

El fulgor de un epílogo. Dos obras de la última etapa de Alberto



Jaime Brihuega

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Archivo Fotográfico C.A.C.- Museo Patio Herreriano, Valladolid: figs. 14 y 16
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1-2
- © Colección Banco Santander: figs. 5 y 18
- © Colección MACBA. Fundación MACBA. Gasull Fotografía: figs. 9 y 11
- © Colecciones ICO, Madrid. Foto: David Serrano Pascual: figs. 19-20
- © IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat: fig. 4
- © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: figs. 3, 6, 8, 10, 12-13 y 17

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 9, 2015, pp. 165-192.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

La escultura de madera *Sin título (Mujer de la langosta)* [fig. 1] y el gran *gouache* sobre papel *Figuras con paisaje* [fig. 2], ambas de hacia 1960-1962, son las dos piezas de Alberto que posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en cuya colección ingresaron en 1981 y 1972, respectivamente. Se trata de dos obras especialmente significativas en la trayectoria de este artista, ya que señalan de manera elocuente el vértice de maduración de su producción plástica.

Trayectoria artística y vital de Alberto

Alberto Sánchez Pérez (Toledo, 1895-Moscú, 1962) es una de las figuras más relevantes de la escultura española del siglo XX, tanto si nos referimos al arte de vanguardia que se produjo en España hasta el final de la Guerra Civil, como al que los artistas españoles desarrollaron en el exilio a partir de ese momento. Buena prueba de ello es la abundante bibliografía sobre su persona y su obra que se ha publicado en las últimas décadas, así como las numerosas exposiciones que han tenido a este artista como argumento central¹.

De origen humilde y sin formación académica alguna, durante su niñez toledana tuvo que realizar trabajos propios del medio rural, siendo también ayudante en una herrería². En 1907 se trasladó a Madrid, donde se colocó como aprendiz en un taller de vaciados escultóricos, aunque pronto pasaría a ejercer el oficio de panadero. A pesar de estos condicionantes propios de su extracción social, ya desde la infancia una irresistible vocación le hizo forjarse un horizonte indisolublemente asociado a la creación artística³. Y tanto su proximidad al imaginario popular y rural como la destreza adquirida en la forja o la demiúrgica experiencia de modelar la masa de pan con las manos se convertirán en herramientas para dar forma a ese horizonte.

Alberto obtuvo formación escolar en una Casa del Pueblo de Madrid, gracias a la instrucción recibida de un militante socialista, y pronto comenzó sus primeras incursiones en el campo del dibujo y el modelado. A mediados de los años diez, junto a Francisco Mateos, empezó a interesarse por la función social del arte, lo

1 Entre la abundante bibliografía sobre Alberto, publicada a través de artículos, libros, catálogos de exposiciones o trabajos académicos, cabe señalar, como fuentes secundarias de referencia, las siguientes: Martín 1964 (primera monografía sobre Alberto, publicada en Hungría pero en castellano, que tuvo amplia distribución en España), Bozal 1965, Madrid 1970 (catálogo de la primera muestra en España de la obra de Alberto tras la Guerra Civil), Litoral 1971, Robles Vizcaíno 1974, Alberto 1975 (incluye numerosos textos escritos por Alberto en diversas épocas), Azcoaga 1977, Brihuega 1980, Gómez Cedillo 1992, Toledo 1995, Madrid/Bilbao 1995, Bilbao 1997, Madrid 1999, Madrid/Toledo/Barcelona 2001 y Alicante 2011 (además de la proyección de la estética de Vallecas sobre las artes plásticas, aborda su estrecha relación con la literatura). La más completa de todas ellas es Madrid/Toledo/Barcelona 2001, que incluye los textos de los comisarios junto a los de Juan Manuel Bonet, Valeriano Bozal, Eugenio Carmona, Robert S. Lubar, Javier Pérez Segura y Alfonso Gómez Cedillo; además de un informe del equipo de restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía acerca de la naturaleza física y los procedimientos de ejecución de la obra de Alberto.

2 El Alberto niño trabajó en Toledo como porquerizo y ayudante de carretero. El ser aprendiz en la herrería le acabó produciendo una afección ocular que motivó su traslado a Madrid, donde ya se encontraba su familia, a causa de la quiebra del negocio familiar.

3 Existe un fiable testimonio de Francisco Mateos que habla de proyectos acuñados por la fantasía infantil de Alberto. Entre ellos, uno, premonitorio, en el que imaginaba una fuente de titilantes metales trabajados como un encaje, entre cuyos huecos se refugiaban los pájaros, se complacía la mirada de los hombres y bebían los bueyes (Mateos 1926).



1. Alberto Sánchez (1895-1962)
Sin título o Mujer de la langosta, c. 1960-1962
Madera. 76,7 x 30 x 39 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/339



2. Alberto Sánchez (1895-1962)
Figuras con paisaje, c. 1960-1962
Gouache sobre papel. 152 x 300 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/338

que llevó a ambos artistas en ciernes a imaginar utópicos proyectos de corte revolucionario, asociados ya a incipientes noticias sobre la existencia de vanguardias artísticas en el escenario europeo⁴. Fundamental para esta inclinación hacia las formas de vanguardia fue el conocimiento directo de las obras de Diego Rivera y María Blanchard que colgaban en la *Exposición de pintores íntegros*, celebrada en Madrid en 1915 por iniciativa de Ramón Gómez de la Serna⁵. El servicio militar de Alberto en Melilla separó momentáneamente a estos dos jóvenes artistas.

