



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

UN INTENTO DE VANGUARDIA EN ESPAÑA: LA ESCUELA DE
VALLECAS (1927-1936)

A VANGUARDISM ATTEMPT IN SPAIN: THE SCHOOL OF
VALLECAS (1927-1936)

Autor/es

Carlota Grao Royo

Director/es

Dr. Alberto Castán Chocarro

Facultad de Filosofía y Letras
Curso: 2019-2020

*De amontonados frailes en enero
salisteis al mundo, pájaro sombrío,
y fue creciendo, entre sepultureros,
Alberto, el rayo de tu poderío.*

*Fue demasiado pastoral tu río,
(el Tajo ensimismado en sus aceros),
mientras en tanta muerte y tanto frío
nació el pan de tus manos, panadero.*

*Y así de ásperos rieles oxidados,
de victorias y huesos ganados,
de estornudos que estallan en el miedo
de par en par se abrieron las entrañas
y de una vez parieron las Españas
a sus hijos: Alberto Sánchez, de Toledo.*

-Blas de Otero-

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Justificación del tema.....	2
1.2. Objetivos y metodologías.....	2
1.3. Estado de la cuestión.....	3
2. ESTUDIO ANALÍTICO	
2.1. El Surrealismo en España: antecedentes y contexto histórico.....	6
2.2. Primera Escuela de Vallecas (1927-1936)	
- Concepto de Escuela.....	8
- Nacimiento y desarrollo de la Escuela de Vallecas.....	10
- Estética de la Escuela de Vallecas... ..	13
- Principales exponentes:	
- Alberto Sánchez Pérez.....	16
- Benjamín Palencia.....	19
- Otros integrantes del grupo vallecano.....	21
2.3. Segunda Escuela de Vallecas (1939-1942).....	23
3. CONCLUSIONES.....	25
4. BIBLIOGRAFÍA.....	26
5. ANEXOS.....	28

RESUMEN

En el siglo XX en España se da un movimiento vanguardista con características propias que es el surrealismo vallecano. Este surrealismo nace de la llamada Escuela de Vallecas (1927-1936) de la mano de Alberto Sánchez Pérez y Benjamín Palencia. Los cuales, junto a un grupo de artistas, escritores y estudiantes, comenzarán a dar paseos por el pueblo de Vallecas, que les servirán para la creación de un nuevo alfabeto de formas apegadas a lo telúrico, a los campos, porque es ahí donde se encuentra la verdadera esencia.

Con la llegada de la Guerra Civil la Escuela desaparecerá, pero años más tarde resurgirá como la Segunda Escuela de Vallecas (1939-1942), pero esta vez sólo por Benjamín Palencia.

SUMMARY

In the XX century in Spain there was a vanguardist movement with its own characteristics, which is the vallecano surrealism. This surrealism is born from the called School of Vallecas (1927-1936) at the hands of Alberto Sánchez Pérez and Benjamin Palencia, who, together with a group of artist, writers and students, will start going for walks around the village of Vallecas, which will help them the for the creation of a new alphabet of shapes attached to the earthy, to the grounds, because it is there where the true essence is found.

With the arrival of the Spanish Civil War the school will disappear, but years later, it will reemerge as the Second School of Vallecas (1939-1942), but this time only by Benjamín Palencia.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Este Trabajo de Fin de Grado se basa en el interés por el arte que se desarrolló en nuestro país en los años veinte y treinta del siglo XX. Durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la proclamación de la Segunda República (1931) y el comienzo de la Guerra Civil (1936), unos hechos que afectarían a todo el ámbito artístico nacional.

En aquellos momentos de transformación, la creación de la Escuela de Vallecas fue fundamental para crear un movimiento de vanguardia en nuestro país. Con esto lo que querían era una renovación artística con características propias. Dicha experiencia nace gracias a la colaboración del escultor toledano Alberto Sánchez Pérez y el pintor albaceteño Benjamín Palencia que iniciaron en sus paseos por Vallecas la creación de esta nueva corriente.

1.2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En el presente Trabajo hemos realizado un estudio y análisis de la Escuela de Vallecas. Por tanto, responde a los siguientes objetivos:

1. Contextualizar históricamente el momento en el que el surrealismo llega a España en torno a los años veinte y treinta del siglo XX, e intentar saber por qué se crea este movimiento en España.
2. Recopilar y sintetizar la información obtenida a través de las diferentes fuentes y completarla con distintos materiales gráficos como textos, imágenes, documentales...
3. Poner en valor el nacimiento de la Escuela de Vallecas (1927-1936), así como a sus principales exponentes Alberto Sánchez Pérez y Benjamín Palencia. Además de un segundo intento de resurgir la Escuela, conocido como Segunda Escuela de Vallecas (1939-1942).
4. Crear una aproximación que nos permita tener una visión general del mismo y entender el porqué de la creación de esta escuela.

Para alcanzar los anteriores objetivos se ha seguido la siguiente metodología:

- Recopilación de fuentes bibliográficas. Lo primero ha sido la elaboración de un esquema, con el propósito de delimitar el tema a tratar, para posteriormente proceder a la búsqueda y selección de la bibliografía. Comenzando por la Biblioteca María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y la Biblioteca Pública de Zaragoza; además de algunos artículos, revistas y videos disponibles online. La búsqueda de internet también comprende la búsqueda de recursos bibliográficos mediante diferentes catálogos como Rebium, Dialnet y Academia. Por último, debido a ciertas limitaciones no se pudo acceder a los fondos bibliográficos de los museos Pablo Gargallo y Pablo Serrano de Zaragoza, y se tuvo que hacer frente a la adquisición particular de diversas obras que han sido fundamentales.
- Redacción del trabajo a partir de la lectura, compresión y síntesis de las publicaciones existentes sobre el tema. El trabajo se presenta en diferentes apartados citados en el índice; en relación con las imágenes y textos, los hemos recopilado en un anexo final.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La finalidad de este apartado es recoger los principales estudios sobre la Escuela de Vallecas, y de los diferentes artistas que formaron parte de ella.

Empezamos por un texto del escultor Alberto Sánchez Pérez de 1933, donde dicta lo que supone para él la estética vallecana.¹ Benjamín Palencia, en 1931, recoge en su obra un texto donde habla acerca de su etapa en la Escuela de Vallecas, tras Guerra Civil, reunió a un grupo de estudiantes para fundar la Segunda Escuela de Vallecas.² Más tarde en 1960 Sánchez durante su exilio en Moscú, escribe otro texto, el cual es fundamental para entender el surgimiento de la conocida Escuela de Vallecas.³

¹ SÁNCHEZ, A., “Palabras de un escultor”, *Arte*, 2, 1933, pp. 18-19. Véase anexo II.

² PALENCIA, B., *Los nuevos artistas españoles*, Madrid, Plutarco, 1931.

³ SÁNCHEZ, A., “Sobre la Escuela de Vallecas”, Moscú, 1960. Véase anexo III.

En 1975, Raúl Chávarri escribe uno de los primeros estudios sobre la Escuela. Publica un libro pionero en relación con la Escuela vallecana, donde recoge testimonios de algunos de los miembros que conforman el grupo, así como el surgimiento de dicha Escuela y su reactivación después de la Guerra Civil.⁴

Más tarde Francisco Aranda, en 1981, presenta una aportación nueva en las investigaciones sobre el surrealismo. Quiere demostrar que en España existió un movimiento surrealista al mismo tiempo que en Francia.⁵

Uno de los grandes estudiosos del arte contemporáneo de nuestro país es Jaime Brihuega. En 1981 publica un libro donde desarrolla a partir de una perspectiva histórica y social el lenguaje plástico de la vanguardia.⁶ Al año siguiente, en otra publicación, realiza una recopilación de textos y manifiestos. Su estudio gira en torno a la vanguardia, y con la llegada de la República se creará una nueva situación que modificará el debate de la producción artística en España.⁷

En 1985, Francisco Calvo Serraller, en su libro habla acerca de la ética y estética de la Escuela de Vallecas.⁸

Para comprender el contexto donde se forma la pintura surrealista debemos mencionar a Lucía García de Carpi que, en 1986, publica un libro que nos ayuda a conocer el panorama histórico de la plástica del surrealismo español, un movimiento complejo, pero de gran importancia en nuestras vanguardias entre 1924 y 1936.⁹

Carmen Peña, en 1989, escribe un artículo en la *Revista de Occidente*, donde aborda detenidamente el proceso de creación de la Escuela de Vallecas.¹⁰

En 2013 Valeriano Bozal realiza en un primer volumen un estudio de los movimientos artísticos que han sucedido entre 1900 y 1939. Su estudio abarca desde el modernismo

⁴ CHÁVARRI, R., *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Madrid, Ibérico, 1975.

⁵ ARANDA, F., *El surrealismo español*, Madrid, Lumen, 1981.

⁶ BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo, 1981.

⁷ BRIHUEGA, J., *La vanguardia y la república*, Madrid, Cátedra, 1982.

