

**LA  
AMIS  
TAD  
CREA  
DORA**

**BENJAMÍN PALENCIA  
Y FEDERICO  
GARCÍA LORCA**





## EXPOSICIÓN

Un proyecto de la  
Fundación Federico García Lorca

### Comisarios

Guillermo de Osma  
Enrique Andrés Ruiz

### Organización

Centro Federico García Lorca  
Galería Guillermo de Osma

### Colabora

Caixabank

## FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA

Laura García-Lorca de los Ríos  
**Presidenta**

## CENTRO FEDERICO GARCÍA LORCA

### Gerente

Miguel Canales

### Coordinación

Mónica Muriel

### Documentación

Javier Álvarez/María del Valle Luque

### Conservación

Sonia Manganeli

### Diseño gráfico

Manigua

### Diseño expositivo y montaje

José Vallejo/Jaime García

### Traducción textos

Simon Breden/Juliet Gryspeerdt

### Transportes

Velvetrans, S. L.

## GALERÍA GUILLERMO DE OSMA

Guillermo de Osma

### Catalogación y coordinación

David López-Carcedo  
Miriam Sainz de la Maza  
Leonor de Osma

### Fotografía

Andrés Vargas  
Joaquín Cortés

### Restauración

Eulalio Pozo

## AGRADECIMIENTOS

Archivo Benjamín Palencia, Madrid  
Ramón Palencia del Burgo, Madrid  
Antonio Martín Palencia, Madrid  
Miguel Palencia Olavarrieta, Madrid  
Mario Palencia Olavarrieta, Madrid  
Javier Palencia Olavarrieta, Madrid  
Héctor García Palencia, Madrid  
Ignacio Manrique Plaza, Madrid  
Galería Leandro Navarro, Madrid  
Íñigo Navarro Valero, Madrid  
Irene García Chacón  
Museo Numantino, Soria.  
Junta de Castilla y León  
Marian Arlegui Sánchez, Soria  
Museo de Albacete, Albacete. Junta de  
Comunidades de Castilla-La Mancha  
Rubí Sanz Gamó, Albacete  
Pascual Clemente López, Albacete  
Subdirección General de Museos  
Estatales. Ministerio de Cultura y Deporte  
Emilia Aglio Mayor, Madrid  
Raúl Martínez Arranz, MNCARS

Dep. legal: GR 863-2021  
ISBN: 978-84-09-31481-2

© Edición: Consorcio,  
Centro Federico García Lorca, Granada

© Textos: sus autores

© Fotografías: sus autores  
Archivo Fundación Federico García Lorca  
Centro Federico García Lorca  
Galería Guillermo de Osma  
Fotografía: Andrés Vargas,  
Joaquín Cortés

Archivo Benjamín Palencia  
Museo de Albacete  
Junta de Castilla-La Mancha  
Museo Numantino, Soria  
Junta de Castilla y León  
Fotografía: Alejandro Plaza  
Fotografía de Numancia,  
Cortés de Inés Tudela

© Traducciones:  
Simon Breden/Juliet Gryspeerdt

Reservados todos los derechos.  
Prohibida toda reproducción total o parcial  
en cualquier soporte o sistema sin permiso  
escrito de los titulares del copyright.

## CENTRO FEDERICO GARCÍA LORCA

Plaza de la Romanilla s/n  
18001 Granada  
+34 958 274 062  
[www.centrofedericogarcialorca.es](http://www.centrofedericogarcialorca.es)

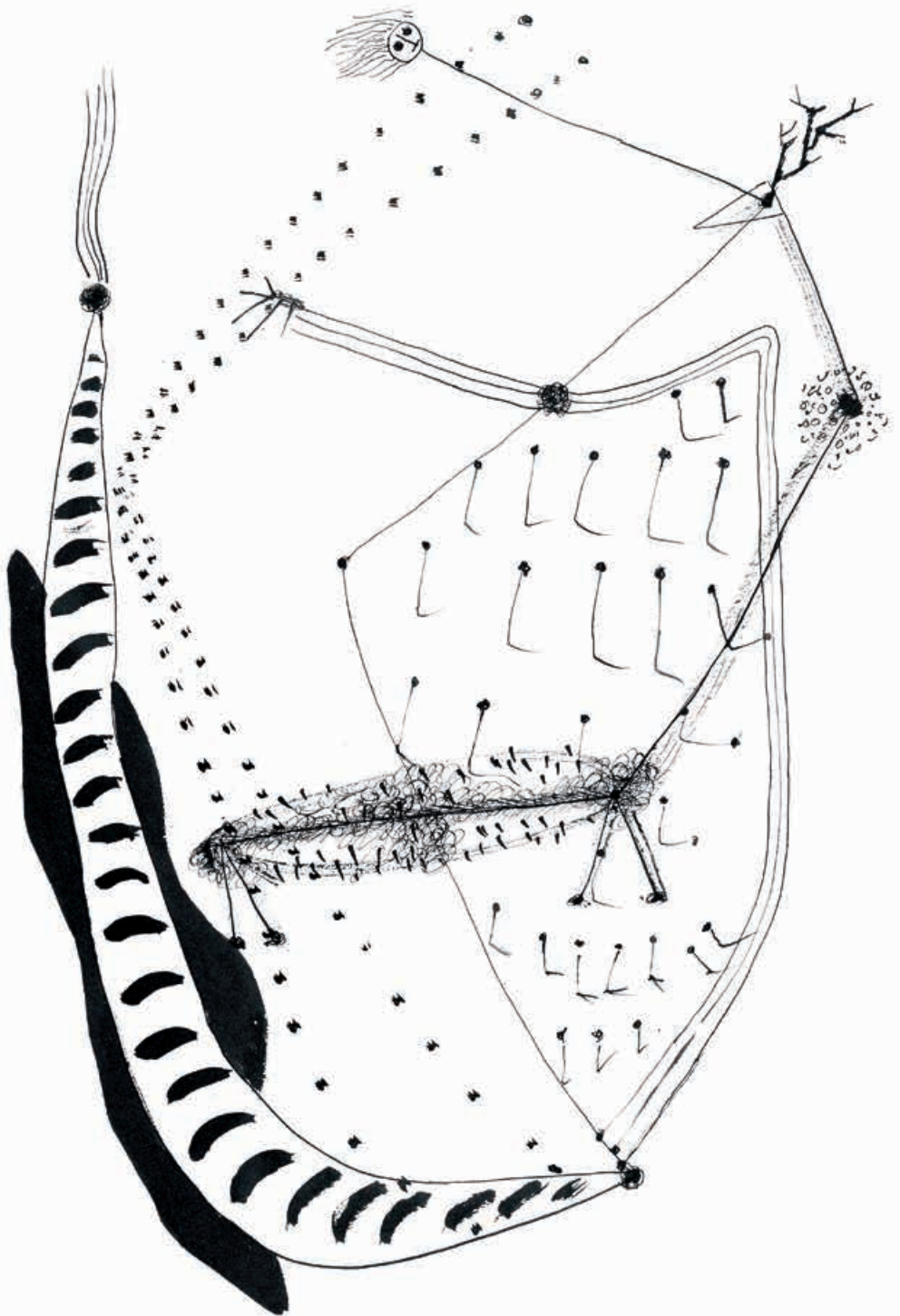
## GALERÍA GUILLERMO DE OSMA

Claudio Coello, 4, 1º  
28001 Madrid  
+34 914 355 936  
[info@guillermodeosma.com](mailto:info@guillermodeosma.com)  
[www.guillermodeosma.com](http://www.guillermodeosma.com)



CENTRO FEDERICO GARCÍA LORCA  
23.....junio / 17.....octubre.....2021

GALERÍA GUILLERMO DE OSMA  
4.....noviembre / 30.....diciembre.....2021



## PRESENTACIÓN

Luis Salvador

7

Laura García-Lorca de los Ríos

8

## PALENCIA REVISITADO: DE MUSEOS Y GALERÍAS

Guillermo de Osma

10

## AMISTAD Y VANGUARDIA EN TORNO A UNOS DIBUJOS

Enrique Andrés Ruiz

14

## BENJAMÍN PALENCIA: UN DIBUJANTE QUE NO QUERÍA SABER DIBUJAR

Irene García Chacón

30

## OBRAS EN EXPOSICIÓN

45

### 1. PALENCIA DIBUJANTE (1915-1940)

47

### 2. DIBUJOS INSPIRADOS EN LA CERÁMICA NUMANTINA

76

### 3. PALENCIA, LORCA Y LA BARRACA

84

### 4. DOCUMENTACIÓN

97

## ENGLISH TEXTS

126



Fotografía de Federico García Lorca en su habitación de la Huerta de San Vicente con el cartel de La Barraca realizado por Benjamín Palencia al fondo. Archivo Federico García Lorca

# UNA

de las fotografías más conocidas de Federico García Lorca se tomó en Granada y muestra una vinculación entrañable con Benjamín Palencia. Fue en el verano de 1935. García Lorca posa de pie en su habitación de la Huerta de San Vicente, delante del cartel de La Barraca, la compañía teatral que dirigía y con la que en los años treinta llevó el teatro clásico a los campesinos humildes de los pueblos de España. Benjamín Palencia fue el creador de ese cartel y ese logotipo inconfundibles, con sus máscaras de risa y llanto y la rueda que simboliza el destino ambulante de la compañía.

Pero Benjamín Palencia y Federico García Lorca estuvieron unidos no solo por su espléndida colaboración en La Barraca —para la que el artista albaceteño hizo también figurines y decorados—, sino que entre los dos venía forjándose una intensa amistad ya desde mediados de los años veinte.

Esta exposición glosa la amistad y colaboración entre Lorca y Palencia y contribuye a un mayor conocimiento de la vinculación de Federico con el arte y las vanguardias, una vinculación salpicada de su complicidad con artistas como Manuel Ángeles Ortiz, Dalí, Bergamín, Moreno Villa o el propio Palencia.

Con algunos de ellos compartió horizontes estéticos que se adentraron en un universo surrealista que caló profundamente en la vanguardia artística española de los años veinte y treinta.

Nada más oportuno que celebrar la amistad creadora entre ambos en el Centro Federico García Lorca. Un Centro que desde su apertura ha atraído el interés de todo aquel que admira la poesía de Federico y que ha conjugado una propuesta de actividades con la obligación de cuidar y difundir el legado del poeta granadino.

Gracias a esta muestra, Granada visibiliza lo mejor de sus propuestas culturales y de sus activos patrimoniales, un esfuerzo en el camino hacia la Capitalidad Europea de la Cultura 2031.

Por eso quiero agradecer a los comisarios, al Centro Federico García Lorca y a la presidenta de la Fundación Federico García Lorca su dedicación para hacer realidad esta magnífica propuesta expositiva. Les invito a que disfruten de ella.

“Nosotros tenemos ahora que estrecharnos mucho... y defendernos como caballos salvajes contra lobos”.

“Tengo una gran alegría saludándote desde los miradores iluminados de Granada. Esta luz me aprieta las sienes como un pañuelo de oro”.

“Ayer tarde descubrí un sitio para que tú lo pintases. Íbamos en auto. Un encinar verde y gris en unas lomas suavísimas ladrillo, melocotón y agua turbia”.

“Atravieso una de las crisis más fuertes que he tenido. Mi obra literaria y mi obra sentimental se me vienen al suelo. No creo en nadie. No me gusta nadie. Sueño un amanecer constante, frío como un nardo, lleno de olores fríos y sentimientos justos. Una ternura exacta y una luz inteligente y dura”.

Federico García Lorca  
Cartas del verano de 1925 desde el Cortijo de Daimuz, Granada.

# ESTAS

pocas líneas dan una clara idea del carácter de la relación entre los dos artistas, las dos personas a las que celebramos con esta exposición *La amistad creadora. Benjamín Palencia y Federico García Lorca*. La pesadumbre que asoma incluso en los momentos más luminosos de las cartas nos habla del lado de Lorca menos expuesto, posiblemente el que mostró a menos amigos, una proximidad personal y estética.

Desde la fecha de estas cartas, 1925 hasta 1931, ha habido un hilo de cercanía y admiración por el pintor que lleva a Lorca a confiarle su gran proyecto artístico y político, el teatro de La Barraca. De todo ello nos hablan en los excelentes textos que siguen Enrique Andrés Ruiz, comisario de la exposición junto a Guillermo de Osma, e Irene García Chacón.

Enrique Andrés escribe con enorme acierto y sutileza de la complejidad del lenguaje poético de Lorca y su correspondencia con la pintura de Palencia, y de cómo siempre anduvieron los dos buscando “otra cosa”. Su aportación en el comisariado ha contribuido a su enriquecimiento, especialmente poniendo un foco sobre la importancia del primer viaje de La Barraca a Soria, y su visita al Museo Numantino.

Irene García Chacón se centra en la obra pictórica y muy en especial en la identificación de Palencia con la poesía y con la libertad de la niñez, que observa y retrata cuidadosamente durante esos años.

Sin Guillermo de Osma, no hubiera sido literalmente posible hacer *La amistad creadora. Benjamín Palencia y Federico García Lorca*. Su generosidad con la Fundación y el Centro Federico García Lorca y su vida de dedicación, con exquisito criterio, al arte de vanguardia, están en estas páginas y en las salas de exposición de Granada.

Mi gratitud a la familia de Benjamín Palencia que nos ha abierto su archivo y ofrecido sus valiosos fondos del periodo del que nos ocupamos. A la Galería Leandro Navarro, gracias por prestarnos unas obras bellísimas de Palencia que parecen casi hechas a alimón con su amigo Federico.

Gracias al Museo de Albacete por su generoso préstamo, y al Museo Numantino de Soria, fuente de tantas imágenes de la exposición.

A Caixabank, nuestra gratitud por su fidelidad y apoyo siempre. Finalmente, al Centro Federico García Lorca y las instituciones que lo conforman por albergar y difundir el extraordinario archivo que le da sentido y permite desarrollar el ambicioso programa del que esta exposición es un gran ejemplo.

# PALENCIA REVISI- TADO: DE MU- SEOS Y, GALERÍAS

.....Guillermo de Osma  
Comisario de la exposición

Todo empezó con una llamada. Una llamada de Laura García-Lorca para comentarme que en el programa de exposiciones del Centro Federico García Lorca tenían un hueco importante entre junio y septiembre y si se me ocurría algún proyecto no muy complicado de organizar y que —sobra decirlo— tuviera sentido en el Centro.

No recuerdo exactamente la fecha de la llamada, pero sí que el margen para preparar una muestra consistente era relativamente o más bien, muy corto.

La elección no fue difícil. A pesar de que la Galería mantiene un inventario de una relativa importancia, contar con un número de obras suficiente de un artista para crear el núcleo de una exposición museal y coherente con el universo lorquiano (en su sentido más amplio) no era tan sencillo, pero sí reducía las opciones. Con un acervo de una treintena de obras sobre papel de Benjamín Palencia de los años veinte y treinta, la decisión parecía la acertada.

Eran los años del descubrimiento de Benjamín por los nuevos lenguajes del Arte Nuevo, de su acercamiento al Surrealismo, de la Escuela de Vallecas —esa vertiente tan personal y telúrica de un surrealismo a la española— junto con Alberto, Maruja Mallo y otros compañeros de su generación.

También son los años de la relación de Palencia con la poesía y con los poetas. En 1920 conoce a Juan Ramón Jiménez, que será su introductor en ese mundo y quien en 1923 prologa y edita su libro de dibujos *Niños*.

La muy bien pertrechada biblioteca de Benjamín Palencia atesoraba numerosos libros dedicados por Juan Ramón y por muchos de los poetas más jóvenes, como Alberti, Bergamín, Hinojosa, Larrea, Neruda... y Lorca.

Palencia participó con sus ilustraciones en muchas de las revistas de “avanzada” como *Hélix*, *Horizonte*, *Litoral*, *Mediodía*, *Residencia*, *Ronsel*, *Verso y Prosa*, *Sí* o el *Diablo Mundo* y las más ensayísticas como *España* y *Revista de Occidente*.

En 1928 ilustró el libro de José María Hinojosa *Orillas de luz*, precozmente surrealistas tanto los poemas como los esquemáticos y líricos dibujos de Palencia. Proyecta con Neruda las ilustraciones para un libro de poemas que no se llegó a realizar, pero del que han sobrevivido muchos dibujos con técnicas experimentales. Colaboró también con el polifacético escritor autodidacta y activo anarquista Gil Bel —retratado por Barradas— para ilustrar un libro de poemas inéditos del que existe un esbozo que se exhibe en esta muestra. Participó con dibujos y unos extraordinarios collages, ya plenamente surrealistas, en el almanaque de Bergamín *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*.

Con Lorca, al que conoce en 1924, mantuvo una estrecha amistad. Les unían muchos intereses y sentimientos comunes, como refleja su correspondencia que se reedita en este catálogo y que atesora la Fundación Federico García Lorca.

Colaborador plástico de la Barraca —entre muchos, de los mejores artistas de nuestra vanguardia—, Palencia será el responsable de unos de los montajes más espectaculares de la compañía, una versión del auto sacramental *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

Del Palencia dibujante, de los derroteros de su relación con Lorca y mucho más hablarán los sugestivos e informativos ensayos de Irene García Chacón y Enrique Andrés Ruiz que ahondan en las claves de esa amistad creadora.

Algunas de estas obras formaron parte de la ya histórica exposición *Benjamín Palencia y el surrealismo* que organizó la Galería en 1994. El catálogo lo abría un magnífico y esclarecedor texto de María Luisa Borràs y lo cerraba un apéndice con la publicación de la correspondencia inédita de Palencia con Bores, con Torres-García y la misiva que le escribe André Breton al joven artista en julio del 33, con ocasión de una visita a París meses antes de su exposición en la Galerie Pierre.

La muestra ha ido tomando cuerpo con las sugerencias de Enrique Andrés Ruiz, co-comisario de la misma, y las aportaciones fundamentales del Archivo Palencia y la propia Fundación Federico García Lorca.

La llamada que ha provocado esta exposición, reviste un carácter simbólico que va más allá del natural halago y orgullo que como galerista experimenté cuando Laura me participó de sus intenciones.

En España las galerías no tenemos el reconocimiento que tienen en otros países a pesar de lo mucho que se ha avanzado en este sentido. Somos industrias culturales con espacios abiertos al público de forma gratuita donde regularmente artistas de todas las tendencias exponen y confrontan su obra con la crítica, los coleccionistas y el aficionado. La distancia entre las galerías y las instituciones, museos, fundaciones o centros culturales, se ha acortado mucho y las galerías colaboramos con ellos en préstamos o intercambio de información de manera regular, pero todavía cuesta el “tú a tú”, la relación normal y provechosa para ambas partes. Por eso esta llamada, por la que agradezco profundamente a Laura el que haya descolgado el teléfono y que como institución haya tomado la iniciativa de pedir la colaboración a una galería, es tan importante y significativa. Es verdad que la Galería lleva desarrollando proyectos con museos y fundaciones de igual a igual desde hace muchos años, pero también es verdad que hemos sufrido el recelo y la falta de confianza que han frustrado más de un interesante proyecto.

Este es un paso importante para la normalización de la relación entre las galerías y las instituciones. Al final todos salimos ganando y esta colaboración es un magnífico ejemplo. Se trata de aprender, de abrir nuestras mentes y nuestros ojos. Se trata de construir y mejorar como lo hicieron Benjamín Palencia y Federico García Lorca.

# AMISTAD Y VANGUAR- DIA EN TORNO A UNOS DIBUJOS

.....Enrique Andrés Ruiz  
Comisario de la exposición

La idea que la obra de un poeta puede reflejar sobre la propia identidad del poeta no es de ningún modo algo irrelevante, pero en algunos casos alcanza a ser sustancial: uno de los temas de esa poesía.

Por lo pronto, esa idea pueden ser varias, o muchas, según se hayan sucedido en el tiempo o hayan conseguido convivir en mayor o menor guerra de las entrañas.

Para escapar a esa falta de unidad y a las frustraciones y polifonías de la vida real, puede ocurrir también que los poetas se sirvan precisamente de sus versos para componer —en definitiva, para inventar— una identidad personal estable, que se manifestará en una historia creativa más o menos constante y un conjunto de poemas homogéneo, o sea, en una verdadera obra de arte. Entre las promociones de poetas españoles que yo he llegado a conocer, incluida la de mis coetáneos, esto último ha sido lo más común a la hora de abordar lo que ya hace mucho y con una expresión bastante antipática se llamaba la economía de la obra. El poeta, y a lo sumo tras unas intentonas iniciales, ha acuñado un modo más o menos particular de hacer y de cantar (cauteladamente, podemos llamarlo estilo), y una vez diestro en el tañido de esa cuerda propia, su obra crece por mera agregación, en una práctica que se acerca mucho a lo que Pavese llamaba «poesía de cancionero». El conjunto resultante tendrá el riesgo de la repetición, pero seguro que facilitará mucho las cosas a los profesores —aunque también a los propios poetas, sobre todo a quienes estén dispuestos a convertir su poesía en un trabajo.

Se ha dicho a veces que los poetas actuales no son en este aspecto distintos de, pongo por caso, los poetas barrocos, entre

quienes el uso de las convenciones de época puede hacer verdaderamente difícil identificar al autor de un soneto o una redondilla. Pero, romanticismo mediante, lo cierto es que la identidad de quien canta y escribe nada tiene que ver con la de quienes lo hacían tres o cuatro siglos atrás, por la sencilla razón de que la inestabilidad de la subjetividad moderna no es algo privativo de los poetas, sino propio del hombre común. Ese poeta que es nuestro semejante no dispone ya de formas por decirlo así legalizadas, homologadas —de moldes—, y si voluntariamente se sujeta a los de la tradición esa misma decisión conllevará ya de por sí una particularidad diferencial, un significado. Pero la discordancia y la extrañeza con respecto a su propia voz configurarán el medio en que se desarrollará su tarea.

El poeta moderno español que con más bruscas crisis tomó conciencia de su múltiple e inestable subjetividad, así como del maremágnum en el que a su alrededor emergían y sucumbían los gustos y las formas exigiéndole una respuesta, fue Federico García Lorca. Pese a que su alegría y su tragedia hayan sido tantas veces confundidas con las de un creador ingenuo, natural, casi primitivo, Federico fue un poeta reflexivo, espoleado permanentemente por la percepción —puede que oscura, palpitada— de que en definitiva *no somos los mismos* (como puede hacer pensar esa continuidad sin sobresaltos de los cancioneros unitarios).

La conciencia, que aspira a la unidad —porque aspira a la comprensión— tuvo además en él que forzarse a sí misma durante los no pocos momentos en los que hubo de trabajar simultáneamente en proyectos de muy distinto rumbo y sentido. Así pues, pudo percibir que no sólo no somos los mismos, sino que somos muchos a la vez. El neo popularismo, el clasicismo o neo clasicismo familiarizado con el *retour à l'ordre* de la Europa de entreguerras, el surrealismo que venía empujando..., se concitaron sobre su mesa a una misma hora, en clara conciencia de no ser en esos varios palos el mismo poeta.

Una de esas crisis personales y creativas tuvo lugar hacia 1925. Las cartas que escribió por entonces a su amigo el pintor Benjamín Palencia, publicadas y estudiadas por Christopher Maurer (*Poesía*, n.º 38, 1992) dan fe de ello. Fue Maurer quien en el comentario preliminar a esa publicación iluminó con palabras muy certeras este oscuro aspecto de las relaciones entre la vida y la obra de los poetas modernos. Pero, además, por aquellas fechas hay que fijarse especialmente en una condición que multiplica, si puede decirse así, las astillas en las que han saltado las cosas. Federico fue siempre un amigo de los pintores y de la pintura. «Federico García Lorca, poeta rodeado siempre de pintores»,

comenzaba por decir Juan Manuel Bonet en el estupendo *bouquet* de imágenes plásticas con el que contribuyó al catálogo de la exposición *Teoría del duende* (Centro Federico García Lorca, Granada, 2015-2016). Porque en el vertiginoso ámbito de la versatilidad lorquiana, hubo lugar para el teatro, la danza, la canción y la música, pero la pintura tuvo como se sabe una posición principal, tuvo al propio poeta como pintor y dibujante, y además como compañero de los pintores, desde sus juveniles amigos granadinos, Manuel Ángeles Ortiz o Ismael González de la Serna o el profesor oriundo de Granada Hermenegildo Lanz, hasta los escenógrafos y figurinistas de La Barraca (Gaya, Ontañón, Ponce de León, Caballero, Alberto o Luis Castellanos), pasando por el uruguayo Rafael Barradas, y, naturalmente, por Salvador Dalí.

Todo lo dicho acerca de la subjetividad quebrada de los poetas de vanguardia sirve, naturalmente, para el resto de los artistas, muy particularmente para los pintores. También ellos sufren la discordia de su identidad, también ellos abandonan o dimiten o se desdicen de los que fueron y de lo que hicieron, para emprender de pronto caminos por los que casi les hubiera gustado, creo yo, cambiar de nombre. Por su lado, pero como en una visión especular de la de Federico, Benjamín Palencia anduvo constantemente —me refiero ahora al Palencia de antes de la guerra, aunque después tampoco careció de ella— en compañía de poetas, y también él fue un artista de identidad conflictiva. Eugenio Carmona estudió muy perspicazmente (*El surrealismo en España*, MNCARS, 1994) los pilares iniciales y decisivos de su formación, tal y como los encarnaron sucesivamente Juan Ramón Jiménez, su pariente y guía Rafael López Egóñez —en cuyas revistas alemanas o francesas conoció muy pronto las nuevas pinturas de sus contemporáneos europeos— y finalmente, el mundo parisino, así como su reflejo contemplado y estudiado en una revista tan decisiva como *Cahiers d'Art*. Esto, hay que decir, no suponía ninguna excepción en la época. De hecho, un predicado de la vanguardia artística consistía en el alumbramiento de un nuevo tipo o raza de artista, en simultánea derogación del perfil, más o menos gremial y artesanal, que había sido el propio de la tradición. Para decirlo deprisa, un artista de vanguardia no sería ya un pintor, o un escultor, o un litógrafo, en el sentido en el que los oficios habían determinado la especificidad de los lenguajes particulares de cada disciplina. Sería, solamente, genéricamente, un artista, y las reglas de la especificidad de un lenguaje no le iban a preocupar ni poco ni mucho, no era la excelencia en esa circunscrita destreza del oficio lo que le movía.

Por lo demás, el conocimiento de obras y autores a través de revistas (como las que recibía Egóñez), fue algo muy característico

de la vanguardia y en ocasiones el auténtico modo de producción de la obra misma, un modo que determinó la simultaneidad y la inmediatez con las que todo un museo del presente se encontraba de golpe a disposición del artista en sus reproducciones gráficas. En esa gran superficie de las imágenes impresas, la diversidad de lo conocido le ponía en el brete de escoger, de apropiarse de lo visto, entre lo que nada le sería ajeno —pero tampoco propio, como había ocurrido cuando el artista recibía pacíficamente la lección de un maestro o de un entorno estético y estilístico.

Y las cartas de Federico a Palencia de 1925 hablan de una de estas crisis: «Atravieso una de crisis más fuertes que he tenido —escribía FGL—. Mi obra literaria y mi obra sentimental se me vienen al suelo. (...) Sueño un amanecer *constante*, frío como un nardo, lleno de olores fríos y sentimientos justos. Una ternura exacta y una luz inteligente y dura». En parte, pues, era una crisis personal, suscitada en la compañía de Dalí, con quien había compartido en Cadaqués el mes de abril de ese mismo año, y en el encuentro con Emilio Aladrén. Pero en parte era estética y creativa: el popularismo y el simbolismo habían chocado con la frialdad realista, un poco a lo primer Morandi, en la que Dalí estaba embarcado por entonces. Un fiel reflejo de ello es uno de los grandes poemas de la poesía de Federico, la «Oda a Salvador Dalí», que publicó la *Revista de Occidente* en 1926, clasicista y desquiciada. Pero en ambos aspectos de esa crisis única lo que estaba en juego era una identidad cuya unidad había sido socavada para siempre, una vez perdida la aparente ingenuidad del folklorista popular.

Este García Lorca de 1925 ya ha firmado el Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos y ha asistido a su exposición inaugural, en el Retiro madrileño. La exposición, como la propia Sociedad de los Ibéricos, era un conjunto heterogéneo en el que se mezclaban artistas tradicionales, otros que habían acomodado su tradicionalismo en odres nuevos y muchos otros decididamente renovadores, estuvieran o no más o menos familiarizados con la vanguardia francesa. Uno de estos últimos era Benjamín Palencia —con sala propia en la exposición—, quien gracias al apoyo de su mentor López Egóñez y en su compañía, emprendería durante la segunda mitad de los veinte una cadena de estancias intermitentes en París y tomaría contacto *de visu* con los artistas y sus obras, sobre todo con los españoles que residían allí.

A partir de entonces, ese contacto en directo hizo de él un artista de vanguardia *comme il faut*, esto es, no tanto un pintor o un escultor o un escenógrafo —esto último lo sería en 1926

acompañando el proyecto de la puesta en escena de *La pájara pinta*, de Alberti—, sino todo y nada a la vez, un artista en el sentido genérico en el que la vanguardia lo entendía. Un Palencia de entonces estuvo, por lo demás, artísticamente cercano a Bores, por ejemplo, y también hubo otro Palencia realista-mágico, más o menos afín al libro de Franz Roh de 1925 (la traducción española sería de 1927, aunque ya hemos dicho que Palencia debió conocer antes, a través de las reproducciones fotográficas, las pinturas novo objetivas). De manera que también se trataba de un artista cuya identidad estaba lejos de ser unitaria.

Desde 1927 y en compañía principalmente del escultor Alberto Sánchez, Palencia sería el forjador de unos de los mitos artísticos españoles más sugestivos del siglo XX, como fue la que mucho después se llamó Escuela de Vallecas. Los yermos del sur de Madrid, los calvijares desnudos y blancos como huesos, la arañada costra del secarral de los cardos en que consistían aquellos parajes, dieron para componer toda una estética, que quería ser, como el espíritu popular, vernácula, y, a la vez, como la vanguardia, universal. Sus frutos más logrados (además de sus huellas en las pinturas de Caneja o Luis Castellanos, y en la poesía de Alberti o de Miguel Hernández) fueron alumbrados por Alberto y Palencia algo después, al filo de los treinta, si no ya entrados en la nueva década. En 1931, con ocasión de la segunda exposición de la SAI organizada en San Sebastián por el Ateneo Guipuzcoano, Ernesto Giménez Caballero dio una conferencia que luego publicó su revista, *La Gaceta Literaria*, en dos entregas, tituladas, muy de acuerdo con el espíritu que entonces soplaba sobre los vallecanos, «El Robinsón español entre sus amigos los salvajes ibéricos».

Alberto y Palencia compartieron durante los últimos años veinte muchas cosas, pero eran artistas muy distintos. Palencia se sentía orgulloso de haber enseñado a Alberto el arte de París, se sentía un artista internacional, sofisticado, y su falta de identidad unitaria era señal de esa condición. Alberto, mucho más homogéneo, lo era en gran medida por conservar prácticamente intacta la pureza del artista ingenuo. Como Federico, Palencia era sin embargo capaz de simultanear la producción de obras que bien podrían parecer salidas de las manos de artistas diversos, el frío realista, el rupestre, el abstracto, el surrealista...

La de Federico y Palencia fue una amistad de siete años, los que van de aquel 1925 de las cartas, al 1932 en que La Barraca se hizo a los caminos. (José Corredor-Matheos, su biógrafo, decía haber oído contar al propio pintor de su estancia por unos días en Granada, invitado en casa de Federico, con ocasión de los actos

que celebraban el IV Centenario de la Universidad). Pero, sí, entre aquellas fechas, pasaron muchas cosas. Fueron sobre todo los siete años en los que la relación de Federico con la pintura —y con el surrealismo— es más estrecha: son, por supuesto, los años con Dalí, a quien encarga los decorados de *Mariana Pineda*; los años —1928, exactamente— en que proyecta la publicación de un libro de dibujos y en que lee en el Ateneo de Granada su conferencia «Sketch de la nueva pintura» («... me dan una piedad infinita todos los viejos pintores que diariamente, sin esfuerzo, ni alegría, ni dolor, se ganan el triste pan nuestro de cada día copiando y recopiando a sus modelos. (...) Yo les quemaría los cuadros y les echaría a la calle, a la lucha, al fuego del hombre y al amor apasionante de Dios»).

En 1927 se había celebrado además la única exposición de sus dibujos en solitario, en las Galerías Dalmau, de Barcelona, apadrinado por el poeta J.V. Foix, por el crítico Sebastià Gasch y el resto del grupo de *L'Amic de les Arts*: Montanyà, Dalí, Gutiérrez Gili... Aquellos dibujos no eran todavía, pese a todo, los más hondos, ni los más redondos y dramáticos de Lorca, que vendrían a partir de esa fecha, pero aquel Sebastià Gasch iba a ser ya, eso sí, su primer y mejor glosador de verdadera competencia, en *La Gaceta Literaria*, de Giménez Caballero, y por supuesto en su *L'Amic*, apuntando con acierto a una posible genealogía: «Los dibujos de García Lorca —decía Gasch, apuntando a la inocencia perdida— se dirigen exclusivamente a los puros, a los sencillos, a los que son capaces de sentir sin comprender. (...) Poesía plástica inventada por Jean Cocteau». Y también fue Sebastià Gasch quien dio la réplica en *La Gaceta...* al clasicismo anhelado por D'Ors, con un artículo titulado «Ya vienen los bárbaros madre...»; el Gasch que era, junto a Manuel Abril en Madrid, el crítico con el reloj más en hora, los dos más fervorosos animadores del arte nuevo; Sebastià Gasch, a quien Federico invitó, por cierto, a colaborar, y lo hizo, en su efímera revista granadina *Gallo*.