A partir de 1922, su entrañable amistad con el pintor Rafael Barradas acabaría revelándose como un episodio crucial. Alberto obtendría del artista uruguayo un conocimiento directo de la eclosión de las vanguardias en Milán, París, Barcelona y Madrid. A su vez, y al ser testigo de las preocupaciones políticas de Alberto, Barradas, en ese momento punta de lanza de la vanguardia madrileña, trufaría de vocación social la andadura «vibracionista» y «clownista» que hasta ahora había conducido su pintura⁶. Conocer a Barradas le reportó también a Alberto un contacto directo con intelectuales, escritores y artistas que en ese momento estaban dando forma al vanguardismo madrileño (Federico García Lorca, Gabriel García Maroto, Manuel Abril, el caricaturista Garrán, Maruja Mallo, Rafael Cansinos Assens, Ángel Ferrant, Salvador Dalí...)⁷.

La primera presencia significativa de Alberto en la escena artística española tuvo lugar en la *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos* de 1925. Fue aquella una muestra clave en el proceso de modernización del arte español, pues desde los palacios del Retiro madrileño dio a conocer a muchos de sus protagonistas, como gradualmente lo serían Dalí, Palencia, Cossío, Maroto, Peinado, Ucelay, Moreno Villa, Sáenz de Tejada, Bores, Guezala, Pelegrín, Ferrant y otros jóvenes atentos a la modernidad, que tuvieron ocasión de compartir paredes con artistas ya consagrados como el propio Barradas, Arteta, Piñole, Pichot, Solana o Echevarría⁸. En aquella exposición Alberto mostró por primera vez dibujos y esculturas que, además de realismo social⁹, contenían ya elementos cubo-futuristas —por ejemplo, *El ciego de la bandurria* [fig. 3], *Carretero vasco* (MNCARS, Madrid) o *María de Padilla* [fig. 4], todas ellas realizadas entre 1923 y 1925—, pero que, simultáneamente, eran capaces de conectar con las nuevas sensibilidades del «retorno al orden» imperante en Europa y emergente en España, como es el caso de *Campesina*, de 1923-1925 (MNCARS, Madrid).

Entre 1926 y 1928 Alberto disfrutó una beca de la Diputación de Toledo que le permitió trabajar con más intensidad, avanzar en la configuración de su lenguaje visual de cuño cubo-futurista¹⁰ y estar presente en alguna importante exposición madrileña¹¹. En cualquier caso, su frágil economía personal sólo encontraría un respiro años más tarde, cuando ya había realizado algunas exposiciones y era un personaje de referencia en los ambientes de la renovación artística madrileña, ya que en 1933 obtendría una plaza de profesor de dibujo en el Instituto de El Escorial.

4 Ambos soñaron una Casa del Pueblo concebida casi como una arquitectura futurista (Ibíd.). Al parecer, por esas fechas, Alberto y Mateos realizaron también un viaje a Portugal.

5 Para todo lo referente a la vanguardia artística madrileña anterior a 1925, *cfr.* García García 2005.

6 «Vibracionismo» y «clownismo» fueron las denominaciones acuñadas por Barradas para la pintura que realizó entre 1917 y 1922. Al lenguaje practicado tras compartir inquietudes con Alberto, Barradas lo denominaría «plástica del cartón».

7 A raíz de esos contactos, Alberto comenzó a publicar sus dibujos en revistas de vanguardia como la coruñesa *Alfar* y la lucense *Ronsel*.

8 *Cfr.* el catálogo de la exposición conmemorativa de la ESAI (Madrid/Bilbao 1995).

9 Aunque no estuvo expuesta en Ibéricos, un ejemplo elocuente de este realismo social es la conocida acuarela *La corrala*, de 1925-1926 (colección particular).

10 En torno a 1929 a este lenguaje cubo-futurista empezarán a añadirse los primeros elementos biomorfos y un vocabulario visual de carácter signico no del todo ajeno al que, en París, estaban empleando los artistas españoles protagonistas de la figuración lírica.

11 Alberto fue el único artista que, sin haber viajado aún a la capital francesa, participó en la *Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París*, celebrada en el Jardín Botánico de Madrid, en marzo de 1929, organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias.



3. Alberto Sánchez (1895-1962)
El ciego de la bandurria, 1923-1925
Yeso policromado. 51 x 14 x 13 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
N.º inv. AD01812



4. Alberto Sánchez (1895-1962)
María de Padilla, 1923-1925
Yeso policromado. 92,3 x 39 x 33 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



5. Alberto Sánchez (1895-1962)
 Boceto para la escenografía de *Numancia*, 1936
 Acuarela sobre papel. 54,5 x 73,5 cm
 Colección Banco Santander

Meses antes de la proclamación de la Segunda República, el escultor toledano había puesto en marcha, junto al pintor albaceteño Benjamín Palencia y el escultor canario Pancho Lasso, lo que conocemos hoy como Escuela de Vallecas, verdadero hipocentro poético de la estética de Alberto¹².

Desde los orígenes de esta mítica «escuela» vallecana y hasta la Guerra Civil, a sus experiencias poético-iniciáticas se sumaron muchos de los artistas, escritores e intelectuales procedentes de toda España –Maruja Mallo, Manuel Díaz Caneja, Antonio Rodríguez Luna, Eduardo Díaz Yepes, Antonio Ballester, Nicolás de Lekuona, Francisco Mateos, Jorge Oteiza, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Gil Bel, Luis Felipe Vivanco, José Herrera Petere y Federico García Lorca (tal vez también Moreno Villa)– e incluso dos poetas hispanoamericanos tan significativos como Pablo Neruda y Raúl González Tuñón. Es decir, en Vallecas se reunieron protagonistas indiscutibles del esplendor cultural republicano, lo que contribuyó a imbricar cada vez más intensamente a Alberto en la escena cultural española. El resultado fue que, además de un amplio conjunto de cuadros y esculturas de los artistas implicados, tanto éstos como los escritores que compartieron la experiencia produjeron numerosos textos (programáticos y literarios) fruto de lo que podemos calificar como la Poética de Vallecas¹³. Entre todos ellos y con el significado de verdadero manifiesto, cabe destacar el texto de Alberto «Palabras de un escultor»¹⁴.