⁸ CALVO SERRALLER, F., *Escuela de Vallecas*, Madrid, 1985.

⁹ GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Itsmo, 1986.

¹⁰ PEÑA, C., “La Escuela de Vallecas” (1927-1936), *Revista de Occidente*, 103, 1989, pp. 61-83.

finisecular hasta los lenguajes artísticos desarrollados en la década de 1930. Pero nos interesa lo que escribe acerca de la Escuela de Vallecas, mencionando a las tres figuras principales que según el autor son Alberto Sánchez, Benjamín Palencia y Maruja Mallo. También nos habla acerca de la poética vallecana y del movimiento surrealista.¹¹

Eduardo Alaminos López, en 2013, realiza como coordinador la exposición titulada *La escuela de Vallecas mito y realidad, una poética y de la emoción y lo telúrico*. En el catálogo de esta exposición se recogen diferentes textos e imágenes, de los participes de ambas escuelas y una recopilación de fragmentos de textos dedicados a la Escuela.¹²

Jaime Brihuega en 2017 reúne en un libro clave para entender el arte del siglo XX, una selección de textos en los que se analiza la trayectoria de la Escuela vallecana. Explica cómo surge un movimiento vanguardista que sólo se da en España, afectado por diferentes hechos históricos como la Guerra Civil, la proclamación de la Segunda República y el exilio de varios artistas.¹³

Dentro del estudio del proceso de creación de la Escuela podemos destacar dos publicaciones de Carmen Peña una de 2010¹⁴ y otra de 2012¹⁵, donde recoge la importancia y la transformación del paisaje que se da en la estética vallecana.

Otras obras que nos han ayudado a conocer mejor la trayectoria de los artistas fundadores son las monografías. Se han realizado múltiples monografías de ambos artistas, pero vamos a destacar a Corredor Matheos que en 1979 publica un libro donde hace un recorrido de la vida artística del pintor Benjamín Palencia.¹⁶ Para acabar, en 1970 el Museo Español de Arte Contemporáneo, publica un catálogo de la exposición *Alberto 1895-1962*, llevada a cabo en Madrid.¹⁷

¹¹ BOZAL, V., *Historia de la pintura y escultura del siglo XX en España, I. 1900-1939*, Madrid, La balsa de la medusa, 2013.

¹² ALAMINOS LÓPEZ, E. (coord.), *La escuela de Vallecas mito y realidad, una poética y de la emoción y lo telúrico*, Madrid, Ayunt. Madrid, 2013.

¹³ BRIHUEGA, J., *Cambio de siglo, República y exilio, Arte del siglo XX en España*, Madrid, La balsa de la medusa, 2017.

¹⁴ PEÑA, C., “Paisajismo e identidad. Arte español”, CSIC, 269, 2010, pp.505-543.

¹⁵ PEÑA, C., *Territorios sentimentales: arte e identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

¹⁶ CORREDOR-MATHEOS, J., *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

¹⁷ *Alberto 1895-1962*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1970.

2. ESTUDIO ANALÍTICO

2.1. EL SURREALISMO EN ESPAÑA: ANTECEDENTES Y CONTEXTO HISTÓRICO

El surrealismo surge en un momento donde la situación de la posguerra exigía un nuevo arte, el cual toma como punto de partida los estudios de Freud y el poder indagar en lo más íntimo del ser humano, la reivindicación de lo inconsciente y lo irracional. Gracias a la experiencia dadaísta anterior, el poeta y crítico francés André Breton publicó en 1924 el *Manifiesto du Surrealisme*, en el que presenta y reivindica la escritura automática, así como la importancia del sueño en “la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad.”¹⁸ El movimiento surrealista se extenderá, y en nuestro caso, nos interesa la llegada del surrealismo a España.

En enero de 1925 se traduce al castellano el *Manifiesto du Surrealisme* de Breton, publicado en la *Revista de Occidente*. Como señala Francisco Aranda “el surrealismo progresaba con toda evidencia”¹⁹. Poco a poco el surrealismo se extendería a diferentes puntos de nuestra geografía.

Nos interesa el fenómeno que se produce en Madrid, donde asistimos a un desarrollo de la vanguardia. La capital tenía un panorama artístico desolador debido a los certámenes oficiales y las Exposiciones Nacionales. Con la intención de ir renovando el panorama artístico se crean los Salones de Otoño organizados por la Asociación de Pintores y Escultores, hecho que va a hacer que la situación no prospere.

Será la Exposición de Artistas Ibéricos²⁰ celebrada el 28 de mayo de 1925 en el Palacio del Buen Retiro en Madrid con la que se de impulso a la renovación del arte de nuestro país. En la revista *Alfar*, se publica un manifiesto donde se intenta romper con el maleficio que pesaba sobre Madrid con respecto al arte nuevo.²¹ La exposición supuso una eclosión de manifestaciones artísticas. En esta exposición encontramos artistas como Francisco

¹⁸ BRETON, A., *Manifiestos de Surrealismo* (Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini), Buenos Aires, Argonauta, 2001, p. 31.

¹⁹ ARANDA, F., *El surrealismo...*, op. cit., p. 56.

²⁰ Gran exposición temporal que se celebró en plena Dictadura de Primo de Rivera, y que constituye un antípodo del Arte Nuevo en España.

²¹ GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista...*, op. cit. p.140.

Bores, Benjamin Palencia, Salvador Dalí, Alberto Sánchez Pérez, Santiago Pelegrín, Valentín Zubiaurre, Aurelio Arteta, Moreno Villa...

Jaime Brihuega, quien ha realizado un exhaustivo estudio sobre la Exposición de Artistas Ibéricos, señala que esta exposición es “uno de los hechos fundamentales en la historia de nuestro arte contemporáneo. De hecho, no vacilaremos en asegurar que el proceso evolutivo del arte español anterior a la Guerra Civil se divide en antes y después de esta fecha, antes y después de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.”²² Años más tarde en 1929 la Sociedad de Cursos y Conferencias era la encargada del montaje de una muestra de pintura en el Botánico, donde se contó con la presencia de artistas españoles residentes en París como: Picasso, M. Ángeles Ortiz, A. Fenosa, Gris, Dalí, Gargallo, Pruna, etc. Lucía García de Carpi indica que, con la exposición del Botánico de la década de los veinte, es cuando se pueden ya rastrear ejemplos de surrealismo pictórico en los artistas más jóvenes.²³

Uno de los primeros que entró en contacto con este movimiento fue Federico García Lorca, cuyos primeros dibujos automáticos datan de 1927. Pero será a comienzos de los años 30 cuando la pintura surrealista tenga más fuerza en el panorama artístico madrileño. García de Carpi indica que en el ambiente madrileño de vanguardia predominan los poetas, porque en el panorama de la plástica se echan en falta figura claves como Dalí.²⁴ Pero para la mayoría de los artistas, el surrealismo fue tan sólo la estética de un periodo determinante en su existencia.

Bozal señala que:

No puede hablarse de un surrealismo madrileño, nada lo caracteriza como tal, los lenguajes son diferentes [...] Si en Madrid la presencia de la Escuela de Vallecas y de una poética de Vallecas fue decisiva para marcar cualquier proyecto surrealista, en Cataluña fue la presencia y la influencia de Salvador Dalí el factor fundamental, mientras que en Tenerife ese papel lo cumplió la propia presencia del movimiento.²⁵

²² BRIHUEGA, J., “La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos”, exposición conmemorativa de la primera Exposición de Artistas Ibéricos, Club Urbis, Madrid, 1975.

²³ GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista...*, op, cit. p.142.

²⁴ *Ibídem*, p.162.

²⁵ BOZAL, V., *Historia de la pintura...*, op, cit. p. 216.

En Madrid no existió el movimiento surrealista como tal, porque este surrealismo madrileño carecía de características propias. La circunstancia idónea para decir que existe un surrealismo madrileño, fue la creación de la Escuela de Vallecas, en la que los artistas estaban intentando llevar a cabo una nueva experiencia estética.

2.2. LA PRIMERA ESCUELA DE VALLECAS (1927-1936)

- CONCEPTO DE ESCUELA

Para entender mejor el concepto de escuela al que nos vamos a referir, es conveniente saber a qué se define como tal, y en este caso saber lo que se entiende como Escuela de Vallecas.

