

La escultura de Alberto para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París (1937): Forma, color y significado

Emiliano Cano Díaz

Investigador independiente

emilianocano@gmail.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4796-5403>

Resumen: La desaparición de *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* tras la clausura de la Exposición Internacional de París en 1937 ha dificultado históricamente el estudio de esta mítica escultura, la obra de mayor relevancia creada por el escultor Alberto Sánchez (1895-1962). Este artículo, precedido de una intensa búsqueda documental, recoge nuevos datos sobre su realización, que incluyen aspectos relativos a su forma, su color y su significado. Las nuevas averiguaciones vienen asimismo a discutir algunos aspectos de la reproducción de la escultura original, emplazada desde 2001 frente a la entrada del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid.

Palabras clave: Alberto Sánchez; escultura; Lacasa; Renau; Sert; Picasso; *Guernica*; Museo Reina Sofía.

Alberto's Sculpture for the Spanish Pavilion at the Paris World's Fair (1937): Shape, Colour and Meaning

Abstract: The disappearance of *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* after the conclusion of the Paris World's Fair in 1937 has historically hampered the study of this iconic sculpture, the most significant work created by Alberto Sánchez (1895-1962). This article, preceded by an intensive documental research, gathers new details about its creation, including aspects related to its shape, colour and meaning. The new findings also discuss certain aspects of the reproduction of the original sculpture, located since 2001 in front of the entrance to the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid.

Keywords: Alberto Sánchez; Sculpture; Lacasa; Renau; Sert; Picasso; *Guernica*; Reina Sofía Museum.

Cómo citar este artículo / Citation: Cano Díaz, Emiliano. 2024. "La escultura de Alberto para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París (1937): Forma, color y significado". *Archivo Español de Arte*, 97 (388), 1342. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1342>

Fecha de recepción: 12-10-2023. Fecha de aceptación: 07-02-2024. Publicado en línea: 24-01-2025

A finales de abril de 1937, el escultor Alberto (Toledo, 1895-Moscú, 1962) viajó a París para trabajar en la creación de una gran escultura para la entrada del Pabellón de la República Española en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* [fig. 1]. Según recordó su hijo Alcaén Sánchez, Alberto recibió el encargo "por exclusiva iniciativa" de Luis Lacasa (1899-1966), coarquitecto del pabellón e íntimo amigo del artista.¹ El título primigenio de la escultura era "El pueblo español tiene un

camino, y al final, su estrella", que es el que consta en diversa documentación de la época,² pero en 1960 – desde su exilio en Moscú– los mismos Lacasa y Alberto recordaron el título con la variante "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella", que es el que ha recogido toda la bibliografía sobre la obra.³

Quizá debido a su carácter discreto, las aportaciones de Lacasa a la exposición han quedado difuminadas

² Informe de José Gaos, 21-07-1937, Centro Documental de la Memoria Histórica (en adelante CDMH), Salamanca, PS Madrid, 2760, 7. Labbé 1939, 172. Véase también *ABC*, año 33, n.º 10.664, Madrid, 16-07-1937, 9.

³ Sánchez Sancha 2017, 389. El título apareció primeramente en Lacasa 1963, 98; y un año después en la monografía publicada bajo seudónimo por el mismo Lacasa. Ver Martin 1964, 21.

¹ Sánchez Sancha 2017, 389. También los recuerdos del hijo de Lacasa, Jorge, y de Josep Lluís Sert, el otro arquitecto del pabellón, coinciden en otorgar a Lacasa la responsabilidad sobre el encargo a Alberto. Véase Freedberg 1986, 340, nota 19.



Fig. 1. Fotografía de una vista exterior del Pabellón Español, por Roness-Ruan (Willy Ronis y Naf Avnon). París, 1937. CDMH, Salamanca.

tanto en lo relativo a su papel de arquitecto como al de coordinador de los materiales expuestos. Así, de forma recurrente se ha reconocido un papel preponderante en el diseño del edificio a Josep Lluís Sert (1902-1983), por delante de Luis Lacasa, aunque fuera este último quien recibió el nombramiento oficial de arquitecto del pabellón,⁴ y a pesar de que ambos manifestaran haber trabajado de manera conjunta en la redacción del anteproyecto, realizado en París entre diciembre de 1936 y enero de 1937.⁵ En cuanto a la invitación directa a algunos artistas para que integraran sus creaciones en el conjunto arquitectónico, esta responsabilidad debió recaer primeramente en la Junta Delegada de Relaciones Culturales en París a la que pertenecieron Sert, Lacasa, Aragon, Aub y Bergamín, es decir, en el grupo que visitó a Picasso en enero de 1937 para encargarle un mural que acabaría convertido en el *Guernica*.⁶ Los planos del anteproyecto (Fundación Negrín y Archives de Paris) hacían ya referencia a una “Peinture Mural” en la planta baja, pero no indicaron el emplazamiento de las esculturas ni del mural de Miró, que al igual que Alberto recibiría su encargo en el mes de abril.⁷ La disposición de estas obras solo aparecerá reflejada en los planos del proyecto definitivo del edificio, que fueron completados durante su construcción (CDMH, Salamanca).⁸ El cartelista y fotomontador Josep Renau (1907-1982), que en aquel momento era también director general de Bellas Artes, se refirió al papel jugado por la Junta de relaciones culturales en una entrevista llevada a cabo por Imma Julián en Venecia en julio de 1976: “La iniciativa la llevaba ese Comité que creo que fue quien tuvo la idea de Picasso. Josep Lluís Sert también estaba allí. Yo fui a París a darle la confirmación oficial del encargo en nombre del gobierno, y el nombramiento que ya le había llegado de Director del Prado”.⁹ Sin embargo, coincidiendo con el regreso del *Guernica* a España, el mismo Renau reconstruyó entre 1980 y 1982 un confuso relato lleno de contradicciones respecto a la entrevista de 1976: *Albures y cuitas con el «Guernica» y su madre*, donde reivindicó para sí un papel protagonista en el encargo del mural, y no solo en la “confirmación oficial del encargo”.¹⁰ En la parte

conocida de este texto –que solo llegó a publicarse de forma resumida y fragmentaria– narró su participación en una misión “eminente política” llevada a cabo en París en diciembre de 1936 para “invitar a los numerosos artistas residentes allí a participar en la lucha antifascista que sostenía el pueblo español”. Según este relato, lo habría hecho siguiendo rigurosamente una lista de prelación donde solo nombró a Picasso, que “figuraba en primer lugar”, y a Dalí, en segundo.¹¹ Al margen de que esta última versión no ha podido ser corroborada por otros testimonios, las múltiples ocupaciones de Renau como director general de Bellas Artes y, sobre todo, su reducida presencia en París durante los meses previos a la inauguración del pabellón, se antojan incompatibles con una tarea de reclutamiento de artistas.¹² En cambio, según la documentación conservada quien sí mantuvo un contacto recurrente con los españoles residentes en París fue José Gaos, que fue nombrado comisario general del pabellón el 3 de febrero de 1937.¹³

Por lo demás, la escultura de Alberto supone una excepción dentro de los encargos conocidos, por encontrarse el escultor en Valencia y no en París, y ha de entenderse como una apuesta personal de Lacasa por un artista que gozaba de cierto prestigio en el ambiente de vanguardia español, pero cuya trayectoria internacional era casi inexistente. Quien tenía un peso específico tanto en los círculos intelectuales como en el plano artístico oficial era precisamente Lacasa, que formó parte desde la llegada de la República en 1931 del Patronato del Museo de Arte Moderno.¹⁴ Este dato, que había pasado desapercibido hasta ahora, otorgaría

la revista *Cimal*, en Renau 1982. Sobre estos escritos, véase también Cabañas 2007a y 2007b. El artista realizó múltiples y contradictorias declaraciones a la prensa en aquel periodo, llegando a afirmar que había sido él mismo, y no Max Aub, quien había realizado el pago por el *Guernica*: “Yo mismo le di un cheque de 100.000 pesetas por el cuadro. No me parece un precio excesivo. El cuadro, por tanto, pertenece a España”. Véase *El País*, año 5, n.º 1201, Madrid, 15-03-1980, 30.

¹¹ Renau 1982, 26-27. En la primera versión resumida de *Albures y cuitas...* (Renau 1981) el fotomontador reconoce haber reelaborado una redacción previa, en la que había trabajado durante años, a partir del hallazgo de una nota del poeta Antonio Deltoro sobre una iniciativa suya para nombrar a Picasso director del Museo del Prado, hecho que “ni siquiera se insinuaba en el texto recién escrito ni en las anteriores versiones o intentos”. Resulta sorprendente este olvido, pues en la entrevista de 1976 Renau recordaba detalladamente “que fue una iniciativa no mía, sino de [Rafael] Alberti que me la pasó a mí [...] Yo recogí dos iniciativas suyas, la de nombrar a Picasso Director del Museo del Prado y lo del Consejo Nacional de Teatro”. Julián 1993, 189-190.

¹² En *Albures y cuitas...* Renau remarcó que su “misión” en París tuvo lugar en diciembre de 1936, momento en el que Dalí se encontraba de gira por los EEUU, de donde no regresó hasta marzo de 1937. Por tanto, el encuentro con el pintor surrealista solo pudo producirse durante su primera estancia documentada en la capital francesa, que tuvo lugar entre el 29 de mayo y mediados de junio de 1937. Curiosamente, también en este caso Renau se atribuyó la responsabilidad de la ausencia de Dalí en el pabellón, cuando todo parece indicar que el pintor de Figueras había sido previamente rechazado por Sert y su equipo de colaboradores. Véase entrevista a Domenec Escorsa en Arenas y Azara 1986, 69, y el testimonio del propio Dalí citando el rechazo de Sert en Aub 2020, 233.

¹³ Se conocen cartas donde Gaos solicita la participación de Julio González (Arxiu Juli González, IVAM, València), Mateo Hernández y Celso Lagar (CDMH, Salamanca), todas ellas fechadas en el mes de abril de 1937.

¹⁴ Véase el nombramiento en *Gaceta de Madrid*, n.º 148, 28-05-1931, 977.

⁴ Véase *Gaceta de la República*, año 276, t. I, n.º 36, Valencia, 05-02-1937, 647 y 652.

⁵ Martín 1983, 46. El anteproyecto, firmado por ambos arquitectos, fue realizado por tanto con anterioridad al nombramiento de Lacasa como arquitecto oficial del pabellón. Sobre este asunto, véase también Sambricio, 2014.

⁶ No se ha incluido en este grupo a Juan Larrea, quien manifestó en una carta no haberse establecido en París hasta mayo de 1937. Véase Oppler 1988, 200.

⁷ Véase carta de Miró a su marchante Pierre Matisse de 25-04-1937, donde le anuncia el encargo recién recibido. Miró 1995, 168.

