



Pintura de paisaje en torno a la Generación del 27¹

Benito Jiménez-Alcalá²

Recibido: 5 de noviembre de 2021 / Aprobado: 7 de marzo de 2022

Resumen. La Generación del 27 cambió de manera radical el pensamiento y estética precedentes. Conocida por la producción poética, su influencia y carácter innovador involucrarían al resto de las artes. Heredera de la pintura del 98, la temática paisajística se reinventó con nuevos significados vinculados a lo popular y lo espontáneo, al primitivismo y a lo lírico, renegando de cualquier atisbo costumbrista y nacionalista. La Escuela de Vallecas personificó esa transformación con la definición de un modelo de paisaje propio, que actualizaba las tendencias creativas del momento. La exploración del desolado agro castellano con un lenguaje cercano a la abstracción sirvió para definir artísticamente una naturaleza esencialista, sentimental y subliminal. Confluiría con el surrealismo en su voluntad por trascender la realidad y conectar con emociones más profundas y oníricas. La reinención del paisaje que tuvo lugar alrededor de la Escuela proyectaría su influencia en las décadas siguientes, incluso tras la Guerra Civil, en contraste con lo sucedido en el resto de Europa, donde su representación había quedado ya relegada. Este artículo busca indagar en los orígenes, motivaciones y trascendencia de ese nuevo paisajismo.

Palabras clave: paisajismo, Escuela de Vallecas, vanguardia, telúrico, surrealismo

[en] Landscape Painting Around the Generation of '27

Abstract. The Generation of '27 changed radically precedent thinking and aesthetics. Although outstanding by poetic production, its influence and innovative character would involve the rest of arts. Heir to the 98' painting, the landscaping topic reinvented adding new meanings associated to the folk, the spontaneous, primitivism and lyricism, denying any nationalistic or custom trace. The School of Vallecas embodied this transformation, defining a personal landscape model that would gather the creative movements at that time. The exploration of the Castilian desolated agro-lands through a language closed to abstraction allowed the artistic definition of an essential, sentimental and subliminal nature. It would converge with surrealism, when trying to go beyond reality and connecting with more profound and oneiric emotions. The landscape reinvention that took place around the School would project its influence on the following decades, even after the Spanish Civil War, unlike the rest of Europe, where nature representations were definitively relegated. This article tries to enquire about the origins, incentives and significances of this new landscaping.

Key words: landscaping, School of Vallecas, avant-garde, telluric, surrealism

Sumario: 1. Antecedentes, 2. Poética paisajística en la Generación del 27, 3. Aportaciones estéticas alrededor del 27, 4. La Escuela de Vallecas, 5. Surrealismo y naturaleza agraria en la Escuela de Vallecas, 6. Epílogo y pintura de paisaje de postguerra. Referencias

¹ Fuente de financiación: La investigación forma parte del Proyecto PID2019-110693RB-I00 "El paisaje periurbano en Madrid: visiones desde la memoria hacia la nueva ciudad", financiado por: Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación / 10.13039/501100011033

² Universidad CEU San Pablo.
bjimenez.eps@ceu.es
<https://orcid.org/0000-0003-3132-5548>

Cómo citar: Jiménez-Alcalá, B. 2022. Pintura de paisaje en torno a la Generación del 27. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (4), 1353-1371, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.78678>

1. Antecedentes

La cuestión paisajista apenas ha sido abordada en la tradición pictórica española. Si en el siglo XVIII la burguesía del norte de Europa comenzó a demandar cuadros de género como paisajes, en España se continuaba apostando por la figura y los motivos religiosos. El movimiento intelectual ilustrado y filosófico que animaba a un retorno a la naturaleza como fuente de inspiración y placer tuvo escaso seguimiento local hasta bien entrado el XIX. El considerado primer pintor español de paisaje a la manera moderna fue el belga Carlos de Haes (1826-1898), cuyos discípulos participarían de la revolución paisajística de finales del XIX e inicios del XX.

Tras la pérdida del imperio de ultramar, el proceso regenerador surgido de la mano de la Generación del 98 involucró a la ciencia y la cultura, llamadas a participar en la renovación e invención del país. Señalaban una España negra, acomplejada y recluida en sí misma, al tiempo que ensalzaban y revalorizaban lo autóctono. Un nacionalismo crítico, convertido, a su vez, en materia estética, promovió la búsqueda de un paisaje referencial compartido en el que fuese posible la identificación y reafirmación de valores comunes. Se trataba de buscar la redención moral por medio del reencuentro con el alma y esencias más genuinas, sustentada por lo expresivo y trágico de nuestra tradición. Un ideario naturalista fue conformándose a partir de las descriptivas y evocadoras imágenes contenidas en los escritos y poemas de Azorín, Unamuno o Machado. La pintura se hizo eco del credo paisajista, con el que se expresaba un sentimiento personal, al tiempo que una visión compartida, trágica y crítica de la nación. Se invocaba lo tradicional y la vida sencilla del campesinado, lo inalterado y secular del mundo rural, impregnado de un inevitable tipismo y folclore. Para el institucionalismo del 98, fue la Castilla profunda la que mejor reflejaba la esencia de lo español y donde debía pivotar la ansiada transformación moral y espiritual. Alababan su singularidad orográfica y vegetación únicas, así como sus sitios históricos.

El arte europeo de inicios del XX estuvo marcado por las vanguardias, incluido el español. Los creadores locales no serían, sin embargo, lo suficiente avanzados como para renegar del pasado y adoptar fórmulas transgresoras. Si bien hubo un relevo generacional que reaccionaría a las ideas y arte anteriores, fueron incapaces de liberarse al completo del influjo reformista proveniente del 98. Las vanguardias, por otra parte, contaban con un soporte social burgués y urbano, del que se carecía en España, y que imposibilitó un verdadero vanguardismo. Los artistas de entonces y los subsiguientes se moverían entre la vía rupturista, los menos, y la puesta al día de las ideas heredadas, adoptando un compromiso social y político, la mayoría.

