



# ARCADI BLASCO

ART, ARQUITECTURA I MEMÒRIA (1954-1974)



ARCADI BLASCO  
ART, ARQUITECTURA I MEMÒRIA  
1954-1974

## UNIVERSITAT D'ALACANT

Manuel Palomar Sanz  
RECTOR

Carles Cortés Orts  
VICERECTOR DE CULTURA, ESPORT I LLENGÜES

## ARCADI BLASCO ART, ARQUITECTURA I MEMÒRIA (1954-1974)

Gener - Maig, 2017  
Sala Cub, MUA

ORGANITZA I PRODUËIX  
Museu de la Universitat d'Alacant. MUA

### EXPOSICIÓ

#### COMISSARIAT

José Piqueras Moreno

#### COORDINACIÓ TÈCNICA

Sofia Martín Escribano, MUA

#### DISSENY I MUNTATGE

David Alpañez Serrano. MUA  
Stefano Beltrán Bonella. MUA  
Bernabé Gómez Moreno. MUA

#### DIDÀCTICA

Remedios Navarro Mondéjar, MUA  
David Alpañez Serrano, MUA

#### ARXIU

Teresa Alberó Martínez  
Ana Pastor González-Nicolás

#### EXECUCIÓ

Servei de manteniment de la UA

#### AUDIOVISUAL

Mariló Berenguer Ros. FGUA

#### PUBLICACIÓ

#### COORDINACIÓ / EDICIÓ

José Piqueras Moreno

#### AUTORS DE TEXTOS

José Piqueras Moreno  
Miguel Centellas Soler  
Moisés Bazán de Huerta  
Jesús García Herrero

#### DISSENY

Bernabé Gómez Moreno. MUA

#### TRADUCCIONS

Servei de Llengües

#### COL·LABORACIÓ ESPECIAL

Sara Blasco Perujo  
Luis Cubillo Cubillo  
Mariló Berenguer Ros

#### FOTOGRAFIA

Arxiu Fotogràfic MUA  
Arxiu Fotogràfic Arcadi Blasco  
Archivo Fotográfico COAM  
Mariló Berenguer  
Roberto Ruiz  
Jesús García Herrero  
Miguel Centellas Soler  
Moisés Bazán de Huerta  
José Piqueras  
Archivo MAGRAMA  
Ismael Mesas  
Agustín Rico  
Fernando Gosálbez Iborra  
José Manuel Quesada

#### OBRA

Col. MUA.  
Depósito MUA  
Col. Arcadio Blasco  
Col. Luis Cubillo de Arteaga  
Legado Cubillo, COAM

#### AGRAÏMENTS

Sara Blasco Perujo  
Agar Blasco Perujo  
Yago Blasco Perujo  
Isidro Blasco Perujo  
Carmen Perujo

#### Familia Cubillo de Arteaga

Luis Cubillo Cubillo  
Faust Ripoll Martínez  
Carles Cortés Orts  
Santi Bueno Fernández  
Lola Mateo López  
Loreto Carbonell Pastor  
Emilio Soler Pascual  
Pere Miquel Campos  
José M. Caballero Bonald  
José Luis Sánchez  
Tomás del Castillo  
José M<sup>a</sup> Carrascosa  
Rafael García Berenguer  
Mónica Gascón  
Rosa M<sup>a</sup> Castells González  
Juana M<sup>a</sup> Balsalobre  
Antonio Maciá Mateu  
Andrés Martínez Medina  
Alberto Sanz Hernando  
Jesús García Herrero  
Miguel Centellas Soler  
Moisés Bazán de Huerta  
Esther Abujeta Martín  
Ángel Bonilla Martínez  
Francisco Jesús Orozco Mengibar  
Julián Puras  
Asunción Montero Hernández  
Alfonso J. Salor  
Pedro Sánchez Domínguez  
Santos Hernández Rodríguez  
M<sup>a</sup> Carmen Iglesias Garzón  
Paqui, Maruanas  
Miguel Peinado

#### Antonio Mora Polanco

José Francisco Gil Blanco  
Paco Gómez  
Fray Damián, Padres Capuchinos  
Manuel González  
Juan Carlos Avitia Aguilar  
Marciano Santervas  
Fernando Linares  
Antonio Manzano  
Manuel Infante Téllez  
Ángel Campos  
Antonio Hernández Montaña  
José Antonio Poves García  
José Manuel González Trobo  
Padre Cándido, Jesús de Nazaret  
José Manzano  
Luisa Manzano Cassillas  
Juan Pedro Recio García

#### Arzobispado de Sevilla

Obispado de Plasencia  
Obispado de Mérida-Badajoz  
Obispado de Córdoba,  
Vicaría General  
Diócesis de Asidonia-Jerez  
Párrocos pueblos de colonización  
Alcaldes pueblos de colonización  
Ministerio de Agricultura, Ali-  
mentación y Medio Ambiente.  
Mediateca.  
Servicio Histórico COAM  
Ajuntament de Mutxamel.  
Concejalía de Cultura

ISBN: 978-84-945801-4-7

Depòsit legal: A XXX-2017

Imprimix: INGRA


© De l'edició, Museu de la Universitat  
d'Alacant. MUA

© Dels textos, els/les autors/es


© De les imatges, els/les autors/es

© Arcadi Blasco: VEGAP, Alicante, 2017

ARCADI BLASCO



ART, ARQUITECTURA  
I MEMÒRIA  
(1954-1974)




L'abril del 2014, un any després de la defunció d'Arcadi Blasco Pastor (1928-2013), el Museu de la Universitat d'Alacant va publicar *Arcadi Blasco en l'horitzó de la memòria*, amb diversos textos redactats per experts i amics en homenatge al nostre benvolgut artista de Mutxamel, amb qui manteníem una estreta vinculació i el llegat de la qual ens acompanya. En la presentació citàvem algunes de les aportacions d'Arcadi Blasco a la Universitat d'Alacant, i destacàvem la presència de la seua escultura "Diàlegs" (1992) al Campus de Sant Vicent del Raspeig, la seua gran labor des del Patronat del Museu de la Universitat d'Alacant, la donació d'obres molt significatives per als fons de la seua col·lecció d'art contemporani i la participació en diversos projectes i activitats del MUA.

Arcadi, com a defensor ferm i compromès dels valors cívics, l'educació i la cultura, va ser guardonat l'any 2005 amb el Premi Maisonnave que atorga la nostra Universitat. Una mica més tard, la gran sala del MUA va allotjar la gran exposició antològica "Arcadi Blasco. Narrador d'objectes" inaugurada a la fi del 2008. I, ja en els primers mesos del 2013, es van desenvolupar diverses activitats com l'exposició "Arcadi Blasco: relats de línies i fang"; diversos tallers didàctics, entre aquests un en col·laboració amb l'EASDA del que va sorgir l'escultura ceràmica "Homenatge a Arcadi Blasco", ja instal·lada en el Campus; unes jornades titulades "Al voltant d'Arcadi Blasco" i una taula redona sobre "Arcadi Blasco i Educació". Finalment, gràcies a l'acord i la col·laboració de la seua família, es van iniciar al MUA els treballs de catalogació, arxiu i conservació del llegat documental, cultural i artístic d'Arcadi, tot això amb l'auspici del Vicerectorat de Cultura, Esports i Llengües.

El nou repte que ara ens ocupa ha sigut desenvolupar la investigació, el coneixement i la difusió de l'obra amb prou faenes coneguda de Blasco aplicada a l'arquitectura religiosa i civil des de mitjan dels anys cinquanta fins a principis dels setanta del segle passat. És a dir, un treball historiogràfic realment nou els resultats sorprenents del qual es mostren en aquesta exposició del MUA titulada "Arcadi Blasco. Art, arquitectura i memòria (1954-1974)" i en les activitats paral·leles, tant els tallers didàctics del MUA, com un cicle de conferències amb destacats especialistes, professors, crítics d'art i arquitectes, novament gràcies al comissariat i coordinació del professor José Piqueras.

De ben segur que aquesta exposició, amb els panells, les maquetes, els quadres ceràmics, les pintures, els dibuixos i els documents, sorprendrà per la quantitat i la qualitat d'una obra amb prou faenes coneguda, concretada en vidrieres, murals ceràmics i mosaics que Arcadi va fer en nombroses esglésies dels pobles de colonització, en temples de diverses ciutats espanyoles, especialment a Madrid, com també en altres edificis, com queda reflectit en els articles i les fotografies d'aquesta excel·lent publicació. A això també contribuiran els audiovisuals produïts per a l'ocasió pel Taller d'Imatge (FGUA), després de filmar una gran part d'aquestes obres en diferents províncies al llarg del 2016. Gràcies i enhorabona a tots.

MANUEL PALOMAR SANZ  
RECTOR DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT



En abril de 2014, al año del fallecimiento de Arcadio Blasco Pastor (1928-2013), el Museo de la Universidad de Alicante publicó "Arcadi Blasco en l'horitzó de la memòria", con varios textos redactados por expertos y amigos en homenaje a nuestro apreciado artista de Mutxamel, con quien manteníamos una estrecha vinculación y cuyo legado nos acompaña. En la presentación citábamos algunas de las aportaciones de Arcadio Blasco a la Universidad de Alicante, destacando la presencia de su escultura "Diálogos" (1992) en el Campus de Sant Vicent del Raspeig, su gran labor desde el Patronato del Museo de la Universidad de Alicante, la donación de obras muy significativas para los fondos de su colección de arte contemporáneo y la participación en varios proyectos y actividades del MUA.

Arcadio, como firme y comprometido defensor de los valores cívicos, la educación y la cultura, fue galardonado en 2005 con el Premio Maisonnave que otorga nuestra Universidad. Un poco más tarde, la gran sala del MUA albergó la gran exposición antológica "Arcadio Blasco. Narrador de objetos" inaugurada a finales de 2008. Y, ya en los primeros meses de 2013, se desarrollaron varias actividades como la exposición "Arcadi Blasco: relats de línies i fang"; varios talleres didácticos, entre ellos uno en colaboración con la EASDA del que surgió la escultura cerámica "Homenatge a Arcadi Blasco", ya instalada en el Campus; unas Jornadas tituladas "En torno a Arcadio Blasco" y una mesa redonda sobre "Arcadio Blasco y Educación". Finalmente, gracias al acuerdo y la colaboración de su familia, se iniciaron en el MUA los trabajos de catalogación, archivo y conservación del legado documental, cultural y artístico de Arcadio, todo ello con el auspicio del Vicerrectorado de Cultura, Esports i Llengües.

El nuevo reto que ahora nos ocupa ha sido el de desarrollar la investigación, conocimiento y difusión de la obra apenas conocida de Blasco aplicada a la arquitectura religiosa y civil desde mediados de los cincuenta hasta principios de los setenta del pasado siglo. Es decir, un trabajo historiográfico realmente novedoso cuyos resultados sorprendentes se muestran en esta exposición del MUA titulada "Arcadi Blasco. Art, arquitectura i memòria (1954-1974)" y en las actividades paralelas, tanto los talleres didácticos del MUA, como un ciclo de conferencias con destacados especialistas, profesores, críticos de arte y arquitectos, nuevamente gracias al comisariado y coordinación del profesor José Piqueras.

A buen seguro que esta exposición, con sus paneles, maquetas, cuadros cerámicos, pinturas, dibujos y documentos, sorprenderá por la cantidad y calidad de una obra apenas conocida, concretada en vidrieras, murales cerámicos y mosaicos que Arcadio realizó en numerosas iglesias de los pueblos de Colonización, en templos de varias ciudades españolas, especialmente en Madrid, así como en otros edificios, como queda reflejado en los artículos y fotografías de esta excelente publicación. A ello también contribuirán los audiovisuales producidos para la ocasión por el Taller de Imagen (FGUA), tras filmar gran parte de estas obras en diferentes provincias a lo largo de 2016. Gracias y enhorabuena a todos.

MANUEL PALOMAR SANZ  
RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

L'exposició "Arcadi Blasco. Art, arquitectura i memòria (1954-1974)", és el resultat del propòsit per conèixer millor i difondre l'obra artística que el jove Blasco va aplicar o va integrar en nombrosos temples i edificis civils en col·laboració amb diversos arquitectes durant aquest període. És a dir, un Arcadi *abans d'Arcadi* com a autor de vidrieres, mosaics i murals ceràmics. Un *artista d'arquitectes* –i no per a una clientela privada– amb una producció potser allunyada de l'estricta reflexió creadora que li va permetre, no obstant això, el transvasament de troballes des de la seua obra mural i artesanal a la destinada a una galeria d'art. I a l'inrevés.

Les dificultats han sigut considerables, en gran mesura per la falta de documentació, fet que en ocasions ha impedit la identificació, la localització i la segura atribució d'algunes obres. Indubtablement, Arcadi va treballar molt en aquests anys però, potser per això mateix, no va tenir temps d'anotar o deixar constància gràfica i documental de tot el que va fer. A finals dels vuitanta va començar un viatge de tornada cap a aquestes obres, sobretot les modestes esglésies de l'INC, en va fotografiar algunes i va aparcar gradualment les reticències ideològiques que tenia pel caire dels encàrrecs d'un art religiós en el context del nacionalcatolicisme.

La mostra s'ha estructurat en quatre seccions. En primer lloc, un recorregut introductori per un interessant i heterogeni conjunt d'esglésies, des de Tànger a Badajoz, que ens permet corroborar com l'art sacre contemporani, inscrit en les noves tendències modernitzadores propugnades per l'Església a Europa i també a Espanya, va suposar la introducció de l'art d'avantguarda per part d'uns joves que van sorprendre pel seu cop d'aire fresc en la nova arquitectura en què s'integrava, amb una gran llibertat en ocasions, encara que no sempre van gaudir de la comprensió de rectors i fidels.

En segon lloc, potser el nucli amb més sorpreses ja que en molts casos es tracta d'obres inèdites, es mostra la intensa col·laboració d'Arcadi amb l'Institut Nacional de Colonització (INC) que li va permetre en un període de poc més de deu anys treballar amb un bon nombre d'arquitectes en un total de vint-i-quatre esglésies disperses per Extremadura, Andalusia i Castella-la Manxa, algunes d'una gran qualitat dins de l'austeritat d'aquestes, en les quals també va combinar la seua figuració personal amb la plena abstracció.

Un tercer apartat correspon a la fructífera relació entre Blasco i Luis Cubillo, plasmada en diverses esglésies madrilenyes, com la de Nostra Senyora del Trànsit i la de Sant Ferran, com també el Seminari Mater Dei de Castelló. Si el més habitual en la construcció dels nous temples era la subordinació de l'artista a l'arquitecte, en el cas de Cubillo i Blasco es va donar una absoluta llibertat i compenetració. Malgrat les diferències religioses o polítiques que tenien, tots dos van compartir una visió avantguardista dels seus oficis respectius.


Finalment, hi ha un espai dedicat a la participació d'aquest en projectes destinats a obra civil relacionats amb el desenvolupament econòmic incipient des de finals dels anys cinquanta, com murals en nous habitatges, revestiments ceràmics de tot tipus d'edificis, a Madrid i Barcelona, centres oficials i educatius, vidrieres per a edificis d'empreses..., fins i tot intervencions per a pavellons lligats a la imatge d'Espanya en l'exterior, si bé moltes d'aquestes obres ja no existeixen o necessiten d'algun tipus de restauració.

Aquesta exposició, amb el seu catàleg, tallers didàctics i activitats paral·leles, no hauria sigut possible sense el gran equip del MUA. Cal destacar també la col·laboració especial de Sara Blasco Perujo i Luis Cubillo Cubillo, pel continu suport, localització i préstec de materials; i de Mariló Berenguer Ros, tan implicada en el procés de filmació durant diversos mesos en diferents ciutats i pobles. Igualment agraïm el suport dels responsables de les esglésies i els edificis visitats. Finalment, ha sigut fonamental la tasca investigadora dels professors Jesús García Herrero, Miguel Centellas Soler i Moisés Bazán de Huerta.

JOSÉ PIQUERAS MORENO

COMISSARI DE L'EXPOSICIÓ





La exposición "Arcadi Blasco. Art, arquitectura i memòria (1954-1974)", es el resultado del propósito por conocer mejor y difundir la obra artística que el joven Blasco aplicó o integró en numerosos templos y edificios civiles en colaboración con varios arquitectos durante ese periodo. Es decir, un Arcadio *antes de Arcadio* como autor de vidrieras, mosaicos y murales cerámicos. Un *artista de arquitectos* –y no para una clientela privada– con una producción quizás alejada de la estricta reflexión creadora que le permitió, no obstante, el trasvase de hallazgos desde su obra mural y artesanal a la destinada a una galería de arte. Y a la inversa.

Las dificultades han sido considerables, en gran medida por la falta de documentación, lo que en ocasiones ha impedido la identificación, localización y segura atribución de algunas obras. Indudablemente, Arcadio trabajó mucho en esos años pero, quizás por eso mismo, no tuvo tiempo de anotar o dejar constancia gráfica y documental de todo lo realizado. A finales de los ochenta comenzó un viaje de vuelta hacia estas obras, sobre todo las modestas iglesias del INC, fotografiando algunas de ellas y aparcando paulatinamente sus reticencias ideológicas por el cariz de los encargos de un arte religioso en el contexto del nacionalcatolicismo.

La muestra se ha estructurado en cuatro secciones. En primer lugar, un recorrido introductorio por un interesante y heterogéneo conjunto de iglesias, desde Tánger a Badajoz, que nos permite corroborar cómo el arte sacro contemporáneo, inscrito en las nuevas tendencias modernizadoras propugnadas por la Iglesia en Europa y también en España, supuso la introducción del arte de vanguardia por parte de unos jóvenes que sorprendieron por su bocanada de aire fresco en la novedosa arquitectura en que se integraba, con gran libertad en ocasiones, aunque no siempre gozaron de la comprensión de párrocos y fieles.

En segundo lugar, quizás el núcleo con mayores sorpresas pues en muchos casos se trata de obras inéditas, se muestra la intensa colaboración de Arcadio con el Instituto Nacional de Colonización (INC) que le permitió en un periodo de poco más de diez años trabajar con un buen número de arquitectos en un total de veinticuatro iglesias dispersas por Extremadura, Andalucía y Castilla-La Mancha, algunas de gran calidad dentro de su austeridad, en las que también combinó su figuración personal con la plena abstracción.

Un tercer apartado corresponde a la fructífera relación entre Blasco y Luis Cubillo, plasmada en varias iglesias madrileñas, como la de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Tránsito y la de San Fernando, así como el Seminario Mater Dei de Castellón. Si lo habitual en la construcción de los nuevos templos era la subordinación del artista al arquitecto, en el caso de Cubillo y Blasco se dio una absoluta libertad y compenetración. A pesar de sus diferencias religiosas o políticas, ambos compartieron una visión vanguardista de sus respectivos oficios.

Finalmente, hay un espacio dedicado a su participación en proyectos destinados a obra civil relacionados con el incipiente desarrollo económico desde finales de los cincuenta, como murales en nuevas viviendas, revestimientos cerámicos de todo tipo de edificios, en Madrid y Barcelona, centros oficiales y educativos, vidrieras para edificios de empresas..., incluso intervenciones para pabellones ligados a la imagen de España en el exterior, si bien muchas de estas obras ya no existen o necesitan algún tipo de restauración.

Esta exposición, con su catálogo, talleres didácticos y actividades paralelas, no habría sido posible sin el gran equipo del MUA. Hay que destacar también la colaboración especial de Sara Blasco Perujo y Luis Cubillo Cubillo, por su continuo apoyo, localización y préstamo de materiales; y de Mariló Berenguer Ros, tan implicada en el proceso de filmación durante varios meses en diferentes ciudades y pueblos. Igualmente agradecemos el apoyo de los responsables de las iglesias y edificios visitados. Finalmente, ha sido fundamental la tarea investigadora de los profesores Jesús García Herrero, Miguel Centellas Soler y Moisés Bazán de Huerta.

JOSÉ PIQUERAS MORENO

COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN

## ARCADI BLASCO. ART, ARQUITECTURA I MEMÒRIA (1954-1974)

- 12 **Arcadio Blasco y la integración de las artes**
- 240 **Arcadi Blasco i la integració de les arts**  
JOSÉ PIQUERAS MORENO
- 34 **La obra de Arcadio Blasco en las iglesias del Instituto Nacional de Colonización (1954-1965)**
- 248 **L'obra d'Arcadi Blasco en les esglésies de l'Institut Nacional de Colonització (1954-1965)**  
MIGUEL CENTELLAS SOLER y MOISÉS BAZÁN DE HUERTA
- 70 **Arquitecto, Luis Cubillo. Arcadio Blasco, artesano**
- 259 **Arquitecte, Luis Cubillo. Arcadio Blasco, artesà**  
JESÚS GARCÍA HERRERO
- 90 **Arcadio Blasco. Obra civil (1956-1974)**
- 270 **Arcadi Blasco. Obra civil (1956-1974)**  
JOSÉ PIQUERAS MORENO
- 110 **Arcadi Blasco. Art, arquitectura i memòria (1954-1974)**
- I. La integración de las artes (1956-1970)
  - II. Las iglesias de Colonización (1954-1965)
  - III. Espirales de Luz (1958-1972)
  - IV. Obra civil (1956-1974)







**ARCADIO BLASCO Y LA  
INTEGRACIÓN DE LAS ARTES**

JOSÉ PIQUERAS MORENO

# ARCADIO BLASCO Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES

JOSÉ PIQUERAS MORENO

Universidad de Alicante



Detalle del "Homenaje a la Dama de Elche", escultura urbana en la avenida del Ferrocarril (avenida Vicente Quiles, en la prolongación de la avenida de la Libertad), Elche, 1989-90 [Foto: JP]

Página anterior:

Vidrieras de Arcadio Blasco en la iglesia del Colegio de Santa Teresa, Badajoz [Foto: Mariló Berenguer, Taller de Imagen. FGUA, Archivo Arcadio Blasco, MUA]

Conocemos relativamente bien la obra pública de Arcadio Blasco Pastor (1928-2013) realizada en estas tierras alicantinas desde mediados de los ochenta, cuando el artista dio un giro a su vida y decidió mudarse desde Madrid a su casa-estudio de Bonalba, en 1986. En esos momentos de crisis personal nuestro autor tenía casi sesenta años y una reconocida trayectoria artística –también social y política– desarrollada especialmente en el campo de la escultura y la cerámica. Todo un conjunto bien definido de obra con diversas líneas evolutivas y series temáticas mostrado en numerosas exposiciones, algunas con proyección internacional, respaldaba el prestigio de un artista en plena madurez que ocupaba un lugar destacado en el arte español contemporáneo.

La obra monumental alicantina<sup>1</sup> ya pertenece a nuestro paisaje, está integrada en él. Es como si estas piezas siempre hubiesen estado colocadas aquí, aunque a veces la fricción con el entorno no deja de sorprendernos. Las descubrimos o nos saludan mientras andamos por la playa de El Campello, circulamos cerca de la Santa Faz, nos sentamos en la Plaza de la Viña en Alicante, paseamos por la avenida del Ferrocarril de Elche o cerca del mar en Altea... Nos hemos ido familiarizando con estos hitos arcadianos, con su particular epidermis cerámica y su intención más o menos conmemorativa. Son unas obras realizadas en el contexto de la recuperada democracia española que hablan de la nueva relación de las instituciones públicas con el arte y la cultura, al menos hasta la reciente crisis económica, ya en el nuevo siglo.

Pero no conocíamos apenas la obra pública de Arcadio Blasco anterior a los años setenta, la que el artista integró en diferentes espacios arquitectónicos, especialmente en el entorno religioso pero también en el civil. Lo más relevante se centra en su contribución para numerosas iglesias del INC y en su intensa colaboración con el arquitecto Luis Cubillo, ampliamente analizadas en esta publicación. Pero también tenemos un interesante y heterogéneo conjunto de otras iglesias del que

<sup>1</sup> Ver JAÉN I URBAN, Gaspar: "Esculturas urbanas d'Arcadi Blasco", en *Arcadio Blasco, narrador de objetos*, PIQUERAS MORENO, José y MATEO MARTÍNEZ, Carlos (Comisarios), MUA, Alicante, 2008, pp. 62-75. También: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M<sup>a</sup>: "Nuevas concepciones en el arte público de Arcadio Blasco", en *Arcadi Blasco, en l'horitzó de la memòria*, PIQUERAS MORENO, José (Coord.), MUA, Alicante, 2014, pp. 92-119.

nos ocuparemos a continuación. Hablando con Arcadio mientras preparábamos su exposición antológica en el MUA (2008) fuimos plenamente conscientes de que avanzar en el estudio de estas obras aplicadas era un objetivo ineludible a medio plazo, a pesar de la complejidad del empeño.<sup>2</sup>

Hace poco comentábamos que algo estaba cambiando últimamente gracias al interés por la historia del arte y la arquitectura española de ese periodo. Y que, probablemente, se abría una de las líneas de investigación que más sorpresas podría depararnos. A la vista del material reunido para esta exposición, en gran parte desconocido e inédito, parece que no andábamos desencaminados. La magnitud y la relevancia de estas obras de Arcadio "antes de Arcadio" nos permiten conocer mejor su aportación dentro de un fenómeno más amplio que entonces fue conocido como el de la "integración de las artes", es decir, de la fusión de las diferentes disciplinas artísticas con la arquitectura dentro del ámbito sacro.

Arcadio era consciente –y así lo manifestaba en ocasiones– de que no todo lo hecho en ese periodo era necesariamente despreciable. Incluso desde su posición de ciudadano progresista y de izquierdas, al reflexionar años más tarde sobre estas obras fraguadas durante la dictadura y en concreto de las iglesias del Instituto Nacional de Colonización, comentaba que "con el sambenito de franquista no se había valorado este arte, donde había cosas por lo menos salvables, incluso algunas estaban muy bien, como las de Mompó, Farreras, Vento, José Luis Sánchez..., o conjuntos como el de Vegaviana, de Fernández del Amo."<sup>3</sup>

Igualmente, desde una posterior perspectiva laica han podido cuestionarse los valores artísticos de unas obras destinadas a los recintos religiosos, con iconografías dictadas y todo tipo de condicionantes e imposiciones. En una reciente entrevista, José Luis Sánchez decía: "Estuvimos trabajando bastantes años, unos cinco o así, para las iglesias, para la renovación del culto, de una forma que ahora podríamos llamarla hipócrita pues Arcadio y yo como todos los artistas e intelectuales estábamos muy lejanos de una plasmación del rito en general [...] Cristo era Cristo y la Virgen era la Virgen, pero en las vidrieras estaba tolerada una mayor libertad [...] Arcadio era un seminarista rebotado. Casi todos los chicos de mi generación habían pasado por el seminario: artistas, galeristas... Había un barniz ultrarreligioso."<sup>4</sup>

La revisión histórica de las relaciones entre arte, religión y política durante los años sesenta en España, es decir, cuando amplios sectores sociales se fueron concienciando ideológicamente y la oposición al Régimen fue creciendo, se produce más adelante, ya en los años de la Transición. Una nueva mirada comenzó a abrirse paso y se proyecta especialmente desde el cine español de



■ Arcadio Blasco en el taller de la Ciudad Universitaria de Madrid, h. 1960 preparando un mosaico para una iglesia y un cuadro cerámico [Foto del artículo "Arcaísmo y novedad en la pintura de Arcadio Blasco", publicada en ABC, 1962. Archivo Arcadio Blasco, MUA]

<sup>2</sup> Carmen González Borrás, con motivo de su tesis sobre Arcadio Blasco (*La obra de Arcadio Blasco. 1955-1986*, Facultad de Bellas Artes de Valencia, 1992) dedicó buena parte de su esfuerzo a la investigación inicial de algunas de estas obras. La exposición antológica *Arcadio Blasco, narrador de objetos*, del MUA, dedicó en 2008 un pequeño apartado a estas creaciones. Posteriormente, algunos arquitectos y profesores como Jesús García Herrero, Miguel Centellas Soler y Moisés Bazán de Huerta han profundizado sobre algunos aspectos de esta etapa de la obra de Arcadio, cuya síntesis ofrecen en sendos artículos de esta publicación.

<sup>3</sup> Entrevista a Arcadio Blasco para el audiovisual titulado *Arcadio Blasco, Barro y fuga*, dirigido por Javier Lorenzo y Vicente Rodas en 1995, de la Colección Artistas Plásticos Alicantinos, Ayuntamiento de Alicante, realizado por el Taller de Imagen de la UA.

<sup>4</sup> Entrevista a José Luis Sánchez en Madrid, filmada por Mariló Berenguer, del Taller de Imagen de la UA, en febrero de 2014, y publicada inicialmente en el DVD que se incluyó en el libro *Arcadio Blasco en l'horitzó de la memoria*, MUA, 2014.



Cartel de la película "Viva la clase media", de José María González Sinde, 1980, con la imagen de la vidriera central de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito, Canillas, Madrid, realizada por Arcadio Blasco

la época, como un testigo lúcido e insobornable. La película "Viva la clase media" (1980)<sup>5</sup> del productor y director José M<sup>a</sup> González Sinde, puede ser un buen ejemplo de ello. Eligió como uno de los escenarios el interior de la iglesia de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Tránsito de Canillas, tan moderna que parecía más bien un hangar, atraído por las vidrieras religiosas de Arcadio en este templo desde el que parecen contemplarse los profundos cambios ideológicos y sociales del momento. Y así aparecen estas vidrieras, con su poderoso magnetismo, como fondo también del correspondiente cartel.

Curiosamente, en la película "Del amor y otras soledades" (1969), del director y también amigo Basilio Martín Patino, lo que aparece en una de sus escenas es un jarrón de cerámica con toques azulados de los que salían del taller de Arcadio en Majadahonda y que fueron tan apreciados. No sus creaciones últimas más personales, como los "objetos-idea", sino un producto artesanal, muy decorativo y exitoso, pero al fin y al cabo un cacharro cerámico. Esa tensión entre la invisibilidad del artesano y el protagonismo del artista se ve acentuada en la película cuando llega el momento en que unos jóvenes y prometedores artistas, reales y reconocibles, aparecen como fulgurantes estrellas en la inauguración de una muestra de vidrieras en una conocida galería de arte: Chirino, Lucio Muñoz, Victoria, Millares, Rivera, Mompó, Sempere..., pero no Arcadio.<sup>6</sup>

Blasco pudo pensar, en ocasiones, que esta confusión con su trabajo aplicado y artesanal le había perjudicado en su carrera artística. Pero Arcadio no era un artesano o un ceramista sin más sino que, como otros jóvenes artistas, estaba empeñado en abrir nuevas vías expresivas a través de unos materiales rescatados para el arte con unas arriesgadas propuestas que finalmente cimentaron su dilatado recorrido. Desde mediados de los cincuenta hasta principios de los setenta, Arcadio atendió numerosos encargos (mosaicos, vitrales, murales...) quizás alejados de la estricta reflexión pictórica personal, que le permitieron, no obstante, una cierta tranquilidad económica. Arcadio, en relación a esto, comentaba: "Lo que hacía por mi cuenta no se vendía nada. Vivíamos de los encargos. En Colonización había problemas con curas y obispos. Eran muy estrictos. Había que hacer un angelito tocando la flauta..."<sup>7</sup>

Las reticencias de Arcadio a volver sus pasos con una nueva mirada hacia las obras de este periodo, por los diferentes motivos comentados, fueron disipándose poco a poco. De hecho, a finales de los ochenta realizó algunas visitas en compañía de Carmen Naranjo a distintos pueblos de Extremadura y Andalucía con la intención de reencontrarse con sus creaciones. Hicieron fotos y

<sup>5</sup> En *Viva la clase media*, dirigida por José María González Sinde en 1980, se desarrollan los avatares existenciales de sus personajes, miembros de la clase media madrileña, entre los ecos de la lucha antifranquista de finales de los años sesenta, la actividad de los "curas rojos", el peso del partido comunista, el "papel del proletariado", el de los intelectuales y artistas, las reuniones clandestinas en las sacristías... En varios momentos aparecen imágenes destacadas de las vidrieras de una de estas iglesias, concretamente las que Arcadio Blasco realizó para Nuestra Señora del Tránsito, en el poblado de Canillas, del arquitecto Luis Cubillo.

<sup>6</sup> La artista a la que interpreta Lucía Bosé, hace vidrieras. En la exposición de la vidrierista (realmente, son de Paloma de Hita) hay comentarios muy reveladores de este ambiente social e intelectual: "Hace vidrieras que no se sabe para dónde son"; "sí, para iglesias". "Te estás haciendo muy progresista". "¿Qué me dices de los curas modernos?"...

<sup>7</sup> Enriqueta Antolín, en su artículo "Artistas infiltrados. Rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco" (*Cambio 16*, nº 592, 1983, pp. 98-103) señala cómo unos jóvenes e inconformistas artistas de la incipiente vanguardia española (Millares, Serrano, Rivera, Mompó, Canogar, Blasco, Gabino, Mampaso, Suárez, Valdivieso, Carpe, J.L. Sánchez, Vento, Villar, Gal ...) dejaron "su huella en aquellas paredes encaladas". Pero también dejaron su impronta en otros templos de ciudades más o menos importantes, como en este del Poblado Dirigido de Canillas o en la capilla del colegio de Santa Teresa de Badajoz, de manera que habría que indagar, en sentido amplio, cómo se insertó el nuevo arte en las viejas estructuras, así como el papel de sus protagonistas.

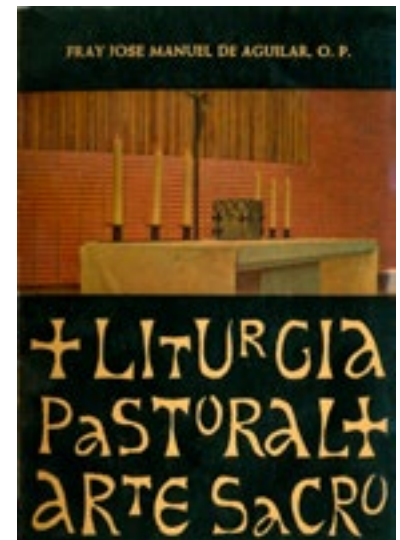


diapositivas pero, en muchos casos, sin anotar siquiera su ubicación, ni unos datos mínimos, si bien han sido parcialmente útiles para la investigación de este periodo.<sup>8</sup>

Y vamos a ir centrándonos en el contenido de este texto partiendo de una frase que denota la tensión inicial entre un renovado arte religioso y la resistencia a él por parte de estructuras eclesíásticas más tradicionales: "Arcadio, estas páginas servirán más para defenderte que para convencerte, porque esto no lo necesitas y aquello tal vez". Esta es la dedicatoria manuscrita en 1958 por su autor, fray José Manuel de Aguilar, en el ejemplar de *Liturgia pastoral. Arte Sacro*<sup>9</sup> conservado entre los documentos y libros de Blasco. El texto de Aguilar estaba guiado por "una preocupación por la renovación artística, por la actualización de las formas plásticas que la Iglesia necesitaba utilizar como instrumentos de expresión" de su mensaje teológico vinculado al desarrollo del movimiento litúrgico. Se entendía bien que un arte nuevo que rompía antiguas costumbres, no podría ser comprendido y valorado sino al cabo del tiempo. Pero el arte sacro contemporáneo en España, y antes en otros países como Francia, supuso la introducción del arte de vanguardia por parte de unos jóvenes (Pascual de Lara, Mompó, Vento, José Luis Sánchez, Rivera, Millares, Julio Antonio Ortiz, Labra, Hernández Carpe, Arcadio, Baeza, Carrillo...) que sorprendieron por su bocanada de aire fresco en la novedosa arquitectura en que se integraba, aunque no siempre gozaron de la comprensión de párrocos y fieles.

La obra aplicada de Arcadio, como la de otros artistas plásticos, se inscribe en las nuevas tendencias modernizadoras del arte sacro propugnado por la Iglesia en Europa y también en España, sobre todo en esos momentos de reconstrucción y de tímido aperturismo político. Estas nuevas corrientes y aires procedentes del Vaticano desde la inmediata posguerra europea, revestidas de "continuidad en el arte sacro" –en el sentido de enlazar con la religiosidad de las imágenes sencillas del románico y la claridad del quattrocento–, propugnaban evitar con un "prudente equilibrio el excesivo realismo por una parte y el exagerado simbolismo por otra" y "dar libre campo también al arte moderno", según el texto de la Encíclica *Mediator Dei* de 1947.

Luis Martínez-Feduchi y Luis Moya Blanco habían proyectado en los años cuarenta un gran edificio de nueva planta destinado a Museo de América en la Ciudad Universitaria de Madrid, cuyas obras se interrumpieron constantemente.<sup>10</sup> Allí, un hijo de Feduchi, Javier, había instalado un horno de cerámica facilitando que sus amigos José Luis Sánchez y Arcadio Blasco se establecieran en esa nave enorme, desangelada y no acondicionada, pero gratuita y perfecta para realizar piezas de gran tamaño<sup>11</sup>. Desde allí asumieron diferentes encargos para el propio Martínez-Feduchi y para



Portada de *Liturgia pastoral. Arte sacro*, de Fray José Manuel de Aguilar, ed. Arte Sacro, Madrid, 1958 [Archivo Arcadio Blasco. MUA]

<sup>8</sup> En su archivo han aparecido, diapositivas y fotos a raíz de estos viajes de las iglesias del INC de Tiétar, Zurbarán, Los Guadalpe- rales, Puebla de Alcollarín, Pizarro, El Torviscal, Hernán Cortés, El Chaparral, Maruanas y Coto de Bornos, entre otras.

<sup>9</sup> DE AGUILAR, José Manuel: *Liturgia cristiana. Arte Sacro*, Editorial Arte Sacro, Madrid, 1958. Ponencia desarrollada en la I Se- mana de Arte Sacro, agosto de 1958.

<sup>10</sup> Ruiz Trigueros, Mónica: *La escultura construida de José Luis Sánchez*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2011. pp. 70 y ss.

<sup>11</sup> El propio Blasco lo recordaba así: "Y nos metimos y comenzamos a ocuparnos de aquello: de los hornos eléctricos, cambia- mos los cristales de las ventanas que estaban rotas, daba al norte y hacia un frío... El suelo era de tierra, estaba sin terminar. Pu- simos estanterías y mesas de trabajo. Allí empezamos a hacer vidrieras de hormigón y de plomo, hacíamos de todo.", en BLASCO PERUJO, Isidro: "Entrevista a mi padre. Primera etapa", en *Arcadi Blasco en l'horitzó de la memòria*, MUA, 2014, pp. 200-209.

Relieve a modo de frente de altar, de paradero y destino desconocidos, realizado por Arcadio y fotografiado en el taller de la Ciudad Universitaria de Madrid, h. 1957 [Archivo Arcadio Blasco. MUA]



Portada del catálogo de la exposición colectiva "Continuidad en el arte sacro", Sala Santa Catalina, Ateneo de Madrid, 1958 [Archivo Arcadio Blasco. MUA]

otros arquitectos desde 1956 a 1962. Debió ser un lugar muy atractivo donde acudieron otros artistas para realizar sus obras, como recordaban Arcadio, José Luis y algunos amigos. En 1958, con treinta años, Arcadio ya había "integrado su arte" en varias iglesias. Varias fotos documentan la producción de esas obras en esta espaciosa nave. Como artista colaborador del Instituto Nacional de Colonización, según se indica en el catálogo de la exposición colectiva *Continuidad en el Arte Sacro*<sup>12</sup> (1958), ya había realizado murales cerámicos para las fachadas de las iglesias de Pueblonuevo del Bullaque (Ciudad Real) y José Antonio (Coto de Bornos, Cádiz).

En ese mismo catálogo se indica que, en colaboración con el escultor José Luis Sánchez, Arcadio había realizado vidrieras para la catedral de Tánger<sup>13</sup>. En esta iglesia católica proyectada por el arquitecto Luis Martínez-Feduchi<sup>14</sup> hubo más artistas colaboradores. En el caso de los vitrales, datables entre 1956 y 1958, hay algunas dudas en cuanto a qué corresponde a quién, y ese baile de adjudicaciones se refleja en diferentes publicaciones<sup>15</sup>. Pero parece claro que en las vidrieras figurativas del ábside, a pesar de haber sido atribuidas a Blasco, trabajó Francisco Farreras pues la autoría de uno de los ángeles músicos queda documentada en el catálogo citado, probablemente en colaboración con José M<sup>a</sup> Labra, el *maestro* Labra del que se habla en algún folleto impreso.

<sup>12</sup> *Continuidad en el Arte Sacro*, Catálogo de la exposición en la sala Santa Catalina, del Ateneo de Madrid, Madrid, 1958.

<sup>13</sup> Eso es lo que se indica en el catálogo, pero es probable que Feduchi le encargase a Sánchez un Cristo y una versión más figurativa de San Francisco de Asís en nogal y que Arcadio asumiese la responsabilidad de las vidrieras geométricas y los rosetones.

<sup>14</sup> Luis Martínez-Feduchi (1901-1975) realizó proyectos de nueva planta fuera de España. Concretamente para el Consulado de España (1947), el Instituto Politécnico Español (1948) y la catedral (1950), todos ellos en Tánger.

<sup>15</sup> DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: "La arquitectura al servicio del poder: la catedral de Tánger como catarsis de las frustraciones coloniales españolas". *Anuario de Estudios Atlánticos*. Las Palmas de Gran Canaria, 2014, núm. 60, pp. 765-816.



▮ Catedral de Tánger. Vidrieras del ábside y laterales, h. 1956-58 [Foto: Mariló Berenguer. Archivo AB, MUA]

Las doce vidrieras de los laterales de la nave central, son totalmente geométricas. En el enrejado regular de hormigón de cada una de ellas se incrustan más de ciento cincuenta vidrios rectangulares que inundan de luz multicolor la gran nave. En algunos de esos pequeños módulos hay una composición muy *Mondrian*, a modo de homenaje del joven Arcadio a uno de sus referentes artísticos. Llama la atención la contundencia de sus planteamientos abstractos aplicados a la arquitectura religiosa en fechas tan tempranas.

La autoría se extiende a los rosetones de la catedral. El mayor, situado en la fachada, se resuelve a modo de una gran estrella de treinta y dos puntas, gracias a la superposición de dos de dieciséis. En el núcleo central podemos descubrir la expresión "Mater Dei", con una tipografía que se confunde entre las piezas geométricas y que volveremos a observar en algunas obras posteriores. El otro rosetón, el de uno de los laterales, es de menores dimensiones y en él se adivina la expresión "Gratia Plena" entre una muy sintetizada figura de la Virgen, ambas relacionadas con la Inmaculada Concepción de María, precisamente el tema de la vidriera central del ábside.

Tanto José Luis Sánchez como Arcadio fueron conscientes de su voluntad de innovar o reinventar las vidrieras de hormigón, con piezas de vidrio coloreado incrustadas en el encofrado, todo ello después de conocer las vidrieras de Le Corbusier en Ronchamp. Por otra parte, no siempre pudieron atender personalmente el montaje de las vidrieras que elaboraban en el taller, sobre todo en algunos encargos de menor importancia, lo que a veces dio como resultado una errónea colocación a pesar de las indicaciones y la numeración de las piezas. Esto no ocurrió con las de Tánger, donde Arcadio acudió para intervenir en el montaje, según nos recordaba Carmen Perujo en una reciente conversación en Majadahonda.



▮ Catedral de Tánger. Vidriera del rosetón de la fachada principal [Foto: MB. Archivo AB, MUA]



▮ Catedral de Tánger. Vidriera del rosetón de la fachada principal [Foto: © Ismael Mesas]

■ Vidrieras en la capilla de la residencia de las Damas Catequistas, Madrid, 1959. [Foto: Carlos Jiménez. Archivo AB, MUA]



Un poco más tarde, en 1959, Luis Martínez-Feduchi pidió a Arcadio Blasco y a José Luis Sánchez que se encargasen de las vidrieras para el altar mayor de la capilla de la Residencia de las Damas Catequistas de Madrid<sup>16</sup>, en la calle Francisco de Rojas nº 4. Esta obra ya no existe, pues la capilla fue demolida hace unos años, pero conservamos alguna fotografía que nos permite vislumbrar cómo eran estas vidrieras emplomadas. En la de la izquierda, sobre la figura erguida de Cristo ante un libro abierto, aparece la leyenda "Lux mundi". En la de la derecha, con la Virgen sentada, la expresión "Sedes sapientae" (trono de la sabiduría), atributos que con frecuencia se plasman en diferentes obras del arte cristiano. Son representaciones muy esquemáticas, un tanto convencionales en su geometrización, y sin ningún rasgo estilístico especial ni diferenciador de lo que el versátil artista ensayaba en esos momentos.



■ Composición con las maquetas de un crucifijo de José Luis Sánchez y un relieve a modo de frente de altar de Arcadio Blasco. Taller de la Ciudad Universitaria, h. 1957 [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

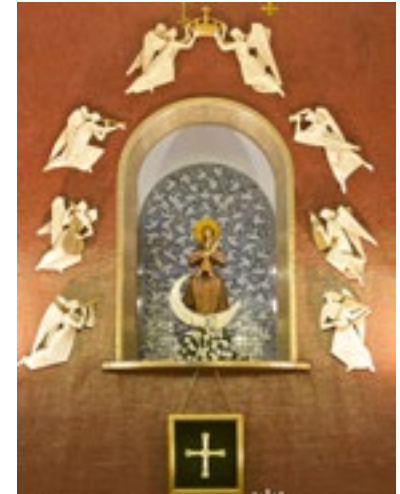
No tenemos la certeza documental de que un relieve cerámico muy alargado en horizontal con Jesús y las figuras de los doce apóstoles –otra de las obras de la que solo contamos con fotografías– fuese instalado como frente de altar en la catedral de Tánger o de otra iglesia de finales de los cincuenta, pero es muy probable que ese fuese su destino. Esas fotos, hechas en el taller de la Ciudad Universitaria, son muy interesantes, pues muestran aspectos del proceso de trabajo y de presentación de la obra –o la maqueta– ante el que les realizaba el encargo. Como se deduce de una de estas imágenes, un sencillo y esquemático crucifijo de José Luis Sánchez que cuelga sobre el altar, con el relieve de Arcadio, eran los elementos esenciales de su propuesta.

Si observamos con atención el diseño de las letras de las vidrieras de las Damas Catequistas, encontraremos el parecido con las que aparecen junto a los relieves de San Juan y San Pablo en los

<sup>16</sup> "Residencia para las Damas Catequistas (Madrid)", *Arquitectura* nº 4 (1959), pp. 46-48.



■ Mosaicos del comulgatorio y azulejos del fondo del camarín de la Virgen. Iglesia de Nuestra Señora de la Paz, Madrid, h. 1958-59 [Foto Roberto Ruiz, Taller de Imagen, FGUA, Archivo AB, MUA]



púlpitos de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Paz, en la calle Valderribas, 37, del distrito Pacífico-Retiro de Madrid. Proyectada por el arquitecto Rodolfo García-Pablos (1913-2001), la parroquia de la Paz alberga varias obras de Arcadio datables en torno a 1958.<sup>17</sup>

Por una parte, tenemos los relieves incisos de los púlpitos. El del lado del evangelio tiene como motivo la figura de San Juan Evangelista, con la silueta del águila. El del lado de la Epístola, a San Pablo Apóstol, con el caballo y la espada. En ambos casos aparece su nombre con la tipografía citada. Y unas figuras resueltas con un dibujo lineal y fluido, como si se hubiese cortado con un escoplo o un gran buril sobre la superficie preparada para abrir un surco y dejar ver solo su contorno.

El artista también se encargó del fondo de cerámica vidriada para el camarín de la Virgen, que consiste en un sencillo mural de azulejos esmaltados cuyo motivo decorativo es el de un revuelo de palomas blancas, silueteadas en negro sobre fondo azul<sup>18</sup> y algunas estrellas amarillas intercaladas salpicando la composición, quizás alusivas a María como "Stella maris".

Arcadio también es el autor de los mosaicos del comulgatorio, un paramento curvo de poca altura que separa la zona del altar ante el que se arrodillaban los fieles para recibir la comunión. Arcadio decoró su parte frontal con doce motivos litúrgicos muy simplificados, uno en cada casetón. Entre estos símbolos de la eucaristía, en la parte de la izquierda aparecen: candelabro, cáliz con alfa y omega, peces, racimo de uvas, crismón y Cordero de Dios. En la parte derecha, cierva, el cristograma JHS,



■ Relieve en el púlpito del lado del Evangelio, Parroquia de la Paz, Madrid, h. 1958 [Foto RR. Archivo AB, MUA]

<sup>17</sup> En 1958, para el baptisterio de esta iglesia, José Luis Sánchez realizó un grupo escultórico del Bautismo de Cristo. Silvia Blanco Agüeira es la autora de la tesis *Rodolfo García-Pablos: la construcción del espacio sagrado*, Universidad de Coruña, 2009.

<sup>18</sup> El revoloteo de palomas, con el personal diseño plano de estas figuras, lo repitió en otros paneles de azulejos esmaltados, como en la fachada de la iglesia de Los Guadalperales, en Badajoz (h. 1958) y en el altar de la iglesia de Santa Rita de Madrid (1959). Nada que ver con las volumétricas y originales palomas de Carmen Perujo, con las que ésta adquirió merecida fama.

Palomas y otros símbolos en el altar de la capilla de la Virgen del Pilar, en la iglesia de Santa Rita, Madrid, 1959 [Foto MB, Archivo MUA]



Detalle del fondo con palomas en el camarín de la Virgen en la Parroquia de la Paz, Madrid [Foto RR, Archivo MUA]



Detalle de la mesa del altar de la capilla de Santa Rita, en Madrid [Foto MB, Archivo MUA]



espigas de trigo, paloma, ancla y nave, resueltos con sencillez y una ligera esquematización, al igual que en algunas iglesias coetáneas. También realizó el revestimiento decorativo de ciertas franjas y zonas del interior de la iglesia de la Paz con mosaicos de multicolores teselas.

En la parroquia de Santa Rita<sup>19</sup>, de la Orden de Agustinos Recoletos, situada en la calle Gaztambide, número 75, de Madrid, proyectada por los arquitectos Antonio Vallejo Álvarez y Fernando Ramírez de Dampierre, podemos contemplar dos significativos murales cerámicos de Arcadio Blasco en las respectivas capillas laterales de este interesante templo de planta circular. Por una parte, el de la Virgen del Pilar y, por otra, el de San Pío X.<sup>20</sup>

El altar de la Virgen del Pilar –representada por una pequeña figura sobre un pilar, una copia literal de la de Zaragoza, que rememora la aparición a Santiago según la tradición cristiana– tiene como fondo un gran mural de Arcadio. Justo detrás de la figurita aparece todo un revoloteo de palomas (similar al del camarín de la Virgen de la Iglesia de La Paz) como prolongación del vuelo del pájaro que porta en su mano el niño Jesús, en brazos de la Virgen. Una gran inscripción en latín relativa a la iconografía pilarista ocupa varios espacios.<sup>21</sup> El resto del mural está dedicado a Santiago apóstol, con seis escenas (cuatro arriba y dos en los extremos inferiores) relativas a

<sup>19</sup> ARIAS SERRANO, Laura. *Permanencia e innovación artística en el Madrid de postguerra: La iglesia de Santa Rita (1953-59)*. Editorial Complutense, Madrid, 2001, pp. 90-93. Aquí hay una descripción pormenorizada de la temática desarrollada en cada uno de los murales cerámicos.

<sup>20</sup> MONTOYA ALONSO, Carlos: *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*, 2005. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2005. pp. 467-476.

<sup>21</sup> Así, en la de la derecha podemos leer: "COLUMNAM DUCEM HABEMUS QUAE NUM QUAM DEFUIT PER DIEM NEC PER NOCTEM CORAM POPULO" ("Tenemos como pilar una columna que nunca faltó ante el pueblo, ni de día ni de noche")

Escena con Santiago de rodillas, del mural cerámico de la capilla de Santa Rita, en Madrid, 1959 [Foto MB, Archivo MUA]



la vida del santo. En este ciclo jacobeo tenemos arriba, de izquierda a derecha, varias escenas: Santiago pescando con red desde su barca; predicando en España; en la batalla de Clavijo con su caballo blanco; de rodillas a punto de ser degollado. Abajo, a la izquierda, la aparición de la Virgen. En la sexta escena vemos a un misionero de Agustinos Recoletos mientras está predicando. A diferencia de la otra capilla, aquí hay un concepto más dibujístico, quizás por la necesidad narrativa. Son como viñetas de una historia ilustrada pero que han sido dibujadas al fuego, en las que el autor parece quitar más que poner óxidos y pigmentos. Un poco como en sus dibujos de ceras raspadas de mediados de los cincuenta en los que reaparece la base blanca del papel (aquí del azulejo) o, incluso, como en los murales cerámicos un poco anteriores de las iglesias de Puelonuevo del Bullaque y de Coto de Bornos, en los que también adquiere protagonismo el grafismo blanco frente al color. Esa técnica del esgrafiado nos recuerda su trabajo previo de los jarrones y platos cerámicos con guerreros y otras figuras que, a su vez, nos remiten a su experiencia en los talleres de Pedro Mercedes, en Cuenca, y de Montalbán en Triana. En esta capilla también hizo los recubrimientos cerámicos de la mesa del altar con más palomas y sencillos motivos decorativos, como cruces, castillos y unos barcos de doble vela que nos conducen a algunas obras de esa época de Carmen Perujo.

En la capilla dedicada a San Pío X, una composición simétrica cuyo eje central está constituido por el escudo papal y un retrato del pontífice hecho por Juan Barba, condicionantes ineludibles del encargo. A ambos lados se distribuyen seis figuras aladas a modo de ángeles portadores de diversos símbolos. A la izquierda, los ángeles llevan en sus manos la maqueta de una pequeña iglesia, un libro con la inscripción "Instaurare omnia in Cristo" y un cáliz. Los tres de la derecha portan una espada, una cruz y una rama de olivo, todo ello como símbolo de determinadas virtudes asociadas a Pío X. La composición de la parte inferior izquierda, con el papa como sacerdote dando



Palomas y otros símbolos en el altar de la capilla de Santa Rita, en Madrid [Foto MB, Archivo MUA]



Capilla de San Pío X, en la iglesia de Santa Rita, Madrid [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

Capilla de San Pio X, en la iglesia de Santa Rita, Madrid, 1959 [Fotos: Mariló Berenguer. Archivo AB, MUA]



Capilla de una iglesia sin identificar. Finales de los 50' [Foto de la época. Archivo Arcadio Blasco, MUA]

la comunión a unos niños. En la derecha, concediendo a los padres Agustinos Recoletos el breve papal de proclamación como orden religiosa. Es un mural, con figuras planas y esquematizadas, en el que resalta el colorido y el brillo del vidriado, distinto en cada azulejo. Las líneas negras de los contornos contribuyen a la sensación de que Arcadio busca la apariencia de una vidriera. La tipología y el estilo de los ángeles que aparecen en los azulejos pintados al fuego de la capilla de San Pio X, firmados y fechados en 1959,<sup>22</sup> son similares a los utilizados por Blasco en esas mismas fechas en alguna iglesia de Madrid –incluida una que está aún por identificar– y de las del INC. Quizás la mayor diferencia estribe en la desproporción de los medios dedicados aquí frente a la modestia y austeridad de las de Colonización. En esta iglesia el programa iconográfico estuvo delimitado al máximo y a Arcadio no le quedó más remedio que resolverlo casi literalmente, aunque con gran libertad en la ejecución plástica.

Con respecto a la capilla de la citada iglesia por identificar, posiblemente de Madrid, en el archivo de Blasco se conservan varias fotografías en las que aparece como fondo del altar un mural de azulejos vidriados con dos ángeles flotando entre una imagen de la Virgen<sup>23</sup> y la figura de un santo ante un atril. El ángel de la derecha despliega una filacteria con el texto "Ora et labora" y el otro toca un laúd. En el extremo izquierdo hay una vidriera geométrica similar a las de la catedral de Tánger, a varias iglesias del INC y a las de los laboratorios Leo de Madrid. Como frente de altar, se observa un mural cerámico con una de sus conocidas ciudades de reminiscencias romanas, como en El Chaparral, Granada.

<sup>22</sup> La manera de trabajar las figuras y los grupos humanos, el tipo y formato del azulejo base, la técnica de vidriado, los colores y las texturas nos recuerdan a varias obras de finales de los cincuenta en iglesias del INC: mural del Pentecostés en Tiétar, Cáceres; mural de la Anunciación en Los Guadalperales, Badajoz; fachada de El Chaparral, Granada; tetramorfos de la fachada y ángeles del interior en Santa Quiteria, Ciudad Real. Pero también otras de Madrid, como el mural del baptisterio de Santo Domingo de la Calzada, en la carretera de Valencia, hoy desaparecida, así como las de una capilla para una iglesia que está aún por identificar.

<sup>23</sup> La escultura de la Virgen es de José Luis Sánchez quien, al ver las fotos, la reconoció como suya aunque no recordaba de qué iglesia podría tratarse.





■ Vidrieras en la iglesia de El Salvador, Mutxamel [Foto: Fernando Gosálbez Iborra]

A finales de los años cincuenta, el joven Arcadio Blasco fue requerido para realizar unas vidrieras en la iglesia parroquial de El Salvador de Mutxamel, su pueblo natal<sup>24</sup>. Los orígenes del edificio se remontan a principios del s. XVI, cuando quedó adosado a la primitiva torre defensiva, actual campanario, en cuya parte inferior estuvo ubicada originariamente la capilla renacentista de la Mare de Déu de Loreto, patrona del municipio. Este inicial templo-fortaleza fue reconstruido en el siglo XVIII, de ahí su aspecto neoclásico, quedando configurada su planta en cruz latina coronada por una bóveda con lunetos y una sola nave central con tres capillas a cada lado, situadas entre los contrafuertes. Sobre ellas, y dando luz a la nave central, están los vanos de medio punto decorados con las vidrieras de Arcadio. O, más bien, con los restos de esos vitrales, pues hay grandes fragmentos que se han perdido, quedando en su lugar unos simples vidrios translúcidos. A falta de documentación relacionada con el encargo por parte del párroco de la época<sup>25</sup>, hay que ceñirse al análisis de los restos existentes.

Arcadio optó por vitrinas emplomadas, con superficies coloreadas y delimitadas por delgadas líneas, algunas de las cuales reforzó con pintura al óleo, aunque también éste ha sufrido pérdidas al cabo del tiempo. No hay un programa iconográfico definido, pero los escasos motivos desarrollados apuntan a una simbólica advocación a la Virgen. Hay cuatro vidrieras con ángeles y otras dos con motivo de sencillas espigas. En una de las primeras dispuso la figura de un ángel alado



■ Vidrieras en la iglesia de El Salvador, Mutxamel [Foto: Fernando Gosálbez Iborra]

<sup>24</sup> Su familia vivía enfrente de la casa parroquial y Arcadio, aunque residía en Madrid, venía con frecuencia a Mutxamel. Precisamente en 1959 expuso en la Sala del Prado, del Ateneo de Madrid, mostrando por primera vez sus innovadores "cuadros cerámicos". Lo reseñable ahora es que los títulos de esos cuadros son, en su totalidad, un homenaje –una reivindicación cultural y emotiva– a los lugares de su infancia: "Setembre", "Del Cabessó", "Ma casa", "La cova", "Muchamiel", "Festes", "Paret del convent", "De l'Almàssera", "Roig", "Blau", "La venteta", "Cementeri Vell", "Festes de març", "L'Aluser", "La mar llunt", "Riu Sec", "Castell"... Y, como se puede observar, ¡en valenciano!, hace más de medio siglo, ¡y en Madrid!

<sup>25</sup> El encargo partió del nuevo párroco, don Juan Cubí Zambrana, quien llegó a Mutxamel en 1955. Las vidrieras se pueden datar hacia 1958-59.



Boceto de vidriera con motivo de espiga. Gouache sobre papel. \*12,5 cm [Colección Arcadio Blasco]

que ocupa todo el espacio –aunque solo se conserva una tercera parte de la superficie– y porta una filacteria en la que se adivina la expresión “Gratia plena”. En un segundo ángel, la banda se inicia con el saludo “Ave Maria”. En las otras dos vidrieras con ángel, aunque se conserva gran parte de su figura, resulta difícil entender el texto de la inscripción que sujetan sus manos. Son vidrieras que nos recuerdan, por su estilo y técnica, otras que Arcadio realizó por esas fechas para algunas iglesias de los pueblos del Instituto Nacional de Colonización.<sup>26</sup> Incluso a las vidrieras de la capilla de las Damas Catequistas de Madrid (1959), ya desaparecida. La forma de los ángeles y la manera de reforzar sus trazos, nos remiten a los que aparecen en los mosaicos de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Elda (1959) y a los de la iglesia del Sagrado Corazón (Padres Capuchinos) de Madrid, de las mismas fechas, así como a los desarrollados en los murales cerámicos de Los Guadalperales, Badajoz, y de Santa Quiteria, Ciudad Real, también acabados antes de 1960.

Otras de las vidrieras, algo mejor conservadas, tienen como motivo unas espigas de trigo cuyas líneas radiantes a partir del tallo y los granos intentan acoplarse al marco semicircular. Arcadio desarrolló este motivo en otras iglesias pero el resultado, al tratarse de vitrales de hormigón, es más esquemático y contundente, con gran contraste entre lo opaco y la luz coloreada.<sup>27</sup> Afortunadamente, entre los dibujos de Arcadio han aparecido unos pequeños bocetos circulares para vidrieras con ese mismo motivo, por lo que la ligazón es más clara.

<sup>26</sup> Como las de Tiétar, Cáceres y El Torviscal, Badajoz (h. 1959). En cuanto a la factura pictórica del rostro del ángel, los parecidos se extienden también a los de las vidrieras de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> del Tránsito, en Madrid.

<sup>27</sup> Recordemos este motivo de la espiga dentro del rosetón de la iglesia de Zurbarán, Badajoz.

■ Mosaicos a modo de retablo del altar de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Elda, 1959 [Foto Roberto Ruiz, Taller de Imagen, FGUA. Archivo AB, MUA]



En 1954 se bendijo la iglesia de la Inmaculada Concepción de Elda, proyectada por el arquitecto Antonio Serrano Peral. En 1959 fueron colocados en su cabecera los mosaicos encargados a Arcadio Blasco por su amigo y nuevo párroco Joaquín Martínez Valls<sup>28</sup>. Se trata de un conjunto de ocho paneles sueltos que se organizan como un retablo plano en dos alturas, adaptando su perímetro a la forma en arco del muro y presidiendo el altar mayor. Dentro de este ciclo mariano, las dos piezas centrales de la parte superior presentan escenas de la Sagrada Familia: en la izquierda, la Virgen y San José con el niño Jesús en la cuna; en la derecha, la Virgen con San José como carpintero y el niño jugando en el suelo con una carretilla. En los extremos, ángeles con palomas sin más atributos. En la parte inferior, la escena de la Anunciación a la izquierda y la de Santa Ana con la Virgen en el flanco derecho enmarcan los paneles de unos ángeles músicos que, a su vez, arrojan la imagen escultórica central de la Virgen.<sup>29</sup>

Arcadio, como otros jóvenes artistas del momento, modernizan su lenguaje con una figuración esquemática y angulosa, de un asimilado neocubismo bien aceptado en la época. Tanto el plano del fondo como las superficies de las figuras están compartimentados mediante la intersección de rectas con tal de delimitar nuevas zonas geometrizadas para ser tratadas con distintos colores



■ Iglesia de la Inmaculada Concepción de Elda [Foto RR, Taller de Imagen, FGUA, Archivo MUA]

<sup>28</sup> El sacerdote Joaquín Martínez Valls (1928-2016), fue más tarde catedrático de Derecho Canónico y decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Alicante.

<sup>29</sup> El departamento de Arte del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert organizó una charla dedicada a la obra de Arcadio Blasco en este templo dentro del ciclo "Descobreix una obra. Art en Valor", impartida por Víctor M. López Arenas el 27 de enero de 2016 en la propia iglesia de la Inmaculada Concepción de Elda.

Escena de la Anunciación. Ángel músico.  
Mosaicos de la iglesia de la Inmaculada  
Concepción de Elda, 1959 [Foto RR, Archivo  
AB, MUA]



Elaboración de los mosaicos para la  
iglesia de Elda en el taller de la Ciudad  
Universitaria de Madrid, 1959 [Archivo  
Arcadio Blasco, MUA]

planos. El silueteado de las figuras, como en otros casos, queda enfatizado mediante la anchura gradual del trazo. Hay algunos detalles figurativos que nos remiten a obras coetáneas de Arcadio y que muestran cómo el autor incorporaba ciertos motivos iconográficos ya ensayados en otros lugares. Por ejemplo, la escena de la Anunciación nos lleva a la de la fachada de Guadalperales –aunque en esta iglesia pacense se trata de cerámica de azulejos pintados y esmaltados al fuego– por cuanto repite idéntica composición, incluso el modelo de mueble reclinatorio o atril con doselete y arquería gótica en el que se apoya la Virgen. Lo mismo ocurre con la escena de San José, la Virgen y el niño en la cuna, cuyo paisaje de fondo en el que destaca un grupo de casitas blancas y rectangulares también aparece en otras obras de Arcadio<sup>30</sup>, que a su vez nos remiten a las decoraciones de algunos de los jarrones cerámicos surgidos tras su periodo de formación en Italia.

Otro detalle curioso es cuando decide incluir la representación de unas vidrieras geométricas y abstractas –como las que había ensayado en la catedral de Tánger– en el fondo de la escena del mosaico de Santa Ana con la Virgen, lo que le permite hacernos un guiño para suscitar una pequeña reflexión sobre las imágenes del arte *dentro* del arte.

Los mosaicos fueron realizados en el taller de la Ciudad Universitaria de Madrid. En el archivo de Blasco hay alguna fotografía en la que se observa el proceso de elaboración de estos paneles a base de teselas de gresite de distintos colores para la iglesia de la Inmaculada de Elda, con la colaboración de algún ayudante. Finalmente fueron montados de acuerdo con la composición del retablo y fijados con tornillos al muro de la cabecera del templo.

<sup>30</sup> Como en los mosaicos del Bautismo de Jesús en la iglesia de Pueblonuevo del Bullaque y de Santa Quiteria, ambas en la provincia de Ciudad Real (h. 1956-57). Estas agrupaciones de casitas blancas, probablemente en recuerdo de un verano pictórico en Ibiza (1950), ya aparecían en otros trabajos como el diseño textil "Ibicencas" (1955) para la tienda Gastón & Daniela de Madrid.



■ Mosaicos de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, Padres Capuchinos, Madrid, h. 1960 [Foto MB, Taller de Imagen, FGUA, Archivo MUA]



La iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, de los Padres Capuchinos, situada en el Paseo de Santa María de la Cabeza, 115, de Madrid se acabó de construir en 1960 a partir de los planos elaborados en 1957 por Enrique Huidobro Pardo (1896-1966). Arcadio acometió un gran mosaico<sup>31</sup> para ocupar la mitad superior de la corona circular que, sustentada sobre dos paramentos verticales decorados con relieves, envuelve la imagen escultórica de Jesús en el centro del altar. Para ello utilizó cinco paneles. En el de la parte central las figuras parecen irradiar o dirigirse hacia la talla policromada. Ordenando jerárquicamente la composición y ocupando el eje de simetría, tenemos a Dios Padre dentro de la mandorla, en actitud de bendecir y sujetando la Tabla de la Ley con los Diez Mandamientos, rodeado de los símbolos del Tetramorfos. Si el tratamiento del rostro nos recuerda al de otro mosaico<sup>32</sup>, las cuatro figuras nos remiten a las que aparecen en la fachada coetánea de Santa Quiteria, Ciudad Real, aunque en ésta no se trata de un mosaico, sino de un mural cerámico. Enmarcando este grupo central, dos ángeles músicos con sus guitarras, uno a cada lado, refuerzan el colorido del conjunto. El silueteado de las figuras, enfatizando gradualmente el grosor, es similar al de los diferentes pirograbados que hizo Blasco en estos años.

El fondo de la composición, como en los mosaicos de la iglesia de Elda, queda parcelado por numerosos rectángulos con distintos valores de gris sobre los que destacan las ya habituales palomas que revolotean como recortes de papel cayendo al azar entre las figuras. También



■ Altar mayor de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

<sup>31</sup> Agradecemos la inestimable ayuda de Alberto Sanz, coordinador del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) al identificar los mosaicos a partir de una foto en blanco y negro, sin ningún tipo de anotación, procedente de las carpetas que Arcadio tenía en su casa-taller de Bonalba, con los de la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús (Padres Capuchinos), de Madrid, así como las gestiones de Jesús García Herrero.

<sup>32</sup> Concretamente el de la iglesia de Brovales, Badajoz, un pequeño tondo en su fachada que hemos conocido gracias a la gentileza de Miguel Centellas Soler y Moisés Bazán de Huerta.

■ Vidriera para la iglesia de la Inmaculada (Padres Capuchinos) en Granada, h. 1969. Medidas: 1,30 x 10,80 m [Foto MB, Taller de Imagen, FGUA, Archivo MUA]



■ Fachada de la iglesia de la Inmaculada (Capuchinos), Granada [Archivo AB, MUA]



■ Fachada de la iglesia de la Inmaculada (Capuchinos), Granada [Foto MB, Archivo MUA]



deslizándose entre una pareja de frailes capuchinos a la izquierda y otra de monjas a la derecha. Precisamente en estos personajes virtuosos destinados a acentuar el protagonismo de quienes hacen el encargo, destaca la calidad técnica y el tratamiento del claroscuro que confieren a esas figuras una mayor contundencia volumétrica, destacando visualmente sobre el conjunto.

Y ahora damos un salto en el tiempo en nuestro recorrido. La intervención de Blasco en la iglesia de la Inmaculada de Granada, de los Padres Capuchinos, se limitó a una gran vidriera muy estirada horizontalmente, montada en trece piezas para la fachada del edificio que tiene forma de trapecio rectángulo. Sin documentación que permita fecharla con precisión –aunque las obras acabaron en 1970– la presencia de la espiral aplastada en el centro de la composición con una cruz incorporada, como en el Seminario de Castellón, y las formas curvilíneas que se expanden simétricamente hacia los laterales, nos remiten nuevamente a sus obras más personales conocidas como “objetos-idea”, propios de mediados y finales de los años sesenta, y en parte a algunas vidrieras que hizo para las iglesias de Luis Cubillo, como la de San Saturnino en Alcorcón, de 1970, con la gran diferencia de que aquí no hay una conexión tan feliz con el formato del paramento al que iba destinada. En el exterior, la vidriera –conocida entre los capuchinos como “hermana luz”– queda como una ceja rectangular dispuesta sobre un mural figurativo con el que apenas tiene relación, aunque está muy condicionada por él.

El conjunto de vidrieras, mosaicos y recubrimientos cerámicos que Arcadio Blasco realizó en 1969 para la capilla del Colegio Menor de Santa Teresa de Jesús, en Badajoz, es probablemente uno de los más espectaculares y avanzados del artista de Mutxamel, a la vez que uno de los menos conocidos entre sus admiradores alicantinos. La capilla en sí, proyectada por el arquitecto Rafael Andreo Rubio para el antiguo Colegio Menor femenino, con una cubierta dentro de la tradición



Capilla del Colegio de Santa Teresa de Jesús, Badajoz, 1969 [Foto Mariló Berenguer, Taller de Imagen / FGUA, Archivo MUA]



Exterior de la capilla del Colegio de Santa Teresa de Jesús, Badajoz [Foto MB, Archivo MUA]

del arquitecto Félix Candela, "es un ejemplo paradigmático del nuevo lenguaje moderno, expresionista, de vanguardia, desde su disposición semienterrada hasta su cubierta de hormigón armado, a modo de manto mariano y vela marinera, que permite la iluminación con vidrieras y dota al interior de una atmósfera mágica", según José Manuel González.<sup>33</sup>

A la capilla se accede bajo el nivel de suelo desde el propio colegio, un edificio funcional sin mayor interés arquitectónico. El estado de conservación de la obra de Arcadio y de las vidrieras de capilla es bueno<sup>34</sup>, si bien en el exterior algunas losetas de terracota, deterioradas, han sido reemplazadas por otras, aunque imitando con poca fortuna la decoración de las precedentes. Las vidrieras abstractas de la capilla teresiana están en sintonía formal y estética con las realizadas durante esos mismos años para algunas de las iglesias madrileñas de Luis Cubillo, especialmente con aquellas cuya configuración les permite adoptar el formato triangular –como las que se abren en los laterales de las iglesias de San Saturnino y San Fernando, ambas de 1970–, aunque aquí el atrevimiento formal y volumétrico del edificio contribuye a un mayor impacto visual de sus vidrieras. En la capilla del colegio de Santa Teresa tenemos un total de cuatro grandes vitrales, realizados en el taller del Cerro de la Mina de Majadahonda.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Manuel: "Arquitectura religiosa del siglo XX en Badajoz capital (Extremadura)", *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 2-1, 2011, pp. 178-183.

<sup>34</sup> Parece ser que el diseño de las vidrieras de Arcadio fue modificado por el arquitecto y que tras la ejecución de esos cambios hubo filtraciones de agua, lo que provocó desavenencias del colegio con Blasco, si bien éste desvió la responsabilidad al arquitecto y a la empresa que hizo las reformas. Ver: BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel: "La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura (1955-1970)", en *De Arte*, nº15, 2016, pp. 280-298, ISSN electrónico: 2444-0256

<sup>35</sup> Desde mediados de los sesenta, en este taller se atendían gran parte de los encargos que recibía el artista. "Artesanías Majadahonda" y "Olarca" (Gabriel OLañeta / ARCAdio) eran dos marcas que respaldaban la producción artesanal a partir de los diseños de Arcadio y, en su caso, los de Carmen Perujo, quien siempre mantuvo su propia trayectoria creativa.

Boceto de vidriera para la capilla del colegio de Santa Teresa [Archivo AB, MUA]



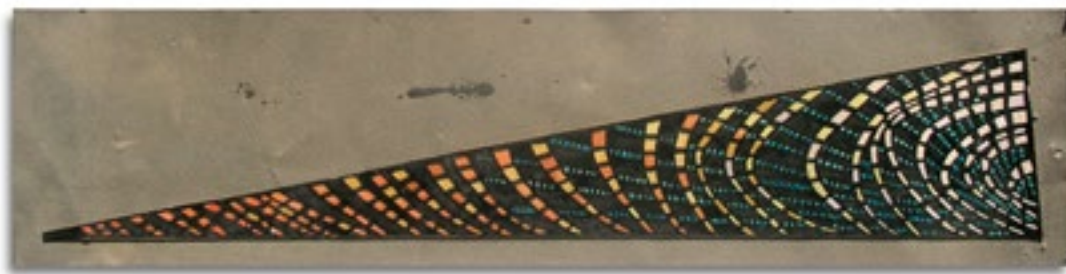
Revestimiento cerámico para el interior de la capilla del colegio de Santa Teresa [Foto MB, Archivo MUA]



Revestimiento cerámico del paramento de la casa-taller del Cerro de la Mina, Majadahonda [Foto MB, Archivo MUA]



Revestimiento cerámico y placas del Vía Crucis en la capilla del colegio de Santa Teresa [Foto MB, Archivo MUA]



Entre los papeles aparecidos en sus carpetas se ha recuperado un dibujo a tinta y gouache sobre papel semitono que parece corresponder a una de las vidrieras laterales de la capilla de Santa Teresa, concretamente una horizontal en la línea de suelo. Este boceto plantea un juego abstracto y expansivo de unas espirales dentro de los límites de unos alargados triángulos isósceles cuyo vértice marca el comienzo ascendente de las otras dos vidrieras. Es sorprendente cómo el cambio de escala desde los dibujos previos hasta su cristalización en su tamaño definitivo, no solo no perjudica el resultado final, sino que amplifica y mejora la vibración inicial. Esa es la razón de que estos vitrales transmitan esa vitalidad primigenia y una grandiosidad aparentemente fácil.

El elogio de la luz coloreada se articula en unas vidrieras que suben y bajan. Que se encuentran o se despliegan como una doble hoja a partir de un eje de simetría en la zona del presbiterio. Que expanden la luz a través de unos orificios cuya sucesión dibuja unas líneas curvas empujadas desde un vórtice inicial. Que se perciben como los latidos de un corazón. Que cambian gradualmente de colores cálidos a fríos según levantamos la vista. Este edificio y sus vidrieras hablan entre sí, se apoyan mutuamente, no se conciben el uno sin el otro.

Hay algo también excepcional y son los revestimientos cerámicos en varias zonas de la capilla. Por una parte, en el muro del fondo tenemos algo así como una estructura de triángulos equiláteros repetidos en alternancia, totalmente artesanales, que sensibilizan la gran superficie existente tras el altar. Cientos de piezas o módulos de terracota perfectamente ensamblados en su enrejado geométrico, cuya decoración radial de siete líneas en cada uno de ellos así como los pequeños avances y retrocesos de sus volúmenes otorgan una delicada flexión visual a las paredes<sup>36</sup>. Indudablemente, debieron fabricar piezas de sobra, pues el paramento previo a la entrada de su casa-taller de la Mina, en Majadahonda<sup>37</sup>, está recubierto con esas mismas losetas, algunas de las cuales se muestran en esta exposición.

<sup>36</sup> Es inevitable conectar estas composiciones reticulares que forman grandes y delicadas texturas murales con los trabajos –en ocasiones refinadas celosías por ensamblaje de cientos y cientos de módulos– que algunos arquitectos desarrollaron en los años sesenta en Alicante como Juan Antonio García Solera y Juan Guardiola Gaya, varios con ayuda del escultor Miguel Losán.

<sup>37</sup> A finales de los años sesenta, el taller artesanal de Majadahonda tenía capacidad para acometer este y otros ambiciosos proyectos. En un texto a modo de informe de principios de los ochenta, aparecido entre los papeles de su archivo documental y titulado "La cerámica de Majadahonda", Arcadio hace un balance de su actividad profesional como ceramista, desde que se instaló en 1966 con su mujer, Carmen Perujo, en un edificio dedicado a granja en el Cerro de la Mina para convertirlo en taller. Junto a ellos, formaron el equipo el técnico ceramista Gabriel de Olañeta –con quien había trabajado durante años en su taller de la calle José Silva, 2, en Ciudad Lineal–, los alfareros y torneros Antonio y Juan Gómez Jiménez, las decoradoras Rosa y Pastora Perujo –hermanas de Carmen– y Mary Gómez Alfalla, los aprendices Manolo, Juan y Antoñín Gómez Alfalla, hijos de Antonio, así como posteriormente los hijos de Arcadio y Carmen, Sara, Agar, Santiago e Isidro. El taller se vio forzado a interrumpir su actividad en 1980.

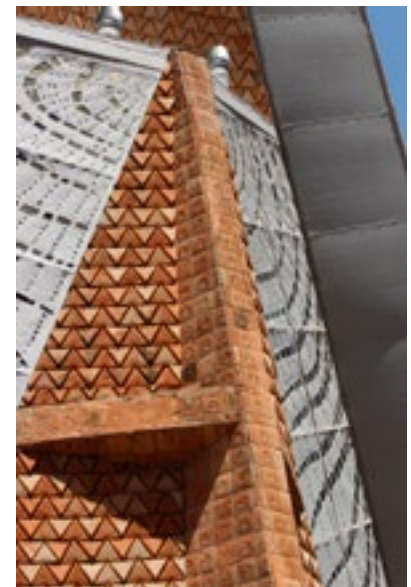


En el interior hay otro tipo de plaquetas cerámicas en monococción, sin engobes ni esmaltes, totalmente cuadradas, decoradas con relieves poco profundos resultado de la impresión sobre el barro tierno de un molde con el motivo de una cruz griega cuyo centro lo ocupa un círculo y, dentro de él, una cruz de Malta. Estas improntas se ven alteradas, de cuando en cuando, por unas placas de mayor tamaño en las que unas frases con la peculiar tipografía de Arcadio y sin acompañamiento de imágenes marcan el recorrido del Vía Crucis ("Jesús descendido de la cruz"...), como ya había ensayado en algunas iglesias anteriores, aunque con otras técnicas cerámicas. Por otra parte, hay unas franjas decorativas con mosaicos abstractos, a modo de texturación de relleno y de carácter secundario.

En el exterior de la capilla continúa el juego de revestimientos cerámicos en determinadas zonas así como en las franjas que refuerzan visualmente las generatrices extremas del paraboloides hiperbólico, pero sin llegar a aplicarse sobre la incurvada cubierta de hormigón. Además de las losetas triangulares del interior, hay placas rectangulares con otros motivos impresos, concretamente unos soles con diámetros cruzados cuyos extremos dibujan un octógono regular.


Mirado el edificio desde la posición frontal, como ante la proa de un barco, observamos cómo avanza una gran cruz cuyo tramo vertical coincide con el eje de simetría del edificio. Está recubierta con esas placas rectangulares, a diferencia del doble muro triangular sobre el que se apoya. Éste, encajonado entre las dos vidrieras ascendentes, está revestido con los módulos triangulares citados. En los remates laterales aparece el tercer tipo de placa de terracota, el de doble cruz ya utilizado en el interior. Y, de vez en cuando, nombres impresos de personas relacionadas con el colegio de Santa Teresa, como ya había ensayado en los revestimientos cerámicos de un edificio de Cubillo en la calle General Moscardó de Madrid. Todo un juego de texturas y colores diferentes, que se alternan y complementan.

Las vidrieras del colegio de Santa Teresa constituyen un buen colofón para este paseo por algunas de las obras de Arcadio Blasco integradas en el ámbito religioso. Indudablemente, la magnitud y calidad de la producción artística sobre una buena base artesanal en estos edificios durante el periodo analizado es realmente notable. Obras que podrán descubrirse en esta exposición del MUA gracias al esfuerzo e interés de un gran equipo. □



■ Revestimientos cerámicos del exterior de la capilla del colegio de Santa Teresa [Foto: MB, Archivo MUA]



The image shows the interior of a church with a dark, textured wall. Four rectangular windows are set into the wall, each featuring a different pattern of colorful stained glass. The windows are illuminated from within, casting a warm glow. The ceiling is a light-colored, grid-patterned acoustic ceiling. The overall atmosphere is serene and artistic.

**LA OBRA DE ARCADIO BLASCO  
EN LAS IGLESIAS DEL INSTITUTO  
NACIONAL DE COLONIZACIÓN, 1954-1965**

MIGUEL CENTELLAS SOLER  
MOISÉS BAZÁN DE HUERTA

# LA OBRA DE ARCADIO BLASCO EN LAS IGLESIAS DEL INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACIÓN, 1954-1965

MIGUEL CENTELLAS SOLER

Universidad Politécnica de Cartagena

MOISÉS BAZÁN DE HUERTA

Universidad de Extremadura

Tras terminar la guerra civil española, una de las necesidades prioritarias era la reconstrucción de las ciudades y pueblos destruidos y esta labor se encomendó a la Dirección General de Regiones Devastadas (DGRD). El organismo empezó su trabajo con rapidez y los resultados fueron patentes, a pesar de las muchas dificultades que la situación y la autarquía implicaban<sup>1</sup>.

En un similar contexto regenerador, en octubre de 1939 el gobierno del general Franco creó el Instituto Nacional de Colonización (INC), con un ámbito de actuación orientado al mundo rural y la explotación agrícola. La tarea del INC fue la de edificar nuevos pueblos dispersos por la geografía española, principalmente vinculados a las cuencas hidrográficas. Sin embargo, mientras la DGRD comenzó sus labores de inmediato, el INC tardó unos años en ponerse en marcha y hubo que esperar hasta mediados de los años cuarenta del pasado siglo para empezar a ver sus frutos. Será de todas formas a partir de la década de los cincuenta cuando se aprecie realmente la importancia de la obra colonizadora del Instituto<sup>2</sup>.

Los arquitectos de estos pueblos tuvieron que someterse a unas mínimas directrices comunes, pero también dispusieron de una gran libertad a la hora de ensayar modelos y soluciones urbanísticas. En todos los casos la construcción de la iglesia asumía un papel relevante, al ser el edificio que podía dotar de singularidad al nuevo enclave y, en lo que nos atañe, es un elemento fundamental por cuanto alberga las principales manifestaciones artísticas.



■ Arcadio Blasco, segundo por la izquierda, visitando el pueblo de colonización de Pueblonuevo del Bullaque, Ciudad Real, 1956 [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

■ *Página anterior:* vidrieras de la iglesia de la Montiel, Córdoba [Foto: Mariló Berenguer, Taller de Imagen, FGUA. Archivo Arcadio Blasco, MUA]

<sup>1</sup> VV. AA., *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1987.

<sup>2</sup> Sobre el alcance de la iniciativa, entre otros muchos títulos, ver: VILLANUEVA PAREDES, Alfredo y LEAL MALDONADO, Jesús, *La planificación del regadío en los pueblos de colonización. Historia y evolución de la colonización agraria en España. Volumen III*, Madrid, 1990; CALZADA PÉREZ, Manuel, *Itinerarios de Arquitectura. Pueblos de colonización I, II, III*, Córdoba, 2006-2008; VV. AA., *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*, Sevilla, 2008; VV. AA., *Colonos*, Mérida, Consejería de Agricultura y Desarrollo Rural, 2009; VV. AA., *Pueblos de colonización en Extremadura*, Mérida, 2010; FLORES SOTO, José Antonio, *Aprendiendo de una arquitectura anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea: el INC en Extremadura*, Madrid, 2013; DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Imagen y memoria. Fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973*, Madrid, 2013.

En aquellos años las artes plásticas giraban en torno a un academicismo caduco y discurrían en un ambiente figurativo y tradicional. Pero en 1951 Franco renueva su gobierno y nombra como Ministro de Educación Nacional a Joaquín Ruiz-Giménez, político de talante renovador que al año siguiente crea el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Como primer director del mismo designó al arquitecto José Luis Fernández del Amo, quien desde 1947 formaba parte de la plantilla de funcionarios del Servicio de Arquitectura del INC. Esta circunstancia permitió a Fernández del Amo propiciar un espíritu innovador en el arte religioso destinado a ocupar las iglesias que estaba construyendo el Instituto<sup>3</sup>. No fue una tarea fácil y sobre su alcance y contexto resulta muy revelador un artículo publicado en los años ochenta por Enriqueta Antolín<sup>4</sup>.

Nos corresponde dar a conocer la intensa labor que Arcadio Blasco realizó para el Instituto Nacional de Colonización, y no entramos por tanto en datos sobre su biografía y trayectoria, que quedan perfectamente cubiertos por otros capítulos de este libro<sup>5</sup>. Por su volumen y grado de desconocimiento, la que nos ocupa es una contribución notable dentro de su recorrido.

Arcadio trabajó para el Instituto Nacional de Colonización en el periodo comprendido entre 1954 y 1965, aunque hay que tener cierto margen al barajar las fechas, pues la culminación de los templos puede extenderse hasta dos o tres años después del diseño del pueblo<sup>6</sup>. En este espacio de tiempo realizó obras artísticas para unos 25 pueblos construidos por el INC, dispersos por la mitad sur de España y agrupados en tres comunidades autónomas: Extremadura, Andalucía y Castilla-La Mancha. A lo largo del texto veremos su aportación a un amplio conjunto de iglesias distribuidas en diversas provincias. En Cáceres: Tiétar y Pizarro; en Badajoz: Los Guadalperales, Palazuelo, Zurbarán, Puebla de Alcollarín, Hernán Cortés, El Torviscal, La Bazana, Brovales, Obando y quizás Barbaño.<sup>7</sup> En Andalucía pueden verse sus obras en diez pueblos situados en seis provincias. En Cádiz: José Antonio (Majarromaque) y Coto de Bornos; en Sevilla: El Viar (anteriormente Viar del Caudillo); en Córdoba: Mesas de Guadalora, La Montiel y Maruanas; en Granada: El Chaparral y Fuente Caldera; en Jaén: Miraelrío; y en Almería: Pueblol blanco. Por último, en la comunidad castellano-manchega: Pueblonuevo del Bullaque y Santa Quiteria en Ciudad Real; y Cañada de Agra en Albacete.



■ Arcadio Blasco en el taller de la Ciudad Universitaria, 1959 [Archivo AB, MUA]

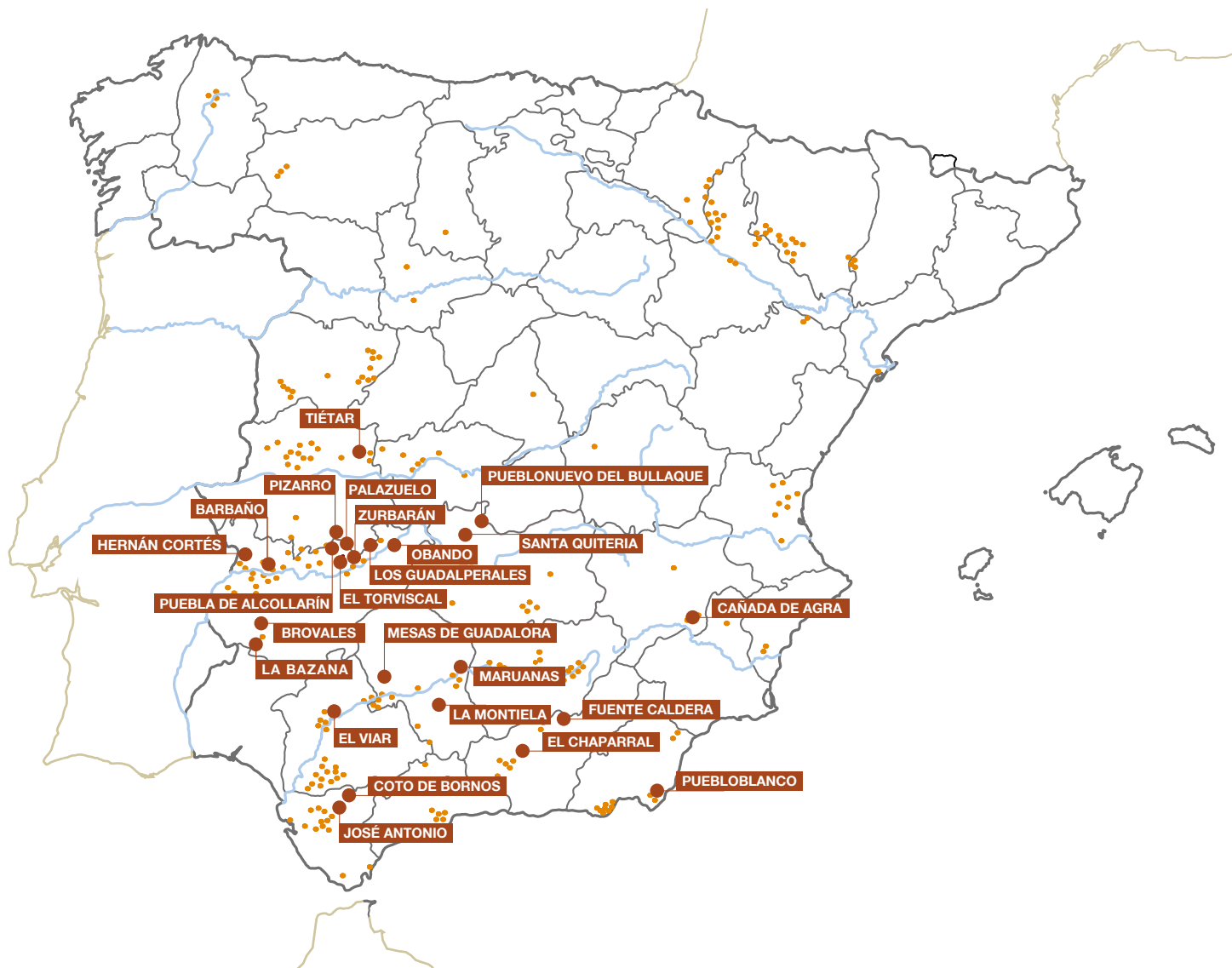
<sup>3</sup> JIMÉNEZ-BLANCO, M<sup>a</sup> Dolores, *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, 1995. CENTELLAS SOLER, Miguel, *Los pueblos de colonización de José Luis Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, 2010.

