obra, se parecieran y parezcan, por más anécdotas desoladoras que a ello se opongan, a su rango fundador. Es por ello, por lo que la escultura mejor del toledano, en vez de mito reverenciable, tiene tanto de propósito. Y es por ello también, por lo que quienes tengan en cuenta lo que supuso el aporte extraordinario de Alberto Sánchez a la escultura española, tendrán que darse cuenta que en el rango y calidad de la misma, no concluye un entendimiento fatalmente decorativo del arte, dado que preludia una manera de ser, una posible manera de ser, en la que a pesar de su adanismo, vale decir, su incompatibilidad con lo concluso corrompido, late cierta confianza en un porvenir más auténtico, más verdadero, que anacrónico o moderno. Lo que la escultura tuvo siempre de recuerdo, se reemplaza en las de Alberto, por esa alegre confianza con que se distinguen las empresas en sus capítulos iniciales. Mientras las estatuas tradicionales, parecen nacidas para vivir rodeadas de soledad y desamparo, los signos albertianos, a escala suficiente, tienen algo de insignia representativa de una colectividad empeñada en su mejoría solidaria. Se comprende —yo al menos lo comprendo—, cómo los escultores aman en exceso lo que suele llamarse «materia definitiva», para convertir en algo por encima del tiempo, lo temporal evocado, un pasado que se convierte en motivo de conmemoración plástica... Y se comprende también que el

adán toledano, tan sencillo pero humana y artísticamente ambicioso, confiase al barro, solicitase del barro, los favores que, como hombre totalmente abierto a los caminos del futuro, no podía solicitar a materias enfáticas...

El material, debió de pensar nuestro escultor en muchas ocasiones, puede ser tumba, ataúd, o motivo parrenizador, liberador de ideas. El material, tiene un inconveniente, convertir la obra plástica en última palabra, sobre todo en el caso de artistas como Alberto, preocupados porque la suya fuera sobre todo una fuente, una palabra inicial. Ni qué decir que la escultura cuando complementa, cuando de alguna manera remata, nunca mejor resuelta que gracias a la dignidad de la piel que la envuelve. Pero ni qué decir también que cuando la escultura, pretende en última instancia como ocurría en las mejores albertianas, convertirse en algo así como el vocero permanente de valores inmensurables, tiene la obligación de desear que las voces que la acreditan, **efundan** como los secretos de la materia porosa de que está hecha, como efunde el perfume, y como efunde acreditándola la salud que entibia una mejilla encendida. Una obra de Alberto no pretendió nunca «cerrar como un broche», —según suele decirse con palabra tópica— el desequilibrio de un espacio, sino conferirle una temperatura, que no es, claro está, la corriente y moliente. La escultura en el caso que particularmente nos ocupa, significa un punto y aparte, porque una vez instalada en el espacio carente de un sentido necesario, se convierte en arranque —no en punto y seguido—, de todo lo que impone solamente con transmitirlo, con brin-

darlo, con entregarlo en el raudal constante que ha llegado a ser. Los que hemos dicho alguna vez que las aves maduran cuando vuelan, entendemos perfectamente que los signos de Alberto alcancen su plenitud, se realicen plenamente, cuando se convierten en la sangre de unos espacios, que como consecuencia de su fragilidad viven. Los que en diversas circunstancias hemos demostrado nuestra antipatía por las ceremonias, comprendemos mejor que otros que una significativa escultura de Alberto, descubre la entidad del espacio en que se siembra, sin necesidad de que el mismo, como consecuencia de la palpitación plástica que le transmite, se jacte de una especial espectacularidad. Es curioso que la mayoría de las soluciones escultóricas tengan algo de islas, rodeadas de agua por todas partes, por aguas que en vez de definir las como fuera debido, las anulan... Y es curioso también que las buenas esculturas de Alberto, a lo que se niegan como consecuencia de su naturaleza dinámica, comunicativa, arrebatadora, es a distinguir como insignias las entidades espaciales dentro de las que tienen que subsistir... Lo que inyectan, es siempre mucho más importante que lo que perennizan... Lo que por ellas corre, y en consecuencia fluye, las define como realidades creadoras en las que canta para bien de un espacio, para dignificación de un espacio, todo ese misterio que los espacios necesitan para convertirse en soledad riquísima, no siempre fácil de descifrar... Yo me imagino en una ciudad nueva, perteneciente a un mundo nuevo, lo que significaría llegar a la vera de una escultura de Alberto Sánchez y oirla —¡de tan-

to verla!— cantar y cantar, para justificar su voluntad de renovación permanente... Y lo que ocurriría en mí, y en cualquiera que tuviera la suerte de enfrentarse con la oportuna creación albertiana, cuando nos diéramos cuenta que una de las funciones, de los deberes mejor dicho de la escultura, olvidados con frecuencia por muchos escultores figurativos y abstractos, es el de **rectificar el comportamiento** de quienes, nos enfrentamos con la escultura, —con una escultura viva, creadora, norma palpitante en dedicado beneficio—, siempre que lo que llamamos conducta, nos resulta, o una transigencia, o una inercia rectificable...

ESCRITOS DE ALBERTO

1. Palabras de un escultor.

(Publicado en la revista **Arte** en el número correspondiente al mes de junio de 1933).

Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos: con las tierras de almagra alcalaiñas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con puntos de acero galvanizado; con las tierras de alcáen de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negros cuajados; también un sapo venenoso con amargor de retama y sabor de rana viva; y en el río, un pez saltando perseguido de lombrices... que a todo ello lo mojan las lluvias y el sol lo vuelve cieno; que todo tenga olor de tormentas y de rayos partiendo higueras; que se vuelva verde de légamo el picotazo de un mosquito; que hagan al cieno sonido los murciélagos en

las erosiones del tiempo, y al atardecer, en otoño, con una gigantesca nube y el cielo negro... Y cuando, salpicado de barro, voy pisando los negros abismos y un ala misteriosa roza los oídos, ver y sentir la noche cerrada en durísima y trepidante tormenta, guiado por las líneas blancas de los rayos, seguido de lechuzas, mochuelos y cornejas cantando, y el viento cortando mis pasos. Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro; presentir que voy a ahogarme en la profundidad del cieno, y en su fondo, a encontrarme los reptiles de los sueños; que la silueta gigantesca de un fantasma en forma de perro negro me salga al paso, que forme círculos y triángulos alrededor de mi figura de barro y que dé ladridos, por tres veces se llene el espacio; que la impresión sea tan grande que me transforme en terrón de tierra de barbechos mojados.

Que de aquí en adelante no sea más que un terrón de castellanas tierras; que el terrón sea de tierra parda en invierno, con rojo viejo de Alcalá, con amarillo pajizo y matas de manzanilla de Toledo; que tenga también blanco de Luna de Pántoja y Alamada con tierra de pardillo y sabor de tostadas almendras con verde de arcilla, lunático, cuajado de flechas de las espigas de lobo; que mi tierra sea envuelta de olores de tomillos y cantuesos; que me den calor los conejos y las liebres; guardado de árboles, de majuelas con tomillos y esbeltos tallos del hinojo y tener por novia los montes de Añoover del Tajo.

Y que el viento del amanecer levante el polen de todas las tierras de Castilla, y a mi novia Mon-

teañover le ponga florecitas de hierba-piedra, con lunares de paja-pajaritos; que canten como la valdellana, el coli-rubio y el pica-fríos.



Esculturas de troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos, arrastrados por los ríos de tierras rojas, y figuras como palos que andan envueltos en mantas pardas de Béjar, tras sus yuntas que dibujan surcos; cuerdos curvados que avanzan con medias lunas brillando en sus manos; hombres que se bañan sudando y se secan como los pájaros, restregándose en las tierras polvorientas con el aire que lleve polen y olor de primeras lluvias, vida rural que se meta en mi vida, como un lucero cruzando el espacio; luz que aclare los sentidos de los que anima a los cerros con carrascos, con vida de piedra, con alma de bueyes y espíritu de pájaro; también los machos y las hembras sobre los montes trazados en cono, con esparto y tomillos; y bramando como el toro cantado por el cuclillo al sol del mediodía, en verano.



Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana. En campos de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candéalizado y endurecido, y suaves como bolitas marfileñas; con olores que llegan de lejos a romeros y cantuesos, olivares y viñedos, y por los tomillos que voy pisando, entre las varas durísimas y flexibles de cornicabra; y yo

cantando, entre barrancos llenos de ajunjeras con hilos de manantiales que brillan profundamente con verde de berro.

Música de ramas y ruidos de pájaros entre las altísimas piedras, con un lejano voltrear de campanillas ermitañas, a las cinco de la mañana en verano; con rayas dibujadas y esmaltadas hierbas, tierra y piedras, por las pisadas de los caminantes solitarios, por los caminos cubiertos de formas de grandes piedras labradas por el tiempo y equilibradas como está la piedra del rey moro en Toledo.



Una plástica vista y gozada en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos, que se dan en los trescientos sesenta y cinco días del año con troncos de olivos como huesos azul-blanco de metal enmohecido y empavonado, con astillas arrancadas de sus troncos por las furias del tiempo; cerros pelados, refugio de escorpiones, salamandras y lagartos; con escarabajos peloteros luchando con las hormigas pequeñas; cerro trazado y geometrizado por los bichos que se arrastran y por las líneas negras, continuadas, de ir y venir de las hormigas trabajando, y por los caminos que dejan las pezuñas de los ganados pastando; con los viñedos asesinados por la maldita filoxera, roídos por las cabras y los parásitos sin nombre, con piedras calizas fosforescentes, que brillan como luceros de junio y pedernales destruidos por las explosiones del tiempo, con pieles abandonadas de culebras y víboras, sobre las vegetaciones secas.

Y todo arrasado por los saltamontes, langosta castellana; matas de tomillos quemados por el hielo y calcinadas por el sol de los veranos; todo arrastrado por torrenteras y grietas en las lluvias continuas de tres meses.



Esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío, y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio, en invierno, con ladridos de perros de majada y humos de estiércol quemados con paja; matas flexibles de hinojo, en limpias arenas blancas, en arroyos solitarios con amarillo de rastrojo castellano; el amarillo que al tocarlo, ruraliza sensualmente el alma, llenándola de frío, con el temple de los gigantes-cos truenos, con la danza incandescente de rayas blancas lanzadas por mis manos contra el suelo.

Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de pájaros grandes. Formas de vibraciones de hojas de cañas a orillas de los ríos, formadas y entrelazadas con las finas varas de taray; y las que lo estén con piedras de los volcanes, taladradas de silbidos de los grandes y continuos vendavales, oliendo a azufre petrificado con calidad de azul de cuervo negro, proyectado en los charcos como jirones de cielo; y las que cantan eternamente con sonidos broncos horizontales, curvadas de espumas en llamas, blancas de hielo, salpicadas y estrelladas en las mismas superficies bajas de su propio y fresco manantial; y las que están

hechos de presentimientos del cantar de la lechuza, mochuelo y corneja, en las torres de los pequeños pueblos de adobe y cal y paja, en las noches interminables, negras como pizarra carbonizada, y cuando perdidos por los caminos, al son de las formas gigantescas de piedras que ruedan y se despeñan y lloviendo, entro en el pueblo guiado por la lis blanca de rayo *.

* No me guía en estos momentos el propósito de polemizar en cuestiones de arte, por considerar que los múltiples problemas de orden económico distraen a los hombres de toda atención espiritual; doy estos fragmentos de un libro en preparación por creer que es lo que más puede aclarar el campo en que yo me sitúo para crear las formas plásticas.

2. Texto dictado por el escultor Alberto en el verano de 1960.

La Exposición de Artistas Ibéricos dio a conocer en Madrid a Dalí, Palencia, Bores, Cossío, Barradas, Frau y otros. Para mí fue una suerte exponer allí; todos los periódicos de la noche, del día de la inauguración se ocupaban de mis obras extensa y elogiosamente. Aquella noche estaba yo trabajando en la tahona y otro panadero que leía «La Voz», me preguntó: «¿Pero tú eres escultor? ¡Mira lo que dice aquí!». Al domingo inmediato, los obreros de mi sindicato fueron en masa a ver mi exposición.

El éxito dio pie para que numerosos intelectuales solicitaran de la DON de Toledo una pensión para mí. Firmaba la solicitud, entre otros el Presidente del Ateneo de Madrid y el Director del Museo de Arte Moderno.

Yo quería hacer un arte revolucionario que

reflejase una nueva vida social, que ya no veía reflejada plásticamente en el arte de los anteriores períodos históricos, desde las Cuevas de Altamira hasta mi tiempo. Me di a la creación de formas escultóricas. Me dediqué a dibujar con pasión de la mañana a la noche. A través de aquellos dibujos que hacía para buscar posibles esculturas pude darme cuenta de que era sumamente difícil salir de todo lo que a uno le rodea.

Esos dibujos que mostraba y que nadie entendía, porque los veían fragmentados, para mí estaba claro que eran trozos de caballos, de mujeres, de animales, mezclados con montes, campos, trozos de maquinaria. Eso me llevó a la conclusión de que todo lo que pudiera hacer yo en forma plástica, existía ya. Entonces vi claramente, según mi punto de vista, que nunca lograría crear cosas inexistentes. Me tranquilicé. Procuré hacer una escultura más sencilla. Y ya no tuve inconveniente alguno en ir a buscar estas formas al campo, formas que encontraba muchísimas veces dibujadas por el hombre cuando labraba la tierra.

En realidad, yo no hacía más que levantar esas formas de la tierra. Un ejemplar concreto: salvo raras excepciones, los monumentos de Madrid me disgustaban porque los encontraba feos y de vanidad ramplona. Un día, andando por los campos próximos a Alcalá de Henares, donde no se divisaba ningún árbol, sólo mata de tomillo en los cerros. Vi cómo un gavilán comía un pájaro. Por allí sólo pasaba algún pastor que otro. Se me ocurrió levantar el «Monumento a los pájaros», para emplearlo en aquel sitio; serviría de monumento y de nido a los pájaros pe-

queños, 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 la «de tierra» (pieza basamental) estaba curvada con este fin. El conjunto se componía de ocho piezas. Y al cabo de treinta años he podido comprobar que este monumento es actual, por el hecho de haber sido concebido para un sitio fijo y para cumplir una misión determinada.