Tras los escasos intentos de una vanguardia pura, como el del *ultraísmo*, desde París vendría a partir de 1919 un brusco cambio de tendencia. La crisis de postguerra condujo a creadores y críticos a reconsiderar sus posturas, lo cual se traduciría en un frenazo y una pérdida de intensidad de los ismos³. Esta situación, calificada como de ‘retorno al

³ Decisivo fue el influjo de Picasso, que para entonces abandonaba los postulados iniciales del cubismo y se adentraba en un clasicismo mediterráneo.

orden', caló con profundidad en España. Se hablaba abiertamente de nuevo clasicismo, ni académico ni historicista, sino depurado y conceptual. Éste sería el escenario dominante desde 1923, si bien con una persistente tensión con una minoría de jóvenes artistas radicales, como Dalí, Buñuel, Rafael Alberti, Maruja Mallo o Giménez Caballero.

Pero si la Generación del 27 estuvo dominada por la literatura y la poesía, para la plástica cabe hablar de una estética del 25, año de formación de la Sociedad de Artistas Ibéricos, cuyos objetivos fueron los de promocionar el arte moderno en España y hacerlo competitivo con el del exterior. Coincidiendo con su manifiesto fundacional, en 1925 tuvo lugar la primera exposición de la Sociedad, de la que formaron parte figuras consagradas y una amplia lista de autores jóvenes, además de algunos residentes en París. No prevaleció una única vía de trabajo ni unas directrices formales a seguir. Dominaba la heterogeneidad, bajo el condicionante de modernidad o vanguardia, en su caso, pero dentro de los límites del 'retorno al orden'; como así se haría constar en el tercer manifiesto de la Sociedad:

En nuestra ideología caben todos los rumbos y los modos, salvo aquéllos en donde el arte se halla promiscuado con elementos ajenos que confunden y desvían y corrompen la auténtica orientación estética de las gentes, impidiéndoles que centren y dirijan su atención hacia lo intrínseco y profundo de las artes. (Pérez Segura, 2003, p. 183)

En general, no hubo rastro de género, narraciones discursivas, espacio para la anécdota o la imitación. En sucesivas exposiciones, como las de 1929 y 1930, tendencias simbolistas y surrealistas irían ganando terreno. Las hubo también en el extranjero, en 1932, 1933 y 1936, año de disolución definitiva de la Sociedad ante el inminente estallido de la Guerra Civil.

2. Poética paisajista en la Generación del 27

Al igual que la del 98, la Generación del 27 siguió siendo fecunda en sus referencias a la naturaleza y al paisaje, con mayor subjetividad y sin la literalidad de entonces. La generación intermedia del 14 o novecentistas, a la que pertenecieron Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset, entre otros, sería, no obstante, la que eliminaría toda carga sentimental o ideológica, además de mostrar rechazo al realismo y al apasionamiento romántico. Juan Ramón Jiménez, alineado con la vanguardia europea, predicaba una poesía pura, desnuda de ornamentos retóricos y plena de esencia imaginativa, para lo que debía mantenerse alejada de influencias externas y expresarse sólo por sus propios mecanismos. Ortega y Gasset, por su parte, publicaría en 1925 el ensayo *La deshumanización del arte*, en el que promovía asimismo una estética intuitiva, sintética y no imitadora, circunscrita a su propia formalidad y alejada de condicionantes contextuales, y cuyo impacto se dejaría notar en todas las artes, como ya señalaba Pérez Segura (2003). Hablaba de la poesía como "álgebra superior de las metáforas" (Ortega y Gasset, 2019, p. 49), al aportar complejidad y mostrar una realidad desdoblada, y de su trascendencia como motivo estético, puesto que "la metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades" (Ortega y Gasset, 2019, p. 49). El uso de metáforas visuales y dobles significados enriquecía la expresión artística y evitaba cualquier tentativa descriptiva. Devino en recurso habi-

tual, no sólo poético, a la hora de conseguir efectos de extrañamiento, contraste y sorpresa; de modernidad, en definitiva.

A pesar de sus iniciales planteamientos innovadores, la Generación del 27 se encuadraba en la idea del 'retorno al orden', como atenuante de la virulencia vanguardista. Su núcleo principal, formado por Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, desarrolló una poesía desnuda y personal, en una mezcla de novedad y tradición. Se compartió la idea de un arte inventivo y no imitativo, aunque no del todo deshumanizado. Incluso el magisterio de Juan Ramón Jiménez y su doctrina purista y esencialista se irían diluyendo en un proceso de rehumanización, cada vez con mayores implicaciones éticas y sociales.

La naturaleza ocupó un lugar destacado en los trabajos poéticos, si bien no el de temas como el amor, el destino o la muerte. La concibieron más como entorno y acompañamiento que como un fin, aunque ganaría preponderancia con el tiempo. Interiorizaban el paisaje más que describirlo, sin alardes y con una formalidad penetrante y sensual. Fueron frecuentes las metáforas asociadas a elementos naturales, a los que se atribuía un carácter panteísta como símbolos de sentimiento: el río entendido como el ser humano o la vida, la luz, el árbol o la infinitud del mar. Igual que en otros tantos asuntos, el trasvase de la poesía a la plástica fue intenso y fluido:

Juan Ramón también aportó a Palencia, entre otras muchas cosas, el tema central de su poesía. La poesía de Juan Ramón giraba en torno a las relaciones entre la subjetividad absoluta del poeta y el entorno natural. Este tema ascendía en Juan Ramón desde la tradición lejana del idealismo romántico de la naturaleza. Pero en los años en que el poeta y el pintor se conocieron, la sensibilidad de Juan Ramón se deslizaba paulatinamente hacia una captación de la naturaleza entre lo puramente sensorial y lo metafísico. Desde esta posición, Juan Ramón fue realmente importante en la concepción estética de la naturaleza rural que Palencia acabó configurando. (Carmona, 1994, pp. 120-121)

Del carácter alegórico y subjetivo de la literatura se haría eco el surrealismo, de hondo calado en el grupo del 27. La realidad subconsciente, vinculada al mundo de los sueños, encajaría bien en el lenguaje ambiguo y de significación múltiple. Nuevos y variados recursos acerca de la pasión, el dolor o un progresivo compromiso ideológico se incorporarían al repertorio estético existente. Los temas sobre naturaleza y paisajes, del mismo modo, ofrecían metáforas visuales con las que manifestar el sentimiento amoroso o recordar imágenes y escenarios de la infancia.

