

Pancho Lasso. **Primer escultor de Lanzarote**

Arminda Arteta Viotti



Pancho Lasso. Primer escultor de Lanzarote

Arminda Arteta Viotti

Fotografías

CABILDO DE LANZAROTE

Presidenta

María Dolores Corujo Berriel

CENTROS DE ARTE, CULTURA Y TURISMO

DEL CABILDO DE LANZAROTE

Consejero delegado

Benjamín Perdomo Barreto

Directora de Arte y Producción Cultural

María José Alcántara Palop

PUBLICACIÓN

Edita

Centros de Arte, Cultura y Turismo del Cabildo de Lanzarote
con la colaboración de Dirección General de Patrimonio Cultural
del Gobierno de Canarias

Coordinación

Museo Internacional de Arte Contemporáneo

MIAC - Castillo de San José

Armind Arteta Viotti

Vanessa Rodríguez González

Coordinación editorial

María José Alcántara Palop

Víctor García Moreno (Dpto. de Producción Cultural
y Educativa CACT)

Edición y textos

Armind Arteta Viotti

Diseño y maquetación

Vanessa Rodríguez González

© Centros de Arte, Cultura y Turismo. Cabildo de Lanzarote

© Textos: Armind Arteta Viotti

© Fotografías: sus autores

© Diseño: Vanessa Rodríguez González

Archivo de Alberto Lasso Clavijo

Archivo de fotografía histórica de Canarias. Cabildo de Gran Canaria. Fedac

Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Archivo Fotográfico Rojas-Hernández

Alexis Arteta

Ayuntamiento de Arrecife

Biblioteca Digital memoriademadrid

BRUTO estudio (Nico Melián y Joaquín Vera)

Colección Bonmatí-Lasso

Colección CAAM-Cabildo de Gran Canaria

Colección Familia de Heraclio Niz

Colección Familia Matallana

Colección Rosario Lasso

Rafael Ángel Domínguez

Escuela de Arte Pancho Lasso (Lanzarote)

Fondo privado Agustín de la Hoz. Ayuntamiento de Arrecife

Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia

Fundación César Manrique

JABLE. Archivo de prensa digital de la ULPGC

Jardín de Aclimatación de La Orotava-Instituto Canario de Investigaciones Agrarias (ICIA)

Memoria digital de Lanzarote

Chaxiraxi Morales García

Museo Arqueológico Nacional

Museo Casa de la Moneda, Madrid

Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC (Lanzarote).

Clara Suárez Bonilla

Agradecimientos

La realización de este libro no habría sido posible sin el apoyo incondicional y la infinita generosidad de Rosalía Lasso Berki, Alejandro Bonmatí Lasso y Jesús Bonmatí Galván.

Asimismo, la autora desea manifestar su especial gratitud hacia Fernando Ruiz Gordillo, por compartir sus conocimientos y, sobre todo, su pasión por Pancho Lasso.

De igual manera, muestra su profundo agradecimiento a las siguientes personas y entidades: Santiago Alemán Valls, Axioma. Laboratorio de mediación artística, José Ramón Betancort Mesa, Centro de Datos del Cabildo de Lanzarote, Francisco Hernández Delgado, Alberto Lasso Clavijo, Alberto Lasso Hernández, Museo Casa de la Moneda de Madrid, Francisco Ostio Hernández, Ana María Quesada Acosta, Zebensuí Rodríguez Álvarez, María Dolores Rodríguez Armas, Dunia Rodríguez Cabrera, María Luisa Vico Nieto.

A Rosalía Lasso, quien siempre
luchó por reparar esa injusticia
histórica que es el olvido.

Introducción	7
1. Arrecife 1904-1926: la gestación de un sueño	8
2. 1926-1929: en el Madrid de los Ibéricos	15
3. 1929-1939: la aventura vallecana	24
3.1. Origen, integrantes y cronología de la Escuela de Vallecas	24
3.2. El paisaje y la prehistoria en la estética vallecana	26
3.3. Características formales de la poética vallecana	28
3.4. Pancho Lasso y la Escuela de Vallecas	30
3.5. Contexto canario: la Escuela Luján Pérez	49
4. Lanzarote 1939-1946: punto de inflexión	52
4.1. Encuentro Lasso-Manrique	59
4.2. El giro definitivo hacia el realismo	65
5. 1947-1973: oscuridad y renacimiento	74
5.1. El arte de la medalla	77
Relación de Pancho Lasso con la medalla	79
5.2. La pintura	88
5.3. Encargos para Lanzarote	91
Bibliografía	93
Cronología	101

Introducción

Francisco Lasso Morales —popularmente conocido como *Pancho* Lasso— fue el primer y más importante escultor nacido en Lanzarote. Gracias a una beca, pudo formarse en Madrid, llegando a ser parte muy activa de uno de los movimientos de vanguardia más significativos del arte español de preguerra: la Escuela de Vallecas.

A lo largo de su dilatada carrera, desarrolló diversos géneros —escultura, dibujo, medalla y pintura— en distintos lenguajes —neocubismo, surrealismo telúrico, realismo popular...—, pero siempre sin perder una coherencia artística e ideológica basada, fundamentalmente, en la unión de dos principios esenciales: el compromiso social y el amor hacia su isla natal, fuente inagotable de inspiración.

Hasta ahora, muy pocos trabajos historiográficos se han ocupado de su figura¹. Quizá su propio carácter humilde e introvertido, reacio a la exhibición pública², le hicieron estar a la sombra de otros artistas. Otro factor que contribuyó a este desconocimiento fue la desaparición de buena parte de su obra surrealista, realizada en materiales muy frágiles, como el barro o la escayola, debido a la escasez de medios económicos³.

Sin embargo, Pancho Lasso fue un creador muy destacado no solo del panorama insular y regional, sino también del movimiento de renovación que se gestó en el Madrid anterior a la Guerra Civil, jugando, de este modo, un papel fundamental en el tránsito a la contemporaneidad artística de Canarias.



▲ Pancho Lasso en la década de 1960. Autor desconocido. Archivo de Alberto Lasso Clavijo.

1 Uno de los primeros historiadores en interesarse por Lasso fue Valeriano Bozal (1967), quien lo menciona, muy brevemente, en relación a la Escuela de Vallecas y al realismo social. El primer análisis profundo de su obra lo realiza Carlos Pérez Reyes en su tesis *Escultura canaria contemporánea* (1984). Otros investigadores que han contribuido en gran medida a reparar ese injusto olvido han sido Fernando Ruiz Gordillo, Josefina Alix y Eugenio Carmona, autores de los textos del catálogo de la exposición *Pancho Lasso. Retrospectiva*, organizada por la Fundación César Manrique en 1997. También Jaime Brihuega ha incorporado a Lasso en diversos estudios sobre la Escuela de Vallecas.

2 Agustín de la Hoz explicaba así el desconocimiento de su figura: «También es verdad que a mantener esa situación pueblerina contribuía en gran medida la humilde sencillez de Pancho, tan tímido siempre, tan reservado, y, sobre todo, tan educado y tan buena persona, voluntariamente resignado a soportar la absurda y sabejilla incompreensión de su propia gente» (HOZ, Agustín de la: «Un vanguardista lanciloteño: Pancho Lasso III», *Lancelot*, Lanzarote, 2 de enero de 1988, p. 30).

3 Además, según información de su hija Rosalía, muchas de estas obras fueron destruidas por falta de espacio al mudarse Lasso con su familia a su hogar de la madrileña calle Vara del Rey.



1. Arrecife 1904-1926: la gestación de un sueño

Las escasas publicaciones que han abordado la figura de Pancho Lasso suelen comenzar, como hemos hecho nosotros, haciendo hincapié en la idea de que fue el primer escultor nacido en Lanzarote. A continuación, suele apuntarse lo insólito que resulta este hecho a tenor de la inexistencia de una tradición artística fuerte en la isla. ¿Cómo es posible que, en un medio marcado por una naturaleza tan hostil, donde las cíclicas sequías y hambrunas —con sus consecuentes emigraciones— marcaban el devenir de sus gentes, pudiera surgir un espíritu artístico? Las posibles explicaciones son múltiples.

En primer lugar, Pancho Lasso poseía una especial sensibilidad. Niño introvertido, examinaba con asombro todo lo que le rodeaba, prestando enorme atención a los trabajos y juegos de los mayores. En una isla sin excesivos alicientes, los objetos que los barcos de la Primera Guerra Mundial depositaban en las costas, como maderas, botes o bidones de alcohol, también hacían las delicias de mentes tan curiosas como la suya⁴.

▲ Pescadores en el Charco de San Ginés (Arrecife), c. 1915-20. Postal de Joaquín González Espinosa. Archivo de fotografía histórica de Canarias. Cabildo de Gran Canaria. Fedac.

4 LASSO, Pancho: «Autoanálisis», en catálogo de la exposición *Pancho Lasso. Retrospectiva*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1997, p. 235. Hacia 1966, Pancho Lasso escribió memorias que fueron seleccionadas y editadas por Josefina Alix para el catálogo de la mencionada exposición. Constituyen un magnífico documento para conocer de primera mano su obra y su pensamiento.

◀ Coladas volcánicas de Tahíche (Lanzarote). Fotografía de Chaxiraxi Morales García.



No obstante, si en su infancia existió una fuente de inspiración especialmente evocadora, esta fue, sin duda, el paisaje y las gentes trabajadoras de Lanzarote, verdadero *leitmotiv* de toda su carrera artística. Recordaba con cariño sus paseos infantiles a una finca de Tahíche: «Para mí era un gran deleite ver las labores del campo, correr y ver la vida vegetal, no perdía ni un domingo»⁵.

Esta particular sensibilidad se vio correspondida con unas magníficas aptitudes técnicas y artísticas, con un «instinto místico de lo plástico»⁶, que hicieron que en 1918 tomara la decisión de matricularse en la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife. Este centro, creado en 1913 con el objetivo de instruir a los obreros y artesanos de la isla⁷, fue el primer contacto directo de Lasso con el arte. Sin embargo, la escuela carecía de medios y profesores cualificados, por lo que su formación fue, en gran medida, autodidacta. No obstante, las piezas realizadas en estos años —en su mayoría bustos de familiares y amigos— reflejan unas dotes técnicas y un saber hacer muy prometedores.

Por otro lado, una mirada retrospectiva al árbol genealógico de la familia Lasso nos delata la existencia de una tradición artesanal. Así, desde al menos mitad del siglo XIX se suceden los parientes vinculados al mundo de los oficios y la artesanía, como su tío Ildefonso Lasso de la Torre —destacado ebanista, artífice del antiguo Quiosco de la Música de Arrecife—, hasta llegar a los propios padres de Pancho —Alberto Lasso y Rosalía Morales—, zapateros de profesión. Aunque no podemos medir con exactitud la influencia ejercida, lo cierto es que el trabajo artesanal no solo no le era

▲ Las mismas coladas volcánicas que tanto impresionaron a Lasso durante su niñez fueron inmortalizadas por el geólogo alemán George Hartung a mediados del siglo XIX, tras su visita a Lanzarote.

Ilustración publicada en el libro de Georg Hartung *Die geologischen Verhältnisse der Inseln Lanzarote und Fuerteventura* (1857). Imagen cedida por el Jardín de Aclimatación de La Orotava-Instituto Canario de Investigaciones Agrarias (ICIA) y digitalizada por la Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.



▲ Primer sello de la Escuela de Artes y Oficios de Lanzarote.

5 *Ibidem*, p. 235.

6 *Ibidem*, p. 214.

7 Esta institución, pionera en la educación insular, ha sido ampliamente estudiada por Dolores M. González Borges en su libro *Escuela de Arte Pancho Lasso. 100 años de enseñanzas artísticas en Lanzarote*, publicado por el Ayuntamiento de Arrecife en 2016.



▲ Muelle de las cebollas (Arrecife), con el antiguo Quiosco de la música, década de 1910. Colección de la familia Matallana. www.memoriadelanzarote.com.

▶ Pancho Lasso quiso inmortalizar con este busto la hazaña realizada por el aviador Ramón Franco, quien a bordo del *Plus Ultra* logró cruzar, por primera vez, el Atlántico Sur con un único avión. Ante el fervor popular causado por este acontecimiento, varias escuelas de la isla solicitaron copias de la obra. *Busto de Ramón Franco*, c. 1926. Yeso, tamaño natural. Ayuntamiento de Arrecife (Lanzarote).



▶▶ *Muchacho de pie*, c. 1922. Yeso, 53 x 14 x 17 cm. Escuela de Arte Pancho Lasso (Lanzarote).

▶ Pancho Lasso y su hermana María en 1925. Fotografía de Aquiles Heitz Augier. Archivo de Alberto Lasso Clavijo.



ajeno, sino que suponía una constante en su vida y tradición familiar, que bien pudo haber actuado como germen del gran escultor que con el paso de los años llegaría a ser⁸.

Sin embargo, es posible que, a pesar de lo expuesto hasta ahora, Pancho Lasso no se hubiese convertido en el artista que fue de no haber entrado en contacto con Aquiles Heitz. Definido por nuestro creador como «hombre culto y bueno»⁹, Heitz fue un fotógrafo de origen francés que recorrió Canarias entre 1908 y 1913 proyectando cine con su cámara portátil, marchando posteriormente a Sudamérica, con el objetivo de realizar reportajes fotográficos que sirvieran como inspiración para ambientaciones cinematográficas de la compañía Gaumont. En 1917, tras una serie de problemas ocasionados en el marco de la Primera Guerra Mundial que le impidieron regresar a París, volvió a Lanzarote, donde en 1922 se casó con María Lasso, hermana de Pancho, por entonces un joven de apenas 18 años.

En Arrecife monta el Estudio de Fotografía Artística Velox, al tiempo que desarrolla otras facetas creativas. Por un lado, continúa proyectando cine, y además asesora a Francisco Sáenz Infante —promotor del Salón Díaz Pérez— en el arte de la proyección. Por otro lado, dedica gran parte de su tiempo a otra de sus inquietudes: el teatro¹⁰. La familia Lasso conserva fotografías que muestran unos elaborados decorados y maquillajes que él mismo realizaba, enseñando a los aficionados todas las técnicas y trucos necesarios.

No resulta difícil imaginar los positivos efectos que un personaje de tales características pudo ejercer sobre Pancho Lasso. En primer lugar, supuso su primer contacto directo con la cultura y el arte europeos. En segundo lugar, el rico legado fotográfico de Heitz pone de manifiesto el gran interés que sentía hacia los paisajes de Lanzarote, seducido, probablemente, por el exotismo de sus parajes y sus gentes. Así, además de las conocidas imágenes de Arrecife y los retratos de sus ciudadanos, se conservan también fotografías de gran belleza de pueblos como Tinajo o San Bartolomé, o de enclaves singulares como los Jameos del Agua. Quizá el propio Pancho lo acompañaba en sus paseos. Todo ello, lejos de pasar desapercibido, debió dejar en él una



◀ Retrato de Aquiles Heitz Augier en 1924. Fotografía de María Lasso Morales. Archivo de Alberto Lasso Clavijo.

**FOTOGRAFIA
ARTISTICA
“VELOX”
DE
AQUILES HEITZ
Grupos, Postales, Reproducciones
Ampliaciones al contado y a plazos
Leony Castillo 34.**

◀ Publicidad del estudio fotográfico de Aquiles Heitz en Arrecife, recogido en el periódico *Lanzarote* en 1926. Documentación obtenida en JABLE. Archivo de prensa digital de la ULPGC.

8 Información aportada por Alberto Lasso Hernández, arquitecto y fotógrafo —sobrino nieto de Pancho Lasso— que está llevando a cabo una investigación sobre la figura de Aquiles Heitz.

9 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.* p. 234.

10 ARROCHA, M. y MARTÍNEZ, J.: «Historia breve de los cines en Lanzarote (y Fuerteventura)», en CARNERO, A. y PÉREZ J. (eds.), *El cine en Canarias. Una revisión crítica*, T y B Editores, Las Palmas, 2011, p. 90.



huella imborrable y latente, quizá no visible en su primera etapa de formación como artista, pero que sin duda eclosionó durante su periodo vallecano, como analizaremos más adelante.

Por último, cabe destacar el apoyo que Heitz siempre ofreció a Lasso en su sueño de convertirse en escultor: «Me ayudó mucho con sus objeciones sobre el arte, su cultura me alentaba, como yo luego he alentado y aliento a todos cuantos he tropezado en el camino del arte»¹¹. A buen seguro, Aquiles Heitz constituyó un soplo de aire fresco no solo para el joven Lasso, sino para toda la sociedad arrecifeña en general, jugando un destacado papel cultural que aún no ha sido valorado en su justa medida.

Con todos estos condicionantes como telón de fondo, y gracias a su infatigable espíritu de sacrificio, el dos de octubre de 1925 Pancho Lasso es nombrado profesor interino de Modelado y Vaciado de la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife, al quedar vacante una plaza docente¹². No obstante, debe compaginar este trabajo con su oficio de peluquero, ya que desde el fallecimiento de su padre en 1920 llevaba el peso de la

▲ Lasso con sus esculturas en 1924. Fotografía de Aquiles Heitz Augier. Archivo de Alberto Lasso Clavijo.

11 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.*, p. 234.

12 *Libro de Actas de la Junta de Profesores de la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife*, nº 3, tomo I.



◀
Pancho Lasso
junto a su autorretrato,
1926.
Fotografía de Aquiles
Heitz Augier.
Archivo Bonmatí-Lasso
(Madrid).

economía familiar. En esta época realiza, por encargo, obras de corte académico que despiertan el interés de los vecinos de Lanzarote¹³, llegando a celebrar una exposición con sus esculturas en el estudio fotográfico de su cuñado.

Su buen hacer se ve recompensado en 1926, cuando, gracias al apoyo de la intelectualidad insular, el Cabildo le concede una pensión para ir a estudiar a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, convirtiéndose así en el primer artista becado de Lanzarote.

13 Así se referían a él en la prensa local:

De día en día nos sorprende con un avance en su difícil carrera, ya las formas rígidas van adquiriendo el lento, solemne movimiento interior que aunque cristalizado en exterior reposo nos dice que allí hay un alma con todos sus tormentos e inquietudes, ya el barro se va haciendo carne, ya el mármol va perdiendo su natural dureza y frialdad, ya nos parece que el misterio ha sido desflorado, que lo que la lengua calla lo van diciendo las manos hábiles, acaso no esté lejano el día en que también las manos callen y hable por sí la estatua nacida al soplo creador del artífice que en ella nos parece que no posaron manos humanas, sino las lenguas de fuego de la inspiración (DIÓGENES: «Don Francisco Lasso Morales», *Lanzarote*, 13 de junio de 1926).

2. 1926-1929: en el Madrid de los Ibéricos

El 17 de septiembre de 1926, Lasso llega a Madrid y se matricula como alumno libre en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Ansioso por aprender y por hacerlo de la manera más rápida posible¹⁴, se matricula también en la Escuela de Artes y Oficios en el turno de noche y acude al taller del imaginero Ángel Garzón para aprender la talla en madera, material que llegó a dominar con brillantez¹⁵. En el taller de este interesante personaje, miembro de la CNT y poeta libertario, coincidiría con el escultor Baltasar Lobo, que por ese entonces también aprendía allí huyendo del academicismo arcaico de la Escuela de San Fernando¹⁶. Además de esta formación técnica, frecuenta los museos de El Prado, de Reproducciones Artísticas y el Arqueológico¹⁷.

Llega a la capital en un momento trascendental para el arte español, una época de transición y de gran efervescencia cultural. Desde comienzos de la década de 1920, existían en Madrid núcleos inquietos de artistas y literatos que, reunidos en torno a tertulias y a la Residencia de Estudiantes, luchaban por sacar a España del marasmo cultural en que se encontraba. Estas iniciativas desembocaron en la celebración, en



14 «No podía desperdiciar ni un minuto ya que disponía de poquísimo tiempo para hacerme “artista”, en un año tenía que ser escultor» (LASSO, Pancho [1997], *op. cit.*, p. 236). Finalmente, la beca del Cabildo se le prorrogó hasta el 30 de septiembre de 1929 (Actas de pleno del Cabildo de Lanzarote, 28-11-1928).

15 Esta formación artesana le sería de gran utilidad a lo largo de su vida, especialmente en los momentos más duros económicamente, en los que trabajó como ayudante de varios imagineros de renombre, como José Fernández-Andes o Coullaut-Valera.

16 RODRÍGUEZ, Emma: «Biografía», en catálogo de la exposición *Baltasar Lobo*, IVAM, Valencia, 2011, p. 40.

17 «La clase de Historia, por su monotonía y falta de formas pedagógicas, me aburría, pero contribuía con el Museo Arqueológico a encontrar el origen del arte que es el de la vida del hombre» (LASSO, Pancho [1997], *op. cit.*, p. 217).

▲ Lasso con un compañero en la Academia de San Fernando de Madrid, 1927. Archivo Bonmatí-Lasso (Madrid).

1925, de la *I Exposición de Artistas Ibéricos*, donde un nutrido y heterogéneo grupo de creadores (Dalí, Bores, Torres García, Moreno Villa, Alberto Sánchez, Barradas o Palencia, entre otros), exhibió sus obras con el objetivo de superar el caduco academicismo imperante. Al mismo tiempo, firmaron un manifiesto en el cual reivindicaban la necesidad de crear circuitos de exposición y de promocionar el arte moderno¹⁸.

Había en esos años un fuerte deseo de renovación, sucediéndose las exposiciones, manifiestos, revistas, grupos, galerías, etc., conviviendo corrientes artísticas tan dispares como el *art déco*, futurismo, ultraísmo, realismo, neocubismo o surrealismo, todas ellas en busca de un *arte nuevo*. Pocas semanas después de la celebración de la exposición de los Ibéricos, Ortega y Gasset publicaba su manifiesto *La deshumanización en el arte*, que tanta repercusión tendría para los artistas de la época.

En el terreno literario, un conjunto de poetas trabajaba en la misma línea de renovación, buscando una síntesis entre tradición española y vanguardia internacional: la *Generación del 27*. Pedro Salinas, Rafael Alberti, García Lorca o Miguel Hernández eran algunos de los componentes de este grupo, cuya primera manifestación pública tuvo lugar en el Ateneo de Sevilla en 1927, durante la celebración del homenaje a Góngora por el tercer centenario de su muerte.

Imagen de la calle Real de Arrecife (Lanzarote) a comienzos del siglo XX. Postal de Joaquín González Espinosa, c. 1915-20. Archivo de fotografía histórica de Canarias. Cabildo de Gran Canaria. Fedac.



Esta agitación cultural generaba en Lasso emociones encontradas: por un lado, experimentaba una enorme ilusión y deseos de hallar su propio camino, mientras que, al mismo tiempo, le embargaba una sensación de analfabetismo artístico que le hacía sentirse en «gallinero ajeno». Reconocía que:

▲ Entrada a la Gran Vía de Madrid, c. 1921-33. Postal de Grafos. Madrid. Museo de Historia – Biblioteca Digital memoriademadrid

Había entrado en el mundo del arte como entra un habitante de otro planeta, sin derecho a opinar (...), el ambiente del nuevo mundo me agobiaba, no sabía desde ese mundo dar la justa interpretación a lo que era plástica, ritmo, creación, bello, feo,

18 Con estas palabras se expresaba este grupo de creadores: Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación en ocasiones, porque no se organizan en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce (recogido en PÉREZ, Javier: «Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos», *Archivo Español de Arte*, nº 76, 2003, p. 179).

volumen, línea, planos, matiz, tintes, decadente, estética, putrefacto, artístico, arabesco, barroco, plateresco, etc., etc. No sabía lo más elemental¹⁹.