La obra vallecana del escultor toledano se mostraría en unas cuantas exposiciones celebradas en España hasta el estallido de la Guerra Civil¹⁵. No hay que olvidar tampoco que varios telones de Alberto realiza-

¹² La denominación de Escuela de Vallecas nunca fue utilizada en los años treinta. La acuñó Alberto en un texto de carácter autobiográfico escrito en Moscú en el verano de 1960 y publicado después en Valencia (Alberto 1975). Luego ha sido adoptada con frecuencia por la historiografía. No obstante, poco a poco se va consolidando la locución Poética de Vallecas.

¹³ También es muy abundante la bibliografía sobre la Escuela de Vallecas. La publicación reciente más completa es el catálogo de la exposición Alicante 2011. En esta obra se recogen todos los textos producidos en torno a la experiencia vallecana, tanto por Alberto y Palencia como por los diversos artistas y escritores que participaron de sus experiencias.

¹⁴ Alberto 1933.

¹⁵ Alberto expuso con Benjamín Palencia en el Ateneo madrileño en junio de 1931. En octubre de ese mismo año y en esa misma sala lo haría en solitario. En junio de 1933 participó con el Grupo Constructivo en el Salón de Otoño madrileño y en abril de 1936 realizó una muestra individual en el local madrileño de los ADLAN (Amigos de Las Artes Nuevas).

dos con este lenguaje visual vallecano encuadraron obras representadas por el lorquiano teatro ambulante La Barraca¹⁶, así como otros espectáculos teatrales estrenados en diversas ciudades [fig. 5]¹⁷. Igualmente cabe reseñar que, con esta misma estética, Alberto y otros «vallecanos» (Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Eduardo Díaz Yepes, Francisco Mateos, Antonio Rodríguez Luna o José Moreno Villa) participaron en 1933 en las actividades del Grupo de Artistas de Arte Constructivo, organizado por Torres García durante su breve regreso a España.

La estética vallecana de Alberto fue acuñada en iniciáticos paseos colectivos a la búsqueda de inspiración, en los que se recorrían los alrededores de Madrid, así como los campos de Guadalajara y Toledo. Testimonio de estos momentos de fusión poética con la naturaleza, o incluso con el margen de la ciudad y el estercolero, surgieron pinturas y esculturas en las que se barajan claves telúricas, rurales, castizas, populares o, simplemente, suburbanas, entretejidas con vocación de modernidad. Formas expresadas a través de un lenguaje biomorfo, lindante al utilizado por surrealistas como Tanguy o Dalí, connivente con el imaginario poético del Miró de principios de los veinte y capaz de situarse en paralelo con las tendencias más avanzadas de la escultura internacional, como lo eran entonces Brancusi, Arp y Henry Moore. O, sobre todo, los proyectos escultóricos realizados por Picasso a finales de los años veinte y difundidos por las revistas de vanguardia.

Gran parte de las obras vallecanas de Alberto desaparecieron durante la Guerra Civil y sólo se conocen hoy por testimonios fotográficos. Pero las esculturas, dibujos y acuarelas que se han conservado¹⁸ muestran con persuasiva contundencia física esa pulsión cuasi panteísta que inspirará ya para siempre la obra de Alberto. Suponen la expresión de una naturaleza entendida como seña de identidad cercana y, a la vez, como umbral abierto hacia el infinito; un infinito al alcance de la mano y solidario con el presente, donde lo zoológico, lo vegetal y lo geológico parecen maridarse en un bucle sinfín de tensiones vitales y memoria orogénica. Pero simultáneamente estas obras conforman una evidencia tangible que se ofrece a todos los seres humanos como posibilidad de vivencia poética. Y es precisamente en esto último donde se cifraba y se sigue cifrando la apuesta revolucionaria de la obra de Alberto.

En la medida en que parte de sus dibujos, esculturas y escenografía se alejaban de los presupuestos del realismo social y político que entonces fundamentaban la alternativa artística de la izquierda, Alberto se vio involucrado en un famoso debate con Josep Renau y Antonio Rodríguez Luna; una polémica que en 1935 tuvo como escenario las páginas de la revista valenciana *Nueva Cultura*, en la que se reflexionaba sobre la naturaleza formal que debía revestir un arte políticamente comprometido¹⁹. Aunque situados los tres en un mismo flanco ideológico, Renau y Luna reprochan a Alberto su tendencia hacia formas abstractas. No obstante, Alberto, claramente involucrado con los ideales y estrategias de sus interlocutores, ya había realizado y seguiría realizando realismo social e incluso sátira política corrosiva, como demuestran dibujos suyos incluidos en *Octubre* y en la propia *Nueva Cultura*.

16 En diversas colecciones particulares se conservan numerosos bocetos para los decorados y figurines de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, realizados entre 1933 y 1936. La obra fue representada por La Barraca en diversas localidades españolas.

17 Cabe destacar como también realizados en el lenguaje vallecano los decorados para *La romería de los cornudos* (1933, MNCARS), representada en Madrid por la compañía de Ignacio Sánchez Mejías y la Argentinista, que se han conservado completos; los bocetos para los decorados de *Numancia* de Cervantes (1936, Colección Banco Santander), que se representó en Valencia; los de *Las Germanías de Valencia* de Altolaguirre y Bergamín, representada en Valencia en 1937, que sólo se conocen por fotografías; y los de otra *Fuenteovejuna* (1937, colección particular) que iba a representarse en París aunque finalmente no llegó a estrenarse.

18 Esculturas vallecanas propiamente dichas de los años treinta se conservan sólo cuatro (dos en el MNCARS, una en una colección particular y otra en el MACBA de Barcelona), aunque sabemos por diversas fuentes documentales que produjo otras quince. En cuanto a obra bidimensional, se conservan unos veinte dibujos y acuarelas en colecciones particulares y públicas, aunque también se tiene noticia documentada de otra docena.