3. Aportaciones estéticas alrededor del 27

Varias tendencias plásticas confluyeron en torno al año 27, dentro de los amplios confines de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Bajo el influjo de la vanguardia, se valoraba la integración y complementariedad de las artes, en especial, entre narrativa y plástica, palabra e imagen; de manera que, los límites entre disciplinas artísticas quedaban difuminados. Ortega preconizaba la idea de un arte permeable y aglutinador, en el que poetas, músicos, pintores, escultores o arquitectos intercambiarían

biasen conocimientos y colaborasen en proyectos comunes. Aun con contactos y viajes de aprendizaje, el distanciamiento de Europa de los artistas locales permitió una inventiva de rasgos propios. Cabe identificar cuatro contribuciones clave, que el surrealismo no reemplazaría, sino más bien se acomodaría a ellas, a saber, la Figuración lírica, el primitivismo, la vertiente popular y la así llamada Nueva objetividad.

Con la formación hacia fines de 1926 y en 1927 de la llamada Figuración lírica por parte de los pintores Francisco Bores, Pancho Cossío y Hernando Viñes, tradicionales seguidores de Picasso, se llevó a cabo una reconsideración del cubismo que, según ellos, había devenido en mera decoración. El cambio debía provenir de la figuración, dada su cualidad referencial y alegórica. Un exceso de iconografía, sin embargo, podría hacer de la imagen una simple manifestación literaria. El azar figurativo y una ideación espontánea proporcionarían una emotividad de tipo *lírica*. Metáforas y símbolos plásticos estaban llamados a formar parte de esa realidad lírica, que críticos e intelectuales veían como punto de encuentro con la literatura del 27. El surrealismo ponía también el foco en la nueva sensibilidad:

Breton también había exaltado –indeterminadamente– el lirismo y había demandado algo que luego habría de ser fundamental para Alberto y Palencia: penetrar íntimamente en el alma de las cosas. También en el Primer manifiesto del surrealismo, junto al automatismo, se predicaban la exaltación vitalista y los poderes de la imaginación y el azar. (Carmona, 1994, p. 122)

La introducción de formas reconocibles se hizo primero en naturalezas muertas, para hacia finales de 1928 sumar aquellas que remitían a la naturaleza y prefiguraban un incipiente paisajismo. Se revivió la denostada pintura *au plein air*, aunque basada en la conceptualización de la naturaleza. No se pintarían tanto paisajes, como sugerencias o sensaciones de paisajes, bajo el paradigma de libertad creativa y compositiva: “El paisaje es una metáfora de la naturaleza, pero no es la naturaleza” (Pena López, 1997, p. 21).

Tras una estancia en París en la que compartió experiencia con Bores, Cossío y Viñes, Benjamín Palencia mostró lo aprendido en una exposición suya de 1928 e incorporó dichos avances a la recién creada Escuela de Vallecas. Los dibujos de Alberti y Lorca de entonces denotaban asimismo el influjo figurativo y lírico. Por otra parte, la exposición de 1929 *Espanoles residentes en París* hacía un reconocimiento a la Figuración lírica, a partir de la adscripción de los jóvenes artistas que allí expusieron, incluso aquellos de raíz más vanguardista.

Como venía sucediendo en Francia, los artistas pusieron su atención esos años en mitos y culturas ancestrales. Apartarse de la civilización los transportaba a una suerte de salvajismo y estado primitivo que favorecía la creación pura, espontánea y sin manipular. Así, se revalorizaron las antiguas civilizaciones peninsulares, auspiciadas por relevantes trabajos de investigación y divulgación⁴. Los yacimientos de la cultura ibérica que entonces afloraban suponían una inédita y fascinante fuente de inspiración. Alberto Sánchez o Benjamín Palencia estudiaron y analizaron la escultura íbera y la pintura prehistórica levantina, que conocieron en exposiciones y en el

⁴ Sirva como ejemplo la publicación en 1925 del libro *Tartessos*, del arqueólogo alemán Adolf Schulten, de amplia repercusión en su momento.

Museo Arqueológico Nacional⁵, así como el mismo Picasso atraído, a su vez, por el arte ibérico del Louvre. Visitaron de igual manera las colecciones del Museo de Ciencias Naturales, a la búsqueda de inspiración en formas y fenómenos físicos y biológicos (Fig. 1). Trataban con todo ello de asimilar en profundidad lo originario y lo autóctono, pero sin el casticismo en el que habían caído los regeneracionistas.

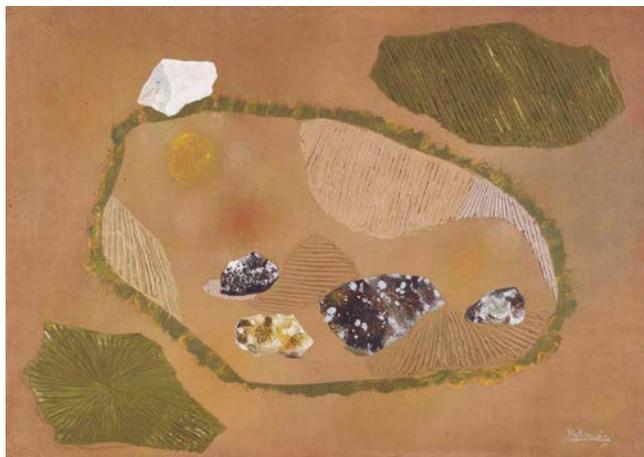


Figura 1. Benjamín Palencia, *Paisaje geológico*, 1931. Colección del MNCARS (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/paisaje-geologico>)

Otro rasgo distintivo del periodo fue la reivindicación de lo rural y el arte popular. Desde la creación en 1876 de la Institución Libre de Enseñanza, subsistía la idea de socializar la cultura y llevar la educación a las clases más desfavorecidas. Con ese trasfondo, el lenguaje artístico debía dejar de estar al servicio de las élites y hacerse entendible y accesible a todos. La reivindicación de lo popular adquiría implicaciones sociales, incluso revolucionarias. El interés por rescatar y acopiar el acervo rural y campesino residía en su naturaleza espontánea y original, y en verse amenazado por la modernidad. En él pervivía un remanente estético todavía por descubrir: trabajo artesano, tradición verbal o música vernácula. Al igual que con el primitivismo, por medio de la mirada a lo sencillo, lo ingenuo y lo no manipulado se proyectaba una intencionalidad emocional diferente. Los dibujos, la plástica y las obras literarias se hicieron eco de ese sentido de lo popular: en las alegres y mágicas escenas verbeneras de Maruja Mallo, en la sensibilidad agraria de Palencia y Alberto o en los poemas y dibujos de Lorca y Alberti, así como en Ramón Gaya o Moreno Villa, entre otros.