En 1932, los dos antiguos vallecanos Alberto y Palencia, ya por caminos separados, coincidieron de nuevo, y lo que esta vez los concitó fue La Barraca, la empresa teatral popular puesta en marcha por Federico García Lorca que debe ser situada, junto a Vallecas, entre los mitos artísticos españoles de mayor alcance en el siglo XX y para la que tanto Palencia como Alberto hicieron escenografías y figurines.

El período de Vallecas y su trabazón de una versión agraria e hispánica del surrealismo (que él mucho después desmintió) fueron muy importantes para Benjamín Palencia. Fruto de ese ciclo

hay dibujos a tinta china —entre muchos otros, uno excepcional, conservado en el Museo de Albacete: *Tauromaquia* (*Tres figuras*)— que se encuentran entre lo más conmovedor y expresivo de toda su obra. Son composiciones alucinadas, en las que unas figuras esquemáticas, atávicas, resisten al empuje del viento sobre un espacio desolado, abrasado por el sol. Esos frágiles elementos, esos palitroques y tabas que evocan al Picasso de *La Crucifixión según Grünewald* —a quien *Cahiers d'Art* había dedicado un homenaje en 1931 y publicado en 1927 algunos dibujos preparatorios— forman parte del mejor legado surrealista español.

En 1931, precisamente, que es cuando la Unión Federal de Estudiantes Hispanos propone su proyecto teatral al ministro Marcelino Domingo, Federico acaba de regresar de Nueva York y La Habana, ha conocido clamorosos éxitos teatrales, y experimenta en carne viva los giros artísticos que los años treinta —más violentos, más ásperos, más dramáticos en todos los sitios— pondrían en el centro de un huracán. El surrealismo lo ha poseído puesto a la tarea de *Poeta en Nueva York*. Al mismo tiempo, la luna y el río, y las alas de la mariposa, siguen haciéndose sonar en sus versos. ¿Cómo ser el mismo, cómo ser uno sólo?

La Barraca fue definitivamente impulsada por el nuevo ministro Fernando de los Ríos, muy cercano a Federico y su familia, quien lo había apoyado para su ingreso en la Residencia y lo había acompañado a Nueva York. El espíritu de aquel grupo de estudiantes se volcaría en revivir los versos y las obras de la tradición histórica que en los archivos —igual que las pinturas en los museos— no eran más que eso, historia, materia muerta. Es algo que preocupó siempre a Lorca: la vida del arte, la vida de la imaginación, la liberación que de las formas debían los artistas propiciar en una constante rebelión contra la fosilización de la historia, por prestigiosa que fuera: «¡No hay claridad —había escrito a Gasch en una carta de 1928— (...). ¡Qué confusión tan grande de valores! Hay que mantenerse firmes. La verdad no es más que una. La verdad es lo vivo y ahora quieren llenarnos de muertos y de serrín de corcho. El disparate si está vivo es verdad, el teorema perfecto si está muerto es mentira».

Y esa labor de vivificación la iban a llevar a cabo Federico y sus compañeros de ruta llevando el teatro a los pueblos más orillados, a la gente sin alfabetizar (aunque hubo proyectos para llevar La Barraca a Nueva York y a París: «Llevaremos La Barraca a todas las regiones de España; iremos a París, a América..., al Japón», contó Carlos Morla Lynch que llegó diciendo Federico una noche a su casa). Benjamín Palencia dibujó su emblema y diseñó el cartel en el que una máscara teatral quedaba sobrepuesta



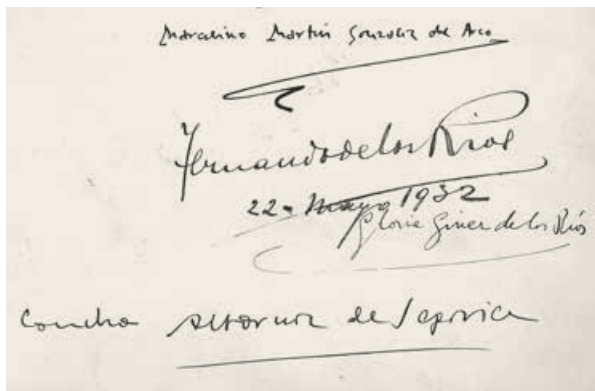
Visita al yacimiento de Numancia (Garray, Soria) de, entre otros, Fernando de los Ríos, Gloria Giner, Federico García Lorca, Corpus Barga, Blas Taracena, José Tudela, Juan Antonio Gaya Nuño. 22 de mayo de 1932. Cortesía de Inés Tudela.

a una rueda de la carretería de los caminos. Sólo quedaban por decidir los rumbos de la compañía.

Hay una estupenda fotografía, del 22 de mayo de 1932, en la que, sobre las ruinas de Numancia, en Soria, se ve a Federico —con los ojos muy abiertos, mirando a la cámara— acompañando al ministro De los Ríos y a su mujer, Gloria Giner, junto a otros políticos y miembros de su equipo, Corpus Barga por ejemplo, y también a intelectuales sorianos, como Blas Taracena, director del Museo Numantino (que tras la guerra lo sería del Museo Arqueológico Nacional); José Tudela (el amigo de Ortega: «Tudela vuelve a La Mesta», en *El Espectador*); Mariano Granados, poeta y magistrado en la Audiencia de la República, o el joven historiador del arte Juan Antonio Gaya Nuño. El ministro quería visitar el lugar de

nacimiento del filósofo Julián Sanz del Río, maestro de los institucionalistas, y rendirle allí mismo, en Torrearévalo, su homenaje. Es muy posible que en ese viaje, en el que el equipo ministerial visitó además el Burgo de Osma, San Leonardo y Soria, y contempló las extraordinarias piezas de la cerámica celtíbera conservadas en el Museo Numantino, se decidiera la primera gira de La Barraca por aquellos mismos pueblos y la propia capital. O que ya estuviera decidido y se tratase únicamente de comprobar las condiciones sociales y materiales de la ruta. En San Leonardo, la comitiva había sido agasajada con representaciones de teatro popular y danzas tradicionales, que vinieron muy bien para justificar dos meses después que La Barraca se decidiera por aquel primer itinerario.

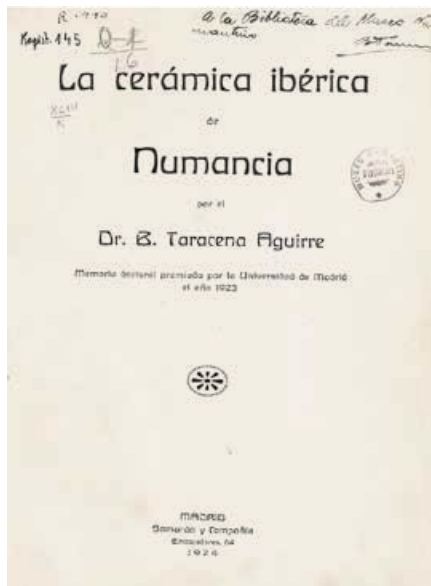
El caso es que el 10 de julio de 1932, los autobuses y los camiones que transportaban la impedimenta escénica y a los treinta miembros de la compañía llegaron al Burgo de Osma, y allí tuvo lugar la primera representación de los *Entremeses* cervantinos, con decorado y vestuario de Ramón Gaya. Los relatos del episodio soriano de La Barraca son imprecisos (la precisión la ha aportado la investigación local de la prensa de aquellos días, hecha por José María Martínez Laseca y, definitivamente, por Juan Antonio Gómez Barrera, autor de una monumental biografía de Taracena). Por eso sabemos que durante las jornadas siguientes La Barraca actuó en San Leonardo y Vinuesa, para llegar a Soria el miércoles 13 de julio. El tiempo era, sin embargo, muy frío, la representación, programada al aire libre, tuvo que guarecerse en el Teatro Principal. El día 15 estrenaron en Soria el auto sacramental *La vida es sueño* —el primer acto—, con los decorados y los figurines de Benjamín Palencia: una escena sideral, nocturna, sobre la que Federico aparecía sobrecogedoramente en la figura de la Noche, con una danza de estrellas y planetas que antecedía a la Creación. Fue un éxito. El sábado 16, en Almazán, llovía a cántaros. El ministro, azacanado en aquellos días por la tramitación del Estatuto catalán, había vuelto para acompañar a los artistas. Dámaso Alonso describió la función, asombrado por el aguante con el que el público había soportado la lluvia sin moverse. Sobre *La vida es sueño*, con el decorado y los figurines de Palencia, contó Luis Sáenz de la Calzada: «Salían los cuatro elementos: Agua, Aire, Tierra y Fuego, disputándose una corona de laurel. Calderón imaginaba a la Tierra saliendo de su esfera cabalgando en un león, al Fuego sobre una salamandra, al Agua jinete sobre un delfín y al Aire sobre un águila (...). Y en el fondo era el caos. Sin embargo, Benjamín Palencia había dibujado un gran telón, con los rompimientos laterales, todo ello en tonos grises, azules y blancos en el que casi se podía oír la música de las esferas; la música de las esferas o el murmullo del viento inmóvil». (*La Barraca, teatro universitario*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998).



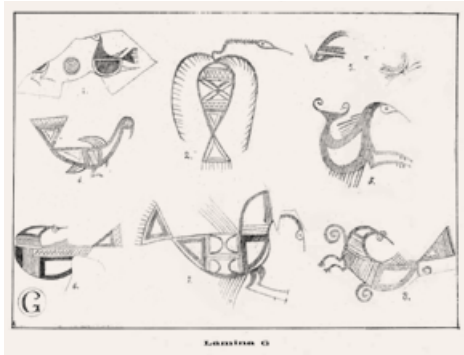
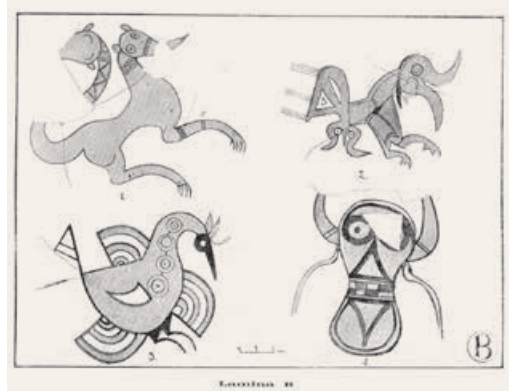
Firmas en el libro de visitas del Museo Numantino, Soria.  
Entre ellas, las de Fernando de los Ríos, Gloria Giner,  
FGL y Corpus Barga, en la visita del 22 de mayo de 1932.

Pero en aquel primer viaje de La Barraca no faltaron incidentes —y accidentes—. Tras las representaciones en Ágreda y el regreso a Soria en la tarde del 15 de julio, se decidió, sin tiempo apenas para comunicarlo, trasladar la función de *La vida es sueño* al ábside del monasterio templario de San Juan de Duero aquella misma noche. El testimonio de Mari Carmen García Lasgoity, actriz y responsable general de lo que hoy se llamaría la producción, recogió los altercados como obra de «unos señoritos pseudoestudiantes, paseantes del paseo de la Castellana, para destruir la nueva obra cultural creada por don Fernando de los Ríos». El hecho es que el desorden tuvo su primera causa en la desorganización, que enfadó al público; luego, se vio animado con intenciones políticas. El escenario fue ocupado. Taracena y Tudela pidieron sin éxito a Federico que suspendiera la función —la organización no era su fuerte—. Hubo apagones, intervenciones de los guardias, finalmente los actores y los técnicos pudieron abandonar el lugar. De regreso a Madrid, en las inmediaciones de Medinaceli, volcó uno de los coches; parece que el actor González Quijano resultó herido con cierta gravedad. La propia Mari Carmen García Lasgoity, que había representado a la Tierra en *La vida es sueño*, recordaba una copla cantada en el autobús por los componentes del grupo:

Al coche de La Barraca  
nunca le falta una pena.  
Ya se le rompe el cristal,  
ya se le funde una biela.



Portada y páginas interiores del libro *La cerámica ibérica de Numancia*, de Blas Taracena Aguirre. Madrid, Samarán y Compañía, 1924. Junta de Castilla y León. Museo Numantino, Soria.



La imaginación vuela, la fabulación es tentadora. La verdad, sin embargo, es que las primeras figuras evocadoras de las cerámicas celtibéricas conservadas en el Museo Numantino, de Soria, son anteriores, en la obra de Palencia —si es que hacemos caso a sus dataciones, cosa por lo demás harto complicada—, al viaje de La Barraca, incluso al de Federico con Fernando de los Ríos unos meses antes. Pero, ¿hablaría Federico con Palencia de aquellas cerámicas? ¿Llevaría con él dibujos, un folleto, un regalo del director del museo, que pudo mostrar a su amigo pintor, tras haber firmado, como podemos ver, en el Libro de Visitas? ¿Visitó siquiera Palencia, con La Barraca, el Museo Numantino de Soria en julio del 32? ¿Se enfrentó alguna vez, de cerca, a las expresivas, subyugantes cerámicas, motivos de inspiración para tantos dibujos? ¿O había sido suficiente con conocer y copiar los que había trazado en su libro Blas Taracena, el director del museo soriano, en su propio librito: *La cerámica ibérica de Numancia*, Samarán y Compañía, Madrid, 1924, memoria de su tesis doctoral)?

No lo sabemos. Sólo sabemos que alguna de estas hipótesis es cierta. En la biblioteca de Benjamín Palencia está, desde luego, ese libro, con señales incontestables de haber sido muy utilizado —es la pista más segura hacia su encuentro con esas imágenes fascinadoras—. Picasso, por otro lado, había reservado a la escultura ibérica, desde muchos años antes, una sala de su particular *musée imaginaire* (hoy mismo, cuando escribo estas páginas, se inaugura en el Centro Botín, de Santander, la exposición *Picasso íbero*, centrada en la amalgama de influencias a que dio lugar en su obra, sobre otros primitivismos, una visita a una exposición ibérica en el Louvre, en 1906); y está el Picasso más cercano al surrealismo y a Bataille, homenajeado por *Minotaure*; Picasso, cuyos dibujos preparatorios de 1927 para *La Crucifixión* (algunos, con cabezas humanas de perfil y caballos frontales, como los numantinos), fueron objeto de otro reportaje de *Cahiers d'Art*; *Cahiers*, que en los primeros años treinta mostraba por lo demás un especial interés por el arte arcaico, otras culturas, otras latitudes, otras formas: uno de los alimentos sin duda más nutritivos para la productividad artística del Palencia surrealizante y rupestre, junto a la figuración ósea y fósil del Picasso de los últimos veinte —el Picasso «de Boisgeloup»—, sus formas pulidas por el viento, por el sol de la llanura y del mar.

Por todo esto, La Barraca que dirigió Federico y el primordialismo sígnico que fue propio del Benjamín Palencia de 1930 en adelante (constaban también en su biblioteca el libro de Obermaier y el marqués de la Vega del Sella sobre el arte rupestre asturiano; nos consta que su familiaridad con los yacimientos murcianos y valencianos está comprobada) se encuentran en un

(izquierda)

Jarra numantina con  
cabeza de toro.  
Siglo II a.C.

Copa con abubilla.  
Numancia.  
Siglos II-I a.C.

Jarra de la doma.  
Numancia.  
Mitad siglo I a.C.

Jarra con figuras de  
ceremonia. Numancia.  
Siglo II a.C.

Junta de Castilla y León.  
Museo Numantino, Soria.  
Fotografías de Alejandro Plaza.



(derecha)

Benjamín Palencia:

*Máscara de toro*, 1932

*Pájaro*, h. 1931

*Dos figuras de ceremonia*,  
h. 1932

*Dos figuras*, h. 1932

[cat. n.ºs 31, 32, 35 y 36]





Dibujo preparatorio de *La Crucifixión* (1929-30), Pablo Ruiz Picasso. Tinta sobre papel, 24'5 x 31 cm.

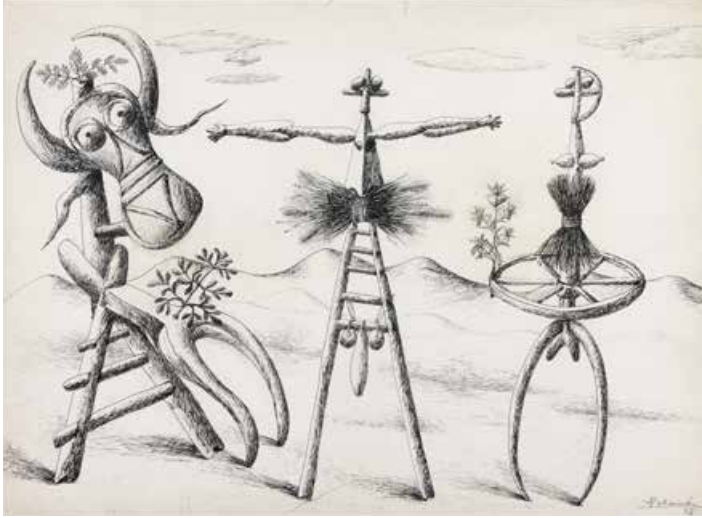
Páginas de la revista *Cahiers d'Art* confrontando artes arcaicas y contemporáneas, con textos de Christian Zervos: «Notas sobre la escultura contemporánea», nº 10, 1929, y «Arte antiguo & Arte contemporáneo», nº 5-8, 1934.



episodio de nuestra vanguardia en el que los mitos estéticos parecen haber tomado tierra y lugar.

Hay dibujos de Palencia —entre ellos ese estupendo del Museo de Albacete— en el que la apropiación de alguna decoración de la cerámica numantina es literal, sobre todo una máscara de toro, según ha sido descrita a veces, o la gran cabeza de un animal dispuesto para el sacrificio, imponente, que decora una jarra —el arqueólogo Taracena copió con gran pulcritud y fidelidad esas imágenes—. Los hay que importan los torsos frontales y el perfil de las cabezas y las piernas tal como se pueden ver en vasijas decoradas con figuras de guerreros o de personajes en escenas ceremoniales (el llamado «Vaso de los guerreros» o la «Jarra de la doma»). Los hay —como en algunas pinturas del propio Palencia de entonces— con peces o con aves sin duda trasladados desde una copa o un vaso numantino.

Numancia, por otro lado, había sido un mito literario y político desde tiempos regeneracionistas. Lo volvería a ser como simbolización de la resistencia republicana. En 1937 hubo dos *Numancias* teatrales —las dos como traslación de la cervantina— bastante sonadas, una parisina, puesta en escena por Jean-Louis Barrault;



Benjamín Palencia, *Tres figuras (Tauromaquia)*, 1933  
[cat. n.º 37]

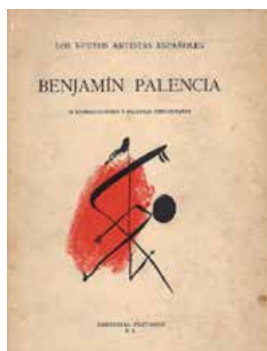
André Masson diseñaría un escenario sobrecogedor, lúgubre, muy en consonancia con las directrices escénicas de Artaud; Carpentier compondría la música. Y otra madrileña, a cargo de Alberti y María Teresa León, con decorados por cierto de Santiago Ontañón, también vallecano y barraqueño, en el Teatro de la Zarzuela.

El poeta y el pintor vanguardistas pasan por épocas, por lenguajes, por formas y voces, ninguna del todo apropiada, pero todas por un momento fértiles para encauzar su deseo de expresión. Antes que Barthes, que Foucault, parecen sentir que también la identidad personal es un mito. Que la palabra «yo» es aproximativa, su aparente solidez unitaria no tiene adecuación a una realidad mutante y diversa en ningún idioma conocido. Las formas no tienen fijeza en el devenir constante de la creación, a cuya vida fluente pertenece el anhelo creador del artista, del poeta. «Alcanzar a ser lo que se es», como decía Nietzsche, parece más que nunca un propósito difícil de cumplir, no ya en la poesía, sino en la vida.

Madrid, mayo de 2021

BENJAMÍN  
PALENCIA:  
UN DIBU-  
JANTE QUE  
NO QUE-  
RÍA SABER  
DIBUJAR

.....Irene García Chacón



Benjamín Palencia, *Los nuevos artistas españoles*, Madrid, Plutarco, 1932.



Benjamín Palencia, *Retrato de Alberti*, 1926. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Invitación a Lectura por José Bergamín en el marco de la exposición de Benjamín Palencia celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos, 1928.

En las primeras páginas de *Los nuevos artistas españoles*, el ensayo estético de Benjamín Palencia (1894-1980) publicado por la editorial Plutarco en 1932 y fechado conscientemente por su autor en diciembre de 1931, el pintor declaraba lo siguiente:

No sé dibujar; no quiero saber dibujar, y por eso hago lo que me da la gana, sin tener en cuenta lo que los otros llaman saber dibujar. Yo interpreto poéticamente, rayando en el papel mis sueños, mis sensaciones, como un niño que no sabe dibujar, pero que sus imágenes rayadas están cargadas de sensibilidad y poesía<sup>1</sup>.

La confesión no puede pasar desapercibida, ya que, como oportunamente ha señalado Fernando Castro Flórez, viene de la mano de un magnífico dibujante<sup>2</sup>. Tanto la calidad como la cantidad de su producción sobre papel reflejan que el dibujo fue esencial en el ideario estético de Palencia. Constatan este hecho no sólo el número de obras conservadas y el interés del artista de Barraj por la preservación de sus dibujos, sino también los testimonios de sus compañeros de andanzas en el Madrid de los años veinte y treinta. Rafael Alberti, quien fue retratado por Palencia en 1926 y realizó una lectura poética para apoyar la primera exposición individual del pintor, celebrada en octubre de 1928 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid<sup>3</sup>, recordaba en su libro de memorias, *La arboleda perdida* (1959), que «hacia por miles» sus dibujos y los daba a conocer:

1. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, Madrid, Plutarco, 1932, p. 8.

2. Castro Flórez, Fernando, *Benjamín Palencia en la colección Ruiz Nicoli*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, p. 23.

3. Tanto la invitación a la lectura de poemas de Alberti, que tuvo lugar el 24 de octubre, como la invitación a la lectura de José Bergamín, quien también apoyó esta exposición de Palencia, se reproducen en el pionero estudio de Corredor-Matheos, José, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 51.

Cuando mostraba sus dibujos [...] empapelaba realmente el suelo del taller, quedando al visitante únicamente el minúsculo espacio de sus pies, imposibilitado de todo movimiento. Las series eran interminables. Se acababa de recorrer Extremadura, dibujando a cuanto pastor y niño se ponían a tiro de su lápiz<sup>4</sup>.

El interés por el dibujo de Palencia queda, además, patente en la presencia significativa que le concede en las teorizaciones estéticas de *Los nuevos artistas españoles*. Por este motivo, la afirmación del artista, en la que no sólo destaca que no sabe, sino que no quiere saber dibujar, era más intencionada que inocente. La pregunta que nos asalta es, entonces, el porqué de esa advertencia, o de esa justificación artística que revelaba y con la que se rebelaba. ¿Qué pudo llevar a Palencia a escribir esas líneas y qué significan en el interior de su universo personal y del mundo creativo del momento en el que fueron realizadas?

En su condición de creador del «Arte Nuevo»<sup>5</sup> Palencia tuvo que abrirse camino en un contexto que entrañaba numerosas dificultades relacionadas con el sistema artístico imperante: el academicismo y el canon establecidos; las vías instauradas para poder obtener visibilidad y consolidación en el campo cultural; la oficialidad y la carencia generalizada de apoyo institucional; la falta de público y de mercado<sup>6</sup>. El pintor, como otros de sus compañeros de profesión, había tenido que enfrentarse a la incompreensión y a la crítica. Por ejemplo, aunque su participación con óleos y pasteles en la primera exposición colectiva de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que se celebró en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid en 1925, generó crónicas entusiastas por parte de algunos intelectuales como Juan de la Encina o en revistas culturales afines, como *Alfar*, recibió igualmente ataques y desprecios en publicaciones capaces de llegar a un mayor número de lectores. En su trabajo sobre la Sociedad de Artistas Ibéricos, Javier Pérez Segura ha estudiado la gran cantidad de burlas con las que se acogió la muestra. En su opinión, la revista gráfica *Buen Humor* proyectó mediante dos extensos reportajes «un ataque sistemático contra lo que entendía como peligro para la correcta formación del público español de arte». La selección de obras presentes en la exposición —de Palencia se reproducía *Paisaje*— iba acompañada de textos que tenían por objeto ridiculizar sus propuestas. Es decir, la revista *Buen Humor* se reía de quienes desde su punto de vista habían pretendido reírse del público<sup>7</sup>.

Los comentarios negativos en ocasiones venían, incluso, de gente más cercana que conocía de primera mano la situación artística del momento. En una conocida carta de Palencia a su amigo el poeta Federico García Lorca, quien estuvo muy interesado por

4. Alberti, Rafael, *La arboleda perdida. Libro I y II de Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 239.

5. Eugenio Carmona, uno de los principales valedores de la locución «Arte Nuevo» que ha estudiado y visibilizado esta denominación historiográfica, explica que «Benjamín Palencia entendía por “Arte Nuevo” lo mismo que entendieron Ortega, Moreno Villa, Guillermo de Torre, Manuel Abril, Maruja Mallo y tantos otros: la vinculación del arte realizado en el interior de la geografía española con la vanguardia y el Movimiento Moderno europeos. La expresión había surgido desde un afán integrador de una variedad de “ismos” y tendencias a los que se quería encontrar la razón de un similar impulso estético», Carmona, Eugenio, «Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el “Arte Nuevo” (1919-1936)», en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*, [Valencia], Bancaja, 1994 [cat. exp.], p. 41.

6. En su pionero trabajo Jaime Brihuega ya reparaba en este hecho que incitaba a una producción estética de «carácter acrítico», Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 118-119.

7. La obra de Palencia iba acompañada del siguiente texto: «¡Las cosas que se ven en este mundo! Este paisaje está tomado del natural en Extremadura y resulta que el paisaje es de Palencia», Pérez Segura, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 216-218 y 1046.

las artes plásticas de su tiempo y había sido uno de los firmantes del Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos, el dibujante comenta, entre divertido e indignado, que en la exposición se había generado un gran escándalo a partir de una conferencia impartida por el pintor Gabriel García Maroto. En esta, los había vituperado a ellos, «los modernos», por considerarlos «señoritos» que tomaban «la revista *L'Esprit Nouveau*» y procedían a copiarlo «todo», ya que no era «posible hacer arte nuevo sin salir de Madrid»<sup>8</sup>.

Precisamente, unos meses después, Palencia, que en efecto había conocido revistas francesas como *L'Esprit Nouveau* gracias a la biblioteca de su protector, el ingeniero Rafael López Egóñez, se trasladará a París, donde recibirá clases de dibujo en la innovadora Académie de la Grande Chaumière y realizará diferentes estancias<sup>9</sup>. Durante esos años, el dibujo fue una forma de experimento, de aprehensión del mundo y de desarrollo estético. Palencia dibujaba mientras percibía y percibía mientras dibujaba, de tal manera que el papel era una extensión de su mano, pero también de su pensamiento. En posteriores declaraciones del pintor sobre diferentes aspectos vitales que le influyeron en este período de intenso aprendizaje es frecuente que el dibujo deambule, aunque sea de manera sutil o silenciosa, como una ramificación intrínseca a su propia presencia. Al comentar la importancia de esa estadia en una entrevista concedida a Quico Rivas en 1980, declaró: «Lo vi todo: la entrada de los rusos en París, las fiestas del Chatelet, los grandes *ballets*... Conocí a Diaghilev, a Nijinsky, a Massine, a la Pavlova... Me dieron un permiso para entrar en los escenarios y dibujar durante los ensayos»<sup>10</sup>.



Fotografía de José María Ucelay, Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Boreas y Pancho Cossío en París, h. 1925.

8. [Madrid, ¿verano de 1925?], signatura COA-762, Archivo Federico García Lorca (en adelante AFLG)-Centro Federico García Lorca, publicada y datada en Maurer, Christopher, «Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca», *Poesía*, núm. 38, 1992, pp. 282-283. En un estudio posterior Maurer indicó que un resumen de la intervención de Maroto, que tuvo lugar el 25 de junio de 1925, fue publicado en *El Sol*, Maurer, Christopher, «¡Ay, Marot!: Noticias de una amistad», en *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*, [Toledo], Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha [cat. exp.], 1999, pp. 34 y 38. En el resumen se deja constancia de que Maroto estaba en desacuerdo con «la tendencia marcadísima que hoy se advierte a hacer el arte objeto de teorías y fórmulas», *El Sol*, 26/VI/1925, p. 4.

9. Esteban, Paloma, «Benjamín Palencia, partícipe del Arte Nuevo», en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*, [Valencia], Bancaja, 1994 [cat. exp.], p. 15 y Corredor-Matheos, José, «Benjamín Palencia: esbozo biográfico», en *ibidem*, pp. 194-195. Ramón Palencia ha documentado que el pintor estuvo en París en 1925, en 1930 y en 1933.

10. Rivas, Francisco, «“El arte no se muere; se para a veces”. Últimas declaraciones del pintor preferido por la “generación del 27”», *El País*, 17/1/1980, s. p. Consultado en línea: [http://elpais.com/diario/1980/01/17/cultura/316911602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/01/17/cultura/316911602_850215.html) (5/IV/2021).

La experiencia parisina se muestra en su primera exposición individual ya mencionada donde, además de óleos, tal como se anunciaba en la cubierta del catálogo, se presentaron dibujos. Paloma Esteban, quien ha destacado la importancia de la producción dibujística del artista de Barrax y ha afirmado que concede a sus papeles una marca de independencia, señaló que, aunque esta muestra suscitó alabanzas entre críticos especializados, no fue comprendida por el público, que llegó incluso a mostrar su decepción lanzándole, según los recuerdos de Palencia, catálogos a la cara<sup>11</sup>.

Por todo lo expuesto, consciente de que sus obras podrían desafiar las reglas asentadas y la mirada de los espectadores, Palencia tuvo la necesidad no sólo de exponer(se), sino de justificar su propuesta estética. Para un artista como él, que creía en «todas las mentiras poéticas», pero que no aceptaba «las verdades con barbas», dejar por escrito que no sabía dibujar era una forma de explicar que aspectos como la verosimilitud o el preciosismo no eran de su interés ni tenían que ver con la técnica o la capacidad plástica, por mucho que fueran alabados con solemne seriedad por algunos críticos de arte. Así, en esta posición estética el pintor prefería a «los salvajes y los niños» y nunca a «los esclavos, tacaños imitadores de la realidad»<sup>12</sup>. En este sentido, Palencia, como antes y en repetidas ocasiones habían hecho los principales artistas de las vanguardias internacionales<sup>13</sup>, reivindica crear desde la libertad con la que un niño o una niña se enfrenta al papel y que le permite, más allá de las normas académicas imperantes, interpretar el mundo desde una perspectiva única y propia<sup>14</sup>. De esta forma, en su manifiesto poético Palencia muestra que ha aprendido a desaprender para poder hacer en sus dibujos lo que le «da la gana».

Precisamente estos dos conceptos, niñez y libertad, habían aparecido ya asociados unos años antes en el texto que el poeta

11. Esteban, Paloma, «Benjamín Palencia, partícipe del Arte Nuevo», *op. cit.*, pp. 27-29 y 22.

12. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, *op. cit.*, pp. 8-9.

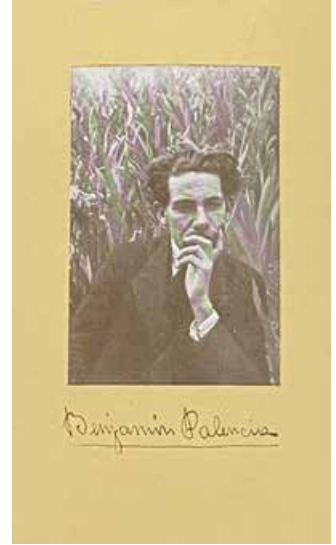
13. La relación de la infancia con el arte contemporáneo ha sido objeto de numerosas publicaciones. Señalamos aquí que Bordes ha documentado la importancia que el dibujo tuvo en la enseñanza infantil para la renovación de las artes, Bordes, Juan, *La infancia de las vanguardias. Sus profesores de Rousseau a la Bauhaus*, Madrid, Cátedra, 2007. Asimismo, destacamos en proyecto expositivo *El juego del arte. Pedagogías, arte y diseño* en cuyo catálogo Fontán del Junco se hace una pregunta, nos hace una pregunta, que, a pesar de su extensión, no nos resistimos a dejar de citar, pues es fundamental para la propuesta de nuestro texto: «Pero, ¿y si, efectivamente, ocurriera no solo que “eso” —el arte moderno y contemporáneo— lo pueden hacer niños de cuatro años, sino que, precisamente, *solo pueden hacerlo ellos?* ¿Y si lo que hubiera sucedido a los artistas del siglo xx, lo que explicaría el carácter común a muchas de sus prácticas, es que la mayoría hubiera decidido —con mayor o menor grado de conciencia— “hacerse como niños”? Y, sobre todo, ¿y si esa especie de vuelta a la infancia fuera algo más que una pose infantilizada y, en realidad, escondiera una seria sugerencia sobre el modo en el que quizá deberían repensarse determinados principios, que regulan no solo las artes de nuestro tiempo, sino los modos en los que educamos y somos

educados, y en los que organizamos la relación específica entre medios y fines que define nuestra cultura? ¿Y si lo que pasa es que, si nos figuramos la historia del arte como una casa construida a lo largo de los siglos, lo que ha ocurrido durante el siglo xx es, sencillamente, que el arte se ha trasladado de las estancias principales y nobles al cuarto de los juegos?», Fontán del Junco, Manuel, «El arte, el juego y la educación: un giro argumental», en *El juego del arte. Pedagogías, arte y diseño*, Madrid, Fundación Juan March, 2019 [cat. exp.], p. 19.