<sup>4</sup> ANTOLÍN, Enriqueta, "Artistas infiltrados: rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco", *Cambio* 16, n<sup>o</sup> 592, 1983, pp. 98-103.

<sup>5</sup> Como mínima nota bibliográfica pueden señalarse trabajos como: GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Arcadio Blasco*, Madrid, 1973; GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen y BLASCO, Arcadio, *Arcadio Blasco. Consideraciones acerca de la cerámica en la obra de arte*, Valencia, 2001; GARCÍA HERRERO, Jesús, "Diálogos entre Arte y Arquitectura: Arcadio Blasco y Luis Cubillo", en *Actas I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, Madrid, 2011, pp. 251-259; PIQUERAS MORENO, José y MATEO MARTÍNEZ, Carlos. (Coords.), *Arcadio Blasco. Narrador de objetos*, Alicante, 2008; VV. AA., *Arcadi Blasco en l'horitzó de la memòria*, Alicante, 2014.

<sup>6</sup> Apenas se conocen las fechas de ejecución concreta de las obras de arte en este ámbito. Solo se ha localizado físicamente la firma y la fecha de Arcadio en el mural cerámico de la iglesia de Pueblonuevo del Bullaque (Ciudad Real), datado en 1956. Por ello, las dataciones que indicamos son las del Proyecto del pueblo, que habitualmente recogía ya los planos de la iglesia. Los fondos documentales consultados en el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, en su propia sede y San Fernando de Henares, y en el Centro de Estudios Agrarios de Mérida no suelen aportar demasiada información sobre las realizaciones de artes plásticas en los templos. Para la identificación de las obras extremeñas nos ha resultado útil una selección de fotografías que el artista conservaba, fruto de un viaje que hizo por la región para visitar los enclaves de sus obras.

<sup>7</sup> Agradecemos a Esther Abujeta Martín su colaboración en la visita a los pueblos extremeños.



Mapa con la ubicación de los pueblos de colonización donde intervino Arcadio Blasco [Miguel Centellas Soler]

Para presentar el estudio, y considerando el elevado número de iglesias y su clara situación geográfica, hemos estimado oportuno organizarlas por Comunidades Autónomas. El orden cronológico no ayudaría demasiado a entender su trabajo, ya que es difícil precisar el año concreto de la ejecución y además Arcadio fue intercalando su labor entre las tres comunidades. Sí podemos indicar que realiza la obra más temprana para José Antonio (Cádiz) en los primeros años cincuenta, a la vuelta de su estancia en Roma (1954), y la última para la iglesia de La Montiel (Córdoba), debiendo de instalarse hacia 1966. Dentro de cada ámbito reseñamos primero los templos con mayor número de tipologías artísticas (en ocasiones hasta tres técnicas distintas en una misma iglesia) y después los ejemplos en que éstas son más limitadas, sin que ello signifique valorar menos su calidad. El gran peso que en su producción para estos pueblos tiene el diseño de vidrieras es también un dato significativo.



■ Mural cerámico con la escena de Pentecostés. Iglesia de Tiétar [Foto: Moisés Bazán de Huerta y Miguel Centellas Soler]

## 1. EXTREMADURA

El aprovechamiento agrícola de los Valles del Alagón o el Tiétar en la provincia de Cáceres y por supuesto el Plan Badajoz, trajeron consigo la construcción de un gran número de pueblos de colonización en tierras extremeñas. Arcadio Blasco trabajó para las dos provincias, aunque con mayor peso en la Baja Extremadura<sup>8</sup>.

La iglesia de Tiétar (1957, originalmente Tiétar del Caudillo) es la que mejor recoge sus aportaciones para el INC. Arcadio reunió en ella la mayoría de las técnicas artísticas por él empleadas: cerámica, vidrieras (emplomadas y de hormigón) y pirograbados<sup>9</sup>.

Destaca el gran mural cerámico situado en el pórtico de acceso. Representa el episodio de Pentecostés<sup>10</sup>, que daría origen a la labor predicadora de los apóstoles y cuenta con una amplia tradición iconográfica. Permite cierto lucimiento artístico y reproduce el texto evangélico de forma fiel, a modo de friso, con seis personajes de pie y otros tantos arrodillados en torno a María. La Virgen destaca por su centralidad y el color azul de su túnica; reposa entronizada sobre una doble tribuna con la evocación: "*Veni creator spiritu mentes tuorum visita*". Su rostro es el único



■ Interior de la iglesia de Tiétar [Foto: MBH y MCS]

<sup>8</sup> Hemos analizado de forma pormenorizada la aportación de Blasco al ámbito extremeño en un reciente artículo publicado por la Universidad de León, donde ordenábamos sus obras en función del tipo de manifestación artística (cerámica, mosaico, pirograbado, vidrieras), con introducciones técnicas a cada campo. BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel, "La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura (1955-1970)", *De Arte*, nº 15, 2016, pp. 280-297. El enfoque ahora se realiza iglesia a iglesia, aunque al tratarse de los mismos ejemplos será inevitable encontrar aquí referencias en la redacción a dicho artículo. Además, en el momento de elaborar este texto se encuentra en prensa un estudio zonal que abarcaría también alguna de las piezas recogidas, aunque en el mismo se ha evitado la duplicación de contenidos: BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las Vegas Altas del Guadiana". Ambos trabajos se enmarcan en el Proyecto Nacional de Investigación *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR 2013-41961-P).

<sup>9</sup> Nos hemos ocupado también de la iglesia de Tiétar en CENTELLAS SOLER, Miguel y BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Arquitectura y Arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. y Eds.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 37-64.

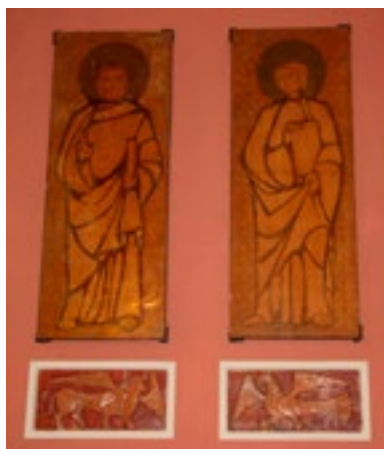
<sup>10</sup> *Hechos de los Apóstoles* (2, 1-4).

Ángel de la fachada de la iglesia de Tiétar [MBH y MCS]



diferenciado, ya que los apóstoles acusan una patente isocefalia; son cabezas lineales, sin color e idénticas en su formulación. Esa voluntad unificadora se reitera en las túnicas, que sólo modifican su gama cromática, por lo demás bien integrada. La fragmentación en planos, separados por fuertes líneas negras, otorga un cierto efecto de vidriera, muy acorde con otras obras de la propia iglesia y ejemplos como la portada de El Chaparral.

En el exterior de la iglesia, un mural rectangular muestra un ángel en vuelo que sujeta una filacteria con el cántico *Alleluia*. Sus trazos son sintéticos y lineales, enmarcando un relleno de manchas rápidas que alterna colores cálidos con el azul de las alas; y todo ante un vistoso fondo geométrico que subdivide triangularmente los azulejos, como en la fachada en Los Guadalperales (Badajoz). Un elemento más es el Vía Crucis, presente en todas las iglesias de colonización y repartido por el templo. Lo excepcional en este caso es que las estaciones se describen mediante textos, acompañados solo por una o dos cruces en sus espacios vacíos. Una reforma tapó las piezas, dejando solo una como testigo junto a la escalera de acceso al coro. Por ello explicaremos el tipo de caligrafía en la iglesia almeriense de Pueblo blanco, para la que Arcadio realizó otro ejemplo igual que se conserva completo.



Tetramorfos modelado y evangelistas pirograbados sobre madera en el presbiterio de la iglesia de Tiétar [MBH y MCS]

En el presbiterio encontramos una obra que, aunque cerámica, se inscribe en el proceso escultórico y supone una excepción en la producción del artista. Nos referimos a cuatro pequeños relieves con los símbolos de los evangelistas. El Tetramorfos, que encarna, alados, al toro (San Lucas), el águila (San Juan), el león (San Marcos) y el ángel (San Mateo), se muestra en piezas modeladas en un solo bloque, con volumen resaltado y cierta desproporción que se ajusta al formato elegido. Estos motivos iconográficos se disponen bajo las imágenes personificadas de sus homólogos en tablas verticales de 2 metros de altura. El pirograbado es una técnica original que singulariza la aportación de Arcadio Blasco, pues es el único autor que la utiliza en las iglesias de colonización y todos sus ejemplos están en Extremadura. El procedimiento consiste en dibujar sobre la madera o contrachapado con un punzón caliente, regulado por un transformador y con un juego de puntas metálicas que permite distintos acabados. De este modo se aprecia alrededor de cada imagen un fondo decorativo con finos motivos geométricos y animales, mientras la figura en sí tiene como base el color y veta natural de la madera (donde no se han ocultado algunos *pentimenti* y





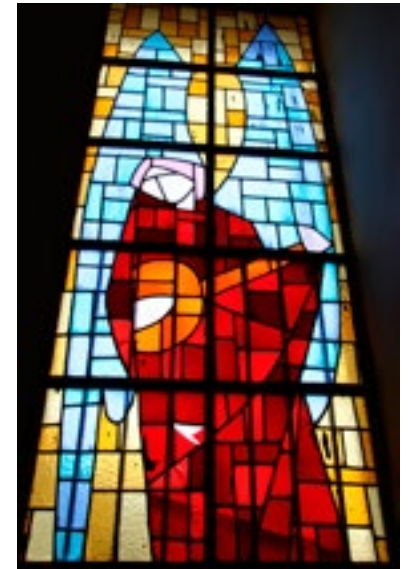
Una de las vidrieras de la nave de la iglesia de Tiétar [MBH y MCS]

líneas a lápiz iniciales). La subdivisión de las túnicas con profundos pliegues sigue una estética similar a los apóstoles cerámicos de la entrada, si bien ahora los rostros aparecen suficientemente diferenciados. Notas peculiares son la frontalidad dominante, el sombreado de los nimbos y los signos ininteligibles (más propios en algún caso de la escritura china) en la filacteria que ostenta San Mateo, confiando, suponemos, en que por su distancia no serían percibidos.

La última contribución artística de Arcadio en esta iglesia se refiere a las vidrieras. Puede apreciarse la libertad del autor al combinar en la misma iglesia el emplomado y el hormigón. En la nave principal tres enormes vanos horizontales combinan cruces rojas con lo que podrían ser abejas de alas desplegadas. En su configuración se perciben mínimas variaciones que originan un atractivo ritmo visual. Una gran vidriera emplomada ilumina el presbiterio, con estilemas propios del artista. La protagoniza la Sagrada Familia bajo la protección de un ángel y su resolución es interesante. Una fina trama de rectángulos cromados y con textura articula la composición, pero a ella se imponen gruesas líneas que configuran las imágenes principales con un claro predominio de trazos curvos. Los colores son primarios y llamativos, ante un fondo blanco, y sólo cabe lamentar la pérdida del segmento inferior, aunque no altera sustancialmente la percepción del conjunto.

Similares planteamientos desarrolla en el ángel músico que ilumina la capilla bautismal. Usa de nuevo la gama primaria, aunque con un canon más sintético, estilizado y elegante. Lástima que también en este caso hayan sufrido daños los cristales inferiores, pues sí se ve truncada la exquisita concepción de la obra. La vidriera vertical emplomada que presidía el coro fue desmontada y sustituida por otra más moderna, conservándose aún sus fragmentos amontonados en un rincón.

Un último vitral de Arcadio cierra el grupo con un estilo bien distinto. Se encuentra a los pies de la iglesia y refleja la advocación del templo a San José Obrero. En este caso el engarce de las dallas es de cemento y la fragmentación mucho más palpable. La figura nimbada de San José se sitúa tras la mesa de trabajo, y Jesús Niño está sentado sobre la misma. Su morfología la hace próxima a la imagen entronizada presente en El Chaparral (Granada).



Ángel músico en el baptisterio. Iglesia de Tiétar [MBH y MCS]



Vitral de San José Obrero a los pies de la iglesia de Tiétar [MBH y MCS]

Fachada de la iglesia de Los Guadalperales, Badajoz [MBH y MCS]



Arcadio Blasco junto a su mural cerámico en la fachada de la iglesia de Los Guadalperales, Badajoz [Archivo AB, MUA]



Pirograbados sobre San Fulgencio, Los Guadalperales [MBH y MCS]



En la iglesia de **Los Guadalperales** (1956) pueden verse también reunidas tres técnicas diferentes: cerámica, pirograbados y vidrieras. La primera, de gran amplitud y formato apaisado, se dispone en la portada exterior. El mural está dividido en dos secuencias, a un lado y otro de la puerta, enlazadas por sendos ángeles que se adaptan al marco en la parte superior. Cobija las escenas un cielo azul con una copiosa bandada de pájaros, cuyo cariz es propio del autor. En la Anunciación del Ángel a María los protagonistas se disponen arrodillados bajo la presencia del Espíritu Santo, girándose la Virgen con elegancia y rostro afable. En el lado opuesto se muestra el nacimiento de Jesús, ante un fondo de casas y árboles dibujados de manera sintética. La composición global, en perfecta simetría y articulada por diagonales, es dinámica y atractiva. El trazo es preferentemente lineal, con textura en la aplicación. Las figuras contienen fragmentos vidriados con distintas gamas de color y ricos matices, por lo que es una obra destacada en la producción de nuestro artista.

Una factura especialmente cuidada presentan los paneles pirograbados del presbiterio<sup>11</sup>. Los dos superiores representan la iconografía de San Fulgencio, estrechamente vinculado con Extremadura. El primero, de compleja distribución, muestra al santo arrodillado, ataviado con la casulla, en el acto de recibir el báculo y la tiara de obispo de Écija y Cartagena. El segundo, más relevante por su iconografía, reúne al santo sedente junto a sus tres hermanos: San Leandro, San Isidoro y Santa Florentina. Todos están identificados en sus nimbos, y parecen dialogar sobre las sagradas escrituras, al ser dos de ellos doctores de la iglesia. Notas singulares de ambas obras

<sup>11</sup> Sobre la autoría de los pirograbados remitimos a BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel, "La obra artística de Arcadio Blasco...", *Op. cit.*, p. 290.

▮ Vidriera en el coro.  
Los Guadalperales  
[MBH y MCS]



son la diferenciación del nimbo dorado del protagonista; el ajedrezado del suelo, con un punto de fuga muy acentuado y fortalecido en negro para destacarlo del tono marrón de la madera; y por último la inserción de pequeños apliques vítreos sobre la casulla, la tiara y los anillos, aportando una práctica singular que remite a fórmulas medievales y no tiene parangón en otros trabajos del artista. Bajo ellos, dos ángeles músicos vuelan en disposición apaisada tocando sendos laúdes o instrumentos de cuerda. Su atuendo genera elegantes curvas gruesas en los pliegues, que aquí contrastan con el trazo finísimo, delicado y más realista que aplica al rostro, manos y alas.

En el coro destaca la espectacular vidriera de hormigón, con 48 rectángulos, en tonos fríos. Una cruz blanca centra la escena entre círculos concéntricos irregulares de un intenso azul. Los cuatro símbolos del Tetramorfos, con disposición apaisada, ocupan el resto del espacio, en colores blanco y amarillo, con los extremos violáceos. El león y el toro despliegan grandes alas, a juego con el ángel y el águila.

También ofrecen un aspecto muy atomizado las vidrieras de la nave, dispuestas en ventanales dobles unidos por hormigón. No son muy grandes, pero sí numerosas (cinco a cada lado), de tonos blanco y muy luminosas. Representan aves en vuelo y espigas, en formas muy sintéticas, no siempre fáciles de identificar.

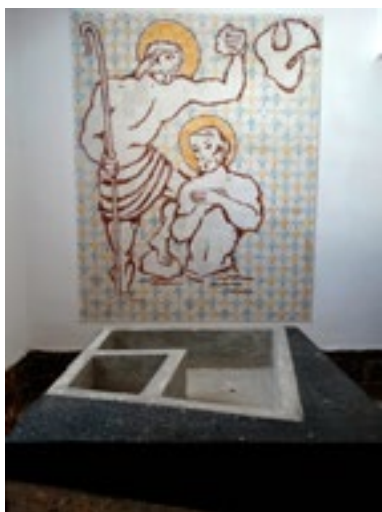


▮ Iglesia de Los Guadalperales, Badajoz [Foto MB, Archivo MUA]

Fachada de la iglesia de Puebla de Alcollarín,  
Badajoz [MBH y MCS]



En Puebla de Alcollarín (1959) un inmenso mural a modo de fachada-retablo recubre el alzado principal con los azulejos cerámicos barnizados propios del artista. Cada pequeña pieza se subdivide en dos triángulos por una diagonal que alterna los colores blanco y rojo, aunque se perciben también irisaciones verdes. Esta trama regular otorga uniformidad al conjunto. A ella se superpone el elemento más llamativo: tres cintas ornamentadas con pequeños círculos verdes que se entrelazan y ocupan sinuosamente el espacio. Sirven para organizar la composición, pues configuran los círculos en los que se sitúan las distintas escenas.



Bautismo de Cristo, Puebla de Alcollarín  
[MBH y MCS]

Iconográficamente encontramos los símbolos de los cuatro evangelistas, distribuidos de forma un tanto aleatoria, con el león y el toro simétricos en la zona inferior y el águila y el ángel sobre la puerta y el rosetón. Se identifican con filacterias, pero una apresurada resolución llevó al artista a intercambiar los nombres de Lucas y Mateo. Arcadio ordena los episodios evangélicos de forma personal, aunque pueden leerse de manera consecutiva: el nacimiento de la Virgen María, los Desposorios, la Anunciación, la Adoración de los Magos, la Huida a Egipto y como remate la Sagrada Familia. Se resuelven con gruesas líneas negras, que siluetean las figuras sin demasiada precisión, al igual que en los rostros, bastante abocetados. También los trazos internos parecen aplicados con rapidez y escaso cuidado, algo no habitual en la trayectoria del autor y por ello sospechamos que pudo verse apremiado por los plazos.

Sin embargo, resulta interesante el mural cerámico que puede verse en el baptisterio. Es la escena del bautismo de Cristo por San Juan. El fondo alterna pétalos de flores azules y amarillos en tonos suaves dispuestos de forma regular. El trazo que siluetean las dos figuras es discontinuo, pero en este caso cobra personalidad. Parece un apunte de factura dinámica y deja en blanco el interior con una grata sensación de limpieza. Hay que entenderlo parejo al de Mesas de Guadalupe, realizado probablemente en el mismo año.



▮ Pirograbado en la reja de acceso a la nave. Puebla de Alcollarín [MBH y MCS]

La técnica del pirograbado se recupera en este templo. Su programa iconográfico se centra en la figura del Bautista y se ubica en dos zonas. En el presbiterio destacan en paneles verticales las escenas de la Visitación de la Virgen María a su pariente Santa Isabel, madre de San Juan; y en paralelo el bautismo de Jesús. Su trazo es claro y rotundo, con las transiciones curvas propias del autor y la peculiaridad del verde en las aureolas. Sorprende la introducción de un nuevo soporte: la reja y la puerta que marcan el acceso a la nave, en la que se insertan sendos paneles con San Juan en pie y un elegante ángel, a los que hay que sumar otro contrachapado con textos alusivos al santo.

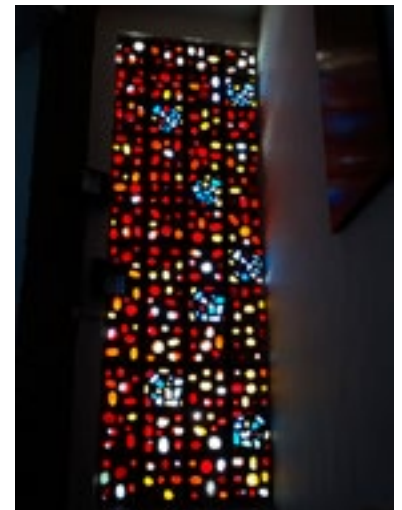
Por último, pueden apreciarse en esta iglesia las vidrieras de cemento. Son cinco vitrales cuadrados en cada lado de la nave, incluyendo la zona del coro, además del rosetón. Tienen engarce de cemento, pero su lectura es más clara que en otros ejemplos. Lo más llamativo es que, junto a un corazón llameante y las Tablas de la Ley, el resto de imágenes alternan plantas y animales. Se adivinan así una maceta con flores, una granada y dos rosas, roja y blanca, en comunión con dos pelícanos, un delfín y un cuadrúpedo que semeja más un caballo que el ortodoxo cordero. Esta pauta sigue en la vidriera del baptisterio, con un grupo de árboles, y en el rosetón del coro, que transita de segmentos rojos, con aves en vuelo, a otros fríos poblados por hojas.

Muy interesantes por su formato y factura resultan las dos grandes vidrieras verticales que iluminan el presbiterio. La del Evangelio superpone pájaros azules en vuelo ante un intenso fondo rojo, mientras en la Epístola se dibuja con la misma gama un gran crismón, tema mucho menos habitual y que en este caso fue montado de forma invertida, mirando hacia el exterior.

La iglesia de Zurbarán (1957) ofrece por parte de Arcadio Blasco una solución novedosa por el uso de la terracota. La portada se retranquea para crear un pórtico abierto previo al acceso. En los dos muros que flanquean la puerta se sitúan sendos paneles irregulares, con piezas rectangulares



▮ Vidrieras en la nave con motivos animales. Puebla de Alcollarín [MBH y MCS]



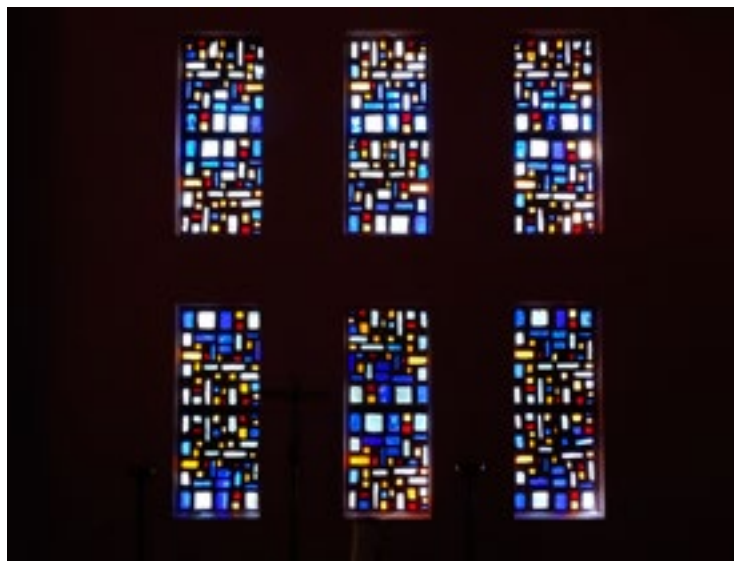
▮ Vidriera vertical con aves en vuelo en Puebla de Alcollarín [MBH y MCS]



■ Mural en terracota en la portada de Zurbarán, Badajoz [MBH y MCS]



■ Fachada de la iglesia de Zurbarán [Foto MB. Archivo MUA]



■ Vidrieras abstractas en la nave de la iglesia de Zurbarán [MBH y MCS]

que no se adaptan en sus márgenes a un marco concreto, hecho que anima la disposición. La cocción de los segmentos se realiza sin vidriado, por lo que el color terroso y opaco es uniforme. El artista utiliza un marrón más oscuro para los trazos de las figuras y el negro para las letras.

Iconográficamente, la Anunciación a la Virgen María inspira el tema, aunque ella no aparece representada; solo se reproduce la frase: "*Ave Maria gratia plena Dominus tecum benedicta tui mulieribus / et benedictus fructus ventris tui Jesu amen +*". El texto bíblico aparece con caracteres próximos a la letra gótica minúscula y de manera que las palabras no se ajustan completas a los renglones, sino que se cortan de forma aleatoria en función del espacio asignado. Son cuatro ángeles los que completan la escena, por parejas y en sendos niveles de altura, delimitando con sus alas parte del texto.

La iluminación del templo de Zurbarán es uno de los trabajos más interesantes de Arcadio en el campo de la vidriera, ya que apuesta por la abstracción total en su diseño. En la mayoría de las iglesias siempre encontramos alusiones más o menos reconocibles. Sin embargo, las doce vidrieras rectangulares que iluminan el presbiterio, y las otras veinte distribuidas de dos en dos en las naves y el coro, no incorporan ningún elemento figurativo, pretenden crear un universo estético y espiritual. Con ellas se acerca al Neoplasticismo de Piet Mondrian, que reinterpreta con dallas blancas y de colores primarios distribuidas en medido equilibrio. El cemento asume el papel de las líneas negras y su grosor ayuda a que los colores destaquen con intensidad cuando la luz los atraviesa. Consigue de este modo hacer llegar a un ámbito como el religioso (y no olvidemos que en un modesto entorno rural) este tipo de propuestas de vanguardia.

El conjunto se completa con el rosetón que ilumina el coro, que utiliza el mismo sistema fragmentario, pero sí representa un programa iconográfico. Las letras Alfa y Omega y las alusiones eucarísticas al pan y el vino, con espigas de trigo y un racimo de uvas, ocupan el espacio circular entre una amplia gama de colores.

En el sur de Badajoz, la iglesia de **La Bazana** (1955) es la más temprana entre las extremeñas. Puede apreciarse en su interior una interesante composición formada por dos técnicas diferentes: un panel central de madera pirograbado y tres cerámicos a su alrededor. En ambos dispone como fondo una trama regular a partir de rectángulos, rombos y diagonales que en el panel de madera sólo se interrumpe en la zona superior con unos sutiles ángeles que equilibran la presencia arrodillada del apóstol Santiago ante la Virgen María. Éste porta un bordón, y su postura genera un interesante juego de pliegues curvilíneos que siguen la fórmula habitual en el artista. Blasco mantiene su natural elegancia a pesar de lo forzado de la actitud.

En los laterales se disponen dos ángeles simétricos, de elaborada ejecución. Son gemelos, frontales, con efecto de vidriera en su distribución interna, marcada por gruesas líneas negras. El primero porta un bordón de peregrino con la calabaza colgando, y su compañero una bandera cristiana con cruz roja sobre campo blanco, vinculada también con el culto jacobeo; en ambos la otra mano sujeta la túnica generando pliegues curvos. Manchas informales rellenan las zonas del ropaje, mientras las alas señalan el plumaje con trazos más finos. El fondo geométrico, muy regular, sigue el motivo romboidal del panel en madera que centra el altar.

Debajo del grupo, también en la pared, se ubica ahora un panel horizontal de pequeñas piezas cerámicas rectangulares sobre un soporte de madera, que originalmente estuvo situado en el frente del altar<sup>12</sup>. Consta de un círculo azul central con el anagrama JHS, pintado con trazos angulosos muy personales. A su alrededor y en amarillo los cuatro símbolos del Tetramorfos, identificados también por los nombres de los Evangelistas, aunque, como en Puebla de Alcollarín, encontremos intercambiados a Lucas y Mateo. El trazo es abocetado, la trama geométrica del fondo irregular y sus manchas no siguen un patrón uniforme, disponiéndose más bien para rellenar huecos, lo cual denota una ejecución rápida, algo descuidada. Los tres paneles citados están constituidos por pequeñas piezas de 5 x 2,5 cm, por lo que producen un cierto efecto de mosaico. Con todo, son fragmentos regulares y que no generan color, sino que éste se aplica sobre ellos. Para encontrar la técnica musivaria hay que esperar al siguiente ejemplo.

A pocos kilómetros de La Bazana se encuentra el pequeño pueblo de **Brovales** (1958), para el que Arcadio realizó un mosaico (el único en Extremadura) y unas vidrieras emplomadas, también escasas. El primero se sitúa en el exterior de la fachada de la iglesia y es un tondo realizado con la técnica clásica del *opus tessellatum*. Las piezas son de pequeño tamaño y con ello gana en calidad, pero resulta casi innecesario dada la distancia a la que está colocado del suelo. Aun así, el diseño mantiene cierta tendencia sintética, enmarcando el rostro en amplios planos y unificando el pelo y la barba en una sorprendente gama azul. Cabe objetar la pequeña escala de la mano, pero no resta entidad a esta atrevida imagen de Dios Padre bendiciendo, con el triángulo equilátero de la Trinidad sobre la cabeza y entre las letras Alfa y Omega, como principio y fin, primero y último (Apocalipsis 22, 13). Esta técnica no es muy habitual en el artista, aunque la veremos en otros pueblos de colonización (José Antonio y Pueblonuevo del Bullaque) y también la empleó en la parroquia de la Inmaculada Concepción en Elda (Alicante).



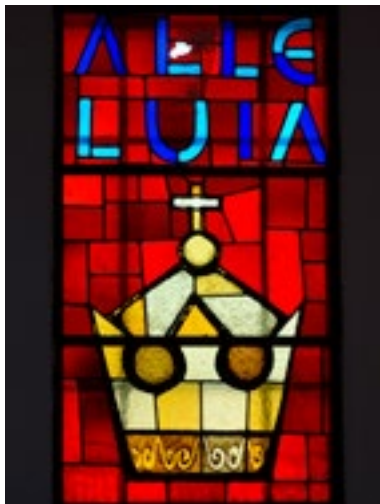
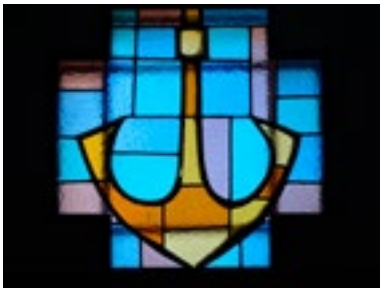
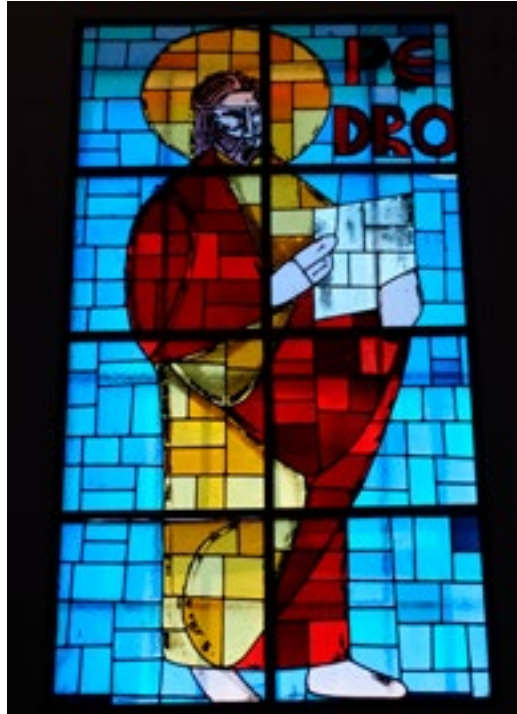
Murales cerámicos y en madera pirograbada en el presbiterio de La Bazana, Badajoz [MBH y MCS]



Mosaico en la fachada de la iglesia de Brovales, Badajoz [MBH y MCS]

<sup>12</sup> Así lo revela una fotografía antigua conservada en el Centro de Estudios Agrarios de Mérida.

El apóstol San Pedro. Vidriera de la iglesia de Brovales [MBH y MCS]



Vidrieras en la nave de la iglesia de Brovales, Badajoz [MBH y MCS]

En el interior de la iglesia pueden verse las vidrieras emplomadas que siguen pautas peculiares. Para iluminar el presbiterio se disponen dos espacios de gran formato, con las figuras completas de San Pedro y San Juan, identificados por sus nombres. Mantienen la combinación cromática primaria, aunque los rectángulos internos presenten diferentes matices y tonalidades, y las carnaciones se muestran en blanco. La articulación es horizontal y regular, solo rota por las curvas sintéticas que configuran las zonas principales del atuendo y que se han reforzado en grosor con pintura negra al óleo, hoy en parte perdida.

El cántico *Alleluia* en dos líneas azules se recorta ante un rojo intenso, que sirve de sorprendente fondo y ante el que los temas figurativos resaltan en amarillo. La repetición del motivo es muy eficaz en su combinación de colores primarios. Arcadio trabaja con símbolos más que con escenas narrativas. Algunos temas resultan curiosos, por su formalidad o su función litúrgica. Así se suceden un delfín, un cordero, tulipanes y una abeja, y en la nave de la epístola una corona, una estrella de ocho puntas, y un corazón doliente atravesado por una espada. De forma paradójica, se encuentra cegado el vitral más próximo al altar, que representa un candil encendido.

Estos vitrales configuran la parte superior de la nave. Por debajo, completan el conjunto estructuras cruciformes en las que el fondo se torna azul y los motivos amarillos y dorados. Algunos se articulan por parejas y se percibe un diálogo formal o temático entre ambos lados de la nave. Se completa así un racimo de uvas frente a espigas doradas; el cáliz con la hostia consagrada opuesto a un recipiente curvo que sostiene una llama aureolada; o una paloma en disposición invertida que armoniza por su disposición con un ancla.



▮ Vidrieras en la iglesia de El Torviscal, Badajoz [MBH y MCS]



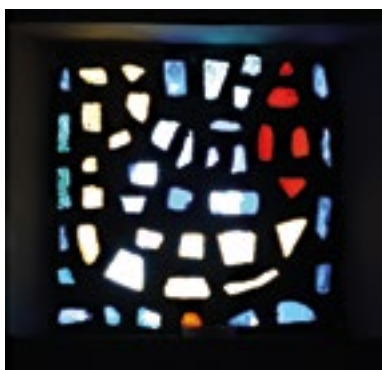
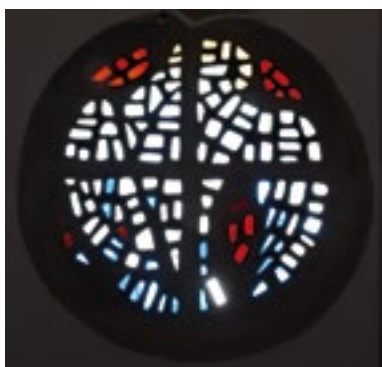
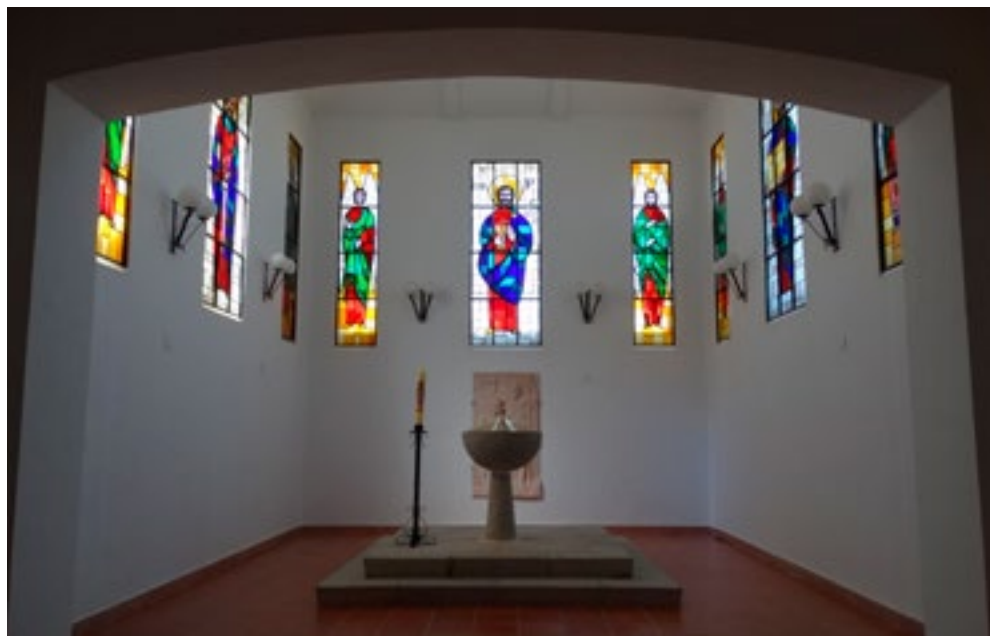
A continuación se muestran aquellas iglesias en las que la participación de Arcadio Blasco solo se refleja en las vidrieras. La iglesia de El Torviscal (1957), junto a la de Brovales, conlleva un cambio sustancial de estilo respecto a los engarces de cemento. No encontramos ahora tanta irregularidad en la disposición curvilínea de las dallas; aquí los fondos se ordenan en retículas, con ligeras variantes de color dentro de cada gama. Sus líneas aparentan ser más finas que las que siluetean los elementos figurativos, pero se debe en realidad a que Arcadio incorpora la pintura al óleo para reforzarlas y darles grosor. También usa el óleo negro para los rasgos del rostro y los textos. Toda una novedad en este campo, que en principio resultó eficaz, pero que ha ido sufriendo pérdidas y muestra hoy perfiles desdibujados. El mismo proceso técnico lo hallamos en Brovales. El programa iconográfico es muy amplio. En las naves se alternan cruces enmarcadas por óvalos de ramas y hojas con la presencia de los cuatro evangelistas. Éstos se muestran sedentes, sin nombres y con un libro o pergamino entre las manos.

A los pies de la iglesia, dos motivos apaisados renuevan los temas, representando un barco, como nave de la iglesia, y una peculiar ciudad cristiana fortificada; en ella, los lienzos de muralla con potentes torres defensivas se rematan por una sucesión compacta de cúpulas y cubiertas inclinadas. Su morfología la encontramos en paralelo en un motivo cerámico, el frente de altar de la iglesia de El Chaparral, y puede explicarse por la coincidencia en fechas.



▮ Vidrieras con ciudad y barco a los pies de la iglesia de El Torviscal, Badajoz [MBH y MCS]

Conjunto de vitrales en la capilla del Santísimo en la iglesia de El Torviscal, Badajoz [MBH y MCS]



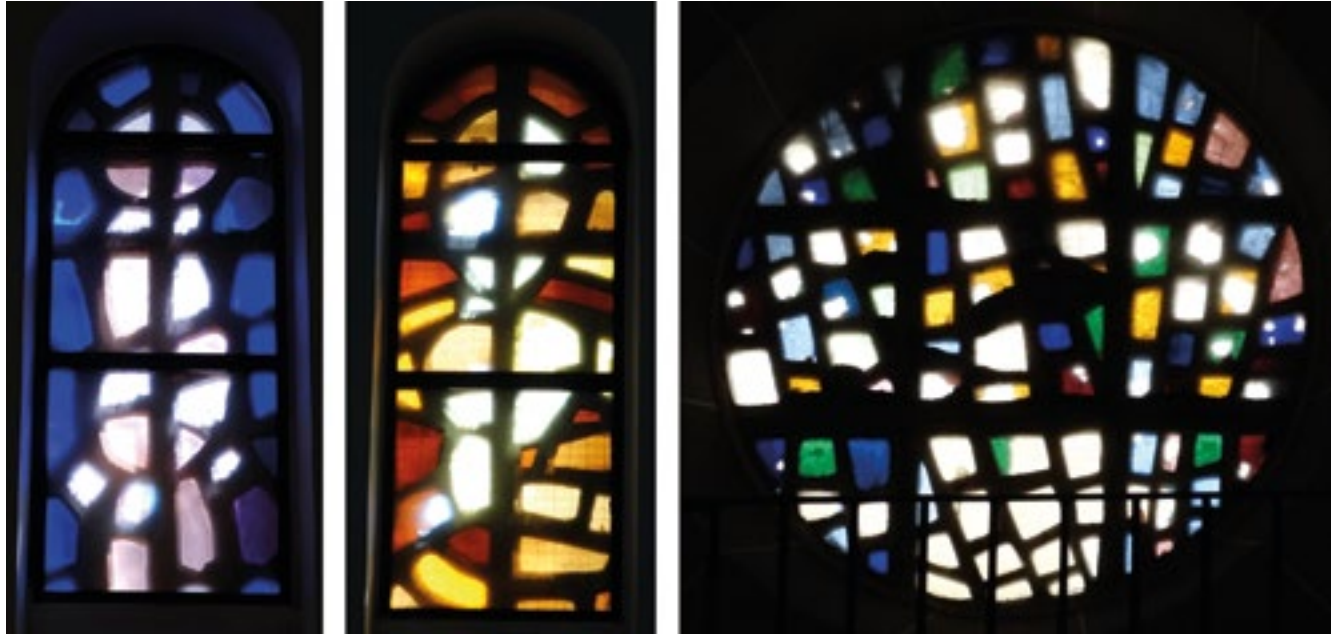
Paloma del Espíritu Santo y Candelil en Palazuelo, Badajoz [MBH y MCS]

Pero al conjunto hay que añadir la Capilla del Santísimo, un cuerpo anexo con cimborrio octogonal que ha asumido la función de baptisterio. Preparando el paso, seis pequeñas vidrieras con temas eucarísticos sorprenden por su composición geométrica. Ya en la propia capilla, las imágenes de San Pedro, San Pablo y San Juan, con sus atributos identificativos, presiden tres de los lados del cubo en actitud frontal y flanqueadas por seis ángeles de factura muy estilizada.

Esta iglesia revela una de las máximas expresiones creativas de Arcadio Blasco, con un total de 26 vidrieras emplomadas de diferentes tamaños. Curiosamente estos vitrales, juntos a los de Brovales y Tiétar, son los últimos que realizó en esa técnica, que no volvió a utilizar después ni en Andalucía ni en Castilla-La Mancha, donde solo encontramos ejemplos con los nervios de mortero de cemento. A partir de 1960 la aportación de Arcadio Blasco en Extremadura se limitó a vidrieras de hormigón, como puede verse en las iglesias de Palazuelo (1960), Obando (1960), Pizarro (1961) y Hernán Cortés (1962).

Los formatos en el templo de Palazuelo son apaisados en las naves altas, alternando gamas cálidas y frías. Cambian a cuadrados en las dos plantas que subdividen el lado del Evangelio, ya que integra también en el lateral el amplísimo coro. A los pies de éste se dispone como es habitual un gran rosetón, con la paloma del Espíritu Santo en un diseño muy logrado. Y aún hay que sumar la capilla bautismal, donde destaca una vidriera especialmente afortunada por la riqueza de sus tramas y colores primarios. El amplio repertorio iconográfico se completa con plantas, estrellas, insectos, coques, las siete velas del candelabro judío, el cordero pascual y algún otro elemento de compleja identificación. Ello se debe al carácter fragmentado de las imágenes y en parte al uso del cemento como enlace. El grosor de las líneas en relación al espacio disponible dificulta a veces distinguir entre fondo y figura o precisar el tema, pero con todo es un conjunto muy interesante.

|| Tres vidrieras con distintas gamas cromáticas en Obando, Badajoz [MBH y MCS]



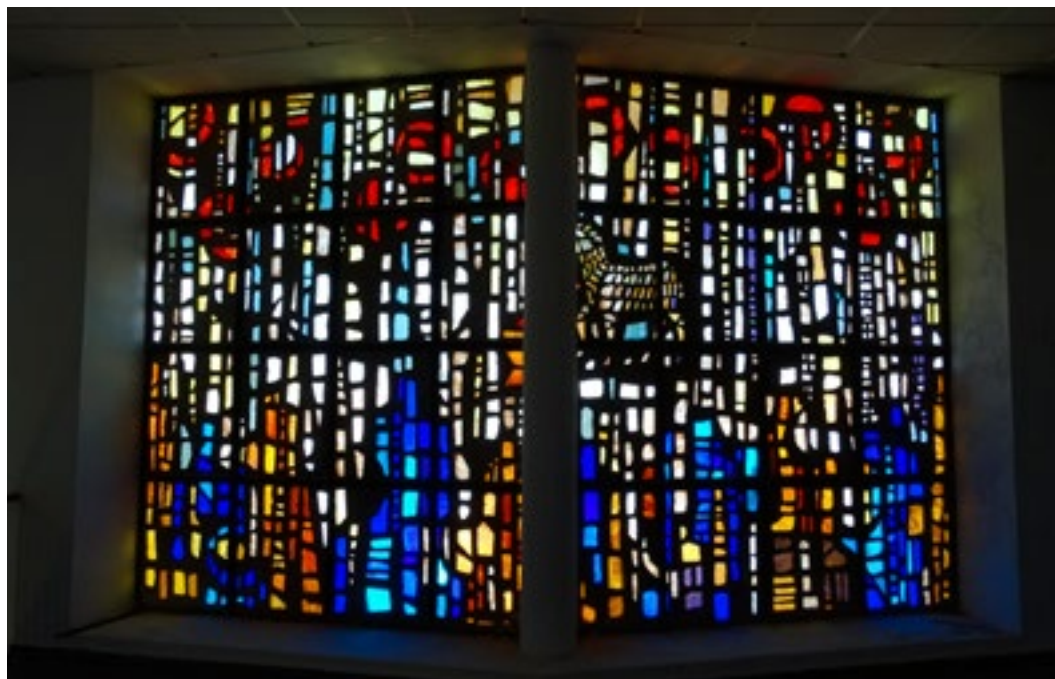
Los vitrales de la iglesia de **Obando** (1960) vuelven a la abstracción, o al menos a una figuración tan sintética que no permite vislumbrar elementos reconocibles. Son seis en cada nave, separadas por marcados arcos fajones y con la peculiaridad de un remate superior curvo. A diferencia de Zurbarán, las líneas internas son curvas y las piezas de vidrio grandes, cada una dentro de una gama armónica; pero comparte con la citada iglesia la intención de organizar visualmente el interior de la nave por medio de la luz. Lo consigue en este caso mediante el cambio cromático entre los colores azules de los pies y el naranja cálido de la cabecera, con eficaces resultados. También la abstracción preside el rosetón del coro, muy dinámico en su factura, aunque la rotura de dallas desvirtúa un tanto el profuso cromatismo inicial. Hechos como éste llevaron en los años noventa a proteger los vanos con mallas metálicas.

Al sur de la provincia de Cáceres, en el límite con la de Badajoz, puede verse otra notable aportación en relación a las vidrieras de cemento. Se trata de la iglesia de **Pizarro** (1961), cuyo conjunto de vitrales es muy interesante. Una ficha del INC lo atribuye a Arcadio Blasco y el artista visitó el pueblo en su periplo extremeño, pero no se incluyó en nuestro artículo previo porque, si bien el diseño es suyo, la ejecución pudo ser realizada por el taller de los Hermanos Atienza (Vidrieras de Arte). No es un caso único, pues lo encontramos también en la iglesia de La Montiel, confirmado por el propio artista. El proyecto arquitectónico es de Jesús Ayuso Tejerizo. La iglesia, a pesar de tener la planta basilical, presenta los muros laterales en forma de diente de sierra, de modo que en los lados cortos se colocan unas alargadas vidrieras de cinco piezas. En los muros laterales del presbiterio se disponen además sendas parejas de vanos con las mismas proporciones. Por desgracia, un falso techo posterior a la construcción original impide en la nave tener una visión completa del conjunto de vitrales.



|| Nave de la iglesia de Pizarro, Cáceres [MBH y MCS]

▮ Vitral del coro con el Cordero de Dios, iglesia de Pizarro, Cáceres [MBH y MCS]



▮ Los arcángeles San Miguel y San Rafael, iglesia de Pizarro, Cáceres [MBH y MCS]

Al grupo hay que añadir la gran vidriera apaisada, con 32 piezas, que ocupa el coro. En ella vemos al Cordero de Dios en el centro de la composición, entre la multitud de los salvados<sup>13</sup>. Es un diseño muy atomizado y novedoso en su planteamiento. Forma parte del amplio repertorio iconográfico que se despliega en la iglesia y donde encontramos referencias poco habituales, incluso crípticas, por lo que no será fácil en ocasiones darles una interpretación fidedigna.

En la zona más próxima al altar, dentro del presbiterio, se reconoce en el lado de la Epístola la Ascensión a los cielos, sobre un cúmulo de manos<sup>14</sup>, y una alusión al milagro de los panes y los peces, con ambos elementos duplicados. En el lado del Evangelio sí es más clara la imagen, con espigas y vides como encarnación del pan y el vino que simbolizan la Eucaristía. La gama cromática en toda la iglesia es muy amplia y rica en matices.

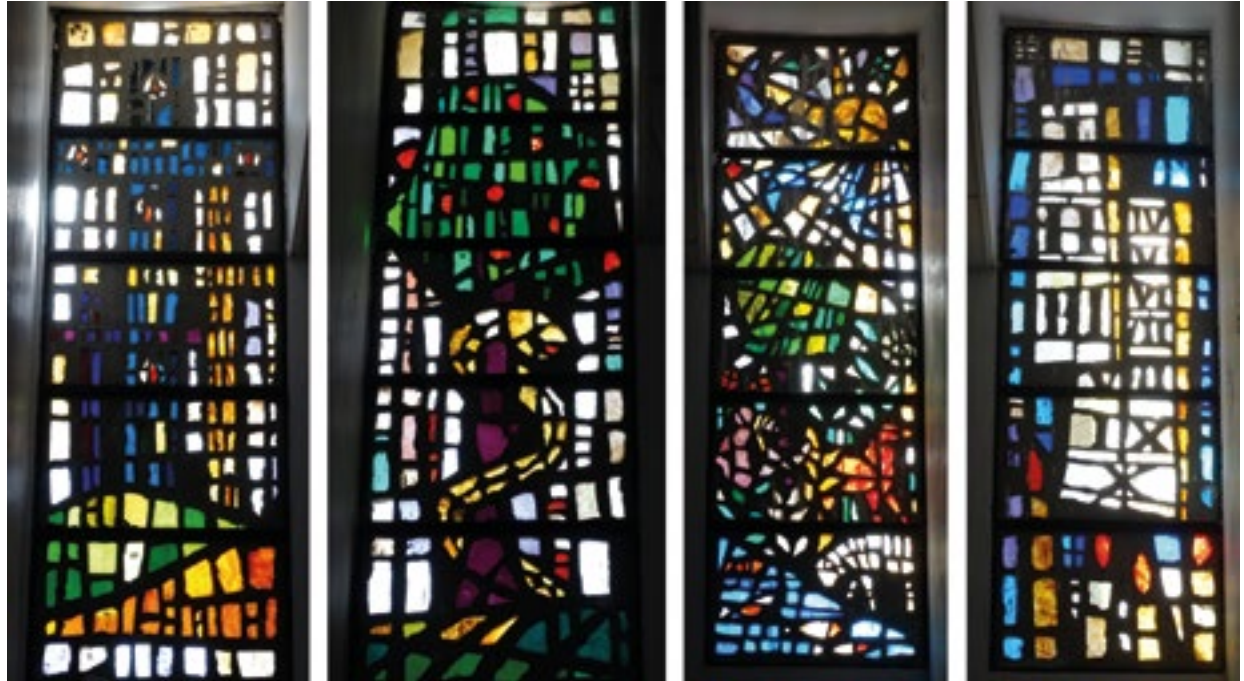
En los dientes de sierra una primera pareja complementaria muestra a los arcángeles San Miguel y San Rafael, identificados con sus nombres y atributos, bastante ortodoxos en su representación. San Miguel por ejemplo sujeta con la mano la balanza que pesa las acciones de los fieles en el Juicio ante Dios; pero al tiempo alza el otro brazo empuñando la espada flamígera con la que se enfrenta al ángel caído, postrado a sus pies. San Rafael, por su parte, bendice y sujeta el pez que remite al milagro de Tobías.

Siguiendo la secuencia de imágenes en el lado del Evangelio hacia los pies, encontramos el monte Calvario con las tres cruces; la serpiente enroscada en el manzano, como símbolo del pecado

<sup>13</sup> Quizás la inclusión de 12 elementos rojos en la zona superior remita a los apóstoles o Pentecostés.

<sup>14</sup> Podría tratarse también de la caída del maná sobre el pueblo elegido.

▮ Vidrieras con el Calvario y la serpiente en el manzano (lado del Evangelio) y el paraíso terrenal y las Tablas de la Ley (lado de la Epístola) en Pizarro, Cáceres [MBH y MCS]



original; una composición triple con el ojo divino enmarcado en un triángulo, un crismón y llamas de fuego en la base, que, de simbolizar al Espíritu Santo, completaría la Trinidad; y por último, sobre el coro, un Tetramorfos que superpone parcial y dinámicamente los cuatro símbolos alados. En el lado de la Epístola se recrea el paraíso terrenal, en una compleja y atractiva escena; las Tablas de la Ley con los diez mandamientos sobre unas velas encendidas; una iglesia en medio de elementos naturales y vegetales, que también podría remitir al arca de Noé; y ya en el coro un barco con mástil en forma de cruz y rematado por tiaras que encarna la nave de la iglesia católica. Un conjunto, en definitiva, muy personal y rico en temática, color y recursos plásticos.

En el rosetón de **Hernán Cortés** (1962) Arcadio apuesta de nuevo por la abstracción, con un singular montaje: sus piezas son rectángulos, pero con motivos internos que generan una sensación concéntrica o rotatoria. En los colores impera el verde y adquiere por ello cierta evocación vegetal. El mismo color y esquema, aunque menos compartimentado, se repite en los dos grandes óculos que iluminan la parte superior del presbiterio.

En la nave, las vidrieras rectangulares en vertical se enmarcan por dos franjas, de nuevo verdes, con sucintas cruces de largos brazos horizontales. Los motivos que albergan los cuadros resultantes se repiten a uno y otro lado, aunque dispuestos de forma alterna. Representan así una espiga de trigo, una hostia consagrada, un sol radiante, una paloma y un candil encendido.

Un último espacio con sendas capillas, en el lado del Evangelio, alberga cuatro nuevos vitrales cuadrados. Son muy coloristas, aunque no consiguen iluminar con intensidad los recintos, oscuros por sus bajos techos y el añadido de una celosía de separación con la nave. Los motivos aquí son un ojo-corona, un sol, una flor y un corazón atravesado por una espada.



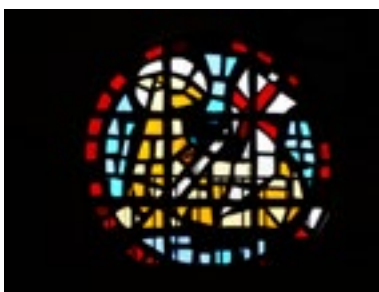
▮ Coro en la iglesia de Hernán Cortés, Badajoz [MBH y MCS]



▮ Vista lateral de la nave, Hernán Cortés [MBH y MCS]



▮ Vitrales figurativos en Hernán Cortés, Badajoz [MBH y MCS]



▮ Rosetón del coro en la iglesia de Barbaño, Badajoz [MBH y MCS]



▮ Iglesia de Maruanas [Foto MB, Archivo MUA]

Ante la falta de documentación fehaciente y la dificultad de conocer los autores de las obras artísticas en las iglesias, se concluye el capítulo de Extremadura aventurando la posibilidad de que las vidrieras de Barbaño (1956) puedan atribuirse a Arcadio Blasco. Y es por algunos rasgos estilísticos que cabe relacionar con su obra<sup>15</sup>. Se utiliza una figuración muy elemental en las vidrieras cuadradas de hormigón situadas en los laterales de la nave principal, entre cuyos motivos figuran un cáliz, un crismón, los panes y los peces, aves, espigas, veneras, anclas, y las letras Alfa y Omega como principio y fin. El presbiterio se ilumina por dos óculos laterales casi idénticos, que representan una paloma volando hacia el cielo en modos similares al de Arcadio. Pero el vitral más interesante se ubica en el coro: un rosetón formado por nueve piezas representa al Cordero de Dios en colores blancos y amarillos, ante un fondo azul y un perímetro circular rojo.

## 2. ANDALUCIA

Como antes indicábamos, en la Comunidad Autónoma de Andalucía se han localizado obras de Arcadio Blasco en diez pueblos distribuidos por las provincias de Córdoba (3), Cádiz (2), Granada (2), Sevilla (1), Jaén (1) y Almería (1). Probablemente la iglesia cordobesa de Maruanas, junto con la granadina de El Chaparral, sean las aportaciones más notables del artista en los edificios andaluces del INC.

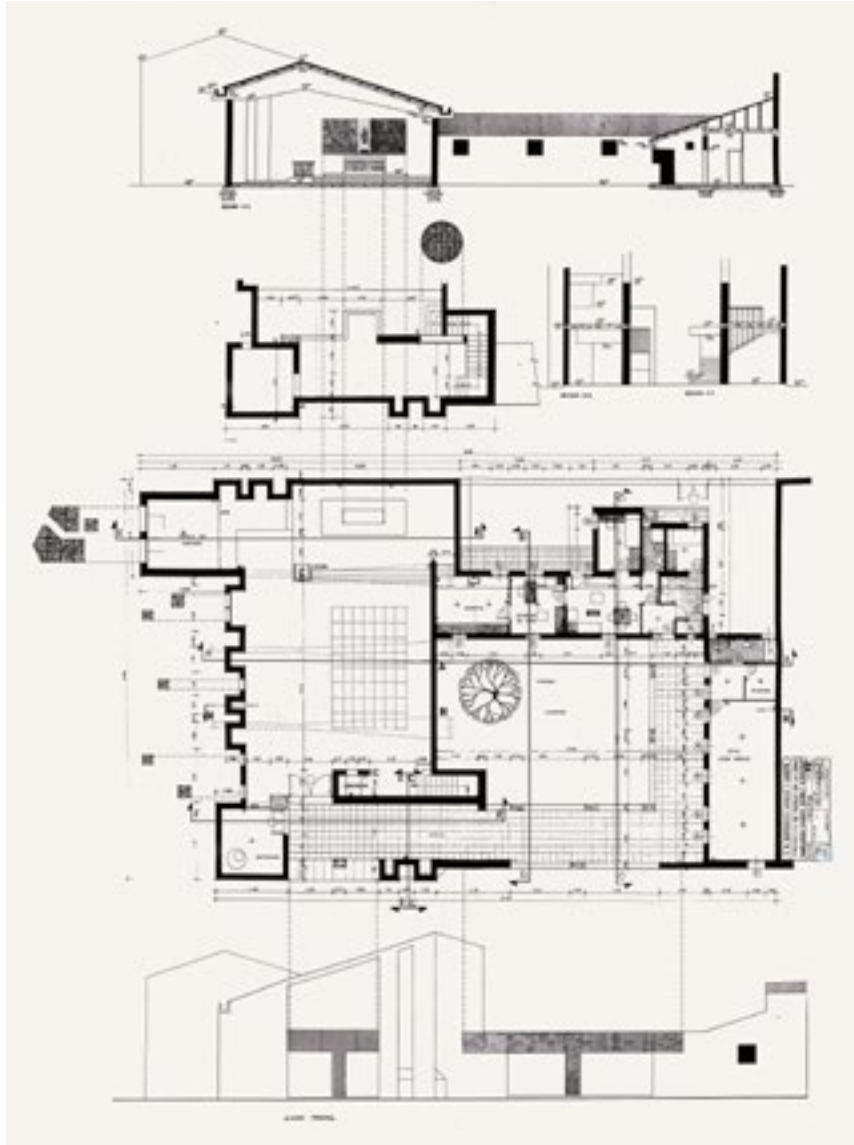
En la iglesia de **Maruanas** puede apreciarse muy claramente lo que se denominaba en aquella época (años cincuenta y sesenta del siglo pasado) la integración de las artes con la arquitectura. Los arquitectos, en colaboración con los artistas, estudiaban la composición de los edificios para situar en ellos las diferentes obras plásticas. Era una relación bidireccional en la que los arquitectos, mientras desarrollaban los proyectos, iban cotejando con los artistas qué piezas y dónde se iban a ubicar. Aunque esté fuera del ámbito de Colonización, uno de los edificios que mejor ejemplifica este enlace es el Santuario de Nuestra Señora de Arántzazu<sup>16</sup>.

El arquitecto Juan Antonio Guerrero Aroca fue el autor del proyecto de Maruanas (1962) y su único trabajo para el INC. Había acabado la carrera en 1951, su estudio profesional estaba en Madrid y realizó una iglesia muy interesante. Debe recordarse que en 1962 se inició el Concilio Vaticano II y aunque la planta presenta novedades importantes, su diseño no se adecuó a las directrices emanadas del cónclave. Es necesario describir el conjunto parroquial para ver la ubicación de las obras realizadas por Arcadio Blasco y en ese sentido hemos elaborado un preciso plano<sup>17</sup>. Los diferentes volúmenes se estructuran alrededor de un patio delimitado mediante un porche en su fachada delantera. La iglesia se sitúa a la izquierda; la sacristía y la casa parroquial al fondo y a la derecha el local de Acción Católica, que cierra el atrio. En el extremo opuesto del mismo se ubican el baptisterio y el acceso al templo. Se rompe así el esquema tradicional de las

<sup>15</sup> Incluso la similitud en la forma de numerar las piezas para el montaje, que se percibe tanto en Barbaño como en Pueblo blanco, puede ser un indicio.

<sup>16</sup> MONFORTE GARCÍA, Isabel, *Arántzazu. Arquitectura para una vanguardia*. San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1994.

<sup>17</sup> Agradecemos a Ángel Bonilla Martínez su colaboración en el mapa de España con la situación de los pueblos y en la preparación del plano de la iglesia de Maruanas.



Planta, alzado y sección con la ubicación de las intervenciones de Arcadio Blasco en la iglesia de Maruanas, Córdoba [Miguel Centellas Soler]

iglesias de colonización, que casi siempre dispone la escalera de acceso al coro a un lado de la entrada y enfrente se sitúa la capilla bautismal. La nave principal es un espacio prácticamente cuadrado, no rectangular como venía siendo habitual hasta entonces, cubierto por jácenas de hormigón de sección variable en anchura (solución novedosa en las iglesias del INC). En el muro del lado del Evangelio se producen una serie de retranqueos que sirven para ubicar unas vidrieras cuadradas de diferente tamaño. Al final se ubica la capilla del Santísimo, iluminada por tres vidrieras de contorno irregular.

En la parte trasera del lado de la Epístola arranca la escalera de acceso al coro, dotado con una vidriera circular que no está dispuesta en la fachada principal de la iglesia, solución convencional,



Iglesia de Nuestra Señora de Belén, Maruanas, Córdoba [Foto MB, Archivo MUA]

Altar y mural cerámico en el presbiterio, iglesia de Maruanas, Córdoba [MCS]



Detalle del mural cerámico, iglesia de Maruanas, Córdoba [Foto MB, Archivo MUA]

sino en la pared opuesta, por encima de la nave, por lo que solamente puede apreciarse desde el patio. Una vez más, en este edificio, se presenta una solución novedosa.

El mural cerámico ubicado al fondo del presbiterio es, sin lugar a dudas, uno de los más importantes realizados por Arcadio Blasco y sorprende por su valentía y complejidad. Es de gran formato (6 x 2,5 m) y está en la línea de sus "cuadros cerámicos", realizados a partir de fragmentos rectangulares de diferentes medidas y relieves<sup>18</sup>. En la parte baja, a modo de predela, se superponen dos registros de piezas con diferentes texturas. Las inferiores semejan mampuestos de piedra; las siguientes, en vertical, combinan un diseño interior de aspas y rombos en tonos oscuros y dorados. El cuerpo principal está dividido en tres calles. La central es algo más estrecha y enmarca la talla en madera de la Virgen sentada con el Niño, obra de la escultora Teresa Eguíbar<sup>19</sup>. El lado izquierdo presenta tonos cálidos y combina bajorrelieves figurativos y abstractos. Se reconocen así un ángel, parcialmente sesgado, y figuras de palomas, golondrinas, o querubines. Destaca una línea direccional curva que atraviesa el mural mediante círculos dorados en altorrelieve que ostentan árboles y parecen proceder de un mismo molde. En el lado derecho del mural, de gama cromática fría, volvemos a encontrar este elemento curvo, que rompe la regularidad de la composición e imprime a la misma un carácter dinámico. El repertorio visual es aún más variado, articulando puntas de diamante, aves y secciones informalistas de gran riqueza textural. Sorprende además la inclusión de azulejos planos esmaltados en blanco y azul

<sup>18</sup> Es similar al realizado para el edificio de la Delegación de Hacienda, hoy Agencia Tributaria, en la ciudad de Cáceres, fechado en 1964.

<sup>19</sup> El conjunto ganaría sin duda si se retirara el paño añadido en la base y tras la imagen.



que alternan palomas, veneras, cruces y flores de cinco pétalos, ya utilizadas unos años antes para el Bautismo de Mesas de Guadalora y que retomará en la cercana iglesia de La Montiola. En resumen, un magnífico mural, muy atrevido en su apuesta por la abstracción y que debió dejar boquiabiertos a los fieles y el propio estamento eclesiástico en el momento de su inauguración, pues aún ahora no ha perdido su capacidad de impacto.

Debe destacarse que existe en el Museo de la Universidad de Alicante una maqueta de gran calidad, procedente del fondo de Arcadio Blasco y que fue un boceto previo para este mural. El formato es algo más apaisado (1,20 x 0,50 x 0,10 m) y presenta en la parte inferior un añadido rectangular con cuatro imágenes que muestran, aunque de forma muy abocetada, los símbolos del Tetramorfos. Esta maqueta tiene interés además porque posiblemente sea el único boceto en cerámica que se conserva de la producción del artista para el INC.

Para la misma iglesia realizó Arcadio el frente de altar (2,20 x 0,60 m) en un estilo equivalente. Está dividido en cuatro partes iguales por una cruz muy apaisada, compuesta por las mismas piezas romboidales que encontramos en la base del presbiterio. Sobre un rico fondo informalista, se lee el texto: GLORIA+A+DIOS+EN / LAS+ALTURAS+Y+EN / LA+TIERRA+PAZ / A+LOS+HOMBRES. En una foto antigua, este mural estaba enmarcado por una franja de color blanco, al igual que las letras. En la actualidad tanto la banda como la inscripción son doradas y al menos en este segundo aspecto parece haber ganado con el cambio.

La tercera contribución de Arcadio a la iglesia de Maruanas es excepcional. Se trata de dos bajorrelieves en la fachada del centro parroquial y no existe otro elemento similar en las iglesias con obras del artista. Uno de ellos está ubicado en el porche de acceso a la iglesia y otro en la fachada del atrio que delimita el patio. En el plano nº 51 del proyecto del arquitecto J. A. Guerrero Aroca pueden verse los alzados principal y posterior de la iglesia, lo que da a entender la estrecha colaboración del arquitecto con el artista en el momento de proyectar el edificio. En el primero, sobre un dibujo sencillo y elemental, abstracto pues solamente aparece una ventana del local de Acción Católica, destacan en tono más oscuro dos figuras en forma de "T" con unos dibujos geométricos en su interior. El de la izquierda corresponde al acceso a la iglesia; está formado por un elemento horizontal (4,20 x 1,20 m) que se apoya en el pilar vertical (0,75 x 2,80) y divide el acceso en dos vanos; en su base puede apreciarse la firma de Arcadio Blasco. El de la derecha, mucho más largo (13,00 x 1,20 m), recorre completamente el porche, se apoya en un pilar central (0,90 x 2,80 m) y se prolonga sobre los muros laterales.

Son bajorrelieves de plaquetas de terracota, sin engobes ni esmaltes, sobre los que se ha dado alguna capa de pintura que no permite ver con nitidez el acabado inicial<sup>20</sup>. El dibujo es bastante geométrico, con zonas en las que hay figuras estampilladas, al modo de la *sigillata* romana, con moldes diferentes. Arcadio dispuso caritas de ángeles, árboles de la vida, pájaros y el mismo elemento circular que forma las líneas curvas en el mural del interior. También hay ruedas con una estrella interna, pequeñas líneas de triángulos colocados al tresbolillo y cruces definidas por



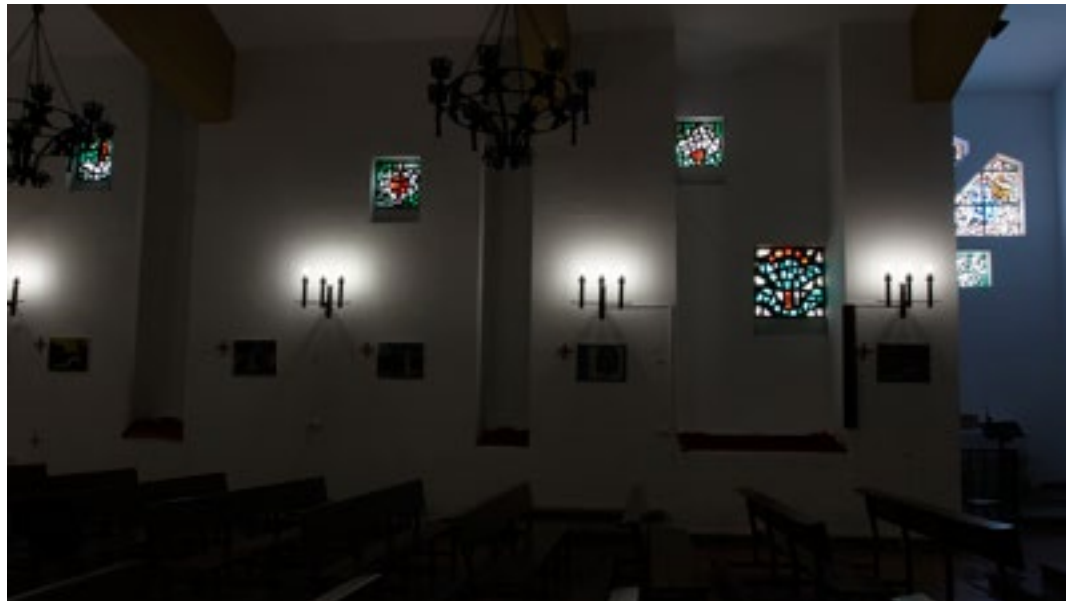
Maqueta para el mural de la iglesia de Maruanas [Archivo AB, MUA]



Relieves en el exterior de la iglesia de Maruanas [MCS]

<sup>20</sup> Una técnica similar aplicó en el edificio proyectado por el arquitecto Luis Cubillo en la calle del General Moscardó en Madrid.

▮ Vidrieras en la capilla del Santísimo de Maruanas, Córdoba [Foto MB, MUA]



▮ Vidrieras en la capilla del Santísimo de Maruanas [MCS]

pequeños cubos ligeramente cónicos. Igualmente se intuyen otros recursos destinados a quitar y, sobre todo, añadir barro antes de la cocción. En resumen, un trabajo de sumo interés por su ubicación externa y tratarse de una obra única.

La aportación de Arcadio Blasco para la iglesia de Maruanas se completa con las vidrieras de hormigón, hasta nueve, dispuestas en tres lugares diferentes. En el muro quebrado del lado del Evangelio se disponen cinco vitrales cuadrados de distintos tamaños, situados aleatoriamente en planta y altura. Los motivos son sencillos: flores, un pájaro, una granada, un candil y se distinguen con dificultad por el tamaño de sus piezas.

La capilla del Santísimo se ilumina por un conjunto de tres vidrieras de novedoso formato: una pequeña cuadrada en blanco y verde ocupa la zona inferior. Sobre ella, ante dallas blancas, se representa la escena de la huida a Egipto, con San José guiando el burro que porta sobre su lomo a la Virgen María y el Niño en sus brazos. En el vitral mayor un ángel en colores azules y violetas sobrevuela y protege la escena, sobre un sucinto paisaje.

Por último, preside el coro un gran rosetón compuesto por 12 piezas verticales. En el mismo utiliza dos combinaciones de colores primarios con su complementario (amarillo y violeta en el centro y rojo con verde en los laterales). De nuevo sorprende con sus motivos abstractos y vegetales en los lados y una zona central donde dos figuras de santos se alternan con estructuras geométricas y concéntricas de gran dinamismo.

Concluimos indicando que por el conjunto de las técnicas artísticas aplicadas a esta iglesia (cerámica en relieve en el interior, bajorrelieve exterior y vidrieras), en Maruanas encontramos una de las aportaciones más importantes realizadas por Arcadio Blasco para el INC, junto a la que analizamos en el próximo ejemplo.



■ Mural cerámico y vidriera de la fachada de la iglesia de El Chaparral, Granada [Foto: MB, Archivo MUA]



■ Fachada de la iglesia de El Chaparral, Granada [MCS]

En la autovía dirección a Jaén, a pocos kilómetros hacia el norte de la ciudad de Granada, puede verse la enhiesta torre de la iglesia del pueblo de **El Chaparral** (1957) y a su lado, unida mediante un porche, la nave principal, cuya portada se percibe fácilmente desde la carretera. Podríamos calificarla como fachada-retablo, al estilo de la que Arcadio realizó poco después para la iglesia de Puebla de Alcollarín (Badajoz, 1959). El mural cerámico, de fondo geométrico muy elaborado, ocupa casi toda la fachada y enmarca la puerta de acceso. En la parte superior, cuatro ángeles sostienen en las manos pequeños lienzos que reproducen icónicamente las cuatro imágenes del Tetramorfos, en una solución plástica poco frecuente. Enmarcan un tondo también muy original, pues a la vez es cerámica y vidriera, opción insólita que no aparece en otros pueblos de colonización y refleja la voluntad experimental de nuestro artista, ahora en acuerdo con el arquitecto José García-Nieto Gascón. Con un manto blanco y rojo, de gruesos y curvos pliegues, encarna la *Maestas Domini*, utilizando la iconografía del Pantocrátor, pero en este caso no bendiciendo, sino como soberano todopoderoso, que ostenta símbolos como la corona, el cetro y la bola del mundo, lo cual viene a ser, una vez más, una opción singular. Más abajo, en los flancos de la puerta, San Juan y San José completan el conjunto. Su tratamiento estilístico es similar a los ángeles, con esos trazos anchos y curvos que identifican a nuestro autor.

En el interior, un altar revestido frontalmente por un mural cerámico representa una ciudad cristiana fortificada, motivo que hemos visto en una de las vidrieras emplomadas de la iglesia pacense de El Torviscal, de la misma época. Aquí el conjunto se desarrolla de forma más amplia e incorpora esbeltas atalayas, en tonos ocres y con volúmenes perfilados con líneas negras ante el mismo fondo de plantillas geométricas que se utiliza en la fachada.



■ Altar cerámico, El Chaparral [Foto MB, Archivo MUA]

Vidrieras en la iglesia de El Chaparral, Granada [Foto MB, Archivo MUA]



Vidriera de El Chaparral vista desde el exterior [MCS]



Vidriera del presbiterio, El Chaparral, Granada [MCS]



En esta iglesia puede apreciarse uno de los mayores conjuntos de vitrales de hormigón producidos por Arcadio Blasco. El fondo del presbiterio se cierra con una enorme vidriera compuesta por 56 piezas y dividida en dos partes. En la superior la figura del Todopoderoso entronizado recupera el motivo de la fachada, flanqueado ahora por dos ángeles. En la inferior se disponen frontalmente los cuatro evangelistas con su nombre indicado a ambos laterales de la cabeza: LU/CAS, JU/AN, MAR/COS y MA/TEO. Es un conjunto espléndido, que inunda de luz multicolor (amarillos, naranjas, rojos, morados, azules...) la zona del altar.

A su vez, para iluminar la nave principal, en las seis capillas que hay a ambos lados, Arcadio dispuso las imágenes de cada uno de los apóstoles, debidamente identificados. Su factura, con cinco piezas en altura, es muy similar a la de los evangelistas del presbiterio, unificando así todo el conjunto figurativo.

Estas vidrieras tienen bastante que ver con las realizadas para la iglesia de Tiétar (Cáceres), de la misma época. Que pueda haber similitudes es lógico, por cuanto Arcadio al recibir los distintos encargos del INC y en función del tamaño y posición del paramento, iba cambiando la temática de los contenidos, aunque utilizando iconografías similares.

Arcadio Blasco residió en la Academia de Roma durante 1953 y a su vuelta tuvo que ponerse a trabajar rápidamente para los pueblos gaditanos de José Antonio (proyectado en 1951) y Coto de Bornos (1952), que agrupan manifestaciones artísticas diferentes.



■ Mural cerámico dedicado a la Virgen del Pilar en la iglesia de José Antonio, Cádiz [MCS]

En José Antonio<sup>21</sup> dispuso un mural cerámico en el lado izquierdo del porche de entrada. Está dedicado a la Virgen del Pilar, que se sitúa en el centro con el niño en brazos y se rodea por cuatro grandes ángeles cantores. Su novedad, al igual que en Pueblonuevo del Bullaque, reside en la inversión de los colores habituales. El fondo del mural es negro, mientras los perfiles se dibujan en blanco y se rellenan de forma aleatoria con manchas de colores primarios. De esta forma la policromía resalta con gran intensidad y dota al mural de un sello distintivo. El detalle de la aureola diseñada a partir de una sucesión de pájaros blancos o negros es también una nota muy singular, si bien estas aves esquemáticas reaparecen en su trayectoria y las encontramos por ejemplo en la fachada de Los Guadalperales. Quizás orgulloso por el resultado, Arcadio firma el mural con su inicial y su apellido en la zona inferior derecha.

Junto a la iglesia se ubica un porche de entrada a un patio en el que se encuentran las escuelas. Sobre el dintel de acceso se prolonga un muro semicircular en el que, ligeramente rehundido, se aprecia un mosaico cuadrado resuelto con la técnica clásica del *opus tessellatum*. Lo protagonizan la Virgen María y el Niño Jesús bendiciendo, utilizando una gama de dominante azul. Las figuras se contornean de forma esquemática con finas hileras negras y presentan la peculiaridad de fusionar tanto las túnicas como los nimbos. Es uno de los escasos ejemplos de mosaico abordados por Arcadio en colonización, junto al Pantocrátor de la iglesia de Brovales y el Bautismo de Pueblonuevo del Bullaque.



■ Mosaico con la Virgen y el Niño en el exterior de la iglesia de José Antonio [MCS]

<sup>21</sup> José Antonio es el nombre original y oficial en la actualidad, aunque últimamente se reivindica el de Majarromaque, por ser el de la finca en la que se situó el pueblo.



■ Vitral con el Pantócrator y el Tetramorfos, de Coto de Bornos, Cádiz [MCS]

En la otra iglesia de Cádiz, en **Coto de Bornos**<sup>22</sup>, encontramos una alternativa novedosa en la que dos artistas, Arcadio Blasco y José Luis Sánchez, pudieron compartir técnicas artísticas dentro de la misma iglesia. Es bien conocida la amistad que tuvieron toda su vida profesional, marcada por el primer taller en aquella nave que después sería el museo de América (donde resolvieron muchos de los encargos del INC), y su primera exposición realizada juntos en 1957.<sup>23</sup>

Empezando por los vitrales, la iglesia presenta en la fachada principal un gran rosetón de nueve piezas. Las tres centrales en vertical muestran, con una gama cromática cálida, un Pantocrátor bendiciendo. El hecho de que levante la mano izquierda en lugar de la derecha y la disposición de las letras Alfa y Omega que ocupan los laterales, nos lleva a pensar que las vidrieras fueron montadas por error de forma inversa a su diseño lógico. Las cuatro esquinas redondeadas ostentan los símbolos del Tetramorfos, sintetizados solo en las cabezas: arriba, el águila de San Juan y el ángel de San Mateo miran de perfil hacia dentro; por debajo, el toro de San Lucas y el león de San Marcos se disponen frontales. Una fotografía del Archivo de Arcadio Blasco muestra otra versión del Pantocrátor muy similar en su planteamiento, aunque desconocemos su ubicación. El resto de las vidrieras de la iglesia, ubicadas en el ábside y la nave principal con motivos eucarísticos y abstractos, hay que asignarlas a José Luis Sánchez<sup>24</sup>.



■ Mosaico de San Juan de Ribera (detalle), Coto de Bornos, Cádiz [MCS]

La otra técnica que aparece es el mosaico, con dos manifestaciones. La primera es el frente del altar que muestra un crismón central y a sus lados las letras Alfa y Omega, esta última con minúscula, es obra de José Luis Sánchez, confirmado por el artista en agosto de 2016. La segunda se ubica en el fondo del presbiterio, es un retablo que personifica a San Juan de Ribera<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Se recoge en CALZADA PÉREZ, Manuel, *Itinerarios de Arquitectura. Pueblos de colonización I: Guadalquivir y cuenca mediterránea sur*, Córdoba, Fundación Arquitectura Contemporánea, 2006.

<sup>23</sup> *Tres ceramistas*, exposición realizada en 1957 en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid, con obras de Arcadio Blasco, José Luis Sánchez y Jacqueline Canivet.

<sup>24</sup> Es llamativa la coincidencia en la grafía de ambos artistas.

<sup>25</sup> El presbiterio de la iglesia está presidido por un gran retablo musivario que representa a San Juan de Ribera, quien fuera obispo de Badajoz. Por ello en su indumentaria y presentación ostenta todos los atributos de su cargo, incluyendo la mitra, el báculo y una gran custodia. Barajamos la posibilidad de que Arcadio interviniera en el mismo, por algunos detalles como el nimbo, los ojos o las manos, y no es descartable. Pero otros elementos parecen más próximos a José Luis Sánchez (cruces en círculos, pliegues angulosos...), siendo orientativa la caligrafía con el nombre del santo, que tiene un grafismo igual a los textos que Sánchez incluye en diversos sagrarios para iglesias de colonización, como los de Rincón del Obispo, Puelblonuevo de Miramontes o Vegaviana, por citar solo ejemplos de Extremadura.

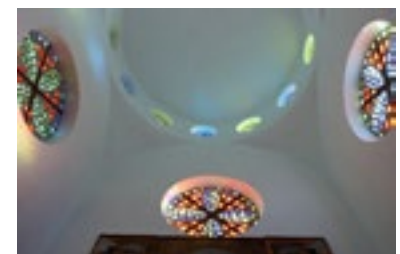
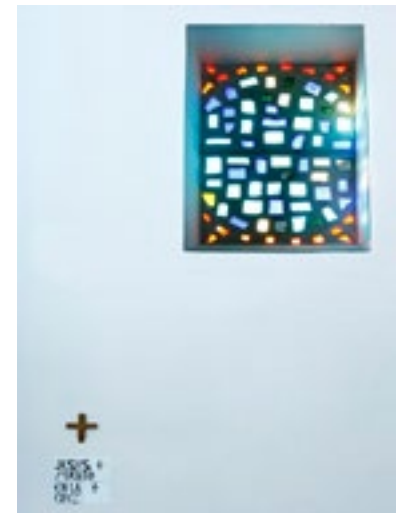


Vía Crucis anicónico en Pueblo blanco, Almería [MCS]

Para la pequeña población almeriense de Pueblo blanco, situada en pleno Campo de Níjar, Arcadio Blasco realizó en 1958 un Vía Crucis cerámico<sup>26</sup>. Su particularidad es que son piezas anicónicas, relatando cada escena por un breve texto descriptivo. El mismo modelo se repite en Tiétar (Cáceres, 1957) y Fuente Caldera (Granada).

Cada estación está formada por letras azules muy oscuras, casi negras, dispuestas en cuatro filas dibujadas sobre cuatro azulejos blancos. No existe un espacio entre letras homogéneo que facilite la legibilidad, aunque suele separar más las letras entre palabras y cambia de línea con vocablos completos. A veces se inicia el dibujo con una cruz, a veces se termina con ella y otras la utiliza como elemento complementario cuando queda un espacio demasiado vacío. Se percibe que hay más trazos por letra que los estrictamente necesarios, observándose una voluntad de fracturar o articular su grafía. Las letras curvas, y entre ellas incluye la E, tienden a aumentar el grosor, mientras que las rectas son más finas. Singulares son la finura de la raya en la diagonal de la Z y el uso de la V por la U, recordando las mayúsculas romanas escritas en latín, que no incorporaron el carácter U hasta varios siglos más tarde.

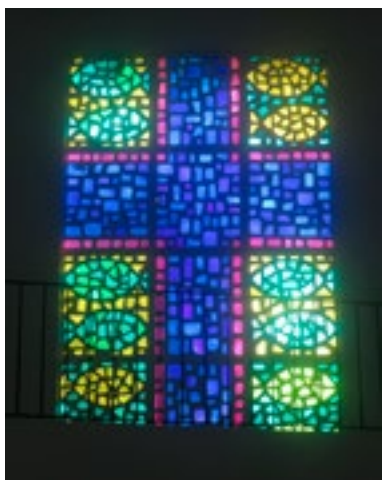
En esta iglesia hay vidrieras que por la sencillez del trazado recuerdan a algunas de Arcadio Blasco, pero no disponemos de documentación que lo demuestre. De todos modos, al estar en un templo que tiene un Vía Crucis suyo, y considerando que a veces un artista se encargaba de varias técnicas, podemos conjeturar su autoría. La planta del templo es alargada, con una vidriera vertical en cada uno de los paños definidos por los pilares en los muros laterales. Estos vitrales se intentan redondear en sus vértices por dallas curvas que alternan gamas cromáticas. Pero los más originales se sitúan en los muros del presbiterio, que es de planta cuadrada y más alto que la nave. Son circulares y albergan cuatro hojas divididas en dos zonas, amarilla y naranja, ante un fondo azul y un perímetro de nuevo amarillo. El esquema es elemental y geométrico, sin excesiva elaboración. Finalmente, el presbiterio se cubre con un pequeño tambor circular iluminado en su perímetro por 12 pequeños óculos que alternan los colores azul y verde en nuevas formas abstractas.



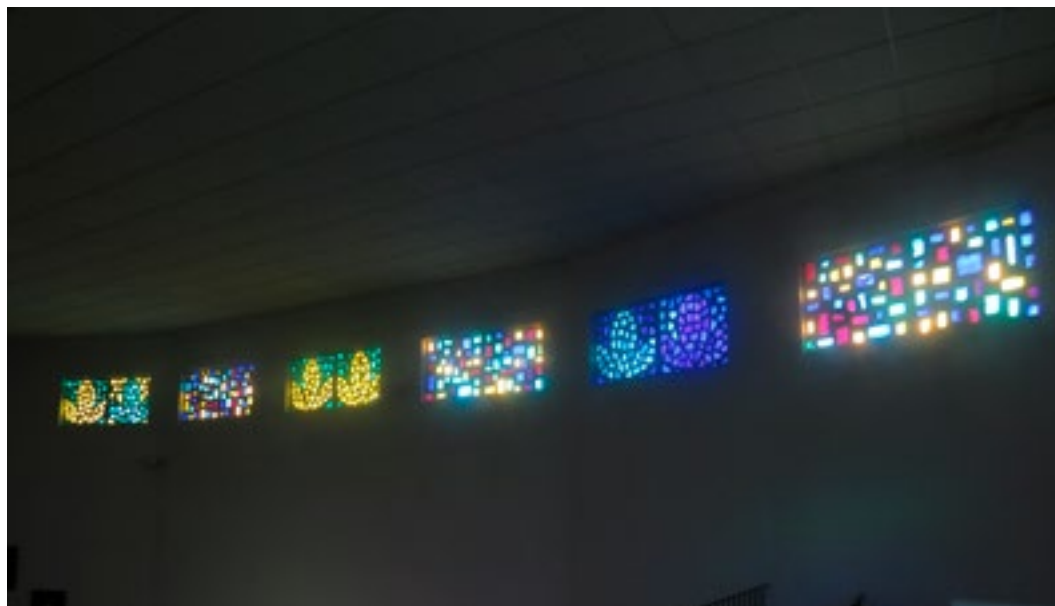
Vidrieras en Pueblo blanco, Almería [Foto: MB, Archivo MUA]

<sup>26</sup> CENTELLAS SOLER, Miguel, RUIZ GARCÍA, Alfonso y GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, Pablo, *Los pueblos de colonización en Almería. Arquitectura y desarrollo para una nueva agricultura*, Almería, Colegio de Arquitectos, Instituto de Estudios Almerienses y Fundación Cajamar, 2009, p. 335.

Secuencia de vidrieras en la nave de la Iglesia de La Montiel, Córdoba [MCS]



Vidriera en el coro de La Montiel, Córdoba [MCS]



Volvemos a Córdoba para comentar que en el templo de **La Montiel** se aprecian unos vitrales de hormigón con la misma particularidad que en Pizarro (Cáceres): el diseño es de Arcadio Blasco, pero los realizó el taller de los Hermanos Atienza (Vidrieras de arte)<sup>27</sup>, en este caso sin tomarse licencias creativas.

Son muy sencillos y las únicas figuras reconocibles son hojas y peces; el resto son zonas abstractas formadas por dallas cuadradas o rectangulares de varios colores, dispuestas ortogonalmente aunque con cierta libertad. En total hay quince vidrieras: dos verticales grandes en las fachadas principal y posterior, 12 apaisadas a razón de seis en cada muro lateral y una vertical, más pequeña, en el baptisterio. La de la entrada está compuesta por 12 elementos rectangulares que forman una gran cruz en dallas azules, perfilada en los bordes por piezas rojizas. En los ángulos se disponen unos peces muy elementales alternando los colores amarillo y verde. La vidriera ubicada en el presbiterio consta de 16 piezas cuadrangulares en retícula. A los lados se suceden elementos abstractos y en la zona central hojas de tres foliolos en tonos amarillo, azul, violeta y verde. En cada pared lateral de la nave se disponen seis vidrieras dobles y apaisadas que alternan las mismas hojas del presbiterio con otros vanos presididos por juegos multicolores abstractos, muy variados y llamativos, que entroncan estilísticamente con los de Zurbarán.

Los vitrales de La Montiel son simples en su diseño, a diferencia de otras iglesias como El Chaparral en Granada o las extremeñas de El Torviscal, Pizarro o Tiétar, mucho más ricas desde el punto de vista iconográfico. Quizá puede deberse a que son de los últimos trabajos de Arcadio Blasco para el INC, después de más de diez años trazando vidrieras y experimentando con nuevas imágenes.

<sup>27</sup> Dato facilitado por Arcadio Blasco a Miguel Centellas en enero de 2009.



La aportación del artista en esta iglesia se concluye con unos sencillos trabajos en cerámica esmaltada. En la fachada principal, la puerta de acceso y la vidriera superior están flanqueadas por unas cenefas verticales a partir de una sintética decoración floral y elementos geométricos en forma de rombo. El efecto logrado es atractivo, a pesar de tan exiguos medios. También son elementales los rodapiés que recorren todo el templo, constituidos por un azulejo que se repite insistentemente, mostrando una cruz blanca y en sus cuatro esquinas flores de cinco pétalos.