El mundo de la cultura de esos años desdeñó la política, en particular la Dictadura de Primo de Rivera (1923-30). A la práctica artística se la veía al margen de cualquier circunstancia ajena a ella misma. Hacia finales de los años 20, sin embargo, emergió una actitud de compromiso ético que entendía que vanguardia y arte moderno no tenían cabida si no se vinculaban a cambios radicales en las estructuras sociales. El despertar definitivo tuvo lugar en 1931 con el advenimiento de la 2ª Repúbli-

⁵ Alusiones a la arqueología y al primitivismo quedan de manifiesto en cuadros de Benjamín Palencia como *Figuras elementales* o *Composición prehistórica* (1930).

ca y el entusiasmo de renovación social y política que la acompañó. La consecuencia en las artes fue una deriva hacia un actualizado realismo, que se denominaría Nueva objetividad. Los mensajes se volvieron más legibles y directos, menos metafóricos y simbolistas, al tiempo que se cargaban de expresionismo (Fig. 2). Entroncaba bien con el neo-populismo y su idea de poner el arte al servicio del pueblo. Para algunos la adscripción a la Nueva objetividad fue sólo circunstancial y la combinarían con una estética poética en los confines de la Figuración lírica. A partir de 1928, con la asunción de formas realistas más sugerentes e imaginativas, se comenzaría a hablar de una suerte de realismo mágico.



Figura 2. Maruja Mallo, *Tierra y excrementos*, 1933. Colección del MNCRS (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tierra-excrementos>)

4. La Escuela de Vallecas

Fruto del encuentro del pintor Benjamín Palencia con el escultor Alberto Sánchez hacia 1927, en un momento de crisis creativa para ambos, fue creada la llamada Escuela de Vallecas⁶. A la búsqueda de estímulo, comenzaron a pasear rumbo a los suburbios sin urbanizar del sur de Madrid, en su confluencia con el campo castellano. Centrarón su atención en los vacíos y desolados panoramas mesetarios, que les recordaban sus orígenes rurales y en el modelado natural del terreno en forma de ‘cerros testigo’⁷, además de en los objetos y accidentes topográficos con los que se topaban. La experiencia sensorial y la revelación inspiradora de las caminatas acabaría transformándolos:

⁶ Eugenio Carmona (2001) defiende, sin embargo, que el inicio de la Escuela tuvo lugar a fines de 1929 o 1930.

⁷ El término ‘cerros testigo’ fue acuñado en 1923 por el científico y geógrafo Joaquín Gómez de Llanera y Pou, al definirlos como formaciones montuosas, resquicios o testigos de erosiones fluviales primitivas. Véase: Gómez de Llanera, J. (1923): *Guía Geológica de los alrededores de Toledo*. *Geología*, nº 31. Ed. Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas.

Pero cuando, a su vuelta de París, Palencia se encontró con Alberto y ambos *volvieron* a la naturaleza agraria algo cambió sustancialmente. Alberto y Palencia se reencontraron con su propio *origen*, con el campo. (...) En el campo, Alberto y Palencia no sólo se *reconocieron* en la naturaleza rural, sino que se *reconocieron* a ellos mismos como creadores. Este pudo ser el secreto último de la intensidad maravillada con que vivieron su experiencia. Para ellos, el Arte Nuevo alcanzaba entonces su mejor sentido, alejando los fantasmas de actitudes esnobs o advenedizas. (Carmona, 1994, p. 150)

Los largos paseos por el sur los reencontraba con el medio rural y con aquellos escenarios poco apreciados y aún por explorar, que Madrid les negaba. Al respecto Alberto escribía:

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. (Sánchez, 1975, p. 53)

Vallecas, aunque próximo y accesible desde Madrid, era un pueblo obrero y popular, en contraste con los aburguesados barrios del norte y oeste, asomados a una periferia montañosa y boscosa. A través de la mirada hacia los paisajes montuosos, yesíferos y estériles del sur ejercían una deliberada actitud de clase. Frente a la imagen sublimada de verdor y fronda de la sierra de Guadarrama, asociada a los pintores del 98, reivindicaron el pobre y desolado agro castellano, envuelto de épica quijotesca y revolucionaria (Fig. 3). Al respecto Palencia (1932) indicaba:

Prefiero hacer plástica del lobo y la alondra, antes que de lo teatral y anecdótico del *maniquí*, vestido de historia. El surco que abre el arado en la tierra, para mi concepto, es más plástico, más eterno y encierra más poesía, que todo lo que me puedan enseñar los Museos y Academias (p. 13).

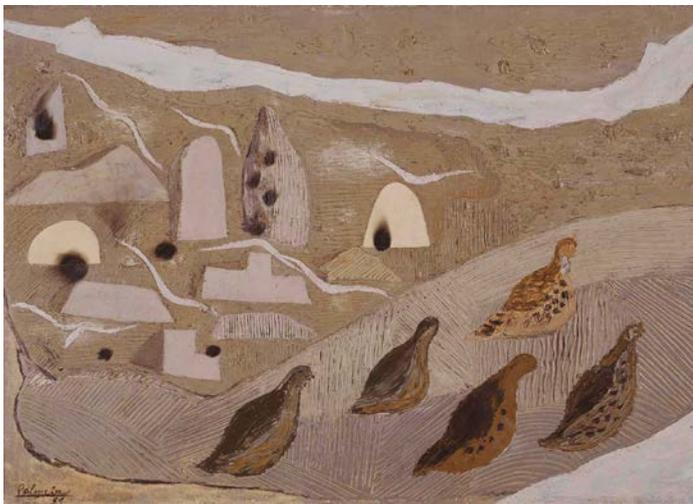


Figura 3. Benjamín Palencia, *Tierras silúricas*, 1933. Colección del MNCARS (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tierras-siluricas>)

Con respecto a la idea fundacional de la Escuela, el propio Alberto Sánchez (1975) la explicaría con estas palabras:

Al participar en la Exposición de Artistas Ibéricos conocí a varios pintores. Casi todos se fueron después a París, menos Benjamín Palencia. Palencia y yo quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París. Durante un periodo 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 las vías 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 autores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos más representativos; en esa cara aparecían los nombres de Eisenstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros.