14. El propio Palencia dibujaba cuando era un niño. Según relata en una entrevista realizada en 1972 por Vintila Horia a los doce años dedicaba mucho tiempo de su día a día a dibujar en sus cuadernos y papeles escolares, cit. en Corredor-Matheos, José, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, *op. cit.*, pp. 13-14 y 235.



Fotografía de Benjamín Palencia reproducida en *Niños*, Madrid, Índice, 1923.



Juan Ramón Jiménez realizó para *Niños* (1923), un libro de dibujos de Palencia. Al hablar de las ilustraciones, el escritor de *Moquer* explicaba que el pintor —«un niño también casi»— poseía «la profunda virtud primera del artista: la sensualidad; —ese hacer lo que a uno le gusta, lo que a uno le da la gana, que es lo que hacen, hasta llorar, patear y pegar [...] los perfectos artistas que son los niños»<sup>15</sup>.

La importancia que el encuentro con el poeta tuvo para el pintor ha sido extensamente estudiada por la historiografía. Para un joven artista, que pretendía forjarse un futuro, fue muy importante el apoyo de una persona con visibilidad e influencia en el campo cultural<sup>16</sup>. Juan Ramón Jiménez no sólo avaló con su prólogo la obra de Palencia (en el libro los dibujos no ilustraban el texto, por el contrario, el *paratexto* estaba conformado por las líneas escritas que pretendían contribuir a otorgar autoridad a los dibujos), sino que posibilitó la publicación en *Índice*, proyecto del propio poeta anunciado como «Biblioteca de Definición y Concordia». Asimismo, dio a conocer un adelanto del libro-álbum en

15. Jiménez, Juan Ramón, *Niños*, Madrid, Índice, 1923, pp. 10-11.

16. Se conocieron en 1920 cuando Juan Ramón vio las obras de Benjamín presentadas al Salón de Otoño de Madrid. Para Carmona, quien ha estudiado su influencia, conexión e importancia, la relación sería intensa por lo menos hasta 1925, Carmona, Eugenio, «Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el "Arte Nuevo" (1919-1936)», *op. cit.*, pp. 42-47.

la revista *España*<sup>17</sup>. En el número 395 se reprodujeron cuatro de las ilustraciones. La última era una imagen de dos niños de espaldas, conformados por líneas sinuosas que entrelazan ambos cuerpos, cuyo original puede verse en la exposición, organizada por la Galería Guillermo de Osma junto con la Fundación y el Centro Federico García Lorca, a la que acompaña este catálogo [cat. n.º 5]. Debajo, el lector podía hallar unos versos del poeta Jorge Guillén, quien por petición de Juan Ramón había publicado en la revista *Índice*.

Por una carta de 1923, en la que comunica al autor de *Cántico* (1928) que «Benjamín Palencia ha debido mandarles sus *Niños*», sabemos que el autor de *Eternidades* (1918) se preocupó por promover la obra del joven dibujante al tiempo que le ponía en contacto con otros agentes del campo cultural. En enero de 1924, Guillén respondía al envío del pintor, confirmando que había recibido el libro y celebrando su «convivencia en la amistad de Juan Ramón». Asimismo, le decía que podía contar con él como amigo a la vez que le comentaba:

Ha sido para mí un brusco descubrimiento la aparición de su nombre y de sus criaturas, admirables de finura, de agilidad, de penetración y de don de movimiento: hay en ellas un cantante acierto tan certero, tan seguro, que, junto a su aparente facilidad, me confunde<sup>18</sup>.

Con ese «don de movimiento», los niños de Palencia corren por el libro e invaden la mirada del lector-espectador. La encuadernación en cartón entelada y la tipografía fina, sencilla y pulcra de los ejemplares aportaba al álbum una ligera severidad que contrasta con esos niños dúctiles y juguetones. Las ilustraciones número 12, 42 y 44 del libro son las que se corresponden con los originales reunidos en esta muestra [cat. n.ºs 3, 4 y 5, respectivamente]. Los tres papeles tienen pequeñas dimensiones y son instrumentos de trabajo (cuatro líneas los enmarcan para la maqueta y en el ángulo inferior derecho se vislumbra una cruz roja, posible vestigio de una selección), pero el lápiz adquiere fuerza propia para mostrar, con mucha más firmeza que en la publicación, toda la delicadeza del universo infantil que se puebla de detalles convertidos en líneas y rayas.

Las ilustraciones de *Niños*, donde encontramos una espléndida imagen de una madre que muestra su espalda al espectador mientras sujeta a un crío en sus brazos, guardan relación con los dibujos que Palencia realizó, en esta ocasión a tinta, para su amigo García Lorca en una carta datada en agosto de 1925<sup>19</sup> [cat. n.º 55]. Lorca conocía el libro de Palencia, pues unos meses antes le había dedicado un ejemplar «con admiración y

17. *España. Semanario de la Vida Nacional*, núm. 395, 10/XI/1923, pp. 8-9. En un número posterior, en el que el escritor y director Cipriano Rivas Cherif realizaba unos «Apuntes de crítica literaria» a Juan Ramón Jiménez, se daban a conocer otros dibujos del libro y se anunciaba su inminente publicación en la Biblioteca de Índice, *España. Semanario de la Vida Nacional*, núm. 397, 24/XI/1923, p. 10.

18. Valladolid, 25 de enero de 1924, publicada en Larrabide, Aitor Luis, «Jorge Guillén y Benjamín Palencia: carta inédita», *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 20, 1998, p. 197. La carta de Juan Ramón a Guillén está citada en *ibidem*, p. 199.

19. Madrid, 25 de agosto de 1925, signature COA-761, AFGL, publicada en Maurer, Christopher, «Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca», *op. cit.*, pp. 292-293.

amistad» que formó parte de su biblioteca<sup>20</sup> [cat. n.º 68] y puede contemplarse en esta exposición que, no en vano, lleva por título *La amistad creadora. Benjamín Palencia y Federico García Lorca*.

20.  
La dedicatoria está realizada en la segunda hoja de cortesía, signatura 306, AFGL.

El interés por la figura y los personajes populares ya estaba presente en composiciones anteriores —como han advertido los historiadores debemos de ser cautos con los años dados por Palencia, pues firmó (o volvió a firmar) y fechó *a posteriori* muchas de sus obras—. *Figura en un café* [cat. n.º 1] nos presenta a un hombre con sombrero cordobés que apoya su brazo derecho en una silla y el izquierdo en una mesa de esos cafés que en la época servían como lugares para ser y estar, como espacios de encuentros y desencuentros, como esferas en las que departir y también dibujar. Basta un breve vistazo para comprobar que Palencia representa a un hombre de perfil que tiene dos perfiles. De esta forma magistral juega con la sombra y la acuarela para otorgar profundidad y para confundir a un espectador al que la figura nunca observa.

Posa y nos interpela, en cambio, el *Farolero* [cat. n.º 2], una composición mucho más plana, en la que consigue algo de perspectiva gracias a la sutileza que impide que la mancha azul del atuendo del personaje impregne por completo la fosa cubital. El desinterés con el que realiza los zapatos, aislados y en una posición absolutamente artificial, contrasta con el movimiento que introducen los hilos del negro fajín.

Con sólo —y nada menos!— que el lápiz y el papel compone *Desnudo femenino recostado* [cat. n.º 8], donde el arabesco se apodera de una figura de formas rotundas. El dibujo conecta con los de *Niños* y, sobre todo, con ese denominado *nuevo clasicismo* o *retorno al orden*. Eugenio Carmona, quien de manera lúcida ha estudiado en diversos trabajos este aspecto de las artes plásticas del momento, ha incidido en la conexión que pudo tener esta inclinación con el planteamiento estético juanramoniano, ya que el poeta, entre otras cosas, promovió en sus publicaciones formas «*alla ingresca* en sintonía con el tipo de dibujo con el que Picasso, en plena Primera Gran Guerra, había dado el punto de salida de la nueva actitud plástica; un dibujo *alla ingresca*, por tanto, que era entonces tanto como decir un dibujo clásico *alla picassiana*»<sup>21</sup>. En esa obra Palencia consigue suprimir lo superfluo, desnudando al desnudo para sacarle el máximo partido a unas líneas muy medidas, muy contadas. Aunque de aire clásico, el dibujo es de una modernidad absoluta. En este sentido, y como Carmona nos recuerda, en los años cercanos a ese 27 que se ha convertido en el emblema de una época, realizar obras acordes con lo moderno pasaba por ese *novoclasicismo* o esa *vuelta al orden*<sup>22</sup>.

21.  
Carmona, Eugenio, «Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el "Arte Nuevo" (1919-1936)», *op. cit.*, p. 45.

22.  
Carmona, Eugenio, «Los años del Arte Nuevo. La generación del 27 y las artes plásticas», en *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura española contemporánea celebrado en la Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre de 1996*, [s. l.], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, pp. 92-96.

Más allá del momento en que lo hiciera, Palencia se preocupó no sólo por incluir la fecha de la composición, sino también el lugar: París. Este dato, aunque no único —por motivos diversos añade la localización en otros dibujos de la presente exposición [cat. n.ºs 2 y 12]—, era completamente intencionado, toda una declaración. Era una forma de exhibir el aprendizaje de la etapa parisina y su relación con la poética promovida por la revista *Cahiers d'Art*. Conviene recordar aquí que, en la capital francesa, el pintor de Barrax había comprado dos tarjetas postales para García Lorca, una con la imagen del cuadro *La gran bañista* (1808) de Ingres y otra con la escultura conocida como *Cancellor Nakhti* (1863-1862 a. C.), estatua del arte egipcio —ambas obras del Museo del Louvre—. En la primera había recalcado a su remitente que había contemplado mucha pintura moderna, interesándole, sobre todo, «Picasso, Matisse, Derain y Braque». En la segunda, fechada el último día de 1925 y escrita ya en España, remarcó que estaba absorto en sus «cosas de arte» y que «después de conocer tanto y tan bueno», Madrid le generaba «una tristeza» que no sabía si podría resistir<sup>23</sup>.

No obstante, las obras posteriores que se reúnen en esta exposición no están, por lo general, impregnadas de esa pesadumbre que Palencia temía experimentar. Con un lenguaje y unas formas completamente distintas a las presentes en los papeles que hemos comentado con anterioridad, el dibujante crea imágenes joviales a través de figuras que bailan [cat. n.º 9] o tocan instrumentos musicales [cat. n.º 24], arquitecturas compuestas por elementos que guardan similitud con las piezas de los juguetes de construcción [cat. n.º 10], escenas circenses [cat. n.º 13] o mujeres que alzan sus brazos [cat. n.º 15] y corren [cat. n.º 20]. Y es que Palencia, según su testimonio estético, poseía «una vena llena de alegría y pureza infantil» que le permitía «gozar mucho de las cosas del mundo»<sup>24</sup>. A Palencia, cual niño, no sólo no le importa ensuciarse, sino que explota la mancha, el rayado o el color en estas obras con un gran dominio técnico.

Las delicadas manchas de estos dibujos a tinta, *gouache* o acuarela generan formas propias, universos independientes, dentro de sus propias composiciones. En este sentido, María Lluïsa Borràs ha señalado que Palencia se sirvió de la «técnica del automatismo sígnico» para sus dibujos de 1930 donde aparecen seres libres. Aunque, como afirma la historiadora del arte, el pintor no fue «un surrealista ortodoxo o programático», en algunas de las obras de esta exposición vemos aspectos sombríos relacionados con el mencionado ismo<sup>25</sup>. Así, en un universo aparentemente lúdico aguardan espacios enigmáticos, poblados de personajes ambiguos. La lengua de la burla infantil puede cortar, afilada, como una espada [cat. n.º 16], la paleta del tradicional

23. París, 19 de octubre de 1925, signatura COA-763, AFGL y Madrid, último día de [diciembre] de 1925, signatura COA-764, AFGL, publicadas en Maurer, Christopher, «Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca», *op. cit.*, pp. 294-295.

24. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, *op. cit.*, p. 15.

25. Borràs, María Lluïsa, «Palencia, introductor del surrealismo», en *Benjamín Palencia y el surrealismo (1926-1936)*, Madrid, Guillermo de Osmá, 1994 [cat. exp.], pp. 11 y 14.

juego de madera en el que unas gallinas picotean se transforma en un inquietante artillugio observado por un esbelto figurín de paja [cat. n.º 18], la naturaleza se anima a la vez que se paraliza [cat. n.º 19] y cualquier cuerpo puede ser monstruoso [cat. n.º 21].

En algunas de las obras, como en el propio universo de Palencia, la denominada Escuela de Vallecas fue fundamental. Un dibujo que, cual homenaje del destino a la «poética vallecana», ha podido resistirse a ser completamente devorado por el fuego a la vez que ha seguido transformándose después de su creación, está doblemente firmado y fechado. También, sagazmente, se ha mencionado un lugar: Vallecas [cat. n.º 12]. Según ha sido estudiado, Palencia compuso obras en el ámbito de la propuesta plástica vallecana desde 1930 a 1934<sup>26</sup>. Para Jaime Brihuega, la Escuela de Vallecas, que desplazó «el centro de gravedad desde el objeto hasta el sujeto, hasta la mismísima experiencia estética de la realidad», fue capaz de construir «un instrumental de formas, complejo y maduro, a través del que se transfigura una especie de surrealismo lírico acendrado en la propia mismidad antropológica»<sup>27</sup>. La relación con la tierra, la madera, las plantas, los microorganismos, en definitiva lo agrario, es patente en este dibujo donde lo filiforme se apodera del papel. Es una obra que rebosa surrealismo, poético, medido y personal, pero surrealismo al fin y al cabo. De hecho, el papel presenta en la zona central derecha un campo acotado con surcos arados, ejecutado con una visión desde lo alto —convirtiendo así al espectador en un pájaro que sobrevuela la escena—, que recuerda al desolador terreno del daliniano *La miel es más dulce que la sangre* (1927), donde unos alfileres o agujas —alfileres o clavos en el caso de Palencia— se puntean repetidamente<sup>28</sup>.

Como muestran muchas de las obras reunidas en la exposición, en la poética de Palencia sobre el papel hay lugar para lo biomórfico y para el signo. Los hilos de tinta toman el soporte para construir dos figuras que se mueven libre y rítmicamente [cat. n.º 14]. Aquí, Palencia se inclina por el esquematismo, reduciendo las trazas para incidir en la expresión. El dibujo se relaciona con otras obras de la época, como, por ejemplo, el óleo titulado *Signos rítmicos* o *Figuras* (1931) o la imagen que ilustra la cubierta del reiteradamente citado *Los nuevos artistas españoles*. Estas creaciones, en las cuales prevalecen lo esencial y lo táctil, han sido entendidas a partir del interés de Palencia por el arte prehistórico [cat. n.º 11]<sup>29</sup>.

Palencia se sirvió de esos paseos por Vallecas y Toledo junto al escultor Alberto Sánchez para introducir nuevas miradas que acabarían modificando nuestra visión artística. Necesitaron

26. Recordemos nuevamente que los historiadores advierten de la problemática que entraña la datación, sobre todo en estos años, de las obras, ya que «se sabe que Palencia tenía la frecuente costumbre de fechar a posteriori», Brihuega, Jaime, *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas* [cat. exp.], [Alicante], Diputación de Alicante, 2011, p. 31.

27. Brihuega Sierra, Jaime, «Imágenes para una generación poética», en *Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)* [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 1998, pp. 39-40.

28. La capacidad sugestiva del alfiler como elemento de la estética surrealista fue utilizada por otros creadores. En su estudio sobre el pintor José Caballero, al analizar los decorados que realizó para *El Caballero de Olmedo*, obra llevada a escena por La Barraca en 1935, Madrigal Neira destaca que en un panel de la escena del asesinato de Don Alonso se representaron grandes alfileres con sombras alargadas como símbolo de la tragedia. Según la autora, el onubense «utilizará alfileres u objetos punzantes en muchas ocasiones siempre como premonición de la tragedia y generalmente unido al mundo poético de Lorca», Madrigal Neira, Marian, *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 102-103.

29. Calzada, César, *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 159-178.

divisar la ciudad desde lo alto del cerro Almodóvar, al que llaman Testigo, y observar de cerca la naturaleza para cambiar su perspectiva. También la nuestra. No en vano, en el conocido fragmento de «Sobre la Escuela de Vallecas» recogido en *Palabras de un escultor* (1975), Alberto recordaría que situaban «la cabeza entre las piernas» para ver «cómo se transformaba toda la visión del paisaje» y descubrirían de esta forma «la rutina de los ojos, porque la postura nos cambiaba toda la visión»<sup>30</sup>. Así pues, como aquellos niños sin ideas preconcebidas a los cuales ya hemos visto que ensalza Palencia en su texto, ambos artistas precisaron acercarse a las cosas sin dar por sentado su derecho o su revés.

Conectar con la tierra, tocándola y manchándose, haciendo unas creaciones experienciales, no impidió que en posteriores dibujos de Palencia observemos la pulcritud de unos trazos finos, geométricos y precisos, que persiguen la mimesis para crear, paradójicamente, lugares inquietantes que dan sensación de irrealidad [cat. n.º 27]. Como es conocido, en octubre de 1933 el dibujante de Barrax expuso en la Exposición del Grupo de Arte Constructivo que impulsó el pintor Joaquín Torres-García<sup>31</sup>. Según ha reflejado Eugenio Carmona, el interés de Palencia por la geometría le llevó a visitar la pintura del Renacimiento y el concepto de la proporción desde la mirada de artistas de la modernidad como Cézanne, Picasso, Gris o Braque, así como a realizar obras en las cuales, en su opinión, las perspectivas adquieren «un aire metafísico» y los espacios parecen «no tener atmósfera»<sup>32</sup>. Escaleras, ramas, plantas e instrumentos musicales se presentan estáticos e inmóviles ante el espectador. Este aire enigmático de tiempo suspendido, que levita como una tela que pende, está también presente en un dibujo de un cuaderno que acompaña el poema «Provocación» del escritor Gil Bel [cat. n.º 26] y en un pequeño *collage* [cat. n.º 28].

Como vemos, Palencia se sirve de materiales «pobres» (mejor decir, quizás, materiales no exclusivos del ámbito artístico, sino que forman parte de nuestra cotidianidad) a los que les saca el máximo partido. Siguiendo ese juego infantil en el que se usan las manos —la verdadera materia que alababa Palencia junto con el pensamiento—, el dibujante emplea piedra, papel y tijera para crear composiciones que pretenden despertar nuestros sentidos.

Si a Palencia le interesaba la parte experiencial del arte, no puede sorprender que quisiera dar vida a un material orgánico como el papel a través de sus colaboraciones teatrales. Aunque realizó creaciones para obras con anterioridad —se ocupó de los decorados y figurines de *La pájara pinta* (*Guirigay lírico-bufo-bailable*) (1926),

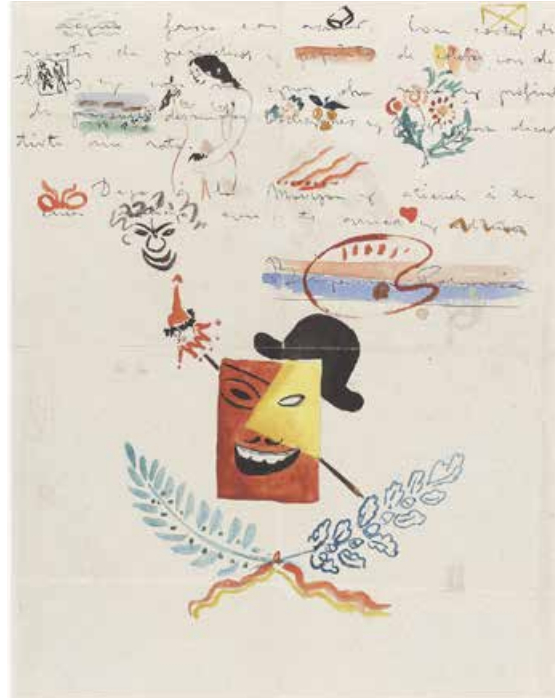
30. Texto recogido en *Benjamín Palencia y el origen de la poética de Vallecas* [cat. exp.], Toledo, Caja Castilla La Mancha Obra Social y Cultural, [2006], p. 32. El ya citado estudio de Borràs puntualiza que estas visiones «resultaban equívocas (una hoz podía ser la luna o el arado un toro)». Asimismo, añade lo siguiente: «Benjamín Palencia tomaba los elementos del campo [...] para recomponer con ellos escenas y personajes que parecían poblar un universo astral nacido de las visiones interiores que conseguía "metiendo la cabeza entre las piernas"». Borràs, María Lluïsa, «Palencia, introductor del surrealismo», *op. cit.*, p. 13.

31. Por una carta sabemos que el uruguayo invitó a Palencia el 25 de septiembre de ese 1933 cuando todavía no conocía su obra: «[...] vi el otro día en la librería Calpe, una monografía de Ud. Nada había visto suyo. Me gustó mucho! —Inútil [*sic*] de decirle que tengo muchos deseos de conocer su obra directamente. ¿Permitiría que un día le visite?», signatura 164254, Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, publicada en *ibidem*, p. 42.

32. Carmona, Eugenio, «Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el "Arte Nuevo" (1919-1936)», *op. cit.*, p. 77.



Carta de Benjamín Palencia a Rafael Alberti, h. 1926.



pieza inacabada de Alberti por la que preguntaba en una bellísima carta con ilustraciones de máscaras, títeres y personajes protagonistas<sup>33</sup>—, sus trabajos más significativos están relacionados con el proyecto de La Barraca, grupo de teatro universitario creado en la Segunda República del que García Lorca fue codirector y con el que Palencia colaboró como artista plástico. Además de su insignia [cat. n.ºs 40 y 41], que se utilizó en el mono azul con el que se ataviaban sus miembros y en el cartel publicitario, el pintor se encargó del vestuario y de la escenografía de *La vida es sueño* (1635), auto sacramental de Calderón de la Barca que se representó bajo la dirección del poeta granadino. Para David Rodríguez-Solás, la puesta en escena habría sido esencial a la hora de contribuir a la recepción de una obra textualmente difícil que se representaba ante un público popular<sup>34</sup>. Afortunadamente ha llegado hasta nosotros material gráfico de la representación, donde se puede apreciar el trabajo de Palencia. Las imágenes muestran un telón de tamaño considerable en el que gravita una constelación conformada por estrellas y elementos geométricos que llegan a invadir algunos de los trajes. Telón y

33. [1926], colección particular, publicada en García Chacón, Irene, «El papel de la amistad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 737, 2011, pp. 89-93. Un dibujo de uno de los personajes de esta obra, Juan de las Viñas, se recoge en *El dibujo del 27* [cat. exp.], Madrid, Guillermo de Osma, 2017, p. 34.

34. Rodríguez-Solás, David, *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español*, Madrid, Iberoamericana, 2014, p. 119.



Benjamín Palencia,  
*Juan de las Viñas*.

decorado debieron de causar gran impresión. Por este motivo, el pintor Luis Sáenz de la Calzada, al escribir sobre su paso por la compañía, recordaba que en la representación el decorado poseía la misma dimensión que el telón de fondo y que ambos se sostenían con un cable<sup>35</sup>.

35. Sáenz de la Calzada, Luis, *La Barraca: teatro universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 131.

Asimismo, conservamos una serie de figurines, datados en 1932, algunos de los cuales se reúnen en esta exposición. Los dibujos de *El Albedrío*, *La Tierra*, *El Aire*, *El León*, *El Águila* y *El Delfín* combinan formas y colores que persiguen conectar con el espectador mediante la rápida caracterización a la vez que provocar su sugestión sensorial [cat. n.ºs 43-48]. Entre estos bocetos, el identificado como «PERSONAJE “EL AIRE”» [cat. n.º 45] llama poderosamente la atención. En la obra llevada a escena por *La Barraca* se producía una disputa entre los cuatro elementos. *El Aire*, plateado, esbelto y etéreo, está compuesto por múltiples líneas verticales que contribuyen a la idea de ascensión y dirige su mirada hacia arriba, hacia un cielo por el que debe moverse con soltura. Conviene destacar aquí otro fragmento de *Los nuevos artistas españoles* en el que Palencia dejó escrito lo siguiente:

Fotografía de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte ataviados con el mono de La Barraca, h. 1932.



Fotografía de la representación teatral de *La vida es sueño* por La Barraca, 1932.



EL SONIDO, LOS OLORES,  
LOS TACTOS, EL VIENTO.

Estos cuatro poderosos elementos despiertan el sentido de mi existencia plástica.

Por ello hago pintura de sentidos y nunca de ojos; las realidades de los ojos se repiten mucho; el espíritu jamás ve igual dos veces<sup>36</sup>.

El viento —elemento inasible, pero que se puede sentir— tenía entidad estética en la concepción de Palencia y el personaje de El Aire era su materialización. Desde esta perspectiva, destacan dos dibujos cuyo lenguaje tiene una espléndida modernidad. Se trata de *Sentido. Tocar* y *Sentido. Oír* [cat. n.ºs 49 y 50]. La identificación del oído se hace a través de la representación habitual de su órgano, dos orejas, pero es importante puntualizar donde las sitúa: ocupan toda la cabeza y todo el pecho. Como declara Palencia tanto en el fragmento reproducido unas líneas más arriba como en el propio dibujo, razón y sentimiento forman parte de la experiencia estética. De ahí que el tacto, con la usual imagen de la mano conforme también la cabeza y el pecho de la figura. No podemos dejar de advertir que, en este caso, en la palma de la mano hay un rostro. Para subrayar

36. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, op. cit., pp. 7-8. Carmona ha señalado al respecto que esta «“pintura de sentidos” de Palencia consistía en sustituir continuamente las sensaciones visuales por sensaciones táctiles. Y las sensaciones táctiles no son sólo las de la mano sino las de todo el cuerpo de manera que se produce un inmediato juego de correlaciones entre lo táctil y el resto de los sentidos», Carmona, Eugenio, «Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el “Arte Nuevo” (1919-1936)», op. cit., p. 69.

su importancia, los ojos que miran a la persona que los mira están enmarcados en un rectángulo. La vista, la mente y la mano trabajan, pues, en la misma dirección. Recordemos que, en su intención de crear obras para los sentidos, Palencia había sido contundente: «A la mano no se la puede dejar sola al servicio exclusivo de los ojos; esto es una inmoralidad del dibujante; es querer pasar gato por liebre»<sup>37</sup>.

Terminemos este texto como lo empezamos: con dibujos y niños. Como hemos visto, fueron dos aspectos importantes en la obra de Palencia quien, en sus trabajos posteriores a la Guerra Civil, continuó acudiendo al papel para retratar la infancia [cat. n.ºs 29 y 30]. El dibujo y lo infantil, asuntos considerados menores en el canon establecido por gran parte de la historiografía tradicional, poseen una seriedad trascendental que nos permite situarnos y transitar por la lúdica obra de Palencia.

En una reseña publicada en *La Voz* con motivo de una exposición con pinturas y dibujos del artista, el crítico de arte Juan de la Encina establece un diálogo ficticio y didáctico para posicionarse sobre este «artista nuevo», este «artista de talento». Es interesante detenerse en un momento del divertido coloquio en el que un interlocutor dice: «-Vuelvo a repetirte que el arte es juego. Y si el artista actual no juega, ¿qué quieres que haga?»<sup>38</sup>.

Al contemplar las obras que se reúnen en esta exposición, no cabe duda de que, para crear imágenes nuevas y transgresoras, el pintor jugó de forma magistral con herramientas como la tinta, el lápiz, la acuarela o el *gouache*. No obstante, este hecho no debe confundirnos. El juego artístico sobre papel realizado por Palencia tenía unos propósitos y unas consecuencias. Precisamente, en una exposición de dibujos del creador de Barrax, Gerardo Diego señalaba que Palencia se había «pasado la vida divirtiéndose en el más estricto y serio trabajo»<sup>39</sup>. Así, entre bromas y veras, el juego artístico del dibujante no era algo inocente, debía tomarse en serio, pues conllevaba un decisivo poder transformador.

No podemos decir que no estábamos avisados. El propio Palencia, con cuya voz queremos concluir, nos lo advirtió sobre el papel con sus dibujos y sus palabras: «Yo juego a la poesía porque es el juego más peligroso, el que no admite trampas ni razones, el que no se deja coger»<sup>40</sup>. Las obras de esta exposición muestran que el artista, quien se sintió orgulloso de apostar por la libertad infantil de la creación frente a las convenciones, habitó los contrastes y también buscó la sensualidad de la geometría.

37. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, op. cit., p. 9.

38. Encina, Juan de la, «La exposición de Benjamín Palencia», *La Voz*, 26/XI/1930, portada.

39. Gerardo Diego, *Benjamín Palencia: dibujos 1920 a 1967* [cat. exp.], Madrid, Galería Theo, 1967, s. p.

40. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, op. cit., p. 19.