⁸ Entre ambos proyectos se observan diferencias en la ubicación de la cabina de proyección cinematográfica, los aseos, el diseño de los escalones de acceso a la planta baja o las cubiertas del edificio. Ambos pueden consultarse en la web *Repensar Guernica*, del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MNCARS). Acceso: 05-10-2023, <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/planos-del-pabellon-de-de-espana> <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-rodolfo-llo-pis-juan-negrin>.

⁹ Julián 1993, 192.

¹⁰ Publicado primeramente con el título “Connotaciones testimoniales sobre el «Guernica»”, en Renau 1981; y más extensamente en

a Lacasa una posición aventajada de cara al “comisariado artístico” del pabellón, y estaría relacionado con la impresión que el arquitecto produjo en Renau cuando este llegó a París a finales de mayo de 1937: “Luis Lacasa, más flemático, era particularmente eficiente en las discusiones decisorias de orientación.”¹⁵ Echando la vista atrás, la posición de Lacasa en el Museo de Arte Moderno explicaría también la adquisición de una *Maternidad* de Alberto, aprobada el 6 de julio de 1935 por un Patronato dividido entre “conservadores” y “aperturistas”.¹⁶ Según el expediente inédito del ingreso, fue “Alberto” –sin apellidos– quien entregó su “escultura en piedra gris” el 6 de mayo de 1935 “para ser presentada a la Junta del Patronato de este Museo, por si interesara su adquisición”, mientras en la parte inferior del mismo documento puede leerse: “recomendado de D. Luis Lacasa”.¹⁷ El patronato encargó al director, Juan de la Encina, la gestión del precio de adquisición con el autor, que quedó establecido en 4.000 pesetas.¹⁸ Se trata de la única venta conocida del escultor en vida.

Tras el estallido de la Guerra Civil, resulta asimismo significativa la incorporación de Lacasa y Alberto al Quinto Regimiento, donde el arquitecto participó desde sus inicios en la redacción del diario *Milicia Popular*. Por su parte, el escultor, de 41 años, marchó primero como voluntario al frente de Guadarrama, regresando a Madrid a finales de agosto de 1936, según una nota publicada en el primer número de *El mono azul*.¹⁹ Una revisión exhaustiva de los ejemplares de *Milicia Popular* ha permitido identificar cuatro portadas con dibujos de Alberto publicados inmediatamente después de su vuelta a la capital [fig. 2]. El hallazgo viene a contradecir la idea de que Alberto “no se incorporó a las tareas de propaganda ni participó activamente en ninguna de las asociaciones-talleres dedicados a hacer un arte de guerra”.²⁰ Los tres primeros dibujos localizados muestran escenas caricaturizadas de la zona rebelde, dominada por “curas trabucaires”, “militares felones” y “plutócratas encanallados”. En el último, un ejér-

cito de milicianos bajo diferentes siglas (FAI, UR, IR, PC, CNT, UGT, Frente Popular) marchan unidos para aplastar sombras que simbolizan el fascismo, la Iglesia, el capitalismo y el ejército.²¹ El conjunto supone una interesante aportación al corpus gráfico del artista en la línea de sus *Cuatro dibujos políticos* (originales en paradero desconocido) y de la serie *Cinco flechas* (Museo Pushkin y colección particular), con los que guarda una gran similitud formal.²² A pesar de no estar firmados, el estilo de Alberto es inequívoco, y también próximo al empleado en los figurines para *El triunfo de las Germanías* (1937). Finalmente, la autoría del dibujo del ejército de milicianos queda corroborada por su publicación posterior en el periódico *Frente Sur*, acompañado en esta ocasión por la leyenda “Dibujo de Alberto”.²³

La maqueta en yeso

Una vez en París, el artista toledano comenzó a trabajar en la maqueta para su escultura, realizada en el taller del pintor chileno Luis “Lucho” Vargas, en el n.º 7 de la rue Belloni –actual rue d’Arsonval–, en Montparnasse. Con toda probabilidad, el primer modelado de la pieza lo haría en barro, para sacar a continuación un vaciado en yeso donde acabaría por definir las incisiones características de sus esculturas, plagadas de surcos y orificios.²⁴ Se conservan cuatro tomas fotográficas diferentes de la maqueta en lo que podría ser el exterior del estudio de Vargas, realizadas por Dora Maar siguiendo el “expreso deseo de Picasso” [fig. 3].²⁵ Tras haber permanecido oculta durante casi 50 años, esta pieza fue localizada a principios de enero de 1986 en las “reservas” del Museu d’Art Modern de Barcelona, en el Palau de Montjuic (inv. MAM 145273).²⁶ Curiosamente, la fecha del hallazgo coincidió con la publicación de una noticia sobre un proyecto del Ministerio de Cultura, liderado por Josefina Alix, para “reconstruir los contenidos del pabellón” de 1937 y “averiguar el paradero de algunas obras de Picasso, Miró y Alberto

¹⁵ Renau 1980, 22.

¹⁶ Véase *Acta del 6 de julio de 1935 del Patronato del Museo de Arte Moderno*, en Archivo del Museo Nacional del Prado (en adelante AMNP), MAM 46, exp. 2, p. 168. Votaron a favor de su adquisición el director del Museo: Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), Juan Cristóbal, Daniel Vázquez Díaz, Luis Lacasa y Manuel Abril; y en contra Manuel Benedito, José López Mezquita y Antonio Méndez Casal. Sobre las dos corrientes antagónicas del Patronato, véase Jiménez-Blanco 1998, 69-71 y Gutiérrez 2018, 118.

¹⁷ AMNP, MAM 37, Exp. 9, doc. 1. La *Maternidad*, tallada por el escultor en piedra de Novelda, se conserva en la actualidad en el MNCARS, inv. AS00625.

¹⁸ *Acta del 14 de marzo de 1936 del Patronato del Museo de Arte Moderno*, AMNP, MAM 46, exp. 2, p. 182.

¹⁹ “Ha llegado del frente nuestro compañero Alberto. Escultor y pintor nacido del pueblo, es por su origen y por su arte uno de los intelectuales de más raigambre popular. Ahora en la vanguardia, luchando por las libertades, Alberto afirma definitivamente su sentido humano.” *El mono azul*, año 1, n.º 1, Madrid, 27-08-1936, 6. Véase también Lacasa 1963, 98.

²⁰ Álvarez Lopera 1990, 133. Se tiene además constancia de que, en enero de 1937, Alberto participó con dibujos –¿quizá los publicados en *Milicia Popular*?– en una “Exposición de Guerra” organizada en Valencia por “Altavoz del Frente”. Véase *La Correspondencia de Valencia*, año 60, n.º 23.229, Valencia, 04-01-1937, 6.

²¹ Véase *Milicia Popular*, Madrid, año 1, n.º 27, 26-08-1936; n.º 30, 29-08-1936; n.º 33, 02-09-1936; y n.º 51, 23-09-1936.

²² Véase Alberto 1936, 6; y Alexeeva 2012, 337-341.

²³ *Frente Sur*, año 1, n.º 8, Jaén, 15-04-1937, portada.

²⁴ El MNCARS guarda en depósito, desde 2009, una versión de la escultura de Alberto en madera de cedro de 38,8 cm. de altura, propiedad de una bisnieta de Joan Miró (inv. DO01105). El museo y algunos especialistas la consideran obra de Alberto, a pesar de que su material y acabado no responda a los procedimientos habituales del escultor. Además, la forma de su peana –imitando la usada en la escultura definitiva– apuntaría a que no se trata de una maqueta, sino de una reproducción en pequeño formato de la escultura final. Para Alcaén Sánchez, su padre no sería el autor de esta “versión miniaturizada en madera tallada”. Véase Arenós 2017, 110-112.

²⁵ Sánchez Sancha 2017, 390. Los cuatro negativos de Dora Maar en formato flexible (9x12) se conservan en el Centre Pompidou de París. Inv. AM 2004-0163 (982, 983, 984, 985).

²⁶ Véase el artículo de Cristina Mendoza en *El País* (ed. Barcelona), año 11, n.º 3.297, 16-04-1986, 28; y Mendoza 1986, 76. Agradezco a Cristina Mendoza, así como a Mercè Doñate, el haber compartido conmigo sus recuerdos sobre la aparición de la pieza.

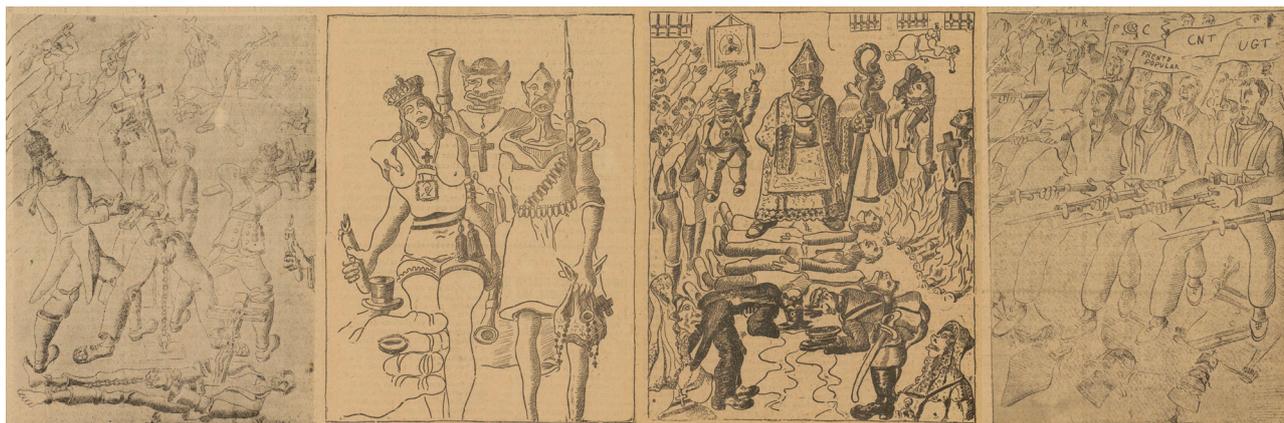


Fig. 2. Dibujos de Alberto publicados en *Milicia Popular*. Madrid, 1936. Hemeroteca Municipal de Madrid.

Sánchez desaparecidas desde entonces”.²⁷ Al parecer, la maqueta se encontraba en un lugar bien visible de los almacenes del museo dividida en dos fragmentos unidos por un cordel, aunque desafortunadamente habían desaparecido sus dos apéndices: la estrella que coronaba el camino vertical y un pájaro posado sobre un saliente del camino. En su base llevaba una etiqueta de los primerísimos años del franquismo, con la leyenda “Estado Español. Ministerio de Educación Nacional. Servicio de Protección del Patrimonio Artístico”, donde se especificaban unas medidas casi ilegibles de “33×182×33” centímetros, que se correspondían a la maqueta ya desprovista de su estrella.²⁸ Se ha insistido en que la aparición de esta y multitud de otras piezas que fueron remitidas a España una vez clausurada la Exposición Internacional de París de 1937 supuso un sorprendente hallazgo, pero lo cierto es que tanto la dirección de los Museus d’Art de Barcelona como personal externo a la institución conocían su existencia, si bien no consideraron oportuno darla a conocer de manera pública.²⁹ Buena parte de las obras localizadas en 1986 sigue depositada en el actual Museu Nacional d’Art de Catalunya, mientras otro conjunto significativo ha sido reclamado por sus legítimos propietarios:

los artistas que crearon las piezas o sus descendientes.³⁰ En el caso de la maqueta del *Pueblo español tiene un camino...*, su primera exhibición se produjo en Barcelona, en noviembre de 1986, formando parte de la muestra *Art contra la guerra* en el Palau de la Virreina, comisariada por Manuel Arenas y Pedro Azara. Unos meses después, en el verano de 1987, viajó a Madrid para participar en *Pabellón Español. Exposición Internacional de París. 1937*, comisariada por Josefina Alix en el Centro de Arte Reina Sofía (CARS).³¹ Tras la reaparición de la maqueta, los herederos de Alberto habían reclamado la propiedad sobre la pieza, que les fue negada al considerarse que la obra pertenecía al Estado español, tal como se especifica en la catalogación realizada por Alix para la exposición del CARS.³² El 9 de diciembre de 1990, los mismos herederos: la viuda de Alberto, Clara Sancha, y su hijo Alcaén Sánchez, escribieron al Ministro de Cultura, Jorge Semprún, “para aclarar y resolver una cuestión importante para nosotros”. En la carta exponían su desacuerdo sobre la interpretación que se había hecho sobre la propiedad de la obra, pero a su vez ofrecían la donación de la pieza, “como propietarios de la misma”, al proyectado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía –sucesor del Centro de Arte– cuya fecha de apertura se encontraba próxima.³³ Al mencionar esta inauguración, daban por hecho en su escrito que “ahí estará la escultura” formando parte de la exposición permanente, lo que indicaría que la decisión de proceder a la donación se tomó junto a los responsables del museo, que en las mismas fechas negociaban con ellos la adquisición de cuatro esculturas y un dibujo de Alberto.³⁴ En mayo

²⁷ “El Ministerio de Cultura intenta reconstruir el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937”, *El País*, año 11, n.º 3.194, Madrid, 02-01-1986, 26.

²⁸ La etiqueta permaneció en el MNAC hasta mayo de 2002, fecha en la que fue enviada al MNCARS, que la conserva en la actualidad. En el apartado “Nº” de la etiqueta puede leerse, con dificultad: “31”, en “Depósito”: “Mº Instrucción Pública”; en “Objeto”: “Yeso defectuoso”; y en “Observaciones”: “E. I. [Exposición Internacional] París 1937”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Archivo del Departamento de Registro de Obras de Arte (en adelante MNCARS, Archivo ROA). Exp. DE-91/03/01. Agradezco a la archivera Sofía Illana sus esfuerzos para poner al día el expediente solicitado, así como las facilidades para su consulta.

²⁹ En 1976 Imma Julián escribió sobre la escultura de Alberto, que era una “obra de la que se conserva el boceto”, aunque no indicó su ubicación. Véase Julián 1976, 58. Por su parte, María Lluïsa Borrás reconoció en 1986, al hilo de la presentación de las piezas en la exposición “Art contra la Guerra” (1986), que “no se trata en ningún caso de obras ni «desaparecidas», ni «perdidas». Éramos muchos los que conocíamos exactamente dónde se hallaban”. Véase Borrás 1986, 53.

³⁰ Sobre este asunto, véase el reciente artículo de Mateos Rusillo 2023.

³¹ El catálogo incluye una sección sobre la “desaparición y posterior hallazgo” de las obras del pabellón. Véase Alix 1987, 168-169. Agradezco a Josefina Alix sus comentarios sobre la recuperación de la figura de Alberto y su relación con el pabellón de 1937.

³² “Propiedad del Estado Español. Depósito en el Museo de Arte Moderno de Barcelona”. Alix 1987, 244.

³³ MNCARS. Archivo ROA. Exp. DE-91/03/01.

³⁴ Las esculturas *Poste de señales del Río Belaya* (AS11391), *Reclamo de Alondra* (AS11392), *Cabeza de Góngora* (AS11423), y *Bailarina* (AS11422); y el dibujo *Árboles que parecís* (AS11393). Su



Fig. 3. Fotografía de la maqueta de Alberto, por Dora Maar. París, 1937. Centre Pompidou, París.

de 1991 la escultura fue reclamada nuevamente desde el Reina Sofía al Museo de Arte Moderno de Barcelona para enviarla, junto a otras obras, a una exposición temporal en Frankfurt am Main, pero la viuda y el hijo de Alberto “pusieron serios problemas” a su salida de España, debido a “la fragilidad de la pieza”.³⁵ La maqueta permaneció entonces en Madrid y no fue devuelta a Barcelona, a la espera de la Orden Ministerial que confirmara oficialmente la donación, tras un primer acuerdo tomado por el Patronato del Museo en su reunión del 29 de mayo de 1991, según el cual “si la obra reúne los requisitos necesarios para poderse efectuar la donación, el Patronato la aceptaría”.³⁶ Después de un proceso burocrático confuso que no llegó a resolver la cuestión sobre la propiedad de la obra, el 4 de noviembre de 1991 se firmó finalmente la Orden Ministerial por la que se aceptó la donación al Estado y se adscribió la pieza al Reina Sofía. Por su parte, la dirección del Museo de Arte Moderno de Barcelona, tras “infructuosas gestiones telefónicas con los responsables del Centro de Arte Reina Sofía para averiguar qué había ocurrido con esta obra”, mostró su sorpresa por “lo irregular del procedimiento” al no haber sido informada de los trámites seguidos hasta que el cambio de titularidad y la adscripción al MNCARS se hizo efectiva.³⁷ Casi un año después, en septiembre de 1992 la maqueta formó parte de la primera exposición permanente del MNCARS tras su inauguración (inv. AS11424). Según datos de la ficha técnica de este organismo, la escultura, de 184,5 cm., está realizada en yeso negro pintado de blanco y “sostenida por un único nervio de alambre como armazón interior, que soporta los tres fragmentos en los que se ha dividido”.³⁸ Es probable que los tres fragmentos se correspondan a la base de la escultura y a las dos mitades en que parece dividirse su cuerpo vertical, según una sutil línea de unión apenas perceptible a simple vista.

La escultura definitiva en cemento

Tomando como modelo la maqueta en yeso, que con la estrella alcanzaría aproximadamente 2 metros

adquisición, por un precio total de 33 millones de pesetas, fue aprobada por el Real Patronato del MNCARS en su sesión plenaria del 27-02-1991. Véase Ait 2010, 268 y 415.

³⁵ Ver informe de Josefina Alix con fecha 21-11-1991. MNCARS. Archivo ROA. Exp. DE-91/03/01. La exposición en cuestión llevaba por título *Picasso - Miró - Dalí und der Beginn der spanischen Moderne: 1900-1936*, y tuvo lugar en la Schirn-Kunsthalle Frankfurt entre el 06-09-1991 y el 10-11-1991.

³⁶ *Acta de 29 de mayo de 1991 del Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Archivo Central del MNCARS.

³⁷ MNCARS. Archivo ROA. Exp. DE-91/03/01. Véase Orden Ministerial de 04-11-1991 y correspondencia entre María Corral, directora del MNCARS, Luis Jiménez-Clavería, subdirector general de Patrimonio Histórico, y Cristina Mendoza, directora del Museo de Arte Moderno de Barcelona.

³⁸ El “yeso negro” es una variedad de yeso de menor calidad, de color crudo. Agradezco la escueta información de la ficha técnica de la obra a Pilar García Serrano, restauradora del MNCARS. Al parecer, no ha podido localizarse entre la documentación del museo informe alguno de conservación, de restauración, o radiografías de la pieza que confirmen su estructura interna.

de altura, a mediados del mes de mayo de 1937 la escultura de Alberto fue ampliada a su tamaño definitivo por el escultor Alfred Biberstein,³⁹ que tenía su *atelier* en el n.º 31 de la Rue Jeanne en París (distrito 15º). El *Rapport Général* de la exposición recogió que medía 12 metros,⁴⁰ de lo que resultaría una escala 6:1 respecto a la maqueta. Por su parte, Lacasa recordó en sus publicaciones, a partir de 1963, una medida con medio metro adicional: 12,5 metros, que seguramente sea equivocada, pues resulta improbable que para la ampliación se utilizara una escala con una proporción 6,25:1 en lugar de una basada en números enteros. Además, según los planos del anteproyecto, el pabellón en su lado derecho alcanzaba 12,10 metros, y distintas fotografías tomadas con la perspectiva suficiente muestran que la escultura de Alberto no llegaba a superarlo en altura [fig. 4]. En cuanto al material para la ampliación, el *Rapport Général* mencionó “ciment monochrome” (cemento monocromo), que ha sido la opción generalmente admitida. Freedberg indicó “concrete” (hormigón), aunque en su libro utilizó indistintamente “concrete” y “cement” para las esculturas de Picasso expuestas en el exterior del pabellón, que con seguridad fueron realizadas en cemento.⁴¹ Es posible, por tanto, que utilizara ambos términos para referirse a este último material, compuesto por una mezcla de arcilla y caliza calcinadas y molidas, una pequeña cantidad de yeso, y agua. Sea como fuere, atendiendo a su gran envergadura, la escultura tuvo necesariamente que albergar una estructura rígida en su interior para lograr soportar su propio peso sin quebrarse. En el proceso de ampliación, alrededor de este esqueleto interno se colocaría un molde hueco hecho a escala, donde se vertería el cemento fresco, que una vez fraguado obtendría la forma y tamaño definitivos de la escultura. Según el resumen de cuentas del pabellón conservadas por Josep Lluís Sert, el coste de la ampliación se elevó a 28.000 francos, a los que se añadieron otros 750 por el “sobremodelaje a la jelatina” [*sic*], un recubrimiento utilizado para proteger su superficie de las inclemencias del tiempo.⁴²

La rueda de molino

El arquitecto José Lino Vaamonde, que fue comisario adjunto del pabellón durante los últimos meses de la exposición,⁴³ escribió que la escultura de Alberto

³⁹ Según se especifica en el resumen de cuentas del pabellón que conservó Sert. Véase Freedberg 1986, 351 y 769.

⁴⁰ Labbé 1939, 172.

⁴¹ Freedberg 1986, 285, 295, 316.

⁴² Freedberg 1986, 292 y 769. Unas *Cuentas de la participación de España... hasta el 21 de mayo*, recogen un gasto en la “Escultura de Alberto” de 10.614 francos. Podría tratarse de un anticipo del coste total pagado a Biberstein, o tal vez de los gastos de realización de la maqueta en yeso. CDMH, Salamanca, PS Madrid, 24.