(...) Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color sino las calidades de la materia. Desde allí mismo comprobamos cómo los colores de los carteles que a lo largo de una carretera anunciaban automóviles, hoteles, 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. (...)

De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, paños, arenas y todo objeto que tuviera cualidades plásticas. (pp. 46-48) (Fig. 4)



Figura 4. Benjamín Palencia, *Molinos de Castilla*, 1933. Colección del MNCARS (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/molinos-castilla>)

A los iniciales paseos de Alberto y Palencia fueron incorporándose personalidades de la Figuración lírica como Juan Manuel Díaz-Caneja, Maruja Mallo o Luis Castellanos; así como Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa o Nicolás de Lekuona. Tomaron parte asimismo aquellos escritores y poetas interesados en la plástica, como Rafael Alberti, Bergamín, García Lorca o, más adelante, Miguel Hernández y Pablo Neruda. Los encuentros, tertulias y paseos sirvieron de acicate para elaborar una estética propia, si bien de poética abierta. Coexistía entre ellos el trabajo empírico y autodidacta, sin planteamientos teóricos apriorísticos, fruto del análisis intenso de lo observado. En la puesta en práctica de lo aprendido y tras su destilado individual se podía llegar a resultados dispares, que veían como una riqueza y variedad de intenciones. Beberían de la formalidad vanguardista, en una amalgama de cubismo, fauvismo y expresionismo, así como en el emergente surrealismo. El sentimiento de escuela resultaba, en consecuencia, vago y pasajero. Y más que rupturista o iconoclasta, el talante fue en todo momento renovador, dentro del marco del ‘retorno al orden’. Su impulso transformador provenía de una actitud ética y una activa predisposición a entender la creación de manera diferente. A propósito de una exposición conjunta de Alberto y Palencia en 1931, Eugenio Carmona (2001) comenta:

Alberto y Palencia no mencionan la existencia de un trabajo conjunto, y el rótulo Escuela de Vallecas no es citado ni evocado por ninguno de los dos autores (...). Y la verdad es que la crítica del momento tampoco comentó que las obras de Alberto y Palencia hubieran surgido de un trabajo conjunto o de un ideario plástico común. (pp. 125-126)

5. Surrealismo y naturaleza agraria en la Escuela de Vallecas

El surrealismo retomó el ideal naturalista proveniente del romanticismo, en virtud de la emocionalidad que era capaz de transmitir y no tanto por sus coincidencias teóricas o estilísticas. Figuras del surrealismo europeo, como Max Ernst, Constantin Brancusi, Paul Klee o Jean Arp, fueron capaces de superar el lado anecdótico y representativo del género paisaje para adentrarse en una esfera introspectiva y subconsciente, basada en una poética de lo telúrico. Representaban llanuras desérticas, pobladas por formas metamorfoseadas, extrañas y escultóricas, bajo luces tenues y frías que proyectaban prolongadas sombras. Desde 1926 Ives Tanguy y más adelante Salvador Dalí comenzaron a pintar inquietantes e infinitos panoramas sin horizonte, a base de bandas lechosas que apenas recuerdan la naturaleza⁸. Algo sobre lo que Valeriano Bozal (1997) remarca:

El surrealismo había sometido al paisaje a fuertes cambios y tensiones. Por una parte, y ello afecta al surrealismo más clásico, sustituyendo la misma noción de paisaje por la de espacio o, si se quiere, sobrevalorando por encima de todos los demás el componente espacial de paisaje hasta casi invertir su sentido. (p. 35)

Los primeros visos de surrealismo en España aparecerían con los dibujos de 1927 de Dalí y Lorca, si bien se admite un surrealismo latente en manifestaciones anterior-

⁸ Ejemplos son: *Día de Apatía* (1937) de Tanguy y *Carreta fantasma* (1933) o *El gran paranoic* (1936) de Dalí. Similar referente telúrico adoptaría Joan Miró en su serie *Constelaciones* (1939-41).

res. Palencia introduciría el surrealismo en el grupo de Vallecas, en virtud de sus intermitentes estancias parisinas entre 1926 y 1928. Tanto sus miembros como la crítica, sin embargo, fueron reticentes a tildar la Escuela como surrealista, dado el carácter elitista e internacional que asociaban al surrealismo. Aunque hubo una impronta instintiva y llena de alucinación, no se siguieron las directrices parisinas ni se consideró al surrealismo como recurso único. Fueron numerosos los artistas que de un modo u otro lo asimilaron, trascendiendo del círculo pionero de Vallecas para llegar a lugares como Zaragoza, Barcelona o Tenerife.

La observación y análisis del paisaje estuvo en el origen de los paseos hacia Vallecas y sirvió para revitalizar una la trayectoria proveniente del 98. Se consiguió establecer una nueva relación arte-naturaleza, basada en la vertiente íntima, sensorial y lírica del paisaje, que dejaba de lado la vertiente narrativa y realista y superaba el fatalismo trágico de Zuloaga o Gutiérrez-Solana. En sus caminatas se dejaron llevar por estados subliminales y reveladores, a modo de *flâneurs*, como los surrealistas franceses decían sentir andando por las calles de París. Según Javier Pérez Segura (2001): “Para ellos los itinerarios y la inmersión en el paisaje circundante era un rito iniciático en el que se revelaban los secretos intrínsecos de la naturaleza” (p. 164). De manera parecida se pronuncia Carmona (1994): “del primer surrealismo Palencia y Alberto captaron algo muy importante, para poder crear había que penetrar íntimamente el ser de las cosas y tener conciencia poética de ellas” (p. 126). Hicieron del modelado paisaje mesetario un espacio abstracto, indefinido y atemporal, ocupado por figuras biomórficas e irreales que emergían de la descarnada superficie terrenal. Motivos vegetales u otras formas circunstanciales eran un estorbo para percibir la tierra áspera y desnuda (Fig. 5).