19 Todo este debate está reproducido en el catálogo de la gran antológica del MNCARS (Madrid/Toledo/Barcelona 2001, pp. 411, 435-443).

El lenguaje vallecano de Alberto fue visto en Copenhague y Berlín en 1932 y 1933, ya que participó en las muestras organizadas en esas ciudades por la renacida Sociedad de Artistas Ibéricos, plataforma modernizadora a la que (de facto) apoyaba ahora el gobierno republicano²⁰. Pero su presentación internacional más memorable tuvo lugar en París, en la internacional *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* de 1937.

Celebrada en plena Guerra Civil, la participación española en esta exposición internacional suscitaba la atenta y tensa mirada de naciones que poco tiempo después entrarían en feroz conflicto. Y no era sino el lenguaje visual vallecano más puro lo que configuraba *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* [fig. 6], la enorme y totémica escultura que se erigió a la entrada del Pabellón Español²¹. Dicho pabellón había sido diseñado por Josep Maria Sert y Luis Lacasa y estaba decorado con los cambiantes frotomontajes políticos de Renau, entonces director general de Bellas Artes del Gobierno Republicano. Dentro del pequeño y funcional edificio, auténtica maquinaria *agitprop*, se exhibían también obras capitales como el *Guernica* de Picasso, *El payés antifascista y la revolución social* de Miró, *La fuente de mercurio* de Calder y la *Montserrat* de Julio González, expresamente concebidas para esta ocasión, así como una ingente cantidad de obras de todos aquellos artistas que permanecían leales a la causa republicana, cuya exhibición se iba renovando periódicamente. Para este edificio Alberto diseñó también, con formas vallecanas, las estanterías de la sección de artes populares²².

En septiembre de 1938, Alberto, su mujer Clara Sancha y su hijo Alcaén se trasladaron a la Unión Soviética. Alberto iba en calidad de profesor de los niños españoles allí evacuados. Fue el comienzo de un transterramiento que duraría hasta la muerte del escultor, en 1962²³.

La familia se instaló primero en Moscú, pero entre 1941 y 1943 debieron trasladarse a la República Soviética de Bashkiria a causa de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, que habían convertido el territorio soviético en escenario bélico. A finales de 1943 establecieron nueva y definitivamente su residencia en Moscú.

Al principio de este exilio, Alberto se dedicó sobre todo a una intensa actividad como pintor escenógrafo²⁴, realizando también bodegones figurativos no del todo ajenos a las corrientes internacionales del realismo mágico que habían articulado en parte la modernidad en el periodo de entreguerras [fig. 7]²⁵. Sin embargo, su actividad escultórica quedó momentáneamente suspendida, ya que el lenguaje abstracto que venían enunciando sus formas no encajaba con las directrices oficiales del arte soviético.

Esta especie de renuncia o, más exactamente, de «abstención», no fue el mero resultado de una situación de censura, ya que Alberto aceptó de buen grado la práctica de un lenguaje no contradictorio con el llamado realismo socialista²⁶. No obstante, resulta evidente que, tras la muerte de Stalin y, sobre todo, tras los síntomas

20 El estudio más completo sobre la Sociedad de Artistas Ibéricos durante la República se encuentra en Pérez Segura 2002.

21 Con motivo de la exposición antológica de Alberto en el MNCARS (Madrid/Toledo/Barcelona 2001), frente a la fachada del museo se reprodujo el monolito de Alberto (hoy en paradero desconocido) a escala 1.1 (13 metros de altura). Allí sigue emplazado. Su realización corrió a cargo del artista Jorge Ballester. Para ello se tomaron como referencia la maqueta original que posee el MNCARS, así como diversas fotografías de época realizadas por Dora Maar y otros reporteros. Poco después de esta muestra apareció una pequeña maqueta de cedro que el propio Alberto había regalado a Miró en París y que hoy se encuentra en una colección particular.

22 El estudio más completo sobre el pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937 sigue siendo el catálogo de la exposición conmemorativa que organizó el MNCARS, comisariada por Josefina Alix (Madrid 1987).

23 El estudio más pormenorizado y completo sobre la trayectoria artística y vital de Alberto en la Unión Soviética se encuentra en el texto de Concha Lomba incluido en el catálogo de la antológica del MNCARS: Madrid/Toledo/Barcelona 2001, pp. 73-112.

24 Todavía se sigue estudiando la copiosa producción escenográfica de Alberto en la Unión Soviética, donde trabajó para el Teatro Kamerni, el Teatro de Miniaturas, el Teatro Gitano, el Teatro de los Niños, el Teatro Ossoaviain y también para el Teatro Maiakovski.

25 Siete de estos bodegones y dos autorretratos se expusieron en la antológica del MNCARS (Madrid/Toledo/Barcelona 2001). Su realismo moderno, concomitante con el de diversas experiencias europeas de los años treinta, ha despertado un interés que hasta hace poco había quedado sumergido bajo una tópica «renuncia al lenguaje de vanguardia».

26 En reiteradas ocasiones, esta interpretación sobre el giro en su producción hacia el realismo ha sido confirmada verbalmente por Alcaén, el hijo de Alberto.



6. Alberto Sánchez (1895-1962)
Maqueta para *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, 1937
Yeso negro patinado. 184,5 x 32 x 33 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
N.º inv. AS11424



7. Alberto Sánchez (1895-1962)
Bodegón, 1949-1954
Óleo sobre lienzo. 50,7 x 62,5 cm
Colección particular

de distensión sobrevenidos en 1956 (después del XX Congreso del PCUS), el artista reemprendió su actividad como escultor, dejando que poco a poco resucitaran las formas a través de las que se había expresado su plástica vallecana en tiempos de la Segunda República.