Raúl Chávarri en su libro titulado *Mito y Realidad de la Escuela de Vallecas* señala que el término de escuela va unido al momento en el que la obra artística va ligada a un autor.²⁶ Propone dos ideas, la de taller, lugar donde el artista trabaja ayudado por sus colaboradores o escuela, como centro donde el artista satisfacía las necesidades de aprendizaje de sus discípulos. Con el paso del tiempo, esa obra se identifica con un determinado artista o con una escuela.²⁷

En el siglo XX vamos a encontrar el nombre de diferentes escuelas como la “Escuela de París” y será el momento en el que el concepto de escuela adquiera un especial significado. Estas escuelas hacen referencia a los grupos de artistas de diferentes nacionalidades que trabajan juntos en unas mismas interpretaciones sobre el arte, o en otras ocasiones, hay artistas que se vinculan a un grupo que en ocasiones no comparten ningún aspecto, en referencia a este aspecto Chávarri dice: “En nuestro siglo XX la pertenencia de unos artistas a la llamada Escuela de San Francisco o a la de Nueva York no tiene ningún significado en cuando al análisis y al contexto de una obra.”²⁸

Tal como dice Chávarri: “El vocablo escuela, en la mayoría de los casos es una denominación convencional para distinguir unificadamente artistas por su propia

²⁶ CHÁVARRI, R., *Mito y realidad...*, op, cit, p. 13.

²⁷ *Ibídem*, p.13.

²⁸ *Ibídem*, p. 15.

naturaleza.”²⁹ Implica a que la idea de escuela se identifique con una marca pictórica, ceñida a una época y a un lugar determinado.

En España entre 1930 y 1950 se van a dar diferentes escuelas y grupos. Una de estas escuelas va a ser la llamada Escuela de Vallecas que como bien dice el autor en referencia a la escuela: “Hay una que se ha convertido en un auténtico mito de nuestra plástica: la Escuela de Vallecas”.

Debemos señalar que la denominación de Escuela de Vallecas nunca fue utilizada en los años treinta. Sería en 1960 en un texto autobiográfico de Alberto Sánchez, quien acuñaría el término de escuela:

De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a colecciónar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera cualidades 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. Esto nos hizo lanzar el grito de «¡Vivan los campos libres de España!».³⁰

Francisco Calvo Serraller señala que:

No hubo un manifiesto plástico alguno de carácter formulario y que, por tanto, tampoco cabía esperar una orientación estética aglutinante, ni, en definitiva, esta vivencia compartida por los dos artistas amigos modificó de forma sustantiva su evolución artística respectiva. Estilísticamente inmersos entre el postcubismo y el surrealismo naciente, Alberto y Palencia lo que trataban entonces es de dar con un argumento español, que nacionalizase el lenguaje cosmopolita de la vanguardia.³¹

Aunque lo llamemos escuela, este término es una convención. Ambos artistas reclamaban una nueva experiencia, marcada dentro de su evolución artística. Esta experiencia estética la encontraban en los paseos por Vallecas y en los paisajes castellanos, los cuales trasladan a sus obras.

²⁹ *Ibídem*, p. 16.

³⁰ SÁNCHEZ, A., “Sobre la escuela... Véase anexo III.

³¹ <http://www.vallecastodocultura.org/cabecera/HISTORIA/Escuela/Etica/Etica.htm> (fecha consulta: 5-IV-2020)

La concepción que más se acerca al término de escuela, es la de Calvo Serraller, porque para él, tanto Sánchez como Palencia, vivían unas experiencias y las trasladaban a su propia producción. Por lo que en su momento no fue considerado escuela, sino que fue Alberto con su texto quien acuñaría este término, y que la historiografía adoptaría.

Eduardo Alaminos, señala que “la Escuela de Vallecas no puede entenderse, como una escuela o taller liderado por un maestro al que le siguen unos discípulos, ni si quiera, con la idea de un movimiento artístico programático, en el que participaban un cierto número de creadores con una visión homogénea, que viven en una determinada época y que se rigen por unas mismas pautas”.³²

- NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA ESCUELA DE VALLECAS

“El arranque de la Escuela de la Vallecas coincidió con la mítica fecha de 1927, momento en el cual dieron comienzo, desde la Estación de Atocha siguiendo las vías férreas, los paseos a pie de Alberto y Francisco Lasso por aquellos áridos y desolados parajes vallecanos, a los que se habría de sumar Benjamín Palencia”. Según indica Eduardo Alamaninos.³³

Recorren en largas caminatas los alrededores de Madrid, concretamente Vallecas, y más tarde Toledo y Guadalajara, fijando su atención en el terreno, las piedras... todos ellos, “objetos que contribuyen la base de un alfabeto de formas”,³⁴ típico de la estética vallecanista. Lo que se propone con esta escuela es un arte abierto a la naturaleza.

Para entender el nacimiento de esta Escuela y la evocación de esos paseos, nos servimos de un texto de Alberto Sánchez dictado en el verano de 1960, cuando se encuentra en Moscú exiliado, recopilado por Luis Lacasa, titulado *Sobre la Escuela de Vallecas*:³⁵

A partir de 1927, Benjamín Palencia y yo nos citábamos 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 cerro Negro y nos dirigíamos hacia

³² ALAMINOS LÓPEZ, E. (coord.), *La escuela de Vallecas mito y realidad, una poética y de la emoción y lo telúrico*, Madrid, Ayunt. Madrid, 2013, p.14.

³³ *Ibídem*, p.15.

³⁴ CHÁVARRI, R., *Mito y realidad...*, op, cit, p. 18.

³⁵ Véase anexo II.

Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado 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 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 puse Palencia los suyos; dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombres de los varios valores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos mas representativos; en esa cara aparecían los nombres de Eisenstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes y otros.

El nacimiento mítico de la Escuela se da a través de un rudimento monolito de ladrillos en lo alto de un monte denominado Cerro Artesa, pero los artistas le dieron el nombre de Cerro Testigo. Desde este cerro iban a dar vida a un nuevo mundo para el arte español. Ahí es donde surgió la Escuela de Vallecas, como un intento de renovación del arte español.



Fig.1. *Subiendo al “Cerro Testigo”*, Emilio Sánchez, serie “Los paisajes de Alberto en la actualidad”, 1999-2000.



Fig.2. *El “Cerro Testigo”*, Emilio Sánchez, serie “Los paisajes de Alberto en la actualidad”, 1999-2000.

El punto en común que tienen Sánchez y Palencia es el campo. Querían llegar a la sobriedad y sencillez que les transmitían las tierras de Castilla. Estos dos artistas también se vieron influenciados por las obras de El Greco, Velázquez... Tanto para Alberto Sánchez como para Benjamín Palencia, no existía el color sino la cualidad de la materia.

A estos paseos se les unirán más artistas y escritores que compartían los mismos intereses, quizás uno de ellos, sería el sentimiento nacionalista, como interpretación de una regeneración de elementos estéticos. Conformaban este grupo: Maruja Mallo, Juan Manuel Díaz Caneja, Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa, Nicolás de Lekuona,

Enric Climent, Antonio Ballester Moreno, Eduardo Díaz Yepes, Luis Castellanos, Francisco Mateos, Rafael Pérez Contell, Timoteo Pérez Rubio, Ángel Ferrant, Francesc Badía, José Renau, Jorge Oteiza, Enrique Garrán, Gil Bel, José Herrera Petere, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Luis Felipe Vivanco, Raúl González Tuñón, Luis Lacasa, Fernando Tudela, Moreno, Rivaud...

Los objetivos de este movimiento han sido expuestos en el texto de Alberto Sánchez titulado *Palabras de un escultor*³⁶:

Me dicen: la ciudad. Y yo respondo... el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos: con las tierras de almagra alcaláinas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas sacedas de lija, y un arroyo de juncos con puntos de acero galvanizado; con las tierras de alcaén de la Sagra Toledana y los olivos [...].

Esculturas de troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos, arrastrados por los ríos de tierras rojas, y figuras como palos que andan envueltos en mantas pardas de Béjar, tras sus yuntas que dibujan surcos, cuerpos curvados que avanzan con medias líneas brillando en sus manos [...].

En estos fragmentos del texto citado anteriormente, se aprecia que el germen de esta estética está directamente relacionado con la naturaleza, lo telúrico y las formas que ofrece el campo.

La Escuela también fue una manera de compartir la forma y el sentido de la experiencia plástica y literaria, por eso resulta interesante señalar la importancia que tiene la literatura. Porque poetas y artistas compartieron un mismo imaginario de formas y palabras, estableciendo una comunicación poética asociada a la experiencia del mundo.³⁷

Para Jaime Brihuega es evidente que los tres textos fundacionales de la Escuela de Vallecas, firmados por Sánchez (*Palabras de un escultor* y *Sobre la Escuela de Vallecas*) y Palencia (*Los nuevos artistas españoles*), fueran concebidos con una vocación literaria rebosante de pulsión lírica.³⁸ El imaginario visual que se despliega no es otro que el que

³⁶ Véase anexo III.

³⁷ BRIHUEGA, J., *Cambio de siglo... op. cit.* p. 128.

³⁸ *Ibídem*, p.159.

inspiró también la plástica de Caneja y los demás artistas vallecanos. Caneja escribió poemas, los cuales surgieron al mismo tiempo que sus cuadros, por ejemplo:

Allí, en el cerro sorpresa del otero,

el corazón quería. Y tomaba

la importancia paseo de los gallos.³⁹

Como una liebre veloz y prematura

marcha el otoño,

metido ya en el tiempo hacia un solo color.⁴⁰

El gran momento de representación de esta escuela coincidirá con la proclamación de la II República en 1931. En ese mismo año, Sánchez y Palencia, expusieron juntos en el Ateneo de Madrid. Pero en 1932, debido a diferentes razones se producen desavenencias entre los dos artistas.