Este motivo lo había utilizado ya en Mesas de Guadalora (Córdoba, 1959) y se reaprovecha inserto en el retablo cerámico de Maruanas. Pero lo encontramos también en la iglesia de **Miraelrío** (Jaén, 1964)<sup>28</sup>, por lo que estamos ante una nueva intervención de nuestro artista. La única novedad es que ahora las baldosas alternan los colores, incluyendo cruces y flores azules de cinco pétalos sobre el fondo blanco. No es mucho, pero al menos la solución anima el ritmo de la representación. Arcadio Blasco se ciñe aquí a esta técnica, por cuanto las elaboradas vidrieras de la iglesia no responden a su mano.

En **Mesas de Guadalora** (1959), pueblo cordobés situado al noroeste de la provincia, la intervención del artista se limita de nuevo a la técnica de la cerámica. Es en esta iglesia donde sitúa primero el rodapié continuo de azulejos azules que retomará en Miraelrío y La Montiel. Aquí el diseño se enriquece con un mayor número de motivos, como veneras y espigas de trigo.

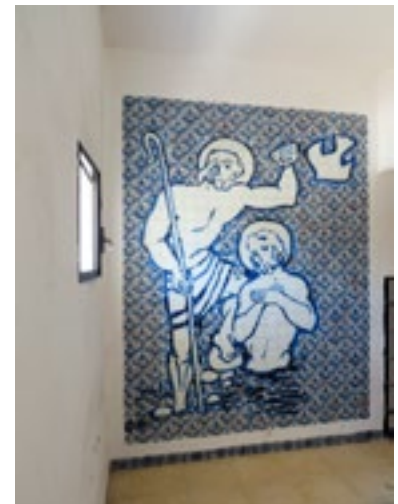
El baptisterio está situado en un pequeño espacio junto al acceso al templo, y para el que Arcadio concibió un mural cerámico con el Bautismo de Jesús por San Juan. La obra tiene ahora mayor entidad. Su factura es casi idéntica a la iglesia pacense de Puebla de Alcollarín, con la que coincide en fechas<sup>29</sup>. En ambas resulta llamativa la potente anatomía del santo. Las pequeñas diferencias radican en la cola de la paloma, la inclinación del báculo y un mayor número de piedras sobre el agua. Lo más notable en este caso es la apuesta por la monocromía azul y un fondo que asume carácter alegórico al repetir de forma seriada la venera y la paloma del Espíritu Santo.

**Fuente Caldera**, construida en los primeros años sesenta, es una pedanía ubicada al noreste de la provincia de Granada, cerca del límite con la de Jaén, perteneciente al pequeño pueblo de Pedro Martínez. Está en medio del campo y tan solo consta de una escuela, unas casas en estado ruinoso y una pequeña capilla, también, lamentablemente, muy dañada. La capilla es de propiedad particular, está casi abandonada y se usa para almacenar grano. En los muros de la nave todavía se observa incrustado un Vía Crucis idéntico al de Puebloblanco en su caligrafía, con la única diferencia de las cruces en las estaciones 2, 4 y 12.

Para iluminar el presbiterio se habían dispuesto dos rosetones, uno de los cuales ha desaparecido y el otro se aprecia desde el exterior, sin poder distinguirse su simbolismo. En los muros se ubicaron unas vidrieras verticales formadas por dos piezas cuadradas; pero en el interior de



■ Rodapié cerámico en la iglesia de Miraelrío, Jaén [MCS]



■ Bautismo de Cristo, Mesas de Guadalora, Córdoba [MCS]



■ Vidrieras en Fuente Caldera, Granada. La primera correcta, la segunda intercambiada de posición y la tercera invertida [MCS]

<sup>28</sup> CENTELLAS SOLER, Miguel, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, p. 252.

<sup>29</sup> Algunas veces los artistas realizaban sus trabajos sin saber para qué iglesias iban destinados, según nos comentaba José Luis Sánchez en su casa el 26 de abril de 2005. Es probable por tanto que Arcadio Blasco recibiese a la vez, en 1959, el encargo de dos cerámicas para los baptisterios de Puebla de Alcollarín y Mesas de Guadalora, desarrollándolos de un modo similar con tan solo ligeras diferencias.



■ Fachada de la iglesia de El Viar, Sevilla. Mural cerámico de Arcadio Blasco, desaparecido

la nave, *a posteriori*, se ha colocado una carpintería con pequeños vidrios blancos que impide apreciar los colores y el diseño originales. Algunas roturas permiten una visión parcial, pero es más fácil aproximarse al motivo desde el exterior. Se adivinan así ángeles similares en su factura a los apóstoles de El Chaparral, pero con una disposición en las dallas menos regular. Lo más relevante es que una falta de control en el montaje revela que diversas vidrieras se ensamblaron mal, y encontramos por ejemplo una parte superior situada abajo, giros de 180 grados, e incluso un ángel completo en disposición invertida.

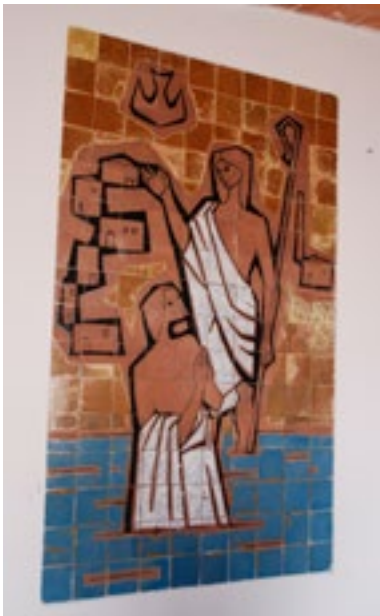
Pero aun con las carencias de esta capilla, al menos algunos restos se conservan. Casi peor situación es la del siguiente ejemplo, en que la intervención de Blasco ha desaparecido por completo. El pueblo de El Viar (anteriormente denominado Viar del Caudillo) se sitúa al noreste de la ciudad de Sevilla. La estructura de la fachada de la iglesia recuerda al templo granadino de El Chaparral, con retranqueo, una puerta adintelada y un rosetón superior flanqueado por ángeles. En este caso se trataba de ángeles músicos, en disposición frontal, compuestos por azulejos multicolores de formato cuadrado y bajo las letras Alfa y Omega. Era un mural sencillo pero interesante, y lo situamos en pasado porque ya no se conserva. Desconocemos si fue suprimido por su mal estado de conservación o tapado en una reforma de la iglesia; solamente se tiene constancia de la obra por una fotografía antigua del archivo del INC, que reproducimos.

### 3. CASTILLA-LA MANCHA

Alrededor de 1955 y 1956, Arcadio realiza obras artísticas en dos pueblos de la provincia de Ciudad Real<sup>30</sup>. El primero, **Santa Quiteria**, muestra en el interior de su iglesia un mural cerámico con la imagen del Bautismo en el Jordán. Juan el Bautista, cubierto por una túnica blanca, porta su cayado y bendice a Jesús en el río, cuyas aguas azules se animan por finas líneas horizontales. Las siluetas de los dos protagonistas están realizadas con un grueso trazo negro que abarca también un grupo de casas de estilo sintético y elemental, muy similares a las que encontramos en Los Guadalperales (Badajoz). La presencia junto a ellas de una iglesia con su torre parece un guiño interno, pues bien podría sugerir la arquitectura propia de estos pueblos de colonización.

También son parecidos formalmente a la iglesia extremeña los ángeles que ocupan el arco que separa la nave principal del presbiterio. Dos son músicos con instrumentos de cuerda y otro central sujeta una filacteria con la inscripción "Ave María". Sus baldosas cuadradas se disponen en damero irregular, con tonos cálidos en las alas y azul en la túnica; cada una está coloreada, pero dejan el perímetro sin tratar, lo cual otorga al conjunto un aire evanescente.

La fachada de la iglesia presenta una traza escalonada muy innovadora. Sobre un porche de acceso y bajo una espadaña de seis vanos con un ángel delineado con barras de hierro, el cuerpo principal se articula en torno al rosetón, con un gran mural cerámico. Arcadio Blasco reproduce a los lados, de forma muy sintética, los panes y los peces y un candil como símbolo de luz.



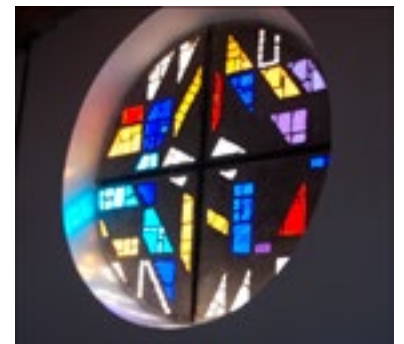
■ Mural cerámico del Bautismo en la iglesia de Santa Quiteria, Ciudad Real [MCS]

<sup>30</sup> Sobre la acción del INC en esta zona, ver PERIS SÁNCHEZ, Diego y RIVERO SERRANO, José, *El Instituto Nacional de Colonización en Ciudad Real. Análisis y documentos*, Ciudad Real, Diputación Provincial, Biblioteca de Autores Manchegos, 2014.



Fachada de la iglesia de Santa Quiteria, Ciudad Real [MCS]

En vertical se ubica un Tetramorfos, de nuevo con criterios geométricos por su disposición en damero. La gama es muy cálida, con un fondo rojo y secciones ocre y amarillas en el interior. Su perfilado es más realista de lo habitual en el autor, y denota esmero en su resolución. El óculo de la vidriera es uno de los más interesantes que pueden verse en las iglesias de colonización españolas. Su configuración es plenamente abstracta, pero además muy original por cuanto no utiliza secciones rectangulares. Las piezas son triangulares, romboidales, trapezoidales... y combinan los colores primarios con el blanco en un esquema que solo tiene parangón en la vecina iglesia de Pueblonuevo del Bullaque.



En efecto, **Pueblonuevo del Bullaque** (1955-56) ostenta dos espléndidas vidrieras geométricas con un diseño análogo. Una cuadrangular ilumina el coro sobre la puerta de acceso. Presenta bandas ciegas de hormigón en vertical y horizontal, pero las rompe con diagonales para introducir cierto dinamismo. Las dallas se agrupan en colores blanco, amarillo, azul y violeta. En el presbiterio, abre la pared de la Epístola otra interesante vidriera de formato alargado, estructurada en dallas horizontales que se unen por trapecios. Combina diversas variantes de azul en los laterales con una franja central cálida en rojos y amarillos.

La estricta geometría de los bloques, la apuesta por la abstracción y el valiente uso del color conforman una aportación fundamental al conjunto de los vitrales realizados en las iglesias de colonización españolas. El hecho de que surjan con dos arquitectos diferentes hace pensar que la iniciativa proceda de nuestro artista. Sin embargo, Arcadio Blasco no volvería a repetir este esquema, a pesar de seguir realizando numerosas vidrieras para el INC. Además cabe consignar que es otro ejemplo en que dentro de la misma iglesia encontramos a dos autores distintos diseñando vidrieras, pues la emplomada del baptisterio y las de la nave corresponden a Antonio Hernández Carpe.



Vidrieras abstractas en Santa Quiteria y en Pueblonuevo del Bullaque, Ciudad Real [MCS]



Proceso del montaje de los murales cerámicos en la iglesia de Pueblonuevo del Bullaque [Archivo Arcadio Blasco, MUA]



Sagrada Familia. Relieve en el exterior de la iglesia de Pueblonuevo del Bullaque, Ciudad Real [MCS]



Portada de la iglesia de Pueblonuevo del Bullaque, Ciudad Real [MCS]

Autoría y fecha en el ángulo inferior derecho del mural de la fachada de la iglesia de Pueblonuevo del Bullaque [MCS]



Pueblonuevo del Bullaque es otra de las iglesias importantes en la trayectoria de Arcadio, por combinar en ella hasta tres técnicas distintas. Engloba diversos elementos cerámicos situados en el exterior del recinto. Dos enormes paneles verticales flanquean la puerta de acceso<sup>31</sup>. Técnicamente repiten el esquema cromático de su primera obra en José Antonio: fondo negro y dibujo en blanco con toques de color muy abocetados. A la izquierda vemos un amplio coro de ángeles músicos cantando a la Virgen, ante un fondo de arquerías que pueden remitir al Coliseo romano, que tanto dibujó y pintó durante su estancia en Roma. En el lado opuesto se disponen los apóstoles con Jesucristo, junto a unas casas perfiladas en la parte superior y un buen número de aves. Lamentablemente el mural está muy deteriorado, con la pérdida aproximada de dos quintos de las baldosas, por lo que requiere una importante restauración. La zona perdida deja a la luz el número de cada una de las piezas para guiar su colocación. Junto a la de José Antonio, es una de las pocas obras que Arcadio firmó, señalando además la fecha de ejecución en una baldosa situada en el ángulo inferior del panel derecho, que indica: LO INVEN/TO EN CER/AMICA AR/CADIO BLA/SCO-1956.

También en el exterior de la iglesia, en el recerido de un muro a modo de espadaña, pueden verse dos pequeñas cerámicas sobre el tema de la Sagrada Familia. Su iconografía es novedosa, por cuanto combina dos escenas complementarias. La primera es de interior y en ella la Virgen descansa, San José trabaja en el taller y el Niño Jesús juega con una carretilla. Esta pieza aparece firmada. La otra sucede en el campo, y San José labra el terreno mientras la Virgen y el Niño

<sup>31</sup> En el Archivo de Arcadio Blasco se conservan diversas fotografías del complejo proceso de montaje, con escaleras y andamios.

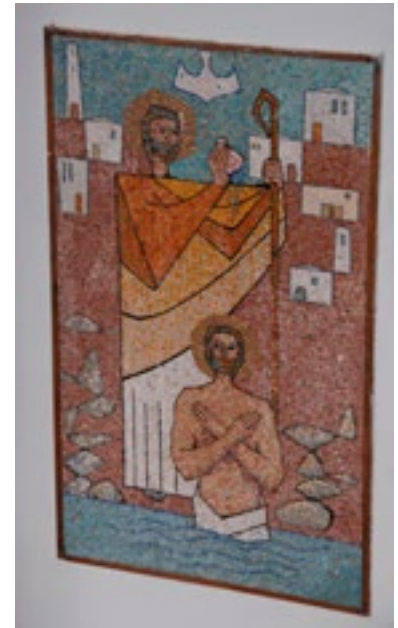
recogen flores o plantas. Su tratamiento es peculiar y en el segundo caso se actualiza el atuendo para adecuarlo a la vida cotidiana del mundo rural; y es que en definitiva el campesino es su destinatario y se reconocerá en estas imágenes a pesar de la forzada postura del santo.

La tercera de las opciones técnicas la tenemos en la capilla bautismal. A pesar de tener que enfrentarse en las iglesias con temas comunes y ser inevitables las reiteraciones, se detecta en Arcadio Blasco una voluntad por innovar. Ejemplo de ello es el intento de desligarse de los modelos de Santa Quiteria o Mesas de Guadalora en este nuevo ejemplo. Un Jesús más realista cruza sus brazos ante el pecho, mientras San Juan adopta un esquema mucho más geométrico y anguloso. Ambas figuras se aureolan con nimbos dorados. Las franjas azules del agua y el cielo enmarcan una escena en la que sí volvemos a encontrar casas y piedras. Aunque la técnica es musivaria, cabe comentar que Arcadio utiliza también pequeñas teselas de cerámica. Es curioso observar que las fichas existentes en el archivo del Ministerio de Agricultura y Medio Ambiente (MAGRAMA), se refieren a este bautismo con técnica de "engresite" posiblemente adaptando al nombre popular el de *Gresite*, una marca comercial especializada en piezas de pequeño formato.

En la provincia de Albacete, a pocos kilómetros de Hellín, se sitúa el pueblo de **Cañada de Agra**, proyectado en 1962 por el arquitecto José Luis Fernández del Amo. Para la iglesia Arcadio Blasco únicamente diseñó el altar, pero es una pieza muy interesante. Sigue la línea de los murales cerámicos en la iglesia de Maruanas y se data en el mismo año, aunque con diseño algo más sencillo.

Sobre una base paralelepípedica formada por un volumen de granito, se apoya y vuela por ambos laterales la mesa que conforma el altar. La parte delantera se define por una cruz larga, cuyo elemento vertical son unas losetas doradas, cada una con una cruz; en los brazos horizontales se repite una paloma en vuelo en tonos oscuros y altorrelieve. El resto de las piezas, prácticamente cuadradas, tienen bastante textura y se intuyen dibujos sencillos poco definidos pero entre los que se reconocen panes y peces, estampillados de árboles, rayos de sol o espigas, todos marrones y ocre. Los laterales, más amarillentos, tienen el mismo rigor rectilíneo, aunque mezclan fragmentos de muy distinto tamaño. El efecto que produce es una suerte de collage matérico que se enmarca por un perímetro más regular y en parte perdido.

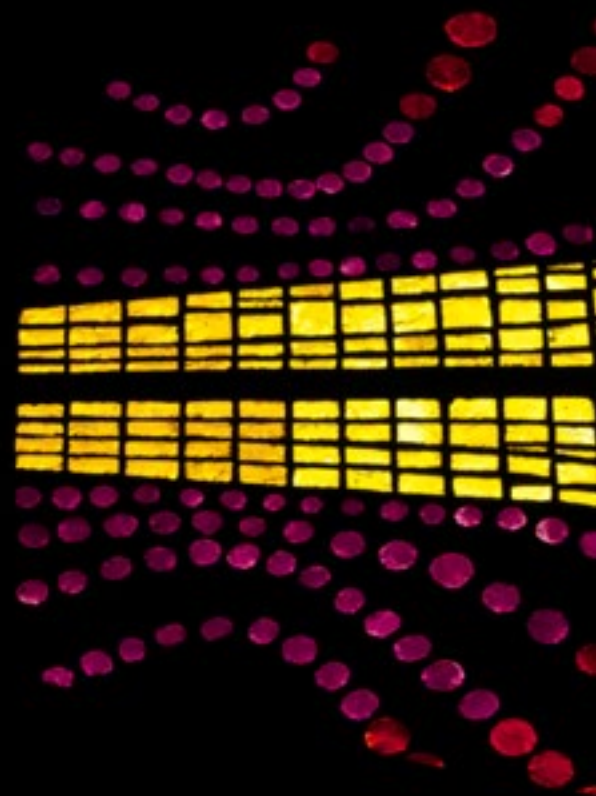
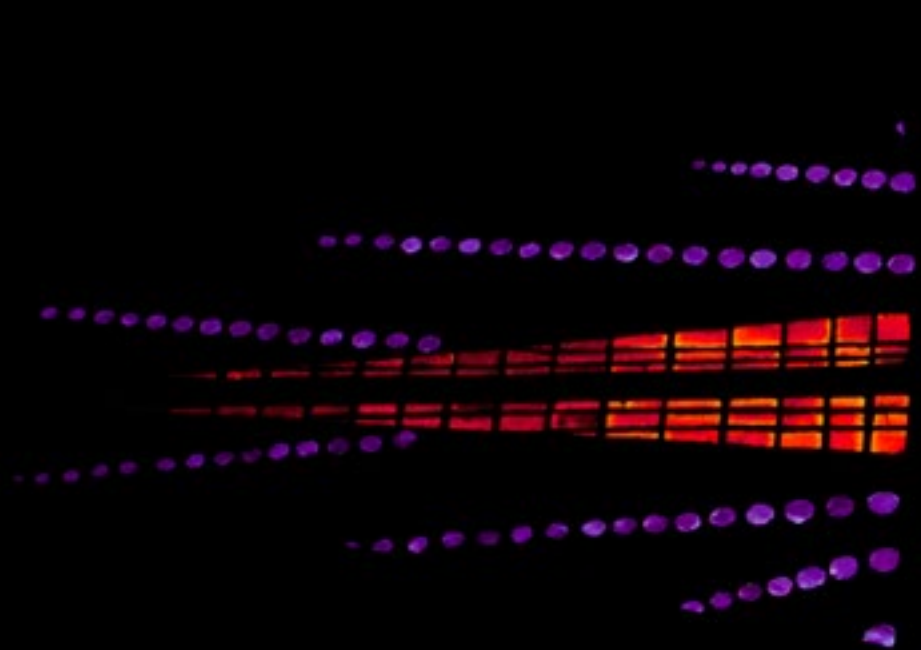
Se han localizado obras de Arcadio Blasco en 25 iglesias de pueblos de colonización distribuidas en tres Comunidades Autónomas. Sus trabajos en cerámica, ya sea en forma de azulejo, terracota o bajo relieve, los mosaicos, las vidrieras emplomadas o de hormigón y las tablas pirograbadas son una aportación imprescindible al arte religioso desarrollado en España en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. Es una manifestación en gran medida ignorada, que poco a poco empieza a adquirir el reconocimiento que no tuvo en la historiografía del siglo XX. □



■ Mosaico del Bautismo en Pueblonuevo del Bullaque, Ciudad Real [MCS]



■ Altar de la iglesia de Cañada de Agra, Hellín, Albacete [MCS]





**ARQUITECTO, LUIS CUBILLO.  
ARCADIO BLASCO, ARTESANO**

JESÚS GARCÍA HERRERO

# ARQUITECTO, LUIS CUBILLO. ARCADIO BLASCO, ARTESANO

JESÚS GARCÍA HERRERO

ETS de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid



Luis Cubillo, h. 1950. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]

*Cubillo me parece brillante, osado, innovador, preocupado por adaptar los adelantos de la arquitectura a los tiempos, a no quedarse anquilosado. Quería una renovación de la iglesia a través del arte y la arquitectura. Todas sus obras están en punta de lanza, renegaba de las imágenes monjiles habituales (...) Crear un espacio para un destino y que tenga la luz adecuada, y el ambiente creado, no es fácil, hay que pensarlo, y Luis pensaba, como Fernández del Amo o alguno de estos. Para mí, el principal de los arquitectos con los que he trabajado, el mejor, es Luis, porque me ha dejado siempre libertad y me ha dado unos espacios en los que luego he recreado unas cosas que le han satisfecho a él y a mí, y no me arrepiento de ellas cincuenta años después.<sup>1</sup>*

En los años 50 del siglo XX el panorama del arte sacro español quedaba perfectamente descrito por Plazaola en su artículo "El arte religioso y el diablo"<sup>2</sup>, evidenciándose el predominio de la imagería de Olot y de la producción en serie de objetos de escaso valor artístico. Sólo una minoría del clero estaba interesada en el arte y la arquitectura contemporáneos y su repercusión en el arte sacro: el padre Roig, con sus *Kandinskys* y *Klees* en su capilla de Llutxent; el padre Aguilar, impulsor del Movimiento de Arte Sacro y de la revista ARA; Arenas, Plazaola... muy pocos nombres en un censo eclesial numeroso.

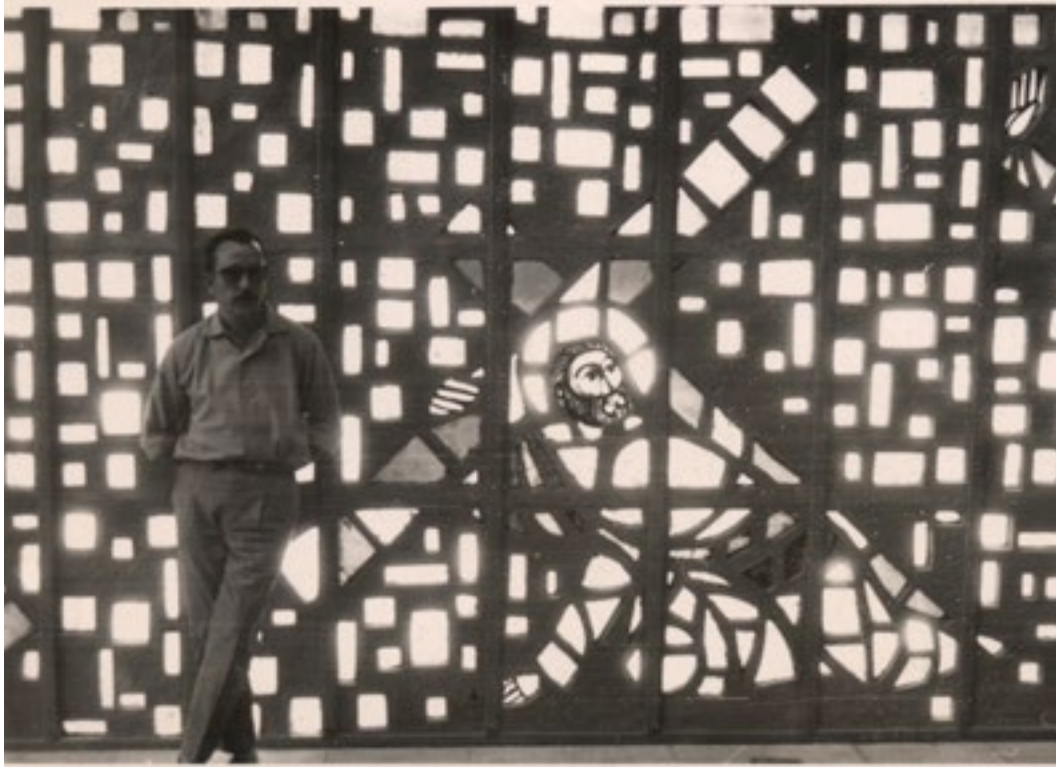
También fue fundamental, como bien ha estudiado Miguel Centellas, la labor del arquitecto José Luis Fernández del Amo: no sólo como director del Museo de Arte Contemporáneo, sino también al posibilitar que los artistas que aglutinó en torno suyo realizaran trabajos en las iglesias que él proyectaba para el Instituto Nacional de Colonización. Obras de encargo que fueron realizadas lejos de Madrid, donde la burguesía era poco receptiva al nuevo arte y recelaba de los artistas.

1 Pág. anterior: Vidriera sureste de la iglesia de San Fernando, Madrid. [Foto Roberto Ruiz, Taller de Imagen, FGUA. Archivo Museo de la Universidad de Alicante, MUA]

<sup>1</sup> Se recogen en este artículo fragmentos de la entrevista realizada al artista el 5 de junio de 2010, en Mutxamel (Alicante).

<sup>2</sup> PLAZAOLA ARTOLA, Juan: "El arte religioso y el diablo", *Revista Nacional de Arquitectura*, 195, 1958 (marzo), 29-33





■ Arcadio Blasco junto a las vidrieras de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito, en el Poblado Dirigido de Canillas, Madrid, de Luis Cubillo [Archivo Arcadio Blasco, MUA]



■ Iglesia de Santo Domingo de la Calzada, Km 14 carretera de Valencia, Madrid. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]

En el ámbito madrileño, el trabajo de los artistas en las iglesias sólo era posible porque no trataban directamente con el clero (según el escultor José Luis Sánchez, éste les "consideraba unos seres sospechosos y desviados, de los que no era bueno fiarse"<sup>3</sup>), y porque estaban respaldados por una doble autoridad: Por un lado, la del arquitecto que les llamaba para colaborar; por otro, la del padre Aguilar, auténtico agitador cultural del momento.

Arcadio Blasco conoció a Luis Cubillo, precisamente, a través del padre Aguilar. Éste, como entendido en arte religioso, formaba parte del jurado que concedió la beca March al artista. Les puso en contacto para que Blasco realizara un mural para el baptisterio de una iglesia que Cubillo había proyectado en 1955 en Vallecas, en el kilómetro 14 de la carretera de Valencia. Dado el carácter social de la propuesta, Blasco aceptó encantado.

En esa época Blasco, junto con José Luis Sánchez, Carmen Perujo y Jacqueline Canivet, tenía instalado su taller en una nave ubicada en la Ciudad Universitaria de Madrid, cedida por el arquitecto Luis Feduchi, con el que Blasco y Sánchez colaboraron en la catedral de Tánger (h. 1956-1958)<sup>4</sup>.



■ Baptisterio de la iglesia de Santo Domingo de la Calzada, Km 14 carretera de Valencia, Madrid. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]

<sup>3</sup> Se recogen en este artículo fragmentos de la entrevista realizada a José Luis Sánchez el 22 de diciembre de 2011, en Pozuelo de Alarcón (Madrid).

<sup>4</sup> Blasco conoció a Javier, el hijo mayor de Luis Feduchi, en el Casón del Buen Retiro, donde estaba el Museo de Reproducciones Artísticas; coincidieron preparando los respectivos exámenes de ingreso en Arquitectura y en Bellas Artes, que en ambos casos consistían en un dibujo de estatua. Luego conoció al resto de la familia y surgió una buena amistad.

Allí trabajaron, entre otros, Canogar, Feito o Pablo Serrano, convirtiéndose el lugar, según Blasco, en una suerte de taller renacentista donde se realizaban todo tipo de trabajos artísticos. No es difícil imaginar la fascinación de Cubillo al visitar ese gran espacio abovedado <sup>5</sup> y lo que allí se pergeñaba. Allí descubrió que Blasco, además de trabajar la cerámica, hacía vidrieras. De esta manera el arquitecto se convirtió en un admirador entusiasta de Blasco y Sánchez <sup>6</sup>, en los que encontró unos interlocutores adecuados para su innovadora arquitectura religiosa. De hecho, de la amplia producción de Cubillo, los templos más destacados contaron con la aportación de ambos artistas, especialmente de Blasco. La admiración de Cubillo se tradujo en una infrecuente libertad, tal y como recordaba el propio Blasco:

*Luis me dejaba absoluta libertad. Él me daba los planos y ahí te las apañes... no sugería ni los temas. Todo le parecía muy bien, se notaba que estábamos investigando plásticamente, lo incorporabas a lo que estabas haciendo aunque fuese figurativo. Te estoy hablando de los arquitectos que estaban en punta. Eran buenos, eran lúcidos... y te permitían hacer. Se la jugaban, experimentaban y en eso coincidíamos.*

A finales de los años 50, cuando comenzó la relación profesional entre Cubillo y Blasco, uno de los temas recurrentes en la arquitectura religiosa de vanguardia era lo que se denominó "la integración de las artes". Se planteaban dos posturas antagónicas, representadas por Fisac y Fernández del Amo. Fisac proponía una relación jerárquica entre el arquitecto y el artista, donde el primero seleccionaba a unos u otros dependiendo de lo que consideraba que podía sintonizar bien con su arquitectura. En ese caso, la relación entre arquitecto y artistas plásticos era asimilable, según José Luis Sánchez, a la de una orquesta dirigida por una batuta. Por el contrario, aun reconociendo la primacía de la arquitectura sobre la escultura y la pintura, el artista consideraba, igual que Fernández del Amo, que la relación óptima sería la equivalente a la que se daba en un conjunto de música de cámara. Cubillo era más afín a esta postura, e incluso iba más allá, como quedaría patente en dos de sus obras más destacadas: la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito, en el poblado dirigido de Canillas, y el Seminario de Castellón.

Tras la primera toma de contacto que supuso el mural del baptisterio de la iglesia de Vallecas, Cubillo propuso a Blasco colaborar en dos iglesias: la parroquia de la Purificación de Nuestra Señora, en San Fernando de Henares (1959) y la citada iglesia de Canillas (1961). En ambos casos, se trataba de templos de planta rectangular, con el habitual predominio del eje longitudinal de la etapa preconiliar, si bien en la Purificación de Nuestra Señora se adosaba una capilla lateral. Ha-

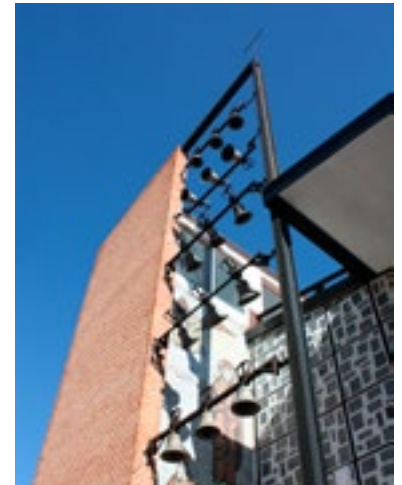
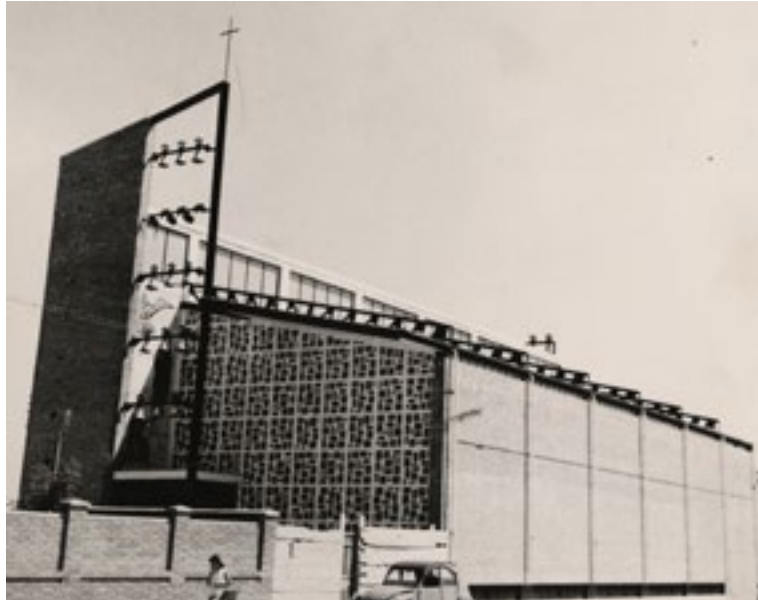


■ Arcadio Blasco en el estudio de la Ciudad Universitaria, 1959 [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

<sup>5</sup> Según Blasco, se trataba de una inmensa nave de 1000m<sup>2</sup> y unos 8 metros de altura. José Piqueras recoge en su artículo "Arcadio Blasco. El arte como oficio", en PIQUERAS MORENO, José (coord.): *Arcadi Blasco en l'horitzò de la memòria*, Museo Universidad Alicante (MUA), Alicante, 2014, p. 71, la descripción del taller realizada por Betti Lussier Sicre para el catálogo de su exposición del Ateneo en 1959: "Las paredes del estudio se elevan a considerable altura y terminan en una gran bóveda. Las ventanas, grandes, que se abren a un lado, sobre una inspiradora vista de las montañas de Guadarrama, dejan pasar una luz perfecta para el trabajo. El suelo se halla cubierto con los objetos más variados, productos de la actividad del artista. Placas cerámicas, losetas, colocadas sobre estantes aguardan su turno para entrar en el horno. Estructuras de hierro soportan mosaicos a medio hacer; azulejos y ladrillos preparados sobre otra mesa. Un caballete de madera sostiene el último cuadro sobre el que el pintor trabaja. En cualquier parte del estudio, según su inspiración del momento, se encontrará al mismo en actividad."

<sup>6</sup> La biblioteca del arquitecto recoge monografías de los dos artistas. De Arcadio Blasco, Cubillo conservaba la monografía de Carlos Areán (*Cuadernos de Arte de publicaciones españolas*, 1967) y la de Manuel García-Viñó (*Ministerio de Educación y Ciencia*, 1973).

Iglesia de la Purificación de Nuestra Señora, San Fernando de Henares, Madrid. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]



bía una singular concepción del espacio, entendiendo la iglesia como un contenedor espacial en el que el presbiterio se distinguía únicamente por estar elevado unos peldaños respecto a la nave.

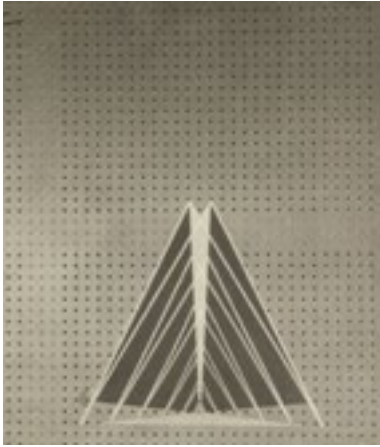
En la iglesia de San Fernando de Henares, Cubillo introdujo una variación importante respecto a sus diseños de templos precedentes. En todos ellos, la fachada era ocupada por la imagen del Santo titular o la Virgen, ya fuera representado en una vidriera o sobre un muro ciego. En este proyecto se proponía que toda la fachada de la nave, por la que se producía el acceso, estuviera acristalada. Sobre el alzado del proyecto Cubillo dibujó una imagen de la Virgen flanqueada por seis ángeles, algo que finalmente no se ejecutó. En su lugar, Blasco diseñó una magnífica vidriera abstracta que dotó al interior de una singular vibración. Se moduló toda la fachada en cuadrados de 1x1 metro, cada uno albergando paralelepípedos de distintos tamaños y proporciones, muchos de ellos repetidos o dispuestos girados, evitando cualquier atisbo de monotonía. En este caso, Blasco optó acertadamente por no poner el énfasis en el color de los vidrios, plenamente consciente de la preponderancia de lo formal frente a lo cromático en su propuesta.



Iglesia de la Purificación de Nuestra Señora, San Fernando de Henares, Madrid. [Fotos: Jesús García Herrero]

La habitual iconografía se trasladó a un paramento lateral, aquel que enlazaba el hastial opaco de la espadaña de la fachada con el traslúcido de la vidriera descrita previamente. Blasco lo revistió de azulejos en los que aparecían representados con un estilo arcaizante Fernando III el Santo y su hijo, Alfonso X el Sabio. En la parte superior se dibujó un ángel y la frase *ad maiorem Dei gloriam*, escrita con una tipografía germánica. La estilización de las figuras dibujadas por el artista contrastaba con el clasicismo del crucificado que presidía el presbiterio, tallado por Agustín de la Herrán.

Esta mezcolanza de estilos desapareció en la que es, sin lugar a dudas, la mejor iglesia proyectada por Cubillo: la del Poblado Dirigido de Canillas. Conviene, para el propósito de este texto, profun-



Collage de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito (Poblado Dirigido de Canillas, Madrid). [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]



Iglesia de Nuestra Señora del Tránsito. Poblado Dirigido de Canillas, Madrid. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]

dizar en el proceso que siguió el proyecto, pues pone de manifiesto la preponderancia del trabajo de los dos artistas que participaron en él: José Luis Sánchez y Arcadio Blasco.

*En Canillas hay unos murales de cerámica que son muy convencionales, pero aguantan. El Pantocrátor tal vez ha envejecido... La estructura de Canillas chocaba mucho, era como de barraca, la gente se metía con ella, escandalizaba...*

En 1958 Cubillo recibió el encargo de elaborar un anteproyecto de iglesia para el poblado dirigido de Canillas, proyectado por él mismo dos años antes. En un sugerente collage realizado al efecto, quedaba patente la radical sencillez del proyecto, en el que el espacio del templo quedaba delimitado por los dos grandes faldones de la cubierta a dos aguas y el plano del suelo. Estos tres planos no llegaban a tocarse, separados por largas bandas longitudinales de luz, creando lo que podrían denominarse líneas de fuga luminosas que convergían en el altar. Una secuencia de pórticos metálicos triarticulados sostenían los dos planos de cubierta. Una estructura vista, una cubierta y líneas de luz. Nada más. En ese primer momento todavía no se definía cómo debían ser los cerramientos de los dos testeros triangulares del templo, orientados a norte y a sur. El proyecto estuvo detenido hasta 1961, año en que se realizaron los planos definitivos. Hubo que hacer algunos ajustes, como el adosamiento de las dependencias parroquiales en el alzado este del templo, lo cual implicaba la eliminación de una de las bandas de luz.

Cubillo logró mantener la esencia de la idea original, aunque introdujo algunos matices interesantes. El más relevante fue el establecimiento de una dualidad de escalas, materializadas, por una parte, en un vía crucis de 2,5 metros de altura con el que se ocupó la práctica totalidad de los cerramientos laterales. Por contraste, el testero sur, situado a los pies de la nave, se ocupó con una enorme vidriera triangular donde Blasco plasmó una imagen de San Fernando<sup>7</sup>. En el testero norte, José Luis Sánchez dispuso un gran crucificado de inspiración románica sobre la pared del presbiterio. No existían muros "arquitectónicos" en la iglesia de Canillas. Todo lo que no era es-



Vidriera sur de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito (Poblado Dirigido de Canillas, Madrid). [Foto JGH]

<sup>7</sup> Originalmente la iglesia estaba dedicada a San Fernando, cambiándose posteriormente su nombre a Nuestra Señora del Tránsito. Algunos autores, incluso el propio Blasco, hablan erróneamente de un Pantocrátor al referirse a la vidriera sur.



■ Vidrieras de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito. Poblado Dirigido de Canillas, Madrid. [Foto RR, Archivo AB, MUA]



■ Interior de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito. Poblado Dirigido de Canillas, Madrid. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]

estructura o faldones de cubierta eran lienzos ocupados por la obra de los dos artistas. Una obra que era, por otro lado, perfectamente coherente en su lenguaje arcaizante y esencializante. Las vidrieras de Blasco, incluida la que dispuso en una capilla bautismal anexa al templo, eran similares a las que realizó en 1957 en el pueblo de El Chaparral (Granada) alusivas a los cuatro evangelistas, quizás las más hermosas de los pueblos de colonización según Miguel Centellas.<sup>8</sup> En este caso, el artista supo aprovechar la orientación sur y oeste de las vidrieras del templo, inundándolo de una cálida luz que entonaba perfectamente con la madera embreada de los faldones de cubierta y la piedra clara del presbiterio.

Los seis módulos estructurales del anteproyecto se convirtieron en siete en el edificio finalmente construido, de tal manera que pudieran albergar siete estaciones del vía crucis a cada lado: siete realizadas con vidrieras, y otras siete dibujadas sobre cerámica, éstas últimas alternadas con confesonarios empotrados. La ocupación del módulo estructural adyacente al presbiterio para albergar el coro, obligó a desplazar una de las estaciones dibujadas sobre cerámica hacia el muro de la entrada, perpendicular a ellas. El hueco de la entrada, situado en el eje de la nave, actuaba como límite entre los colores terrosos del barro y la piedra clara adyacente a las vidrieras del vía crucis de la fachada oeste. El carácter figurativo de las pinturas y las vidrieras de Blasco propició que se materializara, seguramente de forma casual, la transición que según José Luis Sánchez se produjo entre el arte románico y el gótico. Así, los murales que cubrían los muros de los templos románicos se convirtieron en las vidrieras góticas, manteniéndose a lo largo del proceso el valor didáctico de ambas.

En algún momento del proceso, tal y como atestigua una maqueta de trabajo, se planteó la posibilidad de enlazar las vidrieras y los murales cerámicos mediante un friso en la parte inferior del presbiterio. La idea de un friso a escala humana, independiente de la estructura portante, remitía a un célebre proyecto de arquitectura religiosa del momento: la capilla en el camino de Santiago



■ Maqueta del interior de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito. Poblado Dirigido de Canillas, Madrid. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]



■ Exterior de Nuestra Señora del Tránsito [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

<sup>8</sup> CENTELLAS SOLER, Miguel: *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010, p. 238



■ Murales cerámicos de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito, Canillas, Madrid. [Foto JGH]



■ Arcadio a principios de los sesenta [Archivo Arcadio Blasco, MUA]



■ Murales cerámicos de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito, Canillas, Madrid. [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

(1954), donde Jorge Oteiza colaboró con los arquitectos Oiza y Romany, compañeros por aquel entonces de Cubillo en la constructora benéfica del Hogar del Empleado. Aunque desestimada finalmente, la maqueta da idea de la implicación de los artistas en la definición del espacio, mucho más allá del mero trabajo de encargo.

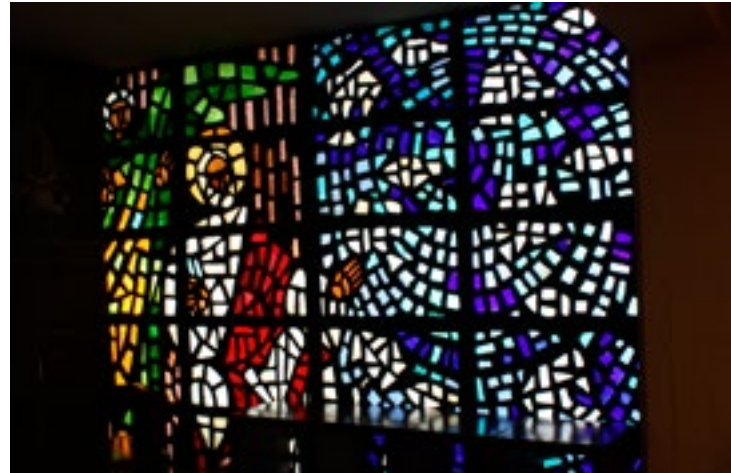
La obra de Canillas tuvo también relevancia en la biografía de Blasco. El poblado se construyó parcialmente por sus vecinos mediante un sistema de prestación personal. Se los conocía como "domingueros", porque durante dos años trabajaron los fines de semana levantando sus propias viviendas, bajo la supervisión de los arquitectos. Eso creó, según Cubillo, unos lazos vecinales importantes... y muchas fiestas de barrio, donde se hacían sardinas a la plancha y a las que Arcadio Blasco asistía frecuentemente.<sup>9</sup> Cuando Arcadio Blasco y José Luis Sánchez tuvieron que abandonar la nave de Ciudad Universitaria, el primero se trasladó a otra nave en Ciudad Lineal, a la calle José Silva, y vivió con su familia en la calle María Auxiliadora; y años más tarde, en el barrio de Portugalete, al lado de Canillas<sup>10</sup>. En 1975, ya como presidente de la Asociación de Artistas Plásticos impulsó la realización de los murales de Portugalete, una hermosa iniciativa de protesta a través del arte urbano.<sup>11</sup>

La siguiente colaboración entre Blasco y Cubillo se produjo en el Seminario de Castellón. Para este edificio Blasco diseñó dos vidrieras para sendas capillas, un boceto de mural que no llegó a ejecutarse y la vidriera de la iglesia principal. Era ésta última una obra de la que Blasco se

<sup>9</sup> Según recordaba Antonio García Burgos, delineante del estudio de Cubillo y residente en una de las torres del poblado dirigido: En Canillas antes se celebraban muchas fiestas de barrio, se hacían sardinas a la plancha y Arcadio Blasco venía mucho. Menudas fiestas... Arcadio hacía todo el rato espirales. Me contó que estuvo en China y que allí se iban a alta mar a hacer la porcelana, para que no hubiera ni una mota de polvo que se les pegara... por eso tiene esa fama.

<sup>10</sup> En *Arcadio Blasco. Narrador de objetos* el artista recuerda que su domicilio estaba en la calle del Estrecho de Mesina, nº28 (PIQUERAS MORENO y MATEO MARTÍNEZ, 2008, 31)

<sup>11</sup> Para ampliar información sobre esta iniciativa puede consultarse el artículo de Isabel GARCÍA GARCÍA: "Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo". *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, Nº extraordinario 3.1, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp 611-640, así como el cortometraje de Humberto Esquivel: *Por una cultura popular. Barrio de Portugalete en fiestas*, realizado en junio de 1976.



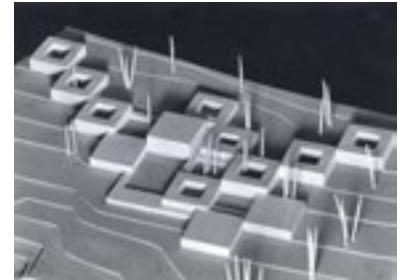
■ Vidriera en una capilla del Seminario Diocesano Mater Dei, Castellón. [Foto JGH]

encontraba especialmente orgulloso desde un punto de vista técnico. La enorme vidriera fue la primera realizada en España para cubrir completamente un espacio y contenía una gran espiral simbolizando la Gloria. Se realizó con vidrios tipo catedral de espesor total 6mm (3+3), enrasados superiormente en paneles de hormigón armado de espesor 30mm. El uso de esta solución supuso reducir el peso de la vidriera a un 30% del que hubiera tenido si se utilizara placa de vidrio macizo, de 20 mm de espesor, además de favorecer la riqueza cromática que propiciaba la combinación de los dos vidrios.<sup>12</sup> Se dividió en ochocientos cuarenta módulos de un metro por medio metro que fueron dibujados por Blasco a escala 1:1 en su taller madrileño de Ciudad Lineal para su posterior realización, transporte y montaje.<sup>13</sup>

*La de Castellón, de 420m2, dio un problema. Yo di la dimensión a los herreros para que hicieran el enrejado, de 50cm por un metro. Y ellos entendieron que era de eje a eje, como ellos funcionan, y yo les di la dimensión libre para que encajaran las piezas. Y claro, no encajaban, no entraban, sobraba medio centímetro por cada lado. Con varias radiales estuvimos como una semana en Castellón limándolas, lijando los cinco milímetros que sobraban. Casi costó hacer más eso que fabricar las vidrieras. Se fabricaron en Madrid y luego la constructora se encargó de transportarlas. Me llamaron apurados y me dijeron. "Arcadio, que no entra", y claro, la estructura ya estaba puesta. Hubo que repasarlas una a una con la radial. Yo la vi hace unos años y estaba perfecta... de vez en cuando la limpian bien, porque tiene una cubierta encima de plástico. Apenas se ensucia por arriba, se puede limpiar fácil con una aspiradora, estaba brillante y lozana. Había que prescindir de la cruz, porque me la alteraron. Me siento bastante orgulloso, la hicimos en el año 64, porque coincidió con la casa que me hice aquí, que Luis me hizo los planos, por eso lo recuerdo.*

<sup>12</sup> ALBERT ESTEVE, Ángel: "El Seminario diocesano Mater Dei. Una arquitectura al servicio de la renovación", en SABORIT BADENES, Pere y ALBERT ESTEVE, Á.: *Apuntes para la historia del Seminario Mater Dei*, Diputación de Castellón, 2016, p. 125

<sup>13</sup> El interés de Arcadio Blasco por realizar este trabajo, el hecho de que la obra se realizase en su región natal y, por último, su amistad con Cubillo, fueron los factores que le llevaron a rebajar sus honorarios para la vidrieras de las 2.500 ó 3.000 pesetas por metro cuadrado habituales a 2.300 pesetas.



■ Maqueta del Seminario Diocesano Mater Dei, Castellón. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]

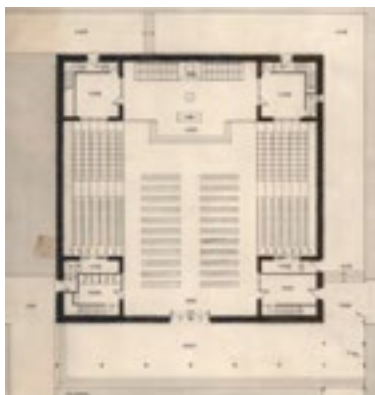


■ Proyecto de mural para posible frente de altar. Seminario Diocesano Mater Dei, Castellón. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]



■ Montaje de vidriera en la iglesia del Seminario Diocesano Mater Dei, Castellón. [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

▮ Vidriera de la iglesia del Seminario Diocesano Máter Dei Castellón. [Archivo Archivo Blasco, MUA]



▮ Planta de la iglesia (versión de 1964) del Seminario Diocesano Máter Dei (Castellón). [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]



▮ Planta definitiva (1965) de la iglesia del Seminario Diocesano Máter Dei (Castellón). [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]



▮ Seminario Diocesano Máter Dei (Castellón). [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]



▮ Arcadi Blasco en su visita al Seminario de Castellón en 1995 [Fotograma del vídeo para el Ayuntamiento de Alicante realizado por el Taller de Imagen de la UA]

No fue el artista el único que consideró que la inclusión de la cruz en el centro de la espiral empañaba el resultado final. De la misma opinión era José Perarnau, tal y como exponía en el comentario aparecido en la revista ARA respecto al Seminario: "Siento tener que deplorar la existencia de esta cruz, que carece de sentido estando ya la de encima del altar con el Cristo Crucificado, y que ha venido a echar por tierra la perfección del simbolismo intentado desde el principio".<sup>14</sup>

En cualquier caso, la vidriera de Castellón fue una nueva, y quizá la más elocuente, muestra de la confianza que Cubillo depositó en Blasco. Aunque el artista se incorporó al proyecto en 1964, los primeros planos databan de 1961. La novedosa propuesta de Cubillo para el templo, anticipatoria de lo que pocos años después iba a reclamar el Concilio Vaticano II, tuvo distintas versiones. En casi todas ellas se disponía el altar en el centro de la planta de cruz griega del templo, excepto en una elaborada en 1964, en que se retomaban esquemas preconciatales con el presbiterio en la cabeza. El primer boceto de Blasco para la vidriera del techo estaba diseñado para esta propuesta, con una espiral que nacía en un extremo de la planta, a diferencia de la posición central que finalmente ocupó.

Lo que s  se mantuvo a lo largo de las versiones fue la radical concepción del templo. A diferencia de otros Seminarios coetáneos, donde la necesidad de iluminación cenital venía determinada por la tipología del edificio, en el Seminario de Castellón se trataba de una decisión a priori. Todos los

<sup>14</sup> PERARN U, José: "Seminario Diocesano de Castellón de la Plana", *ARA. Arte Religioso Actual*, 12, 1967 (abril), 15-21



muros eran ciegos y la vidriera iba a ser la gran protagonista del espacio. Cubillo confió en Blasco y éste, ciertamente, no le defraudó.

La gran espiral tenía importantes precedentes, como la utilizada por Rudolph Schwarz en el templo de Heilig Kreuz en Bottrop (1953-57), si bien en ese caso el arquitecto la dispuso cubriendo toda la fachada acristalada de acceso. Aunque Cubillo era buen conocedor de la arquitectura religiosa alemana, no hay evidencias de esta posible influencia en el Seminario de Castellón. Sea como fuere, lo cierto es que Blasco encontró en el tema de la espiral una importante fuente de inspiración, que utilizó tanto en sus trabajos de encargo (o, en el caso de Cubillo, sería preferible hablar de colaboraciones) como en su propia obra artística.

La fascinación por la espiral es evidente en otra colaboración entre Cubillo y Blasco, en este caso un mural cerámico que iría instalado en el Colegio de los Sagrados Corazones en Barcelona, proyecto realizado en 1965. Así explicaba el artista el procedimiento y el simbolismo del mural:

*Este mural va realizado sobre placas de distintos formatos, en varias aleaciones de arcillas y bizcochadas a distintas temperaturas y técnicas de horneado distintas (viruta, leña, carbón, etc.) con el fin de producir en el barro reacciones que provoquen una gama de entonación adecuada a los fines estéticos que persigo. La parte central va tratada, posteriormente al bizcochado, con esmaltes cerámicos en sucesivas cochuras. Las placas van rebajadas en su parte posterior y entramadas con alambres refractarios con el fin de proporcionar un agarre perfecto al muro. Los espacios sin esmaltar, que enmarcan la parte noble del mural, dejados en la propia entonación del barro tratado, están formados por signos y grafismos litúrgicos como son el triángulo (símbolo de la Trinidad) cruces (Cristo) círculos (Eternidad, etc., etc.). La parte superior esmaltada con las Siete Estrellas (en la maqueta sólo van cinco), simbolizando las siete virtudes, preside la composición. Y debajo de ellas, naciendo de ellas, comienza la gran espiral del centro que se extiende a ambos lados, formando otras dos espirales, símbolo eterno del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo (la Espiral, sin principio ni fin, la forma geométrica de más belleza y misterio, creo que es el mayor hallazgo en mis obras) (LCA/ D098) <sup>15</sup>*

También la espiral apareció en su propia obra artística, que cada vez iba teniendo más reconocimiento. Sus series pictóricas de "espirales" o "desarrollos" cubrieron los años 1964 a 1968. Alguna espiral, como "Sobre la evolución primera" fue expuesta en la prestigiosa Bienal de São Paulo en 1967. Así explicaba Blasco sus trabajos de esta época, variando su interpretación de la espiral:

*Opongo el equilibrio al caos social en que se ve obligado a vivir el hombre: al confusionismo de ideas que nos rodea quiero hablarle de un orden, de unas compensaciones. El resultado, ya lo veis, son estas experiencias que están a medio camino entre lo mágico y el abstractismo geométrico envueltas en la constante de unas espirales que, en mi lenguaje, simbolizan el confusionismo que envuelve con su dinámica la ley del equilibrio. (PIQUERAS MORENO y MATEO MARTÍNEZ, 2008,126)*

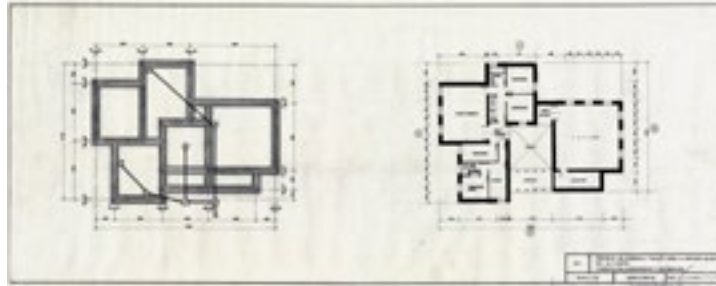


Detalle central de la vidriera del Seminario Máter Dei, Castellón. [Foto RR, Archivo AB, MUA]

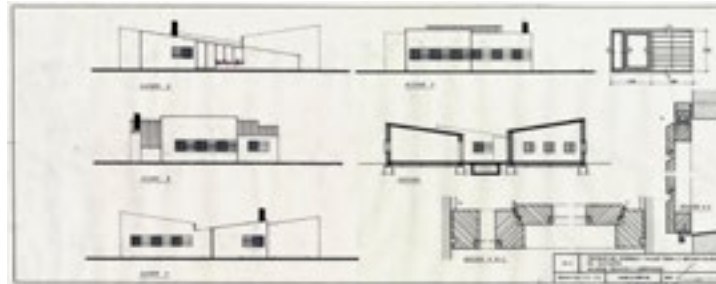


Arcadio Blasco: "Sobre la evolución primera" (1966). [Colección Arcadio Blasco]

<sup>15</sup> LCA: Legado Cubillo de Arteaga. Custodiado por el Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.



Planos de la vivienda de Bonalba, (1964). [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]



Vidriera en el salón de Bonalba. [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

La espiral aparecía incluso en la propia vivienda del artista en Bonalba. En este caso, en una vidriera de 2,10 x 2,00 metros situada en el muro norte del salón. La vivienda fue diseñada por Cubillo en octubre de 1964 y, según rememoraba Blasco, tenía los elementos habituales en su arquitectura doméstica: juego de cubiertas a un agua que se contrapeaban, contraventanas correderas,... una arquitectura sencilla y hermosa organizada en torno a un patio, que servía tanto de acceso a la vivienda como al taller del artista. El proyecto se modificó para adaptarse a las necesidades de la familia, cambiándose la posición original del salón y agrupándose los dormitorios, si bien el aspecto exterior se mantuvo. Cuando Blasco fijó su residencia permanente en Bonalba en 1986, se realizaron una serie de ampliaciones que modificaron sustancialmente el proyecto original.

En el salón de Bonalba, flanqueando su chimenea, Blasco dispuso un zócalo formado por piezas similares a las diseñadas anteriormente para una obra de Cubillo. Otra evidencia de la fructífera relación que existía en esos años entre el arquitecto y el artista:

*Luis tenía cosas más en su casa, algunas cosas de cerámica. Eran años en que nos veíamos todos los meses. (...) Él venía de vez en cuando a ver cómo estaba la fabricación de las vidrieras, tomábamos café o yo iba a su casa. Discutíamos cordialmente de religión, de si hay alma o no, de si hay Dios o no. Yo le decía que estaba equivocado y él me decía "equivocado estás tú"... Era un hombre de fe. A él le gustaba defender su teoría y a mí atacarla... Él decía que a él su fe le servía mucho, le inspiraba pensar en el alma. Luis se consideraba una parte integrante de la iglesia y todos estos temas (de tipología del templo) los desarrollaba en su trabajo.*



Zócalo en el salón de Bonalba. [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

Efectivamente, la familia Cubillo conserva algunos trabajos de Blasco. Quizás el más importante sea un cuadro de Blasco, presentado a la Bienal de Venecia de 1962, que siempre ocupó un lugar preeminente en el estudio del arquitecto. También se conservan dos divertidas cerámicas que son una sarcástica representación de Franco, a caballo y a pie, (la primera estaba también en

el estudio del arquitecto) y varios bocetos, tanto en papel como en cerámica. Particularmente apreciables son los dibujos preparatorios de las estaciones del vía crucis de la iglesia de Canillas, o una prueba del mural finalmente no ejecutado de Castellón. En éste, Blasco experimentaba con el contraste establecido entre el barro cocido sobre el que se desarrollaba el tema central y unas piezas cuadradas de cerámica esmaltada que definían el fondo.

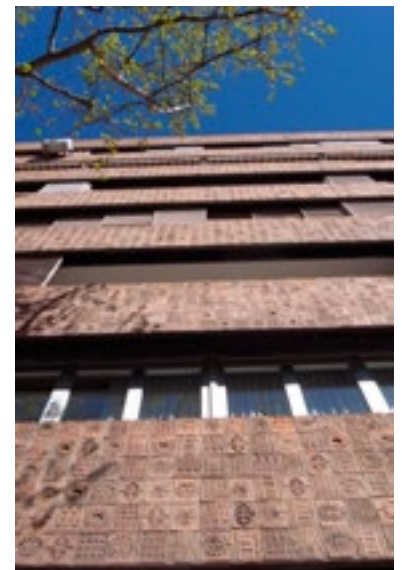
Por último, se conservan varias piezas similares a las utilizadas por Blasco para decorar su salón en Bonalba y que revistieron la fachada y el vestíbulo de un edificio de viviendas proyectado por Cubillo, en colaboración con Ramón Bescós, en 1965. Situado en la calle General Moscardó nº 20 de Madrid, su fachada se compuso enfatizando su horizontalidad, a partir del apilamiento de bandas alternas de antepechos opacos y terrazas o ventanas. Para que este recurso compositivo sea realmente eficaz, ha de existir contraste entre las bandas alternas, algo que en este caso se logró gracias a la participación de Blasco. En las bandas correspondientes a las ventanas, contraventanas de lamas metálicas blancas deslizaban sobre las partes ciegas de ladrillo visto claro, mientras que los antepechos se revistieron con las piezas cerámicas de Blasco, de unos 30x25cm. Al igual que sucediera en las vidrieras de la iglesia de San Fernando de Henares, el artista partió de un número limitado de piezas, que fue alternando cuidadosamente. En este caso, en cada pieza predominaba una figura geométrica elemental: círculos, triángulos o cuadrados se estamparon en el barro creando un mosaico arcaizante que producía un rico efecto al contrastar con la tersura de las bandas adyacentes, enfatizado por el color.

El artista creó piezas con los nombres de sus artífices, desde los aparejadores y arquitectos a la constructora y algunos de sus trabajadores. Dos de ellas sirven para dar título a este texto: Arquitecto, Luis Cubillo. Arcadio Blasco, artesano. Artesano. Como escribió José Piqueras a propósito de Blasco, éste entendió el arte como oficio, respaldado por el saber hacer y el dominio de la técnica. Aspecto éste que da una nueva razón de su buen entendimiento con Cubillo, para el que la ejecución de la obra, la materialización de sus ideas, era una parte fundamental de su manera de entender la arquitectura.

A mediados de los años 60 ya era patente que los trabajos de Blasco con Cubillo iban más allá del mero encargo. En esos primeros años, según se ha expuesto, el artista pudo experimentar con la forma, el color, las grandes dimensiones o la manipulación de la materia para conseguir efectos plásticos que enriquecieron decisivamente los edificios de Cubillo. Incluso en la iglesia de Canillas participó en la concepción misma del espacio arquitectónico. En cuanto a la temática, el trasvase entre los trabajos en colaboración y los propios, iniciado con las espirales, tuvo su continuidad en los años siguientes. Y ello, a pesar de la deriva de Blasco hacia una abstracción orgánica en principio poco adecuada para un templo católico, que suscitó alguna polémica entre los feligreses. Así se recogía en la revista ARA, en relación con las magníficas vidrieras de la parroquia madrileña de San Fernando: "sabemos que las otras vidrieras no figurativas han suscitado comentarios encontrados; pero no teniendo visión directa que distraiga, ciertamente matizan la luz con bastante acierto"<sup>16</sup>



■ "Pintura 160", 1962. [Colección Luis Cubillo de Arteaga]



■ Viviendas en calle General Moscardó, 20, Madrid. [Foto Luis Cubillo Cubillo]

<sup>16</sup> s.a. "San Fernando. Complejo parroquial - Madrid", ARA. *Arte Religioso Actual*, 36, 1973 (abril-mayo), 44-49

La postura de la Iglesia respecto al arte contemporáneo quedaba clara en el discurso que el 7 de mayo de 1964 Pablo VI dio a los artistas: "*Volvamos, iglesia y artistas, a la gran amistad*". Proponía el Papa un pacto de reconciliación entre ambos, y la recuperación de la fructífera relación que, a lo largo de la historia, habían mantenido. Todo ello quedó refrendado en las determinaciones aprobadas en el Concilio Vaticano II (Constitución sobre Sagrada Liturgia, capítulo VII), donde se defendía la libertad del artista contemporáneo en la Iglesia, siempre que su obra sirviera a los "edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia".

La libertad de la que hablaba la citada Constitución parecía dar cabida al arte no figurativo, especialmente en el diseño de las vidrieras, donde se trataba de matizar la luz para conseguir un ambiente religioso y no era primordial el carácter didáctico de otras épocas. José Luis Sánchez era muy explícito respecto a las vidrieras todavía figurativas de la iglesia de Canillas: "Para expresarnos con mayor libertad recurriamos a la vidriera, que transformaba un hangar en un templo, por medio del color, creando una atmósfera mágica, mística". López Quintás consideraba las vidrieras abstractas *espiritualmente eficaces* para este fin, más allá de la mera decoración, porque, "aun careciendo de figura, posee la fuerza interna de la forma".<sup>17</sup>

En paralelo a este *aggiornamento* artístico de la Iglesia, la obra de Blasco era cada vez más reconocida, siendo seleccionada para el pabellón de España en la XXXV Bienal de Venecia en junio de 1970. En ella se expusieron sus "Objetos-idea", realizados entre 1968 y 1969, donde la cerámica tomó preponderancia sobre la pintura en la obra del artista. Si en sus series de "espirales" o "desarrollos" se producía un trasvase temático y formal entre pinturas y vidrieras, la fuente de inspiración para las vidrieras de las iglesias posconciliares de Cubillo fueron los "Objetos-idea", principalmente las pequeñas piezas de barro. En este sentido es interesante verificar cómo Blasco utilizaba un mismo tema adaptándolo a los distintos soportes utilizados. Si en sus pinturas las espirales se configuraban con una técnica casi puntillista, en los objetos-idea la acumulación de piezas cerámicas de distintos tamaños, a modo de cuentas de un collar, creaba sus características líneas sinuosas. En el caso de las vidrieras los elementos formadores eran piezas de vidrio embebidas en cemento. Los humildes templos posconciliares se convirtieron así en una especie de taller urbano donde el artista experimentaba temas y técnicas, constituyendo un patrimonio artístico quizás desconocido por sus propios usuarios.

La arquitectura religiosa de Cubillo en esos años había perdido algo de la radicalidad de Castellón y Canillas. El arquitecto, como tantos otros tras la celebración del Concilio Vaticano II, tanteaba en sus proyectos diversas disposiciones que favorecieran la proximidad de los fieles al altar. A ello se unió la singular situación de la iglesia madrileña que, a partir de una reorganización territorial de sus parroquias en 1965, se embarcó en una ingente tarea de construcción de nuevos templos. Éstos, salvo raras excepciones como el de San Fernando, tenían que ser lo más económicos posible.

Blasco realizó vidrieras para cuatro templos de Cubillo, muy representativos de su evolución tipológica en esos años: San Federico (1968), todavía de planta longitudinal; San Saturnino (1970), en



■ Arcadio Blasco: "Tres finestres" ("Objeto-idea"), 1969 [Colección particular]



■ "Iglesia de San Federico, Madrid. [Archivo familia Cubillo]

<sup>17</sup> LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: El dilema figuración-abstracción", *Arquitectura*, 73, 1965 (enero), pp 3-13

Alcorcón, donde tanteó una planta pentagonal; el citado templo de San Fernando (1970), donde realizó un anteproyecto de planta circular y finalmente optó por primera vez por la planta cuadrada con el presbiterio en una de sus esquinas. Por último, la parroquia de Jesús de Nazaret (1972), iglesia muy representativa de una tipología de templo que el arquitecto utilizó profusamente entre 1970 y 1974. Todos estos templos tenían en común sus austeros interiores de ladrillo visto, carentes de cualquier tipo de decoración, en los que las vidrieras tenían una importancia capital para crear distintos ambientes. La calidad cromática y ambiental que aportaban era proporcional al contraluz creado, por lo que se necesitaba una iluminación interior reducida.

En el primer templo posconciliar de Cubillo, San Federico (1968), la labor de Blasco se limitó a una única vidriera en la fachada principal, que iluminaba el coro dispuesto sobre la entrada, mientras que la nave del templo se iluminó con unos sencillos vidrios de color ámbar. Como ya se ha expuesto, la influencia formal de los objetos-idea en la vidriera diseñada por Blasco es evidente, especialmente en el diálogo entre el círculo y las líneas sinuosas que lo envuelven, presente también en la obra "Tres finestres" (1969). Las piezas de terracota se convirtieron en esta ocasión en una composición con una atrevida combinación de colores, donde destacaba el círculo azul sobre una gama de colores predominantemente cálida. Al igual que sucedía en algunos objetos-idea, el artista introdujo una zona con un tratamiento distinto. Así, en la banda central invirtió el tratamiento de la figura y el fondo empleado en las partes superior e inferior, donde las líneas sinuosas se construían a partir de piezas de vidrios de colores. En la banda central, por el contrario, las piezas vidriadas servían de fondo a las negras líneas que formaba el cemento.

La parroquia de San Saturnino (1970) es un buen exponente de la adaptación del trabajo de Blasco a la arquitectura de Cubillo. En ella, el arquitecto abrió en sus dos alzados laterales sendos huecos corridos de forma triangular, de manera que su tamaño aumentaba según se aproximaban al presbiterio, manteniéndose horizontales sus dinteles. Una vidriera con una temática figurativa habría tenido difícil acomodo en estos huecos, pero las sinuosas líneas que, a modo de tentáculos, propuso Blasco encajaban a la perfección, enfatizando las líneas horizontales del templo. Coherentemente, los colores utilizados contribuían eficazmente al énfasis del presbiterio, al emplear una gama cálida en sus proximidades.



■ Vidriera de la iglesia de San Federico, Madrid. [Foto RR, Archivo MUA]



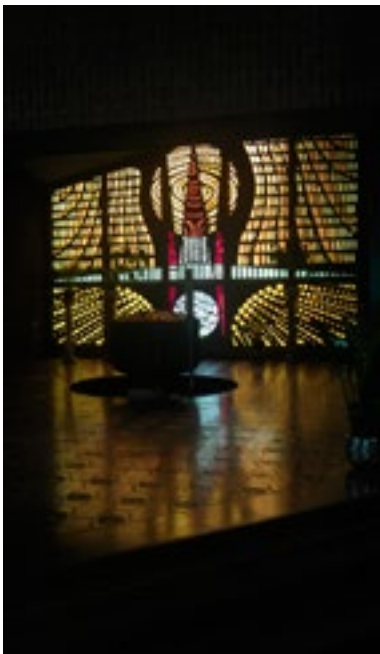
■ Iglesia de San Saturnino, Alcorcón. [Foto JGH]

■ Vidriera de la iglesia de San Saturnino, Alcorcón. [Foto RR, Archivo MUA]

Iglesia de San Fernando, Madrid. [Legado Luis Cubillo de Arteaga. Servicio Histórico COAM]



Iglesia de San Fernando, Madrid. [Foto Luis Cubillo Cubillo]



Vidriera del baptisterio de la iglesia de San Fernando, Madrid. [Foto JGH]



En la iglesia de San Fernando (1970) existió una mayor disponibilidad presupuestaria que en los dos templos anteriores. Era una gran oportunidad, donde Cubillo podría experimentar formalmente, y donde los artistas con los que trabajara deberían ser de su máxima confianza. Si con Arcadio Blasco había tenido una colaboración muy fructífera a lo largo de los últimos años, con José Luis Sánchez prácticamente no había vuelto a trabajar desde la iglesia de Canillas. Nuevamente el resultado fue muy satisfactorio para los tres, pues los artistas supieron interpretar y enfatizar las propuestas del arquitecto. Centrándonos en la aportación de Blasco <sup>18</sup>, basta observar el criterio con que se realizaron las vidrieras de la nave y del baptisterio, donde las distintas orientaciones, tamaños y usos demandaban colores y formas distintos, elegidos por el artista con absoluta libertad.

Las dos de la nave, situadas a espaldas de los fieles, se realizaron con colores vivos: rojos, violáceos, naranjas o azules cobalto. Sus orientaciones, sureste y suroeste, garantizaban una calidad lumínica similar a lo largo del día, acentuándose con la luz del atardecer filtrada por la gran vidriera del alzado suroeste. Por el contrario, en el baptisterio, orientado a noreste, los colores eran dorados y azules claros, casi blancos. Esta vidriera, al igual que los vidrios ámbar de las ventanas de la capilla de diario, era muy visible desde la nave y favorecía un clima de recogimiento. También había oposición entre los trazados de unas y otras, que se adaptaban a la arquitectura: así, frente a la verticalidad de la alta vidriera de la nave, en la que líneas curvas delimitaban un esbelto triángulo con el vértice en la parte inferior, en el baptisterio predominaba la horizontal. En este caso, además, un triángulo muy tendido de color azul claro sobre el fondo dorado, producía un interesante efecto de tridimensionalidad. La inversión de figura y fondo, ya utilizada en la parroquia de San Federico, se volvió a emplear en este templo, aunque con un mayor grado de sofisticación.

<sup>18</sup> Respecto a la participación de José Luis Sánchez en este proyecto, puede consultarse un artículo del autor de este texto, titulado "José Luis Sánchez y Luis Cubillo: Entre el románico y la vanguardia", en *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, N° extraordinario 3.1, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp 835-846



■ Vidrieras de la iglesia de San Fernando, Madrid. [Foto RR, Archivo MUA]

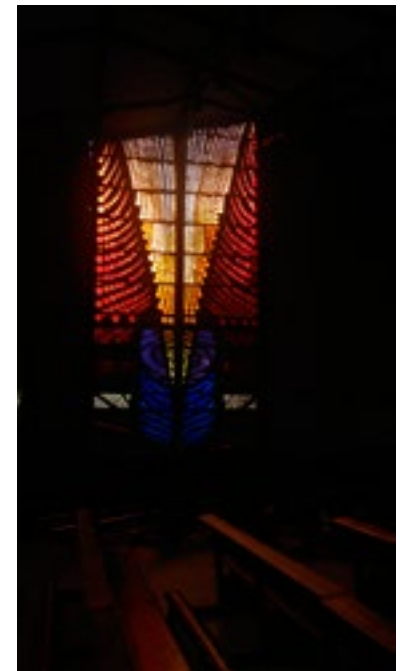


■ Arcadio Blasco: Bocetos para la vidriera suroeste de la iglesia de San Fernando (Madrid). [Archivo AB, MUA]

El artista tuvo que hacer frente a diversas dificultades, que solventó con habilidad. La gran vidriera suroeste quedaba dividida en dos partes iguales por uno de los pilares metálicos que soportaban la pesada estructura de la cubierta. Blasco la incorporó a su diseño con naturalidad, convirtiendo el pilar en uno más de los gruesos contornos delimitadores presentes en la vidriera. El artista realizó múltiples estudios para esta vidriera en el verano de 1970, en Bonalba, con los planos de Cubillo recién terminados. La realización definitiva, a partir del diseño de Blasco, corrió a cargo de la Unión de Artistas Vidrieros en 1972. En ese intervalo de tiempo, Blasco pudo ver *in situ* el hueco de la vidriera, su orientación y el problema de la estructura, adaptando sus diseños a estas preexistencias. Se conservó el diálogo entre triángulos y círculos presente en la mayoría de los bocetos preliminares, aunque cromáticamente se tornó hacia una gama mucho más cálida, reduciéndose los tonos azules a los círculos de la parte inferior.

Por otro lado, la compleja geometría que empleó el arquitecto en las cubiertas del templo provocó que la vidriera sureste tuviera forma de triángulo isósceles tumbado. En este caso, las sinuosas formas habituales se adaptaban perfectamente a las partes más estrechas, mientras que círculos y semicírculos ocupaban la base. Además, en esta última vidriera el artista siguió experimentado técnica y formalmente, alternando zonas donde predominaba la masa de cemento con otras de reducido espesor, emplomadas. Ello provocaba que en algunas zonas se produjera una transformación de las gruesas cadenas de piezas de vidrio en finísimas líneas negras. Según González Borrás, "el tener que adaptarse a las condiciones del espacio, el tamaño, el estar de acuerdo con la filosofía del arquitecto que construyera el edificio, etc. eran datos que a Blasco le motivaban".<sup>19</sup>

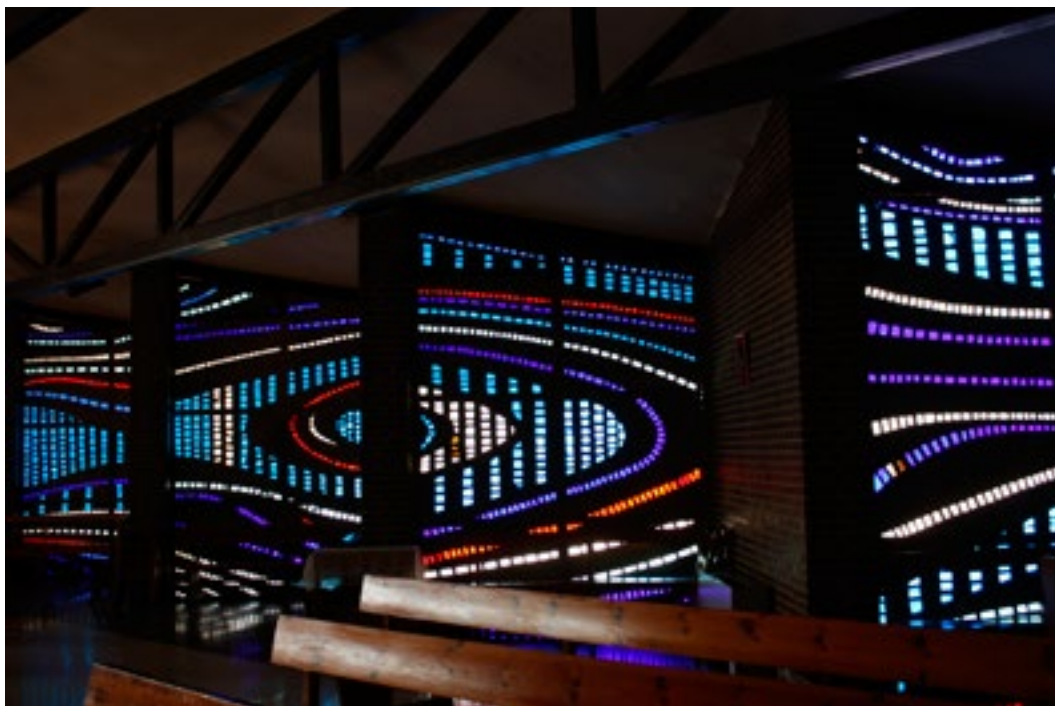
La última colaboración entre Arcadio Blasco y Luis Cubillo se dio en la iglesia de Jesús de Nazaret (1972), en el poblado dirigido de Manoteras (Madrid). Como se expuso previamente, ésta corres-



■ Vidriera suroeste de la iglesia de San Fernando, Madrid. [Foto JGH]

<sup>19</sup> PIQUERAS MORENO, José y MATEO MARTÍNEZ, Carlos (comisarios): *Arcadio Blasco, narrador de objetos*, 2008, Museo Universidad de Alicante (MUA), Alicante, p. 41

■ Vidrieras en redientes de la iglesia de Jesús de Nazaret, Madrid. [Foto JGH]



■ Iglesia de Jesús de Nazaret, Madrid. [Foto JGH]

pondría a la serie de iglesias proyectadas por Cubillo en los primeros años 70, todas ellas con una distribución en planta similar, con una sucesión de redientes con vidrieras girados 45° respecto a las direcciones principales. Esta circunstancia permite valorar en su justa medida la aportación del artista, comparando sus vidrieras en este templo con las que se colocaron en otros coetáneos.

En casi todos los casos se trataba de un conjunto de cuatro redientes, de unos tres metros de altura, donde se alojaban sendas vidrieras colocadas de suelo a techo. Se ubicaban en uno de los laterales del templo, que era de planta cuadrada. La cubierta en esta zona estaba en su punto más bajo, que crecía hacia el presbiterio. Éste se iluminaba de diversas maneras: con luz indirecta procedente de un hueco vertical abierto de suelo a techo, con un lucernario o, en algún caso, con vidrieras. La iluminación de la nave se completaba habitualmente con un hueco horizontal que recorría todo el alzado adyacente al de las vidrieras.

Salvo las vidrieras figurativas de la iglesia de Santiago Apóstol, en Alcalá de Henares (1970), en que cada rediente era ocupado por la figura de un evangelista, o la estilización de motivos eucarísticos que Higinio Vázquez plasmó en las de San Leandro (1978), en el resto de templos predominó la abstracción, ya fuera orgánica o geométrica. Pero más allá del indudable valor artístico de algunas de ellas, como las de San Bonifacio (1971) o las de San Leopoldo (1972), todas se limitaban a la ocupación de los cuatro huecos previstos a tal fin. Por el contrario, la propuesta de Blasco demostraba su entendimiento de la arquitectura de Cubillo, basada en una sencilla dialéctica de contrarios. En este caso, como ya ocurriera diez años antes en la iglesia de Canillas, entre la escala humana y la divina. Para ello, en esta serie de templos se establecía un contraste



entre la horizontalidad de las dos fachadas adyacentes de acceso, enfatizada por sendos porches, y la verticalidad del diedro donde se alojaba el presbiterio. Así pues, Blasco creó para los redientes unas líneas sinuosas horizontales que parecían saltar de un paño a otro, como si a un plano continuo se le hubiera sometido a una serie de pliegues, pasando de la superficie plana al espacio.

*Primero ves los planos y luego ves los huecos en el edificio. Para saber dónde van y cómo cortas. Tienes en cuenta los colores que tienes que utilizar, si necesitas mucha luz,... Aquí usamos colores blancos y azules que dan siempre más luminosidad. Creo recordar que ésta está hecha con baldosa de vidrio, que está tallada, muy facetada que recoge mejor la luz que el plano.*

Se completaba el trabajo del artista con una vidriera situada en la capilla del Santísimo. Ésta, a pesar de tener orientación noreste, tenía la misma gama cromática fría que las de los redientes, orientados a sur. Sus colores azules y blancos con algunas "pinceladas" rojas, se repetían en ésta, aunque a diferencia de las primeras, predominaba en ella la componente vertical y tenía mucha presencia en el templo. De esta manera, al entrar en la iglesia, se percibían dos focos de atención litúrgica: por una parte, en la diagonal de la nave principal, una luz indirecta, dorada, bañaba de suelo a techo el presbiterio. A su derecha, en la capilla de diario, la citada vidriera marcaba la posición del Sagrario.<sup>20</sup>

La abstracción de los temas, el manejo del color y la luz o la citada búsqueda de tridimensionalidad de este conjunto lo convirtieron en el colofón perfecto de la colaboración entre Blasco y Cubillo.<sup>21</sup> Una colaboración que abarcó desde finales de los 50 hasta mediados de los 70 del siglo XX y estuvo jalonada de momentos importantes, tanto a nivel profesional como vital. De los primeros, la participación del artista en una de las más hermosas experiencias de la vivienda social madrileña, la de los poblados dirigidos, o la construcción de la mayor vidriera de su tipo realizada en España hasta el momento, la de Castellón. De los segundos, sin duda, la construcción del refugio del artista en Bonalba.

Y, entre tanto, llenando los templos posconciliares de una luz mística en la que no creía y de la que discutía con Cubillo mientras tomaba café. □



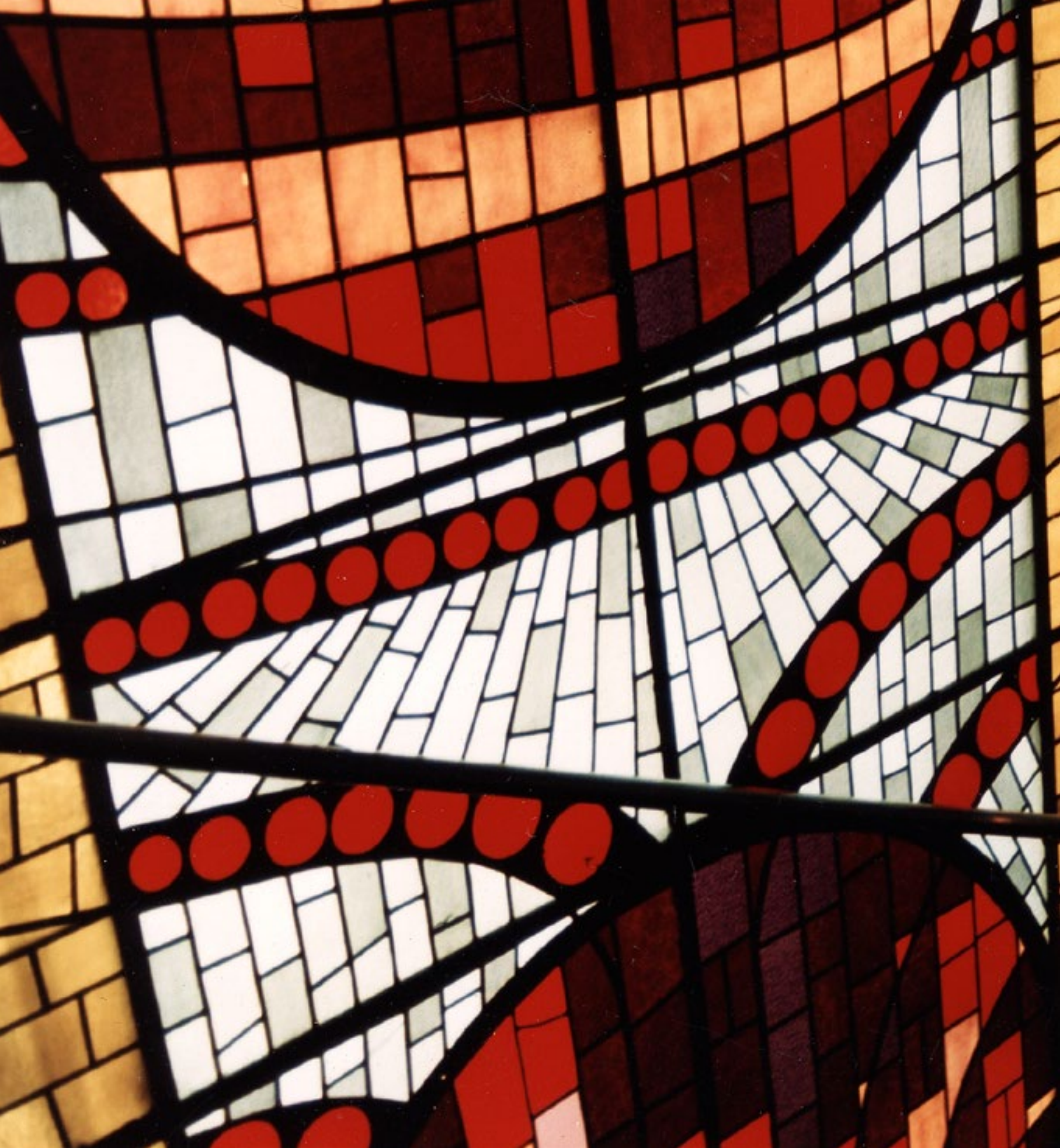
■ Vidriera en la capilla Sacramental de la iglesia de Jesús de Nazaret, Madrid. [Foto RR, Archivo AB MUA]

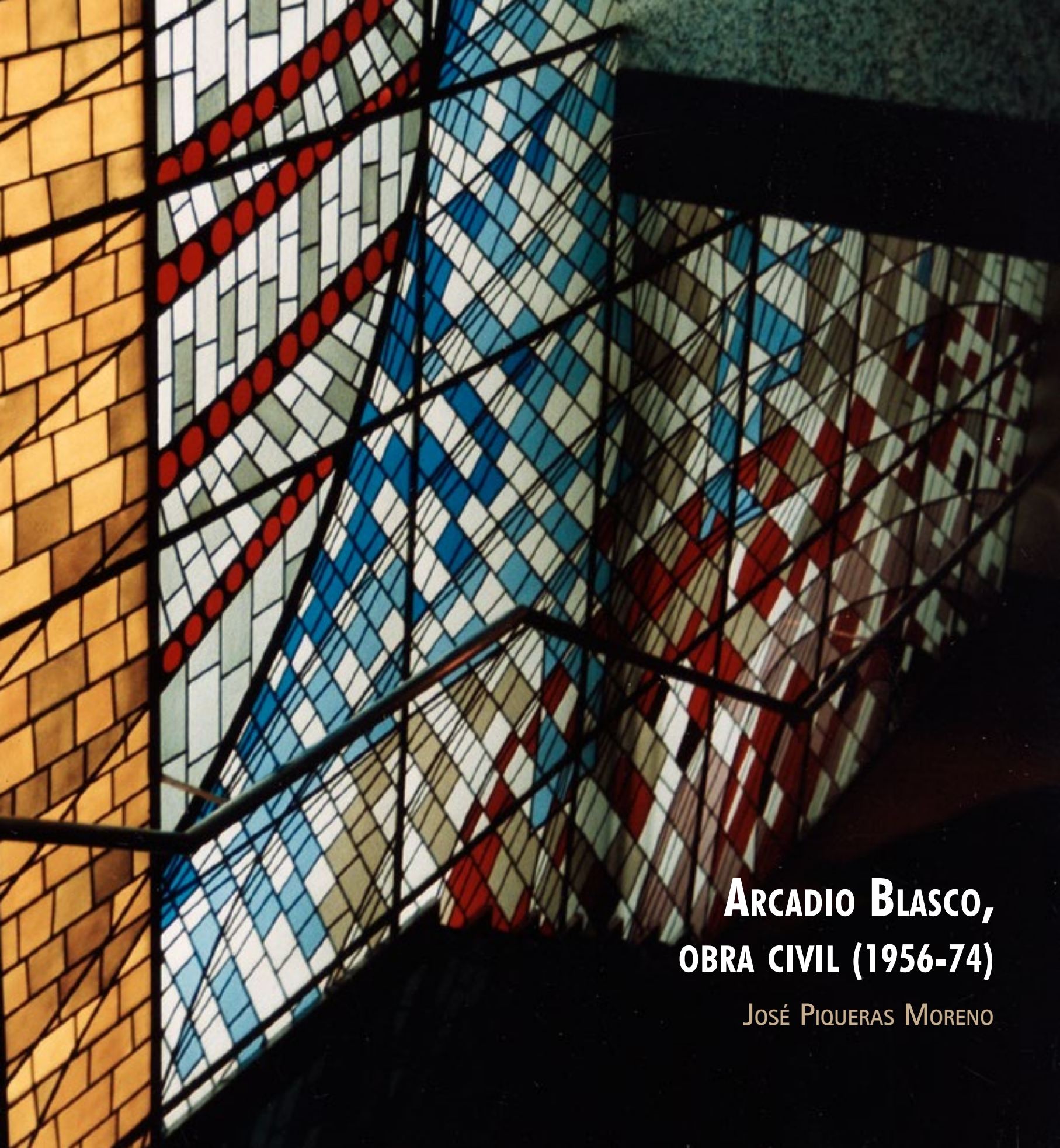


■ Exterior de la vidriera en la capilla Sacramental de la iglesia de Jesús de Nazaret, Madrid. [Foto RR, Archivo AB MUA]

<sup>20</sup> El espacio del templo está en la actualidad desfigurado por un proyecto de reforma realizado en 1985. La reconstrucción introdujo nuevos elementos en el presbiterio. Se duplicó la entrada de luz vertical original y se creó un chafalán donde se realizó una cruz de ladrillo rodeada por unas vidrieras que desmerecen de las que diseñó Arcadio Blasco.

<sup>21</sup> Blasco atribuye el enfriamiento de sus relaciones con Cubillo a su segunda detención. Ésta se produjo en diciembre de 1974, a raíz de una exposición celebrada en la galería Skira de Madrid. Tal y como recogen los periódicos de la época, fue procesado por un Juzgado de Orden Público por presunto ultraje a los símbolos y banderas de la nación. Las obras, con títulos tan explícitos como "Propuesta ornamental para el garrote vil" o "Estancia para votar" se enmarcan dentro de un proceso de radicalización política del autor, cada vez más presente en su producción artística. Sin negar este hecho, lo cierto es que los cambios producidos en la organización interna de la Oficina Técnica del Arzobispado de Madrid en 1974 supusieron que, desde ese año, Cubillo no recibiera ningún nuevo encargo de complejo parroquial, limitándose a dirigir las obras de los proyectados anteriormente. Por otro lado, en esos años se produjo una mayor independencia financiera de las parroquias respecto del Arzobispado, hecho que significó la pérdida de autoridad del arquitecto en la elección de los artistas colaboradores. El propio Cubillo no siempre acabó satisfecho con el trabajo de los artistas impuestos por los párrocos en esta fase final de su arquitectura religiosa.





**ARCADIO BLASCO,  
OBRA CIVIL (1956-74)**

JOSÉ PIQUERAS MORENO

# ARCADIO BLASCO, OBRA CIVIL (1956-1974)

JOSÉ PIQUERAS MORENO

Universidad de Alicante



■ Mural cerámico para el Pabellón de Jaén, III Feria Internacional del Campo, Madrid (1956). Medidas: 9,5 x 4,5 metros. Obra desaparecida [Archivo Arcadio Blasco, Museo de la Universidad de Alicante, MUA]

■ *Página anterior:* vidrieras de Arcadio Blasco en el edificio CAMPSA, Madrid [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

La mayor parte de la obra pública realizada por Arcadio Blasco entre 1956 y 1974 corresponde a la arquitectura religiosa, bien como encargo para las modestas iglesias de algunos pueblos de colonización repartidos por varias provincias españolas hasta mediados de los sesenta, bien para templos de ciudades como Madrid, Castellón o Badajoz, como queda analizado en esta publicación. Al principio, Arcadio no fue un artista de exposiciones, sino de arquitectos. Y para éstos, la mayoría de encargos en la España del nacionalcatolicismo provenían de la Iglesia. No obstante, también hubo importantes proyectos destinados a obra civil relacionados con el incipiente desarrollo económico desde finales de los cincuenta, como murales en nuevas viviendas, revestimientos de edificios, centros oficiales y educativos, edificios de empresas..., así como pabellones ligados a la imagen de España en el exterior.<sup>1</sup> Vamos a hacer un pequeño recorrido por estas obras.

Una de sus primeras intervenciones como "artista de arquitecto", fue el mural cerámico para el Pabellón de Jaén en la III Feria Internacional del Campo (1956), en el recinto ferial de Madrid, proyectado por J.L. Romany y M. Sierra. Otros pabellones, como los de Miguel Fisac (Ciudad Real) y Alejandro de la Sota (Pontevedra) se insertan también en el diálogo entre tradición y modernidad artística que tímidamente fue planteándose en esos años, dando lugar a que jóvenes artistas plásticos pudiesen *aplicar* su arte en las obras de avanzados arquitectos. El debate sobre lo efímero de estos espacios arquitectónicos o la necesidad de su permanencia se cerró con el posterior deterioro y derribo de ese y otros pabellones.<sup>2</sup> En una de las pocas fotografías que se conservan de este mural observamos las figuras esquematizadas de dos blancas palomas<sup>3</sup> con sus alas abiertas y unas ramas de olivo, si bien faltan varias losetas por desprendimiento en la parte central.

<sup>1</sup> Como anécdota, recordamos que el primer mural de Arcadio fue una pintura para una pizzería en Roma, en compañía de Manuel Hernández Mompó, según contaba en alguna conversación.

<sup>2</sup> En 1985 los pabellones de Cádiz, Jaén, Murcia y Coruña fueron los primeros de los quince antiguos edificios de la Feria del Campo que fueron demolidos a causa de su estado ruinoso, debido a la mala calidad de la construcción y al abandono de los últimos años.

<sup>3</sup> Palomas, palomas revoloteando, a veces entre ángeles... ¿Cuántas palomas pudo realizar en esos años, especialmente como fondos decorativos y recurso simbólico en tantas iglesias?



Arcadio enfatizó con un grueso trazo el contorno de las dos grandes figuras que ocupaban este mural vertical confeccionado con baldosas esmaltadas al fuego y con más vocación pictórica que de relieve escultórico.

En el vestíbulo de un edificio de viviendas de la calle San Bernardo, nº 117, de Madrid, podemos encontrar, y en buen estado de conservación, el mural conocido como "Guerreros". A su izquierda, en una placa, se lee: "Inventado y realizado en cerámica por Arcadio Blasco. Lo modeló en barro José L. Sánchez". Se trata de uno de los primeros trabajos murales salidos del taller de la Ciudad Universitaria de Madrid, concretamente en 1957.<sup>4</sup> Las figuras de un jinete sobre su caballo, de un soldado de a pie también armado y de un barco de vela como de vikingos componen la sencilla escena, evocadora de combates legendarios, guerras de romanos o batallas medievales. Cocidas y esmaltadas a baja temperatura, las tres figuras cerámicas están colocadas y separadas entre sí formando un triángulo sobre el muro. Al entrar en la casa se nos aparece como una ingenua ilustración para un cuento de gloriosas hazañas y míticos viajes de conquista, como si los vecinos estuviesen familiarizados con esos aguerridos valores. Arcadio llevó estos guerreros a diferentes soportes artísticos desde mediados de los cincuenta, como en sus conocidos y apreciados jarrones y platos cerámicos ya expuestos en el Ateneo de Madrid<sup>5</sup>, que también diseñó y realizó más tarde en el taller de Gabriel Olañeta, en Ciudad Lineal, con notable éxito de ventas.

<sup>4</sup> Arcadio rememoró en diversas ocasiones este casi mítico taller de la Ciudad Universitaria que les cedió el arquitecto Luis Martínez-Feduchi y donde estuvieron "como unos *okupas*" casi siete años, desde 1956 hasta 1962 en que Arcadio y José Luis tuvieron que abandonarlo porque se reanudaron las obras del Museo de América. Blasco ya hacía cerámica tras su vuelta de Italia, pero la iba a cocer a los alfares cercanos un poco como podía. Uno de los primeros encargos en este taller fue precisamente el de hacer un "muralito" en la calle de San Bernardo.

<sup>5</sup> Son muy destacables por su novedad las vasijas con figuras esquemáticas expuestas en la colectiva "Tres ceramistas", con José Luis Sánchez, Jacqueline Canivet y Arcadio Blasco en la sala del Ateneo de Madrid, en 1957. También habría que recordar los cántaros de guerreros con reminiscencias greco-ibéricas y etruscas, clásicas y mitológicas, expuestos como avanzadilla del nuevo arte español en "Jonge Spaanse Kunst", en La Haya y Amsterdam, en la primavera de 1959.

▮ Arcadio entre sus cerámicas. Catálogo de la exposición "Tres ceramistas", Ateneo de Madrid, 1957, junto con José Luis Sánchez y Jacqueline Canivet [Archivo Arcadio Blasco, MUA]



▮ Mural "Los guerreros", calle San Bernardo, 117, Madrid, 1958 [Foto Sara Blasco]



Jarrones, platos y vasijas cerámicas realizados en el taller de la Ciudad Universitaria, Madrid, y dispuestos en los alrededores para esta fotografía (h. 1957). [Foto Archivo Arcadio Blasco, MUA]



Jarrón con guerreros, h. 1957



Entre los papeles de su archivo encontramos al menos dos dibujos a tinta con escenas de guerreros que pudieron servir, claramente, como bocetos preparatorios para este mural y, quizás, para alguna pieza cerámica de finales de los cincuenta. También aparecen en ese fondo depositado temporalmente en el MUA varios dibujos del niño Arcadio M. Blasco en los que ya se observa su temprano interés por estas figuras de jinetes y soldados. Entre ellos destaca un conjunto de ilustraciones y un cuaderno escolar dedicado a la cerámica ibérica, todos ellos con una notable capacidad descriptiva y sentido de la observación. No olvidemos que para este enamorado de la arqueología, el mundo ibérico fue siempre inspirador y que las imágenes artísticas de su cultura, especialmente las de la cerámica, fueron una de sus inagotables fuentes iconográficas, incluida la sugestión por las espirales y los rayados concéntricos que definen buena parte de su obra posterior. Indudablemente, su estancia en Roma a principios de los cincuenta, el consiguiente contacto con el mundo antiguo y el conocimiento de la obra de determinados artistas contemporáneos, reforzó su fijación por el clasicismo y la cultura mediterránea.

Encontramos nuevamente guerreros en otra composición mural –“Los Guardianes de la casa”–, pero resuelta mediante la técnica del mosaico<sup>6</sup>, en la entrada del edificio de viviendas de la calle

<sup>6</sup> Arcadio utilizó bien pronto el arte y la técnica musivaria. Este *opus tessellatum* o “pintura en piedra”, de raigambre griega y romana, se ajustaba bien a su manera de acometer tamaños relativamente grandes. Normalmente montaba las pequeñas teselas sobre paneles y soportes que eran transportados finalmente al sitio definitivo. No obstante, esta técnica fue dejando paso a las placas y azulejos cerámicos como procedimiento preferido para el revestimiento de superficies. Además del mural de la vivienda citada, Arcadio hizo mosaicos para varias obras de finales de los años cincuenta, en concreto para las iglesias de Nuestra Señora de la Paz, Madrid (1958); de la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Elda (1959), probablemente el conjunto más relevante

Exposición "Tres ceramistas", Ateneo de Madrid, 1957, con jarrones y platos de guerreros y, al fondo, su "Coliseo" de cerámica, ahora depositado en el MUA [ Archivo AB, MUA]



Fundadores, nº 3, de Madrid. Fue un encargo del pintor y arquitecto alcoyano Miguel Abad Miró (1912-1994), al que ya conocía desde tiempo atrás en Alicante y con quien mantuvo una buena amistad. El mural es de 1956 o 1957 y su título aparece en la parte inferior del panel situado en el interior del zaguán. Con el otro plano de la composición, ya en la calle, el conjunto formaba un diedro de unos cuatro metros de altura y casi dos de anchura si contamos ambos lados. En una reforma reciente desapareció el panel exterior y, con él, el tercer guardián. Al abordar la composición, Arcadio se debió sentir cómodo con las coloristas y decorativas figuras de los caballeros provistos de sus lanzas y escudos, cual pareja defensora de la seguridad de sus moradores. Algo que ya había trabajado en cerámica tras su vuelta de Italia en 1954, gracias a la experiencia adquirida o intercambiada en algunos talleres y alfares populares<sup>7</sup>, y que mostró en varias exposiciones.

Los condicionantes de inserción de su obra dentro de estos modestos proyectos aplicados a la arquitectura civil dejaron cierto margen a la libertad expresiva, de manera que Arcadio pudo desarrollar con soltura un lenguaje plástico que en esos años evolucionaba con rapidez a partir de la figuración estilizada aprendida o más bien reafirmada en Italia, a la que iba incorporando con sentido decorativo algunos toques populares y sus propios hallazgos personales.

---

de sus mosaicos junto con los de la iglesia del Sagrado Corazón de los Padres Capuchinos de Madrid (1959). También para la iglesia de San José de Corella (h. 1959); el baptisterio de la iglesia de Getxo, Bilbao (h. 1960)... También para algunas iglesias del INC, como las de Pueblonuevo del Bullaque, Ciudad Real (1956); Nuestra Señora del Pilar, en José Antonio, Cádiz (h. 1956); Brovales, Badajoz (1960), y San Juan de Ribera en Coto de Bornos, Cádiz (h. 1960).

<sup>7</sup> Como los de Pedro Mercedes en Cuenca, Eusebio Crespo en Colmenar de Oreja, José Martínez Tito II en Úbeda y los de Montalbán en Triana, entre otros,



Mural "Los Guardianes de la casa". Mosaico en la calle Fundadores, nº 3, Madrid, h. 1956-57. [Foto Yago Blasco]



▮ Vidriera de hormigón interior, de 360 x 150 cm (h. 1958-59) y mural cerámico exterior, de 110 x 180 cm (h. 1960) para el edificio de los Laboratorios Leo de Madrid, del arquitecto Luis Feduchi [Fotos Archivo Arcadio Blasco, MUA]



A finales de los años cincuenta del siglo pasado, Arcadio realizó varios murales cerámicos en diferentes viviendas de Madrid <sup>8</sup>, pero de ellos no tenemos apenas noticia. O bien han desaparecido o bien no ha habido forma de dar con su paradero. Solo sabemos de ellos por alguna foto conservada en su archivo, desgraciadamente sin ningún dato identificador. En varios casos, sin embargo, la búsqueda ha tenido un final feliz. Pero no nos sorprende, pues la ingente cantidad de trabajo desarrollado en esos años jóvenes <sup>9</sup>, la vorágine de encargos que asumió por diversas circunstancias, no le permitía detenerse ni para documentar lo realizado.

Hacia 1959, el arquitecto Luis Martínez-Feduchi le encargó una vidriera para el vestíbulo del edificio de los Laboratorios Leo de Madrid, de la incipiente industria farmacéutica, así como un relieve en terracota con la figura de un león cuya disposición de perfil nos remite a los frisos asirios, en este caso transformado en icono zoomorfo o marca de la empresa para el exterior del edificio, hoy ya todo desaparecido. Con la probable colaboración de José Luis Sánchez, la vidriera en cemento se resuelve como una composición vertical en la que se incrustan numerosos vidrios rectangulares y nos recuerda precisamente las geométricas y abstractas que montaron un poco antes para la catedral de Tánger, también del arquitecto Feduchi, así como las proyectadas para algunas de las iglesias de colonización <sup>10</sup>, todas ellas producidas en el taller de la Ciudad Universitaria que les facilitó temporalmente el citado arquitecto protector.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Tenemos referencias de otros murales madrileños en casas de vecinos como las de la calle Orense, 53, donde vivió la familia de 1958 a 1962; Jorge Juan, 9; General Oráa, 53; López de Haro, 7; Modesto Lafuente, 90. También de unas vidrieras para la residencia de los Condes de Quintanilla, en Badajoz, a finales de los cincuenta. Más tarde, h. 1970, realizó un mural con piezas de cerámica y vidrios incrustados en ellas, situado en el interior de un edificio de la calle Bruselas, en el Parque de las Avenidas, Madrid. De algunas de estas obras se conserva en el archivo de Arcadio Blasco alguna foto sin datos ni anotaciones... y poco más.

<sup>9</sup> Recordemos, además, su actividad como implicado profesor de Dibujo en el colegio de Santa María de los Rosales que no quedaba reducida al aula: ya en 1957 organizó una exposición en la galería Clan de Madrid con los dibujos, mosaicos, collages, tapices, pirograbados y cerámicas de sus alumnos de nueve a doce años. Eso, sin contar con los numerosos encargos de vidrieras, murales y mosaicos que desde el taller de la Ciudad Universitaria salieron durante unos años para numerosas iglesias del INC y otras de Madrid.

<sup>10</sup> Como las geométricas de las iglesias de Zurbarán (Badajoz) y La Montiel (Córdoba), realizadas hacia 1960.

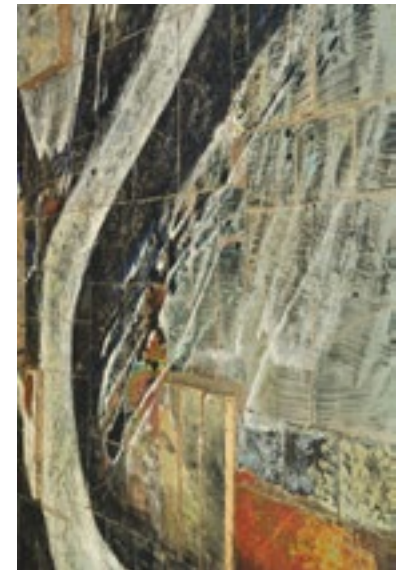
<sup>11</sup> Sobre la saga de los Feduchi, ver: FEDUCHI, Pedro y BLASCO, Selina (comisarios): *Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño*. Cat. Exposición, Lonja de Valencia, 2009





■ Mural cerámico abstracto para el portal del edificio de viviendas de la calle María Auxiliadora, nº 5, Madrid (h. 1962). Medidas: 250 x 215 cm [Foto Roberto Ruiz, Taller de Imagen, FGUA, Archivo MUA]

Arcadio y Carmen Perujo se habían casado en 1957 y, tras unos años viviendo en la calle Orense, 53, se trasladaron en 1962 a una vivienda nueva en la calle María Auxiliadora, 5. Allí vivieron con sus cuatro hijos –Sara, Agar, Yago e Isidro– hasta 1972<sup>12</sup>. En el piso superior estableció su estudio, desde cuya terraza disponía de una buena perspectiva de esa parte de Madrid, cercana a la Ciudad Universitaria. En la zona estaba el centro educativo Virgen de La Paloma y un cuartel. Allí coincidió con buenos amigos, como los escritores Fernando Quiñones (1930-1998)<sup>13</sup> y José Manuel Caballero Bonald, que aún vive en el edificio. Este último recordaba en una reciente entrevista<sup>14</sup> ese periodo de complicidad política y de sincera amistad. En el interior del edificio, Arcadio Blasco dispuso un gran panel sobre losetas cerámicas a modo de mural de bienvenida.<sup>15</sup> Se trata de una composición abstracta que se inserta por todos sus rasgos estilísticos, matéricos y formales en la serie de cuadros cerámicos de principios de los sesenta, en línea con lo que había presentado para la Bienal de Venecia de 1962, pero de mayor tamaño. Sin duda, a pesar del gestualismo de algunas zonas, hay menos *dripping* y más organización. Unas amplias formas redondeadas y esmaltadas mediante brochazos de blanco semitransparente dotan a la composición de cierta organicidad.



■ Detalle del mural cerámico en el portal del edificio de viviendas de la calle María Auxiliadora, nº 5, Madrid [Foto RR, Archivo MUA]

<sup>12</sup> Desde esta vivienda se mudaron a un chalet adosado en la calle del Estrecho de Mesina, 28, una perpendicular a la de Arturo Soria y allí estuvieron hasta que en 1982 fueron a vivir a un piso en Majadahonda mientras les acababan la casa-taller del Cerro de la Mina, en esa ciudad. En el inventario del legado del arquitecto José Luis Fernández del Amo se encuentra la documentación, sin fecha, del anteproyecto para la actuación sobre la casa-taller de Arcadio Blasco en Majadahonda.

<sup>13</sup> Fernando Quiñones conocía bien su obra en esos momentos: "Arcadio Blasco utiliza para sus cuadros la cerámica como directo material expresivo. Ella es, en su pintura, color, pincel, tela, incluso dibujo en ciertos momentos (...) Así, sabiamente regidos por el alicantino, los valores "pintura- arte" y "cerámica- artesanía" se conjugan y complementan armoniosamente en sus creaciones, se condicionan e influyen en un juego de mutuos beneficios. Arcadio Blasco, por ejemplo, aborda felices experiencias cerámicas que la inviolable ortodoxia del artesano puro no se atrevería ni a intentar, y obtiene de este modo nuevas calidades, tonos y materias enriquecedoras para la artesanía misma. Pero, por otra parte y sobre todo, Blasco parece ampliar las posibilidades de la pintura contemporánea, dándole acceso a los antiguos e imperturbables senderos de la cerámica" (QUÍÑONES, Fernando: "Arcaísmo y novedad en la pintura de Arcadio Blasco", ABC, Madrid, 1962)

<sup>14</sup> La filmó Mariló Berenguer para un audiovisual de la UA. Fue editada parcialmente e incluida en el DVD que acompañaba el libro conmemorativo *Arcadi Blasco en l'horitzó de la memòria*, 2014, MUA, Alicante.

<sup>15</sup> En la actualidad, la presencia del mural ha quedado revalorizada tras la reforma del portal a cargo de los vecinos. En su día, Arcadio asumió parte del pago de la vivienda a cambio del mural.



■ Mural cerámico, 1964. Fachada del edificio de la Delegación de Hacienda en Cáceres, AEAT, 1964 [Foto Mariló Berenguer, Taller de Imagen, FGUA. Archivo MUA]



■ Detalle del mural cerámico en la fachada del edificio de Hacienda en Cáceres [Foto MB, Archivo MUA]

Un conjunto muy interesante por la diversidad de soportes y técnicas empleados es el realizado por Arcadio en el edificio de la Delegación de Hacienda de Cáceres, actual AEAT, en la calle Sánchez Herrero, nº 4, de los arquitectos Rafael Lozano y Pedro Pintado, artífices de una obra tendente al volumen cúbico con fachada rehundida. El trabajo de Blasco se concreta en la propia entrada, con un impactante mural cerámico, así como en las vidrieras de hormigón que ocupan el hueco de escalera de tres pisos sucesivos, ya en el interior. El mural que da a la calle, cuya conservación requiere la reintegración de alguna plaqueta perdida, está firmado y fechado en 1964 y corresponde a la etapa más avanzada de sus cuadros cerámicos abstractos, con un equilibrio entre el expresionismo gestual de finales de los cincuenta y el orden constructivo que domina la composición ya desde principios de los sesenta. En este caso, un eje vertical formado por una sucesión de pequeños cilindros huecos y otro horizontal a base de representaciones del árbol de la vida dentro de unos círculos, articulan el gran rectángulo. Por otra parte, la aplicación pictórica de unas anchas capas de esmalte, blancas y semitransparentes, permite superponer unas bandas diagonales y tres grandes círculos que dinamizan el conjunto, ya de por sí vibrante gracias a las distintas profundidades y grosores de las losetas cerámicas sobre las que extiende las pinceladas. De este tipo de composición, cruzando diagonales e insertando curvas en los huecos, tenemos precedentes en varias obras de formato menor y en algunos dibujos<sup>16</sup>.

El dominio técnico y la libertad con que afrontaba estos encargos civiles le lleva a extender los límites de su lenguaje y a ensamblar piezas "encontradas" diversas, algunas de tipo industrial, como los cilindros huecos que se insertan como módulos repetidos entre las losetas cerámicas, quizás restos provenientes del taller industrial de Olañeta. Y aquí hay que detenerse un momento.

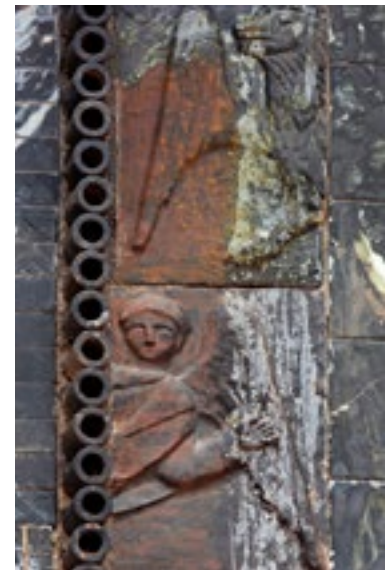
<sup>16</sup> Como el de la colección de J.M. Caballero Bonald, de 1962, un ejemplo claro de su gestualidad expresiva cada vez más controlada por los esquemas compositivos previos de su autor.



Cuando Arcadio y José Luis Sánchez tienen que dejar el estudio de la Ciudad Universitaria en 1962, nuestro autor conoce a Gabriel de Olañeta y comienza a trabajar con él en su taller de Ciudad Lineal. Otros procesos y técnicas de cocción, otros materiales, otros esmaltes (y recordemos que era difícil conseguirlos en Madrid: a José Luis Sánchez se los traían de Francia) y otra manera de entender el oficio se abre ante sus ojos. Es un momento en que Arcadio tiene un gran interés por la cerámica nazari, por los esmaltados y coloridos azulejos vidriados que remiten al esplendor artístico de la Granada árabe antes de su conquista. Es también una fase en la que Arcadio se concede una mayor libertad expresiva. Y todo esto confluye en varias creaciones a partir de 1963, no solo en Cáceres. Si nos fijamos en algunas obras cerámicas integradas en iglesias de este periodo, como el fondo y frente del altar de Maruanas (Córdoba), los revestimientos frontales y laterales del altar de Cañada de Agra y las maquetas conservadas en el estudio de Cubillo para un posible mural o un frente de altar del Seminario de Castellón, es fácil establecer una relación entre ellas y algunos de sus cuadros cerámicos más personales, destinados a exposiciones en galerías de arte.

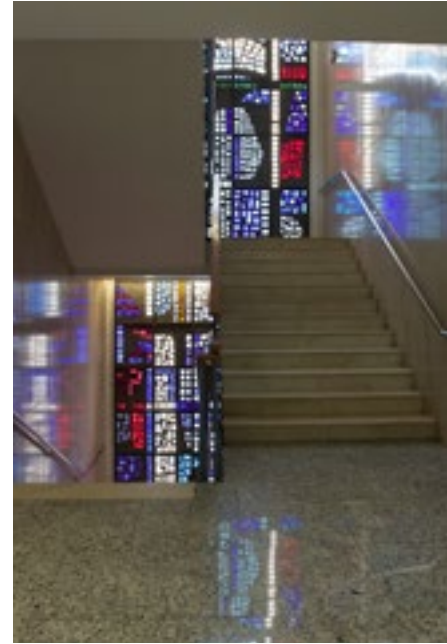
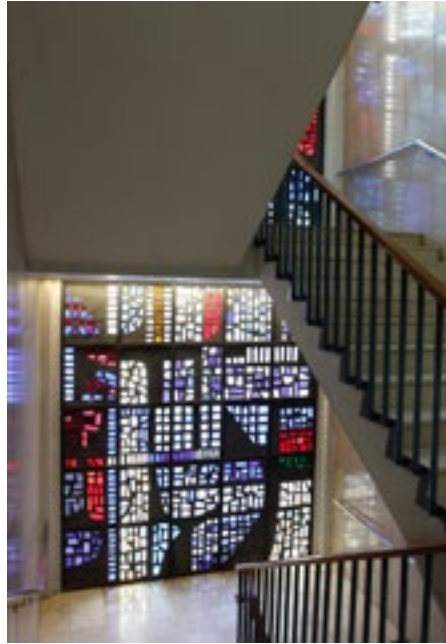
Mirando con atención el mural abstracto de Cáceres, dispuesto sobre una superficie plana que se incurva ligeramente en su extremo derecho, descubrimos varios fragmentos de piezas figurativas incorporadas en él, como si se tratase de un gran collage tridimensional, un *assemblage* de elementos propios y reaprovechados en el que coexisten todo tipo de imágenes, colores, transparencias y brillos. Sin contención, tendente a una cierta desmesura casi "barroca", muy *arcadiana*. Por una parte, a la derecha del eje vertical formado por los pequeños cilindros ya citados, descubrimos tres trozos en relieve de la figura de un ángel que el autor incrustó en la composición, sirviéndose de ellos como base sobre la que pintar encima aunque dejándolos traslucir parcialmente<sup>17</sup>. Por otra, unos treinta medallones repetidos que conforman el eje horizontal, cada una con la misma figura moldeada de un esquemático árbol de la vida cuya función simbólica queda diluida en el

■ Detalles del mural cerámico en la fachada del edificio de Hacienda, Cáceres, 1964 [Foto MB, Archivo MUA]



<sup>17</sup> Estos fragmentos corresponden exactamente a un duplicado del molde utilizado para el relieve cerámico, aunque con otro tratamiento en la cocción, del ángel antropomorfo que Arcadio situó debajo de San Mateo, el evangelista al que va asociado, cuya imagen realizó en pirograbado, todo ello para la iglesia de Tiétar, Cáceres. Pero también es idéntico al que aparece en la parte izquierda del mural cerámico del altar de la iglesia de Nuestra Señora de Belén en Maruanas, Córdoba, otro de los pueblos del INC en los que trabajó.

■ Vidrieras en el interior del edificio de la Delegación de Hacienda en Cáceres, actual AEAT, 1964 [Foto Mariló Berenguer, Archivo MUA]



■ "Tríptico", 1964. Mural cerámico. Losetas y esmaltes. Medidas: 100 x 92 cm [Foto Agustín Rico. Archivo AB, MUA]

magma de los esmaltes cerámicos.<sup>18</sup> Estos detalles, a veces con personajes como de otras culturas con volúmenes estampillados a partir de moldes diversos, llegan a distintas obras de esos años. Abstractas, sí, pero no del todo. Este "reciclado" sorprendente de fragmentos de trabajos figurativos y con temática religiosa en obras de carácter civil, como en este mural de Cáceres, lo encontramos en algunos cuadros cerámicos abstractos más evolucionados. Un ejemplo significativo lo tenemos en un "Tríptico" de 1964 en cuyo centro colocó una escena de Vía Crucis, con Jesús subiendo al Calvario y la cruz a cuestas. En Arcadio fue habitual el trasvase de los hallazgos desde la obra mural fruto de un encargo a la destinada a una galería de arte. Y a la inversa.

En cuanto al gran vitral situado en la escalera principal, cuya luz le viene desde el patio interior del edificio, hay que destacar que ocupa tres alturas, siendo la inferior algo menor de cota. La vidriera, considerada como un conjunto fraccionado, consigue dotar de continuidad todos esos tramos de escalera al tiempo que colorea la luz del exterior y permite obviar las vistas del patio de luces del edificio. Una composición abstracta ordena las tres alturas, combinando los pequeños vidrios rectangulares y trapezoidales dentro de agrupaciones cuadradas. Unos semicírculos en la parte superior e inferior, a modo de doble arco, cierran el conjunto que, por cierto, Arcadio planteó como una composición unitaria, sin cortes, en el boceto que se conserva en su estudio. Sus rasgos estilísticos recuerdan las vidrieras casi coetáneas del Seminario de Castellón, la de la gran espiral y las de las capillas, aunque éstas sean figurativas, así como las de algunas iglesias del INC.

<sup>18</sup> Encontramos las mismas placas cerámicas con el símbolo del árbol de la vida en los alineamientos curvilíneos de los laterales del citado altar de Maruanas. El árbol representa, entre otros, el estado inmaculado del ser humano libre de corrupción antes del pecado original. Para el Papa Benedicto XVI, la cruz era "el verdadero árbol de la vida." Arcadio lo introdujo también en otra de sus composiciones, como en un relieve cerámico del que se conserva una maqueta, para un posible mural o quizás un frente de altar de la iglesia del Seminario de Castellón, de Luis Cubillo.



Un par de años más tarde, Arcadio realizó los revestimientos cerámicos para cada una de las franjas o antepechos<sup>19</sup> de las diferentes alturas del edificio de viviendas de la calle General Moscardó, 20, de Madrid, proyectado por Luis Cubillo de Arteaga y Ramón Bescós en 1965. Centenares de placas rectangulares de terracota ordenadas sobre una estructura regular conforman esas composiciones horizontales. Las losetas tienen varios centímetros de espesor y algunas hendiduras traseras para que el cemento las adhiriera mejor a los muros del edificio. Totalmente artesanales, cada una de ellas tiene un dibujo distinto, conseguido por la impresión sobre el barro de diferentes instrumentos, moldes y estampillas: círculos, cuadrados, triángulos, soles, hojas, flores...

Curiosamente, en algunas de la derecha de la primera franja, y a modo de rúbrica, aparecen los nombres de los que intervinieron destacadamente en el edificio construido por la empresa Dragados<sup>20</sup>, lo que no deja de ser una declaración de intenciones de Arcadio acerca del papel asignado a cada uno. Al realzar su papel como artesano y no tanto como artista, hace gala de una de las reivindicaciones ideológicas de su trayectoria. Arcadio trabajó en estrecha colaboración con Luis Cubillo de Arteaga<sup>21</sup>, al que presentó diferentes pruebas o maquetas de las placas cerámicas destinadas al edificio, algunas de las cuales se muestran ahora en esta exposición del MUA.<sup>22</sup>

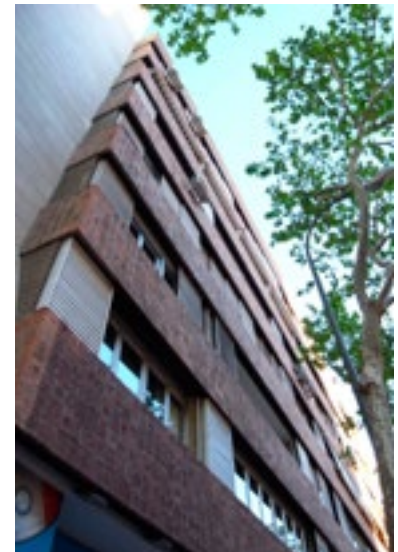
<sup>19</sup> Las seis primeras franjas tienen un tratamiento similar, a base de placas artesanales y diferentes en su decoración. La séptima (y última) está resuelta a base de piezas modulares casi idénticas, con un motivo decorativo de formas triangulares

<sup>20</sup> Podemos leer en esas plaquetas: arquitecto, Ramón Bescós; arquitecto, Luis Cubillo; Arcadio Blasco, artesano; por Dragados, José Estévez; por Dragados, Ramón Borruel; aparejador, Ricardo del Castillo; aparejador, Rafael García; construyó Dragados...

<sup>21</sup> GARCÍA HERRERO, Jesús: "Diálogos entre arte y arquitectura: Arcadio Blasco y Luis Cubillo". *Actas I Jornadas Internacionales Arte y Cultura*, Madrid, 24-25 noviembre 2011, pp. 251-259

<sup>22</sup> Gracias a la generosidad de su hijo el arquitecto Luis Cubillo Cubillo y a la de sus hermanos podemos contar para la exposición del MUA con varias de estas plaquetas, algunos dibujos y bocetos, así como la correspondiente documentación gráfica.

Revestimientos cerámicos del primer piso del edificio de viviendas de la calle General Moscardó, 20, Madrid [Foto: MB, Archivo MUA]



Revestimientos cerámicos del edificio de viviendas de la calle General Moscardó, 20, Madrid [Foto: Luis Cubillo Cubillo]



Revestimiento cerámico del restaurante "Granada", un encargo para el Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, 1964. [Archivo Arcadio Blasco, MUA]



Revestimiento con losetas cerámicas de las "granadas" del pabellón de NY en una de las paredes de su casa-estudio en Bonalba, Mutxamel, 1964. [Foto: JP]



"Pequeño cuadro con las cerámicas del Pabellón", 1964. 100 x 100 cm. Losetas y esmaltes cerámicos.. Colección particular. [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

Desarrollado ya en el taller compartido con Olañeta en Ciudad Lineal, Arcadio acometió con éxito el revestimiento cerámico del restaurante "Granada", un encargo para el Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York (1964), el deslumbrante edificio del arquitecto Javier Carvajal (1926-2013), que contó con la colaboración de varios artistas<sup>23</sup> y que albergaba obras de arte contemporáneo y del museo del Prado pero también moda, cerámicas, joyería, juguetes y gastronomía. La propuesta de diseño de Arcadio para el mural del restaurante consistió en disponer una pared modulada con losetas cuadradas y esmaltadas en las que se repetía regularmente el atractivo motivo simplificado del fruto de un granado.<sup>24</sup> Decenas y decenas de granadas azules (óxido de cobalto) sobre fondo blanco (estaño) animaron ese visitado espacio. Alguna fotografía documenta cómo quedó esta obra aplicada, de la que Arcadio siempre se mostró satisfecho. Al artista debieron sobrarle bastantes piezas (o se hicieron más a propósito) y con ellas cubrió una pared del patio interior de su casa estudio de Bonalba, en la carretera de Mutxamel a Busot, construida también en 1964 a partir de los planos de su amigo el arquitecto Luis Cubillo, con quien estaba colaborando entonces en el Seminario Mater Dei de Castellón.

Y, sobre todo, reutilizó esas losetas ensamblándolas en algunos cuadros cerámicos, concretamente en el titulado "Pequeño cuadro con las cerámicas del Pabellón" (1964). Esta práctica artística de reciclado de objetos y obras dentro de la propia obra, uno de los rasgos de la modernidad desde Duchamp, Heartfield y, más tarde, Rauschenberg entre otros, fue algo habitual en Arcadio, especialmente desde principios de los sesenta. Un camino de ida y vuelta, también, entre la obra

<sup>23</sup> Colaboraron con él jóvenes y ya destacados artistas de su misma generación como Amadeo Gabino (rejas del pabellón), Vaquero Turcios, Antoni Cumella, Francisco Ferreras, Arcadio Blasco (murales diversos en el interior), José María de Labra (celosías), José Luis Sánchez, Pablo Serrano (esculturas) y Manuel Suárez Molezún (vidrieras). En: LABARTA, C. y TÁRRAGO, J.: "Carvajal y la voluntad de ser arquitecto. La construcción del proyecto y la belleza eficaz". *N12 "Arquitectos y profesores"*. Mayo 2015. Universidad de Sevilla, pp. 38-51

<sup>24</sup> En estas obras hay un componente artesanal que implica una serie de procesos y la colaboración de otros artesanos sobre todo cuando la producción desborda la capacidad de trabajo de una sola persona. Según nos traslada Sara Blasco, a partir de conversaciones con su madre Carmen Perujo, "en el año 1962 compraron lo del Cerro de la Mina, en Majadahonda, una antigua granja de gallinas que necesitó muchos arreglos, la construcción de un horno de leña, un torno de pié, las balsas para tamizar las arcillas, etc... La fábrica de cerámica empezó en el año 1965. Antes utilizaban el taller de Olañeta, que estaba en Ciudad Lineal, cerca de la calle Arturo Soria. Rosa y Pastora Perujo (sus tías) decoraban los cacharros y las cajitas de teselas en su casa, Arcadio y Carmen los recogían y los llevaban a cocer en Olañeta."



Ficha para pedidos de cerámica. Diseños de Arcadio Blasco y Carmen Perujo. Taller de Gabriel de Olañeta, c/ José Silva, 2, Ciudad Lineal. h. 1964 [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

aplicada para encargos en espacios arquitectónicos y la obra con autonomía artística. Arcadio fue, efectivamente, *aplicando* con libertad y adaptando para sus necesidades lo que iba descubriendo en cada momento. Incluso, aprovechando el tirón del Pabellón, en el taller llegaron a fabricar objetos, tipo cenicero, con el modelo de la granada. Incluso el propio icono, impreso en las fichas de los modelos cerámicos del taller de Olañeta, es una figura casi idéntica a la de las losetas.

Un poco más adelante, Arcadio Blasco elaboró un mural de barro cocido y otros paneles decorativos para las distintas fachadas del edificio del Pabellón de España en la Hemisfair 68, de San Antonio de Texas, 1968. El encargo se inscribía en la política de imagen exterior del Régimen a través del Instituto de Cultura Hispánica que, apoyándose en la baza publicitaria del turismo, colaboró en este evento destinado a conmemorar el 250 aniversario de la fundación de la ciudad tejana. La inauguración fue seguida en los medios españoles como un gran logro.<sup>25</sup> En una nota de prensa se describía la obra: "la construcción del mural se apoya sobre dos triángulos en composición simétrica. El triángulo inferior simboliza el origen, que es España, del que nace el triángulo superior, ascendente al techo, que es la continuidad de España fuera de sí misma. Sobre esta base constructiva discurren dos grandes espirales, simbolizando el dinamismo y la continuidad".<sup>26</sup> Sobre las espirales, realizadas con modillones de terracota para favorecer el juego de punteado de luz-sombra propios de la obra de Arcadio en esos momentos, iban impresos símbolos cristianos y de la hispanidad. Continuando con la retórica exigida, una bandada de palomas seguía el ritmo de las espirales cubriendo toda la composición, simbolizando las distintas culturas que Europa traspasó a América y fusionándose en una "confluencia de civilizaciones", precisamente el lema de la Feria. Una paloma picassiana de la paz coronaba las última volutas de la espiral. Para este mural, realizado en el taller del Cerro de la Mina en Majadahonda, Arcadio utilizó arcillas de distinta procedencia con tal de conseguir diferentes tonalidades tras la cocción en llama directa.



Pieza cerámica con el motivo de la granada del Pabellón de España en Nueva York, 1965 [Colección particular]



Icono corporativo de Artesanías Majadahonda, Cerro de la Mina, con una imagen que aparece como motivo decorativo en algunos de sus objetos cerámicos desde finales de los sesenta.

<sup>25</sup> "Poner una pica en San Antonio de Texas. Ilustres visitantes en el Pabellón Español de la Hemisfair '68", *ABC*, 15 junio 1968, pp. 21-21. En una de las fotos se intuye más que se ve un fragmento de este mural, con sus espirales, del que no tenemos más documentación gráfica.

<sup>26</sup> "El gran mural del Pabellón Español en la Hemisfair 68 es obra del pintor y ceramista Arcadio Blasco" (recorte de prensa conservado en el archivo de Arcadio Blasco, sin datos sobre el periódico ni la fecha)

Edificio Philips, Madrid, 1968. Las vidrieras de Arcadio, en el edificio de entrada, a la derecha de la imagen [Foto procedente del artículo escrito por su arquitecto, Mariano García Benito, en julio de 1968]



Relieve de cerámica esmaltada, h. 1967. Medidas: 21 x 63 cm. Maqueta para el mural cerámico del comedor del Edificio Philips, Madrid [Colección Arcadio Blasco]



Desde mediados de los sesenta, ya sin encargos para las iglesias del INC, Arcadio desarrolla su investigación plástica y se suceden exposiciones en las que va emergiendo su voz más personal. Por otra parte, en cuanto a su obra aplicada en colaboración con distintos arquitectos, trabajó en proyectos de envergadura en la capital. Uno de ellos se concretó en las vidrieras y en un gran mural para el Edificio Philips Ibérica, S.A. de Madrid, proyectado por Mariano García Benito en 1968<sup>27</sup>, todo un emblema de la nueva y pujante arquitectura del desarrollo, en la salida de Madrid a Barcelona en la confluencia con la Avenida de la Paz.

Arcadio realizó para el lateral del módulo más bajo correspondiente al complejo, en la zona del amplio acceso principal, quince vidrieras emplomadas de 300 x 80 cm cada una. Son composiciones abstractas, muy similares entre sí, que refuerzan con vistosos colores el ritmo alternante entre huecos y vanos, muy en línea con la serie de espirales y desarrollos de la época pero sin la espectacularidad de las intervenciones para las iglesias madrileñas de Cubillo o las del colegio de Santa Teresa en Badajoz, de una mayor libertad. Se conserva algún dibujo que podría haber servido como boceto de estas vidrieras y alguna fotografía del conjunto, con lo que podemos hacernos alguna idea de cómo fue esa obra, pero todo eso ha desaparecido tras las reformas posteriores experimentadas por el edificio para adaptarlo a otras funciones por sus nuevos propietarios.<sup>28</sup>

En cuanto al mural de losetas cerámicas modeladas y esmaltadas, de 400 x 700 cm, que presidía la pared del fondo del gran comedor rectangular para empleados, se trata de una composición abstracta en la que dos grandes espirales se interrelacionan con cuadrados y otras figuras geomé-

<sup>27</sup> GARCIA BENITO, Mariano: *Edificio Philips Ibérica, s. a. en Madrid-España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 21, nº 202, julio de 1968. Este edificio, altamente representativo, alberga las oficinas generales y los talleres de Philips, S. A. En él se afirma: "Su emplazamiento extraordinario, sus características constructivas, el modernismo y perfección de todas sus instalaciones, sus dimensiones y su fisonomía y tratamientos exterior e interior, lo sitúan en el primer plano de la actualidad arquitectónica, como algo excepcional y lleno de interés".

<sup>28</sup> Actual edificio de oficinas de Iberia



▮ Arcadio dentro de "Trayectoria inmaterial de una turbina", terracota en alma de hierro, en la XXXV Bienal de Venecia, 1970 [Archivo AB, MUA]



tricas que nos recuerdan óleos y, sobre todo dibujos, como los que Arcadio expuso en "Desarrollo 66"<sup>29</sup>. Hay, por tanto, una superación del gestualismo expresionista de los cuadros cerámicos de años anteriores, yendo ahora su autor tras los ritmos cadenciosos que confieren las espirales adaptadas a este espacio. Tenemos la suerte, no obstante, de contar para esta exposición con una maqueta en cerámica vidriada que nos ayuda a intuir el colorido y la textura de la pieza mural, con unos acabados brillantes que realzan los pequeños volúmenes modelados en cada una de las baldosas, propios de sus "desarrollos y espirales", de sus dibujos y óleos de la época.

Una obra muy interesante por cuanto plantea unos murales con suficiente entidad como obra artística en la calle y no sólo como mera aplicación artesanal para recubrimiento de fachadas<sup>30</sup>, es la que realizó entre 1969 y 1970 Arcadio en el pequeño edificio de cinco alturas en la calle Muntaner, nº 221, de Barcelona, del arquitecto Ignacio Gárate Rojas (1922-2011). Titulada por el propio artista como "Homenaje a Gaudí", se trata de tres murales cerámicos en terracota, de unos 130 x 600 cm cada uno, que Arcadio montó desde el segundo al cuarto piso. En el primero hay un friso figurativo que rodea la balconada, más oscuro, con escenas enmarcadas en rectángulos verticales, relacionadas con el trabajo artesanal y la creación artística: figuras que escriben, dibujan, modelan, proyectan espirales, o están rodeadas de sus creaciones. Seguramente en él colaboró (o lo desarrolló) el escultor Eduardo Carretero, según comentaba Arcadio. Entre los documentos de su archivo aparece una fotografía con la maqueta en barro de este friso, aún sin acabar, colocada en el exterior de su estudio del Cerro de la Mina, en Majadahonda. También tenemos alguna hoja de cuaderno con dibujos de Arcadio, uno de los cuales nos remite a una de las escenas de este mural. En cualquier caso, en cada uno de los tres pisos superiores desarrolló sendos murales abstractos, que forman un conjunto al que Arcadio confirió una intencionalidad más allá de un revestimiento



▮ Murales cerámicos "Homenaje a Gaudí", 1969-70. Revestimientos de fachada en el edificio de la calle Muntaner, 21, de Barcelona [Archivo AB, MUA]

<sup>29</sup> En la galería de arte El Bosco, de Madrid, abril de 1966

<sup>30</sup> En este sentido son muy diferentes en su planteamiento técnico y, sobre todo, estético a los revestimientos cerámicos que había desarrollado años atrás para el edificio de Luis Cubillo de la calle General Moscardó en Madrid.



■ Murales cerámicos "Homenaje a Gaudí", 1969-70. Revestimientos de fachada en el edificio de la calle Muntaner, 21, de Barcelona [Foto Àngels Domingo, 2000, Archivo Arcadio Blasco, MUA]



■ Motivo central del mural en terracota de la Facultad de Ciencias de la UAM, 1971 [Foto Agustín Rico, Archivo Arcadio Blasco, MUA]

artesanal de una fachada. En realidad, no son más que la traslación a gran tamaño de sus "Propuestas Ornamentales", en las que estaba investigando en esos momentos tras sus "Objetos-idea", que es lo que presentaría, entre otras obras más complejas y tridimensionales, en la XXXV Bienal de Venecia de 1970. Parece, pues, que el artista no tuvo aquí apenas condicionantes en su planteamiento creativo. Estos relieves en terracota desprovista de esmaltes, ensamblados en cuatro piezas cada uno para facilitar su montaje, albergan unas formas ordenadas según un esquema de simetría axial. Blasco planteó unas variaciones sobre el motivo de espirales, curvas repetidas, triángulos y otras formas en su transición hacia lo orgánico, buscando unos ritmos expansivos con los que dinamizar y hacer vibrar esos planos horizontales. Y, como en otras ocasiones, con unas superficies sensibilizadas hasta el último rincón con sus personales texturas cerámicas, ahora más desnudas que nunca. Sin apenas color ni esmaltes.

A principios del año 2000 se acometieron obras de reforma y ampliación de dos alturas en este edificio destinado a sede del Servei Territorial de Cultura, del Departament de Cultura de la Generalitat catalana. No solo se amplió la superficie acristalada de los ventanales, sino que se desmontaron y almacenaron los murales<sup>31</sup>. Arcadio intentó seguirles la pista, pero aún deben seguir en algún depósito institucional en Barcelona.

El curso escolar 1971-72 fue el del inicio de las actividades de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) en el nuevo y flamante Campus de Cantoblanco, al norte de Madrid. El espacio destinado a cada una de las facultades se integraba en un gran edificio interconectado, cuyo anteproyecto (1969) ganaron los arquitectos Regino y José Borobio e hijos. En la de Ciencias se colocó un mural cerámico abstracto de Arcadio Blasco en 1971. Mide 2,80 x 12 metros y se desarrolla en una pared separada por un pilar, es decir, en dos tramos contiguos, siendo el de la derecha aquel que concentra el mayor interés compositivo, además de desarrollarse sobre un paramento ligeramente curvo. Su estado de conservación actual es bueno, aunque falta por reponer alguna pieza<sup>32</sup>. Es terracota sin engobes ni esmaltes, por lo que su aspecto exterior, con una textura árida y seca, sin brillos ni concesiones cromáticas, sigue la estela de los murales de la calle Muntaner de Barcelona, contrastando con el de significativas obras públicas de años anteriores<sup>33</sup>. Por otra parte, los motivos decorativos, la sucesión de puntos (bolas de barro de tamaño creciente) que construyen líneas y ritmos curvos, con el contrapunto de unos grandes triángulos ensamblados, surcos e incisiones sobre estas superficies ásperas nos remiten a las "Propuestas ornamentales" de finales de los sesenta, como las que presentó en la ya citada XXXV Bienal de Venecia de junio de 1970, pero con intencionalidad mural. Una maqueta en terracota montada sobre madera, que se exhibe en

<sup>31</sup> Todo esto fue comunicado a Arcadio por la Cap d'Obres i Infraestructures del Departament de Cultura, en una carta de 14-2-2000 que se conserva entre sus papeles. La ceramista barcelonesa y amiga de Blasco, Àngels Domingo (Madola) le envió a los pocos días una foto en la que se veía el comienzo de las obras, antes del desmontaje de los paneles.

<sup>32</sup> Según el Decano actual, el profesor José M<sup>a</sup> Carrascosa Baeza, quien amablemente nos ha facilitado fotografías e información sobre el mural, algunas piezas fueron cayendo en los últimos años. Gracias a que Andrés Buendía, del personal de la Facultad, las recogió y se interesó por la conservación del mural, han podido integrarse nuevamente en la obra.

<sup>33</sup> Como en los murales cerámicos de Hacienda en Cáceres, o del comedor del edificio Phillips, en Madrid. Pero también como en los murales cerámicos "casi" abstractos de las iglesias de Maruanas (Córdoba) o en el revestimiento del altar en Cañada de Agra (Hellín, Albacete). Las superficies cerámicas en Arcadio oscilaron entre el enriquecimiento tendente al barroquismo (vidriado, esmaltes, engobes...) y la austeridad y sinceridad del barro simplemente cocido. Una lucha arcadiana entre el exceso y la contención que marcaron el principio y el final de los sesenta.



esta muestra del MUA, nos ayuda a entender el proceso de acercamiento a la pieza definitiva por parte de su autor, quien proyectaba variaciones para analizar las diferentes posibilidades antes de llegar a la solución concreta.

Arcadio, finalmente, tras proyectar, despiezar, numerar y cocer cada fragmento de cerámica en su taller del Cerro de la Mina, en Majadahonda, levantó el muro con técnicas de albañilería y ensambló las diversas partes con precisión ya en su destino final, adaptándose a la planitud y a la pequeña curvatura de los muros del edificio de Ciencias. Precisamente en esos años, a finales de los sesenta, sus piezas cerámicas parecen querer incurvar el plano, replegándose hacia dentro, como en alguna "Propuesta Ornamental", 1969, o en el "Laberinto", 1970, depositado en el Museo de Escultura al Aire Libre de Leganés. Un proceso imparable hacia la concavidad<sup>34</sup> para unas obras artísticas de gran tamaño con voluntad de ser disfrutadas en el espacio público, en una plaza, incluso para ser habitadas como esculturas huecas con vocación arquitectónica, tal y conforme proyectó en "Trayectoria inmaterial de una turbina", expuesta en la citada Bienal. Treinta años más tarde, Blasco fue invitado a participar en un curso organizado en 2001 por el Instituto Nicolás Cabrera de la Facultad de Ciencias de la UAM, titulado "Arte y Materia"<sup>35</sup> y de esa intervención se conservan algunas fotografías, una de ellas junto a otros profesores posando delante del mural.

<sup>34</sup> "Lo que ha hecho es algo así como murales para el interior de los recipientes que nunca soñaron con otro destino que el de su utilidad. Murales de la más vieja materia artística: el barro sin colorear". José Hierro, 1971

<sup>35</sup> Arcadio, como artista escultor y ceramista, fue requerido en múltiples ocasiones para dar conferencias, talleres y cursos en Jornadas y encuentros académicos en diferentes foros. No hay que olvidar que desde su participación en Ginebra en 1971 era miembro de la Academia Internacional de la Cerámica (AIC), una organización en la que figuraron ceramistas españoles de la trayectoria y talla de Llorens Artigas, Antoni Cumella, Elena Colmeiro, Elisenda Sala, Àngels Domingo, Àngel Galarza y Enric Mestre, entre otros. lo que también le llevó a participar en algunos de sus congresos internacionales.

■ Mural cerámico de la Facultad de Ciencias de la Universidad Autónoma de Madrid, 1971. Medidas: 2,80 x 12 m [Foto: José Manuel Quesada. Archivo Facultad de Ciencias, UAM]



■ Arcadio Blasco, con los profesores Sebastián Vieira y Vicente Fernández, en 2001, delante del mural de la Facultad de Ciencias [Archivo Facultad Ciencias, UAM]



▮ Dibujo de vidriera, 1973. Dibujo preparatorio para la vidriera emplomada del Edificio CAMPSPA, de Madrid. Tinta china, rotuladores y gouache sobre cartulina blanca. 36,5 x 51 cm [Colección Arcadio Blasco]

Finalmente, entre 1973 y 1974 Arcadio realizó un espectacular conjunto de vidrieras emplomadas, muy coloristas, para un lateral del emblemático edificio Campsa en la calle Capitán Haya de Madrid. Las vicisitudes históricas de la compañía, el cambio de titularidad y las correspondientes reformas en el edificio, actualmente sede del Ministerio de Industria Energía y Turismo, han permitido que lamentablemente estas vidrieras así como otras obras de Arcadio en el interior, entre ellas unas de hormigón, hayan desaparecido.<sup>36</sup> De la misma manera que no sabemos del paradero de otras obras de estos años, como la vidriera con piezas cerámicas de un edificio en la calle Bruselas, a no ser por unas imágenes encontradas en sus carpetas.

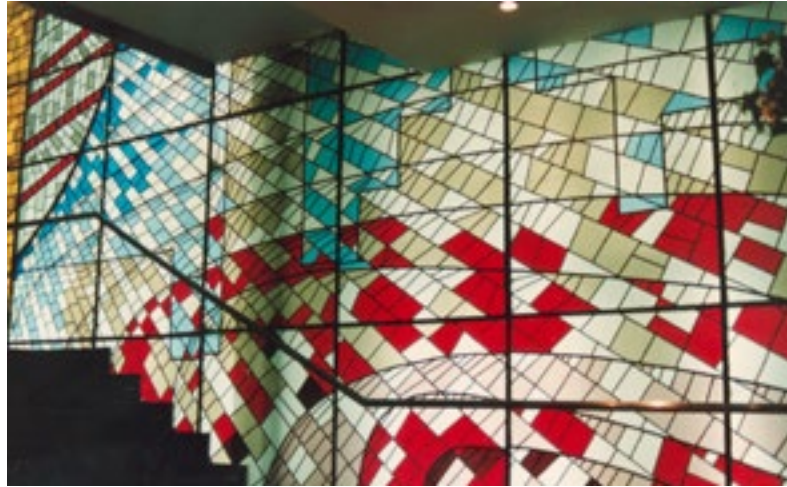
Otras fotografías en color de su archivo nos dan una idea de cómo eran estas vidrieras del edificio Campsa, de las que Arcadio se sentía particularmente contento.<sup>37</sup> Entre sus papeles familiares han aparecido un par de dibujos, firmados y fechados en 1973, con rotuladores y toques de gouache sobre cartulina que corresponden a sendos bocetos de estas vidrieras, con formas y colorido diferentes, aunque con un juego de espirales y formas abstractas enlazadas entre sí. Arcadio los planteó como una vista frontal del conjunto y en ellos se observa cómo el espacio destinado a la vidriera ocupaba tres pisos, y cómo la escalera que permitía salvar estas alturas discurría en paralelo al gran vitral, incluso pegada a ella en el tramo superior. Subiendo o bajando, los usuarios iban acompañados de luces de color. Es decir, se trataba de una vidriera cambiante y sorprendente desde cada punto de vista, de la que no era posible tener una visión unitaria más o menos de frente, sino diferentes enfoques, bien desde los rellanos de cada piso, bien desde cada escalón. Esto supone una notable limitación pero, al mismo tiempo, abre una gran posibilidad de plantear el dinamismo perceptivo, pues no hay una visión principal, sino tantas como el desplazamiento del espectador requiera. En la composición se enlazan, como en una visión cósmica, un gran círculo



▮ Composición a modo de vidriera con piezas cerámicas y vidrios. Interior de edificio calle Bruselas (h. 1971-72) [Archivo Arcadio Blasco, MUA].

<sup>36</sup> Las reformas las llevó a cabo Sacyr en 1998. Diferentes gestiones recientes ante el Ministerio de Industria para saber algo del paradero de las vidrieras han resultado infructuosas. Queda en el exterior el mural de Viola y Galdeano, pero las vidrieras no están en el edificio.

<sup>37</sup> En 1995, para el vídeo "Arcadio Blasco, Fuga y Barro", del Ayuntamiento de Alicante, ésta fue una de las obras seleccionadas por Blasco para ser filmadas



■ Vista parcial de la gran vidriera emplomada del Edificio CAMPESA, Madrid, 1973-74. Medidas: 10 x 8 m [Foto AB, MUA]

y unas espirales aplastadas con sus ondas paralelas y expansivas, como si unas formas quisieran penetrar en otras. Como contrapunto, dos estrechas franjas rectangulares y un delgado triángulo ascendente, así como alguna intersección sobre las curvas, intentan estabilizar o poner orden en la gran explosión de energía. Por otra parte, el lenguaje lineal característico de la plomada, que impone límites a los vidrios y acaba fragmentando en mil pedazos toda la composición, no está reñido con el que permite expresarse a los planos de color en cada una de las zonas vidriadas. En esta ocasión, el trabajo de vidriería fue desarrollado por un taller especializado.

Otra de las vidrieras de Blasco, más pequeña, se disponía a modo de pared con una ventana o puerta integrada en ella. La combinación de cerámica y vidrio también la hace diferente. El hormigón en que se encastran los vidrios tiene unos grandes nervios estructurales, de gran grosor y apariencia orgánica, por lo que esta vidriera resulta mucho menos liviana que la citada anteriormente. Es como un híbrido entre un mural de hormigón y una vidriera, por la contundencia maciza de los nervios. La idea compositiva y el lenguaje formal nos lleva nuevamente a algunas obras de la serie "objetos-idea", como en los óleos, dibujos y grabados de finales de esos años. Sobre todo, nos conduce a sus espléndidas vidrieras para varias iglesias en Madrid.<sup>38</sup>

Si los encargos de obra aplicada para las iglesias del INC acabaron a mediados de los sesenta y los destinados a otro tipo de iglesias a principios de los setenta, la producción para el espacio público y civil continuó durante el resto de esa década, aunque de una manera cada vez más débil. Un ejemplo de ello fue el mural para la autopista del Mediterráneo, en Lleida (1976-77). Otro, el mural para el parking de un edificio de Elche (1979), con Sixto Marco y Albert Agulló, pero ya quedan fuera de los límites cronológicos de este trabajo. Los cambios en todos los órdenes desde antes de la muerte de Franco, acelerados con una vitalidad política desbordante en el periodo de la Transición, propiciaron el desarrollo de su creación plástica más personal, también más comprometida, que iba llegando a importantes colecciones particulares y museos. □



■ Javier Lorenzo y Arcadio Blasco en el edificio Campsa, Madrid, en 1995 [Fotograma del audiovisual del Ayuntamiento de Alicante. Archivo Taller de Imagen, FGUA]



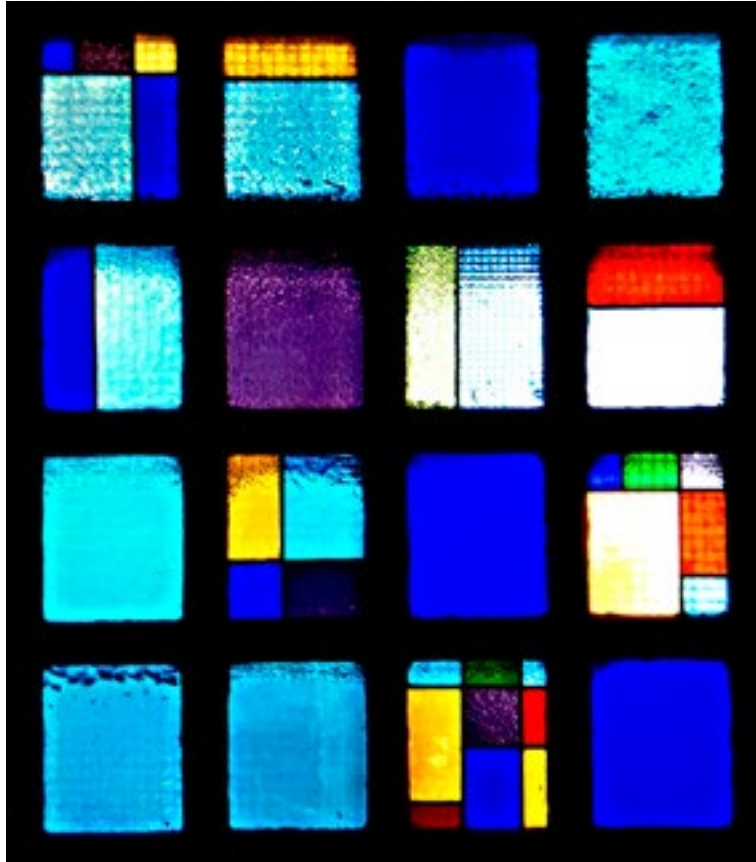
■ Muro-vidriera, h. 1971. Edificio Campsa, Madrid [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

<sup>38</sup> Nos referimos a las vidrieras de las iglesias de San Federico (1968), San Saturnino, San Fernando (1970) y Jesús de Nazaret (1972), de Luis Cubillo,

Capilla del colegio de Santa Teresa, Badajoz, 1969  
Detalle de la vidriera y del recubrimiento cerámico del  
exterior [Foto: Mariló Berenguer. Archivo AB, MUA]

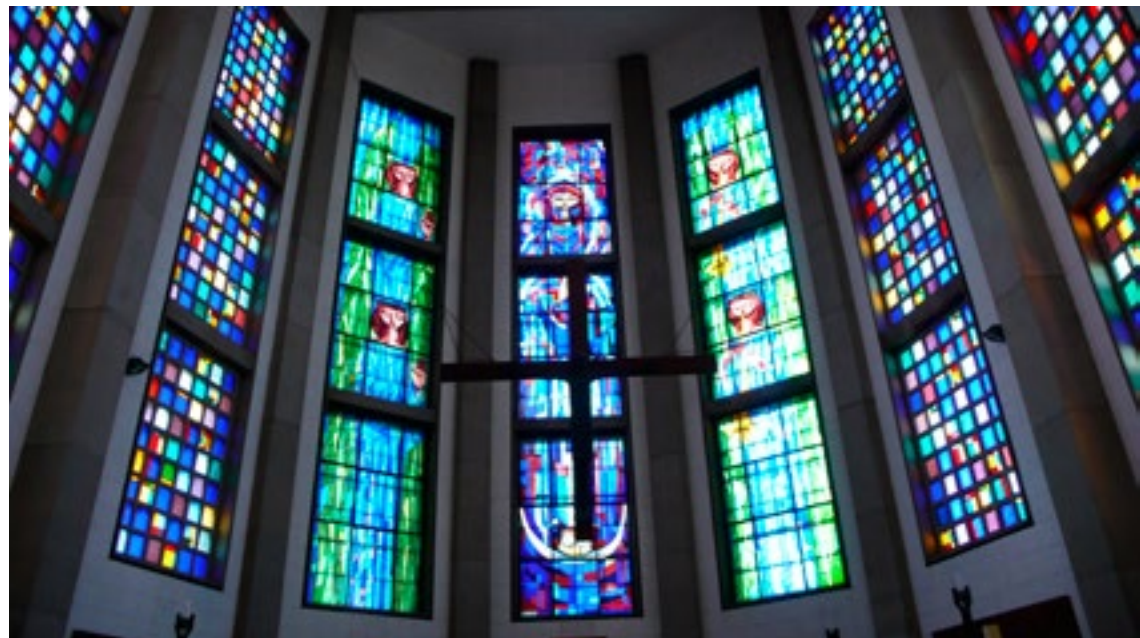


## I. LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES (1956-1970)



Catedral de Tánger, h. 1956-58  
Detalle de las vidrieras  
geométricas laterales  
[Foto: ©Ismael Mesas]

Catedral católica de Tánger  
Vidrieras del ábside y laterales  
[Foto: Mariló Berenguer,  
Taller de Imagen / FGUA.  
Archivo Arcadio Blasco, MUA]







Catedral de Tánger. Vidriera del  
rosotón de la fachada lateral  
[Foto: MB Archivo AB, MUA]



Iglesia de Nuestra Señora de la Paz, Madrid, h. 1958-59  
Azulejos cerámicos en el fondo del camarín de la Virgen.  
[Foto: Roberto Ruiz. Archivo AB, MUA]



Iglesia de Nuestra Señora de la Paz, Madrid, h. 1958-59. Relieves incisos en los púlpitos [Foto: RR. Archivo AB, MUA]



Iglesia de Santa Rita, Madrid, 1959.  
Escena de la aparición de la Virgen del Pilar al  
apóstol Santiago. Mural cerámico en la capilla de  
la Virgen del Pilar [Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Iglesia de Santa Rita, Madrid, 1959. Detalle de azulejos pintados al fuego (ángeles y comunión). Mural cerámico de la capilla de San Pío X [Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Iglesia de la Inmaculada Concepción, Elda,  
Alicante, 1959. Mosaicos en la parte inferior del  
retablo [Foto: Roberto Ruiz. Archivo AB, MUA]



Iglesia de la Inmaculada Concepción, Elda, 1959  
Escenas de la Sagrada Familia. Mosaicos  
en la parte superior central del retablo  
[Foto: Roberto Ruiz. Archivo AB, MUA]





Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, Padres Capuchinos, Madrid, h. 1960. Mosaicos.  
[Foto: Mariló Berenguer. Archivo AB, MUA]



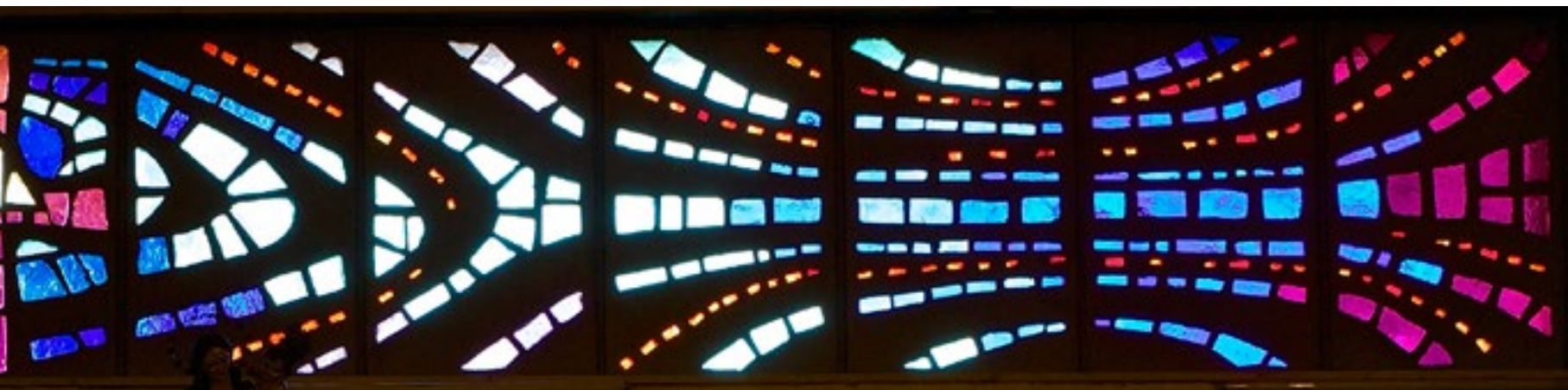




Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús,  
Padres Capuchinos, Madrid, h. 1960  
[Archivo Arcadio Blasco, MUA]

Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús,  
Padres Capuchinos, Madrid, h. 1960  
Detalle central de los mosaicos  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]





Iglesia de la Inmaculada,  
Padres Capuchinos, Granada, h. 1969  
Vidriera de la fachada. 1,30 x 10,80 m  
[Foto: Mariló Berenguer. Archivo AB, MUA]

Colegio de Santa Teresa de Jesús,  
Badajoz, 1969. Vidrieras de la capilla  
[Foto: Mariló Berenguer, Archivo AB, MUA]





Colegio de Santa Teresa de Jesús,  
Badajoz, 1969. Vidrieras de la capilla  
[Foto: Mariló Berenguer, Archivo AB, MUA]





Colegio de Santa Teresa de Jesús, Badajoz, 1969.  
Vidrieras y revestimientos cerámicos del exterior  
de la capilla [Fotos: MB. Archivo AB, MUA]

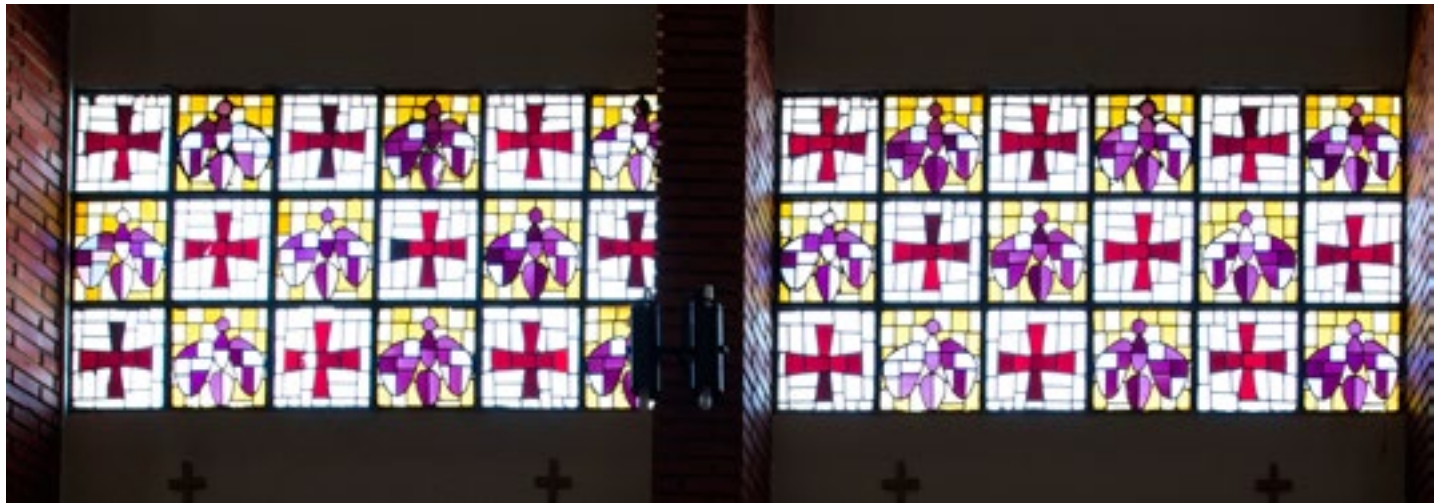




Iglesia de Cañada de Agra, Hellín, Albacete,  
h. 1963. Detalle del mural cerámico  
en el altar [Foto: RR. Archivo AB, MUA]



## II. LAS IGLESIAS DE COLONIZACIÓN (1954-1965)



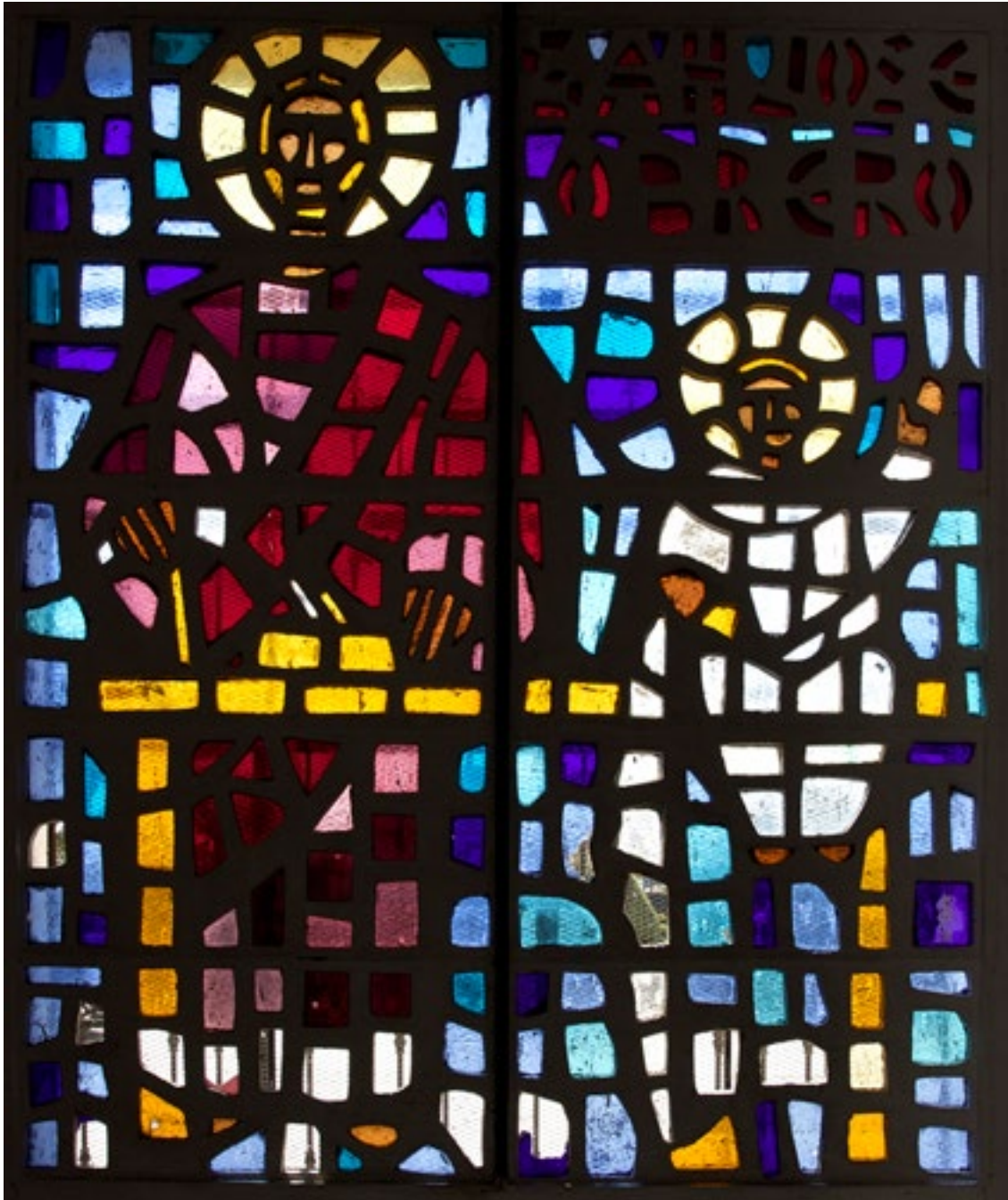
Iglesia de Tiétar, Cáceres, h. 1959  
Vidrieras [Foto: Mariló Berenguer.  
Archivo AB, MUA]



Iglesia de Tiétar, Cáceres, h. 1959  
Pentecostés. Mural cerámico en el exterior  
[Foto: Mariló Berenguer. Archivo AB, MUA]

Iglesia de Tiétar, Cáceres, h. 1959  
San José Obrero. Vidriera de hormigón  
[Foto: Marilò Berenguer. Archivo AB, MUA]

Iglesia de Tiétar, Cáceres, h. 1959  
Sagrada Familia. Vidriera de plomo.  
[Foto: Miguel Centellas Soler  
y Moisés Bazán de Huerta]



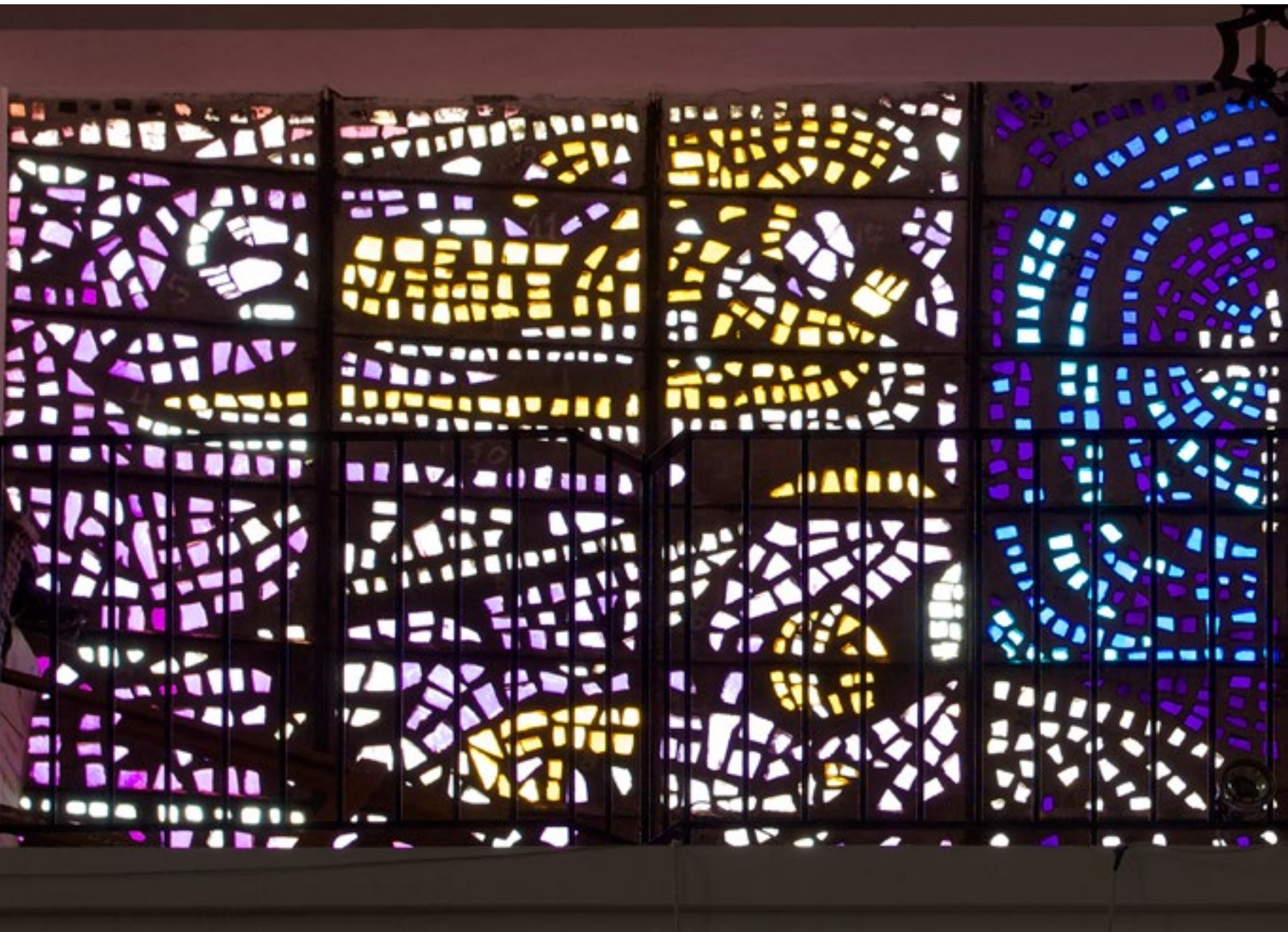




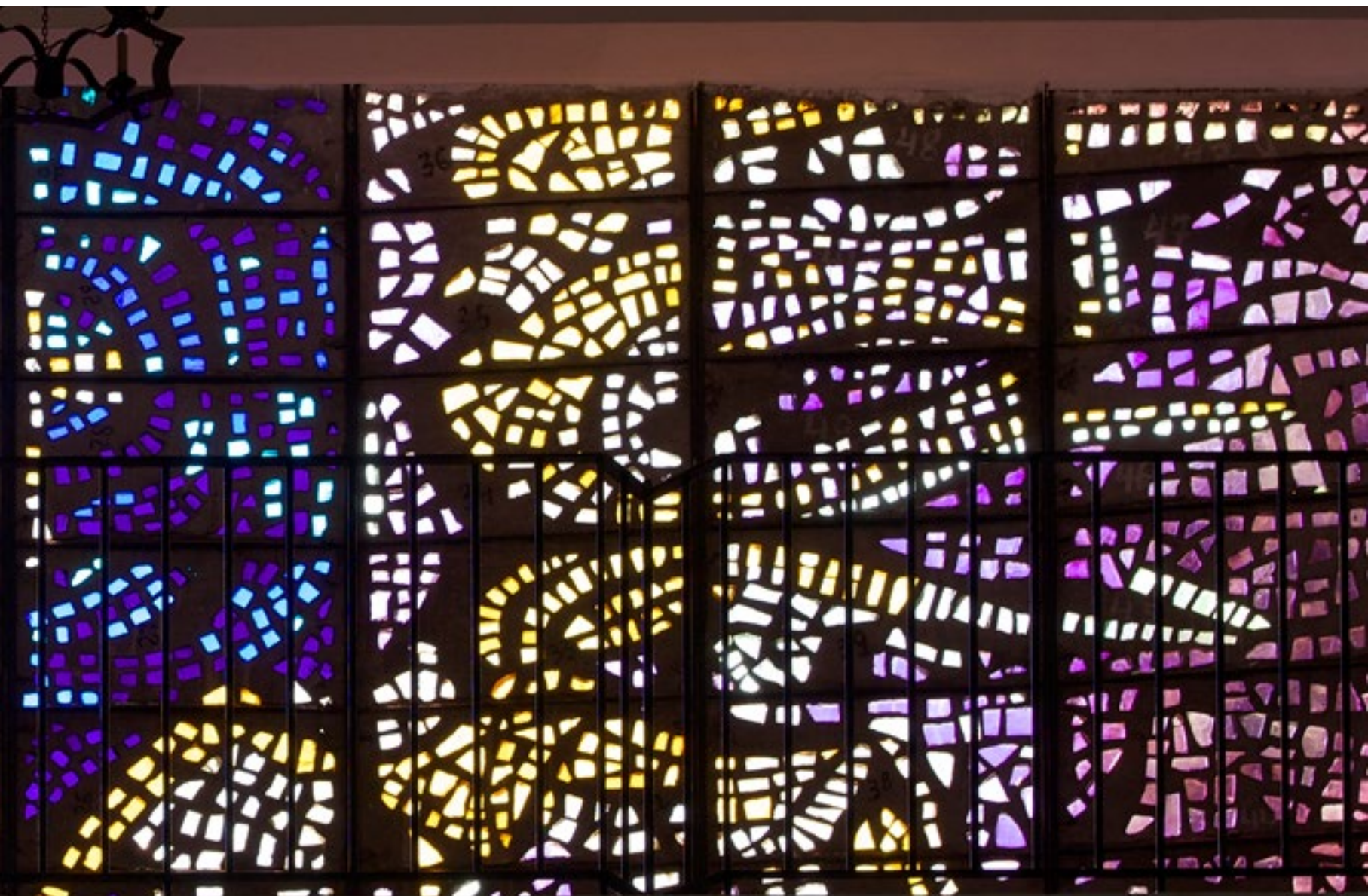
Iglesia de los Guadalperales, Badajoz, h. 1959  
Anunciación y Sagrada Familia. Murales cerámicos.  
[Foto: Mariló Berenguer. Archivo AB, MUA]







Iglesia de los Guadalperales, Badajoz, h. 1959  
Tetramorfos alrededor de la cruz sobre una espiral.  
Vidriera en el coro [Foto: MB. Archivo AB, MUA]





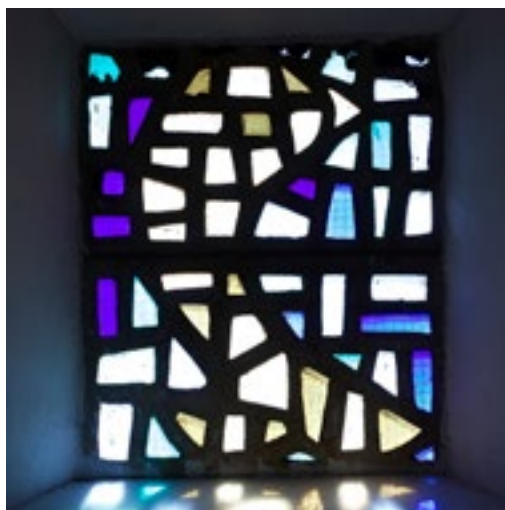
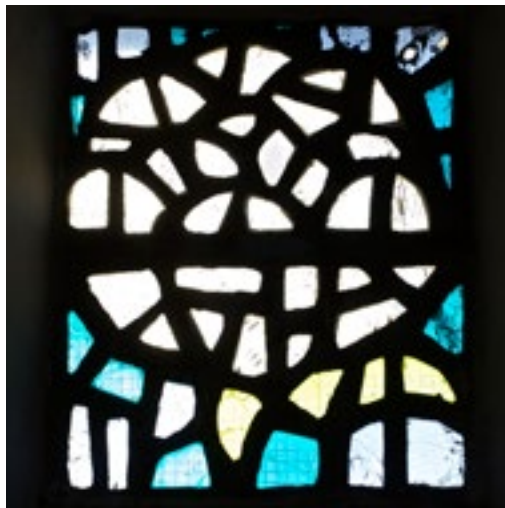
Iglesia de Puebla de Alcollarín, Badajoz,  
h. 1961-62. Mural cerámico en la fachada  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]

Iglesia de Puebla de Alcollarín, Badajoz  
La Adoración de los Magos. Mural cerámico en  
la fachada (detalle inferior derecho)  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]





Iglesia de Puebla de Alcollarín, Badajoz, 1962  
Santa Ana y la Virgen. San Juan Bautista.  
Maderas pirograbadas [Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Iglesia de Puebla de Alcollarín, Badajoz, 1962  
Vidrieras [Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Iglesia de Brovales, Badajoz, h. 1960  
Vidrieras [Foto: MBH]





Iglesia de La Bazana, Badajoz  
Murales cerámicos y en madera pirograbada  
en el presbiterio [Foto: MBH y MCS]

Iglesia de Zurbarán, Badajoz. h. 1959-60  
Vidriera. Rosetón en el coro  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]



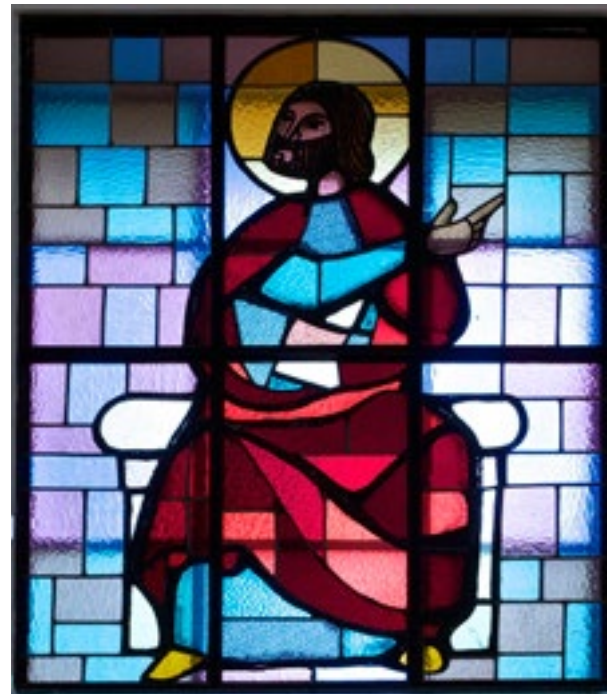
Boceto para vidriera, s/f.  
Tinta y gouache sobre papel. 18 x 8 cm  
[Colección Arcadio Blasco]



Iglesia de Zurbarán, Badajoz. h. 1959-60  
Relieves cerámicos en la entrada de la  
iglesia [Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Iglesia de El Torviscal, Badajoz.  
h. 1959-60. Apóstoles, ángeles y  
evangelistas. Vidrieras emplomadas  
y pintadas. Capilla del Santísimo  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]





Iglesia de El Torviscal, Badajoz, h. 1960  
Apóstoles. Vidrieras emplomadas y pintadas  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Boceto para vidriera  
Ciudad imaginaria. Gouache sobre papel. 16 x 40 cm  
[Colección Arcadio Blasco]



Iglesia de El Torviscal, Badajoz, h. 1959-60  
Ciudad y nave. Vidrieras emplomadas y pintadas  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Bocetos de vidriera, s/f.  
Gouache sobre paper, 12,5 cm  
[Archivo Arcadio Blasco, MUA]