Rafael Alberti, Juan Rejano, Pablo Neruda, Louis Aragon, Pyotr Konchalovsky y muchos otros intelectuales y artistas visitarían durante estos años el domicilio moscovita de Alberto, un pequeño piso decorado con muebles e imitaciones de azulejos de inspiración española que él mismo se había encargado de fabricar y pintar. Era una vivienda modesta pero, como ha reivindicado repetidas veces su hijo Alcaén, era un entorno mucho más decoroso que los que hasta entonces habían cobijado la vida cotidiana del escultor. En 1957 Alberto viaja a Pekín en compañía de Luis Lacasa.

Entre 1956 y 1957 Alberto realiza una veintena de esculturas y colabora como asesor en la película de Kózintsev *Don Quijote*²⁷; entre 1958 y 1960 produce otra docena de piezas escultóricas [figs. 8 y 9]; y finalmente, entre 1960 y su muerte en 1962, otra decena²⁸. En todas ellas renacen las formas acuñadas en el universo vallecano y se hibridan con otras propias del nuevo contexto natural y antropológico en que se mueve Alberto. Simultáneamente realiza obras bidimensionales en las que este lenguaje visual vallecano, ahora también enraizado en el paisaje ruso, expresa lugares, figuras o proyectos de monumentos que redundan el imaginario desplegado por sus esculturas.

Ausente en las pizarras de la memoria histórica española, que el franquismo se había encargado de borrar durante la posguerra, la figura de Alberto comienza a ser recuperada para el relato historiográfico a mediados de la década de los sesenta²⁹. Su presencia empezará a hacerse firme a partir de la exposición antológica celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo en mayo de 1970³⁰. Hoy es una figura unánimemente reconocida como referencia inexcusable para trazar una imagen razonada del arte español de la primera mitad del siglo XX.

27 Esta colaboración con el cineasta soviético y la persistencia de lo realizado en España en su producción rusa fueron los argumentos de otra exposición monográfica sobre Alberto: Albacete/Córdoba 2005.

28 La casi totalidad de estas piezas fueron expuestas en la antológica del MNCARS: Madrid/Toledo/Barcelona 2001, pp. 108-331.

29 Fue fundamental el papel que le otorgó Valeriano Bozal en lo que fueron las primeras exhumaciones rigurosas del arte del periodo: Bozal 1965, Bozal 1967.

30 Madrid 1970. La consagración definitiva del protagonismo de Alberto en los relatos sobre el arte español del siglo XX se produciría tras la exposición antológica en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (Bilbao 1997) y, sobre todo, después de la tantas veces mencionada antológica del MNCARS (Madrid/Toledo/Barcelona 2001).

© Material protegido



8. Alberto Sánchez (1895-1962)
Perdiz del Cáucaso, 1957-1958
Madera policromada. 44 x 13 x 32,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
N.º inv. AS08112

© Material protegido



9. Alberto Sánchez (1895-1962)
Toro y paisaje, 1959
Madera, metal y hierro policromados
57,5 x 29,5 x 28 cm
Colección MACBA. Fundación MACBA, Barcelona
N.º inv. 0042

Alberto en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

Las dos obras de Alberto que se conservan en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao están realizadas en los dos últimos años de su vida. La datación que se les atribuye (entre 1960 y 1962) constituye un parámetro cronológico riguroso y fiable, refrendado por Alcaén Sánchez Sancha, hijo único del artista, que en su juventud fue testigo directo de la ejecución de las piezas. En lo que se refiere a la producción escultórica del exilio, Alcaén posee además testimonios fotográficos que permiten fechar el conjunto de las piezas tridimensionales realizadas por Alberto en la Unión Soviética en torno a los tres periodos anteriormente mencionados³¹.

Mujer de la langosta

La escultura sin título conocida con este sobrenombre entronca con un tema muy presente en la escultura de Alberto, como es el de la maternidad. Pero simultáneamente remite a la imagen del tótem, así como enuncia brevemente una estructura compositiva de carácter monumental articulada a base de figuras concebidas en torno a ejes verticales. Se trata de tres referentes con una larga trayectoria dentro de la producción del toledano.

La maternidad tiene una presencia temprana en la obra de Alberto, como demuestran algunos ejemplos especialmente significativos. Sabemos que en la exposición de los Ibéricos de 1925, por ejemplo, ya figuró una *Maternidad* tratada a base de planos constructivos³². También por reproducciones en la prensa de la época conocemos el fundamental boceto para el *Monumento a los niños* (1929), presentado al Concurso Nacional de Escultura de 1930, cuya figura central es una maternidad en la que por primera vez se percibe claramente el lenguaje biomórfico que enseguida se generalizará en su producción vallecana. En 1933 la maternidad de este monumento sería esculpida por un sacador de puntos en caliza de Novelda y hoy forma parte de la colección del MNCARS [fig. 10]. En las esculturas realizadas en la Unión Soviética vuelve a aparecer el tema de la mujer con niño, como ocurre con una pieza realizada entre 1958 y 1960 que configura explícitamente este argumento³³. En cualquier caso, lo que sí tiene una presencia abrumadora en toda la trayectoria de Alberto es la figura femenina, entendida a través de un poliedro de significados simbólicos: madre, amante, campesina castellana... En la escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la noción de maternidad queda enunciada por ese pequeño ser que la connotada figura femenina parece sostener con su brazo derecho, que a su vez se ve redundada por la otra figura (algo mayor) que vemos a la izquierda de la figura central.