Figura 5. Alberto Sánchez, *Formas en el desierto*, 1934-37. Colección de la Biblioteca Nacional de España (<https://datos.bne.es/edicion/binp0000276461.html>)

Carmona (1994) precisa al respecto: “La relación establecida por Alberto y Palencia con la naturaleza rural fue muy distinta de la establecida por el idealismo ro-

mántico. (...) Ni Palencia ni Alberto quisieron hablar de sus almas a través de la naturaleza; antes al contrario, quisieron que la naturaleza hablase de sí misma a través de sus ‘formas’” (p. 132). Y en referencia a esa formalidad indica más adelante:

Alberto y Palencia prefirieron ofrecer una síntesis de sus experiencias a través de la captación y de la elaboración de ‘formas esenciales’. Las ‘formas esenciales’ se ofrecían como signos plásticos que captaban el fundamento último de las sensaciones estéticas vividas de manera diversa, simultánea y procesual. En las ‘formas esenciales’, Alberto y Palencia creían poder encerrar el aprecio perdurable y sustancial de su goce estético rural. (pp. 142-143)



Figura 6. Benjamín Palencia, *Paisaje astral*, 1930. Colección del MNCARS (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/paisaje-astral>)

Bajo estas premisas, Benjamín Palencia institucionalizó un paisajismo pictórico propio, moderno, esencialista y lleno de surrealismo. Al igual que en los paisajes anteriores de Joan Miró, la actitud hacia la naturaleza y la interiorización del agro castellano resultaba más relevante que su imagen última⁹. A pesar de su enfatizada abstracción, se trata de espacios telúricos e informes, sin perspectiva ni horizonte, que alojan signos mágicos y formas elementales apenas esbozadas. Gustaba de incorporar texturas y materias naturales, tierras y arenas, emulando así el trabajo manual del campesinado que vivía en mimesis con el entorno (Fig. 6). La idea de la creación artesanal la explica Palencia (1932) de este modo:

⁹ Los paisajes creados por Miró entre 1918 a 1924 ya trasladaban la estética surrealista al paisaje agrícola: *La casa de la palmera* (1918), *Huerto con asno* (1918), *La Masía* (1921-22), *Paisaje catalán (el cazador)* (1923-34) o *Tierra labrada* (1923-24). Estos paisajes eran el reflejo de fantásticas imágenes subyacentes en la memoria del pintor. El influjo, en cambio, de Salvador Dalí no se ha evidenciado de manera tan clara. Sí sus fondos de escena, sobre los que despliega su habitual repertorio de imaginería onírica. Consisten en atmósferas abstractas y misteriosas, sin referencias a la niñez en este caso, pero que tendrían un palpable peso en figuras de la Escuela, como José Caballero o Juan José Luis González Bernal.

Piedra del hombre en planta; vertical de carne andando por los espacios rayados; pentagramas abiertos por las pisadas que pulimenta la greda. Caballo, galgo, liebre: tres imágenes en una surrealidad. El tomillo y la hierba en el techo de mi habitación. Materias que se clavan en las arenas de mis lienzos. Pintura de creación con materiales naturales, formando una naturaleza poética ajena a todo lo que no sea pintura. (p. 7)

Ejemplos de sus paisajes del periodo vallecano son: *La perdiz* (1927), *Castilla en silencio* (1931), *Las perdices* (1931) o *Pájaros sobre fondo de arena* (1932). Otros pintores alineados con el paisajismo telúrico y subliminal, aunque sin alusiones al paisaje castellano, fueron Óscar Domínguez, José Moreno Villa (Fig. 7), González Bernal, Rodríguez Luna o Lekuona.



Figura 7. José Moreno Villa, *Paisaje lírico (Piedras ambulantes)*, c.1930. Propiedad del Estado (https://elpais.com/cultura/2013/02/11/album/1360598335_943029.html#foto_gal_1)

Las coetáneas esculturas-paisaje de Alberto formadas por unos casi abstractos volúmenes denotan asimismo la presencia encriptada de la naturaleza. Consisten en tótems icónicos que aparentan brotar de la tierra al igual que plantas en crecimiento: “En realidad, yo no hacía más que levantar esas formas de la tierra” (Sánchez, 1975, p. 46). Por sus bocetos, se sabe que debían ocupar lomas o lugares espaciosos, donde el paisaje entraría en íntimo diálogo con los desgastados y erosionados grupos escultóricos. Bozal (1997) apunta al respecto:

Alberto alude a la condición paisajística de sus esculturas incluso en el título de alguna de ellas: *Escultura de horizonte* y *Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver*; por ejemplo. Concibe las esculturas a partir de motivos que deben ser contemplados en el horizonte espacial—obligación que la misma escultura suscita, y que requieren ese horizonte para configurar el paisaje que son. (p. 36)

A propósito de una serie de bocetos de esculturas expuestos en 1931, una crítica contemporánea hablaba de volúmenes elaborados por el viento, el agua y el tiempo,

como fuerzas creadoras de la vida (Abril, 1931, p. 3-R). Al tiempo se alababa la modernidad y casi incontemporaneidad de sus formas, alrededor de las cuales:

Giran vertiginosos por los aires de un planeta neumático y austral unas fuerzas mitológicas –de una mitología a la vez futurista y milenaria- de quimeras entre ingenieriles y geológicas; compenetración de las fuerzas naturales que dieron forma a los huesos y a las rocas con las fuerzas que han hecho realidad el giroscopio, y del helicóptero, y del submarino, y del *schrapnell*... (Abril, 1931, p. 3-R)

Como en Palencia, las superficies de sus esculturas muestran decoraciones incisas, signos geológicos o petroglifos, rastros y huellas de la mano humana que dan idea de primitivismo y del universo decorativo popular. Otros ejemplos representativos de sus esculturas son: *Signo de mujer rural, en el camino, lloviendo* (h. 1932), *Monumento a los pájaros* (1930-32, reconstruida en 1957)¹⁰ (Fig. 8), o *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937, destruida).