# OBRAS EN EXPO- SICIÓN

## PROCEDENCIA DE LAS OBRAS

### **Galería Guillermo de Osma**

Cat. n.ºs 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 49 y 50

### **Archivo Benjamín Palencia**

Cat. n.ºs 31, 32, 33, 34, 35, 46, 47 y 48

### **Archivo de la Fundación Federico García Lorca, Centro Federico García Lorca**

Cat. n.ºs 7, 41, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 y 68

### **Galería Leandro Navarro**

Cat. n.ºs 10 y 11

### **Museo de Albacete**

Cat. n.º 37

### **Colección particular**

Cat. n.º 44

### **Colección particular**

Cat. n.º 69



1  
PALEN-  
CIA DI-  
BUJANTE  
(1915-  
1940)



BENJAMÍN PALENCIA  
*Figura en un café*  
Tinta y acuarela sobre papel  
Firmado y fechado 1915  
22.5 x 19.5 cm  
[cat. n.º 1]



BENJAMÍN PALENCIA

*Farolero*

Gouache, tinta y lápiz sobre papel

Firmado, titulado, localizado y fechado

Madrid 1920

49.5 x 32.5 cm

[cat. n.º 2]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Niños*, h. 1915  
Lápiz sobre papel  
Firmado  
7 x 9 cm  
[cat. n.º 3]

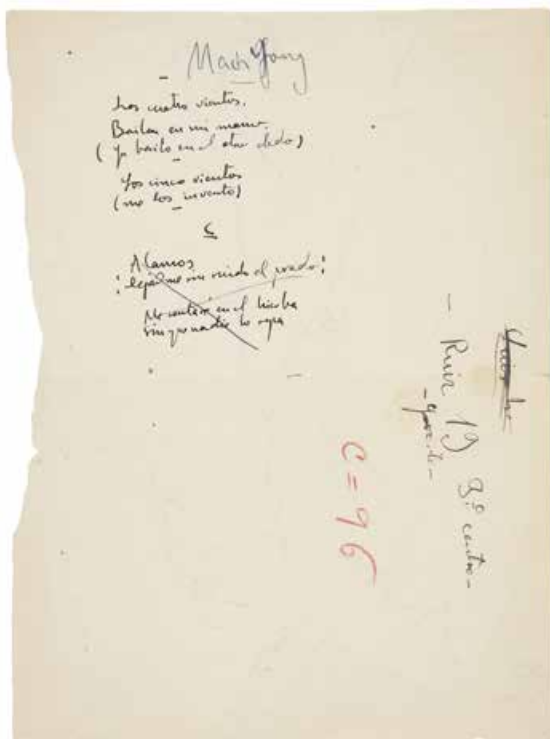
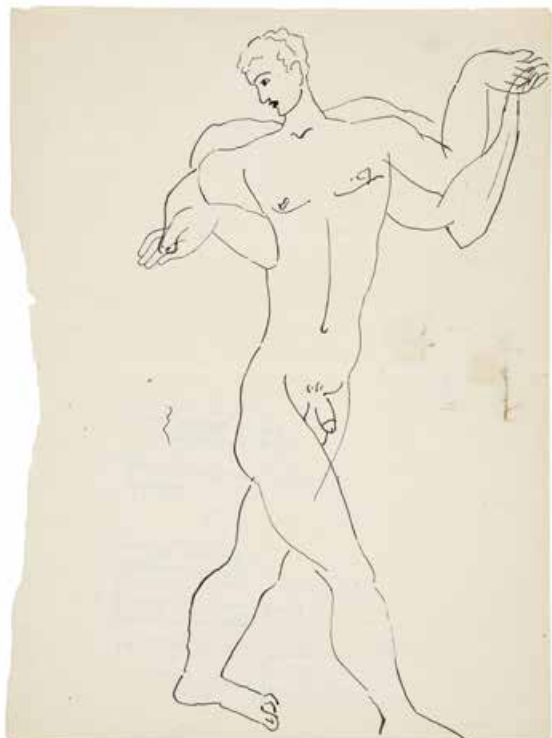
BENJAMÍN PALENCIA  
*Niñas sentadas jugando*, h. 1915  
Lápiz sobre papel  
Firmado  
9 x 11 cm  
[cat. n.º 4]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Niños sentados*  
Lápiz sobre papel  
Firmado y fechado 1915  
15 x 9.5 cm  
[cat. n.º 5]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Niño agachado*, h. 1915  
Lápiz sobre papel  
Firmado  
8 x 5 cm  
[cat. n.º 6]



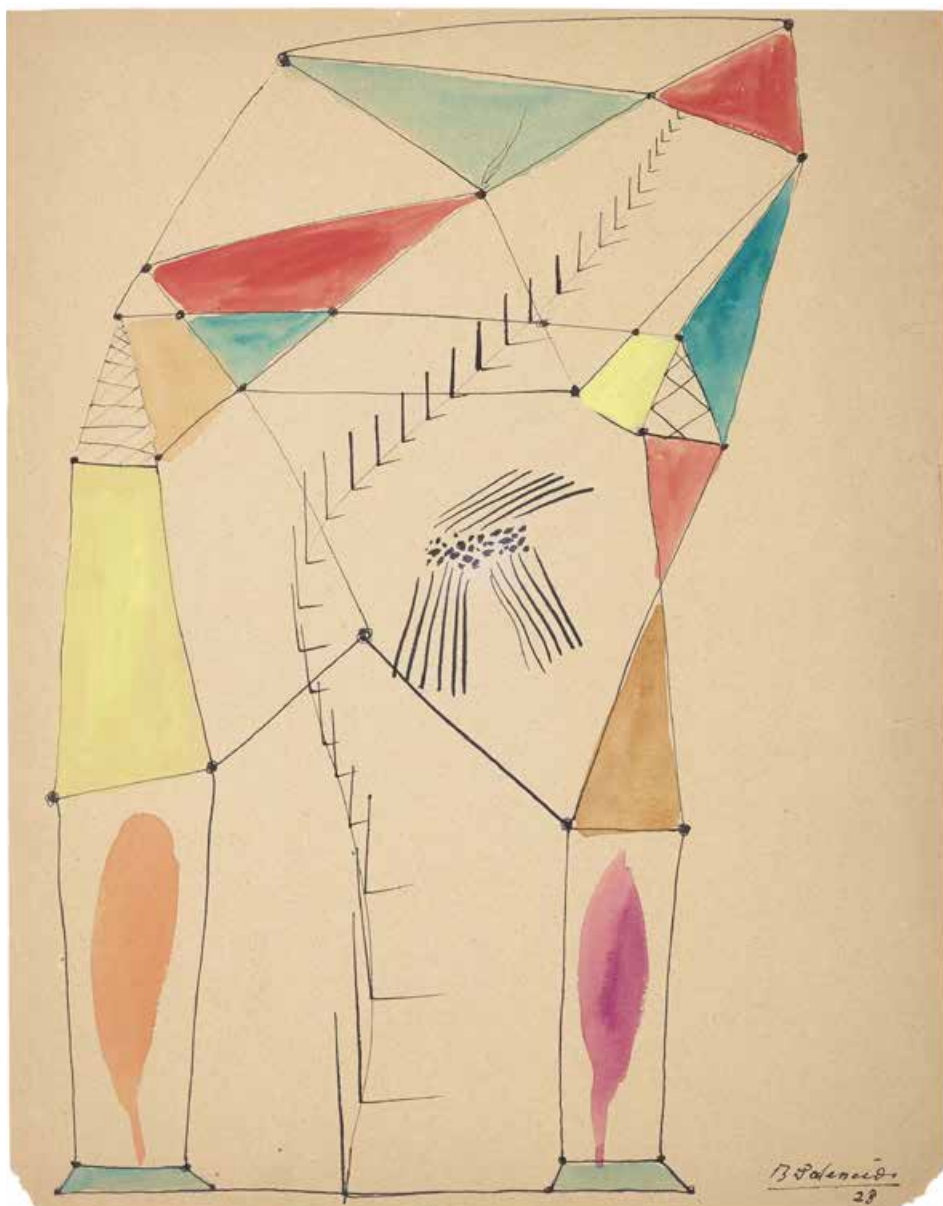
BENJAMÍN PALENCIA  
*Desnudo*, h. 1920-25  
Tinta sobre papel al dorso del manuscrito  
de Federico García Lorca *Mach Yong*  
21.5 x 16 cm  
[cat. n.º 7]



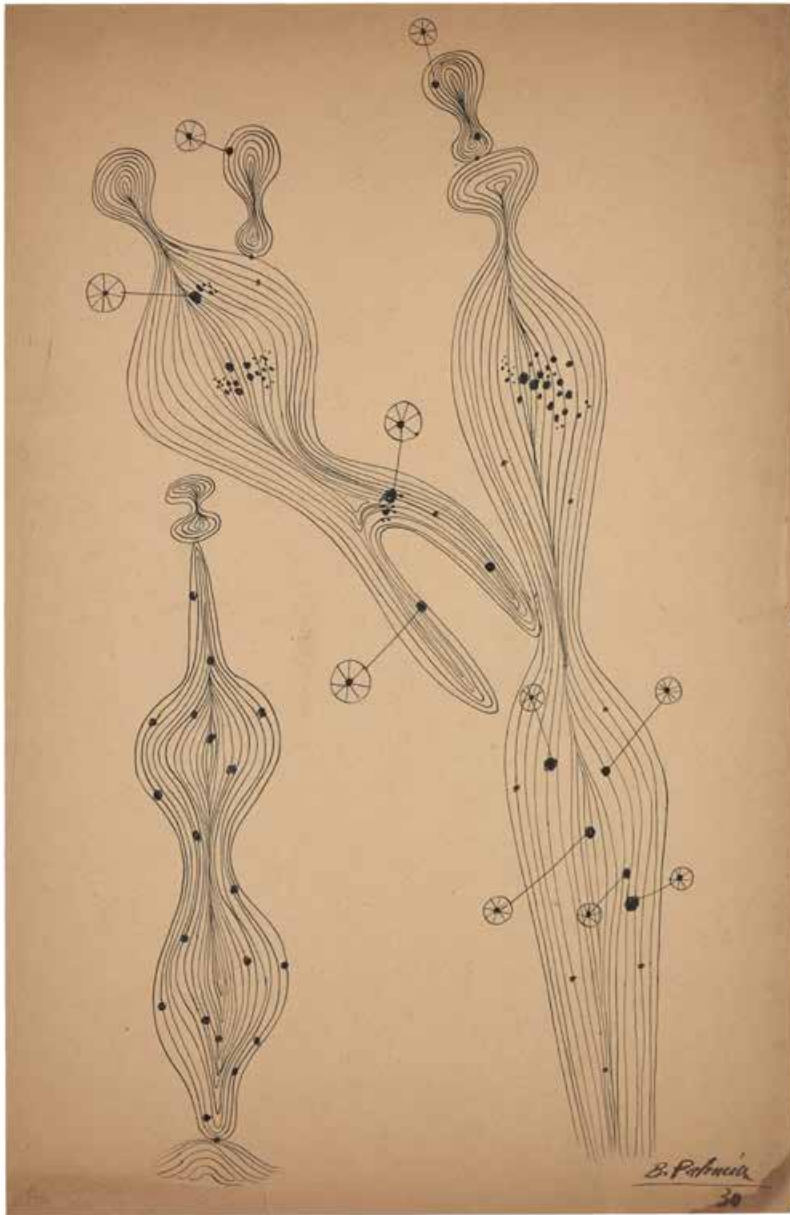
BENJAMÍN PALENCIA  
*Desnudo femenino recostado*  
Lápiz sobre papel  
Firmado y fechado *París 1926*  
27 x 44 cm  
[cat. n.º 8]



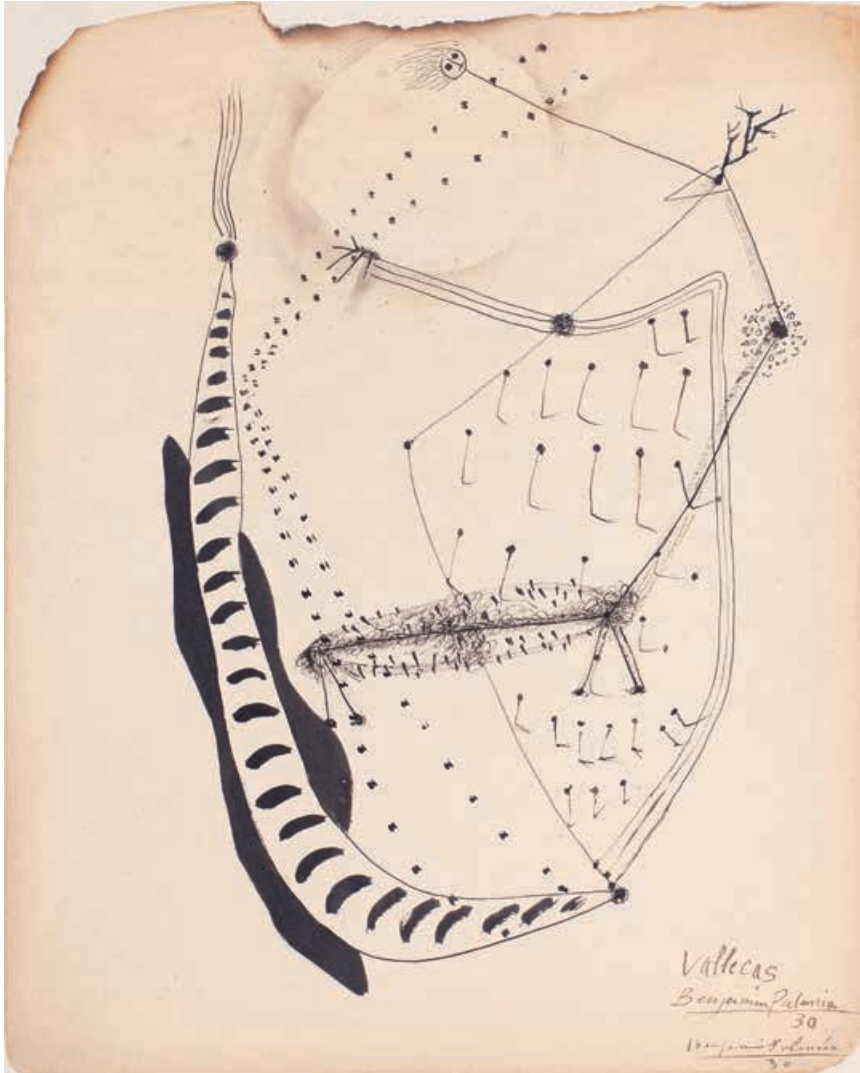
BENJAMÍN PALENCIA  
*Dos figuras bailando*  
Tinta sobre papel pegado a madera  
Firmado y fechado 1928  
22 x 16 cm  
[cat. n.º 9]



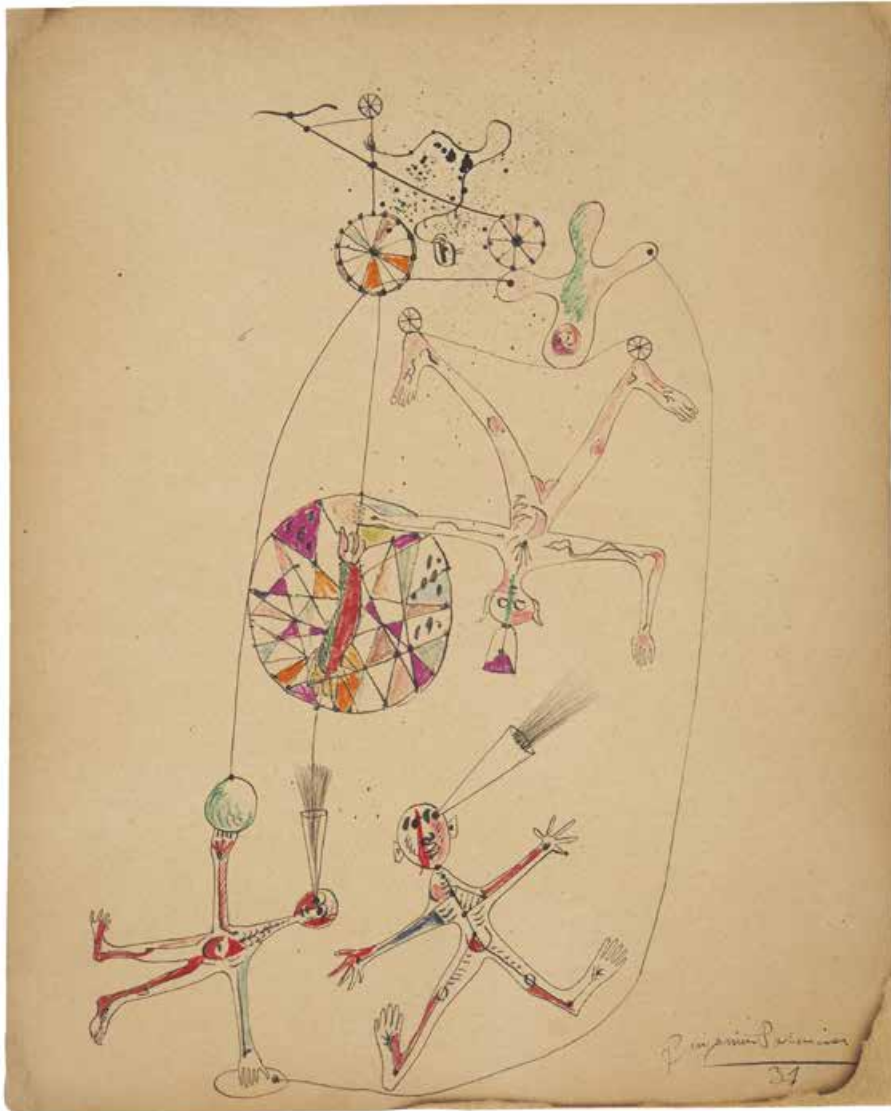
BENJAMÍN PALENCIA  
*Arquitecturas*  
Técnica mixta sobre papel  
Firmado y fechado 28  
44 x 28 cm  
[cat. n.º 10]



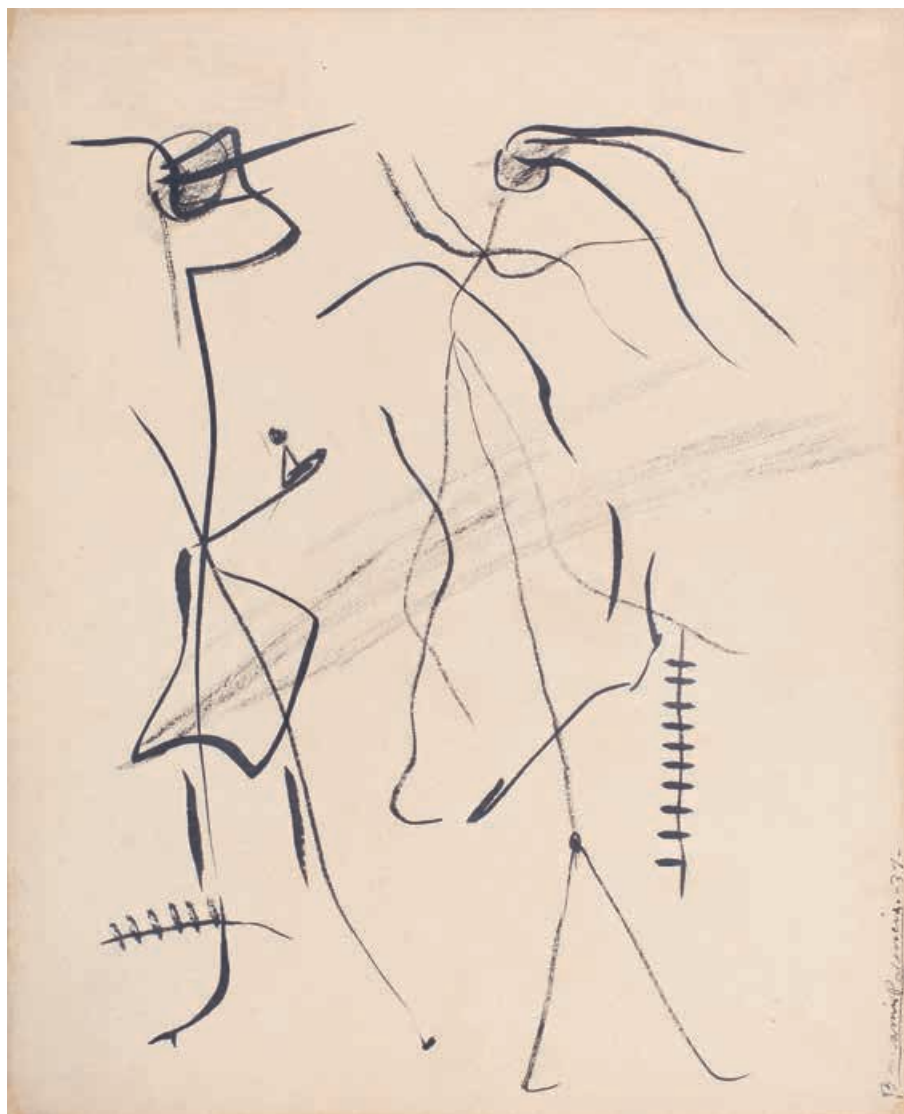
BENJAMÍN PALENCIA  
*Dibujo paleolítico*  
Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 30  
47.5 x 31 cm  
[cat. n.º 11]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Escena surrealista*  
Tinta sobre papel  
Firmado y fechado *Vallecas 30*  
30 x 24 cm  
[cat. n.º 12]



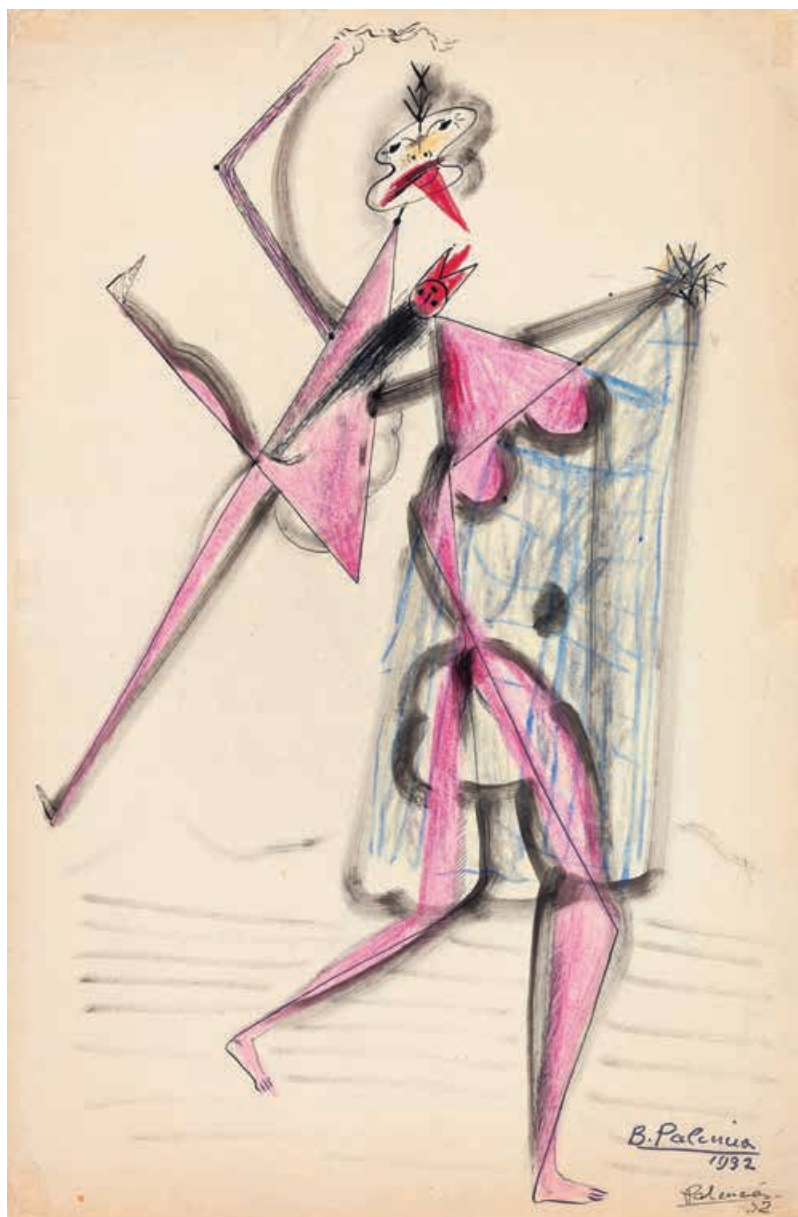
BENJAMÍN PALENCIA  
*Escena de circo*  
Tinta de colores sobre papel  
Firmado y fechado 37  
30 x 24.5 cm  
[cat. n.º 13]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Dos figuras*  
Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 37  
30.5 x 24.5 cm  
[cat. n.º 14]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Dos desnudos*, h. 1932  
Tinta y lápices de color sobre papel  
Firmado  
28 x 22 cm  
[cat. n.º 15]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Surrealismo*  
Lápiz, ceras y tinta sobre papel  
Firmado y fechado 1932  
44 x 28 cm  
[cat. n.º 16]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Pareja surrealista*  
Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 32  
38 x 30.5 cm  
[cat. n.º 17]



BENJAMÍN PALENCIA

*Artificio*, h. 1932

Tinta y lápices de color sobre papel

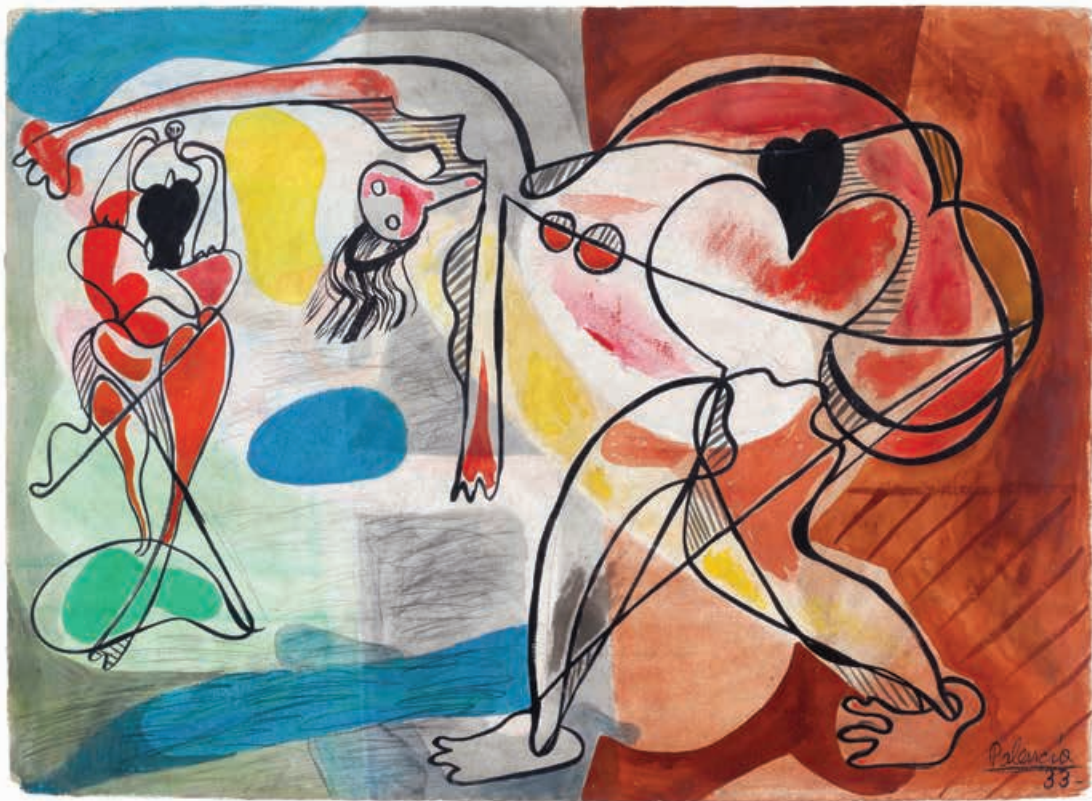
Titulado y firmado

48 x 38 cm

[cat. n.º 18]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Composición surrealista*  
Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 32  
40 x 60 cm  
[cat. n.º 19]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Mujer corriendo*  
Gouache y acuarela sobre papel  
Firmado y fechado 33  
56.5 x 76.5 cm  
[cat. n.º 20]



BENJAMÍN PALENCIA

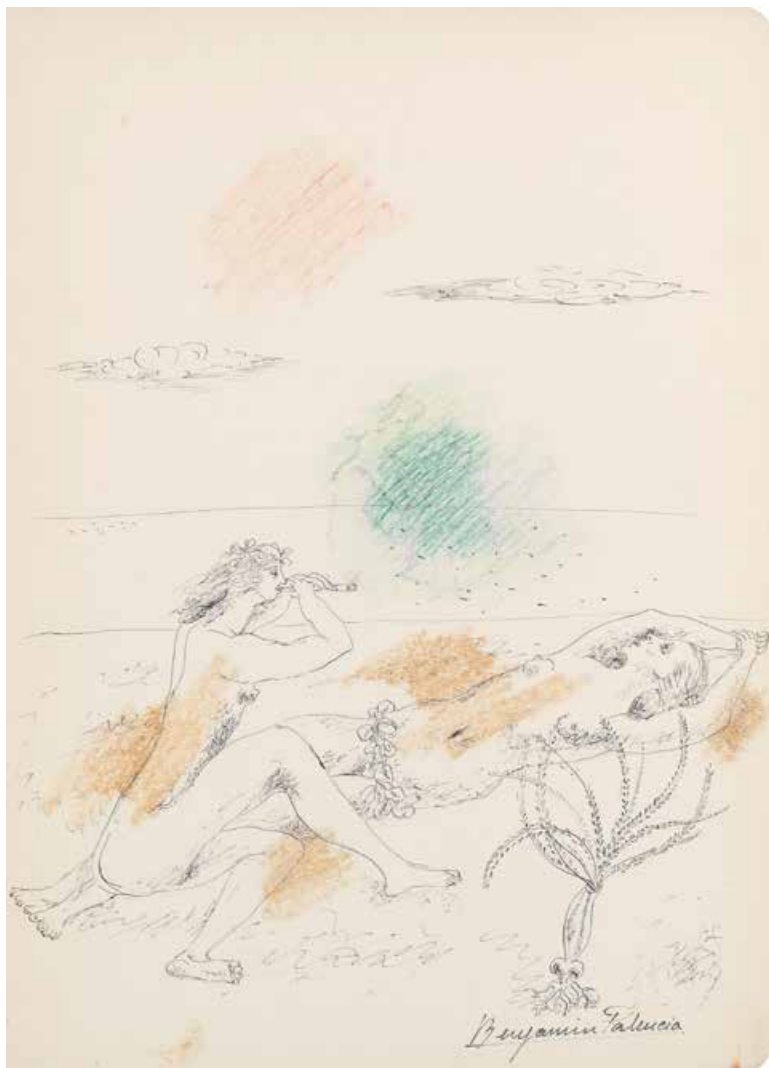
*Figura*

Tinta y lápiz sobre papel

Firmado y fechado 33

44 x 27.5 cm

[cat. n.º 21]



BENJAMÍN PALENCIA

*Mujer tocando la flauta y mujer recostada*, h. 1933

Lápiz, tinta y ceras sobre papel

Firmado

28 x 21 cm

[cat. n.º 22]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Figuras corriendo en un paisaje*, h. 1933  
Tinta y lápiz sobre papel  
Firmado  
28 x 21 cm  
[cat. n.º 23]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Flautista y mujer*, h. 1933  
Tinta y lápiz sobre papel  
Firmado  
36 x 26 cm  
[cat. n.º 24]

## PRIMERA ESTACION

¡Que los cristales se rompan y las ventanas se abran!

Con su primer día, la primavera ha llenado de leche unos cuantos follos.

¡Hasta las cenizas san abros!

¡Hasta los zapalitos juegan!

Hace pocas horas que el agua es clara y los ríos se alegran. ¡Ya corren los peces sobre las piedras guilas! Y en las azúllas el junco asoma.

¡Que los cristales se rompan y las ventanas se abran!

Que el campo no este en el campo y necesite los cuerpos y las cosas.

como promesas fuertes de pan en horno como desperdicio de una mañana buena como el adiós con un beso hasta luego

Quando del ocaso  
de la noche & levante  
a la aurora color de  
limon se un susto  
miento de cristal hasso  
sones de metal, lamparas  
solo se es parte en este  
mo a las cosas que  
que el tiempo se muestra  
en un cuadro de por  
dinero y cambios de  
luz



Primera sineta al libro de  
poemas de Gil Ped. su amigo Benjamín Palencia  
Diciembre 1919

## PROVOCACION

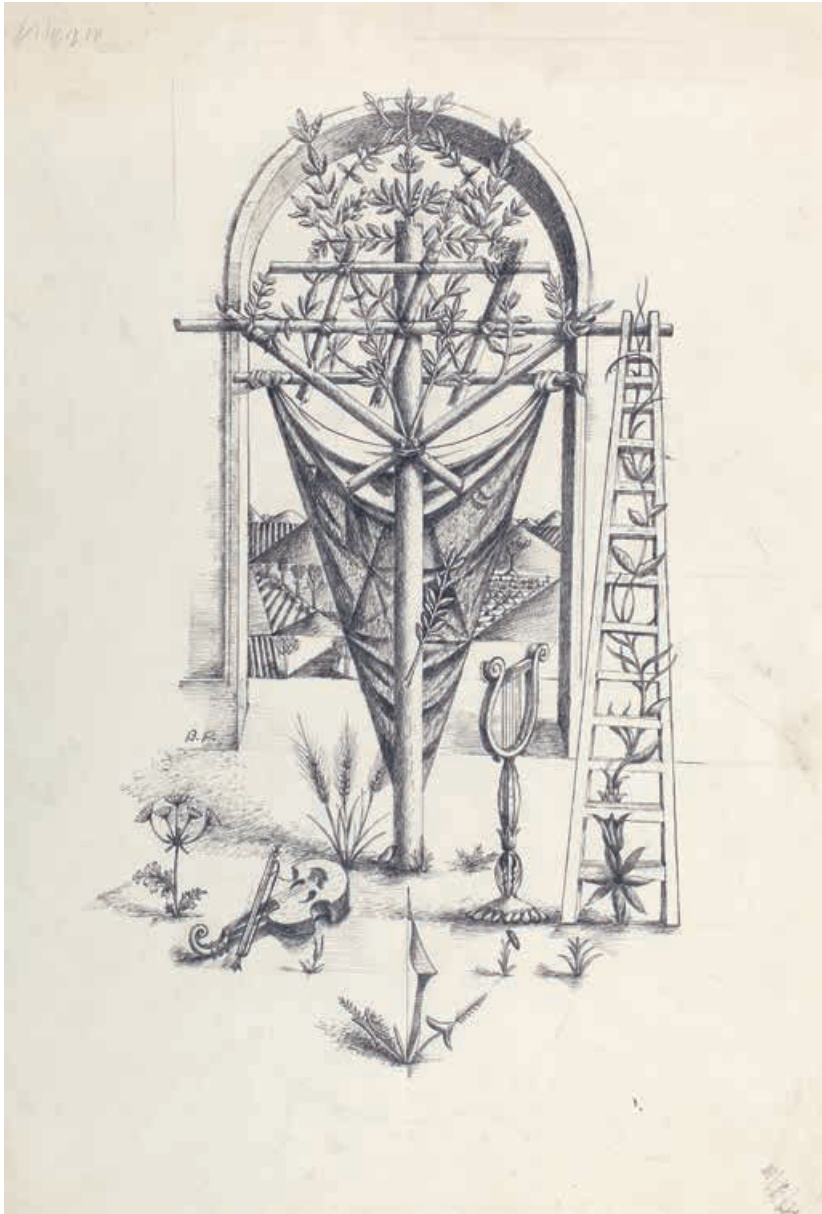
La tela basta que cubre el ventano oscurece  
la cocina del guarda.

Junto al silencio, una silla de enea y nubanco.  
En la ceniza muerta, como muerto el gato. Y  
cuando menos se espera, pare que se enfrían  
las brujas de siete golpes el perdigacho.

En la explosión de las eras.  
En redondo el estío.



BENJAMÍN PALENCIA  
*Provocación*, h. 1933  
Tinta y lápiz sobre papel  
Firmado  
28.5 x 21 cm  
[cat. n.º 26]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Composición surrealista*, h. 1934  
Tinta sobre papel  
Firmado  
54 x 37 cm  
[cat. n.º 27]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Collage con tres personajes*, h. 1934  
Collage sobre papel  
Firmado  
12.5 x 12.5 cm  
[cat. n.º 28]

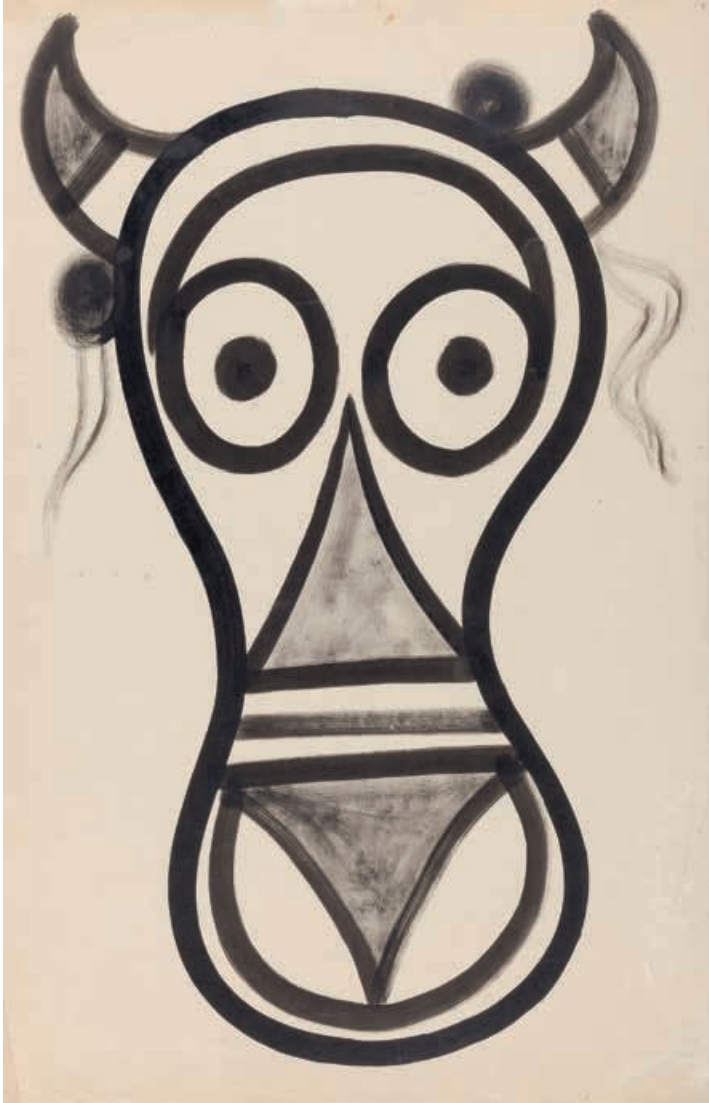


BENJAMÍN PALENCIA  
*Dos niñas*, h. 1940  
Tinta sobre papel  
Firmado  
36.5 x 25.5 cm  
[cat. n.º 29]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Niños de Vallecas*, h. 1940  
Acuarela sobre papel  
Firmado  
30 x 24 cm  
[cat. n.º 30]

# 2 DIBUJOS INSPIRA- DOS EN LA CE- RÁMICA NUMAN- TINA



BENJAMÍN PALENCIA  
*Máscara de toro*, 1932  
Tinta sobre papel  
44 x 28 cm  
[cat. n.º 31]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Pájaro*  
Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 31  
47 x 32 cm  
[cat. n.º 32]



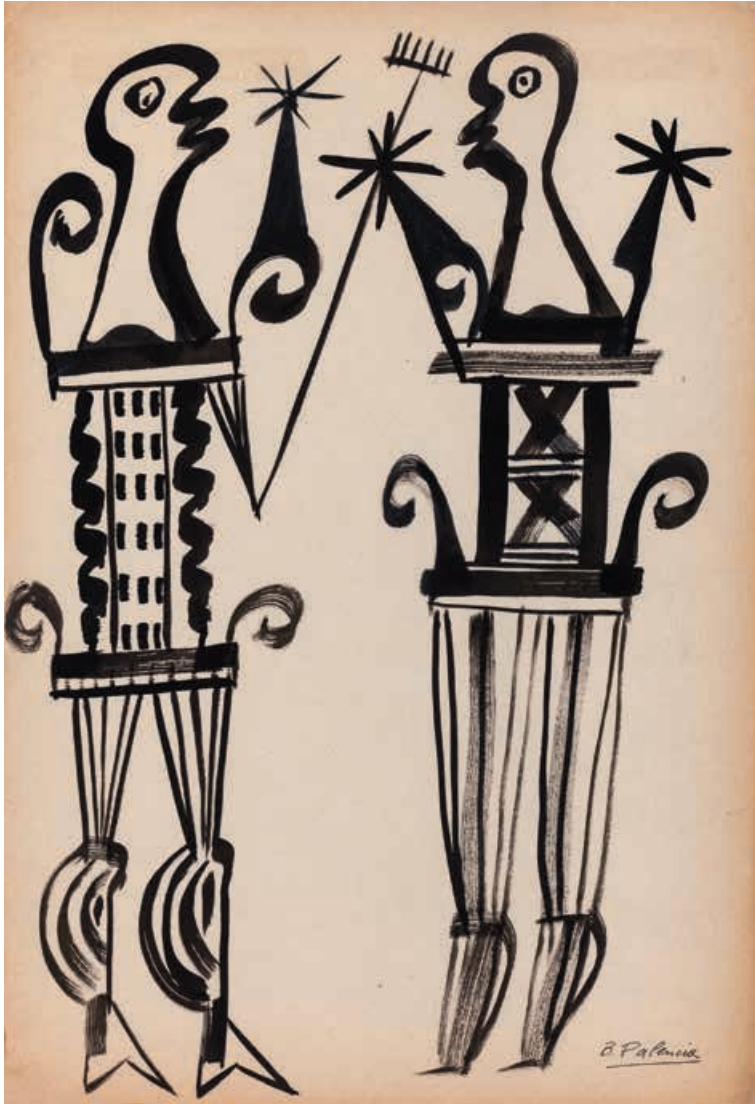
BENJAMÍN PALENCIA  
*Cabeza y piedra*  
Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 32  
44 x 28 cm  
[cat. n.º 33]



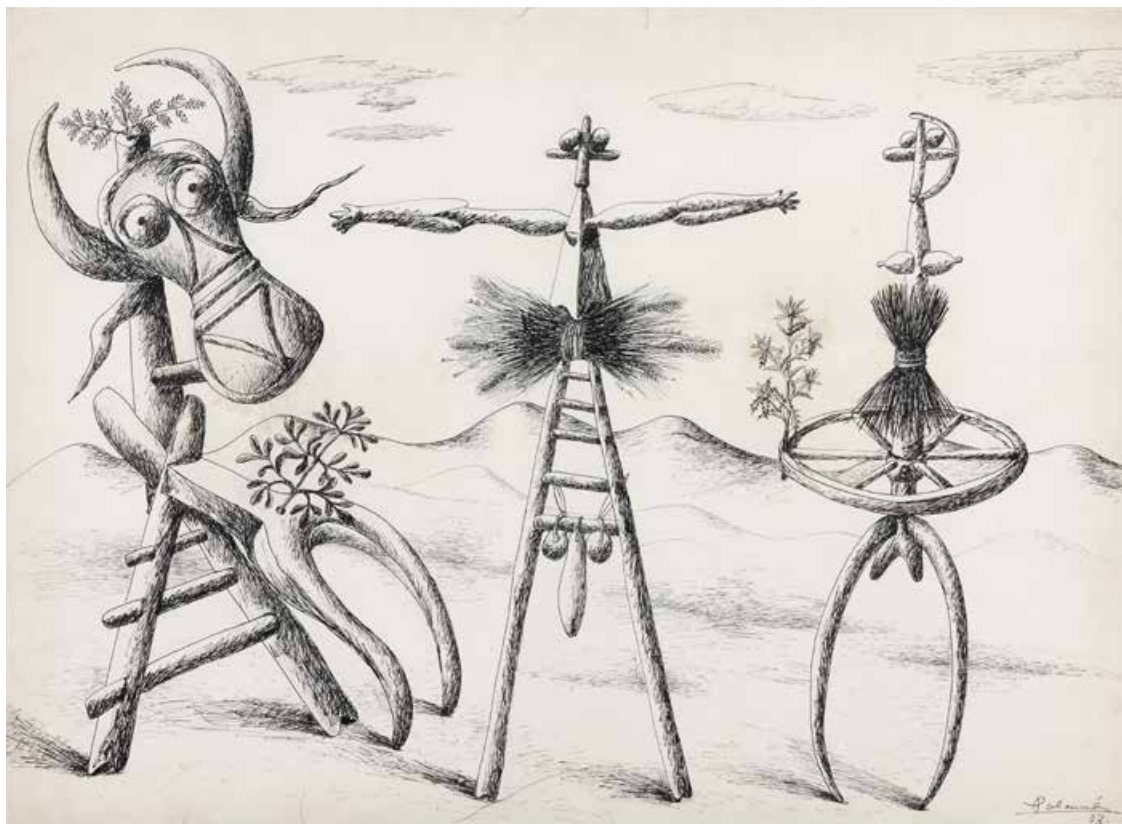
BENJAMÍN PALENCIA  
*Figura*  
Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 32  
44 x 28 cm  
[cat. n.º 34]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Dos figuras de ceremonia*  
Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 32  
47 x 32 cm  
[cat. n.º 35]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Dos figuras*, h. 1932  
Tinta sobre papel  
Firmado  
47.5 x 32 cm  
[cat. n.º 36]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Tres figuras (Tauromaquia)*

Tinta sobre papel

Firmado y fechado 33

57 x 78 cm

Museo de Albacete (Nº inv.: CE05519)

[cat. n.º 37]

# 3 PALEN- CIA, LORCA Y LA BA- RRACA



BENJAMÍN PALENCIA  
*Boceto para el cartel de  
"La Barraca", h. 1932*  
Tinta sobre papel  
Firmado  
6 x 9 cm  
[cat. n.º 38]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Boceto para el cartel de "La Barraca",*  
h. 1932  
Tinta y lápices de color sobre papel  
Firmado e inscrito  
30.5 x 24.5 cm  
[cat. n.º 39]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Insignia de La Barraca*  
de Benjamín Palencia, h. 1932  
Collage de telas en fieltro  
11 cm de diámetro  
[cat. n.º 40]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Insignia de La Barraca*  
de Federico García Lorca, h. 1932  
Collage de telas en fieltro  
11 cm de diámetro  
[cat. n.º 41]



CARTEL DE "LA BARRACA"  
Facsímil del cartel del grupo teatral  
"La Barraca", editado con motivo  
de la exposición celebrada en  
Galería Multitud en 1975  
89 x 59 cm  
[cat. n.º 42]



BENJAMÍN PALENCIA  
*El Albedrío (La vida es sueño)*  
Lápiz, tinta y gouache sobre papel  
Firmado, titulado y fechado 32  
47.5 x 32.5 cm  
[cat. n.º 43]



BENJAMÍN PALENCIA

*La Tierra (La vida es sueño)*

Técnica mixta y collage sobre papel

Firmado, titulado y fechado 32

46 x 31 cm

[cat. n.º 44]



BENJAMÍN PALENCIA  
*El Aire (La vida es sueño)*  
Técnica mixta sobre papel  
Firmado, titulado y fechado 32  
47.5 x 32.5 cm  
[cat. n.º 45]



BENJAMÍN PALENCIA  
*El León (La vida es sueño)*  
Técnica mixta sobre papel  
Firmado, titulado y fechado 32  
47 x 32 cm  
[cat. n.º 46]



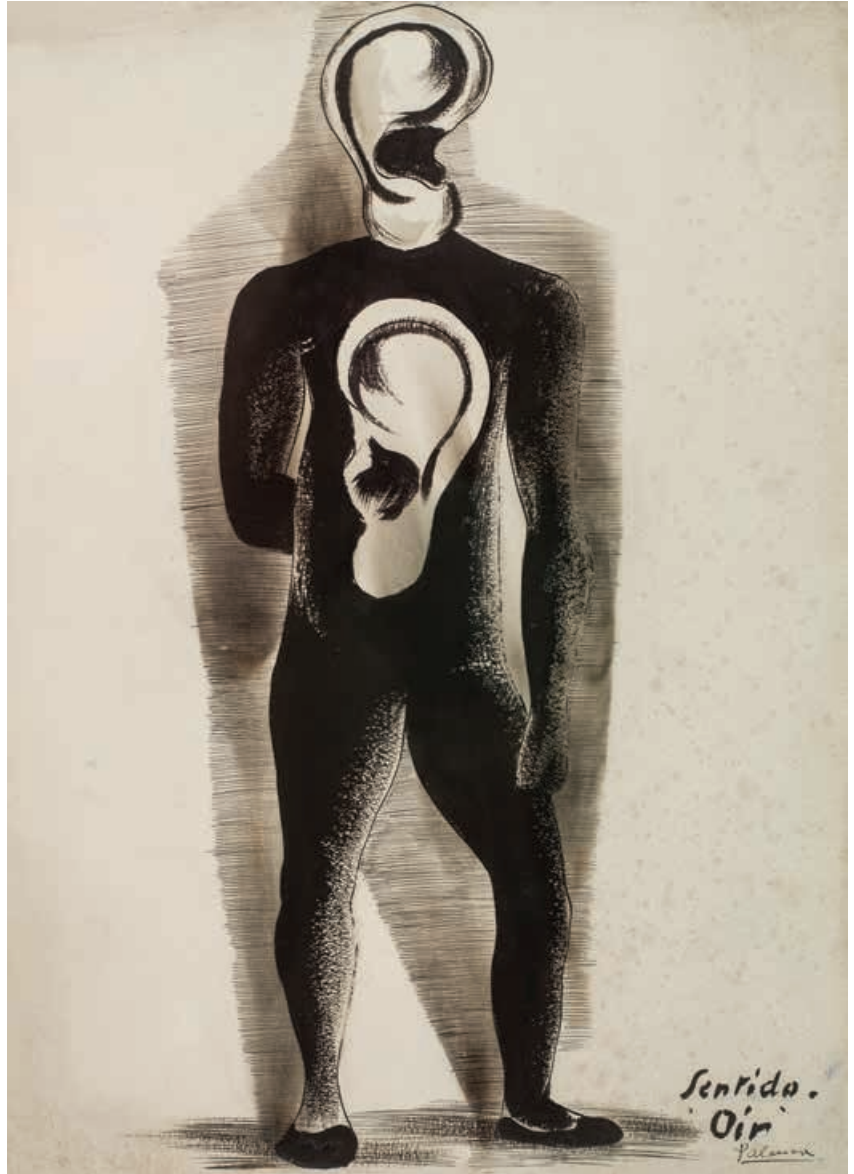
BENJAMÍN PALENCIA  
*El Águila (La vida es sueño)*  
Técnica mixta sobre papel  
Firmado, titulado y fechado 32  
47 x 32 cm  
[cat. n.º 47]



BENJAMÍN PALENCIA  
*El Delfín (La vida es sueño)*  
Técnica mixta sobre papel  
Firmado, titulado y fechado 32  
47 x 32 cm  
[cat. n.º 48]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Sentido. Tocar*, h. 1932  
Tinta y aguada sobre papel  
Firmado y titulado  
37 x 27,5 cm  
[cat. n.º 49]



BENJAMÍN PALENCIA  
*Sentido. Oír*, h. 1932  
Tinta y aguada sobre papel  
Firmado y titulado  
37.5 x 26.5 cm  
[cat. n.º 50]



# 4 DOCU- MENTA- CIÓN

Querido amigo Federico:

Después de pasar unos días en Toledo, llego a Madrid y me encuentro una carta tuya.

Qué alegría me dio al abrirla y encontrarme un contenido tan poético y cariñoso, como en natural en ti, pues hay que huir de la frialdad y rigidez de esos seres que parece escriben por matemáticas y tienen toda la antipatía de esos dibujos hechos con tiralíneas; eso es odioso y contrario a nosotros, que somos sentimiento y razón.

No te puedes figurar el escándalo que ha habido estos días en la exposición, desde que Maroto se metió con nosotros los modernos en una conferencia que dio, llamándonos "señoritos que cogemos la revista L'Esprit Nouveau y copiamos todo", porque dice no es posible hacer arte nuevo sin salir de Madrid, como nosotros lo hacemos, y Echevarría también algo. Dice Encina que en el momento que nos quedemos solos nos comerán. Qué divertido es todo esto.

Del asunto del señor catalán, pues no ha vuelto aún. El motivo lo ignoro.

A mí me ha mandado el dinero del cuadro que me adquirió, desde Barcelona y no me dice nada de venir a Madrid por ahora. Con esto estoy algo disgustado. En fin ya veremos.

Dalí no me ha escrito como quedó. Eso no se hace y Juan Ramón dice que si no va a mandar los dibujos para el folleto.

Debe hacerlo, porque así estamos todos los nuestros y haremos más fuerza para imponernos ante tanta vejez y tanta pobreza espiritual como tenemos en España.

En fin ya te contaré más cosas en otra y trabaja mucho, a ver si este invierno das un libro, pues no hay derecho a que del mejor poeta joven de España no se conozca ni publique nada.

Recibe un abrazo de tus amigos que te quieren.

*Benjamín Palencia*

Querido amigo Federico,

Después de pasar unos días en Toledo hepp a Madrid y me encuentro una carta tuya. La alegría me dió al alada y encontrarme un contestado tan rápido y conciso, como es natural ante, pues hay que vivir de la finalidad y rapidez de esos versos que parece escribirse por matemáticas y tienen toda la anticipación de esos dibujos mates con trazalinos, así lo odio yo y contrario a nosotros que somos sentimentalmente más.

ha vuelto aún. El motivo se ignora. Como una ha mandado el dinero del sueldo que me adquirió desde Barcelona y no me dice nada de venir a Madrid por ahora. Con esto estoy algo desengañado. En fin ya veremos.

Dell no me ha escrito como quedo. Eso no se hace y Juan Ramón dice que ni me irá a mostrar los dibujos para el folleto. Solo heuido, por que así estamos todos los nuestros y hacemos más fuerza para imponernos ante tanta vejez y tanta polsosa espiritual como tenemos en España.

En fin ya te contaré más cosas en otra y trabajo

No te puedes fijarse el ascándalo que ha habido este día en la exposición, desde que he estado reunido con nosotros los moderos en una conferencia que dió. Ha mandados a un amigo que sejanos la revista L'Esprit Nouveau y cogieramos todo, por que dice no es posible tener este meso sin salir de Madrid, como no otros lo hacemos, y Echegaray también algo. Sea Emilia que en el momento que nos quedamos solos nos comen. Dice de nosotros es todo esto.

Del asunto del cenón catalán; pero no

mucha, haber si este invierno das un libro, pues no hay derecho a que del mejor parte pasar de España, no economice ni publique nada.

Recibe un abrazo de tus amigos que te quieren

Benjamín Palencia  
Rafael López Egóñez

Mi querido Benjamín:

Con gran tardanza por tu parte recibo tu carta.

Me alegré mucho, como es natural, aunque estoy un poquito resentido por la cantidad de días transcurridos sin noticias tuyas.

Yo estoy en el campo, en una finca de mi padre situada en medio de la vega. Y trabajo bastante.

Paso mucha tristeza cuando pienso en mis amigos ausentes, pero en cambio estoy rodeado de grandes álamos blancos, juncos y frescura de acequias innumerables.

Me causa gran impresión lo de Maroto, aunque lo esperaba.

Maroto,  
¡ay Maroto!  
¡ay Maroto!  
¡ay Maroto!  
¡ay Maroto!

No le hagáis ningún caso. Nosotros tenemos ahora que estrecharnos mucho... y defendernos como caballos salvajes contra lobos. Este año próximo promete ser interesante. Saldrán de sus urnas los putrefactos incorruptos. Lo vamos a pasar mal y bien al mismo tiempo.

El *señor* de Barcelona no viene pero tú no te preocupes porque ¿qué remedio hay? Me parecía un asunto demasiado disparatado y encantador para que saliese bien.

Dime si te puedo hacer un encargo... porque quisiera, cuando te avisara, que embalases dos cuadros de Dalí y me los enviases. Escríbeme enseguida. Aquí en el campo tus cartas me sabrán al Benjamín más puro y sublimado.

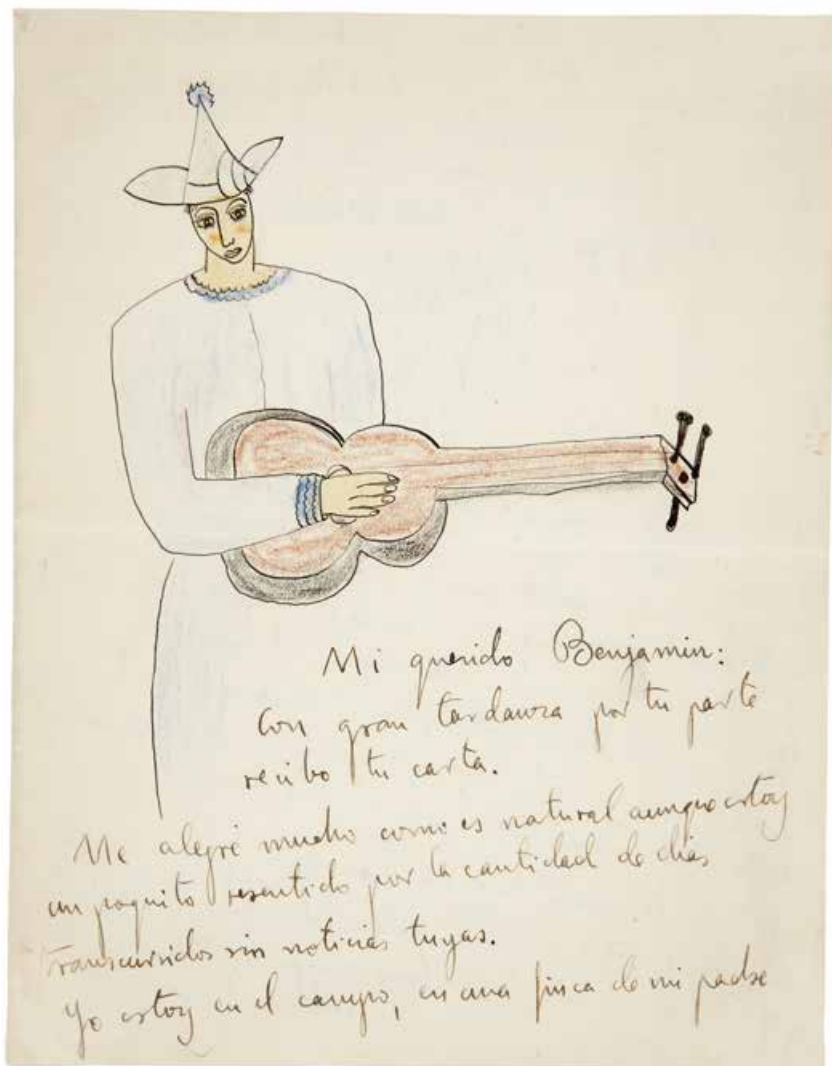
Da a nuestro maravilloso maestro Juan Ramón un abrazo y dile que le escribiré una larga carta mandándole los poemas que le prometí. Saluda también a Zenobia.

Mándame las señas de Bergamín, a quien quiero escribirle. Adiós, escríbeme, saluda a tu primo cariñosamente de mi parte y ahí va un abrazo para los dos de

*Federico*

Mis señas: Apeadero de San Pascual  
Prov. de Granada

(De esta raya roja no tengo yo la culpa sino el mediodía andaluz que quiere poner en el papel un signo apasionado y chillón).



Dibujo de Payaso con guitarra a  
tinta negra y lápices de color en  
carta de Federico García Lorca a  
Benjamín Palencia  
Cortijo de Daimuz, Granada,  
[primera quincena de julio de 1925]  
[cat. n.º 52]

Querido Benjamín:

¡No dirás que no me acuerdo de ti! Ayer tarde descubrí un sitio para que tú lo pintases. Íbamos en auto. Un encinar verde y gris en unas lomas suavísimas, ladrillo, melocotón y agua turbia. Era un auténtico Palencia. Si hubiera llevado vino me habría apresurado a brindar por ti.

Hoy es día de mi santo. “San Federico y compañeros mártires, hijos de Santa Filomena”, rito semidoble y color encarnado. Ninguno me habéis felicitado pero en cambio las gentes de la vega y los colonos de mi padre han convertido mi casa en unas *bodas de Camacho* que podrían ser de Veronés por la cantidad de frutas, pámpanos y aves de corral. Mi ama me ha regalado esta mañana un canastillo de mimbre lleno de melocotones de oro y esmeralda solamente comparables a los que traía el terrible *Efrit* a su amo Aladino. Pero ninguno de vosotros, ... ¡ninguno! Claro es que mi día *pasa de noche*.

No sabes cómo te agradezco lo simpático que te estás portando conmigo al preocuparte del señorito de las violetas marchitas. No te ocupes más de esto, que pasará lo que Dios quiera. Lo que sí te ruego encarecidamente es que me envíes el cuadro grande de las peras celestes y la botella y el desnudo de mujer. Si el desnudo de *mujer* se lo hubiesen llevado ya, o fuera Pepín a recogerlo, me envías el de la *niña de espaldas* en sustitución de éste. ¡Y el tuyo!... ¡y qué decirte! Ya sabes que no encuentro palabras para agradecerte el regalo que desde luego yo no merezco. Sera una de las pocas cosas *puras y bellas* que yo tenga. Los puede enviar Macarrón. Y que haga el favor de mandar la cuenta, cuanto antes mejor. Perdona todas estas molestias, querido Benjamín. Que tengan cuidado de no ponerles papeles que se peguen al óleo, pues el año pasado me estropearon un cuadro que me regaló Alberti. ¡Si vieras qué largos y qué de oro son los días! El crepúsculo de la tarde no se acaba nunca, nunca, nunca. Hay un momento en que los pájaros se ponen duros y brillantes como si fuesen de metal, que la tarde se quiere poner *eterna*. Desde luego, la impresión *de que ya te has muerto* te la da todos los días esta luz única y sustanciosa. Muchas cosas a Rafael. Un abrazo para ti y otro para tus-mis flores.

*Federico*

Señas:

Acera del Casino 31.  
Granada

Supongo que me seguirás escribiendo.

Muy bonitos los desnudos, sobre todo el tercero de la niña sentada.

Sonris.

Acera del casino 31.

Granada

- Supongo que me seguirás escribiendo  
 muy pronto los poemas sobre todo el  
 verso de la otra cartada

Querido Benjamín:

! No dirás que no me acordé de tí! Ayer te he escrito  
 un otro para que tu lo pases. He mandado un  
 y que en unas horas me mandes. Lo mismo me  
 con un autógrafo Palencia. Si también llevas visto no había  
 apuro de a brindar por ti.

Hoy es día de mi parte. "San Pedro y compañeros marinos,  
 hijos de Santa Palencia" esto sonará como un verso.  
 Ninguno me había felicitado por encargar los gaites de la  
 verga y colina de mi padre. He mandado mi casa en unas  
botas de Cava que podría ser de Verón, por la cantidad  
 de frutas, raciones y avós coral. Mi casa me ha  
 regalado este maravilloso un canastillo de membrillo lleno de  
 miltaciones de oro y amable, solamente comparable a  
 los que tenía el terrible espíritu a mano Aladina.

Por ninguno de vobos..... ¡ninguno!

Claro es que mi día para de vobos

No sabes como te agradezco lo simpático que te estás portando  
 conmigo al respecto del secreto de las violetas. Me  
 lo voy a mandar a ti que por eso lo que Dios quiere.

Lo que si te voy a encargar es que no cueres el cacabo  
 grande de las pías, celeste y la botella al diablo de miyo.  
 Si el abogado de miyo se lo hubieras llevado ya, o te  
 Pepin a recogerlo, me avisas, el de la mina de espaldas es  
 sustituir de arte. "el buyo"..... ¡y no decirlo! Ya  
 sabes que no me acuerdo palabras para acordarte el regalo que  
 desde luego es no me acordar. Seré una de las pocas cosas  
 que yo y bellas que yo tenga.

Por que es curio. Me acordar. Y que haya el favor de  
 mandarme la cuenta ciento veinte mil. Perdona todos  
 esta molestia que me mandas. Tus largas cuerdas de no  
 ponerle repite, se se pagar al otro por el año pasado me  
 lo voy a mandar que cuente que me regaló Alberto.

¡Dios que largas que de oro por la día! El compartido  
 de la tarde no lo acabo nunca, nunca nunca. Hay que  
 momento en que los pajaros se pujan otros y bellas como  
 si fueran de metal, que lo tiene el secreto para atrasar.

Desde luego la imagen de peque te he mandado te la da  
 todos los días este por única y sustitución.  
 Me acordar a Rafael. Me acordar para ti y otro por tanto por  
 Fe Denis

Carta de Federico García Lorca  
 a Benjamín Palencia.  
 [Granada, 18 de julio de 1925]  
 [cat. n.º 53]

Querido Benjamín:

Ya creía que te habías olvidado de mí por completo. He visto que no ha sido así.

Tu carta ha sido un motivo de alegría en este verano melancólico y turbio que estoy [sic] pasando. Tus encantadoras ovejitas me balaron el más tierno de sus sentimientos *recién dibujados*.

Te agradezco en el alma tu cuadro. No sé dónde colocarlo, para que esté mejor y viva su rincón de vida eterna, mientras el tiempo nos disuelve a nosotros como el agua a los terrones de azúcar.

Todavía no lo he recibido pero espero que será un día de estos. También los cuadros del inefable Dalí vivirán en mi casa y junto a mi corazón.

Atravieso una de las crisis más fuertes que he tenido. Mi obra literaria y mi obra sentimental se me vienen al suelo. No creo en nadie. No me gusta nadie. Sueño un amanecer *constante*, frío como un nardo, lleno de olores fríos y sentimientos justos. Una ternura exacta y una luz inteligente y dura. ¡Veremos cómo escapo!

Dentro de unos días dejo este campo de mi niñez para marchar a Málaga, ¡a mi Málaga!

No tienes idea, querido Benjamín, qué ciudad tan extraordinaria. Su luz es tallada como un brillante y su brisa tiene vello como los melocotones.

Al llegar, Dionisios te roza la cabeza con sus cuernos sagrados y tu alma se pone color de vino. Allí espero rehacer y confrontar esta vieja creencia mía en el *fatalismo*, que el aire impuro y estúpido de Madrid habrá atacado en sus raíces. *Lo que tiene que ser será*. ¡Y nada más! ¡Chitón!

Salvadorcito Dalí viene pronto a mi casa. No necesito decirte lo bien que lo vamos a pasar. Ya tengo organizada una fiesta gitana en su honor. Ven tú también. ¡Anímese Rafael! Ya saben los dos lo buen amigo que soy.

Adiós, Benjamín. Tus claveles impresionistas (yo diría más bien aspeccionistas) lucirán frente a Sierra Nevada. También te envió el hondo agradecimiento de mi madre a quien entusiasma la pintura. Saludos a Rafael. Un abrazo de

Federico

Escríbeme a Granada



Querido Benjamín:  
Ya creía que te había olvidado de mí por completo. He visto que no ha sido así.  
En carta ha sido un motivo de alegría en este verano melancólico y turbio que estoy así pasando. Sus encantadoras orquídeas me balancearon el más tierno de sus sentimientos recién dibujados.  
Se agradece en el alma y cuando, No x dices colocarlo para que esté mejor y viva en ríen de vida eterna, mientras el tiempo no disminuye a nosotros como el agua a los torreses de arceas.  
Todavía no los he recibido pero espero que sea un día de esto. También los cuadros del inimitable Sali vivían en mi casa y junto a mi corazón.

Además una de las omis más fuerte que he tenido. Mi obra literaria y mi obra sentimental se me vienen al suelo. No esco en nadie. No me queda nada. Fui en un momento constante, fue como un mundo lleno de cosas tristes y sentimientos justos. Una ternura exacta y una luz inteligente y dura.  
¿Vivimos como escapo?  
Lento de unos días dejó este campo de mi niñez y me marché a Málaga a mi Málaga!  
No tienes idea querido Benjamín que ciudad tan extraordinaria. Su luz es tallada como un brillante y su brisa tiene vello como los mechotones.  
Al llegar, Lionninos te roza la cabeza con sus brazos sacados y tu alma se pone color de vino. Allí espero volver y que pronto esta vieja se reúna una vez el patrimonio, que el año pasado

y estúpido de Madrid había atacado en sus raíces. ¿O que tengo gran sed?  
¡Y nada más! ¡Christó!  
¡Fabiadito Sali viene pronto a mi casa. No necesito decirte lo bien que lo quiero a parer. Y tengo organizada una fiesta que tiene un nombre. ¡No te olvidas!  
¡Animen Rafael! Ya saben los dos lo buen amigo que soy.  
Adiós Benjamín. ¡Eus clavos impresionistas. (yo diría más bien apasionistas) hubieran frente a Sierra Nevada. También le envío el mucho agradecimiento de mi madre a quien culto y amamos la pintura. Saludos a Rafael. Un abrazo de  
Federico.  
Escribe a Granada.

Carta de Federico García Lorca a Benjamín Palencia Cortijo de Daimuz, Granada, [antes del 25 de agosto de 1925] [cat. n.º 54]

Querido amigo Federico: me dices que has atravesado una de las crisis más fuertes de tu vida; pero, ¿qué te pasa? ¿Es que has estado malo, o es que el ambiente de Granada se te ha indigestado? Porque a veces el paisaje por muy bello que sea se le indigesta a uno lo mismo que una comida y a lo mejor esa misma belleza es la que le produce a uno el malestar, y le pide al espíritu algo opuesto. Pero no estés malo, eso lo sentiríamos mucho todos los que te queremos mucho.

Celebro el viaje del amigo Salvador Dalí a tu Granada, pues ya me figuro lo contento que estarás, y lo bien que lo pasará al lado tuyo y de tu distinguida familia. Yo siento mucho no poder estar unos días con vosotros. El motivo es que a últimos de septiembre tenemos pensado la marcha a París y por este motivo no puede ser por ahora; pero desde luego yo pienso hacer un largo viaje por Andalucía que es una de las regiones de España que más me interesan y que menos conozco.

Te doy las gracias por la colocación que me dices que le vas a dar a mis claveles, esto te lo agradezco mucho, porque apreciándolos a ellos me aprecias a mí.

Federico, qué alegría me has dado con lo que me has dicho de tu querida madre, que también agradece mucho el regalo y que le entusiasma la pintura; pues le dices que un amigo tuyo —Benjamín, que te aprecia mucho— en otro viaje a Madrid te va a regalar un cuadro que van a ser las flores más bonitas que ha hecho pintor alguno en la historia, pues esto de tener una madre que sea buena e inteligente es algo grande y hermoso para un hijo artista. Dios te la cuide mucho. Le das un abrazo de este sencillo pintor, que aunque no la conoce sabe lo grande y único que es para un hijo el cariño de una madre.

Yo llevo un mes de agosto aburrido y salgo poco de casa, porque yo no he visto cosa más desagradable que Madrid en verano. Todo lo selecto desaparece y no queda nada más gente de zapatos de lona de dos pesetas, que se sienta en la terraza de un café aburrido, con una docena de chicos encanijados, tuberculosos y plebeyos; así que donde salgo alguna vez es [a] algún parque, pero estos son odiosos y pierden toda la espiritualidad en agosto.

Muchos recuerdos de Rafael y tú recibe un fuerte abrazo de tu buen amigo

*Benjamín Palencia*

Madrid, 25 agosto, 1925

Supongo que habrás recibido los cuadros, pues de esto me he ocupado mucho; si no, en vez de recibir lo que tenías que recibir, te hubieran mandado el desnudo de Moreno Villa y dos más odiosos y vulgares que confundido y embalado, por Dalí y Palencia, después de darles por escrito lo que tenían que mandarte.

Querido amigo Federico: me alegro que nos atrevas a una de las crisis más fuertes de tu vida; pero que época es la que nos atreves a vivir? ¿se que el ambiente de Granada se te ha hecho todo? ¿por que dices el paisaje por muy bello que sea, si le comparas a uno de mis paisajes que sea comido y lo mejor con mis paisajes es la que se produce a uno el paisaje, y lo mejor a alguien que algo opuesto. Pero no estás malo, así lo seríamos muchos todos los que te apreciamos mucho.

Te llevo el hijo del amigo Federico Dels a tu Granada; pero yo me fijaré lo contento que estás, y lo bien que lo pasas al todo tiempo y de tu distinguida familia. Yo sé que muchos no podrá vivir como Dios con nosotros; el

entonces es que a últimos de setiembre tenemos pensado la marcha a París y por este motivo no puedo ir por ahora; pero desde luego yo pienso hacer un largo viaje por Andalucía que es una de las regiones de España que más me interesan y que me gustan mucho.

Te doy la gracias por la colocación que me das que es un honor a dar a mis locales, esto te lo agradeceré mucho, por que apreciándolos a ellos me acercas a mí.

Federico, que alegro me has dado con lo que me has dado de tu querida madre,



que también agradeceré mucho el regalo, y que le entusiasma la pintura; pero de decir, que me amigó tiempo - Benjamin que te agradece mucho - en otro lugar de Madrid te va a regalar un cuadro que van a ser las flores más bonitas que los hecho pinto algunos en la historia, pero esto de tener una madre que sea buena es inteligente es algo grande y hermoso, por eso un hijo artista. Dios te lo conceda mucho. Me das un abrazo de este cariño de pintar, que aunque no lo conozca solo lo agradezco y espero que se posea un hijo al cariño de una madre.

Yo llevo un vaso de agosto abarrito y algo por de casa, por que yo no he visto cosa más descomulgada que Madrid en verano, todo lo reboto descomulgado, y no queda nada más que gente de ropas de lana de los pajaros, que se monta en la terraza de un café abarrito, una una docena de chicos encamijados, ten lacuneros y pelayeros; así que donde había alguna cosa es alguien porque, pero estos son acciones y pender todo la espiritualidad en agosto.

Muchas recuerdos de Rafael y tu recibe un fuerte abrazo de tu buen amigo Benjamin Palencia

Madrid - 21 Agosto - 1921

José que hehas recibido los cuadros, pero de esto me he escapado mucho, sino, se un de recibir lo que tienes que recibir, te he dado mandado el cuadro de Morera Villa y dos más otros y algunos que confunde y entiendo, por Dels y Palencia, después de darte por venir lo que tienes que mandar.



Carta de Benjamín Palencia a Federico García Lorca  
Madrid, 25 de agosto de 1925  
[cat. n.º 55]



Tarjeta postal de  
Benjamín Palencia  
a Federico García Lorca  
París, 19 de octubre de 1925

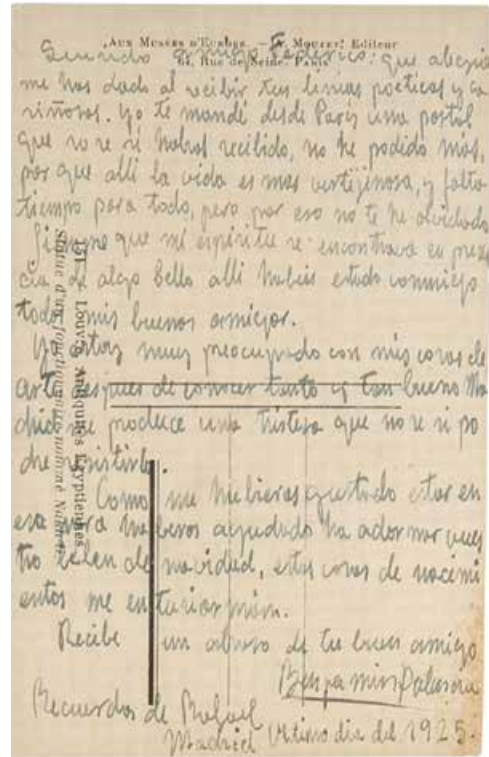
[cat. n.º 56]

París, 19 de octubre, 1925

Querido amigo Federico: me encuentro en París hace un mes y no te puedes imaginar lo interesante que es esto. He visto mucha pintura moderna y entre todo Picasso, Matisse, Derain y Braque son los que más me han gustado. Recibe un abrazo de tu buen amigo.

Benjamín Palencia

Recuerdos de Rafael.



Tarjeta postal de Benjamín Palencia a Federico García Lorca Madrid [31 de diciembre de 1925] [cat. n.º 57]

Querido amigo Federico: qué alegría me has dado al recibir tus líneas poéticas y cariñosas. Yo te mandé desde París una postal que no sé si habrás recibido. No he podido más porque allí la vida es más vertiginosa y falta tiempo para todo, pero por eso no te he olvidado. Siempre que mi espíritu se encontraba en presencia de algo bello allí habéis estado conmigo todos mis buenos amigos. Yo estoy muy preocupado con mis cosas de arte; después de conocer tanto y tan bueno, Madrid me produce una tristeza que no sé si podré resistirlo. Cómo me hubiera gustado estar en esa para haberos ayudado a adornar vuestro belén de Navidad; estas cosas de nacimientos me entusiasman. Recibe un abrazo de tu buen amigo.

Benjamín Palencia

Recuerdos de Rafael.

Madrid, último día de 1925.

Querido amigo Federico:

Con gran alegría recibo tu carta llena de sentimiento cariñoso. ¿Cómo no voy a seguir igual contigo? Yo te aprecio mucho, y no es cosa que porque nos hayamos visto poco dejemos de ser buenos amigos. Yo no me enteré cuando te marchaste; si no hubiera ido a la Residencia o a la estación a despedirte con mucho gusto.

He recibido una postal de Dalí y me dice igual que tú y que le perdone las incorrecciones.

Estas no han existido entre nosotros y si hubieran ocurrido yo perdono todo a unos buenos amigos como vosotros, a quienes tanto estimo.

En mi barrio se está verificando la gran semana —Verbena— y en estos momentos que yo te escribo llegan a mi mesa de trabajo las músicas entrecortadas de los chotis y vales de los organillos mezclados con los bocinazos de los taxis y el taconear de las chulas del Madrid popular y castizo.

Entre las luces congestionadas por el polvo yo veo a los caballitos del tiovivo dar vueltas con el soldado y la criada de pómulos anchos apretando las piernas en los lomos de los caballejos de madera galopando hacia un paisaje sin luz para llegar al infierno, pero ya que te hablo de esto no puedo dejar de hacerlo de esas fotografías de luz ultravioleta con el comisionista ensortijado y la chula de mantón, subidos en ese Plus Ultra de Barraca, atravesando las nubes de sus ideales, y finalmente me despido con este tipo característico de el chulo de Madrid con ese casco de papel purpurina plateada en la cabeza y bigotes postizos.


Todo esto es maravilloso sin penetrar la tragedia que tiene, pero para un artista hay mucha materia.

Muchos recuerdos de Rafael y tú recibe un fuerte abrazo de tu buen amigo.

*Benjamín Palencia*

Madrid 28 julio 1926

decirlo como tú. un gran silencio más te corta  
 la voz de ruidos como carritos. ¿Cómo no voy a seguir igual  
 contigo? yo te apuro mucho, y no es cosa así por que no  
 me pases un día para dejarme de ser tu buen amigo.



Yo no me curo cuando te marchaste,  
 si no hubieses ido a la Plaza  
 de San Juan a la estación  
 a despedirte con much  
 gente.

Me sentí como un portal  
 de dolor y me dio igual  
 que tú y que le perd  
 en las incisiones.

Estas no son cosas  
 entre nosotros y si hubiese ocurrido yo pensaría más  
 en mis buenos amigos como nosotros a quienes tanto amamos.

Con mi barrio se está verificando la gran unificación - Veremos  
 en estos momentos que yo te ayudo llegar a mi mesa  
 de trabajo las músicas anticuadas de los chotis y valsos de  
 los orgueños mezcladas con los bucanos de los taxís y  
 el tocar de los dulces del Madrid popular y castizo.

Entre las cosas conjeturadas por el pueblo yo veo a los cab  
 leros del Tío vivo dar vueltas con el soldado y la criada  
 de ginebra unidos y pretando las piernas en los brazos de  
 los cabaleros de media espaldado hacia un pasaje sin  
 luz para llegar al infierno, que yo que te hablo de  
 esto se puede decir de tamaño de sus fotografías de una ultra  
 violeta con el comisario encortado y la madre de mi  
 tío, recibida en esa Plaza Ultra de barroca. Struendo  
 las ruedas de sus tubos, y finalmente me desqueto con ese  
 tipo característico de el duende de N. Madrid con esa cosa de pa  
 pel de purpurina plateada en la cabeza y bigotes postizos.

Todo esto de maravillas, sin perder la fe que  
 tiene, pero para un artista hay mucha materia.

Muchos recuerdos de Rafael y tu recibes un  
 fuerte abrazo de tus buenos amigos.

Benjamín Palencia

Madrid 28 Julio  
 1926



Carta de Benjamín Palencia a  
Emilio Prados y Federico García Lorca  
Madrid, [finales de octubre de 1926]

[cat. n.º 59]

Emilio y Federico: queridos hermanos de espíritu: recibo vuestra postal con gran alegría por hacer tanto tiempo que no he tenido noticias de Federico.

Yo le escribí a Emilio dándole las gracias por su hermoso regalo en una carta muy pintoresca y alegre con dibujos, pájaros y flores. ¿La recibió?

Me extraña lo que me dice de mandarle mis cosas pues estuvo Hinojosa hace unos días en casa y le di dos dibujos "Desnudos de Mujer" a pluma de los mejores, me dijo que inmediatamente se los mandaría a Emilio. No sé si lo habrá hecho, porque Hinojosa desde que estuvo en París, lo sabe todo y no se puede casi tolerar con las tonterías que hace y dice. Me disgustaría mucho que se hubieran extraviado. Yo me enteraré de esto; los dibujos son algo grande y no sé cómo lo habrá hecho.

Federico, me dices que es bueno Emilio. Ya me lo figuro. Yo le aprecio y lo tengo por algo que hay que querer mucho. Si está contigo, dile que se ponga al teléfono un momento. ¿Palencia? ¡Hola! Oye, Emilio, no vayas a dar el dibujo de Narciso Díaz Escobar, ¿me oyes? que no vayas a dar el dibujo de Narciso Díaz Escobar, pues ya sabes que en España con esas cosas nos haríamos célebres, pero como yo creo que tú ni yo queremos eso, te suplico que lo rompas y yo te haré otros mejores, más artísticos y pornográficos. Porque el que te mandé es una porquería e indigno de mi lápiz, ¿me oyes? Escríbeme, me darías una gran alegría si lo hicieras; hablaré más alto: que me escribas, adiós... que ya me han avisado; falta medio minuto.

Un abrazo adiós aaadiós aaadiiiiós.

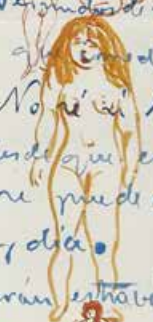
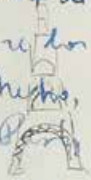
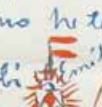
Federico ¿por qué no me escribes?, parece mentira que me hayas olvidado. Recuerdos de Rafael y recibid un fuerte abrazo de vuestro buen amigo.

*Benjamín Palencia*


















Madrid 1926




Perdón por la broma y otras cosas.

Emilio y Federico: cuando he  
recibo vuestra postal con gran alegría por haber tanto  
tiempo que no he tenido noticias de Federico.  
Yo le escribí diciéndole los gracias por  
su hermoso regalo en una tarjeta muy  
pintoresca y alegre con dibujos, flores y  
y flores (La rubia)  
Me extraña lo que me dice de mandarle  
mis cosas pues estábamos  
días en Cuba, y le di dos dibujos "segunda de mujer"  
de primera de los mejores, y me dijo que me los mandara  
muy pronto y los mandó. No sé si lo  
habrá hecho, por que me espera desde que estu-  
vo en París, lo que todo y no se puede casi  
tolerar con las tardanzas que me va y dice.  
Me disgustaría mucho que se hubiera estropeado.  
Yo me interesaré de esto; los dibujos son  
algo grandes y no sé como lo ha  
traído a  
Federico, me dice que está bien Emilio,  
ya me lo agradezco y lo ten



go por algo que hay que hacer 

Si está contigo, dile que se ponga al teléfono  
 un momento. **¿Palencia? ¡Hola!** Oye Emilio, no vayas  
 a dar el dibujo de Nochebuena Dios Escobar ¿me oyes?  
 que me voy a dar el dibujo de Nochebuena  
 Escobar que es un dibujo que es en España con una  
 coneja, me gustan mucho, pero como yo creo que  
 tu me gustas mucho más, te muellos que lo  
 artístico y por eso    
 di es una     
 pero ¿me oyes?  
 Escobar, me dan las    
 lo hicieron,    
 cribras, adios,    
 falta medio minuto.    
 aaaa Dios.    
 Federico por que no me escribas? por que me  
 tira que me voy a   Recuerdos de Pepe  
 el y recibir un beso ahora de nuestra buena  
 amiga 

 **Percho**  **Palencia**   
 Madrid 1925   
 Percho Por la buena  
 y otra cosa



Tarjeta postal de Benjamín Palencia, José Martínez Orozco y Juan Guerrero Ruiz a Federico García Lorca Altea (Alicante), 28 de marzo de 1927 [cat. n.º 60]

Altea, 28 marzo 1927

Cariñosos abrazos.  
Maravilloso, maravilloso.

Benjamín Palencia

Altea, casi como Granada.

José Martínez Orozco

Federico: como Embajador de «Verso y Prosa» he venido a este maravilloso Litoral que Benjamín os llevará a Madrid. ¡Viva el gallo del Defensor!

Juan [Guerrero Ruiz]





(Página anterior)  
Federico García Lorca en el papel  
de Sombra de la representación del  
auto sacramental *La vida es sueño*  
por la compañía La Barraca, 1932.  
Decorados de Benjamín Palencia  
[cat. n.º 61]

La Barraca. Auto sacramental  
*La vida es sueño*. Escena con todos  
los elementos. 1932. Decorados de  
Benjamín Palencia  
[cat. n.º 62]



Representación del auto sacramental  
*La vida es sueño* por La Barraca. 1932.  
Decorados de Benjamín Palencia  
[cat. n.º 63]



La Barraca. Auto sacramental *La vida es sueño*. María del Carmen García Lasgoity en el papel de La Tierra

[cat. n.º 64]







(Página anterior)

Componentes de La Barraca, 1933

Sentados de izqda. a drcha.: personaje desconocido, Federico García Lorca, Eduardo Ugarte, José Obradors, Jacinto Higuera y Diego Tarancón. De pie de izqda. a drcha.: Eduardo Ródenas, María del Carmen García Lasgoity, Carmen Galán, Edmundo Rodríguez Huéscar, Julia Rodríguez Mata, Doña Pilar, Rafael Rodríguez Rapún, persona sin identificar, persona sin identificar y Diego Marín. En la parte sup. de izqda. a drcha.: Modesto Higuera, Ambrosio Fernández Llamazares, Conchita Polo y José García García. Arriba del todo Aurelio Romeo

[cat. n.º 65]

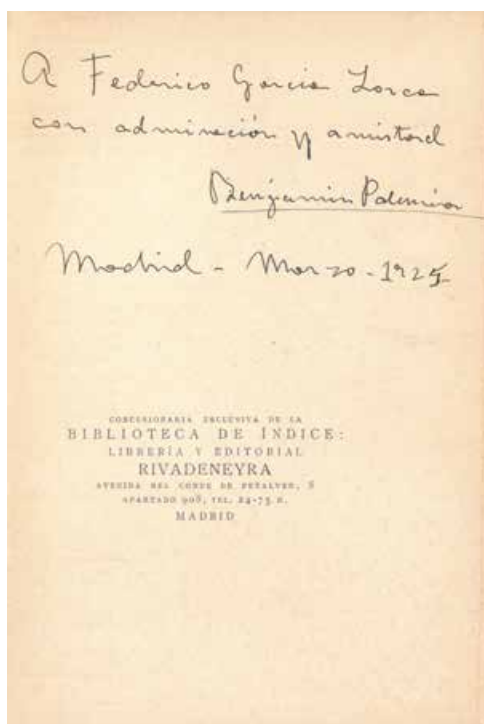
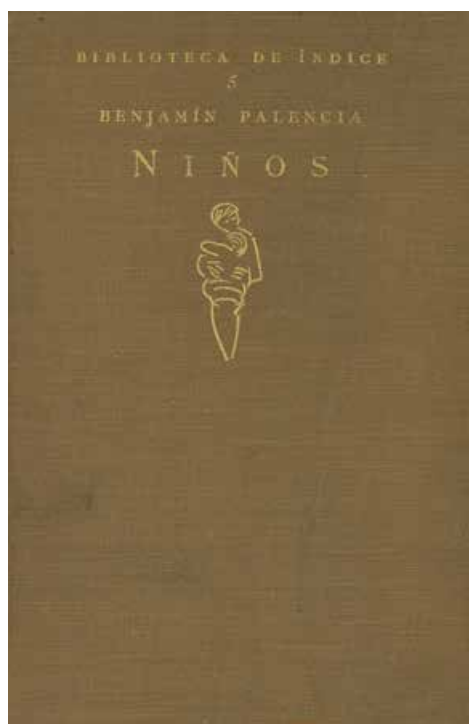
Componentes de La Barraca, febrero-marzo de 1933

De izqda. a drcha. en primer plano: Edmundo Rodríguez Huéscar, Eduardo Ródenas, Jacinto Higuera, Aurelio Romeo y José Obradors. En segundo plano: Doña Pilar, Modesto Higuera, Conchita Polo, Ambrosio Fernández Llamazares, Federico García Lorca, Julia Rodríguez Mata, José García García, Eduardo Ugarte, María del Carmen García Lasgoity, Carmen Galán, José María Moraz, Diego Tarancón, Diego Marín y Rafael Rodríguez Rapún

[cat. n.º 66]

Espectadores de una representación  
de Misiones Pedagógicas. 1933  
Entre los asistentes: Bartolomé Cossío,  
Marqueses de Palomares y al fondo,  
en la escalera, Laura de los Ríos  
[cat. n.º 67]





Benjamín Palencia. *Niños*  
Madrid, Índice, 1923.  
- 1ª ed. - (Biblioteca de Índice ; 5)  
Ejemplar de la col. Fundación FGL con  
dedicatoria autógrafa del autor a Federico  
García Lorca: "A Federico García Lorca con  
admiración y amistad. Madrid, Marzo, 1925."

[cat. n.º 68]



12-13



14

Benjamín Palencia. *Niños*  
Madrid, Índice, 1923.  
- 1º ed. - (Biblioteca de Índice ; 5)  
[cat. n.º 69]

## ENGLISH TEXTS

One of the best-known photographs of Federico García Lorca was taken in Granada and has a deep connection to Benjamín Palencia. It was taken in the summer of 1935. García Lorca posed for the photograph standing in his bedroom in Huerta de San Vicente, in front of a poster for La Barraca, the theatre company that he led which brought classic theatre to the people of Spain's villages in the 1930s. Benjamín Palencia was the creator of that unmistakable poster and logo, with its laughing and weeping masks and its wheel symbolising the company's touring destiny.

However, Benjamín Palencia and Federico García Lorca were not only connected by their splendid collaboration with La Barraca –for which Palencia also did costume and set designs. Rather, the two had been forging an intense friendship since the mid-1920s.

This exhibition explores the friendship and collaboration between Lorca and Palencia, and contributes to a better understanding of Federico's connection to the world of art and the avant-garde, a connection coloured by his involvement with artists such as Manuel Ángeles Ortiz, Dalí, Bergamín, Moreno Villa and Palencia himself. He shared aesthetic concerns with a number of these artists, delving into a Surrealist universe which left its mark on the Spanish artistic avant-garde of the 1920s and 30s.

It is a timely moment to celebrate the two men's creative friendship at the Centro Federico García Lorca. This Centre has, since its opening, attracted all those who admire Federico's poetry and has combined a programme of activities with the duty of preserving and passing on Federico's legacy.

Thanks to this exhibition, Granada is able to make visible the best of its cultural offering and its assets in terms of heritage, contributing to its journey towards being a 2031 European Capital of Culture.

As such I would like to thank the curators, the Centro Federico García Lorca and the president of the Fundación Federico García Lorca for their dedication in making this magnificent exhibition a reality. I hope you will enjoy it.

Luis Salvador  
Mayor of Granada

"We have to really stick together now... and defend ourselves like wild horses against wolves."

"I am overjoyed to greet you from the illuminated overlooks of Granada. This light presses on my temples like a golden handkerchief."

"Yesterday afternoon I came across a place for you to paint. We were in the car. It was a green and grey oak grove on some gentle hills, brick, peach and murky water."

"I am going through one of the worst crises I have ever had. My literary works and my sentimental works are collapsing around me. I don't believe in anyone. I don't like anyone. I dream of a constant dawn, cold as a spikenard, full of cold smells and just feelings. A precise tenderness and an intelligent and harsh light."

Federico García Lorca

Letters from the summer of 1925 from Cortijo de Daimuz, Granada<sup>1</sup>.

These few lines give a clear idea of the nature of the relationship between the two artists, the two people that we are celebrating with this exhibition *The creative friendship. Benjamín Palencia and Federico García Lorca*. The sorrow that looms even in the brightest moments of the letters tells us of the lesser-known side of Lorca, possibly a side he showed few of his friends, a personal and aesthetic kinship.

During the period these letters were written, between 1925 and 1931, there was a clear friendship and admiration for the painter that led Lorca to trust him with his great artistic and political project, the La Barraca theatre company. This is discussed in the excellent texts that follow by Enrique Andrés Ruiz, curator of the exhibition alongside Guillermo de Osma, and Irene García Chacón.

Enrique Andrés writes very accurately and subtly about the complexity of Lorca's poetic language and its connections with Palencia's painting, and of how they were both always in search of "something else". His contribution to curating the exhibition has enriched it further, particularly by focussing on the importance of La Barraca's first trip to Soria and his visit to the Museo Numantino.

Irene García Chacón looks at the visual works, especially Palencia's identification with poetry and the freedom of childhood, which he observes and depicts carefully over that period.

Without Guillermo de Osma, it would have been literally impossible to present *The creative friendship. Benjamín Palencia and Federico García Lorca*. His generosity towards the Fundación and the Centro Federico García

Lorca, as well as his life-long dedication to and exquisite taste in avant-garde art, are visible in these pages and in the exhibition spaces of Granada.

My gratitude to Benjamín Palencia's family, who have opened up their archive to us and offered valuable pieces from the period we are exploring. Thanks also to the Leandro Navarro gallery for loaning us some beautiful works by Palencia that seem to have almost been made jointly with his friend Federico. Our gratitude also goes out to Caixabank for their loyalty and support at all times. Finally, thanks to the Centro Federico García Lorca and the institutions that it is formed of for hosting and disseminating the extraordinary archive that is its main purpose and allows for the development of an ambitious programme of research and events of which this exhibition is a shining example.

Laura García-Lorca de los Ríos  
President  
Fundación Federico García Lorca

## PALENCIA REVISITED: MUSEUMS AND GALLERIES

Guillermo de Osma  
Curator of the Exhibition

It all started with a call. A call from Laura García-Lorca to tell me that the exhibitions programme of the Centro Federico García Lorca had a big gap between June and September, and to ask whether I could think of a project that was easy to organise and, needless to say, which would be appropriate for the Centre.

I don't remember exactly what the date of call was, but the timescale for organising a coherent exhibition was relatively, or rather, very short.

The choice was not difficult. Although the Gallery has an inventory of relative importance, finding enough works by another artist to create the nucleus of a museum exhibition that would cohere with Lorca's universe (in the broadest sense) was not so simple, but it did narrow down the options. With a selection of thirty works on paper by Benjamín Palencia from the 20s and 30s, the decision seemed to be the right one.

They were the years of discovery, for Benjamin, of the new languages of Art Nouveau, of his introduction to Surrealism, of the School of Vallecas –this very personal and earthy strand of Spanish Surrealism– together with Alberto, Maruja Mallo and others of his generation. These were also the years of Palencia's relationship with poetry and with poets. In 1920 he met Juan Ramón Jiménez, who introduced him to this world, and who in 1923 wrote the prologue to and edited his book of drawings entitled *Niños* [*Children*].

Benjamín Palencia's well-furnished library had numerous books with dedications from Juan Ramón and also many of the much younger poets, such as Alberti, Bergamín, Hinojosa, Larrea, Neruda... and Lorca.

Palencia contributed illustrations to many of the "forward-thinking" magazines such *Hélix*, *Horizonte*, *Litoral*, *Mediodía*, *Residencia*, *Ronsel*, *Verso y Prosa*, *Sí* and *Diablo Mundo* as well as the more essayistic ones such as *España* and *Revista de Occidente*.

In 1928 he illustrated José María Hinojosa's book *Orillas de luz*, a volume in which both the poems and Palencia's schematic and lyrical drawings are early-Surrealist in nature. He planned with Neruda the illustrations for a book of poetry that never saw the light of day, but from which many drawings using experimental techniques have survived. He also collaborated with the multi-talented self-taught writer and active anarchist Gil Bel –painted by Barradas– to illustrate a book of previously unpublished poems of which there is a rough draft displayed in the exhibition. He participated with drawings and some

1. Epistolario completo [Complete Letters]  
Edited by Christopher Maurer & Andrew Anderson  
Cátedra, 1997

extraordinary collages, which are fully Surrealist, in Benjamín's almanac *El aviso de escarmentados que acaba y Escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*.

He maintained a close friendship with Lorca, whom he met in 1924. They were brought together by common interests and opinions, as is reflected in their correspondence which is republished in this catalogue and preserved at the Fundación Federico García Lorca. Palencia collaborated artistically with La Barraca –along with many other of the best Spanish avant-garde artists, and was responsible for one of the company's most spectacular productions, of Calderón de la Barca's *auto sacramental, La vida es sueño* [*Life is a Dream*].

Suggestive and informative essays by Irene García Chacón and Enrique Andrés Ruiz explore key aspects of the creative friendship between Palencia and Lorca, discussing Palencia the artist and the development of his relationship with Lorca, among other things. Some of these works formed part of the now historic exhibition "Benjamín Palencia and Surrealism" organised by the Gallery in 1994. The catalogue opened with a magnificent and enlightening text by Maria Luisa Borrás, and ended with an Appendix containing the previously unpublished correspondence between Palencia and Boses, Torres-García, and the letter written to Palencia by André Breton in July 1933, on the occasion of the young artist's visit to Paris before his work was exhibited at the Galerie Pierre.

The exhibition has taken shape following the suggestions of co-curator Enrique Andrés Ruiz, and with key contributions from the Archivo Palencia and the Fundación Federico García Lorca itself.

Beyond the natural joy and pride that I experienced as a gallery owner when Laura shared her intentions with me, the call that triggered this exhibition is also symbolic.

In Spain, galleries do not have the recognition that they have in other countries, despite having come a long way in this respect. We are part of the cultural industries with spaces open to the public free of charge, where artists of all denominations exhibit their work to critics, collectors, and enthusiasts. The distance between galleries and institutions, foundations and cultural centres has got much smaller, and galleries collaborate with them regularly with loans or the exchange of information, but both sides still find it hard to work together on an equal footing in a way that is normal and beneficial for both sides. It is for this reason that I am deeply thankful to Laura for picking up the phone, and to the institution for having taken the important and meaningful initiative of asking a gallery to collaborate. It is true that the Gallery has been developing projects with museums and foundations on an equal footing for many years, but it is also true that we have suffered as a result of the suspicion and distrust that have frustrated many an interesting project.

This is an important step for normalising the relationship between galleries and institutions. We all come out winning, and this collaboration is a magnificent example of that. It is about learning, opening our minds and our eyes. It is about being constructive and improving, as did Benjamín Palencia and Federico García Lorca.

## FRIENDSHIP AND AVANT-GARDE IN BENJAMIN PALENCIA'S SKETCHES

Enrique Andrés Ruiz  
Curator of the Exhibition

The idea that a poet can reflect on the identity of the poet is by no means irrelevant, but sometimes it can be essential: one of the themes of that poetry.

Initially, that idea can take many forms, depending on the time over which it emerged or how long it has coexisted with inner turmoil.

To escape this lack of unity and the frustrations and polyphonies of real life, it may also be the case that the poets use their own verse to compose –ultimately, to invent– a stable personal identity that will be manifested in a creative history that is more or less constant, and a homogenous set of poems; in other words, in a true work of art. Amongst the generations of Spanish poets that I have met, including my contemporaries, the latter has been the most common situation when dealing with what has, for a long time, been unpleasantly known as the economy of the work. At most after a handful of initial attempts, the poet has coined a more or less individual way of writing and singing (we could cautiously refer to this as a style) and once trained in playing their own strings, their body of work grows by accretion, in a practice that is very similar to what Pavese called an "anthology of poetry". The resultant whole may run the risk of repetition, but will most certainly make things easier for academics –and for the poets themselves, particularly those who are willing to turn their poetry into a job.

It has sometimes been said that poets nowadays in this respect are no different to, for instance, the Baroque poets, for whom the use of period conventions makes it genuinely hard to identify the author of a given sonnet or redondilla. However, by way of Romanticism, the truth is that the identity of the poet has nothing to do with those who wrote three or four centuries ago, for the simple reason that the instability of modern subjectivity is not the private preserve of poets, but for all people. The poet, who is just like us, no longer has ways of saying this which have been approved –like a template–, and if they voluntarily subject themselves to tradition, that decision will also be seen as a differentiating particularity, bearing meaning. But the discordance and strangeness of their own voice will configure the environment in which they work.

The modern Spanish poet who went through the most abrupt crises to realise his multiple and unstable subjectivity, as well as the storm that spewed forth and

swallowed up tastes and forms, demanding a response from him, was Federico García Lorca. Although his joy and his tragedy have so often been confused with those of a naive, natural, almost primitive creator, Federico was a self-reflective poet, constantly spurred on by perception –perhaps a dark pulsating perception– that ultimately *we are not the same* (as that sedate continuity of the unitary anthologies might make us think).

He had to redouble his efforts to achieve this awareness that aspires to unity –because it aspires to understanding– over the many times when he was working on very different projects simultaneously. Thus, he was able to perceive that not only are we not the same, but that we are many at the same time. Neo-popularism, Classicism or Neo-classicism alongside the return to order of interwar Europe, with Surrealism coming up from behind, all converged in Lorca at the same time, in a clear awareness that he was not the same poet in all these various styles.

One of his personal and creative crises took place in 1925. The letters he wrote at the time to his friend and painter Benjamín Palencia, published and analysed by Christopher Maurer (*Poesía*, no. 38, 1992), prove this. It was Maurer who brilliantly noted, in his prologue to this publication, this obscure aspect of the relationship between the life and work of modern poets. However, in addition, at around that time we must particularly note a condition that multiplies, as it were, the splinters into which everything has shattered. Federico was always a good friend to painters and painting. “Federico García Lorca, a poet always surrounded by painters”, said Juan Manuel Bonet in the amazing bouquet of visual images with which he contributed to the catalogue for the exhibition *Teoría del duende [Theory of Duende]* (Centro Federico García Lorca, Granada, 2015–2016). Because in the dizzying field of Lorca’s versatility, there was room for theatre, dance, songs and music, but painting was, as we know, a key aspect as the poet was himself a painter and artist, as well as a friend to painters, from his friends of youth in Granada, Manuel Ángeles Ortiz or Ismael González de la Serna, to the teacher from Granada, Hermenegildo Lanz, to the set and costume designers of *La Barraca* (Gaya, Ontañón, Ponce de León, Caballero, Alberto or Luis Castellanos), including the Uruguayan Rafael Barradas, and, of course, Salvador Dalí.

All of the above on the broken subjectivity of the avant-garde poets is also of course true of all artists, particularly painters. They also suffer the discord of their identity, they all abandon or resign or deny who they were and what they did in order to start down new paths down which, I think, they would have liked to have new names. Meanwhile, Benjamín Palencia, as if in one of Federico’s speculative visions, constantly sought out the company of poets (this is pre-war Palencia, although it’s also true of his post-war persona), and he was also an artist with a conflictive identity. Eugenio Carmona very perceptively studied (*El surrealismo en España [Surrealism in Spain]*, MNCARS, 1994) the initial and key bases of his education, just as they were later

embodied by Juan Ramón Jiménez, his relation and tutor Rafael López Egóñez –in whose German or French journals he soon discovered the new paintings of his European contemporaries– and finally, the world of Paris, as well as its observed and studied reflection in a publication as important as *Cahiers d’Art*. It must be said, this is no exception for the time. In fact, a tenet of the avant-garde was to shed light on a new type or species of artist, simultaneously eschewing the more or less artisanal or sector-specific profile that had been part of the tradition. In short, an avant-garde artist is no longer a painter, or sculptor or lithographer, in the sense that these professions had determined the specificity of the languages of each discipline. He would merely be an artist, and the rules of specificity of a language would not concern them, as they were not moved by the excellence of a limited professional dexterity.

The awareness of works and artists through publications (such as the ones Egóñez received), was a feature of the avant-garde and sometimes the true method of production of the work itself, a method that determined the simultaneity and immediacy with which any museum of the present suddenly found itself at the disposal of the artist and their graphic reproductions. This large surface of printed image, the diversity of what was known, forced them to choose, to appropriate what they had seen, where nothing would be alien to them –but not their own either, as occurred when the artist quietly received a lesson from a master or an aesthetic or stylistic environment–.

Federico’s letters to Palencia in 1925 spoke of this crisis: “I am going through one of the worst crises I have ever had. My literary works and my sentimental works are collapsing around me. [...] I dream of a *constant* dawn, cold as a spikenard, full of cold smells and just feelings. A precise tenderness and an intelligent and harsh light.” It was in part an emotional crisis, aroused by being in Dalí’s company, who he had stayed with in Cadaqués in April of that year, and his meeting with Emilio Aladrén. But in part it was aesthetic and creative: Popularism and Symbolism had clashed with the cold Realism, a little like early Morandi, that Dalí had embarked on at the time. A faithful reflection of this can be seen in one of Lorca’s greatest poems, the “Ode to Salvador Dalí”, which he published in *Revista de Occidente* in 1926, an unhinged Classicist piece. However, in both aspects of this single crisis, what was in play was an identity whose unity had been undermined forever, once the apparent naivete of the popular folklorist had been lost.

By this time in 1925, Lorca had signed the Manifesto of the Society of Iberian Artists and attended its inaugural exhibition in the Retiro park in Madrid. The exhibition, like the organisation itself, was a heterogenous group that mixed traditional artists, others who had fitted their traditionalism into new forms, and many other decidedly innovative artists, be they more or less familiar with the French avant-garde. Benjamín Palencia was one of the latter –he had his own exhibition space–, who thanks to the support of his mentor López Egóñez and alongside

him would set out in the second half of the 20s on a series of residences in Paris, coming directly into contact with the artists and their works, particularly with the Spaniards living there.

From that point on, this direct contact made him a fully avant-garde artist, that is, neither a painter nor a sculptor nor a designer – he would turn his hand to the latter in 1926 on Alberti's staging of *La pájara pinta* [*The Game of Forfeits*]–, but instead all and nothing at once, an artist in the general sense as understood by the avant-garde. Palencia, at the time, was artistically close to Bores, for instance, and there was also a realist-magical Palencia, more or less in the line of Franz Roh's 1925 book (the Spanish translation arrived in 1927, but as we have already said, Palencia would have encountered them earlier through photographic reproductions). Thus, he was also an artist whose identity was far from being unitary.

After 1927, and mainly alongside the sculptor Alberto Sánchez, Palencia would forge one of the most suggestive Spanish artistic myths of the 20<sup>th</sup> century, as the Escuela de Vallecas [School of Vallecas] would become known many years later. The dry south of Madrid, the baked white hills like bones, the scratched scab of dry scrubs of the area, would compose a complete aesthetic that aimed to be vernacular, like the popular spirit, and also universal, like the avant-garde. Its most successful products (as well as paintings by Caneja and Luis Castellanos, or Alberti or Miguel Hernández's poetry) were portrayed by Alberto and Palencia a little later, around the 30s. In 1931, for the second SAI exhibition held in San Sebastián by the Ateneo Guipuzcoano, Ernesto Giménez Caballero gave a speech that was later reproduced in his journal, *La Gaceta Literaria*, over two issues, entitled, very much in line with the spirit of Vallecas at the time, "a Spanish Crusoe among his friends the savage Iberians".

Alberto and Palencia went through a lot together in the 20s, but they were very different artists. Palencia was proud of having shown Alberto art in Paris, he felt he was a sophisticated international artist, and his absence of unitary identity was a sign of that condition. Alberto was much more homogenous, to a great degree because he maintained the purity of the naive artist almost intact. Like Federico, Palencia was nevertheless able to simultaneously produce works that looked like they could have come from different artists; cold realism, cave paintings, abstract art, Surrealism...

Federico and Palencia were friends for seven years, from 1925 to 1932 when La Barraca set out on the road (José Corredor-Matheos, his biographer, said that the painter told him so once, about a visit to Granada, staying with Federico, on the occasion of the IV Centenary of the University). But a lot happened during that time. These were the years in which Federico's relationship with painting, and Surrealism, was the closest: these were his years with Dalí, who created the set for *Mariana Pineda*. In 1928, specifically, he aimed to publish a book of sketches and gave his speech at the Ateneo de Granada

on "A Sketch of New Painting" ("... I feel infinite pity for all the old painters who every day, effortlessly, without joy or pain, earn their daily bread by copying and recopying their models [...] I would burn all their paintings and kick them out on the street, to struggle, to the fire of mankind and the passionate love of God").

His only solo exhibition of sketches also took place in 1927, at Galerías Dalmau, in Barcelona, hosted by the poet J.V. Foix, the critic Sebastià Gasch and the rest of *L'Amic de les Arts*: Montanyà, Dalí, Gutiérrez Gili... Those sketches were not yet, in spite of it all, his deepest or most complete or dramatic, which would be produced after this date, but Sebastià Gasch would become his first and best commentator who knew what he was talking about, in Giménez Caballero's *La Gaceta Literaria*, and, of course, in his *L'Amic*, pointing accurately at a possible genealogy: "García Lorca's sketches – Gasch pointed out of the lost innocence – are addressed exclusively towards the pure, the simple, to those who are able to feel without understanding. [...] Visual poetry invented by Jean Cocteau." It was also Sebastià Gasch who replied in *La Gaceta*... to the Classicism that D'Ors sought, with an article entitled "Mother, the barbarians are coming ...". Gasch, along with Manuel Abril in Madrid, was the most up-to-date critic, and they were both fervent instigators of new art. Lorca, by the way, invited Sebastià Gasch, to contribute to his short-lived Granada-based journal, *Gallo*.

In 1932, the two old alumni of Vallecas, Alberto and Palencia, who had gone their separate ways, were brought back together by La Barraca, the popular theatre company that Federico García Lorca had founded, and which should be placed, with Vallecas, amongst the Spanish artistic myths of greatest impact of the 20<sup>th</sup> century and for which both Palencia and Alberto created set and costume designs.

The period in Vallecas and its efforts to create an agrarian and Hispanic version of Surrealism (which he later renounced) were very important to Benjamín Palencia.

This period produced ink sketches – one, held at the Museum of Albacete is exceptional: *Tauromaquia (Tres figuras)* [*Bullfighting: Three Figures*] – which are amongst the most moving and expressive of his works. They are hallucinatory compositions where schematic, primitive figures resist the wind beating across a desolate space, baked by the sun. These fragile elements, stick-figures that evoke Picasso's *The Crucifixion According to Grünewald* – to whom *Cahiers d'Art* had dedicated an homage in 1931 and published some studies in 1927 – form part of the best of Spanish Surrealist heritage.

In fact, in 1931 the Federal Union of Hispanic Students proposed its theatrical project to the minister Marcelino Domingo, and Federico had just returned from New York and Havana, after great theatrical successes, then experiencing in the flesh the artistic turns of fate of the 30s – which were more violent, harsher and more dramatic everywhere – which would place him in the eye of the hurricane. He had been possessed by Surrealism through *Poet in New York*. At the same time, the moon

and the river, the wings of a butterfly, still ring out in his verse. How to be the same person, how to be oneself? La Barraca was promoted by the new minister Fernando de los Ríos, who was a close family friend of Federico and his family, and had supported his entry into the Residencia de Estudiantes and had accompanied him to New York. The spirit of that group of students would spill into reliving the verse and works of the historical tradition that were no more than that in the archives: history and dead matter (just like paintings in museums). It was something that always bothered Lorca: the life of art, the life of imagination, freedom of the forms that the artists should encourage with constant rebellion against the fossilization of history, however prestigious it might be: “*There is no clarity!* –he wrote to Gasch in a 1928 letter– [...] Such a confusion of values! We must stand firm. The truth is only one. The truth is *alive* and now they want to fill everything with the dead and with cork-tree sawdust. A crazy idea is *alive* if it is truthful, the perfect theorem is dead if it is a lie.”

This effort to bring life was carried out by Federico and his colleagues by taking theatre to the most distant villages, to the illiterate (although there were plans to take La Barraca to New York and Paris: “we will take La Barraca to every region of Spain; we will go to Paris, America..., Japan”, Carlos Morla Lynch explains that Federico told him one night). Benjamín Palencia designed their logo and the poster where a theatrical mask is superimposed on a cartwheel. All that was left was to decide where to go.

There is a wonderful photograph, from 22 May 1932, where, by the ruins of Numancia in Soria, we see Federico –his eyes wide-open, staring at the camera– accompanied by the minister De los Ríos and his wife, Gloria Giner, together with other politicians and members of the team, Corpus Braga for instance, and also intellectuals from Soria, such as Blas Taracena, director of the Numantia Museum (who after the war would run the National Archaeological Museum); José Tudela (friend of Ortega: “Tudela returns to La Mesta”, in *El Espectador*); Mariano Granados, a poet and magistrate in the Republic’s courts, or the young art historian Juan Antonio Gaya Nuño. The minister had wanted to visit the birthplace of the philosopher Julián Sanz del Río, master of the institutionalists, and homage him there and then, in Torrearévalo. It is quite possible that during that trip, where the ministerial team also visited Burgo de Osma, San Leonardo and Soria, and gazed upon the extraordinary Celtiberian ceramics held at the Numantia Museum, that La Barraca’s first tour was planned for those same villages and the provincial capital, Soria. Or it had already been decided and it was all about seeing the social and material conditions of the route. At San Leonardo, the committee had been welcomed with performances of popular theatre and traditional dance, that were a good justification for La Barraca choosing that first route two months later.

The point is that on 10 July 1932, the buses and trucks that were carrying the artistic accoutrements and the

thirty members of the company arrived at Burgo de Osma and played Cervantes’ *Interludes* for the first time, with a set and costume design by Ramón Gaya. The details of the Soria expedition of La Barraca are imprecise (local researchers have added detail from the press at the time, carried out by José María Martínez Laseca and Juan Antonio Gómez Barrera, author of a monumental biography of Taracena). That’s why we know that in the following days La Barraca performed at San Leonardo and Vinuesa, arriving at Soria on 13 July. The weather was, however, very cold and the performance, due to take place outdoors, had to take shelter in the Teatro Principal. They played the first act of the *Auto Sacramental of La vida es sueño* [*Life is a Dream*] on 15 July in Soria, with set and costume by Benjamín Palencia: a dark, space scene against which Federico appeared overwhelmingly as the figure of the Night, with a dance of stars and planets that preceded Creation. It was a success. On Saturday 16, in Almazán, it was pouring with rain. The minister, slaving away on the Catalan statutes at that time, had returned to accompany the artists. Dámaso Alonso described the performance, amazed by the audience’s patience, enduring the rain without moving. Luis Sáenz de la Calzada described *La vida es sueño* with Palencia’s set and costume: “The four elements came out: Water, Air, Earth and Fire, fighting over a laurel crown. Calderón imagined the Earth coming out of its sphere riding a lion, Fire upon a salamander, Water riding a dolphin and Air upon an eagle [...]. And the backdrop was chaos. However, Benjamín Palencia had drawn a great backcloth, with lateral openings, all in tones of grey, blue and white, where you could almost hear the music of the spheres; the music of the spheres or the whisper of the motionless wind”. (*La Barraca, teatro universitario*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998). However, there were also plenty of incidents and accidents on that first tour of La Barraca. After the performances in Ágreda and the return to Soria on 15 July, it was decided with almost no time to communicate it, to move the performance of *La vida es sueño* to the apse of the Templar monastery of San Juan de Duero that same night. Mari Carmen García Lasgoity’s testimony, an actress and generally responsible for what today we would call production, described the altercations as the work of “some pseudo-student rich kids, who like to walk along the Paseo de la Castellana, destroying the new cultural work created by don Fernando de los Ríos.” The fact is that the disorder was sparked firstly by disorganisation, which annoyed the audience; it was then encouraged by political intentions. The stage was taken. Taracena and Tudela tried to convince Federico to cancel the performance –organisation wasn’t his forte–. The lights went out, the police had to get involved, and finally the actors and technicians were able to get away. On the way back to Madrid, near Medinaceli, one of the vehicles overturned; it seems that the actor González Quijano was injured quite seriously. Mari Carmen García Lasgoity, who had

played Earth in *La vida es sueño*, remembered a *copla* that the group members sang on the bus:

Al coche de La Barraca  
nunca le falta una pena.  
Ya se le rompe el cristal,  
ya se le funde una biela.

[The La Barraca car  
is always suffering.  
Either a window breaks,  
or a connecting rod blows out.]

Imagination flies, and story-telling is tempting. However, the truth is that the first figures evoking the Celtiberian ceramics held at the Numantia Museum, in Soria, are earlier in Palencia's works –if we accept his dating of them, which is not as clear as it seems–, to La Barraca's journey, even prior to Federico's trip with Fernando de los Ríos a few months before. However, did Federico discuss those ceramics with Palencia? Did he do some sketches, or take a leaflet, a present from the museum director that he could have shown his painter friend, after he signed the museum Guest Book, as we can confirm? Did Palencia even visit the Numantia Museum in Soria with La Barraca in July 1932? Was he ever in the presence of the expressive, bewitching ceramics, that had inspired so many sketches? Or was it enough to have seen and copied the ones in the Blas Taracena book, the director of the museum in Soria, in his own book: *La cerámica ibérica de Numancia* [*The Iberian Ceramics of Numantia*], Samarán y Compañía, Madrid, 1924, his doctoral thesis)? We have no idea. We only know that one of these hypotheses is true. The book is in Palencia's library, that's for sure, and it shows all the signs of having been regularly perused –the most compelling clue that he encountered these fascinating images–. Picasso, on the other hand, had set aside a room in his *imaginary museum* to Iberian sculpture many years earlier (today, writing these pages, the Centro Botín in Santander is opening the exhibition *Picasso Íbero*, focussing on the amalgam of influence in his works, on other primitivisms, a visit to an Iberian exhibition at the Louvre in 1906). There is also a Picasso closer to Surrealism and Bataille, paid homage to in *Minotaure*; a Picasso whose studies in 1927 for *The Crucifixion* (some bearing human heads in profile and front-facing horses, like the Numantine artists) were the subject of a report in *Cahiers d'Art*; *Cahiers*, that in the first years of the 30s was showing a keen interest in archaic art, other cultures, latitudes and forms: doubtless one of the most nourishing elements for the artistic productivity of Palencia's Surrealist and Primitivist phase, together with the bone and fossil figures by Picasso at the end of the 20s –the “Boisgeloup” Picasso–, shapes sculpted by the wind, by the sun and the plains and the sea. For all these reasons, Federico's direction of La Barraca and the primitivism of signs that Benjamín Palencia was

working with from the 1930s onwards (his library also included Obermaier's book and the Marquis of Vega del Sella on Asturian cave painting; we know he was familiar with digs in Murcia and Valencia) met during an episode of the Spanish avant-garde where aesthetic myths seem to have taken form.

There are sketches by Palencia –including that wonderful one in the Albacete Museum– where the appropriation of some element of Numantine ceramic decoration is literal, particularly a bull mask, which has often been described, or the great imposing head of an animal prepared for the sacrifice that decorates a jar –the archaeologist Taracena copied these images beautifully and faithfully–. Some bear the frontal torsos and heads and legs in profile as can be seen in the vases decorated with figures of warriors or characters in ceremonial scenes (the so-called “Vase of the Warriors” or the “Vase of the Taming”). There are still others –such as some paintings by Palencia himself from the time– with fishes or birds which have no doubt been transferred from a Numantine cup or vase.

Meanwhile, Numantia was a literary and political myth and had been since Regenerationist times. It would become so again to symbolise Republican resistance. In 1937 there were two theatrical *Numantias* –both adaptations of Cervantes' play– which were quite significant, one in Paris and staged by Jean-Louis Barrault; André Masson designed an overwhelming set that was very sombre, very much following Artaud's ideas for the stage; Carpentier composed the music. And another in Madrid, by Alberti and María Teresa León, with a set by Santiago Ontañón, also from Vallecas and a member of La Barraca, at the Teatro de la Zarzuela.

The avant-garde poet and painter goes through phases, languages, forms and voices, never fully appropriating any, but all are briefly fertile to channel their desire for expression. Before Barthes or Foucault, it seems they also feel that personal identity is a myth. That the word “I” is approximate, its apparent unitary solidness has no parallel in a changing and diverse reality in any known language. Forms are not fixed in the constant unfolding of creation, where the flow of life belongs to the creative aspiration of the artist or the poet. “To reach out to be what one is”, as Nietzsche said, now more than ever is a difficult objective to fulfil, not just in poetry, but in life.

Madrid, May 2021

# BENJAMÍN PALENCIA: THE ARTIST WHO DIDN'T WANT TO KNOW HOW TO DRAW

Irene García Chacón

In the opening pages of *Los nuevos artistas españoles* [*New Spanish Artists*], an essay on aesthetics by Benjamín Palencia (1894-1980) published by Plutarco in 1932 and dated deliberately by its author in December 1931, the painter makes the following declaration:

I don't know how to draw; I don't want to know, and that's why I do what I feel like, without bearing in mind what others call knowing how to draw. I interpret poetically, scratching the paper with my dreams and sensations, like a child who does not know how to draw, but their scrawled images are loaded with sensitivity and poetry<sup>1</sup>.

The confession is striking since, as Fernando Castro Flórez has rightly pointed out, it comes from a magnificent artist<sup>2</sup>. Both the quality and quantity of his production on paper shows that sketching was essential to Palencia's aesthetic ideas. Proof of this fact is not only the number of surviving works and the interest the artist from Barrax showed for the preservation of his sketches, but also the testimonies of his colleagues in 1920s and 30s Madrid. Rafael Alberti, who was drawn by Palencia in 1926 and did a poetry reading to support the painter's first solo exhibition, which took place in October 1918 at the Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid<sup>3</sup>, noted in his memoirs, *La arboleda perdida* [*The Lost Grove*] (1959), that he "produced thousands" of sketches and circulated them:

When he showed his sketches [...] he literally wallpapered the workshop floor, so that the visitor only had a tiny space for their feet, making all movement impossible. The series were interminable. He had just toured Extremadura, sketching every shepherd and child within range of his pencil<sup>4</sup>.

Palencia's interest in drawing was also evident in the significant presence he grants it in his aesthetic theories in *Los nuevos artistas españoles*. For this reason, the artist's statement where he says that he does not know and does not want to know how to draw, is more intentional than naive. The question we must therefore ask ourselves is why he made this warning, and what this artistic justification and rebellious attitude reveals. What could have led Palencia to write this and what does it mean in his personal universe and in the creative world of the time that he wrote it?

As one of the creators of "Arte Nuevo" [New Art]<sup>5</sup> Palencia had to make way for himself in a context that involved many difficulties related to the dominant artistic system: academicism and the established canon; the established pathways to obtaining visibility and consolidating oneself in the cultural field; officialdom and the generalised absence of institutional support; the absence of an audience and a market<sup>6</sup>. Like other fellow professionals, the painter had to face incomprehension and the critics. For instance, although he participated in the first collective exhibition of the Society of Iberian Artists with some oil and pastel paintings, which was held at the Palacio de Exposiciones in the Retiro park in Madrid in 1925, it generated as many enthusiastic reviews by intellectuals like Juan de la Encina or in allied cultural publications like *Alfar*, as it did attacks and scorn in publications that reached a greater number of readers. In his work on the Society of Iberian Artists, Javier Pérez Segura has studied the great deal of mockery which the exhibition attracted. In his opinion, the graphic magazine *Buen Humor* produced two extensive reports which were "a systematic attack on what it understood as harmful to the correct artistic education of the Spanish public". The selection of works present in the exhibition –Palencia had contributed *Paisaje* [*Landscape*]– was accompanied by texts that aimed to ridicule the proposals. In other words, *Buen Humor* was mocking those who in their view were mocking the audience<sup>7</sup>.

The negative comments at times even came from people who were more familiar and were very aware of the artistic situation of the time. In one well-known letter from Palencia to his friend the poet Federico García Lorca, who was very interested in the visual arts of his time and had been one of the signatories of the Society of Iberian Artists, the artist explains in a mixture of amusement and annoyance, that the exhibition had generated a great scandal due to a lecture given by the painter Gabriel García Maroto. In it, he had slammed them, "the modern lot", considering them "rich kids" who simply took "the magazine *L'Esprit Nouveau*" and copied it "whole", as it was not "possible to make new art without leaving Madrid"<sup>8</sup>.

It was in fact a few months later that Palencia had encountered French publications like *L'Esprit Nouveau* thanks to his benefactor's library, the engineer Rafael López Egóñez, having moved to Paris where he took drawing classes at the innovative Académie de la Grande Chaumière and which he visited many times<sup>9</sup>. During those years, drawing was a kind of experiment to do with capturing the world and aesthetic development. Palencia sketched whilst he perceived and perceived whilst he sketched, such that the paper was an extension of his hand, but also of his thought. In later statements on different key aspects that influenced him over that period of intense learning, it was frequent for the sketch to wander, be it subtly and silently, like an essential branch of his own presence. When explaining the importance of this state in an interview given to Quico Rivas in 1980, he said: "I could see it all: the Russians

entering Paris, the parties at the Chatelet, the great ballets... I met Diaghilev, Nijinsky, Massine, Pavlova... They allowed me to go onstage and draw during the rehearsals"<sup>10</sup>.

His experiences in Paris are visible in his aforementioned first solo exhibition where, in addition to oil paintings, as advertised on the cover of the catalogue, he presented many sketches. Paloma Esteban has highlighted the importance of Palencia's sketch production giving them a marked independence, and points out that although this exhibition generated much praise amongst specialised critics, it was not understood by the general public, who even expressed their disappointment by throwing the catalogues in his face, according to his own memoirs<sup>11</sup>.

For all of the aforementioned reasons, aware that his works could challenge the established rules and the viewer's gaze, Palencia felt the need to not only explain himself, but to justify his aesthetic output. For an artist like him, believing in "all the poetic lies" but not accepting "bearded reality", to express in writing that he could not draw was a way of explaining what aspect such as verisimilitude or preciosity were not of his interest and had nothing to do with artistic technique or ability, however much they were praised solemnly by many art critics. Thus, his aesthetic statement expressed that he preferred "savages and children" to "slaves and miserly imitators of reality"<sup>12</sup>. In this sense, Palencia, just like had often happened before with the main artists of the international avant-garde<sup>13</sup>, defends the creative freedom of a child facing the blank paper, which allows him to go beyond the dominant academic norms to interpret the world from a unique and personal perspective<sup>14</sup>. Thus, in his poetic manifesto, Palencia shows that he had learned to unlearn in order to do "what I want" with his sketches.

These two very concepts, childhood and freedom, had been associated a few years earlier when the poet Juan Ramón Jiménez composed a text for *Niños* (1923), a book of sketches by Palencia. Speaking of the illustrations, the poet explained that the painter –"virtually a child too"– possessed "the first profound virtue of the artist: sensuality –a way of doing things that one enjoys, doing whatever one feels like, which is what the perfect artists that are children actually do, to the point of crying, kicking and hitting [...]"<sup>15</sup>.

The importance that the meeting with the poet had for Palencia has been extensively studied. For the young artist, trying to establish himself, the support of someone visible and influential in the cultural field was very important<sup>16</sup>. Juan Ramón Jiménez not only praised Palencia in his prologue (the sketches do not illustrate the text in the book, rather the contrary, the *paratext* is made up of the written lines that hoped to give authority to the sketches), but also made it possible to publish it in *Índice*, the poet's own publication project which was described as a "Library in Definition and Concord". Likewise, he promoted a preview of the book-album in the magazine *España*<sup>17</sup>. Issue 395 reproduced four of the

illustrations. The final one was an image of two children, their backs turned, created by sinuous lines that interlink both bodies, the original of which can be seen in the exhibition curated by the Gallery Guillermo de Osmá together with the Fundación and the Centro Federico García Lorca, which this catalogue is a companion to [cat. no. 5]. Below, the reader can find some verses by Jorge Guillén, who at Juan Ramón's request had published in the magazine *Índice*.

According to a 1923 letter, where he informs the author of *Cántico* (1928) that "Benjamín Palencia must have sent you his *Niños*", we know that the author of *Eternidades* (1918) made efforts to promote the young artist's work at the same as he put him in touch with other agents in the cultural field. In January 1924, Guillén replied to the painter's shipment, confirming he had received the book and pleased that he was "coexisting in friendship with Juan Ramón". Likewise, he told him that he could count on him as a friend whilst also stating:

The appearance of your name and your creatures has been a sudden discovery for me, they are so admirably fine, so agile, so penetrating and gifted with such movement: there is a musical achievement to them which is so accurate, so certain, that together with their effortlessness, leaves me confused<sup>18</sup>.

This "gift of movement" allowed Palencia's children to run around the book and invade the reader-viewer's gaze. The cloth binding and fine, simple and elegant typeset of the copies gave the album a slight severity that contrasted with those malleable and playful children. Illustrations number 12, 42 and 44 of the book correspond to the originals gathered in this exhibition [cat. no. 3, 4 and 5 respectively]. The three images are small and are working pieces (four lines frame them and in the bottom right corner we can glimpse a red cross, a possible vestige of its selection), but the pencil gathers its own strength to show, with much greater firmness than in the publication, the full delicacy of the childlike universe that is full of details made up of lines and scratches.

The illustrations of *Niños*, where we find a wonderful image of a mother with her back to the viewer while she holds a baby in her arms, resemble the sketches that Palencia created for his friend García Lorca in a letter dated August 1925, this time inked<sup>19</sup> [cat. no. 55]. Lorca knew Palencia's books, because a few months earlier he had been given an autographed copy which reads "with admiration and friendship" and formed part of his library<sup>20</sup> [cat. no. 68] and which can be seen in this exhibition which, not for nothing, is entitled *The Creative Friendship. Benjamín Palencia and Federico García Lorca*. Interest in the figure and in popular characters was already present in prior compositions –as historians have warned us, we should be cautious of Palencia's dating as he signed (or resigned) and dated many of his works much later–. *Figura en un café* [Figure at a

café] [cat. no. 1] depicts a man with a Cordovan hat who rests his right arm on a chair and his left on one of those café tables from the time that were a place to be, a space for meetings and disagreement, like spheres at which to debate and also draw. A quick glance reveals that Palencia represents a man in profile who has two profiles. This is a masterful way of playing with the shadow and watercolour to add depth and confuse the viewer who the figure never looks at.

The *Farolero* [*Lamp-Lighter*] [cat. no. 2], on the other hand, poses and addresses us, in a much flatter composition which gains some perspective thanks to the subtlety that prevents the blue stain of the character's dress to completely fill the elbow. The disinterest with which he creates the shoes, which are isolated and in a completely artificial position, contrasts with the movements introduced by the black strands of the sash. With nothing more, or less, than a pencil and paper, he composed *Desnudo femenino recostado* [*Reclining Female Nude*] [cat. no. 8], where the arabesque takes over a figure of rounded forms. The sketch connects with those from *Niños* and, above all, the one named *nuevo clasicismo o retorno al orden* [*new Classicism or the return to order*]. Eugenio Carmona, who has lucidly studied this aspect in the visual arts of the time in various works, insists that the connection this leaning could have had with Juan Ramón Jiménez's aesthetic tenets, as the poet, amongst other things, promoted in his publications forms "*alla ingresca* attuned to the sort of sketch with which Picasso, during the First World War, had indicated the exit point for the new visual attitude; a drawing *alla ingresca*, therefore, which was then as much as saying a classic drawing *alla picassiana*"<sup>21</sup>. In this work, Palencia manages to suppress the superfluous, stripping bare very measured and limited lines to draw as much as possible out of them. Although it has a classic air, the drawing is compellingly modern. In this sense, and as Carmona reminds us, the years around 1927 which became an emblem of the time, to create works aligned with modernity, meant to work with this *neoclassicism* or that *return to order*<sup>22</sup>.

Beyond the moment in which he created it, Palencia not only included the date of composition but also the location: Paris. This information, whilst not unique –for various reasons he added the location in other sketches in this exhibition [cat. no. 2 and 12]–, it was absolutely intentional, a declaration of intent. It was a way of showing what he had learnt in his Parisian phase and his relationship with the poetics promoted by the publication *Cahiers d'Art*. It is worth remembering that whilst in the French capital, the painter had bought two postcards from García Lorca, one with the image of the painting *The Valpinçon Bather* (1808) by Ingres and another with the sculpture known as *Chancellor Nakhti* (1963-1862 BC), a statue from Egyptian art –both pieces in the Louvre–. On the former, he had noted to his recipient that he had seen much modern painting, becoming particularly interested in "Picasso, Matisse, Derain and Braque". On the second, dated the last day

of 1925 and written once in Spain, he remarked that he was absorbed with "art things" and that "after seeing so many and such good things", Madrid made him feel "a sadness" that he did not know if he could stand<sup>23</sup>. Nevertheless, the later works compiled in this exhibition are not, generally, instilled with that sadness Palencia feared he would feel. His language and forms are completely different to those we have already discussed, the artists creates joyful images of figures dancing [cat. no. 9] or playing musical instruments [cat. no. 24], architectures composed of elements that resemble construction toys [cat. no. 10], circus scenes [cat. no. 13] or women raising their arms [cat. no. 15] and running [cat. no. 20]. According to his aesthetic testimony, Palencia possessed "a vein full of childlike joy and purity" that allowed him to "greatly enjoy the things in the world"<sup>24</sup>. Like a child, Palencia did not care about getting dirty; if anything he exploits the stain, the scratch or the colour of these works with great technical prowess.

The delicate stains of these inked drawings, in gouache or watercolour, create their own forms and independent universes within the same compositions. In this sense, Maria Lluïsa Borràs has pointed out that Palencia employed the "technique of automatism of signage" for his 1930 drawings which depict free beings. Although, as the art historian states, the painter was not "an orthodox or pragmatic Surrealist", some of the works in this exhibition display sombre aspects related to the movement<sup>25</sup>. This is an apparently playful universe where there are enigmatic spaces full of ambiguous characters. The tongue from childish mockery can cut when it is sharp as a sword [cat. no. 16], the palette of the traditional wooden toy in which some hens peck for food becomes a disquieting device observed by a thin straw figure [cat. no. 18], nature comes to life whilst it is at the same time paralysed [cat. no. 19] and any body can be monstrous [cat. no. 21].