Al participar en la Exp. de Ar. Ibéricos, conocí a varios pintores. Casi todos se fueron después a París, menos B. Palencia. Y yo quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París. Durante un período bastante largo, a partir de 1927 más o menos, Palencia y yo, nos citábamos casi a diario en la puerta de Atocha, hacia las tres y media de la tarde, fuera cual fuera el tiempo. Recorriamos a pie diferentes itinerarios; uno de ellos era por la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo, y sin cruzar el río Manzanares, torcíamos hacia el Cerro Negro y nos dirigíamos hacia Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado de Almodovar, al que bautizamos con el nombre de «cerro testigo», porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español. Una vez en lo alto del cerro —cerro de tierras arrastradas por las lluvias, donde sólo quedaba algún olivo carcomido, con escasas ramas— abarcábamos un círculo completo, panorama de la tierra, imagen de su redondez. Aprovechamos un mojón que allí había, para fijar sobre él nuestra profesión de fe plástica; en una de sus caras escribí mis principios; en otra, puso Palencia los su-

yos; dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombre de varios valores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos más representativos; en esa cara aparecían los nombres de Einstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros.

Y como Don Quijote, cuando desde lo alto de un cerro describía los ejércitos que se le venían encima, porque era la ley del armado caballero andante, nosotros también, considerándonos caballeros andantes de las artes plásticas, describíamos las nuevas formas del dibujo y del color. Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color, sino las calidades de la materia. Desde allí mismo comprobamos cómo los colores de los carteles que, a lo largo de una carretera anunciaban automóviles, hoteles, etc..., eran repelidos por el paisaje, como si fueran insultos a la naturaleza.

Nos proponíamos estirpar los colores de la naturaleza, agrios, de los pintores, de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y a la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla. Era, en el fondo, un movimiento equiparable a lo que en tiempos fueron los impresionistas. Metíamos la cabeza entre las piernas y veíamos cómo se transformaba toda la visión del paisaje; descubríamos por este procedimiento, la rutina de los ojos, porque la postura nos cambiaba toda la visión. Nos parecía que lo que contemplábamos desde lo alto del cerro no había sido realizado todavía por ningún pintor, ya fuera El Greco, Velázquez, Zurbarán o Picasso.

De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas.

Tomamos la idea con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera calidades plásticas. Hasta el extremo de que una vez encontramos en un barbecho de Vallecas un viejo zapato de mujer, y sobre el hallazgo comparamos los dos mundos; el del campo abierto y el del interior de Madrid. Eso nos hizo lanzar el grito de: «¡Vivan los campos libres de España!».

Palencia pintó en esa época cuadros interesantes, como el titulado «Tiro de escopeta», basado en unas perdices y en el tiro del cazador. Trató en el cuadro de extirpar el color y de dar las calidades de la tierra. Palencia hizo una exposición en el Museo de Arte Moderno. Un día pasaron a verla Fernando de los Ríos, entonces Ministro de Instrucción Pública, José Bergamín y don Miguel de Unamuno. Me dijo Bergamín que acompañara a Unamuno, mientras él y Palencia acompañaban al Ministro. Unamuno no se detenía ante ningún cuadro, cosa que a mí me indignó. Yo esperaba a que se parase, para emprender la polémica. Paró ante el cuadro «Tiro de escopeta», y aprovechando la ocasión, le pregunté:

—¿Qué le parece a usted eso, Don Miguel...?

El, empezó a menear la cabeza de un lado a otro, y levantando las manos, dijo que no comprendía. Entonces, añadí:

—Habra usted visto que en este cuadro ha sido extirpado el color por completo. Y eso ocurre por primera vez en España». «Este Museo de Arte Moderno que acaban de inaugurar, no contiene más que obras de teatro».

Unamuno, muy tranquilamente, me pidió un

lápiz; yo no tenía. Estuvo rebuscando en sus bolsillos hasta que encontró un cacho. Y después de preguntarme si había estado en Alba de Tormes, a lo que repuse que no, dijo:

—Allí había un canónigo, amigo mío, que le dio por dibujar una letra nueva; el resultado fue un arabesco incomprensible, como éste.

A lo cual, repliqué:

—He observado el esfuerzo que usted ha hecho para dibujar ese arabesco. De él sé sacar el ritmo y usted no.

Se echó a reír y respondió:

—Bueno, hombre, pues en la noche con la luna, no hay colores...

Y yo le dije:

—Se equivoca usted, Don Miguel. Precisamente con la luna es cuando hay colores; sólo que el hombre no ha dado con ellos todavía. No encuentra la forma de hacerlos, pero eso no quiere decir que no los haya.

Unamuno tomó a broma todos mis argumentos. Ahora, al cabo de los años, me doy cuenta de que, entonces, mi actitud era camorrista.

Pero indudablemente, muchos artistas plásticos se esfuerzan por descifrar misterios. Unos, lo consiguen. Y a otros, se les estima por su intento.

Puestos ya en la huella de Vallecas, Palencia y yo extendimos el campo de acción. Lo ensanchamos a Toledo, a lugares y rincones de los campos y los cerros toledanos, que yo conocía muy bien porque de pequeño repartí pan con un caballo, por cigarrales y ventas. Allí, cuando la lluvia difuminaba Toledo, pudimos ver clarísimo en la atmósfera, el amarillo limón que empleaba

el Greco. También comprobamos cómo, en el arroyo de la Degollada, había unas piedras labradas por el tiempo y cortadas por los rayos como afilados cuchillos; en sus caras, el líquen formaba cuadros como el Greco. Vimos también cómo, después de la lluvia, las piedras y los montes se volvían de cerámicas, igual que el San Mauricio de El Escorial. Que cuando los hombres se bañaban en el río desde las cinco y media en adelante, sus cuerpos resultaban verdes, amarillos vegetales, azules; lo que puede muy bien comprobarse en los semidesnudos del Greco de ese mismo cuadro. Nos producía gran entusiasmo el comprobar ante los hechos naturales que El Greco había recogido todo esto; y que nosotros, varios siglos más jóvenes que él, veíamos que se podía hacer más todavía.

Así por ejemplo, encontrándonos un día en el arroyo de la Degollada, uno de los sitios más típicos que yo recuerdo, se puso a llover torrencialmente. Nos refugiamos bajo una piedra enorme que tenía un saliente como una visera; allí presenciábamos los efectos de la lluvia sobre el arroyo. Fue aflojando aquel diluvio hasta quedar en una cortina diáfana de lluvia menuda, aureolada por los rayos del sol; en ese momento pasó corriendo una liebre, lo que nos produjo tal entusiasmo que empezamos a dar saltos. Y exclamamos: «¡Eso debe ser el arte!». «¡Vamos a ver eso que acabamos de ver!». De ese momento me surgió la idea de la escultura «Tres formas femeninas para arroyos de juncos», de la cual parece que sólo quedan las fotografías. También Palencia hizo unos cuadros sobre este momento.

Al campo de acción del cerro de Vallecas

acudía a veces Palencia con Rafael Alberti, Caneja, Maruja Mallo y otros. Conmigo llegaba de vez en cuando un grupo de estudiantes de arquitectura (Segarra, Moreno, Vivanco, Rivaud). Sobre el terreno se iniciaban conversaciones acerca de la plástica de lo que veíamos.

Yendo por el Jarama, hacia Vallecas, ya muy entrada la noche, pasó taladrando el espacio un pájaro que no me dí cuenta qué era. Otra noche, a la misma hora, volví a ver el pájaro. Esto me sugirió la escultura que lleva por título «Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver».

A Vallecas íbamos en todo tiempo, ya fuera invierno o verano, de noche o de día. Una noche, hacia las doce, me encontraba allí con Palencia y Gil Bel; estábamos contemplando los efectos de luz lunar en el círculo perfecto de lo que había sido una mina de yeso, de gredas que de día eran de color verde y blanco de hueso, y que la lluvia extendía sobre ese círculo. Al verlo de noche nos quedamos asombrados por la fosforescencia de los colores, por las coloraciones eléctricas matizadas. Cuando estábamos observando con entusiasmo este fenómeno plástico, cruzó por el medio una figura de mujer, que desapareció rápidamente. De eso hice una escultura titulada «Dama proyectada por la luna en un campo de greda».

Otro día iba yo solo, por los montes de Valdemoro, montes cuajados de tomillo y de grandes trozos de cuarzo que brillaban como espejos. Con el calor sofocante de agosto, era un monte que se cristalizaba; eso me sugirió la escultura llamada «Macho y hembra entrelazados,

con espartos y tomillos, bramando como el toro al sol del mediodía en verano».

Una vez, cuando me encontraba en el Cerro Testigo, se produjo una explosión en el llano que mira hacia Chinchón. Vi volar unas piedras. Descendí el cerro en busca del punto de la explosión y encontré unos trozos de piedra muy hermosos, que tenían como aguas estancadas; me los fui llevando a casa poco a poco. Un geólogo alemán me explicó el origen de esas piedras, elaboradas por miles de años de un terreno pantanoso. Siguiendo ese mismo camino de realizar mis obras sobre cosas vistas, me decidí a hacer una escultura con todas las piedras que me habían llevado. Tenía por título, «Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno».

Yendo a Vallecas un domingo por la tarde, vi una nube perfectamente torneada y que tenía por basamento todo el Cerro Testigo. De allí surgió la escultura llamada «Escultura de horizonte. Signo de Viento».

Una vez que iba a cobrar la pensión de la Diputación de Toledo, me dio por andar por los pueblos que había recorrido con mi padre cuanera muchacho. Vi en una hornacina de una ermita, una escultura pequeña que había sido destrizada a pedradas y que una mano generosa blanqueó de arriba a abajo. De allí saqué la «Escultura rural toledana».

En aquel tiempo no sólo hice esculturas sino también dibujos, con el título de «Campos movidos por un terremoto por la mano del hombre». Mi campo de observación se extendía entonces hasta Alcalá de Henares, Guadalajara, Valdemo-

ro, y escapadas a los montes de Toledo. Reco-
gía materiales inagotables para la plástica.

Una visión que me ha quedado grabada toda
la vida, es la siguiente: una vaguada con laderas
de monte como pieles de lagarto; fui buscando
una sombra porque hacía un calor sofocante.
A lo lejos ví cómo una bandada de pájaros gran-
des que estaban parados. El lugar donde yo me
encontraba conservaba todavía la humedad del
rocío, allí había hierbecitas que sabían a menta.
Mientras miraba la bandada de pájaros, vi con
emoción que se ponían de pie, derechos. Re-
sultó que eran quince o dieciséis mujeres que
se echaron las faldas a la cabeza para proteger-
se del sol, y comenzaron a andar con ritmo de
aves, en dirección contraria a la mía. En aquella
ocasión yo tenía los ojos muy abiertos para las
formas esculturales. Esta impresión ha perdu-
rado en mí hasta ahora.

En realidad, todo esto de la Escuela de Va-
llecas para mí tiene su origen en la ciudad de
Toledo, al contrastar la vida fantasmal y de mie-
do de todos los chicos toledanos de sensibilidad
despierta, en los que la ciudad nos producía
desagrado y malestar. En cambio, el campo tole-
dano, que conocía bastante bien, provocaba en
mí una alegría sana y a veces hasta el éxtasis,
al presenciar los espectáculos de la naturaleza.

En contraste con el mundo desgarrado de la
ciudad, reflejado luego por mí en las estampas
madrileñas sobre temas de los barrios bajos, los
campos abiertos de Vallecas me llenaban de
felicidad.

Yo deseaba que todos los hombres de la tie-
rra disfrutaran esta emoción que me causaba

el campo abierto. Por eso, siempre he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida.

3. Cuartillas leídas por Alberto en un homenaje a Miguel Hernández.

Me encontraba una tarde sentado en la terraza de un café de Madrid, con varios amigos y otros que no lo eran. Yo estaba dialogando, no recuerdo con quién.

—Pues, como íbamos diciendo, y en un momento de éste volví la cabeza y me encontré que junto a nuestra mesa había un mozo de un pueblo muy tostado del sol, en traje de pana, calzado de alpargatas, y con una carpeta pequeñita en la mano.

Yo me quedé mirando y me dije para mis adentros: «¿Qué hará este paleta entre tantos señoritos?». En esto llega el escritor José Bergamín y me dice:

—Mira, aquí te presento a Miguel Hernández, un buen poeta.

Y como siempre:

—Tanto gusto en conocerle, hombre; haber si le hacemos un sitio.

Al que estaba sentado a mi lado le dije:

—¿Quiere usted correrse para que se siente este hombre?

Después de una ligera conversación con Bergamín, nos pusimos los dos a dialogar; él, de campos y montes de Orihuela, y yo de las tierras y montes de Toledo. Consecuencia de este diálogo fue una invitación que le hice para pasar una tarde por los campos de Vallecas.

A los dos días de este primer encuentro nos vimos andando por los magníficos campos plásticos y nutritivos de Vallecas, pues a medida que fuimos caminando, íbamos comiendo espigas de cebada y trigo de la que llevábamos los bolsillos llenos.

De pronto Miguel, se para y arranca una planta de la tierra y me la muestra en la palma de la mano:

—¿Esto qué es?

—Esto es un cardillo —dije yo.

—Fue cardillo —dijo él. Ahora es carduncha, para últimos de agosto será cardo, y para septiembre dará flor, que pelada con cuidado se come y tiene el sabor de la alcachofa —recalcando esta última palabra y empujándola con el pecho para que tuviese mayor fuerza.

Confieso que me quedé un poco molesto por este examen y sin más me metí por un campo de cebada buscando una planta que él no conociera.

Arranqué una y se la mostré:

—¿Esto qué es?

Y tranquilamente, se echó a reír:

—Pero hombre, si esta planta es la que da la flor que nosotros llamamos margarita de sol.

Después de ésto, le propuse subir a los cerros a coger tomillos y a demostrarle que no todos huelen igual.

—¿En tu tierra hay tomillos? —le dije.

Medio ofendido me contestó:

—¿Pero tú qué te has creído que es mi tierra? En mi tierra seguramente los hay mejores y de olor más penetrante.

—Ten cuidado —le dije—, con lo que dices,

que los de aquí crecen en las piedras y entre los cuarzos.

Así es que nos fuimos de cerro en cerro arrancando y oliendo tomillos y llegamos a la conclusión, de que tienen su propiedad particular, según el sitio donde se dan.

Así nos sorprendió la noche y es una verdadera lástima que no recuerdo bien la conversación habida en esta magnífica noche sobre la propiedad y olor de los tomillos. Sólo recuerdo que en un momento de este diálogo, me dijo:

—La vida de los hombres suele ser retorcida como las raíces de los tomillos en su lucha por subsistir, pero hay muy pocos que al final de esta lucha huelan tan profunda y limpiamente como éste —y me entregó uno de los varios tomillos que llevaba en su mano.