Figura 8. Alberto Sánchez, *Monumento a los pájaros*, 1930-32 (Reconstruida en 1957). Colección del CA2M (<https://drugstoremag.es/2015/05/el-monumento-a-los-pajaros-la-obra-de-arte-que-cambiaría-madrid-2/>)

Alberto colaboraría con el grupo de teatro La Barraca, para el que diseñaría, además de vestuario y decorados, los fondos de paisaje de *Fuenteovejuna* (1933), (Fig. 9), *La romería de los cornudos* (1933) o *Numancia* (1936). Se trata de escenas

¹⁰ Supone ésta la íntima imbricación de su obra con la naturaleza: “(...) como cuando realiza el *Monumento a los pájaros* para emplazarlo en el campo y servir de monumento y de nido de pájaros, agujereado y construido de manera que ni las aves de rapiña pudiesen meterse, ni las alimañas subir a él” (Alix Trueba, 1994: 106).

ilusorias con formas reconocibles y rodeadas de un ambiente elegíaco y surrealista: extraños palacios, castillos y caseríos, sobre una tierra yerma de resonancias castellanas. Destilaban un aire popular, en la raíz asimismo del grupo teatral: “La propuesta comprometida –verdaderamente revolucionaria– de la aportación de Alberto al teatro es un concepto de naturaleza a un tiempo universal y local, que emociona a todos los tipos de público porque ha conseguido escarbar en el subconsciente colectivo del pueblo” (Pérez, 2001, p. 164). Palencia, por su parte, participaría en la escenografía y figurines de *La Vida es sueño* (1932), y diseñaría la insignia del grupo (1931). Otros artistas de la Escuela colaboradores fueron: Ponce de León, Caballero y Manuel Ángeles Ortiz, además de otros afines, como Norah Borges, Ramón Gaya, Santiago Ontañón o el propio Lorca.



Figura 9. Alberto Sánchez, *Boceto para el decorado central de “Fuenteovejuna”*, 1932-33. Colección del MNCARS (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boceto-decorado-central-fuenteovejuna>)

La aportación de Maruja Mallo a la Escuela tuvo un carácter más personal. Dio forma a sus propias vivencias, la calle y lo popular, envuelto todo en un halo de fantasía ensoñadora. Admiraba los mitos y la vitalidad de las celebraciones festivas, carnavales y verbenas. Con un personal lenguaje y un abierto surrealismo, representaba paisajes y frescos humanos, en línea con el gusto por lo grotesco de Goya y Solana. En paralelo a las chispeantes aglomeraciones y bajo premisas también surrealistas, practicó una pintura más paisajista, oscura, de espacios desolados y fantasmagóricos. Sobre planos telúricos, duros y descarnados y con una inusual intensidad expresiva, imaginaba elementos fósiles, detritus y despojos. La serie *Cloacas y campanarios* (desde 1929) sintetizó su particular visión de una España negra y doliente, reflejo de la putrefacción del país (Fig. 2) (Fig. 10). Y en la serie *Arquitecturas animales y vegetales* (1933) hundiría sus raíces en la tierra castellana desde una óptica oscura, en evidente antagonismo con la visión positiva de los paisajes de Alberto y Palencia.



Figura 10. Maruja Mallo, *Antro de fósiles*, 1930. Colección del MNCARS (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/antro-fosiles>)

6. Epílogo y pintura de paisaje de postguerra

El conjunto de creadores que confluyeron en torno a la segunda década del siglo XX constituye un intenso y luminoso periodo cuyo bagaje marcaría la evolución artística del resto del siglo. Aún en un contexto de vanguardia, el paisajismo tuvo un singular resurgimiento con los poetas y artistas del 27. Fue capaz de reinventarse y adaptarse a nuevos lenguajes, por un lado, y adoptar, por otro, un carácter instrumental y transformador de la sociedad. Del 98 al 27 se logró superar la actitud vindicativa, costumbrista y nacionalista, en aras de una sensibilidad más poética, antropológica y popular. La aparente sencillez relatora del paisaje, exenta de teoría y elaborados discursos, facilitó la experimentación libre y autónoma que caracteriza al arte moderno. Hubo un sentimiento compartido en la captación esencialista de lo natural y lo telúrico con un trasfondo surrealista. Lo enfático y descriptivo del paisaje, heredado de la tradición realista del XIX, devino en imágenes conceptuales y oníricas, como una suerte de paisaje interior.

Aunque breve, poco cohesionada y a camino entre la innovación y la renovación, en la Escuela de Vallecas se priorizó la experiencia de los paseos, el debate y la investigación, antes que el aglutinar estilísticamente a sus miembros. De tal manera que se hace difícil hablar de escuela como tal, porque ni en el planteamiento inicial se persiguieron unas bases formales comunes, a pesar de sí contar con puntos en común, como Alberto Sánchez indicaba en cita anterior (1975, pp.46-48), ni el trabajo posterior sería parejo ni convergente, a pesar de la uniformidad que la progresiva adopción del surrealismo aportaría. Los trabajos de la Escuela fluctuarían, no obstante, entre la desinhibición inicial y un progresivo compromiso ético y social, bajo un profundo sesgo antiacadémico y antiburgués. La coyuntura política forzaría al posicionamiento de sus autores, incluso entre los residentes en el extranjero, lo que conduciría a un cada vez más descarnado y expresionista realismo. Bajo estas premisas y poniendo el foco en la cuestión paisajística, la Escuela de Vallecas, como

vertiente plástica del 27, sí parece que sería capaz, en cambio, de superar el modelo de paisaje heredado del 98:

El título Escuela de Vallecas sirve o debe servir hoy día para expresar el encuentro de buena parte del arte español de aquellos años con una nueva definición de la pintura de paisaje, con la naturaleza como argumento artístico y con la captación de lo telúrico como nexo de unión entre la necesidad de recuperar lo vernáculo y la comprensión de lo moderno. (Carmona, 2001, p. 128)

En esta misma línea de cambio y reinención paisajística se expresa Calvo Serraller al decir que figuras como Alberto, Palencia y Juan Manuel Caneja: “Establecieron una nueva visión del paisaje castellano, que era mágica y sensual, en las antípodas de la concepción dolorida, descarnada, fatalista y trágica de los escritores del 98”. (1984, p. 11).

