

## *La Escuela de Vallecas*

**ANA MARÍA  
PRECKLER**

**U**n camino que conduce a una estrella. El arte. Una estrella de belleza, de armonía, de verdad, de pensamiento, en la que el hombre se halla consigo mismo, y con ese algo indescriptible que es el arte —y el alguien del artista—, y experimenta con él lo que se denomina fruición o placer de naturaleza superior, espiritual o intelectual. Un camino idealista que como maduración y adecuación a los tiempos, iría cambiando de estilos a lo largo de la historia hasta llegar al siglo XX en que sufriría la más grande revolución habida desde su inicio, la ruptura de su condición ideal y la destrucción moral del arte realizado hasta el momento, con la reinención de un arte nuevo en un modo innovador y de vanguardia. Esa revolución supuso que el arte además de belleza fuera feísmo, que además de placer fuera inquietud, que además de armonía fuera contradicción, que llegara incluso a negarse a sí mismo y se hiciera antiarte. La estrella perdía efectivamente su condición ideal para tornarse equívoco y complejidad, y en no pocas ocasiones, turbulencia, desolación y caos. El camino hacia la estrella se hacía difícil de entender y difícil

## ARTE

de disfrutar. “Verbi gratia”, en la música. El siglo XX trajo la asonancia, la dodecafonía y finalmente el sonido inarmónico y estridente, el predominio de la percusión y el ruido. Ello quizá no significaba que la música —el arte abstracto por excelencia— del siglo XX fuese peor que la música de siglos anteriores, que sólo la perspectiva del tiempo lo diría; tal vez en el pentagrama los logros del XX eran magníficos —

seguramente—, al modo de la resolución de un problema matemático o filosófico de osada y compleja estructura; pero en los sentidos, concretamente en el de la audición, esa música distaba mucho de ser placentera y sublime; era casi imposible que a través de los sentidos esa música, asonante, estridente y ruidosa, enardeciese los sentimientos y elevase el espíritu del hombre como acontecía con la música barroca, clásica o romántica. Y lo mismo ocurriría con la mayoría de las artes vanguardistas del XX, excepciones aparte. La arquitectura, la pintura y la escultura se harían más filosóficas, más psicológicas, más intelectuales y más científicas, en su fondo, pero al liberarse absolutamente de todo, en su forma, contradiciendo su naturaleza, perderían acaso aquella facultad de seducción, de sugestión, de emoción y de encantamiento. Así, ¿podía ser el arte del siglo XX el “camino que conduce a una estrella”? ¿O había que buscar a partir del siglo XXI otro camino o quizás otra estrella?

Una réplica actual confeccionada por A. Villanueva y J. Ballester para la ocasión, de una escultura El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, 1937 —que en su día fuera destruida—, del insigne escultor Alberto Sánchez, preside con su inmenso tamaño la exposición de este vanguardista y autodidacta español en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En

esta gran pieza —una abstracción monolítica de tipo morfológico-informal en suave espiral elevada hacia un cielo imaginario en el que se encuentra depositada una estrella, en realidad levemente apoyada en la cima escultórica, acaso inspirada en la helicoidal geométrica del Monumento a la III Internacional de Vladimir Tatlin, de 1920—, se puede entrever no sólo un símbolo político (el monumento fue situado delante del pabellón de la Segunda República, en la Exposición Internacional de París de 1937) de este escultor que después de morir en su exilio de la URSS, en 1962, fue mitificado como uno de los máximos artistas del proletariado, sino también un símbolo artístico de la elevación de la condición humana expresada, ya sin distinciones políticas, en una materia y forma que conduce hacia lo alto, hacia lo excelso, hacia lo mejor. Quizá esta interpretación pueda escandalizar a aquellos que forjaron ese mito; sin embargo, el arte debería ser apolítico, como la religión, y libre de todo condicionamiento —como lo fuera en realidad Alberto, que se negó a seguir las normas oficiales del realismo social que propugnaba el partido—, y acaso ser sin más ese “camino que conduce a una estrella”.

El origen sencillo y la profesión primera de panadero de Alberto se percibe en toda su obra escultórica, de formas táctiles, ásperas, sencillas y abstractas, como la masa del pan antes y

después de hornear, o de aquellas otras con insinuaciones figurativas. En general, la producción de Alberto, tanto la abstracta como la pseudo-figurativa, se hace cercana, palpable, tierna, morfológica, a la par que idealista, en esas sus elevaciones incesantes en forma grumosa delgada helicoidal ascendente. La exposición, dividida en ocho salas, no es exagerada y se ve con placer, sin

el cansancio museístico que a veces producen las muestras demasiado grandes. En ella se observa la evolución del artista partiendo de sus primeras esculturas figurativas, de masa sólida, aplomada y robusta, como María de Padilla, 1923-25, de diseño cubista-futurista; como Bailarina, 1927-28 —que evoca a la escultura Formas únicas de la continuidad en el espacio, del futurista Boccioni—, situadas en la Sala 1: “Los años veinte”. Continuando con el paisaje, concretamente con el paisaje castellano debido al nacimiento de Alberto en Toledo, que tendría una amplia repercusión en su obra — como también la tendrían las figuras ibéricas del Cerro de los Ángeles—, paisajes que se muestran en fotografías en la Sala 2: “Los paisajes de Alberto en la actualidad”. La estancia del escultor en París, con la ejecución de la obra El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, 1937, colocada junto al Guernica de Picasso y a La Montserrat de Julio González frente al Pabellón Español de la Exposición Internacional de París, edificado en arquitectura racionalista por José Luis Sert, cuya maqueta se puede ver en la Sala 3: “Vallecas-París”. La fundación de la Escuela de Vallecas, junto a Benjamín Palencia, en los años treinta, de tanta trascendencia en el paisajismo español de la postguerra, en los que Alberto realizó esculturas morfológicas abstractas y pseudo-figurativas,

como Maternidad, 1929-33, Signo de mujer rural en un camino lloviendo, 1931-32, o la ya nombrada El pueblo español..., ahora en boceto de pequeño tamaño, presentadas en la Sala 4: “Los años treinta. La poética de Vallecas”. El primer período de su largo exilio ruso, con piezas como La dama del pan de Riga, 1956-58, La mujer de la estrella, 1956-57, y Pájaro bebiendo agua, 1956-57, distribuidas en la Sala 5: “Etapa rusa 1939-1957”. Su faceta pictórica, con un estupendo Autorretrato, 1950-52, en el que apreciamos al hombre castellano, íntegro, indomable y austero, mostrado en la Sala 6: “Alberto Pintor”. La última etapa de su exilio ruso, en el que muere, con obras como Toro, 1958-60, Casa del pájaro ruso, 1960-62, Reclamo de Alondras, 1958-60, o Proyecto de Monumento a la Paz, 1960-62, recogidas en la Sala 7: “Etapa rusa 1958-62”. Y finalmente los decorados para Fuenteovejuna de Lope de Vega, escenificados en la Sala 8: “El teatro de Alberto”.

Sin duda el escultor Alberto era un idealista y un poeta de la escultura. Un hombre de un idealismo sublime. No hay más que leer el título de sus obras, entre las cuales figura una con el nombre de Monumento a los pájaros. No hay más que ver sus palomas posadas amorosamente en la piedra. No hay más que contemplar el sentido ascendente de la mayor parte de sus esculturas, en especial en la serie de figuras que componen el

Monumento a la paz, y aquella de

## ARTE

El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, con la que iniciamos y concluimos este reportaje, con el que de alguna manera, durante la visita a la exposición y la escritura del mismo, hemos caminado hacia las estrellas y nos hemos sentido deslumbrados por ellas. Pero será otro indomable, el poeta Alberti, el que lo haga realmente con los endecasílabos del primer cuarteto

de su Soneto a Alberto, 1956: “Ati, cal viva de Toledo, curdo / Montón de barro, arcangelón rugiente / Contra un violento, tórrido, inclemente / Apocalipsis del horror, grecurdo”...