⁴³ Su nombramiento tuvo lugar el 11-07-1937 (AGA, 10 (96) Caja 54 / 11097, exp. 4491. Es probable, sin embargo, que visitara París en julio, de regreso a España tras su asistencia al I Congreso de Arquitectos de la URSS, celebrado en Moscú (véase diario *La Libertad*, año 19, n.º 5.401, Madrid, 13-07-1937, 2), momento en que realizaría diversas fotografías del pabellón y de la escultura de Alberto, cuyos negativos se

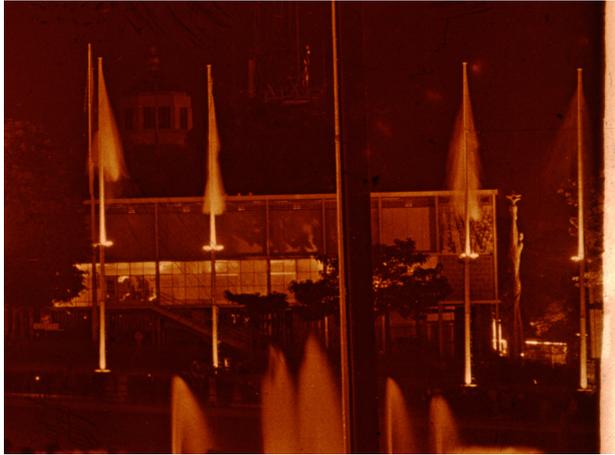


Fig. 4. Detalle de una placa estereoscópica “Vérascope Richard”, con una vista nocturna del Pabellón Español y la escultura de Alberto. París, 1937. Colección del autor.

se irguió “sobre auténtica rueda de molino, tallada en granito segoviano”, haciendo referencia a la forma de su pedestal.⁴⁴ Este debió ser ideado tras la finalización de la maqueta en yeso, cuya base, aunque también circular, tiene una forma irregular y carece de las estrías de la rueda. La frase de Vaamonde ha llevado a dar por hecho que se trasladó una rueda desde Segovia hasta París para ser utilizada como soporte para la escultura. Sin embargo, una documentación inédita localizada en el CDMH de Salamanca ha demostrado que fue la empresa responsable del grueso de las obras del pabellón, Labalette Frères & Cie, la que se encargó, en junio de 1937, de construir un pedestal con forma de rueda de molino, asentado a su vez sobre una base circular ligeramente más estrecha en piedra aparente.⁴⁵ En el presupuesto detallado se especificó que el conjunto medía 2 metros de diámetro y que fue fabricado en hormigón armado, con un coste de realización de 5.842,82 francos, donde la partida más cuantiosa hacía referencia a su demolición una vez clausurada la exposición (2.201,28 francos) —asunto que se tratará más adelante—. Además, se hizo una memoria de trabajos suplementarios referida específicamente al tallado de estrías (*taille de cannelures*) y abujardado (*bouchar dage*) del pedestal, sin duda con la intención de conferirle a la rueda de hormigón la apariencia de una piedra de granito. Probablemente con la escultura ya colocada sobre su base, la empresa envió una carta a los arquitectos el 9 de junio de 1937, previniéndoles del altísimo precio que tendrían que facturarles por el tallado de estrías radiales sobre el hormigón armado de la cara superior de la rueda, debido a la gran dureza de este material. Aun así, la elección artística del escultor prevalecería y los trabajos siguieron adelante, pese a suponer un coste adicional de 2.026,39 francos, siendo

conservan en el MNCARS tras la donación realizada por su hijo Joselino Vaamonde Horcada en 2001.

⁴⁴ Vaamonde 1973, 158.

⁴⁵ *Socle de statue allegorique a droite de l'embarquement principal*, CDMH, Salamanca. PS Madrid 1857, 2.

completados hacia finales de junio o principios de julio de 1937.⁴⁶

La coloración de la escultura

Según el recuerdo familiar de Alcaén Sánchez, también en junio de 1937 y una vez instalada la escultura sobre su pedestal, comenzó el trabajo de coloración: “Con Lucho Vargas, artista chileno residente en París entonces, se subieron a los andamios con cubos de «alquitrán» e impregnándolos en trapos, frotaron la superficie de la escultura. Luego, cuando se secó la pintura, mi padre (¿o ambos?) raspó las vetas para que apareciera el blanco de cerámica de la superficie de la obra.”⁴⁷ El efecto del procedimiento produciría “una impresión similar a la de una «garrota de gitano»”.⁴⁸ También en cuanto a la coloración, el hijo de Lacasa mencionó “the use of browns, reds and ochers and stated that the star was painted a brownish red.”⁴⁹



Fig. 5. Detalle de una fotografía de la escultura de Alberto, por François Kollar. París, 1937. Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont.

⁴⁶ Las cantidades consignadas en los presupuestos conservados en el CDMH coinciden con el resumen de cuentas de Josep Lluís Sert. Véase Freedberg 1986: 772. Una nota al final del presupuesto para la fabricación del pedestal señala: “Non compris fourniture et pose du mât GRAY”. Estos mástiles o pilares de acero marca “Grey”, pintados en rojo y blanco, fueron los utilizados para soportar toda la estructura del pabellón. La nota podría hacer referencia a que se utilizó este mismo tipo de mástil como sustento interno para la escultura.

⁴⁷ Agradezco a Alcaén Sánchez esta información, incluida en un correo electrónico escrito en Madrid el 17-08-2023. La participación de Lucho Vargas queda además corroborada por un recibo del pintor chileno, correspondiente a la mensualidad del 4 de junio al 4 de julio, que especifica su “colaboración al escultor Alberto y a la pintura decoración” del pabellón. CDMH, Salamanca. PS Madrid 2760, 39.

⁴⁸ Según el recuerdo familiar, en un principio Picasso no estuvo muy convencido con el procedimiento de coloración, pero a su término “quedó finalmente muy complacido”. Gómez Cedillo 1992, 191; 2001, 156. Por su parte, Sert recordó que el material empleado no fue alquitrán, sino pintura al óleo. Freedberg 1986, 292.

⁴⁹ Jorge Lacasa Sancha, en Freedberg 1986, 348.



Fig. 6. Detalle de una fotografía de Alberto trabajando en su escultura. París, 1937. Royal Institute of British Architects, Londres.

Por su parte, un informe del Comisario General del pabellón, José Gaos, habló de un “gran cactus, rojizo y blanco”;⁵⁰ mientras que Carmen Antón, que trabajó en la librería de venta al público, recordó muchos años después que la escultura de Alberto era “una talla de madera con una estrella apuntando al cielo”, lo que supone una evidente confusión, pero resulta interesante en cuanto al recuerdo de su color.⁵¹ Por lo demás, en las fotografías conservadas puede apreciarse que, en la parte baja de numerosos orificios, como saliendo de ellos, Alberto añadió en esta fase nuevas incisiones formando líneas semejantes a las espigas de un cactus [fig. 5]. Una fotografía inédita, localizada en la fototeca del Royal Institute of British Architects, nos presenta a Alberto subido en un rudimentario andamio, de espaldas y vestido de blanco, realizando estos trabajos finales en su escultura [fig. 6].

⁵⁰ [Informe con descripción de 35 fotografías], CDMH, Salamanca. PS Madrid 2760, 10. Citado primeramente por Alix 1987, 90.

⁵¹ Antón 2022, 267.

El destino de la escultura

Sobre el destino final de la escultura de Alberto existe una importante divergencia entre los dos primeros estudiosos que trataron este asunto: Fernando Martín y Catherine Freedberg. Mientras el primero señaló –citando una conversación con Sert en 1976– que “la escultura de Alberto fue desmontada y embalada junto a las otras obras de arte”, y que estas “fueron enviadas a Valencia”;⁵² la segunda, evocando una conversación previa con el mismo Sert en 1967, recogió: “Alberto’s sculpture was broken up and discarded [fracturada y desechada] at the conclusion of the fair”.⁵³ Nos encontramos aquí ante un equívoco que ha ido asentándose con el tiempo, pues la bibliografía posterior ha recurrido casi siempre a la más optimista versión de Martín, que desafortunadamente ha de ser la incorrecta. Dejando a un lado que Sert tenía la memoria nueve años

⁵² Martín 1983, 73.

⁵³ Freedberg 1986, 294. Esta versión coincide con la expresada por el hijo de Luis Lacasa, Jorge, en otra conversación con la estudiosa en 1971 (p. 350).

más fresca en su entrevista con Freedberg, resulta además muy relevante que utilizara una misma expresión: “broken up and discarded”, tanto para la escultura de Alberto como para los elementos de “poured concrete” (hormigón vertido) empleados en el pabellón: el muro del patio, el escenario y la rampa de acceso al segundo piso. Estos, junto a la escultura de “concrete”, fueron los únicos fracturados y desechados, pues la estructura del pabellón, al estar realizada con materiales prefabricados, pudo ser rápidamente desmontada y vendida a un aeropuerto cerca de Orléans.⁵⁴ Sert conoció de primera mano estas operaciones por ser el responsable directo de vigilar la demolición del pabellón.⁵⁵ La clave de la probable confusión de Martín se encuentra en la continuación de la frase recogida en su estudio, que ahora se cita completa: “la escultura de Alberto fue desmontada y embalada junto a las otras obras de arte en cajas del tamaño de 1,20 por 2,40 aproximadamente, pintadas sobre «celotex»”.⁵⁶ Resulta poco común que unas cajas de embalaje vayan “pintadas”, y sobre todo que estas sean de “celotex”, marca comercial de un material aislante compuesto por fibra de caña comprimida que fue precisamente el utilizado en las paredes internas del pabellón. Las cajas de embalaje de la época serían, con toda probabilidad, de madera. Además, no puede pasarse por alto que una escultura de doce metros, con un armazón metálico en su interior, difícilmente pudo ser troceada sin ser arruinada,⁵⁷ y que el presupuesto de fabricación de su pedestal, que incluía una parte fundamental de la escultura –la rueda de molino–, ya preveía su demolición. ¿A qué pueden referirse entonces unas medidas aproximadas de algo pintado sobre “celotex”? Con toda probabilidad al mural de Miró, *El segador*, que fue pintado directamente sobre una pared interior del pabellón revestida por seis paneles de celotex de aproximadamente 1,21m de anchura y 3,25 y 2,25 m. de altura. Según el recuerdo de Sert, recogido por Freedberg, este mural sí habría sido enviado a España y por tanto aún sería posible su reaparición.⁵⁸ De la escultura de Alberto, por el contrario, tristemente solo podrían encontrarse sus restos en alguna escombrera parisina utilizada en la época.

La reproducción frente al Museo Reina Sofía

En el año 2001, con motivo de la exposición antológica sobre Alberto llevada a cabo en el Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía –comisariada por Concha Lomba y Jaime Brihuega–, se decidió reconstruir la escultura a su tamaño original, para colocarla junto a la puerta principal del museo en la actual Plaza de Juan Goytisolo. La dirección del encargo para la reproducción recayó en el artista Jordi Ballester (1941-2014), antiguo componente del Equipo Realidad, que trabajó en colaboración con el artista fallero Agustín Villanueva (1941).⁵⁹ La idea había sido planteada anteriormente por Jorge Lacasa en un proyecto que no llegó a realizarse, fechado en 1979, para instalar una reproducción de la escultura en el jardín del Museo Español de Arte Contemporáneo en Ciudad Universitaria.⁶⁰ Para la reconstrucción de 2001 pudo contarse –además de con fotografías antiguas– con dos reproducciones en escayola de la maqueta original localizada en 1986, realizadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de un molde sacado a la pieza en el Museo de Arte Moderno de Barcelona en julio de 1989.⁶¹ Una de las copias fue seccionada en rodajas, que ampliadas a escala sirvieron de base para la confección del molde definitivo en poliéster, mientras la otra se utilizó como referencia visual. Como estructura interna se utilizó un espigón de acero, rodeado de varilla corrugada para sostener el cemento vertido sobre el molde. Tras la fragua de la mezcla, se trabajó sobre la superficie de la escultura, repasando y perfilando las incisiones y procediendo a su pátina.⁶² Según la documentación conservada, la altura total de la reproducción es de 12 metros, con dos metros de diámetro en su base y un peso de tres toneladas.⁶³ La obra fue instalada frente al Museo el 25 de junio de 2001, en la víspera de la inauguración de la exposición antológica sobre Alberto. Aunque la idea primigenia había sido trasladarla, tras la clausura de la muestra, al “Cerro Testigo” (Cerro Almodóvar), cuna de la Escuela de Vallecas liderada por Alberto,⁶⁴ el pleno del Patronato del Museo decidió el 16 de julio de 2001 mantenerla de forma permanente frente al museo. Si bien toda reconstrucción supone inevitablemente una interpretación, en este caso son varias las consideraciones a realizar sobre el proceso, que a su vez entrañan una reevaluación del sentido y el aspecto de la escultura original.

⁵⁴ Freedberg 1986, 213. Curiosamente, esta transacción recordada por Sert fue desmentida por el Comisariado General del pabellón en octubre de 1937, tras la aparición en prensa de informaciones sobre la venta al aeródromo. Véase *Les Ailes*, año 17, n.º 852, París, 14-10-1937, 4. Para el desmentido, véase *Le Populaire*, año 20, n.º 5.359, París, 17-10-1937, 4.

⁵⁵ Véase carta de José Gaos a Josep Lluís Sert de 19-02-1938 solicitando que se haga cargo de la vigilancia de las obras de demolición; y respuesta de Sert, el 21-02-1938, aceptando el encargo. En Freedberg 1986, 740-743.

⁵⁶ Martín 1983, 73.

⁵⁷ Para salvar esta imposibilidad técnica, Martín aventuró “que estaba realizada por piezas unidas”. Martín 1983, 79.

⁵⁸ Freedberg 1986, 577.

⁵⁹ La realización correspondió a Avico Realizaciones S.L., con la coordinación de Belén Díaz de Rábago y Sonsoles Vallina. El coste total del proyecto fue de 9.328.000 pesetas. MNCARS. Archivo ROA. AD - 2001/99.

⁶⁰ MNCARS. Archivo ROA. AD - 2001/99.

⁶¹ En esta fecha y a instancias de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, se realizó un primer vaciado de la maqueta en yeso, para reproducirla a continuación en bronce a escala 1:1. Esta versión, a cargo de Félix Villamor y Gabriel Cruz Marcos, fue instalada en 1991 en la plaza del Barrio Nuevo de Toledo. El molde y el vaciado en yeso se encuentran depositados en el Museo de Santa Cruz de Toledo. MNCARS. Archivo ROA. Exp. AD-2001/99. Véase también *Lanza*, Ciudad Real, año 47, n.º 15.489, 09-01-1991, 25. Gómez Cedillo 1992, 346. Díaz del Campo, 2007, 35, 45-46.

⁶² Para los detalles sobre el procedimiento, véase el testimonio de Jordi Ballester en el documental *Cerro Testigo. Memoria de Alberto Sánchez* (Dolç 2001).

⁶³ MNCARS. Archivo ROA. AD-2001/99.

⁶⁴ El estudio más reciente sobre la Escuela: Brihuega 2011.

Aprovechando la circunstancia de que Ballester era sobrino de Josep Renau, en el catálogo de la exposición de 2001 se señaló que el entonces director general de Bellas Artes había sido “la persona que le encargó a Alberto aquel tótem”.⁶⁵ Se aumentaba así la hipotética responsabilidad del valenciano sobre las invitaciones cursadas para colaborar en el pabellón, obviando que este solo había reivindicado su papel –de forma tardía y contradictoria– en el reclutamiento de los “artistas españoles residentes allí [en París]”.⁶⁶ Sin ánimo de desmerecer la importante contribución de Renau al pabellón –principalmente en su liderazgo sobre los primeros fotomontajes–, lo cierto es que la bibliografía más reciente ha tendido a sobreestimar sus aportaciones hasta el punto de hacerle acreedor de decisiones que chocaban directamente con su propio pensamiento artístico y político. Un ejemplo de ello es la importante presencia en el pabellón de materiales de las Misiones Pedagógicas, con las que Renau estaba en abierto desacuerdo;⁶⁷ y otro su estrecha visión del arte comprometido del momento, que debía ser necesariamente realista, didáctico, proletario, e incompatible con cualquier forma de abstracción como la representada por la escultura de Alberto. Estas contradicciones del siempre polemista Renau han querido explicarse como una concesión al pragmatismo, derivada de la situación bélica y de su responsabilidad en el gobierno,⁶⁸ y no como la evidencia de que al margen de su figura hubo otras personas implicadas en la toma de decisiones sobre la participación española en la exposición. En este sentido, la respuesta de Renau al ser preguntado por el funcionamiento del trabajo en el pabellón parece revelar ciertas tiranteces con Alberto y con Lacasa: “Lacasa era muy mío ya desde antes y siempre, siempre discutiendo porque era muy amigo de Alberto y además muy esteticista. Luego serían cuñados, estaban entonces muy sueltitos [...] No hubo problemas. Todos estábamos muy unidos. Luis Lacasa, por ejemplo, no me podía tragar y yo no lo podía tragar a él, pero nos queríamos más que Dios. Alberto me quería mucho y yo también a él y había vivido muchas veces en mi casa [...] Sert era un hombre muy frío, muy correcto, muy cordial y no tuvimos nunca ningún choque.”⁶⁹ Dejando

a un lado los aprecio personales, estas discusiones vendrían de tiempo atrás, pues Renau y Francisco Carreño –ambos militantes comunistas– habían atacado el compromiso revolucionario de Alberto desde las páginas de su revista *Nueva Cultura* en el año 1935, acusándole en una extensa carta abierta de haber cambiado el “realismo popular y elemental” de sus inicios por “las nuevas concepciones de abstracción”.⁷⁰ En su escueta respuesta, Alberto se defendió reafirmando su compromiso con un “arte de lucha” y calificando de “pérdida de tiempo” la cuestión de si “un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios”.⁷¹ Tras insistir Renau y Carreño en que había “que dejar de hacer arte abstracto”, y en que no veían a Alberto “dispuesto a salir de la cueva” en la que se encontraba o a renunciar a su “feroz individualismo”,⁷² la polémica pareció calmarse con el envío y publicación de los “Cuatro dibujos políticos de Alberto Sánchez” en el número 11 de *Nueva Cultura*, aparecido en marzo de 1936.⁷³ Con estos antecedentes, parece evidente que el regreso de Alberto a un lenguaje de abstracción en su escultura para el pabellón en 1937 se encontraría en las antípodas de los estrictos postulados de Renau, y lo mismo podría decirse de encargos como el *Segador* de Miró, la *Fuente de mercurio* de Calder o el propio *Guernica* de Picasso, aunque en sus últimos años el fotomontador se autoreivindicara, de forma confusa, como el promotor de algunas de estas obras. Por contra, donde sí está documentada la participación directa de Renau fue en la selección de las obras expuestas en la segunda planta del pabellón, que respondieron principalmente a un concurso organizado por la Dirección General de Bellas Artes.⁷⁴ Todas ellas sin excepción pueden englobarse en un arte figurativo –más o menos realista– donde toda abstracción quedó desterrada.⁷⁵

Volviendo a la reproducción de la escultura en 2001 y al parentesco entre Ballester y Renau, el paso del tiempo debió modular el rechazo hacia la abstracción de este último, ya que en 1978 realizó un fotomontaje titulado *Memoria de Alberto Sánchez* donde, junto a imágenes de una España partida y de una mujer que se desnuda quitándose “lo negro de encima”, incluyó una fotografía de la maqueta en yeso de Alberto coronada por la estrella coloreada en rojo.⁷⁶ Esta composición, publicada en blanco y negro por el mismo Renau en *Arte en peligro*,⁷⁷ se completaba con un segundo montaje de un texto poético manuscrito titulado *Toledo 1936*, con varios versos dedicados a la pieza de Alberto: “Era un

⁶⁵ Bonet 2001, 14. Véase asimismo el texto de Jaime Brihuega en el mismo catálogo (Brihuega 2001, 71), que replica el aparecido en Brihuega 1997, 50: “A finales de abril de 1937, Luis Lacasa había reclamado a Alberto para que se incorporara a los trabajos del pabellón [...] También Josep Renau, entonces Director General de Bellas Artes, había tenido incidencia en ese nombramiento”.

⁶⁶ Renau 1982, 26.

⁶⁷ “Lo habíamos pensado y debatido mucho y no estábamos de acuerdo con las concepciones y orientaciones krausistas imbuidas de germanismo idealista, de la Institución Libre de la Enseñanza y de sus Misiones Pedagógicas [...] en sus más generosas actitudes y acciones didácticas, asumían un claro elitismo paternalista que consideraba a la masa campesina y popular poco menos que como un «saco vacío» que había que «llenar» con versiones «de izquierda» de la cultura de nuestro «Siglo de Oro”. Renau 1977: xx. Véase también Mendelson 2005, 163.

⁶⁸ Fernández Martínez 2004, 99. Mendelson 2005, 166. Sobre las polémicas de Renau, recuérdense las mantenidas con Ramón Gaya en la revista *Hora de España* o con Fernando Claudín en la revista *Realidad*.

⁶⁹ Julián 1993, 189. En este fragmento de la entrevista, la transcripción publicada recoge por evidente confusión el nombre de Alberto por “Alberti”.

⁷⁰ [Renau y Carreño] 1935a, 3-5.

⁷¹ Alberto 1935, 13.

⁷² [Renau y Carreño] 1935b, 13-14.

⁷³ Alberto 1936, 6.

⁷⁴ «De Valencia. [...] En la Subsecretaría de la Presidencia se han reunido el director general de Bellas Artes [Josep Renau] y el delegado de España en la Exposición Internacional de París [José Prat] para inspeccionar las obras de artistas españoles destinadas a aquel certamen y elegir las que merezcan tal distinción.» *La Libertad*, año 19, n.º 5.380, 17-06-1937, 2. Véase también Cabañas 2007b, 154-156.

⁷⁵ Basilio 2013, 99.

⁷⁶ Fotomontaje y pintura sobre tabla, 88×60,5 cm., 1978. Universidad de Valencia. Colección Martínez Guerricabeitia.

⁷⁷ Renau 1980, 174.

camino ancho, / altísimo y que llevaba / una estrella en la punta, / roja (o del color / que más / te guste / a Ti)”.⁷⁸ Si bien las últimas palabras del poema parecen invitar a que cada espectador coloree la estrella según su criterio, lo cierto es que la apariencia propuesta por Renau se asemeja vivamente a la versión realizada por su sobrino Jordi Ballester, que bien pudo tomarla como modelo: un camino y un pájaro de un tono tierra muy claro, con una estrella pintada en un rojo intenso [fig. 7]. Curiosamente, tanto la estrella como el pájaro reconstruidos por Ballester están girados unos treinta grados hacia la derecha respecto a la posición original que tenían en la escultura de Alberto, lo que crea una cierta confusión a la hora de identificar la vista frontal de la obra. Además, la estrella no quedó alineada respecto al camino vertical, una circunstancia que ya fue puesta de manifiesto en un informe realizado poco después de su instalación: “la figura no guarda completamente la verticalidad, está torcida hacia atrás en su parte superior. Sería deseable que la empresa que la ha realizado la enderece y que la instale correctamente.”⁷⁹

Por lo demás, gracias al documental realizado por Joan Dolç con motivo de la exposición antológica del escultor en el MNCARS: *Cerro Testigo. Memoria de Alberto Sánchez*, podemos conocer las visiones tanto de uno de los comisarios, Jaime Brihuega, como de Ballester, acerca de la escultura y particularmente sobre su estrella. Para Brihuega “la estrella es muchas cosas, una mano, una paloma, es la paz... pero la estrella es la estrella roja, es decir, es algo que tiene que ver con las relaciones arte y vida pero que tiene que ver con el compromiso político”. Por su parte Ballester declaró: “Yo entiendo que se trata de la estrella de cinco puntas, la estrella roja. Ha habido muchas dudas sobre el número de puntas que conformaban esta estrella. Personalmente creo que, a final de cuentas, de lo que se trataba por parte de Alberto Sánchez era reconstruir tridimensionalmente un elemento gráfico que es básicamente plano, que es la estrella de cinco puntas.”⁸⁰

Como puede adivinarse, el color de la estrella y su número de puntas no es en absoluto una cuestión baladí, ya que incide de manera sustancial en el significado último de la escultura, sobre el que no ha existido una unidad de criterio entre los especialistas. En un primer momento, ninguno de los que estudiaron la obra como parte integral del pabellón: Martín, Freedberg, Alix, vieron esta carga política partidista en una estrella que, de ser roja y de cinco puntas, se correspondería indudablemente con la estrella del Partido Comu-

nista.⁸¹ Es probable que descartaran esta interpretación por tener presente uno de los puntos del informe de la comisión interministerial que estableció las directrices de funcionamiento del pabellón:

A la Exposición Internacional –ocioso es advertirlo– concurre la República Española como Estado constituido y no los partidos políticos ni las organizaciones sindicales, por lo que, al redactar los folletos y recoger materiales se cuidará muy especialmente de no emplear expresiones ni utilizar símbolos que signifiquen alusiones a partidos o sindicatos.⁸²

Aunque, ciertamente, el partido comunista fue ganando peso en el gobierno del Frente Popular conforme avanzaba la Guerra, resultaría muy irregular el hecho de haberse permitido utilizar como estandarte del pabellón un símbolo que no reflejaba la pluralidad ideológica del gobierno de la República Española, y que, además, comprometía la imagen de independencia de esta frente a la URSS en un escenario público internacional.⁸³ Preguntado sobre este asunto, Alcaén Sánchez descarta asimismo la simbología partidista de la estrella: “Le remito a lo que oí decir a mi padre: «se prohibió terminantemente» exhibir en la decoración del Pabellón «cualquier símbolo». Mi padre siguió esta norma al hacer la escultura.”⁸⁴ Con todo, las interpretaciones de Brihuega y Ballester sobre la “estrella roja de cinco puntas” tienen una justificación argumental que, paradójicamente, parte del propio Luis Lacasa, que además de haber encargado la escultura, ser íntimo amigo, cuñado de Alberto⁸⁵ y compartir con él exilio en Moscú, fue también su primer biógrafo.

Presiones políticas sobre Alberto

En el verano de 1960 Lacasa comenzó a recoger los recuerdos de Alberto, tomándolos al dictado, y también inició la redacción de “Cerca y acerca de Alberto”, donde incluyó no solo la biografía del escultor, sino vivencias basadas en una amistad compartida durante treinta años.⁸⁶ El texto permaneció inédito a la muerte de Lacasa en 1966, y aunque se ha señalado que fue

⁷⁸ Acrílico sobre cartón, 88×61 cm., 1878. Universidad de Valencia. Colección Martínez Guerricabeitia. En *Arte en peligro* no se incluyó la imagen de este montaje, solo la transcripción del texto. Renau 1980, 176.

⁷⁹ Informe de Pilar Sedano, jefa del departamento de conservación-restauración, con fecha 12-07-2001. MNCARS. Archivo ROA. Exp. AD - 2001/99.

⁸⁰ Dolç 2001. Sobre las dudas acerca del número de puntas, debe referirse Ballester a la reproducción de la maqueta en bronce realizada por Félix Villamor y Gabriel Cruz Marcos en el año 1989, donde se reconstruyó por error una estrella de siete puntas, en lugar de las seis de la escultura original de Alberto.

⁸¹ Con cinco puntas la interpretaron Robles Vizcaíno 1974, 230, y Lubar 2001, 179. Para Gómez Cedillo, “hacer una lectura exclusivamente política de la estrella de *El pueblo español*... no me parece erróneo, pero sí simplificador [...] es una estrella muy personal, tiene seis puntas y está horadada por un vacío central; no sabemos si estaba pintada de rojo, lo que hubiera sido más esclarecedor.” Gómez Cedillo 1992, 193.

⁸² El documento está fechado el 11-03-1937. CDMH, Salamanca. PS Barcelona, 47, 11. Según Pérez Escolano *et al.* 1976, 42: “Este carácter fue mantenido a rajatabla en el pabellón, donde ningún símbolo de partido o sindicato figuró”.

⁸³ Mendelson 2005, 166-168, y Basilio 2013, 100, han dedicado parte de sus investigaciones a descubrir alguna conexión entre los contenidos del pabellón y la simbología comunista, aunque –sintomáticamente– ninguna de ellas hizo mención a la estrella de la escultura de Alberto.

⁸⁴ Agradezco a Alcaén Sánchez esta respuesta, incluida en un correo electrónico escrito en Madrid el 17-08-2023.

⁸⁵ Lacasa contrajo matrimonio en Rusia con Soledad Sancha, hermana de Clara, la mujer de Alberto.

⁸⁶ Sánchez Sancha 2017, 409.



Fig. 7. *Memoria de Alberto Sánchez*, Josep Renau, 1978. Universitat de València. Colección Martínez Guerricabeitia; y comparación con la reproducción de la escultura de Alberto frente al Museo Reina Sofía. Fotografía de Antonio Marín Segovia. Madrid, 2016. (CC BY-NC-ND 2.0).

escrito en 1960, el contenido de la versión conocida hace evidente que fue completado después de la muerte de Alberto en octubre de 1962. Sobre el asunto de la estrella Lacasa escribió:

El escultor solo tenía que poner vertical, como un hito, lo que en la tierra se deslizaba entre colinas. Alberto decía: “¿No te has fijado, al andar por el campo, que estas veredas que ascienden los repechos a veces parecen que se ponen en pie? Pues eso quisiera hacer”. Le dije que la idea era buena, pero que no pusiese una estrella de cinco puntas por ser esta un símbolo no igualmente grato para todos los componentes del Frente Popular. Asintió a la observación, pero añadió: “Bien, entendido. Haré como una estrella de mar con

muchas puntas; pero las pondré de manera que, según se mire, se cuenten solo cinco.”⁸⁷

Según sus hijos, Lacasa pretendió publicar este texto en la revista *Nuestras Ideas*, editada en Bruselas por el Partido Comunista en el exilio, pero su discontinuidad repentina —el último número salió en el primer trimestre de 1962— debió frustrar su aparición.⁸⁸ Al año siguiente fue reelaborado y simplificado por el arquitecto, prescindiendo de buena parte del “cerca” —

⁸⁷ El texto se publicó finalmente en Lacasa 1995, 59-66; y más recientemente en Lacasa 2017, 356-365, con ligeras variaciones.

⁸⁸ Lacasa (Jorge y Amaya) 2017, 15.

incluida la anécdota sobre la estrella— y centrándose en el “acerca”. Así, con el nuevo título “Vida y obra ejemplares del escultor Alberto”, esta primera biografía sobre el escultor se publicó en el número inaugural de la revista *Realidad* (sep.-oct. 1963), editada en Roma también bajo el paraguas del Partido Comunista de España.⁸⁹ Que estos textos fueran preparados para una revista “de partido” induce a interpretar su contenido con cautela. También conviene señalar que, si bien Lacasa militó desde 1937 en el Partido Comunista,⁹⁰ a Alberto solo se conoce un acercamiento político al partido socialista durante su juventud,⁹¹ y ni siquiera su íntima amistad con el arquitecto le hizo firmar en 1933 el manifiesto de adhesión a la “Asociación de Amigos de la Unión Soviética”, que iba encabezada precisamente por Lacasa.⁹² El ingreso de Alberto en el Partido Comunista no se produciría hasta 1947, viviendo en el exilio soviético y quizá como forma de adaptación—casi supervivencia— al pensamiento imperante de su entorno vital.

La creación artística y la vida corriente en Moscú no debió ser fácil para el escultor, que nunca dominó el ruso, como tampoco lo hizo Lacasa, quien lo tuvo aún más complicado por sufrir problemas de audición desde una edad temprana. A pesar de que, en la biografía publicada en la revista *Realidad*, Lacasa asegurara que en Rusia “nadie—ni antes ni después—” del XX Congreso del PCUS (1956) le presionó ni le pidió a Alberto “cuentas de sus actividades artísticas”,⁹³ en privado sí reconoció las verdaderas dificultades de su amigo: “Tú no sabes lo que fue esto en la época de Stalin. Era imposible. Pasó una crisis moral gravísima, porque su vida era ser escultor y dejó de serlo porque le querían obligar a hacer escultura realista-socialista y él hacía esculturas abstractas. Entonces él empezó a realizar decorados para el teatro [...]”.⁹⁴ Incluso tras retomar la actividad escultórica en sus últimos años, se sabe que Alberto sufrió importantes presiones por parte de Dolores Ibárruri para que modificara una figura femenina realizada en homenaje al Partido Comunista de España, *La bandera del partido*, a la que tuvo que añadir ojos, nariz y boca para adaptarla al lenguaje “realista” oficial. Todavía después de los cambios, la misma obra fue rebautizada como *La mujer de la bandera* en la monografía sobre Alberto aparecida en 1964 en la editorial Corvina de Budapest, por no ser “suficientemente ortodoxa para ostentar el título que le dio su autor”, según testimonio de Joan Roig (Francesc Vicens), un comunista expulsado del partido en 1965.⁹⁵

⁸⁹ Lacasa 1963, 95-101.

⁹⁰ Lacasa 2017, 245.

⁹¹ Mateos 1926, 4. [Renau y Carreño] 1935, 14. Lacasa 1963, 100.

⁹² *El Debate*, año 23, n.º 7.269, 18-04-1933. El manifiesto era pretendidamente cultural y no político, y con esta premisa hubo intelectuales conservadores que lo firmaron. Sin embargo, las actividades de la asociación estuvieron desde un primer momento encaminadas a la propaganda de los valores del régimen comunista instaurado en Rusia.

⁹³ Lacasa 1963, 101.

⁹⁴ Recogido en Llorca Zabala 2009, 483.

⁹⁵ Llorca Zabala 2009, 480. Véase también Roig 1965, 123, y Morán 1986, 379.

Y es que esta primera monografía sobre Alberto, que incluía un prefacio de Pablo Picasso y un nuevo texto de Luis Lacasa bajo el seudónimo de Peter Martin—“lleno de verdades a medias” según Roig— fue nuevamente una publicación auspiciada por el Partido Comunista.⁹⁶ Cabría sospechar que para lograr el objetivo de conseguir publicar estos importantes trabajos dedicados a su amigo, Lacasa hiciera ciertas concesiones o guiños al partido. Uno de ellos es la frase: “Nunca fue Alberto lo que se suele llamar un artista abstracto. Por el contrario, siempre fue archiconcreto”,⁹⁷ argumento que supone toda una pirueta dialéctica para sortear la aversión comunista a la abstracción. Y otro podría ser el que nos interesa sobre la estrella, a la que Lacasa vino a conceder un significado político partidista que contradecían las directrices del pabellón, su número de puntas—cinco frente a seis—, un nada “ortodoxo” agujero en su centro, y finalmente su color, tal como se verá a continuación.

Los verdaderos colores de la escultura

A pesar de haberse conservado una abundante documentación gráfica sobre el pabellón, se da la circunstancia de que todos los materiales dados a conocer sobre su aspecto, tanto fotográficos como cinematográficos, fueron registrados en blanco y negro. Esta ausencia de información cromática ha supuesto una evidente dificultad a la hora de analizar los distintos materiales desaparecidos tras la clausura de la Exposición de 1937, como son los fotomontajes, el mural del *Segador* de Miró o la escultura de Alberto. Sin embargo, esta última tiene la ventaja de haber figurado en el exterior del pabellón, gozando así de una exposición mayor a las tomas fotográficas y filmaciones a color—que las hubo— realizadas por profesionales y amateurs durante el evento.⁹⁸

El cortometraje *Paris on parade* (35 mm., 9'), dirigido por James A. Fitzpatrick, es la única película a color con distribución comercial donde apareció “under a colorful array of flags” la fachada del pabellón español, en una panorámica vertical que comienza mostrando la gran bandera tricolor republicana sobre el cielo de París y termina con los visitantes de la exposición paseando por la Avenida del Trocadero [fig. 8].⁹⁹ El proceso de filmación utilizado, denominado “technicolor”, se caracteriza por producir una alta saturación en los colores, pero en el caso de la escultura de Alberto el camino vertical aparenta un tono neutro, quizá ocre o pardo, algo más oscuro en el caso de la estrella. Su comparación con los vivos colores de las banderas hace

⁹⁶ Martin 1964. Para más datos sobre los responsables de la edición—“camaradas húngaros”— y las gestiones de Dolores Ibárruri para su publicación, véase Lacasa 2017, 214-216.

⁹⁷ Lacasa 1963, 100.

⁹⁸ Se han localizado diversas tomas fotográficas a color de la exposición que muestran vistas generales de la Avenida del Trocadero, aunque desafortunadamente el detalle de la escultura de Alberto es demasiado pequeño para poder diferenciarse su color con garantías.

⁹⁹ Producida por Metro-Goldwin-Mayer en 1938, se trata de uno de los “Traveltalks” de Fitzpatrick, responsable asimismo de la voz en *off*.



Fig. 8. Fotogramas del Pabellón Español en *Paris on parade*, de James A. Fitzpatrick, 35 mm. EEUU, 1938.

evidente que en ningún caso pudo tener el color rojo intenso de la estrella comunista. Asimismo, tras una exhaustiva búsqueda han podido ser localizados otros dos films a color que muestran el exterior del pabellón español. En el primero de ellos, un documental amateur de Henri Baudin titulado *Exposition Paris 1937* (16 mm, 12'), desafortunadamente la escultura de Alberto aparece casi completamente tapada por una de las banderas de la avenida del Trocadero.¹⁰⁰ En el segundo film, de autoría anónima (16 mm, 5'), sí que aparece la parte superior de la escultura en un plano general, donde destacan la gran bandera republicana y la torre del pabellón del Vaticano. Se trata de una película de factura profesional que, por desgracia, ha perdido en buena parte el espectro del color azul [fig. 9]. En cualquier caso, su análisis detallado mediante el escaneo de los fotogramas lleva a corroborar las impresiones obtenidas en *Paris on parade*: la presencia de una tonalidad ocre neutra en el cuerpo vertical de la escultura, y de un matiz más oscuro en la estrella, cuya saturación queda muy lejos del rojo intenso que sí aparece en las banderas, en el escudo del vecino pabellón de Noruega

¹⁰⁰ Una copia de esta película se conserva en los Archives Gaumont Pathé de París (ACHBAU 34), a cuyos responsables agradezco haber podido acceder a su visualización.



Fig. 9. Fotograma completo de una vista del Pabellón Español y detalle de la escultura de Alberto. Film sin título, 16 mm. París, 1937. Colección del autor.

y en el letrero situado sobre el fotomural exterior del pabellón.¹⁰¹ Además, desde este encuadre se distingue el pájaro, de una tonalidad más oscura aún que la estrella, circunstancia que también se aprecia claramente en las fotografías disponibles en blanco y negro y que no fue tomada en consideración para la reproducción frente al Museo Reina Sofía realizada en 2001.

Conclusiones

El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella puede considerarse la obra maestra de Alberto, siendo además una de las esculturas más destacadas de la vanguardia española de los años 30. A pesar de su desaparición prematura, su recuerdo se ha mantenido vivo gracias a la pervivencia de la maqueta original –sin pájaro ni estrella– y a la reconstrucción de la escultura frente al MNCARS en el año 2001. Sin embargo, este renacer de la obra se ha visto envuelto en la misma dinámica sufrida tantas veces en vida por el escultor, donde algunos de sus admiradores –quizá

¹⁰¹ Recientemente hemos podido identificar a la autora de la imagen de este fotomural realizado por Josep Renau y que representa a unos milicianos en formación [véase fig. 1]. Se trata de la fotógrafa alemana Gerda Taro, y la toma pertenece a una serie realizada en Valencia hacia marzo de 1937, cuyos negativos se conservan en la famosa maleta mexicana de Robert Capa en el International Center of Photography de Nueva York. Por su tamaño y lugar de exhibición, constituye indudablemente la aportación más destacada de una mujer artista a la decoración del pabellón, aunque desafortunadamente Taro no llegó a verla expuesta, pues murió en Brunete el 26-07-1937. Véase Cano Díaz (en prensa).

embruados por su personalidad— sintieron la necesidad de proyectar sobre su figura la visión mitificada que tenían de Alberto, mostrándole el camino que creían debía seguir o resignificando los hitos que fue dejando en su caminar. En este sentido, el caso de Josep Renau es paradigmático, pues desde su revista *Nueva Cultura* ejerció una presión acuciante sobre el escultor para que abandonara la abstracción y practicara el arte realista bendecido por el comunismo, y más tarde reinterpretó la escultura abstracta que realizó para el pabellón coloreando su estrella con un rojo intenso y alusivo a la simbología comunista ausente en la versión original. También podrían citarse las presiones artístico-políticas de sus colegas Francisco Mateos y Antonio Rodríguez Luna todavía antes de la Guerra Civil,¹⁰² y más adelante las sufridas durante el exilio soviético, donde llegó al punto de tener que abandonar la creación escultórica para no pervertir su pensamiento artístico. Hasta su inseparable Luis Lacasa contribuyó, quizá sin pretenderlo, a crear confusión sobre su mítica escultura para el pabellón, modificando su título primigenio, sus medidas, y hasta el significado que Alberto otorgaba a la estrella que coronaba el camino del pueblo español. Y es que el título-proclama de la escultura constituye la mejor explicación para su significado, que entronca a su vez con la filosofía de Alberto expresada en sus escritos.¹⁰³ La inquietante situación social y política vivida durante la República empujó a Alberto a dejar a un lado la práctica escultórica hacia 1933 —aunque continuó realizando dibujos—, pues consideró que sin el triunfo de la “revolución económica” no era posible “la revolución del espíritu”. En su conferencia “El Arte como superación personal”, el escultor reflexionó que para esta revolución “todos los hombres y mujeres tienen que estar libertados; esto es posible si nos ponemos a trabajar todos en cosas útiles, y lo útil es trabajar en un laboratorio, taller, fábrica, campo; lo demás es engañarse a sí mismo.”¹⁰⁴ Centrado exclusivamente en la enseñanza a partir de entonces, solo el encargo para el pabellón de una España en guerra sacó a Alberto de su paréntesis escultórico, creando una obra, *El pueblo español tiene un camino, y al final, su estrella*, que sintetizaba esa idea revolucionaria que le perseguía desde hacía años: que el bienestar del pueblo en su conjunto, “la solución del hambre en España y el trabajo de todos”,¹⁰⁵ fuera finalmente alcanzada. Esta es la estrella invocada por Alberto, el final de un camino que se sustenta en una rueda de molino —el trabajo— y sube de forma sinuosa hasta alcanzar su objetivo de una forma poética y política, un “arte de lucha”.

Finalmente, sería deseable que las nuevas averiguaciones sobre el aspecto de la escultura se trasladaran en algún momento a la obra reproducida frente al Reina Sofía, y así acercar lo más posible su apariencia a la pretendida por el autor. Los testimonios recogidos, así como los materiales gráficos disponibles a color, indi-



Fig. 10. *Bailarina*, Alberto. c. 1927-29. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

can que el camino vertical habría tenido una tonalidad de un ocre neutro que contrastaba con el blanco de los surcos y las incisiones. La estrella tendría un color cercano a un marrón rojizo, y el pájaro un tono aún más oscuro, que se aproximaría al marrón pardo o al negro. Estas tonalidades se asemejarían por tanto a las de la *Bailarina* (c. 1927-1929, MNCARS) [fig. 10], uno de los escasos ejemplos conservados de piezas coloreadas de Alberto anteriores a la Guerra Civil.