Sin embargo, muchos autores, se mostraron reticentes incluso a emplear el término escuela para quedarse, por ejemplo, con el de ‘poética de Vallecas’. La ligazón entre los participantes quedaba justificada más por razones de tipo ético que estético, dadas las ya señaladas variopintas heterogeneidades de sus miembros, que ni siquiera alcanzarían unas premisas comunes alrededor del tema del paisaje. Además, la vieron como algo circunstancial y con escasa transcendencia en años venideros. El mismo Calvo Serraller, se expresa en este sentido:

(...) es quizá para quebrar de una vez ese tópico, lleno de confusión, que hace enlazar indiscriminadamente esa experiencia puntual de la *Escuela* con toda suerte de paisajismos contemporáneos y posteriores dentro del área madrileña. Con él se suele dar la impresión de que, sólo a través del minigrupo de Vallecas, se creó el único modelo de paisaje de posguerra y que, como tal, este mismo fue el que luego alimentó la llamada *Joven Escuela de Madrid*. (1984, p. 12)

Parece, no obstante, querer referir el autor más bien al fracasado intento de resucitar la Escuela de Vallecas tras la Guerra, basándose en los testimonios aportados por alguno de los participantes en la intentona y de los que el propio Calvo Serraller se hizo eco.

Tras la guerra, en efecto, Palencia y Luis Castellanos, los únicos que quedaron del grupo inicial de Vallecas, intentaron retomar la experiencia anterior, agrupando a una nueva generación de pintores. Las circunstancias sociopolíticas resultaron, sin embargo, poco favorables, menos todavía para practicar un arte innovador y a contracorriente. Los participantes en la tentativa hacia 1942 abandonaron la experiencia¹¹. Pero, a pesar de su brevedad, el paisajismo posterior retomaría, en parte, algunos de los postulados de la Escuela, menos radicales y más conservadores que entonces. Palencia, al igual que Díaz Caneja, continuó pintando en solitario paisajes ligados a la tierra, que traslucían distanciamiento y tristeza moral. Harían uso de temas ya explorados y sin contenidos comprometedores. Frente a la reducida y apagada paleta de los años centrales de la Escuela, el color y las texturas alcanzaron un protagonismo que conferiría a los lienzos mayor fuerza y dramatismo. Y se retornó a un figura-

¹¹ Entre ellos cabe destacar a Gregorio del Olmo, Álvaro Delgado, Carlos Pascual de Lara, Enrique Núñez Castelo y Francisco San José.

tivismo con el que el espectador fácilmente podía reconocerse, aunque escaparían del anecdotismo característico del género. A propósito de la profusión del paisajismo en la postguerra. Pena López (1997) se expresa en estos términos:

Los motivos de su presencia dominante fueron diversos. El más obvio sería el de un país destruido, que necesitaba reconstruirse a través de la más elemental recomposición de su imagen física, recreada estéticamente como evasión o como refugio. Lo más oportuno para ello eran esos inocentes motivos del mismo, que desarmaban las suspicacias ante lo moderno del nuevo poder. (p. 32)

Con la creación como proyecto comercial de la Escuela de Madrid hacia 1945, se intentó establecer un paisajismo de autor, con Vázquez Díaz, Solana, Pacho Cossío y el propio Palencia como principales mentores. Sin pautas comunes, la temática de paisaje tendría una rápida y favorable acogida, por su condición comprensible y acomodaticia en unos años de censura y vacío creativo¹². Con la formación del grupo El Paso en 1957 y la asimilación del Informalismo, la mayoría de sus integrantes acabaría abrazando la abstracción. La Escuela de Madrid y la cuestión paisajística a ella ligada quedarían, de este modo, definitivamente relegados.

Referencias

- Abril, M. (1931). *Crítica de la exposición del pintor Benjamín Palencia y del escultor Alberto Blanco y Negro (Ateneo de Madrid)*, 1931, 06-07.
- Alix Trueba, J. (1994). La experimentación tridimensional. En Catálogo exposición. *Surrealismo en España* (pp. 91-116). Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bozal, V. (1997). Paisajes después de 1940. En Exposición Círculo de Bellas Artes de Madrid. *En torno al paisaje: de Goya a Barceló. Paisajes de la colección Argentaria* (pp. 35-46). Ed. Fundación Argentaria.
- Carmona, E. (1994). Materias creando un paisaje: Alberto Sánchez, Benjamín Palencia y el 'reconocimiento estético' de la naturaleza agraria. 1930-1933. En Catálogo exposición. *Surrealismo en España* (pp. 117-155). Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Carmona, E. (2001). Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas. En Catálogo exposición. *Alberto 1895-1962* (pp. 123-138). Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Calvo Serraller, F. (1984). Ética y estética de la Escuela de Vallecas. En Catálogo exposición *Escuela de Vallecas, 1927-36, 1939-42* (pp. 9-12). Ed. Ayuntamiento de Madrid y Comunidad de Madrid.
- Ortega y Gasset, J. (2019). *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela (y otros ensayos)*. Alianza Editorial.
- Palencia, B. (1932). *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia. 24 reproducciones y palabras preliminares*. Editorial Plutarco S.A.
- Pena López, C. (1997). Paisaje y modernidad en la pintura española. En Exposición Círculo de Bellas Artes de Madrid. *En torno al paisaje: de Goya a Barceló. Paisajes de la colección Argentaria* (pp. 21-33). Ed. Fundación Argentaria.

¹² Aparte de algunos pintores de la segunda Escuela de Vallecas, otros que aquí despuntaron fueron José Guerrero, Juana Faure, Juan Antonio Morales, Menchu Gal, José Planes o Pablo Palazuelo.

- Pérez Segura, J. (2003). *Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de artistas ibéricos*. *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 177-185. doi: <https://doi.org/10.3989/aearte.2003.v76.i302.291>
- Pérez Segura, J. (2001). El cazador de raíces, naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez. En Catálogo exposición. *Alberto 1895-1962* (pp. 159-170). Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sánchez, A. (1975). *Palabras de un escultor*. Ed. Fernando Torres.