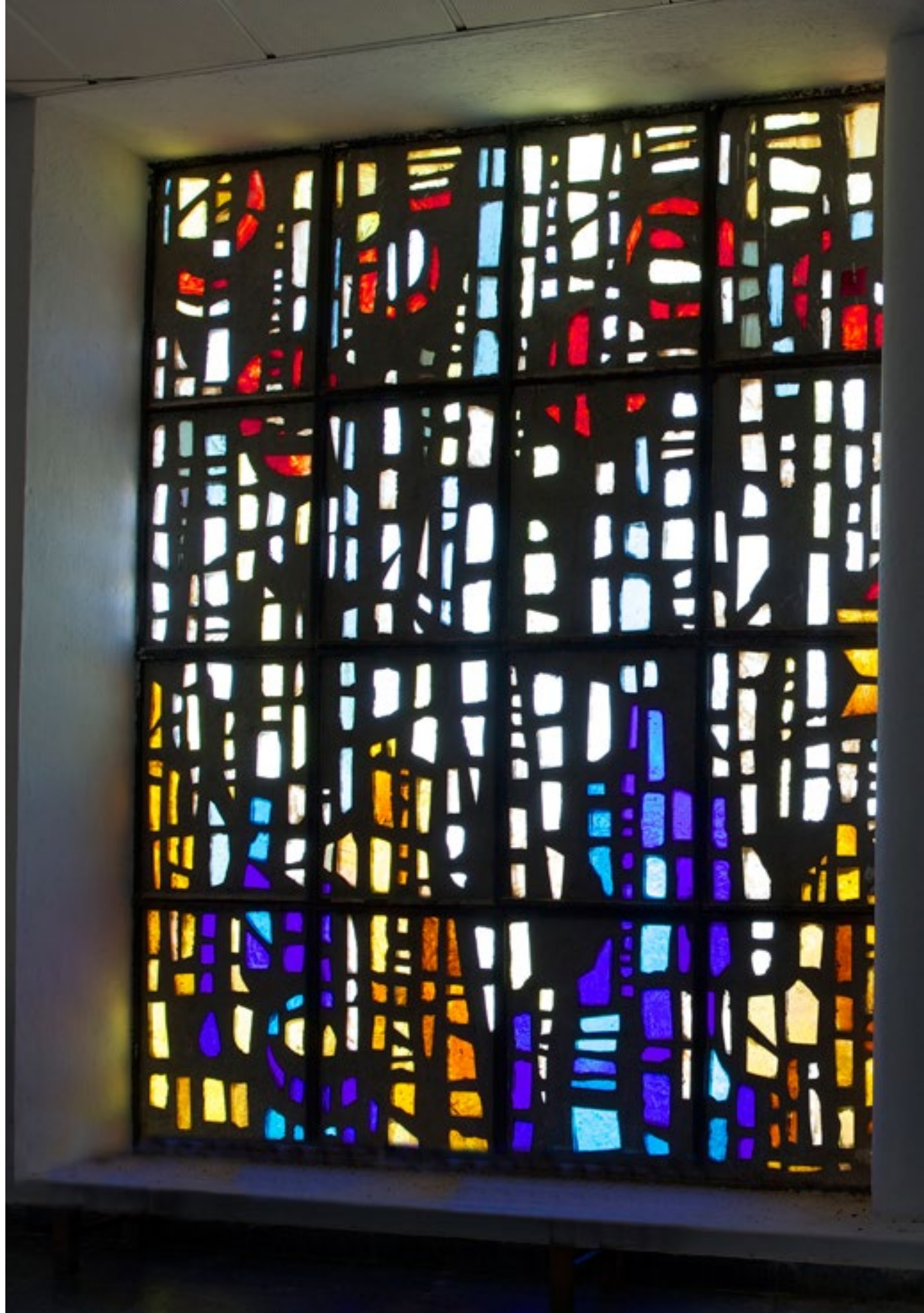


Boceto de vidriera para el rosetón del coro de la iglesia de Palazuelo, Badajoz.  
Gouache sobre papel, 17 x 17 cm  
[Colección Arcadio Blasco]



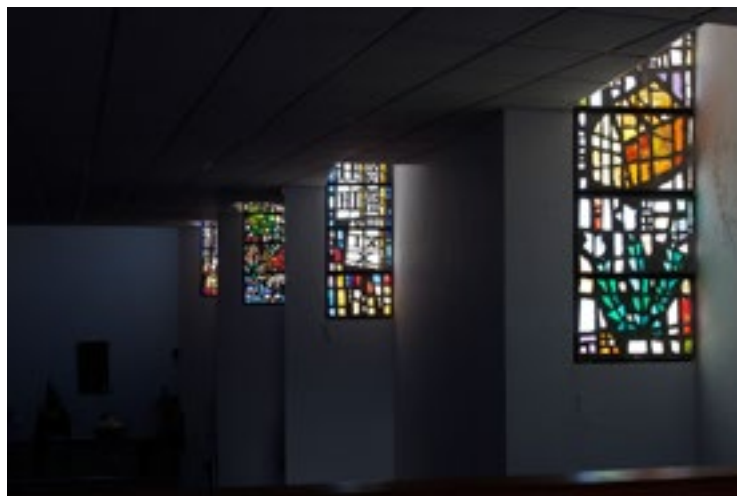
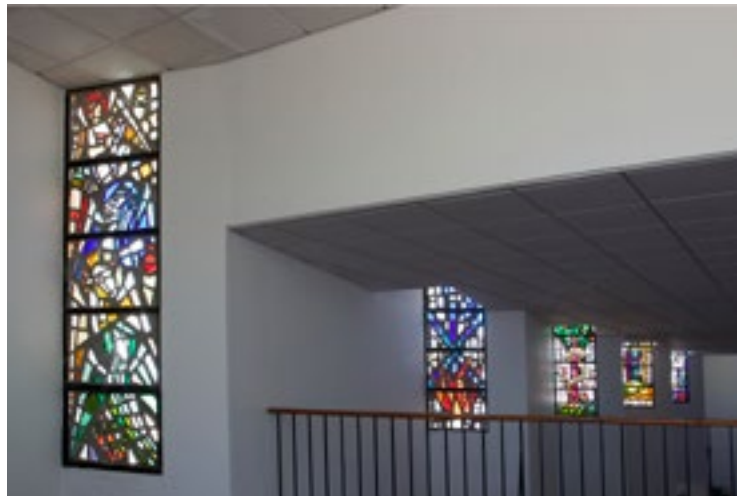
Iglesia de Palazuelo, Badajoz, h. 1959  
Vitrail en el rosetón del coro  
[Foto: MCS / MBH]

Iglesia de Pizarro, Cáceres,  
h. 1960. Cordero de Dios.  
Vidriera de hormigón en  
el coro. Diseño de Arcadio  
Blasco [Foto: MB. Archivo  
AB, MUA]





Iglesia de Pizarro,  
Cáceres, h. 1961-62  
Vidrieras. Diseño de Arcadio  
Blasco [Fotos: MB. Archivo AB,  
MUA]





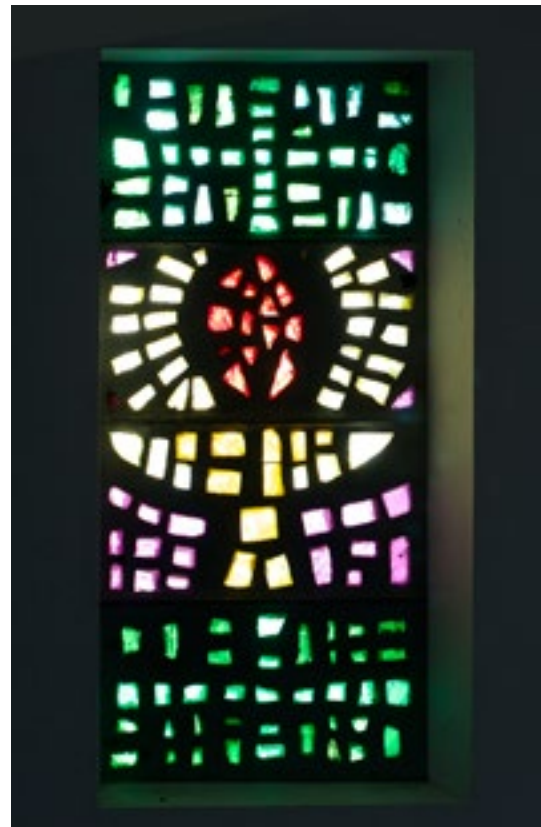
Iglesia de Pizarro, Cáceres, h. 1961-62  
Vidrieras. Diseño de Arcadio Blasco  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Iglesia de Hernán Cortés,  
Badajoz, h. 1962-63. Vidrieras  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Iglesia de Hernán Cortés, Badajoz, h. 1962-63  
Vidriera lateral [Foto: MBH y MCS]



Iglesia de Hernán Cortés,  
Badajoz, h. 1962-63  
Vidrieras [Foto: MB. Archivo AB, MUA]

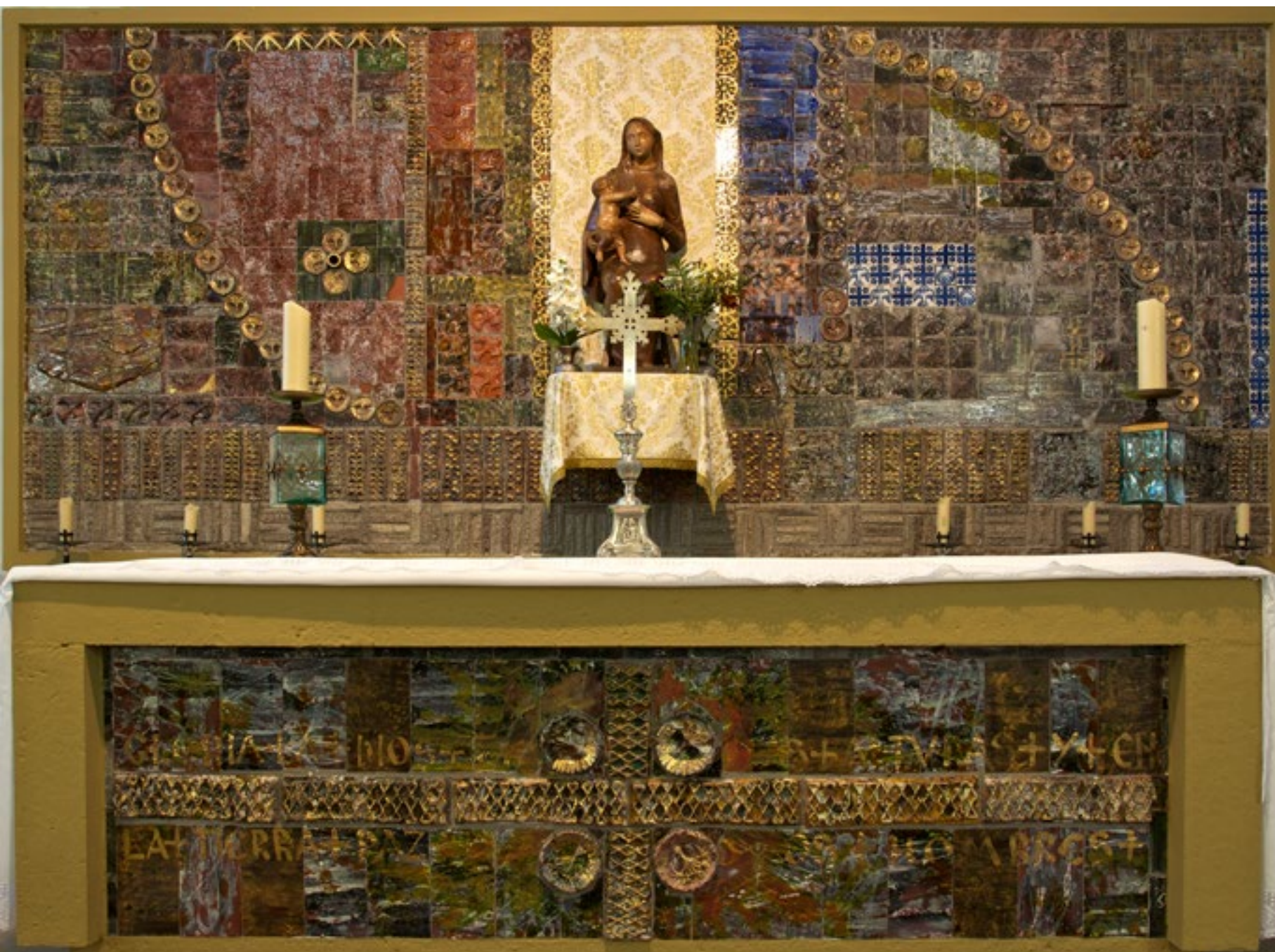


Iglesia de Hernán Cortés,  
Badajoz, h. 1962-63.  
Rosetón de la fachada  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]



Maqueta del mural cerámico para el altar de la iglesia de Nuestra Señora de Belén en Maruanas, Córdoba, h. 1963  
Cerámica esmaltada y vidriada. 50 x 120 x 10 cm  
[Colección MUA] [Foto: Bernabé Gómez. Archivo AB, MUA]

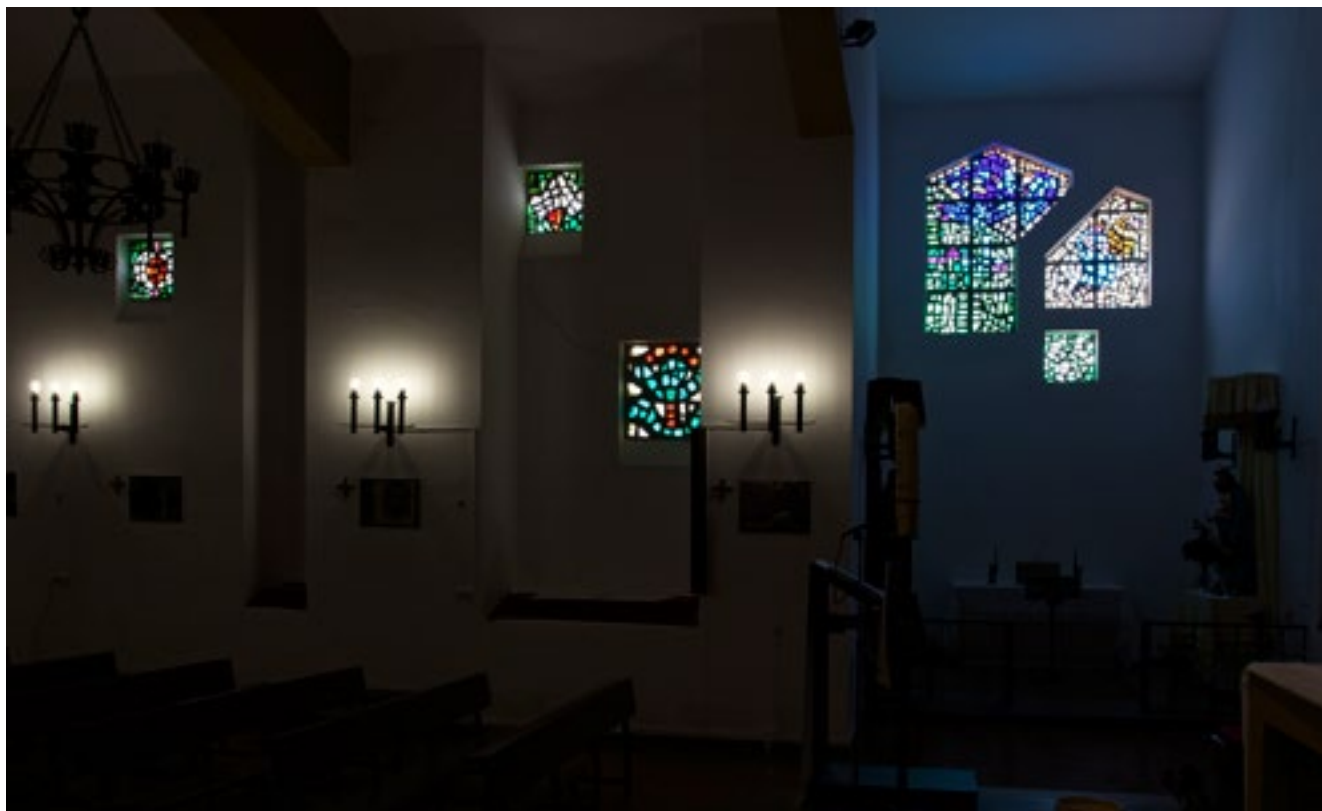


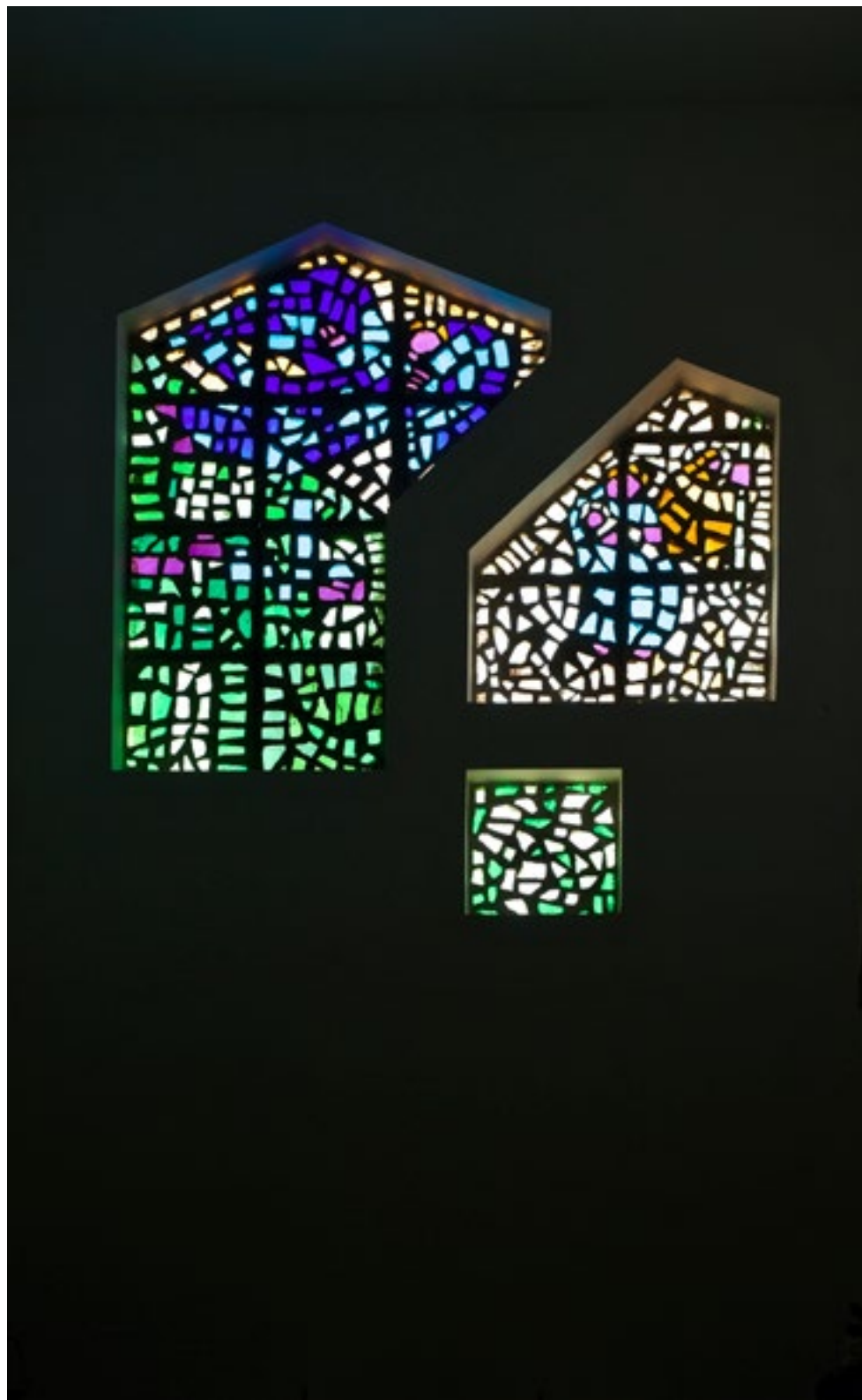


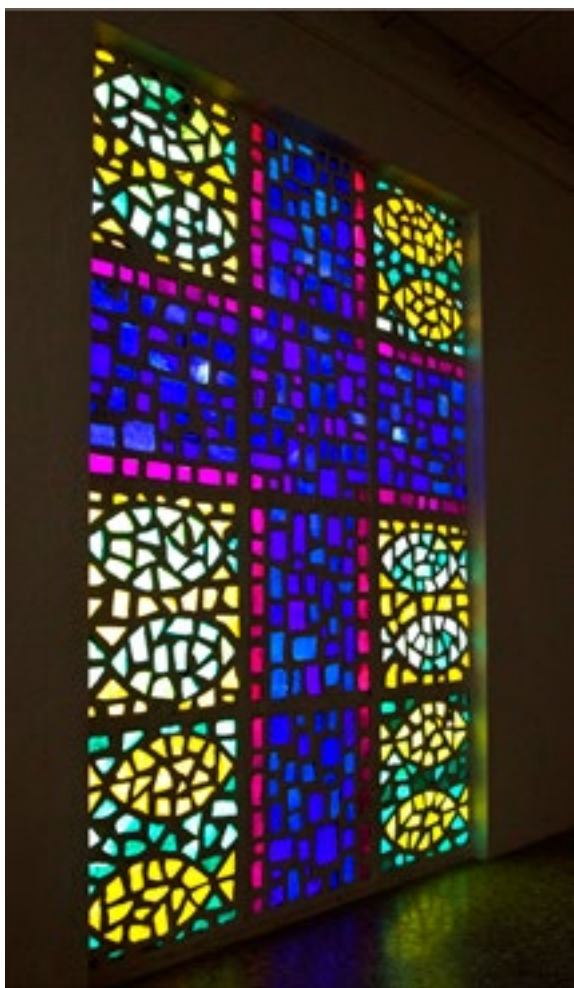
Iglesia de Nuestra Señora de Belén, Maruanas,  
Córdoba, h. 1963-64. Mural cerámico  
para el fondo y el frente del altar  
[Foto: Mariló Berenguer. Archivo AB, MUA]



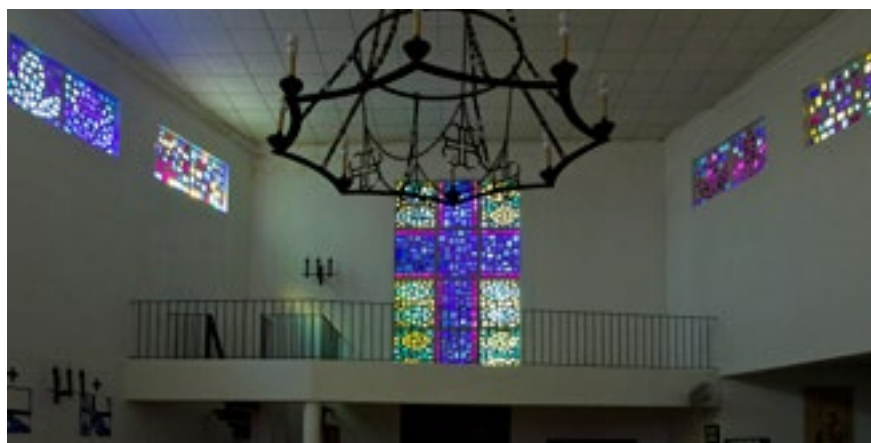
Iglesia de Maruanas, Córdoba, h. 1963-64  
Vidrieras [Foto: MB. Archivo AB, MUA]





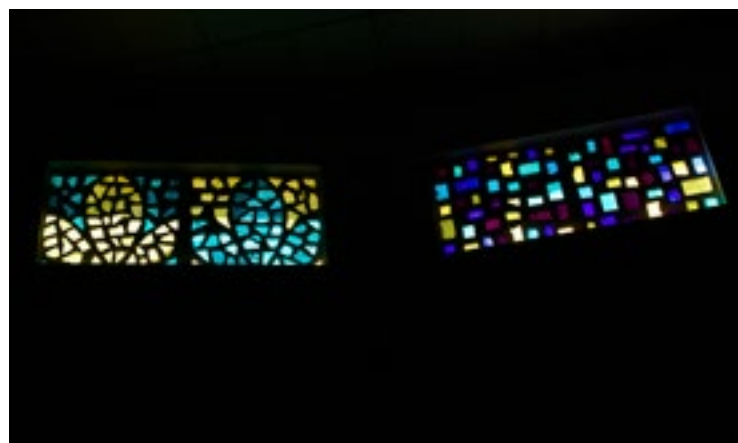


Iglesia de La Montaña, Córdoba, h. 1961-62  
Vidrieras [Foto: MB. Archivo AB, MUA]

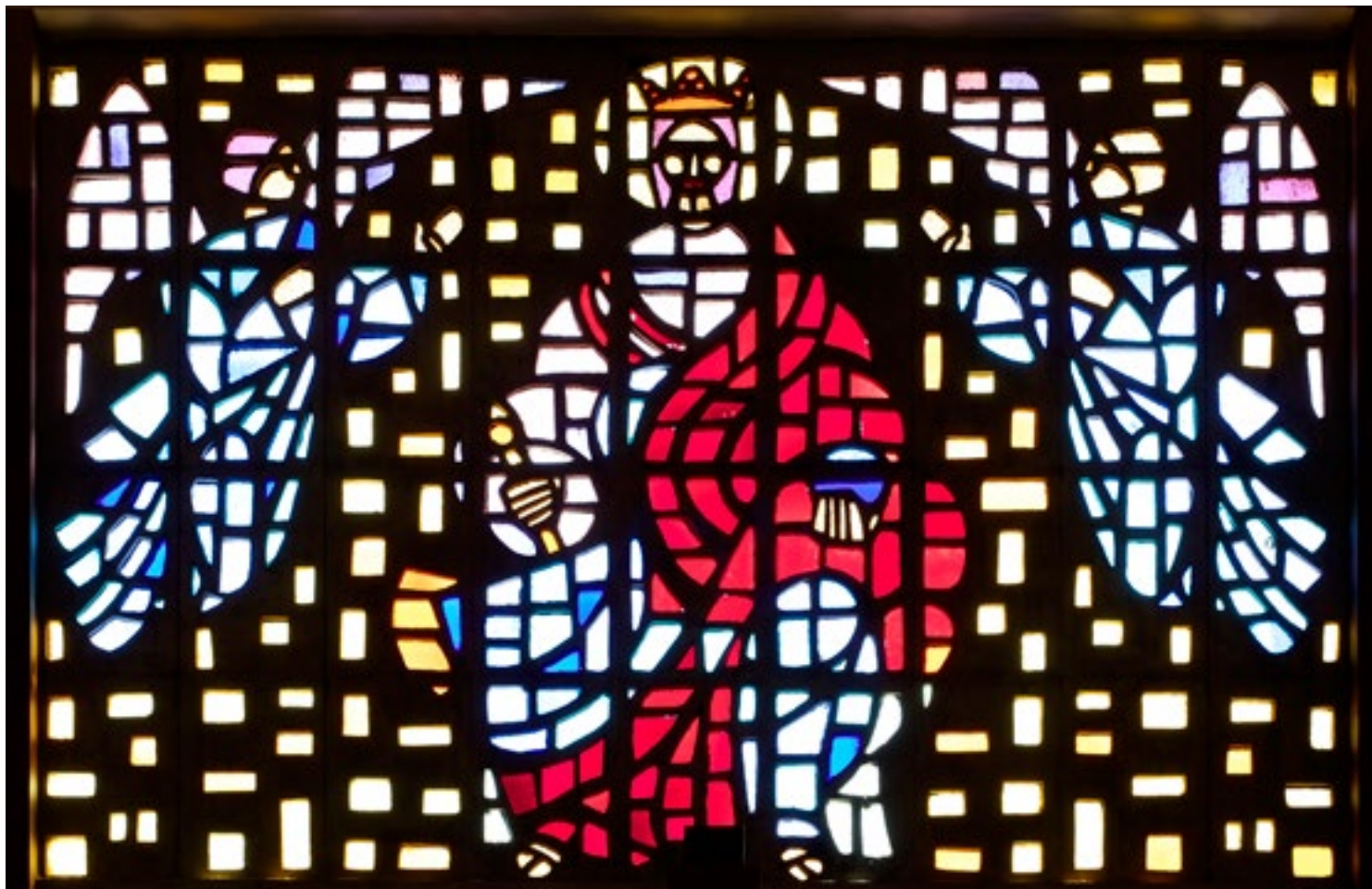




Iglesia de La Montaña, Córdoba, h. 1961-62  
Vidrieras [Foto: MB. Archivo AB, MUA]

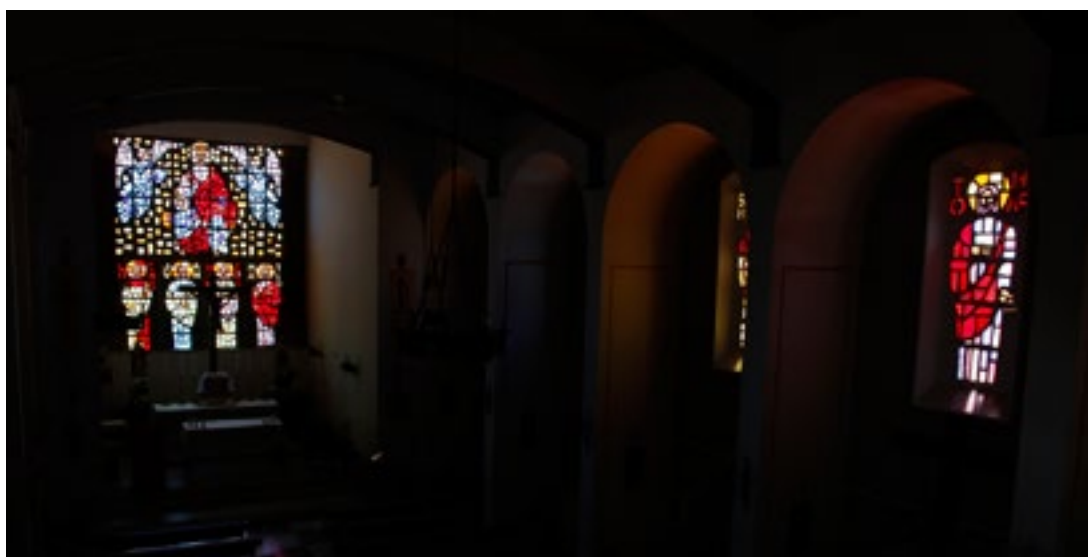






Iglesia de El Chaparral, Granada,  
h. 1959. Detalle superior de la  
vidriera del presbiterio [Foto: MB.  
Archivo AB, MUA]

Iglesia de El Chaparral,  
Granada. Vidrieras [Foto:  
MB. Archivo AB, MUA]

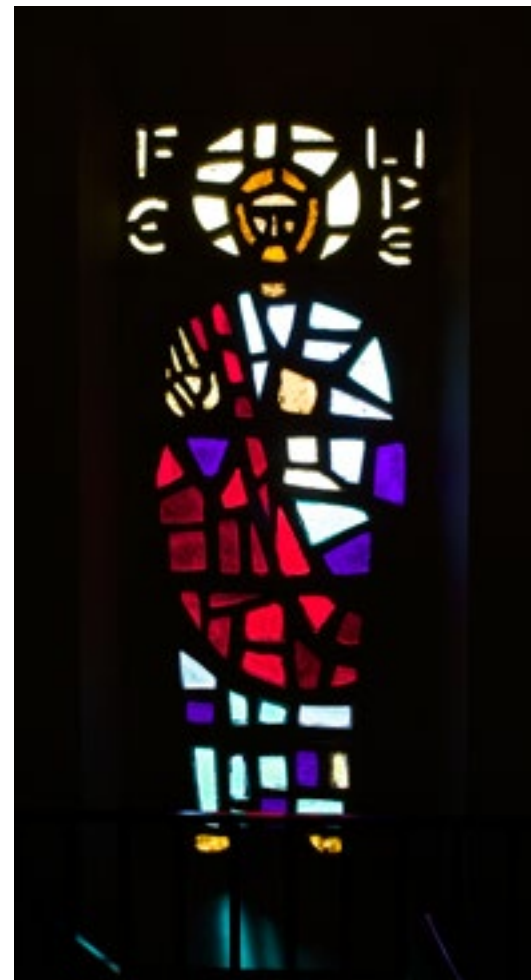
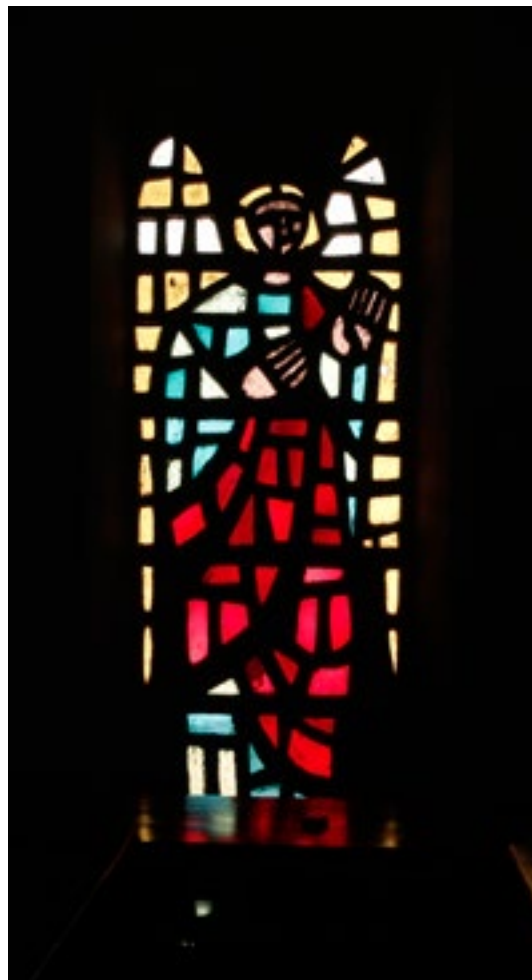


Iglesia de El Chaparral, Granada,  
h. 1959. Vidriera y cerámicas  
en la fachada [Foto: MB. Archivo  
AB, MUA]





Iglesia de El Chaparral,  
Granada, h. 1959.  
Vidrieras [Foto: MB.  
Archivo AB, MUA]



Iglesia de El Chaparral,  
Granada. Cerámica en el  
frente de altar. 90 x 300 cm  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]





Iglesia de José Antonio, Cádiz, 1956.  
Mosaico con la Virgen y el Niño en la fachada [Foto: Miguel Centellas Soler]



Iglesia de José Antonio, Cádiz  
Detalle central del mural  
cerámico dedicado a la Virgen  
del Pilar, en la fachada de la  
iglesia [Foto: MCS]



Iglesia de Puebl Blanco, Almería, h. 1959-60.  
Via Crucis y vidrieras [Foto: MB. Archivo AB, MUA]





Iglesia de Puebl Blanco, Almería  
[Foto: MB. Archivo AB, MUA]

Iglesia de Santa Quiteria, Ciudad Real, h. 1958.  
Ángel. Mural cerámico en el interior [Foto: MB.  
Archivo AB, MUA]



Iglesia de Santa Quiteria, Ciudad Real  
Vidriera y murales cerámicos en la  
fachada [Foto: MB. Archivo AB, MUA]



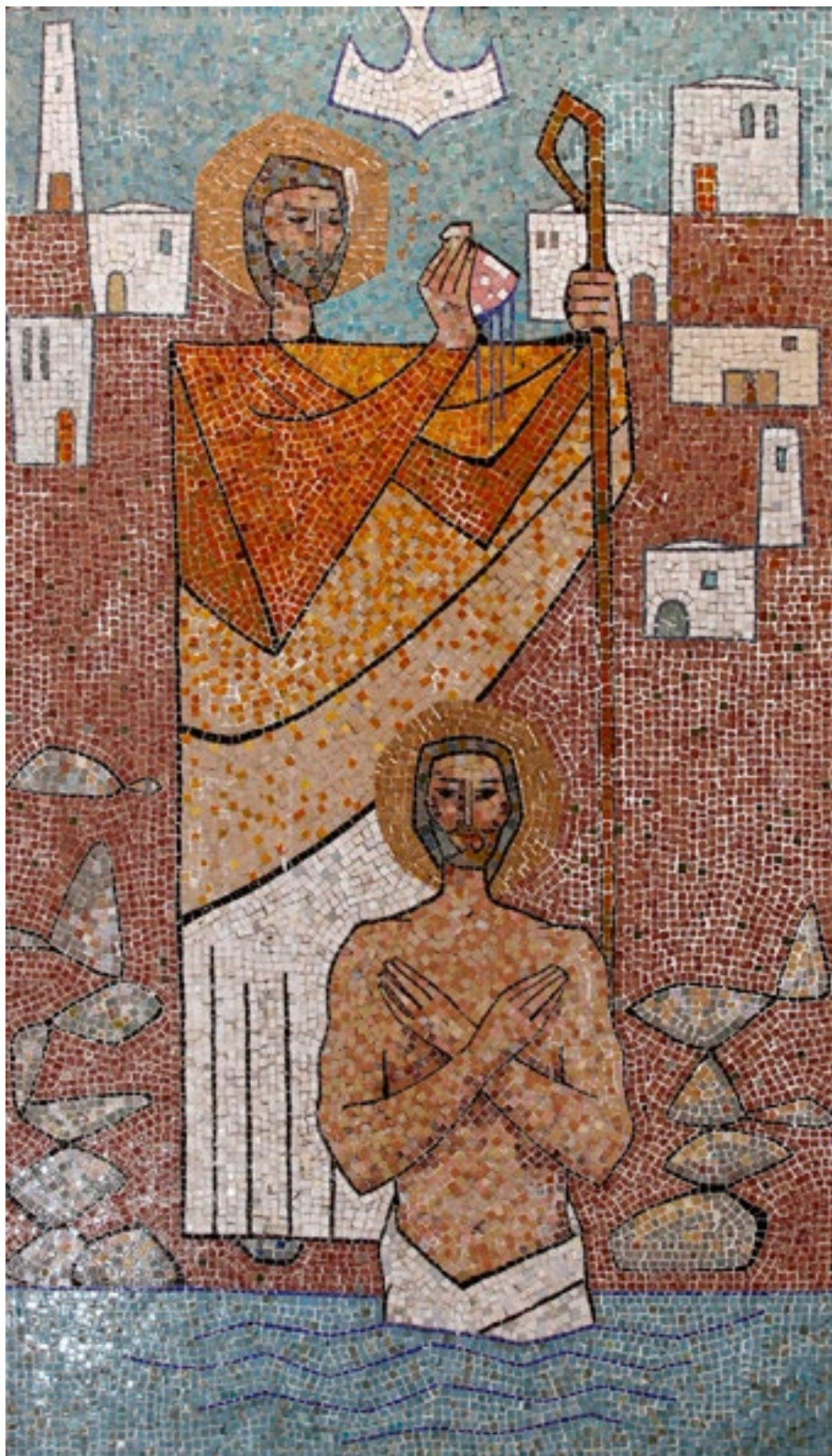
Iglesia de Santa Quiteria, Ciudad Real  
Ángeles músicos. Mural cerámico en  
el interior [Foto: MCS]





Iglesia de Santa Quiteria,  
Ciudad Real, h. 1958.  
Bautismo de Jesús. Mural  
cerámico [Foto: MCS]





Iglesia de Pueblonuevo del Bullaque, Ciudad Real, h. 1956. Bautismo de Jesús. Mosaico [Foto: MB. Archivo AB, MUA]



"Coliseo", 1954, Ceras sobre papel.  
25 x 50 cm [Colección Arcadio Blasco]



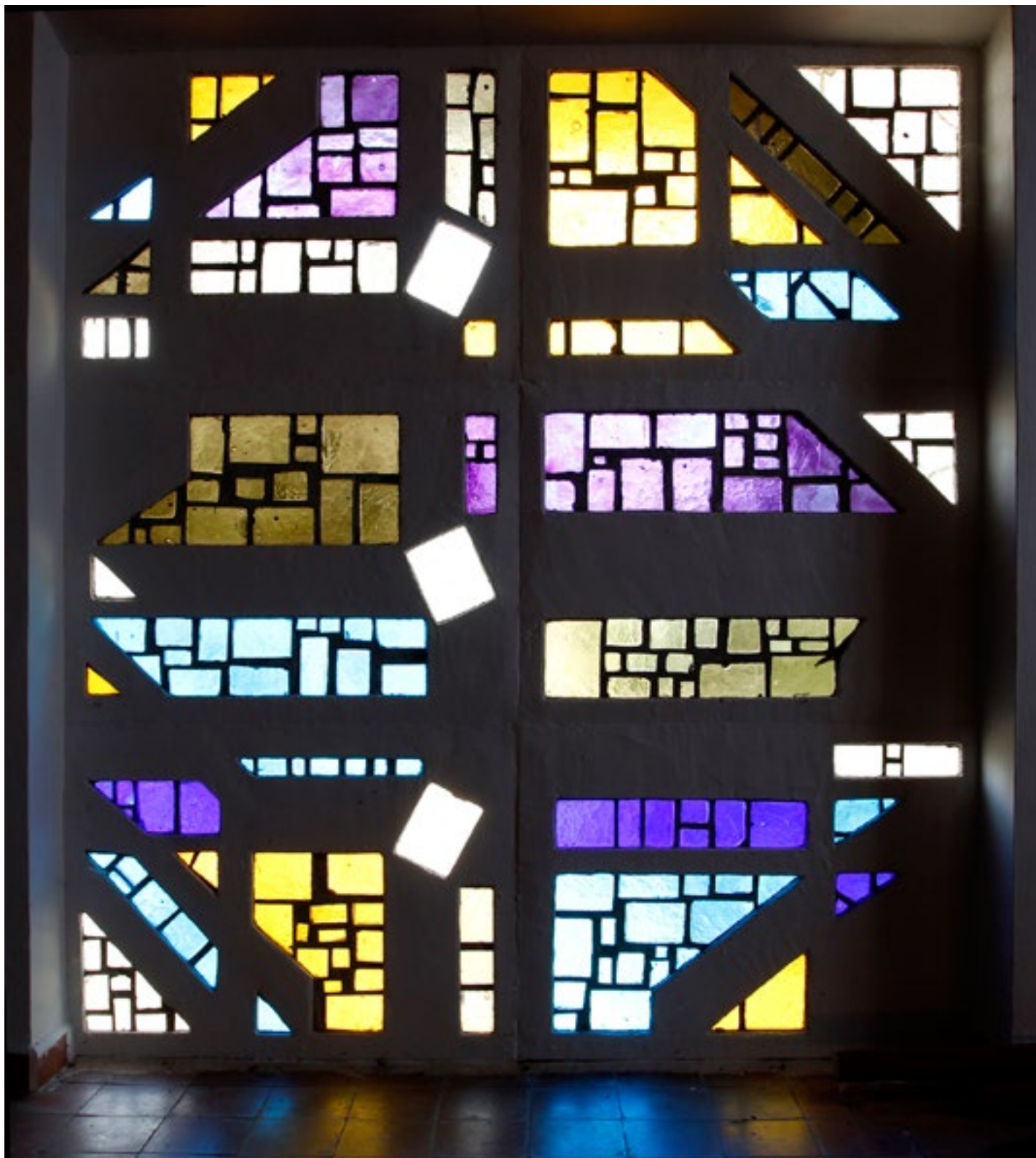
"Coliseo", 1957. Cerámica esmaltada.  
40 x 120 cm. [Depósito Arcadio Blasco, MUA]

Iglesia de Pueblonuevo del Bullaque,  
Ciudad Real, 1956. Detalle del mural cerámico  
de la fachada [Foto: MB. Archivo MUA]



Iglesia de Pueblonuevo del Bullaque,  
Ciudad Real, h. 1956-57  
Murales cerámicos y vidriera  
[Foto: MB. Archivo MUA]

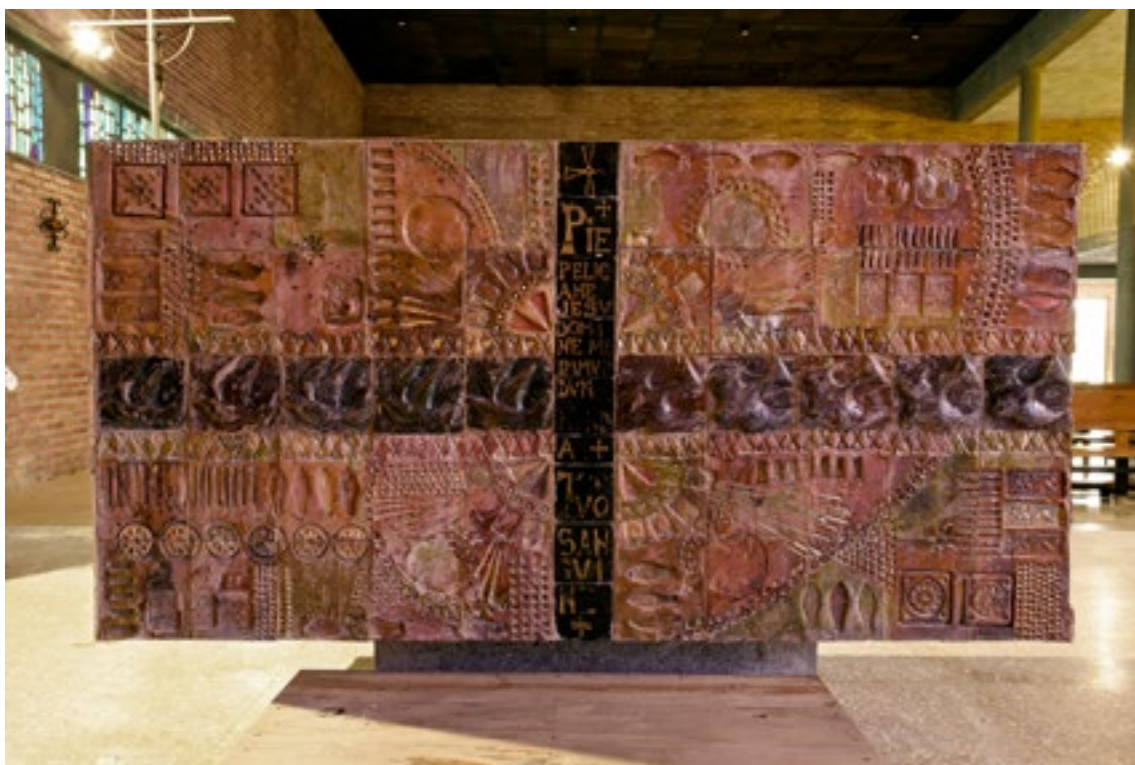






Iglesia de Cañada de Agra,  
Hellín, Albacete, h. 1963-64  
Mural cerámico en el altar.  
Vistas laterales y frontales.  
[Fotos: Roberto Ruiz.  
Archivo AB, MUA]





Iglesia del Seminario Mater Dei, Castellón,  
h. 1965. Detalle de la vidriera central  
[Foto: Roberto Ruiz. Archivo AB, MUA]





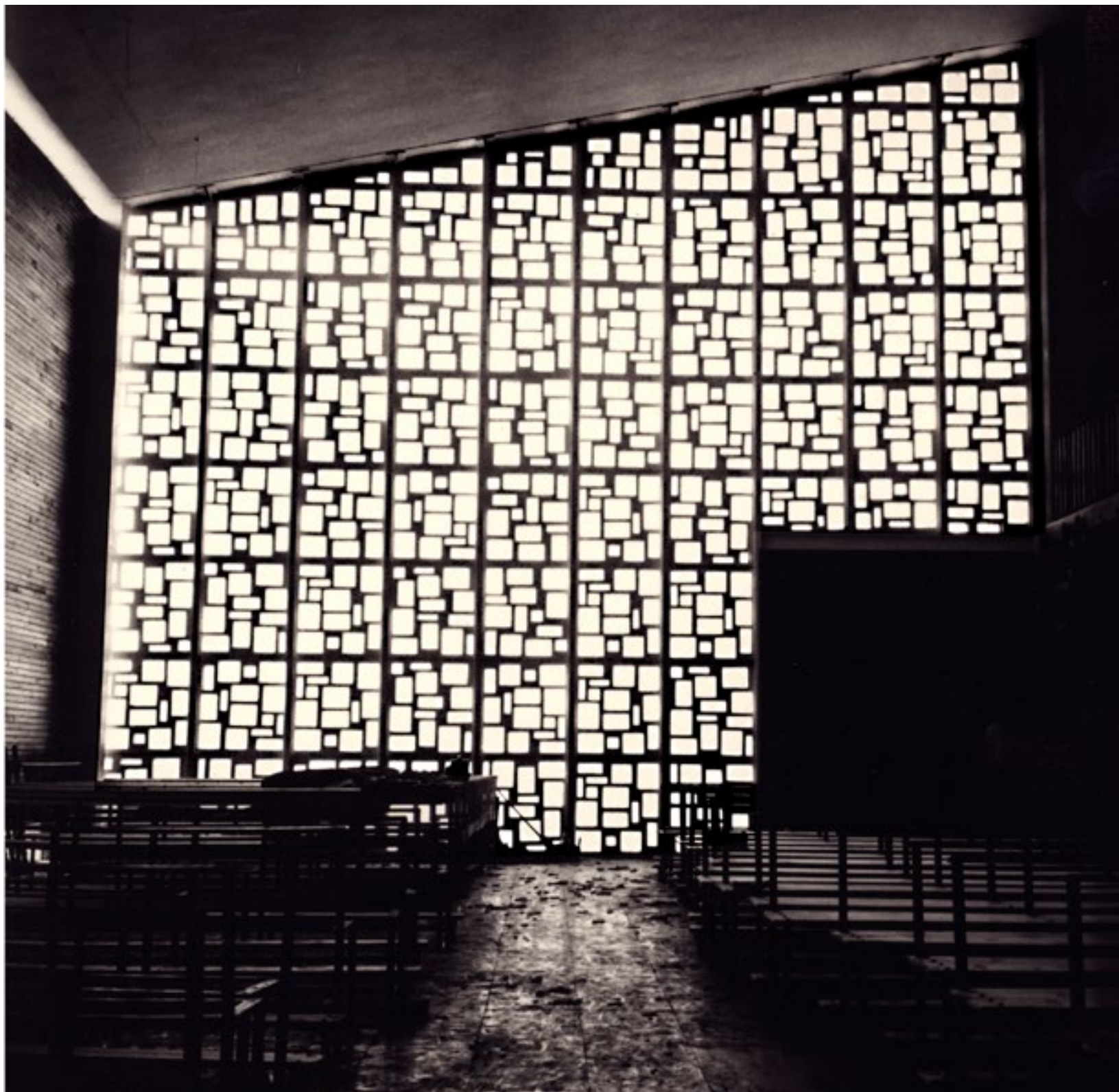
III. ESPIRALES DE LUZ (1958-1972) Arcadio Blasco y Luis Cubillo

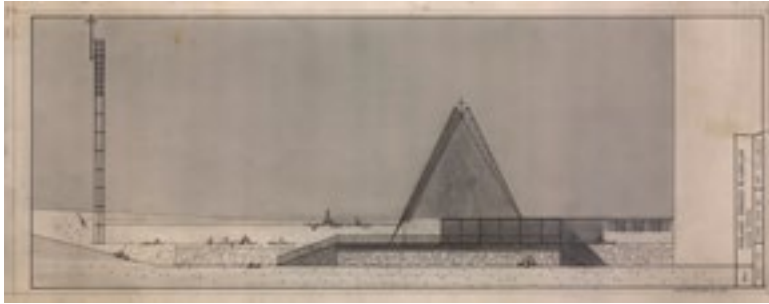


Iglesia de la Purificación de Nuestra Señora, San Fernando de Henares, Madrid, 1959. Mural cerámico de San Fernando. Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga [Archivo Arcadio Blasco, MUA]

Iglesia de la Purificación de Nuestra Señora, San Fernando de Henares, Madrid, 1959.

Vidriera de hormigón  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga [Legado LCA, Servicio Histórico COAM]



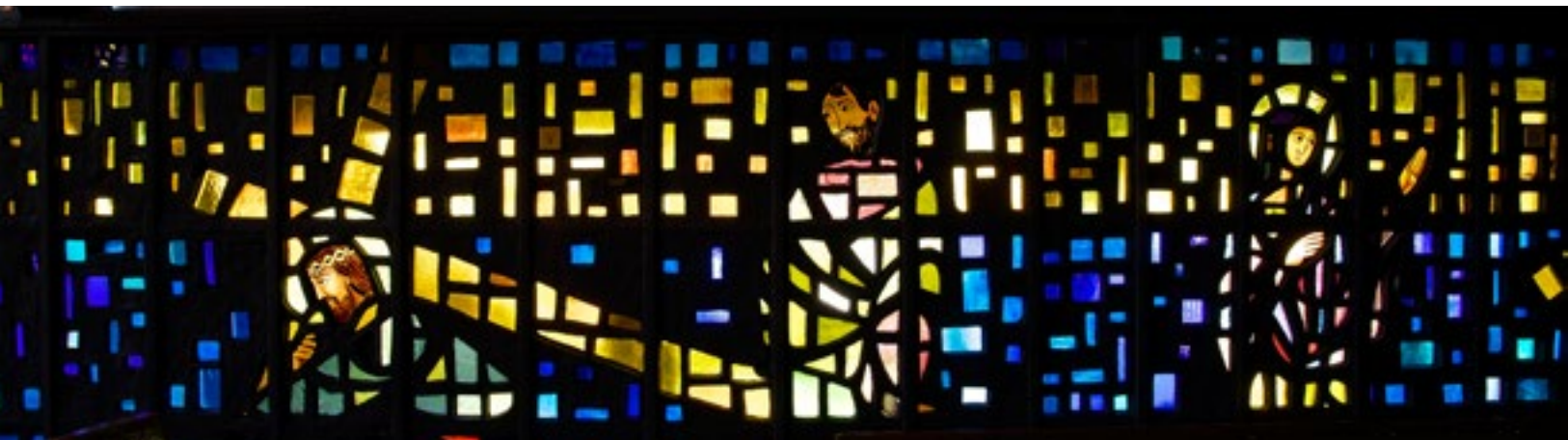


Luis Cubillo de Arteaga  
Fachada principal de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito. Poblado Dirigido de Canillas, 1961, Madrid.  
Dibujo a tinta china sobre papel vegetal.  
34,5 x 86,3 cm  
[Legado Luis Cubillo de Arteaga, Servicio Histórico COAM]



Arcadio Blasco  
Dibujos preparatorios para murales y vidrieras con escenas del Vía Crucis, s/f.  
Rotulador sobre cartulina. 45 x 110 cm  
Iglesia de Nuestra Señora del Tránsito.  
Poblado Dirigido de Canillas, Madrid.  
[Colección Luis Cubillo de Arteaga]

Iglesia de Nuestra Señora del Tránsito  
Poblado Dirigido de Canillas, Madrid, h. 1961-62.  
Vidrieras del ábside. 9 x 10,25 m.  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Fotos Roberto Ruiz, Archivo AB, MUA]

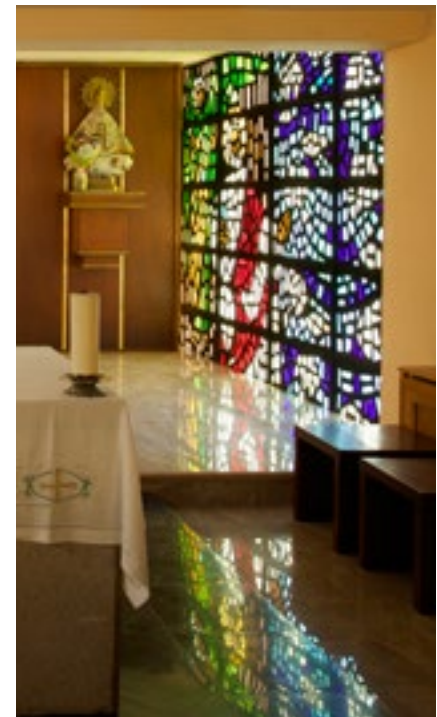
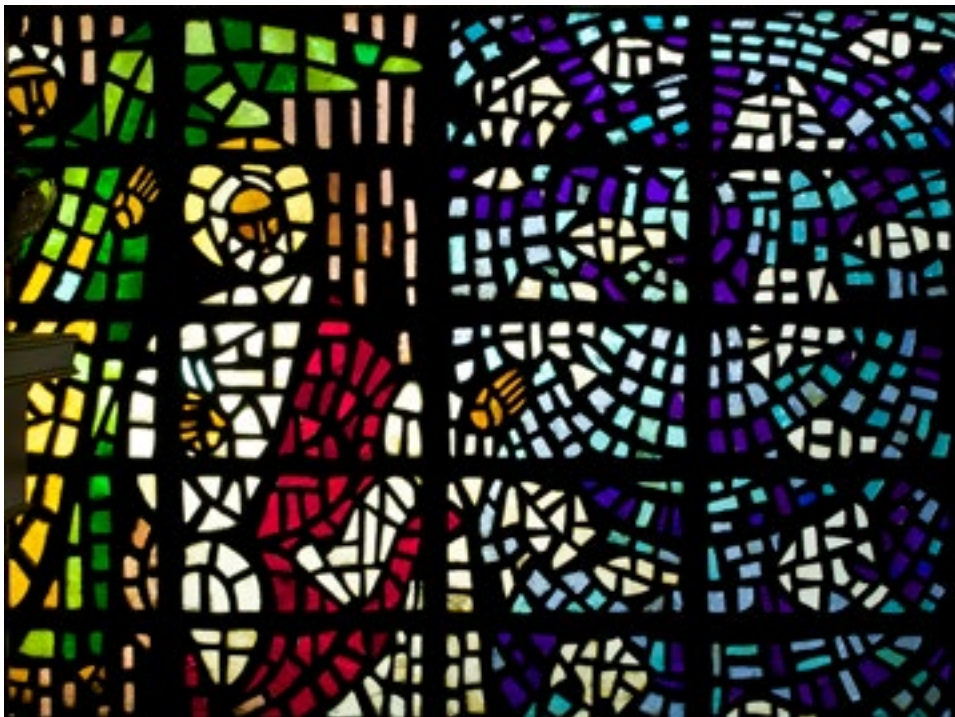


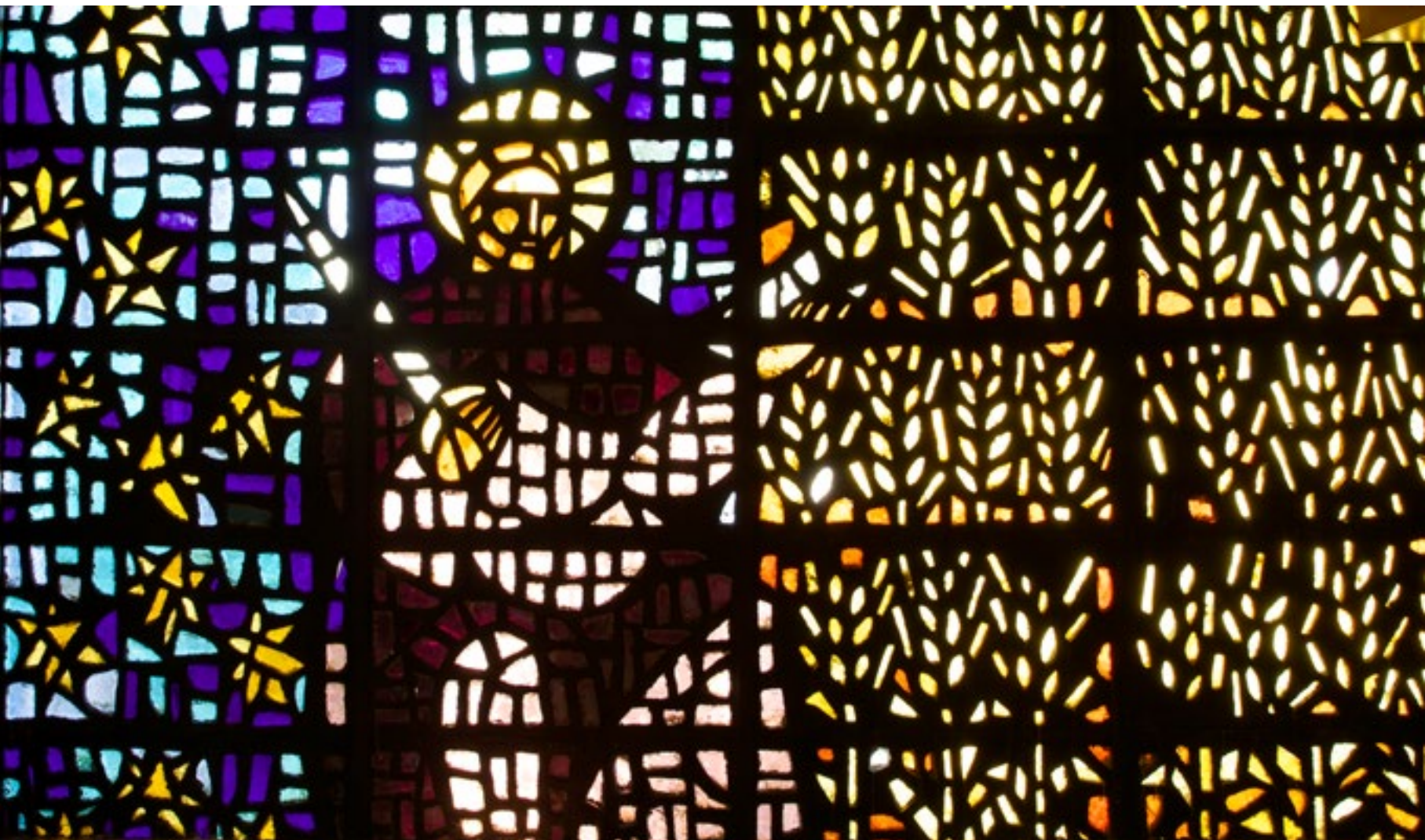




Arcadio Blasco  
Boceto para una de las vidrieras de las capillas  
de la iglesia del Seminario Mater Dei, Castellón.  
Gouache sobre cartulina. 27 x 38,5 cm  
[Colección Luis Cubillo de Arteaga]

Seminario Mater Dei, Castellón, h. 1964.  
Vidrieras de hormigón en las  
capillas de la iglesia. 250 x 320 cm  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto Roberto Ruiz, Archivo MUA]





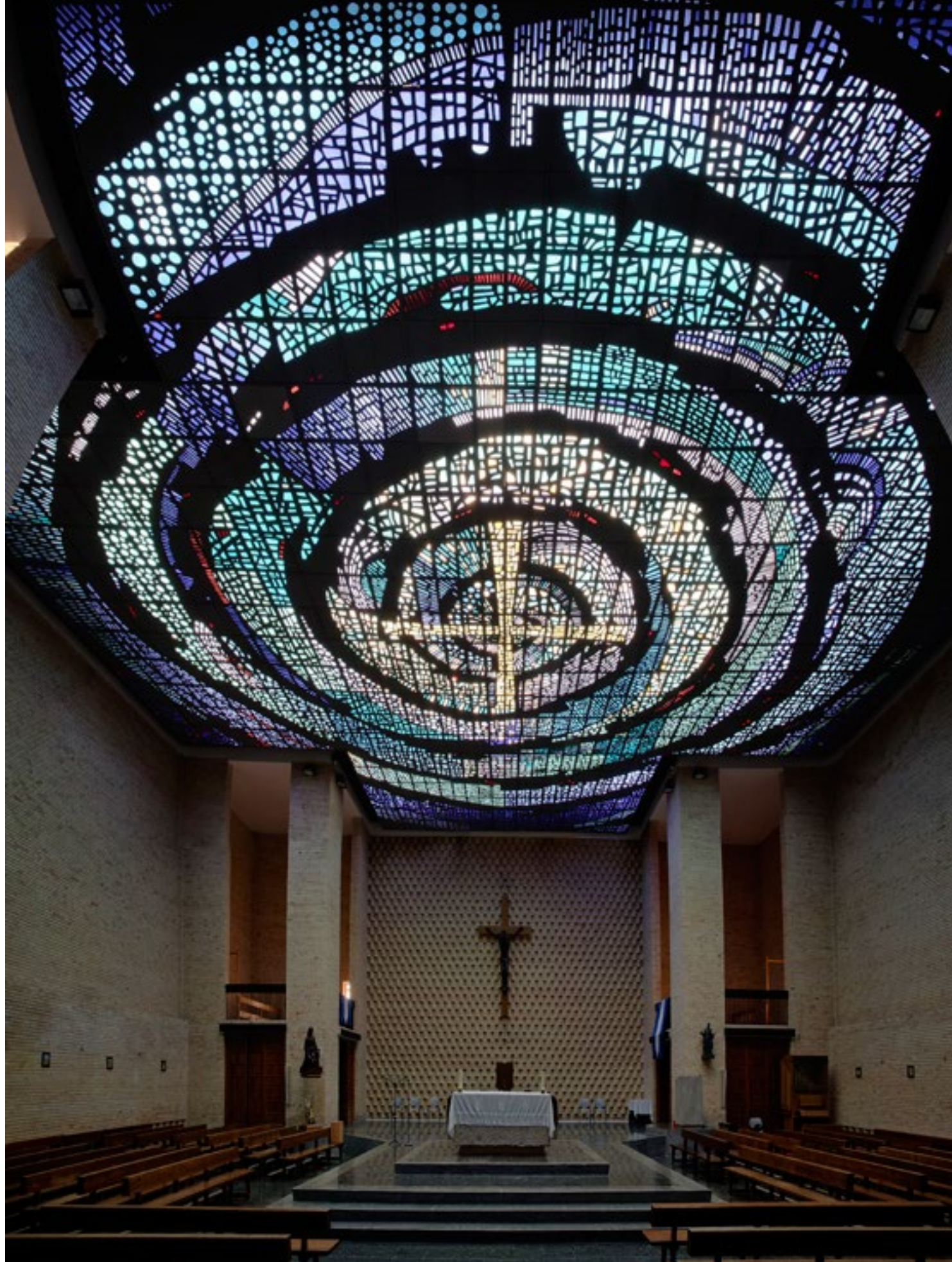
Seminario Mater Dei, Castellón, 1964  
Vidriera en una de las capillas de la iglesia  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto RR, Archivo MUA]



Boceto para la vidriera de la iglesia del  
Seminario Mater Dei, Castellón, h. 1964  
73 x 73 cm [Colección Arcadio Blasco]

Seminario Mater Dei, Castellón, h. 1965  
Vidriera de la iglesia. 23 x 23 m  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto: Roberto Ruiz. Archivo AB, MUA]







Dibujo preparatorio para la vidriera de la iglesia  
del Seminario Mater Dei, Castellón.  
Rotulador y tinta 100 x 113 cm  
[Colección Luis Cubillo de Arteaga]

Seminario Mater Dei, Castellón, h. 1965  
Vidriera de la iglesia. 23 x 23 m  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto RR, Archivo AB, MUA]

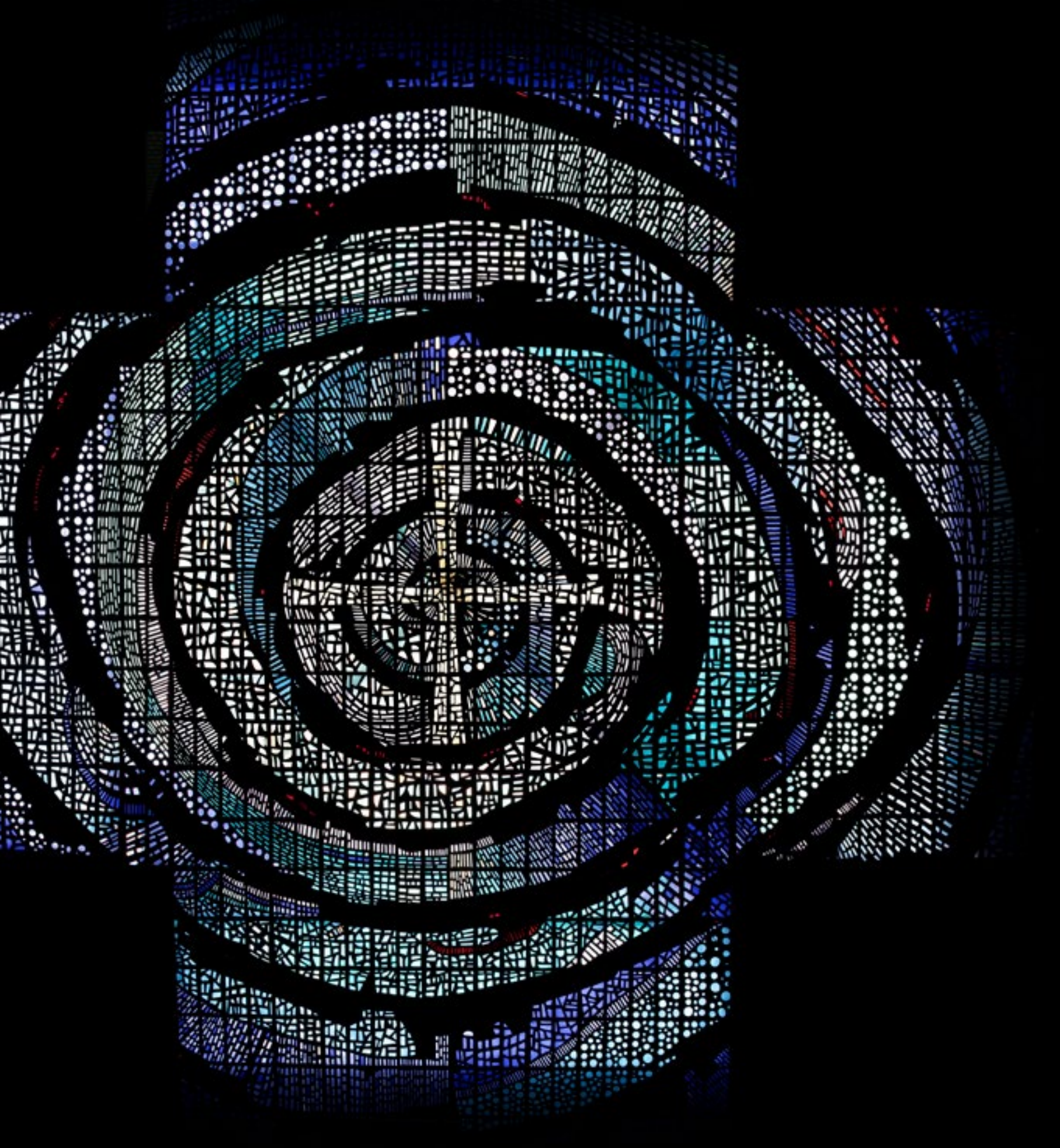


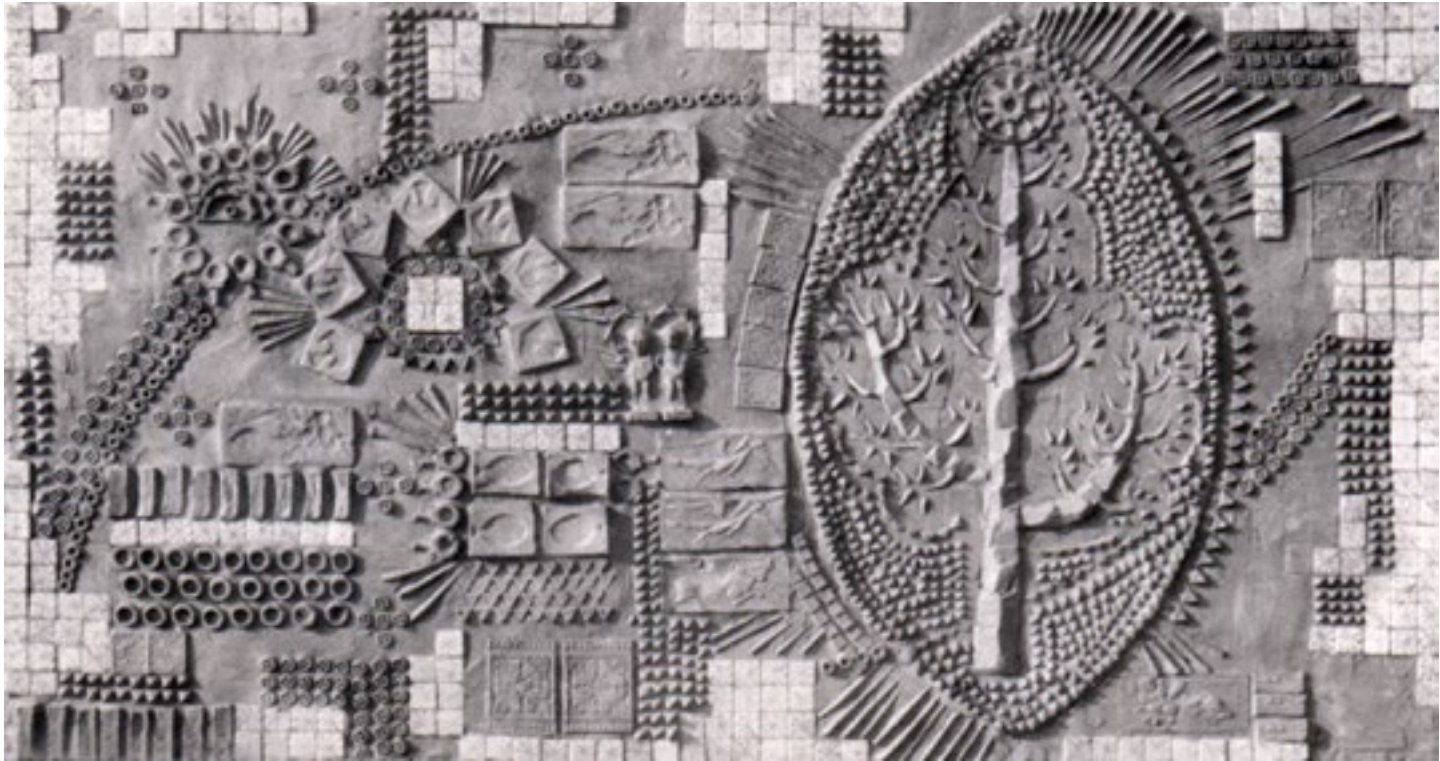


Boceto para la vidriera de la iglesia del  
Seminario Mater Dei, Castellón, 1964  
Gouache sobre cartulina, 38 x 31 cm  
[Colección Arcadio Blasco]



Seminario Mater Dei, Castellón, h. 1965  
Vidriera de la iglesia. 23 x 23 m  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto Roberto Ruiz, Archivo AB, MUA]



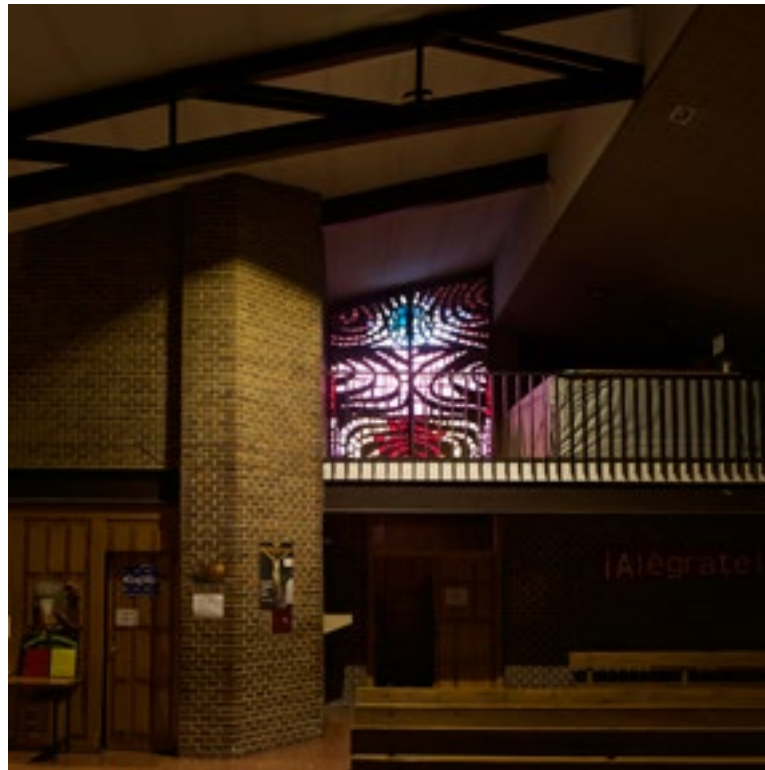


Relieve para frente de altar o mural cerámico,  
no realizado. Seminario Mater Dei, Castellón, h.  
1964 [Archivo AB, MUA]



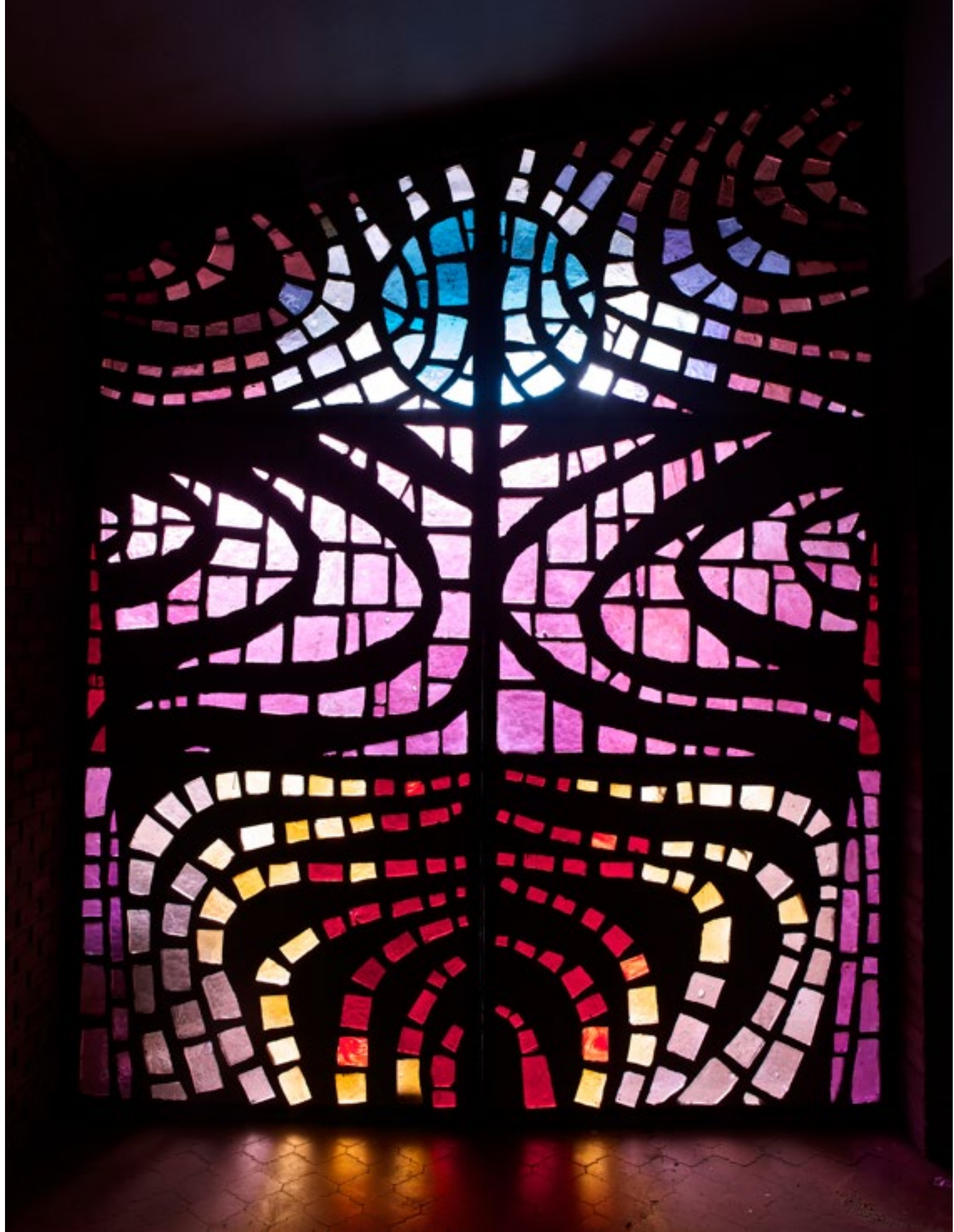
Maqueta para frente de altar o mural  
cerámico, no realizado. Seminario  
Mater Dei, Castellón, h. 1964 [Foto: JP.  
Colección Luis Cubillo de Arteaga]

Dibujo de la serie "Objetos-idea",  
1970. Rotuladores sobre papel.  
24 x 33 cm [Colección Arcadio Blasco]



Iglesia de San Federico, Madrid, h. 1969  
Vidriera de hormigón. Arquitecto Luis Cubillo de  
Arteaga [Fotos: Roberto Ruiz, Archivo AB, MUA]



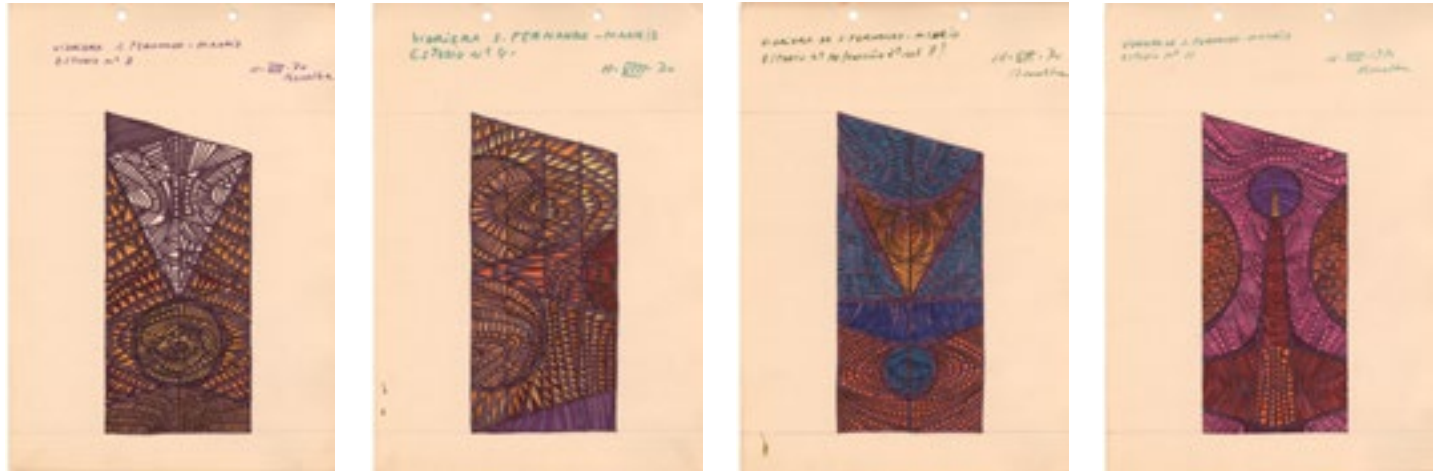




Iglesia de San Saturnino, Madrid, 1970  
Vidrieras. Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto Roberto Ruiz, Archivo AB, MUA]



Iglesia de San Saturnino, Madrid, 1970  
Vidrieras. Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto: RR, Archivo AB, MUA]

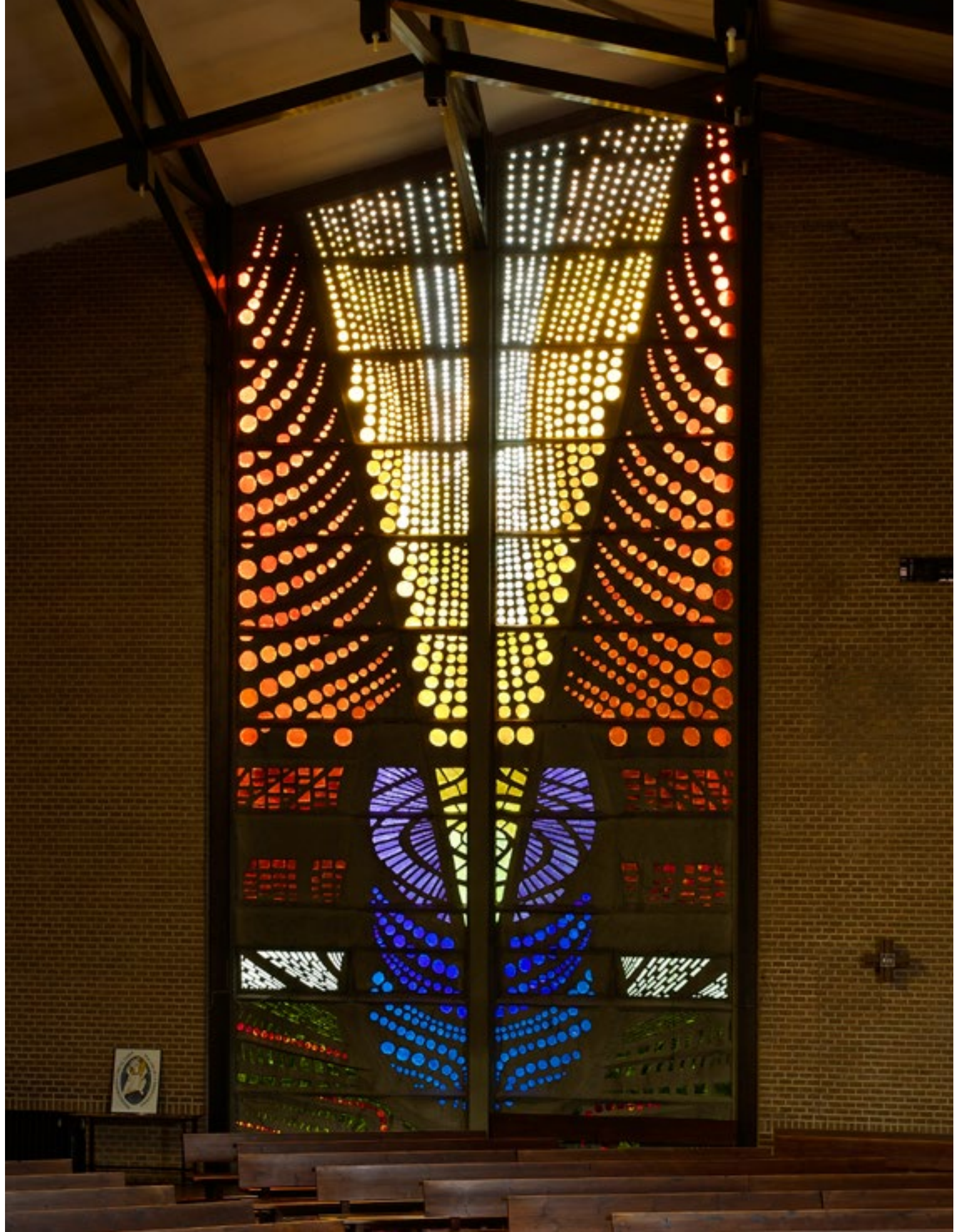


Bocetos para la vidriera suroeste de la iglesia de San Fernando, Madrid, 1970  
Rotuladores sobre láminas de cuaderno de dibujo. 33,5 x 24 cm [Archivo AB, MUA]



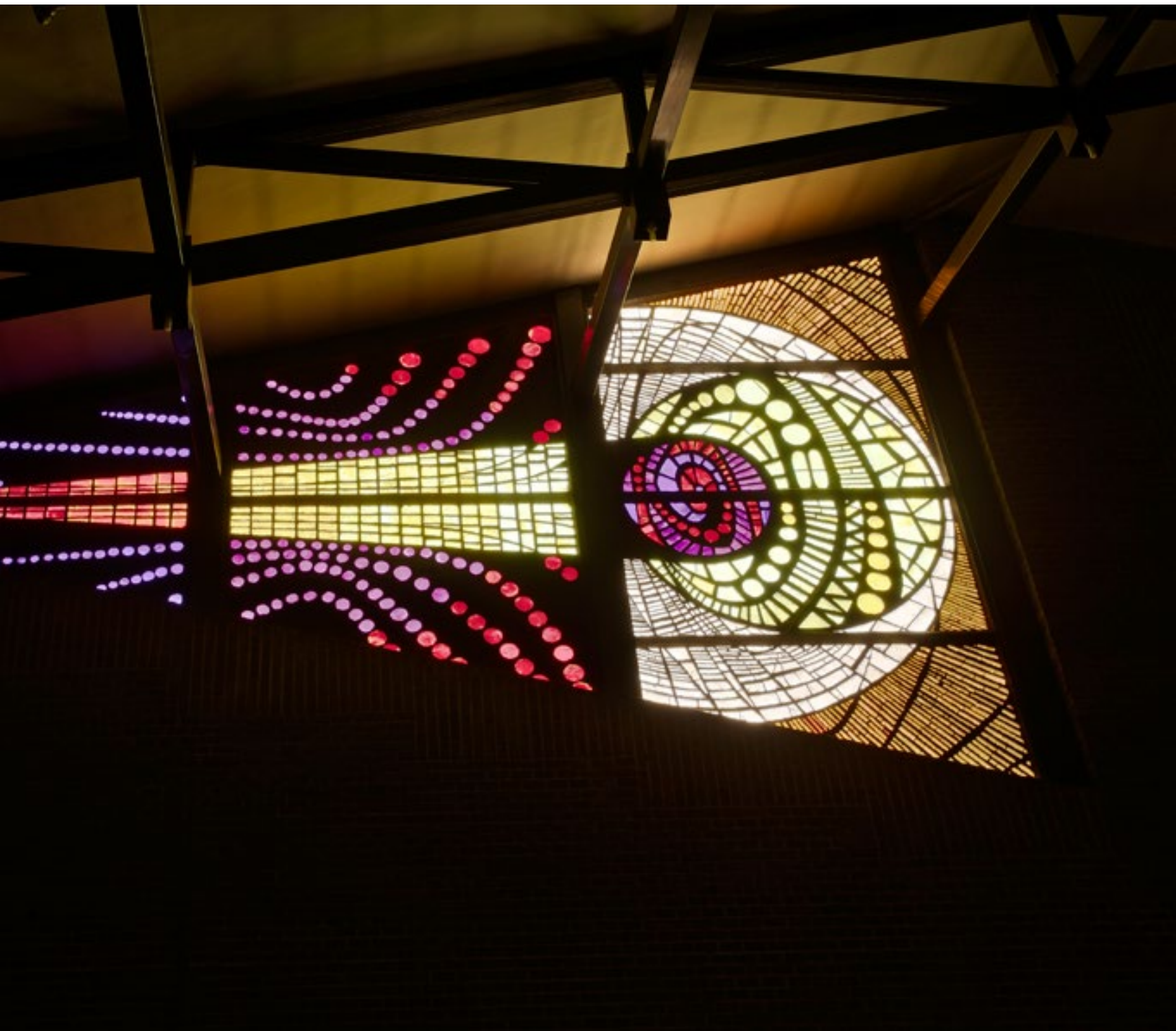
Boceto definitivo para la vidriera suroeste de la iglesia de San Fernando, Madrid. s/f  
Acuarela y gouache sobre cartulina. 70 x 50 cm [Colección Arcadio Blasco]

Iglesia de San Fernando, Madrid  
Vidriera suroeste. Proyecto: Arcadio Blasco.  
Realización: Unión de artistas vidrieros,  
Arrecubieta, Irún, 1972  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto Roberto Ruiz, Archivo AB, MUA]



Iglesia de San Fernando, Madrid, 1972  
Vidrieras. Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto: Roberto Ruiz, FGUA. Archivo AB, MUA]





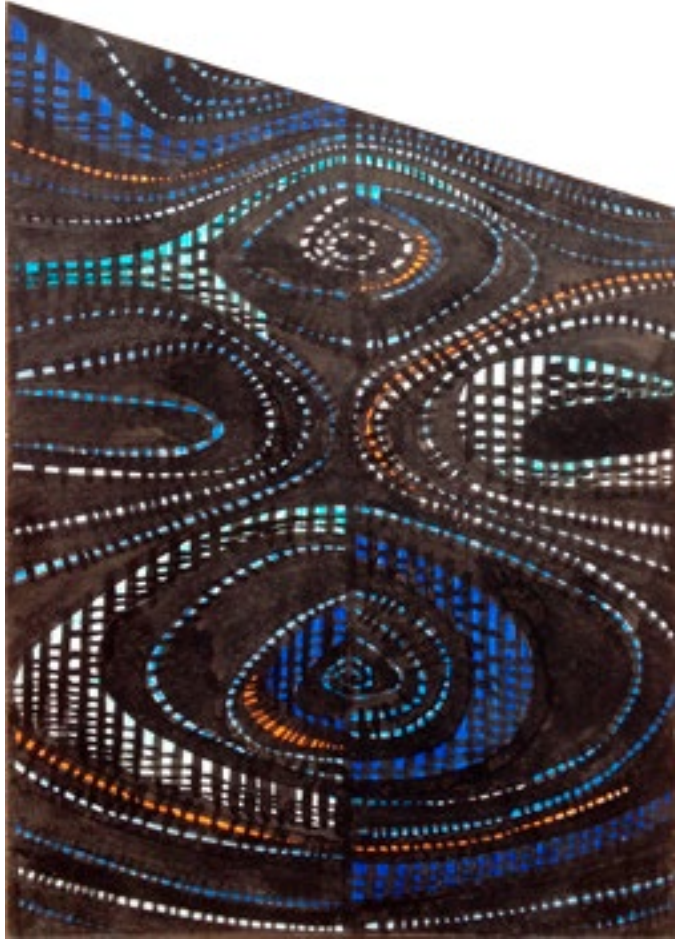


Boceto para vidriera de la iglesia de San Fernando, Madrid, s/f, h. 1970. Tinta china, rotuladores y gouache sobre papel, 32 x 22 cm [Colección Arcadio Blasco]

Iglesia de San Fernando, Madrid, 1972  
Vidriera. Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto RR, Archivo AB, MUA]







Boceto para la vidriera en la capilla Sacramental de la iglesia de Jesús de Nazaret, s/f, Madrid.  
Rotuladores y tinta china sobre cartulina, 25 x 18 cm  
[Colección Arcadio Blasco]

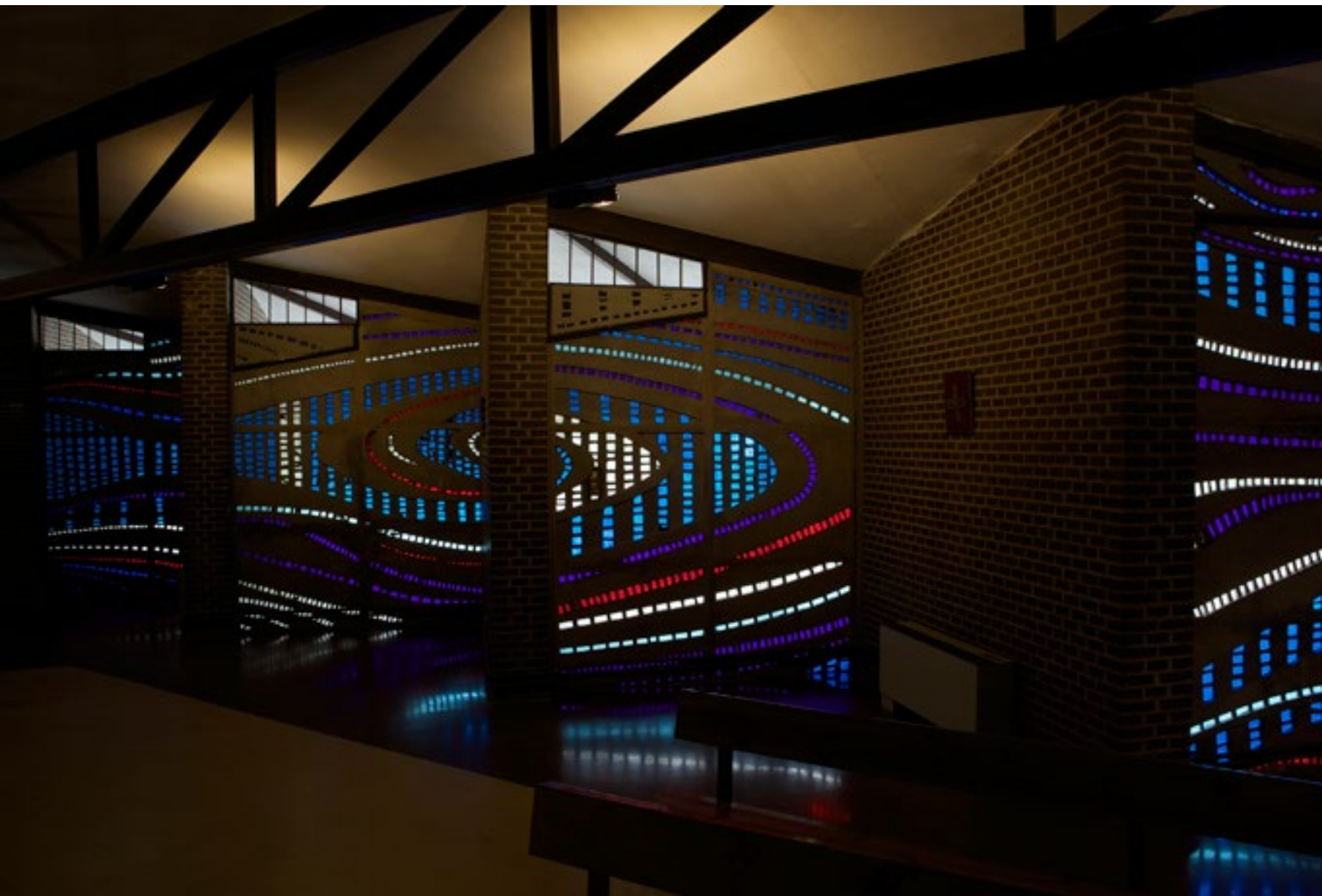


Iglesia de Jesús de Nazaret, Madrid, h. 1973  
Vidriera en la capilla Sacramental  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Fotos: RR. Archivo AB, MUA]

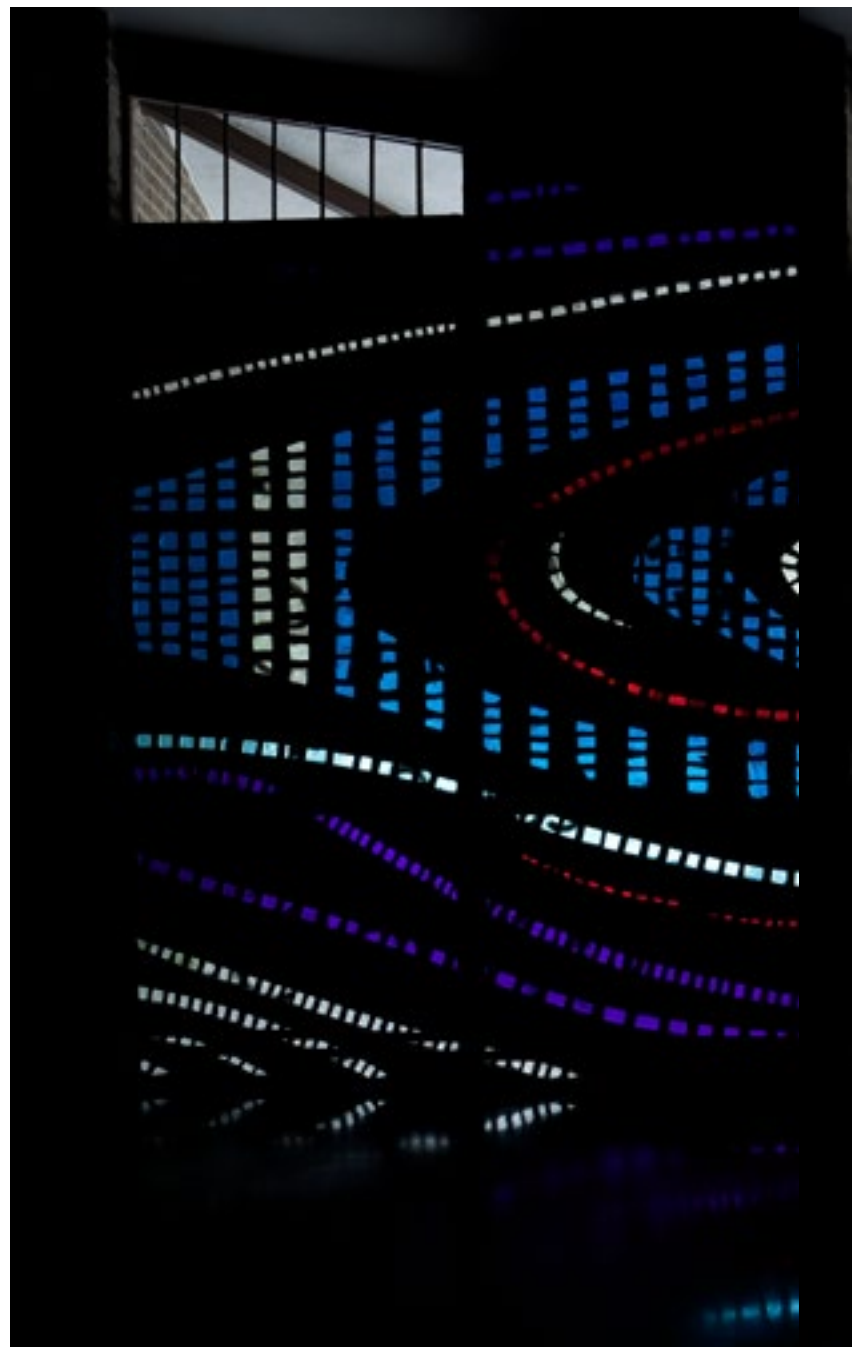
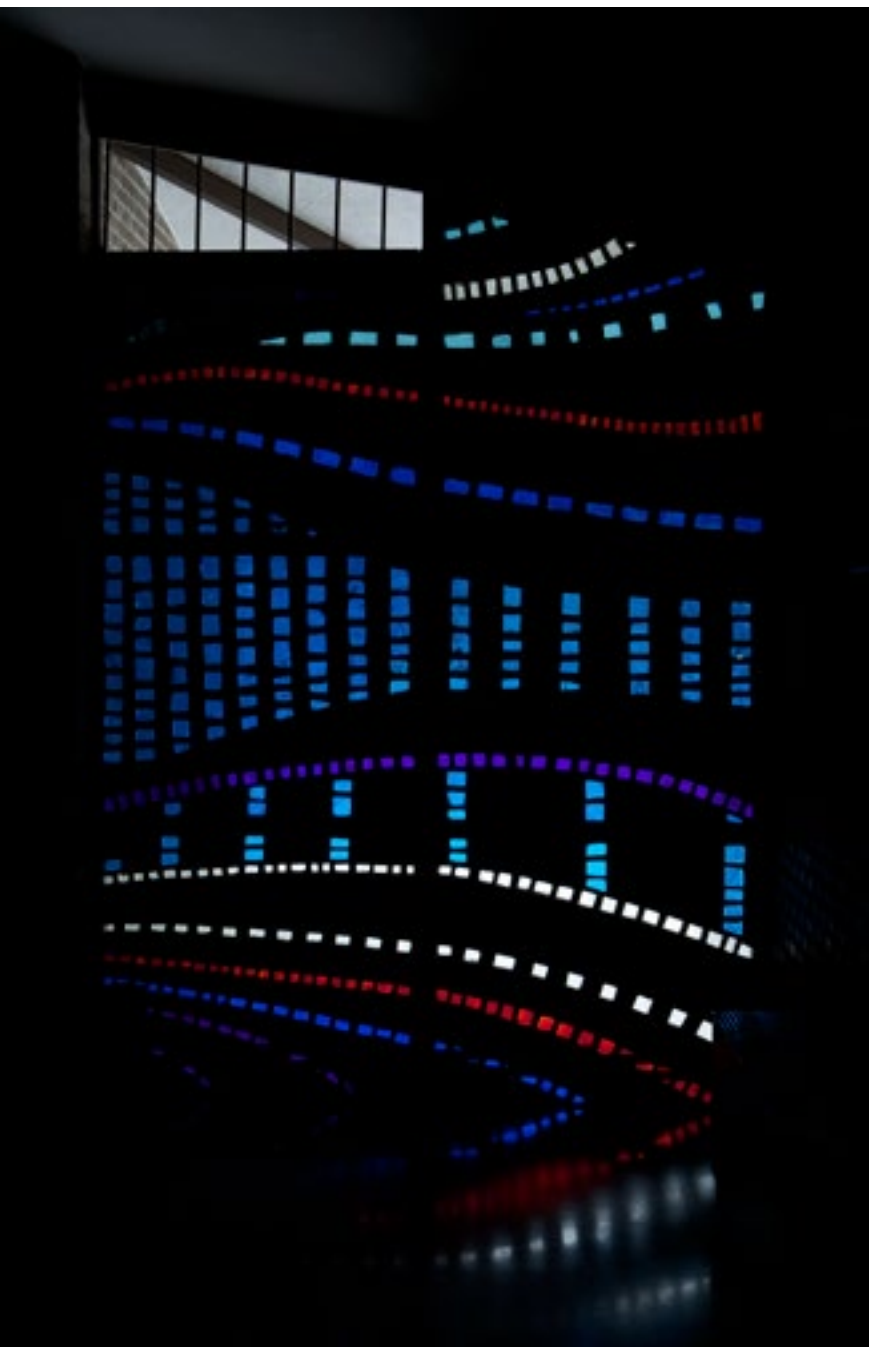




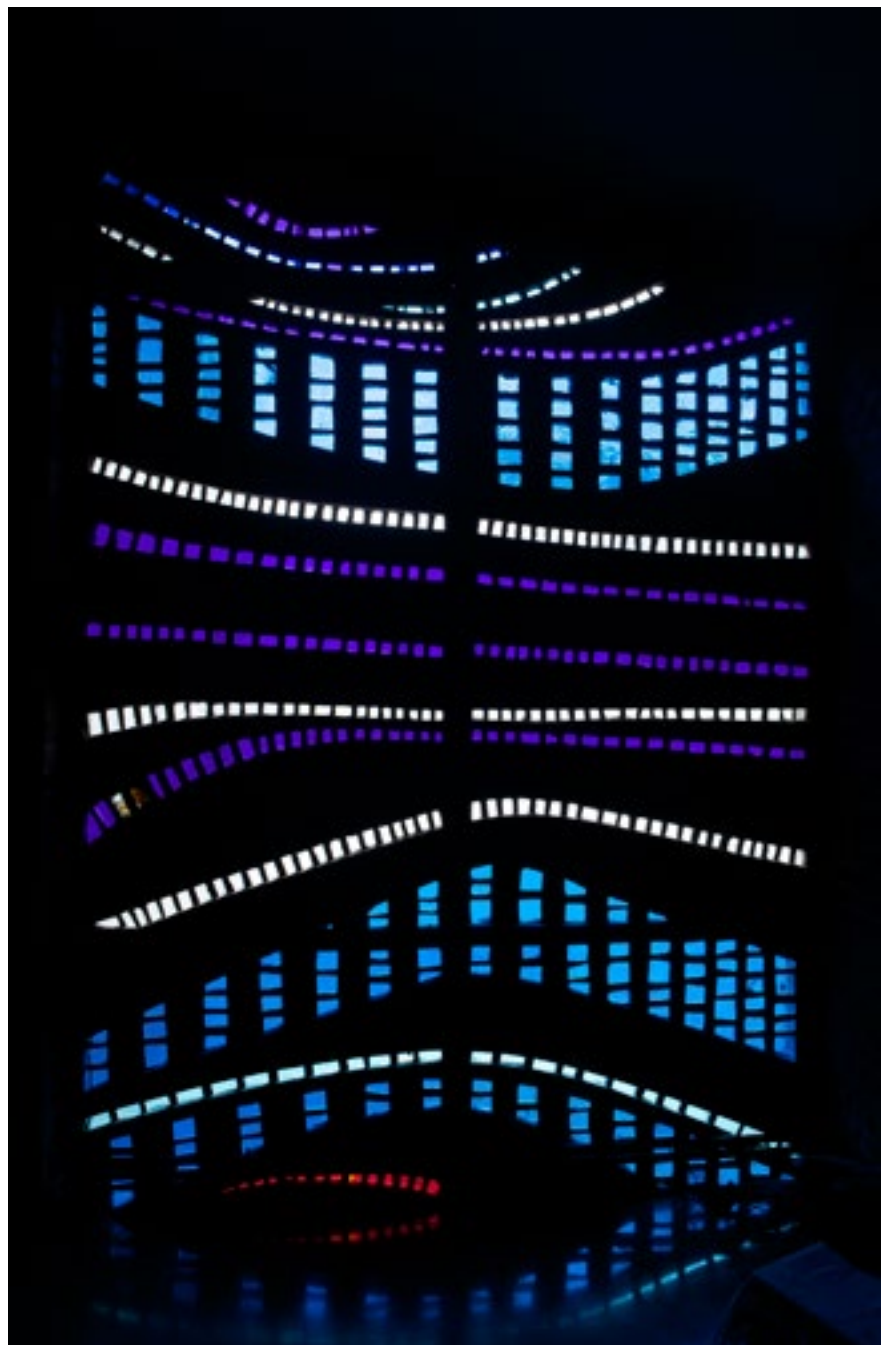
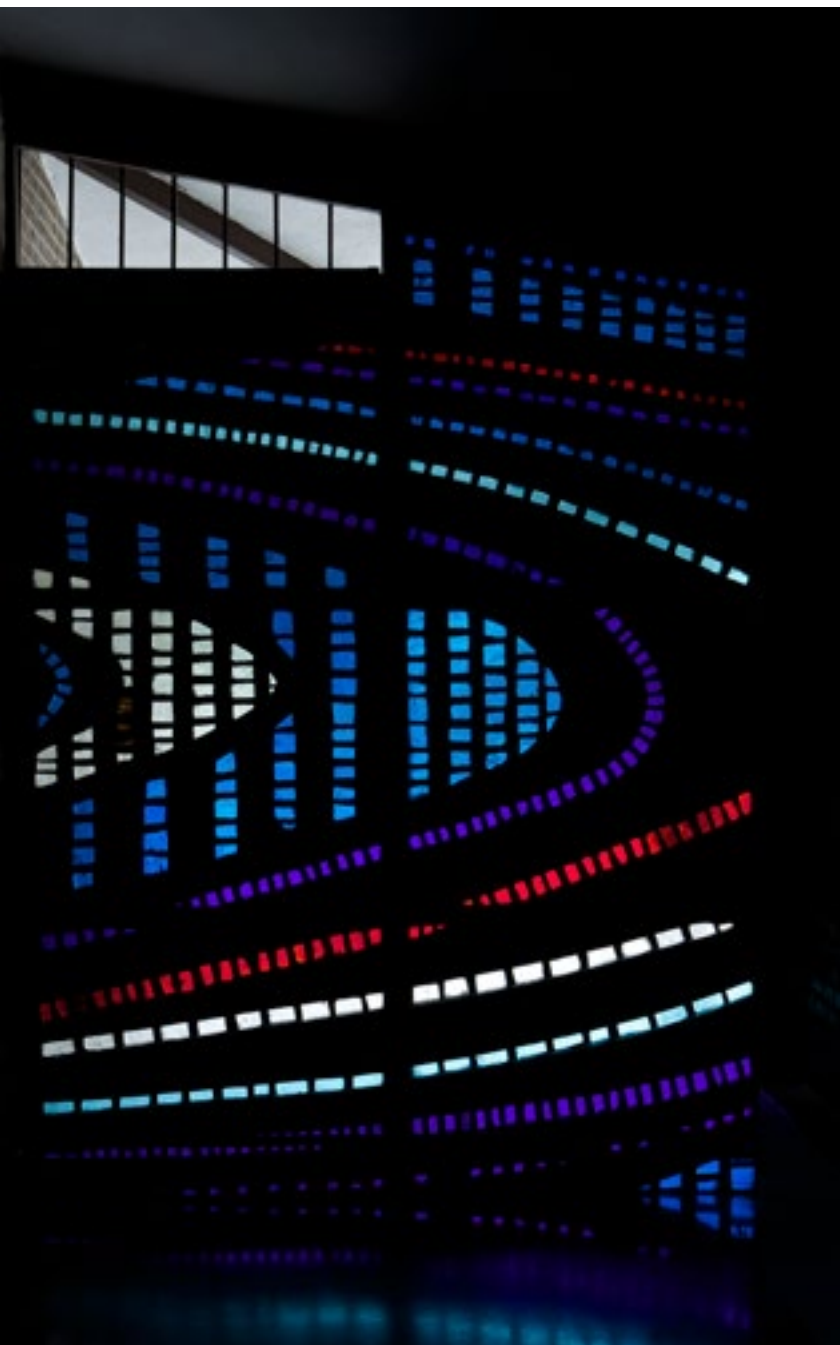
Bocetos para la vidriera en redientes de la iglesia de Jesús de Nazaret, Madrid, s/f  
Tinta china y rotuladores sobre cartulina,  
12 x 51 cm [Colección Arcadio Blasco]



Iglesia de Jesús de Nazaret, Madrid, h. 1973  
Vidrieras en redientes  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
[Foto: Roberto Ruiz. Archivo AB, MUA]

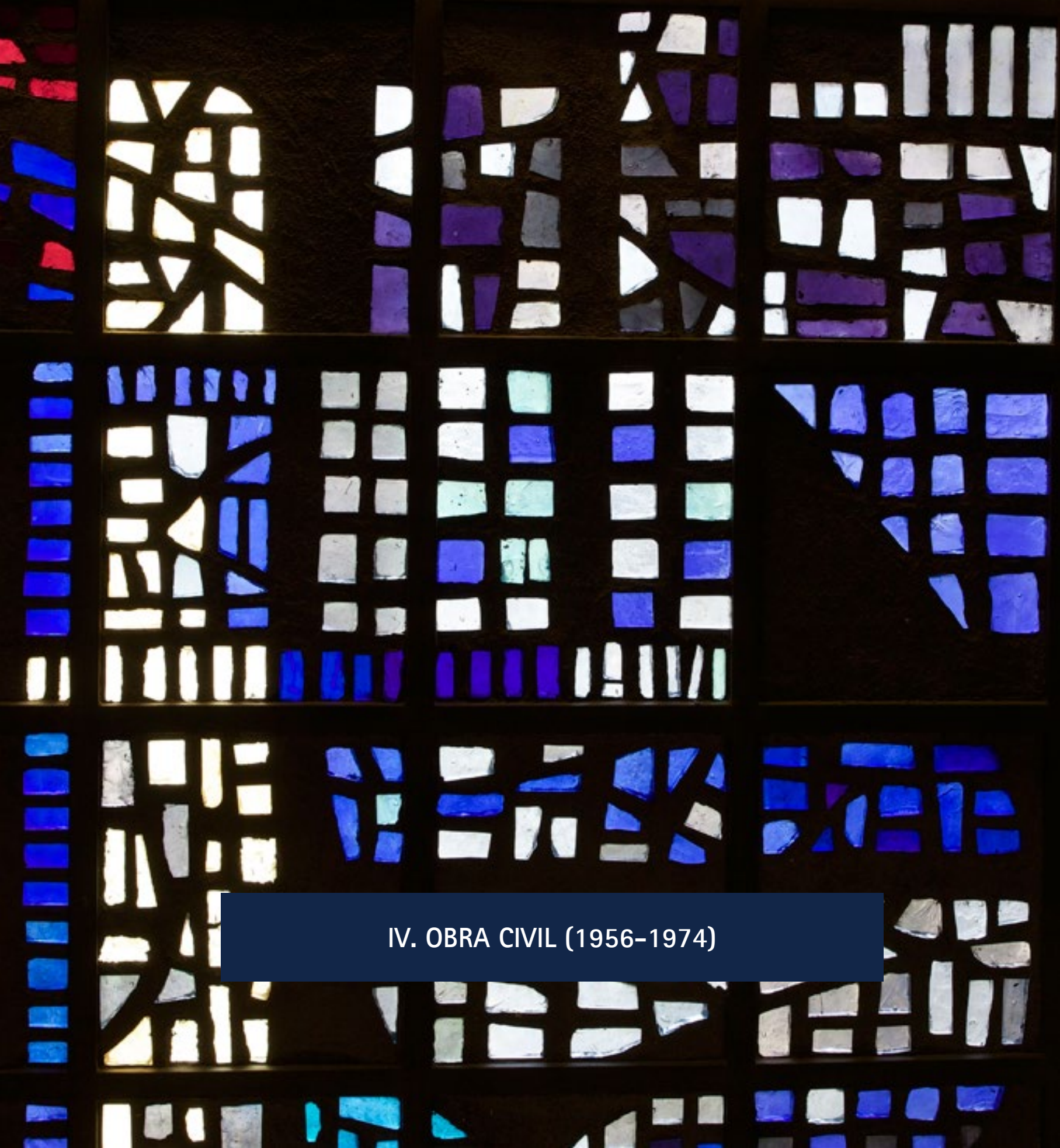


Iglesia de Jesús de Nazaret, Madrid, h. 1973  
Vidrieras en redientes. Arquitecto Luis Cubillo de  
Arteaga [Fotos: Roberto Ruiz, Archivo AB, MUA]



Delegación de Hacienda, AEAT, Cáceres,  
h. 1964. Detalle de la vidriera del interior  
[Foto: Mariló Berenguer. Archivo AB, MUA]





IV. OBRA CIVIL (1956-1974)



Jarrón de guerreros, s/f (h. 1957)  
Cerámica esmaltada y cuero. 25 x 22 cm  
[Foto: JP. Colección Arcadio Blasco]

*Arriba:*  
Bocetos de guerreros, s/f (h. 1957)  
Anverso y reverso de lámina de bloc de dibujo.  
Grafito, tinta y rotulador, 22 x 35 cm.  
[Archivo Arcadio Blasco, MUA]



"Los Guerreros", 1957  
Calle San Bernardo, 117, Madrid  
Mural cerámico, 250 x 280 cm aprox.  
En colaboración con José Luis Sánchez  
[Foto: Roberto Ruiz. Archivo AB, MUA]

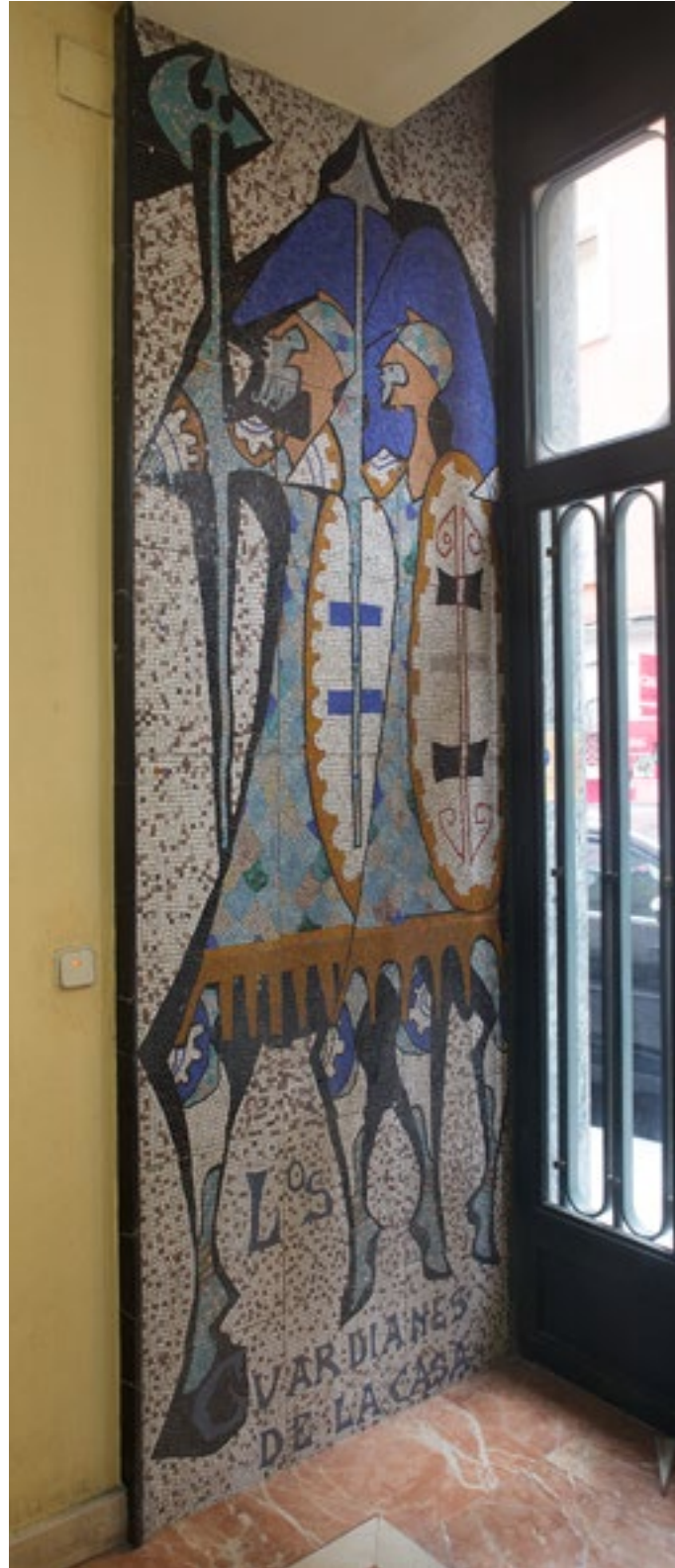


"Los Guerreros", 1957  
Calle San Bernardo, 117, Madrid  
Mural cerámico, 250 x 280 cm aprox.  
En colaboración con José Luis Sánchez  
[Foto: Roberto Ruiz. Archivo AB, MUA]



"Los Guardianes de la casa", 1956-57  
Calle de San Bernardo, 117, Madrid  
Mosaico, 350 x 150 cm aprox.  
Estado inicial con el panel exterior hoy desaparecido  
[Archivo Arcadio Blasco, MUA]

Mural "Los Guardianes de la casa",  
1956-57. Calle de San Bernardo,  
117, Madrid. Mosaico, 350 x 150 cm  
aprox. Estado actual [Foto: Roberto  
Ruiz. Archivo AB, MUA]





Placas de revestimiento. Pruebas para el edificio de viviendas en calle General Moscardó, 20, Madrid, h. 1965-66. Terracota, 30 x 24 cm aprox. c/u. [Colección Luis Cubillo de Arteaga]

Maqueta con varias placas de terracota. Muestras relacionadas con el revestimiento cerámico del edificio de la calle General Moscardó, 20, Madrid [Fotos: JP. Colección Luis Cubillo de Arteaga]





Revestimientos cerámicos, h. 1965-66  
Edificio en calle General Moscardó, 20, Madrid.  
Arquitecto Luis Cubillo de Arteaga  
Terracota, 180 x 1800 cm aprox.  
cada uno de los seis paramentos  
[Foto: Roberto Ruiz, Archivo AB, MUA]



"Cuadro cerámico", 1964  
Losetas y esmaltes vidriados, 84 x 103 cm  
[Colección Arcadio Blasco]

Mural cerámico, 1962  
Edificio de viviendas en la calle  
María Auxiliadora, 5, Madrid  
Esmaltes y óxidos, 300 x 250 cm aprox.  
[Foto: Roberto Ruiz. Archivo AB, MUA]



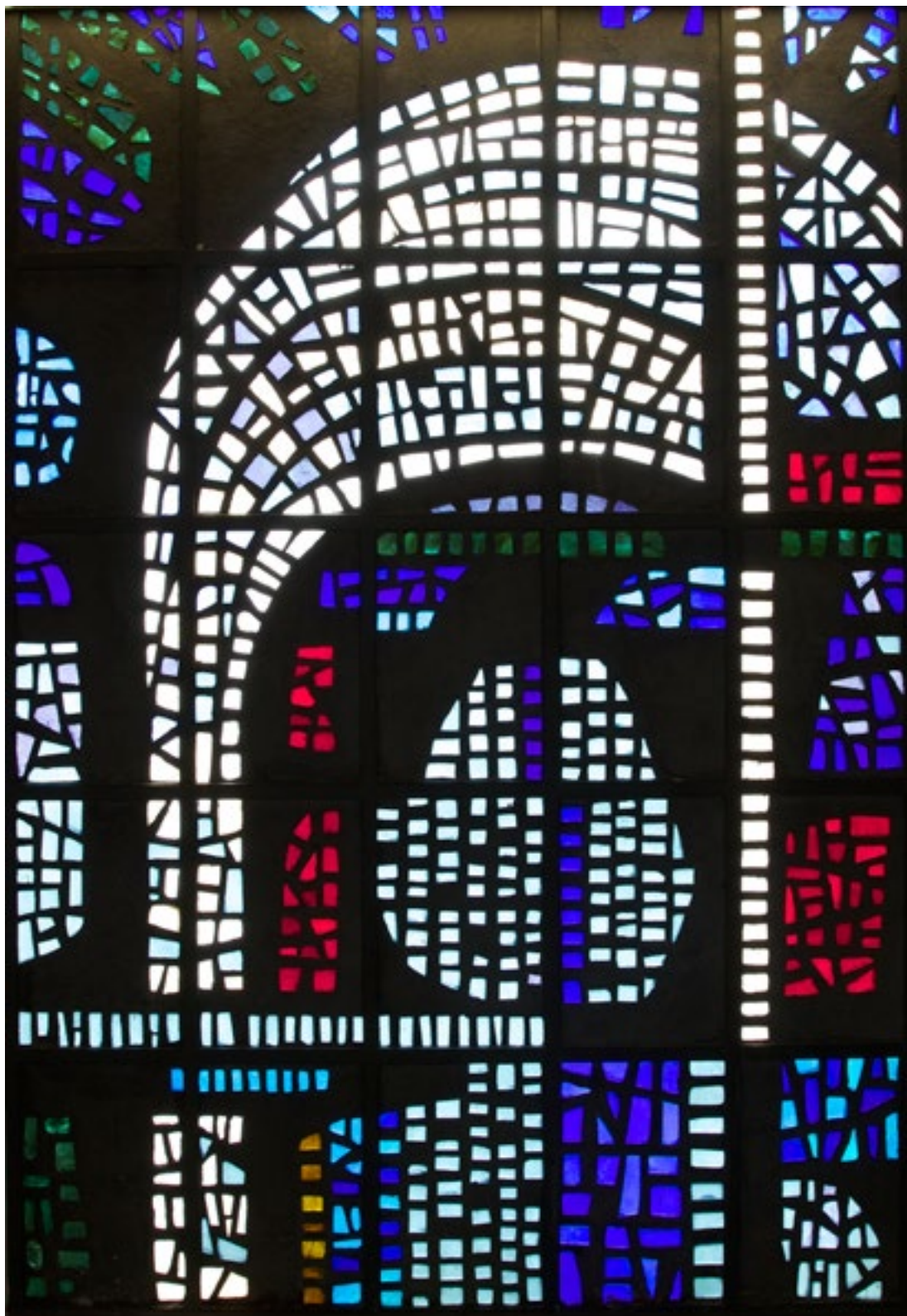




"Cuadro cerámico", 1958  
Cerámica con esmaltes vidriados, 60 x 60 cm  
[Colección particular]

Delegación de Hacienda en Cáceres,  
AEAT, 1964. Mural cerámico en la  
fachada del edificio [Foto: Mariló  
Berenguer, Archivo AB, MUA]





Delegación de Hacienda,  
AEAT, Cáceres, 1964. Vidrie-  
ras en el interior del edificio.  
[Foto: MB, Archivo AB, MUA]





Boceto de vidriera para el Edificio Philips Ibérica, Madrid, h. 1968. Dibujo con tinta y rotuladores sobre cartulina, 50 x 35 cm [Colección Arcadio Blasco]



Relieve cerámico. Maqueta para mural en el comedor del Edificio Philips Ibérica, Madrid, h. 1968. Cerámica con esmaltes, 21 x 63 cm [Colección Arcadio Blasco]



Mural cerámico, h. 1968  
Edificio Philips Ibérica, S.A., Madrid  
Cerámica esmaltada. 400 x 700 cm  
[Archivo Arcadio Blasco, MUA]



"Objeto-idea", h. 1970  
Maqueta para el mural de la Facultad de Ciencias,  
Universidad Autónoma de Madrid  
Terracota montada sobre madera, 30 x 63 cm.  
[Foto: JP. Colección Arcadio Blasco]





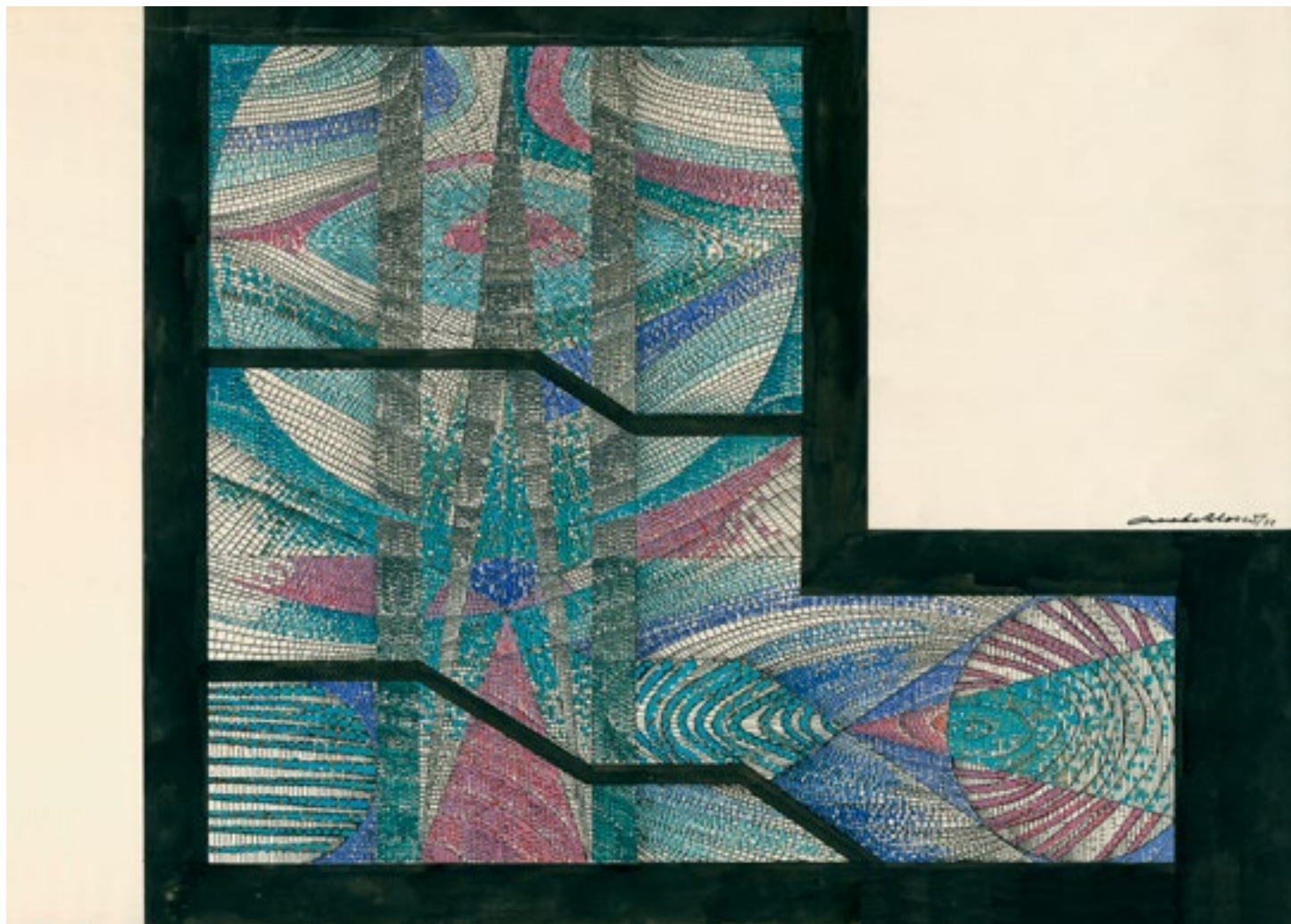
Facultad de Ciencias de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), 1971  
Mural cerámico en terracota. Lateral derecho. Medida total: 2,80 x 12 m  
[Foto: José Manuel Quesada. Archivo Facultad Ciencias UAM]



"Desarrollo", 1965  
Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm  
[Depósito Arcadio Blasco, MUA]



"Objeto-idea" (1968-69)  
Terracota, 35 x 48 cm.  
[Colección Arcadio Blasco]



Boceto para la vidriera emplomada  
del Edificio Campsa, Madrid, 1973  
Tinta china, rotuladores y gouache sobre papel,  
36,5 x 51 cm [Colección Arcadio Blasco]



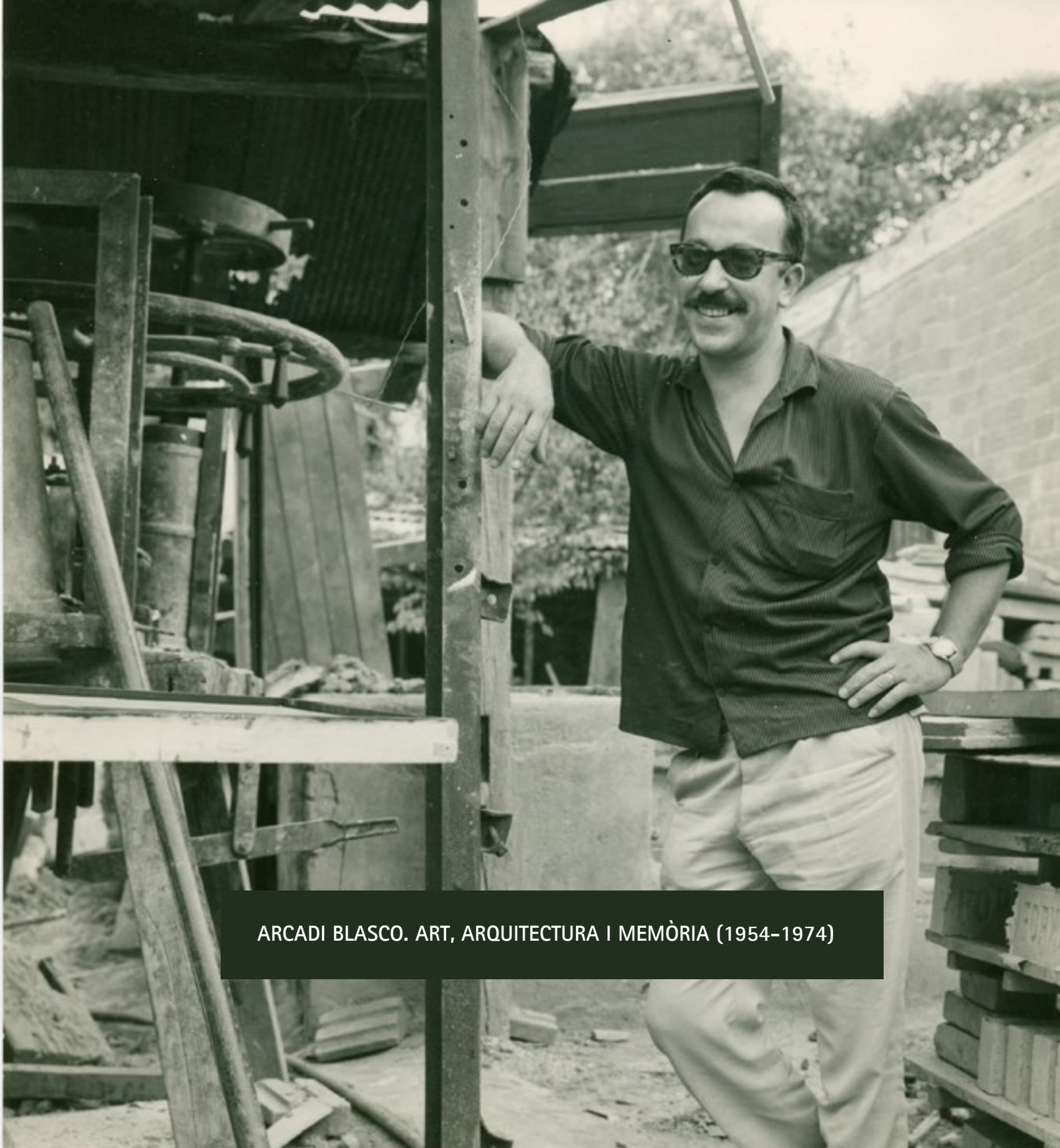
Edificio Campsa, Madrid, 1973  
Vidrieras emplomadas.  
[Archivo Arcadio Blasco, MUA]



Dibujo-vidriera, 1973  
Tinta china y gouache sobre papel Caballo 109  
36,5 x 25,5 cm. [Colección Arcadio Blasco]



Dibujo-vidriera, 1973  
Tinta china y gouache sobre papel Caballo 109  
36,5 x 25,5 cm. [Colección Arcadio Blasco]



ARCADI BLASCO. ART, ARQUITECTURA I MEMÒRIA (1954-1974)



## Arcadi Blasco i la integració de les arts

José Piqueras Moreno  
Universitat d'Alacant

Coneixem relativament bé l'obra pública d'Arcadi Blasco Pastor (1928-2013) realitzada en aquestes terres alacantines des de mitjan dels vuitanta, quan l'artista va donar un gir a la seua vida i va prendre la decisió de mudar-se des de Madrid a la seua casa estudi de Bonalba, el 1986. En aquells moments de crisi personal el nostre autor tenia quasi seixanta anys i una reconeguda trajectòria artística —també social i política— desenvolupada especialment en el camp de l'escultura i la ceràmica. Tot un conjunt ben definit d'obra amb diverses línies evolutives i sèries temàtiques mostrat en nombroses exposicions, algunes amb projecció internacional, donava suport al prestigi d'un artista en plena maduresa que ocupava un lloc destacat en l'art espanyol contemporani.

L'obra monumental alacantina<sup>1</sup> ja pertany al nostre paisatge, hi està integrada. És com si aquestes peces sempre hagueren estat col·locades ací, tot i que a voltes la fricció amb l'entorn no deixa de sorprendre'ns. Les descobrim o ens saluden mentre caminem per la platja del Campello, circulem prop de la Santa Faç, ens asseiem a la plaça de la Vinya a Alacant, passegem per l'avinguda del Ferrocarril d'Elx o prop del mar a Altea... Ens hem anat familiaritzant amb aquestes fites arcadianes, amb la seua particular epidermis ceràmica i la seua intenció més o menys commemorativa. Són unes obres realitzades en el context de la democràcia espanyola recuperada que parlen de la nova relació de les institucions públiques amb l'art i la cultura, almenys fins a la crisi econòmica recent, ja en el nou segle.

Però quasi no coneixíem l'obra pública d'Arcadi Blasco anterior als anys setanta, la que l'artista va integrar a diferents espais arquitectònics, especialment en l'entorn religiós, però també en el civil. La part més rellevant se centra en la seua contribució per a nombroses esglésies de l'INC i en la seua intensa col·laboració amb l'arquitecte Luis Cubillo, àmpliament analitzades en aquesta publicació. Però també tenim un conjunt interessant i heterogeni d'altres esglésies de què ens ocuparem a continuació. Parlant amb Arcadi mentre preparàvem la seua exposició antològica al MUA (2008), vam ser plenament conscients que avançar en l'estudi d'aquestes obres aplicades era un objectiu ineludible a mitjà termini, malgrat la complexitat de l'obstinació.<sup>2</sup>

Fa poc comentàvem que alguna cosa estava canviant últimament gràcies a l'interès per la història de l'art i l'arquitectura espanyola d'aquell període. I que, probablement, s'obria una de les línies de recerca que més sorpreses podia oferir-nos. En vista del material reunit per a aquesta exposició, en gran part desconegut i inèdit, sembla que no anàvem errats. La magnitud i la rellevància d'aquestes obres d'Arcadi "abans d'Arcadi" ens permeten de conèixer millor la seua aportació dins d'un fenomen més ampli que llavors va ser conegut com el de la "integració de les arts", és a dir, de la fusió de les diferents disciplines artístiques amb l'arquitectura dins de l'àmbit sacre.

Arcadi era conscient —i així ho manifestava en ocasions— que no tot allò que s'havia fet en aquell període era necessàriament menyspreable. Fins i tot des de la seua posició de ciutadà progressista i d'esquerres, quan reflexionava anys més tard sobre aquestes obres forjades durant la dictadura i, en concret, sobre les esglésies de l'Institut Nacional de Colonització, comentava que "amb el capell de franquista no s'havia valorat aquest art, que tenia coses almenys salvables. Fins i tot algunes estaven molt bé, com les de Mompó, Farreras, Vento, José Luis Sánchez... o conjunts com el de Vegaviana, de Fernández del Amo".<sup>3</sup>

Igualment, des d'una perspectiva laica posterior han pogut qüestionar-se els valors artístics d'unes obres destinades als recintes religiosos, amb iconografies dictades i tot tipus de condicionants i imposicions. En una entrevista recent, José Luis Sánchez deia: "Vam estar treballant bastants anys, aproximadament cinc o així, per a les esglésies, per a la renovació del culte, d'una forma que ara podríem dir hipòcrita, ja que Arcadi i jo, com tots els artistes i intel·lectuals, estàvem molt llunyans d'una plasmació del ritu en general [...] Crist era Crist i la Mare de Déu era la Mare de Déu, però en les vidrieres estava tolerada una major llibertat [...] Arcadi era un seminarista rebotat. Quasi tots els xics de la meua generació havien passat pel seminari: artistes, galeristes... Hi havia un vernís ultrareligiós".<sup>4</sup>

La revisió històrica de les relacions entre art, religió i política durant els anys seixanta a Espanya, és a dir, quan sectors socials



amplis es van anar conscienciant ideològicament i l'oposició al règim va ser creixent, es produeix més endavant, ja en els anys de la Transició. Una nova mirada va començar a obrir-se pas i es va projectar especialment des del cinema espanyol de l'època, com un testimoni lúcid i insubornable. La pel·lícula *Viva la clase media* (1980),<sup>5</sup> del productor i director José María González Sinde, pot ser-ne un bon exemple. Va triar com un dels escenaris l'interior de l'església de Nostra Senyora del Trànsit de Canillas, tan moderna que semblava més aviat un hangar, atret per les vidrieres religioses d'Arcadi en aquest temple, des del qual semblen contemplar-se els profunds canvis ideològics i socials del moment. I així apareixen aquestes vidrieres, amb el seu poderós magnetisme, com a fons també del cartell corresponent.

Curiosament, en la pel·lícula *Del amor y otras soledades* (1969), del director i també amic Basilio Martín Patino, l'objecte que apareix en una de les escenes és un pitxer de ceràmica amb tocs blavencs dels que eixien del taller d'Arcadi a Majadahonda i que van ser tan preats; no les seues creacions últimes més personals, com els "objectes-idea", sinó un producte artesanal, molt decoratiu i reeixit, però al cap i a la fi un atuell ceràmic. Aquella tensió entre la invisibilitat de l'artesà i el protagonisme de l'artista es veu accentuada en la pel·lícula quan arriba el moment en què uns artistes joves i prometedors, reals i recognoscibles, apareixen com a estels fulgurants en la inauguració d'una mostra de vidrieres a una coneguda galeria d'art: Chirino, Lucio Muñoz, Victoria, Millares, Rivera, Mompó, Sempere... però no Arcadi.<sup>6</sup>

Blasco va poder pensar, en ocasions, que aquesta confusió amb el seu treball aplicat i artesanal li havia perjudicat en la seua carrera artística, però Arcadi no era un artesà o un ceramista sense més ni més, sinó que, com altres artistes joves, estava obstinat a obrir vies expressives noves a través d'uns materials rescatats per a l'art amb unes propostes arriscades que finalment van cimentar el seu dilatat recorregut. Des de mitjan dels cinquanta fins a principis dels setanta, Arcadi va atendre nombrosos encàrrecs (mosaics, vitralls, murals...) potser allunyats de l'estricta reflexió pictòrica personal, que li van permetre, no obstant això, una certa tranquil·litat econòmica. Arcadi, en relació amb això, comentava: "El que feia pel meu compte no es venia gens. Vivíem dels encàrrecs. En Colonització hi havia problemes amb capellans i bisbes. Eren molt estrictes. Calia fer un angelet tocant la flauta..."<sup>7</sup>

Les reticències d'Arcadi a tornar els seus passos amb una nova mirada cap a les obres d'aquest període, pels diferents motius comentats, van anar dissipant-se a poc a poc. De fet, a la fi dels vuitanta va realitzar algunes visites en companyia de Carmen Naranjo a diferents pobles d'Extremadura i Andalusia amb la intenció de retrobar-se amb les seues creacions. Van fer-ne fotos i diapositives, però, en molts casos, sense anotar ni tan sols la ubicació,

ni unes dades mínimes, si bé han sigut parcialment útils per a la recerca d'aquest període.<sup>8</sup>

I ens centrarem en el contingut d'aquest text partint d'una frase que denota la tensió inicial entre un art religiós renovat i la resistència a aquest per part d'estructures eclesiàstiques més tradicionals: "Arcadio, estas páginas servirán más para defenderte que para convencerte, porque esto no lo necesitas y aquello tal vez". Aquesta és la dedicatòria manuscrita el 1958 pel seu autor, fra José Manuel de Aguilar, en l'exemplar de *Liturgia pastoral. Arte Sacro*<sup>9</sup> conservat entre els documents i llibres de Blasco. El text d'Aguilar estava guiat per "una preocupación por la renovación artística, por la actualización de las formas plásticas que la Iglesia necesitaba utilizar como instrumentos de expresión" del seu missatge teològic vinculat al desenvolupament del moviment litúrgic. S'entenia bé que un art nou que trencava costums antics només podria ser comprès i valorat al cap del temps. Però l'art sacre contemporani a Espanya, i abans a altres països com França, va suposar la introducció de l'art d'avantguarda per part d'uns joves (Pascual de Lara, Mompó, Vento, José Luis Sánchez, Rivera, Millares, Julio Antonio Ortiz, Labra, Hernández Carpe, Arcadi, Baeza, Carrillo...) que van sorprendre per aportar un cop d'aire fresc en la nova arquitectura en què s'integrava, tot i que no sempre van gaudir de la comprensió de rectors i fidels.

L'obra aplicada d'Arcadi, com la d'altres artistes plàstics, s'inscriu en les noves tendències modernitzadores de l'art sacre propugnat per l'església a Europa i també a Espanya, sobretot en aquells moments de reconstrucció i de tímid aperturisme polític. Aquests nous corrents i aires procedents del Vaticà des de la immediata postguerra europea, revestits de "continuitat en l'art sacre" —en el sentit d'enllaçar amb la religiositat de les imatges senzilles del romànic i la claredat del *quattrocento*—, propugnaven evitar amb un "equilibri prudent el realisme excessiu d'una banda i el simbolisme exagerat de l'altra" i "deixar el camp lliure també a l'art modern", segons el text de l'*Encíclica Mediator Dei* de 1947.

Luis Martínez-Feduchi i Luis Moya Blanco havien projectat durant els anys quaranta un gran edifici de nova planta destinat a Museu d'Amèrica a la Ciudad Universitaria de Madrid, les obres del qual es van interrompre constantment.<sup>10</sup> Un fill de Feduchi, Javier, hi havia instal·lat un forn de ceràmica i facilità que els seus amics José Luis Sánchez i Arcadi Blasco s'instal·laren en aquella nau enorme, sense encant i no habilitada, però gratuïta i perfecta per a realitzar peces de gran grandària.<sup>11</sup> Des d'allí van assumir diferents encàrrecs per al mateix Martínez-Feduchi i per a altres arquitectes des del 1956 al 1962. Degué ser un lloc molt atractiu on van acudir altres artistes per a realitzar les seues obres, com recordaven Arcadi, José Luis i alguns amics. El 1958, amb trenta anys, Arcadi ja havia "integrat el seu art" en diverses esglésies. Diverses fotos documenten la producció d'aquelles obres en aquesta espaiosa nau.

Com a artista col·laborador de l'Institut Nacional de Colonització, segons s'indica en el catàleg de l'exposició col·lectiva *Continuidad en el Arte Sacro*<sup>12</sup> (1958), ja havia realitzat murals ceràmics per a les façanes de les esglésies de Pueblonuevo del Bullaque (Ciudad Real) i José Antonio (Coto de Bornos, Cadis).

En aquell mateix catàleg s'indica que, en col·laboració amb l'escriptor José Luis Sánchez, Arcadi havia realitzat vidrieres per a la catedral de Tànger.<sup>13</sup> En aquesta església catòlica projectada per l'arquitecte Luis Martínez-Feduchi<sup>14</sup> va haver-hi més artistes col·laboradors. En el cas dels vitralls, datables entre 1956 i 1958, hi ha alguns dubtes en relació amb què correspon a qui i aquest ball d'adjudicacions es reflecteix en diferents publicacions.<sup>15</sup> Sembla clar, però, que en les vidrieres figuratives de l'absis, malgrat haver sigut atribuïdes a Blasco, va treballar Francisco Ferreras, ja que l'autoria d'un dels àngels músics queda documentada en el catàleg citat, probablement en col·laboració amb José María Labra, el *mestre* Labra de qui es parla en algun fullet imprès.

Les dotze vidrieres dels laterals de la nau central són totalment geomètriques. En l'enreixat regular de formigó de cadascuna d'elles s'incrusten més de cent cinquanta vidres rectangulars que inunden de llum multicolor la gran nau. En alguns d'aquests petits mòduls hi ha una composició molt Mondrian, a manera d'homenatge del jove Arcadi a un dels seus referents artístics. Crida l'atenció la contundència dels seus plantejaments abstractes aplicats a l'arquitectura religiosa en dates tan primerenques.

L'autoria s'estén a les rosasses de la catedral. La major, situada a la façana, es resol a manera d'un gran estel de trenta-dues puntes, gràcies a la superposició de dues de setze. En el nucli central descobrim l'expressió "Mater Dei", amb una tipografia que es confon entre les peces geomètriques i que tornarem a observar en algunes obres posteriors. L'altra rosassa, la d'un dels laterals, és de menors dimensions i s'hi endevina l'expressió "Gratia Plena" entre una figura de la Mare de Déu molt sintetitzada, ambdues relacionades amb la immaculada concepció de Maria, precisament el tema de la vidriera central de l'absis.

Tant José Luis Sánchez com Arcadi van ser conscients de la seua voluntat d'innovar o reinventar les vidrieres de formigó, amb peces de vidre acolorit incrustades en l'encofrat, tot això després de conèixer les vidrieres de Le Corbusier a Ronchamp. D'altra banda, no sempre van poder atendre personalment el muntatge de les vidrieres que elaboraven al taller, sobretot en alguns encàrrecs de menor importància, i a voltes el resultat va ser una col·locació errònia malgrat les indicacions i la numeració de les peces. Això no va ocórrer amb les de Tànger, on Arcadi va acudir per a intervenir en el muntatge, segons ens recordava Carmen Perujo en una conversa recent a Majadahonda.

Una mica més tard, el 1959, Luis Martínez-Feduchi va demanar a Arcadi Blasco i a José Luis Sánchez que s'encarregaren de les vidrieres per a l'altar major de la capella de la Residencia de las Damas Catequistas de Madrid,<sup>16</sup> al carrer Francisco de Rojas núm. 4. Aquesta obra ja no hi és, perquè la capella va ser demolida fa uns anys, però en conservem alguna fotografia que ens permet d'albirar com eren aquestes vidrieres emplomades. En la de l'esquerra, sobre la figura alçada de Crist davant un llibre obert, apareix la llegenda "Lux mundi". En la de la dreta, amb la Mare de Déu asseguda, l'expressió "Sedes sapientae" ('tron de la saviesa'), atribuïts que amb freqüència es plasmen en diferents obres de l'art cristià. Són representacions molt esquemàtiques, una miqueta convencionals en la geometrització i sense cap tret estilístic especial ni diferenciador d'allò que el versàtil artista assajava en aquells moments.

No tenim la certesa documental que un relleu ceràmic molt allargat en horitzontal amb Jesús i les figures dels dotze apòstols —una altra de les obres de què només tenim fotografies— fóra instal·lat com a front d'altar a la catedral de Tànger o d'una altra església de finals dels cinquanta, però és molt probable que aquesta fóra la seua finalitat. Aquelles fotos, fetes al taller de la Ciudad Universitaria, són molt interessants, ja que mostren aspectes del procés de treball i de presentació de l'obra —o la maqueta— davant la persona que realitzava l'encàrrec. Com es dedueix d'una d'aquestes imatges, un crucifix senzill i esquemàtic de José Luis Sánchez que penja sobre l'altar, amb el relleu d'Arcadi, eren els elements essencials de la proposta.

Si observem amb atenció el disseny de les lletres de les vidrieres de la Residencia de las Damas Catequistas, trobarem la semblança amb les que apareixen al costat dels relleus de sant Joan i sant Pau als púlpits de l'església parroquial de Nostra Senyora de la Pau, al carrer Valderribas, 37, del districte Pacífico-Retiro de Madrid. Projectada per l'arquitecte Rodolfo García-Pablos (1913-2001), la parròquia de la Pau alberga diverses obres d'Arcadi datables entorn del 1958.<sup>17</sup>

D'una banda, tenim els relleus incisos dels púlpits. El del costat de l'Evangeli té com a motiu la figura de sant Joan Evangelista, amb la silueta de l'àguila. El del costat de l'epístola, sant Pau Apòstol, amb el cavall i l'espasa. En tots dos casos apareix el seu nom amb la tipografia citada. I unes figures resoltes amb un dibuix lineal i fluid, com si s'haguera tallat amb una escarpra o un gran burí sobre la superfície preparada per a obrir un solc i deixar veure solament el contorn.

L'artista també es va encarregar del fons de ceràmica vidriada per al cambril de la Mare de Déu, que consisteix en un mural senzill de rajoles esmaltades, el motiu decoratiu de les quals és el d'unes colomes blanques que voletegen, siluetejades en negre sobre fons blau<sup>18</sup> i alguns estels grocs intercalats dispersos per la composició, potser en al·lusió a Maria com a "Stella maris".

Arcadi també és l'autor dels mosaics del combregador, un parament corb de poca altura que separa la zona de l'altar davant el qual s'agenollaven els fidels per a rebre la comunió. Arcadi va decorar la part frontal amb dotze motius litúrgics molt simplificats, un en cada cassetó. Entre aquests símbols de l'eucaristia, en la part de l'esquerra apareixen els següents: un cresol, un calze amb l'alfa i l'omega, peixos, raïm, un crismó i l'Anyell de Déu. En la part dreta, una cèrvola, el cristograma JHS, espigues de blat, una coloma, una àncora i una nau, resolts amb senzillesa i una lleugera esquematització, igual que a algunes esglésies coetànies. També va realitzar el revestiment decoratiu de certes franges i zones de l'interior de l'església de la Pau amb mosaics de tesselles multicolors.

A la parròquia de Santa Rita,<sup>19</sup> de l'orde d'agustins recol·lectes, situada al carrer Gaztambide, número 75, de Madrid, projectada pels arquitectes Antonio Vallejo Álvarez i Fernando Ramírez de Dampierre, contemplem dos murals ceràmics significatius d'Arcadi Blasco a les capelles laterals respectives d'aquest interessant temple de planta circular: d'una banda, el de la Mare de Déu del Pilar i, de l'altra, el de sant Pius X.<sup>20</sup>

L'altar de la Mare de Déu del Pilar —representada per una petita figura sobre un pilar, una còpia literal de la de Saragossa, que commemora l'aparició a Santiago segons la tradició cristiana— té com a fons un gran mural d'Arcadi. Just darrere de la figura apareixen unes colomes voletejant (similar a les del cambril de la Mare de Déu de l'església de la Pau) com a prolongació del vol de l'ocell que porta a la mà el Nen Jesús, en braços de la Mare de Déu. Una gran inscripció en llatí relativa a la iconografia pilarista ocupa diversos espais.<sup>21</sup> La resta del mural està dedicat a Jaume el Major, amb sis escenes (quatre dalt i dues en els extrems inferiors) relatives a la vida del sant. En aquest cicle jacobeu tenim dalt, d'esquerra a dreta, diverses escenes: Jaume pescant amb xarxa des de la seua barca; predicant a Espanya; a la batalla de Clavijo amb el seu cavall blanc; de genolls a punt de ser degollat. Baix, a l'esquerra, l'aparició de la Mare de Déu. En la sisena escena veiem un missioner d'agustins recol·lectes mentre està predicant. A diferència de l'altra capella, ací hi ha un concepte més basat en el dibuix, potser per la necessitat narrativa. Són com vinyetes d'una història il·lustrada però que han sigut dibuixades al foc, en les quals l'autor sembla llevar més que posar òxids i pigments; una mica com en els seus dibuixos de ceres raspades de mitjan dels cinquanta, en els quals reapareix la base blanca del paper (ací de la rajola), o, fins i tot, com en els murals ceràmics una mica anteriors de les esglésies de Pueblonuevo del Bullaque i de Coto de Bornos, en els quals també adquireix protagonisme el grafisme blanc respecte del color. Aquesta tècnica de l'esgrafiament ens recorda el seu treball previ dels pitxers i plats ceràmics amb guerrers i altres figures que, al seu torn, ens remetien a la seua experiència als tallers de Pedro Mercedes, a Conca, i de Montalbán, a Triana. En aquesta capella

també va fer els recobriments ceràmics de la taula de l'altar amb més colomes i motius decoratius senzills, com ara creus, castells i uns vaixells de doble vela que ens condueixen a algunes obres d'aquella època de Carmen Perujo.

A la capella dedicada a sant Pius X, hi ha una composició simètrica, l'eix central de la qual està constituït per l'escut papal i un retrat del pontífex fet per Juan Barba, condicionants ineludibles de l'encàrrec. A l'un costat i a l'altre es distribueixen sis figures alades a manera d'àngels portadors de diversos símbols. A l'esquerra, els àngels porten a les mans la maqueta d'una petita església, un llibre amb la inscripció "Instaurare omnia in Cristo" i un calze. Els tres de la dreta porten una espasa, una creu i una branca d'olivera, tot com a símbol de determinades virtuts associades a Pius X. La composició de la part inferior esquerra mostra el papa com a sacerdot donant la comunió a uns xiquets; a la dreta, concedint als pares agustins recol·lectes el breu papal de proclamació com a orde religiós. És un mural, amb figures planes i esquematitzades, en què ressalten el colorit i la lluentor dels vidres, diferent en cada rajola. Les línies negres dels contorns contribueixen a la sensació que Arcadi cerca l'aparença d'una vidriera. La tipologia i l'estil dels àngels que apareixen en les rajoles pintades al foc de la capella de sant Pius X, signades i datades l'any 1959,<sup>22</sup> són similars als utilitzats per Blasco en aquelles mateixes dates a alguna església de Madrid —inclosa una que està encara per identificar— i de les de l'INC. Potser la major diferència està en la desproporció dels mitjans dedicats ací, en comparació amb la modèstia i austeritat de les de Colonització. En aquesta església el programa iconogràfic va estar delimitat al màxim i Arcadi no va tenir més remei que resoldre-ho quasi literalment, encara que amb gran llibertat en l'execució plàstica.

Pel que fa a la capella de la citada església per identificar, possiblement de Madrid, en l'arxiu de Blasco es conserven diverses fotografies en les quals apareix com a fons de l'altar un mural de rajoles vidrades amb dos àngels flotant entre una imatge de la Mare de Déu<sup>23</sup> i la figura d'un sant davant un faristol. L'àngel de la dreta desplega una filactèria amb el text "Ora et labora" i l'altre toca un llaüt. En l'extrem esquerre hi ha una vidriera geomètrica similar a les de la catedral de Tànger i la dels laboratoris Leo de Madrid. Com a front d'altar, s'observa un mural ceràmic amb una de les seues conegudes ciutats de reminiscències romanes, com la d'El Chaparral (Granada).

A la fi dels anys cinquanta, el jove Arcadi Blasco va ser requerit per a realitzar unes vidrieres a l'església parroquial del Salvador de Mutxamel, el seu poble natal.<sup>24</sup> Els orígens de l'edifici es remunten a principis del s. XVI, quan va quedar adossat a la torre defensiva primitiva, actual campanar, a la part inferior del qual va estar situada originàriament la capella renaixentista de la Mare de Déu de Loreto, patrona del municipi. Aquest temple fortalesa

inicial va ser reconstruït en el segle XVIII, per això té un aspecte neoclàssic i queda configurada la planta en creu llatina coronada per una volta amb llunetes i una sola nau central amb tres capelles a cada costat, situades entre els contraforts. Sobre aquestes, i donant llum a la nau central, estan les obertures de mig punt decorades amb les vidrieres d'Arcadi. O, més aviat, amb les restes d'aquells vitralls, ja que hi ha grans fragments que s'han perdut i, en el seu lloc, han quedat uns simples vidres translúcids. A falta de documentació relacionada amb l'encàrrec per part del rector de l'època,<sup>25</sup> cal cenyir-se a l'anàlisi de les restes existents.

Arcadi va optar per vitrines emplomades, amb superfícies acolorides i delimitades per línies primes, algunes de les quals va reforçar amb pintura a l'oli, tot i que també aquest ha patit pèrdues amb el temps. No hi ha un programa iconogràfic definit, però els escassos motius desenvolupats apunten a una advocació simbòlica a la Mare de Déu. Hi ha quatre vidrieres amb àngels i altres dues amb motiu de senzilles espigues. En una de les primeres va disposar la figura d'un àngel alat que ocupa tot l'espai —encara que solament es conserve una tercera part de la superfície— i porta una filactèria en la qual s'endevina l'expressió "Gratia plena". En un segon àngel, la banda s'inicia amb la salutació "Ave Maria". En les altres dues vidrieres amb àngel, tot i que es conserva gran part de la figura, resulta difícil entendre el text de la inscripció que subjecten les mans. Són vidrieres que ens recorden, pel seu estil i tècnica, unes altres que Arcadi va realitzar per aquelles dates per a algunes esglésies dels pobles de l'Institut Nacional de Colonització,<sup>26</sup> fins i tot, les vidrieres de la capella de la Residencia de las Damas Catequistas de Madrid (1959), ja desapareguda. La forma dels àngels i la manera de reforçar els traços ens remeten als que apareixen en els mosaics de l'església de la Immaculada Concepció d'Elda (1959) i als de l'església del Sagrat Cor (pares caputxins) de Madrid, de les mateixes dates, així com als desenvolupats en els murals ceràmics de Los Guadalperales (Badajoz) i de Santa Quiteira (Ciudad Real), també acabats abans de 1960.

Altres vidrieres, un poc millor conservades, tenen com a motiu unes espigues de blat, les línies radiants del qual, a partir de la tija i els grans, tracten d'unir-se al marc semicircular. Arcadi va desenvolupar aquest motiu a altres esglésies, però el resultat, com que es tractava de vitralls de formigó, és més esquemàtic i contundent, amb gran contrast entre l'opac i la llum acolorida.<sup>27</sup> Afortunadament, entre els dibuixos d'Arcadi han aparegut uns petits esbossos circulars per a vidrieres amb aquest mateix motiu i, en conseqüència, el lligam és més clar.

El 1954 es va beneir l'església de la Immaculada Concepció d'Elda, projectada per l'arquitecte Antonio Serrano Peral. El 1959 van ser col·locats a la capçalera els mosaics encarregats a Arcadi Blasco pel seu amic i nou rector Joaquín Martínez Valls.<sup>28</sup> És un conjunt de vuit panells solts que s'organitzen com un retaule pla en dues

altures, que adapten el perímetre a la forma en arc del mur i que presideixen l'altar major. Dins d'aquest cicle marià, les dues peces centrals de la part superior presenten escenes de la Sagrada Família: en l'esquerra, la Mare de Déu i sant Josep amb el Nen Jesús al bressol; en la dreta, la Mare de Déu amb sant Josep com a fuster i el Nen jugant per terra amb un carretó. En els extrems, àngels amb colomes sense més atributs. En la part inferior, l'escena de l'anunciació a l'esquerra i la de santa Anna amb la Mare de Déu en el flanc dret emmarquen els panells d'uns àngels músics que, al seu torn, envolten la imatge escultòrica central de la Mare de Déu.<sup>29</sup>

Arcadi, com altres joves artistes del moment, modernitzen el seu llenguatge amb una figuració esquemàtica i angulosa, d'un neocubisme assimilat ben acceptat en l'època. Tant el pla del fons com les superfícies de les figures estan compartimentats mitjançant la intersecció de rectes per tal de delimitar noves zones geometritzades per a ser tractades amb diferents colors plans. El siluetatge de les figures, com en altres casos, queda emfatitzat mitjançant l'amplària gradual del traç. Hi ha alguns detalls figuratius que ens remeten a obres coetànies d'Arcadi i que mostren com l'autor incorporava certs motius iconogràfics ja assajats en altres llocs. Per exemple, l'escena de l'anunciació ens remet a la de la façana de Guadalperales —tot i que en aquesta església de Badajoz es tracta de ceràmica de rajoles pintades i esmaltades al foc—, ja que repeteix una composició idèntica, fins i tot el model de moble reclinador o faristol amb dosseret i arcuació gòtic, en què recolza la Mare de Déu. El mateix ocorre amb l'escena de sant Josep, la Mare de Déu i el Nen al bressol, que inclou un paisatge de fons, en el qual destaca un grup de casetes blanques i rectangulars, que també apareix en altres obres d'Arcadi<sup>30</sup> i que, al seu torn, ens remeten a les decoracions d'alguns dels pitxers ceràmics sorgits després del seu període de formació a Itàlia.

Un altre detall curiós és quan decideix d'incloure la representació d'unes vidrieres geomètriques i abstractes —com les que havia assajades a la catedral de Tànger— en el fons de l'escena del mosaic de santa Anna amb la Mare de Déu, la qual cosa li permet de fer-nos l'ullet per a suscitar una petita reflexió sobre les imatges de l'art *dins de l'art*.

Els mosaics van ser realitzats al taller de la Ciudad Universitaria de Madrid. En l'arxiu de Blasco hi ha alguna fotografia en la qual s'observa el procés d'elaboració d'aquests panells a base de tesselles de gresite de diferents colors per a l'església de la Immaculada d'Elda, amb la col·laboració d'algun ajudant. Finalment van ser muntats d'acord amb la composició del retaule i fixats amb cargols al mur de la capçalera del temple.

L'església del Sagrat Cor de Jesús, dels pares caputxins, situada al passeig de Santa Maria de la Cabeza, 115, de Madrid, es va acabar de construir el 1960 a partir dels plànols elaborats l'any 1957 per Enrique Huidobro Pardo (1896-1966). Arcadi va realitzar un gran

mosaic<sup>31</sup> per a ocupar la meitat superior de la corona circular que, sustentada sobre dos paraments verticals decorats amb relleus, envolta la imatge escultòrica de Jesús en el centre de l'altar. Per a això va utilitzar cinc panells. En el de la part central les figures semblen irradiar o dirigir-se cap a la talla policromada. Ordenant jeràrquicament la composició i ocupant l'eix de simetria, tenim la imatge de Déu Pare dins de la màndorla, en actitud de beneir i subjectant la taula dels deu manaments, envoltat dels símbols del tetramorf. Si el tractament del rostre ens recorda el d'un altre mosaic,<sup>32</sup> les quatre figures ens remetent a les que apareixen a la façana coetània de Santa Quiteria (Ciudad Real), encara que en aquesta no es tracte d'un mosaic, sinó d'un mural ceràmic. Emmarcant aquest grup central, dos àngels músics amb les seves guitarres, un a cada costat, reforcen el colorit del conjunt. El siluetejat de les figures, emfatitzant gradualment el grossor, és similar al dels diferents pirogravats que va fer Blasco aquests anys.

El fons de la composició, com en els mosaics de l'església d'Elda, queda parcel·lat per nombrosos rectangles amb diferents valors de gris, sobre els quals destaquen les ja habituals colomes que voletegen com retallades de paper i cauen a l'atzar entre les figures. També es llisquen entre una parella de frares caputxins a l'esquerra i una altra de monges a la dreta. Precisament en aquests personatges virtuoses destinats a accentuar el protagonisme dels qui fan l'encàrrec destaquen la qualitat tècnica i el tractament del clarobscur, que confereixen a aquestes figures una major contundència volumètrica i destaquen visualment sobre el conjunt.

I ara fem un salt en el temps en el nostre recorregut. La intervenció de Blasco a l'església de la Immaculada de Granada, dels pares caputxins, es va limitar a una gran vidriera molt estirada horitzontalment, muntada en tretze peces per a la façana de l'edifici que té forma de trapezi rectangle. Sense documentació que permeta de datar-la amb precisió —tot i que les obres van acabar el 1970—, la presència de l'espiral aixafada en el centre de la composició amb una creu incorporada, com al seminari de Castelló, i les formes curvilínies que s'expandeixen simètricament cap als laterals ens remetent novament a les seues obres més personals conegudes com a "objectes-idea", pròpies de mitjan i finals dels anys seixanta, i en part a algunes vidrieres que va fer per a les esglésies de Luis Cubillo, com la de Sant Saturní a Alcorcón, de 1970, amb la gran diferència que ací no hi ha una connexió tan adient amb el format del parament a què estava destinada. A l'exterior, la vidriera —coneguda entre els caputxins amb la denominació de *germana llum*— queda com una cella rectangular disposada sobre un mural figuratiu amb què quasi no té relació, encara que hi estiga molt condicionada.

El conjunt de vidrieres, mosaics i recobriments ceràmics que Arcadi Blasco va realitzar el 1969 per a la capella del Col·legi Menor

de Santa Teresa de Jesús, a Badajoz, és probablement un dels més espectaculars i avançats de l'artista de Mutxamel, alhora que un dels menys coneguts entre els seus admiradors alacantins. La capella en si, projectada per l'arquitecte Rafael Andreu Rubio per a l'antic Col·legi Menor femení, amb una coberta dins de la tradició de l'arquitecte Félix Candela, "es un ejemplo paradigmático del nuevo lenguaje moderno, expresionista, de vanguardia, desde su disposición semienterrada hasta su cubierta de hormigón armado, a modo de manto mariano y vela marinera, que permite la iluminación con vidrieras y dota al interior de una atmósfera mágica", segons José Manuel González.<sup>33</sup>

A la capella s'accedeix sota el nivell del sòl des del mateix col·legi, un edifici funcional sense major interès arquitectònic. L'estat de conservació de l'obra d'Arcadi i de les vidrieres de capella és bo,<sup>34</sup> si bé a l'exterior algunes llosetes de terracota, deteriorades, han sigut reemplaçades per unes altres, tot i que imiten amb poca fortuna la decoració de les precedents. Les vidrieres abstractes de la capella teresiana estan en sintonia formal i estètica amb les realitzades durant aquells mateixos anys per a algunes de les esglésies madrilenyes de Luis Cubillo, especialment amb aquelles amb una configuració que els permet d'adoptar el format triangular —com les que s'obrin als laterals de les esglésies de Sant Saturní i Sant Ferran, ambdues de 1970—; ací, tanmateix, l'atreviment formal i volumètric de l'edifici contribueix a un impacte visual major de les vidrieres. A la capella del col·legi de Santa Teresa tenim un total de quatre vitralls grans, realitzats al taller del Cerro de la Mina de Majadahonda.<sup>35</sup>

Entre els papers apareguts en les carpetes s'ha recuperat un dibuix fet amb tinta i gouache sobre paper semitò que sembla correspondre a una de les vidrieres laterals de la capella de Santa Teresa, concretament una d'horitzontal en la línia de sòl. Aquest esbós planteja un joc abstracte i expansiu d'unes espirals dins dels límits d'uns triangles isòsceles allargats, el vèrtex dels quals marca el començament ascendent de les altres dues vidrieres. És sorprenent com el canvi d'escala des dels dibuixos previs fins a la cristallització en la grandària definitiva no solament no perjudica el resultat final, sinó que amplifica i millora la vibració inicial. Aquesta és la raó per què aquests vitralls transmeten aquella vitalitat primigènia i una grandiositat aparentment fàcil.

L'elogi de la llum acolorida s'articula en unes vidrieres que puguen i baixen. Que es troben o que es despleguen com una doble fulla a partir d'un eix de simetria a la zona del presbiteri. Que expandeixen la llum a través d'uns orificis la successió dels quals dibuixa unes línies corbes empeses des d'un vòrtex inicial. Que es perceben com els batecs d'un cor. Que canvien gradualment de colors càlids a freds a mesura que alcem la vista. Aquest edifici i les vidrieres parlen entre si, es donen suport mútuament, no es conceben l'un sense les altres.

Hi ha una altra cosa que és també excepcional, els revestiments ceràmics a diverses zones de la capella. D'una banda, al mur del fons tenim una mena d'estructura de triangles equilàters repetits en alternança, totalment artesanals, que sensibilitzen la gran superfície existent després de l'altar. Centenars de peces o mòduls de terracota que s'assemblen perfectament en el seu enreixat geomètric, amb una decoració radial de set línies en cadascun d'aquests i petits avanços i reculades dels volums, que atorguen una delicada flexió visual a les parets.<sup>36</sup> Indubtablement, degueren fabricar peces de sobra, perquè el parament previ a l'entrada de la seua casa taller de la Mina, a Majadahonda,<sup>37</sup> està recobert amb aquestes mateixes llosetes, algunes de les quals es mostren en aquesta exposició.

A l'interior hi ha un altre tipus de plaquetes ceràmiques en monocció, sense engalbes ni esmalts, totalment quadrades, decorades amb relleus poc profunds, resultat de la impressió sobre el fang tendre d'un motle amb el motiu d'una creu grega, el centre de la qual està ocupat per un cercle i, dins d'aquest, una creu de Malta. Aquestes empremtes es veuen alterades, ara i adés, per unes plaques de major grandària en què unes frases amb la tipografia peculiar d'Arcadi i sense acompanyament d'imatges marquen el recorregut del viacrucis ("Jesús descendido de la cruz"...), com ja havia assajat a algunes esglésies anteriors, encara que amb altres tècniques ceràmiques. D'altra banda, hi ha unes franges decoratives amb mosaics abstractes, a manera de texturació de farcit i de caràcter secundari.

A l'exterior de la capella continua el joc de revestiments ceràmics a determinades zones, així com en les franges que reforcen visualment les generatrius extremes del paraboloide hiperbòlic, però sense arribar a aplicar-se sobre la coberta incurvada de formigó. A més de les llosetes triangulars de l'interior, hi ha plaques rectangulars amb altres motius impresos, concretament uns sols amb diàmetres creuats, els extrems dels quals dibuixen un octògon regular.

Si mirem l'edifici des de la posició frontal, com davant la proa d'un vaixell, observem com avança una gran creu, el tram vertical de la qual coincideix amb l'eix de simetria de l'edifici. Està recoberta amb aquelles plaques rectangulars, a diferència del doble mur triangular sobre el qual recolza. Aquest, encaixonat entre les dues vidrieres ascendents, està revestit amb els mòduls triangulars citats. En els coronaments laterals apareix el tercer tipus de placa de terracota, el de doble creu ja utilitzat a l'interior. I, de tant en tant, noms impresos de persones relacionades amb el col·legi de Santa Teresa, com ja havia assajat en els revestiments ceràmics d'un edifici de Cubillo al carrer General Moscardó de Madrid. Tot un joc de textures i colors diferents, que s'alternen i complementen.

Les vidrieres del col·legi de Santa Teresa constitueixen un bon col·lofó per a aquest passeig per algunes de les obres d'Arcadi Blasco

integrades en l'àmbit religiós. Indubtablement, la magnitud i qualitat de la producció artística sobre una bona base artesanal en aquests edificis durant el període analitzat és realment notable. Obres que podran descobrir-se en aquesta exposició del MUA gràcies a l'esforç i interès d'un gran equip. □

NOTES:

<sup>1</sup> Vegeu JAÉN I URBAN, Gaspar: "Escultures urbanes d'Arcadi Blasco", en *Arcadio Blasco, narrador de objetos*, PIQUERAS MORENO, José i MATEO MARTÍNEZ, Carlos (comissaris), MUA, Alacant, 2008, pàg. 62-75. També: CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa M<sup>a</sup>: "Nuevas concepciones en el arte público de Arcadio Blasco", en *Arcadi Blasco, en l'horitzó de la memòria*, PIQUERAS MORENO, José (coord.), MUA, Alacant, 2014, pàg. 92-119.

<sup>2</sup> Carmen González Borrás, amb motiu de la seua tesi sobre Arcadi Blasco (*La obra de Arcadi Blasco. 1955-1986*, Facultat de Belles Arts de València, 1992) va dedicar bona part del seu esforç a la recerca inicial d'algunes d'aquestes obres. L'exposició antològica *Arcadi Blasco, narrador d'objectes*, del MUA, va dedicar l'any 2008 un petit apartat a aquestes creacions. Posteriorment, alguns arquitectes i professors com Jesús García Herrero, Miguel Centellas Soler i Moisés Bazán de Huerta han aprofundit alguns aspectes d'aquesta etapa de l'obra d'Arcadi, la síntesi de la qual ofereixen en sengles articles d'aquesta publicació.

<sup>3</sup> Entrevista a Arcadi Blasco per a l'audiovisual titulat *Arcadio Blasco, barro y fuga*, dirigit per Javier Lorenzo i Vicente Rodes el 1995, de la Colecció Artistas Plásticos Alicantinos, Ajuntament d'Alacant, realitzat pel Taller d'Imatge de la UA.

<sup>4</sup> Entrevista a José Luis Sánchez a Madrid, filmada per Mariló Berenguer, del Taller d'Imatge de la UA, al febrer de 2014 i publicada inicialment en el DVD que es va incloure en el llibre *Arcadi Blasco en l'horitzó de la memòria*, MUA, 2014.

<sup>5</sup> En *Viva la clase media*, dirigida per José María González Sinde el 1980, es desenvolupen els avatars existencials dels seus personatges, membres de la classe mitjana madrilenya, entre els ressons de la lluita antifranquista de finals dels anys seixanta, l'activitat dels "capellans rojos", el pes del partit comunista, el "paper del proletariat", el dels intel·lectuals i artistes, les reunions clandestines a les sagristies... En diversos moments apareixen imatges destacades de les vidrieres d'una d'aquestes esglésies, concretament les que Arcadi Blasco va realitzar per a la Nostra Senyora del Trànsit, al poblat de Canillas, de l'arquitecte Luis Cubillo.

<sup>6</sup> L'artista que interpreta Lucía Bosé fa vidrieres. En l'exposició de la vidriera (realment, són de Paloma de Hita) hi ha comentaris molt reveladors d'aquest ambient social i intel·lectual: "Fa vidrieres que no se sap per a on són"; "Sí, per a esglésies"; "T'estàs fent molt progressista"; "Què em dius dels capellans moderns?"...

<sup>7</sup> Enriqueta Antolín, en el seu article "Artistas infiltrados. Rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco" (*Cambio 16*, núm. 592, 1983, pàg. 98-103), indica com uns artistes joves i inconformistes de l'avantguarda espanyola incipient (Millares, Serrano, Rivera, Mompó, Canogar, Blasco, Gabino, Mampaso, Suárez, Valdivieso, Carpe, J.L. Sánchez, Vento, Villar, Gal...) van deixar "su huella en aquellas paredes encaladas". Però també van deixar la seua empremta a altres temples de ciutats més o menys importants, com en aquest del poblat dirigit de Canillas o a la capella del col·legi de Santa Teresa de Badajoz, de manera que caldria indagar, en sentit ampli, com es va inserir el nou art en les velles estructures, així com el paper dels seus protagonistes.

<sup>8</sup> En el seu arxiu han aparegut diapositives i fotos arran d'aquests viatges de les esglésies de l'INC de Tiétar, Zurbarán, Los Guadalperales, Puebla de Alcollarín, Pizarro, El Torviscal, Hernán Cortés, El Chaparral, Maruanas i Coto de Bornos, entre d'altres.

<sup>9</sup> DE AGUILAR, José Manuel: *Liturgia cristiana. Arte Sacro*, Editorial Arte Sacro, Madrid, 1958. Ponència desenvolupada en la I Semana de Arte Sacro, agost de 1958.

<sup>10</sup> Ruiz Trigueros, Mónica: *La escultura construida de José Luis Sánchez*. Tesi doctoral, Universitat Complutense, Madrid, 2011, pàg. 70 i seg.

<sup>11</sup> Blasco mateix ho rememorava així: "Y nos metimos y comenzamos a ocuparnos de aquello: de los hornos eléctricos, cambiamos los cristales de las ventanas que estaban rotas, daba al norte y hacía un frío... El suelo era de tierra, estaba sin terminar. Pusimos estanterías y mesas de trabajo. Allí empezamos a hacer vidrieras de hormigón y de plomo, hacíamos de todo", en BLASCO PERUJO, Isidro: "Entrevista a mi padre. Primera etapa", en *Arcadi Blasco en l'horitzó de la memòria*, MUA, 2014, pàg. 200-209.

<sup>12</sup> *Continuidad en el Arte Sacro*, catàleg de l'exposició a la sala Santa Catalina, de l'Ateneu de Madrid, Madrid, 1958.

<sup>13</sup> Això és el que s'indica en el catàleg, però és probable que Feduchi encarregara a Sánchez un crist i una versió més figurativa de sant Francesc d'Assís en noguera i que Arcadi assumira la responsabilitat de les vidrieres geomètriques i les rosasses.

<sup>14</sup> Luis Martínez-Feduchi (1901-1975) va realitzar projectes de nova planta fora d'Espanya. Concretament, per al Consolat d'Espanya (1947), l'Institut Polítècnic Espanyol (1948) i la catedral (1950), tots a Tànger.

<sup>15</sup> DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: "La arquitectura al servicio del poder: la catedral de Tànger como catarsis de las frustraciones coloniales españolas". *Anuario de Estudios Atlánticos*. Las Palmas de Gran Canaria, 2014, núm. 60, pàg. 765-816.

<sup>16</sup> "Residencia para las Damas Catequistas (Madrid)", *Arquitectura* núm. 4 (1959), pàg. 46-48.

<sup>17</sup> El 1958, per al baptisteri d'aquesta església, José Luis Sánchez va realitzar un grup escultòric del baptisme de Crist. Silvia Blanco Agüeira és l'autora de la tesi *Rodolfo García-Pablos: la construcción del espacio sagrado*, Universitat de la Corunya, 2009.

<sup>18</sup> El voleteig de colomes, amb el disseny pla personal d'aquestes figures, el va repetir en altres panells de rajoles esmaltades, com a la façana de l'església de Los Guadalperales, a Badajoz (c. 1958), i a l'altar de l'església de Santa Rita de Madrid (1959). Res a veure amb les colomes volumètriques i originals de Carmen Perujo, amb les quals aquesta va adquirir una fama merescuda.

<sup>19</sup> ARIAS SERRANO, Laura. *Permanencia e innovación artística en el Madrid de post-guerra: La iglesia de Santa Rita (1953-59)*. Editorial Complutense, Madrid, 2001, pàg. 90-93. Ací hi ha una descripció detallada de la temàtica desenvolupada en cadascun dels murs ceràmics.

<sup>20</sup> MONTOYA ALONSO, Carlos. *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*, 2005. Tesi doctoral. Universitat Complutense, Madrid, 2005. pàg. 467-476.

<sup>21</sup> Així, en la de la dreta llegim: "COLUMNAM DUCEM HABEMUS QUAE NUM QUAM DEFUIT PER DIEM NEC PER NOCTEM CORAM POPULO" ("Tenim com a pilar una columna que mai va faltar davant el poble, ni de dia ni de nit").

<sup>22</sup> La manera de treballar les figures i els grups humans, el tipus i format de la rajola base, la tècnica de vidratge, els colors i les textures ens recorden diverses obres de finals dels cinquanta a esglésies de l'INC: mural de la Pentecosta a Tiétar (Càceres); mural de l'anunciació a Los Guadalperales (Badajoz); façana d'El Chaparral (Granada); tetramorfs de la façana i àngels de l'interior a Santa Quiteria (Ciudad Real). Però també altres de Madrid, com el mural del baptisteri de Santo Domingo de la Calzada, a la carretera de València, avui desapareguda, així com les d'una capella per a una església que està encara per identificar.

<sup>23</sup> L'escultura de la Mare de Déu és de José Luis Sánchez, que, en veure les fotos, la va reconèixer com a seua, tot i que no recordava de quina església podia tractar-se.

<sup>24</sup> La seua família vivia enfront de la casa parroquial i Arcadi, tot i que residia a Madrid, venia amb freqüència a Mutxamel. Precisament el 1959 va exposar a la sala del Prado, de l'Ateneu de Madrid, i mostrà per primera vegada els seus innovadors "quadres ceràmics". Allò que ressenyem ara és que els títols d'aquests quadres són, íntegrament, un homenatge –una reivindicació cultural i emotiva– als llocs de la seua infància: *Setembre, Del Cabessó, Ma casa, La cova, Muchamiel, Festes, Paret del convent, De l'Almàssera, Roig, Blau, La venteta, Cementeri Vell, Festes de març, L'Alluser, La mar llunt, Riu Sec, Castell...* I, com es pot observar, en valencià!, fa més de mig segle i a Madrid!

<sup>25</sup> L'encàrrec va partir del nou rector, Juan Cubí Zambrana, que va arribar a Mutxamel el 1955. Les vidrieres es daten cap al 1958-59.

<sup>26</sup> Com les de Tiétar (Càceres) i El Torviscal (Badajoz), c. 1959. Quant a la factura pictòrica del rostre de l'àngel, les semblances s'estenen també als que apareixen en les vidrieres de Nostra Senyora del Trànsit, a Madrid.

<sup>27</sup> Recordem aquest motiu de l'espiga dins de l'ull de bou de l'església de Zurbarán (Badajoz).

<sup>28</sup> El sacerdot Joaquín Martínez Valls (1928-2016) va ser més tard catedràtic de Dret Canònic i degà de la Facultat de Dret de la Universitat d'Alacant.

<sup>29</sup> El Departament d'Art de l'Institut de Cultura Juan Gil-Albert va organitzar una xarxa dedicada a l'obra d'Arcadi Blasco en aquest temple dins del cicle Descobreix una Obra. Art en Valor, impartida per Víctor M. López Arenas el 27 de gener de 2016 a la mateixa església de la Immaculada Concepció d'Elda.

<sup>30</sup> Com en els mosaics del baptisme de Jesús a l'església de Pueblonuevo del Bullaque i de Santa Quiteria, ambdues a la província de Ciudad Real (c. 1956-57). Aquestes agrupacions de casetes blanques, probablement en record d'un estiu pictòric a Eivissa (1950), ja apareixen en altres treballs com el disseny tèxtil "Ibicensas" (1955) per a la tenda Gastón Et Daniela de Madrid.

<sup>31</sup> Agraïm la inestimable ajuda d'Alberto Sanz, coordinador del Servei Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Madrid (COAM), en la identificació dels mosaics a partir d'una foto en blanc i negre sense cap tipus d' anotació, procedent de les carpetes que Arcadi tenia a la seua casa taller de Bonalba, amb els de l'església del Sagrat Cor de Jesús (pares caputxins), de Madrid, així com les gestions de Jesús García Herrero.

<sup>32</sup> Concretament el de l'església de Brovales (Badajoz), un xicotet tondo a la façana que hem conegut gràcies a la gentilesa de Miguel Centellas Soler i Moisés Bazán de Huerta.

<sup>33</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Manuel: "Arquitectura religiosa del siglo XX en Badajoz capital (Extremadura)", *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea, 2-1*, 2011, pàg. 178-183.

<sup>34</sup> Sembla que el disseny de les vidrieres d'Arcadi va ser modificat per l'arquitecte i que després de l'execució dels canvis va haver-hi filtracions d'aigua, la qual cosa va provocar desavinences del col·legi amb Blasco, tot i que aquest va desviar la responsabilitat a l'arquitecte i a l'empresa que va realitzar les reformes. Veure: BAZÁN DE HUERTA, Moisés i CENTELLAS SOLER, Miguel: "La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura (1955-1970)", en *De Arte*, núm. 15, 2016, pàg. 280-298, ISSN electrònic: 2444-0256.

<sup>35</sup> Des de mitjan dels seixanta, en aquest taller s'atenien gran part dels encàrrecs que rebia l'artista. Artesanies Majadahonda i Olarca (Gabriel Olañeta / ARCAdio) eren dues marques que donaven suport a la producció artesanal a partir dels dissenys d'Arcadi i, en el seu cas, els de Carmen Perujo, que sempre va mantenir la seua trajectòria creativa.

<sup>36</sup> És inevitable connectar aquestes composicions reticulars que formen textures murals grans i delicades amb els treballs –en ocasions refinades gelosies per assemblatge de centenars i centenars de mòduls– que alguns arquitectes van desenvolupar durant els anys seixanta a Alacant, com Juan Antonio García Solera i Juan Guardiola Gaya, alguns amb ajuda de l'escultor Miguel Losán.

<sup>37</sup> A la fi dels anys seixanta, el taller artesanal de Majadahonda tenia capacitat per a realitzar aquest i altres projectes ambiciosos. En un text redactat com a informe de principis dels vuitanta, aparegut entre els papers del seu arxiu documental i titulat "La ceràmica de Majadahonda", Arcadi fa un balanç de la seua activitat professional com a ceramista, des que es va instal·lar el 1966 amb la seua dona, Carmen Perujo, a un edifici dedicat a granja al Cerro de la Mina per a convertir-lo en taller. Juntament amb ells, van formar l'equip el tècnic ceramista Gabriel de Olañeta –amb qui havia treballat durant anys al seu taller del carrer José Silva, 2, a Ciudad Lineal–, els terrissaires i torners Antonio i Juan Gómez Jiménez, les decoradores Rosa i Pastora Perujo –germanes de Carmen– i Mary Gómez Alfalla, els aprenents Manolo, Juan i Antón Gómez Alfalla, fills d'Antonio, així com, posteriorment, els fills d'Arcadi i Carmen, Sara, Agar, Santiago i Isidro. El taller es va veure forçat a interrompre la seua activitat l'any 1980.



## L'obra d'Arcadi Blasco en les esglésies de l'Institut Nacional de Colonització (1954–1965)

**Miguel Centellas Soler**

Universitat Politècnica de Cartagena

**Moisés Bazán de Huerta**

Universitat d'Extremadura

Després d'acabar la Guerra Civil espanyola, una de les necessitats prioritàries era la reconstrucció de les ciutats i pobles destruïts, i aquesta labor es va encomanar a la Direcció General de Regions Devastades (DGRD). L'organisme va començar a treballar amb rapidesa i els resultats van ser patents, malgrat les moltes dificultats que la situació i l'autarquia implicaven.<sup>1</sup>

En un context regenerador similar, a l'octubre de 1939 el Govern del general Franco va crear l'Institut Nacional de Colonització (INC), amb un àmbit d'actuació orientat al món rural i a l'exploració agrícola. La tasca de l'INC va ser la d'edificar nous pobles dispersos per la geografia espanyola, principalment vinculats a les conques hidrogràfiques. No obstant això, mentre que la DGRD va començar la feina immediatament, l'INC va tardar uns anys a posar-se en marxa i va caldre esperar fins a mitjan anys quaranta del segle passat per a començar a veure'n els fruits. Serà de totes maneres a partir de la dècada dels cinquanta quan s'aprecie realment la importància de l'obra colonitzadora de l'Institut.<sup>2</sup>

Els arquitectes d'aquests pobles van haver de sotmetre's a unes directrius comunes mínimes, però també van disposar d'una gran llibertat a l'hora d'assajar models i solucions urbanístiques. En tots

els casos la construcció de l'església assumia un paper rellevant, ja que era l'edifici que podia dotar de singularitat el nou enclavament i, pel que fa a nosaltres, és un element fonamental perquè alberga les principals manifestacions artístiques.

En aquells anys les arts plàstiques giraven entorn d'un academicisme caduc i discorrien en un ambient figuratiu i tradicional. Però el 1951 Franco renova el Govern i nomena com a ministre d'Educació Nacional Joaquín Ruiz-Giménez, polític de tarannà renovador que l'any següent crea el Museu Nacional d'Art Contemporani. Com a primer director d'aquesta institució va designar l'arquitecte José Luis Fernández del Amo, que des de l'any 1947 formava part de la plantilla de funcionaris del Servei d'Arquitectura de l'INC. Aquesta circumstància va permetre a Fernández de l'Amo de propiciar un esperit innovador en l'art religiós destinat a ocupar les esglésies que estava construint l'Institut.<sup>3</sup> No va ser una tasca fàcil i sobre l'abast i el context en què es va desenvolupar resulta molt revelador un article publicat en els anys vuitanta per Enriqueta Antolín.<sup>4</sup>

Ens correspon donar a conèixer la intensa labor que Arcadi Blasco va realitzar per a l'Institut Nacional de Colonització, i no entrem per tant en dades biogràfiques ni de la trajectòria, que queden perfectament cobertes per altres capítols d'aquest llibre.<sup>5</sup> Per volum i grau de desconeixement, la que ens ocupa és una contribució notable dins del seu recorregut.

Arcadi va treballar per a l'Institut Nacional de Colonització en el període comprès entre 1954 i 1965, encara que cal tenir cert marge quan especulem sobre les dates, ja que la culminació dels temples pot estendre's fins a dos o tres anys després del disseny del poble.<sup>6</sup> En aquest espai de temps va realitzar obres artístiques per a uns 25 pobles construïts per l'INC, dispersos per la meitat sud d'Espanya i agrupats en tres comunitats autònomes: Extremadura, Andalusia i Castella-la Manxa.

Al llarg del text veurem què va aportar a un ampli conjunt d'esglésies distribuïdes a diverses províncies. A Càceres: Tiétar i Pizarro; a Badajoz: Los Guadalperales, Palazuelo, Zurbarán, Puebla de Alcollarín, Hernán Cortés, El Torviscal, La Bazana, Brovales, Obando i potser Barbaño. A Andalusia poden veure's les obres que va dur a terme a deu pobles situats a sis províncies. A Cadis: José Antonio (Majarromaque) i Coto de Bornos; a Sevilla: El Viar (anteriorment Viar del Caudillo); a Còrdova: Mesas de Guadalora, La Montiola i Maruanas; a Granada: El Chaparral i Fuente Caldera; a Jaén: Miraelrío; i a Almeria: Puebloblanco. Finalment, a la comunitat de Castella-la Manxa: Pueblonuevo del Bullaque i Santa Quiteria a Ciudad Real; i Cañada de Agra a Albacete.

Per a presentar l'estudi, i considerant l'elevat nombre d'esglésies i la clara situació geogràfica que tenen, hem estimat oportú



organitzar-les per comunitats autònomes. L'ordre cronològic no ajudaria massa a entendre el seu treball, ja que és difícil precisar l'any concret de l'execució i, a més, Arcadi va estar intercalant la seua labor entre les tres comunitats. Sí que podem indicar que realitza l'obra més primerenca per a José Antonio (Cadis) al principi dels cinquanta, en tornar de l'estada a Roma (1954), i l'última per a l'església de La Montiel (Còrdova), on degué instal·lar-se cap a 1966. Dins de cada àmbit ressenyem primer els temples amb major nombre de tipologies artístiques (en ocasions fins a tres tècniques diferents en una mateixa església) i després els exemples en què aquestes són més limitades, sense que això signifiqui valorar menys la seua qualitat. El gran pes que en la seua producció per a aquests pobles té el disseny de vidrieres és també una dada significativa.

## 1. EXTREMADURA

L'aprofitament agrícola de les valls de l'Alagón o el Tiétar a la província de Càceres i, per descomptat, el Pla Badajoz van comportar la construcció d'un gran nombre de pobles de colonització en terres extremenyas. Arcadi Blasco va treballar per a les dues províncies, encara que amb major pes en la Baixa Extremadura.<sup>7</sup>

L'església de Tiétar (1957, originalment Tiétar del Caudillo) és la que millor arreplega les aportacions que va fer per a l'INC. Arcadi va reunir-hi la majoria de les tècniques artístiques que feia servir: ceràmica, vidrieres (emplomades i de formigó) i pirogravats.<sup>8</sup>

Destaca el gran mural ceràmic situat al pòrtic d'accés. Representa l'episodi de Pentecosta,<sup>9</sup> que va originar la labor predicadora dels apòstols i que té una àmplia tradició iconogràfica. Permet cert lluïment artístic i reproduïx el text evangèlic de forma fidel, com a fris, amb sis personatges dempeus i sis agenollats entorn de Maria. La Mare de Déu destaca per la centralitat i pel color blau de la túnica; reposa entronitzada sobre una doble tribuna amb l'evocació següent: "Veni creator spiritu mens tuorum visita". El seu rostre és l'únic diferenciat, ja que els apòstols acusen una patent isocefàlia; són caps lineals, sense color i idèntics en la formulació. Aquesta voluntat unificadora es reitera en les túniques, que només modifiquen la gamma cromàtica, d'altra banda ben integrada. La fragmentació en plans, separats per fortes línies negres, atorga un cert efecte de vidriera, molt d'acord amb altres obres de la mateixa església i amb exemples com la portada d'El Chaparral.

A l'exterior de l'església, un mural rectangular mostra un àngel en vol que subjecta una filactèria amb el càntic *Alleluia*. Els traços són sintètics i lineals i emmarquen un farciment de taques ràpides que alterna colors càlids amb el blau de les ales; i tot davant un

fons geomètric vistós que subdivideix triangularment les rajoles, com a la façana de Los Guadalperales (Badajoz).

Un element més és el viacrucis, present a totes les esglésies de colonització i repartit pel temple. L'aspecte excepcional en aquest cas és que les estacions es descriuen mitjançant textos, acompanyats solament per d'una o dues creus en els espais buits. Una reforma va tapar les peces i en deixà solament una com a testimoni al costat de l'escala d'accés al cor. Per això explicarem el tipus de cal·ligrafia a l'església d'Almeria de Pueblo blanco, per a la qual Arcadi va realitzar un altre exemple igual que es conserva complet.

Al presbiteri trobem una obra que, encara que ceràmica, s'inscriu en el procés escultòric i suposa una excepció en la producció de l'artista. Ens referim a quatre petits relleus amb els símbols dels evangelistes. El tetramorf, que encarna, alats, el bou (sant Lluc), l'àguila (sant Joan), el lleó (sant Marc) i l'àngel (sant Mateu), es mostra en peces modelades en un sol bloc, amb volum ressaltat i certa desproporció que s'ajusta al format triat.

Aquests motius iconogràfics es disposen sota les imatges personificades dels seus homòlegs en taules verticals de 2 metres d'alçada. El pirogravat és una tècnica original que singularitza l'aportació d'Arcadi Blasco, perquè és l'únic autor que la utilitza en les esglésies de colonització i tots els exemples estan a Extremadura. El procediment consisteix a dibuixar sobre la fusta o contraxapat amb un punxó calent, regulat per un transformador i amb un joc de puntes metàl·liques que permet diferents acabats. D'aquesta manera s'aprecia al voltant de cada imatge un fons decoratiu amb fins motius geomètrics i animals, mentre que la figura en si té com a base el color i veta natural de la fusta (en què no s'han ocultat alguns *pentimenti* i línies amb llapis inicials). La subdivisió de les túniques amb plecs profunds segueix una estètica similar a la dels apòstols ceràmics de l'entrada, si bé ara els rostres apareixen suficientment diferenciats. Notes peculiars són la frontalitat dominant, l'ombreig dels nimbes i els signes intel·ligibles (més propis en algun cas de l'escriptura xinesa) en la filactèria que ostenta sant Mateu, confiant, suposem, que per la distància no serien percebuts.

L'última contribució artística d'Arcadi en aquesta església es refereix a les vidrieres. Pot apreciar-se la llibertat de l'autor quan combina a la mateixa església l'emplomat i el formigó. A la nau principal, tres enormes obertures horitzontals combinen creus roges amb el que podrien ser abelles d'ales desplegadas. En la configuració es perceben variacions mínimes que originen un ritme visual atractiu.

Una gran vidriera emplomada il·lumina el presbiteri, amb estilemes propis de l'artista. La protagonitza la Sagrada Família sota la protecció d'un àngel, i la resolució és interessant. Una fina trama de rectangles cromats i amb textura articula la composició, però s'imposen línies gruixudes que configuren les imatges principals amb un predomini clar de traços corbs. Els colors són primaris i cridaners, davant un fons blanc, i només podem lamentar la pèrdua del segment inferior, encara que no altere substancialment la percepció del conjunt.

Plantejaments similars desenvolupa en l'àngel músic que il·lumina la capella baptismal. Usa de nou la gamma primària, encara que amb un cànon més sintètic, estilitzat i elegant. Llàstima que també en aquest cas hagen patit danys els cristalls inferiors, ja que sí que es veu truncada l'exquisida concepció de l'obra. La vidriera vertical emplomada que presidia el cor va ser desmuntada i substituïda per una altra de més moderna; els fragments encara es conserven amuntegats en un racó.

Un últim vitrall d'Arcadi tanca el grup amb un estil ben diferent. Es troba als peus de l'església i reflecteix l'advocació del temple a sant Josep Obrer. En aquest cas l'enfilada de les dalles és de ciment i la fragmentació, molt més palpable. La figura nimbada de sant Josep se situa després de la taula de treball, i el Nen Jesús hi està assegut. La morfologia la fa pròxima a la imatge entronitzada d'El Chaparral (Granada).

A l'església de **Los Guadalperales** (1956) poden veure's també reunides tres tècniques diferents: ceràmica, pirogravats i vidrieres. La primera, de gran amplitud i format apaïsat, es disposa a la portada exterior. El mural està dividit en dues seqüències, a l'un costat i l'altre de la porta, enllaçades per sengles àngels que s'adaptin al marc en la part superior. Acull les escenes un cel blau amb un copiós esbart d'ocells, el caire dels quals és propi de l'autor. En l'anunciació de l'àngel a Maria els protagonistes es disposen agenollats sota la presència de l'Esperit Sant, i la Mare de Déu es gira amb elegància i rostre afable. Al costat oposat es mostra el naixement de Jesús, davant un fons de cases i arbres dibuixats de manera sintètica. La composició global, en simetria perfecta i articulada per diagonals, és dinàmica i atractiva. El traç és preferentment lineal, amb textura en l'aplicació. Les figures contenen fragments vidriats amb diferents gammes de color i rics matisos, per la qual cosa és una obra destacada en la producció del nostre artista.

Una factura especialment cuidada presenten els panells pirogravats del presbiteri.<sup>10</sup> Els dos superiors representen la iconografia de sant Fulgenci, estretament vinculat amb Extremadura. El primer, de distribució complexa, mostra el sant agenollat, vestit amb la casulla, en l'acte de rebre el bàcul i la tiara de bisbe d'Écija i

Cartagena. El segon, més rellevant per la iconografia, reuneix el sant assegut al costat dels seus tres germans: sant Leandre, sant Isidor i santa Florentina. Tots estan identificats en els seus nimbes i semblen dialogar sobre les sagrades escriptures, ja que dos són doctors de l'església. Notes singulars d'ambdues obres són la diferenciació del nimbe daurat del protagonista; l'escacat del sol, amb un punt de fuga molt accentuat i enfortit en negre per a destacar-lo del to marró de la fusta; i finalment la inserció de petites aplicacions vítries sobre la casulla, la tiara i els anells, que aporten una pràctica singular que remet a fórmules medievals i que no té parangó en altres treballs de l'artista. Sota aquests elements, dos àngels músics volen en disposició apaïxada tocant sengles llaüts o instruments de corda. El seu vestit genera elegants corbes gruixudes en els plecs, que ací contrasten amb el traç finíssim, delicat i més realista que aplica al rostre, a les mans i a les ales.

Al cor destaca l'espectacular vidriera de formigó, amb 48 rectangles, en tons freds. Una creu blanca centra l'escena entre cercles concèntrics irregulars d'un blau intens. Els quatre símbols del tetramorf, amb disposició apaïxada, ocupen la resta de l'espai, en colors blanc i groc, amb els extrems violacis. El lleó i el bou despleguen grans ales, a joc amb l'àngel i l'àguila.

També ofereixen un aspecte molt atomitzat les vidrieres de la nau, disposades en finestrals dobles units per formigó. No són molt grans, però sí nombroses (cinc a cada costat), de tons blancs i molt lluminoses. Representen aus en vol i espigues, amb formes molt sintètiques, no sempre fàcils d'identificar.

A **Puebla de Alcollarín** (1959) un mural immens a manera de façana-retaule recobreix l'alçat principal amb les rajoles ceràmiques envernissades pròpies de l'artista. Cada petita peça se subdivideix en dos triangles per una diagonal que alterna els colors blanc i roig, tot i que es perceben també irisacions verds. Aquesta trama regular atorga uniformitat al conjunt. S'hi superposa l'element més destacat: tres cintes ornamentades amb petits cercles verds que s'entrellacen i que ocupen sinuosament l'espai. Serveixen per a organitzar la composició, ja que configuren els cercles en els quals se situen les diferents escenes.

Iconogràficament trobem els símbols dels quatre evangelistes, distribuïts de forma una mica aleatòria, amb el lleó i el bou simètrics en la zona inferior i l'àguila i l'àngel sobre la porta i la rosassa. S'identifiquen amb filactèries, però una resolució precipitada va fer que l'artista intercanviara els noms de Lluc i Mateu. Arcadi ordena els episodis evangèlics de forma personal, tot i que poden llegir-se de manera consecutiva: el naixement de la Mare de Déu, els desposoris, l'anunciació, l'adoració dels mags, la fugida a Egipte i, finalment, la Sagrada Família. Es resolen amb gruixudes línies negres, que siluetegen les figures sense massa precisió, igual

que en els rostres, bastant esbossats. També els traços interns semblen aplicats amb rapidesa i escassa cura, la qual cosa no és habitual en la trajectòria de l'autor, i per això sospitem que va poder veure's constret pels terminis.

Tanmateix, resulta interessant el mural ceràmic que pot veure's al baptisteri. És l'escena del baptisme de Crist per sant Joan. El fons alterna pètals de flors blaus i grocs en tons suaus disposats de forma regular. El traç que silueteja les dues figures és discontinu, però en aquest cas cobra personalitat. Sembla una anotació de factura dinàmica i deixa en blanc l'interior amb una grata sensació de neteja. Cal entendre'l com a parella del de Mesas de Guadalupe, realitzat probablement el mateix any.

La tècnica del pirogravat es recupera en aquest temple. El programa iconogràfic se centra en la figura del Baptista i se situa en dues zones. Al presbiteri destaquen en panells verticals les escenes de la visitació de la Mare de Déu a la seua parent santa Isabel, mare de sant Joan; i en paral·lel, el baptisme de Jesús. El traç és clar i rotund, amb les transicions corbes pròpies de l'autor i la peculiaritat del verd en les aurèoles. Sorpren la introducció d'un nou suport: la reixa i la porta que marquen l'accés a la nau, a la qual s'insereixen sengles panells amb sant Joan dempeus i un elegant àngel, als quals se suma un altre contraxapat amb textos al·lusius al sant.

Finalment, poden apreciar-se en aquesta església les vidrieres de ciment. Són cinc vitralls quadrats a cada costat de la nau, incloent-hi la zona del cor, a més de la rosassa. Tenen enfilada de ciment, però la lectura és més clara que en altres exemples. L'aspecte més notable és que, al costat d'un cor en flames i de les taules de la Llei, la resta d'imatges alternen plantes i animals. S'endevinen així un test amb flors, una magrana i dues roses, roja i blanca, en comunió amb dos pelicans, un dofi i un quadrúpede que sembla més aviat un cavall que l'ortodox anyell. Aquesta pauta segueix en la vidriera del baptisteri, amb un grup d'arbres, i en la rosassa del cor, que transita de segments rojos, amb aus en vol, a altres de freds poblats per fulles.

Molt interessants pel format i la factura resulten les dues grans vidrieres verticals que il·luminen el presbiteri. La de l'Evangeli superposa ocells blaus en vol davant un intens fons roig, mentre que en l'epístola es dibuixa amb la mateixa gamma un gran crismó, tema molt menys habitual i que en aquest cas va ser muntat de forma invertida, mirant cap a l'exterior.

L'església de **Zurbarán** (1957) ofereix per part d'Arcadi Blasco una solució nova gràcies a l'ús de la terracota. La portada es fa recular per a crear un pòrtic obert previ a l'accés. En els dos murs que flanquegen la porta se situen sengles panells irregulars, amb

peces rectangulars que no s'adapten en els marges a un marc concret, fet que anima la disposició. La cocció dels segments es realitza sense vidriat, de forma que el color terrós i opac és uniforme. L'artista utilitza un marró més fosc per als traços de les figures i el negre per a les lletres.

Iconogràficament, l'anunciació a la Mare de Déu inspira el tema, tot i que no apareix representada; solament es reproduïx la frase següent: "Ave Maria gratia plena Dominus tecum benedicta tui mulieribus / et benedictus fructus ventris tui Jesu amen +". El text bíblic apareix amb caràcters pròxims a la lletra gòtica minúscula i de manera que les paraules no s'ajusten completes a les línies, sinó que es tallen de forma aleatòria en funció de l'espai assignat. Són quatre àngels els que completen l'escena, per parelles i en els dos nivells d'altura, que delimiten amb les ales part del text.

La il·luminació del temple de Zurbarán és un dels treballs més interessants d'Arcadi en el camp de la vidriera, ja que aposta per l'abstracció total en el disseny. En la majoria de les esglésies sempre trobem al·lusions més o menys recognoscibles. No obstant això, les dotze vidrieres rectangulars que il·luminen el presbiteri, i les altres vint distribuïdes de dues en dues a les naus i el cor, no incorporen cap element figuratiu, pretenen crear un univers estètic i espiritual.

Amb elles s'apropa al neoplasticisme de Piet Mondrian, que reinterpreta amb dalles blanques i de colors primaris distribuïdes en mesurat equilibri. El ciment assumeix el paper de les línies negres i el grossor ajuda que els colors destaquen amb intensitat quan la llum els travessa. Aconsegueix d'aquesta manera fer arribar a un àmbit com el religiós (i no oblidem que en un modest entorn rural) aquest tipus de propostes d'avantguarda.

El conjunt es completa amb la rosassa que il·lumina el cor, que utilitza el mateix sistema fragmentari, però que sí que representa un programa iconogràfic. Les lletres alfa i omega i les al·lusions eucarístiques al pa i el vi, amb espigues de blat i un carràs de raïm, ocupen l'espai circular entre una àmplia gamma de colors.

Al sud de Badajoz, l'església de **La Bazana** (1955) és la més primerenca entre les extremeñes. Pot apreciar-se a l'interior una composició interessant formada per dues tècniques diferents: un panell central de fusta pirogravat i tres ceràmics al seu voltant. En tots dos disposa com a fons una trama regular a partir de rectangles, rombes i diagonals que en el panell de fusta només s'interromp en la zona superior amb uns subtils àngels que equilibren la presència agenollada de l'apòstol Jaume davant la Mare de Déu. L'apòstol porta un bordó i la postura genera un interessant joc de plecs curvilinis que segueixen la fórmula habitual en l'artista.

Blasco manté la seua elegància natural, malgrat que l'actitud siga forçada.

En els laterals es disposen dos àngels simètrics, d'execució elaborada. Són bessons, frontals, amb efecte de vidriera en la distribució interna, marcada per gruixudes línies negres. El primer porta un bordó de pelegrí amb la carabassa penjant, i el company, una bandera cristiana amb creu roja sobre camp blanc, vinculada també amb el culte jacobeu; en tots dos l'altra mà subjecta la túnica i genera plecs corbs. Taques informals emplen les zones de la vestidura, mentre que les ales assenyalen el plomatge amb traços més fins. El fons geomètric, molt regular, segueix el motiu romboïdal del panell de fusta que centra l'altar.

Sota el grup, també a la paret, se situa ara un panell horitzontal de petites peces ceràmiques rectangulars sobre un suport de fusta, que originalment va estar situat al front de l'altar.<sup>11</sup> Consta d'un cercle blau central amb l'anagrama "JHS", pintat amb traços angulosos molt personals. Al seu voltant i en groc estan els quatre símbols del tetramorf, identificats també pels noms dels evangelistes, tot i que, com a Puebla de Alcollarín, trobem intercanviats Lluç i Mateu. El traç és esbossat; la trama geomètrica del fons, irregular; i les taques no segueixen un patró uniforme i es disposen més aviat per a emplenar buits, la qual cosa denota una execució ràpida, una mica descurada.

Els tres panells citats estan constituïts per petites peces de 5 × 2,5 cm, per la qual cosa produeixen un cert efecte de mosaic. Tot i així, són fragments regulars i que no generen color, sinó que aquest s'hi aplica. Per a trobar la tècnica musiva cal esperar a l'exemple següent.

A pocs quilòmetres de La Bazana es troba el petit poble de Brovales (1958), per al qual Arcadi va fer un mosaic (l'únic a Extremadura) i unes vidrieres emplomades, també escasses. El primer se situa a l'exterior de la façana de l'església i és un tondo realitzat amb la tècnica clàssica anomenada *opus tessellatum*. Les peces són de petita grandària i amb això es guanya en qualitat, però resulta quasi innecessari considerant la distància a la qual està col·locat del sòl. Així i tot, el disseny manté certa tendència sintètica, emmarca el rostre en plans amplis i unifica el pèl i la barba en una gamma blava sorprenent. Cal objectar la petita escala de la mà, però no resta entitat a aquesta atrevida imatge de Déu Pare beneïnt, amb el triangle equilàter de la Trinitat sobre el cap i entre les lletres alfa i omega, com a principi i fi, primer i últim (Apocalipsi 22, 13). Aquesta tècnica no és molt habitual en l'artista, tot i que la veurem a altres pobles de colonització (José Antonio i Pueblonuevo del Bullaque), i també la va emprar a la parròquia de la Inmaculada Concepció a Elda (Alacant).

A l'interior de l'església poden veure's les vidrieres emplomades que segueixen pautes peculiars. Per a il·luminar el presbiteri es disposen dos espais de gran format, amb les figures completes de sant Pere i sant Joan, identificats pels noms. Mantenen la combinació cromàtica primària, tot i que els rectangles interns presenten diferents matisos i tonalitats, i les carnacions es mostren en blanc. L'articulació és horitzontal i regular, solament trencada per les corbes sintètiques que configuren les zones principals de la vestimenta i que s'han reforçat en grossor amb pintura negra a l'oli, avui en part perduda.

En la nau s'aconsegueix un efecte d'unitat molt atractiu al llarg dels 8 rectangles verticals. El càntic *Alleluia* en dues línies blaves es retalla davant un roig intens, que serveix de fons sorprenent i davant el qual els temes figuratius ressalten en groc. La repetició del motiu és molt eficaç en la combinació de colors primaris. Arcadi treballa amb símbols més aviat que amb escenes narratives. Alguns temes resulten curiosos, per la formalitat o la funció litúrgica. Així se succeeixen un dofí, un anyell, tulipes i una abella, i a la nau de l'epístola, una corona, un estel de vuit puntes i un cor dolencós travessat per una espasa. De forma paradoxal, està engegat el vitrall més pròxim a l'altar, que representa un cresol encès.

Aquests vitralls configuren la part superior de la nau. Per sota, completen el conjunt estructures cruciformes en les quals el fons es torna blau i els motius, grocs i daurats. Alguns s'articulen per parelles i es percep un diàleg formal o temàtic entre els dos costats de la nau. Es completa així un carràs de raïm enfront d'espigues daurades; el calze amb l'hòstia consagrada oposat a un recipient corb que sosté una flama aureolada; o una coloma en disposició invertida que harmonitza per la seua disposició amb una àncora.

A continuació es mostren les esglésies a les quals la participació d'Arcadi Blasco solament es reflecteix a les vidrieres. L'església del Torviscal (1957), juntament amb la de Brovales, comporta un canvi substancial d'estil respecte a les enfilades de ciment. No trobem ara tanta irregularitat en la disposició curvilínia de les dalles; ací els fons s'ordenen en reticles, amb lleugeres variants de color dins de cada gamma. Les línies aparenten ser més fines que les que silueteegen els elements figuratius, però això obeeix en realitat al fet que Arcadi incorpora la pintura a l'oli per a reforçar-les i fer-les més gruixudes. També usa l'oli negre per als trets del rostre i els textos. Tota una novetat en aquest camp, que en principi va resultar eficaç, però que ha anat patint pèrdues i mostra avui perfils desdibuixats. El mateix procés tècnic el trobem a Brovales. El programa iconogràfic és molt ampli. A les naus s'alternen creus emmarcades per ovals de branques i fulles amb la

presència dels quatre evangelistes. Aquests es mostren asseguts, sense noms i amb un llibre o pergami entre les mans.

Als peus de l'església, dos motius apaïats renoven els temes. Representen un vaixell, com a nau de l'església, i una peculiar ciutat cristiana fortificada; els llenços de muralla amb potents torres defensives s'acaben amb una successió compacta de cúpules i cobertes inclinades. La morfologia la trobem en paral·lel en un motiu ceràmic, el front d'altar de l'església d'El Chaparral, i pot explicar-se per la coincidència en dates.

Però al conjunt cal afegir la capella del Santíssim, un cos annex amb cimbori octogonal que ha assumit la funció de baptisteri. Preparant el pas, sis petites vidrieres amb temes eucarístics sorprenen per la composició geomètrica. Ja a la mateixa capella, les imatges de sant Pere, sant Pau i Sant Joan, amb els atributs que els indentifiquen, presideixen tres dels costats del cub en actitud frontal i flanquejats per sis àngels de factura molt estilitzada.

Aquesta església revela una de les màximes expressions creatives d'Arcadi Blasco, amb un total de 26 vidrieres emplomades de diferents grandàries. Curiosament aquests vitralls, junt amb els de Brovales i Tiétar, són els últims que va realitzar amb aquesta tècnica, que no va tornar a utilitzar després ni a Andalusia ni a Castella-la Manxa, on solament trobem exemples amb els nervis de morter de ciment. A partir de 1960 l'aportació d'Arcadi Blasco a Extremadura es va limitar a vidrieres de formigó, com pot veure's a les esglésies de Palazuelo (1960), Obando (1960), Pizarro (1961) i Hernán Cortés (1962).

Els formats en el temple de Palazuelo són apaïats a les naus altes, on alternen gammes càlides i fredes. Canvien a quadrats a les dues plantes que subdivideixen el costat de l'Evangeli, ja que integra també en el lateral l'amplíssim cor. Als peus d'aquesta estructura es disposa com és habitual una gran rosassa, amb la coloma de l'Esperit Sant en un disseny molt reeixit. I encara cal sumar la capella baptismal, on destaca una vidriera especialment afortunada per la riquesa de les trames i dels colors primaris. L'ampli repertori iconogràfic es completa amb plantes, estels, insectes, copons, les set candelas del canelobre jueu, l'anyell pasqual i algun altre element d'identificació complexa. Això és a causa del caràcter fragmentat de les imatges i, en part, de l'ús del ciment com a enllaç. El grossor de les línies en relació amb l'espai disponible dificulta a voltes distingir entre fons i figura o precisar el tema, però així i tot és un conjunt molt interessant.

Els vitralls de l'església d'Obando (1960) tornen a l'abstracció, o almenys a una figuració tan sintètica que no permet d'albirar elements recognoscibles. N'hi ha sis a cada nau, separats per marcats arcs faixons i amb la peculiaritat d'un coronament superior corb.

A diferència de Zurbarán, les línies internes són corbes i les peces de vidre són grans, cada una dins d'una gamma harmònica; però comparteix amb la citada església la intenció d'organitzar visualment l'interior de la nau per mitjà de la llum. Ho aconsegueix en aquest cas mitjançant el canvi cromàtic entre el color blau dels peus i el taronja càlid de la capçalera, amb resultats eficaços. També l'abstracció presideix la rosassa del cor, de factura molt dinàmica, encara que el trencament de dalles desvirtua una miqueta el profús cromatisme inicial. Fets com aquest van fer que durant els anys noranta es protegiren les obertures amb malles metàl·liques.

Al sud de la província de Càceres, en el límit amb la de Badajoz, pot veure's una altra aportació notable en relació amb les vidrieres de ciment. Es tracta de l'església de Pizarro (1961), amb un conjunt de vitralls molt interessant. Una fitxa de l'INC atribueix aquesta obra a Arcadi Blasco, i l'artista va visitar el poble en el seu periple extremeny, però no es va incloure en el nostre article previ perquè, si bé el disseny és seu, és possible que l'execució fóra realitzada pel taller dels germans Atienza (Vidrieras de Arte). No és un cas únic, perquè el trobem també a l'església de La Montiel, confirmat per l'artista mateix.

El projecte arquitectònic és de Jesús Ayuso Tejerizo. L'església, malgrat tenir la planta basilical, presenta els murs laterals en forma de dent de serra, de manera que als costats curts es col·loquen unes vidrieres allargades de cinc peces. Als murs laterals del presbiteri es disposen a més sengles parelles d'obertures amb les mateixes proporcions. Per desgràcia, un fals sostre posterior a la construcció original impedeix que a la nau es tinga una visió completa del conjunt de vitralls.

Al grup cal afegir la gran vidriera apaïada, amb 32 peces, que ocupa el cor. Veiem l'Anyell de Déu en el centre de la composició, entre la multitud dels salvats.<sup>12</sup> És un disseny molt atomitzat i de plantejament nou. Forma part de l'ampli repertori iconogràfic que es desplega a l'església i en què trobem referències poc habituals, fins i tot críptiques, per la qual cosa no serà fàcil en ocasions interpretar-les de forma fidedigna.

En la zona més pròxima a l'altar, dins del presbiteri, es reconeix en el costat de l'epístola l'ascensió als cels, sobre un cúmul de mans,<sup>13</sup> i una al·lusió al miracle dels pans i els peixos, amb els dos elements duplicats. En el costat de l'Evangeli sí que és més clara la imatge, amb espigues i vinyes com a encarnació del pa i el vi que simbolitzen l'eucaristia. La gamma cromàtica en tota l'església és molt àmplia i rica en matisos.

En les dents de serra, una primera parella complementària mostra els arcàngels sant Miquel i sant Rafael, identificats amb els noms

i atributs, bastant ortodoxos en la representació. Sant Miquel, per exemple, subjecta amb la mà la balança que pesa les accions dels fidels en el judici davant Déu; però al temps alça l'altre braç empunyant l'espasa flamigera amb la qual s'enfronta a l'àngel caigut, prostrat als peus. Sant Rafael, per la seua banda, beneeix i subjecta el peix que remet al miracle de Tobies.

Seguint la seqüència d'imatges en el costat de l'Evangeli cap als peus, trobem la muntanya Calvari amb les tres creus; la serp enroscada a la pomera, com a símbol del pecat original; una composició triple amb l'ull diví emmarcat en un triangle, un crismó i flames de foc en la base, que, si simbolitzara l'Esperit Sant, completaria la Trinitat; i finalment, sobre el cor, un tetramorf que superposa parcialment i dinàmicament els quatre símbols alats. En el costat de l'epístola es recrea el paradís terrenal, en una escena complexa i atractiva; les taules de la Llei amb els deu manaments sobre unes candeles enceses; una església enmig d'elements naturals i vegetals, que també podria remetre a l'arca de Noé; i, ja en el cor, un vaixell amb masteler en forma de creu i coronat per tiars, que encarna la nau de l'església catòlica. Un conjunt, en definitiva, molt personal i ric en temàtica, color i recursos plàstics.

En la rosassa d'**Hernán Cortés** (1962), Arcadi aposta de nou per l'abstracció, amb un muntatge singular: les peces són rectangles, però amb motius interns que generen una sensació concèntrica o rotatòria. En els colors impera el verd i adquireix per això certa evocació vegetal. El mateix color i esquema, encara que menys compartimentat, es repeteix en els dos grans òculs que il·luminen la part superior del presbiteri.

A la nau, les vidrieres rectangulars en vertical estan emmarcades per dues franges, de nou verds, amb succintes creus de llargs braços horitzontals. Els motius que alberguen els quadres resultants es repeteixen a l'un costat i a l'altre, encara que disposats de forma alterna. Representen així una espiga de blat, una hòstia consagrada, un sol radiant, una coloma i un cresol encès.

Un últim espai amb sengles capelles, en el costat de l'Evangeli, alberga quatre nous vitralls quadrats. Són molt coloristes, tot i que no aconsegueixen il·luminar amb intensitat els recintes, foscos pels baixos sostres i per l'afegit d'una gelosia de separació amb la nau. Els motius ací són un ull-corona, un sol, una flor i un cor travessat per una espasa.

A causa de la falta de documentació fefaent i de la dificultat de conèixer els autors de les obres artístiques a les esglésies, es conclou el capítol d'Extremadura aventurant la possibilitat que les vidrieres de **Barbaño** (1956) puguen atribuir-se a Arcadi Blasco. I és per alguns trets estilístics que cal relacionar amb la seua obra.<sup>14</sup> S'utilitza una figuració molt elemental a les vidrieres quadrades

de formigó situades en els laterals de la nau principal, entre els motius de les quals figuren un calze, un crismó, els pans i els peixos, aus, espigues, petxines, àncores i les lletres alfa i omega com a principi i fi. El presbiteri s'il·lumina per dos òculs laterals gairebé idèntics, que representen una coloma volant cap al cel de forma similar a la d'Arcadi. Però el vitrall més interessant se situa al cor: una rosassa formada per nou peces representa l'Anyell de Déu en colors blancs i grocs, davant un fons blau i un perímetre circular roig.

## 2. ANDALUSIA

Com abans indicàvem, a la comunitat autònoma d'Andalusia s'han localitzat obres d'Arcadi Blasco a deu pobles distribuïts per les províncies de Còrdova (3), Cadis (2), Granada (2), Sevilla (1), Jaén (1) i Almeria (1). És probable que l'església cordovesa de Maruanas, juntament amb la granadina d'El Chaparral, siguin les aportacions més notables de l'artista als edificis andalusos de l'INC.

A l'església de **Maruanas** pot apreciar-se molt clarament el que es denominava en aquella època (anys cinquanta i seixanta del segle passat) la integració de les arts amb l'arquitectura. Els arquitectes, en col·laboració amb els artistes, estudiaven la composició dels edificis per a situar-hi les diferents obres plàstiques. Era una relació bidireccional en la qual els arquitectes, mentre desenvolupaven els projectes, anaven acordant amb els artistes quines peces s'anaven a situar i on. Encara que estiga fora de l'àmbit de colonització, un dels edificis que millor exemplifica aquest enllaç és el santuari de la Nostra Senyora d'Arántzazu.<sup>15</sup>

L'arquitecte Juan Antonio Guerrero Aroca va ser l'autor del projecte de Maruanas (1962), el seu únic treball per a l'INC. Havia acabat la carrera l'any 1951, el seu estudi professional estava a Madrid i va realitzar una església molt interessant. Cal recordar que el 1962 es va iniciar el Concili Vaticà II i, tot i que la planta presenta novetats importants, el disseny no es va adequar a les directrius emanades del conclave.

És necessari descriure el conjunt parroquial per a veure la ubicació de les obres realitzades per Arcadi Blasco i, en aquest sentit, hem elaborat un plànol precís. Els diferents volums s'estructuren al voltant d'un pati delimitat mitjançant un porxo a la façana davantera. L'església se situa a l'esquerra; la sagristia i la casa parroquial, al fons; i, a la dreta, el local d'Acció Catòlica, que tanca l'atri. A l'extrem oposat d'aquest se situen el baptisteri i l'accés al temple. Es trenca així l'esquema tradicional de les esglésies de colonització, d'acord amb el qual quasi sempre es disposa l'escala d'accés al cor a un costat de l'entrada i davant se situa la capella baptismal.

La nau principal és un espai pràcticament quadrat, no rectangular com era habitual fins aleshores, cobert per jàsseres de formigó de secció variable en amplària (solució nova a les esglésies de l'INC). Al mur del costat de l'Evangeli es produeixen una sèrie de reculades que serveixen per a situar unes vidrieres quadrades de diferent grandària. Al final se situa la capella del Santíssim, il·luminada per tres vidrieres de contorn irregular.

A la part posterior del costat de l'epístola arranca l'escala d'accés al cor, dotat amb una vidriera circular que no està disposada a la façana principal de l'església, solució convencional, sinó a la paret oposada, per sobre de la nau, per la qual cosa solament pot apreciar-se des del pati. Una vegada més, en aquest edifici es presenta una solució nova.

El mural ceràmic situat al fons del presbiteri és, sense cap dubte, un dels més importants realitzats per Arcadi Blasco i sorprèn per la seua valentia i complexitat. És de gran format (6 × 2,5 m) i està en la línia dels seus "quadres ceràmics", realitzats a partir de fragments rectangulars de diferents mesures i relleus.<sup>16</sup> En la part baixa, com a predel·la, se superposen dos registres de peces amb diferents textures. Les inferiors semblen maçoneria de pedra; les següents, en vertical, combinen un disseny interior d'aspes i rombes en tons foscos i daurats. El cos principal està dividit en tres carrers. El central és una mica més estret i emmarca la talla en fusta de la Mare de Déu asseguda amb el Nen, obra de l'escultora Teresa Eguíbar.<sup>17</sup> El costat esquerre presenta tons càlids i combina baixos relleus figuratius i abstractes. Es reconeixen així un àngel, parcialment esbiaixat, i figures de colomes, orenetes o querubins. Destaca una línia direccional corba que travessa el mural mitjançant cercles daurats en alt relleu que ostenten arbres i que semblen procedir d'un mateix motle. En el costat dret del mural, de gamma cromàtica freda, tornem a trobar aquest element corb, que trenca la regularitat de la composició, a la qual imprimeix un caràcter dinàmic. El repertori visual és encara més variat i articula puntes de diamant, aus i seccions informalistes de gran riquesa textural. Sorprèn a més la inclusió de rajoles planes esmaltades en blanc i blau que alternen colomes, petxines, creus i flors de cinc pètals, ja utilitzades uns anys abans per al baptisme de Mesas de Guadalupe i que reprendrà a l'església propera de La Montiola. En resum, un mural magnífic, molt atrevit en l'aposta per l'abstracció, i que degué deixar bocabadats els fidels i el mateix estament eclesiàstic en el moment de la inauguració, ja que encara ara no ha perdut la capacitat d'impacte.

Cal destacar que hi ha al Museu de la Universitat d'Alacant una maqueta de gran qualitat, procedent del fons d'Arcadi Blasco, i que va ser un esbós previ per a aquest mural. El format és una mica més apaïsat (1,20 × 0,50 × 0,10 m) i presenta en la part

inferior un afegitó rectangular amb quatre imatges que mostren, encara que de forma molt esbossada, els símbols del tetramorf. Aquesta maqueta té interès a més perquè possiblement és l'únic esbós que es conserva de la producció de l'artista per a l'INC.

Per a la mateixa església va realitzar Arcadi el front d'altar (2,20 × 0,60 m) en un estil equivalent. Està dividit en quatre parts iguals per una creu molt apaïxada, composta per les mateixes peces romboïdals que trobem a la base del presbiteri. Sobre un ric fons informalista, es llig el text següent: "GLORIA+A+DIOS+EN / LAS+ALTURAS+Y+EN / LA+TIERRA+PAZ / A+LOS+HOMBRES". En una foto antiga, aquest mural estava emmarcat per una franja de color blanc, igual que les lletres. En l'actualitat tant la banda com la inscripció són daurades i almenys en aquest segon aspecte sembla haver guanyat amb el canvi.

La tercera contribució d'Arcadi a l'església de Maruanas és excepcional. Ens referim a dos baixos relleus a la façana del centre parroquial, i no hi ha un altre element similar a les esglésies amb obres de l'artista. Un d'aquests elements està situat al porxo d'accés a l'església i un altre a la façana de l'atri que delimita el pati. En el plànol núm. 51 del projecte de l'arquitecte J. A. Guerrero Aroca poden veure's els alçats principal i posterior de l'església, cosa que ens fa entendre l'estreta col·laboració de l'arquitecte amb l'artista en el moment de projectar l'edifici. En el primer, sobre un dibuix senzill i elemental, abstracte, ja que solament hi apareix una finestra del local d'Acció Catòlica, destaquen en to més fosc dues figures amb forma de T amb uns dibuixos geomètrics en l'interior. El de l'esquerra correspon a l'accés a l'església; està format per un element horitzontal (4,20 × 1,20 m) que recolza en el pilar vertical (0,75 × 2,80) i que divideix l'accés en dues obertures; en la base pot apreciar-se la signatura d'Arcadi Blasco. El de la dreta, molt més llarg (13,00 × 1,20 m), recorre completament el porxo, recolza en un pilar central (0,90 × 2,80 m) i es prolonga sobre els murs laterals.

Són baixos relleus de plaquetes de terracota, sense engalbes ni esmalts, sobre els quals s'ha aplicat alguna capa de pintura que no permet de veure amb nitidesa l'acabat inicial.<sup>18</sup> El dibuix és bastant geomètric, amb zones en què hi ha figures estampillades, a la manera de la *sigillata* romana, amb motlles diferents. Arcadi va disposar petites cares d'àngels, arbres de la vida, ocells i el mateix element circular que forma les línies corbes en el mural de l'interior. També hi ha rodes amb un estel intern, petites línies de triangles col·locats a portell i creus definides per petits cubs lleugerament cònics. Igualment s'intueixen altres recursos destinats a llevar i, sobretot, afegir fang abans de la cocció. En resum, un treball de gran interès per la ubicació externa i per tractar-se d'una obra única.

L'aportació d'Arcadi Blasco a l'església de Maruanas es completa amb les vidrieres de formigó, fins a nou, disposades a tres llocs diferents. Al mur trencat del costat de l'Evangeli es disposen cinc vitralls quadrats de diferents grandàries, situats aleatòriament en planta i altura. Els motius són senzills: flors, un ocell, una magrana, un cresol, i es distingeixen amb dificultat per la grandària de les peces.

La capella del Santíssim s'il·lumina per un conjunt de tres vidrieres de nou format: una de xicoteta quadrada en blanc i verd ocupa la zona inferior. Sobre aquesta vidriera, davant dalles blanques, es representa l'escena de la fugida a Egipte, amb sant Josep guiant el ruc que porta sobre el llom la Mare de Déu amb el Nen en braços. En el vitrall major un àngel en colors blaus i violetes sobrevola i protegeix l'escena, sobre un paisatge succint.

Finalment, presideix el cor una gran rosassa composta per 12 peces verticals. Hi utilitza dues combinacions de colors primaris amb el complementari (groc i violeta en el centre i roig amb verd en els laterals). De nou sorprèn amb els motius abstractes i vegetals en els costats i una zona central en què dues figures de sants s'alternen amb estructures geomètriques i concèntriques de gran dinamisme.

Concloem indicant que pel conjunt de les tècniques artístiques aplicades en aquesta església (ceràmica en relleu a l'interior, baix relleu exterior i vidrieres), a Maruanas trobem una de les aportacions més importants realitzades per Arcadi Blasco per a l'INC, juntament amb la que analitzem en l'exemple següent.

A l'autovia direcció a Jaén, a pocs quilòmetres cap al nord de la ciutat de Granada, pot veure's la recta torre de l'església del poble d'El Chaparral (1957), i al costat, unida mitjançant un porxo, la nau principal, la portada de la qual es percep fàcilment des de la carretera. Podem qualificar-la de façana-retaule, a l'estil de la que Arcadi va realitzar poc després per a l'església de Puebla de Alcollarín (Badajoz, 1959). El mural ceràmic, de fons geomètric molt elaborat, ocupa quasi tota la façana i emmarca la porta d'accés. En la part superior, quatre àngels sostenen en les mans llenços xicotets que reproduïxen icònicament les quatre imatges del tetramorf, en una solució plàstica poc freqüent. Emmarquen un tondo també molt original, ja que alhora és ceràmica i vidriera, opció insòlita que no apareix a altres pobles de colonització i que reflecteix la voluntat experimental del nostre artista, ara d'acord amb l'arquitecte José García-Nieto Gascón. Amb un mantó blanc i roig, de plects gruixos i corbs, encarna la *Maestas Domini*, utilitzant la iconografia del pantocràtor, però en aquest cas no beneït, sinó com a sobirà totpoderós, que ostenta símbols com la corona, el ceptre i la bola del món, la qual cosa ve a ser, una vegada més, una opció singular. Més a baix, en els flancs de la porta, sant Joan

i sant Josep completen el conjunt. El tractament estilístic és similar al dels àngels, amb els traços amples i corbs que identifiquen el nostre autor.

A l'interior, un altar revestit frontalment per un mural ceràmic representa una ciutat cristiana fortificada, motiu que hem vist en una de les vidrieres emplomades de l'església del Torviscal, a Badajoz, de la mateixa època. Ací el conjunt es desenvolupa de forma més àmplia i incorpora talaies esveltes, en tons ocres i amb volums perfilats amb línies negres davant el mateix fons de plantilles geomètriques que s'utilitza a la façana.

En aquesta església pot apreciar-se un dels majors conjunts de vitralls de formigó produïts per Arcadi Blasco. El fons del presbiteri es tanca amb una enorme vidriera composta per 56 peces i dividida en dues parts. En la superior, la figura del Totpoderós entronitzat recupera el motiu de la façana, flanquejat ara per dos àngels. En la inferior es disposen frontalment els quatre evangelistes amb el nom indicat en els dos laterals del cap: "LU/CAS, JU/AN, MAR/COS y MA/TEO". És un conjunt esplèndid, que inunda de llum multicolor (grocs, taronges, rojos, morats, blaus...) la zona de l'altar.

Al seu torn, per a il·luminar la nau principal, a les sis capelles que hi ha a les dues bandes, Arcadi va disposar las imatges de cadascun dels apòstols, degudament identificats. La factura, amb cinc peces en altura, és molt similar a la dels evangelistes del presbiteri, la qual cosa unifica tot el conjunt figuratiu.

Aquestes vidrieres tenen bastant a veure amb les realitzades per a l'església de Tiétar (Càceres), de la mateixa època. Que pugui haver-hi similituds és lògic, ja que Arcadi, quan rebia els diferents encàrrecs de l'INC i en funció de la grandària i posició del parament, anava canviant la temàtica dels continguts, encara que utilitzant iconografies similars.

Arcadi Blasco va residir a l'Acadèmia de Roma durant 1953 i en tornar va haver de posar-se a treballar ràpidament per als pobles gaditans de José Antonio (projectat en 1951) i Coto de Bornos (1952), que agrupen manifestacions artístiques diferents.

A José Antonio<sup>19</sup> va disposar un mural ceràmic al costat esquerre del porxo d'entrada. Està dedicat a la Mare de Déu del Pilar, que se situa en el centre amb el Nen en braços i està envoltada de quatre grans àngels cantors. La novetat, igual que a Pueblonuevo del Bullaque, resideix en la inversió dels colors habituals. El fons del mural és negre, mentre que els perfils es dibuixen en blanc i s'emplenen de forma aleatòria amb taques de colors primaris. D'aquesta forma la policromia ressalta amb gran intensitat i dota el mural d'un segell distintiu. El detall de l'aurèola dissenyada a partir d'una successió d'ocells blancs o negres és també una nota



molt singular, si bé aquestes aus esquemàtiques reapareixen en la trajectòria de l'artista i les trobem, per exemple, a la façana de Los Guadalperales. Potser orgullós pel resultat, Arcadi signa el mural amb la inicial i el cognom en la zona inferior dreta.

Al costat de l'església se situa un porxo d'entrada en un pati on es troben les escoles. Sobre la llinda d'accés es perllonga un mur semicircular al qual, lleugerament enfondit, s'aprecia un mosaic quadrat resolt amb la tècnica clàssica de l'*opus tessellatum*. El protagonitzen la Mare de Déu i el Nen Jesús beneït, utilitzant una gamma de dominant blava. Les figures es contornegen de forma esquemàtica amb fines fileres negres i presenten la peculiaritat de fusionar tant les túniques com els nimbes. És un dels escassos exemples de mosaic abordats per Arcadi en colonització, a més del pantocràtor de l'església de Brovales i el baptisme de Pueblonuevo del Bullaque.

A l'altra església de Cadis, a **Coto de Bornos**,<sup>20</sup> trobem una alternativa nova en què dos artistes, Arcadi Blasco i José Luis Sánchez, van poder compartir tècniques artístiques dins de la mateixa església. És ben coneguda l'amistat que van tenir tota la vida professional, marcada pel primer taller en aquella nau que després seria el museu d'Amèrica (on van resoldre molts dels encàrrecs de l'INC), i la seua primera exposició realitzada junts l'any 1957.<sup>21</sup>

Començant pels vitralls, l'església presenta a la façana principal una gran rosassa de nou peces. Les tres centrals en vertical mostren, amb una gamma cromàtica càlida, un pantocràtor beneït. El fet que alce la mà esquerra en lloc de la dreta i la disposició de les lletres alfa i omega que ocupen els laterals ens fan pensar que les vidrieres van ser muntades per error de forma inversa al disseny lògic. Les quatre cantonades arrodonides ostenten els símbols del tetramorf, sintetitzats només en els caps: a dalt, l'àguila de sant Joan i l'àngel de sant Mateu miren de perfil cap a dins; per sota, el bou de sant Lluc i el lleó de sant Marc es disposen frontals. Una fotografia de l'arxiu d'Arcadi Blasco mostra una altra versió del pantocràtor de plantejament molt similar, tot i que en desconeixem la ubicació. La resta de les vidrieres de l'església, situades a l'absis i la nau principal amb motius eucarístics i abstractes, cal assignar-les a José Luis Sánchez.<sup>22</sup>

L'altra tècnica que apareix és el mosaic, amb dues manifestacions. La primera és el front de l'altar que mostra un crismó central i, als costats, les lletres alfa i omega, aquesta última amb minúscula, és obra de José Luis Sánchez, confirmat per l'artista a l'agost de 2016. La segona es troba al fons del presbiteri, un retaule que personifica Sant Joan de Ribera.<sup>23</sup>

Per a la petita població d'Almeria de **Pueblo blanco**, situada en ple camp de Níjar, Arcadi Blasco va realitzar el 1958 un viacrucis

ceràmic.<sup>24</sup> La particularitat és que són peces anicòniques, i cada escena és relatada per un text descriptiu breu. El mateix model es repeteix a Tiétar (Càceres, 1957) i Fuente Caldera (Granada).

Cada estació està formada per lletres blaves molt fosques, gairebé negres, disposades en quatre files dibuixades sobre quatre rajoles blanques. No hi ha cap espai entre lletres homogeni que facilite la llegibilitat, encara que sol separar més les lletres entre paraules i canvia de línia amb vocables complets. A voltes s'inicia el dibuix amb una creu, a voltes s'acaba amb aquest element, i a voltes l'utilitza com a element complementari quan queda un espai massa buit. Es percep que hi ha més traços per lletra que els estrictament necessaris, amb una voluntat de fracturar o articular la grafia. Les lletres corbes, inclosa la l, tendeixen a augmentar el grossor, mentre que les rectes són més fines. Singulars són la finor de la ratlla en la diagonal de la Z i l'ús de la V per la lletra O, que recorda les majúscules romanes escrites en llatí, que no van incorporar el caràcter O fins a alguns segles més tard.

En aquesta església hi ha vidrieres que per la senzillesa del traçat recorden algunes d'Arcadi Blasco, però no disposem de documentació que ho demostre. De totes maneres, com que està en un temple que té un viacrucis propi, i considerant que a voltes un artista s'encarregava de diverses tècniques, podem conjecturar-ne l'autoria. La planta del temple és allargada, amb una vidriera vertical en cadascun dels draps definits pels pilars en els murs laterals. Aquests vitralls s'intenten arrodonir en els vèrtexs mitjançant dalles corbes que alternen gammes cromàtiques. Però els més originals se situen als murs del presbiteri, que és de planta quadrada i més alt que la nau. Són circulars i alberguen quatre fulles dividides en dues zones, groga i taronja, davant un fons blau i un perímetre novament groc. L'esquema és elemental i geomètric, sense excessiva elaboració. Finalment, el presbiteri es cobreix amb un xicotet tambor circular il·luminat en el perímetre per 12 xicotets òculs que alternen els colors blau i verd en noves formes abstractes.

Tornem a Còrdova per a comentar que al temple de **La Montiel** s'aprecien uns vitralls de formigó amb la mateixa particularitat que a Pizarro (Badajoz): el disseny és d'Arcadi Blasco, però els va realitzar el taller dels germans Atienza (Vidrieras de Arte),<sup>25</sup> en aquest cas sense prendre's llibertats creatives.

Són molt senzills i les úniques figures recognoscibles són fulles i peixos; la resta són zones abstractes formades per dalles quadrades o rectangulars de diversos colors, disposades ortogonalment, encara que amb certa llibertat. En total hi ha quinze vidrieres: dues de verticals grans a les façanes principal i posterior, 12 d'apaïssades (sis en cada mur lateral) i una de vertical, més xicoteta, al baptisteri. La de l'entrada està composta per 12 elements

rectangulars que formen una gran creu en dalles blaves, perfilada en les vores per peces vermelloses. En els angles es disposen uns peixos molt elementals que alternen els colors groc i verd. La vidriera situada al presbiteri consta de 16 peces quadrangulars en reticle. Als costats se succeeixen elements abstractes i, a la zona central, fulles de tres folíols en tons groc, blau, violeta i verd. A cada paret lateral de la nau es disposen sis vidrieres dobles i apaïssades que alternen les mateixes fulles del presbiteri amb altres obertures presidides per jocs multicolors abstractes, molt variats i destacats, que entronquen estilísticament amb els de Zurbarán.

Els vitralls de La Montiola són de disseny simple, a diferència d'altres esglésies com El Chaparral a Granada o les extremeres del Torviscal, Pizarro o Tiétar, molt més riques des del punt de vista iconogràfic. Potser és perquè són dels últims treballs d'Arcadi Blasco per a l'INC, després de més de deu anys traçant vidrieres i experimentant amb noves imatges.

L'aportació de l'artista en aquesta església es conclou amb uns treballs senzills en ceràmica esmaltada. A la façana principal, la porta d'accés i la vidriera superior estan flanquejades per unes sanefes verticals a partir d'una decoració floral sintètica i elements geomètrics en forma de rombe. L'efecte assolit és atractiu, malgrat tan escassos mitjans. També són elementals els entornpeus que recorren tot el temple, constituïts per una rajola que es repeteix insistentment, que mostra una creu blanca i, en els quatre cantons, flors de cinc pètals.

Aquest motiu l'havia utilitzat ja a Mesas de Guadalupe (Còrdova, 1959) i es reaprofitava inserit en el retaule ceràmic de Maruanas. Però el trobem també a l'església de Miraelrío (Jaén, 1964),<sup>26</sup> per la qual cosa estem davant una nova intervenció del nostre artista. L'única novetat és que ara les rajoles alternen els colors i inclouen creus i flors blaves de cinc pètals sobre el fons blanc. No és molt, però almenys la solució anima el ritme de la representació. Arcadi Blasco se cenyeix ací a aquesta tècnica, ja que les elaborades vidrieres de l'església no responen a la seua mà.

A Mesas de Guadalupe (1959), poble cordovès situat al nord-oest de la província, la intervenció de l'artista es limita de nou a la tècnica de la ceràmica. És en aquesta església on situa primer l'entornpeu continu de rajoles blaves que reprendrà a Miraelrío i La Montiola. Ací el disseny s'enriqueix amb un major nombre de motius, com petxines i espigues de blat.

El baptisteri està situat en un petit espai al costat de l'accés al temple, i para el qual Arcadi va concebre un mural ceràmic amb el baptisme de Jesús per sant Joan. L'obra té ara major entitat. La factura és quasi idèntica a l'església de Puebla de Alcollarín, a Badajoz, amb la qual coincideix en dates.<sup>27</sup> En totes dues destaca

la potent anatomia del sant. Les petites diferències radiquen en la cua de la coloma, la inclinació del bàcul i un major nombre de pedres sobre l'aigua. L'aspecte més notable en aquest cas és l'aposta per la monocromia blava i un fons que assumeix caràcter al·legòric, ja que repeteix de forma seriada la petxina i la coloma de l'Esperit Sant.

**Fuente Caldera**, la data de la qual desconeixem, és una pedania situada al nord-est de la província de Granada, prop del límit amb la de Jaén, pertanyent al petit poble de Pedro Martínez. Està enmig del camp i només consta d'una escola, unes cases en estat ruïnós i una petita capella, també, lamentablement, molt danyada. La capella és de propietat particular, està quasi abandonada i s'usa per a emmagatzemar gra. Als murs de la nau encara s'observa incrustat un viacrucis de cal·ligrafia idèntica a la de Puebloblanco, amb l'única diferència de les creus en les estacions 2, 4 i 12.

Per a il·luminar el presbiteri s'havien disposat dues rosasses. Una ha desaparegut i l'altra s'aprecia des de l'exterior, sense que es pugui distingir el simbolisme. Als murs es van situar unes vidrieres verticals formades per dues peces quadrades, però a l'interior de la nau, a posteriori, s'han col·locat uns tancaments amb petits vidres blancs que impedeixen d'apreciar els colors i el disseny originals. Alguns trencaments permeten una visió parcial, però és més fàcil aproximar-se al motiu des de l'exterior. S'endevinen així àngels de factura similar a la dels apòstols d'El Chaparral, però amb una disposició en les dalles menys regular. L'aspecte més rellevant és que una falta de control en el muntatge revela que diverses vidrieres es van assemblar malament, i trobem per exemple una part superior situada a baix, girs de 180 graus i fins i tot un àngel complet en disposició invertida.

Però malgrat les carències d'aquesta capella, almenys en queden alguns restos. Quasi pitjor situació és la de l'exemple següent, en què la intervenció de Blasco ha desaparegut per complet. El poble del Viar (anteriorment denominat Viar del Caudillo) se situa al nord-est de la ciutat de Sevilla. L'estructura de la façana de l'església recorda el temple granadí d'El Chaparral, amb reclusa, una porta amb llinda i una rosassa superior flanquejada per àngels. En aquest cas es tractava d'àngels músics, en disposició frontal, compostos per rajoles multicolors de forma quadrada i sota les lletres alfa i omega. Era un mural senzill però interessant, i el situem en passat perquè ja no es conserva. Desconeixem si va ser suprimit pel mal estat de conservació o tapat en una reforma de l'església; solament es té constància de l'obra per una fotografia antiga de l'arxiu de l'INC, que reproduïm.

### 3. CASTELLA-LA MANXA

Al voltant de 1955 i 1956, Arcadi realitza obres artístiques a dos pobles de la província de Ciudad Real.<sup>28</sup> El primer, **Santa Quiteria**, mostra a l'interior de l'església un mural ceràmic amb la imatge del baptisme al Jordà. Joan el Baptista, cobert per una túnica blanca, porta la gaiata i beneeix Jesús al riu; les aigües blaves d'aquest s'animen per fines línies horitzontals. Les siluetes dels dos protagonistes estan realçades amb un traç negre gruixut que abasta també un grup de cases d'estil sintètic i elemental, molt similars a les que trobem a Los Guadalperales (Badajoz). La presència al costat d'una església amb torre sembla una al·lusió interna, que pot suggerir l'arquitectura pròpia d'aquests pobles de colonització.

També són semblants formalment a l'església extremeña els àngels que ocupen l'arc que separa la nau principal del presbiteri. Dos són músics amb instruments de corda i un altre, central, subjecta una filactèria amb la inscripció "Ave María". Les rajoles quadrades es disposen en escac irregular, amb tons càlids en les ales i blau en la túnica; cadascuna està acolorida, però deixen el perímetre sense tractar, la qual cosa atorga al conjunt un aire evanescent.

La façana de l'església presenta una traça escalonada molt innovadora. Sobre un porxo d'accés i sota una espadanya de sis obertures amb un àngel delineat amb barres de ferro, el cos principal s'articula entorn de la rosassa, amb un gran mural ceràmic. Arcadi Blasco reproduïx als costats, de forma molt sintètica, els pans i els peixos i un cresol com a símbol de llum. En vertical se situa un tetramorf, de nou amb criteris geomètrics per la disposició en escac. La gamma és molt càlida, amb un fons roig i seccions ocre i grogues a l'interior. El perfilat és més realista que el que és habitual en l'autor, i denota cura en la resolució.

L'òcul de la vidriera és un dels més interessants que poden veure's en les esglésies de colonització espanyoles. La configuració és plenament abstracta, però a més molt original, perquè no utilitza seccions rectangulars. Les peces són triangulats, romboïdals, trapezoïdals... i combinen els colors primaris amb el blanc en un esquema que solament té parangó a l'església veïna de Pueblonuevo del Bullaque.

En efecte, **Pueblonuevo del Bullaque** (1955-56) ostenta dues esplèndides vidrieres geomètriques amb un disseny anàleg. Una de quadrangular il·lumina el cor sobre la porta d'accés. Presenta bandes cegues de formigó en vertical i horitzontal, però les trenca amb diagonals per a introduir-hi cert dinamisme. Les dalles s'agrupen en colors, blanc, groc, blau i violeta. Al presbiteri, obri la paret de l'epístola una altra interessant vidriera de format allar-

gat, estructurada en dalles horitzontals que s'uneixen mitjançant trapezis. Combina diverses variants de blau als laterals amb una franja central càlida en rojos i grocs.

L'estricta geometria dels blocs, l'aposta per l'abstracció i el valent ús del color conformen una aportació fonamental al conjunt dels vitralls realitzats a les esglésies de colonització espanyoles. El fet que sorgisquen amb dos arquitectes diferents fa pensar que la iniciativa procedia del nostre artista. No obstant això, Arcadi Blasco no va tornar a repetir aquest esquema, malgrat seguir realitzant nombroses vidrieres per a l'INC.

A més cal consignar que és un altre exemple en què dins de la mateixa església trobem dos autors diferents dissenyant vidrieres, ja que l'emplomada del baptisteri i les de la nau corresponen a Antonio Hernández Carpe.

Pueblonuevo del Bullaque és una altra de les esglésies importants en la trajectòria d'Arcadi, per combinar-hi fins a tres tècniques diferents. Engloba diversos elements ceràmics situats a l'exterior del recinte. Dos enormes panells verticals flanquegen la porta d'accés.<sup>29</sup> Tècnicament repeteixen l'esquema cromàtic de la seua primera obra a José Antonio: fons negre i dibuix en blanc amb tocs de color molt esbossats. A l'esquerra veiem un ampli cor d'àngels músics cantant a la Mare de Déu, davant un fons d'arcuacions que poden remetre al Coliseu Romà, que tant va dibuixar i pintar durant l'estada a Roma. Al costat oposat es disposen els apòstols amb Jesucrist, al costat d'unes cases perfilades en la part superior i un bon nombre d'aus. Lamentablement el mural està molt deteriorat, amb la pèrdua aproximada de dos cinquens de les rajoles, per la qual cosa requereix una restauració important. La zona perduda revela el nombre de cadascuna de les peces per a guiar la seua col·locació. A més de la de José Antonio, és una de les poques obres que Arcadi va signar, i va assenyalar a més la data d'execució en una rajola situada en l'angle inferior del panell dret, que indica: "LO INVEN/TO EN CER/AMICA AR/CADIO BLA/SCO-1956".

També a l'exterior de l'església, en la recrescuda d'un mur a manera d'espadanya, poden veure's dues petites ceràmiques sobre el tema de la Sagrada Família. La iconografia és nova, ja que combina dues escenes complementàries. La primera és d'interior, en la qual la Mare de Déu descansa, sant Josep treballa al taller i el Nen Jesús juga amb un carretó. Aquesta peça apareix signada. L'altra s'esdevé al camp; sant Josep llaura el terreny mentre la Mare de Déu i el Nen arrepleguen flors o plantes. El tractament és peculiar i en el segon cas s'actualitza la vestimenta per a adequar-la a la vida quotidiana del món rural; i és que en definitiva el camperol és el destinatari i es reconeixerà en aquestes imatges malgrat la forçada postura del sant.

La tercera de les opcions tècniques la tenim a la capella baptismal. Malgrat haver d'enfrontar-se a les esglésies amb temes comuns i ser inevitables les reiteracions, es detecta en Arcadi Blasco una voluntat per innovar. Un exemple és l'intent de deslligar-se dels models de Santa Quiteria o Mesas de Guadaluora en aquest nou exemple. Un Jesús més realista encreua els braços davant el pit, mentre que sant Joan adopta un esquema molt més geomètric i angulós. Ambdues figures s'aureolen amb nimbes daurats. Les franges blaves de l'aigua i el cel emmarquen una escena en la qual sí que tornem a trobar cases i pedres. Encara que la tècnica siga musiva, cal comentar que Arcadi utilitza també petites tesselles de ceràmica. És curiós observar que les fitxes existents a l'arxiu del Ministeri d'Agricultura i Medi Ambient (MAGRAMA) es refereixen a aquest baptisme amb la tècnica d'"engresite", possiblement adaptant al nom popular el de Gresite, una marca comercial especialitzada en peces de petit format.

A la província d'Albacete, a pocs quilòmetres d'Hellín, se situa el poble de Cañada de Agra, projectat en 1962 per l'arquitecte José Luis Fernández del Amo. Per a l'església Arcadi Blasco únicament va dissenyar l'altar, però és una peça molt interessant. Segueix la línia dels murals ceràmics de l'església de Maruanas i data del mateix any, encara que amb un disseny una mica més senzill.

Sobre una base paral·lelepèdica formada per un volum de granit, recolza i es vola per tots dos laterals la taula que conforma l'altar. La part davantera es defineix amb una creu llarga, amb unes llosetes daurades com a element vertical, cadascuna amb una creu; en els braços horitzontals es repeteix una coloma en vol en tons foscos i alt relleu. La resta de les peces, pràcticament quadrades, tenen bastant textura i s'hi intueixen dibuixos senzills poc definits, però entre els quals es reconeixen pans i peixos, estampillats d'arbres, rajos de sol o espigues, tots marrons i ocres. Els laterals, més groguencs, tenen el mateix rigor rectilini, tot i que barregen fragments de molt diferent grandària. L'efecte que produeix és una sort de collage matèric emmarcat per un perímetre més regular i en part perdut.

S'han localitzat obres d'Arcadi Blasco a 25 esglésies de pobles de colonització distribuïdes a tres comunitats autònomes. Els seus treballs en ceràmica, ja siga en forma de rajoles, terracota o baix relleu, els mosaics, les vidrieres emplomades o de formigó i les taules pirogravades són una aportació imprescindible a l'art religiós desenvolupat a Espanya en els anys cinquanta i seixanta del segle passat. És una manifestació en gran mesura ignorada, que a poc a poc comença a adquirir el reconeixement que no va tenir en la historiografia del segle XX.<sup>30</sup>

#### NOTES:

<sup>1</sup> VV. AA., *Arquitectura en regiones devastadas*, Madrid, Ministeri d'Obres Públiques i Transports, 1987.

<sup>2</sup> Sobre l'abast de la iniciativa, entre molts altres títols, vegeu: VILLANUEVA PAREDES, Alfredo i LEAL MALDONADO, Jesús, *La planificación del regadío en los pueblos de colonización. Historia y evolución de la colonización agraria en España. Volumen III*, Madrid, 1990; CALZADA PÉREZ, Manuel, *Itinerarios de Arquitectura. Pueblos de colonización I, II, III*, Còrdova, 2006-2008; VV. AA., *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*, Sevilla, 2008; VV. AA., *Colonos*, Mèrida, Conselleria d'Agricultura i Desenvolupament Rural, 2009; VV. AA., *Pueblos de colonización en Extremadura*, Mèrida, 2010; FLORES SOTO, José Antonio, *Aprendiendo de una arquitectura anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea: el INC en Extremadura*, Madrid, 2013; DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Imagen y memoria. Fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973*, Madrid, 2013.

<sup>3</sup> JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministeri de Cultura, Museu Nacional Centre Art Reina Sofia, 1995. CENTELLAS SOLER, Miguel, *Los pueblos de colonización de José Luis Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, 2010.

<sup>4</sup> ANTOLÍN, Enriqueta, "Artistas infiltrados: rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco", *Cambio 16*, núm. 592, 1983, pàg. 98-103.

<sup>5</sup> Com a nota bibliogràfica mínima poden assenyalar-se treballs com els següents: GARCÍA VIÑO, Manuel, *Arcadio Blasco*, Madrid, 1973; GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen i BLASCO, Arcadi, *Arcadio Blasco. Consideraciones acerca de la cerámica en la obra de arte*, València, 2001; GARCÍA HERRERO, Jesús, "Diálogos entre Arte y Arquitectura: Arcadio Blasco y Luis Cubillo", en *Actas I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, Madrid, 2011, pàg. 251-259; PIQUERAS MORENO, José i MATEO MARTÍNEZ, Carlos. (Coords.), *Arcadio Blasco. Narrador de objetos*, Alacant, 2008; VV. AA., *Arcadi Blasco en l'horitzó de la memòria*, Alacant, 2014.

<sup>6</sup> No es coneixen moltes dates d'execució concreta de les obres d'art en aquest àmbit. Solament s'han localitzat físicament la signatura i la data d'Arcadi en el mural ceràmic de l'església de Pueblonuevo del Bullaque (Ciudad Real), datat de l'any 1956. Per això, les datacions que indiquem són les del Projecte del poble, que habitualment arreplegava ja els plànols de l'església. Els fons documentals consultats al Ministeri d'Agricultura, Alimentació i Medi Ambient, a la seua seu i a San Fernando de Henares, i al Centre d'Estudis Agraris de Mèrida no solen aportar massa informació sobre les realitzacions d'arts plàstiques en els temples. Per a la identificació de les obres extremenyes ens ha resultat útil una selecció de fotografies que l'artista conservava, fruit d'un viatge que va fer per la regió per a visitar els enclavaments de les seues obres.

<sup>7</sup> Hem analitzat de forma detallada l'aportació de Blasco a l'àmbit extremeny en un article recent publicat per la Universitat de Lleó, en què ordenàvem les seues obres en funció del tipus de manifestació artística (ceràmica, mosaic, pirogravat, vidrieres), amb introduccions tècniques a cada camp. BAZÁN DE HUERTA, Moisés i CENTELLAS SOLER, Miguel, "La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura (1955-1970)", *De Arte*, núm. 15, 2016, pàg. 280-297. L'enfocament ara es realitza església a església, tot i que, com que són els mateixos exemples, serà inevitable trobar en la redacció referències a aquest article. A més, en el moment d'elaborar aquest text es troba en premsa un estudi zonal que teòricament abasta també alguna de les peces arreplegades, encara que s'haja evitat la duplicació de continguts: BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las Vegas Altas del Guadiana". Tots dos treballs s'emmarquen en el Projecte nacional d'investigació *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR 2013-41961-P).

<sup>8</sup> Ens hem ocupat també de l'església de Tiétar en CENTELLAS SOLER, Miguel i BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar", en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar i MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (Coords. i Eds.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mèrida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pàg. 37-64.

<sup>9</sup> *Fets dels Apòstols* (2, 1-4).

<sup>10</sup> Sobre l'autoria dels pirogravats remetem a BAZÁN DE HUERTA, Moisés i CENTELLAS SOLER, Miguel, "La obra artística de Arcadio Blasco...", *Op. cit.*, p. 290.

<sup>11</sup> Així ho revela una fotografia antiga conservada al Centre d'Estudis Agraris de Mèrida.

<sup>12</sup> Potser la inclusió de 12 elements rojos en la zona superior remet als apòstols o a Pentecosta.

<sup>13</sup> Pot tractar-se també de la caiguda del manà sobre el poble escollit.

<sup>14</sup> Fins i tot la similitud en la forma de numerar les peces per al muntatge, que es percep tant a Barbaño com a Pueblol blanco, pot ser-ne un indicatiu.

<sup>15</sup> MONFORTE GARCÍA, Isabel, *Arántzazu. Arquitectura para una vanguardia*. Sant Sebastià, Diputació Foral de Guipúscoa, 1994.

<sup>16</sup> És similar al realitzat per a l'edifici de la Delegació d'Hisenda, avui Agència Tributària, a la ciutat de Càceres, que data de l'any 1964.

<sup>17</sup> El conjunt guanyaria sens dubte si es retirava el drap afegit en la base i després de la imatge.

<sup>18</sup> Una tècnica similar va aplicar a l'edifici projectat per l'arquitecte Luis Cubillo al carrer del General Moscardó a Madrid.

<sup>19</sup> José Antonio és el nom original i oficial en l'actualitat, encara que últimament es reivindica el de Majarromaque, per ser el de la finca a la qual es va situar el poble.

<sup>20</sup> S'arplega en CALZADA PÉREZ, Manuel, *Itinerarios de Arquitectura. Pueblos de colonización I: Guadalquivir y cuenca mediterránea sur*, Còrdova, Fundación Arquitectura Contemporánea, 2006.

<sup>21</sup> *Tres ceramistas*, exposició realitzada l'any 1957 a la Sala del Pardo de l'Ateneu de Madrid, amb obres d'Arcadi Blasco, José Luis Sánchez i Jacqueline Canivet.

<sup>22</sup> És cridanera la coincidència en la grafia de tots dos artistes.

<sup>23</sup> El presbiteri de l'església està presidit per un gran retaule musiu que representa sant Joan de Ribera, que va ser bisbe de Badajoz. Per això, en la indumentària i presentació ostenta tots els atributs del seu càrrec, incloent-hi la mitra, el bàcul i una gran custòdia. Vam plantejar-nos la possibilitat que Arcadi hi intervinguera, per alguns detalls com el nimbe, els ulls o les mans, i no és descartable. Però d'altres elements semblen més pròxims a José Luis Sánchez (creus en cercles, plecs angulosos...), essent orientativa la cal·ligrafia amb el nom del sant, que té un grafisme igual als textos que Sánchez inclou en diversos sagraris per a esglésies de colonització, com els de Rincón del Obispo, Pueblonuevo de Miramontes o Vegaviana, per citar només exemples d'Extremadura.

<sup>24</sup> CENTELLAS SOLER, Miguel, RUIZ GARCÍA, Alfonso i GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, Pablo, *Los pueblos de colonización en Almería. Arquitectura y desarrollo para una nueva agricultura*, Almería, Col·legi d'Arquitectes, Institut d'Estudis d'Almería i Fundación Cajamar, 2009, p. 335.

<sup>25</sup> Dada facilitada per Arcadi Blasco a Miguel Centellas al gener de 2009.

<sup>26</sup> CENTELLAS SOLER, Miguel, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, p. 252.

<sup>27</sup> Algunes vegades els artistes realitzaven els treballs sense saber a quines esglésies es destinaven, segons ens comentava José Luis Sánchez a casa seua el 26 d'abril de 2005. És probable per tant que Arcadi Blasco rebera alhora, l'any 1959, l'encàrrec de dues ceràmiques per als baptisteris de Puebla de Alcollarín i Mesas de Guadalora i que les desenvolupara d'una manera similar amb només lleugeres diferències.

<sup>28</sup> Sobre l'acció de l'INC en aquesta zona, vegeu PERIS SÁNCHEZ, Diego i RIVERO SERRANO, José, *El Instituto Nacional de Colonización en Ciudad Real. Análisis y documentos*, Ciudad Real, Diputació Provincial, Biblioteca de Autores Manchegos, 2014.

<sup>29</sup> A l'arxiu d'Arcadi Blasco es conserven diverses fotografies del complex procés de muntatge, amb escales i bastides.



## Arquitecte, Luis Cubillo. Arcadio Blasco, artesà

Jesús García Herrero

MTS d'Arquitectura. Universitat Politècnica de Madrid

*Cubillo em sembla brillant, agosarat, innovador, preocupat per adaptar els avançaments de l'arquitectura als temps, a no quedar-se anquilosat. Volia una renovació de l'església a través de l'art i l'arquitectura. Totes les seues obres estan en punta de llança, renegava de les imatges mongívoles habituals (...) Crear un espai per a una destinació i que tinga la llum adequada, i l'ambient creat, no és fàcil, cal pensar-ho, i Luis pensava, com Fernández del Amo o algun d'aquests. Per a mi, el principal dels arquitectes amb els quals he treballat, el millor, és Luis, perquè m'ha deixat sempre llibertat i m'ha donat uns espais en els quals després he recreat unes coses que han satisfet a ell i a mi, i no me'n penedisc cinquanta anys després.<sup>1</sup>*

En els anys 50 del segle XX el panorama de l'art sacre espanyol quedava perfectament descrit per Plazaola en el seu article "El arte religioso y el diablo", i s'evidenciava el predomini de la imatgeria d'Olot i de la producció en sèrie d'objectes d'escàs valor artístic. Només una minoria del clergat estava interessada en l'art i l'arquitectura contemporanis i la repercussió en l'art sacre: el pare Roig, amb els seus *Kandinskys* i *Klees* en la capella de Lutxent; el pare Aguilar, impulsor del Moviment d'Art Sacre i de la revista *ARA*; Arenas, Plazaola... molt pocs noms en un cens eclesial nombrós.

També va ser fonamental, com bé ha estudiat Miguel Centellas, la tasca de l'arquitecte José Luis Fernández del Amo: no solament com a director del Museu d'Art Contemporani, sinó també perquè va possibilitar que els artistes que va aglutinar al seu voltant realitzaren treballs en les esglésies que ell projectava per a l'Institut Nacional de Colonització. Obres per encàrrec que van ser fetes lluny de Madrid, on la burgesia era poc receptiva al nou art i recelava dels artistes.

En l'àmbit madrileny, el treball dels artistes en les esglésies només era possible perquè no tractaven directament amb el clergat (segons l'escultor José Luis Sánchez, aquest els "consideraba unos seres sospechosos y desviados, de los que no era bueno fiarse"<sup>2</sup>), i perquè estaven recolzats per una doble autoritat: d'una banda, la de l'arquitecte que els avisava per a col·laborar; d'altra banda, la del pare Aguilar, autèntic agitador cultural del moment.

Arcadio Blasco va conèixer Luis Cubillo, precisament, a través del pare Aguilar. Aquest, com a entès en art religiós, formava part del jurat que va concedir la beca March a l'artista. Els va posar en contacte perquè Blasco realitzara un mural per al baptisteri d'una església que Cubillo havia projectat el 1955 a Vallecas, en el quilòmetre 14 de la carretera de València. Atès el caràcter social de la proposta, Blasco va acceptar encantat.

En eixa època Blasco, juntament amb José Luis Sánchez, Carmen Perujo i Jacqueline Canivet, tenia instal·lat el seu taller en una nau situada en la Ciutat Universitària de Madrid, cedida per l'arquitecte Luis Feduchi, amb el qual Blasco i Sánchez van col·laborar en la catedral de Tànger (h. 1956-1958)<sup>3</sup>.

Allí van treballar, entre altres, Canogar, Feito o Pablo Serrano, i es va convertir el lloc, segons Blasco, en una mena de taller renaixentista en què es realitzaven tot tipus de treballs artístics. No és difícil imaginar la fascinació de Cubillo en visitar eixe gran espai voltat<sup>4</sup> i allò que allí s'executava. Allí va descobrir que Blasco, a més de treballar la ceràmica, feia vidrieres. D'aquesta manera l'arquitecte es va convertir en un admirador entusiasta de Blasco i Sánchez<sup>5</sup>, en els quals va trobar uns interlocutors adequats per a la seua innovadora arquitectura religiosa. De fet, de l'àmplia producció de Cubillo, els temples més destacats van comptar amb l'aportació dels dos artistes, especialment de Blasco. L'admiració de Cubillo es va traduir en una infreqüent llibertat, tal com rememorava el mateix Blasco:

*Luis em deixava absoluta llibertat. Ell em donava els plànols i apanya-te-les... no suggeria ni els temes. Tot li semblava molt bé, es notava que estàvem investigant plàsticament, ho incorporaves al que estaves fent encara que fóra figuratiu. T'estic parlant dels arquitectes que estaven en punta. Eren bons, eren*

*lúcids... i et permetien fer. Se la jugaven, experimentaven i en això coincidíem.*

A final dels anys 50, quan va començar la relació professional entre Cubillo i Blasco, un dels temes recurrents en l'arquitectura religiosa d'avantguarda era el que es va anomenar "la integració de les arts". Es plantejaven dues postures antagòniques, representades per Fisac i Fernández del Amo. Fisac proposava una relació jeràrquica entre l'arquitecte i l'artista en què el primer seleccionava uns o altres depenent del que considerava que podia sintonitzar bé amb la seua arquitectura. En eixe cas, la relació entre arquitecte i artistes plàstics era assimilable, segons José Luis Sánchez, a la d'una orquestra dirigida per una batuta. Per contra, tot i reconèixer la primacia de l'arquitectura sobre l'escultura i la pintura, l'artista considerava, com Fernández del Amo, que la relació òptima seria l'equivalent a la que es donava en un conjunt de música de cambra. Cubillo era més afí a aquesta postura i, fins i tot, anava més enllà, com quedaria patent en dues de les seues obres més destacades: l'església de Nostra Senyora del Trànsit, en el poblat dirigit de Canillas, i el seminari de Castelló.