Es manifiesto que el tótem, entendido metafóricamente como una «agregación o desarrollo vertical de objetos, seres o formas», tuvo su expresión paradigmática en el mencionado monolito *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937). Pero su presencia en Alberto había sido habitual casi desde una década antes. Valgan como ejemplos muchas de las formas que componen el mencionado proyecto del *Monumento a los niños*, algunos proyectos para fuentes monumentales realizados entre 1929 y 1931³⁴, la escultura *Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo* (1931-1932) [fig. 11] o la continua presencia de elementos totémicos en los bocetos de decorados para obras teatrales que Alberto produjo

31 1956-1957, 1958-1960 y 1960-1962. Existen, además, unas pocas piezas realizadas con anterioridad (entre 1949 y 1956). Por ejemplo, Miguel Hernández, *El autor de novelas policíacas, El perro y el mono o El pájaro de los recados* (todas ellas en colecciones particulares).

32 Hoy en paradero desconocido, pero reproducida en la prensa de la época y en Madrid/Toledo/Barcelona 2001, p. 31.

33 Nos referimos a la *Maternidad* (colección particular) reproducida en Madrid/Toledo/Barcelona 2001, p. 310.

34 Como los tres de una colección particular que se reproducen en Madrid/Toledo/Barcelona 2001, pp. 224 y 225.



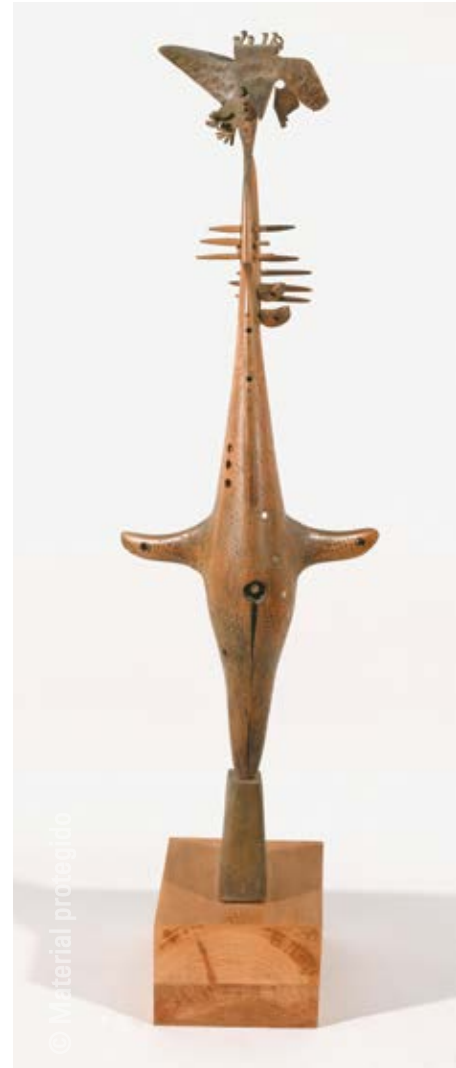
10. Alberto Sánchez (1895-1962)
Maternidad, 1929-1933
Piedra de Novelda. 90,5 x 21,5 x 14 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
N.º inv. AS00625



11. Alberto Sánchez (1895-1962)
Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo, 1931-1932
Yeso policromado. 69,3 x 20 x 10 cm
Colección MACBA. Fundación MACBA, Barcelona
N.º inv. 0043



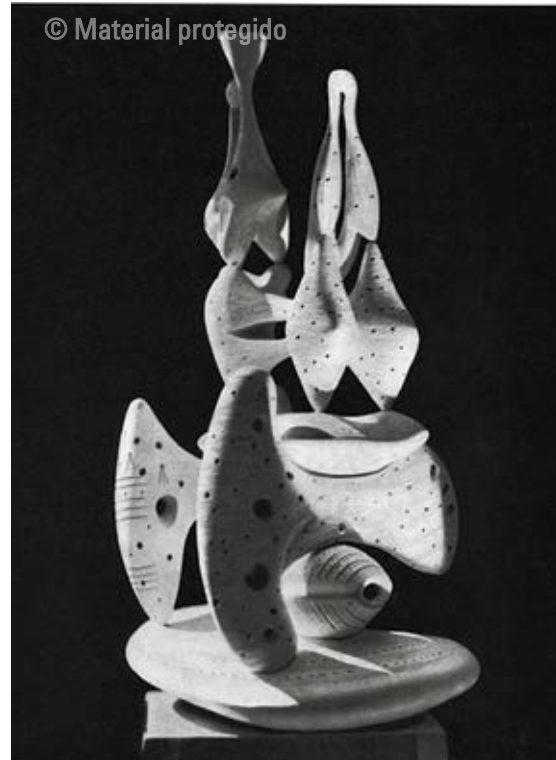
12. Alberto Sánchez (1895-1962)
Poste de señales del río Belaya, 1958-1959
 Madera, agujas de bambú, hilo de cobre y plastilina. 93,5 x 54 x 18 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 N.º inv. AS11391



13. Alberto Sánchez (1895-1962)
Reclamo de alondras, 1958-1960
 Madera de roble y chapa de hierro. 92,5 x 29 x 18 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 N.º inv. AS11392



14. Alberto Sánchez (1895-1962)
Estudio para remates de escultura, 1960-1962
 Lápiz sobre papel. 37,5 x 28,5 cm
 C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid



15. Alberto Sánchez (1895-1962)
Monumento a los pájaros, 1931-1932
 En paradero desconocido

hasta su exilio. En la producción de la etapa rusa, distintas formas de tótem reaparecen con frecuencia, como puede comprobarse en el óleo *Paisaje ruso* (c. 1947, colección particular) o en esculturas como *Poste de señales del río Belaya* (1958-1959) [fig. 12], *Reclamo de alondras* (1958-1969) [fig. 13], *Cazador de raíces* (1960-1962, Museo Patio Herreriano, Valladolid) y *El gallo y la gallina* (1960-1962, MNCARS). Y ello sólo por poner ejemplos escultóricos muy elocuentes, ya que en muchas de sus obras bidimensionales habrá también una continua presencia de estas agregaciones verticales.