Por un lado, Palencia visita otros escenarios y expondrá en París y Venecia. Por otro lado, Sánchez se ha quedado al mando de la escuela, y será en este momento cuando el artista toledano publique en la revista *Arte* su famoso texto “Palabras de un escultor” considerado un manifiesto programático de la poética de Vallecas.

La Guerra Civil (1936-1939) consigue que la Escuela se cierre y se dispersen sus componentes. Alberto Sánchez se exiliará a Moscú mientras que Benjamín Palencia, como veremos posteriormente, intentará levantar de nuevo la escuela.

- ESTÉTICA DE LA ESCUELA DE VALLECAS

La estética vallecanista constituye una identidad paisajística en el arte español del siglo XX. Antes de abordar este tema, es importante señalar que el paisaje es el resultado de la mirada humana sobre determinado medio ambiental, según indica Carmen Peña.⁴¹

³⁹ DÍAZ CANEJA, J.M., *Versos ocultos*, Madrid, Torre Manrique Publicaciones, 1991.

⁴⁰ *Ibídem*.

⁴¹ PEÑA, C., “Paisajismo e identidad...” p. 505.

Las vanguardias se caracterizaron por un lenguaje universal y experimental, donde lo territorial identitario pasaría a un segundo plano. Pero en las primeras vanguardias periféricas occidentales hubo una necesidad de integrar de alguna manera las señales de identidad originarias. Las distintas vanguardias en España reivindicaron la utilización de un lenguaje formal universal, venido de París, pero se negaron a renunciar a su tradición plástica, antropología rural, popular y a sus referencias originarias. Esto produjo una vanguardia española con personalidad, aunque no esté en primera línea del vanguardismo. Este es el caso del surrealismo vallecano, uno de los movimientos de vanguardia con características propias que se da en nuestro país.

La Escuela de Vallecas en su primera etapa, cultivará en su pintura y escultura las formas que les ofrece el campo, concretamente lo que ven en sus paseos por los alrededores de Vallecas. Para Lucía García de Carpi: “Alberto parece que fue inspirador de un nuevo concepto de paisaje, el impulsor de una nueva sensibilidad ante los elementos atmosféricos: el agua, el viento, el erial, el surco, el rastrojo”.⁴²

Todo llevó a hacer de ese paisaje urbanístico y campestre un campo de experimentación del grupo, que asumían en su poética el suelo desolado que convertía este anti-paisaje pedregoso y árido en un paisaje nuevo e insólito, situado estilísticamente entre el vanguardismo surrealista parisino, y un realismo primitivo y popular, que trataba de beber en las fuentes del arte del pueblo español⁴³.

Esta inspiración de paisaje según Alberto Sánchez la encuentra en Vallecas y más tarde en Toledo, los cuales son su campo de acción. Las desiertas llanuras del sureste se convertirían desde aquel momento en campos de experimentación y combate de aquella vanguardia, que voluntariamente había abandonado la experiencia parisina para proponer desde el interior opciones revolucionarias al arte nacional⁴⁴.

⁴² GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista...*, op, cit. p.162.

⁴³ PEÑA, C., *Territorios...* op, cit. p. 135.

⁴⁴*Ibíd*em, p. 137.

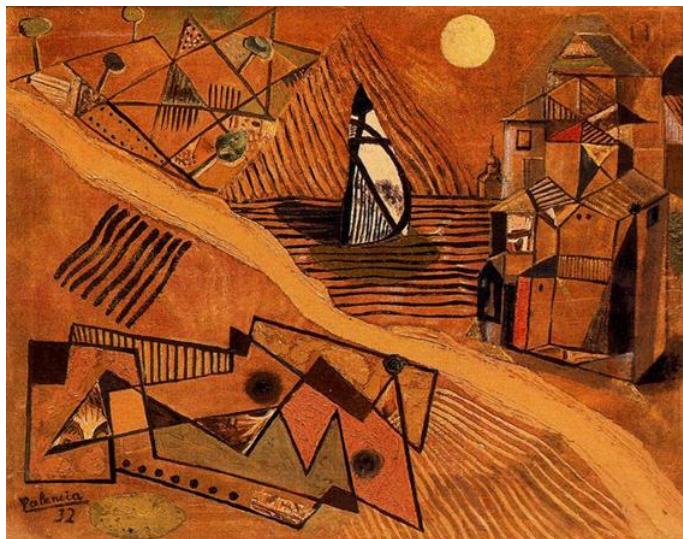


Fig.3 *Paisaje*, 1932, Benjamín Palencia.

Tenemos autores que dan su propia explicación con respecto a lo que ellos consideran que es el paisaje que se forma en esta Escuela.

Eduardo Alaminos indica que:

Las formas plásticas que Alberto y Benjamín crearon en su conexión con la naturaleza y el paisaje rural vallecano, coincidieron con los fundamentos estéticos de lo que se a llamado arte nuevo. Ambos artistas buscaron con intensidad una nueva plasmación estética de la naturaleza, especialmente en la naturaleza agraria. Aunque el lenguaje plástico utilizado por Alberto y Palencia hunde sus raíces en el paisaje vernáculo de una geografía árida como Vallecas, Vicálvaro, Valdemoro o las tierras toledanas, las formas plásticas que utilizaron muestran una estrecha conexión con los lenguajes artísticos del vanguardismo internacional de los años 30, de corte surrealista, por lo que se ha sugerido su entroncamiento con obras de ese periodo de artistas como Picasso, Arp, Brancusi...

Para Moreno Galván el paisaje: “No se pintaba a tierra vista, sino a la tierra tocada; es decir, no se pintaba el paisaje, sino a su primera materia virginal, a la tierra misma. Se abandonó la perspectiva distante para entrar de lleno en la pura sustancia terrenal. En una palabra, no se hizo el paisaje que veían los ojos, sino el que tocaban las manos”.⁴⁵

Bartolomé Cossío manifiesta que el paisaje castellano es el cielo y Ortega dibuja a Castilla sin curva, pero ambas afirmaciones, como explica Miguel Delibes:

⁴⁵ BOZAL, V., *Arte del siglo XX... op, cit.* p.211.

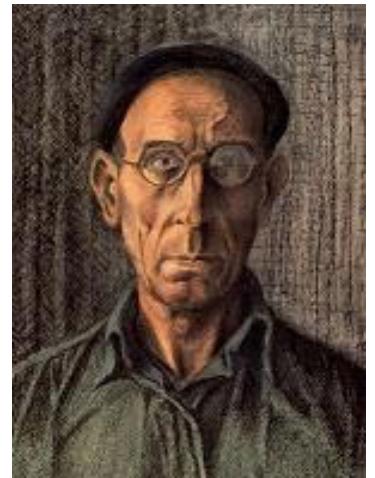
Se refieren a la Castilla llana, a la Tierra de Campos. Esta Castilla árida y desamueblada, todos de elementos mínimos es la Castilla de Azorín, Machado y Unamuno, la Castilla espectacular precisamente por la carencia de ornato, con los surcos, el páramo pedregoso, los sombríos monetes de encinas, las hileras de chopos y las iglesias y los campanarios que hablan de un invierno en soledad y para siempre...⁴⁶

La estética vallecana, como indican varios autores, se encuentra en el campo. Los artistas que conformaron esta Escuela buscaban esa nueva creación estética en la naturaleza. La creación de estas nuevas formas coincidió con la búsqueda del arte nuevo.

- PRINCIPALES EXPONENTES

ALBERTO SÁNCHEZ PÉREZ

Alberto Sánchez Pérez⁴⁷ nació el 8 de abril de 1895 en Toledo. Alberto trabajó en varios oficios, pero debemos destacar su trabajo de panadero que le ayudará más adelante en la creación de sus esculturas. En uno de los viajes a Madrid, intentó matricularse en la Escuela de Artes y Oficios, pero le fue denegado el acceso. Realiza murales políticos y dibuja en el Gran Café de Oriente y en la Puerta de Atocha, durante este tiempo también estableció una gran amistad con Rafael Barradas, quien le ayudó a establecer contacto con intelectuales y artistas madrileños.



En 1925 participa en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos con nueve esculturas y varios dibujos. Con esto se da a conocer como artista de vanguardia. Tal es el éxito que adquiere Alberto, que la Diputación toledana le concede una beca que le será renovada hasta tres veces.

Conoce a Francisco Lasso en el Café de Oriente, y ambos recorren Madrid para buscar inspiración en los suburbios y en los campos.⁴⁸

⁴⁶ PEÑA, C., *Territorios...* op, cit. p.203.