Para digerir esta maraña de ideas resulta fundamental su asistencia a las tertulias del Café de Oriente, a las que definió como «una clase de introducción como artista en el mundo del arte»²⁰. Este mítico establecimiento, emplazado en la Puerta de Atocha, era centro de debate de esos creadores plásticos y literarios que estaban llevando a cabo la renovación artística en España. Y es precisamente allí donde conoce al escultor toledano Alberto Sánchez. Nueve años mayor que él, ambos tenían muchos aspectos en común: orígenes humildes, formación artesanal, dedicación a oficios ajenos al arte —Alberto panadero y él peluquero—, e ideales marxistas. Enseguida surge entre ellos una entrañable amistad: «Era el maestro, y como maestro captó en mí al provinciano que podía incorporarme a nuevas tendencias plásticas ya que no traía ninguna clase de estilo»²¹. Efectivamente, desde ese momento se fragua una relación que ha sido interpretada como de maestro-alumno, comparable a la que existió entre Rafael Barradas y el propio Alberto años antes en el mismo Café de Oriente²².

Ya más seguro de sí mismo gracias a la formación técnica que va adquiriendo y al apoyo que para él supone la amistad con Alberto y otros artistas, Lasso comienza a crear obras que participan de ese espíritu renovador:

Ya tengo un poco de luz; ya tengo escuela y esa pesadumbre mental, ese barullo de nombres, palabras y formas, las empiezo a digerir, le voy añadiendo por qué y para qué, unas veces acertadas y otras falta de conocimientos más justos, más amplios. Eso es el Arte, unos estudios sin meta, pero sí con origen y misión²³.



▲ *Mujer sentada de espaldas en una silla, c. 1927.*
Lápiz sobre papel,
22 x 16 cm.
Colección Bonmati-Lasso
(Madrid).

19 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.*, p. 219.

20 *Ibidem*, p. 236.

21 *Ibidem*, p. 237.

22 A pesar de la estrecha relación que existió entre ambos, Alberto Sánchez no mencionó a Lasso en ninguno de sus escritos. Hacia 1932, tras recibir el toledano un puesto como profesor de dibujo en El Escorial, la relación se enfrió y parece que acabó desapareciendo, pues Rosalía Lasso afirmaba que no volvió a existir contacto entre ellos en los años posteriores. Los motivos de este distanciamiento son, hasta ahora, desconocidos; tal vez diferentes puntos de vista o algún posible enfrentamiento por causas que ignoramos, si bien Lasso lo achacaba al hecho de que ambos siguieron caminos distintos en lo económico. En cualquier caso, se trató de una estrecha amistad que dio importantes frutos en lo artístico.

23 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.*, p. 219.



▼ Alberto Sánchez,
Café de Atocha, 1924.
Lápiz y tinta sobre papel,
28,5 x 29,5 cm.
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía.



◀◀
Hombre con perro
(Alberto Sánchez),
c. 1929-1930.
Obra desaparecida.

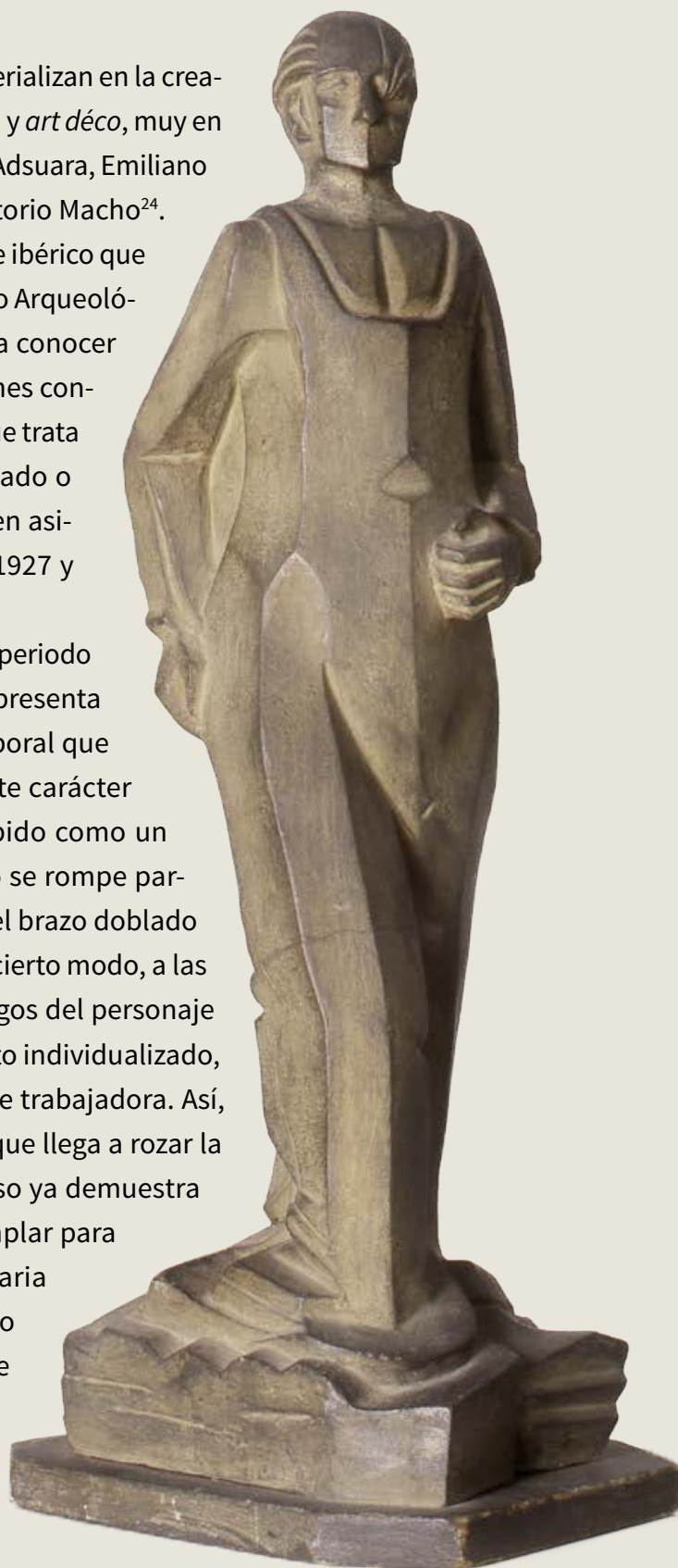
◀ Alberto Sánchez,
Carretero vasco, c. 1923-25.
Escayola patinada,
51 x 13,5 x 13,8 cm.
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía.

▼ Pancho Lasso
y Alberto Sánchez
en Madrid, c. 1927-29.
Archivo Bonmatí-Lasso
(Madrid).



En el terreno plástico, estas palabras se materializan en la creación de esculturas *a planos*, de corte neocubista y *art déco*, muy en sintonía con las que realizaban Alberto, Capuz, Adsuara, Emiliano Barral o Cristino Mallo y, con anterioridad, Victorio Macho²⁴. En ellas también es posible ver el influjo del arte ibérico que observa durante sus frecuentes visitas al Museo Arqueológico, y del arte egipcio, que se estaba dando a conocer por esos años²⁵. Obras de pequeñas dimensiones concebidas como bloques arquitectónicos en los que trata de «suprimir el sentimentalismo, lo pronunciado o exagerado del asunto»²⁶. Con este lenguaje bien asimilado, expone en los Salones de Otoño de 1927 y 1929, con distinta suerte de críticas.

Una de las obras más sorprendentes de este periodo es el *Obrero caminando*. Realizado en 1929, representa a un trabajador equipado con su uniforme laboral que avanza en actitud triunfal. Dotado de un fuerte carácter geométrico, está ejecutado a planos, concebido como un bloque arquitectónico, si bien ese hieratismo se rompe parcialmente con la línea ondulante del cabello, el brazo doblado y la pierna adelantada, postura que evoca, en cierto modo, a las composiciones futuristas de Boccioni. Los rasgos del personaje no son relevantes, pues no se trata de un retrato individualizado, sino de la representación simbólica de la clase trabajadora. Así, el rostro presenta una depuración de formas que llega a rozar la abstracción. Esta obra, en donde Pancho Lasso ya demuestra un estilo propio y original, es una pieza «ejemplar para la filiación vanguardista de la escultura canaria durante el siglo XX»²⁷ y constituye, además, uno de los primeros ejemplos de representación de temática social de Canarias.



24 Afirma Agustín de la Hoz que el crítico Juan de la Encina, a quien Lasso habría conocido a través de Ángel Guerra y de José Barón Tresguerra -lanzaroteños residentes en Madrid- le había regalado una monografía sobre Victorio Macho (HOZ, Agustín de la [1988], *op. cit.*, p. 16).

25 Como ha apuntado la doctora Alix, en 1928 Howard Carter dio una conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid sobre sus hallazgos en la tumba de Tutankhamon y además se pronunciaron otras disertaciones sobre el arte ibérico, maya y mesopotámico que, a buen seguro, causaron un gran impacto en Lasso (ALIX, Josefina: «El eje Lanzarote-Vallecas-Lanzarote», en catálogo de la exposición *Pancho Lasso. Retrospectiva*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1997, p. 38).

26 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.*, p. 222.

27 ALLEN, Jonathan: «Imágenes para un siglo. Obrero caminando, 1929», *Canarias 7, Cultura/Espectáculos*, Las Palmas, 3 de mayo de 1999, p. 79.

▲ *Obrero caminando*, c. 1929. Cemento, 69 x 25 x 22,5 cm. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC (Lanzarote).



▲
Obrero caminando, c. 1929.
Cemento, 69 x 25 x 22,5 cm.
Museo Internacional
de Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote).



▲
Muchacha de pie, 1927.
Madera de ébano,
48,5 x 13 x 11 cm.
Museo Internacional
de Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote)



▲ *Vieja sentada*, 1928.
Madera, 70 x 28 x 30 cm.
Museo Internacional
de Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote).



▶ *Dama sedente
del Cerro de los Santos*.
Museo Arqueológico
Nacional. Inv. 7601.
Fotografía de Ángel
Martínez Levas.





◀
Monumento al mar, c. 1929.
Cemento, 72 x 40 x 67 cm.
Museo Internacional
de Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote).

◀◀
*Boceto
de Monumento al mar
(al Marino)*, c. 1927-29.
Lápiz sobre papel,
30 x 24 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).

▼
Monumento a Ángel Guerra,
c. 1929.
Obra desaparecida.



3. 1929-1939: la aventura vallecana

En 1929 se le retira la beca del Cabildo, por lo que retoma su oficio de peluquero y comienza a trabajar como sacador de puntos de un imaginero sevillano llamado José Fernández-Andes, autor de esculturas religiosas y piezas procesionales tan conocidas como el *Cristo del Gran Poder* de la parroquia de Santa Cruz de Madrid. A pesar del poco tiempo libre de que dispone, se entrega sin descanso al arte, tratando de asimilar las nuevas corrientes que van surgiendo sin cesar. Su obra entonces comienza a dar un sorprendente giro hacia formas cada vez más originales y depuradas, que tendrán su máxima expresión en los años de la Segunda República.

Todo ello sucede en el marco de lo que se ha dado en llamar la *Escuela de Vallecas*, un momento tan brillante como confuso de la historia del arte español. Es por este motivo que, antes de desarrollar esta fecunda etapa creativa del escultor lanzaroteño, creemos conveniente aclarar algunos aspectos habitualmente difusos o mitificados de este movimiento²⁸.

3.1. Origen, integrantes y cronología de la Escuela de Vallecas

El término *Escuela de Vallecas* fue acuñado por primera vez en 1960 por Alberto Sánchez, cuando dictó sus memorias a su cuñado Luis Lacasa, quien las publicaría —bajo el pseudónimo de Peter Martin— cuatro años más tarde en Budapest. Recordemos las palabras textuales de Alberto acerca de la mítica fundación de la escuela:

Palencia y yo quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París. Durante un período bastante largo, a partir de 1927, más o menos, Palencia y yo nos citábamos casi a diario en la Puerta de Atocha, hacia las tres y media de la tarde, fuera cual fuese el tiempo. Recorríamos a pie diferentes itinerarios; uno de ellos era por la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde de Bajo; y sin cruzar el río Manzanares, torcíamos hacia el Cerro Negro y nos dirigíamos hacia Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado de Almodóvar, al que bautizamos con el nombre de ‘Cerro Testigo’ porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español (...) Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla. Nos parecía que lo que contemplábamos desde lo alto del cerro no había sido todavía realizado por ningún pintor (...) De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos

28 Hasta bien entrada la década de 1980, la mayor parte de los estudios sobre la Escuela de Vallecas se centró en la *Segunda Escuela*, aquella que Benjamín Palencia puso en marcha tras la Guerra Civil con jóvenes artistas como Álvaro Delgado, Gregorio del Olmo o Francisco San José, y que se desarrollaría, sin el mismo ímpetu que la primera, hasta 1942.

En las últimas décadas varios historiadores, entre los que cabe citar a Jaime Brihuega, Eugenio Carmona, Juan Manuel Bonet o Carmen Pena, se han preocupado por descifrar las verdaderas claves de la Escuela de Vallecas.

a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera cualidades plásticas (...)
Al campo de acción del cerro de Vallecas acudía, a veces, Palencia con Rafael Alberti, Caneja, Maruja Mallo y otros. Conmigo llegaba de vez en cuando un grupo de estudiantes de Arquitectura (Segarra, Moreno, Vivanco, Rivaud)²⁹.

Según lo expuesto por Alberto, habría sido una escuela artística fundada por Benjamín Palencia y por él mismo en torno a 1927. Sin embargo, las últimas investigaciones coinciden en señalar que no fue una *escuela* en sentido estricto, sino una experiencia estética de gran fuerza, llevada a cabo por artistas y literatos que compartían la misma voluntad creadora y bebían de los mismos aires de renovación, de ahí que ya muchos prefieran hablar de la *Poética de Vallecas*. Así, la nómina de creadores que en algún momento estuvo en sintonía con este universo vallecano es amplísima: Rodríguez Luna, Moreno Villa, Lekuona, Ferrant, Luis Lacasa, Maruja Mallo, Díaz Caneja, García Lorca, Alberti, Neruda, Miguel Hernández, y un largo etc., en los que se daba una «asombrosa identidad poética, y hasta física, entre palabra, forma y materia»³⁰. Eugenio Carmona ha definido esta experiencia como un «desiderátum», una «necesidad de afirmar o de concretar en un nombre un momento creativo vivido con especial intensidad y dotado de una potente cualidad generadora y transformadora»³¹.



▲ Cerro Almodóvar.
Fotografía de Rastrojo
(D•ES) - Trabajo propio,
CC BY-SA 3.0,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2659535>

Con respecto a la fecha de inicio de esos paseos por Vallecas y las afueras de Madrid —y que después se extendieron a otras zonas castellanas, como Toledo—, la mayor parte de los estudios habla de 1927 como año inaugural, basándose para ello en los relatos de Alberto, principalmente. Sin embargo, algunos historiadores advierten que las memorias del toledano, escritas casi cuarenta años después y desde la nostalgia del exilio, no son irrefutables, y por tanto deberían ser contrastadas. Así, Carmona apunta 1929 como posible momento de la puesta en marcha del movimiento³², mientras que Brihuega establece que «la “poética-práctica” compartida por Alberto y Palencia solo puede concentrarse en el entorno cronológico de 1931, es decir, dentro del generalizado entusiasmo que se produce con la llegada de la República»³³.

Aspectos cronológicos aparte, lo cierto es que la Escuela —o Poética— de Vallecas, constituyó una auténtica renovación del arte español, tan importante que ha sido considerada como la primera aportación de nuestro país a la vanguardia internacional. Su característica más novedosa fue la fusión entre lo vernáculo y lo moderno.

29 Recogido en MARTIN, Peter: *Alberto*, Editorial Corvina, Budapest, Hungría, 1964.

30 BRIHUEGA, Jaime: «Forma, palabra y materia en la Poética de Vallecas», en catálogo de la exposición homónima, Diputación de Alicante, 2011, p. 15.

31 CARMONA, Eugenio: «Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas», en catálogo de la exposición *Alberto. 1895-1962*, Ministerio de Educación, Madrid, 2001, p. 127.

32 CARMONA, Eugenio: «Pancho Lasso en dos momentos del Arte Nuevo», en catálogo de la exposición *Pancho Lasso. Retrospectiva*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1997, p. 103.

33 BRIHUEGA, Jaime (2011), *op. cit.*, p. 22.

3.2. El paisaje y la prehistoria en la estética vallecana

Esa exaltación de lo vernáculo que caracterizó al movimiento vallecano vino dada por la referencia al paisaje y la naturaleza castellanos, a lo rural. En cierto modo eran herederos de la *Generación del 98*, para la que el paisaje de Castilla había sido motivo de inspiración constante; sin embargo, la Escuela de Vallecas carecía de los tintes dramáticos de aquella, y en ningún momento pretendió explicar la idiosincrasia de un pueblo, sino realizar una reinterpretación más emocional y sensorial³⁴, pues, como afirma Brihuega, «más que naturaleza es experiencia de la naturaleza. Se trata de un hábitat real para los sentidos y, a partir de éstos, para la imaginación»³⁵.

Para comprender estas claves estéticas, es necesario atender al contexto científico en que se enmarca el movimiento. Así, desde finales de la centuria anterior venían sucediéndose diversos estudios geológicos, paleontológicos y prehistóricos en los cuales la Península Ibérica y, más concretamente, Castilla, era considerada cuna de la civilización europea³⁶. Además de esto, continuaba vigente el mensaje revolucionario del geógrafo anarquista francés Eliseo Reclus, según el cual la naturaleza debía actuar como agente transformador de la sociedad. Algunas de sus ideas estaban en absoluta sintonía con los postulados vallecanos:

Ninguna descripción, por bella que sea, puede ser verdadera, porque no puede reproducir la vida del paisaje, el correr del agua, el temblar de las hojas, el canto de los pájaros, el perfume de las flores, las formas cambiantes de las nubes; para conocer es preciso ver.

Por otro lado, en los años de la II República –los más fecundos de la Escuela de Vallecas–, se experimentará una profunda preocupación por el campo en distintos ámbitos, desde la reforma agraria hasta iniciativas culturales como las Misiones Pedagógicas, sin olvidar a ese grupo de poetas de la Generación del 27, que desde hacía unos años tomaba lo rural como fuente de inspiración, como Alberti³⁷, Lorca o Miguel Hernández.

34 Estas palabras de Alberto pueden ayudar a entender el sentido de esta nueva plástica: «Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario que busca la vida» (recogido en CHÁVARRI, Raúl: *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Ediciones Ibérico Europea, Madrid, 1975, p. 54).

35 BRIHUEGA, Jaime (2011), *op. cit.*, p. 33.

36 La catedrática Carmen Pena, que ha estudiado estos aspectos en profundidad, apunta varios acontecimientos que pudieron conducir a los artistas hacia este interés, tales como la celebración de una exposición sobre arte prehistórico en el Museo Arqueológico de Madrid en 1921, la publicación de un artículo sobre Castilla escrito por Keyserling en la revista *Residencia*, en 1926, o la conferencia dictada por Elliot Smith en la Residencia de Estudiantes de la capital en 1931, según la cual, se afirmaba que España era un crisol donde se fundieron las distintas culturas antiguas para hacer nacer a la civilización ibérica (*vid.* PENA, Carmen: «La Escuela de Vallecas (1927-1936)», *Revista de Occidente*, Madrid, nº 103, diciembre de 1989).

37 Así se manifestaba Alberti en sus Memorias: «(...) soñábamos con la creación de un nuevo arte español y universal, puro y primario como las piedras que encontrábamos allí pulidas por los ríos y las extremadas intemperies» (recogido en VV. AA.: *La Escuela de Vallecas: Mito y realidad. Una poética de la emoción y lo telúrico*, catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Madrid, 2013, p. 40).

Otro aspecto fundamental de la poética vallecana que surge a partir de los mencionados estudios científicos es la atracción hacia la prehistoria hispana. Los campos castellanos también eran vistos por los creadores como reducto de fósiles y vestigios artísticos milenarios, que se presentaban como fuente inmejorable de inspiración, al representar un arte puro, libre y atemporal, a la vez que vernáculo y popular³⁸. En este sentido, algunos investigadores llegan a afirmar que el lenguaje prehistórico fue tanto o más importante para el movimiento madrileño que el propio paisaje, pudiendo hablar del *megalitismo* como icono³⁹.

Para el desarrollo de este fenómeno resultó revelador el libro *El hombre fósil* —escrito por Hugo Obermaier y publicado en España en 1925—, cuyas ilustraciones pasaron a convertirse en un auténtico catálogo iconográfico para los artistas vallecanos, quienes, en mayor o menor medida, las tomaron como modelos de sus pinturas o esculturas⁴⁰. Esto fue especialmente significativo en el caso de Pancho Lasso, como explicaremos más adelante.

Las tierras castellanas, por tanto, no eran para estos artistas simples paisajes áridos e inertes, sino todo lo contrario. Esta soledad y desnudez encerraban un carácter ancestral, mágico y esencial. En estos páramos, cualquier accidente del terreno, elemento natural o mineral, o bien la huella dejada por la acción del hombre⁴¹, rompían la monotonía del paisaje, adquiriendo un tono poético y evocador que seducía a unos artistas que huían de la decadencia y progresiva deshumanización de la ciudad, tal y como afirmaba Alberto:

En contraste con el mundo desgarrado de la ciudad (...) los campos abiertos de Vallecas me llenaban de felicidad (...) Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo (...)
¡Vivan los campos libres de España!⁴²

De algún modo, la estética vallecana propugnaba un *ruralismo estético* que venía a superar la división entre naturaleza y cultura que imperaba desde la Ilustración y la Revolución Industrial.

38 PENA, Carmen (1989), *op. cit.*, pp. 72-73.

39 Es el caso de César Calzada, quien, en su libro *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, realiza un profundo estudio acerca de la importancia de la plástica prehistórica en los movimientos artísticos nacionales del siglo XX.

40 Los artistas vallecanos, con toda seguridad, conocieron esta obra. Según apunta Calzada, Benjamín Palencia poseía un ejemplar en su biblioteca privada y, además, el propio Obermaier pronunció alguna conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid (CALZADA, César: *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2006, p. 161).

41 Benjamín Palencia se expresaba en estos términos: «El surco que abre el arado en la tierra, para mi concepto, es más plástico, más eterno y encierra más poesía, que todo lo que me pueden enseñar los Museos y Academias» (recogido en VV. AA. [2013], *op. cit.*, p. 21).

En similar tono se manifestaba Alberto: «Procuré hacer una escultura más sencilla. Y ya no tuve inconveniente alguno en ir a buscar estas formas al campo: formas que encontraba muchísimas veces dibujadas por los hombres cuando labraban la tierra» (citado en CHÁVARRI, Raúl [1975], *op. cit.*, p. 37).

42 Recogido en MARTIN, Peter (1964), *op. cit.*

3.3. Características formales de la poética vallecana

Todas estas referencias descritas hasta ahora se traducen en el terreno plástico en una tendencia a la representación de figuras biomorfas, antropomorfas o minerales de perfiles eminentemente curvos, que oscilan desde la blandura orgánica hasta la dureza fósil, casi pétrea, en una conjugación de volúmenes que juegan con el lleno y el vacío, y unas superficies que presentan incisiones y distintos acabados.