En *Mujer de la langosta* la estructura totémica se advierte con clara evidencia, ya que la pieza está construida por una física y explícita agregación vertical de formas, cuyas capacidades de sugestión figurativa evocan fragmentariamente reclamos de alondra, cuernos, pájaros... y, sobre todo, esa «langosta» de la parte superior que otorga su sobrenombre a la escultura [fig. 14].

En cuanto a la enunciación de una estructura compositiva de carácter monumental articulada a base de figuras concebidas en torno a ejes verticales, es algo que se hace presente en *Mujer de la langosta* a través de sus tres ejes compositivos, correspondientes a los tres seres que la escultura parece querer evocar mediante sintéticos esquemas figurativos (una mujer y dos niños). No obstante, el visible segmento horizontal que protagoniza la «langosta» remata y neutraliza la verticalidad de la que el grupo arranca en su base. Los antecedentes de esta fórmula compositiva son también muy numerosos. Volvemos a encontrarla en el mencionado boceto para el *Monumento a los niños*, que, como puede verse, fue matriz de gran parte de las formas utilizadas por Alberto a partir de ese momento. Reaparecerá en el fundamental *Monumento a los pájaros* (1931-1932) [fig. 15]³⁵, también en los mencionados proyectos de fuentes monumentales de 1929-

35 En paradero desconocido, reproducido en Martín 1964, p. 13, y en Madrid/Toledo/Barcelona 2001, p. 62.



16. Alberto Sánchez (1895-1962)
Proyecto de monumento a la paz, 1960-1962
Madera. 137 x 65 x 40 cm
C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid



17. Alberto Sánchez (1895-1962)
Bailarina (Altorrelieve con figura de mujer), 1927-1929
Yeso policromado. 100 x 40 x 21,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
N.º inv. AS11422

1931³⁶, pero, sobre todo, en obras del exilio, como ejemplifica mejor que ninguna otra el *Proyecto de monumento a la paz* (1960-1962) [fig. 16]. En cualquier caso, incluso la composición basada en el protagonismo de sólo dos formas (que de alguna manera también se manifiesta en la pieza que estamos comentando, ya que la forma del retoño más pequeño se engloba con facilidad visual en la de la mujer) es un esquema aún mucho más frecuente en la producción de Alberto.

En *Mujer de la langosta* juega también un importante papel la buscada percepción del ensamblado carpintero. El de una madera que casi puede olerse y cuyo sonido bajo la acción del cepillo parece percibirse como referente sensitivo anclado en la memoria.

También tienen mucha importancia en esta pieza los abundantes agujeros circulares, ya que no sólo remiten al vocabulario sígnico empleado por Alberto desde finales de los veinte —una de las primeras veces que aparece este vocabulario es en *Bailarina (Altorrelieve con figura de mujer)*, de 1927-1929 [fig. 17] y se repetirá en la producción vallecana—, sino que algunos de ellos enlazan incluso con agujeros del cubismo sintético picassiano, con los pintados por Max Ernst en su etapa surrealista o con los que el Dalí anterior a 1929 repitió en sus cuadros hasta la saciedad.

Un último detalle que llama la atención en *Mujer de la langosta* es el pedestal. Se trata de una macla de cuerpos geométricos que parece remitir de nuevo a los intencionados pedestales de las esculturas que Alberto presentó en la exposición de los *Ibéricos* de 1925³⁷.

36 Cfr. nota 37.

37 Reproducidas en Madrid/Toledo/Barcelona 2001, pp. 31, 194-199.

Figuras con paisaje

El descriptivo título que rubrica este *gouache* de enormes dimensiones alude a los dos aspectos más reiterados en la iconología desplegada por Alberto durante su etapa del exilio y, en cierto modo, también a lo largo de toda su carrera: la figura y el paisaje [figs. 18-20].

Se trata de una obra singular incluso desde una consideración preliminar, pues su gran tamaño, infrecuente en la obra bidimensional de Alberto por las limitaciones económicas y de espacio que padecía el artista, manifiesta algo que fue aspiración continua en el horizonte creativo del toledano: el que cualquiera de sus esculturas pudiera ser el germen de una obra monumental destinada a dialogar con la escala real de la naturaleza. O el que cada una de sus obras bidimensionales tuviese la posibilidad de alcanzar una magnitud suficiente como para «abducir físicamente» a quien las contemplara, tal y como habitualmente ocurría en las representaciones teatrales con sus escenografías. Así pues, la escala significa en sus obras, aún cuando sea mera desiderata, el vehículo para una fusión arte-vida cuasi física. Una fusión operada, no ya en el ámbito de la comunicación imaginaria, voluntad que se percibe en cualquiera de las obras de Alberto, sino resultado directo de una experiencia estética afincada en la promiscuidad física entre espectador y obra.

De esta manera, por sus dimensiones y por el repertorio temático y formal que en este enorme *gouache* se despliega, puede decirse que *Figuras con paisaje* constituye un verdadero paradigma de la poética de Alberto.