⁴⁷[http://www.vallecastodocultura.org/cabecera/HISTORIA/albertosanches/AlbertoSanchez\(BiografiayEscritos\).htm](http://www.vallecastodocultura.org/cabecera/HISTORIA/albertosanches/AlbertoSanchez(BiografiayEscritos).htm) (29-IV-2020)

⁴⁸ *Alberto 1895-1962...* op, cit. 9.

En 1927, con el propósito de levantar un nuevo arte nacional, funda con Benjamín Palencia la conocida Escuela de Vallecas. El contacto con Palencia fue fundamental porque gracias a su regreso de París pone en conocimiento de Alberto las novedades artísticas que siguen constituyendo el centro de la vanguardia parisina.

Bozal distingue tres líneas en la producción artística de Alberto Sánchez durante esos años: las esculturas (como la parte más importante de su trabajo), los decorados para teatro y los dibujos (políticos y de costumbres). Las esculturas pueden adscribirse al arte no figurativo que permite hasta cierto punto hablar de surrealismo. Las esculturas de Sánchez nunca son transposición fiel, ni verídica, de una figura determinada. Ni tampoco son convencionalmente reconocibles, pero siempre nos son familiares.

Según Valeriano Bozal, la trayectoria artística de Sánchez sufre un cambio sustancial: “pasa de la escultura de planos a motivos de carácter orgánico, como esculturas antropomórficas, que valoran el espacio, las masa y el hueco del vacío, con un sentido de lo material, como si fuera «tierra amasada»”⁴⁹

Para Bozal las esculturas de Alberto: “parecen hechas de sabor y gusto, sonido y olor, la más entrañable vitalidad del medio natural. Nos hacen pensar en la masa del pan, en la luna y en la noche, en los cerros, en los surcos de los arados, en las estrellas del firmamento, en el horizonte, en los barbechos, y por encima de todo, en los cerros de los campos castellanos, de la Tierra de Campos, de Vallecas.”

La obra vallecaña del escultor se mostraría en unas cuantas exposiciones celebradas en España hasta el estallido de la Guerra Civil. Como indica Jaime Brihuega, gran parte de las obras vallecanas de Alberto desaparecieron durante la Guerra Civil y sólo se conocen hoy por testimonios fotográficos.

Una de las obras que conocemos gracias a esos testimonios fotográficos es *Escultura en el horizonte* [fig.4]⁵⁰ de 1932. Otras esculturas de las que tenemos constancia son *Cabeza de Góngora* [fig.5]⁵¹ de 1927, *Bailarina* [fig.6]⁵² de 1927, *Maternidad* [fig.7] de 1930,

⁴⁹ BOZAL, V., *Arte del siglo XX... op, cit.* p.208.

⁵⁰ Véase anexo I, fig.4.

⁵¹ Véase anexo I, fig.5.

⁵² Véase anexo I, fig.6.

Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo [fig.8] de 1932 y *Monumento a los pájaros (fragmento)* [fig.9]⁵³ de 1930-1932.



Fig. 7. *Maternidad*, Alberto Sánchez Pérez, 1930.



Fig.8. *Signo de mujer rural, en un camino, lloviendo*, Alberto Sánchez Pérez, 1932.

A parte de escultura también nos encontramos con dibujos que realizó durante su estancia vallecana como pueden ser los decorados que hizo para el teatro universitario La Barraca [fig.10,11,12] de 1932-1933, tres decorados en acuarela donde se deja ver esas formas vallecanas. Así como los decorados realizados para *La romería de los cornudos* [fig.13,14]⁵⁴ de 1933.



Fig. 10, 11, 12. *Bocetos para el decorado de "Fuenteovejuna"*, Alberto Sánchez Pérez, 1932-1933.

⁵³ Véase anexo I, fig.9.

⁵⁴ Véase anexo I, fig.13, 14.

Tanto las obras escultóricas como pictóricas, 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 aparecen en un bucle sinfín de tensiones vitales y memoria orogénica⁵⁵.

Como hemos señalado anteriormente Alberto Sánchez seguirá en la Escuela, hasta el comienzo de la Guerra Civil. En 1937 marchará a París para participar en el Pabellón de la Exposición Internacional, donde realiza una de sus esculturas más populares *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Al año siguiente, irá a Moscú para encargarse de la enseñanza de dibujo de los niños españoles. Durante su estancia en Moscú realizará decorados y figurines para obras de teatro, volverá a retomar la pintura y se dedicará nuevamente a la escultura. El 12 de octubre de 1962, Alberto Sánchez muere en Moscú.

BENJAMÍN PALENCIA

Benjamín Palencia nació en Barax, un pueblo de Albacete el 7 de julio de 1894. En 1909 se traslada a Madrid, y asiste a las clases de pintura de Elías Tormo. Visita con frecuencia el Museo del Prado, donde estudia las obras de grandes maestros y realiza copias de Velázquez, El Greco y Zurbarán. En 1916 conoce a Juan Ramón Jiménez, una gran influencia para el artista. Frecuenta la Residencia de Estudiantes, donde conoce a García Lorca, Alberti y Buñuel. En 1925 participa en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en el Palacio del Retiro de Madrid. Más tarde viajará a París, donde se reúne con otros artistas españoles de la Escuela de París.



En 1927 en esporádicos viajes a Madrid, realiza las primeras visitas al pueblo de Vallecas con Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Rafael Alberti y Díaz Caneja. A partir de 1928 y 1930, es cuando su obra cobra un gran impulso y cuando su espíritu de búsqueda se lanza de lleno a la vanguardia. Surrealismo por un lado y abstracción por otro, y como fondo, el acercamiento realista al paisaje.⁵⁶

⁵⁵BRIHUEGA, J., “El fulgor de un epílogo...” *op, cit.* p.9

⁵⁶CORREDOR-MATHEOS, J., *Vida y obra...*, *op, cit.* p. 53

Palencia con quien tuvo más relación fue con Alberto Sánchez. Los dos sentían la tierra y la tradición, ambos querían distanciarse, pero sin dejarla de lado. Sentían la modernidad con ojos hispánicos, y de un modo u otro renunciaban a París. Estos primeros años para Benjamín están marcados por el paisaje caracterizado por los escenarios de zona montañosa del interior.

Los parajes de mediados de los años veinte ofrecen una armonía para el pintor, esta armonía la podemos observar en cuadro *La perdiz* de 1927 [fig. 15]⁵⁷ donde vemos una síntesis de realismo y abstracción. También introduce una progresiva abstracción en los bodegones, además de trabajar otros temas como desnudos, y de pintar paisajes con una modernidad derivada del cubismo.

Entre 1929 y 1930 inicia una etapa marcada por el surrealismo. En las pinturas abstractas emplea materiales nuevos, sobre todo arenas. Introduce en sus composiciones referencias abstractas como el empleo de signos o ideogramas de inspiración surrealista que nos remiten a mundos prehistóricos imaginados, esto pone de manifiesto su pasión por lo primigenio y lo primitivo.⁵⁸ Este tipo de pinturas lo podemos observar en diferentes obras del pintor como: *Piedras creando un paisaje* [fig.14] de 1930, *Hormigas* [fig.15]⁵⁹ de 1932, *Toros* [fig.16] de 1933 y *Composición* [fig.17]⁶⁰ de 1933.



Fig.14. *Piedras creando un paisaje*, Benjamín Palencia. 1930.



Fig. 16. *Toros*, Benjamín Palencia, 1933.

⁵⁷ Véase anexo I, figura 13.

⁵⁸ <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/5706> (30-IV-2020)

⁵⁹ Véase anexo I, fig. 15.

⁶⁰ Véase anexo I, fig. 17.

Tras la Guerra Civil, fue uno de los pocos artistas relevantes que permaneció en España, iniciando un periodo que culminará en la dedicación del paisaje, con un cromatismo casi fauvista y sin elementos figurativos más que de forma eventual. Hacia 1939 definitivamente su obra deriva hacia un realismo caracterizado por los paisajes castellanos. En 1939 desarrolló la Segunda Escuela de Vallecas, y se convierte en uno de los artífices del resurgimiento del paisaje castellano. Para Valeriano Bozal la pintura de Palencia “es un ejemplo de un paisajismo figurativo que ha abandonado los motivos surrealizantes y mantiene una posición moderada, aunque de intenso cromatismo”.⁶¹ Finalmente, muere en Madrid el 16 de enero de 1980.

Para poder entender mejor su pintura Bozal señala que la Guerra Civil marcó el límite entre los dos grandes períodos de su evolución.