Després de la primera presa de contacte que va implicar el mural del baptisteri de l'església de Vallecas, Cubillo va proposar a Blasco col·laborar en dues esglésies: la parròquia de la Purificació de Nostra Senyora, a San Fernando de Henares (1959) i l'esmentada església de Canillas (1961). En els dos casos, es tractava de temples de planta rectangular, amb l'habitual predomini de l'eix longitudinal de l'etapa preconciliar, si bé en la Purificació de Nostra Senyora s'adossava una capella lateral. Hi havia una singular concepció de l'espai i s'entenia l'església com un contenidor espacial en el qual el presbiteri es distingia únicament per estar elevat uns esglaons respecte de la nau.

En l'església de San Fernando de Henares, Cubillo va introduir una variació important respecte dels seus dissenys de temples precedents. En tots, la façana era ocupada per la imatge del sant titular o la verge, ja fóra representat en una vidriera o sobre un mur cec. En aquest projecte es proposava que tota la façana de la nau, per la qual es produïa l'accés, estiguera envidrada. Sobre l'alçat del projecte Cubillo va dibuixar una imatge de la verge flanquejada per sis àngels, una cosa que finalment no es va executar. En el seu lloc, Blasco va dissenyar una magnífica vidriera abstracta que va dotar l'interior d'una singular vibració. Es va modular tota la façana en quadrats d'1x1 m, cadascun allotjava paral·lelepípedes de diferents grandàries i proporcions, molts repetits o disposats girats, que evitaven qualsevol índex de monotonia. En aquest cas, Blasco va optar encertadament per no posar l'èmfasi en el color dels vidres, plenament conscient de

la preponderància d'allò formal davant allò cromàtic en la seua proposta.

L'habitual iconografia es va traslladar a un parament lateral, aquell que enllaçava el frontispici opac del campanar de cadireta de la façana amb el translúcid de la vidriera descrita prèviament. Blasco el va revestir de taulells en els quals apareixien representats amb un estil arcaïtzant Ferran III el Sant i el seu fill, Alfons X el Savi. En la part superior es va dibuixar un àngel i la frase *ad maiorem Dei gloriam*, escrita amb una tipografia germànica. L'estilització de les figures dibuixades per l'artista contrastava amb el classicisme del crucificat que presidia el presbiteri, tallat per Agustín de la Herrán.

Aquesta barreja d'estils va desaparèixer en la que és, sens cap dubte, la millor església projectada per Cubillo: la del poblat dirigit de Canillas. Convé, per al propòsit d'aquest text, aprofundir en el procés que va seguir el projecte, perquè posa de manifest la preponderància del treball dels dos artistes que van participar-hi: José Luis Sánchez i Arcadi Blasco.

*En Canillas hi ha uns murals de ceràmica que són molt convencionals, però aguanten. El pantocràtor tal vegada ha envellit... L'estructura de Canillas xocava molt, era com de barraca, la gent la criticava, escandalitzava...*

L'any 1958 Cubillo va rebre l'encàrrec d'elaborar un avantprojecte d'església per al poblat dirigit de Canillas, projectat per ell mateix dos anys abans. En un suggeridor collage fet a aquest efecte, quedava palesa la radical senzillesa del projecte, en el qual l'espai del temple quedava delimitat pels dos grans faldons de la coberta a dues aigües i el plànol del sòl. Aquests tres plànols no arribaven a tocar-se, separats per llargues bandes longitudinals de llum, i creaven el que podrien anomenar-se línies de fugida lluminoses que convergien en l'altar. Una seqüència de pòrtics metàl·lics triarticulats sostenien els dos plànols de coberta. Una estructura vista, una coberta i línies de llum. Res més.

En eixe primer moment encara no es definia com havien de ser els tancaments de les dues testeres triangulars del temple, orientats a nord i a sud. El projecte va estar detingut fins a 1961, any en què es van realitzar els plànols definitius. Va caldre fer alguns ajustos, com l'adossament de les dependències parroquials en l'alçat est del temple, la qual cosa implicava l'eliminació d'una de les bandes de llum.

Cubillo va aconseguir mantenir l'essència de la idea original, encara que va introduir alguns matisos interessants. El més rellevant va ser l'establiment d'una dualitat d'escales, materialitzades, d'una banda, en un viacrucis de 2,5 metres d'altura amb el qual es va ocupar la pràctica totalitat dels tancaments laterals. Per

contrast, la testera sud, situada als peus de la nau, va ser ocupada amb una enorme vidriera triangular on Blasco va plasmar una imatge de sant Ferran<sup>6</sup>. En la testera nord, José Luis Sánchez va disposar un gran crucificat d'inspiració romànica sobre la paret del presbiteri. No hi havia murs "arquitectònics" en l'església de Canillas. Tot el que no era estructura o faldons de coberta eren llenços ocupats per l'obra dels dos artistes. Una obra que era, d'altra banda, perfectament coherent en el seu llenguatge arcaïtzant i essencialitzant. Les vidrieres de Blasco, incloent-hi la que va disposar en una capella baptismal annexa al temple, eren similars a les que va fer el 1957 en el poble El Chaparral (Granada) al·lusives als quatre evangelistes, potser les més belles dels pobles de colonització segons Miguel Centellas. (Centellas Soler, 2010, 238). En aquest cas, l'artista va saber aprofitar l'orientació sud i oest de les vidrieres del temple i l'inundava d'una càlida llum que entonava perfectament amb la fusta embreada dels faldons de coberta i la pedra clara del presbiteri.

Els sis mòduls estructurals de l'avantprojecte es van convertir en set en l'edifici finalment construït, de tal manera que pogueren allotjar set estacions del viacrucis a cada costat: set realitzades amb vidrieres, i altres set dibuixades sobre ceràmica, aquestes últimes alternades amb confessionaris encastats. L'ocupació del mòdul estructural adjacent al presbiteri per a allotjar el cor va obligar a desplaçar una de les estacions dibuixades sobre ceràmica cap al mur de l'entrada, perpendicular a aquestes. El buit de l'entrada, situat en l'eix de la nau, actuava com a límit entre els colors terrosos del fang i la pedra clara adjacent a les vidrieres del viacrucis de la façana oest. El caràcter figuratiu de les pintures i les vidrieres de Blasco va propiciar que es materialitzara, segurament de forma casual, la transició que segons José Luis Sánchez es va produir entre l'art romànic i el gòtic. Així, els murals que cobrien els murs dels temples romànics es van convertir en les vidrieres gòtiques i es va mantenir al llarg del procés el valor didàctic de les dues.

En algun moment del procés, tal com testimonia una maqueta de treball, es va plantejar la possibilitat d'enllaçar les vidrieres i els murals ceràmics mitjançant un fris en la part inferior del presbiteri. La idea d'un fris a escala humana, independent de l'estructura portant, remetia a un cèlebre projecte d'arquitectura religiosa del moment: la capella en el camí de sant Jaume (1954), en què Jorge Oteiza va col·laborar amb els arquitectes Oiza i Romany, companys aleshores de Cubillo en la constructora benèfica de la llar de l'empleat. Encara que desestimada finalment, la maqueta dóna idea de la implicació dels artistes en la definició de l'espai, molt més enllà del mer treball per encàrrec.

L'obra de Canillas va tenir també rellevància en la biografia de Blasco. El poblat es va construir parcialment pels veïns mitjançant un sistema de prestació personal. Eren coneguts com els "domingueros", perquè durant dos anys van treballar els caps de setmana alçant els seus habitatges, sota la supervisió dels arquitectes. Això va crear, segons Cubillo, uns llaços veïnals importants... i moltes festes de barri en què es feien sardines a la planxa i a les quals Arcadi Blasco assistia freqüentment.<sup>7</sup>

Quan Arcadi Blasco i José Luis Sánchez van haver d'abandonar la nau de la Ciutat Universitària, el primer es va traslladar a altra nau en Ciudad Lineal, al carrer José Silva, i va viure amb la seua família en el barri de Portugalete, al costat de Canillas<sup>8</sup>. Anys després, el 1975, ja com a president de l'Associació d'Artistes Plàstics va impulsar la realització dels murals de Portugalete, una bella iniciativa de protesta a través de l'art urbà.<sup>9</sup>

La següent col·laboració entre Blasco i Cubillo es va produir en el seminari de Castelló. Per a aquest edifici Blasco va dissenyar dues vidrieres per a les dues capelles, un esbós de mural que no va arribar a ser executat i la vidriera de l'església principal. Era aquesta última una obra de la qual Blasco es trobava especialment orgullós des d'un punt de vista tècnic. L'enorme vidriera va ser la primera feta a Espanya per a cobrir completament un espai i contenia una gran espiral que simbolitzava la glòria. Es va fer amb vidres tipus catedral d'espessor total 6mm (3+3), enrasats superiorment en panells de formigó armat d'espessor 30mm. L'ús d'aquesta solució va comportar reduir el pes de la vidriera un 30% del que hauria tingut si s'utilitzara placa de vidre massís, de 20 mm d'espessor, a més d'afavorir la riquesa cromàtica que propiciava la combinació dels dos vidres (Albert Esteve, 2016, 125). Es va dividir en vuit-cents quaranta mòduls d'un metre per mig metre que van ser dibuixats per Blasco a escala 1:1 en el seu taller madrileny de Ciudad Lineal per a la posterior realització, transport i muntatge.<sup>10</sup>

*La de Castelló, de 420 m2, va tenir un problema. Jo vaig donar la dimensió als ferrers perquè feren l'enreixat, de 50 cm per un metre. I ells van entendre que era d'eix a eix, com ells funcionen, i jo els vaig donar la dimensió lliure perquè encaixaren les peces. I, és clar, no encaixaven, no obstaculitzen, sobrava mig centímetre per cada costat. Amb diverses radials vam estar com una setmana a Castelló llimant-les, escatant els cinc mil·límetres que sobraven. Quasi va costar fer més açò que fabricar les vidrieres. Es van fabricar a Madrid i després la constructora es va encarregar de transportar-les. Em van telefonar apurats i em van dir. "Arcadio, que no entra", i, és clar, l'estructura ja estava posada. Va caldre repassar-les una a una amb la radial. Jo la vaig veure fa uns anys i estava perfecta... de tant en tant la*

*netegen bé, perquè té una coberta damunt de plàstic. Quasi no s'embruta per dalt, es pot netejar fàcilment amb una aspiradora, estava brillant i ufanosa. Calia prescindir de la creu, perquè me la van alterar. Em sent bastant orgullós, la vam fer l'any 64, perquè va coincidir amb la casa que em vaig fer aquí, que Luis em va fer els plànols, per això ho recorde.*

No va ser l'artista l'únic que va considerar que la inclusió de la creu en el centre de l'espiral entelava el resultat final. De la mateixa opinió era José Perarnau, tal com exposava en el comentari aparegut en la revista *ARA* sobre el seminari: "siento tener que deplorar la existencia de esta cruz, que carece de sentido estando ya la de encima del altar con el Cristo Crucificado, y que ha venido a echar por tierra la perfección del simbolismo intentado desde el principio" (Perarnau, 1967, 20).

En qualsevol cas, la vidriera de Castelló va ser una nova, i potser la més eloqüent, mostra de la confiança que Cubillo va disposar en Blasco. Encara que l'artista es va incorporar al projecte l'any 1964, els primers plànols dataven de 1961. La nova proposta de Cubillo per al temple, anticipant el que pocs anys després reclamaria el Concili Vaticà II, va tenir diferents versions. En quasi totes es disposava l'altar en el centre de la planta de creu grega del temple, excepte en una elaborada el 1964 en què es reprenien esquemes preconiliars amb el presbiteri en el cap. El primer esbós de Blasco per a la vidriera del sostre estava dissenyat per a aquesta proposta, amb una espiral que naixia en un extrem de la planta, a diferència de la posició central que finalment va ocupar.

El que sí que es va mantenir al llarg de les versions va ser la radical concepció del temple. A diferència d'altres seminaris coetanis en què la necessitat d'il·luminació zenital estava determinada per la tipologia de l'edifici, en el seminari de Castelló es tractava d'una decisió a priori. Tots els murs eren cecs i la vidriera seria la gran protagonista de l'espai. Cubillo va confiar en Blasco i aquest, certament, no el va defraudar.

La gran espiral tenia importants precedents, com la utilitzada per Rudolph Schwarz en el temple d'Heilig Kreuz a Bottrop (1953-57), si bé en eixe cas l'arquitecte la va disposar cobrint tota la façana envidrada d'accés. Encara que Cubillo era bon coneixedor de l'arquitectura religiosa alemanya, no hi ha evidències d'aquesta possible influència en el seminari de Castelló. Siga com siga, el fet cert és que Blasco va trobar en el tema de l'espiral una important font d'inspiració, que va utilitzar tant en els seus treballs per encàrrec (o, en el cas de Cubillo, seria preferible parlar de col·laboracions) com en la seua pròpia obra artística.

La fascinació per l'espiral és evident en una altra col·laboració entre Cubillo i Blasco, en aquest cas un mural ceràmic que seria



instal·lat en el Col·legi dels Sagrats Cors a Barcelona, projecte fet el 1965. Així explicava l'artista el procediment i el simbolisme del mural:

*Aquest mural va fet sobre plaques de diferents formats, en diversos aliatges d'argiles i bescuitades a diferents temperatures i tècniques de fornades diferents (encenall, llenya, carbó, etc.) amb la finalitat de produir en el fang reaccions que provoquen una gamma d'entonació adequada a les finalitats estètiques que perseguisc. La part central va tractada, posteriorment a la bescuitada, amb esmalts ceràmics en successives cuites. Les plaques van rebaixades en la seua part posterior i entramades amb filferros refractaris amb la finalitat de proporcionar una subjecció perfecta al mur.*

*Els espais sense esmaltar, que emmarquen la part noble del mural, deixats en la pròpia entonació del fang tractat, estan formats per signes i grafismes litúrgics com són el triangle (símbol de la Trinitat), creus (Crist), cercles (Eternitat), etc. La part superior esmaltada amb els Set Estels (en la maqueta només n'hi ha cinc), que simbolitzen les set virtuts, presideix la composició. I sota aquests, naixent d'aquests, comença la gran espiral del centre que s'estén a banda i banda i forma altres dues espirals, símbol etern del Pare, del Fill i de l'Esperit Sant (l'espiral, sense principi ni fi, la forma geomètrica de més bellesa i misteri, crec que és la major troballa en les meues obres) (...) (LCA/D098)<sup>11</sup>*

També l'espiral va aparèixer en la seua obra artística, que cada vegada tenia més reconeixement. Les sèries pictòriques d'"espirals" o "desenvolupaments" van cobrir els anys de 1964 a 1968. Alguna espiral, com ara Sobre l'evolució primera va ser exposada en la prestigiosa Biennal de São Paulo el 1967. Així explicava Blasco els seus treballs d'aquesta època, amb canvi de la seua interpretació de l'espiral:

*Opose l'equilibri al caos social en què es veu obligat a viure l'home: al confusionisme d'idees que ens envolta vull parlar d'un ordre, d'unes compensacions. El resultat, ja ho veieu, són aquestes experiències que estan a mig camí entre allò màgic i l'abstractisme geomètric embolicats en la constant d'unes espirals que, en el meu llenguatge, simbolitzen el confusionisme que cobreix amb la seua dinàmica la llei de l'equilibri. (Piquerias Moreno i Mateo Martínez, 2008,126)*

L'espiral apareixia fins i tot en el mateix habitatge de l'artista a Bonalba. En aquest cas, en una vidriera de 2,10 x 2,00 metres situada en el mur nord del saló. L'habitatge va ser dissenyat per Cubillo a l'octubre de 1964 i, segons rememorava Blasco, tenia els elements habituals en la seua arquitectura domèstica: joc de

cobertes a un aigua que es contraplacaven, finestrons corredissos... una arquitectura senzilla i bella organitzada al voltant d'un pati, que servia tant d'accés a l'habitatge com al taller de l'artista. El projecte es va modificar per a adaptar-se a les necessitats de la família, es va canviar la posició original del saló i es van agrupar els dormitoris, si bé l'aspecte exterior es va mantenir. Quan Blasco va fixar la seua residència permanent a Bonalba el 1986, es van realitzar una sèrie d'ampliacions que van modificar substancialment el projecte original.

En el saló de Bonalba, flanquejant la xemeneia, Blasco va disposar un sòcol format per peces dissenyades per a una obra de Cubillo. Una altra evidència de la fructífera relació que existia en eixos anys entre l'arquitecte i l'artista:

*Luis tenia coses meues a sa casa, algunes coses de ceràmica. Eren anys en què ens véiem tots els mesos. (...) Ell venia de tant en tant a veure com estava la fabricació de les vidrieres, preniem cafè o jo anava a sa casa. Discutiem cordialment de religió, de si hi ha ànima o no, de si hi ha Déu o no. Jo li deia que estava equivocat i ell em deia "equivocat estàs tu"... Era un home de fe. A ell li agradava defensar la seua teoria i a mi atacar-la... Ell deia que a ell la seua fe li servia molt, li inspirava pensar en l'ànima. Luis es considerava una part integrant de l'església i tots aquests temes (de tipologia del temple) els desenvolupava en el seu treball.*

Efectivament, la família Cubillo conserva alguns treballs de Blasco. Potser el més important és un quadre de Blasco, presentat a la Biennal de Venècia de 1962, que sempre va ocupar un lloc preminent en l'estudi de l'arquitecte. També es conserven dues divertides ceràmiques que són una sarcàstica representació de Franco, a cavall i a peu (la primera estava també en l'estudi de l'arquitecte) i diversos esbossos, tant en paper com en ceràmica. Particularment apreciables són els dibuixos preparatoris de les estacions del viacrucis de l'església de Canilles, o una prova del mural finalment no executat de Castelló. En aquest, Blasco experimentava amb el contrast establert entre el fang cuit sobre el qual es desenvolupava el tema central i unes peces quadrades de ceràmica esmaltada que definien el fons.

Finalment, es conserven diverses peces similars a les utilitzades per Blasco per a decorar el seu saló a Bonalba i que van revestir la façana i el vestibul d'un edifici d'habitatges projectat per Cubillo, amb la col·laboració de Ramón Bescós l'any 1965. Situat al carrer General Moscardó núm. 20 de Madrid, la façana es va fer emfatitzant l'horitzontalitat a partir de l'apilament de bandes alternes d'ampits opacs i terrasses o finestres. Perquè aquest recurs compositiu siga realment eficaç, ha d'existir contrast entre les bandes alternes, una cosa que, en aquest cas, es va aconseguir

gràcies a la participació de Blasco. En les bandes corresponents a les finestres, finestrons de làmines metàl·liques blanques lliscaven sobre les parts cegues de maó vist clar, mentre que els ampits es van revestir amb les peces ceràmiques de Blasco, d'uns 25x25 cm. De la mateixa manera que en les vidrieres de l'església de San Fernando de Henares, l'artista va partir d'un nombre limitat de peces, que va alternar acuradament. En aquest cas, en cada peça predominava una figura geomètrica elemental: cercles, triangles o quadrats es van estampar en el fang creant un mosaic arcaïtzant que produïa un ric efecte en contrastar amb la brillantor de les bandes adjacents, emfatitzat pel color.

L'artista va crear peces amb els noms dels seus artífexs, des dels aparelladors i arquitectes a la constructora i alguns dels seus treballadors. Dos d'aquestes serveixen per a donar títol a aquest text: Arquitecte, Luis Cubillo. Arcadi Blasco, artesà. Artesà. Com va escriure José Piqueras a propòsit de Blasco, aquest va entendre l'art com a ofici, recolzat pel saber fer i el domini de la tècnica. Aspecte aquest que dóna una nova raó del seu bon enteniment amb Cubillo, per al qual l'execució de l'obra, la materialització de les seues idees era una part fonamental de la seua manera d'entendre l'arquitectura.

A mitjan anys 60 ja era palès que els treballs de Blasco amb Cubillo anaven més enllà del mer encàrrec. En eixos primers anys, segons s'ha exposat, l'artista va poder experimentar amb la forma, el color, les grans dimensions o la manipulació de la matèria per a aconseguir efectes plàstics que van enriquir decisivament els edificis de Cubillo. Fins i tot en l'església de Canillas va participar en la concepció de l'espai arquitectònic. Quant a la temàtica, el transvasament entre els treballs en col·laboració i els propis, iniciat amb les espirals, va tenir la seua continuïtat en els anys següents. I això, malgrat la deriva de Blasco cap a una abstracció orgànica en principi poc adequada per a un temple catòlic, va suscitar alguna polèmica entre els feligresos. Així s'arregava en la revista *ARA* pel que fa a les magnífiques vidrieres de la parròquia madrilenya de San Fernando: "sabemos que las otras vidrieras no figurativas han suscitado comentarios encontrados; pero no teniendo visión directa que distraiga, ciertamente matizan la luz con bastante acierto" (s.a., 1973, 48-49).

La postura de l'Església quant a l'art contemporani quedava clara en el discurs que el 7 de maig de 1964 Pau VI va fer als artistes: "Tornem, església i artistes, a la gran amistat". Proposava el Papa un pacte de reconciliació entre els dos, i la recuperació de la fructífera relació que, al llarg de la història, havien mantingut. Tot això va quedar confirmat en les determinacions aprovades en el Concili Vaticà II (Constitució sobre la Sagrada Litúrgia, capítol VII) en què es defensava la llibertat de l'artista contemporani

en l'Església, sempre que la seua obra servira als "edificis i ritus sagrats amb el degut honor i reverència".

La llibertat de la qual parlava l'esmentada Constitució semblava donar cabuda a l'art no figuratiu, especialment en el disseny de les vidrieres, en què es tractava de matisar la llum per a aconseguir un ambient religiós i no era primordial el caràcter didàctic d'altres èpoques. José Luis Sánchez era molt explícit pel que fa a les vidrieres encara figuratives de l'església de Canillas: "para expresarnos con mayor libertad recurriamos a la vidriera, que transformaba un hangar en un templo, por medio del color, creando una atmósfera mágica, mística". López Quintás considerava les vidrieres abstractes *espiritualmente eficaces* per a aquest objectiu, més enllà de la mera decoració, perquè, "aun careciendo de figura, posee la fuerza interna de la forma" (López Quintás, 1965, 10).

Paral·lelament a aquest actualització artística de l'Església, l'obra de Blasco era cada vegada més reconeguda, i va ser seleccionada per al pavelló d'Espanya en la XXXV Biennal de Venècia al juny de 1970. S'hi van exposar els seus "objectes-idea", realitzats entre 1968 i 1969, en què la ceràmica va prendre preponderància sobre la pintura en l'obra de l'artista. Si en les seues sèries d'"espirals" o "desenvolupaments" es produïa un transvasament temàtic i formal entre pintures i vidrieres, la font d'inspiració per a les vidrieres de les esglésies postconciliars de Cubillo van ser els "objectes-idea", principalment les petites peces de fang. En aquest sentit és interessant verificar com Blasco utilitzava un mateix tema adaptant-lo als diferents suports utilitzats. Si en les seues pintures les espirals es configuraven amb una tècnica quasi puntillista, en els objectes-idea l'acumulació de peces ceràmiques de diferents grandàries, a manera de comptes d'un collaret, creava les característiques línies sinuoses. En el cas de les vidrieres els elements formadors eren peces de vidre embegudes en ciment. Els humils temples postconciliars es van convertir així en una mena de taller urbà en què l'artista experimentava temes i tècniques, la qual cosa constituïa un patrimoni artístic potser desconegut pels seus usuaris.

L'arquitectura religiosa de Cubillo en eixos anys havia perdut un poc de la radicalitat de Castelló i Canillas. L'arquitecte, com tants altres després de la celebració del Concili Vaticà II, temptejava en els seus projectes diverses disposicions que afavoriren la proximitat dels fidels a l'altar. A això es va unir la singular situació de l'església madrilenya que, a partir d'una reorganització territorial de les seues parròquies l'any 1965, es va embarcar en una ingent tasca de construcció de nous temples. Aquests, excepte rares excepcions com el de San Fernando, havien de ser com més econòmics millor.

Blasco va realitzar vidrieres per a quatre temples de Cubillo, molt representatius de la seua evolució tipològica en eixos anys: San Federico (1968), encara de planta longitudinal; San Saturnino (1970), a Alcorcón, on va temptejar una planta pentagonal; l'esmentat temple de San Fernando (1970), on va realitzar un avantprojecte de planta circular i, finalment, va optar per primera vegada per la planta quadrada amb el presbiteri en una de les seues cantonades. Per últim, la parròquia de Jesús de Natzaret (1972), església molt representativa d'una tipologia de temple que l'arquitecte va utilitzar profusament entre 1970 i 1974.

Tots aquests temples tenien en comú els seus austers interiors de maó vist, absents de qualsevol tipus de decoració, en els quals les vidrieres tenien una importància cabdal per a crear diferents ambients. La qualitat cromàtica i ambiental que aportaven era proporcional al contrallum creat, per la qual cosa es necessitava una il·luminació interior reduïda.

En el primer temple postconciliar de Cubillo, San Federico (1968), la tasca de Blasco es va limitar a una única vidriera en la façana principal, que il·luminava el cor disposat sobre l'entrada, mentre que la nau del temple es va il·luminar amb uns senzills vidres de color ambre. Com ja s'ha exposat, la influència formal dels objectes-idea en la vidriera dissenyada per Blasco és evident, especialment en el diàleg entre el cercle i les línies sinuoses que l'emboliquen, present també en l'obra *Tres finestres* (1969). Les peces de terracota es van convertir en aquesta ocasió en una composició amb una atrevida combinació de colors en què destacava el cercle blau sobre una gamma de colors predominantment càlida. Com passava en alguns objectes-idea, l'artista va introduir una zona amb un tractament diferent. Així, en la banda central va invertir el tractament de la figura i el fons emprat en les parts superior i inferior, en les quals les línies sinuoses es construïen a partir de tessel·les de vidres de colors. En la banda central, per contra, les peces vidriades servien de fons a les negres línies que formava el ciment.

La parròquia de San Saturnino (1970) és un bon exponent de l'adaptació del treball de Blasco a l'arquitectura de Cubillo. L'arquitecte hi va obrir en els seus dos alçats laterals sengles buits correguts de forma triangular, de manera que la seua grandària augmentava segons s'aproximaven al presbiteri, i es mantenien horitzontals les seues llindes. Una vidriera amb una temàtica figurativa hauria tingut difícil acomodament en aquests buits, però les sinuoses línies que, a manera de tentacles, va proposar Blasco encaixaven a la perfecció i emfatitzaven les línies horitzontals del temple. Coherentment, els colors utilitzats contribuïen eficaçment a l'èmfasi del presbiteri en emprar una gamma càlida en les seues proximitats.

En l'església de San Fernando (1970) hi va haver una major disponibilitat pressupostària que en els dos temples anteriors. Era una gran oportunitat, on Cubillo podria experimentar formalment i on els artistes amb els quals treballara haurien de ser de la seua màxima confiança. Si amb Arcadi Blasco havia tingut una col·laboració molt fructífera al llarg dels últims anys, amb José Luis Sánchez pràcticament no havia tornat a treballar des de l'església de Canillas. Novament el resultat va ser molt satisfactori per als tres, perquè els artistes van saber interpretar i emfatitzar les propostes de l'arquitecte. Si ens centrem en l'aportació de Blasco<sup>12</sup>, cal observar el criteri amb què es van realitzar les vidrieres de la nau i del baptisteri, on les diferents orientacions, grandàries i usos demandaven colors i formes diferents, triats per l'artista amb absoluta llibertat.

Les dues de la nau, situades a esquena dels fidels, es van realitzar amb colors vius: rojos, violacis, taronges o blaus cobalt. Les seues orientacions, sud-est i sud-oest, garantien una qualitat lumínica similar al llarg del dia, i s'accentuaven amb la llum del vesprejar filtrada per la gran vidriera de l'alçat sud-oest.

Per contra, en el baptisteri, orientat a nord-est, els colors eren daurats i blaus clars, quasi blancs. Aquesta vidriera, com els vidres ambre de les finestres de la capella de diari, era molt visible des de la nau i afavoria un clima de recolliment.

També hi havia oposició entre els traçats de les unes i les altres, que s'adaptaven a l'arquitectura. Així, davant la verticalitat de l'alta vidriera de la nau, en la qual línies corbes delimitaven un esvelt triangle amb el vèrtex en la part inferior, en el baptisteri predominava l'horitzontal. En aquest cas, a més, un triangle molt estès de color blau clar sobre el fons daurat produïa un interessant efecte de tridimensionalitat. La inversió de figura i fons, ja utilitzada en la parròquia de San Federico, es va tornar a emprar en aquest temple, encara que amb un major grau de sofisticació.

L'artista va haver de fer front a diverses dificultats, que va solucionar amb habilitat. La gran vidriera sud-oest quedava dividida en dues parts iguals per un dels pilars metàl·lics que suportaven la pesada estructura de la coberta. Blasco la va incorporar al seu disseny amb naturalitat i va convertir el pilar en un més dels gruixuts contorns delimitadors presents en la vidriera. L'artista va realitzar múltiples estudis per a aquesta vidriera l'estiu de 1970, a Bonalba, amb els plànols de Cubillo recentment acabats. La realització definitiva, a partir del disseny de Blasco, va ser a càrrec de la Unió d'Artistes Vidriers el 1972. En eixe interval de temps, Blasco va poder veure *in situ* el buit de la vidriera, la seua orientació i el problema de l'estructura, i va adaptar els seus dissenys a aquestes preexistències. S'hi va conservar el diàleg entre triangles i cercles present en la majoria

dels esbossos preliminars, encara que cromàticament es va tornar cap a una gamma molt més càlida i es va reduir els tons blaus als cercles de la part inferior.

D'altra banda, la complexa geometria que va emprar l'arquitecte en les cobertes del temple va provocar que la vidriera sud-est tinguera forma de triangle isòsceles tombat. En aquest cas, les sinuoses formes habituals s'adaptaven perfectament a les parts més estretes, mentre que cercles i semicercles ocupaven la base. A més, en aquesta última vidriera l'artista va seguir experimentat tècnicament i formalment, i va alternar zones en què predominava la massa de ciment amb altres de reduït espessor, emplomades. Això provocava que en algunes zones es produïra una transformació de les gruixudes cadenes de tesselles de vidre en finíssimes línies negres. Segons González Borrás, "tener que adaptarse a las condiciones del espacio, el tamaño, estar de acuerdo con la filosofía del arquitecto que construyera el edificio, etc. eran datos que a Blasco le motivaban" (Piqueras Moreno i Mateo Martínez, 2008, 41).

L'última col·laboració entre Arcadi Blasco i Luis Cubillo es va donar en l'església de Jesús de Natzaret (1972), en el poblat dirigit de Manóteras (Madrid). Com es va exposar prèviament, aquesta corresponia a la sèrie d'esglésies projectades per Cubillo en els primers anys 70, totes amb una distribució en planta similar, amb una successió de ressaltos amb vidrieres girats 45° respecte de les direccions principals. Aquesta circumstància permet valorar en la seua justa mesura l'aportació de l'artista, i comparar les seues vidrieres en aquest temple amb les que es van col·locar en d'altres coetanis.

En quasi tots els casos es tractava d'un conjunt de quatre ressaltos, d'uns tres metres d'altura, en què s'allotjaven sengles vidrieres col·locades de sòl a sostre. Se situaven en un dels laterals del temple, que era de planta quadrada. La coberta en aquesta zona estava en el punt més baix, que creixia cap al presbiteri. Aquest s'il·luminava de diverses maneres: amb llum indirecta procedent d'un buit vertical obert de sòl a sostre, amb una claraboia o, en algun cas, amb vidrieres. La il·luminació de la nau es completava habitualment amb un buit horitzontal que recorria tot l'alçat adjacent al de les vidrieres.

Excepte les vidrieres figuratives de l'església de sant Jaume apòstol, a Alcalá de Henares (1970), en què cada ressalt era ocupat per la figura d'un evangelista, o l'estilització de motius eucarístics que Higinio Vázquez va plasmar en les de San Leandro (1978), en la resta de temples va predominar l'abstracció, ja fóra orgànica o geomètrica. Però més enllà de l'indubtable valor artístic d'algunes d'aquestes, com les de San Bonifacio (1971) o les de San Leopoldo (1972), totes es limitaven a l'ocupació dels quatre buits previstos

a aquest fi. Per contra, la proposta de Blasco demostrava el seu enteniment de l'arquitectura de Cubillo, basada en una senzilla dialèctica de contraris. En aquest cas, com ja havia passat deu anys abans en l'església de Canillas, entre l'escala humana i la divina. Per això, en aquesta sèrie de temples s'establí un contrast entre l'horitzontalitat de les dues façanes adjacents d'accés, emfatitzada per sengles porxos, i la verticalitat del diedre en què s'allotjava el presbiteri. Així, doncs, Blasco va crear per als ressaltos unes línies sinuoses horitzontals que semblaven saltar d'un drap a un altre, com si un plànol continu haguera estat sotmès a una sèrie de plecs i passara de la superfície plana a l'espai.

*Primer veus els plànols i després veus els buits en l'edifici. Per a saber on van i com talles. Tens en compte els colors que has d'utilitzar, si necessites molta llum... Ací usem colors blancs i blaus que donen sempre més lluminositat. Crec recordar que aquesta està feta amb rajola de vidre, que està tallada, molt facetada que arreplega millor la llum que el plànol.*

Es completava el treball de l'artista amb una vidriera situada en la capella del Santíssim. Aquesta, malgrat tenir orientació nord-est, tenia la mateixa gamma cromàtica freda que les dels ressaltos, orientats a sud. Els seus colors blaus i blancs amb algunes "pinzellades" roges es repetien en aquesta, encara que a diferència de les primeres, hi predominava el component vertical i tenia molta presència en el temple. D'aquesta manera, en entrar en l'església, es percebien dos focus d'atenció litúrgica: d'una banda, en la diagonal de la nau principal, una llum indirecta, daurada, banyava de sòl a sostre el presbiteri. A la dreta, en la capella de diari, l'esmentada vidriera marcava la posició del sagrari.<sup>13</sup>

L'abstracció dels temes, el maneig del color i la llum o l'esmentada cerca de tridimensionalitat d'aquest conjunt el van convertir en el colofó perfecte de la col·laboració entre Blasco i Cubillo.<sup>14</sup> Una col·laboració que va abastar des de final dels 50 fins a mitjan 70 del segle XX i va estar caracteritzada de moments importants, tant professionalment com vitalment. Dels primers, la participació de l'artista en una de les més belles experiències de l'habitatge social madrileny, la dels poblats dirigits, o la construcció de la major vidriera d'eix tipus feta a Espanya fins al moment, la de Castelló. Dels segons, sens dubte, la construcció del refugi de l'artista a Bonalba.

I, mentrestant, omplint els temples postconciliaris d'una llum mística en la qual no creia i de la qual discutia amb Cubillo mentre prenia cafè.

## NOTES:

<sup>1</sup> S'arregleguen en aquest article fragments de l'entrevista feta a l'artista el 5 de juny del 2010 a Mutxamel (Alacant).

<sup>2</sup> S'arregleguen en aquest article fragments de l'entrevista feta a José Luis Sánchez el 22 de desembre del 2011 a Pozuelo de Alarcón (Madrid).

<sup>3</sup> Blasco va conèixer Javier, el fill gran de Luis Feduchi, en el Casón del Buen Retiro, on estava el Museu de Reproduccions Artístiques; van coincidir preparant els respectius exàmens d'ingrés en Arquitectura i en Belles Arts, que en els dos casos consistien en un dibuix d'estàtua. Després va conèixer la resta de la família i va sorgir una bona amistat.

<sup>4</sup> Segons Blasco, es tractava d'una immensa nau de 1.000 m<sup>2</sup> i uns 8 metres d'altura. José Piqueras recull en el seu article "Arcadio Blasco. El arte como oficio" la descripció del taller feta per Betti Lussier Sicre per al catàleg de la seua exposició de l'Ateneu el 1959: "Las paredes del estudio se elevan a considerable altura y terminan en una gran bóveda. Las ventanas, grandes, que se abren a un lado, sobre una inspiradora vista de las montañas de Guadarrama, dejan pasar una luz perfecta para el trabajo. El suelo se halla cubierto con los objetos más variados, productos de la actividad del artista. Placas cerámicas, losetas, colocadas sobre estantes aguardan su turno para entrar en el horno. Estructuras de hierro soportan mosaicos a medio hacer; azulejos y ladrillos preparados sobre otra mesa. Un caballete de madera sostiene el último cuadro sobre el que el pintor trabaja. En cualquier parte del estudio, según su inspiración del momento, se encontrará al mismo en actividad." (Piqueras Moreno, 2014, 71)

<sup>5</sup> La biblioteca de l'arquitecte recull monografies dels dos artistes. D'Arcadio Blasco, Cubillo conservava la monografia de Carlos Areán (Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, 1967) i la de Manuel García-Viñó (Ministeri d'Educació i Ciència, 1973).

<sup>6</sup> Originalment l'església estava dedicada a sant Ferran i es va canviar posteriorment el nom a Nostra Senyora del Trànsit. Alguns autors, fins i tot el mateix Blasco, parlen erròniament d'un pantocràtor quan es refereixen a la vidriera sud.

<sup>7</sup> Segons rememorava Antonio García Burgos, delineant de l'estudi de Cubillo i resident en una de les torres del poblat dirigit: *En Canillas antes se celebraban muchas fiestas de barrio, se hacían sardinas a la plancha y Arcadio Blasco venía mucho. Menudas fiestas... Arcadio hacía todo el rato espirales. Me contó que estuvo en China y que allí se iban a alta mar a hacer la porcelana, para que no hubiera ni una mota de polvo que se les pegara... por eso tiene esa fama.*

<sup>8</sup> En *Arcadio Blasco. Narrador de objetos* l'artista rememora que el seu domicili estava al carrer de l'Estret de Messina, núm. 18 (Piqueras Moreno i Mateo Martínez, 2008, 31).

<sup>9</sup> Per a ampliar informació sobre aquesta iniciativa podeu consultar l'article d'Isabel García (García García, 2013), com també el curtmetratge d'Humberto Esquivel, *Por una cultura popular. Barrio de Portugalete en fiestas*, fet al juny de 1976.

<sup>10</sup> L'interès d'Arcadi Blasco per realitzar aquest treball, el fet que l'obra es realitzara en la seua regió natal i, finalment, la seua amistat amb Cubillo van ser els factors que el van portar a rebaixar els seus honoraris per a la vidrieres de les 2.500 o 3.000 pessetes per metre quadrat habituals a 2.300 pessetes.

<sup>11</sup> LCA: Llegat Cubillo d'Arteaga. Custodiat pel Servei Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Madrid.

<sup>12</sup> Quant a la participació de José Luis Sánchez en aquest projecte, pot consultar-se un article de l'autor d'aquest text titulat "José Luis Sánchez y Luis Cubillo: entre el románico y la vanguardia" (García Herrero, 2013).

<sup>13</sup> L'espai del temple està en l'actualitat desfigurat per un projecte de reforma realitzat el 1985. La reconstrucció va introduir nous elements en el presbiteri. Es va duplicar l'entrada de llum vertical original i es va crear un xamfrà on es va realitzar una creu de rajola envoltada per unes vidrieres que desmereixen de les que va dissenyar Arcadi Blasco.

<sup>14</sup> Blasco atribueix el refredament de les seues relacions amb Cubillo a la seua segona detenció. Aquesta es va produir al desembre de 1974, arran d'una exposició que va fer en la galeria Skira de Madrid. Tal com arregleguen els periòdics de l'època, va ser processat per un jutjat d'ordre públic per presumpte ultratge als símbols i banderes de la nació. Les obres, amb títols tan explícits com *Proposta ornamental per al garrot vil* o *Estada per a votar* s'emmarquen dins d'un procés de radicalització política de l'autor, cada vegada més present en la seua producció artística. Sense negar aquest fet, la veritat és que els canvis produïts en l'organització interna de l'Oficina Tècnica de l'arquebisbat de Madrid el 1974 van comportar que, des d'eixe any, Cubillo no rebera cap nou encàrrec de complex parroquial i es va limitar a dirigir les obres dels projectats anteriorment. D'altra banda, en eixos anys es va produir una major independència financera de les parròquies quant de l'arquebisbat, fet que va significar la pèrdua d'autoritat de l'arquitecte en l'elecció dels artistes col·laboradors. El mateix Cubillo no sempre va acabar satisfet amb el treball dels artistes imposats pels religiosos en aquesta fase final de la seua arquitectura religiosa.



### Arcadi Blasco. Obra civil (1956–1974)

José Piqueras Moreno  
Universitat d'Alacant

La major part de l'obra pública realitzada per Arcadi Blasco entre 1956 i 1974 correspon a l'arquitectura religiosa, bé com a encàrrec per a les modestes esglésies d'alguns pobles de colonització repartits per diverses províncies espanyoles fins a mitjan dels seixanta, bé per a temples de ciutats com Madrid, Castelló o Badajoz, com queda analitzat en aquesta publicació. Al principi, Arcadi no va ser un artista d'exposicions, sinó d'arquitectes. I per a aquests, la majoria d'encàrrecs en l'Espanya del nacionalcatolicisme provenien de l'Església. No obstant això, també va haver-hi importants projectes destinats a obra civil relacionats amb l'incipient desenvolupament econòmic des de finals dels cinquanta, com a murals en nous habitatges, revestiments d'edificis, centres oficials i educatius, edificis d'empreses..., com també pavellons lligats a la imatge d'Espanya en l'exterior.<sup>1</sup> Farem un petit recorregut per aquestes obres.

Una de les seues primeres intervencions com a "artista d'arquitecte", va ser el mural ceràmic per al pavelló de Jaén en la III FERIA Internacional del Campo (1956), en el recinte firal de Madrid, projectat per J.L. Romany i M. Sierra. Altres pavellons, com els de Miguel Fisac (Ciudad Real) i Alejandro de la Sota (Pontevedra) s'insereixen també en el diàleg entre tradició i modernitat artística que tímidament es va plantejar en aquells anys, i va donar lloc al fet que joves artistes plàstics pogueren *aplicar* el seu art en les obres d'arquitectes avançats. El debat sobre com són d'efimers aquests

espais arquitectònics o la necessitat de la seua permanència es va tancar amb la posterior deterioració i enderrocament d'aquest i d'altres pavellons.<sup>2</sup> En una de les poques fotografies que es conserven d'aquest mural observem les figures esquematitzades de dos blancs coloms<sup>3</sup> amb les ales obertes i unes branques d'olivera, si bé falten diverses llosetes per despreniment en la part central. Arcadi va emfasitzar amb un gruixut traç el contorn de les dues grans figures que ocupaven aquest mural vertical confeccionat amb rajoles esmaltades al foc i amb més vocació pictòrica que de relleu escultòric.

En la recepció d'un edifici d'habitatges del carrer San Bernardo, núm. 117, de Madrid, podem trobar, i en bon estat de conservació, el mural conegut com "Guerreros". A la seua esquerra, en una placa, es llig: "Inventat i fet en ceràmica per Arcadi Blasco. El va modelar en fang José L. Sánchez". Es tracta d'un dels primers treballs murals eixits del taller de la Ciutat Universitària de Madrid, concretament l'any 1957.<sup>4</sup> Les figures d'un genet sobre el seu cavall, d'un soldat del carrer també armat i d'un vaixell de vela com de vikings componen la senzilla escena, evocadora de combats llegendaris, guerres de romans o batalles medievals. Cuites i esmaltades a baixa temperatura, les tres figures ceràmiques estan col·locades i separades entre si formant un triangle sobre el mur. En entrar a la casa se'ns apareix com una ingènua il·lustració per a un conte de glorioses gestes i mítics viatges de conquesta, com si els veïns estigueren familiaritzats amb aquests aguerrits valors. Arcadi va portar aquests guerrers a diferents suports artístics des de mitjan dels cinquanta, com en els seus coneguts i ben volguts pitxers i plats ceràmics ja exposats en l'Ateneu de Madrid<sup>5</sup>, que també va dissenyar i va fer més tard en el taller de Gabriel Olañeta, a Ciudad Lineal, amb notable èxit de vendes.

Entre els papers del seu arxiu trobem almenys dos dibuixos a tinta amb escenes de guerrers que van poder servir, clarament, com a esbossos preparatoris per a aquest mural i, potser, per a alguna peça ceràmica de finals dels cinquanta. També apareixen en aquest fons dipositat temporalment en el MUA diversos dibuixos del xiquet Arcadi M. Blasco en els quals ja s'observa el primerenc interès per aquestes figures de genets i soldats. Entre aquests destaca un conjunt d'il·lustracions i un quadern escolar dedicat a la ceràmica ibèrica, tots amb una notable capacitat descriptiva i sentit de l'observació. No oblidem que per a aquest enamorat de l'arqueologia, el món ibèric va ser sempre inspirador i que les imatges artístiques de la seua cultura, especialment les de la ceràmica, van ser una de les seues inescotables fonts iconogràfiques, inclosa la suggestió per les espirals i els ratllats concèntrics que defineixen bona part de la seua obra posterior. Indubtablement, la seua estada a Roma a principis dels cinquanta,

el consegüent contacte amb el món antic i el coneixement de l'obra de determinats artistes contemporanis, va reforçar la seua fixació pel classicisme i la cultura mediterrània.

Trobem novament guerrers en una altra composició mural –"Els Guardians de la casa"–, però resolta mitjançant la tècnica del mosaic<sup>6</sup>, a l'entrada de l'edifici d'habitatges del carrer Fundadores, núm. 3, de Madrid. Va ser un encàrrec del pintor i arquitecte alcoià Miguel Abad Miró (1912–1994), al que ja coneixia des de temps arrere a Alacant i amb qui va mantenir una bona amistat. El mural és de 1956 o 1957 i el seu títol apareix en la part inferior del panell situat a l'interior del vestíbul. Amb l'altre plànol de la composició, ja en el carrer, el conjunt formava un diedre d'uns quatre metres d'altura i quasi dos d'amplària si expliquem tots dos costats. En una reforma recent va desaparèixer el panell exterior i, amb aquest, el tercer guardià. En tractar la composició, Arcadi es va haver de sentir còmode amb les coloristes i decoratives figures dels cavallers proveïts de les llances i els escuts, com una parella defensora de la seguretat dels habitants. Alguna cosa que ja havia treballat en ceràmica després de la seua tornada d'Itàlia l'any 1954, gràcies a l'experiència adquirida o intercanviada en alguns tallers i terrisseries populars<sup>7</sup>, i que va mostrar en diverses exposicions.

Els condicionants d'inserció de la seua obra dins d'aquests modestos projectes aplicats a l'arquitectura civil van deixar un cert marge a la llibertat expressiva, de manera que Arcadi va poder desenvolupar amb soltesa un llenguatge plàstic que en aquells anys evolucionava amb rapidesa a partir de la figuració estilitzada apresada o més aviat reafirmada a Itàlia, a la qual anava incorporant amb sentit decoratiu alguns tocs populars i les seues troballes personals pròpies.

A la fi dels anys cinquanta del segle passat, Arcadi va fer diversos murals ceràmics en diferents habitatges de Madrid<sup>8</sup>, però d'aquests, amb prou faenes, no tenim notícia. O bé han desaparegut o bé no hi ha hagut forma d'esbrinar-ne el parador. Solament sabem d'aquests per alguna foto conservada en el seu arxiu, desgraciadament sense cap dada identificadora. En diversos casos, no obstant això, la cerca ha tingut un final feliç. Però no ens sorprèn, ja que la ingent quantitat de treball desenvolupat en aquells anys joves<sup>9</sup>, la voràgine d'encàrrecs que va assumir per diverses circumstàncies, no li permetia detenir-se ni per a documentar el que havia fet.

Cap al 1959, l'arquitecte Luis Martínez-Feduchi li va encarregar una vidriera per al vestíbul de l'edifici dels Laboratoris Leo de Madrid, de la indústria farmacèutica incipient, com també un relleu en terracota amb la figura d'un lleó la disposició del qual

de perfil ens remet als frisos assiris, en aquest cas transformat en icona zoomorfa o marca de l'empresa per a l'exterior de l'edifici, avui ja tot desaparegut. Amb la col·laboració probable de José Luis Sánchez, la vidriera en ciment es resol com una composició vertical en la qual s'incrusten nombrosos vidres rectangulars i ens recorda precisament les geomètriques i abstractes que van muntar una mica abans per a la catedral de Tànger, també de l'arquitecte Feduchi, i també les projectades per a algunes de les esglésies de colonització<sup>10</sup>, totes aquestes produïdes en el taller de la Ciutat Universitària que els va facilitar temporalment el citat arquitecte protector.<sup>11</sup>

Arcadi i Carmen Perujo s'havien casat l'any 1957 i, després d'uns anys vivint al carrer Orense, 53, es van traslladar el 1962 a un habitatge nou en el carrer María Auxiliadora, 5. Hi van viure amb els seus quatre fills –Sara, Agar, Yago i Isidro– fins al 1972<sup>12</sup>. En el pis superior va establir l'estudi, des de la terrassa del qual disposava d'una bona perspectiva d'aquesta part de Madrid, propera a la Ciutat Universitària. A la zona estava el centre educatiu Virgen de La Paloma i una caserna. Hi va coincidir amb bons amics, com els escriptors Fernando Quiñones (1930–1998)<sup>13</sup> i José Manuel Caballero Bonald, que encara viu en l'edifici. Aquest últim rememorava en una entrevista recent<sup>14</sup> aquest període de complicitat política i d'amistat sincera. A l'interior de l'edifici, Arcadi Blasco va disposar un gran panell sobre llosetes ceràmiques a manera de mural de benvinguda.<sup>15</sup> Es tracta d'una composició abstracta que s'insereix per tots els seus trets estilístics, matèrics i formals en la sèrie de quadres ceràmics de principis dels seixanta, en línia amb el que havia presentat per a la Biennal de Venècia del 1962, però d'una major grandària. Sens dubte, malgrat el gestualisme d'algunes zones, hi ha menys *dripping* i més organització. Unes àmplies formes arrodonides i esmaltades mitjançant brotxades de blanc semitransparent que doten a la composició d'una certa organicitat.

Un conjunt molt interessant per la diversitat de suports i tècniques emprats és el fet per Arcadi en l'edifici de la Delegació d'Hisenda de Càceres, actual AEAT, al carrer Sánchez Herrero, núm. 4, dels arquitectes Rafael Lozano i Pedro Pintado, artífexs d'una obra tendent al volum cúbic amb façana enfonsada. El treball de Blasco es concreta en la mateixa entrada, amb un impactant mural ceràmic, com també les vidrieres de formigó que ocupen el buit d'escala de tres pisos successius, ja a l'interior. El mural que dona al carrer, la conservació del qual requereix la reintegració d'alguna plaqueta perduda, està signat i datat el 1964 i correspon a l'etapa més avançada dels seus quadres ceràmics abstractes, amb un equilibri entre l'expressionisme gestual de finals dels cinquanta i l'ordre constructiu que domina la composició ja des

de principis dels seixanta. En aquest cas, un eix vertical format per una successió de petits cilindres buits i un altre horitzontal a força de representacions de l'arbre de la vida dins d'uns cercles, articulen el gran rectangle. D'altra banda, l'aplicació pictòrica d'unes amples capes d'esmalt, blanques i semitransparents, permet superposar unes bandes diagonals i tres grans cercles que dinamitzen el conjunt, ja de per si mateix vibrant gràcies a les diferents profunditats i grossors de les llosetes ceràmiques sobre les quals esten les pinzellades. D'aquest tipus de composició, creuant diagonals i inserint corbes en els buits, tenim precedents en diverses obres de format menor i en alguns dibuixos<sup>16</sup>.

El domini tècnic i la llibertat amb què afrontava aquests encàrrecs civils el porta a estendre els límits del seu llenguatge i a assemblar peces "oposades" diverses, algunes de tipus industrial, com els cilindres buits que s'insereixen com a mòduls repetits entre les llosetes ceràmiques, potser restes provinents del taller industrial de Olañeta. I ací cal detenir-se un moment. Quan Arcadi i José Luis Sánchez han de deixar l'estudi de la Ciutat Universitària l'any 1962, el nostre autor coneix Gabriel de Olañeta i comença a treballar amb aquest en el taller de Ciudad Lineal. Altres processos i tècniques de coccio, altres materials, altres esmalts (i recordem que era difícil aconseguir-los a Madrid: a José Luis Sánchez els hi portaven de França) i una altra manera d'entendre l'ofici s'obri davant dels seus ulls. És un moment en què Arcadi té un gran interès per la ceràmica nassarita, pels esmaltats i colorits taulells vidriats que remetien a l'esplendor artística de la Granada àrab abans de la seua conquesta. És també una fase en la qual Arcadi es concedeix una major llibertat expressiva. I tot això conflueix en diverses creacions a partir del 1963, no solament a Càceres. Si pensem en obres ceràmiques integrades en esglésies d'aquest període, com el fons i front de l'altar de Maruanas (Còrdova), el revestiment frontal i dels laterals de l'altar de la Cañada de Agra i les maquetes oposades a l'estudi de Cubillo projectades per a un mural o un front d'altar del Seminari de Castelló, és fàcil establir una relació entre aquestes i entre alguns dels seus quadres ceràmics més personals i destinats a exposicions en galeries d'art.

Si mirem amb atenció el mural abstracte de Càceres, disposat sobre una superfície plana que s'incurva lleugerament en el seu extrem dret, descobrim diversos fragments de peces figuratives incorporades en ell, com si es tractara d'un gran collage tridimensional, un *assemblage* d'elements propis i reaprofitats en el qual coexisteixen tot tipus d'imatges, colors, transparències i lluentors. Sense contenció, tendent a una certa desmesura quasi "barroca", molt *arcadiana*. D'una banda, a la dreta de l'eix vertical format pels petits cilindres ja citats, descobrim tres trossos en relleu de la figura d'un àngel que l'autor va incrustar en la

composició, i se'n va servir com a base sobre la qual pintar damunt encara que deixant-los traslluir parcialment<sup>17</sup>. Per una altra, uns trenta medallons repetits que formen l'eix horitzontal, cadascuna amb la mateixa figura modelada d'un esquemàtic arbre de la vida la funció simbòlica de la qual queda diluïda en el magma dels esmalts ceràmics.<sup>18</sup> Aquests detalls, a voltes amb personatges com d'altres cultures, amb volums estampillats a partir de motles diversos arriben a diferents obres d'aquells anys. Abstractes, sí, però no del tot. Aquest "reciclat" sorprenent de fragments de treballs figuratius i amb temàtica religiosa en obres de caràcter civil, com en aquest mural de Càceres, el trobem en alguns quadres ceràmics abstractes més evolucionats. Un exemple significatiu ho tenim en un "Tríptic" del 1964 en el centre del qual va col·locar una escena de viacrucis, amb Jesús pujant al Calvari i la creu a coll. En Arcadi va ser habitual el transvasament de les troballes des de l'obra mural fruit d'un encàrrec a la destinada a una galeria d'art. I al revés.

Pel que fa al gran vitrall situat a l'escala principal, la llum del qual hi ve des del pati interior de l'edifici, cal destacar que ocupa tres altures, la inferior és una mica menor de cota. La vidriera, considerada com un conjunt fraccionat, aconsegueix dotar de continuïtat tots aquells trams d'escala al mateix temps que acoloreix la llum de l'exterior i permet obviar les vistes del celobert de l'edifici. Una composició abstracta ordena les tres altures, combina els petits vidres rectangulars i trapezoïdals dins d'agrupacions quadrades. Uns semicercles en la part superior i inferior, a manera de doble arc, tanquen el conjunt que, per cert, Arcadi va plantejar com una composició unitària, sense talls, en l'esbós que es conserva en el seu estudi. Els seus trets estilístics recorden les vidrieres quasi coetànies del Seminari de Castelló, la de la gran espiral i les de les capelles, encara que aquestes siguen figuratives, així com les d'algunes esglésies de l'INC.

Un parell d'anys més tard, Arcadi va fer els revestiments ceràmics per a cadascuna de les franges o ampits<sup>19</sup> de les diferents altures de l'edifici d'habitatges del carrer General Moscardó, 20, de Madrid, projectat per Luis Cubillo d'Arteaga i Ramón Bescós en 1965. Centenars de plaques rectangulars de terracota ordenades sobre una estructura regular formen aquests composicions horitzontals. Les llosetes tenen diversos centímetres d'espessor i esquerdes posteriors perquè el ciment les adherisca millor a l'edifici. Totalment artesanals, cadascuna d'aquestes té un dibuix diferent, aconseguit per la impressió sobre el fang de diferents instruments, motles i estampilles: cercles, quadrats, triangles, sols, fulles, flors...

Curiosament, en algunes de la dreta de la primera franja, i a manera de rúbrica, apareixen els noms dels qui van intervenir



destacadament en l'edifici construït per l'empresa Dragados<sup>20</sup>, fet que no deixa de ser una declaració d'intencions d'Arcadi sobre el paper assignat a cadascun. En realçar el seu paper com a artesà i no tant com a artista, fa gala d'una de les reivindicacions ideològiques de la seua trajectòria. Arcadi va treballar en estreta col·laboració amb Luis Cubillo de Arteaga<sup>21</sup>, a qui va presentar diferents proves o maquetes de les plaques ceràmiques destinades a l'edifici, algunes de les quals es mostren ara en aquesta exposició del MUA.<sup>22</sup>

Desenvolupat ja en el taller compartit amb Olañeta en Ciudad Lineal, Arcadi va escometre amb èxit el revestiment ceràmic del restaurant "Granada", un encàrrec per al Pavelló d'Espanya a la Fira Mundial de Nova York (1964), l'enlluernador edifici de l'arquitecte Javier Carvajal (1926-2013), que va tenir la col·laboració de diversos artistes<sup>23</sup> i que albergava obres d'art contemporani i del museu del Prado però també moda, ceràmiques, joieria, joguets i gastronomia. La proposta de disseny d'Arcadi per al mural del restaurant va consistir a disposar una paret modulada amb llosetes quadrades i esmaltades en les quals es repetia regularment l'atractiu motiu simplificat del fruit d'un magraner.<sup>24</sup> Desenes i desenes de magranes blaves (òxid de cobalt) sobre fons blanc (estany) van animar aquest visitat espai. Alguna fotografia documenta com va quedar aquesta obra aplicada, de la qual Arcadi sempre es va mostrar satisfet. A l'artista van haver de sobrar-li bastants peces (o se'n van fer més a propòsit) i amb aquestes va cobrir una paret del pati interior de sa casa estudi de Bonalba, a la carretera de Mutxamel a Busot, construïda també l'any 1964 a partir dels plànols del seu amic l'arquitecte Luis Cubillo, amb qui estava col·laborant llavors en el Seminari Mater Dei de Castelló.

I, sobretot, va reutilitzar aquestes llosetes assemblant-les en alguns quadres ceràmics, concretament en el titulat "Pequeño cuadro con las cerámicas del Pabellón" (1964). Aquesta pràctica artística de reciclatge d'objectes i obres dins de la mateixa obra, un dels trets de la modernitat des de Duchamp, Heartfield i, més tard, Rauschenberg entre d'altres, va ser una cosa habitual en Arcadi, especialment des de principis dels anys seixanta. Un camí d'anada i tornada, també, entre l'obra aplicada per a encàrrecs en espais arquitectònics i l'obra amb autonomia artística. Arcadi va ser, efectivament, *aplicant* amb llibertat i adaptant per a les seues necessitats el que anava descobrint a cada moment. Fins i tot, aprofitant l'estirada del Pavelló, en el taller van arribar a fabricar objectes, tipus cendrer, amb el model de la magrana. Fins i tot la mateixa icona, impresa en les fitxes dels models ceràmics del taller de Olañeta, és una figura quasi idèntica a la de les llosetes.

Poc temps més endavant, Arcadi Blasco va fer un mural de fang cuit i altres panells decoratius per a les diferents façanes de l'edifici del

Pavelló d'Espanya a l'Hemisfair 68, de San Antonio de Texas, 1968. L'encàrrec s'inscrivía en la política d'imatge exterior del règim a través de l'Institut de Cultura Hispànica que, recolzant-se en la basa publicitària del turisme, va col·laborar en aquest esdeveniment destinat a commemorar el 250 aniversari de la fundació de la ciutat texana. La inauguració va ser seguida en els mitjans espanyols com un gran èxit.<sup>25</sup> En una nota de premsa es descrivia l'obra: "la construcció del mural se suporta sobre dos triangles en composició simètrica. El triangle inferior simbolitza l'origen, que és Espanya, del qual naix el triangle superior, ascendent al sostre, que és la continuïtat d'Espanya fora de si mateix. Sobre aquesta base constructiva discorren dues grans espirals, que simbolitzen el dinamisme i la continuïtat".<sup>26</sup> Sobre les espirals, realitzades amb modillons de terracota per a afavorir el joc de puntada de llum-ombra propis de l'obra d'Arcadi en aquells moments, anaven impresos símbols cristians i de la hispanitat. Continuant amb la retòrica exigida, una bandada de colomes seguia el ritme de les espirals que cobreixen tota la composició, i simbolitzen les diferents cultures que Europa va transvasar a Amèrica i es fusiona en una "confluència de civilitzacions", precisament el lema de la Fira. Un colom picassià de la pau coronava les última volutes de l'espiral. Per a aquest mural, fet al taller del Cerro de la Mina a Majadahonda, Arcadi va utilitzar argiles de procedència diferent amb tal d'aconseguir diferents tonalitats després de la cocció en flama directa.

Des de mitjan dels seixanta, ja sense encàrrecs per a les esglésies de l'INC, Arcadi desenvolupa la seua recerca plàstica i se succeeixen exposicions en les quals emergeix la seua veu més personal. D'altra banda, quant a la seua obra aplicada en col·laboració amb diferents arquitectes, col·labora en projectes d'envergadura en la capital. Un d'aquests es va concretar en les vidrieres i en un gran mural per a l'Edifici Philips Ibérica, SA de Madrid, projectat per Mariano García Benito en 1968<sup>27</sup>, tot un emblema de la nova i puixant arquitectura del desenvolupament, en la sortida de Madrid a Barcelona en la confluència amb l'Avenida de la Paz.

Arcadi va fer per al lateral del mòdul més baix corresponent al complex, en la zona de l'ampli accés principal, quinze vidrieres emplomades de 300 x 80 cm cadascuna. Són composicions abstractes, molt similars entre si, que reforcen amb vistosos colors el ritme alternant entre buits i obertures, molt en línia amb la sèrie d'espirals i desenvolupaments de l'època però sense l'espectacularitat de les intervencions per a les esglésies madrilenyes de Cubillo o les del col·legi de Santa Teresa a Badajoz, d'una major llibertat. Es conserva algun dibuix que podria haver servit com a esbós d'aquestes vidrieres i alguna fotografia del conjunt, amb el qual podem fer-nos alguna idea de com va ser

aquesta obra, però tot això ha desaparegut després de les reformes posteriors experimentades per l'edifici per a adaptar-lo a altres funcions pels seus nous propietaris.<sup>28</sup>

Quant al mural de llosetes ceràmiques modelades i esmaltades, de 400 x 700 cm, que presidia la paret del fons del gran menjador rectangular per a empleats, es tracta d'una composició abstracta en la qual dues grans espirals s'interrelacionen amb quadrats i altres figures geomètriques que ens recorden olis i, sobretot dibuixos, com els que Arcadi va exposar en "Desenvolupament 66"<sup>29</sup>. Hi ha, per tant, una superació del gestualisme expressionista dels quadres ceràmics d'anys anteriors, que fa que el seu autor vaja ara darrere dels ritmes cadenciosos que confereixen les espirals adaptades a aquest espai. Tenim la sort, no obstant això, de tenir per a aquesta exposició maqueta en ceràmica vidriada que ens ajuda a intuir el colorit i la textura de la peça mural, amb uns acabats brillants que realcen els petits volums modelats en cadascuna de les rajoles, propis dels "desenvolupaments i espirals", dels dibuixos i olis de l'època.

Una obra molt interessant ja que planteja uns murals amb prou entitat com a obra artística en el carrer i no solament com a mera aplicació artesanal per a recobriment de façanes<sup>30</sup>, és la que va fer entre 1969 i 1970 Arcadi en el petit edifici de cinc altures al carrer Muntaner, núm. 221, de Barcelona, de l'arquitecte Ignacio Gárate Rojas (1922-2011). Titulada pel mateix artista com "Homenatge a Gaudi", es tracta de tres murals ceràmics en terracota, d'uns 130 x 600 cm cadascun, que Arcadi va muntar des del segon al quart pis. En el primer hi ha un fris figuratiu que envolta la balconada, més fosc, amb escenes emmarcades en rectangles verticals, relacionades amb el treball artesanal i la creació artística: figures que escriuen, dibuixen, modelen, projecten espirals, o estan envoltades de les seues creacions. Segurament hi va col·laborar (o ho va desenvolupar) l'escultor Eduardo Carretero, segons comentava Arcadi. Entre els documents del seu arxiu apareix una fotografia amb la maqueta en fang d'aquest fris, encara sense acabar, col·locada a l'exterior del seu estudi del Cerro de la Mina, a Majadahonda. També tenim algun full del quadern amb dibuixos d'Arcadi, un dels quals ens remet a una de les escenes d'aquest mural. En qualsevol cas, en cadascun dels tres pisos superiors va desenvolupar sengles murals abstractes, que formen un conjunt al qual Arcadi va conferir una intencionalitat més enllà d'un revestiment artesanal d'una façana. En realitat, no són més que la translació a gran grandària de les seues "Propostes Ornamentals", en les quals estava investigant en aquells moments després dels seus "Objectes-idea", que és el que presentaria, entre altres obres més complexes i tridimensionals, en la XXXV Biennial de Venècia del 1970. Sembla, doncs, que l'artista, amb prou faenes, no va

tenir ací condicionants en el seu plantejament creatiu. Aquests relleus en terracota desproveïda d'esmalts, assemblats en quatre peces cadascun per a facilitar el seu muntatge, alberguen unes formes ordenades segons un esquema de simetria axial. Blasco va plantejar unes variacions sobre el motiu d'espirals, corbes repetides, triangles i altres formes en la seua transició cap a l'orgànic, que cerca uns ritmes expansius amb els quals dinamitzar i fer vibrar aquells plans horitzontals. I, com en altres ocasions, amb unes superfícies sensibilitzades fins a l'últim racó amb les seues personals textures ceràmiques, ara més nues que mai. Sense gairebé color ni esmalts.

A principis de l'any 2000 es van escometre obres de reforma i ampliació de dues altures en aquest edifici destinat a la seu del Servei Territorial de Cultura, del Departament de Cultura de la Generalitat Catalana. No només es va ampliar la superfície vidrada dels finestrals, sinó que es van desmuntar i van emmagatzemar els murals<sup>31</sup>. Arcadi va intentar seguir-los la pista, però encara han de seguir en algun dipòsit institucional a Barcelona.

El curs escolar 1971-72 va ser el de l'inici de les activitats de la Universitat Autònoma de Madrid (UAM) en el nou i flamant Campus de Cantoblanco, al nord de Madrid. L'espai destinat a cadascuna de les facultats s'integrava en un gran edifici interconnectat, l'avantprojecte del qual (1969) van guanyar els arquitectes Regino i José Borobio i fills. En la de Ciències es va col·locar un mural ceràmic abstracte d'Arcadi Blasco el 1971. Mesura 2,80 x 12 metres i es desenvolupa en una paret separada per un pilar, és a dir, en dos trams contigus, sent el de la dreta aquell que concentra el major interès compositiu, a més de desenvolupar-se sobre un parament lleugerament corb. El seu estat de conservació actual és bo, encara que mancada per reposar alguna peça<sup>32</sup>. És terracota sense engalbes ni esmalts, per la qual cosa el seu aspecte exterior, amb una textura àrida i seca, sense lluentors ni concessions cromàtiques, segueix la marca dels murals del carrer Muntaner de Barcelona, i contrasta amb el de significatives obres públiques d'anys anteriors<sup>33</sup>. D'altra banda, els motius decoratius, la successió de punts (boles de fang de grandària creixent) que construeixen línies i ritmes corbs, amb el contrapunt d'uns grans triangles assemblats, solcs i incisions sobre aquestes superfícies aspres ens remet a les "Propostes ornamentals" de finals dels seixanta, com les que va presentar en la ja citada XXXV Biennial de Venècia de juny del 1970, però amb intencionalitat mural. Una maqueta en terracota muntada sobre fusta, que s'exhibeix en aquesta mostra del MUA, ens ajuda a entendre el procés d'acostament a la peça definitiva per part del seu autor, qui projectava variacions per a analitzar les diferents possibilitats abans d'arribar a la solució concreta.

Arcadi, finalment, després de projectar, espedaçar, numerar i coure cada fragment de ceràmica en el seu taller del Cerro de la Mina, a Majadahonda, va alçar el mur amb tècniques d'obra de paleta i va assemblar les diverses parts amb precisió ja en la seua destinació final, i es va adaptar a la planitud i a la petita curvatura dels murs de l'edifici de Ciències. Precisament en aquells anys, a finals dels seixanta, les seues peces ceràmiques semblen voler incurvar el plànol, es repleguen cap a dins, com en alguna "Proposta Ornamental", 1969, o en el "Laberint", 1970, dipositat al Museu d'Escultura a l'aire lliure de Leganés. Un procés imparable cap a la concavitat<sup>34</sup> per a unes obres artístiques d'una gran grandària amb voluntat de ser gaudides en l'espai públic, en una plaça, fins i tot per a ser habitades com a escultures buides amb vocació arquitectònica, com va projectar en "Trajectòria immaterial d'una turbina", exposada en l'esmentada Biennial. Trenta anys més tard, Blasco va ser convidat a participar en un curs organitzat l'any 2001 per l'Institut Nicolás Cabrera de la Facultat de Ciències de la UAM, titulat "Art i Matèria"<sup>35</sup> i d'aquesta intervenció es conserven algunes fotografies, una d'aquestes al costat d'altres professors que posen davant del mural.

Finalment, entre 1973 i 1974 Arcadi va fer un espectacular conjunt de vidrieres emplomades, molt coloristes, per a un lateral de l'emblemàtic edifici Campsa en el carrer Capitán Haya de Madrid. Les vicissituds històriques de la companyia, el canvi de titularitat i les corresponents reformes en l'edifici, actualment seu del Ministeri d'Indústria Energia i Turisme, han permès que lamentablement aquestes vidrieres així com altres obres d'Arcadi a l'interior, entre aquestes unes de formigó, hagen desaparegut.<sup>36</sup> De la mateixa manera que no sabem del parador d'altres obres d'aquests anys, com la vidriera amb peces ceràmiques d'un edifici en el carrer Bruselas, si no és per unes imatges del seu arxiu.

Unes fotografies en color del seu arxiu ens donen una idea de com eren aquestes vidrieres de l'edifici Campsa, de les quals Arcadi se sentia particularment content.<sup>37</sup> Entre els seus papers familiars han aparegut un parell de dibuixos, signats i datats l'any 1973, amb retoladors i tocs de gouache sobre cartolina que corresponen a sengles esbossos d'aquestes vidrieres, amb formes i colorit diferents, encara que amb un joc d'espitals i formes abstractes enllaçades entre si. Arcadi els va plantejar com una vista frontal del conjunt i en aquests s'observa com l'espai destinat a la vidriera ocupava tres pisos, i com l'escala que permetia salvar aquestes altures discorria en paral·lel al gran vitrall, fins i tot pegada a aquesta en el tram superior. Pujant o baixant, els usuaris anaven acompanyats de llums de color. És a dir, es tractava d'una vidriera canviant i sorprenent des de cada punt de vista, de la qual no era possible tenir una visió unitària més o menys de front, sinó

diferents enfocaments, bé des dels replanells de cada pis, bé des de cada graó. Això suposa una notable limitació però, al mateix temps, obri una gran possibilitat de plantejar el dinamisme perceptiu, ja que no hi ha una visió principal, sinó tantes com el desplaçament de l'espectador requerisca. En la composició s'enllacen, com en una visió còsmica, un gran cercle i unes espitals aixafades amb les seues ones paral·leles i expansives, com si unes formes volgueren penetrar en d'altres. Com a contrapunt, dues estretes franges rectangulars i un prim triangle ascendent, així com alguna intersecció sobre les corbes, intenten estabilitzar o posar ordre en la gran explosió d'energia. D'altra banda, el llenguatge lineal característic de la plomada, que imposa límits als vidres i acaba fragmentant en mil trossos tota la composició, no està renyit amb el que permet expressar-se als plànols de color en cadascuna de les zones vidrades. En aquesta ocasió, el treball de vidrieria va ser desenvolupat per un taller especialitzat.

Una altra de les vidrieres de Blasco, més menuda, es disposava a manera de paret amb una finestra o porta integrada en aquesta. La combinació de ceràmica i vidre també la fa diferent. El formigó en què s'encasten els vidres té uns grans nervis estructurals, de gran grossor i aparença orgànica, per la qual cosa aquesta vidriera és molt menys lleugera que l'esmentada anteriorment. És com un híbrid entre un mural de formigó i una vidriera, per la contundència massissa dels nervis. La idea compositiva i el llenguatge formal ens porta novament a algunes obres de la sèrie "objectes-idea", com en els olis, dibuixos i gravats de finals d'aquells anys. Sobretot, ens condueix a les seues esplèndides vidrieres per a diverses esglésies a Madrid.<sup>38</sup>

Si els encàrrecs d'obra aplicada per a les esglésies de l'INC van acabar a mitjan dels seixanta i els destinats a un altre tipus d'esglésies a principis dels setanta, la producció per a l'espai públic i civil va continuar durant la resta d'aquesta dècada, encara que d'una manera cada vegada més feble. Un exemple d'això va ser el mural per a l'autopista del Mediterrani, a Lleida (1976-77). Un altre, el mural per al pàrquing d'un edifici d'Elx (1979), amb Sixto Marco i Albert Agulló, però ja queden fora dels límits cronològics d'aquest treball. Els canvis en tots els ordres des d'abans de la mort de Franco, accelerats amb una vitalitat política desbordant en el període de la Transició, van propiciar el desenvolupament de la seua creació plàstica més personal, també més compromesa, que arribava a importants col·leccions particulars i museus. □

## NOTES:

<sup>1</sup> Com a anècdota, recordem que el primer mural d'Arcadi va ser una pintura per a una pizzeria a Roma, en companyia de Manuel Hernández Mompó, segons explicava en alguna conversa.

<sup>2</sup> L'any 1985 els pavellons de Cadis, Jaén, Murcia i A Coruña van ser els primers dels quinze antics edificis de la Fira del Camp que van ser demolits a causa del seu estat ruïnós, a causa de la mala qualitat de la construcció i a l'abandó dels últims anys.

<sup>3</sup> Coloms, coloms fent voltes, de vegades entre àngels... Quants coloms va poder fer en aquells anys, especialment com a fons decoratius i recurs simbòlic en tantes esglésies?

<sup>4</sup> Arcadi va recordar en diverses ocasions aquest quasi mític taller de la Ciutat Universitària que els va cedir l'arquitecte Luis Martínez-Feduchi i on van estar "com uns *okupes*" quasi set anys, des del 1956 fins al 1962 en què Arcadi i José Luis van haver d'abandonar-lo perquè es van reprendre les obres del Museu d'Amèrica. Blasco ja feia ceràmica després de la seua tornada d'Itàlia, però l'anava a coure a les terrisseries propers una mica com podia. Un dels primers encàrrecs en aquest taller va ser precisament el de fer un "petit mural" en el carrer de San Bernardo.

<sup>5</sup> Són molt destacables per la seua novetat els atuells amb figures esquemàtiques exposats en la col·lectiva "Tres ceramistas", amb José Luis Sánchez, Jacqueline Canivet i Arcadi Blasco en la sala de l'Ateneu de Madrid, l'any 1957. També caldria recordar els cànters de guerrers amb reminiscències grecoibèriques i etrusques, clàssiques i mitològiques, exposats com un avanç del nou art espanyol en "Jonge Spaanse Kunst", a l'Haia i Amsterdam, la primavera del 1959.

<sup>6</sup> Arcadi va utilitzar bé prompte l'art i la tècnica musivària. Aquest *opus tessellatum* o "pintura en pedra", d'arrel grega i romana, s'ajustava bé a la seua manera d'escometre grandàries relativament grans. Normalment muntava les petites tesselles sobre panells i suports que eren transportades finalment al lloc definitiu. No obstant això, aquesta tècnica va anar deixant pas a les plaques i els tauells ceràmics com a procediment preferit per al revestiment de superfícies. A més del mural de l'habitatge esmentat, Arcadi va fer mosaics per a diverses obres de finals dels anys cinquanta, en concret per a les esglésies de Nostra Senyora de la Pau (1958), Madrid; de la Parròquia de la Immaculada Concepció (1959) d'Elda, probablement el conjunt més rellevant dels seus mosaics juntament amb els de l'església del Sagrat Cor dels Pares Caputxins (1959) de Madrid. També per a l'església de San José de Corella (h. 1959); el baptisteri de l'església de Getxo, Bilbao (h. 1960)... També per a algunes esglésies de l'INC, com les de Pueblonuevo del Bullaque (1956), Ciudad Real; Nostra Senyora del Pilar (h. 1956), a José Antonio, Cadis; Brocales (1960), Badajoz, i, potser, San Juan de Ribera en Coto de Bornos (h. 1960), Cadis.

<sup>7</sup> Com els de Pedro Mercedes a Conca, Eusebio Crespo a Colmenar de Oreja, José Martínez Tito a Úbeda i els de Montalbán a Triana, entre d'altres.

<sup>8</sup> Tenim referències d'altres murals madrileny en cases de veïns com les del carrer Orense, 53, on va viure la família de 1958 a 1962; Jorge Juan, 9; General Oráa, 53; López de Haro, 7; Modesto Lafuente, 90. També d'unes vidrieres per a la residència dels comtes de Quintanilla, a Badajoz, a la fi dels cinquanta. Més tard, h. 1970, va fer un mural amb peces de ceràmica i vidres incrustats en aquestes, situat a l'interior d'un edifici del carrer Brussel·les, al Parque de las Avenidas, Madrid. D'algunes d'aquestes obres es conserva en l'arxiu d'Arcadi Blasco alguna foto sense dades ni anotacions... i poc més.

<sup>9</sup> Recordem, a més, la seua activitat com implicat professor de Dibuix en el col·legi de Santa María de los Rosales que no quedava reduïda a l'aula: ja l'any 1957 va organitzar una exposició en la galeria Clan de Madrid amb els dibuixos, mosaics, collages, tapissos, pirogravats i ceràmiques dels seus alumnes de nou a dotze anys. Això, sense comptar amb els nombrosos encàrrecs de vidrieres, murals i mosaics que des del taller de la Ciutat Universitària van eixir durant uns anys per a nombroses esglésies de l'INC i unes altres de Madrid.

<sup>10</sup> Com les geomètriques de les esglésies de Zurbarán (Badajoz) i La Montiola (Còrdova), fetes cap al 1960.

<sup>11</sup> Sobre la saga dels Feduchi, veure: FEDUCHI, Pedro i BLASCO, Selina (comissaris): *Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño*. Cat. Exposició, Lotja de València, 2009

<sup>12</sup> Des d'aquest habitatge es van mudar a un xalet adossat en el carrer de l'Estrecho de Messina, 28, una perpendicular a la d'Arturo Soria i allí van estar fins que el 1982 van anar a viure a un pis a Majadahonda mentre els acabaven la casa-taller del Cerro de la Mina, en aquesta ciutat. En l'inventari del llegat de l'arquitecte José Luis Fernández del Amo es troba la documentació, sense data, de l'avantprojecte per a l'actuació sobre la casa-taller d'Arcadi Blasco a Majadahonda.

<sup>13</sup> Fernando Quiñones coneixia bé la seua obra en aquells moments: "Arcadi Blasco utilitza per als seus quadres la ceràmica com a material expressiu directe. Aquesta és, en la seua pintura, color, pinzell, tela, fins i tot dibuix en alguns moments (...) Així, sàviament regits per l'alacantí, els valors "pintura- art" i "ceràmica-artesania" es conjuguen i complementen harmoniosament en les seues creacions, es condicionen i influeixen en un joc de beneficis mutus. Arcadi Blasco, per exemple, tracta experiències ceràmiques felices que la inviolable ortodòxia de l'artesa pur no s'atreveiria ni a intentar, i obté d'aquesta manera noves qualitats, tons i matèries enriquidores per a l'artesanía mateixa. Però, d'altra banda i sobretot, Blasco sembla ampliar les possibilitats de la pintura contemporània, i li dóna accés a les antigues i impertorbables senderes de la ceràmica" (QUIÑONES, Fernando: "Arcaísmo y novedad en la pintura de Arcadio Blasco", *ABC, Madrid, 1962*)

<sup>14</sup> La va filmar Mariló Berenguer per a un audiovisual de la UA. Va ser editada parcialment i inclosa en el DVD que acompanyava el llibre commemoratiu *Arcadi Blasco en l'horitzó de la memòria*, 2014, MUA, Alacant.

<sup>15</sup> En l'actualitat, la presència del mural ha quedat revaloritzada després de la reforma del portal a càrrec dels veïns. En el seu moment, Arcadi va assumir part del pagament de l'habitatge a canvi del mural.

<sup>16</sup> Com el de la col·lecció de J.M. Caballero Bonald, de 1962, un exemple clar de la seua gestualitat expressiva cada vegada més controlada pels esquemes compositius previs de l'autor.

<sup>17</sup> Aquests fragments corresponen exactament a un duplicat del motle utilitzat per al relleu ceràmic, encara que amb un altre tractament en la cocción, de l'àngel antropomorf que Arcadi va situar sota Sant Mateu, l'evangelista al que va associar, la imatge del qual va fet en pirogravat, tot això per a l'església de Tiétar, Càceres. Però també és idèntic al que apareix en la part esquerra del mural ceràmic de l'altar de l'església de Nostra Senyora de Belén, Maruanas, Còrdova, un altre dels pobles de l'INC en els quals va treballar.

<sup>18</sup> Trobem les mateixes plaques ceràmiques amb el símbol de l'arbre de la vida en els alineaments curvilinis dels laterals del citat altar de Maruanas. L'arbre representa, entre d'altres, l'estat immaculat de l'ésser humà lliure de corrupció abans del pecat original. Per al Papa Benet XVI, la creu era "el vertader arbre de la vida." Arcadi ho va introduir també en una altra de les seues composicions, com en un relleu ceràmic del que es conserva una maqueta, per a un possible mural o potser un front d'altar de l'església del Seminari de Castelló, de Luis Cubillo.

<sup>19</sup> Les sis primeres franges tenen un tractament similar, a força de plaques artesanals i diferents en la seua decoració. La setena (i última) està resolta a força de peces modulars quasi idèntiques, amb un motiu decoratiu de formes triangulars

<sup>20</sup> Podem llegir en aquestes plaquetes: arquitecte, Ramón Bescós; arquitecte, Luis Cubillo; Arcadio Blasco, artesa; per Dragados, José Estévez; per Dragados, Ramón Borruel; aparellador, Ricardo del Castillo; aparellador, Rafael García; ho va construir Dragados...

<sup>21</sup> GARCÍA HERRERO, Jesús: "Diálogos entre arte y arquitectura: Arcadio Blasco y Luis Cubillo". *Actas I Jornadas Internacionales Arte y Cultura*, Madrid, 24-25, novembre 2011, pag. 251-259

<sup>22</sup> Gràcies a la generositat del seu fill l'arquitecte Luis Cubillo Cubillo i a la dels seus germans podem comptar per a l'exposició del MUA amb diverses d'aquestes plaquetes, alguns dibuixos i esbossos, i també la documentació gràfica corresponent.

<sup>23</sup> Van col·laborar amb ell joves i ja destacats artistes de la seua mateixa generació com Amadeo Gabino (reixes del pavelló), Vaquero Turcios, Antoni Cumella, Francisco Farreras, Arcadi Blasco (murals diversos a l'interior), José María de Labra (gelosies), José Luis Sánchez, Pablo Serrano (escultures) i Manuel Suárez Molezún (vidrieres). En: LABARTA, C. i TÁRRAGO, J.: "Carvajal y la voluntad de ser arquitecto. La construcción del proyecto y la belleza eficaz". *N12 "Arquitectos y profesores"*. Maig 2015. Universitat de Sevilla, pàg. 38-51

<sup>24</sup> En aquestes obres hi ha un component artesanal que implica una sèrie de processos i la col·laboració d'altres artesans sobretot quan la producció desborda la capacitat de treball d'una sola persona. Segons ens trasllada Sara Blasco, a partir de converses amb la seua mare Carmen Perujo, "l'any 1962 van comprar el del Cerro de la Mina, a Majadahonda, una antiga granja de gallines que va necessitar molts arranjaments, la construcció d'un forn de llenya, un torn de vaig piular, les basses per a tamisar les argiles, etc... La fàbrica de ceràmica va començar l'any 1965. Abans utilitzaven el taller de Olañeta, que estava a Ciudad Lineal, prop del carrer Arturo Soria. Rosa i Pastora Perujo (les seues ties) decoraven els atuells i les capsetes de tessel·les a sa casa, Arcadi i Carmen els arreplegaven i els portaven a coure a Olañeta."

<sup>25</sup> "Poner una pica en San Antonio de Texas. Ilustres visitantes en el Pabellón Español de la Hemisfair '68", *ABC*, 15 juny 1968, pàg. 21-21. En una de les fotos s'intueix més que es veu un fragment d'aquest mural, amb les seues espirals, del qual no tenim més documentació gràfica.

<sup>26</sup> "El gran mural del Pabellón Español en la Hemisfair 68 es obra del pintor y ceramista Arcadio Blasco" (retallada de premsa conservat en l'arxiu d'Arcadi Blasco, sense dades sobre el periòdic ni la data)

<sup>27</sup> GARCIA BENITO, Mariano: *Edificio Philips Ibérica, s. a. en Madrid-España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 21, nº 202, julio de 1968. Aquest edifici, altament representatiu, alberga les oficines generals i els tallers de Philips, SA. S'hi afirma: "El seu emplaçament extraordinari, les seues característiques constructives, el modernisme i la perfecció de totes les instal·lacions, les dimensions i la fisonomia i els tractaments exterior i interior, el situen en el primer pla de l'actualitat arquitectònica, com una cosa excepcional i ple d'interès".

<sup>28</sup> Actual edifici d'oficines d'Iberia

<sup>29</sup> En la galeria d'art El Bosco, de Madrid, abril de 1966

<sup>30</sup> En aquest sentit són molt diferents en el seu plantejament tècnic i, sobretot, estètic als revestiments ceràmics que havia desenvolupat anys arrere per a l'edifici de Luis Cubillo del carrer General Moscardó a Madrid.

<sup>31</sup> Tot açò va ser comunicat a Arcadi per la Cap d'Obres i Infraestructures del Departament de Cultura, en una carta de 14-2-2000 que es conserva entre els seus papers. La ceramista barcelonina i amiga de Blasco, Àngels Domingo (Madola) li va enviar als pocs dies una foto en la qual es veia el començament de les obres, abans del desmuntatge dels panells.

<sup>32</sup> Segons el degà actual, el professor José M<sup>a</sup> Carrascosa Baeza, qui amablement ens ha facilitat fotografies i informació sobre el mural, algunes peces van caure en els últims anys. Gràcies que Andrés Buendía, del personal de la Facultat, les va arreplegar i es va interessar per la conservació del mural, han pogut integrar-se novament en l'obra.

<sup>33</sup> Com en els murals ceràmics d'Hisenda a Càceres, o del menjador de l'edifici Philips, a Madrid. Però també com en els murals ceràmics "quasi" abstractes de les esglésies de Maruanas (Còrdova) o en el revestiment de l'altar a la Cañada d'Agra (Hellín, Albacete). Les superfícies ceràmiques en Arcadi van oscil·lar entre l'enriquiment tendent al barroquisme (vidrat, esmalts, engalbes...) i l'austeritat i sinceritat del fang simplement cuit. Una lluita arcadiana entre l'excés i la contenció que van marcar el principi i el final dels seixanta.

<sup>34</sup> "Lo que ha hecho es algo así como murales para el interior de los recipientes que nunca soñaron con otro destino que el de su utilidad. Murales de la más vieja materia artística: el barro sin colorear". José Ferro, 1971

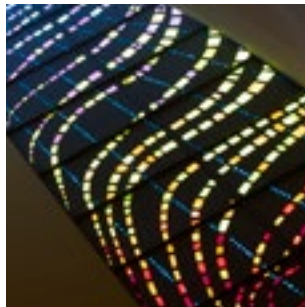
<sup>35</sup> Arcadi, com a artista escultor i ceramista, va ser requerit en múltiples ocasions per a fer conferències, tallers i cursos en Jornades i trobades acadèmiques en diferents fòrums. No cal oblidar que des de la seua participació a Ginebra el 1971 era membre de l'Acadèmia Internacional de la Ceràmica (AIC), una organització en la qual van figurar ceramistes espanyols de la trajectòria i talla de Llorens Artigas, Antoni Cumella, Elena Colmeiro, Elisenda Sala, Àngels Domingo, Àngel Galarza i Enric Mestre, entre d'altres. el que també el va portar a participar en alguns dels seus congressos internacionals.

<sup>36</sup> Les reformes les va dur a terme Sacyr el 1998. Diferents gestions recents davant del Ministeri d'Indústria per a saber alguna cosa del parador de les vidrieres han resultat infructuoses. Queda en l'exterior el mural de Viola i Galdeano, però les vidrieres no estan en l'edifici.

<sup>37</sup> El 1995, per al vídeo "Arcadio Blasco, Fuga y Barro", de l'Ajuntament d'Alacant, aquesta va ser una de les obres seleccionades per Blasco per a ser filmades

<sup>38</sup> Ens referim a les vidrieres de les esglésies de San Federico (1968), San Saturnino, San Fernando (1970) i Jesús de Nazaret (1972), de Luis Cubillo,





**ARCADI BLASCO**  
**ART, ARQUITECTURA I MEMÒRIA**  
**(1954-1974)**

Gener - Maig, 2017  
Sala Cub  
Museu de la Universitat d'Alacant



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



**MUA**  
MUSEU UNIVERSITAT D'ALACANT



Ajuntament de  
Mutxamel



INSTITUTO  
ALICANTINO  
DE CULTURA  
Juan  
Gil-Albert



GOBIERNO  
PROVINCIAL  
ALICANTE  
*La Dipu de los Pueblos*



**MA  
CA**

**CTAACOLEGIO  
TERRITORIAL  
DEARQUITECTOS  
DEALICANTE**

**COAM** | COLEGIO  
OFICIAL  
ARQUITECTOS  
DE MADRID