

BREVE SEMBLANTE BIOGRