Marzo, 1971

# litoral

*Revista de la Poesía y el Pensamiento*

HOMENAJE AL ESCULTOR

# Alberto

*Torremolinos - Málaga*
*Andalucía - España - Europa*

**Nº 17 y 18** (doble especial)

# litoral

**Revista de la Poesía y el Pensamiento**

Publicación mensual
La fundaron Emilio Prados
y Manuel Altolaguirre

De conformidad con lo que prece túa el art. 24 de la Ley de Prensa e Imprenta:

Edita: José María Amado y Arniches
Dirije: Manuel Gallego Morell
Imprime: Imprenta Dardo
Situación financiera: Se nutre sólo con la aportación de los suscriptores
Dirección, Redacción y Administración:
Urbanización Miramar
Torremolinos - Málaga

Depósito Legal MA. 128 - 1968

Suscripción anual: 550 ptas.
en dos semestres anticipados de 275

INDICE



OBRAS DE ALBERTO

# LITORAL

# Introducción

Este número de LITORAL, homenaje a Alberto, el genial escultor, estaba proyectado desde los días primeros de nuestro arranque.

Ya en el número 1, buscamos afanosamente algo suyo y en el número homenaje a Lorca, iba el cartel que hizo para la «Casa de Bernarda Alba» en el teatro dramático Stanislavski.

Nos dimos cuenta entonces a escala no ya de una juventud si no de muchos seres ligados al arte y la poesía de que, Alberto era en este país en el que nació un ser desconocido y Alberto ha sido quizá en la escultura lo que Picasso en la pintura. ¡Qué triste todo esto!

Cuando íbamos a lanzar su número, un número monográfico más, puede que en esa línea que a veces se nos censura de la nostalgia pero tan necesaria para presentar las cosas olvidadas y los seres como son, surgió ¡bendito sea Dios! la exposición de Alberto de la Comisaría General de Exposiciones dependiente de la Dirección de Bellas Artes.

Maruja Mallo nos insistía para hacer el número de LITORAL al mismo tiempo. Pero intencionadamente lo retrasamos entonces. Lo importante no era la primicia, lo importante era que Alberto, por fin, iba a ser presentado, resucitado en su tierra española para asombro de muchos y conocimiento de todos.

La exposición de Madrid, ha pasado al museo de arte contemporáneo en Sevilla, ahora creemos que a Barcelona.

Este número de Alberto está basado en el libro que Corvina publicó en Budapest.

En todo este resucitar de Alberto ha tenido mucha parte Jorge Lacasa Sancha hijo de Luis Lacasa y sobrino del escultor.

A él, a la esposa de Alberto, Clara Sancha, que nos ha enviado esas cosas inéditas —maravillosos poemas en prosa— que tienen sobre este LITORAL tanta importacia, nuestro agradecimiento. A José Moreno Galván, a Sánchez Ventura, a todos cuantos están en las páginas que siguen. nuestro agradecimiento también.

Este número 17-18 es doble especial y comprende Diciembre-Enero y Febrero-Marzo.

Hemos empleado un papel distinto para las reproducciones fotográficas. Esta vez a los textos y el trabajo lineal se unía la obra del escultor y el

homenaje de los pintores que en modo alguno daba sobre nuestras maneras y tipografía de otras veces.

Cierra el número esa mano inédita de Picasso dedicada a Joaquín Peinado.

Por su matrimonio con Clara Sancha hija del pintor Francisco Sancha, nieta de aquel arquitecto e ingeniero que tanto influyó sobre el urbanismo de Málaga. Por aquel telón de las Germanías de Valencia, la obra de José Bergamín y Manuel Altolaguirre estrenada en Valencia y a que hacen mención las preciosas líneas de Bergamín que recoge este número y que él nos ha enviado expresamente con el cariño de siempre. Alberto tiene como raíces con LITORAL y con Málaga.

Es un ser extraordinario, uno más de aquella generación impresionante y trascendental. Esa generación como con soplo divino que tardará en repetirse sobre todos los caminos del arte.

Entre dificultades sin cuento otro paso adelante, buscando afanosamente el encontrar la manera de que LITORAL salga cada mes, no cada dos meses.

Todo se andará. Atrás quedan estos 18 números, con su sabor, acumulándose en vuestras bibliotecas como una aportación importante a la Poesía, a toda la Poesía, desde las manos de Picasso a las de Alberto, desde la dulce poemática de Rafael Alberti, a la filosofía tan profunda de José Bergamín, desde los murales de la Revolución de Mayo en París a la inquietud de los jóvenes poetas.

J. M. A.

*Toledo, 1895 — 1962, Moscú*

# Pablo Picasso

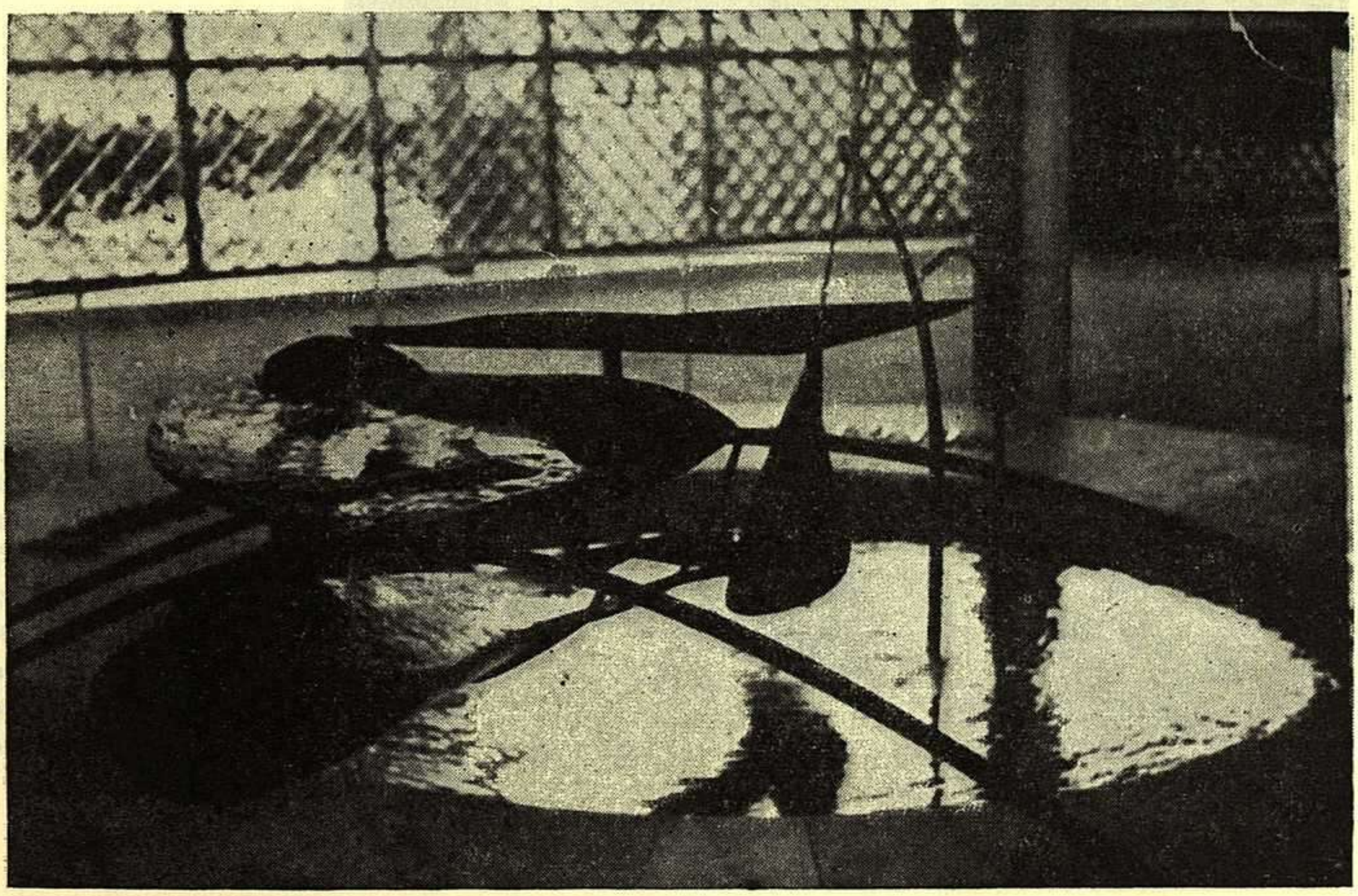
*El "Guernica" de Picasso, fue expuesto por primera vez en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París del año 1937. Fue su delegado, el entonces Rector de la Universidad de Madrid don José Gaos, y fue construido por el arquitecto don Luis Lacasa, con la colaboración de Sert y la ayuda de Antonio Bonet. En él colaboraron varios artistas, y puede considerarse que lo que en ella se expuso ha resultado fundamental en la historia del Arte Moderno. El "Pagés catalá i la revolució" de Joan Miró, la "Montserrat" de Juli González, la "Fuente de Mercurio" del escultor de EE. UU. de América del Norte Calders, una "Figura de Mujer" del escultor Emiliano Barral, y "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella" de Alberto Sánchez entre otras. Desgraciadamente no poseemos copias de todas ellas, pero a continuación vienen las de la colección particular del arquitecto Antonio Bonet, que ha prestado a esta Revista.*

# Joan Miró

*"El Pagés catalá i la revolució"*

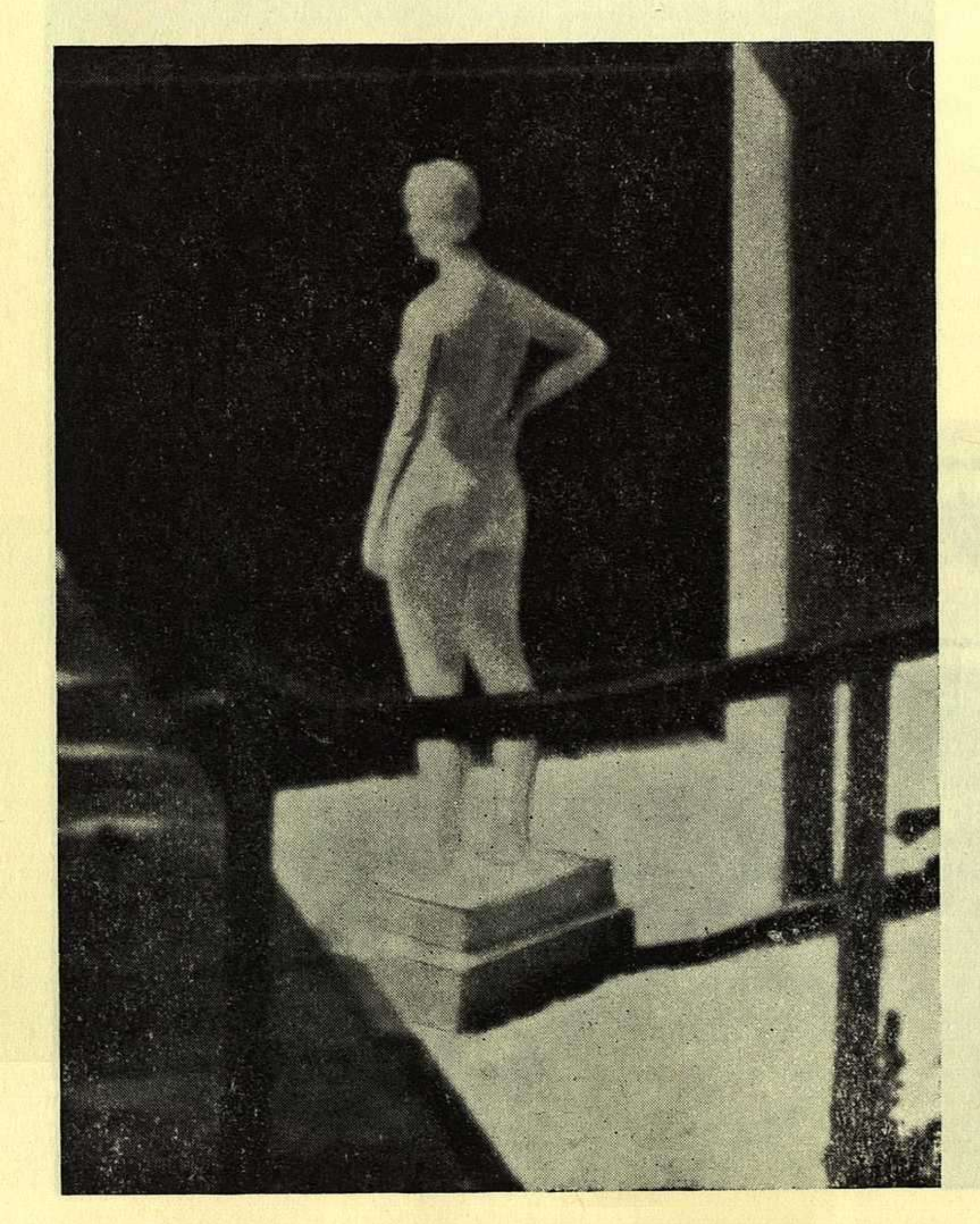
# Calders

*"Fuente de Mercurio"*



# Emiliano Barral

*"Figura de mujer"*



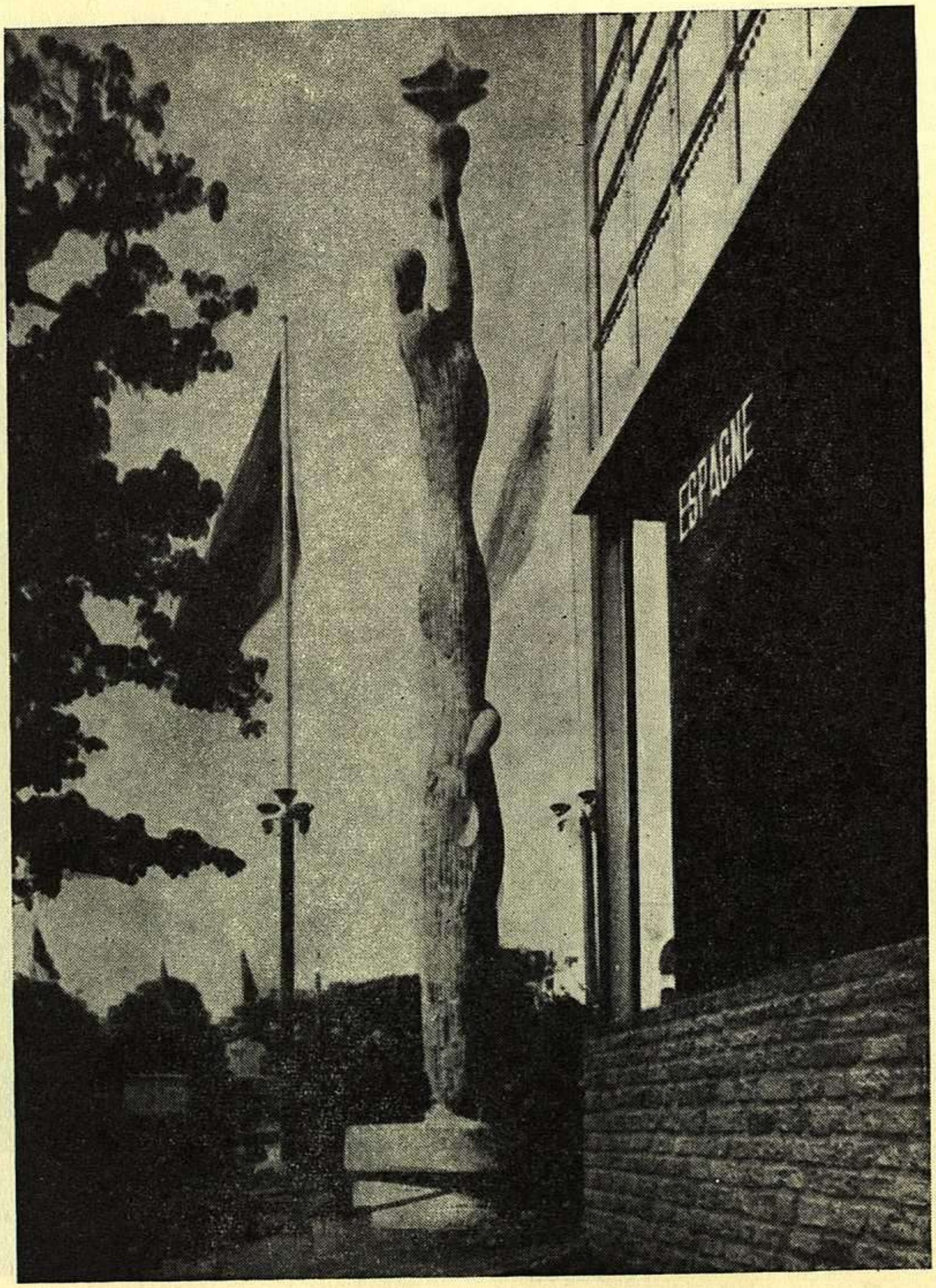
*El escultor Emiliano Barral, es autor del Monumento a Pablo Iglesias, enclavado en el Cementerio Civil de Madrid, y de un busto de don Antonio Machado, quien por este motivo y en ese momento hizo los siguientes versos:*

# Antonio Machado

Y tu cincel me esculpía
en una piedra rosada
que lleva una aurora fría
eternamente encantada.

Y la agria melancolía
de una soñada grandeza
que es lo español — fantasía
con que adobar la pereza —
fue surgiendo de esa rosa,
que es mi espejo,
línea a línea, plano a plano,
y mi boca de sed poca,
y, so el arco de mi cejo,
dos ojos de un ver lejano,
que yo quisiera tener
como están en tu escultura:
cavados en piedra dura,
en piedra, para no ver.

# Alberto




*"El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella"*

# Peter Martin

ESTAMOS demasiado cerca de Alberto para poder apreciarlo en una perspectiva justa; para definir y valorar la importancia, la transcendencia de su obra.

Las líneas que siguen no son una exégesis de su personalidad. Más que emitir un juicio crítico, pretenden dar una primera información sobre la vida y las actividades creadoras del escultor español Alberto.

Quien contemple estas imágenes podrá formar su propia opinión. El juicio definitivo de su obra lo dará el tiempo; pertenece ya a la Historia. En nuestra relación de la obra de Alberto vamos a diferenciar cuatro períodos. Pero antes queremos dar breve noticia de su nacimiento, familia, infancia y adolescencia, de su despertar al mundo del arte.

Alberto nació en Toledo, el 8 de abril del año 1895, en la calle de la Retama, número 5, del barrio de las Covachuelas. Su padre, Miguel Sánchez, fue zagal de pastor; luego hortelano, y después, durante el resto de su larga vida, panadero. Su madre, Amalia Pérez, cuando se casó, era sirvienta. El matrimonio tuvo dos hijas y cuatro hijos: el segundo de éstos fue Alberto.

Alberto comenzó a trabajar como porquerizo a la edad de 7 años. Sucesivamente, fue repartidor de pan y aprendiz de herrero. Cuando tenía 12 años se trasladó a Madrid, donde ya

se encontraba su familia. Allí ejerció los oficios de aprendiz de zapatero, escayolista y, por fin, desde los veinte años, pasó a ser panadero, como su padre. Sólo pudo asistir a la escuela de párvulos durante cuatro meses, porque desde muy niño tuvo que ayudar a sostener la casa. Así que al llegar a Madrid todavía no sabía leer. Tenía ya quince años cuando un amigo suyo, llamado Jiménez, dependiente de una farmacia, empezó a enseñarle por las noches, a ratos perdidos, a leer, escribir y algo de cuentas. En adelante, hasta el fin de sus días, fue Alberto un incansable lector.

Una vez, en Toledo, estando al fuelle en la herrería de Santiago Ramírez, interrumpió su tarea porque se quedó absorto pensando en una fuente que se proponía construir. Más tarde, ya en Madrid, cuando era aprendiz de zapatero, intentó ingresar en una Escuela de Artes y Oficios; pero no fue admitido por carecer de los rudimentos culturales exigidos.

Su afición al arte le llevó a frecuentar los museos madrileños: el de Reproducciones, el Arqueológico, y sobre todo el Museo del Prado. Guardaba avariciosamente en su casa una "colección de obras artísticas", recortes de periódicos ilustrados, que miraba y remiraba de continuo.

Una de las primeras obras realizadas por Alberto fue un bajorrelieve en barro, copia de un dibujo de Gustavo Doré. Participó en un concurso de tarjetas postales, convocado por una organización juvenil obrera a la que pertenecía desde la edad de quince años. Entre las composiciones que presentó figuraba una en la que aparecía un sol iluminando con sus rayos dos manos que se estrechaban.

En aquel tiempo, las actividades artísticas de Alberto eran incipientes. Casi se reducían a dibujos iluminados con lápices de colores. Eran los primeros balbuceos de lo que luego iba a ser su elocuente lenguaje plástico.

De pronto se produjo una circunstancia que marca la iniciación de una nueva etapa en su vida: en 1916 —cuando cumplía 21 años—, entró en la Caja de Reclutamiento. Al año siguiente se incorporó al servicio militar. Le tocó en suerte vivir en las tropas coloniales de Africa, en el regimiento mixto de Ingenieros de Melilla (Marruecos). Recibió la instrucción militar en la propia ciudad de Melilla. Entonces fue cuando talló

directamente en piedra caliza dos cabezas: una de moro y otra de mora. Comienza lo que puede considerarse el primer período de su vida artística, que se extiende hasta el año 1925.

Alberto permaneció en Marruecos durante tres años, la mayor parte del tiempo en el campo (en los campamentos de Asset y Canduchi; en un fortín-aguada del llano del Garé; en las obras de un puente sobre el río Kert). En estos tres años, de vida al aire libre, en campos semidesérticos inundados de sol, muy parecidos a muchos campos de España, pudo hacer Alberto lo que le estaba vedado cuando se dedicaba en Madrid a su agotador trabajo. Pudo soñar y leer; los largos ocios que supone el servicio militar en tiempo de paz, le permitieron dedicarse al arte. Empezó a dibujar del natural tipos de moro, que luego modelaba en arcilla tomada del arroyo más próximo. Pasó el tiempo, ese tiempo de Marruecos que Alberto recordó siempre con nostalgia, cumplió sus tres años de servicio militar y en 1920 fue licenciado.

Regresó a Madrid. No le quedaba más remedio que volver a su oficio de panadero. Ya no era el recluta que fue a Marruecos; ya en él había prendido definitivamente la llama del arte; quería ser escultor por encima de todo. Acerca de este momento de la vida de Alberto, uno de sus más sagaces críticos, Manuel Abril, escribió lo siguiente: "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 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". En esa época alucinante, en la cual Alberto intuía que, si sobrevivía, se estaba jugando su futura suerte de escultor, tuvo un encuentro que fue para él decisivo.

Como en su minúsculo domicilio de la calle de Mirasol, donde vivía con sus padres y hermanos, no tenía espacio para revolverse, solía establecerse —en cuanto salía de la tahona—, en un café, un bar o un merendero; y sentado a una mesa, tomaba ésta como atalaya desde donde dibujaba sin cesar todo personaje que se le ponía por delante. Allí desarrollaba además sus composiciones inventadas. Era el Café de Atocha el local

que con más asiduidad frecuentaba. Allí, un buen día, hacia 1922 ó 1923, se le acercó un individuo, vecino de mesa, que le venía observando hacía tiempo: era el pintor uruguayo Rafael Barradas, el cual, por razones muy parecidas a las de Alberto, se había instalado también en ese café. Acerca de Barradas y de este histórico encuentro ha escrito Alberto unas páginas de gran valor para conocer un aspecto de su formación, páginas que terminan con las siguientes palabras: "Para mí ha sido una gran suerte tratar a Barradas, genial pensador en cuestiones plásticas. Sus consejos me han sido muy útiles".

Barradas inició a Alberto en las corrientes de las artes plásticas contemporáneas, en la intensa y profunda renovación del arte europeo que, en los años veinte, se polarizó en la llamada "Escuela de París". Hasta entonces no había tenido Alberto contacto con artistas y escritores. Fue Barradas quien le abrió el amplio panorama de la nueva problemática del arte, quien llamó por su nombre a impulsos, actitudes y soluciones plásticas que en Alberto eran todavía intuiciones, anhelos imprecisos. Barradas, hombre de gran cultura y penetrante sensibilidad, supo apreciar en seguida el gran peso específico de la personalidad de Alberto. Supo también darse cuenta de las grandes lagunas que éste tenía en su formación no sólo general, sino también en la artística. Barradas no se limitó a transmitir a Alberto todo lo que él sabía; además, le puso en contacto con escritores, artistas y críticos, quienes, a su vez, se sintieron atraídos por su original personalidad y fueron ardientes propagadores de su obra.

La insaciable sed que tenía Alberto de saber, de orientarse en el universo de sus sueños, sus quimeras y sus proyectos, le llevaron a asimilarse rápidamente cuantas enseñanzas le ofrecían Barradas y sus nuevos conocidos.

En ese período, que Manuel Abril califica justamente "de aprendizaje", realizó Alberto varias obras con las cuales había de presentarse bien pronto ante la opinión pública madrileña. En el "Resumen Cronológico" de su vida y su obra, reflejo fiel de los datos suministrados por el propio Alberto en el verano de 1960, se dice acerca de sus actividades artísticas de ese período: "Dibujó con pasión natural; y con sus apuntes componía estampas de Año Nuevo, escenas de bodas y de entierros, de Nochebuena, cargas de los guardias contra las ma-

nifestaciones obreras. Comenzó también a realizar esculturas: tipos populares, maternidades, algún retrato. Su técnica era todavía muy primitiva; las cabezas de sus figuras eran muy realistas, mientras los cuerpos los simplificaba, por planos".

Seguía Alberto visitando continuamente los museos madrileños. Se detenía con particular atención en las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos, que se guardan en el Museo Arqueológico; sentía gran afinidad con la plástica de estas figuras. (A nuestro entender, esa simplificación de los ropajes de sus primeras esculturas, "por planos", como él dijo, tiene más origen en las esculturas ibéricas que en cubismo. Porque nada hay en esos planos que permita adivinar una descomposición, una trasposición, un desdoblamiento de planos y volúmenes: siguen la morfología de las figuras humanas, con planos envolventes).

Entre las esculturas realizadas entonces por Alberto cuentan "El ciego de la bandurria", "Obrero vasco", "Maternidad", "Buey", "Carretero" y otras. Sus familiares de Madrid conservan todavía, por lo menos, las dos primeras.

Uno de los dibujos de esa época, de sorprendente fidelidad realista, pintado por Alberto a la acuarela y lápiz, es el retrato de una tía-abuela, que se encuentra también en poder de su familia madrileña.

Animado Alberto por sus nuevos amigos, cobró nuevos bríos, confianza en sí mismo. Sintió cómo ante él se abrían anchas perspectivas de creación; atisbó el arranque de nuevos caminos no explorados, sólo adivinados. Entonces es cuando se produjo un acontecimiento que vino a llamar sobre él la atención, si no del gran público, del círculo reducido de gentes que en aquella época se interesaba en España por el arte: en 1925 se abría la Exposición de Artistas Ibéricos, donde iban a exhibir sus obras no sólo algunas figuras ya consagradas, sino además varios artistas todavía ignorados o escasamente conocidos. A este propósito se dice en el mencionado "Resumen cronológico": "Fue Barradas quien, contra viento y marea, consiguió que Alberto fuera allí admitido como expositor. Esta Exposición dio a conocer en Madrid a Dalí, Palencia, Bores, Cossío, Barradas, Frau, etc. También participaron en ella artistas ya conocidos, como Victorio Macho, Echevarría, Evaristo Valle,

Angel Ferrant, Solana y otros". En cuanto se abrió la Exposición, la crítica fijó particularmente su atención en Alberto y le trató con unánime encomio. En el diario vespertino, "La Voz", del 19 de junio de 1925, apareció un artículo sobre la Exposición de Artistas Ibéricos, debido a la pluma de "Juan de la Encina", uno de los críticos más prestigiosos de entonces. Sobre las esculturas que presentaba Alberto, decía: "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 éste surge siempre —a veces algo abrumado—, entre las figuras geométricas que lo aprisionan". Sobre los dibujos que Alberto expuso con sus esculturas, escribía el citado crítico: "En estos dibujos hay casi siempre gran solidez de trazo —se advierte en su autor temperamento constructivo de escultor— y sentimiento infalible del carácter".

A nuestro entender, la reacción unánime de la crítica, el crédito de confianza que la opinión abrió inmediatamente a Alberto, se debió más que a las esculturas —todavía primitivas e indecisas—, a los estupendos dibujos, anunciadores de una personalidad vigorosa que, en el terreno de la plástica, tenía muchas cosas que decir.

Poco después, numerosos intelectuales, entre los que se encontraba el presidente del Ateneo y el director del Museo de Arte Moderno, se dirigieron a la Diputación Provincial de Toledo con un escrito, pidiendo para Alberto una pensión que le permitiese dejar su oficio de panadero y consagrarse por entero al arte. La pensión le fue concedida; y tenemos a Alberto, con 31 años de edad, que pasa de ser obrero a artista profesional.

Entonces se inicia el segundo período de la vida artística de Alberto, período de gran fecundidad creadora, que se extiende hasta el año 1939, cuando, a consecuencia del desenlace de la guerra civil española, se vio obligado a exiliarse.

Varios de los artistas jóvenes revelados en la Exposición de Artistas Ibéricos (Dalí, Bores, Cossío, entre otros), se trasladaron a París en busca de horizontes artísticos más amplios. Así habían hecho años antes Picasso, Juan Gris, Julio González y Miró. Pero tanto Alberto como el pintor Benjamín Palen-

cia decidieron quedarse en Madrid. En un escrito sobre la que ambos artistas denominaron "Escuela de Vallecas" (Vallecas es un suburbio del S.E. de Madrid), explica Alberto las intenciones que tenían. Dice así: "Palencia y yo quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París". Y luego, añade: "Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color, sino las calidades de la materia..." "Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla". Y Alberto termina su escrito con estas palabras, resumen de lo que entonces era su credo estético: "En realidad, todo lo de la Escuela de Vallecas tiene para mí su origen en la ciudad de Toledo, al contrastar la vida fantasmal y de miedo de todos los chicos toledanos de sensibilidad despierta, que nos producía desagrado y malestar, con el campo de Toledo, que conocía bastante bien y 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. Ya deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida".

A este período corresponden una serie de esculturas de Alberto, directamente inspiradas en su observación de la Naturaleza, pero pasadas luego por el crisol de su recreación. Los títulos que les ponía dicen muy bien de su procedencia. Entre sus obras cuentan las llamadas "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 una explosión del barreno", "Escultura rural toledana", "Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo", "Animal espantado de su soledad". En un escrito ha explicado Alberto el momento y lugar en que surgió la primera inpresión que luego dio origen a cada una de estas esculturas.

¿De dónde extraía Alberto la vena poética que alimentaba sus creaciones? Alberto, aparte de ser una personalidad poderosa y original, era también un hombre de su tiempo. En los

años del 25 al 30 surgía en España una generación de escritores y artistas cuyas características pueden sintetizarse en estas polarizaciones: de un lado, profundo sentido popular y lo nacional; de otro, inquietud por las nuevas corrientes europeas. Los trascendentales acontecimientos que se desarrollaban entonces en España determinaron la síntesis de las dos corrientes en una tendencia popular, nacional, social e innovadora.

Alberto es un vivo exponente de esta realidad de su tiempo, como lo son Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, entre los poetas españoles; Pablo Neruda, Raúl González Tuñón y César Vallejo, entre los latinoamericanos. De todos ellos fue amigo. Si la Exposición de Artistas Ibéricos, donde se reveló Alberto, se celebró en 1925, casi simultáneamente aparecen numerosas obras que caracterizan toda una época de intensa vida activa en la cultura española: "Trilce", de Vallejo (1922); "Marinero en tierra", de Alberti, y "Veinte poemas de amor", de Neruda (1924); "El violín del diablo", de Tuñón (1926); "Romancero gitano", de F. García Lorca, y la película "Le chien andalou", de Luis Buñuel (1928).

Ya en su primer período de actividad artística se apuntan en Alberto dos tendencias coexistentes, con predominio variable de la una o de la otra: la realista y la de invención poética. Y conforme su lenguaje plástico se enriquece y se precisan sus concepciones estéticas, esta coexistencia pasa a ser desdoblamiento: por un lado, principalmente en su obra gráfica, un implacable realismo, una sátira demoledora; por el otro lado, en su obra escultórica, una interpretación poética de lo real, algo que pudiéramos denominar "realismo metafórico". Porque en sus esculturas aparentemente más abstractas— y Alberto nunca fue un artista abstracto, sino archiconcreto—, se puede discernir siempre el origen de las formas, más que creadas "recreadas", extraídas del mundo real. El arte de Alberto está profundamente enraizado en España, tanto en su 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, vegetal y geológico de Castilla; como en el hombre y en la mujer castellanos. El arte de Alberto es, pues, fundamentalmente nacional y popular. Pero, además, Alberto fue un artista de su tiempo. El ambiente que reflejaba no era sólo el mundo físico. Alberto vibraba al unísono de la ex-

presión artística contemporánea. La crítica ha señalado su afinidad con el surrealismo; lo cual es cierto, en parte. En sus paisajes y en no pocos de sus dibujos, más que esta tendencia, afloran elementos expresionistas (particularmente en sus extraordinarios dibujos de crítica político-social). Se conservan numerosos dibujos del que hemos denominado segundo período de su obra, inspirados en la problemática plástica del cubismo. Y a lo largo de toda su obra escultórica aparece una y otra vez el "vacío activo", "el hueco" como elemento de composición volumétrico-espacial, de indudable procedencia cubista. Este elemento, aparecido ya hacia 1912 en la obra escultórica de Archipenko bajo la influencia directa del cubismo picassiano, fue utilizado luego por los escultores cubistas Csáky, Lipchitz y Zadkine, así como también por el español Gargallo, y últimamente por el inglés Moore. En esta dirección, la escultura de Alberto titulada "Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo", puede parangonarse con las más grandes creaciones de la escultura contemporánea. Pero además, para quien conozca España, este signo es síntesis realista, esencia plástica de la mujer del pueblo de Castilla.

Todas estas influencias que pueden discernirse en las esculturas de Alberto, en sus dibujos, y también en sus escritos, no han llegado a actuar sobre él hasta el punto de arrastrarle a una tendencia determinada. La obra de Alberto participa de las inquietudes de nuestro tiempo: plásticas, humanas, políticas y sociales. Pero su poderosa personalidad ha sabido manifestarlas de originalísima manera.

En aquel mismo período, Alberto se dedicó también algo a la escenografía. Proyectó decorados y figurines para el teatro universitario "La Barraca", dirigido por García Lorca y Eduardo Ugarte. Creó varios telones para el espectáculo presentado por Sánchez Mejías y La Argentinita. También en ese período Alberto hace en Madrid algunas exposiciones. Y el Museo de Arte Moderno adquiere una escultura suya: "Maternidad".

En julio de 1936 estalla en España la guerra civil. Alberto se acababa de casar con Clara Sancha; se instalaron en un piso de la calle Joaquín María López, batida por la artillería. Su casa fue destruida; y, con ella, casi toda la obra escultórica de Alberto. En 1937 el Gobierno de la República le envía a

París para que realice una escultura en el pabellón español de la Exposición Internacional. Allí erige Alberto una escultura, de doce metros y medio de altura, titulada "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella". En el mismo pabellón expone Pablo Picasso su famoso cuadro "Guernica" y varias esculturas; Julio González su "Montserrat"; Juan Miró una gran pintura mural, y el escultor norteamericano Calder proyecta la fuente de mercurio de Almadén.

Terminada su misión en París, Alberto regresa a Valencia, donde a la sazón se encontraba el gobierno republicano. Este le envía poco después a Moscú, encomendándole las clases de dibujo en las escuelas donde recibían instrucción los niños españoles evacuados a la URSS a causa de la guerra civil.

La guerra civil de España y el desenlace de ésta supuso para él la inevitable interrupción de su vida artística normal: la destrucción de casi toda la obra realizada por él hasta entonces, y, lo que es más importante, la necesidad de expatriarse. Porque Alberto, separado de España, ha sido una planta arrancada de la tierra en que habían penetrado profundamente sus raíces. Hasta sus últimos momentos, siempre tuvo Alberto el pensamiento puesto en la patria lejana. Como sucede con frecuencia a los exiliados, su vida real, cotidiana, vino a ser una situación de permanente provisionalidad, de paso, con la idea fija, con la esperanza de la vuelta a España. Prueba de ello es que la obra por él realizada en el exilio está llena de recuerdos, dominada por la temática de asuntos españoles. Por eso, cuando a Alberto le preguntaban por qué no se trasladaba a alguna gran capital de Occidente, él siempre respondía: "O en España o aquí. Las grandes metrópolis del arte no me interesan".

Se inicia el tercer período en las actividades artísticas de Alberto. Se dedicó, en primer término, a su labor docente. Pronto sintió que, en cambio, podía desplegar una actividad múltiple e intensa en el campo de la escenografía, que, como vimos antes, ya en España le había interesado. En este terreno ha realizado Alberto una gran labor, proyectando decorados y figurines para obras de Alexél Tolstói, Serguéi Mijalkov, Goldoni, Cervantes, Lope de Vega, César M. Arconada y, sobre todo,

para varias obras de Federico García Lorca. Entonces fue cuando Alberto perfeccionó sus conocimientos y su técnica como pintor, realizando interesantes bodegones, paisajes y retratos al óleo. La pintura al óleo ya le había tentado en España; pero allá no pasó de los primeros ensayos. En este sentido, la labor de Alberto ha sido, más que creadora, analítica y de estudio de la realidad. La fuerza de su sangre española le condujo a pintar cuadros de sabor zurbaranesco. Con frecuencia, sus escenarios y figurines han sido verdaderos cuadros al óleo que, por su alcance, rebasaban en mucho las necesidades documentales de la escenografía.

En 1955, cuando en la URSS se produce el gran viraje en el terreno político e ideológico, Alberto, con ímpetu renovado, reanuda sus actividades de escultor. Este largo período que acababa de transcurrir, interrumpido además por otra guerra y una evacuación de dos años a regiones alejadas de los frentes, ha significado para Alberto un apartamiento de su obra principal, de su obra escultórica. De todos modos, sus experiencias en el campo de la pintura le permitieron enriquecer su lenguaje expresivo y penetrar más hondamente en el mundo real, de lo cual ha dado pruebas en las esculturas policromadas por él, realizadas en el período siguiente.

El cuarto y último período de la vida artística de Alberto se inicia, prácticamente, en 1956, y dura hasta su fallecimiento, en 1962. Son seis años y medio de incansable y fecundísima actividad, durante los cuales Alberto realiza treinta y nueve esculturas; más que las realizadas en el resto de su vida.

En este su último período, se destacan, entre otras obras, el magnífico ciclo de mujeres castellanas, serie de siluetas femeninas de Castilla, que abarca desde la versión más realista, de un realismo inmediato, hasta la más lírica abstracción, sin perder nunca su esencia figurativa, representativa. Creó también entonces delicadas esculturas poéticas, como la titulada "Toro y paisaje", de formas sintéticas, primorosamente policromada, notable y novísima obra de la imaginería española. O la llamada "El cazador de raíces", orientada hacia lo que pudiéramos definir como "escultura orgánica". En no pocas de las esculturas de este período, Alberto insiste con singular maestría en dis-

tintas soluciones de los problemas espaciales del "hueco", de que hablamos antes.

Encontró manera, además, de proyectar los decorados y figurines para "La casa de Bernarda Alba", de F. García Lorca, y de actuar en calidad de asesor del cineasta Kosíntsev cuando éste realizó la película "Don Quijote".

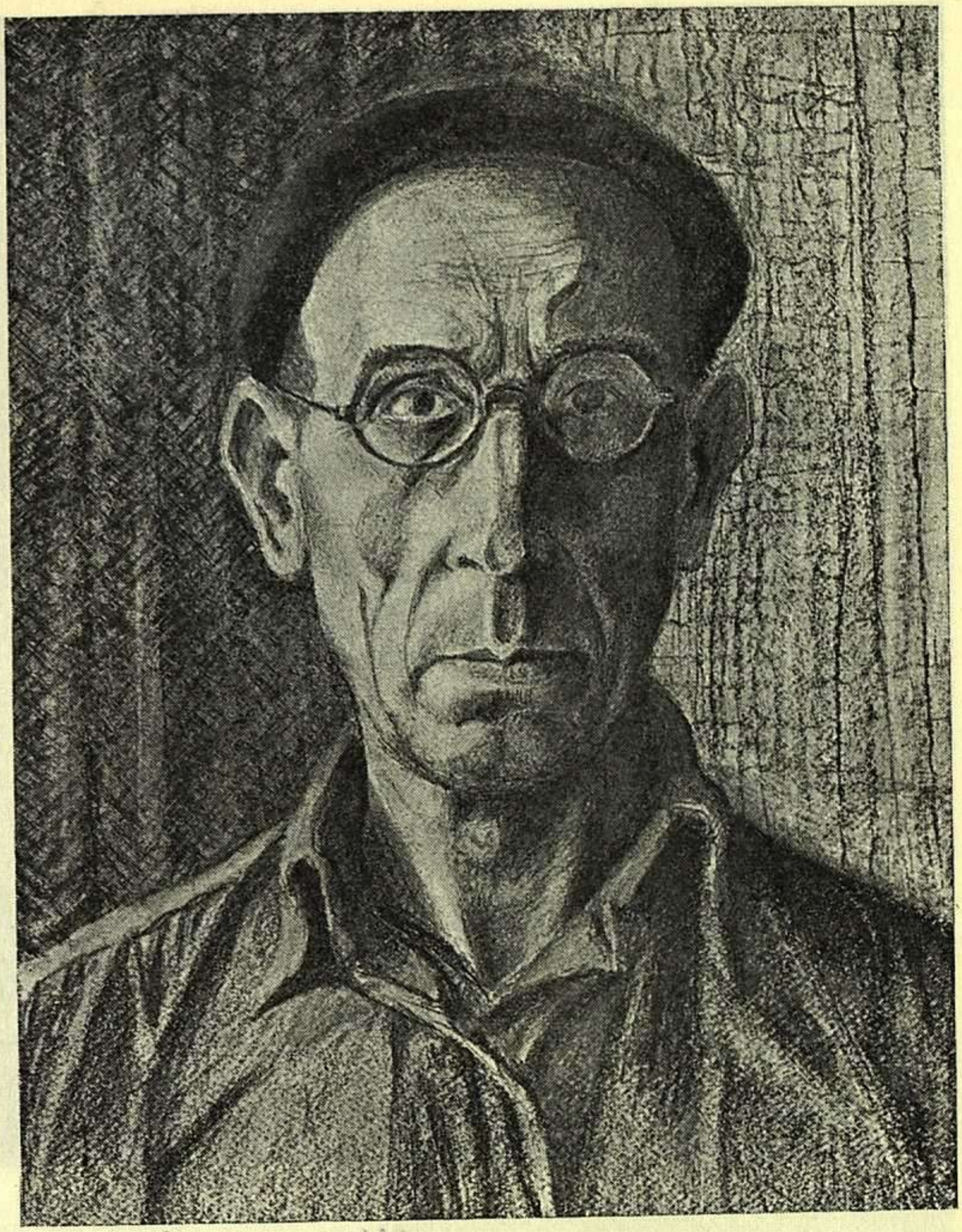
En 1959, bajo los auspicios de la Unión de Pintores, Escultores y Escenógrafos de Moscú, expuso en esa ciudad su obra de escenógrafo realizada en la URSS.

El 12 de octubre de 1962 falleció Alberto en Moscú. Sus restos están enterrados al pie de un hermoso árbol, en el cementerio Viediénskoie, de esa ciudad.

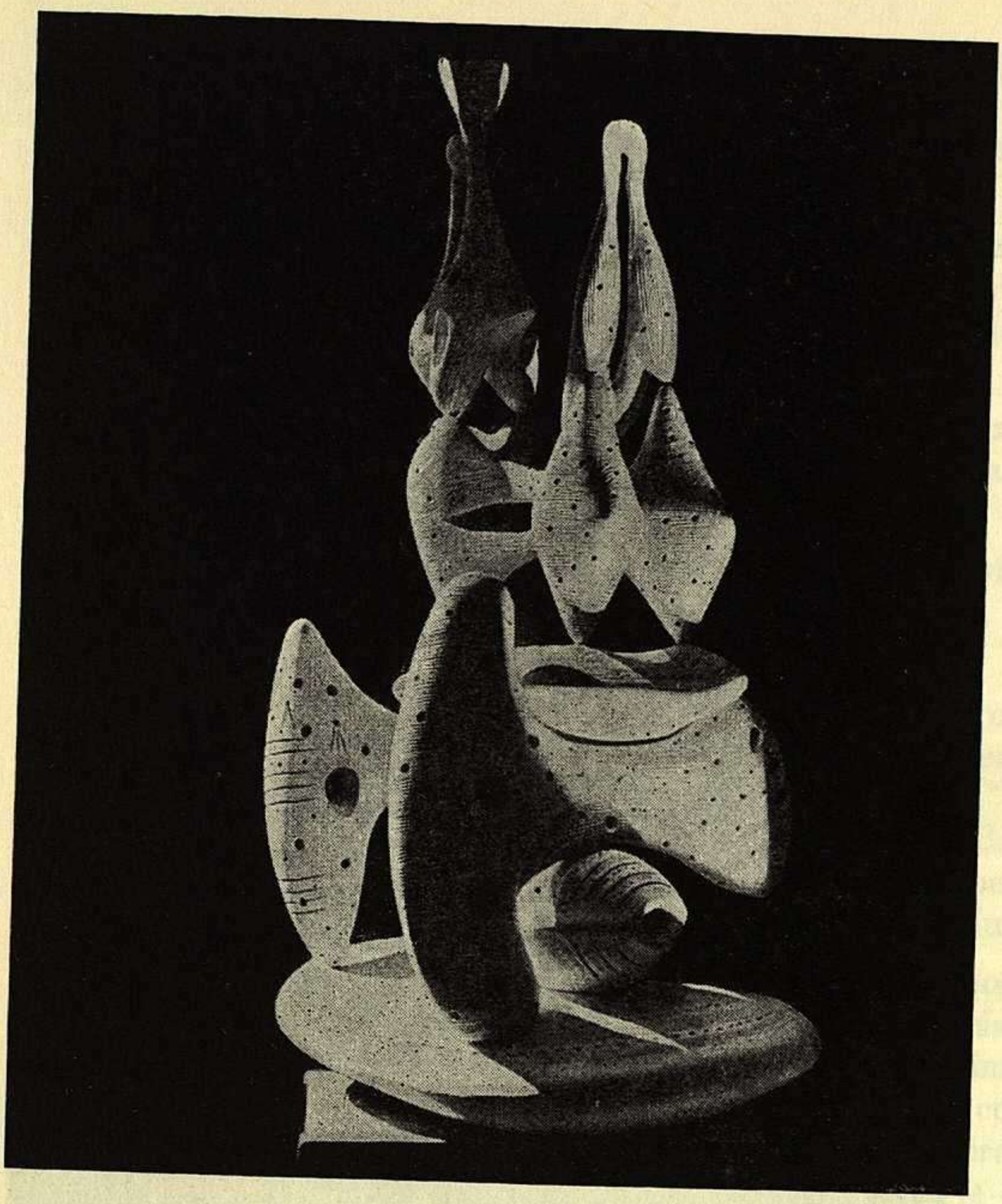
Para señalar el lugar de Alberto en la escultura contemporánea, queremos reproducir un fragmento de las certeras páginas que le dedica J. A. Gaya Nuño en su libro "Escultura española contemporánea" (Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957). Refiriéndose a la obra escultórica realizada por Alberto hasta que estalló en España la guerra civil, escribe Gaya Nuño:

"Comenzaban a ser estimadas tales obras en el momento en que reventó la tensión española. Y es una tremenda lástima que un escultor tan fantasmalmente castizo, cierto y novísimo por los caminos de la más derecha tradición, haya quedado cortado en su labor y en su fama y en el eco juvenil que le era debido. Porque hubiera merecido ser el gran renovador de la escultura española joven, la que, sin él, ha tenido forzosamente que volver la vista hacia Moore o hacia Calder. Ello, en 1936. Más de veinte años después, nos preguntamos angustiosamente qué es lo que seguirá inventando este escultor sustancial de pan de pueblo, este capital creador de formas, al que la vida no permitió su puesto inmenso y humilde, y elevado en todo."

El presente escrito responde, inevitablemente sólo en parte, a la conmovida pregunta que Gaya Nuño se hace. Y decimos "en parte" porque está todavía por mostrar toda su obra y por hacer un estudio crítico y detallado de ésta. De esta obra importante por su volumen, original por su forma, profunda y humana por su sentido, dispersa geográficamente, interrumpida en el tiempo, desconocida e ignorada hasta hoy. El mensaje legado por Alberto no ha sido todavía descifrado.

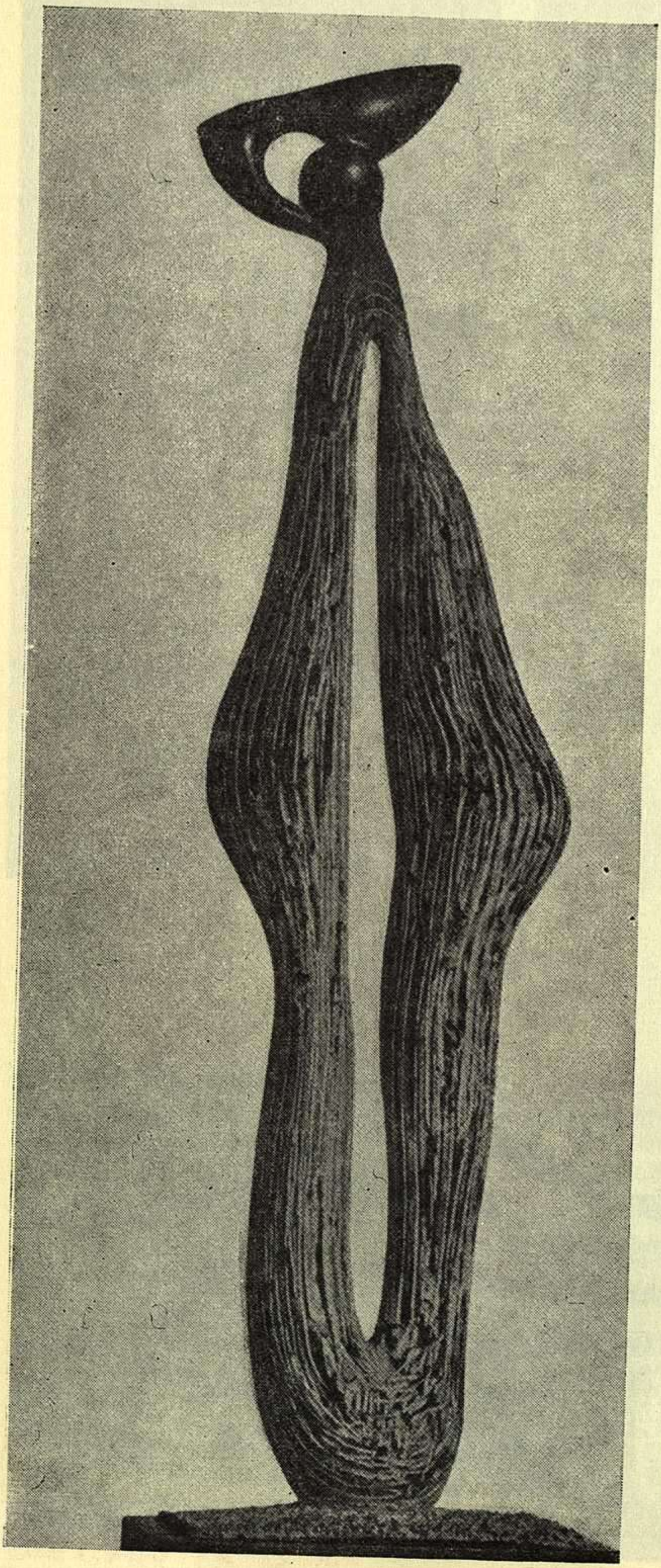


*"Autorretrato"*



*"Monumento a los pájaros"*

*Dibujo para el film*
*"Don Quijote"*



*"Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo".*

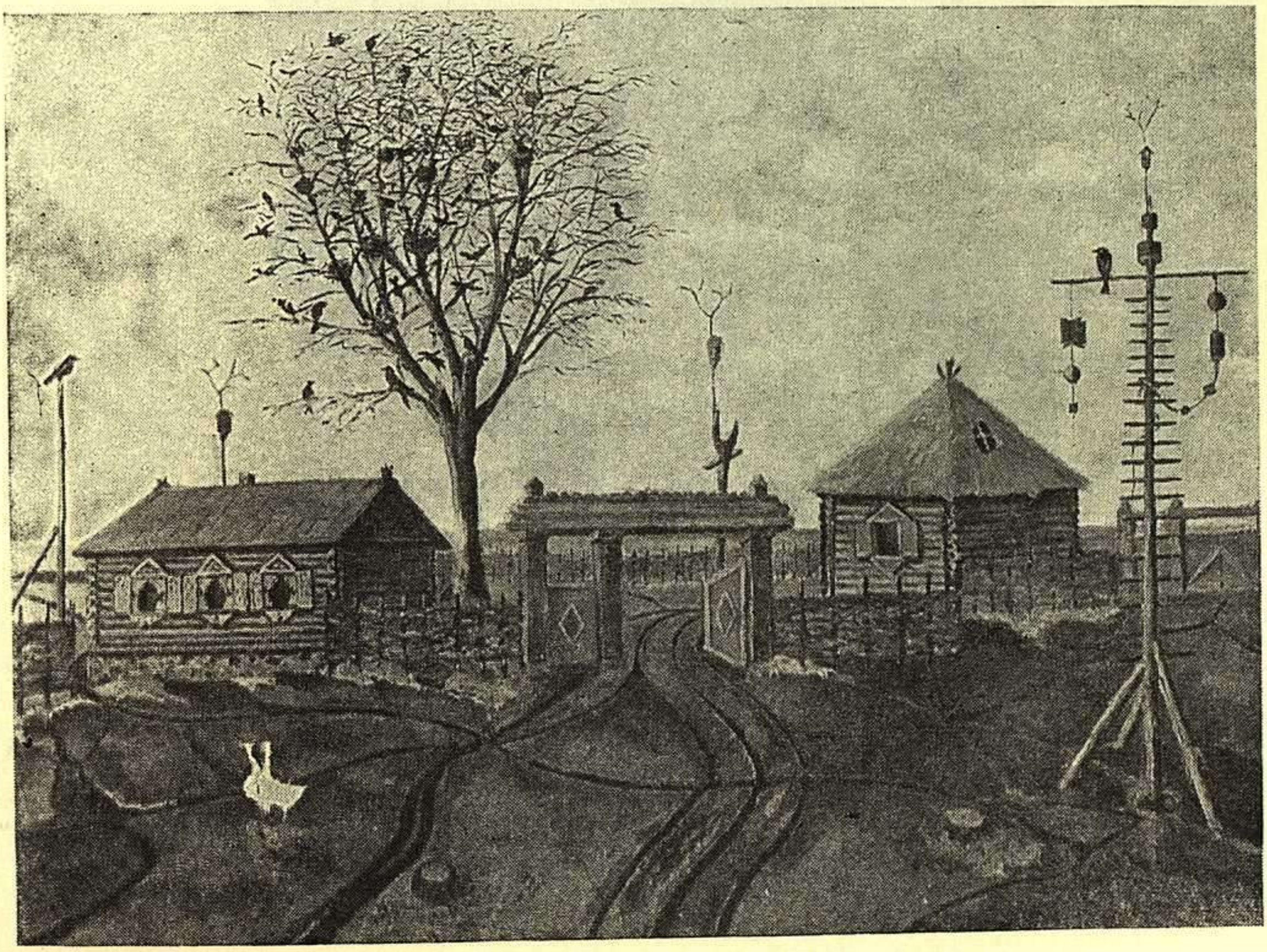
*Proyecto de telón para la "Numancia" de Cervantes.*

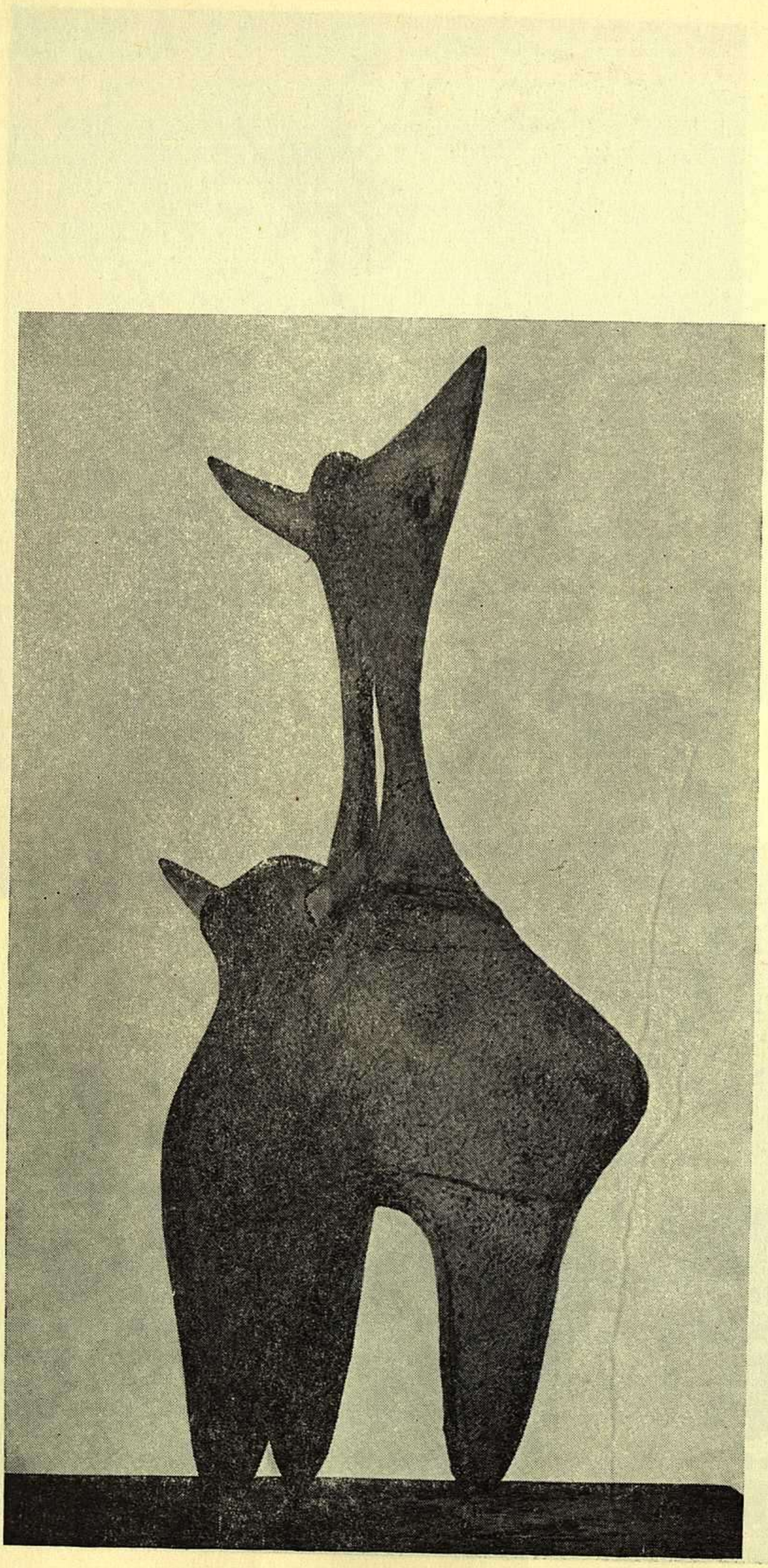
*"Ríos de España desangrándose"*

*Telón de "Bodas de sangre" de Federico García Lorca.*

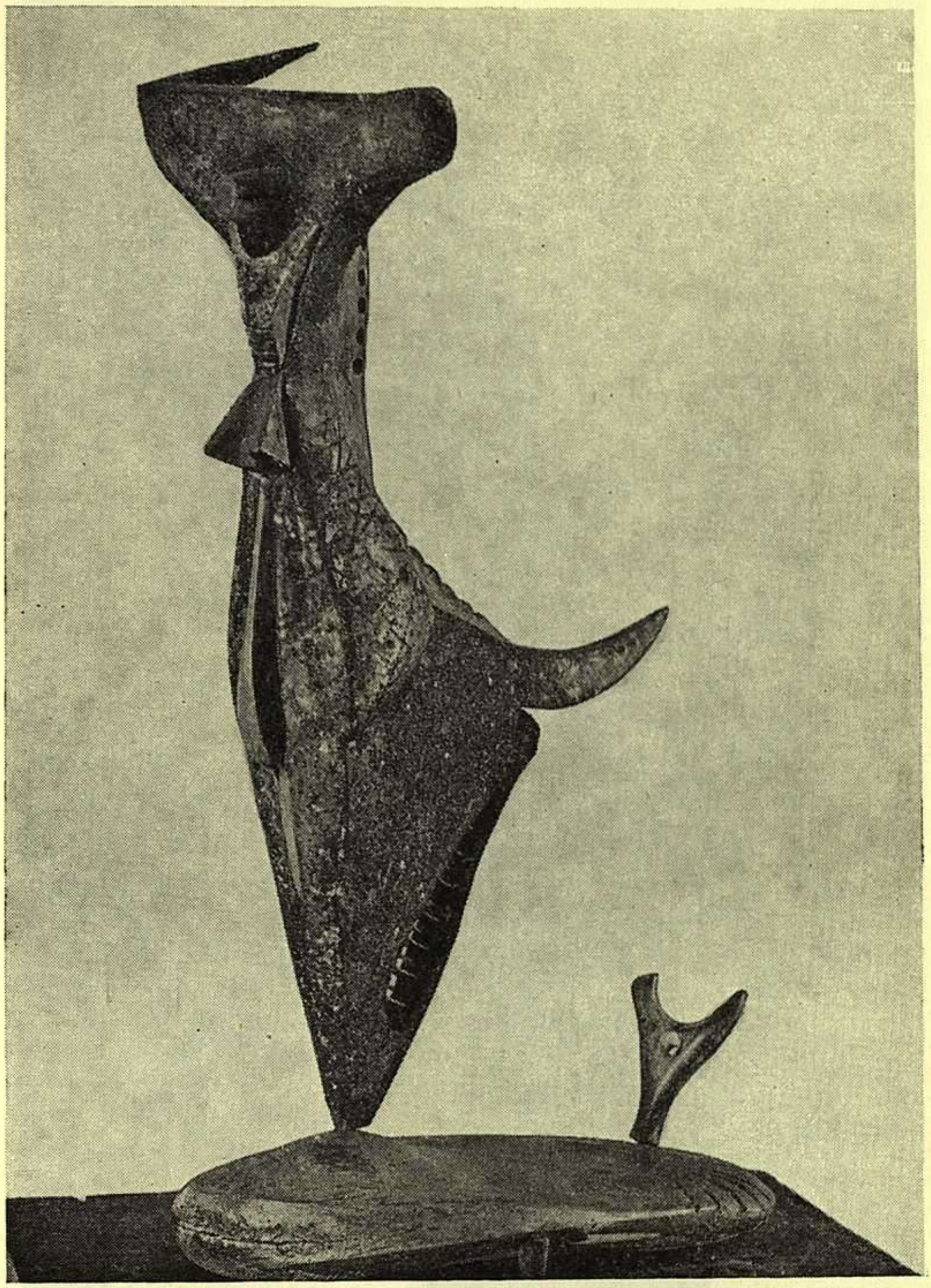

*"España y Africa"*

*"Paisaje ruso"*



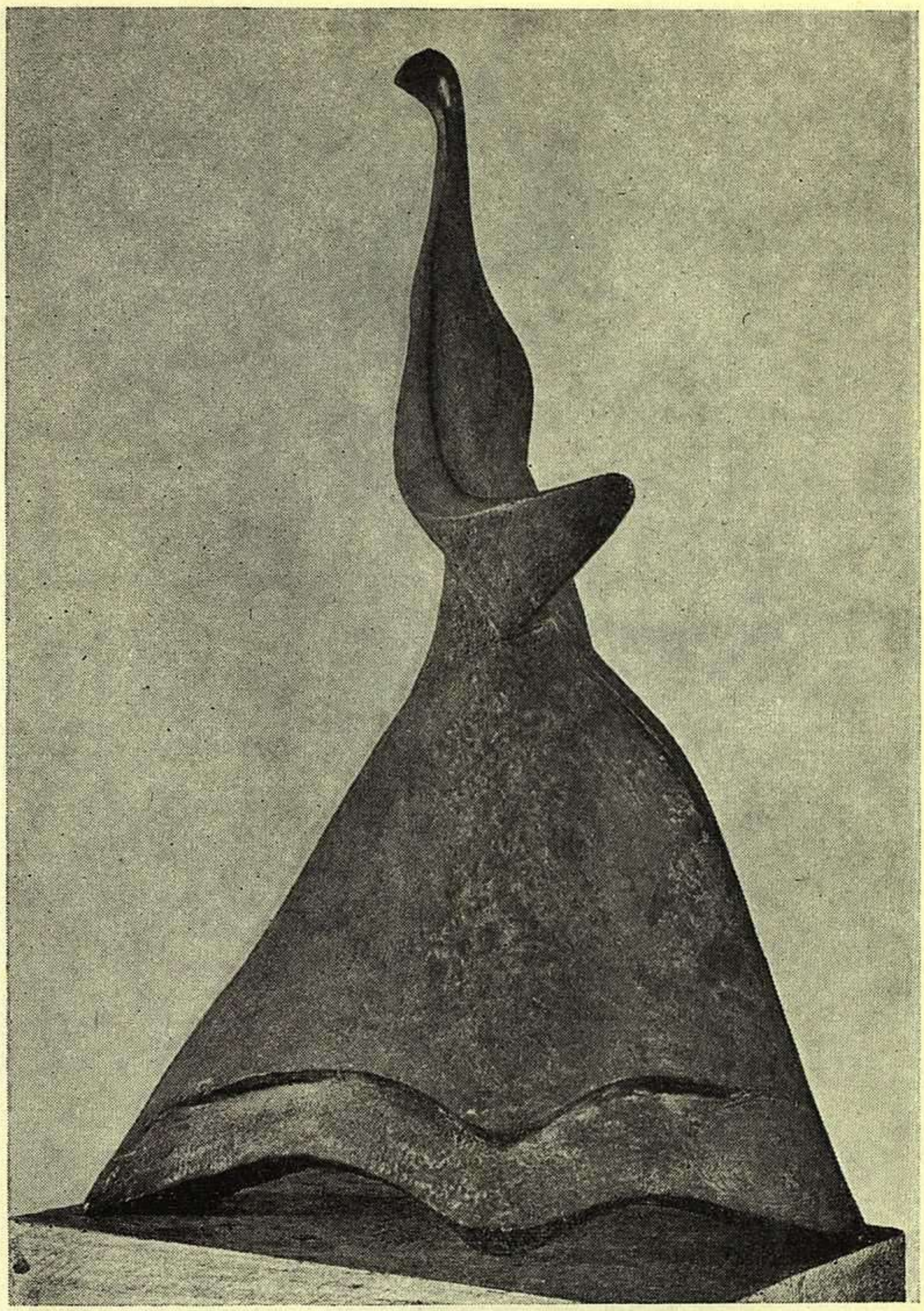


*"Toros Ibéricos"*



*"Toro y paisaje"*

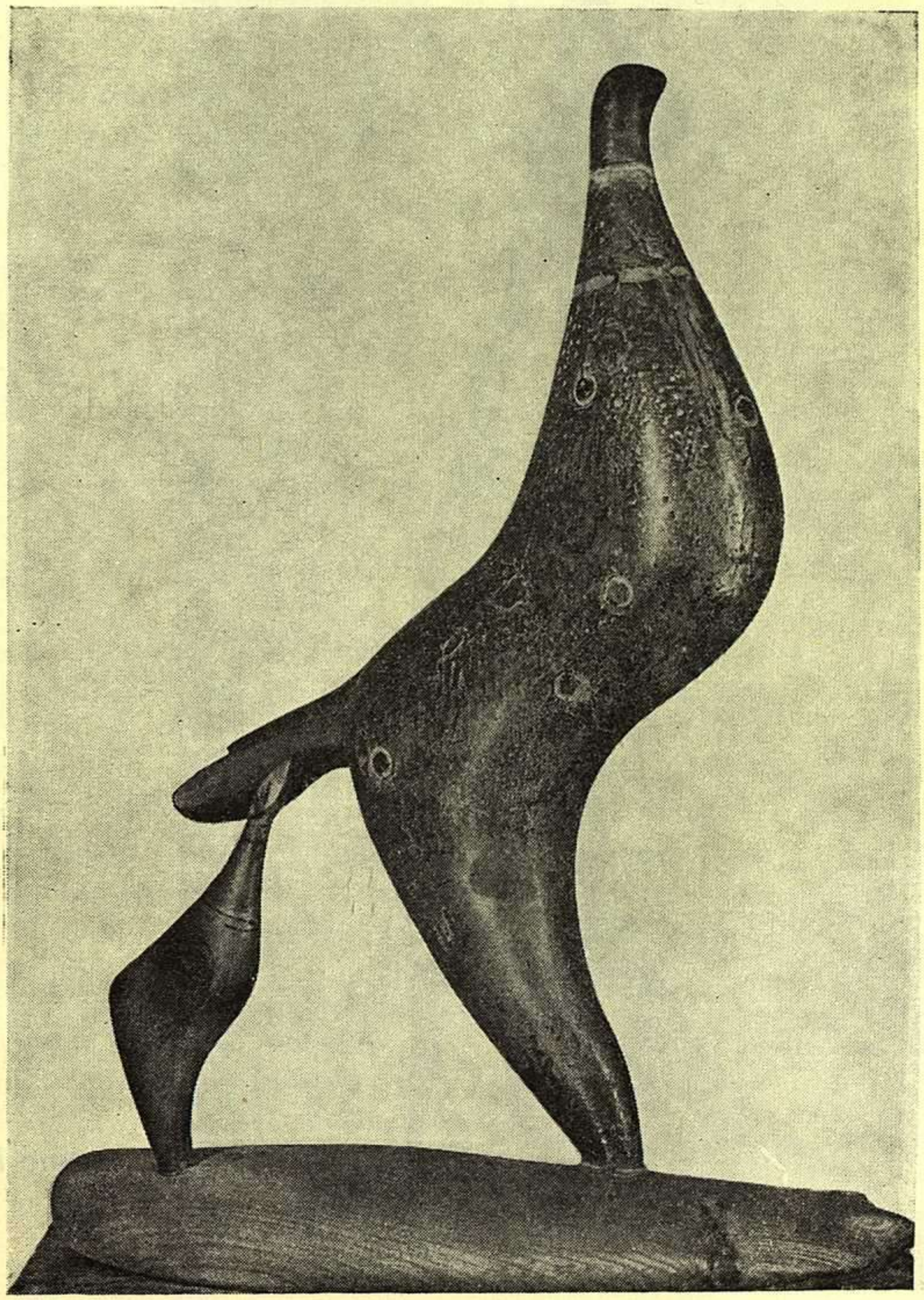
*"Mujer castellana"*

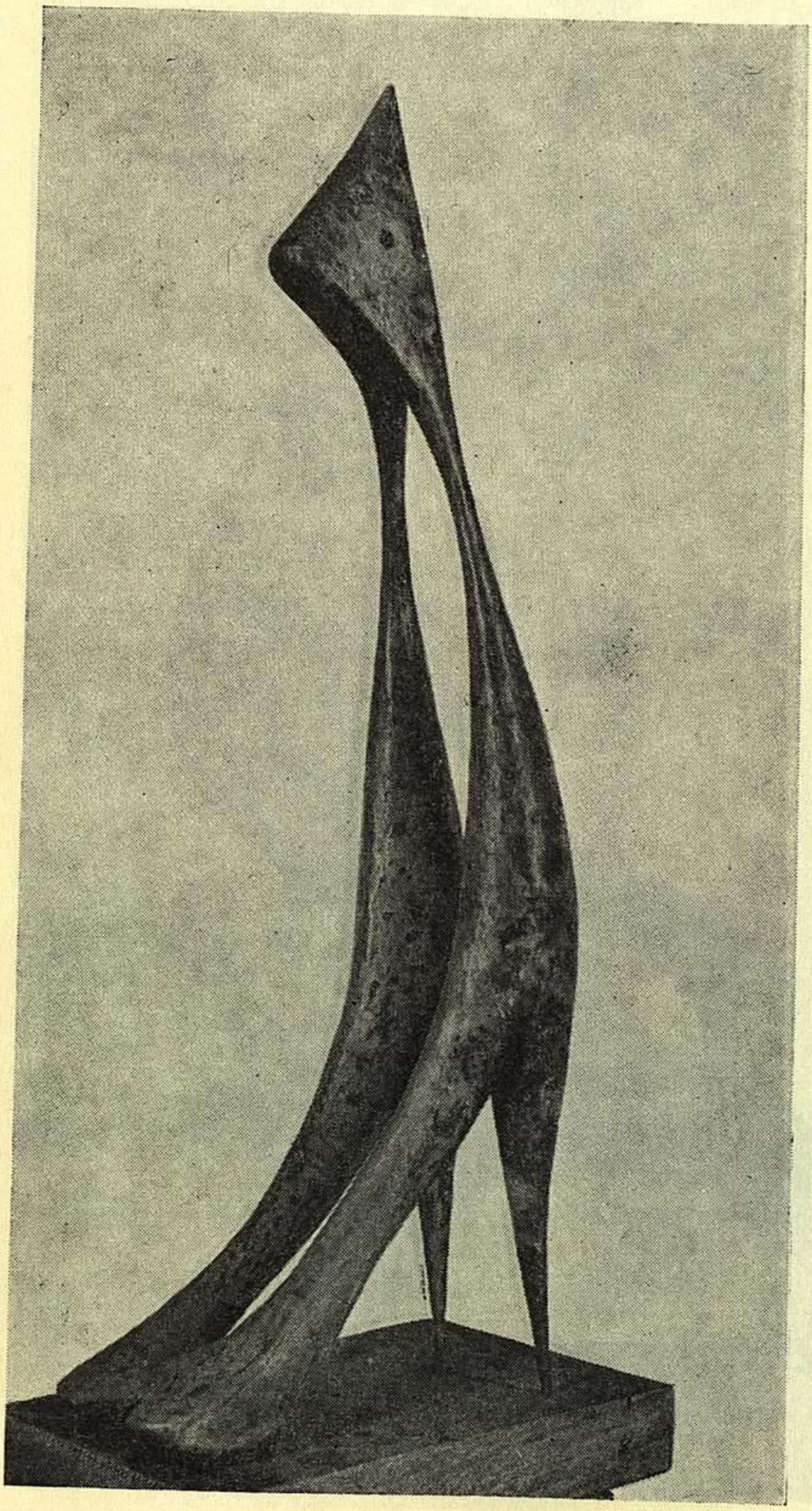


*"Mujer"*

*"El cazador de raíces"*

*"La perdiz del Cáucaso"*





*"Pájaro bebiendo agua"*

Los dos textos que a continuación siguen son prácticamente desconocidos en España, y fueron entregados a esta revista por Clara Sancha y Jorge Lacasa Sancha, viuda y sobrino del escultor Alberto Sánchez.

# 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. Ya estaba dialogando no recuerdo con quién.

Pues, como íbamos diciendo, y en un momento de este volví la cabeza y me encontré que junto a nuestra mesa había un mozo de pueblo muy tostado de 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 paleto 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:

—Tengo tanto gusto en conocerlo. Hombre, a ver 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 íbamos 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 —dice 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 alcachofa —recargando 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 reir:

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

Después de esto 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 creido 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 conversión 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 llevaban en su mano.

# Benjamín Palencia

*Retrato de José Bergamín, año 1924, que apareció en la primera edición de su libro "Cabeza de pájaros", dibujado por Benjamín Palencia.*

# Sobre la Escuela de Vallecas

TEXTO DICTADO POR EL ESCULTOR
ALBERTO, EN EL VERANO DE 1970

LA Exposición de Artistas Ibéricos dio a conocer en Madrid a Dalí, Palencia, Bores, Cossio, 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.

Mi éxito dio pie para que numerosos intelectuales solicitaran de la Diputación 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 yo 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, como signos que descubrieran un nuevo sentido de las artes plásticas. 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 clarísimamente, 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 ejemplo 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 matas 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 emplazarlo en aquel sitio; serviría de monumento y de nido a los pájaros pequeños, agujereado y construido de manera que ni las aves de rapiña pudieran meterse, ni las alimañas subir a él, pues la pieza que yo llamaba "de tierra" (pieza basamental) es-

taba curvada con este fin. El conjunto se componía de ocho piezas. Y al cabo de treinta años he podido comprobar que este monumento, del que sólo se conserva la fotografía, sigue siendo una escultura actual, por el hecho de haber sido concebido para un sitio fijo y para cumplir una misión determinada.

Al participar en la Exposición de Artistas Ibéricos, conocí a varios pintores. Casi todos se fueron después a París, menos Benjamín Palencia. 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 fuese el tiempo. Recorríamos 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 Almodóvar, 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 suyos; dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombres de varios valores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos más representativos; en esa cara aparecían los nombres de Eisenstein, 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 esa era la ley del armado caballero andante, nosotros también, considerándonos caballeros andantes de las artes plásticas, describíamos 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 extirpar los colores artificiales, agrios, de los pintores, de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y 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 todavía realizado 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 cosa 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 zapato viejo 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 titu-

lado "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 a 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: "Habrá 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 lo 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 este". 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 a medias; 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 por afilados cuchillos; en sus caras, el líquen formaba cuadros como de 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 de la tarde en adelante, sus cuerpos resultaban verdes, amarillos vegetales, azules; lo que puede muy bien comprobarse en los semidesnudos de El 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 presenciamos 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 hacer 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 ser 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 di cuenta qué era. Otra, noche, a la misma hora, volví a ver el pájaro. Este 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 la 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 hermosa, 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 había 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 del horizonte. Signo del 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 cuando era muchacho. Vi en una hornacina de

una ermita una escultura pequeña que había sido destrozada a pedradas y que una mano generosa blanqueó de arriba abajo. De allí saqué la "Escultura rural toledana".

En aquel tiempo no sólo hice esculturas sino también dibujos, como el titulado "Campos movidos en terremoto por la mano del hombre". Mi campo de observación se extendía entonces hasta Alcalá de Henares, Guadalajara, Valdemoro, y escapadas a los campos de Toledo. Recogía 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 vi como una bandada de pájaros grandes 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 en pie, derechos. Resultó que eran quince o dieciseis mujeres que se echaron las faldas a la cabeza para protegerse 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. Esa impresión ha perdurado en mí hasta ahora.

En realidad, todo esto de la Escuela de Vallecas para mí tiene su origen en la ciudad de Toledo, al contrastar la vida fantasmal y de miedo de todos los chicos toledanos de sensibilidad despierta, en los que la ciudad nos producía desagrado y malestar. En cambio, el campo toledano, que conocía bas-

tante 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 tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida.

ALBERTO SANCHEZ

# José M.ª Moreno Galván

LA inmensa mayoría de los españoles que hoy vivimos más o menos familiarizados con los problemas del arte no conocimos al escultor Alberto. Ni a Alberto ni a su obra. Las circunstancias que rodearon su vida, y sobre todo los últimos años de su vida, hicieron que quedase cortado todo vínculo de relación entre él y las generaciones jóvenes españolas: él que era tan español y que, como ahora podemos comprobar a la vista de su obra, permanecía siempre tan joven. Pero si eso ocurría con la inmensa mayoría de la familia española del arte —la que no había llegado a la cincuentena—, había, sin embargo, una ínfima minoría de esa misma familia que poseía alguna leve noticia de esa obra, que había comprendido la importancia que ella tuvo en el desarrollo de nuestro arte, pero que no podía reconstruir la historia de ese desarrollo con la inclusión de ese personaje porque le faltaban los datos más elementales para esa reconstrucción: le faltaba nada menos que el conocimiento de su obra.

Alberto Sánchez era un extraño caso de artista. Era, porque eso sí lo sabíamos, un español indeclinable. Y era un artista. Pero, para nosotros los españoles, su obra había desaparecido sin dejar casi ni el más leve rastro. Se había realizado con él

y con su arte un fenómeno inverso al que normalmente se rearealiza con todo artista y con todo arte: Todo arte es un testimonio del hombre y del tiempo, que supervive al tiempo y al hombre. Y si es también un testimonio del lugar —y el de Alberto, evidentemente, lo era también del solar español— es al mismo tiempo una confidencia solariega destinada a ser oída especialmente por las gentes de su propia casta. Pero la palabra escultórica de Alberto parecía haber muerto con su muerte y con su distancia. Esa palabra, la de su arte, parecía evadirse de la condición fundamental del arte, que es la de burlar a la muerte, la de seguir luchando contra el escándalo de la muerte, renovando su confidencia temporal y, por supuesto, saltando por encima de todas las distancias, pues, como es sabido, la función del arte no es sólo conmemorativa sino fundamentalmente comunicativa.

Así estábamos los que nos sentíamos interesados por el problema de ese eslabón perdido de nuestro arte —elaborándolo a la manera de una hipótesis—, cuando, de pronto, apareció la exposición de su obra. Esa exposición nos ha permitido reedificar nuestra imagen del escultor. Sabemos, no solamente quien fue Alberto, sino qué es Alberto en el panorama de la escultura contemporánea.

Sobre *quién* fue Alberto, uno tiene ya noticias de una relativa exactitud, elaboradas por los que tuvieron el privilegio de conocerlo, pero quien siente el pudor de la circunstancialidad personal que es previa a la conformación de toda verdadera personalidad, no se siente cómodo cuando, de manera especial, esa circunstancia se refiere a una vida que la literatura puede hacer extremadamente literaria. Sabemos que el toledano Alberto Sánchez —toledano del campo de Toledo, no de la ciudad— estaba destinado por todas las circunstancias familiares, por ascendencia, por hábitos heredados y, sobre todo, por necesidad, al campo, en cualquiera de sus fundamentales dedicaciones: o a la labranza o al pastoreo. Sabemos que, siguiendo esa dura ley que el campo le imponía a sus hijos en la época juvenil de Alberto, éste permaneció, como cualquier

"buen salvaje" de las literaturas utopistas, en estado de analfabetismo hasta su edad militar. Y sabemos, en fin, que desde la dedicación campesina ascendió a la profesión de panadero, compatible también con la relativa ascensión a la ciudadanía que significaba el traslado, con toda la familia, a Toledo. Pero, desde ahí, el destino campesino de Alberto se complicó. Pues si el campo —esa primera savia de su origen— fue profesionalmente abandonado por él, ese elemento continuó siendo la levadura y aun la nutrición básica de toda su vida de artista, pues al arte ascendió —y a la escultura concretamente— en la última mutación de su metamorfosis profesional. Hasta aquí sus años españoles. Luego vinieron sus años de exilio en la Rusia soviética y su muerte. Pero así como no dejó nunca de ser un campesino, nunca dejó tampoco de ser un español. Y ello, a pesar de la extraordinaria distancia que en los últimos años de su vida lo separaron de sus orígenes en uno y otro sentido.

¿Pero *qué es* Alberto? Aquí ya no cabe la utilización del pasado. Su obra de escultor le supervivió, cumpliendo el mandato de toda obra de arte y, como él está en ella, ella y él se producen siempre en un presente ininterrumpido. ¿Que es Alberto?

Sí, claro, un escultor, ¿Pero qué significa ese escultor y esa escultura en el panorama de los escultores y de la escultura? Significa la voz del origen, la de la dependencia del origen. Si yo tuviera que resumir la significación de la escultura de Alberto dentro del panorama general de la escultura contemporánea, trazando un paralelo entre ambas, yo diría: *La escultura contemporánea consiste en el sometimiento de la realidad inicial a la ley general de la forma. La escultura de Alberto consiste en el sometimiento de la ley general de la forma a la realidad inicial de la naturaleza.* Y continuaría: *La escultura contemporánea es una investigación en la naturaleza esencial de la forma. La escultura de Alberto es una profundización en la forma esencial de la naturaleza.*

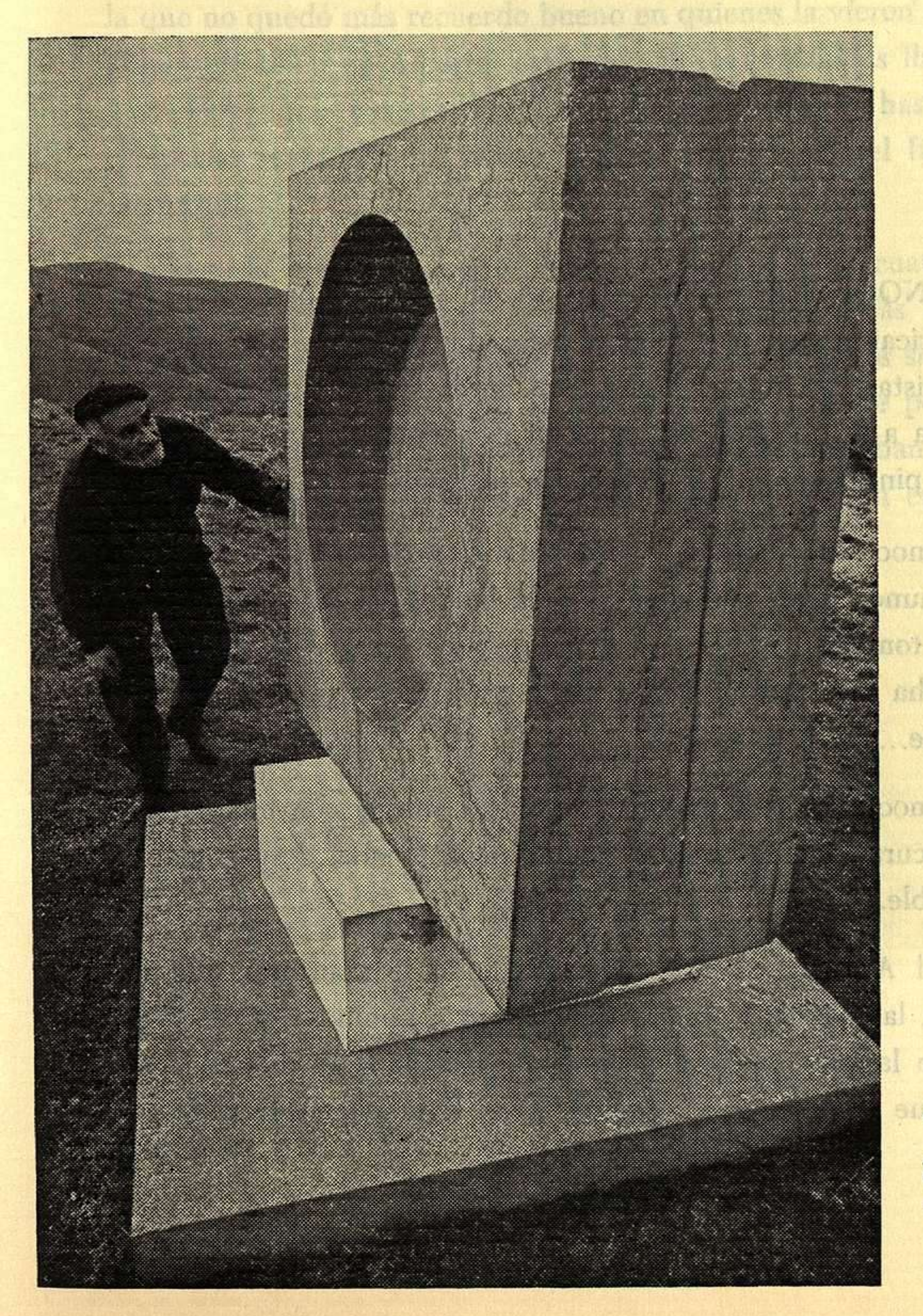
Acaso la estimativa del arte contemporáneo no está suficientemente preparada conceptualmente para comprender a la

escultura de Alberto. Todo su ideario, hasta ahora, está montado sobre una investigación de la forma. Conoce mucho la naturaleza de la forma, pero ignora —porque la ha olvidado en sus conquistas de este siglo— la forma de la naturaleza. Por eso mismo, existe el peligro de que ignore lo que hay de sudoroso, de azaroso, de vivido, en cada trozo formal de Alberto. Claro está que Alberto también conoce la ley de la forma contemporánea: por eso es un escultor de su tiempo. Pero la conoce sin haber olvidado, por ello, a la realidad vieja, la realidad vivida por él y por todos sus muertos. Una rama de lentisco, una piedra del camino, un hueso de animal mondado por todos los soles del verano, si, son formas susceptibles de esquematizar. Pero él lo que prefiere hacer es tomar a las formas y someterlas a la ley esquematizadora del lentisco, de la piedra caminera y de la osamenta animal...

¿Están solos Alberto y su ley en el mundo del arte contemporáneo? Yo creo que no. Eso que él anuncia tan prematuramente con su arte, sometimiento de la ley de la forma a la ley de la vida significa exactamente lo contrario de la argumentación más visible del arte contemporáneo, me parece a mí que está en la línea de lo que ahora se empieza a iniciar con el arte contemporáneo. Pero yo no creo que Alberto estuviese solo, ni siquiera entre los hombres de su propia generación. Podría poner muchos ejemplos, pero ahora me basta sólo con uno: Joan Miró. Estilísticamente no tiene nada que ver un artista con otro. Pero conceptualmente, sí. Con ese conceptualismo que está por encima —o por debajo— de toda elaboración racionalizada: que está en la ley de la creación misma de todo artista. Miró —y esa es su originalidad— no ha hecho depender a su pintura tanto de la naturaleza esencial de la forma cuanto de la forma esencial de la naturaleza.

Por eso para Alberto debieron tener tanta importancia las otras incitaciones que, además de la visual, podía depararle el espectáculo de su naturaleza solariega: el tacto, los oídos... hasta el olfato.

# Jorge Oteiza



*"Estela funeraria para el padre Donosti"*

# José Bergamín

CONOCI 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 los que a veces era protagonista. Picasso ha evocado algunos 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 Aitolaguirre y mía, que se representó en Valencia durante la guerra, con el pretencioso título de "La Estrella de Valencia o el triunfo de las Germanías", obra de circunstancia 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.

# Pablo Neruda

*Este texto, tal y como se reproduce, figura en el catálogo que el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, mayo - julio, 1970, hizo con motivo de la exposición de Alberto.*

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.

Moscú, 18 de abril de 1970.

# Rafael Alberti

## "PARA ALBERTO SANCHEZ, ESCULTOR DE TOLEDO"

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

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

A ti, aunque cerca, pero tan lejano
hoy de frío infierno castellano,
de aquel en sombras sumergido ruedo,
vengo a decirte: A caminar, hermano.

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

Moscú, febrero, 1956

# Rafael Sánchez Ventura

En memoria de Alberto Sánchez, muerto en Moscú con la esperanza intacta, incólume la fe que allí lo llevó y acendrada la fidelidad a sus recuerdos y a su pueblo, sin que esto último le impidiere vencer al dragón de la nostalgia, aunque ello le impusiera renunciar a lo mejor, acaso, de su obra eximia; en memoria de Alberto, solidario en graves empresas de nuestra juventud y también compañero entrañable en andariegas, locuaces noches toledanas, siempre con puntual arrimo ante el Real Convento de Santo Domingo, al romántico reclamo de sus alados maitines.

Cayeron en el hálido de la noche
del árbol del silencio desprendidas
las doce campanadas encendidas:
doce frutos maduros sin reproche.
Amaneció la luna, y un desmoche
de la estrellada mies hubo en seguida,
lloviendo espigas por la tierra ungida
de argénteos besos mansos en derroche.
Santo Domingo el Real izó su enseña
de líricos maitines luminosos
que aún flameantes alhajan mi memoria,
siendo inmortal y conmovida leña
para la hoguera azul de ecos frondosos
que las afanes quema de más gloria.

# Luis Buñuel

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

Luis Buñuel.

Madrid 24 Enero 1971

# Juan Rejano

## ENCUENTRO CON ALBERTO EN 1959

En tu casa resuenan
todavía
pisadas juveniles.
Sigues lleno
de la gracia inefable,
como cuando de niño
derribabas
el toro de la luz
con tu mirada
y Castilla dejaba que a tus hombros
bajasen las palomas
de la tarde.

Te miro, te recorro
en lo profundo.
Este barro de hoy tiene el mismo
candor, el mismo aire
esbelto
de tu primer sueño.

Has vencido,
has vencido, labriego
sideral. De las manos,
estrellas como niñas asombradas
te nacen. Lo increado
vuelve a ti. Pero calla. No es la hora
de hablar. Toma las nobles
herramientas
y sal por el portón
trasero de la casa,
por el que da 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.

Moscú, noviembre, 1959

# José Herrera Petere

## MEDICINA Y AMISTAD

### 2

Agua. Fin.

Agua. Comedor y cosa creada por un sabio de huerta creída en virtud y distraída a su paso con malas cosas.

A malas intenciones han ganado a un cabo y cosas peores van a suceder en ocre desierto y destilado a España catedral y gran fuente de miserias y clamas a la medicina con razón estoy enfermo y más siendo amigo de un médico que puede curarme y sonreirme de razón en boca acaimanada. ¿Hacia qué? ¡Hacia la menor resolución aurora calientas constipado!

**FIN**

# Luis Felipe Vivanco

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

*"Me dicen la ciudad. Y yo respondo... el campo"*. ALBERTO: "Palabras de un escultor".

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 hincan en el barbecho
de terrones que esponjan su paladar reseco
para crear sus flores de cardos borriqueros.
Ya estás invertebrando 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 tú 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 criatura 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.
Sí, 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.

# Blas de Otero

## ALBERTO SANCHEZ, DE TOLEDO

PUESTO que Rafael te ha puesto en verso claro
—y tú te lo mereces como la luz del día—,
abramos por la página de España tuya y mía,
el aire
se vuelve para verte narrar un caso raro.

Subido en tus palabras, gesticulantemente,
das cuerda a tus historias reales y espectrales,
el aire
retrepa por tus hombros, muy toledanamente.

Alberto: tú conoces de cerca lo lejano.
Y no hay un solo pueblo de Castilla la Nueva,
el aire
que no esté siempre un poco al alcance de tu mano.

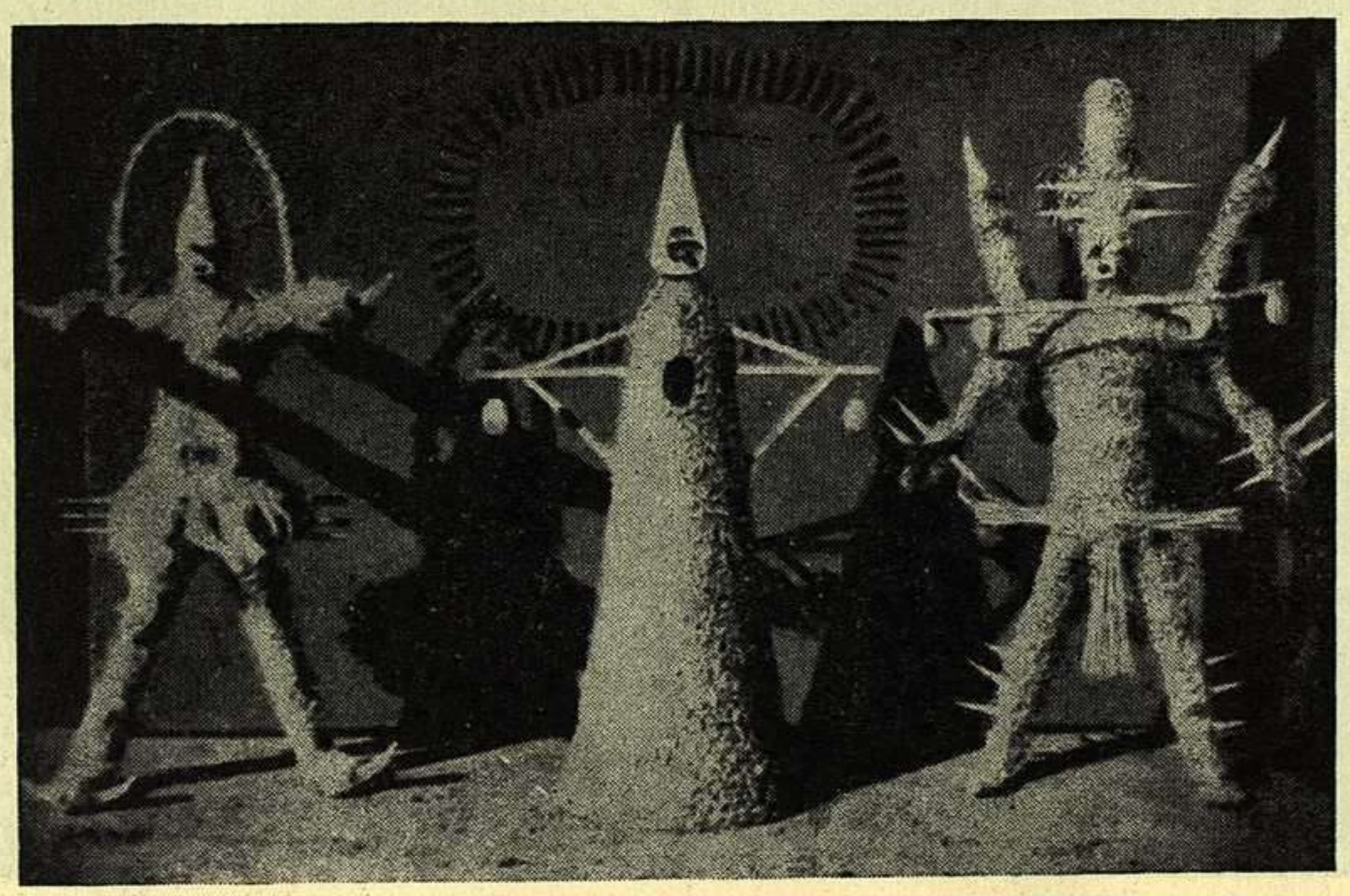
# Antonio Tapies

*"Fiesta Toronja" (1969)*

# Maruja Mallo

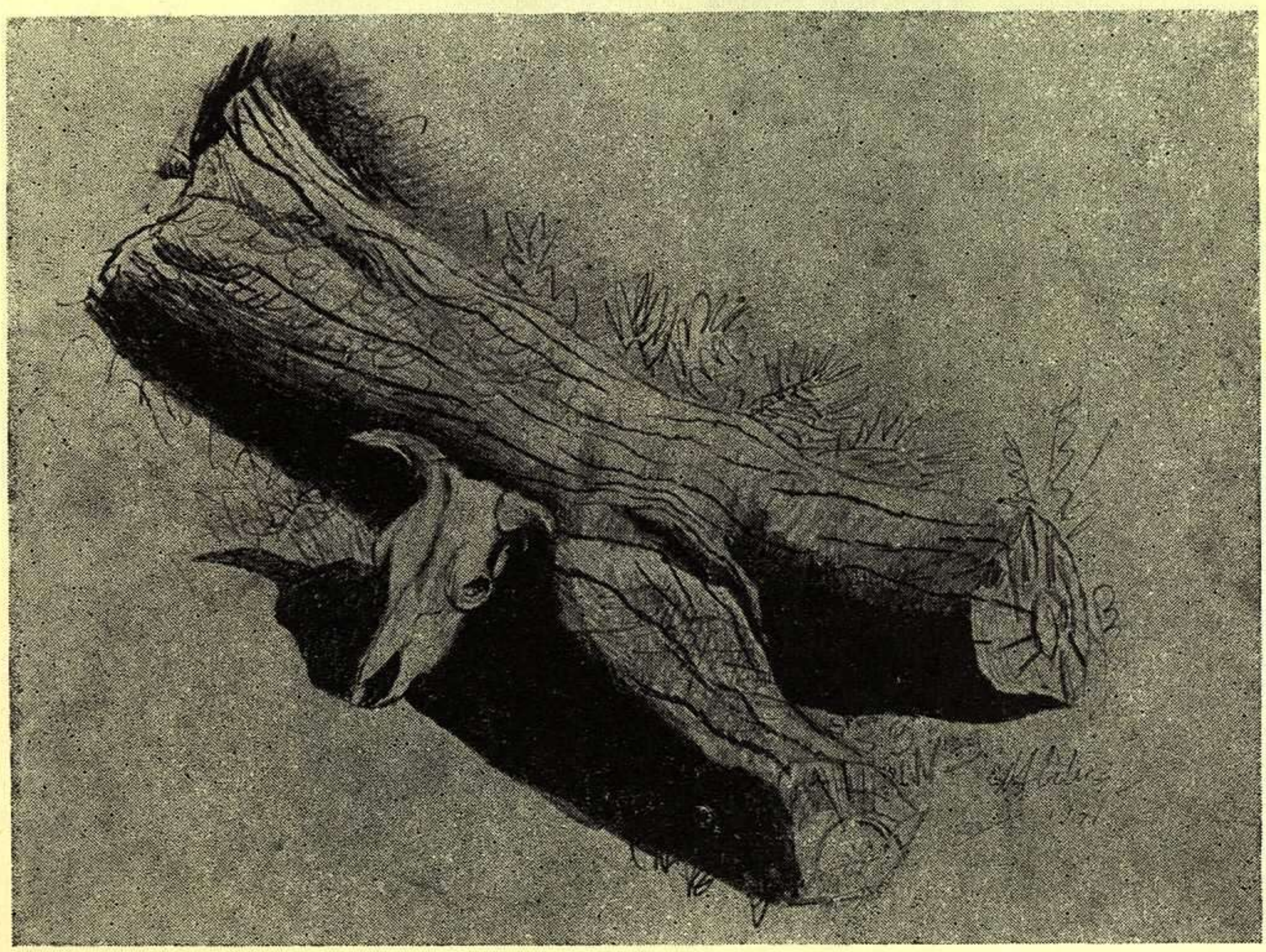
Alberto y Maruja Mallo, una tarde atravesando un cerro de Vallecas, se vieron envueltos en una fuerte explosiva tormenta, unos agresivos lazos los veloces rayos les quitaron ¡¡¡ arrojense al suelo !!! Alberto exclamó ¡¡¡ La tierra no nos tragará porque somos inmortales !!!

Maruja Mallo



*Plástica escenográfica. Estructuras matemáticas geométricas, personificación mineral, vegetal y animal; reinos transformados en creación plástica bajo el signo solar.*

# Manuel Angeles Ortiz



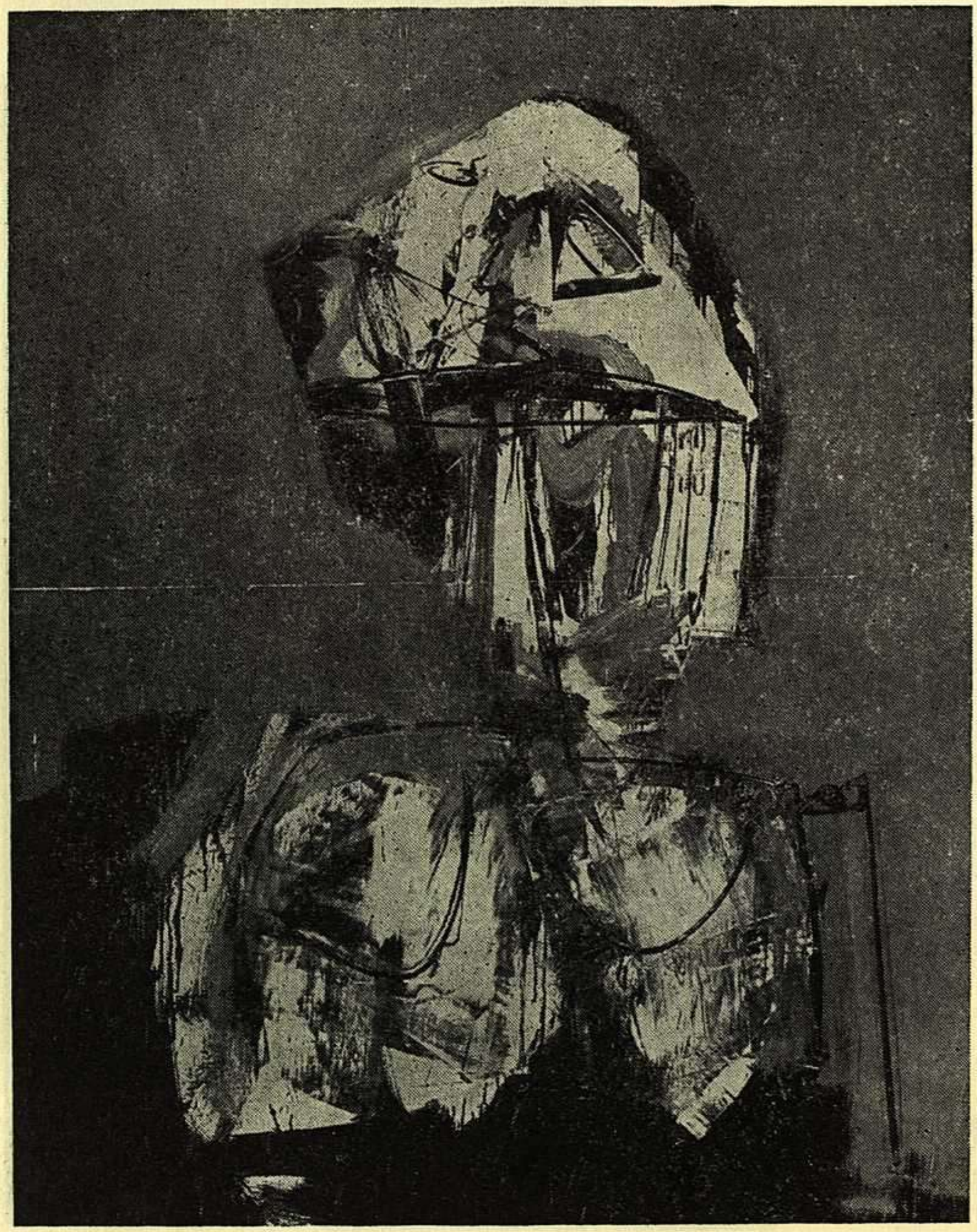
# Cristino Mallo

*"Torso" (1969)*

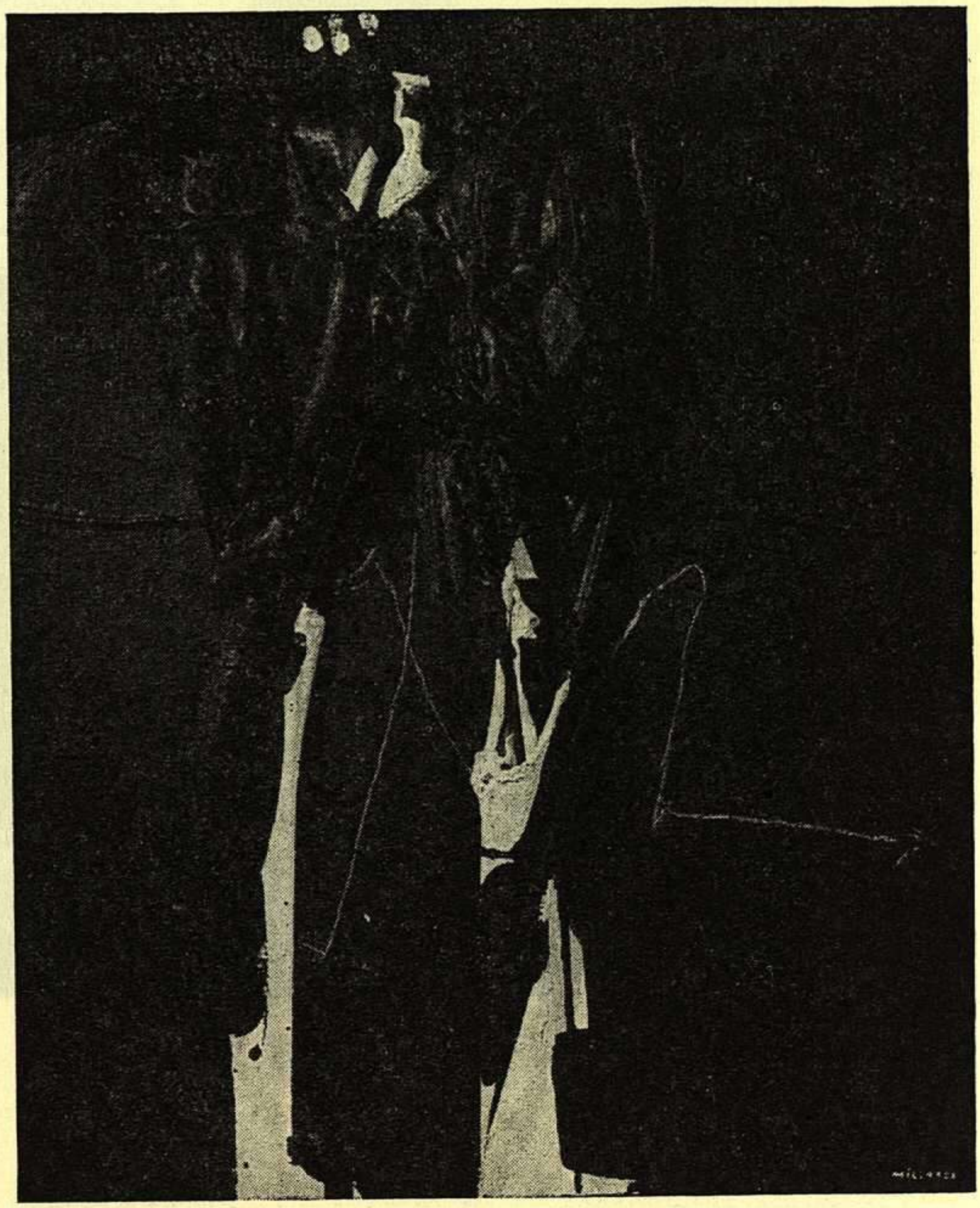
# Caneja


*"Pintura" (1931)*

# Antonio Saura

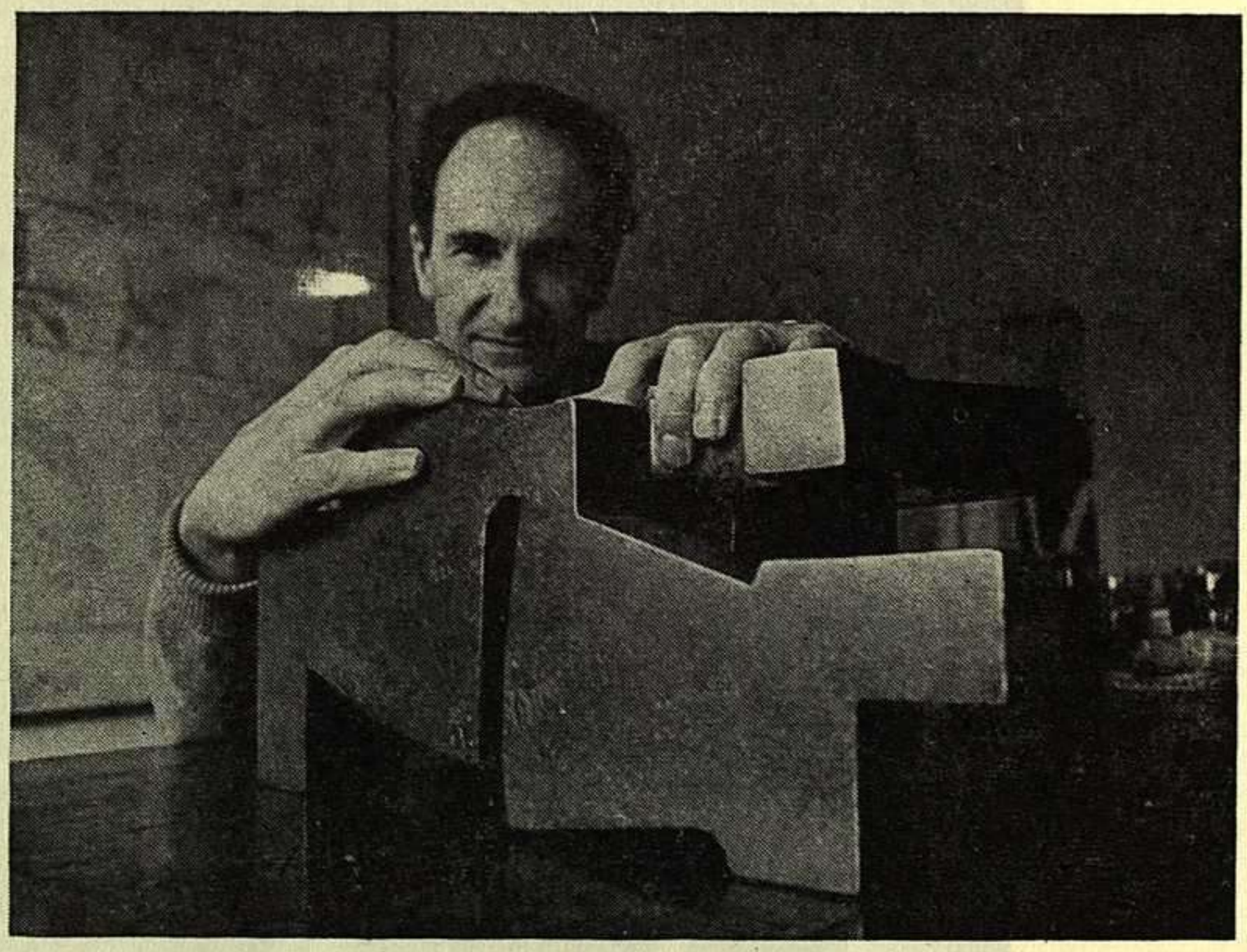


# Millares



*"Personaje oscuro" (1967)*

# Chillida




En cierta ocasión Pablo Picasso va a visitar a Joaquín Peinado. El pintor de Ronda no está y Picasso dibuja esa mano y se la deja en su casa con unas líneas. LITORAL reproduce hoy ese dibujo inédito en el homenaje a otras manos, las del escultor Alberto Sánchez. Manos también temblando para el arte, manos de inspiración, manos geniales.

# Punto final

El homenaje a Alberto, que representa este número, como decimos en nuestra Introducción estaba proyectado desde nuestro principio. Yo no creo que llega con retraso, también parecerá que llega con retraso cuando llegue nuestro homenaje a Luis Cernuda y no es así. Hemos querido intercalar el ayer con el hoy de un mundo poético. Espero que no se me acabe el tiempo ni el dinero.

Alberto es para mí un ser al que no conocí, aun viviendo tan cerca desde niño con aquella generación.

Aparece, pues, sobre mi vida con la impresión de su arte y sin la proyección de su persona humana. Creo que esta ecuación del hombre y su obra es importante siempre. Siento muchísimo no haber conocido a Alberto.

La obra de Alberto es impresionante. Desde ese pájaro que bebe —que inspira el poema de Luis Felipe Vivanco, tan bonito, expresamente enviado para este número de LITORAL—, a su grandiosa escultura, «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella». Desde el «Monumento a los pájaros» a sus «Mujeres castellanas» a sus «Toros ibéricos» o su «Perdiz del Cáucaso». Desde sus telones y figurines del «Puente del diablo» de Tolstoi a «La gitanilla» o la «Numancia» de Cervantes o «Bodas de sangre» o «La casa de Bernarda Alba» de Federico, o sus decorados del «Quijote» que permiten a Kozintser realizar aquella maravillosa película de España desde Moscú.

Alberto deja una obra desperdigada, en parte perdida, pero con unos cimientos tan profundos para el Arte, con una endiablada personalidad,, con un sentido de anticipación, con una auténtica revolución sobre la forma.

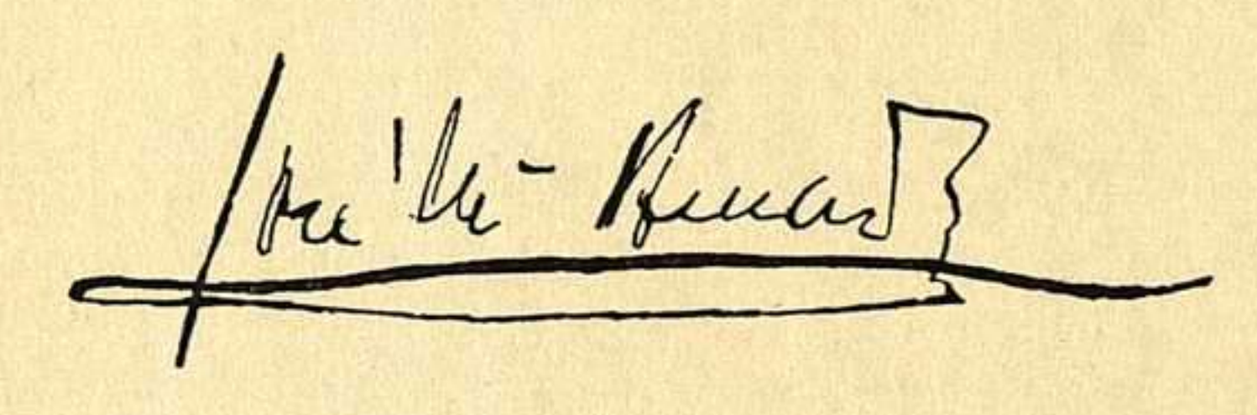
Empieza en la vida humilde, luchando solo, sin rastrear, sin suplicar sin comprar nada a cambio de girones de dignidad y de vergüenza. Amasa

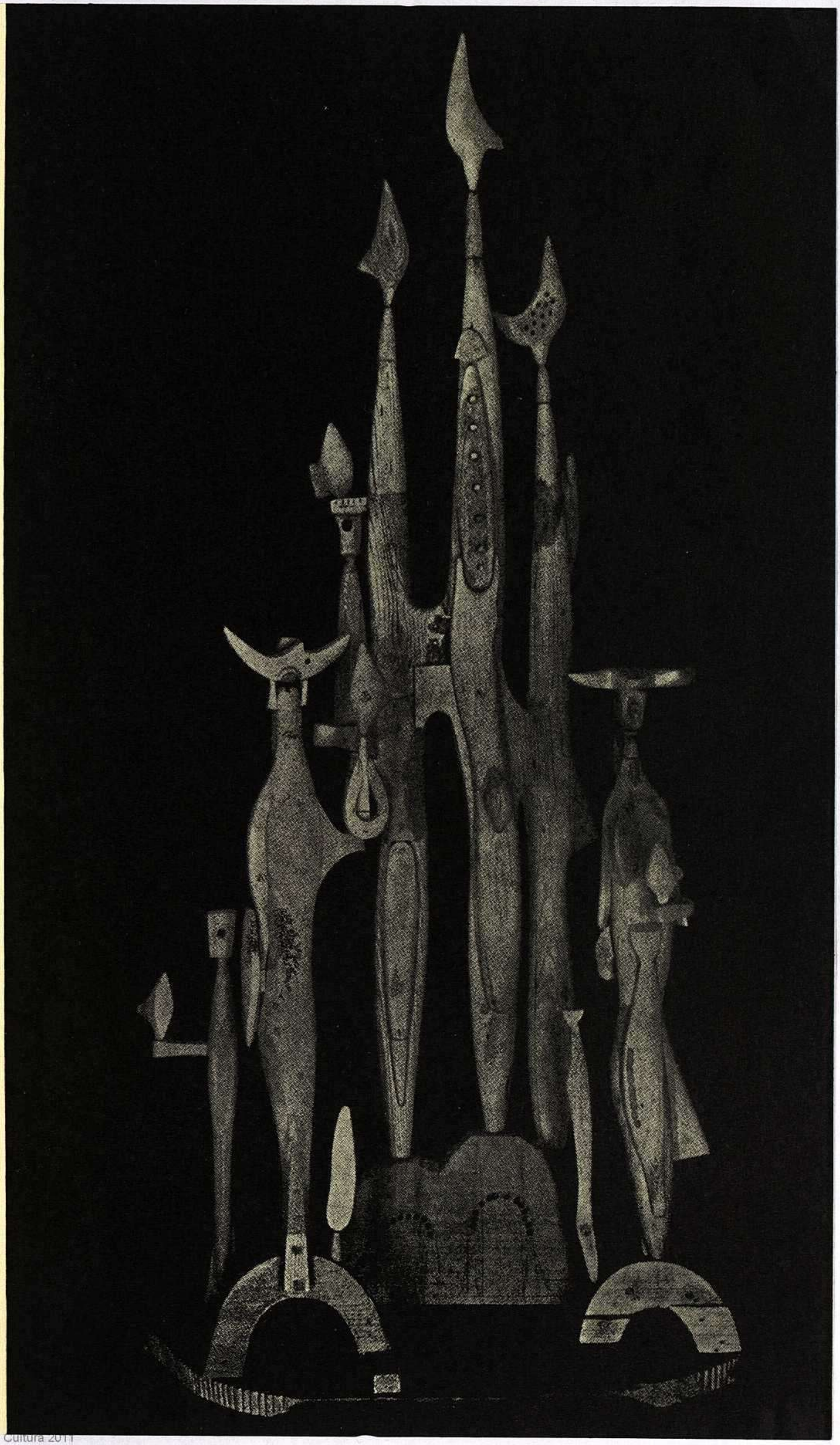
el pan porque es panadero y así sobre las primeras formas surge el escultor predestinado de las formas que inventa el agua y la piedra.

Quisiera transmitir mi asombro como un mensaje. Ahí está una parte más que suficiente de una genialidad desbordada.

Es este número de LITORAL un número importante. Rodean a Alberto sus entrañables amigos. Cada página como siempre supone un por qué, un motivo. Nada está mezclado. Es la verdad desnuda, como el alma del escultor. Va lenta esta vez mi pluma. Aún estoy como descubriendo algo muy dentro de mí.

Pablo Neruda dice que «nada llega tarde»... «Todo el tiempo para admirar —a Alberto—, es justo: entonces y mañana. No vamos a seguir disputando por este tipo de cosas, que son en el fondo la Historia de España».





*Proyecto de monumento a la paz, del escultor Alberto Sánchez.*

## COLOFON

Se terminó de imprimir este número, cuya edición consta de 3.000 ejemplares, el día 20 de Marzo de 1971 en los talleres Imprenta Dardo, Alameda, 33, y en Gráficas San Andrés, Alonso Cano, 4, de Málaga, bajo la orientación de José María Amado y con la colaboración de Jesús de Ussía, Manuel Gallego Morell y Angel Caffarena Such.

* * *

Es un homenaje al escultor Alberto Sánchez; Alberto para el arte y sus amigos de siempre, que nació en Toledo el 8 de Abril de 1895 y murió en Moscú el 12 de Octubre de 1962.

LITORAL en este número siente la emoción de contribuir de alguna manera al reencuentro de Alberto con su patria y al conocimiento de su obra tan importante después de años y años de silencio.

**Más vale un pájaro volando
que ciento en la mano.**

**José Bergamín**