Estas formas, lejos de ser exclusivas de la Escuela de Vallecas, responden a una tendencia internacional, y es aquí donde aparece la fusión de lo vernáculo con lo moderno. En el terreno estrictamente escultórico, entre 1930 y 1932, artistas como Giacometti, Moore, Barbara Hepworth o, sobre todo, Hans Arp, desarrollaban una obra de formas redondeadas y sinuosas, muy en sintonía con la realizada por Pancho Lasso y los otros escultores. Para casi todos los historiadores que han abordado el tema, los vallecanos bebieron, formalmente, de las corrientes internacionales en boga, fundamentalmente del surrealismo, que tanto desarrollo había tenido en Cataluña. Para artistas como Dalí, Miró, el Picasso de *La crucifixión según Grünewald*, o Tanguy, la naturaleza, traducida en figuras de apariencias orgánicas y minerales, también era un recurrente motivo de inspiración⁴³.

En cualquier caso, esa posible influencia europea explicaría los paralelismos existentes entre la producción de los surrealistas catalanes —como Massanet, Planells, Sans, Serra, Marinell, Cristófol o Lamolla— con la poética vallecana. No obstante, mientras el primero es de clara raíz europea, en el caso de Madrid, sede por excelencia del realismo, se produce una síntesis genial de una escultura que es formalmente surrealista, pero conceptualmente realista, como han señalado Bozal o Alix. Efectivamente, pese a la progresiva depuración y tendencia a la abstracción, los artistas no plasmaban el paisaje que se imaginaban desde el subconsciente, sino aquél que percibían a través de los sentidos. Pancho Lasso lo describía de este modo:

En esta fase de mi arte perseguía desprenderme al mínimo de la figura humana, ejecutar por recuerdos de las sensaciones plásticas (...) Nuestro fundamento de origen es el viento, el fuego, la música silvestre y nocturna, etc., etc. Toda esta cosa abstracta da una sensación creadora de imágenes plásticas mentales. Se crea y se piensa lo más inverosímil, pero al realizarlo no es una quimera, es naturaleza que se paladea y se vive⁴⁴.



▲ Alberto Sánchez, *Maternidad*, 1930. Piedra de Novelda, 90,5 x 21,5 x 14 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

43 Sin embargo, César Calzada advierte que, si bien en algunos casos las fuentes para los artistas vallecanos fueron las investigaciones que por esos años se realizaban en Europa, el verdadero referente para ellos fue el lenguaje prehistórico español (vid. CALZADA, César [2006], *op. cit.*, p. 194).

44 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.*, pp. 222-223.

Benjamín Palencia se manifestaba en términos muy similares:

A toda persona que llegue a mi obra, quiero que se le despierten y trabajen sus sentidos; que vivan en ellas las sensaciones de los tactos infinitos de las cosas, que están recogidas por mis manos, que sienten la necesidad de tocarlo todo, para recoger su vida íntima⁴⁵.

Se trata, pues, de un arte que surge de la tierra –*tellus*–, y en ese sentido, es cercano al pueblo. Es por ello que su lenguaje ha sido denominado surrealismo *telúrico* o *popular*, pues, aunque a simple vista las obras vallecanas parecen evocar mundos oníricos, en realidad, simplemente nos descubren «la osamenta del paisaje».⁴⁶

◀ Benjamín Palencia,
Flores del aire, 1930.
Óleo y arena sobre lienzo,
54 x 73 cm.
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía.



◀ Benjamín Palencia,
Piedras creando un paisaje,
1930.
Óleo sobre lienzo,
65,5 x 92 cm.
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía.

45 Recogido en VV. AA. (2013), *op. cit.*, p. 28.

46 SÁNCHEZ, Venancio: «Las nuevas medallas editadas por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre», *Numisma*, Madrid, enero-diciembre 1972, p. 160.

3.4. Pancho Lasso y la Escuela de Vallecas

En torno a 1929, Lasso comienza a abandonar las formas geométricas y angulosas de sus primeros años madrileños para dar el gran salto hacia el surrealismo telúrico o popular. A juzgar por sus memorias, debió de emprender esta nueva etapa con un entusiasmo tal que le llevaría a trabajar casi sin descanso, y en la medida en que su precaria economía se lo permitía⁴⁷.

Durante mucho tiempo, la figura del escultor lanzaroteño fue ignorada en los estudios sobre el arte español contemporáneo⁴⁸. Las investigaciones más recientes, sin embargo, han demostrado no solo que Lasso participó en la experiencia vallecana, sino que fue uno de los primeros en hacerlo y uno de los que mejor asumió el verdadero espíritu telúrico y social del movimiento⁴⁹. Sus escritos y las fotografías que conserva su familia, en las que se ve al lanzaroteño en los campos vallecanos junto a Alberto Sánchez y las célebres *pedras-esculturas* que realizan durante sus paseos, constituyen, además, testimonios de incalculable valor para el estudio de esta etapa tan significativa del arte español. Con estas palabras recordaba Pancho Lasso su participación en esta experiencia:



47 Esta falta de medios provocó que, como apuntamos al comienzo de este trabajo, estas obras fuesen realizadas en materiales muy endeblés como el yeso o la escayola, lo que ha provocado la desaparición de muchas de ellas. Se conservan, no obstante, fotografías y dibujos, algunos de los cuales llegan a superar en calidad a la obra tridimensional, como tantas veces ocurre con los escultores.

48 El hecho de que Alberto Sánchez, en sus memorias, se definiera como fundador de la Escuela junto a Palencia, ignorando a Lasso, provocó que, durante mucho tiempo, se desconociera su participación en este movimiento. Sin embargo, el empeño de su hija, Rosalía, y las investigaciones de Carlos Pérez Reyes, Fernando Ruiz, Josefina Alix, Eugenio Carmona y Jaime Brihuega, fundamentalmente, han ido devolviendo al escultor al lugar que se merece en la historiografía del arte español de vanguardia.

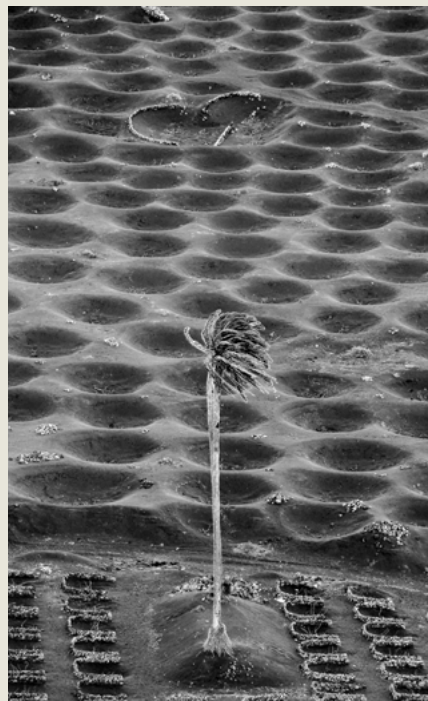
49 Parreño advierte al respecto:

La presencia, pues, de Lasso en el germen de la estética vallecana le rescata de ser un mero epígono. Incluso acrecienta su peso específico como propuesta original de un acercamiento moderno a la naturaleza. Porque al influjo, siempre señalado, del páramo castellano, tan lastrado de adherencias ideológicas, Lasso incorporaba el suyo, más telúrico, más místico, y aún más necesitado de atención (PARREÑO, José María: «Vanguardias en la escultura española en madera, en catálogo de la exposición *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en Madera*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2000, p. 42).

▲ Es posible apreciar una analogía compositiva entre esta imagen y la pintura *Perro semihundido* de Goya. No podemos saber si ello es producto de la casualidad, o si se trató de un sutil homenaje al artista de Fuendetodos, cuya obra fue un importante referente para los surrealistas. Lasso, además, debía conocer muy bien esta pieza, dada su afición a frecuentar el Museo del Prado. Piedra-escultura en el Cerro de Almodóvar. Fotografía realizada por Pancho Lasso entre 1927-1929. Archivo Bonmatí-Lasso (Madrid).

Visitábamos [Alberto y él] todos los domingos los museos, sobre todo el Arqueológico y el del Prado. Y sabiendo que nos reuníamos en El Prado, concurrían varios amigos, entre ellos Benjamín Palencia. Siempre hablando de arte y por las tardes dábamos paseos por los llanos del Puente de Vallecas hasta el pueblo, y fue allí cuando decidimos estudiar las formas horizontales y verticales. Había nacido en España el arte puro interpretado en formas plásticas como lo interpretamos los españoles⁵⁰.

En otro apartado de sus escritos afirma que «solo en este caso de formas éramos Alberto, Ferrant⁵¹ y yo en España. Y estas apreciaciones del arte en forma habían sido (y por qué no decirlo) un movimiento innovador»⁵². Para él, ese ansiado *arte puro* es el que «mueve e incita a mayores e indefinidas aventuras plásticas y artísticas»⁵³. Probablemente, el carácter popular y la fuerte carga telúrica que encerraba la poética vallecana le hicieron sentirse plenamente identificado con ella, permitiéndole desarrollar todo un repertorio de formas novedosas con absoluta libertad y entusiasmo. Debemos pensar que la desnudez y aridez de los campos castellanos —que estaban sirviendo de inspiración para los artistas vallecanos—, estaban en perfecta consonancia con el paisaje más antiguo de Lanzarote. Su isla natal, además, presenta la particularidad de contar con distintas etapas geológicas en su territorio, lo que genera una gran variedad de evocadores paisajes que van desde las viejas vegas de tonos ocres hasta las negras y ásperas lavas generadas por la erupción de Timanfaya del siglo XVIII. Por otro lado, la audacia de los campesinos a la hora de aprovechar los escasos recursos del medio ha dado lugar a sistemas agrícolas tan sorprendentes y plásticos como la plantación de vides en hoyos de La Geria. A Lasso esta naturaleza, que había sentido y vivido de niño⁵⁴, y a la que su cuñado Aquiles Heitz había enseñado a observar con ojos de artista, le emocionaba profundamente: «¿Ha intentado contemplarla con ojos de escultor? ¿Ha visto formas más audaces ni más clásicas que las que existen en el paisaje lanzaroteño? ¿Y los colores?»⁵⁵.



50 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.*, p. 237.

51 Respecto a este escultor, Josefina Alix afirma que durante la posguerra «de manera casi inconsciente, la verdadera continuidad de la Escuela de Vallecas está produciéndose desde el estudio de Ángel Ferrant». Señala también como continuadores de la estética vallecana en los años cuarenta a los escultores Condoy y Lobo, quien, recordemos, había coincidido con Lasso en el taller de Ángel Garzón (ALIX, Josefina: «La vía de la realidad en la escultura española del siglo XX», en el catálogo de la exposición *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, CAAM, Las Palmas, 2001, pp. 206-207).

52 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.*, p. 228.

53 *Ibidem*, p. 223.

54 Agustín de la Hoz aseguraba que Lasso había marchado a Madrid en 1926 con más de 100 láminas de dibujos inspirados en Lanzarote, y con una caja llena de piedras volcánicas de originales formas, «un rico repertorio de primera mano que él ha captado tal y como sabe y piensa que es la tierra natal» (HOZ, Agustín de la [1987], «Un vanguardista lanciloteño: Pancho Lasso II», *op. cit.*, p. 15).

55 Recogido en BORGES, Vicente: «Un artista del pueblo», *La Tarde*, 7 de julio de 1964, p. 3.

▲▲ Alberto Sánchez junto a piedras-esculturas en los campos de Vallecas, c. 1927-29. Archivo Bonmatí-Lasso (Madrid).

▲ Cultivo en hoyos de La Geria. Fotografía de Clara Suárez Bonilla.



◀ *Forma*, c. 1930-33.
Tierras y acuarela sobre
papel, 30,5 x 23 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).

▲ El juego de volúmenes
y vacíos de algunas de las
esculturas y dibujos de
Lasso recuerdan formal-
mente a los *roferos* —canta-
ras de extracción de ceniza
volcánica— de Lanzarote, o
a las montañas que han ido
perdiendo fragmentos de
su capa externa, dando lu-
gar a superficies horadadas
de caprichosas formas.
Fotografía de Chaxiraxi
Morales García.

▲ *Forma*, c. 1930-33.
Obra desaparecida.

Así, cactus, pájaros, piedras, figuras antropomorfas y fósiles dominan la producción vallecana de Lasso, dotándola de un organicismo que la hace parecer extraída de las propias entrañas de la tierra. Las esculturas de este periodo son piezas de pequeño formato realizadas en materiales que oscilan entre el yeso, el cemento o la madera, fundamentalmente. Están dotadas de diferentes acabados —puntos, surcos paralelos, redes o círculos— que, realizados en bajorrelieves o mediante la utilización de clavos u otros materiales, generan sugerentes texturas⁵⁶. Estas soluciones estarían inspiradas en las ilustraciones de *El hombre fósil*, concretamente en las decoraciones incisas de los bastones de mando del Paleolítico, pero también es posible imaginar en ellas las huellas del campesino sobre los campos lanzaroteños, especialmente las formas circulares, que bien podrían estar evocando los hoyos de La Geria.



▲ Bastón de mando de la Cueva del Valle (Rasines, Cantabria). Imagen reproducida en *El hombre fósil*, de Hugo Obermaier

◀ Cultivo en hoyos de La Geria. Fotografía de Clara Suárez Bonilla.

▼ Terrenos de cultivo en arenado de Lanzarote. Imagen F. Rojas. Archivo Rojas-Hernández.



56 A este respecto, Parreño afirma que «existen pocas esculturas que inviten tanto a tocarlas como las de Lasso» (PARREÑO, José María [2000], *op. cit.*, p. 41).



▲
Pájaro
(*Monumento a la Paz*),
1930.
Alabastro y madera, 27,5 x
12 x 20 cm.
Museo Internacional de
Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote).

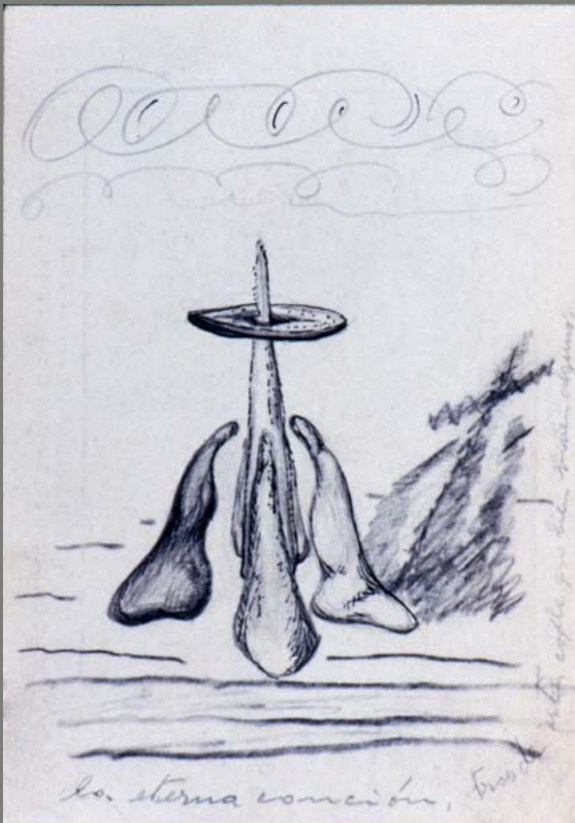
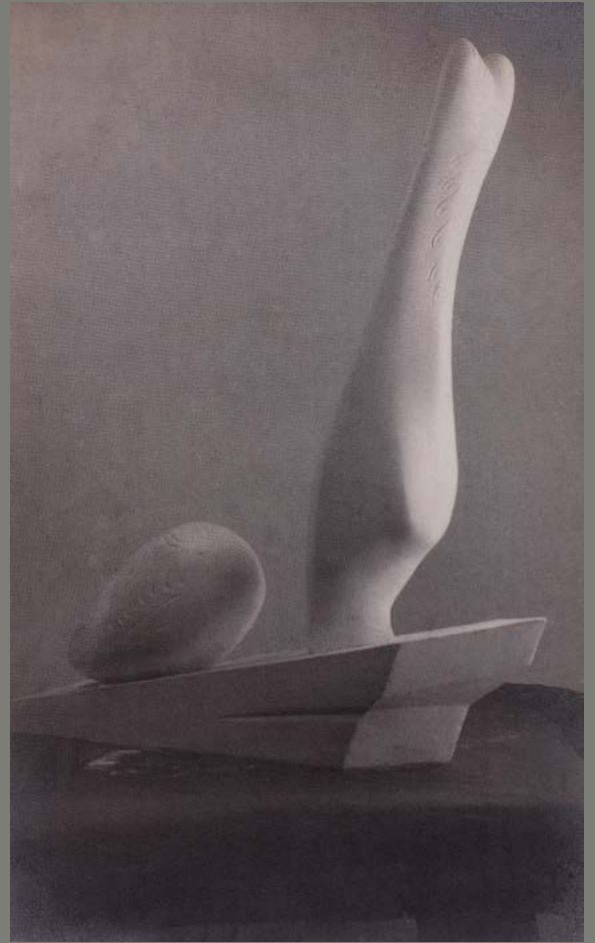
▶
Mujer y niña, 1930.
Madera, 70 x 21 x 24 cm.
Museo Internacional de
Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote).





▶ *Pájaro*, c. 1931-32.
Madera, 74 x 16 x 17 cm.
Museo Internacional de
Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote).

►
Formas, c. 1931-34.
Obra desaparecida.



▲
Figuras en un paisaje,
c. 1930-33.
Tinta sobre papel.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).
Imagen cedida
por Fernando Ruiz.

►
Figuras, c. 1930-33.
Carbón sobre papel,
18 x 14 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).





▲▲
Formas superpuestas,
 c. 1930-33.
 Tinta y tierras sobre papel.
 Colección Bonmatí-Lasso
 (Madrid).
 Imagen cedida
 por Fernando Ruiz.

▲
Forma, c. 1930-33.
 Tinta y tierras sobre papel.
 Colección Bonmatí-Lasso
 (Madrid)
 Imagen cedida
 por Fernando Ruiz.



▲
Formas, c. 1930-33.
 Tinta y tierras sobre papel,
 30,5 x 24 cm.
 Museo Internacional de
 Arte Contemporáneo.
 MIAC (Lanzarote).



◀◀
 Soliformes
 y otros motivos presentes
 en la Cueva del Cristo de
 Las Batuecas (Salamanca).
 Ilustración de Breuil
 reproducida en *Historia de
 España*.

◀
 Pinturas rupestres
 de las Cuevas del Civil
 (Tirig, Castellón).
 Imagen reproducida en
El hombre fósil,
 de Hugo Obermaier.



◀◀
El hombre y su luna,
 c. 1931-34.
 Madera, 70 x 14 x 26 cm.
 Museo Internacional de
 Arte Contemporáneo.
 MIAC (Lanzarote).



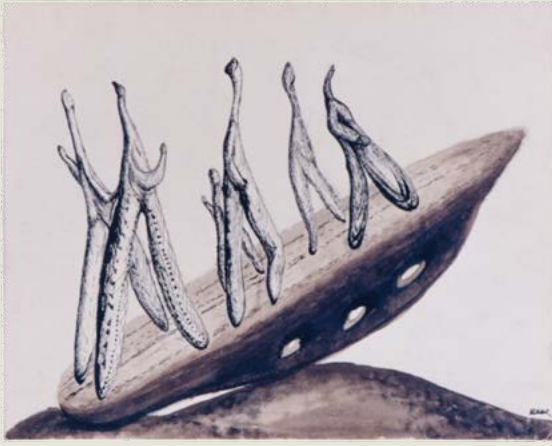
◀
Pareja, 1930.
 Madera, 74 x 24 x 15 cm.
 Colección Antonio Piedras
 Melero (Jaén).

▼
 Puntas de hueso hendidas
 del periodo auriñaciense.
 Imagen publicada
 en *El hombre fósil*,
 de Hugo Obermaier.

Otras imágenes reproducidas en el libro de Obermaier —especialmente las puntas de hueso hendidas del periodo Auriñaciense y el panel de los arqueros de las Cuevas del Civil, en el Barranco de la Valltorta— constituyeron verdaderos referentes para las esculturas de este periodo, especialmente para las que presentan formas humanas, pues, como ha advertido Calzada, «lo que hace Lasso, al igual que hizo Palencia en sus mujeres, es antropomorfizar las puntas de hueso y, por el mismo método, añadir la cabeza»⁵⁷.



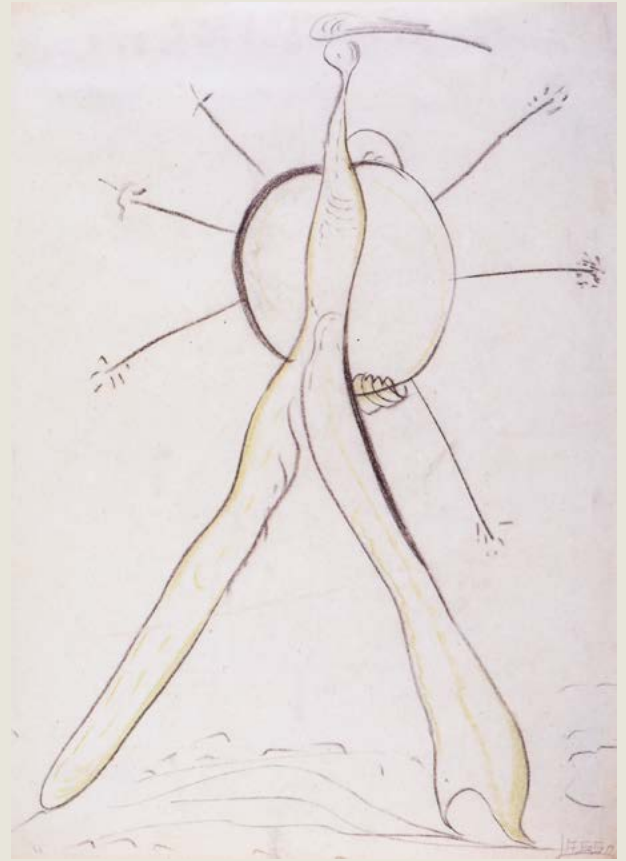
57 CALZADA, César (2006), *op. cit.*, pp. 200-201. Calzada afirma que tanto Lasso como Palencia buscaban la esencialidad figurativa de la imagen humana en los útiles del Paleolítico.



▲▲
Figuras ascendentes,
c. 1931-34.
Tinta y tierras sobre papel.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).
Imagen cedida
por Fernando Ruiz.



▲
Rocas, oso y pájaro,
c. 1930-33.
Tinta y tierras sobre papel,
16 x 25,5 cm.
Museo Internacional de
Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote).



▲
El hombre y su sol,
c. 1930-33.
Grafito y lápiz de color
sobre papel, 21 x 15 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).



▲
Maternidad,
c. 1930-34.
Tinta sobre papel,
27 x 17,5 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).



▲
Maternidad y figura,
c. 1931-34.
Sepia y carbón sobre
papel, 63 x 44 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).



▲
Figura con niño,
c. 1930-33.
Lápiz sobre papel,
27,5 x 21,5 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).

Otra constante que encontramos en la obra de Lasso es la superposición de elementos. Calzada, partiendo de las teorías de Alix, establece que esta manera de componer pudo ser introducida en la poética vallecana por Pancho Lasso, basándose en el hecho de que el canario habría conocido durante su niñez, en el pueblo de Tahíche, un tipo de construcción popular de refugio muy común en la isla, denominada *taro*, y consistente, precisamente, en la superposición de piedras sin ningún tipo de argamasa, y coronada –en el caso concreto del ejemplar mencionado– por varias piedras dispuestas una sobre otra a modo de remate⁵⁸. Podríamos añadir también que los socos que en Lanzarote sirven de abrigo a los frutales siguen este mismo sistema constructivo, al igual que los *mojones*, piedras superpuestas que servían de marcas para delimitar las lindes de las propiedades. Al ser levantados en terrenos eminentemente llanos y desnudos, destacan como evocadores hitos en medio del árido paisaje, al mismo tiempo que se integran en él, al estar realizados con los materiales propios del lugar. Este mismo efecto debieron causar las *piedras-esculturas* levantadas por Alberto y Lasso en el Cerro Testigo, a juzgar por las fotografías conservadas. Según Calzada⁵⁹, estas investigaciones se convirtieron en uno de los pilares de la estética vallecana, reconocible en las esculturas, dibujos y pinturas no solo del toledano y el lanzaroteño, sino también de Palencia y otros artistas vinculados al movimiento. Esto vendría a reforzar la idea de que Pancho Lasso no fue un simple integrante más de la Escuela, a la sombra de Alberto, sino «un formulador a la par»⁶⁰.