4. Recuerdos de Rafael Barradas.

Una de las características de Barradas es que encontrándose en Barcelona con una aragonesa de mucho carácter, alta y guapa, como viaje de novios se plantearon el ir andando hasta Madrid. Para ganarse la vida, por el camino hacía retratos, gestionaba trabajos de pintura en los Ayuntamientos. Al pasar por un pueblo, considerado como fortaleza militar, a Barradas le pareció muy interesante como paisaje. Empezó a rondar el lugar, y le detuvieron; pero al demostrar que era un artista le pusieron en libertad. Después de muchos días de caminar, llegaron los dos a Zaragoza completamente extenuados; tuvieron que ser internados en un hospital atendido por monjas; allí permanecieron

unos quince días. Las monjas les tomaron mucho cariño y no les querían dejar marchar. Barradas les pintó unos cuadros religiosos, que ellas agradecieron mucho, y como dijeron que pensaban proseguir el viaje a pie, les tomaron billetes de tren.

A Barradas no le fue muy fácil la vida. Ha sido bastante trabajosa y fatigante. Al llegar a Madrid, uno de sus principales ingresos eran unas historietas para niños, «Panchulo», que tuvieron bastante éxito. Entonces le conoció. Martínez Sierra y le empleó como director artístico para el teatro Eslava; Barradas hacía como decorador fijo; aunque recibía 500 ptas. al mes, Martínez Sierra le encargaba tanto trabajo que era como un esclavo (tenía que proyectar y ejecutar los decorados, todos los accesorios y los figurines). Intervenía en ello toda su familia (compuesta por su mujer, la madre de él, una sobrina de la mujer y la hermana de Barradas). En esa época (que fue cuando le conocí) Barradas estaba disgustadísimo por el mucho trabajo y agotado. Una vez, en una obra que representaba las regiones de España, a pesar de que hizo los bocetos (muy bonitos), tuvo que pintar personalmente los telones y quedó bastante quebrantada su salud.

Pero toda la pasión de Barradas estaba en pintar cuadros. Una vez me dijo: «Ya estoy harto de discutir cómo hacer la pintura. Lo que hay que hacer es pintar». Una temporada se puso a pintar, horas y horas, una colección de cuadros muy importante por su propósito de, por medio del dibujo, dar el volumen. Pintó muchos cuadros; entre ellos, a nuestro café iba un hombre



alto, corpulento, con larga blusa negra, pantalón verde oscuro; se remangaba las mangas de su blusa de satén; su cara parecía de mongol; bigote grande y espeso; unos 55 años. Llegaba al café hacia las seis y media de la tarde y se sentaba solo a una mesa que ocupaba por completo con su corpulencia, frente a Barradas, fumando un puro. Era el dueño de una de las mayores vaquerías del Puente de Vallecas; gorra negra, alta. Barradas en seguida lo vio con toda su fuerza plástica; y sobre este hombre hizo muchos dibujos, luego formó el cuadro de él. Para colocarlo plásticamente según su teoría, por planos geométricos, aunque siempre dominaban las curvas en estas plantas. Para mencionar los colores Barradas precisaba a tal extremo que quiso averiguar qué vida hacía ese hombre; para ello no dudó en entablar relaciones con él. El cuadro lo llegó a pintar; y lo recuerdo como una de las cosas más interesantes de esos tiempos. También pintó un cuadro de Luco de Jiloca (Aragón) que compuso magníficamente, con arreglo a su teoría. Preparaba entonces con prisa una colección para los Ibéricos; tenía que luchar con grandes dificultades económicas por la pintura y los lienzos. Un pintor le aconsejó que usara un barniz que le había dado buen resultado; Barradas no tuvo en cuenta que la pintura estaba aún fresca y se le embarraron los cuadros y tuvo un gran disgusto. A todo trance se preguntaba cómo sacar ese barniz; no se pudo arreglar y así tuvieron que ir los cuadros a la exposición.

Era muy expresivo en sus conversaciones sobre plástica. Fue el primero que me dijo: «Mira Alberto, lo que interesa para un retrato es cómo

se ve al hombre por primera vez; ese momento es el que vale. Luego le tratarás y a los cuatro días habrás perdido esa impresión fantasmal del primer día». Sobre esta primera impresión tuvimos conversación muy interesante. Por ejemplo, la expresión que tienen los hombres y todas las cosas en que uno pueda poner la vista.

Un día un niño, el porterito de su casa, paseando un domingo; lo vio Barradas y dijo: «Ese amarillo de picador, lleva la altitud del niño, parece un ángel». La ropa del niño eran colores desteñidos por los lavados. De todo ello hablaba Barradas con entusiasmo, tanto de la fuerza plástica como de la expresión humana.

A Barradas se le hizo Madrid insoportable, no por la ciudad, sino por el mayor enemigo que allí tuvo: la escenografía del teatro Eslava. (Para la **Revista de Occidente** tuvo que dibujar diez o doce variantes de las viñetas; le desesperaba ese trabajo).

Un día me dijo que se marchaba a Barcelona, porque allí tenía más posibilidades de vender cuadros.

El día que se fue a despedir de Ortega y Gasset me dijo que fuera con él; lo cual me extrañó porque yo sólo le conocía de vista. Llegamos a la redacción de la Revista donde tenían la tertulia. Ortega hablaba sobre Belmonte con sus amigos; disertaba con tal brío que le hizo una seña a Barradas de que esperase, para no cortar la conversación.

Después de un cuarto de hora, éste, impaciente, dijo:

—¡Don José!

Ortega le volvió a hacer una seña con la mano y siguió hablando del mismo tema.

De pronto dijo Barradas:

—Don José, venía a despedirme, pero me voy.

Don José le dijo:

—¡Espere!

Y Barradas, irónico, contestó.

—No, don José, que tengo mucha prisa. Me voy a Barcelona.

—¡Pero hombre, espere un poco!

—No, señor, me voy. Bueno, adiós—. Y diciendo esto salió andando.

—¡Eh, por dónde va usted!, le dijo don José.

—Este y yo vamos por la escalera que suben los criados.

—¡Hombre, eso sí que no, Barradas!

Pero éste así lo hizo, con gran asombro de los que allí se encontraban.

Dos o tres días después dijo: «Mira, Alberto. Vas a ir a mi casa porque mi mujer y yo nos vamos a Barcelona. Cuando termines el trabajo pasa por casa, porque tenemos deuda con los tenderos y van a marear a la familia». Me encargó que le envolviera los cuadros para facturarlos.

En Ocaña permaneció un año o dos. De su vida allí no supe nada. Me enteré que se había marchado al Uruguay.

Cuando Federico estuvo en Sudamérica visitó la tumba de Barradas y allí recordaron mi nombre, según aquél me dijo.

Mi dibujo de «El zapatero», hecho con papeles pegados, estaba influenciado de Barradas.

Barradas era en Madrid uno de los principales artistas que practicaron el futurismo.

Para mí fue una suerte conocer a una persona como Barradas, genial en sus conversaciones plásticas. Sus consejos me han sido muy útiles.

5. Carta a Luis Lacasa, septiembre 1958.

Moscú, septiembre 1958

Querido Luis:

Dices que nuestra generación tiene un pie en el pasado y otro en el futuro. Esto es verdad, y para nosotros mucho más, dada nuestra aceptación filosófica del materialismo histórico. Y razonando se puede precisar que siempre, a lo largo de la historia pasada, ha existido el pie que avanza y el que queda sujeto; y no por falta de voluntad del que avanza.

Se comprende que un hombre, al decidirse a pesar de todas las dificultades a dar el paso inevitable histórico, no sienta el deseo inmediato de dar el otro que le sigue. El pie que queda atrás está sujeto temporalmente por la incomprensión de la inmensa mayoría de los individuos. Y cuando esta incomprensión se va aclarando paulatinamente, va soltando también el pie sujeto a la rutina tradicional, sobre todo por el trabajo que cuesta a toda la inmensa mayoría de un pueblo descifrar toda situación nueva que produce cada paso.

La tarea turbulenta de los hombres de tran-

sición de que tú hablas, la de hacer comprensible a los seres humanos de que toda nuestra generación es puente por donde inevitablemente tienen que pasar las nuevas generaciones, esto es natural. También los que lucharon contra Fernando VII debieron tener la misma sensación.

Pero ahora tenemos la satisfacción de ver el derrumbamiento total de todo un sistema social que ha durado centenares de siglos. Hasta llegar a este momento ha habido en el mundo muchos progresivos puentes humanos, pero el que tiene construido nuestra generación es definitivo y no hay poder en el pasado y en el declive presente del capitalismo imperialista que lo pueda destruir. El puente está seguro, pero asistimos a una feroz lucha como jamás ha habido otra en el mundo: la de luchar con muertos podridos en el vicio ultrajante del avaro sin fondo del imperialismo capitalista. Aunque te parezca una paradoja, todo lo muerto hace una resistencia feroz a dejarse morir.

Esto me trae el recuerdo de una idea clara de un crítico español del siglo XVII para explicar la estructura mística de los cuadros del Greco. Estos cuadros, decía, son de una realidad transfigurada en la mística de España, que en el mayor resplandor vio su muerte. Es igual, decía, a una vela que alumbra tranquilamente y en las últimas gotas de su cera, lanza una luz potentísima mucho mayor que cuando la vela estaba entera.

Estamos en ese momento: lo que alimentaba la llama de la sociedad pasada en la explotación del hombre por el hombre, ha llegado a su fin. Y aquí vemos también cómo el imperialis-

mo capitalista en su última y agonizante vida quiere deslumbrar al mundo en su última llamada: la llamada de la bomba atómica.

Acepto con mucho gusto el intercambio que me propones en un cambio de ideas para ver si podemos desentrañar algunas dudas sobre cuestiones de artes plásticas.

No me parece bien que esta correspondencia deba empezar por la evolución de mis cosas personales en materia de arte, pero por otro lado pienso que las experiencias de lo que uno ha tocado, pensado, visto y realizado, bueno o malo, es lo que vale, aunque en particular es insignificante ante el concierto de los grandes trabajos del hombre.

Desde luego que para seguir este diálogo no hay más remedio que fijar fecha. Marcaremos una que empiece a entrar de lleno en lo que nos interesa tratar.

Puerta de Atocha, 1923, 24 y 25

Por propia iniciativa y autodeterminación decidí entrar de lleno en la cultivación de las artes y con el pensamiento puesto en un posible arte para excitar la lucha de clases.

Para ello decidí dibujar directamente asuntos populares y proyectos de carteles monumentales para enunciar los mítines de propaganda. También realicé un proyecto en dibujos coloreados que consistía en un monumento que debía ir en una plaza popular y consistía en una figura de albañil de 10 metros de altura, tratado por planos a la manera cubista sin que yo tuviera contacto con este tipo de arte nacido en Francia a principios de siglo. La idea de dicho monumento era la siguiente: la víspera del 1.º de ma-

yo los albañiles debían ir al sitio del emplazamiento y con tal motivo celebrar una fiesta, una especie de verbena del 1.º de mayo; el primer momento del festejo consistiría en pintar la figura del albañil con colores calizos, blanco, añil y rosa; esta operación debía repetirse todos los años y con tal motivo la fiesta.

En seguida me di cuenta de que los carteles monumentales y el proyectado monumento eran irrealizables, por la sencilla razón de que los obreros aún no habían llegado a ser los dueños en las calles, en las plazas y en el campo.

Se me olvidaba decir que en esta época, como en casi todas, estaba malísimamente mal de fondos y creo que me hice escultor por considerar que era más económico. Hice unas cuantas esculturas de pequeñas dimensiones: el carretero, el campesino castellano, mujer castellana, ciego de la guitarra, retrato del pintor Barradas y algunas más, y una colección de estampas de costumbres populares.

Es de interés para tu composición de lugar que en esta época tenía dos inclinaciones: una sentimental y la otra de protesta y maldición contra la degradación burguesa y el principio de una teoría sobre la caducidad de las artes clásicas en la vida nueva.

Era costumbre en mí no desligar el arte de la vida social y tú sabes muy bien que toda vida social tiene como inseparable su vida política. Esta línea, más o menos acertada, no la he perdido nunca y por eso estoy donde estoy.

Debo decirte que en este tiempo despertaba en mí un vivo interés todo aquello que el hombre había realizado como expresión de su vida,

por medio de las artes, desde su edad más remota. Y por este camino profundo aprendí que la vida clara de lo material, en lucha con la naturaleza para conseguir el sustento progresivo de la vida, engendró y creó con toda la dureza de su remoto legendario tiempo, un soberbio arte no en el realismo, sino en la propia insuperable realidad, en la propia naturaleza.

Observé y aprendí que se podía imitar vil y groseramente, pero superarlo y falsificarlo jamás. En este momento se me despertó la idea de que las demás artes, más o menos civilizadas, estaban representadas en la mediatización tiránica y religiosa de cada época, en la superstición, leyendas mitológicas para deslumbrar y sojuzgar a los pueblos, creaciones de bellezas por el corrimiento sexual, lo bonito, el degradante e ignominioso, arte artístico. Se me olvidó decir que incluyo en esto, supongamos, de los caldeos al Renacimiento.

Es por esta época de la Puerta de Atocha cuando empiezo a vislumbrar que Miguel Angel es el enterrador genial de todos los siglos mitológicos, el genial autor de la decadencia, el iniciador de la forma, el estrangulador de huesos humanos para la bella forma barroca, ausente de toda humanidad. A partir de este momento todo lo encontré en declive, decadente y relamido.

Me decidí por hacer directamente dibujos con movimiento y vida real en sus propios sitios, escenas de trabajo, cómo se divierten los domingos los obreros, sus bodas, bautizos y entierros. El hacer esto me costó bastantes disgustos con las personas y los grupos que yo dibujaba. Después di en hacer cabezas de hombres

y mujeres, que reflejaban los vicios: los sifilíticos, los tuberculosos, las caras de hambre, los mendigos y las fisonomías de las caras prostituidas.

También iban incluidas en esta colección una serie de estampas que se titulaban «los milagristas y los tomadores de sol». Esa gente, eternamente ociosa, sin trabajo, que formaba una multitud en los días de sol en invierno a las tres de la tarde, pegada a las paredes como lapas, los hombres de pie con las manos cruzadas en lo profundo de su faja, ceñida fuertemente a la cintura. Otros, tumbados cuan largos eran y con ambas manos y cruzados los dedos, posaban sobre la nuca que hacía levantar la cabeza en dirección al sol y se quedaban profundamente dormidos igual que los lagartos debajo de los olivos. Multitud de mujeres enrabiadas o excesivamente alegres, sentadas en pequeñas sillas o bancos, con pañuelos a la cabeza, formaban corros cuando se contaban cosas verdes o censuraban la vida de los vecinos; lo único que aquí se veía en movimiento y gritería continua era un enjambre de muchachos de todas las edades que se pasaban todo el santo día en la calle.