Después del idealismo de Alberto —un idealismo muy siglo XX—, tras un breve paseo por el Paseo del Prado, alcanzamos el realismo. Mas no el crudo realismo de la ciudad madrileña, agobiada por el tráfico y el tórrido calor del verano. El arte, una vez más, nos permite trascender la incómoda realidad de la urbe y el agostado clima y traspasando el tiempo y la distancia, acercarnos a otros realismos, el realismo del siglo XVIII y el del XIX, en el cercano Museo Thyssen-Bornemisza. El realismo de Canaletto, tamizado por la dorada luz de Venecia, y el de Corot, iluminado por el aura romántica de los bosques franceses. La exposición de Canaletto. Una Venecia Imaginaria nos sitúa enseguida frente a la dualidad idealismo-realismo en la que nos venimos moviendo; así en un cartel de la primera sala leemos sobre el pintor veneciano: “sus vedutte no tienen nada que ver con la banalidad de la vista fotográfica, porque el artista manipula, amplía, reforma continuamente la ciudad. Las vedutte esalte (vistas reales) y las vedutte ideate (vistas imaginadas) no son géneros contrapuestos sino variaciones de la realidad aunadas por la continua interferencia entre la realidad visual y lo imaginario”. El peligro

de Canaletto de ser excesivamente realista se desvanece ante la contemplación de sus cuadros, transfigurados por una aureola de idealidad que nos permite sumergirnos en la Venecia del siglo XVIII, y vivir la vieja ciudad entreverada de canales, con sus casas, iglesias y palacios carcomidos por el moho y por la herrumbre, y escuchar incluso el rítmico sonido de sus aguas cobrizas navegadas por góndolas. Esa es la magia de Canaletto y la de algunos pintores contemporáneos suyos, como Bernardo Bellotto, Bernardo Canal, Francesco Guardi, Luca Carlevarijs y Antonio Visentini. La exposición se distribuye a lo largo de nueve salas, siendo las seis primeras de mayor interés que las tres restantes. En esas seis primeras salas se exhiben las mejores obras de Canaletto reunidas ahora en el Thyssen, que sobrepasan en hermosura a las de los otros pintores, destacando entre ellas las dos grandes vistas situadas en la sala II, Vista del Canal Grande desde San Vio en Venecia, 1724, y La Plaza de San Marco hacia la Basílica, 1724. Una extraordinaria colección de aguafuertes —treinta y uno de Canaletto y treinta y ocho de Visentini, estos últimos copias de óleos de Canaletto— y otra de cuadros al óleo, configuran esta muestra del Thyssen. Los cuadros al óleo, a su vez, dividen su temática entre las vistas de Venecia, todas ellas con perspectiva frontal —buscada así para dar una mayor profundidad al

paisaje—, exceptuando las de Guardi que las realiza con perspectiva oblicua, y los caprichos, que son vistas de ciudades imaginarias, con predominio de las construcciones y ruinas clásicas, con cielos y luces tenebristas, que adelantan lo que vendría a ser en pocos años el Romanticismo. La exposición, en suma, es variada y extensa, pero lo realmente hermoso y seductor

de ella son las vistas venecianas que, a pesar de ser conocidas y esperadas, nos vuelven a emocionar. Como siempre emociona aquello que nos retorna al pasado, o nos revive una época, o nos rememora una novela o una película, o nos hace asociar unos hechos, o percibir un olor, o evocar una música, o recordar unas personas; que en las obras de Canaletto podrían ser, tal vez, un viaje no olvidado, el Adagio de Marcello, La muerte en Venecia de Thomas Mann, o la bella e inquietante película basada en la misma novela de Luccino Visconti.

La breve exposición de Corot. El Parque de los Leones en Port-Marly, también en el Thyssen, nos traslada igualmente al realismo idealizado, sugestivo y evocador, que esta vez lo protagoniza el pintor francés Corot en la segunda mitad del XIX, con seis cuadros de su pincel y uno de su alumno Georges Rodrigues, con quien el maestro pasó diez días invitado en sus posesiones de Port-Marly, cuando contaba 76 años de edad. Los bosques franceses, apretados e intensos, de troncos altísimos y ramajes abovedados, tupidos y verdes, o el paisaje de un río bordeado por una larga fila de árboles, serían pintados por Corot, con una pinceñada inconfundible, arrastrada e intermitente, que interpretaba de forma extraordinaria y con un lirismo realmente conmovedor el tremolar constante de la naturaleza, anticipando lo que sería luego la

calidad primordial del Impresionismo. Por eso tal vez Corot se halla más cerca de los pintores de la Escuela de Barbizón y de los impresionistas que del otro gran realista francés, Courbet; artistas de los cuales podemos gozar algunos de sus cuadros de manera permanente en el Museo Thyssen.

Una nueva exposición reclamaría nuestra presencia nuevamente en el Museo Reina Sofía, esta vez con un tema que nada tendría que ver con el realismo o el idealismo; será por el contrario el tema siempre árido de la abstracción pura, en una de sus modalidades últimas y más interesantes, el Minimalismo. No sé si todo el mundo conoce bien este movimiento que, como le ocurriera al Pop-Art, ha sobrepasado los límites del arte para introducirse en la vida normal y convertirse en una moda. Como su nombre indica, el Minimalismo supone la mínima expresión artística o por el contrario la máxima sencillez y economía de medios artísticos (incluido el del propio trabajo del artista), siempre en el contexto del arte abstracto geométrico, pero con una contradicción más pues el Minimalismo es maximalista en su expresión corpórea y se manifiesta habitualmente en obras de gran tamaño, con frecuencia redundantes y repetitivas en algunas de sus partes o módulos, y se suele plasmar en obras escultóricas o en relieves pictóricos, embriando escultura y pintura en un todo. La exhibición

Minimalismos: Un signo de los tiempos, enseña (con una o dos obras de cada autor) una

## ARTE

evolución de esta corriente desde sus antecedentes hasta su plenitud. Entre los antecedentes se encuentran el ruso Kamir Malevich, el creador del Suprematismo (y fundador de la abstracción junto con Kandinsky), aunque aquí no con sus obras más representativas (el célebre Cuadrado negro sobre fondo

blanco, 1915, o sus series Blanco sobre blanco o Negro sobre negro); el holandés Piet Mondrian, con una pieza de sus entramados neoplasticistas, New York City-New York, 1940; el alemán Josef Albers, con uno de sus numerosos Homenaje al cuadrado, 1950; el ruso Mark Rohtko, con una de sus pinturas espaciales, Sin título, 1969; y el escultor español Jorge Oteiza, con una de sus Cajas metafísicas, 1958. La plenitud del Minimalismo sobreviene en los años sesenta, que es cuando se puede hablar con propiedad de artistas Minimal. De estilo precursor o muy cercano, pero no exactamente minimalistas, que también figuran en la exposición, son el expresionista abstracto Robert Motherwell, el escultor norteamericano Richard Serra, y el polifacético del Op-Art norteamericano Frank Stella. Los artistas que dan configuración y cuerpo específico a la corriente como tal son fundamentalmente norteamericanos y proceden de la pintura "Colour Field" (literalmente "campo de color" por tratarse de pinturas monocromas, de uno o muy pocos colores, en zonas extensas, igualadas y sin bordes). Entre estos artistas, hoy ya figuras consagradas del Minimal, expuestos todos en esta ocasión en el Reina Sofía, se hallan Ad Reinhard, Robert Ryman, Elsworth Kelly, Robert Mangold, Carl André, Robert Morris, Donal Judd y Sol LeWitt (también figuran otros nombres, pero son mucho menos conocidos). Las características de

las obras minimalistas de estos creadores son la abstracción geométrica en grandes proporciones, pintura, relieve o escultura, modular o no, la desnudez compositiva y la simplicidad de líneas, con la máxima magnitud de la materia y la mínima manifestación de la forma. En el apartado de la arquitectura es interesante observar la aplicación minimalista a este género; desde los orígenes del “Menos es más” del arquitecto alemán racionalista Mies Van der Rohe, hasta la más reciente actualidad, en la cual por citar sólo uno de los arquitectos de la exposición escogeremos a un español, Alberto Campo Baeza, cuyo lema, partiendo del de Mies, se convierte en un luminoso “Más con luz”, y para ejemplo su Casa Gaspar, o la recién inaugurada Caja General de Granada, que es pura esencia arquitectónica plasmada en un gran volumen cúbico desornamentado abierto en vanos reticulares. En definitiva, el Minimalismo sería la esencia de la abstracción geométrica, o la abstracción de la abstracción. El Reina Sofía ha hecho un estupendo esfuerzo recopilando las obras de estos artistas que no son fáciles de contemplar fuera de sus museos. Sin embargo, es más criticable su ubicación expositiva dentro de habitaciones compartimentadas, a su vez dentro de las salas alargadas del museo, que hacen incómoda y angosta la visita a la muestra, impidiendo la visión en perspectiva de las obras que hubieran destacado mucho