En el primero, tras unos años en los que se mantiene próximo a una nueva objetividad atemperada, con una fuerte influencia del cubismo picassiano, en los que pinta paisajes y naturalezas muertas, es figura central en la poética de la naturaleza propia de la Escuela de Vallecas, aunque sus obras deben más al surrealismo que las de Alberto Sánchez o las de Maruja Mallo. En su tratamiento de los motivos del campo castellano, motivos reconocibles, sobresale su tratamiento de las tierras, de la materialidad de la pintura.⁶²

También existió un intercambio epistolar entre Raúl Chávarri y Benjamín Palencia. Chávarri recoge en su libro *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, la carta que le escribió en 1974 preguntándole sobre el surgimiento de la Escuela de Vallecas y su fundador.⁶³

- OTROS INTEGRANTES DEL GRUPO VALLECANO

Brihuega en su libro dedica un apartado a la presencia de la poética vallecana en otros artistas. Según el autor “la praxis poético-visual vallecana del resto de los artistas plásticos vinculables a la “Escuela” se puede establecer a partir de su grado de concomitancias con este “núcleo duro Alberto-Palencia”⁶⁴. Por otra parte, en algunos de

⁶¹ BOZAL, V., *Arte del siglo XX... op, cit.* p.211.

⁶² *Ibídem*, p.211.

⁶³ Véase anexo IV.

⁶⁴ BRIHUEGA, J., *Cambio de siglo... op, cit.* p. 139.

ellos esta vinculación tiene que ver con la experiencia sensorial y anímica del paisaje valleciano; esto es, se configura como praxis vital. En otros, sin embargo, se reduce a la existencia de meras afinidades formales en el territorio de lo plástico”.⁶⁵

Uno de ellos es Pancho Lasso, con quien Alberto Sánchez estableció una gran amistad, la que le permitió participar en la Escuela vallecana. Lasso en su obra utiliza una serie de recursos formales que asocian su obra con la de Alberto Sánchez, ya que su obra va hacia lo lítico, lo prehistórico, lo paleontológico, lo surreal y los guiños al universo de lo natural.

Una de las artistas que ha adquirido una mayor importancia en los últimos años, es Maruja Mallo. La pintora gallega presenta en su obra surrealista rasgos propios del lenguaje pictórico vallecano. En la que utiliza colores de variedades grises, y donde encontramos la presencia de texturas arenosas y una gruesa materia pictórica. Su vocabulario de formas, en un primer momento son construidas con expresiva figuración, con un amplio despliegue de esqueletos, espantapájaros, restos vegetales, minerales, huellas, excrementos...

Antonio Rodríguez Luna fue un artista vinculado personalmente con Sánchez, y mostró una gran relación con la plástica vallecana. En su obra vallecana encontramos elementos que lo relacionan con Alberto Sánchez como los aspectos formales de aspecto biomórfico y con Benjamín Palencia la carga matérica, como el cromatismo pardo y la presencia emblemática de perdices, peces y toros, incluso grafismos sígnicos.

José Moreno Villa es un artista que enlaza con esta Escuela, pero a través de una poética visual peculiar. Su mundo poético contiene ciertas claves que giran alrededor de la estética vallecana. Villa no participó en los paseos por Vallecinos, pero su relación viene dada por los artistas renovadores que se encontraban en Madrid entre 1922 y 1936. En su vocabulario también encontramos elementos vallecanos como: paisajes naturales desolados con presencia simbólica de montes y árboles solitarios, bueyes, pájaros, plantas, hojas, elementos sígnicos de clave prehistórica.⁶⁶

⁶⁵ *Ibídem*, p. 150.

⁶⁶ *Ibídem*, p. 154.

El pintor, Nicolás de Lekuona es otro de los artistas influidos por la poética vallecana, representando con gruesa materia pictórica el cerro, los surcos de la tierra arada, el camino serpenteante y una especie de menhir biomorfo que recuerda a las esculturas monolítico-totémica de Alberto Sánchez.

Díaz Caneja manifiesta afinidades formales distintas. Fue un vallecano vocacional, se sabe que acudió a los paseos y que fue en compañía de su amigo el poeta Herrera Petere. Queda impresionado por las formas, texturas y colores del paisaje vallecano. Vallecas entra en la paleta de Caneja a través de gamas o pinceladas similares las que configuran la pintura de Palencia.

A parte de los artistas señalados, tenemos otros artistas que conforman el lenguaje visual vallecano, pero de manera mas esporádica, entre ellos tenemos: Climent, Jorge Oteiza, Eduardo Díaz Yepes, Rafael Pérez Contell, Francesc Badia, Ángel Ferrant, Miguel Prieto o Ángeles Ortiz.⁶⁷

2.3.LA SEGUNDA ESCUELA DE VALLECAS (1939-1942)

El estallido de la Guerra Civil en 1936, hace que la denominada Primera Escuela de Vallecas se desintegre. Años más tarde, concretamente en 1939, asistiremos a un resurgimiento de dicha Escuela, pero esta vez conocida por la historiografía como Segunda Escuela de Vallecas, que será el embrión de la llamada Escuela de Madrid. Este nuevo intento de revivir de la Escuela viene de la mano de Benjamín Palencia y de un nuevo grupo de jóvenes artistas que habían estudiado en la Escuela de Bellas Artes. Ellos son: Carlos Pascual de Lara, Álvaro Delgado, Gregorio del Olmo, Enrique Núñez Castelo y más tarde se uniría Francisco San José.⁶⁸ Luis Castellanos es junto con Palencia, el único pintor que participa en las dos etapas de esta experiencia. Todos ellos salían dos o trece veces por semana y pintaban en Vallecas y sus alrededores.

En las difíciles circunstancias de un ambiente de posguerra. Palencia recuerda la experiencia anterior y quiere reconstruirla, se cita con ellos para iniciar caminatas en el mismo lugar de Atocha, y da nombre a la nueva experiencia con el nombre de “Convivio” que durará hasta 1942.

⁶⁷*Ibídem*, p. 155.

⁶⁸ BOZAL, V., *Arte del siglo XX... op, cit.* p.211.

Palencia, durante este periodo, se convierte en uno de los artificios del resurgimiento del paisaje castellano. Corredor-Matheos señala que Palencia “irá a Vallecas a pintar el campo, los niños y los labriegos. Recordará con nostalgia los paseos con Alberto. Sobre esta nostalgia y esta necesidad, ahora más fuerte que nunca, del contacto físico con la tierra nacerá la Escuela de Vallecas.”⁶⁹ El paisaje es representado con una estética próxima al surrealismo, a lo que se unirá una novedad: el empleo de materiales extraídos del propio paisaje, un tanto inusuales en la práctica pictórica del momento, por lo que esta tendencia se ha calificado como *surrealismo telúrico*.⁷⁰

Chávarri en su libro recoge los testimonios de tres artistas que formaron parte de esta Segunda Escuela que son: Álvaro Delgado, Del Olmo y San José. Es interesante señalar el texto que escribe Delgado titulado *El Convivio en la Escuela de Vallecas*, recogido como testimonio por Raúl Chávarri en su libro. Delgado plantea que la Escuela:

No paso a ser un montón de anécdotas mas o menos divertidas, un propósito en principio lleno de entusiasmo y que después degeneró en una especie de sálvase quien pueda. En la escuela de Vallecas hicimos de todo menos pintar⁷¹[...] La escuela de Vallecas no fue sino una idea que jamás, tuvo realidad. Las posibles influencias que pudo tener en un principio nuestra pintura de la pintura de Palencia, las hubiésemos tenido sin estar en Vallecas, viéndola en exposiciones. Pintores que no han pasado por allí, han estado tanto o más influidos que nosotros.⁷²

Para Chávarri los tres artistas llegan a una misma conclusión:

Delgado, Del Olmo y San José señalan que si hubo una primera escuela de Vallecas, si esta fue algo más que un simple coloquio a lo largo de paseos, apuntes y perspectivas, el maestro indiscutible de ella tuvo que ser Alberto Sánchez; esta afirmación puede corroborar cualquiera que compare los dibujos de Alberto realizados en la época, las formas de sus esculturas y sus escritos con los dibujos y pinturas inmediatamente posteriores de Palencia, en los que las piedras, el agua y el viento, tema esencial de la obra de Alberto, están siempre presentes.⁷³

⁶⁹ CORREDOR-MATHEOS, J., *Vida y obra...*, op, cit. p. 111.

⁷⁰ <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/5706> (30-IV-2020)

⁷¹ CHÁVARRI, R., *Mito y realidad...*, op, cit, p. 109.

⁷² *Ibídem*, p. 110.

⁷³ *Ibídem*, p.127.