Los milagristas eran una gente, en su mayoría mujeres, que los viernes de cierto mes del año, en imponente cola de varias vueltas y revueltas, iban a pedirle a un hombre clavado en cruz de madera pintada en negro, clavado, apuñalado, despellejado y horrorosamente ensangrentado. Tres cosas le pedían a la víctima artificialmente asesinada. Las mujeres jóvenes pedían, por lo regular, un hombre guapo, rico o

torero, con un buen empleo o militar de graduación que se casara fulminantemente con todas las de la ley. Los hombres prometían que si la víctima concedía el milagro de lo que le iban a pedir estaban dispuestos a rezarle todos los días; a cambio de ello el eternamente asesinado debía concederles lo siguiente: hacerle millonario perpetuo y tener un harén con todas las mujeres de España y del mundo entero y que éste fuera invisible a los ojos de los demás mortales.

Un día yo también entré en la cola. Tenía vivo interés en saber cómo era y a quién le pedían las cosas. Permanecí varias horas en fila y, escoltado por mujeres, avanzaba lentamente. Por fin llegué a la puerta del templo de la víctima. Era una espaciosa nave barroca; al fondo, y ocupando toda la pared, había un rico retablo con santos; a la izquierda en dirección del retablo partía dando espaldas a éste el primer escalón de una escalera bastante pronunciada y pasamanos de madera brillantemente engrasado por miles de manos. Por ésta se subía de tres en tres; después, un pasillo estrecho y semioscuro, a continuación otra escalera sumamente estrecha, con paredes altas a ambos costados. Esta escalera había que subirla de dos en dos; daba a un pasillo más estrecho que el anterior que a la salida se estrechaba como un embudo. En éste había que ir de uno en uno. A los pocos pasos, una puerta pintada en caoba dando la sensación de un negro sucio. Cuando traspasé dicha puerta me quedé paralizado de asco y terror porque no había manera, cuando lo intenté, de volverme atrás.

Era una sala, más bien alcoba, de techo bajo blanqueado de cal y un poco renegrido del humo de las velas; al fondo y formando ángulo entre dos paredes estaba la cruz negra con su víctima artificialmente asesinada y escoltada por dos tricornios de la guardia civil.

Me di a hacer dibujos y estampas de todas estas cosas vistas por mí. No es cosa de explicar ahora de cómo fui a parar a una galería del Hospital de Atocha; lo cierto es que en ella me encontré con toda soledad y silencio ante un túmulo de mármol blanco y sobre él un cadáver de hombre de unos 35 años envuelto en una sábana blanca; la cabeza estaba al descubierto, los ojos abiertos con energía miraban muy lejos, la boca abierta como si quisiera decir algo. Abrí la carpeta y me puse a dibujar con tal tesón que no me daba cuenta de las horas que pasaban; un celador vino a decirme que tenía que marchar.

Me fui al café y allí di color a la cabeza que era de tamaño natural, con una tableta de acuarela ocre y café con leche. Salió tan feroz que no se la podía mirar. Fue este dibujo el que me hizo pensar si valía la pena continuar haciendo cosas que en fin de cuentas no tenían un lado muy positivo. Renuncié a hacer cosas que me pudieran llevar a ver sólo el lado negativo de la vida y que por el contrario debía hacer cosas concretas orientadas a la vida nueva.

Me di a visitar con ardor el museo arqueológico todas las veces que podía y allí me confirmé en la teoría de que el Arte no estaba en el oficio y menos en el perfeccionamiento, sino en

lo profundo de todo aquello por lo que uno lucha y quiere representar con fe y devoción.

En arte, la técnica y el oficio es el peón de brega, la idea convive en el hombre y el hombre la representa como estímulo al pensamiento y como carta de fe lo representa.

Tres ejemplos me hicieron pensar mucho sobre esto. Según mi conocimiento y mi manera individual de pensar, pude apreciarlo en las esculturas de Fidias, Miguel Angel y las esculturas ibéricas descubiertas en el llamado Cerro de los Santos. Las esculturas de Fidias, colocadas en la cumbre como máxima ascensión, que recogiendo todo el pasado en materia escultórica lo elabora al máximo esplendor iniciando el declive de toda una forma de hacer y pensar.

Quiero decir con esto que en él estaba recogida la maestría del pasado y el de su tiempo presente de saber pensar y mirar sobre la grandiosidad del cuerpo humano como fuerza suprema de todas las cosas. Las Parcas de Fidias tienen toda la grandiosidad femenina, respiran al compás de la tierra que las sustenta, miran como el águila al cielo, a las plantas y a los árboles. Hombre turbio aquí no puede mirar y menos pensar; se volverían frías, gigantes impenetrables.

Las cabezas de los caballos de Fidias tienen la forma geométrica exacta, como un signo matemático; es la arquitectura viviente de su época y la de todos los siglos que le antecedieron.

Que el estilo y la forma y el pensamiento lo da el pueblo en todos sus conjuntos. Concretando, para mí, en lo que concierne a la escultu-

ra, Fidias es la perfección inmaculada en la creación ideal de sus Mitos, representada y estilizada en la figura del hombre que mira hacia el infinito de lo que no existió para nosotros, la quimera intuitiva de sus mitologías.

Las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos era lo que despertaba en mí deseos de profundizar y estudiar este caso para el que no tenía ninguna preparación ni antecedentes de lo que todo esto pudiera representar como época determinada.

Quiero hacer constar que mi situación como persona ilustrada era la de un semianalfabeto con grandes deseos de ver claro y con las mejores intenciones del mundo. Lo cierto es que me acometieron unos fuertes deseos de profundizar en dichas cuestiones. Sé bien que en lo que voy a expresar se verá una monstruosidad de querer sentar cátedra de lo que no se entiende, pero así ha sido siempre: entre las barbaridades y las perfecciones de otros, se han podido poner en claro muchas cosas que hubieron permanecido turbias. Para mí era claro que me encontraba ante unos objetos escultóricos contrahechos de estilo y oficio de otros semianalfabetos como yo, con la variante de contar para ellos con un puñado de siglos menos. Entremos de lleno a tratar el asunto que interesa, porque presumo que de no hacerlo nos llevaría a conclusiones nada graciosas.

Como decía anteriormente voy a tratar de describir una de las arte sobre las muchas que el mundo tiene y entre estas están las esculturas del Cerro de los Santos. Lo primero que sorprende es que siendo esculturas de carácter re-

ligioso, fuera de toda escala culta, estuvieran a la perfección humana; que siendo un arte rudo en escala de 40, 60, 90 centímetros, tuvieran la talla de obras gigantes y profundamente humanas, sin muestras de oficio y artificio, algo así como si la naturaleza las hubiera labrado por su propia cuenta.

Es la misma impresión que me deja un hombre con condición de saber cantar con estilo y gracia profunda de todos sus antepasados y que montado en un borrico, por cañadas, montes y lomas, sin tramoya ni teatro va cantando a solas entre el cielo y la tierra y que uno oye de cerca y de lejos como si la propia naturaleza cantara con su propio viento y moviera el rumor de todo lo que ha existido y existe, y uno nota cómo este sonido ahonda en el alma. Porque este canto a solas lo despierta la brisa entre matas y piedras, los ríos, los barbechos y las sementeras, que es para mí la profundidad y la continuación de los pueblos y lo profundamente humano; en una palabra: lo que se da en llamar la savia.

Por esto y otras cosas que no son del momento de explicar aquí, no me gustan los cantantes de ópera, sean buenos o malos, aunque reconozco su mucha cultura y perfección de oficio, que en arte es el punto menor, como la demuestran estas esculturas del Cerro de los Santos y por este mismo motivo no me gusta Miguel Angel a quien considero como un hombre genial, con oficio y talento, carente de toda humanidad, hombre fanático y religioso en sus concepciones y en su duro trabajo. Era una fiera atada con cadena a la silla pontifical.

Aquí hago el punto final por la mucha prisa que tú tienes en tener contestación a tus dos famosas cartas-cuestionario, que ha seis meses mandaste. Únicamente te pido tengas un poco más de paciencia, de la mucha que ya tienes, y yo te prometo de aquí en adelante dejar de ser tortuga para pasar a galgo.

Como verás, este relato queda interrumpido. El resto que queda de lo que pudiéramos llamar primera parte, consiste en mi primer encuentro con el pintor Barradas, fecha 1925.

Alberto

ESCRITOS SOBRE ALBERTO

Todos le llamábamos Alberto y casi nadie se acordaba de su apellido. Alberto a secas, era suficiente, porque sólo había un Alberto.

Era un hombre de recia y honda personalidad, con un formidable sentido del humor y una gracia socarrona y bondadosa al mismo tiempo.

Era un hombre muy grande, como aquella escultura que presentó en la Exposición de París y que habría que buscar ahora, saber dónde está.

La obra de Alberto ha influido considerablemente en muchos artistas de nuestra época, en muchos artistas importantes.

Con sus teorías y su obra suscitó una inquietud creadora e impulsó los movimientos artísticos de vanguardia que rompieron en España con el academicismo, con el conformismo reaccionario.

Recuerdo dos anécdotas que caracterizan la concepción artística de Alberto de una forma muy concreta:

Una vez, entrando en una casa moderna, dio Alberto un gran puntapié a un tabique y lo tiró: «Esta casa no es buena —dijo Alberto—. Como las casas modernas, el arte que no resiste las patadas no es bueno».

Otra vez, Alberto me contó lo siguiente: Había en el Museo del Prado un copista que se volvió loco. Y es, al estar copiando un cuadro donde había 33 pajaritos, Alberto pasó por allí, los contó, y vio que en la copia le faltaba uno. Volvió a contar el copista, y faltaban dos. «En Ciempozuelos terminó el hombre —decía Alberto—, a resultas de aquel error».

A menudo recuerdo esta historia de Alberto, no sólo por su gracia, sino por su contenido crítico contra el arte de pura imitación.

Era un hombre muy grande, un hombre muy grande, nuestro Alberto.

Pablo Picasso, 27 de octubre de 1963

(Prefacio de la Monografía sobre Alberto, publicada por Editorial Corvina (Budapest), que sirvió de prólogo al catálogo de la muestra celebrada por el toledano en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid).

ALBERTO AQUI, 1970

TOLEDO desde el aire es de ceniza,
polvo petrificado, barro frío candente.
Es así o así yo lo recuerdo
como a tí hoy, pan de arcilla,
panadero de piedras de los ríos,
largo y de llamas lenguas verdes Greco,
ventarrón amarillo de llanuras,
de cal quemada por el tiempo. Vienes,
te traigo ahora desde lejos
y te transporto a allí,
ahora que ya no estás, porque cuando pudiste

en las puertas faltaban las aldabas
y ni el llanto ni el golpe de la mano
podían hacerse oír a través de los hierros y
[conmover los goznes.

Pero de todos modos, mira:

El ojo de la llave no ha sido tan pequeño
como para no entrar tus toros especiales,
el pájaro que bebe traspasado el pecho por la
[aurora,

la perdiz caucasiana,
esas graves mujeres populares que salieron
de tí como amasados moldes para líricos panes
[cotidianos,

los inventados gallos y gallinas
y ese último cazador de raíces,
todo él raíz y anhelo de adentrarle y salir de la
[tierra.

Oigo, oigo ahora tu voz y tu latido
de vino y de cebolla, de sartén y alcarrazas
y cucharas de palo que palmean y resuenan por
[tí,

por los ríos de greda desangrándose
y las mesetas pálidas
en las que los molinos harineros,
Alberto, Alberto Sánchez,
gritan girándole en sus aspas.

Rafael Alberti. Roma, primavera 1970.

(Poema incluido en el catálogo de la exposición celebrada en el Museo Español de Arte contemporáneo, Mayo-Junio, 1970).

PARA ALBERTO SANCHEZ, ESCULTOR DE TOLEDO

A tí, cal viva de Toledo, crudo
montón de barro, arcangelón rugiente,
contra un violento, tórrido inclemente

Apocalipsis del horro, grecudo.

A tí, al que el Tajo en su correr agudo
le arrojó el mejor canto de su frente
y un pájaro de piedra transparente
centro en el hueso mondo de su escudo.

A tí, aunque cerca, pero tan lejano
hoy de frío invierno castellano,
de aquel en sombras sumergido rueda,
vengo a decirte: A caminar, hermano.

Que muy pronto en la palma de tu mano
con nueva luz se amasará Toledo.

Rafael Alberti

(Escrito en Moscú, febrero, 1956. Publicado por «Litoral», n.º 17-18, Málaga, Marzo, 1971).

La exposición de Alberto no llega demasiado tarde. Porque nunca Alberto se hizo ilusiones sobre los que podían entenderlo, ni dónde ni cuándo. Todo el tiempo para admirarlo es justo: entonces y mañana. No vamos a seguir disputándonos por este tipo de cosas, que son en el fondo la historia de España.

Ahora juntémonos para ver y tocar las invenciones, descubrimientos, las arcillas, minerales y palomas que trajo Alberto como un don natural y que constituyeron la razón de su existencia.

Yo pienso como cualquier mortal, que más vale tarde que nunca, y que aprovechemos estas puertas que se abren para que entre por ellas mi huesudo amigo, el imponderable, el genial Alberto Sánchez, panadero de Toledo y escultor de España.

Pablo Neruda. Moscú, 18 de abril de 1970

(Texto incluido en el catálogo de la exposición del Museo Español de Arte Contemporáneo).

EL ESCULTOR ALBERTO

El mismo esfuerzo que hace la tierra para crear una verdadera montaña de presencia imperial, y surcada, sin embargo, por infinitos detalles, ha padecido la especie y la raza para levantar la obscura y gigantesca estructura de Alberto el escultor. Ha costado muchos años de tierra impulsar sus insondables, poderosas, tenebrosas raíces; ha costado muchas llamas producir su corazón victorioso; ha significado muchas estaciones de sombra negra y luz calcárea producir esta asombrosa magnitud, subiendo desde las pisadas del instinto hasta la inteligencia impura y verdadera. Es un árbol.