más bajo las cubiertas abovedadas y las paredes desnudas y blancas del antiguo hospital de Sabatini, que tan bien compagina su austeridad con el arte contemporáneo.

En San Lorenzo del Escorial, frente al soberbio volumen herreriano, todo piedra de cantera geométrica, montaña monacal arquitrabada de silencio e historia, entre los muros de granito y las bóvedas de cañón de la Casa

Primera de Oficios, una pequeña y deliciosa exposición, individual y colectiva, nos abstraía por última vez del bullicio veraniego para sumergirnos en una representación del arte hispano del siglo XX, escultórico y pictórico, con algunas pocas participaciones extranjeras. Entre los pintores más destacados de la colectiva se encontraban, entre otros, Picasso con una *Femme endormie*, 1962, con su línea dibujística inconfundible, osada y sensual; Frank Auerbach, con *Head of Jim*, 1989, pura materia amasada en pincelada gestual, colorista-expresionista; Martín Chirino, con el bronce de líneas curvilíneas cerradas pseudo abstractas, *Retrato de una Dama*; José Hernández, con su peculiar figuración pseudo surrealista en *General*; Miquel Navarro con la abstracción escultórica *Puntas*; Francisco Leiro, con una escultura orgánica de madera, en *Ícaro*, y sobre todo la notable y excelente participación de pintores y escultores de la escuela realista española, andaluza y madrileña — esta última con casi todos sus representantes, emparentados familiarmente o con vínculos de amistad, muchos de ellos mujeres—, de la segunda mitad del XX, que incluía también a los pintores de la exposición clasificada como individual. Entre ellos, Antonio López, con una escultura y un dibujo de *Carmen*; Julio L. Hernández, con *El encuentro* y *Jacobo I*, auténticos poemas en bronce de manos, libros y rostros; Daniel Quintero,

## ARTE

con un magnífico retrato de campesino, en De Castilla la Vieja; Carmen Laffon, con varias esculturas y un boceto para uno de sus cuadros; y las pintoras Isabel Quintanilla, Amalia Avia y María Moreno con sendas obras.

Por último, acerca de la polémica sobre la autoría del Retrato de la Infanta Margarita, expuesto desde antiguo en el Museo del Prado, que se ha desatado entre historiadores, críticos y conservadores del museo, unos a favor de la atribución clásica a Velázquez, los otros a la nueva atribución que el museo ha designado a Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno del primero, la cronista confiesa sentirse convencida, y por tanto desconcertada, por las razones que defienden una y otra atribución —aunque se confiesa más simpatizante de asignar el delicado y entrañable retrato de la infanta al insigne Velázquez—. No obstante, puesto que la duda subsiste y la polémica sigue candente, ya que egregios estudiosos se confiesan claramente partidarios de una u otra autoría (López Rey, Jonhatan Brown, Enriqueta Harris, Díaz Padrón y Javier Portús a favor de Juan Bautista Martínez del Mazo; Diego Angulo, Carlos Seco Serrano y Julián Gállego al de Velázquez), uno se pregunta modestamente por qué la cartela del cuadro no mantiene la posible autoría de ambos pintores, es decir la de Velázquez y/o la de Martínez del Mazo, sin decantarse

que es condición de la vida y del ser humano, y por ende da una velada sugestión al tema.

estrictamente por ninguno de los dos artistas, dejando en libertad el juicio del espectador. De esta manera, ecléctica y salomónica, se estaría más cerca de la verdad que es de lo que se trata. La vida está llena de incógnitas y misterios, como lo están la historia y el arte. No es posible a veces asegurar todas las cosas como verdades absolutas pues no se dispone de los datos necesarios para hacerlo. En ese caso, sería preferible mantener el misterio,