▲ Piedra-escultura en el Cerro de Almodóvar. Fotografía realizada por Pancho Lasso entre 1927-1929. Archivo Bonmatí-Lasso (Madrid).

▼ Taro de la localidad de Tahíche (Lanzarote), ya desaparecido. Imagen F. Rojas. Archivo Rojas-Hernández.



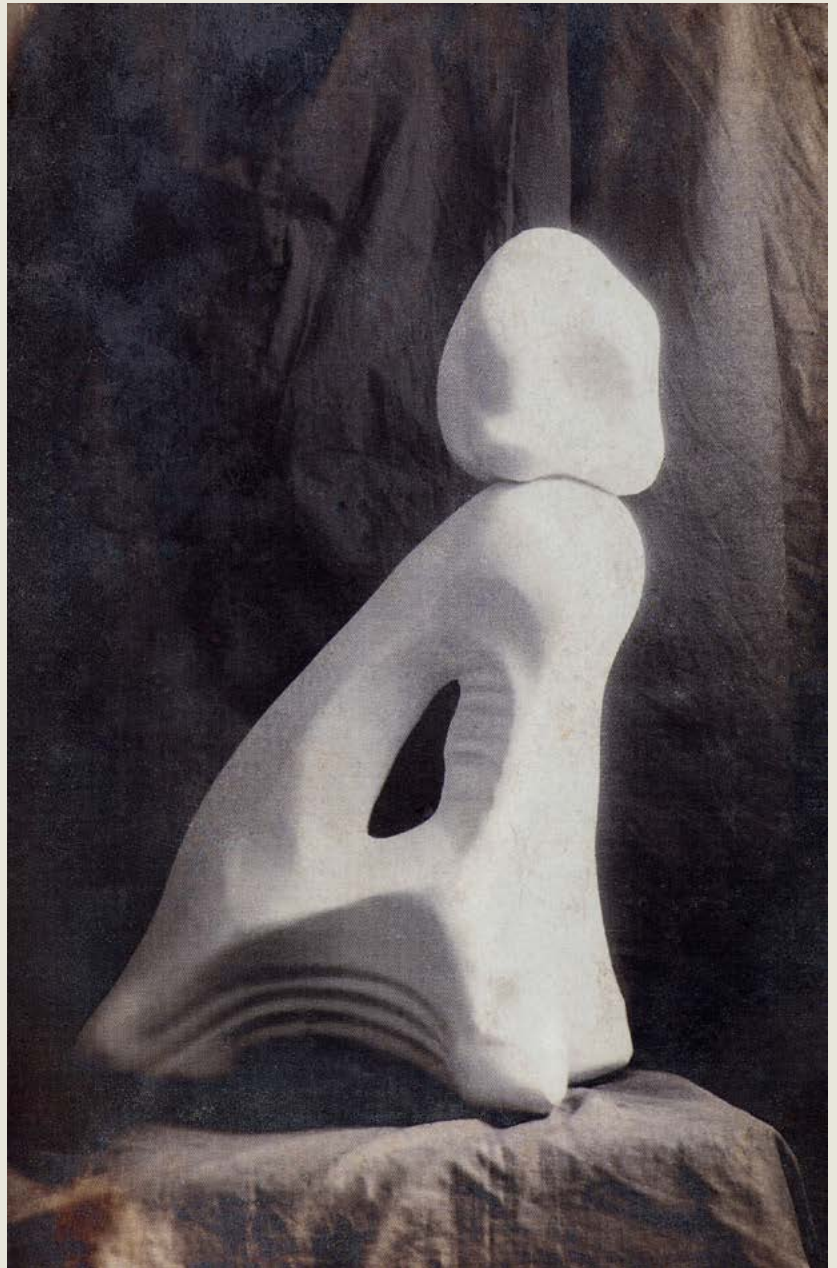
58 Este taro se encontraba en las inmediaciones de la casa que César Manrique construiría tras su vuelta de Nueva York, denominándola, por ello, *Taro de Tahíche*. Hoy es la sede de su Fundación.

59 *Ibidem*, p. 185.

60 CARMONA, Eugenio (1997), *op. cit.*, p. 214.



▲►
Taros en Guinate
(Lanzarote).
Fotografías
de Alexis Arteta.



►
Formas pétreas,
c. 1930-33.
Obra desaparecida.



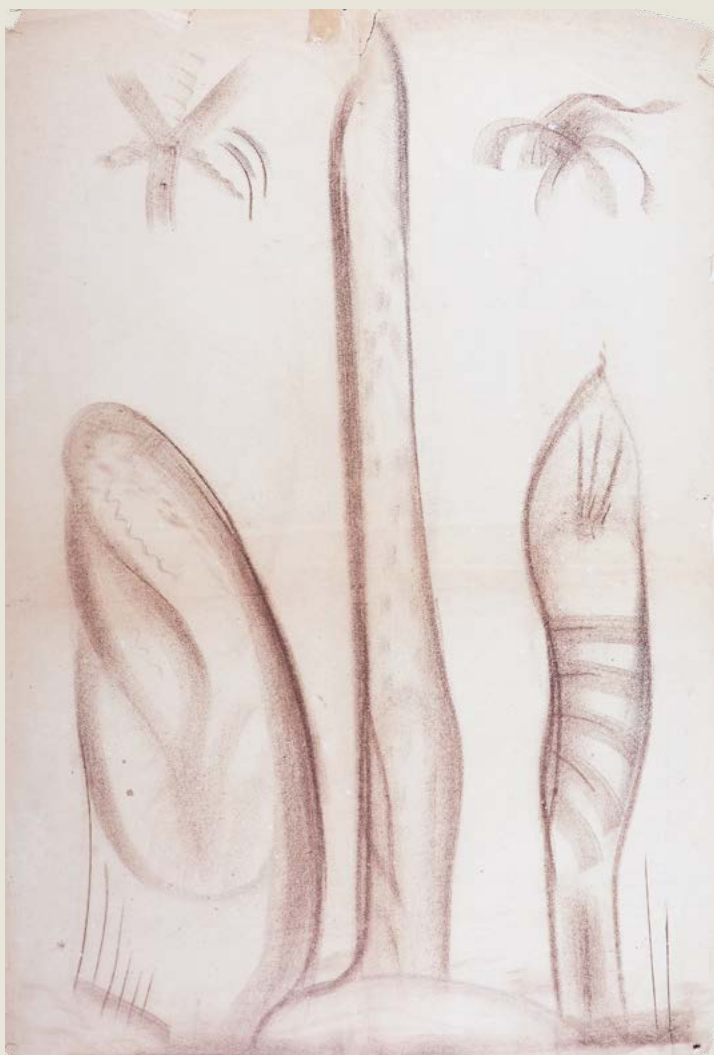
▲
Formas y figura,
c. 1933-35.
Obra desaparecida.

►
Benjamín Palencia,
Composición, 1930.
Óleo sobre lienzo,
54,5 x 73 cm.
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía.



◀
Formas,
c. 1931-34.
Obra desaparecida.





◀ *Formas vegetales*,
c. 1931-34.
Sepia sobre papel,
63 x 44 cm.
Colección
Bonmati-Lasso
(Madrid).

▶ Alberto Sánchez,
*El pueblo español tiene un
camino que conduce a una
estrella* (maqueta),
c. 1937.
Madera, 38,8 x 5,2 x 5,2 cm.
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
(Depósito colección parti-
cular, 2009).



Es necesario apuntar que, a menudo, la crítica ha calificado la producción del lanzaroteño como una mera copia de la de Alberto, carente de personalidad. Sin embargo, en su etapa de madurez forjó un estilo muy personal y singular, cuyas diferencias con las creaciones del toledano son palpables. La principal de ellas es el recargamiento que presentan las piezas de *El panadero*, que llegan a alcanzar una cierta barroquización, frente a la estilización y depuración de formas de las esculturas de Lasso que, en ocasiones, parecen rozar la abstracción. Alix considera que este hecho está condicionado por la austeridad y rotundidad de la naturaleza volcánica de Lanzarote. Esta misma historiadora no solo defiende la participación activa de Lasso en la Escuela de Vallecas, sino que reivindica su papel como cofundador y, sobre todo, como introductor de motivos iconográficos, como el cactus, llegando a sugerir que las formas cactáceas de la célebre escultura de Alberto *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, bien pudieron estar inspiradas por el lanzaroteño, debido a la ausencia de este vegetal en Castilla⁶¹.

61 ALIX, Josefina (1997), *op. cit.*, pp. 66-67.

Otro aspecto clave para entender la obra de Pancho Lasso es la reflexión acerca del **compromiso social del artista**. La educación cultural del pueblo español era, a comienzos de la Segunda República, prácticamente inexistente⁶². Por este motivo, uno de los primeros objetivos del gobierno republicano fue luchar contra el analfabetismo y paliar el atraso cultural en que se hallaba sumido el país, y para ello se emprendieron iniciativas como las *Misiones Pedagógicas*, en cuyo marco se crearon más de trece mil escuelas entre 1931 y 1933. Otro singular proyecto desarrollado fue *La Barraca*, teatro ambulante universitario dirigido por García Lorca con el objetivo de llevar la cultura hacia las zonas más deprimidas del interior de España.



En el terreno político, sin embargo, la República no conseguía la estabilidad necesaria para dar solidez a sus proyectos. Así, tras dos años de reformas políticas, sociales y educativas del gobierno de Azaña, llegaba el llamado *Bienio Negro* de Lerroux, durante el cual se trató de acabar con todo lo anterior, sucediéndose los conflictos sociales. En octubre de 1934 se convocaba una huelga general en las principales ciudades y zonas mineras que fue secundada con fuerza en Asturias, siendo brutalmente disuelta por el ejército africanista, liderado por Franco. Esta revolución se presentaba como una clara prefiguración de la Guerra civil, mientras en Alemania Hitler ya se había alzado con el poder.

62 Las palabras de la Sociedad de Artistas Ibéricos en el primer número de su revista *Arte* resultan reveladoras:

La revolución plástica, desde el impresionismo hasta ahora, y la revolución teórica inherente, desde la fundación de la Estética como ciencia independiente hasta estos días (...) no ha pasado jamás por Madrid, y casi no ha pasado por España (...). Los autores españoles que se incorporaron a esa evolución no consiguieron jamás venir a España, o fueron (...) objeto de escarnio y desprecio (...) Centenares de maestros consagrados de todas partes del mundo (...) no han conseguido aquí ni entrar en los Museos ni ser jamás exhibidos ante el público de España. Esto es criminal para un pueblo (recogido en el primer número de *Arte*. *Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, en septiembre de 1932).

◀ *Componentes de La Barraca, 1933.*
Anónimo.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Depósito temporal de la Fundación Federico García Lorca, Madrid, 2012).

En este clima de inestabilidad y creciente violencia surge cada vez con más fuerza la idea del compromiso social y político del artista, multiplicándose las asociaciones, revistas y manifiestos de creadores que defienden con firmeza esta postura⁶³. Una de las revistas más significativas será *Octubre*, fundada por María Teresa León y Rafael Alberti. De clara postura prosoviética, en 1933 reproducen algunos fragmentos de un escrito de Lenin sobre el arte:

El arte pertenece al pueblo. Sus raíces deben llegar hasta lo más profundo de las grandes masas trabajadoras, debe ser comprendido y querido por ellas, elevarlas, unir sus sentimientos, sus ideas, su voluntad: Debe en ellas despertar los artistas y debe desarrollarlos. Para que el arte pueda acercarse al pueblo y éste a aquél, debemos primero elevar el nivel de cultura general.⁶⁴

La traducción y publicación de *El arte y la vida social*, de Plejanov, en 1929, jugó también un importante papel en la difusión de los principios del arte soviético. De manera paralela, aparece un destacado conjunto de artistas afiliados al Partido Comunista, defensores del realismo socialista, de un *arte para el pueblo*⁶⁵. Otra obra crucial, y que se adelantó en el tiempo, fue *La Nueva España 1930*, publicada por el artista García Maroto en 1927. Entre otros puntos del programa que proponía para renovar el arte español, destacan estas esclarecedoras palabras: «¡Acción! Sobre nuestras particulares, determinadas apetencias, pongamos la salud social»⁶⁶.

Pancho Lasso, educado en el principio del respeto hacia el ser humano y el trabajo, fue adoptando unas claras convicciones marxistas⁶⁷, especialmente la idea del arte como transformador de la sociedad. Para él, la creación tenía un carácter liberador y era motor de felicidad, tanto para el artista como para el espectador: «Es tan bello para mí el trabajo que con él me purificaba el alma y el cuerpo». En sus memorias, son múltiples las referencias a la idea de la función social del artista:



▲
Espiral,
c. 1932-34.
Alambre y madera.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).
Imagen cedida
por Fernando Ruiz.

63 Algunas de las revistas que surgen por estos años son *Nueva Cultura*, *El Mono Azul*, *Hora de España* o *Mundo Obrero* (vid. MANCEBO, Juan Agustín: «El comunismo español a través de sus imágenes [1931-1936]», *Historia del PCE: I Congreso, 1920-1977*, v. 2, Oviedo, 2007).

64 Palabras de Lenin recogidas en la revista *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, nº 3, agosto-septiembre 1933 (vid. PESTAÑA, Francisco de Paula: *El arte europeo en las revistas españolas antes de la Guerra Civil. El debate arte puro-arte comprometido* [1929-1936], trabajo final de doctorado inédito, Universidad de Granada, 2010).

65 Uno de los máximos representantes fue el valenciano Renau, autor de múltiples carteles de la Guerra Civil inspirados en el arte expresionista alemán y el arte soviético.

66 BRIHUEGA, Jaime: «Meridiano crucial de la cultura artística en el estado español», en *3zu: revista d'arquitectura*, nº 4, Barcelona, 1995, p. 274.

67 Según información de Francisco Brito Martín, amigo de Pancho Lasso, el escultor «era un verdadero hombre revolucionario, leía a Marx y a Lenin (...) y defendía la alianza de las fuerzas obreras y campesinas contra el capitalismo salvaje del fascismo» (recogido en RUIZ, Fernando: «Pancho Lasso. Notas para una biografía», en *Pancho Lasso. Retrospectiva*, catálogo de la exposición, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1997, p. 88).

El ser libre es ser justo con toda clase de personas, y el ser Justo en los artistas es hacer arte que haga cultos a los hombres hacia el arte, ya que el arte es Idioma de todos los idiomas, el que se comprende con el lenguaje universal de los hechos y de las cosas, con el lenguaje del corazón. Este lenguaje debe ser claro y sencillo, sin ninguna especulación. Fácil de comprender y ejecutar y que a gran parte de los humanos les sirva para gastar su ocio y nos una en la felicidad, comprendiendo y siendo comprendido, sin pretensión de supremacía intelectual, que esa soberbia es la que nos separa y nos embrutece⁶⁸.

Con el paso de los años, como veremos más adelante, estas reflexiones y otras circunstancias harán que la obra de Lasso evolucione hacia el realismo⁶⁹. Antes de que esto ocurriera, sin embargo, realizó su obra cumbre: el **Monumento a la Internacional**.

Esta escultura, realizada en torno a 1934 en yeso patinado, y que no alcanza el metro de altura, muestra a una suerte de hombre metamorfoseado en instrumento musical, que se eleva sobre una esfera —el mundo—, en la que apoya firmemente una mano, mientras la otra se levanta con el puño cerrado, en símbolo antifascista. Se trata de una representación simbólica de la clase trabajadora que, entonando su himno —*La Internacional*—, hace una llamada a la unión de todos los obreros del mundo para luchar contra la opresión y la barbarie⁷⁰.

La factura es inconfundiblemente vallecana: formas estilizadas que se inspiran en el arte prehistórico; juegos de volúmenes y huecos —huecos que recuerdan a dibujos orgánicos de tendencia mineral anteriores—; incisiones circulares de la esfera y garganta; y el empleo de alambres.

Si bien nunca llegó a exhibirse, por la calidad de su factura y la potencia de su mensaje, consideramos que esta escultura puede ser comparada con las afamadas obras *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez, o *Aidez l'Espagne*, de Miró, ambas expuestas en el Pabellón de la República de la Exposición Universal de París de 1937.

Por temor a la represión franquista, permaneció escondida durante muchos años en casa de Lasso, y su título fue transformado en el más aséptico *Monumento a la Música*⁷¹. Sin embargo, la exposición pública de esta obra en la muestra *Escultura es-*



▲ *Monumento a la Internacional con dos figuras*, c. 1933-34. Tinta y tierras sobre papel, 30 x 24 cm. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC (Lanzarote).

68 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.*, p. 230.

69 Ya desde el comienzo de la Guerra Civil comienza a realizar esculturas de corte realista, como algunas cabezas de soldados.

70 «¡Proletarios de todos los países, uníos!», es uno de los lemas citados en el Manifiesto comunista de Marx y Engels.

71 Desde 2011 esta escultura se alza, reproducida en bronce a gran escala, en la Marina de Arrecife, cumpliéndose de este modo, en parte, el viejo sueño del escultor de dotar a su isla natal de arte. En la inauguración su hija, Rosalía, pronunció unas emotivas palabras, en las que confirmaba el significado real y verdadero de esta escultura, afirmando lo feliz que se habría sentido su padre de poder verla al fin expuesta.

pañola 1900-1936 —celebrada en 1985 en Madrid—, causó un gran impacto entre los historiadores, algunos de los cuales llegó a atribuirle a Alberto⁷², lo que no hace sino corroborar el incuestionable valor de esta pieza, que constituye un verdadero símbolo de la renovación formal y del compromiso social que adquirieron las vanguardias artísticas en la España republicana⁷³.

En virtud de todo lo expuesto hasta ahora, resulta evidente que la participación de Lasso en la Escuela de Vallecas no fue momentánea ni superficial, sino que llevó consigo una entrega total del artista, que se sintió absolutamente identificado con esta poética. Tanto es así que, pese al giro que su obra dio hacia el realismo tras la Guerra Civil, el lenguaje surrealista nunca desapareció por completo de su mente, recuperándolo, ya sin temor a represiones, en la década de los sesenta, a través de la realización de algunas esculturas y medallas e, incluso, de manera puntual, en los años 50.

◀◀
Reproducción del *Monumento a la Internacional* en la Avenida Coll de Arrecife. Realizada en bronce por Escultura Bronzo en 2011.



72 Fue el caso de Brihuela, quien afirmó que «de no estar atribuida reiteradamente a Lasso por una especialista de la categoría de Josefina Alix, la hubiésemos creído de mano de Alberto, por lenguaje y por aspectos técnico-materiales» (BRIHUEGA, Jaime: «Una estrella en el camino del arte español», en catálogo de la exposición *Alberto. 1895-1962*, Ministerio de Educación, Madrid, 2001, p. 38).

73 Antes, Valeriano Bozal había apuntado que Lasso tenía «un excelente Proyecto para un monumento a la Internacional, que, a pesar de mi insistencia, nunca me quiso vender» (BOZAL, Valeriano: «Compañero de viaje», *La Balsa de la Medusa*, nº 50, 1999, p. 58).

▲
Monumento a la Internacional, c. 1933-34. Yeso patinado y alambres, 86 x 25 x 40 cm. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC (Lanzarote).

3.5. Contexto canario: la Escuela Luján Pérez

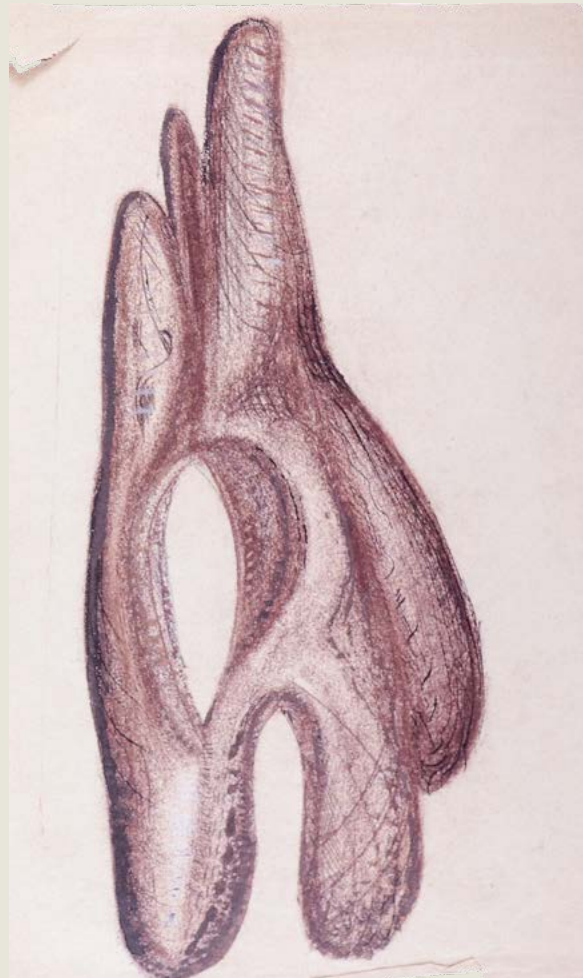
Mientras en Madrid se gestaba la renovación formal a través de la Escuela de Vallecas, en Canarias se emprendía una profunda transformación cultural y plástica de características similares, llevada a cabo por la grancanaria Escuela Luján Pérez⁷⁴.

Poetas y artistas criticaban con dureza el mito clásico de *Afortunadas*, en tanto que falseaba la realidad del pueblo canario, el cual, lejos de vivir en un idílico refugio, se enfrentaba a graves problemas de subsistencia, tal y como ha apuntado el catedrático Castro Borrego:

Canarias no es un jardín exuberante donde los árboles producen manzanas de oro [...], son islas pobres, donde el polvo del desierto cercano ha ido convirtiendo sus campos en páramos [...]. Sus pobladores no son atlantes ni faunos sino humildes aparceros en cuyos rostros, de rasgos africanos, se acusan los estigmas de una explotación secular⁷⁵.

Siguiendo la corriente general del pensamiento español, se buscaba una identidad propia y diferente, que diera sentido a la idiosincrasia del archipiélago, y ésta, al igual que ocurriera en el panorama nacional, se acabó hallando en el paisaje. Así, surgieron teorías basadas en la existencia de una estrecha relación entre el hombre y su entorno, siendo el ejemplo más significativo el célebre ensayo *El hombre en función del paisaje*, publicado por el poeta gomero Pedro García Cabrera, en el que se recogen estas proverbiales palabras, que tanta influencia han ejercido sobre el arte contemporáneo de las islas:

El medio imprime al hombre un símbolo primario, un determinado modo de ser. La imagen primaria del hombre se modela en su paisaje nativo y a ella reduce —amolda— las percepciones y las impresiones. Siempre. Por toda la cadena de sus días fervorosos⁷⁶.



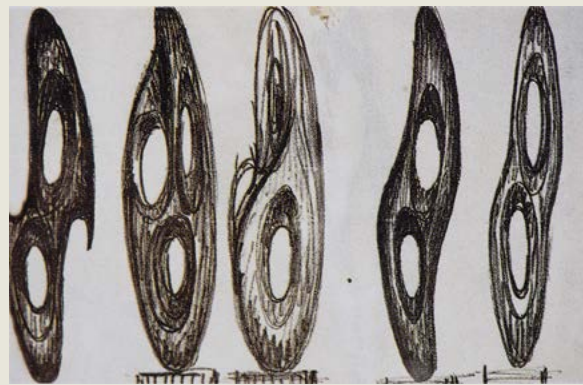
▲
Figura,
c. 1931-33.
Sepia y tinta sobre papel,
32 x 22 cm.
Colección Bonmati-Lasso
(Madrid).

74 Los paralelismos entre ambas experiencias artísticas han sido estudiadas por Fernando Castro en el capítulo «La Escuela Luján Pérez», recogido en *La Modernidad y las vanguardias en Canarias. 1900-1939*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife, 2008.

75 CASTRO, Fernando: «Veinte años tiene mi amor», en catálogo de la exposición *Calma y voluptuosidad. Arte del siglo XX en Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, p. 50.

76 GARCÍA, Pedro: *El hombre en función del paisaje*, edición de Nilo Palenzuela, Colección LC/Materiales de Cultura Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1930/1981, p. 63.

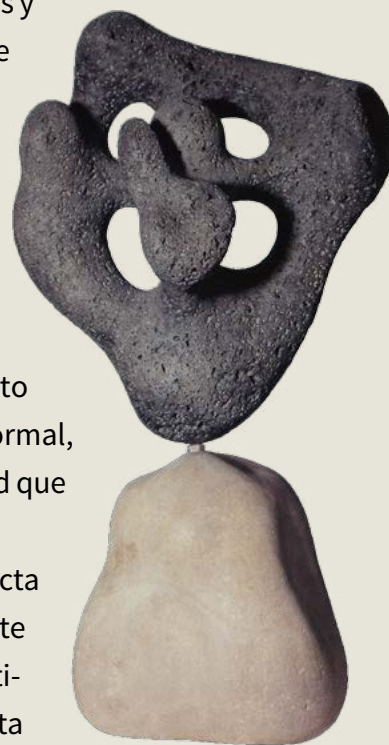
Esta reivindicación del paisaje *real* canario y la condena hacia el mito clásico de Afortunadas supusieron el descubrimiento estético de la naturaleza árida de las islas y todo su entorno social, hasta entonces marginados por la exuberancia proclamada por la visión arcádica del archipiélago. Ya Alonso Quesada, con su poema de 1915 *Tierras de Gran Canaria*, adelantaba ese cambio; sin embargo, el primero en advertir la belleza del paisaje seco fue Unamuno, quien, durante su destierro en Fuerteventura, se deshizo en elogios hacia la naturaleza majorrera, comparándola, precisamente, con la castellana.



Tanto en la Escuela Luján Pérez como en la de Vallecas, los pintores y escultores sentían una gran atracción no solo por el paisaje —paisaje árido, desnudo—, sino también por el arte primitivo. Así, artistas canarios como Felo Monzón o Plácido Fleitas, entre otros, salían al campo para ver yacimientos arqueológicos y centros alfareros, y visitaban también el Museo Canario en busca de inspiración, como los vallecanos acudían al Museo Arqueológico de Madrid. Como hemos apuntado, este gusto por el arte primitivo era una característica común a las vanguardias europeas, pero, en el caso del movimiento canario y madrileño, no quedaba reducido a un interés meramente formal, sino que adquiría una dimensión ideológica al hablar de una identidad que buscaba sus raíces en el pasado prehistórico⁷⁷.

Es difícil determinar si Pancho Lasso tuvo alguna vinculación directa con los miembros de la Escuela Luján Pérez, aunque parece bastante probable que tuviese conocimiento, al menos, de su programa estético. Algunas fuentes apuntan a que la escuela grancanaria, ante la falta de personal cualificado, habría solicitado los servicios del lanzaroteño como profesor de escultura⁷⁸, hecho que, aunque no confirmado, no resultaría descabellado, pues recordemos que Lasso ejerció labores docentes en la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife en 1925. Finalmente, nuestro escultor recibió la beca y prefirió marchar a Madrid para completar sus estudios, mientras que la Luján Pérez acabó contratando a Eduardo Gregorio en 1927.

En el caso concreto del teldense Plácido Fleitas, existe una gran semejanza formal entre sus obras de los años cincuenta y las del Lasso anterior a la Guerra Civil: piezas y dibujos de formas eminentemente orgánicas y minerales con un fuerte carácter telúrico. Obras como *Fósiles* o *Magias de la naturaleza* han valido para que Fleitas sea considerado el iniciador de la estética telúrica en Canarias, ignorando, de esta manera, el papel ejercido por Lasso décadas atrás. Curiosamente, ambos escultores entraron en contacto en los años cuarenta. El primer encuentro, según la



▲▲ Plácido Fleitas, *Sin título*, c. 1962. Lápiz y rotulador sobre papel, 14 x 22,5 cm. Colección CAAM-Cabildo de Gran Canaria. Fotografía de Nacho González-CAAM.

▲ Plácido Fleitas, *Abstracción*, c. 1964. Piedra volcánica negra y piedra arenisca, 82 x 47 x 25 cm. Colección CAAM-Cabildo de Gran Canaria. Fotografía de Nacho González-CAAM.

77 Vid. CASTRO, Fernando (2008), *op. cit.*

78 Información oral de Alberto Lasso Clavijo.

doctora Alix, se produjo entre 1940 y 1942 en Fuerteventura, adonde ambos artistas habían acudido para buscar piedra de Tindaya para sus obras⁷⁹. En 1944, volvieron a coincidir en la Exposición Provincial de Bellas Artes celebrada en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, donde los dos escultores exhibieron obras. Esta relación pudo continuar, de manera indirecta, a través de la amistad que Guillermo, un sobrino de Lasso, entabló con Fleitas al trasladarse a vivir a Telde. En cualquier caso, parece coherente pensar que el escultor lanzaroteño pudo compartir con el grancanario —nueve años menor que él y que aún no había salido de Canarias— los aires vanguardistas que con tanta pasión había aprehendido durante su experiencia vallecana. Aunque es claro que Fleitas asumió las formas organicistas y telúricas tras conocer la obra de Moore y Hepworth, en la década de los cincuenta, es muy posible que el primer contacto con estas fuese, precisamente, a través de la producción de Lasso, la cual, indirectamente, había partido de esos mismos modelos europeos.

Influencias aparte, de lo que no cabe duda es de que Pancho Lasso fue el primer escultor canario en desarrollar una obra vanguardista de carácter telúrico y el primero en conferirle un valor estético a la piedra⁸⁰, reforzando así, según palabras de Brihuega, «el nudo que enlazaba la modernidad peninsular (...) con la que estaba aconteciendo en el archipiélago del que procedía»⁸¹.



▲ Plácido Fleitas,
*Esculturas de callaos
superpuestos en la playa
de las Alcaravaneras,*
c. 1964.
Obra desaparecida.

79 En el caso de Lasso, para realizar el monumento funerario de una de sus hermanas y de su madre, que era natural de La Oliva. Información oral de Rosalía Lasso.

80 Para profundizar en este aspecto en particular, puede consultarse ARTETA, Arminda: «Un icono telúrico: el callao en la escultura canaria contemporánea», *XVII Coloquio de Historia Canaria-Americana*, Las Palmas, 2006.

81 BRIHUEGA, Jaime: «Tellus. El paisaje y lo telúrico en el arte español de la primera mitad del siglo XX», en catálogo de la exposición *César Manrique. Pintura 1958-1992*, IVAM, Valencia, 2005, p. 137.



4. Lanzarote 1939-1946: punto de inflexión

Con el estallido de la Guerra Civil⁸², Lasso toma partido por el bando republicano, participando en distintas iniciativas político-sociales, como la adhesión, en diciembre de 1938, a la organización *Solidaridad Internacional Antifascista*, como parte de la Asociación de Peluqueros⁸³. Desconocemos qué labores realizó en el seno de esta organización de connotaciones anarquistas, uno de cuyos lemas era «La solidaridad es un sentimiento noble que dignifica la especie humana».

▲ *Escenas de la guerra civil española*, c. 1936-39. Bajorrelieve en madera, 32,5 x 9,7 cm. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC (Lanzarote).



◀ *Soldados*, c. 1936-1939. Madera, 13 x 23 x 12,5 cm. Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC (Lanzarote).

82 Debido a una lesión en el tórax provocada por un accidente infantil, Lasso no fue llamado al frente.

83 Centro Documental de la Memoria Histórica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2013.

Los horrores de la guerra y el clima de persecución que se instaura en la capital⁸⁴ hacen que, animado por su familia, regrese a Lanzarote. Lo hace junto a su esposa, Clara Berki Dudas, una parisina muy culta nacida en el seno de una familia de músicos húngaros exiliados en España tras la Primera Guerra Mundial⁸⁵. Una vez en la isla, se instalan en casa de María, hermana de Pancho, quien, viuda de Aquiles Heitz desde 1936, lleva el estudio fotográfico, siendo una de las primeras mujeres fotógrafas de toda Canarias. Allí encuentran la paz y tranquilidad que habían perdido en Madrid, y en 1941 ven nacer a su única hija, Rosalía.



Aunque trabaja esporádicamente en la barbería de su hermano Guillermo, retoma su trabajo artístico. Uno de los primeros proyectos que acomete es el encargo de María para realizar el monumento funerario de su madre y su hermana Juana, que fallecieron el mismo día. Para ello, va a Fuerteventura en busca de piedra de Tindaya, donde, como ya apuntamos, entra en contacto con Plácido Fleitas. Tras esto, recibe otro encargo para el cementerio de San Bartolomé, concretamente para el sepulcro familiar de Eloy Perdomo Martín⁸⁶. Para ambos monumentos recurre al estilo neocubista y *art déco* con reminiscencias del arte ibérico, lenguaje ya empleado en su primera etapa de creación madrileña.

◀ Clara Berki y la pequeña Rosalía junto al Puente de las Bolas de Arrecife, c. 1944. Fondo privado Agustín de la Hoz, Archivo Municipal de Arrecife.

84 «Madridapestaba a venganza y acción mezquina» (citado en PÉREZ, Carlos: *Escultura Canaria Contemporánea*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 1984, p. 126).

85 Información oral de Rosalía Lasso.

86 La prensa de la época hace referencia a la creación de otro conjunto funerario en piedra de Fuerteventura en el antiguo Cementerio de Arrecife, para José Pereyra Galviatti («De Lanzarote», *La Provincia*, Las Palmas, 31 de octubre de 1941, p. 3).



▲ *Orantes*
 (Monumento funerario a su madre y su hermana Juana), c. 1941-42. Cementerio de Arrecife. Piedra de Tindaya, 215 cm. Fotografía de Chaxiraxi Morales García.



► *Dama oferente del Cerro de los Santos*. Museo Arqueológico Nacional. Inv. 3500. Fotografía de Santiago Relanzón (Fundación ITMA).



► *Errante*, c. 1941-42. Madera, 36 x 10 x 8 cm. Colección Bonmatí-Lasso (Madrid).



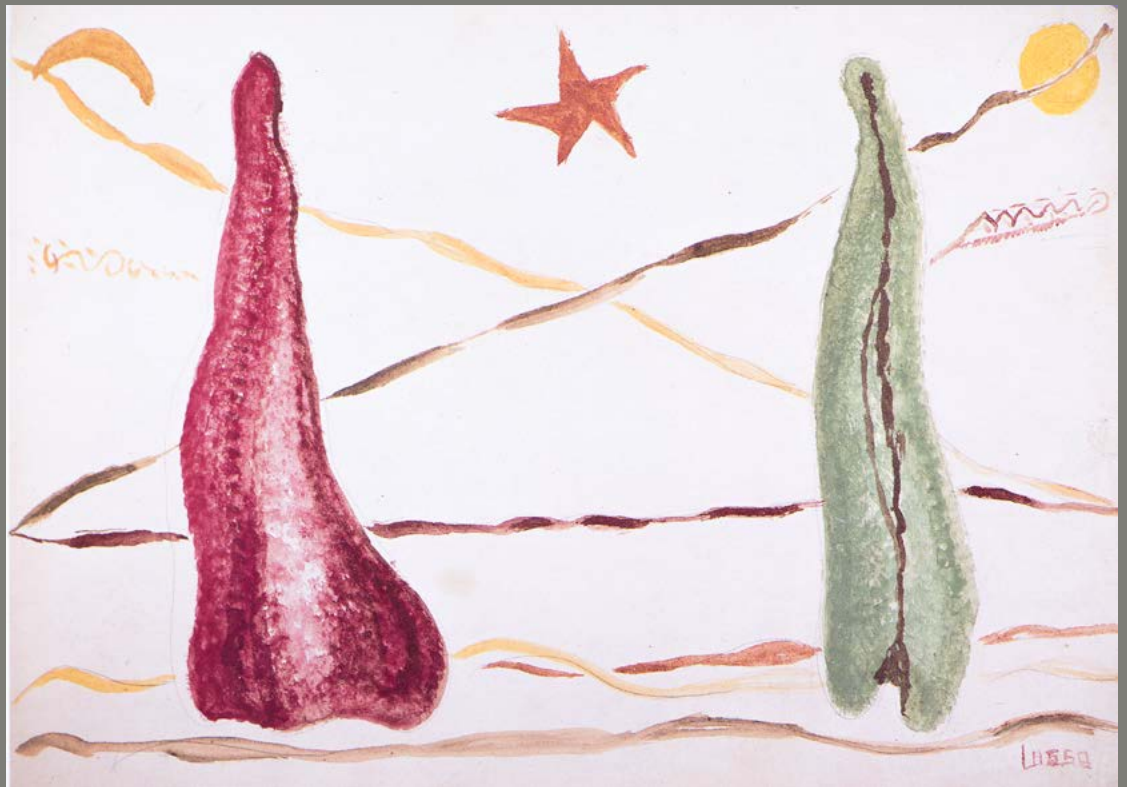
▲ Monumento funerario de Eloy Perdomo Martín, 1942. Cementerio de San Bartolomé (Lanzarote). Piedra, 150 cm aprox. Fotografía de Chaxiraxi Morales García.



▲ Imagen de un Cristo crucificado realizado por Pancho Lasso y reproducido en el semanario *Pronósticos* en 1946. Documentación obtenida en JABLE. Archivo de prensa digital de la ULPGC.



► *Campechina con formas escultóricas*, c. 1939-42. Tinta, tierras y acuarela sobre papel, 30 x 24 cm. Colección Bonmatí-Lasso (Madrid).



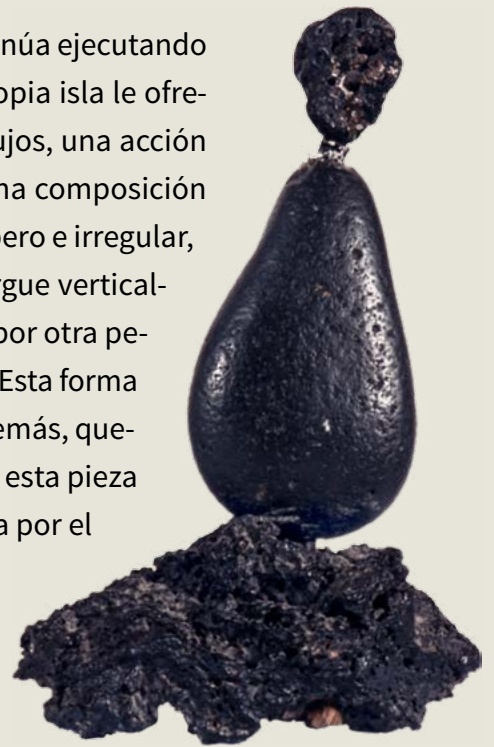
▲▲
Dos figuras con sol, luna y estrellas, c. 1939-40.
 Acuarela y tierras sobre papel, 24 x 33,5 cm.
 Colección Bonmatí-Lasso (Madrid).



▲
Campesinos de perfil, c. 1945.
 Acuarela, tierras y tinta sobre papel, 22,5 x 31,5 cm.
 Colección Bonmatí-Lasso (Madrid).

Además de encargos, realiza una gran cantidad de dibujos y continúa ejecutando obras en lenguaje surrealista, esta vez con los materiales que la propia isla le ofrece, como la piedra para la escultura, o diversas tierras para sus dibujos, una acción de marcado carácter telúrico⁸⁷. De entre estas obras destacamos una composición constituida por tres piezas superpuestas: una piedra de basalto áspero e irregular, dispuesta horizontalmente a modo de pedestal, sobre la que se yergue verticalmente otro basalto, esta vez pulido —un *callao*—, que es rematado por otra pequeña pieza rugosa, generando un interesante contraste de texturas. Esta forma de componer continuaba la línea iniciada años atrás, pero ahora, además, quedaba impregnada de una fuerte carga vernácula, pudiendo leerse esta pieza como una síntesis de la naturaleza geológica de la isla, representada por el volcán —basalto rugoso— y el mar —callao—.

En estos años realiza también algunos dibujos de carácter político, poco frecuentes en el conjunto de su producción. Sorprenden, por su singularidad y fuerza, los denominados *Gigante comiéndose las casas* y *Los colaboracionistas*. Ambos, dotados de un cierto halo expresionista, suponen una contundente crítica hacia el sistema capitalista y el fascismo, en un estilo que recuerda a las ilustraciones de la revista *Octubre*. *Escritores y artistas revolucionarios*⁸⁸ y, más remotamente, al Goya de los *Caprichos* o los *Desastres de la guerra*.



▲ *Composición*, c. 1942-45. Piedras volcánicas, 18 x 12 x 8 cm. Colección Bonmati-Lasso (Madrid). Imagen cedida por Fernando Ruiz.



◀ *Gigante comiéndose las casas*, c. 1940-42. Tinta sobre papel, 22,5 x 32,5 cm. Colección Bonmati-Lasso (Madrid).

87 Rosalía Lasso recordaba cómo su padre siempre pedía a los familiares y amigos que iban a Madrid a visitarlos que le llevaran tierras de Lanzarote.

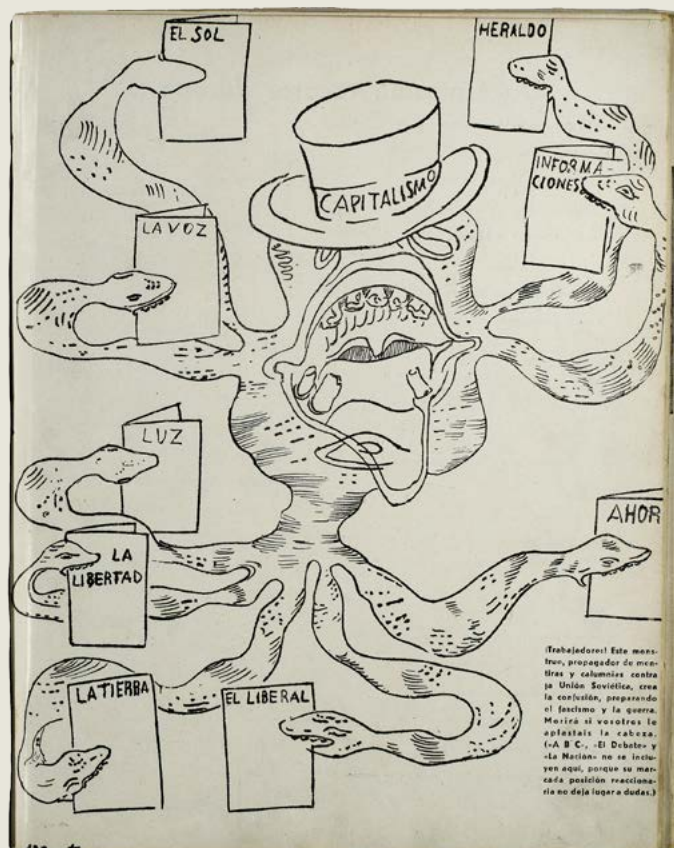
88 Algunas de estas imágenes pueden verse en PESTAÑA, Francisco de Paula (2010), *op. cit.*



◀
 Los colaboracionistas,
 c. 1940-42.
 Tinta sobre papel,
 22,5 x 32 cm.
 Colección Bonmati-Lasso
 (Madrid).

◀◀
 Miguel Prieto,
 Puerto de Sevilla.
 Ilustración para
 la contraportada del nº 3
 de la revista Octubre.
 Escritores y artistas
 revolucionarios, 1933.
 Hemeroteca Municipal de
 Madrid - Biblioteca Digital
 memoriademadrid.

▼
 Alberto Sánchez,
 ilustración para el ejemplar
 nº 4 y 5 de la revista
 Octubre. Escritores y artis-
 tas revolucionarios, 1933.
 Hemeroteca Municipal de
 Madrid - Biblioteca Digital
 memoriademadrid.



(Trabajadores! Este mensu-
 ro, propagador de men-
 tiras y calumnias contra
 la Unión Soviética, crea
 la confusión, preparando
 el fascismo y la guerra.
 Muéstrale al viento que le
 aplastais la cabeza.
 (A B C, "El Debate" y
 "La Nación" no se inclu-
 yan aquí, porque su man-
 chado posición reaccio-
 naria no deja lugar a dudas.)

4.1. Encuentro Lasso-Manrique

Mientras se encontraba indagando en este tipo de obras, entra en contacto con César Manrique, un muchacho de apenas veintiún años con claras vocaciones artísticas. Inmediatamente surge entre ellos una sincera amistad, que Manrique recordaba así:

Fue en 1940 cuando lo conocí (...). Con enorme curiosidad, Francisco Lasso me mostró las primeras esculturas abstractas. Estaba investigando y realizando en piedra de cenizas volcánicas compactas (...). A partir de este momento, estuvimos unidos y en comunicación e intercambio de ideas, en sabrosas charlas diarias en las cuales como complemento de todos los problemas estéticos, hubo consideraciones y estudios sobre la auténtica personalidad de nuestra isla. (...) Llegamos a la conclusión de la gran lección que suponía para nosotros la de estar inmersos en un medio que forzosamente nos condicionaba y nos facilitaba millones de posibilidades en la infinita gama del color, del espacio y de la forma (...). Hablamos en muchas ocasiones de proyectos conjuntos, para posibles monumentos, con enorme sentido de contemporaneidad, y con los ricos materiales que la propia isla posee⁸⁹.

Para el joven Manrique, este contacto con Pancho Lasso debió de ser un fuerte estímulo, al transmitirle de primera mano unos conceptos de la vanguardia artística por ese entonces inaccesibles en una isla ajena a cualquier debate cultural; alentarle en su sueño de ser artista, y, más importante aún, enseñarle a descubrir y apreciar la belleza y las infinitas cualidades plásticas del paisaje desnudo de Lanzarote, aspecto que será absolutamente clave en la obra de Manrique⁹⁰:

Nunca he conocido un paisaje con las posibilidades de Lanzarote. Su luz y su color tiene algo inexplicable de atracción, quizá por su pureza desnuda. Pienso más intensamente que nunca en la isla. Creo es donde está mi VERDAD⁹¹.



▲▲
Composición,
c. 1942-45.
Piedras volcánicas.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).
Imagen cedida
por Fernando Ruiz.

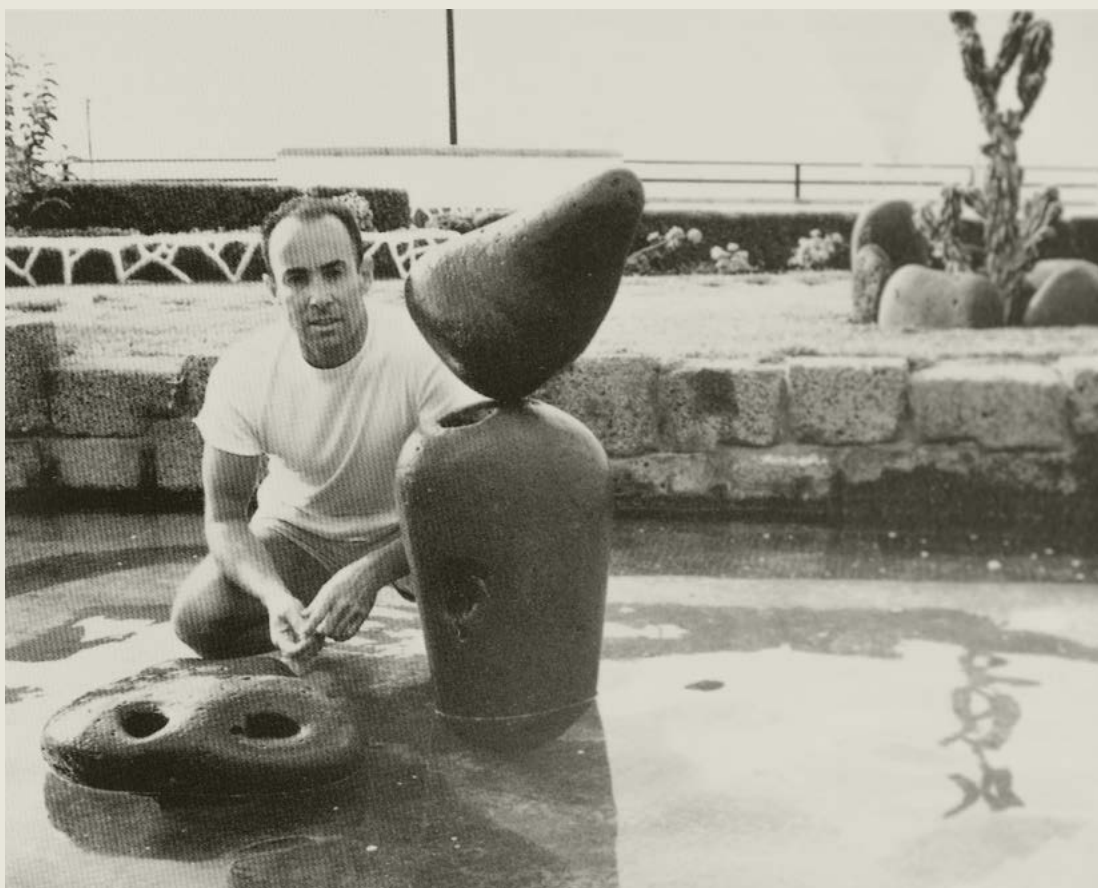
▲
Composición,
c. 1942-45.
Piedras volcánicas,
9 x 11 x 9 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).

89 Estas palabras fueron pronunciadas por Manrique en la inauguración de la exposición antológica de Pancho Lasso celebrada en Arrecife en 1973, unos meses después de su fallecimiento.

90 El catedrático Fernando Castro Borrego afirma que Lasso fue el primer maestro de Manrique, «el que le transmitió el sentimiento de amor a la tierra» (CASTRO, Fernando: *César Manrique: Teoría del paisaje*, Cabildo de Lanzarote, Arrecife, 2019, pp. 18-19).

91 Recogido en CASTRO, Fernando: «César Manrique», *Biblioteca de Artistas Canarios*, Gobierno de Canarias, 2009, p. 93.

Así, en el plano meramente formal, es posible apreciar el recuerdo de Lasso en un elemento ornamental constante en la obra manriqueña: la superposición de piedras. Si observamos con detenimiento los espacios en los que Manrique interviene, nos encontramos con que muchos de sus rincones se hallan decorados con esculturas realizadas a partir de este procedimiento. Este hecho, que parte de su principio estético de integración arte-naturaleza, fue especialmente significativo en el Parque Viejo de Arrecife, para el cual diseñó múltiples esculturas pétreas, hoy desaparecidas, destacando una fuente conformada por tres callaos perforados superpuestos. Todo ello convertía al parque en un magnífico *templo telúrico*, cuya idea tal vez pudo haber surgido de algún proyecto ideado por ambos artistas para su tierra natal⁹². También parte del mismo principio de composición el homenaje de Manrique al doctor Molina Orosa, ubicado en el parque del Hospital Insular de Arrecife⁹³.



▲ César Manrique, *Monumento al doctor Molina Orosa*, 1976. Hospital Insular de Lanzarote. Piedra volcánica. Fotografía de Chaxiraxi Morales García.

◀ César Manrique junto a la fuente escultórica realizada con callaos para el recinto infantil del Parque Municipal de Arrecife, 1959. Archivo Fundación César Manrique.

92 Gómez Aguilera apunta a un posible homenaje de Manrique al escultor en la configuración y el diseño de este parque (GÓMEZ, Fernando: «La fábrica del artista moderno», en catálogo de la exposición *César Manrique, 1950-1957*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p. 87).

93 Estas posibles influencias ya fueron advertidas por Fernando Ruiz Gordillo (RUIZ, Fernando [1997], *op. cit.*, p. 91).



◀ Escultura en piedra volcánica realizada por César Manrique para el Parque Municipal de Arrecife. Obra desaparecida. Imagen F. Rojas, década de 1960. Archivo Rojas-Hernández.

▼ En esta doble imagen de 1912 pueden observarse el molino y los monolitos existentes en el terreno de Guatiza donde Manrique diseñaría el Jardín de Cactus. Fotografía de Aquiles Heitz Augier. Archivo de Alberto Lasso Clavijo.

Otra intervención de marcado carácter telúrico es el Jardín de Cactus, en el cual Manrique respetó y destacó unos imponentes monolitos de lava existentes en el terreno que, curiosamente, ya habían sido inmortalizados por Aquiles Heitz en algunas de sus fotografías y que, igualmente, guardan un gran parecido con los dibujos surrealistas del Lasso de los años treinta⁹⁴.



94 También la viajera británica Olivia Stone, que visitó la isla a finales del siglo XIX, describe estas formaciones minerales: «cerca del molino de viento hay una zona de donde se extrae tierra (...) la extracción ha alcanzado una profundidad de unos veinte pies, dejando diseminados algunos monolitos de lava, columnas que se yerguen verticales, originalmente a nivel del suelo» (para profundizar en este tema consultar ARTETA, Arminda: «Visiones plásticas y literarias del paisaje lanzaroteño en el mundo contemporáneo. Notas para su estudio», *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, tomo II, Cabildo Insular de Lanzarote y Cabildo Insular de Fuerteventura, 2008).



Monolitos de Guatiza. En primer plano destaca el que pudiera sencillamente denominarse «El Cabezudo»

▲▲ Imagen del Jardín de Cactus, donde se aprecian los monolitos de lava. Archivo de los Centros de Arte, Cultura y Turismo de Lanzarote.

◀ Heraclio Niz (conocido como *El Pollo de Arrecife*) retratado junto a una de las piedras-esculturas del Parque Municipal de Arrecife. Colección de la familia de Heraclio Niz. www.memoriadelanzarote.com

▲ Detalle del emplazamiento donde se crearía el Jardín de Cactus. Fotografía reproducida en el semanario *Pronósticos* en 1947. Documentación obtenida en JABLE. Archivo de prensa digital de la ULPGC.

Además de aspectos estrictamente formales, una mirada más detenida a la obra de estos dos artistas nos descubre otros puntos en común. El primero de todos es la ya mencionada concepción moderna y poética del paisaje, de lo telúrico, pues para ambos el campo, la tierra, lo rural, era fuente de inspiración constante⁹⁵. Los dos intentan redefinir lo vernáculo a través del lenguaje contemporáneo, y si bien Manrique lo hará a través del informalismo matérico, la primera semilla bien pudo estar en el contacto con Lasso en los años 40, y en los principios de la escuela vallecana.

Por último, ambos creadores creían en la utopía estética del arte y en la función social del artista. Manrique se manifestaba en estos términos:

La problemática verdaderamente importante del arte contemporáneo es que los artistas colaboren estrechamente con el pueblo, aplicando su talento y su arte en todas las posibles aplicaciones a la vida, para crear en el pueblo más cultura, fundamento de la evolución de un país. Lo propugno como «problema social del arte»⁹⁶.

Lasso —cuyo compromiso social ya ha sido comentado— trató de activar el empobrecido panorama cultural insular durante su estancia en la isla. Se sirvió de la prensa para defender públicamente el principio del arte y la cultura como instrumentos capaces de transformar la realidad:

- ¿Se puede hablar de arte en Lanzarote?

- Hablar de arte... ¿A quién... para qué? Aquí no necesitamos arte: hemos vivido sin él.

- Habrá querido decir V. «hemos existido sin él». Se puede existir, como haya pueblos que existen sin sanidad y sin saber leer; pero en ninguno de los casos es VIVIR, porque arreglado a lo que sabe, se vive. Vivir es saber.

Se mostraba muy crítico con la situación en que se encontraba Lanzarote, sumida en un preocupante marasmo cultural:

Nuestro pueblo ignora sus hombres ilustres; y lo ignora porque carece de monumentos que digan su historia y su vida. Es Arrecife una pequeña ciudad sedienta de arte plástico; y si en nuestra mente se nos ocurriera quitarle la marina que la naturaleza le ha

95 Manrique, después de conocer toda la Modernidad y vivir en Nueva York, decide volver a Lanzarote, pues, según sus palabras: «El hombre no fue creado para esta artificialidad. Hay una imperiosa necesidad de volver a la tierra. Palparla, olerla. Eso es lo que siento» (recogido en CASTRO, Fernando [2009], *op. cit.*, p. 94).

96 Palabras pronunciadas por Manrique en 1969, recogidas en GÓMEZ, Fernando: *La palabra encendida*, Universidad de León, 2005.

dado, y observáramos simplemente sus calles y plazas, a quien nos preguntara si Arrecife es estético, tendríamos que responder: Arrecife no es más que el reflejo exacto de sus moradores, el grado de cultura de sus habitantes.

Como solución a esta precaria situación, Lasso reivindica los valores patrimoniales y paisajísticos propios de la isla:

Nosotros aquí tenemos los molinos de viento, los enarenados, los barcos, las salinas, los viñedos, nuestra modesta arquitectura. Todo esto es bello y nadie podrá negar que es arte.

Y concluye este artículo con las siguientes palabras:

Sí, queridos compatriotas de Lanzarote: se debe hablar de arte. Es lo menos que podemos hacer, y no hay que enfadarse porque carezcamos de Centros de Cultura que nos engrandezca⁹⁷.

Llama la atención el paralelismo existente entre estas manifestaciones y algunos de los principios que, años después, marcarían la trayectoria de Manrique: la exaltación del patrimonio insular y la puesta en marcha de *centros culturales*. Lamentablemente, no conocemos la naturaleza de los proyectos conjuntos que ambos artistas imaginaron para la isla, pero no parece desacertado pensar que, en ese intercambio de ideas, pudiese haber surgido en Manrique la primera semilla de lo que, con el transcurso de los años, acabaría materializándose en las intervenciones espaciales que emprendió tras su regreso de Nueva York, y que culminaron con la creación de la red de Centros de Arte, Cultura y Turismo.

Sabemos también que Lasso participó, junto a Manrique y Casto Martínez, entre otros, en la iniciativa de crear un Museo de Antigüedades y Artesanía en Teguiise, en el Palacio del Marqués de Herrera⁹⁸. Este proyecto, que ya había sido ideado por Luis Ramírez González en los años 20, no llegó a ejecutarse, si bien el escultor realizó el escudo que aún hoy se exhibe en su fachada.

97 Todos estos fragmentos forman parte de un artículo de Lasso publicado en el periódico *Pronósticos* el 26 de febrero de 1946, bajo el título «El Arte y los pueblos».

98 Información recogida en un documento de Casto Martínez, transcrito en el Archivo Histórico de Teguiise.



4.2. El giro definitivo hacia el realismo

Al mismo tiempo que investiga con los materiales de la isla en clave surrealista, Lasso sufre un profundo proceso de reflexión. Los horrores de la guerra habían truncado el sueño de la utopía estética de la vanguardia y, como consecuencia, el arte *puro* o *intelectual* comenzó a ser tachado de burgués e inútil⁹⁹. Así se manifestaba el escultor al respecto:

Era el año 1936, esa fecha histórica que nos obligó, como obliga todo cataclismo, a saber para qué sirve lo que se hace y qué misión se cumple como artista y ante los hombres (...) No era una meta hacer solo formas, y maniatarse a un solo estilo. Había que hacer lo que la humanidad exigía, pues para ello debemos hacer las cosas en el mundo. No bastaba la cultura, porque la cultura es arma que se doblaba a las clases¹⁰⁰.

A su juicio, el *arte puro* «fue verdad hasta que se prostituyó»¹⁰¹. Por ello, y siguiendo la tendencia propugnada por los creadores de izquierda ante esta nueva situación

▲ *Mujer con camellos*, 1957. Postal de Talleres A. Zerkowitz.

99 Con estas palabras, dictadas en 1936, defendía esta idea el poeta García Lorca: Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe reír y llorar con su pueblo. Ni el poeta ni nadie tienen la clave del secreto del mundo (...) Pero el dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas (citado en AGUILERA, Vicente: *Iniciación al arte español de la postguerra*, Ediciones Península, Barcelona, 1970, p. 38).

100 LASSO, Pancho (1997), *op. cit.* pp. 228-229.

101 *Ibidem*, p. 223.

histórica, el realismo se presentaba para el escultor como el lenguaje apropiado, al considerarlo más fácilmente entendible por el pueblo, por y para quien siempre trabajó. Valeriano Bozal definía esa evolución estilística de este modo:

Tras su etapa vallecana, en la que Lasso hacía una popularidad inconcreta, general, esencial, va en pos de una popularidad concreta: emprendió el camino que conduce al realismo (...) Mientras algunos artistas han adoptado una posición crítica o de denuncia de conflictos clasistas (tal es el caso de la agrupación Estampa Popular), otros (es el caso de Francisco Lasso) se han limitado a entonar, a través de una fiel representación, un canto al pueblo¹⁰².

No obstante, Lasso nunca definió su estilo como *realista*. Se consideraba un escultor figurativo, «pero en el sentido no externo. La simple copia de apariencias nunca me ha interesado. Yo intento buscar mi forma a través de las formas reales»¹⁰³ y, concretando aún más, aclaraba que su meta era hacer «un arte popular sin ser populachero»¹⁰⁴. Es oportuno recordar que Pancho Lasso nunca firmó ningún manifiesto ni formó parte de ningún grupo, pues, como afirmaba su hija Rosalía, amaba la libertad por encima de todo.

A partir de entonces, este propósito se resolvió realizando dibujos y esculturas cuyos protagonistas son, fundamentalmente, los trabajadores de Lanzarote. En este sentido, constituye, desde luego, un «canto al pueblo» como indicaba Bozal; sin embargo, y aunque sin llegar al tono de denuncia de otros artistas pertenecientes al realismo social, consideramos que sus obras son algo más que una «fiel representación», pues en ellas vemos campesinos y pescadores de rostros melancólicos y mirada perdida que expresan la lucha del hombre y la mujer frente a una naturaleza hostil¹⁰⁵. Tallas directas representando a campesinas que combaten un viento extenuante, o aguadoras que cargan con el peso de las latas mientras sostienen a sus hijos; dibujos cuyos escenarios varían desde las montañas y terrenos de cultivo del interior hasta los barcos y las sencillas chozas de la costa¹⁰⁶. El paisaje de la isla y, de manera especial, sus humildes gentes, se convertían, más que nunca, en motivo de inspiración para Pancho Lasso:



▲
Campesina con camello,
c. 1945.
Acuarela, tierras
y tinta sobre papel.
Colección Bonmati-Lasso
(Madrid).

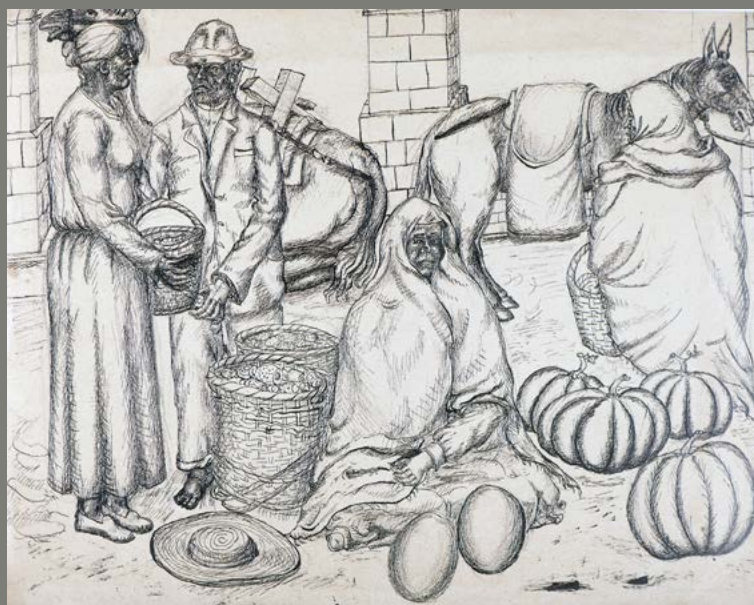
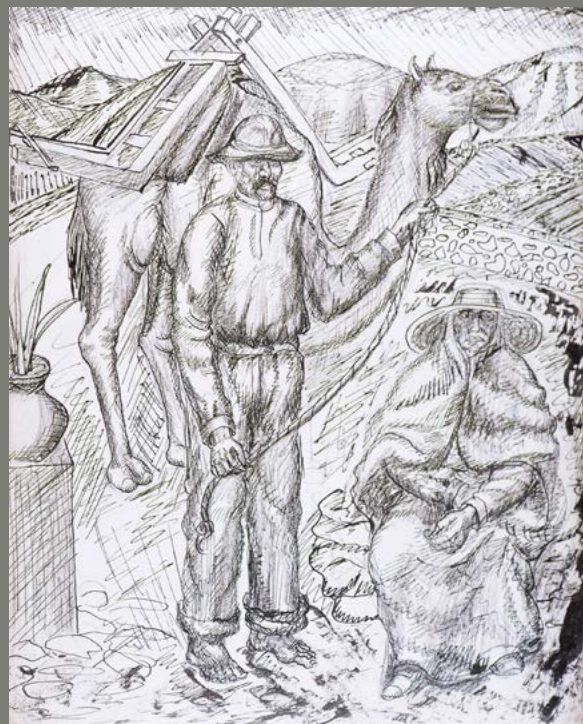
102 BOZAL, Valeriano: «Primeras formas de realismo. Francisco Lasso», *La Voz de Galicia*, Galicia, 10 de octubre de 1964.

103 BORGES, Vicente (1964), *op. cit.*, p. 3.

104 Recogido en PÉREZ, Carlos (1984), *op. cit.*, p. 131.

105 Como ya hemos mencionado, desde el estallido de la Guerra Civil Lasso había realizado obras de corte realista, como diversas cabezas de soldados, que ponían de manifiesto el profundo dolor que el conflicto bélico generó en el artista.

106 Con frecuencia, Lasso compone sus obras —dibujos, esculturas, medallas y cuadros— disponiendo las cabezas de los personajes en acusadas diagonales, acentuando sobremanera la sensación de angustia y claustrofobia.



▲▲
Pareja de pescadores,
c. 1942-45.
Tinta sobre papel,
30,5 x 24,5 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).

▲
La Recova,
c. 1940-45.
Tinta sobre papel,
24 x 30,5 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).

▲▲
Camellero,
c. 1942-45.
Tinta sobre papel,
30 x 24 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).

▲
Campesina sentada,
c. 1945.
Acuarela, tierras
y tinta sobre papel.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).



▲
Vendimia en La Geria,
c. 1945.
Acuarela, tierras
y tinta sobre papel.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).

▼
Familia,
c. 1945.
Acuarela y tierras
sobre papel.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).
Imagen cedida
por Fernando Ruiz.



▲▲
Hombre con pipa,
c. 1936-38.
Madera, 17 x 19 x 20 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).

▲
Cabeza de campesina,
c. 1967.
Madera, 27,5 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).



► *Mujeres de espaldas*,
c. 1945.
Acuarela, tierras
y tinta sobre papel.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).



◀ *Activas*,
década de 1960.
Bajorrelieve en madera.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).
Imagen cedida
por Fernando Ruiz.



▲
Campesina,
c. 1941-42.
Madera, 60 x 25,5 x 16 cm.
Museo Internacional de
Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote).



Los recuerdos de Lanzarote, mi tierra natal, son plásticos. La Isla misma es lo sublime en el arte, en el Gran Arte de la Creación. Sus montañas, volcanes, enarenados, salinas, viñedos, marinas, silencios y suaves vientos, constituyen hoy el alfabeto que universaliza mis formas y mis conceptos de escultor¹⁰⁷.



▲ Salinas de Janubio en la década de 1970. Fotografía de Rafael Ángel Domínguez. www.memoriadelanzarote.com

► Salinas, 1942. Tinta sobre papel. Colección Bonmatí-Lasso (Madrid). Imagen cedida por Fernando Ruiz.



▲ *Campesinos con molino*,
c. 1940-45.
Tinta sobre papel,
24 x 30 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).



▶ *Campesina de perfil*,
c. 1945.
Acuarela, tierras
y tinta sobre papel.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).



▲ Felo Monzón,
*Composición
con tres figuras*, 1955.
Tinta sobre papel,
38,8 x 25 cm.
Colección CAAM-Cabildo
de Gran Canaria.
Fotografía de Nacho
González-CAAM.

► *Dos quehaceres*,
c. 1958-60.
Madera policromada,
39 x 15 x 10 cm.
Colección Bonmatí-Lasso
(Madrid).



Esta preferencia por mostrar el ambiente rural, dejando patente la pobreza de la tierra y la sensación de aislamiento¹⁰⁸ de unos campesinos que sufren las condiciones de un duro trabajo, por el que apenas ven recompensa alguna, hace que la obra realista de Lasso se encuentre en sintonía con la producción indigenista de los artistas de la Escuela Luján Pérez. En este sentido, podemos apreciar que existen concomitancias entre Pancho Lasso y Felo Monzón —alma de la escuela grancanaria—, pues ambos compartían unos ideales de izquierda, una fuerte voluntad pedagógica y un profundo interés por representar el mundo del trabajo.

108 En muchos de sus dibujos aparecen montañas como telón de fondo, lo que parece aumentar la sensación de aislamiento, tal y como ocurriría en los artistas de la Escuela Luján Pérez (vid. CASTRO, Fernando [2008], *op. cit.*, p. 125).



5. 1947-1973: oscuridad y renacimiento

A pesar de que Lasso continuó creando e ideando proyectos para Lanzarote, el asfixiante ambiente de un lugar tan encerrado en sí mismo y anquilosado culturalmente le agobiaba, tanto a él como a su esposa Clara, al tiempo que le impedía progresar artísticamente. Las palabras que le dedica en la prensa el Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas, Sebastián Jiménez Sánchez, ilustran a la perfección la situación en que se encontraba el escultor: «Pena es que este hombre bueno, estudioso y excesivamente modesto se desenvuelva en un ambiente falto de aliento y de estímulo»¹⁰⁹. Por todo ello, y aunque en 1944 participa en la II Exposición de Artistas de la Provincia de Gran Canaria en el Museo de Arte Moderno de Madrid, a finales de 1946 regresa a la capital.

Pese a que regresa con la ilusión de retomar su actividad artística, lo cierto es que se encuentra con un panorama absolutamente desolador. En el terreno artístico y

▲ Pancho Lasso y otros compañeros posando junto al grupo escultórico *Rinconete* y *Cortadillo*, perteneciente al Monumento a Cervantes de la Plaza de España de Madrid. Este conjunto fue encargado a Federico Coullaut-Valera, quien a finales de 1950 termina el proyecto comenzado por su padre en 1915. Archivo Bonmatí-Lasso. Imagen cedida por Fernando Ruiz.