3. CONCLUSIONES

Tras la realización de este trabajo, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- Tras todo el estudio acontecido, es interesante ver que los artistas que formaron parte de la escuela querían ensalzar tipologías características del paisaje castellano, en las que encontraban nuevas experiencias que plasmaban en sus obras. Este movimiento nace para implantar en España un arte nuevo de carácter nacional.
- La historiografía genera diferentes opiniones acerca de la existencia de la Escuela y de quién fue su fundador. Pero la Escuela de Vallecas no puede entenderse como una Escuela liderada ni por Alberto Sánchez ni por Benjamín Palencia a los que les siguen unos discípulos. Este movimiento artístico surge porque varias personas comparten una serie de ideales y se van a regir por unas mismas pautas. En el momento de creación de la escuela, ni si quiera era considerada como tal, ya que este concepto lo implantó Sánchez posteriormente.
- A partir de lo que sucede en París, Alberto y Palencia, como principales exponentes de esta estética. Intentaron crear en su país un arte con características propias basado en la naturaleza rural, donde adquirieron un repertorio de formas figurativas y abstractas, pero al mismo tiempo llenas de sentimientos.
- Debemos reconocer la importancia del surrealismo español más allá de la figura de Dalí. Hubo muchos más artistas que formaron parte de este movimiento surrealista, y que la historiografía no les ha otorgado el mismo valor. Es el caso de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, que a través de sus ideas intentaron crear un surrealismo apegado al paisaje castellano.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Bibliografía general

ALAMINOS LÓPEZ, E. (coord.), *La escuela de Vallecas mito y realidad, una poética y de la emoción y lo telúrico*, Madrid, Ayunt. Madrid, 2013,

ARANDA, F., *El Surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.

BONET CORREA, A. (coord.), *El Surrealismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

BRIHUEGA, J., *Cambio de siglo, República y exilio, arte del siglo XX en España*, Madrid, Espasa, Calpe, 2017.

BRIHUEGA, J., *La vanguardia y la república*, Madrid, Cátedra, 1982.

BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1981.

GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista española, 1924-1936*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1986.

MORRIS, C. B., *El Surrealismo y España, 1920-1936*, Madrid, Colecciones Austral, 2000.

PEÑA, C., *Territorios sentimentales: arte e identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

- Bibliografía específica

BRIHUEGA, J., “La harina mágica del toledano Alberto”, *Revista de estudios de Castilla-la Mancha*, Ciudad Real, 1980, pp. 5-22.

CHÁVARRI, R., *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Madrid, Ibérico, 1975.

CORREDOR-MATHEOS, J., *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

PEÑA, C., “La Escuela de Vallecas (1927-1936)”, *Revista de Occidente*, 103, 1989, pp. 61-83.

PRECKLER, A., “La Escuela de Vallecas”, *Cuenta y razón*, 122, 2001, pp. 71-77.

MARCO, M., “Miguel Hernández y la Escuela de Vallecas”, *La sombra vencida*, vol.1, 2010, pp. 90-93.

VILLÁN, J., *Caneja y su tiempo: pintura y poesía en clave de amistad*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006.

Alberto 1895-1962, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1970.

- **Webgrafía**

http://benjaminpalencia.es/page_view.php?PageID=ESP_Home, (fecha de consulta: 29-IV-2020).

[http://www.vallecastodocultura.org/cabecera/HISTORIA/albertosanches/AlbertoSanchez\(BiografiayEscritos\).htm](http://www.vallecastodocultura.org/cabecera/HISTORIA/albertosanches/AlbertoSanchez(BiografiayEscritos).htm), (fecha de consulta: 29-IV-2020)

<https://web.archive.org/web/20120206093636/http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/contextos/8247.htm>, (fecha de consulta: 26-V-2020)

<https://www.museoreinasofia.es/colección/autor/alberto-sánchez-pérez-alberto>, (fecha de consulta: 31-V-2020)

<https://www.museoreinasofia.es/colección/autor/palencia-benjamin> (fecha de consulta: 31-V-2020)

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-chico-benjamin-palencia/1907372/> (fecha de consulta: 31-V-2020)

ANEXO I



Fig.4. *Escultura en el horizonte*, Alberto Sánchez Pérez, 1932.

(Fuente: BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.)

(Fecha de consulta: 3-VI-2020)



Fig.5. *Cabeza de Góngora*, Alberto Sánchez Pérez, 1927.

(Fuente: https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&f%5B0%5D=im_field_obra_autor%3A4310)

(Fecha de consulta: 3-VI-2020)



Fig.6. *Bailarina*, Alberto Sánchez Pérez, 1927-1929.
(Fuente:https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&f%5B0%5D=im_field_obra_autor%3A4310)
(Fecha de consulta: 3-IV-2020)



Fig.9. *Monumento a los pájaros* (fragmento), Alberto Sánchez Pérez, 1930-1932.
(Fuente:<https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/monumento-pajaros-fragmento>)
(Fecha consulta: 3-IV-2020)



Fig.13. *La romería de los cornudos*, Alberto Sánchez Pérez, 1933.

(Fuente:<https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/romería-cornudos>)
(Fecha de consulta: 8-IV-2020)



Fig.14. *Macho-hembra. Boceto para el telón lateral derecho del ballet „La romería de los cornudos“*, Alberto Sánchez Pérez, 1933.

(Fuente:<https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/macho-hembra-boceto-telón-lateral-derecho-ballet-romería-cornudos>)
(Fecha de consulta: 10-IV-2020)



Fig.15. *La perdiz*, Benjamín Palencia, 1927.
(Fuente:<https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/perdiz>
(Fecha de consulta: 10-IV-2020)



Fig.16. *Hormigas*, Benjamín Palencia, 1932.
(Fuente:<https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/hormigas>
(Fecha de consulta: 14-IV-2020)



Fig.17. *Composición*, Benjamín Palencia, 1933.
(Fuente:<https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/composición-40>)
(Fecha de consulta: 14-IV-2020)

ANEXO II

Palabras de un escultor, Alberto Sánchez Pérez, publicado en la revista Arte, junio de 1933.

Me dicen: la ciudad. Y yo respondo....: el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos: con las tierras de almagra alcalainas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con puntos de acero galvanizado; con las tierras que alcáen de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negros cuajados; también un sapo venenoso con amargor de retama y sabor de rana viva; y en el río, un pez saltando perseguido de lombrices... que a todo ello lo mojan las lluvias y el sol lo vuelve cieno; que todo tenga olor de tormentas y de rayos partiendo higueras; que se vuelva verde de légamo el picotazo de un mosquito; que hagan al cieno sonido los murciélagos en las erosiones del tiempo, y al atardecer, en otoño, con una gigantesca nube y el cielo negro... Y cuando, salpicado de barro, voy pisando los negros abismos y un ala misteriosa roza los oídos, ver y sentir la noche cerrada en durísima y trepidante tormenta, guiado por las líneas blancas de los rayos, seguido de lechuzas, mochuelos y cornejas cantando, y el viento cortando mis pasos. Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro; presentir que voy a ahogarme en la profundidad del cieno, y en su fondo, a encontrarme los reptiles de los sueños; que la silueta gigantesca de una fantasma en forma de perro negro me salga al paso, que forme círculos y triángulos alrededor de mi figura e barro y que dé ladridos, por tres veces se llene el espacio; que la impresión sea tan grande que me transforme en terrón de tierra de barbechos mojados.

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

Y que el viento del amanecer levante el polen de todas las tierras de Castilla, y a mi novia Monteañover le ponga florecillas de hierba-piedra, con lunares de paja-pajaritos; que canten como la valdellana, el coli-rubio y el pica-fríos.

Esculturas de troncos de árboles descorteizados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos, arrastrados por los ríos de tierras rojas, y figuras como palos que andan envueltos en mantas pardas de Béjar, tras sus yuntas que dibujan surcos; cuerpos curvados que avanzan con medias lunas brillando en sus manos; hombres que se bañan sudando y se secan como los pájaros, restregándose en las tierras polvorrientas con el aire que lleve polen y olor de primeras lluvias, vida rural que se meta en mi vida, como un lucero cruzando el espacio; luz que aclare los sentidos de los que anima a los cerros con carrascos, con vida de piedra, con alma de

bueyes y espíritu de pájaro; también los machos y las hembras sobre los montes trazados en cono, con esparto y tomillos; y bramando como el toro cantando por el cuclillo al sol del mediodía, en verano.

Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana. En campos de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candealizado y endurecido, y suaves como bolitas marfileñas; con olores que llegan de lejos a romeros y cantauesos, olivares y viñedos, y por los tomillos que voy pisando, entre las varas durísimas y flexibles de cornicabra; y yo cantando, entre barrancos llenos de ajunjeras con hilos de manantiales que brillan profundamente con verde de berro.

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

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

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

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

Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de pájaros grandes. Formas de vibraciones de hojas de cañas a orillas de los ríos, formadas y

entrelazadas con las finas varas de taray; y las que lo estén con piedras de los volcanes, taladradas de silbidos de los grandes y continuos vendavales, oliendo a azufre petrificado con calidad de azul de cuervo negro, proyectado en los charcos como jirones de cielo; y las que cantan enteramente con sonidos broncos horizontales, curvadas de espumas en llamas, blancas de hielo, salpicadas y estrelladas en las mismas superficies bajas de su propio y fresco manantial; y las que están hechas de presentimientos de cantar de la lechuza, mochuelo y corneja, en las torres de los pequeños pueblos de adobe y cal y paja, en las noches interminables, negras como pizarra carbonizada, y cuando perdidos por los caminos, al son de las formas gigantescas de piedras que ruedan y se despeñan y lloviendo, entro en el pueblo guiado por la lis blanca de rayo.