In some of the works, as in Palencia's own universe, the so-called School of Vallecas was essential. One sketch, like an homage to the fate of the "Vallecan poetics", which was saved from fire and has continued to transform after its creation, is signed and dated twice. Wisely, the place has also been mentioned: Vallecas [cat. no. 12]. As has been studied, Palencia composed works in the environment of the Vallecas arts from 1930 to 1934<sup>26</sup>. According to Jaime Brihuega, the School of Vallecas, which moved "the centre of gravity from the object to the subject, to the very aesthetic experience of reality", was able to build "a set of instruments and forms that was complex and mature through which a kind of lyrical Surrealism is transfigured. Untarnished in the very anthropological selfhood"<sup>27</sup>. The relationship with the earth, wood, plants, microorganisms, in other words, the rural, is clear in this sketch where the threadlike dominates the sheet. It is a work that spills over with poetry, measured and personal Surrealism, but Surrealism nonetheless. In fact, the image present in the central right area of a field framed with tilled furrows, with a perspective from above –thus turning the viewer

into a bird who flies over the scene–, is reminiscent of the desolation of Dalí's *La miel es más dulce que la sangre* [*Honey is Sweeter than Blood*] (1927), where needles or pins –pins or nails in Palencia's case– are repeatedly drawn out<sup>28</sup>.

As many of the works gathered in this exhibition show, Palencia's poetics on paper have space for the biomorphic and the sign. The threads of ink are the struts to build two figures who move freely and rhythmically [cat. no. 14]. Here, Palencia leans towards schematism, reducing the strokes to emphasise expressiveness. The drawing is related to other works of the time, such as, for instance, the oil painting *Signos rítmicos or Figuras* [*Rhythmic Signs or Figures*] (1931) or the image that illustrates the cover of the oft-cited *Los nuevos artistas españoles*. These creations, where the essential and the tactile prevail, have been understood as expressing Palencia's interest in prehistoric art [cat. no. 11]<sup>29</sup>. Palencia used those walks around Vallecas and Toledo alongside the sculptor Alberto Sánchez to introduce new perspectives that would ultimately modify our artistic vision. They would see the city from the top of the Almodóvar hill, which they called Witness, and observe nature close-up to change their perspective. Ours too. Not for nothing, in the well-known fragment of "On the School of Vallecas" collected in *Palabras de un escultor* [*Words of a Sculptor*] (1975), Alberto would reminisce that they would put their "heads between their legs" to see "how the vision of the landscape transformed" and thus discover "the routine of the eyes, because the posture completely changed our vision"<sup>30</sup>. Thus, like children with no preconceived notions which Palencia praised in his texts, as we have seen, both artists needed to look at things without taking them for granted. Connecting with the earth, touching it and getting dirty, making experiential creations, did not prevent later sketches by Palencia depicting the grace of fine, geometric and precise strokes, that seek mimesis to paradoxically create disquieting spaces that give a sensation of unreality [cat. no. 27]. As is well known, in October 1933 the artist presented work in the Exhibition of the Constructive Art Group promoted by the painter Joaquín Torres-García<sup>31</sup>. As Eugenio Carmona has reflected, Palencia's interest in geometry led him to revisit Renaissance painting and the concept of proportion from the optics of modern artists like Cézanne, Picasso, Gris or Braque, as well as creating works where, in his opinion, the perspectives acquired "a metaphysical air" and spaces seemed "to have no atmosphere"<sup>32</sup>. Stairs, branches, plants and musical instruments are static and motionless before the viewer. This enigmatic air of a frozen time, hanging like a cloth, is also present in a sketch in a notebook that accompanies the poem "Provocación" ["Provocation"] by the writer Gil Bel [cat. no. 26] and a small collage [cat. no. 28]. As we can see, Palencia uses "poor" materials (perhaps better to say materials not exclusive to the art world, which rather form part of daily life) which he makes the most of. Following that children's game in which you use your

hands –the true material that Palencia praises together with thought–, the artist uses rock, paper and scissors to create compositions that aim to awaken our senses. If Palencia was interested in the experiential aspects of art, it cannot surprise us that he should want to give life to a material as organic as paper by means of his theatrical collaborations. Although he had worked on plays before –he worked on the set and costume for *La pájara pinta* (*Guirigay lírico-bufo-bailable*) [*The Game of Forfeits*] (1926), an unfinished piece by Alberti which he asked about in a beautiful letter full of illustrations of masks, puppets and the main characters<sup>33</sup>–, his most significant works were related to the La Barraca project, a university theatre group created during the Second Republic of which García Lorca was the codirector and with which Palencia collaborated as a visual artist. As well as creating the logo [cat. no. 40 and 41], which was used on the blue overalls which the company members wore, and the poster, the painter also created the costume and set for *La vida es sueño* [*Life is a Dream*] (1635), an *auto sacramental* by Calderón de la Barca which was performed under Lorca's direction. For David Rodríguez-Solás, the staging would have been essential to contributing to the reception of a textually complex play that was performed before a popular audience<sup>34</sup>. Fortunately, visual material of the performance has survived, where we can appreciate Palencia's work. The images show a very large backcloth on which hangs a constellation of stars and geometric elements that spread onto some of the costumes. The cloth and set must have been very impressive. For this reason, the painter Luis Sáenz de la Calzada, when writing about his time with the company, remembers that the stage was the same size as the backcloth and that both were held up by a cable<sup>35</sup>. Likewise, we have a series of costume designs, dated 1932, some of which are presented in this exhibition. The sketches of El Albedrío [Free Will], El Aire [Air], El León [Lion], El Águila [Eagle] and El Delfín [Dolphin] combine shapes and colours that aim to connect with the audience by means of a quick characterisation whilst at the same time triggering a sensory suggestion [cat. no. 43-48]. Of these sketches, the one named "PERSONAJE 'EL AIRE'" [CHARACTER 'AIR'] [cat. no. 45] is particularly interesting. The play begins with an argument between the four elements. Air, silver, slim and ethereal, is made up of multiple vertical lines that create the idea of ascension and directs its gaze upwards, towards a sky that it should move around freely. Another fragment of *Los nuevos artistas españoles* is worth quoting here, where Palencia said:

SOUND, SMELLS,  
TOUCH, WIND.

These four powerful elements awaken my sense of artistic existence.

That's why I paint the senses and never the eyes; the reality of the eyes is very repetitive; the spirit never sees things the same way twice<sup>36</sup>.

The wind –an unassailable element which can be felt– had an aesthetic presence in Palencia's conception and the character of Air was its embodiment. From this perspective, two sketches stand out in their splendid modernity: *Sentido. Tocar y Sentido. Oír* [*Sensing. Touch and Sense. Hearing.*] [cat. no. 49 and 50]. The identification of hearing is done by means of the depiction of its organ, two ears, but it is important to indicate where he places them: they occupy the whole head and chest. As Palencia stated both in the previously cited fragment and in the sketch itself, reason and feeling form part of the aesthetic experience. Thus, touch, with the usual image of the hand, also takes up the whole head and chest of the figure. It is impossible not to notice, in this case, that in the palm of the hand there is a face. To underscore its importance, the eyes that look at the viewer are framed in a rectangle. Sight, mind and hand are all therefore working in the same direction. We should remember that, in his intention to create works for the senses, Palencia had been conclusive: "The hand cannot be left alone in the exclusive service of the eyes; this is immoral of the artist; it is a deceit"<sup>37</sup>.

Let us conclude this text as we began, with drawings and children. As we have seen, these were two important aspects of Palencia's work who, in his post-Civil War works, continued to use paper to portray childhood [cat. no. 29 and 30]. The sketch and the childlike, issues considered to be minor in the canon established by most traditional historiography, possess a transcendental seriousness that allows us to position ourselves and travel through Palencia's playful works.

In a review published in *La Voz* on an exhibition of the artist's paintings and sketches, the art critic Juan de la Encina establishes a fictitious and didactic dialogue to position himself regarding this "new artist", this "talented artist". It is worth pausing on a moment of this fun dialogue, where one speaker says: "–I tell you again, art is play. And if the present-day artist doesn't play, then what can they do?"<sup>38</sup>.

Looking at the works collected in this exhibition, there is no doubt that in order to create new and transgressive works, the painter played masterfully with tools like ink, pencil, watercolour or gouache. Nevertheless, we should not be misdirected by this. Palencia's artistic game on paper had aims and consequences. In an exhibition of his sketches, Gerardo Diego noted that Palencia had "spent a lifetime having fun with the strictest and most serious work"<sup>39</sup>. Thus, between work and play, the artists' game was not innocent, it had to be taken seriously as it involved a definitive transformative power.

Let no one say we were not warned. Palencia himself, with whose words we conclude, told us in his sketches and words: "I play at poetry because it is the most dangerous game, where there is no cheating or reason, it cannot be caught"<sup>40</sup>. The works in this exhibition demonstrate that the artist, who was proud to employ childlike freedom of creation instead of the conventions, inhabited these contrasts and also sought sensuality in geometry.

1. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, Madrid, Plutarco, 1932, p. 8.

2. Castro Flórez, Fernando, *Benjamín Palencia en la colección Ruiz Nicolí*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, p. 23.

3. Both the invitation to Alberti's poetry reading, which took place on 24 October, and the invitation to the reading by José Bergamín, who also supported Palencia's exhibition, are reproduced in the pioneering study by Corredor-Matheos, José, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 51.

4. Alberti, Rafael, *La arboleda perdida. Libro I y II de Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 239.

5. Eugenio Carmona, one of the stalwarts in the formulation of "New Art", who has studied and given visibility to this historiographic denomination, explains that "Benjamín Palencia understood 'New Art' as it had been understood by Ortega, Moreno Villa, Guillermo de Torre, Manuel Abril, Maruja Mallo and so many others: the connection of art created within Spain with the European avant-garde and Modern Movement. The expression had emerged from a desire to integrate a variety of 'isms' and trends to which they sought to find the common cause of similar aesthetic impulses", Carmona, Eugenio, "Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el 'Arte Nuevo' (1919-1936)", in *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*, [Valencia], Bancaja, 1994 [cat. exp.], p. 41.

6. In his pioneering work, Jaime Brihuega had already noted this fact that encouraged an aesthetic production of a "non-critical nature", Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 118-119.

7. Palencia's work was accompanied by the following text: "The things you can see in this world! This landscape is drawn from the nature of Extremadura and it turns out the landscape is by Palencia", Pérez Segura, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, doctoral thesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 216-218 and 1046.

8. [Madrid, summer 1925?], catalogue number COA-762, Archivo Federico García Lorca (from hereon in AFGL)-Centro Federico García Lorca, published and dated in Maurer, Christopher, "Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca", *Poesía*, no. 38, 1992, pp. 282-283. In a later study, Maurer indicated that a summary of Maroto's speech, that took place on 25 June 1925, was published in *El Sol*, Maurer, Christopher, "¡Ay, Maroto! Noticias de una amistad", in *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*, [Toledo], Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha [cat. exp.], 1999, pp. 34 y 38. The summary indicates that Maroto disagreed with "today's extremely marked tendency to make art the subject of theories and formulas", *El Sol*, 26/VI/1925, p. 4.

9. Esteban, Paloma, "Benjamín Palencia, partícipe del Arte Nuevo", in *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*, [Valencia], Bancaja, 1994 [cat. exp.], p. 15 and Corredor-Matheos, José, "Benjamín Palencia: esbozo biográfico", in *ibidem*, pp. 194-195. Ramón Palencia has documented that the painter was in Paris in 1925, in 1930 and in 1933.

10. Rivas, Francisco, "El arte no se muere; se para a veces". Últimas declaraciones del pintor preferido por la "generación del 27", *El País*, 17/1/1980, n.p. Online: [http://elpais.com/diario/1980/01/17/cultura/316911602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/01/17/cultura/316911602_850215.html) (5/IV/2021).

11. Esteban, Paloma, "Benjamín Palencia, partícipe del Arte Nuevo", *op. cit.*, pp. 27-29 and 22.

12. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, *op. cit.*, pp. 8-9.

13. The relationship between childhood and contemporary art has been the subject of many publications. Bordes has documented the importance of drawing in child education for the renovation of the arts, Bordes, Juan, *La infancia de las vanguardias. Sus profesores de Rousseau a la Bauhaus*, Madrid, Cátedra, 2007. Likewise, the exhibition catalogue for *El juego del arte. Pedagogías, arte y diseño* by Fontán del Junco asks

a question which, in spite of its length, is worth quoting as it is essential to this text: "However, what if indeed it were the case that not only "that" –modern and contemporary art– can be made by four-year-old children, but also, it is precisely *only them that can make it?* What if what happened to the artists of the 20<sup>th</sup> century, what explains the common nature of many of their practices, is that most had decided –to greater or lesser degrees of awareness– to "act like children"? And, above all, what if that kind of return to childhood were more than an infantilising pose and were, in fact, a serious suggestion about the way in which certain principles should be rethought that regulate not only the arts in our time, but the ways in which we educate and are educated and in which we organise the specific relationship between means and ends that defines our culture? What if the thing is that if we consider the history of art as a house built over the centuries, what actually happened during the 20<sup>th</sup> century is simply that art moved from one of the main rooms into the game room?", Fontán del Junto, Manuel, "El arte, el juego y la educación: un giro argumental", in *El juego del arte. Pedagogías, arte y diseño*, Madrid, Fundación Juan March, 2019 [cat. exp.], p. 19.

14. Palencia himself drew as a child. As he retells in a 1972 interview with Vintila Horia when he was twelve he spent much of his day drawing in notebooks and school paper, cit. in Corredor-Matheos, José, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, op. cit., pp. 13-14 and 235.
15. Jiménez, Juan Ramón, *Niños*, Madrid, Índice, 1923, pp. 10-11.
16. They met in 1920 when Juan Ramón saw Benjamín's works in the Salón de Otoño in Madrid. For Carmona, who has studied his influence, connections and importance, the relationship would be very intense at least until 1925. Carmona, Eugenio, "Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el "Arte Nuevo" (1919-1936)", op. cit., pp. 42-47.
17. *España. Semanario de la Vida Nacional*, no. 395, 10/XI/1923, pp. 8-9. In a later issue, in which the writer and director Cipriano Rivas Cherif published "Apuntes de crítica literaria" on Juan Ramón Jiménez, other sketches from the book were revealed, announcing its imminent publication in the Biblioteca de Indice, *España. Semanario de la Vida Nacional*, no. 397, 24/XI/1923, p. 10.
18. Valladolid, 25 January 1924, published in Larrabide, Aitor Luis, "Jorge Guillén y Benjamín Palencia: carta inédita", *Estudios Humanísticos. Filología*, no. 20, 1998, p. 197. The letter from Juan Ramón to Guillén is cited in *ibidem*, p. 199.
19. Madrid, 25 August 1925, catalogue number COA-761, AFGL, published in Maurer, Christopher, "Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca", op. cit., pp. 292-293.
20. The dedication is written on the second blank page, catalogue number 306, AFGL.
21. Carmona, Eugenio, "Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el "Arte Nuevo" (1919-1936)", op. cit., p. 45.
22. Carmona, Eugenio, "Los años del Arte Nuevo. La generación del 27 y las artes plásticas", in *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura española contemporánea celebrado en la Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre de 1996*, [s. l.], Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, pp. 92-96.
23. Paris, 19 October 1925, catalogue number COA-763, AFGL and Madrid, final day of [December] 1925, catalogue number COA-764, AFGL, published in Maurer, Christopher, "Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca", op. cit., pp. 294-295.
24. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, op. cit., p. 15.
25. Borràs, Maria Lluïsa, "Palencia, introductor del surrealismo", in *Benjamín Palencia y el surrealismo (1926-1936)*, Madrid, Guillermo de Osmá, 1994 [cat. exp.], pp. 11 and 14.
26. Again, we should remember that historians warn us of the problematic dating of these years and works, as "we know that

Palencia would frequently date things much later", Brihuega, Jaime, *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas* [cat. exp.], [Alicante], Diputación de Alicante, 2011, p. 31.

27. Brihuega Sierra, Jaime, "Imágenes para una generación poética", en *Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)* [cat. exp.], Madrid, Comunidad de Madrid, 1998, pp. 39-40.
28. The suggestive capacities of the pin as an element in Surrealist aesthetics was used by other creators. In her study on the painter José Caballero, analysing his set designs for *El Caballero de Olmedo [The Knight from Olmedo]*, a play staged by La Barraca in 1935, Madrigal Neira highlights that a panel of the scene of the murder of Don Alonso depicts large pins with long shadows as a symbol of the tragedy. According to the author, the artist from Huelva "used pins or sharp objects very often, always as a premonition of tragedy and generally connected to Lorca's poetic world", Madrigal Neira, Marian, *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, doctoral thesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 102-103.
29. Calzada, César, *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 159-178.
30. Text compiled in *Benjamín Palencia y el origen de la poética de Vallecas* [cat. exp.], Toledo, Caja Castilla La Mancha Obra Social y Cultural, [2006], p. 32. In the aforementioned text by Borràs he specifies that these visions "were equivocal (a hoe could be the moon or the horns of a bull)". Likewise, he adds: "Benjamín Palencia took the elements of the countryside [...] to recompose scenes and characters with them who seemed to inhabit an astral universe borne of the inner visions that he obtained by 'putting his head between his legs'", Borràs, Maria Lluïsa, "Palencia, introductor del surrealismo", op. cit., p. 13.
31. A letter tells us that the Uruguayan invited Palencia on 25 September 1933 when he did not yet know his work: "[...] I saw a monography by you in the Calpe bookshop the other day. I had not seen any of your work. I liked it very much! –Useless to tell you that I really want to see your work directly. May I visit you one day?", catalogue number 164254, Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, published in *ibidem*, p. 42.
32. Carmona, Eugenio, "Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el "Arte Nuevo" (1919-1936)", op. cit., p. 77.
33. [1926], private collection, published in García Chacón, Irene, "El papel de la amistad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 737, 2011, pp. 89-93. A sketch of one of the characters of the play, Juan de las Viñas, is printed in *El dibujo del 27* [cat. exp.], Madrid, Guillermo de Osmá, 2017, p. 34.
34. Rodríguez Solás, David, *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español*, Madrid, Iberoamericana, 2014, p. 119.
35. Sáenz de la Calzada, Luis, *La Barraca: teatro universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 131.
36. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, op. cit., pp. 7-8. Carmona has pointed out on the subject that "Palencia's 'painting of the senses' consisted of constantly replacing visual sensations for tactile sensations. And not just the tactile sensations of the hand, but of the whole body, meaning that an immediate correlation is established between touch and the rest of the senses", Carmona, Eugenio, "Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el "Arte Nuevo" (1919-1936)", op. cit., p. 69.
37. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, op. cit., p. 9.
38. Encina, Juan de la, "La exposición de Benjamín Palencia", *La Voz*, 26/XI/1930, cover.
39. Gerardo Diego, *Benjamín Palencia: dibujos 1920 a 1967* [cat. exp.], Madrid, Galería Theo, 1967, n.p.
40. Palencia, Benjamín, *Los nuevos artistas españoles*, op. cit., p. 19.

Letter from Benjamín Palencia  
and Rafael López Egóñez  
to Federico García Lorca  
[Madrid, summer 1925]

My dear friend Federico,  
After spending a few days in Toledo,  
I have arrived in Madrid to a letter  
from you.  
I was overjoyed on opening it and  
finding such poetic and affectionate  
content, exactly what I would expect  
from you, as we have to flee from the  
coldness and inflexibility of those  
beings who sound like they write  
using mathematics and they are just  
as unfriendly as a drawing done by  
ruling pen. It is hateful and contrary  
to our nature, we are all feeling  
and reason.  
You cannot imagine the scandal  
there has been these days at the  
exhibition, ever since Maroto had a  
go at us modern people at a lecture  
he gave, where he called us "rich kids  
who pick up the magazine L'Esprit  
Nouveau and copy it whole", because  
he says it's not possible to create  
new art without leaving Madrid, like  
we do, and Echevarría too to some  
extent. Encina says that the moment  
we are alone we'll be eaten up. This is  
all great fun.  
The issue about the Catalan  
gentleman, well, he hasn't come back  
yet. I don't know why.  
He sent me the money from  
Barcelona for the painting he  
acquired, and he didn't say anything  
about coming to Madrid for now. I  
am slightly upset by this. Oh well, we  
will see.  
Dalí hasn't written to me like he said  
he would. That's not on, and Juan  
Ramón says that he won't send the  
sketches for the pamphlet. He has  
to, because that way all of us can  
band together and gain strength  
to overcome all the old ideas and  
spiritual poverty we have in Spain.  
Anyway, I will say more in my next  
letter and work hard, let's see if you  
can produce a book this winter, it is  
so unfair that the best young poet in  
Spain isn't better known and doesn't  
publish more.  
A big hug from your friends who  
love you.

*Benjamín Palencia*

Letter from Federico García Lorca  
to Benjamín Palencia  
Cortijo de Daimuz, Granada,  
[first fortnight of July 1925]

My dear Benjamín,  
It has been a long time since you  
wrote to me.  
I was overjoyed, of course, although  
I am a little hurt by so many days  
without hearing from you.  
I am in the country, at my father's  
estate in the middle of the meadow.  
I am working hard.  
I am very sad when I think of my  
absent friends, but on the other  
hand I am surrounded by great white  
poplars, reeds, and the freshness of  
countless streams.  
The thing with Maroto has had a big  
impact on me, although I expected it.

Maroto,  
Oh Maroto!  
Oh Maroto!  
Oh Maroto!  
Oh Maroto!

Pay him no mind. We have to really  
stick together now... and defend  
ourselves like wild horses against  
wolves. Next year promises to be  
very interesting. The uncorrupted  
putrefied will come out of their urns.  
We are going to have a hard time and  
a great time at the same time.  
The *gentleman* from Barcelona isn't  
coming, but don't you worry about it  
because, what can we do? I thought  
the whole affair was too crazy and  
charming for it to go well.  
Send our wonderful master Juan  
Ramón a hug and tell him I will send  
him a long letter with the poems  
I promised him. Give my best to  
Zenobia too.  
Send me Bergamin's address, I want  
to write to him.

Goodbye, write soon, give your  
cousin an affectionate greeting from  
me, and here comes a hug for both  
of you from

*Federico*

My address: Apeadero de San Pascual  
Prov. de Granada

(I am not to blame for this red line, it  
was the Andalusian afternoon that  
wanted to leave a passionate and  
garish mark on the paper).

Letter from Federico García Lorca  
to Benjamín Palencia.  
[Granada, 18 July 1925]

My dear Benjamín,  
You can't say I don't think of you!  
Yesterday afternoon I came across a  
place for you to paint. We were in the  
car. It was a green and gray oak grove  
on some gentle hills, brick, peach  
and murky water. It was a genuine  
Palencia. If I had taken wine, I would  
have hastened to raise a glass to you.  
Today is my saint's day. "Saint Federico  
and martyred companions, sons of  
Saint Philomena", a semi-double ritual  
in flesh colours. None of you have  
sent your congratulations, and like the  
farmers and my father's tenants who  
have turned my house into *Camacho's  
weddings* which might have been  
painted by Veronese for all the fruit,  
wines and fowl. This morning, my  
housekeeper gave me a little wicker  
basket full of golden and emerald  
peaches only comparable to those  
the terrible efreeth brought his master  
Aladdin. But none of you... not one!  
Of course, my day *passes by night*.  
You don't know how grateful I am  
for how good you are being to me  
by dealing with the *gentlemen* of the  
withered violets. Don't worry about  
it anymore, what will be will be.  
What I would beg of you is to please  
send me the large painting of the  
*light-blue pears and the bottle and  
the female nude*. If they have already  
taken the female nude, or if Pepín  
comes to collect it, send me the *girl  
with the back turned* instead. And  
yours!... What can I say! You know  
that I cannot find the words to thank  
you for this gift which I surely don't  
deserve. It will be one of the few *pure  
and beautiful* things that I own.  
Macarrón can send them. And tell  
him to please send me the bill, as  
soon as possible. Forgive me for all  
this trouble, my dear Benjamín. Tell  
them to be careful not to put any  
papers on it that can stick to the  
oil paints, as last year they ruined a  
painting Alberti had given me.  
If only you could see how long and  
golden the days are! The afternoon  
dusk never ends, never, ever, ever.  
There is a moment where the birds  
go hard and shiny like they were

made of metal and the afternoon wants to become *eternal*. You definitely get the sense *that you have already died* every day with this unique and wholesome light. Send all sorts to Rafael. A hug for you and another for your-my flowers.

*Federico*

Address:  
Acera del Casino 31.  
Granada

I suppose you will carry on writing to me.  
The nudes are very beautiful, particularly the third one of the seated girl.

**Letter from Federico García Lorca to Benjamín Palencia**  
Cortijo de Daimuz, Granada,  
[before 25 August 1925]

My dear Benjamín,  
I thought you had forgotten about me completely. I now see this wasn't the case.  
Your letter has been a reason to be happy in this melancholic and murky summer that I am going through. Your charming little sheep bleated to me with the tenderest of their *freshly drawn* feelings.  
I am eternally grateful to you for your painting. I don't know where to put it for it to look best and live out its corner of eternal life, while time dissolves us like water does to sugar lumps.  
I haven't received it yet, but I hope it will be soon. The ineffable Dalí's paintings will also live in my house and beside my heart.  
I am going through one of the worst crises I have ever had. My literary works and my sentimental works are collapsing around me. I don't believe in anyone. I don't like anyone. I dream of a *constant* dawn, cold as a spikenard, full of cold smells and just feelings. A precise tenderness and an intelligent and harsh light. Let's see how I can get away from it! In a few days I will leave this countryside of my childhood to go to Málaga, to my Málaga!  
You have no idea, my dear Benjamín, what an extraordinary city. Its light is

carved like a precious stone and its breeze is like peach fuzz.  
When you arrive, Dionysus brushes your head with his holy horns and your soul turns the colour of wine. I hope to be reborn there and face this old belief of mine in *fatalism*, that the impure and stupid air of Madrid will have attacked at its roots. *What will be will be*. And that's it! Hush!  
Salvadorcito Dalí is going to visit me soon. I cannot tell you how much fun we will have. I have already arranged a gypsy party in his honour. You should come too. Come on, Rafael! You both know what a good friend I am.  
Goodbye Benjamín. Your impressionist carnations (I'd say rather aspectionist) will stand out against the Sierra Nevada, I also send you the profound gratitude of my mother who loves painting. My best to Rafael. A hug from

*Federico*

Write to me at Granada

**Letter from Benjamín Palencia to Federico García Lorca**  
Madrid, 25 August 1925

My dear friend Federico, you tell me you are going through one of the worst crises of your life; but, what is wrong? Have you been ill, or is the atmosphere in Granada giving you indigestion? Because sometimes no matter how beautiful the landscape, it can cause one indigestion just like a meal and maybe that same beauty is what makes one feel unwell, begging the spirit for something different. But don't be unwell, all of us who love you a great deal would be saddened by that. I am glad about your friend Salvador Dalí's trip to your Granada, as I can guess how happy you are and the good times he will have with you and your distinguished family. I am very sorry not to be able to spend a few days with you. The reason is that towards the end of September we are planning on going to Paris, and that's why I can't go for now; but I certainly intend to take a long trip around Andalucía, it is one of the parts of Spain I am most interested in and know the least.

Thank you for where you are thinking of hanging my carnations, I really am very grateful because by appreciating them you are appreciating me.  
Federico, what you have said about your dear mother has made me very happy, that she is also very grateful for the gift and loves painting; you can tell her that a friend of yours – Benjamín, who thinks very highly of you – the next time you come to Madrid is going to give you a painting of the most beautiful flowers that any painter in history has ever done, because having a good and intelligent mother is great and beautiful for an artist son. I hope God looks after her for you. Give her a hug from this simple painter who, although he hasn't met her yet, knows how great and unique a mother's love is for her son.

I have been quite bored this August, and leave the house very little, because there is nothing more unpleasant than Madrid in summer. All the best things disappear and there is nothing but people wearing two-peseta cloth shoes, sitting bored at the café terraces, surrounded by a dozen or so skinny, tuberculotic, common boys. I sometimes go out to some park, but they are hateful and lose all their spirituality in August. All best from Rafael and receive a big hug from your good friend

*Benjamín Palencia*  
Madrid, 25 August 1925

I suppose you must have received the paintings, as I took great care in this; if not, instead of receiving what you should have, they have sent you the Moreno Villa nude and two more hateful and vulgar ones boxed up by mistake, and not the Dalí or Palencia, after having put down in writing what they had to send you.

**Postcard from Benjamín Palencia to Federico García Lorca**  
Paris, 19 October 1925

Paris, 19 October, 1925  
My dear friend Federico, I have been in Paris for a month, and you can't imagine how interesting it all is. I have seen much modern painting, above all

Picasso, Matisse, Derain and Braque are the ones I have liked the most. A big hug from your good friend.

*Benjamín Palencia*

Rafael sends his best.

**Postcard from Benjamín Palencia to Federico García Lorca  
Madrid [31 December 1925]**

My dear friend Federico, I am overjoyed to receive your poetic and affectionate lines. I sent you a postcard from Paris which I don't know if you've received. I couldn't take it any longer, because life there is dizzying and there isn't enough time for everything, but I hadn't forgotten you because of that. Whenever my spirit is in the presence of something beautiful, my good friends have also been there with me.

I am very concerned about my art things; after seeing so many and such good things, Madrid makes me feel a sadness which I don't know if I can stand.

I wish I had been there to help you decorate your Christmas nativity scene; I absolutely adore these nativity scenes.

A big hug from your good friend.

*Benjamín Palencia*

Rafael sends his best.

Madrid, last day of 1925.

**Letter from Benjamín Palencia to Federico García Lorca  
Madrid, 28 July 1926**

My dear friend Federico, I am overjoyed to receive your letter full of affectionate feelings. How can I not feel the same about you? I think very highly of you, and just because we haven't seen each other much doesn't mean we should not be great friends. I didn't hear when you left; otherwise, I would have gone with great pleasure to the Residence or the station to say goodbye.

I received a postcard from Dalí and he says the same as you and to forgive him for his discourtesy.

No such thing has existed between us and if it had occurred, I would forgive everything to good friends like both of you, who I hold in such high regard. The big week is taking place in my neighbourhood –the Verbena– and right now while I write to you from my work desk, I can hear the distant music of the chotis and waltzes from the barrel organs mixed with the hooting taxis and the high-heels of the chulas of popular and pure Madrid.

Amongst the lights congested with dust I can see the little horses of the merry-go-round spinning with the soldier and the maid with wide cheeks squeezing the haunches of the wooden horses with their legs, galloping towards a lightless landscape to arrive in hell, but since I am on the subject, I can't not mention those ultraviolet light photos with the jewelled commission agent and the chula wearing a shawl, riding the Plus Ultra of the Barraca, crossing the skies of their ideals, and finally I bid farewell with that characteristic type of the Madrid chulo with that paper helmet with metallic paint on his head and a false moustache.

All of this is wonderful without going into the tragedy it contains, but for an artist there is a lot of material. All best from Rafael and a big hug from your good friend.

*Benjamín Palencia*

Madrid 28 July 1926

**Letter from Benjamín Palencia to Emilio Prados and Federico García Lorca  
Madrid, [end of October 1926]**

Emilio and Federico, dear soul brothers, I have received your postcard with great joy as it has been so long since I have heard from Federico. I wrote to Emilio thanking him for his beautiful gift in a very picturesque and joyful letter with drawings, birds and flowers. Did he receive it? I am surprised by what he says of sending him my things, as Hinojosa was here a few days ago and I gave him two of the best ink sketches "Nudes of Woman", he told me he would immediately send them to Emilio. I don't know if he did, because

ever since Hinojosa was in Paris, he has become a know-it-all and you can barely put up with the stupid things he says and does. I would be very upset if they had been lost. I will find out; the sketches were wonderful, and I don't know what he could have done.

Federico, you say that Emilio is very good. I can well imagine. I think highly of him and think of him as someone who must be loved greatly. If he is with you, put him on the phone for a minute. Palencia? Hello! Listen, Emilio, don't give away the sketch of Narciso Díaz Escobar, do you hear me? I said, don't give away the sketch of Narciso Díaz Escobar, because you know in Spain these things will make us famous, but as I don't think that you or I want that, I beg you to destroy it and I will make other better ones, more artistic and pornographic. Because the one I sent you is rubbish and unworthy of my pencil, do you hear me?

Write back, you will make me very happy if you do; I will speak up: I said write back, goodbye... I've just been warned I only have half a minute left. Big hugs, goodbye, goodbyeee, godbyeeeee.

Federico, why don't you write to me? I can't believe you've forgotten me. All best from Rafael and a big hug from your good friend.

*Benjamín Palencia*

Madrid 1926

Sorry about the joke and other things.

**Postcard from Benjamín Palencia, José Martínez Orozco and Juan Guerrero Ruiz to Federico García Lorca  
Altea (Alicante), 28 March 1927**

Altea, 28 March 1927

Affectionate hugs.  
Wonderful, wonderful.  
*Benjamín Palencia*

Altea, almost like Granada.  
*José Martínez Orozco*

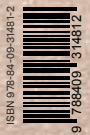
Federico: as ambassador for "Verse and Prose" I have come to this wonderful coast that Benjamín will take to Madrid for you.  
Long live the rooster of the Defender!  
*Juan [Guerrero Ruiz]*







centrofedericogarcialorca.es  
guillermodeosma.com



Centro Federico García Lorca



Guillermo de Osma  
GALERIA