Es Alberto, sin duda, la más arriesgada aventura de la plástica española, la más atrevida exploración dionisiaca del mundo ibérico. Mientras los viejos artistas estilizados —hablo sólo de los más dignos— se agarran a la rosa y la ejecutan en interminables aforismos de odio senil, la juventud madura y seca de Alberto da golpes de cabeza y de martillo a lo desconocido y abre huellas y túneles en el suelo y en el cielo, dejando en ellos para siempre sus inconfundibles pasos de sangre. Estos nuevos caminos por los que creo, honestamente, han de pasar muchas generaciones, plásticos actuales y venideros, no muestran dulzura ni complacencia personal, sino áspera presión orgánica, acérrima lucha, violento sacrificio vital. Su mundo formidable disgustará y asustará al barbudo confitero poético, al eclesiástico en miniatura, en general, al terrible burócrata productor de «arte» vendible, comestible, porque su contextura impresio-

nante, su transfigurar geología, su descubrimiento acerbo, sus extensiones toledanas llenas de piedras y fantasmas, deben por fuerza asustar pánicamente a hombres y mujeres ya catalogados por la muerte.

Acompaña a Alberto el creciente canto temible de los impulsos sexuales, que en él dejan su mácula y sus feroces cicatrices, y las formas oceánicas y terrestres persiguen atropelladamente su creación espontánea, de la misma manera que persiguieron al barro original; infundiéndole soplos de desnudez de río, sencillez de soplo de río, y al mismo tiempo patentes de cristal hecho trizas, humedades larvarias, sollozos de culturas sin nombre.

Pero si en el fondo del mar se lo disputa, sólo ha vencido el haz de la tierra. La tierra marca sus trabajos con espacio inasible, con superficies quemadas por el rayo, con áreas que el sol y la luna y el frío han usado, con longitud de arbolados, viñedos y pájaros, vacas, relámpagos y amanecer. Su cara de varón, hecha, como las piedras, con arrugas a la intemperie, ha sido construida por el mismo planeta que a través suyo ha penetrado sus trabajos, dándoles para siempre tejido y temblor de grandeza terrestre.

Pablo Neruda

(De «El Sol», de Madrid. Reproducido en «Repertorio Americano» del 5-X-1934).

EL ULTIMO HOMENAJE DE PABLO NERUDA

Los desgranados, los muertos de rostro de
[tiempo,
los que amamos, los que brillan
en el firmamento, en la multitud del silencio,

hicieron temblar la espiga con su muerte,
nos pareció morir, nos llevaban con ellos
y quedamos temblando en un hilo, sintiendo la
[amenaza,
y así siguió la espiga desgranándose
y el ciclo de las vidas continúa.
Pero, de pronto, faltan a la mesa
los más amados muertos, y esperamos,
y no esperamos, es así la muerte,
se va acercando a cada silla y luego
allá ya no se sienta la que amamos,
se murió con violín el pobre Alberto,
y se desploma el padre hacia el abuelo.

Pablo Neruda
«Obras Completas», Buenos Aires, 1968, t. II, pág. 439.

ALBERTO

Conocí cuatro Albertos. Uno, el que pintaba escenas caricaturescas parecidas a las publicadas, en tiempos, por la revista «El Motín». Las de Alberto seguían una tradición satírica a la que dio particular relieve Sancha. Luego, este Alberto pintó admirables decorados teatrales.

Conocí otro Alberto que contaba historias o cuentos que no eran nunca invención suya sino sucedidos reales en los que él había tomado parte y de la que a veces era protagonista. Picasso ha evocado alguno de ellos: el de los pajaritos, el del tabique...

Conocí otro Alberto que cantaba. Cantaba con una extraña voz oscura, bronca, profundamente desentonada, desgarrada, lamentable.

Del Alberto escultor recuerdo, todo lo contrario que del cantor, la suavidad, finura, transparencia luminosa de sus figuras, de las que

pudiera decirse que seguían «el dictamen del aire que las dibujaba», como de las figuraciones teatrales de Calderón: aparentes fantasmas de una visible realidad melodiosa, por la intensa expresividad de su forma, como la del teatro calderoniano. De esa realidad, de ese realismo, fueron sus construcciones figurativas para el teatro. Recuerdo el magnífico telón que pintó para una desdichada pieza teatral de Manuel Altolaguirre y mía, que se presentó en Valencia durante la guerra, con el pretencioso título de «La Estrella de Valencia o el triunfo de las Germanías», obra de circunstancias y de la que no quedó más recuerdo bueno en quienes la vieron que el admirable telón de Alberto, evocador de las profundas llanuras castellanas que parecían prolongarse infinitamente hasta las esteparias rusas; lo que sucedió, años después, con el film de Don Quijote.

Yo diría que estos cuatro Albertos jugaban a las cuatro esquinas entre sí y con otro invisible, silencioso, el más verdadero, al que nunca conoció nadie, al que adivinábamos siempre solo, en medio de su juego, en su centro, cansado de pedirles candela, lumbre, luz, a los otros cuatro que le quitaban siempre el sitio que él buscaba y al que nunca puso gran empeño en llegar.

José Bergamín

(«Litoral», n.º 17-18, Málaga. Marzo, 1971).

PAJARO BEBIENDO AGUA **(Escultura de Alberto)**

Tu cabeza de pájaro se afila, pico al cielo,
bebiendo agua de charco después del aguacero.

Sube y baja incansable la nuez en tu pescuezo
y tus piernas de alambre se hinchan en el
[barbecho
de, terrones que esponjan su paladar reseco
para crear sus flores de cardos borriqueros.
Ya están invertibrando tu longitud de insecto,
ya eres árbol frondoso de grajos, ya tenemos
—¡oh, ternura infinita, pudorosa de Alberto!—
tu pájaro bebiendo.

En los campos terciarios de Vallecas perdemos
nuestros ojos de antes como niños enfermos,
Petere se entusiasma de chispas verde-yeso,
Caneja, vibra al ritmo de tesos y de oteros.
Segarra afina el silbo despejado del viento
y Benjamín Palencia, tirado por el suelo,
busca frescas materias que le alegren los dedos.
Yo también, contagiado por la amistad, aprendo
las distancias que asume, tan pequeño de
[cuerpo,
tu pájaro bebiendo.

Regresamos nocturnos con nuestros ojos nuevos
y tu amasas tus formas rurales de silencio,
—tus panes de la Sagra, tus libretas de pueblo—,
tus signos femeninos como juncos, tus perros
asustados, tus líricos volúmenes en vuelo
de una tierra que canta con surcos mañaneros.
En tus horas fecundas de oficio y de cemento
recuerdas tus caminos más hondos, tus senderos
más altos, y modelas, ya criaturas de ensueño,
tu pájaro bebiendo.

Pero el dolor acecha bien pensante y violento.
la sangre ama a los suyos y te rechaza lejos,
luciendo como antaño su mascarón goyesco

la España sucedánea se instala en su elemento
mientras nace otra España ya imposible en el
[éxodo
que seguirá soñándola y echándola de menos .
Si, otra España creadora perdura en tu destierro
y al cabo de los años recobramos, ligero
de humildad y de gracia, toledano y soviético,
tu pájaro bebiendo.

Luis Felipe Vivanco

(«Litoral», n.º 17-18, Málaga. Marzo, 1971).

Conocí a Alberto hacia el año 30, aunque mi trato directo con él fue escaso. Recuerdo que un día me contó algo —muy interesante— sobre su infancia o adolescencia, transcurrida en Toledo en donde fue algo así como aprendiz de herrero o tal vez panadero: Se trataba de una serie de peripecias que ocurrían en una escalera que comunicaba, su cuarto del primer piso con la herrería o panadería. Su rostro parecía tallado en madera de olivo. Irrracionalmente asocio su expresión a la del caballo. No conozco su obra. Soy poco sensible a la escultura.

Luis Buñuel. Madrid, 24 de enero de 1971

(«Litoral», n.º 17-18, Málaga. Marzo, 1971).

ALBERTO SANCHEZ, DE TOLEDO

Puesto que Rafael te ha puesto en verso claro —y ya te lo mereces como la luz del día—, abramos por la página de España tuya y mía, el aire.

se vuelve para ver narrar un caso raro.

Subido en tus palabras, gesticulantemente, das cuerda a tus historias reales y espectrales, el aire

herramientas
y sal por el portón
trasero de la casa,
que el que dá al campo. Procura
que sea al alba,
lo mismo que en Bargas la primera
vez. ¿O acaso fue en Argamasilla?
Dichosa edad...

 No mires
atrás. Camina. Ya
nunca estarás
solo.

Juan Rejano. Moscú, noviembre, 1959
(«Litoral», n.º 17-18, Málaga. Marzo, 1971).

SALON DE ARTISTAS IBERICOS

Alberto. Insólito caso de amor al arte y de vocación. Alberto es un obrero panadero, que se gana su vida trabajando toda la noche en una tahona por unas pesetejas, y en sus horas libres dibuja y hace escultura. Expone una excelente colección de dibujos y varias estatuillas. ¿Dónde y cómo ha aprendido y practicado este hombre el oficio artístico? Por lo visto, en ninguna parte. Únicamente su buen amigo Barradas le ha dado consejos de experto y alientos. El maestro es bueno y el discípulo es de los que no pierden ripio en la lección. La escultura de Alberto es, en sus líneas generales, de tipo abstracto, y recuerda levemente, acaso más por el concepto que por la concreción, a ciertos escultores modernos alemanes. La figura humana se le reduce, como una construcción arquitectónica, a un conjunto de planos ligados entre sí

en virtud de un latente sentido matemático de la proporción. Pero junto a este sentimiento geométrico se da en la escultura de Alberto el sentido del carácter, y éste surge siempre —algunas veces algo abrumado— entre las figuras geométricas que lo aprisionan. Véanse las estatuillas que titula «Obrero vasco» y «Ciego de la bandurria». El «Obrero vasco» está plantado con reciedumbre extraordinaria, y aun se acrecentaría probablemente su sólida impresión monumental si Alberto no se hubiera prodigado más de la cuenta en hacer y abultar los plenos de la blusa. «El ciego de la bandurria» es admirable de carácter y emoción. Cuando Alberto sabe dominar su propensión a fragmentar la forma en facetas geométricas su obra aparece en (.....) «Maternidad», «Mujer de Castilla», «Buey».

Los dibujos de Alberto tienen no menor interés. El sentido de la forma y el carácter están grandemente desarrollados en este autodidacto, a quien sin duda nada han dado las enseñanzas oficiales, pero tampoco nada le han quitado, y suele acontecer con frecuencia, dada la actual organización de los estudios artísticos en España, que más quitan que dan. En estos dibujos hay casi siempre gran solidez de trazo —se advierte en su autor temperamento constructivo de escultor y sentimiento infalible del carácter. Véase el dibujo de las máscaras, que algo recuerda a Goya, el del trapero, tan rápido, suelto, conciso y entonado, y los de grupos de mujerucas del pueblo; pero, sobre todo, el de una mujer con los brazos cruzados y la cabeza inclinada y envuelta en un pañuelo, que tiene no sé qué admirable aire medieval.

Caso extraño el de este artista. En lo exterior, trae el recuerdo del pintor francés Rousseau, el aduanero; pero en lo íntimo se diferencian grandemente estos dos hombres. Lo que va de un francés a un español. En el fondo del arte del buen francés late la gracia sensual, la campechanería del hombre de buena salud e inmejorable apetito, un no sé qué de alegría y frescura infantiles. Alberto tiene poco de niño y sí una severidad y una especie de amargura que es muy de nuestra tierra de Iberia. En mal lugar ha nacido para poderse libertar con el trabajo del arte del trabajo del proletario. Creo que no se halla mal avenido con este último. En todo caso, es un noble ejemplo de entereza y moralidad.

Juan de la Encina

(«LA VOZ», 9 de junio de 1925).

ALBERTO ESCULTOR

Ayer, Chana Orloff, artista de óptima plenitud. Hoy, un compatriota cosecha en ciernes del más intrigador y poderoso dramatismo.

Te digo, lector, de veras que conozco pocos momentos vitales de tan emocionante solemnidad como este trance del genio cuando marcha al encuentro de la vida, lleno de luz y al mismo tiempo ciego, ciego por la propia luz, que, de puro fuerte, deslumbra; amenazado a cada paso por el ejército de furias, que aullan y acechan siempre, celosas y enconadas, contra cualquier signo de heroicidad espiritual; bordeando a cada instante los precipios más irreparables y, no obstante, pisando con firmeza, con audacia, con

la sonriente y animosa valentía que da la fe, que sólo da la fe: la visión íntima de algo que no se sabe aún en qué consiste y que, sin embargo, convence.

¡Qué tormenta apasionada la conversación con hombres de este poderío...! Se ensombrece todo en un momento y nos domina el sobresalto y el miedo de que va a perderse aquel hombre; noche negra; el genio parece un viento loco y obcecado que va ciego a estrellarse, nos sobrecoge por un lado y nos irrita por el otro su insensatez tozuda y arrogante pero de súbito hay un relámpago de luz y vemos por aquella grieta del Cosmos que la tiniebla anterior preparaba el centellazo. A veces el contraste es más conmovedor y más inesperado todavía: cuando la cerrazón parece más amenazadora y torva, distinguimos allá en lo alto, por un boquete de las nubes, hinchidas y siniéstras, un claro de cielo azul, y allá, puro, un lucero.

Siempre, en todo caso, tenemos la sensación de habérnosla, sin duda, con una fuerza cósmica de excepcional intensidad.

Alberto, hombre fabuloso

Cuenta Schopenhauer, para evidenciar la fuerza de la voluntad en la naturaleza, el caso de una simple hierbecilla que llegó a levantar una baldosa de la acera; tal era el violento imperativo de llegar, creciendo, a la luz, que dentro de su ser pugnaba y forcejeaba.

El caso de Alberto es algo parecido. Nació con una montaña encima; pero se resquebrajó la montaña. La vida de Alberto es una fábula

que podría titularse así: «La hierbecilla y la montaña».

Esto, que dicho así en metáfora, parece un floreo de retórica, adquiere su fuerza verdadera cuando se cuentan los hechos, mundos, y escuetos, y reales.

Alberto, lector, era panadero. En la boca del horno cumplía las horas de trabajo enorme que suponía el esfuerzo de mozo de pala.

Este hombre, en esa situación, ¿cuándo y de qué modo sintió el ansia, la inconcebible comezón de dibujar y de esculpir? No podía decirlo él mismo: no lo sabe.

Pero nosotros, que le conocimos en los días en que por primera vez había comprado unos lápices de colores de chico de la escuela, podemos asegurar que incluso ignoraba el uso de los colores, y podemos asegurar que hemos visto un dibujo —y finísimo por cierto— en donde las dos notas de color —sanguina, llamémosla así, y blanco de yeso— estaban conseguidas, la primera con un pedazo de barro de modelar, y la segunda, con un pedazo de yeso de la pared de su casa.

Las primeras coloraciones fueron —aún le dura a veces la obsesión— el rojo y el azul del corriente lápiz de oficina. Sus medios económicos, escasos, y su escasa decisión de pintor incipiente, no le habían permitido la adquisición de materiales en cualquier tienda «formal» de objetos de pintura. Compraba en los estancos los lápices y el papel de barba, cuando no de estraza, donde dibujaba.