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

ANEXO III

Sobre la Escuela de Vallecas, texto dictado por el escultor Alberto, en el verano de 1960.

La Exposición de Artistas Ibéricos dio a conocer en Madrid a Dalí, Palencia, Bores, Cossío, Barradas, Frau y otros. Para mí fue una suerte exponer allí; todos los periódicos de la noche del día de la inauguración se ocupaban de mis obras extensa y elogiosamente.

Aquella noche estaba yo trabajando en la tahona y otro panadero que leía «La Voz», me preguntó: «¿Pero tú eres escultor? ¡Mira lo que dice aquí!». Al domingo inmediato, los obreros de mi sindicato fueron en masa a ver mi exposición.

Mi éxito dio pie para que numerosos intelectuales solicitaran de la Diputación de Toledo una pensión para mí. Firmaban 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 hacia 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 veía 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 logaría 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 se comía un pájaro. Por allí sólo pasaba un 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) estaba 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 competiera 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.

Recorriamos a pie diferentes itinerarios: uno de ellos era por la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo; y sin cruzar el río Manzanares, torcíamos hacia el Cerro Negro y nos dirigíamos hacia Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado de 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 o 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 anuncianaban automóviles, hoteles, etcétera, 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 colecionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera cualidades 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. Esto nos hizo lanzar el grito de «¡Vivan los campos libres de España!».

Palencia, pintó en esta época cuadros interesantes como el titulado «Tiro de escopeta», basado en unas perdices y en el tiro del cazador. Trató en ese cuadro de extirpar el color y de dar las cualidades 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 eso, don Miguel?» Él 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; estuve rebuscando en sus bolsillos hasta que encontré un cacho. Y después de preguntarme si había estado en Alba de Tormes, a lo que repuse que no, dijo: «allí había un canónigo amigo mío, que le dio por dibujar una letra nueva; el resultado fue un arabesco incomprensible, como éste.» A lo cual repliqué: «He observado el esfuerzo que usted ha hecho para dibujar ese arabesco. De él sé sacar el ritmo, y usted no.»

Se echó a reír y respondió: «Bueno, hombre. Pues en la noche con la luna, no hay colores.» Y yo le dije: «Se equivoca usted, don Miguel. Precisamente con la luna es cuando hay colores; sólo que el hombre no ha dado con ellos todavía. No encuentra la forma de hacerlos, pero eso no quiere decir que no los haya.» Unamuno tomó a broma todos mis argumentos. Ahora al cabo de los años, me doy cuenta de que entonces mi actitud era camorrista. Pero indudablemente muchos artistas plásticos se esfuerzan por descifrar misterios; unos lo consiguen 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 no 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 había unas piedras labradas por el

tiempo y cortadas por los rayos como por afilados cuchillos; en sus caras, el liquen 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 verde, amarillos vegetales, azules; lo que puede muy bien comprobarse en los semidesnudos de El Greco de ese mismo cuadro. Nos producían 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 poéticos 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 juntos», 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 Beel; 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 más 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 sugirió 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 «Escuela 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 hacia 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.

Resulté que eran quince o dieciséis 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; prueba de ello son mis ¿....?

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 un desagrado y malestar. En cambio, el campo toledano, que conocía bastante bien, provocaba en mí una alegría sana y a veces hasta el éxtasis, al presenciar los espectáculos de la Naturaleza.

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

Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida.

ANEXO IV

Señor don Benjamín Palencia. Sagasta, 19, Madrid.

Muy señor mío: El pasado día 22 de noviembre convinimos telefónicamente que nos encontraríamos en su estudio el sábado, día 23, a las diecisiete horas para hablar de la escuela de Vallecas que usted afirma haber fundado.

Como quiera que al llegar a la hora fijada no le encontré ni tampoco se presentó usted en la hora siguiente, dejé en su buzón mi número de teléfono, que al parecer no le ha interesado utilizar y le escribo ahora para solicitar su aclaración a unos puntos.

Creo le dije que estoy escribiendo un libro sobre la citada escuela y para esclarecer conceptos le agradeceré conteste a las preguntas que le adjunto y me las envíe a mi dirección de esta carta: Alcántara, 6, Madrid-6.

Si en un plazo de diez días no he recibido respuesta, supondré que no desea contestarme y omitiré su testimonio en el libro.

Sin otro particular le saluda, Raúl Chávarri.

132

Carta de Raúl Chávarri a Benjamín Palencia, 22 de noviembre de 1973.

(Fuente consultada: CHÁVARRI, R., *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Madrid, Ibérico, 1975, p.132.)

(Fecha de consulta: 14-IV-2020)

Preguntas para don Benjamín Palencia en relación con la escuela de Vallecas.

1.º Confirme o niegue la fecha de 1927 como iniciación de la primera experiencia en que participaron Alberto Sánchez y usted.

2.º ¿De quién fue la idea de salir al campo a buscar inspiración y motivos estéticos?

3.º ¿Pensaron desde el primer momento en que formaban una escuela?

4.º En su caso, ¿cuándo surgió la iniciativa con carácter escolar?

5.º ¿Qué papel jugaron en la primera experiencia Rafael Alberti, Federico García Lorca, Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Castellanos y Caneja?

6.º ¿Le reconocían todos a usted como maestro y fundador, tal como hicieron San José, Delgado y del Olmo?

7.º ¿Qué otros nombres aparte de los citados formaron parte de la primera escuela o experiencia?

8.º Señale qué influencia pudo tener su libro «Pintura poética» en los fundamentos ideológicos de ambas etapas de la escuela y especifique la razón de no haber reeditado el libro y aludirlo en escritos posteriores de manera muy limitada.

135

Carta de Raúl Chávarri a Benjamín Palencia, 22 de noviembre de 1973.

(Fuente consultada: CHÁVARRI, R., *Mito y realidad de la*

Escuela de Vallecas, Madrid, Ibérico, 1975, p.135.)

(Fecha de consulta: 14-IV-2020)

9.º Señale qué influencia pudo tener su tío don Rafael López Egómez sobre las ideas que usted aportó a las dos experiencias de la escuela y sobre sus escritos de la época, principalmente el folleto sobre Giotto.

10. Especifique cuándo concluyó la primera etapa y por qué causas.

11. Suponiendo conoce el libro de Manuel Sánchez Camargo «Pintura española contemporánea» (publicada en 1954), señale las inexactitudes que advierte en las páginas 150 a 163, en las que Alvaro Delgado describe su experiencia del «Convivio».

12. ¿Qué significó para usted el encuentro de Carlos Pascual de Lara, Alvaro Delgado, Gregorio del Olmo y Francisco San José?

13. ¿Qué le movió a repetir la experiencia de Vallecas?

14. Especifique en qué plano consideró más fructíferos los resultados de ambas experiencias:

a) A nivel personal de los participantes.

b) A nivel de la historia del arte español contemporáneo.

15. ¿Por qué razón alude a la escuela de una manera tan breve en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, siendo así que fue una experiencia trascendental para usted?

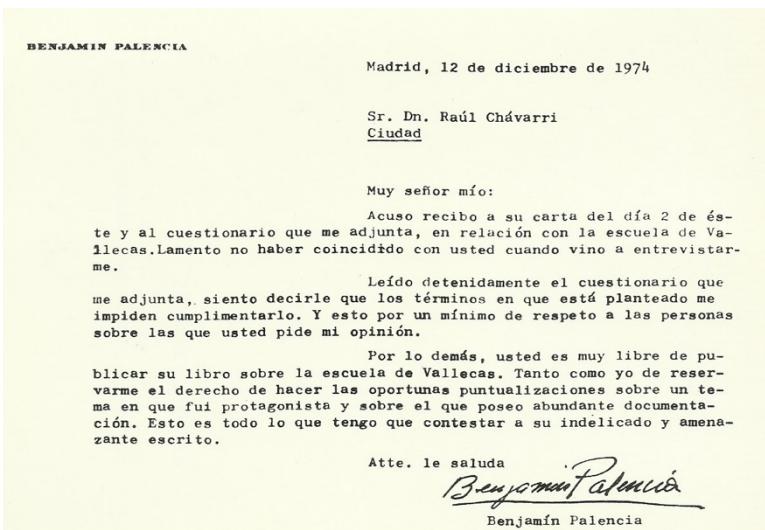
136

Carta de Raúl Chávarri a Benjamín Palencia, 22 de noviembre de 1973.

(Fuente consultada: CHÁVARRI, R., *Mito y realidad de la*

Escuela de Vallecas, Madrid, Ibérico, 1975, p.136.)

(Fecha de consulta: 14-IV-2020)



Carta de Benjamín Palencia a Raúl Chávarri, 12 de diciembre de 1974.

(Fuente consultada: CHÁVARRI, R., *Mito y realidad de la*

Escuela de Vallecas, Madrid, Ibérico, 1975)

(Fecha de consulta: 14-IV-2020)