El paisaje representado en esta obra supone un ineludible viaje en la memoria. El regreso a una Ítaca que Alberto, como el Odiseo que sabe que su nave está arribando a un puerto definitivo, identifica una vez más con



18. Alberto Sánchez (1895-1962)
Dibujo cósmico, 1958-1960
Acuarela sobre papel. 58 x 60 cm
Colección Banco Santander



19. Alberto Sánchez (1895-1962)
Campesina bailando, 1958-1960
 Tinta china y acuarela sobre papel. 56 x 39,5 cm
 Colecciones ICO, Madrid
 N.º inv. 5082



20. Alberto Sánchez (1895-1962)
Tres mujeres paseando, 1956-1958
 Temple y tinta china sobre papel. 63 x 45 cm
 Colecciones ICO, Madrid
 N.º inv. 508

el primigenio paisaje vallecano. Así, los cerros diseminados por la estepa la adjetivan como hitos sagrados, como aquel cerro Almodóvar de Vallecas donde fundó su poética en el umbral de la Segunda República. Los surcos y los cultivos evocan una realidad agrícola vivida en primera persona en tierras toledanas. Los ríos flanqueados por vegetaciones famélicas recorren la planicie alternándose con curvas de nivel similares a las que tatúan la estepa castellana. Curvas similares a las divisadas en el camino hacia Levante por el Alberto que fue evacuado durante la Guerra Civil. Árboles descortezados como los que Alberto dibuja con palabras en sus escritos, que a veces elevan sus ramas mientras se metamorfosean como dafnes sedientas de un arraigo arrebatado por la historia. Todos estos elementos componen una especie de bucle que, sin embargo, se acaba configurando como una espiral centrífuga:

Imaginario toledano -> Vallecas -> Castilla -> Levante -> Rusia ->
 -> El infinito ->
 -> Rusia -> Levante -> Castilla -> Vallecas -> Imaginario toledano

En cuanto a las figuras insertas en el *gouache*, no hacen sino retomar el itinerario que les arbitra el paisaje, al tiempo que recapitulan un repertorio argumental diseminado por toda la obra de Alberto. Así, un toro, explícito en el primer plano, se deconstruye en roja geometría cuando se sitúa en la media distancia. Las mujeres, que en la parte derecha se resuelven con relativo grado de mimesis, abstraen sus fisonomías en la parte izquierda, hasta metamorfosearse en árboles, tolderías gitanas o isleños monumentos que esgrimen pañuelos sobre la escenografía simbólica del paisaje. O en tótems naturales que agitan una bandera roja que emerge de un corazón en ofertorio. O en un sinuoso óvalo biomorfo que porta un fardo mientras exhibe huecos que desde el interior de su manto aluden a un rostro, a una mano-garra, a un corazón enorme o a un sexo femenino abierto hacia el horizonte como una saetera.

En resumen, *Figuras con paisaje* constituye una verdadera *summa epilogal*. Una especie de clamoroso *finale* que, en el tramo último de un itinerario creativo, recapitula, como si se tratara de los compases que cierran una sinfonía, el territorio estético transitado a lo largo y ancho de dicho itinerario.

BIBLIOGRAFÍA

Albacete/Córdoba 2005

Memoria rusa de España : Alberto y El Quijote de Kózintsev. [Cat. exp., Albacete, Museo de Albacete; Córdoba, Palacio de la Merced]. Jaime Brihuega ; Alcaen Sánchez (eds.). Madrid : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales ; Toledo : Empresa Pública Don Quijote de La Mancha 2005 ; Córdoba : Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2005.

Alberto 1933

Alberto. «Palabras de un escultor» en *Arte*, Madrid, época 2, n.º 2, junio de 1933, pp. 18-19.

Alberto 1975

—. *Palabras de un escultor*. Valencia : Fernando Torres, 1975.

Alicante 2011

Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas. [Cat. exp., Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina]. Jaime Brihuega (dir.). Alicante : Diputación de Alicante, 2011.

Azcoaga 1977

Enrique Azcoaga. *Alberto*. Madrid : Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

Bilbao 1997

Alberto Sánchez, 1895-1962 : dibujos. [Cat. exp.]. Jaime Brihuega (aut.). Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997.

Bozal 1965

Valeriano Bozal. «El escultor Alberto Sánchez» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 189, septiembre de 1965.

Bozal 1967

—. *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Madrid : Península, 1967.

Brihuega 1980

Jaime Brihuega. «La harina mágica del toledano Alberto» en *Almud : revista de estudios de Castilla la Mancha*, Ciudad Real, n.º 3, 1980, pp. 5-42.

García García 2005

Isabel García García. *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid, 1909-1922*. Córdoba : Diputación, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.

Gómez Cedillo 1992

Adolfo Gómez Cedillo. *La escultura de Alberto Sánchez*. (Tesis doctoral inédita dirigida por Juan Antonio Ramírez Domínguez, Universidad Autónoma de Madrid, 1992).

Litoral 1971

Litoral : revista de la poesía y el pensamiento, Málaga, n.º 17-18, 1971 (número monográfico: «Homenaje al escultor Alberto»).

Madrid 1970

Alberto, 1895-1962. [Cat. exp., Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo]. Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría General de Exposiciones, 1970.

Madrid 1987

Pabellón español : Exposición Universal de París, 1937. [Cat. exp.]. Josefina Alix Trueba (dir. y aut.). Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

Madrid 1999

Alberto Sánchez y el cerro insomne. [Cat. exp.]. Jaime Brihuega (aut.). Madrid : Galería Almirante, 1999.

Madrid/Bilbao 1995

La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ; Barcelona : Àmbit, 1995.

Madrid/Toledo/Barcelona 2001

Alberto, 1895-1962. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Toledo, Museo de Santa Cruz; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya]. Jaime Brihuega ; Concha Lomba (dirs.). Madrid : Aldeasa : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Martin 1964

Peter Martin (Luis Lacasa). *Alberto*. Budapest : Corvina, 1964 (prefacio de Pablo Picasso).

Mateos 1926

Francisco Mateos. «Esculturas populares de Alberto en el Ateneo» en *El Socialista*, Madrid, 25 de febrero de 1926.

Pérez Segura 2002

Javier Pérez Segura. *Arte moderno, vanguardia y estado : la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República, 1931-1936*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas ; Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2002.

Robles Vizcaíno 1974

María del Socorro Robles Vizcaíno. «Aportaciones sobre Alberto» en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 11, fasc. 21, 1974, pp. 208-241.

Toledo 1995

Alberto : encuentro en Toledo, 1895-1995. [Cat. exp.]. Toledo : Ayuntamiento de Toledo, 1995.