Y de esto no hace tanto, lector: hace seis años no tenía Alberto la menor noción del dibu-

jo (?). De maestros, no hablemos... ese gran maestro... según dicen es el Tiempo... que quitarse las horas del sueño. Las horas que le quedaban libre después del trabajo agotador de la tahona, eran pocas para la sed apremiante que Alberto sentía: sed de dibujar o modelar; sed de hablar de arte con quien fuera, ya con el primer compañero de oficio que le pudiera servir de pretexto para dar un escape de válvula a la presión interna; ya con los faroles o con el cielo de la noche, si se encontraba solo; ya, tiempos más tarde con Barradas y demás compañeros de literatura y de arte que halló en el café de Atocha, donde le acogieron desde el primer momento, viendo en él su gran fuerza y la valía personal de un carácter como el suyo.

Alberto necesitaba «vivir» su verdadera vida: aquella que consistía en trabajar, enormemente horas y horas, luchando como un león con el barro o con el lápiz; devorando más que observando las formas que se le ofrecían en el café, y en la vecindad de su casa, y en la panadería; aquella que consistía en oír conversaciones para aprender con asimilación y avidez de tierra seca; o que consistía en hablar, porque se agolpaban en su caldera anímica las impacencias creadoras y necesitaba la expansión de la confianza, la exteriorización de aquel tumulto interno arrollador que le nacía a borbotón, como aluvión represado.

Necesitaba vivir su nueva vida. Y como no podía abandonar su otra vida, la del trabajo panadero, vivía las dos, suprimiendo la del sueño. Muchas veces, cuando a las dos o las tres de la mañana nos despedíamos de Alberto, para ir

en busca del sueño, Alberto se encaminaba a la tahona, para empalmar la vigilia emprendiendo de nuevo, sin haber descansado, su tarea. Muchos, muchos días, hubo de dormir dos horas, tres horas. Luego, en su época última de oficio, ni eso: «no dormía nada». Cuando le dijimos, al enterarnos de aquella conducta suicida, que descansara por lo menos tres, cuatro horas, nos contestó: «Si... al sueño no puedo ya ven...».

El sueño, sin embargo, le vencía; llegaron días en que no le era ya posible sentarse... barro, en la soledad de su taller, porque se quedaba dormido. Entonces cogía... barullo del café... café de Atocha... ver por aquella época un hombre que desplegaba de pronto un enorme papel... papelón compuesto con varios trozos más pequeños de papel empalmados con... y comenzaba a dibujar lo primero que se le presentaba por delante.

Alberto, en Africa

Su primer paso fue digno de un ancestral cavernícola: cogió una piedra y la esculpió. Era en Africa; estaba de soldado; en el camino en un fortín; cinco europeos y un grupo de indígenas. Vendidos, en cuanto a los indígenas se les antojara entenderse... enfrente otros que en las chumberas de... «paqueaban» de noche o de día... a los indígenas no se les ocurrió la venta, y Alberto vivía entretanto allí paradisiacamente, convirtiendo las piedras en figuras. A veces rondaban los chacales; a veces las balas. A la media hora de despedir a unos amigos en la estación de Tixtuti, morían los amigos de dos tiros

en los riñones, y Alberto se salvaba por una racha de suerte, que les había hecho despedirse, cuando los amigos insistían que se quedara con ellos... Pero ¿qué importa el peligro si había en el mundo aquel piedras y tiempo para labrarlas? Tanto vivía Alberto en sus glorias, que al exponer en Melilla, campamento de Asseta, aquellas obras de piedra que esculpía en sus ocios de soldado, hubo un jefe que le llamó para enviarle a la Península, pensando acaso que un hombre de afición tal merecía otro destino y que allí podía una bala cualquiera truncar un porvenir tal vez glorioso. Alberto, con gran estupefacción del jefe, se negó: «Yo no me vuelvo a España». Había una razón en España, la necesidad de atender su oficio podía mermarle aquellas horas de que disponía en el campo para dedicarse a la escultura. Y había otra razón: la vida de campaña le entusiasmaba. «¡Que optimismo!», exclamaba de pronto recordando con nosotros la vida de guerra. Alberto, el hombre que al entrar en filas intentó desertar, cambió más tarde de sentir, cuando vivió en el Ejército. «El Ejército... —exclamaba la otra noche— qué gran escuela de hombres!...» El quería continuar a todo trance en aquella escuela de hombres, que para él era también escuela de escultura.

—Pero bueno, ¿tú que quieres? —hubo de preguntarle otro jefe, al ver que aquel soldado se obstinaba en no volver a la Península.

—Pues que me dejen trabajar —contestó Alberto, lacónico.

Y le dejaron. No sólo le dejaron: le buscaron ocasiones para que trabajara.

—¿Tú te atreves a restaurar la iglesia de Chafarinas?

Alberto se atrevía a todo.

—Cuando desembarqué en Chafarinas, y me encontré con aquella iglesia tremenda, empecé a disminuir y a sentirme chiquitito... ¿Dios mío, qué hago yo aquí...? —me dije yo—. Pero comprendí que hacía el ridículo más espantoso si me acobardaba.

Restauró toda la iglesia: el interior y la fachada, y esculpió ...puse en una mano los dedos en abanico —dice Alberto—, y todo el mundo se asustaba creyendo que yo estaba loco. Tanto, que nadie quiso sарcarle una fotografía, porque creían que era un mamarracho. Pero cuando la colocaron en su sitio y le vieron desde abajo, hacía un gran efecto.

Alberto se disciplina

Sin embargo, aquel picapedrero comprendió que para el arte no basta inspiración; que hace falta una previa disciplina, un ejercicio de la mano. Y como casi todos los músicos grandes, comenzando instintivamente por cantar, detienen su afán canoro y se someten al estudio matemático del contrapunto y la armonía, así también Alberto comprendió que necesitaba someterse al aprendizaje del dibujo.

Estaba ya en España y ya de panadero. Por entonces le conocimos. Ahora estaba en guerra con un enemigo más temible y mucho más implacable que el moro: la necesidad de ganarse, con los panes de los demás, el pan suyo y de los suyos.

Hubiera muerto, de fijo, en aquella pelea insensata contra el sueño. Pero sobrevino la Exposición de Artistas Ibéricos; expuso Alberto seis obras, y se decidió con ese motivo un proyecto que venía ya proyectándose entre los amigos que... solicitar una pensión a su favor a la Diputación Provincial de Toledo.

La Diputación, con un gesto del que no habrá de arrepentirse jamás —desde luego en la actualidad está muy satisfecha de la decisión tomada—, concedió la pensión en el acto.



Ahora, gracias a ello, trabaja Alberto a su sabor: y con el trabajo vienen frecuentes, reiterados, significativos, los síntomas de triunfo. En la Exposición de Artistas Ibéricos hubo una persona extranjera que pidió precio de las obras de Alberto —el caso fue citado por Eugenio d'Ors en «Blanco y Negro»— por ser las obras que más le habían interesado entre todas las expuestas. En el Concurso de Estado del año siguiente crearon una mención especial, no existente en el reglamento, para compensar de algún modo el hecho de no haberle dado el premio. No hace muchos días, en la pasada Exposición Franciscana, entre varios amigos del arte, hubo quien recordó este concurso y comentó la injusticia cometida al no conceder el premio a Alberto. En otro concurso posterior ganó el premio Ferrant, o que no podía por menos de ganarlo, tan primoroso era su envío; pero tuvimos ocasión de presenciar la visita del Jurado a las obras de aquel concurso, y pudimos ver que, después de la obra de Ferrant, era reconocida la de Alberto como

la mejor y muy superior a las restantes. En el concurso de este año no se han contentado con menciones honoríficas ni con elogios «platónicos»: ha sido para Alberto uno de los accesits concedidos.

No se trata, pues, de meros triunfos de escuela, entre compañeros de café, más o menos ligados al escultor por amistades personales o partidismos de tendencia, se trata de sanciones oficiales, por Jurados heterogéneos y ortodoxos, en libre competencia con quince o veinte escultores.

La obra de Alberto

La obra de Alberto lo merece. Habrá, sin duda, entre los escultores españoles que buscan hoy una fórmula personal para su arte, varios que sepan ejecutar con más corrección que Alberto una «academia». No sé de ninguno que nos ofrezca un caso como éste de encrucijada abierta a los cuatro vientos cardinales de la escultura. Las obras que reproducimos en estas páginas darán, probablemente, una idea poco aproximada; la fotografía les quita vigor y en la reproducción pierden parte de lo que conservó la prueba fotográfica. No obstante, espero que puedan apreciar los lectores la aptitud del autor para lograr, con igual sensibilidad, la fuerza en el Carretero; el acierto con que llega, en la estilización decorativa del ropaje, al conceptismo escultórico y la discreción con que respeta, en medio de ese juego intelectual, la emoción de la parte humana. Espero que podrá vislumbrarse en las reproducciones el doble propósito de emo-

ción viva ante la criatura humana, por un lado, el propósito, por el otro, de engrandecer la interpretación humana hasta elevarla a la categoría de ídolo. Cada figura de Alberto es un icono religioso; ...su fuerza grave, que inviste a la figura de trascendentalidad.

Estas obras, no obstante, son primicias de su labor; muestras de su período primero de aprendizaje. Las posibilidades de Alberto rebasan con mucho lo que hasta ahora realizó. Pero de esto tendremos ocasión de hablar cuando Alberto realice, dentro de unos meses, la Exposición de obra inédita que está preparando.

La trayectoria de Alberto

Si no tuviéramos confianza en la discreción de Alberto, sentiríamos escrúpulos al elogiar de este modo. Un elogio precoz puede ser nocivo y catastrófico para el artista que se encuentra, como se encuentra Alberto, en ese período de formación en el que toda severidad es poca; en que se necesita una tensión enorme, una exigencia cada vez mayor consigo mismo; una desconfianza cruel ante la obra realizada una esperanza sostenida solamente por lo que falta todavía y no por lo que se tiene.

El rigor, necesario a toda formación de personalidades artísticas, debe de ser mayor en el caso de Alberto, porque su aspiración, precisamente por su profundidad y por su audacia, requiere un equilibrio sutilísimo y preciso, más difícil de conseguir que cualquier otro.

En Alberto hay un propósito de síntesis compleja que exige un tacto enorme. Y ese propó-

sito de Alberto no proviene de un modo caprichoso de su temperamento; proviene de sentir para su obra una necesidad que es propia de todo arte actual.

Tres características podríamos señalar en esta necesidad sentida por Alberto:

La escultura debe ser arquitectónica.

La escultura arquitectónica y monumental debe ir a la calle, al comercio, a la vida pública misma.

La escultura monumental así entendida debe participar, pues, por un lado, del arte arquitectural y de la máquina: de la belleza eterna y clásica de hoy, de ayer, de siempre; y debe, por el otro, participar de las formas que los mecanismos industriales van incorporando al arte cada vez con más abundancia, y cada vez con más derecho a que vayamos considerando el mecanismo como el origen del estilo peculiar y definitivo de esta época.

Es un hecho notorio. El puente, la torre telefónica, el «hangar», el «auto», el aeroplano, la locomotora, la grúa, el disco de señales, el casillero americano y la retorta del químico, o el quirófano, o la dinamo, o el cuarto de baño a la moderna, constituyen un tipo de expresión...

La escultura —al... determinada escultura— habrá de... con esa tendencia. Existe para ello un inconveniente, una dificultad. La escultura ha sido siempre construida a base de forma humana o de formas orgánicas, biológicas. Ni la arquitectura ni la máquina se construyen con arreglo a esas formas. La escultura, pues, se encuentra en un punto de cruce peligroso: o se atiene a las formas naturales, y desentona, por

lo tanto, de la máquina y de la arquitectura, o sigue, como éstas, el camino de las formas libres.

Alberto va, en parte, y en determinadas obras en proyecto, a seguir este último camino. Pero este camino, posible y legítimo del todo, no puede o no debe, sin embargo, ser único y exclusivo. La alusión y la glosa humanas requieren su atención. Hay, por lo tanto, que encontrar una estilización determinada que atienda a las formas naturales y las interprete al mismo tiempo en un sentido propicio a la construcción arquitectónica: al juego libre y puro de los ritmos y volúmenes.

El acierto en este terreno es cuestión siempre de adarques, de una línea en más o en menos. Se exagera lo abstracto y se cae en lo monstruoso o se cae en la parodia. Se exagera lo humano y se pierde la armonía propuesta. El punto de enlace entre una y otra dirección ha de ser, efectivamente, un punto.

Alberto tiene aciertos extraordinarios en este respecto. La cabeza de Góngora enviada por Alberto al último concurso del Estado era un ejemplo, certero y audaz, de realización de este género.

Días pasados, entusiasmado Alberto por los triunfos recientes de los aviadores trasatlánticos, exclamaba con su pintoresca manera de hablar, formidable en ocasiones:

—Estos hombres, con el mecanismo moderno, nos están cambiando la vida... No sólo en la mecánica, en todo, hasta en la moral... Hoy tenemos ya que ser limpios a la fuerza; en arte como en todo...

El modelado poderoso de la cabeza de... algo que sólo puede conseguirlo un hombre así, decidido a jugar limpio. Está modelado por planos y por aristas geométricas precisas requieren, para enlazar un músculo con otro, para conjuntar dos arabescos, la misma exactitud que en mecánica para ajustar un copinete al cigüeñal. Precisión, claridad y juego limpio: ahí se encuentran hoy la mecánica y el arte.

En la Exposición de los Ibéricos, ante una figura de buey que Alberto presentaba, hubo de decirnos alguien:

—¡Pero si parece una máquina!

Lo decía como queriendo señalar un defecto de la obra, y sin embargo, en ello estaba su fuerza. Tenía aquel buey algo de máquina, y no era, empero, una máquina: era un buey. Era que estaba en el punto de intersección a que antes aludíamos.

Ahora, últimamente, cuando el envío de Alberto al Concurso Nacional para el monumento a Góngora, hubo también alguien de señalar como reparo de la obra que ha merecido el accésit la observación de que un pájaro que en el brocal de la fuente presentaba al espectador sus alas abiertas «parecía uno de esos pájaros que ponen actualmente en los tapones del radiador de los "autos"».

—Pues eso precisamente —dice Alberto triunfal—, eso es precisamente lo que quiero... y la cuestión es que laven...