109 JIMÉNEZ, Sebastián: «Panorama y visión de la isla de Lanzarote», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 1945.

cultural, los años de la Autarquía se caracterizaron por un fuerte intervencionismo, en el que el arte debía convertirse en un instrumento de adoctrinamiento. Se impuso un estilo academicista oficial que trató de configurar un lenguaje falangista, basado en la exaltación del glorioso pasado imperial español y de la religión, que llevaba implícita la condena a la vanguardia, cuyo arte era tachado de oscuro, deshumanizado, materialista e internacionalista¹¹⁰. Por este motivo, muchos de los protagonistas de la renovación formal española se vieron abocados al exilio, como Alberto Sánchez¹¹¹ o Maruja Mallo, mientras que otros, como Pérez Mateo o Emiliano Barral, habían muerto en el frente.

Esta miseria económica, social y cultural cala hondo en el sensible espíritu de Pancho Lasso, quien, además, se encuentra con otro serio contratiempo: su encarcelamiento. Al poco tiempo de su regreso a Madrid, el escultor es retenido durante un mes en prisión, acusado de instigar la colocación de una bandera republicana en el Casino de Arrecife. Este acto fue llevado a cabo por miembros de la célula del Partido Comunista de Lanzarote, cuya creación habría sido propiciada por Pancho Lasso durante su estancia en la isla, como mecanismo desde el cual ofrecer resistencia y luchar contra el fascismo¹¹².

Ante este cúmulo de circunstancias, a las que se unen las responsabilidades familiares, se ve obligado a trabajar como sacador de puntos de Federico Coullaut-Valera, escultor de monumentos oficiales y pasos procesionales de gran éxito, con el que permanecerá hasta 1972¹¹³. Lasso fue su ayudante fijo, necesario para hacer frente a los múltiples encargos que recibía, especialmente esculturas religiosas que venían a sustituir a las que habían sido destruidas durante la quema de iglesias de 1931 y la Guerra Civil.

Durante un tiempo continúa encontrándose con César Manrique, que se hallaba estudiando en la Academia de San Fernando, y que expresaba de este modo su situación:



110 Recogido en ARIAS, Laura: «Italia como referente de modernidad. El eco de la revista Valori Plastici y del grupo Novecento en el arte español de posguerra», *De arte*, 2007, p. 250.

111 En 1938, Alberto Sánchez fue enviado por el gobierno republicano a Moscú como profesor de los niños españoles evacuados a la URSS. Allí trabajaría, sobre todo, como escenógrafo y pintor de cuadros y dibujos, hasta que en 1956 retoma la escultura. La España de Franco silenció a Alberto hasta que en 1970 se realiza una exposición antológica en Madrid.

112 RUIZ, Fernando (1997), *op. cit.*, p. 88.

113 El taller de este escultor se ubicó en la calle de Torrijos hasta 1966, trasladándose posteriormente a una vivienda familiar en la Granja de San Ildefonso (vid. ABELLA, José Antonio: «Covatelo, el escultor clandestino», en *Coullaut-Valera. Tres generaciones de escultores*, catálogo de la exposición, Real Fábrica de Cristales de la Granja, Madrid, 2002, p. 101).

▲ *Músico*,
c. 1929.
Madera, 54 x 15 x 9 cm.
Colección Antonio
Peñarroya Esbrí
(Barcelona).

Cuando Francisco Lasso regresó de nuevo a Madrid, para trabajar en un medio de posibilidades, no encontró la manera de trabajar con la libertad que pensaba. Primero: por una falta total de cultura del pueblo para aceptar un arte de vanguardia, y segundo, por unas determinadas características de su timidez y su introvertida personalidad que le inducían a encerrarse en su propio mundo. Así, tuvo que realizar con gran esfuerzo una serie de comerciales trabajos de mediocres escultores¹¹⁴.

Para un artista tan vocacional y amante de la libertad como Lasso, trabajar casi como un obrero, perdiendo el *joy in labour* y condenando su creatividad en obras oficiales al servicio del poder, supuso un duro golpe que lo sumió en un periodo de oscuridad y tristeza¹¹⁵, permaneciendo durante algunos años recluido en una especie de exilio interior¹¹⁶.

Su participación en la *Exposición de Arte Sacro y del Mueble* y en la *I Bienal de Arte Hispano-Americano*¹¹⁷ en 1951 – en esta última con tres piezas surrealistas denominadas *Pájaro*, *Músico* y *Oso*–, constituyó una excepción a este *retiro*, pues hasta la década de los sesenta, con su dedicación a la medalla, no recuperará del todo su actividad creadora y, especialmente, su proyección exterior¹¹⁸. No obstante, como advirtiera Venancio Sánchez Marín, aunque «voluntariamente apartado», Lasso siguió «trabajando en silencio, cumpliendo con impresionante honestidad los presupuestos formales y significativos de su arte»¹¹⁹.



114 MANRIQUE, César: *Escrito en el fuego*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, p. 65.

115 «Cuando retrocedí a trabajar excesivas horas para poder subsistir ya no era humano, no era feliz, no podía ser feliz. Estaba otra vez en las garras del Monstruo que todo, absolutamente todo, lo destruye y lo adultera» (LASSO, Pancho [1997], *op. cit.*, p. 230).

116 «La mayoría se irá al exilio salvador, mientras que unos pocos, entre los que anda Pancho, se quedarán en España para padecer consciente y estoicamente las marginaciones y desdenes consuetos al exilio interior, el más cruel de todos los exilios» (HOZ, Agustín de la [1988], *op. cit.*, p. 33).

117 La celebración de estas bienales, donde convivían obras de artistas academicistas con otras de jóvenes que se iniciaban en la abstracción, fue concebida como un instrumento con el que proyectar una imagen de apertura hacia el exterior. Para saber más, leer CABAÑAS, Miguel: *La política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Editorial CSIC - CSIC Press, Madrid, 1996.

118 «Pocas veces como en Pancho Lasso vamos a encontrarnos con un artista más reconcentrado en sí mismo, eludiendo casi su proyección exterior» (PÉREZ, Carlos [1984], *op. cit.*, p. 131).

119 SÁNCHEZ, Venancio: *Lasso*, catálogo de la exposición de pintura de la Galería Círculo 2 de Madrid, 1969.

◀
Oso,
1930.
Madera,
28 x 42 x 17 cm.
Colección Antonio
Piedras Melero (Jaén).

5.1. El arte de la medalla

Aunque en la actualidad la medalla está considerada como un simple objeto de anticuarios y coleccionistas, en el pasado gozó de un gran prestigio artístico¹²⁰. Experimentó su máximo desarrollo durante el Renacimiento, de la mano del pintor veronés Pisanello. Su objetivo era el de difundir acontecimientos históricos y personajes destacados, ofreciendo datos importantes para el estudio de una época. Contaba, por tanto, con un carácter conmemorativo y propagandístico¹²¹.

Si bien es muy similar a la moneda, la medalla nunca ha sido un medio de pago, primando su valor artístico sobre cualquier otro. Presenta unas características propias y singulares que la diferencian de otros géneros:

- Un reducido tamaño, que exige un esfuerzo de concentración formal y conceptual.
- Formato circular, lo que le confiere un cierto aire mágico, puesto que tradicionalmente el círculo ha sido considerado un símbolo de perfección y totalidad¹²².
- Carácter bifaz: posee un anverso, donde se suele representar la imagen principal, y un reverso, que complementa el mensaje.
- Cuenta con una *leyenda*, un breve texto que contribuye a comprender su significado.
- A diferencia de lo que ocurre con otras manifestaciones artísticas, la observación de la medalla posee un carácter más íntimo, en tanto que lleva implícita una magia que no experimenta el espectador que contempla una pintura en las paredes de un museo o una escultura en un espacio público¹²³.
- En cuanto a la interpretación de su significado, el escultor y medallista Julio López lo explicó de este modo:

El espectador observa la medalla de forma similar a como lee un libro (...) la lectura y comprensión de la medalla exige de su manipulación, sostenerla en nuestra mano, cerca

120 Para conocer más acerca de las características del género de la medalla en general y de la medalla en España en la segunda mitad del siglo XX en particular, recomendamos la lectura de: VICO NIETO, María Luisa: *La medalla editada en España (1950-1980): testimonio artístico de la época y campo de experimentación de las nuevas formas artísticas en el siglo XX*, tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 2016.

121 VICO, María Luisa (2015), *op. cit.*, p. 143.

122 *Ibidem*, p. 42.

123 *Ibidem*, p. 40.

de la vista, darle la vuelta para leer y volver al principio. Esta manipulación tiene mucho de rito (...) Es una imagen que reclama nuestra atención para que emerja el significado de su simbología¹²⁴.

Si bien tras su auge en el Renacimiento la medalla fue perdiendo protagonismo progresivamente, en la segunda mitad del siglo XX en Europa se experimenta un nuevo interés. Además del carácter conmemorativo y propagandístico, la medalla poco a poco irá incrementando su intencionalidad plástica, lo que va a atraer a numerosos artistas contemporáneos hacia este género.

En España este desarrollo fue impulsado por la Fábrica de Moneda y Timbre de Madrid (FNMT), que a partir de la década de 1950 emprenderá una serie de medidas para conseguir que la medallística española alcanzara el nivel que ya tenían otros países europeos, como Francia o Italia¹²⁵. Una de las primeras acciones fue emprender un plan de protectorado, según el cual la FNMT encargaba a un grupo de artistas la realización de un gran número de piezas destinadas al coleccionismo, que en ese periodo era significativo. La producción en series abarataba los precios, dotando a la medalla de un carácter más democrático, muy distinto del sentido elitista que había tenido hasta entonces. Entre 1958 y 1970, la FNMT acuñó más de 500 medallas¹²⁶ y, además, puso en marcha los premios anuales de medallas *Tomás Francisco Prieto*.

También bajo el auspicio de la FNMT, en 1951 se crea la *Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos* (SIAEN) y se comienza a publicar la revista *Numisma*. En la década siguiente —en 1962 concretamente— se crea la *Sociedad Española de Amigos de la Medalla* (SEAM), con el objetivo de impulsar este género, organizando exposiciones por el territorio nacional que dan a conocer la medalla española¹²⁷. En poco tiempo, la SEAM acabará integrándose en una gran organización internacional (FIDEM), con la que los artistas españoles expondrán por diversos países europeos.

Todas estas circunstancias de mecenazgo de la FNMT y de mayor reconocimiento social hicieron que un buen número de artistas se vieran seducidos por la medalla, lo que generó una verdadera renovación del género, experimentando lo que muchos consideran una *edad de oro* de la medalla española. Francisco y Julio López Hernández, Fernando Somoza, Fernando Jesús, Manuel Prieto o José Marín Primatesta, fueron algunos de los creadores que propiciaron dicho renacimiento.

124 LÓPEZ, Julio: «La medalla, territorio de lectura», *Discurso de académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1988, p. 12.

125 El punto de partida fue la escasa participación de artistas españoles en el IV Congreso de la Federación Internacional de la Medalla (FIDEM) y la II Exposición Nacional de Numismática, ambos organizados por la FNMT en 1951 (VICO, María Luisa [2015], *op. cit.*, p. 69).

126 *Ibidem*, p. 54.

127 En referencia a la SEAM: «Ha cumplido un fin didáctico poco común y totalmente pletórico de enseñanza, conjugando el interés artístico y evocador con el interés del público, despertando una curiosidad hacia la medalla como objeto de arte, hasta ahora inédito, e imprimiendo, por tanto, un sello eminentemente cultural» (SÁNCHEZ, Vicente: «Exposición de la medalla española actual, en Gijón», *Numisma*, nº 69, julio-agosto de 1964, p. 38).

Relación de Pancho Lasso con la medalla

Pancho Lasso fue uno de esos artistas que quedó cautivado por este género. En palabras del crítico y director del Museo de la Casa de la Moneda, Fernando Gimeno:

El descubrimiento de la medalla por el escultor Francisco Lasso no podría ser más natural, diría yo, que inevitable. La medalla no es para él más que otro tipo de recurso material para su expresión artística. Pero con matices particulares que la hacen especialmente interesante a su vitalidad, a su curiosidad siempre fresca¹²⁸.

Efectivamente, este género supuso para el escultor un inmejorable estímulo, en la medida en que le permitía desarrollar libremente su creatividad sin necesidad de realizar grandes esfuerzos económicos¹²⁹. El marcado carácter artesanal de este arte en miniatura era un aliciente más para un creador que amaba su oficio. Así, Pancho Lasso fue socio fundador de la SEAM, exponiendo en diversas regiones españolas y europeas, en las muestras organizadas por la FIDEM¹³⁰.

En cuanto a la temática representada, Lasso encuentra la principal inspiración en su isla natal, tanto en sus paisajes —*Timanfaya, Janubio, El Golfo, Jameo del Agua, Tinecheide*— como, de manera especial, en sus gentes. Así, un destacado número de medallas representa distintos oficios y actividades propias de Lanzarote, como la pesca, la agricultura, la trilla, el cultivo de la cochinilla, el trabajo en las salinas, la carpintería de ribera o la venta de pescado. Este hecho despierta el interés de los críticos:

Ciertamente, todos los medallistas españoles se interesan por los motivos folklóricos de sus respectivas regiones, pero del conjunto de ellos destaca la obra muy particular de Francisco Lasso que, obediente a los imperativos de su original voluntad creadora, revela el mensaje profundo, bravo y alucinante de la tierra canaria que lo vio nacer, de cuyo paisaje no ha podido evadirse¹³¹.



▲ Campesino preparando un arenado con ayuda de un camello en la zona de Tegoyo (Lanzarote). Imagen F. Rojas. Archivo Rojas-Hernández.

128 GIMENO, Francisco: «Francisco Lasso Morales», *Medailles*, París, Abril 1968, p. 35.

129 Solo para la FNMT, Lasso realizó un total de 17 medallas, aunque únicamente 5 de ellas llegaron a acuñarse: *Agricultura de Lanzarote, Lavas, Pescadores de Lanzarote, Carpintero de ribera y Horno en la Montaña del fuego*. Información de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid. Además de estas, creó otras muchas medallas para distintas exposiciones y encargos particulares.

130 Con la FIDEM expuso en: La Haya, Atenas, París, Roma, Praga, Colonia y Helsinki (VICO, María Luisa [2016], *op. cit.*).

131 Extracto de un artículo de la revista *Medailles* dedicado a Pancho Lasso, recogido por TOPHAM, Guillermo: «Francisco Lasso Morales, de Arrecife, figura europea en la medalla actual española», *El Eco de Canarias*, 19 de junio de 1966.

►
*Agricultura
de Lanzarote (279),
1962.*
Cobre, 8,3 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.



►
*Horno en la Montaña
del Fuego (446),
1962.*
Cobre, 8,3 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.

► *Carpintero de ribera (415),*
c. 1965.
Cobre, 8,3 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.



► *Pescadores*
de Lanzarote (378),
1962.
Cobre, 8,3 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.

La figura humana está presente en prácticamente todas sus medallas, incluso en aquellas cuyo tema principal es el paisaje. Con ello, Lasso pone de manifiesto la estrecha relación existente entre las gentes de Lanzarote y su medio, una naturaleza dura que exige de sus hombres y mujeres un esfuerzo extraordinario para alcanzar la supervivencia¹³².

Entre su producción medallística también podemos encontrar piezas de diferente temática, como la denominada *Al más saber, más vida* —un canto a la educación y la cultura como herramientas de libertad—; alguna de carácter religioso, como *Oración en el huerto* o *El beso de Judas*, e incluso alguna biográfica, como la que muestra al escritor canario Benito Pérez Galdós. Por su singularidad, destacamos un conjunto de obras exhibidas en la exposición internacional *La mujer en la medalla*, celebrada en diciembre de 1968 en el Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid. Lasso presentó un total de 13 piezas, la mayor parte de ellas representando a figuras femeninas en el desempeño de algún duro oficio tradicional, como en *Cribando*, *Salinas* o *Trilla*, si bien no faltó su particular homenaje a aquellas mujeres dedicadas a profesiones por ese entonces eminentemente masculinas, como la magnífica pieza titulada *Científicas*¹³³.

El proceso de creación era el siguiente: primero elaboraba los moldes en barro, luego los modelaba en escayola para repararlos y retocarlos y, por último, hacía los troqueles para acuñarlas en oro, plata o bronce¹³⁴. En su mayoría, son composiciones que aprovechan al máximo la escasa superficie disponible, combinando diferentes profundidades de relieve y distintas texturas que enriquecen la pieza y demuestran una exquisita técnica. Elementos singulares del paisaje de Lanzarote como los cráteres, los hoyos de La Geria, y las líneas paralelas y diagonales de los arenados o los muros de piedras dotan a sus piezas de una marcada plasticidad y carácter telúrico. Aunque el lenguaje usado es, principalmente, el realista, muchas medallas presentan



132 «Las interrelaciones hombre-paisaje constituyen el tema inagotable de sus medallas» (SÁNCHEZ, Venancio: «Las nuevas medallas editadas por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre», *Numisma*, Madrid, enero-diciembre 1972).

133 Esta muestra, atípica en cuanto a su temática, mostraba obras tanto históricas como de producción contemporánea, contando con la participación de 24 países (vid. VV. AA.: *Exposición Internacional La mujer en la Medalla*, catálogo de la exposición, Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1968).

134 TOPHAM, Guillermo: «Pancho Lasso prepara en Madrid una exposición de esculturas, pinturas, medallas y dibujos», *La Provincia*, Las Palmas, 3 de octubre de 1971, p. 16.

▲ *Científicas*, 1968. Modelo en escayola, 15 cm. Colección Bonmati-Lasso. Imagen cedida por Fernando Ruiz.

ecos neocubistas, llegando a recuperar en algunas el surrealismo de su etapa vallecana, como en *Lavas* o *Música*. En esta última obra las figuras protagonistas son dos de sus mejores esculturas: el *Monumento a la Internacional* y *Músico*.

La medalla supuso para Pancho Lasso no solo su renacer como artista, sino, además, su reconocimiento en las revistas especializadas¹³⁵ y, a través de su obra, el de Lanzarote, contribuyendo de este modo a la promoción de una isla que, tímidamente, iniciaba su despegue turístico¹³⁶.

◀ *Cochinilla* (ME204/ME205), 1964. Modelo en galvano, 19 cm. MCM. Fotografía de Fernando Seco de Arpe.



135 Es frecuente encontrar, en esos años, referencias a sus medallas en revistas españolas como *Numisma*, e incluso en algunas internacionales, como el artículo que le dedica Fernando Gimeno en la revista *Medailles*.

136 En este sentido, resultan muy interesantes las palabras del periodista Guillermo Topham en una entrevista a Pancho Lasso en 1971: «Dada la calidad y fama internacional de sus medallas, ¿no sería factible distribuirlas entre tiendas de “souvenirs” para venderlas a los turistas?» (TOPHAM, Guillermo [1971], *op. cit.*, 16).

◀ *Abrevadero* (ME200/ME201), década de 1960. Modelo en galvano, 19,2 cm. MCM. Fotografía de Fernando Seco de Arpe.

►
Al más saber, más vida
(ES322/ES323),
1970.
Modelo en escayola,
18 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.



►
Pérez Galdós
(ES259/ES260),
década de 1960.
Modelo en escayola, 18 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.

▶
Arrecife (ES222/ES223),
década de 1960.
Modelo en escayola, 18 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.



▶
Cribando (ES261/ES262),
1963.
Modelo en escayola, 18 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.

▶ *Salina (ES408)*,
1963.
Modelo en escayola, 18 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.



▶▶ *Trilla (ES409)*,
1962.
Modelo en escayola, 18 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.



▶ *Lanzarote (ES225)*,
década de 1960.
Modelo en escayola, 18 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.



▶▶ *Tinecheide (ME173)*,
década de 1960.
Modelo en galvano, 18 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.

►
Música (ES213/ES214),
década de 1960.
Modelo en escayola, 18 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.



►
Lavas (308),
1963.
Cobre, 7,5 cm.
MCM. Fotografía de
Fernando Seco de Arpe.

5.2. La pintura

De manera paralela a su trabajo en la medalla, se inicia en la pintura. Para el artista suponía la culminación de un largo proceso de investigación comenzado décadas atrás, que no terminaba de materializarse debido a su extremo perfeccionismo, que le conducía a destruir todos los intentos que llevaba a cabo. Quizá la seguridad que le proporciona el éxito que está cosechando en el terreno de la medalla le anima a desarrollar plenamente el género pictórico. Por otro lado, el vacío generado por el fallecimiento de su esposa en 1965 pudo contribuir a este hecho¹³⁷.

▼
Campesinos, c. 1968.
Óleo sobre cartón piedra,
32 x 51 cm.
Escuela de Arte
Pancho Lasso (Lanzarote).

▼▼
Fotografía reproducida
en el Programa de Fiestas
de San Ginés (Arrecife),
de 1967. Imagen facilitada
por Zebensuí Rodríguez
Álvarez.



Sea cual fuese el motivo, lo cierto es que Lasso comienza a pintar óleos sobre lienzo y sobre tabla, recreando el mundo del trabajo que encontramos en sus dibujos, esculturas y medallas. Los protagonistas de sus cuadros:

(...) no son nunca «retratos individualizados». Son, generalmente, representaciones de hombres y mujeres a los que una vida de trabajo penoso ha dotado de rasgos casi indiferenciados. No obstante, de esos rasgos, violentamente esquemáticos, pintados sin blandura alguna, trasciende la historia personal inscrita en la historia colectiva¹³⁸.

En muchas de sus pinturas, los personajes suelen aparecer inmersos en el espacio natural en el que desarrollan sus labores, dándose así una perfecta integración entre el hombre y su medio. En otras ocasiones, se trata de retratos en primer plano con fondos neutros que concentran toda la atención en unos rostros anónimos, cargados de dignidad y significado. Para otro conjunto de obras, recurre a sus características diagonales, que contribuyen a generar un ambiente inquietante y en cierto modo claustrofóbico.



▲
Maternidad,
1971.
Óleo sobre tabla.
Colección Rosario
Lasso (Lanzarote).

►
*Vieja con sombrera
en la mano*,
1968.
Óleo sobre tabla,
63 x 30,5 cm.
Museo Internacional de
Arte Contemporáneo.
MIAC (Lanzarote).



►►
Vieja con pañuelo,
c. 1968-1971.
Óleo sobre cartón piedra,
42 x 27 cm.
Escuela de Arte
Pancho Lasso (Lanzarote).

138 SÁNCHEZ, Venancio: «Francisco Lasso», *Revista Goya*, Madrid, nº 94, febrero de 1970, p. 251.



◀
*Mujer portando saco
 en la cabeza,*
 1971.
 Óleo sobre tabla,
 45 x 27 cm.
 Museo Internacional de
 Arte Contemporáneo.
 MIAC (Lanzarote).

▲
Mujer lavando,
 1971.
 Óleo sobre tabla,
 44 x 26 cm.
 Museo Internacional de
 Arte Contemporáneo.
 MIAC (Lanzarote).

◀
Cabeza de hombre y mujer,
 c. 1968-1971.
 Óleo sobre tabla,
 30 x 38,5 cm.
 Museo Internacional de
 Arte Contemporáneo.
 MIAC (Lanzarote).



5.3. Encargos para Lanzarote

De nuevo en boga gracias a su reconocimiento como medallista y a la concesión del primer premio de escultura en la VI Feria Internacional del Campo, desde Lanzarote le solicitan la realización de sendos monumentos a dos destacadas figuras insulares: al científico Blas Cabrera Felipe y al doctor José Molina Orosa, en 1969 y 1972, respectivamente.