La Guerra y el exilio truncaron la trayectoria ascendente del escultor toledano, que logró, no obstante, mantener su actividad artística en una esfera casi privada durante sus años en la Unión Soviética. A partir de 1970 se produjo el reconocimiento público de su figura en España, que ha traído hasta la fecha intensos avances en el estudio de su obra y su pensamiento artístico. Con todo, cabría esperar que aún puedan producirse hallazgos acerca de sus obras olvidadas y desaparecidas que abran nuevos caminos de investigación en el particular universo de Alberto.

Declaración de conflicto de intereses: El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Declaración de contribución de autoría: Emiliano Cano Díaz: conceptualización, metodología, investigación, redacción (borrador original), redacción (revisión y edición).

¹⁰² Mateos 1931, 2. Rodríguez Luna 1935, 15.

¹⁰³ Rosende Valdés 2018, 79.

¹⁰⁴ Alberto 1933, 17.

¹⁰⁵ Alberto 1933, 17.

Bibliografía

- Ait Moreno, Isaac. 2009. *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1979-1994*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Alberto. 1933. "El Arte como superación personal". *APAA. Revista de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura*, n.º 2, Madrid (F.U.E.); enero, 16-17.
- Alberto. 1935. "Carta del escultor Alberto". *Nueva Cultura*, n.º 5, Valencia, junio-julio, 13.
- Alberto. 1936. "Cuatro dibujos políticos de Alberto Sanchez". *Nueva Cultura*, n.º 11, Valencia, marzo-abril, 6.
- Alexeeva, Olga. 2012. "Los desconocidos dibujos políticos de Alberto Sánchez". En *Encuentros con los años '30*, catálogo exposición comisariada por Jornada Mendelson, 336-341. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Alix, Josefina. 1987. "El pabellón español en la Exposición Internacional de París, 1937". En *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, catálogo exposición comisariada por Josefina Alix, 10-171. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Álvarez Lopera, José. 1990. "Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 3, n.º 5, Madrid (Fundación Universitaria Española), 117-163.
- Antón, Carmen. 2022. *Visto al pasar*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Arenas, Manuel y Pedro Azara. 1986. "Entrevista a Domènec Escorsa". En *Art contra la guerra. Entorn del pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*, catálogo de la exposición, 69. Barcelona: Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona.
- Arenós, Xavier. 2017. *La presencia y la ausencia*, (catálogo de exposición). Valencia: IVAM.
- Aub, Max. 2020. *Max Aub / Buñuel. Todas las conversaciones*. Zaragoza: Gobierno de Aragón / Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Basilio, Miriam M. 2013. *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Nueva York: Ashgate Publishing.
- Bonet, Juan Manuel. 2001. "Presentación". En *Alberto 1895-1962*, catálogo de la exposición, 13-15 Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Borràs, Maria Lluïsa. 1986. "Sobrecogedor testimonio de los horrores de la Guerra Civil". *La Vanguardia*, n.º 37.699, Barcelona, 02-12-1986, 53.
- Brihuega, Jaime. 1997. "Alberto". En *Alberto Sánchez 1895-1962. Dibujos*, Catálogo de la exposición, 11-56. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Brihuega, Jaime. 2001. "Una estrella en el camino del arte español". En *Alberto 1895-1962*, catálogo de la exposición, 19-72. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Brihuega, Jaime. 2011. "Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas". En *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas*, editado por Jaime Brihuega, 11-64. Alicante: Museo de Bellas Artes Gravina.
- Cabañas, Miguel. 2007a. "El recuerdo de Josep Renau y de su actuación ante el «Guernica»". *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, (Valencia), n.º 8-9: 206-236.
- Cabañas, Miguel. 2007b. "Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí". En *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura*, catálogo de la exposición comisariada por J. Brihuega, 140-169. Valencia: Universitat de València.
- Cano Diaz, Emiliano (en prensa). "La fotografía en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París (1937)", en *V Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía (25 a 27-10-2023)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Díaz del Campo, Ramón Vicente. 2007. "«Historias» del arte español: Alberto, Ortega y El Paso". En *Referentes. Arte contemporáneo en los museos y colecciones de Castilla-La Mancha*, catálogo de la exposición (Museo de la Merced), 30-65. Ciudad Real: Empresa Pública Don Quijote de la Mancha.
- Dolç, Joan. 2001. *Cerro Testigo. Memoria de Alberto Sánchez*, (documental).
- Fernández Martínez, Horacio. 2004. "Radicalidad reconciliada. José Renau". En *Variaciones en España: fotografía y arte, 1900-1980*, catálogo de la exposición, 94-99. Madrid: La Fábrica.
- Freedberg, Catherine B. 1986. *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair*. Nueva York / Londres: Garland Publishing Inc.
- Gómez Cedillo, Adolfo. 1992. *La escultura de Alberto Sánchez*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Gómez Cedillo, Adolfo. 2001. "La estrella de cieno". En *Alberto 1895-1962*, catálogo de la exposición, 147-158. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gutiérrez Márquez, Ana. 2018. *Historia del Museo de Arte Moderno*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Jiménez-Blanco, María Dolores. 1998. "Juan de la Encina. Director del Museo de Arte Moderno". En *Juan de la Encina y el Arte de su tiempo (1883-1963)*, catálogo de la exposición, 53-72. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Julián, Imma. 1976. "El arte de guerra civil". *Cuadernos para el diálogo*, 2ª época, (Madrid), n.º 168, 17 a 23-07-1976: 57-58.
- Julián, Imma. 1993. *El cartel republicano en la Guerra Civil española*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- Labbé, Edmond. 1939. *Exposition Internationale des Arts et techniques. Paris 1937. Les sections étrangères. 1^{ère} partie*. Rapport Général. Tome IX. Paris: Ministère du Commerce et de l'Industrie, Imprimerie Nationale.
- Lacasa, Jorge y Amaya Lacasa. 2017. "Introducción". En *Sobre esto y aquello*, de Luis Lacasa, 13-57. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño.
- Lacasa, Luis. 1963. "Vida y obra ejemplares del escultor Alberto". *Realidad*, (Roma), año 1, n.º 1. sep-oct.: 95-101.
- Lacasa, Luis. 1995. "Cerca y acerca de Alberto". En *Alberto. Encuentro en Toledo, 1895-1995*, catálogo de la exposición, 59-66. Toledo: Ayuntamiento de Toledo.
- Lacasa, Luis. 2017. *Sobre esto y aquello*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño.
- Llorca Zabala, Francisco. 2009. "El tránsito ciego de la noche. Revisión de «El extraño caso del escultor Alberto Sánchez»". En *El arte del siglo xx*, coordinado por Cristina Gímez y Concha Lomba, 475-486. Zaragoza: Institución Fernando el Católico / Universidad de Zaragoza.
- Lubar, Robert S. 2001. "Política y polémica. Alberto Sanchez y la Segunda República". En *Alberto 1895-1962*, catálogo de la exposición, 171-180. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Martín, Fernando. 1983. *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Martín, Peter [Luis Lacasa]. 1964. *Alberto*. Budapest: Corvina.
- Mateos, Francisco. 1926. "El escultor Alberto". *El Socialista*, año 41, n.º 5.323, Madrid, 25-02-1926, 4.
- Mateos, Francisco. 1931. "Esculturas populares de Alberto, en el Ateneo". *La Tierra*, año 2, n.º 302, Madrid, 10-12-1931, 2.
- Mateos Rusillo, Santos M. 2023. "«Que se entreguen a su legítimo propietario». Restitución de obras de arte depositadas por el SDPAN en el Museu Nacional d'Art de Catalunya". *Locvs Amœnus* n.º 21, Barcelona. 173-190.
- Mendelson, Jordana. 2005. *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. Philadelphia: University Park, The Pennsylvania State University.
- Mendoza, Cristina. 1986. "Les obres de la guerra recuperades a Barcelona". En *Art contra la guerra. Entorn del pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*, catálogo de la exposición, 75-80. Barcelona: Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona.
- Miró, Joan. 1995. *Écrits et entretiens*. París: Daniel Lelong éditeur.
- Morán, Gregorio. 1986. *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España. 1939-1985*. Barcelona: Planeta.
- Oppler, Ellen C. 1988. *Picasso's Guernica*. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company.
- Pérez Escolano, Víctor, Vicente Lleó, Antonio González Cordó y Fernando Martín. 1976. "El pabellón de la República Española

- en la Exposición Internacional de París, 1937". En *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, catálogo de la exposición, 26-44. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Renau, Josep. 1977. "Notas al margen de Nueva Cultura". En *Nueva Cultura*, introducción a la edición facsimilar, xii-xxiv. Vaduz: Topos Verlag AG.
- Renau, Josep. 1980. *Arte en peligro. 1936-39*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, Fernando Torres Editor.
- Renau, Josep. 1981. "Connotaciones testimoniales sobre el «Guernica»". En *Guernica-Legado Picasso*, catálogo de la exposición, 8-22. Madrid: Ministerio de Cultura / Museo del Prado / Casón de Buen Retiro.
- Renau, Josep. 1982. "Albures y cuitas con el Guernica y su madre". *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, n.º 13, Valencia, 20-27.
- [Renau, Josep y Francisco Carreño]. 1935a. "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto". *Nueva Cultura* 2, febrero, 3-6.
- Renau, Josep y Francisco Carreño. 1935b. "Los artistas y «Nueva Cultura»". *Nueva Cultura* 5, junio-julio, 13-14.
- Robles Vizcaino, Socorro. 1974. "Aportaciones sobre Alberto". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 11, fasc. 21, Granada, 208-241.
- Rodríguez Luna. 1935. "Carta del pintor R. Luna a Alberto". *Nueva Cultura*, n.º 5, Valencia, junio-julio, 15.
- Roig, Joan [Francesc Vicens]. 1965. "El extraño caso del escultor Alberto Sánchez". *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, n.º 2. París, agosto/septiembre, 123-125.
- Rosende Valdés, Andrés A. 2018. "Alberto Sánchez: la palabra y la escultura". *Goya*, n.º 362, Madrid, enero-marzo, 68-83.
- Sambricio, Carlos. 2014. "Luis Lacasa vs José Luis Sert: El Pabellón de España en la Exposición de 1937". En *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales. 1929-1975*, catálogo de la exposición, 61-80. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Sánchez Sancha, Alcaén. 2017. "Luis Lacasa y Alberto Sánchez. Datos sobre una amistad". En *Sobre esto y aquello*, de Luis Lacasa. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño.
- Vaamonde, José Lino. 1973. *Salvamento y protección del Tesoro Artístico español*. Caracas: Talleres de Cromotip.