Lo ven, amigo Alberto. Pero se les ha metido en la cabeza no hacer caso, de sus ojos, y hacer caso, en cambio, de sus dogmas. No ya de sus teorías —¡ah! si por lo menos tuvieran teo-

rías—, sino de sus fórmulas dogmáticas, de prejuicios aprendidos y nunca analizados. Pero eso es cuestión de tiempo. Usted siga —como estoy seguro que habrá de seguir— trabajando con ahínco y haciéndolo cada vez mejor. Lo demás habrá de venir solo.

Manuel Abril

EL ESCULTOR ALBERTO

En la nueva escultura española, Alberto viene a ocupar un lugar de debate, un clima sensible. Desrealizadas sus masas, se precipitan en el terreno plástico con una frescura y suavidad de presencia, que no excluyen, sino delatan, un vigoroso contenido.

¿Qué es lo que tienen dentro estas masas de Alberto y qué es lo que tienen fuera, en los arqueados lomos que detienen nuestra vista? Materia cósmica, fluidez, incandescencia. La capa que cubre esta fluidez, lo que constituye en la plástica nuestro horizonte visible, parece una delgada película y el extraño sostén que detiene el contenido, la última barrera de un estado pre-existencial, de creación. Alberto va aquí más allá de la necesidad expresiva de los primitivos. De la película hacia adentro, sus objetos encierran una energía sin servicio, una fuerza poética incontrolada, una construcción.

¿Pero qué tienen fuerza, en los arqueados lomos, en las vertebraciones de sus juncos, en la lisura nerviosamente fría de sus tubos? Dibujos racionales, rigores geométricos, aritméticas plásticas. El artista despierta y en plena conciencia sorprende el trance de sus masas.

Brancusi ha trabajado unas sustancias intidas, sometidas a un conocimiento geométrico, a una expresión racional. Frente a Brancusi, Arp nos da en sus masas recientes un coágulo subconsciente, de puro valor universal.

Ahora Alberto, si tenemos en cuenta más sus manifestaciones teóricas que su obra plástica, pretende dotar estas masas de un concepto antiuniversal, de un nacionalismo como las cartas de los vientos que circunscriben a zonas geográficas la presencia y poder de determinadas corrientes. Por esto, al hablar del escultor Alberto tenemos que hablar, también, de su zona universal y de su zona nacional, de esa naturaleza y vecindad con que dota sus formas inventadas. Y decimos que su arte ocupa un clima sensible, un lugar de debate, anticipado en sus teorías, en las que se presiente la región y lo cósmico deviene hasta la concreta denominación del detalle geográfico.

«Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana», «Esculturas de troncos de árboles descortezados del restregar de los toros», «Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron solas». Vemos aquí un poder lujurioso de un mundo en ebullición, caótico, aún, pero lleno de una bárbara ingenuidad, precisándose en su nebulosa unas formas recién creadas.

Sin embargo, andan estos conceptos mordiendo sus construcciones: «No ser más que un terrón de «castellanas tierras». Rojo viejo de «Alcalá» con amarillo pajizo y matas de manzanilla de «Toledo». Y tener por novia los montes de «Añoover de Tajo». Y figuras como palos que an-

dan envueltos en mantas pardas de "Béjar" », etc.

Este es el puente que atraviesa Alberto, uno de los jóvenes escultores más vigorosamente dotados. Indicamos la autenticidad de sus materiales cósmicos, de sus elementos desnaturalizados y de su fina calidad constructiva. Pero junto a sus elementos positivos no tratamos de escamotear el problema nacional que se le presenta al arte nuevo y la división que ello ha provocado en el mundo, originando dos bandos, uno de esencia nacional, entroncado a la tradición y localizado a una esfera racial y otro libre en el tiempo entroncado al valor humano y a la continua recreación del universo.

Eduardo Westerdahl

(De la revista GACETA DE ARTE. Tenerife, sep-oct. 1934).

UN HIJO DEL PUEBLO, PANADERO Y ARTISTA, COMO GORKI

¡El pueblo! ¡Siempre el pueblo! En su entraña viva hay gérmenes inagotables, se crea una energía imperecedera, siempre renaciente. Y si es pueblo de pueblo, mejor. En él está la compensación de salud a la gastada vida ciudadana. En él se conserva la integridad de la raza en sus componentes elementales, en sus líneas más simples y acusadas, y sobre todo, en su ingénita fortaleza.

Algunos pensadores han visto en el pueblo español, en el pueblo que trabaja en las ciudades y en los campos —el pueblo pueblo—, una energía virgen, pronta a dar magníficos frutos. Es cierto. No todo es indiferencia, cansancio y falta de voluntad en la vida española; porque si

esto ocurriera no sería posible una existencia como la del escultor Alberto, cuyas obras se exponen, en la actualidad, en la Exposición de Artistas Ibéricos.

Quédese el análisis y la valorización de sus esculturas y dibujos para el crítico de arte. Al cronista toca el comentario de su existencia: una existencia humilde, obscura, y sin embargo, extraordinaria.

El escultor Alberto —así firma sus trabajos—, que ha tenido la virtud de cautivar con su arte la atención de críticos y espíritus sutiles, es un humildísimo obrero panadero. Tras la sorpresa de la revelación, viene al instante a nuestra mente el recuerdo de que también fue panadero Máximo Gorki.

Hay más de una semejanza entre la vida ya declinante del gran novelista ruso y la vida moza de este escultor castellano. Los dos han salido del pueblo, los dos conocen la pobreza y el trabajo annual, los dos toman del pueblo los elementos de su arte.

De tanto vivir metido en sí mismo, el escultor Alberto tiene un aire huraño 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.

Pudo servir de modelo al Greco, no en sus retratos, sino en uno de sus cuadros religiosos, para uno de sus santos. Para que esto fuera más posible, el escultor Alberto ha nacido en Toledo.

Frente al continuo ejemplo de las vidas sin voluntad y sin ideal, es grato poner este otro ejemplo de una vida que no es más que esto: un ideal y una voluntad para lograrlo.

Sus ojos de niño se abrieron a las maravillas del arte en su ciudad natal. El gigantesco sueño de piedra que es todo Toledo se le metió en el alma, y empezó a soñar. Sueños vagos, sentimientos indeterminados que le hacían pegarse a los grupos de turistas y recorrer con ellos la Catedral, San Juan de los Reyes, Santa María la Blanca... Y en su alma iban cayendo, fecundas como gotas de lluvia, las palabras de los guías, los comentarios de los visitantes. Esa fue su escuela, porque la pobreza de su casa no le permitía otra educación. A los ocho años tuvo que empezar a ganarse la vida.

A los catorce vino a Madrid. Ya se había definido su vocación; pero era necesario seguir trabajando. Fueron años de dolor y desesperación, según nos confiesa. En tanto su espíritu estaba embebido en un sueño de belleza, se veía obligado a trabajar doce y catorce horas seguidas. Desde que anochece, hasta mediada la mañana del día siguiente. A la fatiga se unía la tortura de no poder dedicarse a su arte, o dedicarse a su arte, o dedicarse a él en condiciones desastrosas. Y prefirió morir. La idea del suicidio se le clavó en el cerebro, y decidió poner término a la tragedia de su espíritu. Tragedia honda y silenciosa, creada por el choque entre la realidad ingrata y dura del trabajo diario y su sueño de serenidad y belleza.

Se salvó milagrosamente. Y un hecho ajeno a su voluntad vino a influir de modo decisivo en

su vida: el servicio militar. Iba a operarse un gran cambio en su existencia. Fue destinado a Africa. Eran tiempos difíciles. Pero él marchaba contento, como si se libertara. He aquí un magnífico capítulo de novela psicológica. Allí, en las tierras ásperas del Rif, encontró la paz para su espíritu en el divino ocio que cantaba Horacio, tan necesario para que maduren las obras de arte. En las largas horas de quietud, tumbado sobre una roca y de cara al cielo, en tanto se esperaba el ataque, su imaginación se iba poblando de visiones artísticas, sereno su espíritu ante el peligro cercano. Más heroísmo necesitaba para afrontar su vida de la ciudad que para afrontar la muerte en las tierras del moro.

Volvió de Africa. Habían pasado tres años, y en esos tres años habían pasado muchas cosas. Su oficio había dejado de ser una esclavitud, y el mejoramiento económico y la disminución de las horas de trabajo le permitieron dedicarse, aunque siempre de manera limitada, a su arte.

La casa donde vive con su familia a cuya subsistencia ha de ayudar, es reducida; el barro de modelar es un estorbo y una suciedad: las largas horas que el hijo pasa dando formas al barro es un motivo de inquietud para los padres, que le ven cada vez más dominado por aquello que consideran una locura, cada vez más consumido... Todas son incomodidades y recriminaciones. Pero el escultor no desfallece ni retrocede. Cada vez más metido en sí mismo, cuando está en su casa, si no modela el barro lee en revistas y libros, donde parece buscar afanosamente una respuesta a la interrogación que quiebra su frente. La imagen de Don Quijote es evocada por sus

familiares y amigos. Temen que de tanto leer y cavilar y pasar las noches en claro y los días en la boca del horno se le seque el cerebro, como se le secan las carnes. Se lo dicen, y él, ante esa evocación del divino loco, sonríe... Lo importante es que ya salen de sus manos algunas imágenes modeladas a su gusto.

Una nueva fiebre le consume: la del dibujo. Tiene prisa por grabar los fantasmas de su imaginación, por fijar las imágenes que han impresionado su retina.

Substituye su hogar, donde faltan las comodidades más elementales, por el café. Y allí inclinado sobre la mesa de mármol, va dando vida a los hijos de su espíritu.

La casualidad lleva a ese mismo rincón a un pintor que gusta de trabajar sobre el mármol de las mesas del café. Cualquier motivo es bueno para trabar conocimiento. Sólo con mirarse se han reconocido hermanos. Ese pintor es el fuerte y original Rafael Barradas. Los dibujos escultóricos de Alberto le impresionan profundamente. Tanto como sus dibujos le impresiona su vida. Con generoso entusiasmo, Barradas esparce la noticia de su descubrimiento. Desfilan por el café pintores y críticos. Alberto, un poco cohibido, les ha enseñado sus dibujos, sus esculturas... Les habla de su arte, de sus intenciones, de sus proyectos... Se hace un círculo de admiración en torno suyo. Y sus nuevos amigos lo llevan a la exposición de Artistas Ibéricos.

Lo extraordinario de este caso es que un hombre a quien la vida le negó todas las facilidades para realizar su ideal y que ha vivido siempre

entre el pueblo, compartiendo sus luchas y sus dolores, se haya colocado de pronto entre un núcleo de artistas independientes, que vale tanto como decir aristócratas de espíritu, lo que lo señala como un temperamento de excepción, prodigiosamente dotado para el arte.

¿Cuándo, en la vida de este escultor, que es a la vez escultor de sí mismo, el haber sido panadero será una curiosa anécdota, como en la vida de Gorki?

Conviene a los destinos del arte que una individualidad tan poderosa se salve, que pueda desenvolver toda su talla. Si ha encontrado dentro de sí mismo energía bastante para abrirse camino y salvar todos los obstáculos que se han alzado a su paso, no hay razón para seguir dejándolo abandonado a sí mismo. No pertenece a ningún grupo, a ninguna «capilla»; no ha salido de tal o cual Academia, y eso hará, tal vez, que a nadie interese la tragedia de su vida. Y debía interesar. No es cosa de vivir repitiendo siempre el responso fúnebre sobre la tumba del artista malogrado.



El escultor Alberto, hasta ayer un anónimo obrero, ha oído palabras de aprobación y de halago de labios de críticos eminentes y, gentes de fino espíritu. A sus sueños le han nacido nuevas alas de ilusión. Sin embargo...

El escultor Alberto ha de entrar todos los días, a las seis de la mañana, con un grupo de compañeros de oficio, a realizar su ingrata y dura labor de panadero. Y aquel fuego que sale

de la boca del horno y quema su frente es como un enemigo implacable de ese otro fuego interior que también le quema la frente.

Valentín de Pedro

CRONOLOGIA DE ALBERTO SANCHEZ

1895

- Nace el 8 de abril en Toledo, en el barrio de Covachuelas, calle de la Retama, n.º 14.

1903

- En 1903 se estableció por su cuenta, ayudado por toda su familia, después de trabajar de repartidor de pan y de porquero.

1905

- Al trasladarse su familia a Madrid, Alberto entra de aprendiz en una herrería de la calle Honda. Enferma de la vista. Posteriormente se reúne en Madrid con los suyos.

1907

- Trabaja de herrero en una cuchillería de la Puerta de Toledo. Interrumpe esta labor, a causa de una enfermedad. Aprende el oficio de zapatero. Más tarde entra de aprendiz en el taller de un escultor-decorador, donde permanece hasta 1915. Trabaja de panadero hasta 1917,

fecha en que se incorpora al servicio militar. Por estas fechas, aprende a leer y a escribir, aficionándose a la lectura. Realiza dibujos y tarjetas postales.

1917

— Es destinado a Melilla. Hace sus primeras esculturas.

1920

— Regresa a Madrid, una vez licenciado, y se reintegra a su trabajo de panadero. Cultiva apasionadamente el dibujo del natural, y compone estampas costumbristas. Dibuja carteles y proyecta una escultura de albañil para una plaza de Madrid, conmemorando el 1 de Mayo.

1922

— Inicia su amistad con Barradas. Apenas duerme en esta época de su vida, repartiendo su tiempo entre la vida artística y la tahona.

1925

— Participa por iniciativa de Barradas, en la Exposición Nacional de Artistas Ibéricos. Un grupo de intelectuales, solicita de la Diputación de Toledo, una pensión para el escultor. En 1926 comienza su vida profesional.

1926

— Creación de la «Escuela de Vallecas».

1927

— Expone en el Ateneo estampas madrileñas

de costumbres y dibujos de cabezas a la acuarela.

1930

- Expone de nuevo en el Ateneo esculturas y dibujos. En la exposición pronuncia una conferencia. Presenta a los Concursos Nacionales la maqueta de un monumento a Góngora.

1931

- Participa en una exposición del grupo constructivista que encabezaba el pintor uruguayo Torres García.

1932

- Hace para la «Barraca» los decorados y figurines de «Fuenteovejuna». Con destino a un espectáculo del torero Sánchez Mejías, los decorados del ballet «Las dos Castillas» y «La romería de los cornudos». Al obtener una plaza en los cursillos para profesores de dibujo de Institutos de Segunda enseñanza, le destinan a El Escorial. Cuando es profesor de dibujo realiza dos «Esculturas de río» y numerosos dibujos líricos y de carácter social.

1936

- En las salas cedidas por el Centro de Exposiciones de Materiales de Construcción, se celebra una muestra de sus esculturas y dibujos. En la misma se incluyen las esculturas «Macho y hembra», «Pájaro de mi invención», «Es cultura de horizonte», «Espantapájaros de Madrid», «El hombre del porvenir», «Tres formas para arroyos de juncos», «Volu-

men que vuela en el silencio de la noche», «Escultura toledana», «La Internacional» y «El banderillero». Realiza dibujos, un proyecto de telón para «Numancia» y los decorados y figurines para la adaptación de «Las germanias de Valencia», hecha por Manuel Altola-guirre. En este período, actúa como profesor de dibujo del Instituto Obrero de Valencia. Casándose en este mismo año con Clara San-cha, hija del pintor Francisco Sancha.

1937

- En el pabellón español de la Exposición In-ternacional de París realiza su escultura «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella».

1938

- Viaja a Moscú, donde se encarga de la ense-ñanza de dibujo de los niños españoles.

1940

- Realiza los decorados y figurines para «El puente del diablo» de Tolstoi (hijo). También los decorados para una obra de Sender.

1941

- Crea para el Teatro Gitano de Moscú los de-corados y figurines de «La zapatera prodigio-sa» y de «La gitanilla», de Cervantes, adap-tada por Arconada.

1943

- Realiza los decorados para el Teatro Gitano de «Bodas de Sangre» de Lorca.

1946-56

- Durante este tiempo realiza para el mismo teatro los decorados y figurines de «Carolina» de Goldoni, la escenografía de «Las tres naranjas» de Mijalkov, de «El sombrero de tres picos», de «La dama boba» y «Los dos habladores» de Lope de Vega, aparte «La verbena de la Paloma» de Bretón y «Manuela Sánchez» de Arconada. Para el teatro Mayakovski realiza los decorados y figurines de «Mariana Pineda». Al mismo tiempo, despliega una gran actividad como pintor y dibujante.

1956-1962

- Diseña los decorados y figurines de «La casa de Bernarda Alba» para el Teatro Dramático Stanislavski, asesorando plásticamente el «Don Quijote» de Kozintsev. Viaja en 1957 a Pekín. En 1959 expone en la Unión de Pintores, Escultores y Escenógrafos de Moscú su obra escenográfica realizada en la U.R.S.S. Dedicándose de nuevo a la escultura.

1962

- El doce de octubre, Alberto Sánchez murió en Moscú.

BIBLIOGRAFIA

ABRIL, MANUEL

«El escultor Alberto». Revista de Arte, n.º II. Madrid; junio, 33.

ABRIL, MANUEL

«Artistas Españoles Contemporáneos. Alberto, escultor». «La Nación», 1930, Buenos Aires.

ABRIL, MANUEL

«Alberto Sánchez». «Revista de las Españas». Nov.-Oct. 1931.

ABRIL, MANUEL

«Crónica de Arte», «Revista de las Españas», 1930. Madrid, agosto, septiembre.

ABRIL, MANUEL

N.º 2.040 de «Blanco y Negro», Madrid, 22, julio 1930. Artículo sobre «La máquina» de Alberto.

ABRIL, MANUEL

«Alberto y Palencia». «Blanco y Negro», n.º 2089. 7 de junio de 1931. Madrid.

ABRIL, MANUEL

Artículo sobre «Alberto». «Blanco y Negro». 20 dicbre. 1931, Madrid.

ABRIL, MANUEL

«Blanco y Negro», 24 de mayo de 1936, n.º 2.340. Madrid.

ABRIL, MANUEL

«Sociedad de Artistas Ibéricos». Heraldo de Madrid, 1925, 23 de mayo.

ABRIL, MANUEL

«La escultura española contemporánea», tomo VI, Waldmann. Madrid, 1925.

AGUILERA CERNI, VICENTE

«Panorama del nuevo arte español». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966.

ALFAR (Revista)

«Salón de Artistas Ibéricos», 1925.

AMON, SANTIAGO

«La vertical y el vacío en la escultura de Alberto». Nueva Forma. Junio, 1969 N.º 41.

AZCOAGA, ENRIQUE

«La pintura y la escultura en España («El rostro de España»)). Madrid, 1945.

AZCOAGA, ENRIQUE

«Las iniciales grandiosas de Alberto Sánchez». El urogallo, n.º 3. Junio-Julio, 1970. Madrid.

AZCOAGA, ENRIQUE

«Alberto Sánchez, pionero del arte moderno es-

pañol». «Blanco y Negro» n.º 3.038, 25 julio 1970. Madrid.

BALLESTER, JOSE MARIA

«Alberto hizo su obra pensando en España». (Declaraciones de Clara Sancha). «Madrid», 13 de junio de 1970. Madrid.

BOZAL, VALERIANO

«El realismo plástico en España de 1900 a 1936». Península. Madrid, 1967.

BOZAL, VALERIANO

«El escultor Alberto Sánchez». Cuadernos Hispanoamericanos. N.º 187-88. Madrid, 1965.

BOZAL, VALERIANO

«Alberto Sánchez». Revista Aulas. Madrid, 1963 n.º 7. Septiembre.

BOZAL, VALERIANO

«El escultor Alberto Sánchez». Revista de Occidente. Madrid, enero de 1970.

BOZAL, VALERIANO

«El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo». Ed. Ciencia Nueva. Madrid, 1966.

CAMON AZNAR

«De Rodín a nuestros días». «Artes». Mayo-junio, 1970. Madrid.

CASTEDO MOYA, JULIAN

«Introducción a Alberto». «Madrid», 16-4-70. Madrid.

CATALOGO de pintura, escultura, grabado y arte decorativo. Madrid, octubre 33.

CATALOGO de la Exposición de Alberto. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, mayo-junio 1970.

CHAVARRI, RAUL

«Alberto, o el arte reencontrado». «Ya», 2 de agosto de 1970. Madrid.

ENCINA, JUAN DE LA

«Salón de Artistas Ibéricos». «La Voz», 9 de junio 1925. Madrid.

FRANCES, JOSE

«El año artístico». Años 1924-25. Octubre. Madrid, 1926.

GACETA DE BELLAS ARTES n.º 457. Mayo 1936. Madrid.

GARCIA VIÑOLAS, MANUEL

«Un hombre llamado Alberto». Bellas Artes, 70 n.º 2. Madrid.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO

«Formas de la escultura contemporánea». Madrid, 1966.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO

«Escultura Española Contemporánea». Guadarrama, 1967.

GICH, JUAN

«Alberto». «La vanguardia española». 3 de junio de 1970. Barcelona.

GOYA (Revista)

«Alberto Sánchez, escultor y pintor». Madrid, 1965. Reseña sobre la exposición de Alberto en París, octubre 1965 en la galería «Peintres du Monde».

HUYGHE, RENE

«L'art et l'homme». París 1957-61. Vol. 3.

INDICE. Luis Lacasa (Peter Martín) «Alberto». Madrid, 1965. Febrero.

LITORAL (Revista).

N.º 17-18. Año 1971. Málaga. Homenaje a Alberto.

MATEOS, FRANCISCO

«Esculturas populares de Alberto en el Ateneo». La Tierra 10 de diciembre de 1931, Madrid.

MATEOS, FRANCISCO

«El escultor Alberto». «El Socialista», 1926. Madrid.

MARTIN, PETER (Luis Lacasa)

«Alberto». Corvina. Budapest, 1964.

MORENO GALVAN, JOSE M.º

«El arte español entre 1925-35». «Goya». Madrid, 1960.

MORENO GALVAN, JOSE M.º

«Alberto». «Litoral». Málaga. N.º 17-18, Marzo 71.

MORENO GALVAN, JOSE M.º

«Pintura Española». Ediciones de Arte. Madrid, 1969.

MARCHAN, SIMON

«La escultura española de Alberto Sánchez». Goya n.º 97. Madrid.

NERUDA, PABLO

«El escultor Alberto». Reperforio Americano. 5 de septbre. 1936. Costa Rica.

NERUDA, PABLO

«El escultor Alberto». Siempre. México, 22 de mayo, 1963.

NERUDA, PABLO

«El escultor Alberto Sánchez». El Nacional. Caracas (Venezuela) 27 diciembre, 1962.

NERUDA, PABLO

«El escultor Alberto Sánchez». El Siglo. 2 de febrero, 1964. Santiago de Chile.

NERUDA, PABLO

«A la memoria de mi amigo Alberto, escultor de Toledo». Obras Completas, tomo II, Losada, Buenos Aires.

NERUDA, PABLO

«El escultor Alberto». Realidad. Roma n.º 1 Agosto-Octubre, 63.

NUEVA CULTURA (Revista).

Marzo-Abril, 1936. Incluye reproducciones de los cuatro dibujos políticos de Alberto con textos del propio escultor.

OTEIZA, JORGE

«De la escultura actual en Europa: El escultor

Alberto». Revista Arquitectura. Santiago de Chile, 1936.

OCTUBRE (Revista)

Años: 1933, octubre-noviembre, pág. 24. Madrid. 1934, abril, pág. 15. Exposición de Alberto en el Ateneo, en 1933.

PEDRO, VALENTIN DE

«El escultor Alberto». Informaciones, 12 de junio 1925. Madrid.

PALABRAS DE UN ESCULTOR

«Alberto Sánchez». Prólogo de Vicente Aguilera Cerni. Fernando Torres-Editor. Valencia.

REVISTA DE LAS ESPAÑAS

Años 1927, julio n.º II, p. 449. Madrid. Año 1929: abril-mayo pág. 107 (Incluye el boceto presentado en el Concurso Nacional para la erección de un monumento a Góngora y su exposición de esculturas en el pabellón Carlos III).

REVISTA ARTE

La Sociedad de Artistas Ibéricos Expone en el Extranjero. Madrid. Pág. 32. (Hace mención de las exposiciones organizadas en Copenhague y Berlín).

TIERRA, LA (Periódico)

Junio y Noviembre, 1931. Da a conocer su exposición del 1 de diciembre en el Salón del Ateneo, organizada por la Sección de Artes. Madrid.

VEYRAT, MIGUEL

Jorge Lacasa: una «Fundación» que proteja y difunda la obra de Alberto. Nuevo Diario. 8-IV-73. Madrid.

WESTERDHAL, EDUARDO

«El escultor Alberto». Gaceta de Arte. Tenerife. Septbre.-Octubre, 1934.

WESTERDHAL, EDUARDO

En la misma revista, suelto atribuible, titulado «Vejamen del Salón de Otoño».

WESTERDHAL, EDUARDO

Realismo social del año 30. «Suma y sigue del arte contemporáneo», n.º 3. Valencia, 1963.

INDICE DE LAMINAS

Dama del Pan de Riga

Cara del pájaro ruso

Escultura de Horizonte

Monumento a la paz

Mujer con una bandera

Figura

Toro

Pájaro bebiendo agua

Reclamo de alondra

Maternidad

Dragón chino

Mujer de la estrella

Toro

Toros ibéricos

Mujer en verde

Signo de mujer rural en un camino, lloviendo

Perdiz del Caúcaso

Gallo y gallina

INDICE

EL ESCULTOR	7
SU ESCULTURA	43
ESCRITOS DE ALBERTO	95
ESCRITOS SOBRE ALBERTO	129
CRONOLOGIA DE ALBERTO SANCHEZ	165
BIBLIOGRAFIA	171

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretí.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gállego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Francisco Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerní.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos.
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24. **Tàpies**, por Sebastián Gash.
25. **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
39. **Arcadio Blanco**, por Manuel García Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerní.

52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando de la Puente**, por José Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Iorrandel**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarias González**, por Luis Sastre
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossio**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. **Begona Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino**, por José María Iglesias.
82. **Vento**, por Fernando Mon.
83. **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84. **Camin**, por Miguel Logroño.
85. **Lucic Muñoz**, por Santiago Amón.
86. **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87. **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88. **Guijarro**, por José F. Arroyo.
89. **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90. **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91. **M.^a Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92. **Redondela**, por L. López Anglada.
93. **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94. **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. **Raba**, por Arturo del Villar.
96. **Orlando Pelayo**, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
97. **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98. **Feito**, por Carlos Areán.
99. **Goñi**, por Federico Muelas.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101. **Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102. **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103. **Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
104. **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105. **Esteve Edo**, por S. Aldana.
106. **María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107. **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108. **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109. **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110. **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

111. **María Droc**, por J. Castro Arines.
112. **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113. **Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114. **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115. **Daniel Aguilón**, por Josep Vallés Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.ª Viñolas.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Candamo.
118. **C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120. **Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121. **J. Haro**, por Ramón Solís.
122. **Celis**, por Arturo del Villar.
123. **E. Boix**, por J. M.ª Carandell.
124. **J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125. **Echaz**, por M. Fernández Braso.
126. **F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127. **Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128. **Santiago Montes**, por Antonio Lara García
129. **Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130. **Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131. **María Carrera**, por Carlos Areán.
132. **Carlos Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133. **Angel Orensanz**, por Michel Tapié.
134. **M. Nazco**, por Eduardo Westerdahl.
135. **González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136. **Urculo**, por Carlos Moya.
137. **E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138. **Boado**, por Ramón D. Faraldo.
139. **Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140. **Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141. **Luis Sáez**, por Luis Sastre.

*Esta monografía sobre la vida y
la obra de ALBERTO, se acabó
de imprimir en Pamplona en los
Talleres de Industrias Gráficas
CASTUERA*

los meses de mayo y junio de 1970. Su intuición portentosa y la amistad con el pintor uruguayo Rafael Barradas, le puso en el camino de una expresividad que, aparte su modernidad necesaria, acreditó un lenguaje empapado de esencias españolas, alejadas por completo del falso folklorismo. Español ciento por ciento, compitió con Picasso, Miró y Calder, en la Exposición Internacional de París, (1937) con una obra titulada "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella". Dando pruebas en semejante ocasión, así como en todas las que expuso en España y Rusia, de una fuerza, de un vigor, de un sentido de la creatividad y de una capacidad inventiva, que lo sitúan en el primer plano de la vanguardia plástica de todos los tiempos. El año 1968, se celebró en el Museo Pushkin, de Moscú, la exposición de la obra pictórica y escultórica, llevada a cabo por Alberto Sánchez a lo largo de los seis últimos años de su vida. Parte de lo reunido en aquella circunstancia, en compañía de obras pertenecientes a colecciones particulares, que no desaparecieron al poco tiempo de iniciada la contienda española, hicieron que el nombre y la figura de Alberto recuperase el lugar nunca perdido, no sólo ante la juventud, sino ante quienes asistieron entre 1926 y 1936 al nacimiento de uno de los escultores españoles más singulares.

SERIE ESCULTORES

Portada: Dama del Pan
de Riga.