Lasso acoge estos encargos con enorme entusiasmo, pues, además de haber conocido personalmente a ambos personajes, sufría ante la indiferencia que, durante muchos años, las autoridades lanzaroteñas habían mostrado hacia su obra. El escultor siempre manifestó que su mayor ilusión sería poder exponer en su isla, que su producción estuviera en un pequeño museo, al alcance de todo Lanzarote, y que éste actuara como elemento cultural y educativo para todas las generaciones¹³⁹.

▲ Pancho Lasso realizando el busto de Blas Cabrera Felipe, 1969. Archivo Bonmatí-Lasso. Imagen cedida por Fernando Ruiz.

139 ANÓNIMO: «Rosalía, hija de Pancho Lasso: “Las obras, donde deben estar”», *Lancelot*, 10 de octubre de 1987, p. 47. Gracias a la labor del catedrático de Historia del arte de la Universidad de La Laguna, Fernando Castro, y del técnico Fernando Ruiz Gordillo, que emitieron informes favorables, así como al apoyo de la única hija del artista, Rosalía Lasso Berki, el Cabildo de Lanzarote compró obras que hoy se exponen una sala permanente del Museo Internacional de Arte Contemporáneo-MIAC (Lanzarote).

Otro factor determinante para luchar contra el olvido de su figura fue asignarle su nombre a la Escuela de Arte de Arrecife, hecho que ocurrió en 1987 por iniciativa de su entonces director, el pintor Santiago Alemán (GONZÁLEZ, Dolores M.: *Escuela de Arte Pancho Lasso. 100 años de enseñanzas artísticas en Lanzarote*, Ayuntamiento de Arrecife, 2016, p. 123).



Lamentablemente, Pancho Lasso muere en Madrid mientras en Arrecife se preparaba la tan ansiada exposición antológica de su obra, que se inauguraría en junio de 1973, y con la que volvería a «la tierra a donde él quiso retornar siempre, como un guerrero clásico, al encuentro definitivo con la patria lejana»¹⁴⁰. Desaparecía, de manera silenciosa, tal y como siempre vivió, uno de los mejores pero también más desconocidos artistas canarios del siglo XX, un hombre que tuvo «la gran virtud de ser un extraordinario artista sin llegarlo a saber»¹⁴¹.

▲▲
Familia campesina,
1965.
Yeso, 50 cm.
Colección Bonmatí-Lasso.

▲
Monumento
al doctor Molina Orosa,
1972.
Bronce, 200 x 73 cm.
Arrecife (Lanzarote).

140 HOZ, Agustín de la (1988), *op. cit.*, p. 34.

141 LÓPEZ, Antonio: «PANCHO LASSO: Del asombro a la tristeza», *La Provincia*, Las Palmas, 20 de junio de 1973, p. 26.

Bibliografía

ABAD GONZÁLEZ, Ángeles: *La identidad canaria en el arte*, Gobierno de Canarias, CajaCanarias y Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, 2002.

ABELLA, José Antonio: «Covatelo, el escultor clandestino», en *Coullaut-Valera. Tres generaciones de escultores*, catálogo de la exposición, Real Fábrica de Cristales de la Granja, Madrid, 2002.

AGUILERA CERNI, Vicente: *Iniciación al arte español de la postguerra*, Ediciones Península, Barcelona, 1970.

ALIX TRUEBA, Josefina: «El eje Lanzarote-Vallecas-Lanzarote», en catálogo de la exposición *Pancho Lasso. Retrospectiva*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1997.

—, «La vía de la realidad en la escultura española del siglo XX», en el catálogo de la exposición *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, CAAM, Las Palmas, 2001.

—, «Plácido Fleitas», *Biblioteca de Artistas Canarios*, Gobierno de Canarias, 2002.

ALLEN HERNÁNDEZ, Jonathan: «Imágenes para un siglo. Obrero caminando, 1929», *Canarias 7, Cultura/Espectáculos*, Las Palmas, 3 de mayo de 1999.

ALMAGRO GORBEA, Martín: *Medallas españolas*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2005.

ÁLVARO OÑA, Francisco Javier: «La “I Bienal Hispanoamericana de 1951”. Paradigmas y contradicciones de la política franquista», en *Memoria e identidades. VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004.

ANÓNIMO: «Rosalía, hija de Pancho Lasso: “Las obras, donde deben estar”», *Lancelot*, Lanzarote, 10 de octubre de 1987.

ARIAS, Laura: «Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo Novecento en el arte español de posguerra», *De arte*, 2007.

ARROCHA, Marco y MARTÍNEZ CURBELO, Juan: «Historia breve de los cines en Lanzarote (y Fuerteventura)», en CARNERO, Aurelio y PÉREZ José A. (eds.), *El cine en Canarias. Una revisión crítica*, T y B Editores, Las Palmas, 2011.

ARTETA VIOTTI, Arminda: «Un icono telúrico: el callao en la escultura canaria contemporánea», *XVII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas, 2006.

—, «Visiones plásticas y literarias del paisaje lanzaroteño en el mundo contemporáneo. Notas para su estudio», *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, tomo II, Cabildo Insular de Lanzarote y Cabildo Insular de Fuerteventura, 2008.

BORGES, Vicente: «Un artista del pueblo», *La Tarde*, 7 de julio de 1964.

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano: «Primeras formas de realismo. Francisco Lasso», *La Voz de Galicia*, 10 de octubre de 1964.

—, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966.

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

—, *Historia del Arte en España II. Desde Goya hasta nuestros días*, Ediciones Istmo, Madrid, 1973.

—, «Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)», *Summa Artis*, tomo XXXVI, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

—, «Compañero de viaje», *La Balsa de la Medusa*, nº 50, 1999.

BRIHUEGA SIERRA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Ediciones Istmo, Madrid, 1981.

—, *La vanguardia y la República*, Cátedra, Madrid, 1982.

—, *Manifiestos, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1982.

—, «Gabriel García Maroto y “La Nueva España 1930” que los españoles leyeron en 1927», en *Cuadernos de estudios manchegos*, nº 19, Ciudad Real, 1989.

—, «Meridiano crucial de la cultura artística en el estado español», en *3zu: revista d'arquitectura*, nº 4, Barcelona, 1995.

—, *Alberto Sánchez*, catálogo de la exposición, Galería Almirante, Madrid, 1999.

—, «Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la Guerra Civil», en catálogo de la exposición *Alberto. 1895-1962*, Madrid, Ministerio de Educación, 2001.

—, «Tellus. El paisaje y lo telúrico en el arte español de la primera mitad del siglo XX», en catálogo de la exposición *César Manrique. Pintura 1958-1992*, IVAM, Valencia, 2005.

—, «Forma, palabra y materia en la Poética de Vallecas», en catálogo de la exposición homónima, Diputación de Alicante, 2011.

CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Editorial CSIC - CSIC Press, Madrid, 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Forma, Madrid, 1990.

CALZADA FERNÁNDEZ, César: *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2006.

CARMONA MATO, Eugenio: «Pancho Lasso en dos momentos del Arte Nuevo», en catálogo de la exposición *Pancho Lasso. Retrospectiva*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1997.

—, «Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas», en catálogo de la exposición *Alberto. 1895-1962*, Ministerio de Educación, Madrid, 2001.

CASTRO BORREGO, Fernando: «Las artes plásticas canarias del siglo XX», en *Historia del arte de Canarias*, v. 3, Cupsa Editorial, Editorial Planeta, Madrid, 1981.

—, «Veinte años tiene mi amor», en catálogo de la exposición *Calma y voluptuosidad. Arte del siglo XX en Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife, 2001.

—, «La Escuela Luján Pérez», en *La Modernidad y las vanguardias en Canarias. 1900-1939*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife, 2008.

—, «César Manrique», *Biblioteca de Artistas Canarios*, Gobierno de Canarias, 2009.

—, *César Manrique: Teoría del paisaje*, Cabildo de Lanzarote, Arrecife, 2019.

CHÁVARRI PORPETA, Raúl: *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Ediciones Ibérico Europea, Madrid, 1975.

DIÓGENES: «Don Francisco Lasso Morales», *Lanzarote*, 13 de junio de 1926.

ESTÉVEZ MARTÍN, Leandra: *La estampa en Canarias: 1750-1979. Repertorio de autores*, Casa de Colón y Caja-Canarias, Las Palmas y Tenerife, 1999.

GARCÍA CABRERA, Pedro: *El hombre en función del paisaje*, edición de Nilo Palenzuela, Colección LC/ Materiales de Cultura Canaria Santa Cruz de Tenerife, 1930/1981.

GIMENO, Francisco: «Francisco Lasso Morales», *Medailles*, nº 31, París, Abril 1968.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando: *La palabra encendida*, Universidad de León, 2005.

—, «La fábrica del artista moderno», en catálogo de la exposición *César Manrique, 1950-1957*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006.

GONZÁLEZ BORGES, Dolores M.: *Escuela de Arte Pancho Lasso. 100 años de enseñanzas artísticas en Lanzarote*, Ayuntamiento de Arrecife, 2016.

HERNÁNDEZ, Celestino-Celso: «Escultura española 1900-1936», *Hartísimo*, Tenerife, nº 7, junio/ julio, agosto/ septiembre de 1985.

—, *Escultores canarios de los 80*, CajaCanarias, Tenerife, 1987.

HOZ, Agustín de la: «Una imagen de Francisco Lasso Morales (I)», *La Provincia*, Las Palmas, 13 de junio de 1973.

—, «Una imagen de Francisco Lasso Morales (II)», *La Provincia*, Las Palmas, 14 de junio de 1973.

—, «Un vanguardista lanciloteño: Pancho Lasso I», *Lancelot*, Lanzarote, 19 de diciembre de 1987.

—, «Un vanguardista lanciloteño: Pancho Lasso II», *Lancelot*, Lanzarote, 26 de diciembre de 1987.

—, «Un vanguardista lanciloteño: Pancho Lasso III», *Lancelot*, Lanzarote, 2 de enero de 1988.

IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta: «Pancho Lasso en las vanguardias madrileñas», *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Casa de Colón, Las Palmas, 1998.

—, *La obra artística de César Manrique*, Cabildo Insular de Lanzarote, 2000.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián: «Panorama y visión de la isla de Lanzarote», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 1945.

LACASA, Jorge: *Alberto Sánchez, palabras de un escultor*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975.

LASSO MORALES, Francisco: «El Arte y los pueblos», *Pronósticos*, nº 9, Lanzarote, 26 de febrero de 1946.

—, «Artesanía», *Pronósticos*, nº 50, Lanzarote, 17 de diciembre de 1946.

—, «Autoanálisis», en catálogo de la exposición *Pancho Lasso. Retrospectiva*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1997.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Julio: «La medalla, territorio de lectura», *Discurso de académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1988.

LÓPEZ SUÁREZ, Antonio: «PANCHO LASSO: Del asombro a la tristeza», *La Provincia*, Las Palmas, 20 de junio de 1973.

LOSADA GÓMEZ, María Jesús: *El surrealismo y la escultura española en el periodo de entreguerras*, tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 1986.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel: *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002.

MANCEBO ROCA, Juan Agustín: «El comunismo español a través de sus imágenes (1931-1936)», *Historia del PCE: I Congreso, 1920-1977*, v. 2, Oviedo, 2007.

MANRIQUE CABRERA, César: *Escrito en el fuego*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.

MARÍN MEDINA, José: *La escultura española contemporánea (1800- 1978)*, Edarcón, Madrid, 1978.

MARTIN, Peter: *Alberto*, Editorial Corvina, Budapest, Hungría, 1964.

MÉNDEZ CASAL, Antonio: «El VII Salón de Otoño», *Blanco y Negro*, Madrid, nº 1902, 30 de octubre de 1927.

—, «El IX Salón de Otoño», *Blanco y Negro*, Madrid, nº 2009, 17 de noviembre de 1929.

MESA GONZÁLEZ, Teodoro: *La escultura en madera en Canarias siglos XIX y XX*, tesis doctoral inédita de la Universidad de La Laguna, 1992.

MORENO GALVÁN, José María: «El arte español entre 1925 y 1935», *Goya*, Madrid, nº 36, mayo-junio de 1960.

PARREÑO, José María: «Vanguardias en la escultura española en madera», en catálogo de la exposición *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en Madera*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2000.

PENA LÓPEZ, Carmen: «La Escuela de Vallecas (1927-1936)», *Revista de Occidente*, Madrid, nº 103, diciembre de 1989.

PÉREZ REYES, Carlos: *Escultura Canaria Contemporánea*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 1984.

PÉREZ SEGURA, Javier: «Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos», *Archivo Español de Arte*, nº 76, 2003, p. 179.

PESTAÑA PARRAS, Francisco de Paula: *El arte europeo en las revistas españolas antes de la Guerra Civil. El debate arte puro-arte comprometido (1929-1936)*, trabajo final de Doctorado inédito, Universidad de Granada, 2010.

REDACCIÓN: «Carta de “Nueva Cultura” al escultor Alberto», *Nueva Cultura*, Valencia, nº 1, enero de 1935, pp. 3-6, en la recopilación *Colección Bibliotecas del 36, Revistas en la 2ª República Española*, Editorial Turner, Madrid, 1977.

RODRÍGUEZ, Emma: «Biografía», en catálogo de la exposición *Baltasar Lobo*, IVAM, Valencia, 2011.

RUIZ GORDILLO, Fernando: «Pancho Lasso: un artista secreto y desconocido», *Lancelot*, Lanzarote, nº 135, 23 de noviembre de 1985.

—, «Madrid y el escultor conejero: Exposición Antológica de Pancho Lasso», *Lancelot*, Lanzarote, nº 146, 15 febrero de 1986.

—, «Pancho Lasso. Notas para una biografía», en *Pancho Lasso. Retrospectiva*, catálogo de la exposición, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1997.

SÁNCHEZ DE ARZA, Vicente: «Exposición de la medalla española actual, en Gijón», *Numisma*, nº 69, julio-agosto de 1964.

SÁNCHEZ MARÍN, Venancio: *Lasso*, catálogo de la exposición de pintura en Galería Círculo 2, Madrid, 1969.

—, «Francisco Lasso», *Revista Goya*, Madrid, nº 94, febrero de 1970.

—, «Las nuevas medallas editadas por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre», *Numisma*, Madrid, enero-diciembre 1972.

—, «Lasso», en catálogo de la exposición homónima, Cabildo Insular de Lanzarote, Ayuntamiento de Arrecife y Caja Insular de Ahorros, 1973.

SANTANA, Lázaro: *Arte indigenista canario*, Gobierno de Canarias, 1998.

TOPHAM, Guillermo: «Francisco Lasso Morales, de Arrecife, figura europea en la medalla actual española», *El Eco de Canarias*, 19 de junio de 1966.

—, «Francisco Lasso rinde un homenaje al campesino lanzaroteño», *La Provincia*, Las Palmas, 21 de junio de 1968.

—, «Pancho Lasso habla para los lectores de “La Provincia” después de veinte años de ausencia», *La Provincia*, Las Palmas, 8 de octubre de 1968.

—, «Pancho Lasso abrió una exposición de pintura en Madrid», *La Provincia*, Las Palmas, 5 de febrero de 1970.

—, «Pancho Lasso prepara en Madrid una exposición de esculturas, pinturas, medallas y dibujos», *La Provincia*, Las Palmas, 3 de octubre de 1971.

—, «Exposición de esculturas y pinturas de Pancho Lasso», *La Provincia*, Las Palmas, 26 de octubre de 1972.

—, «La obra de Francisco Lasso, aportación de primera magnitud al arte español», *La Provincia*, Las Palmas, 3 de junio de 1973.

—, «"Me entusiasmaron las primeras esculturas abstractas de Pancho Lasso" (César Manrique) », *La Provincia*, Las Palmas, 6 de junio de 1973.

—, «Se acordó por unanimidad adquirir la colección artística del fallecido escultor lanzaroteño Pancho Lasso», *La Provincia*, Las Palmas, 5 de septiembre de 1987.

VICO NIETO, María Luisa: *La medalla editada en España (1950-1980): testimonio artístico de la época y campo de experimentación de las nuevas formas artísticas en el siglo XX*, tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 2016.

W. AA.: *II Exposición de artistas de la Provincia de Gran Canaria: pintura, escultura y dibujo*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, 1944.

W. A.: *Exposición Internacional La mujer en la Medalla*, catálogo de la exposición, Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1968.

W. AA.: *Escultura española 1900-1936*, catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

W. AA.: *La escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje*, catálogo de la exposición, Centro Cultural la Villa, Madrid, 1990.

W. AA.: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*, catálogo de la exposición, MNCARS, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.

W. AA.: *El museo imaginado. Arte canario 1930-1990*, catálogo de la exposición, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

W. AA.: *Cien años de historia de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 1994.

VV. AA.: *El Surrealismo en España*, catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

VV. AA.: *Pancho Lasso. Retrospectiva*, catálogo de la exposición, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1997.

VV. AA.: *Arte en Canarias. Identidad y cosmopolitismo*, catálogo de la exposición, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1998.

VV. AA.: *Pancho Lasso 1904-1973*, publicación divulgativa del MIAC, Cabildo de Lanzarote, 1999.

VV. AA.: *Colección MIAC, Museo Internacional de Arte Contemporáneo Castillo de San José*, Cabildo de Lanzarote, 2000.

VV. AA.: *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en Madera*, catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2000.

VV. AA.: *Naturaleza y escultura. Plácido Fleitas*, catálogo de la exposición, CAAM y Centro de Arte La Granja, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, 2000.

VV. AA.: *Alberto. 1895-1962*, catálogo de la exposición, MNCARS y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2001.

VV. AA.: *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, catálogo de la exposición, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

VV. AA.: *Arte y Política en España, 1898- 1939*, Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002.

VV. AA.: *Huellas dalinianas*, catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.

VV. AA.: *La Escuela de Vallecas: Mito y realidad. Una poética de la emoción y lo telúrico*, catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Madrid, 2013.

Cronología

1904 Nace el 14 de mayo de 1904 en Arrecife, en el seno de una familia humilde de zapateros. Tuvo 8 hermanos.

Su infancia se desarrolla en torno al Charco de San Ginés, donde observa con atención el trabajo de los carpinteros de ribera y otros oficios artesanales.

Las visitas dominicales durante su niñez a la finca de Vicente Medina, en Tahíche, suponen un fuerte estímulo, al permitirle disfrutar del singular paisaje y agricultura insulares.

1918 Ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife, creada cinco años antes.

1920 Fallece su padre y comienza a trabajar como peluquero para mantener a su familia. Compagina este oficio con su aprendizaje artístico.

1922 Su hermana María se casa con Aquiles Heitz, un fotógrafo francés que había recorrido Canarias entre 1908 y 1913 proyectando cine con su cámara portátil. Heitz anima a Pancho Lasso a luchar por conseguir su sueño de convertirse en artista.

1925 Es nombrado profesor interino de Modelado y Vaciado de la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife.

1926 Recibe una beca del Cabildo de Lanzarote para ir a estudiar a Madrid, convirtiéndose en el primer artista pensionado de la isla.

Se matricula como alumno libre en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Escuela de Artes y Oficios. También acude al taller del imaginero Ángel Garzón y frecuenta la tertulia del *Café de Oriente*, donde entabla amistad con Alberto Sánchez.

1927 Visita el Museo del Prado, el Arqueológico y el de Reproducciones Artísticas. Comienza a hacer sus primeras obras de corte neocubista, exponiendo dos de ellas en el *VII Salón de Otoño*.

1929 Se le retira la beca del Cabildo, por lo que abandona los estudios de la Academia de San Fernando y comienza a trabajar como sacador de puntos del imaginero José Fernández-Andes.

Expone en el *IX Salón de Otoño*.

Pasea con frecuencia por las afueras de Madrid en compañía de Alberto Sánchez y otros artistas, acción que será el germen de la Escuela de Vallecas.

Comienza a realizar sus primeras obras de inspiración surrealista. Las mejores piezas dentro de la Escuela de Vallecas las creará en el marco de la II República.

1931 Retoma su oficio de peluquero.

1934 Se casa con Clara Berki Dudas, una joven parisina de padres húngaros dedicados a la música que habían emigrado a España en 1914.

1936 Durante la Guerra Civil, toma partido por el bando republicano, participando en diversas iniciativas político-sociales.

1938 En diciembre, se adhiere a la organización *Solidaridad Internacional Antifascista*, como parte de la Asociación de Peluqueros.

1939 Regresa a Lanzarote huyendo de los horrores de la Guerra Civil. Comienza a trabajar en la barbería de su hermano y recibe encargos funerarios.

1940 Entabla amistad con César Manrique, al que le transmite los postulados estéticos de la Escuela de Vallecas y su pasión por las cualidades plásticas del paisaje y el patrimonio histórico de Lanzarote.

Comienza un periodo de reflexión en el que se plantea la utilidad del *arte puro*, decantándose finalmente por el realismo popular, al considerarlo más fácilmente asimilable por el pueblo. A partir de entonces, los protagonistas de su obra serán, fundamentalmente, los trabajadores y el paisaje de Lanzarote.

1941 Nace su única hija, Rosalía.

1944 Participa en la *II Exposición Provincial de Bellas Artes de Las Palmas* y en la *Exposición de Artistas de la Provincia de Gran Canaria*, en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

1946 Regresa a Madrid con la esperanza de recuperar su carrera artística, pero se encuentra con un clima de represión hacia la vanguardia.

Vuelve a trabajar como sacador de puntos de José Fernández-Andes.

A final de año es detenido durante un mes por un suceso del Partido Comunista en Arrecife, cuya creación habría sido propiciada por él mismo durante su estancia en la isla.

1947 Comienza a trabajar como ayudante en el taller de Federico Coullaut-Valera, escultor de monumentos oficiales y religiosos. Con él permanecerá hasta 1972.

Se inicia un periodo de oscuridad y tristeza, permaneciendo durante algunos años recluido en una especie de exilio interior.

1951 Participa en la *I Bienal Hispanoamericana de Arte* y en la *Exposición de Arte Sacro y del Mueble*, en Madrid.

1962 Se convierte en socio fundador de la *Sociedad Española de Amigos de la Medalla* (SEAM), exponiendo en diversas regiones españolas y europeas en las muestras organizadas por la *Federación Internacional del Arte de la Medalla* (FIDEM). Este género supuso su renacer como artista.

1965 Fallece su esposa.

Recibe el primer premio de escultura de la *VI Feria Internacional del Campo* por la obra *Familia campesina*. Se inicia en la pintura.

1969 Expone individualmente su obra pictórica en la *Galería Círculo 2* de Madrid.

El Ayuntamiento de Arrecife le encarga el busto del científico Blas Cabrera Felipe.

1972 Por encargo del Ayuntamiento de Arrecife, y financiado por suscripción popular, realiza el monumento al doctor José Molina Orosa.

1973 El 25 de enero Pancho Lasso fallece en Madrid.

En junio se inaugura una exposición antológica de su obra celebrada en el Gran Hotel de Arrecife.

1987 La Escuela de Artes y Oficios, por iniciativa de su entonces director, el pintor Santiago Alemán, pasa a denominarse *Pancho Lasso*.

El Cabildo de Lanzarote adquiere una importante colección de obras de Pancho Lasso que hoy se exhiben en una sala permanente del Museo Internacional de Arte Contemporáneo-MIAC (Lanzarote).

2004 Pancho Lasso es nombrado *Hijo predilecto de Lanzarote*.

2011 Se instala en la Avenida Coll de Arrecife una reproducción en bronce a gran escala del *Monumento a la Internacional*.

«Yo, que lo conocí y traté desde hace muchos años, sé que él quería ser como una piedra de Lanzarote, en cuya internidad hay siempre una verdad y una canción recónditas para que sean cantadas y reveladas por el viento..., antes de ser extraídas por las manos del escultor».

AGUSTÍN DE LA HOZ

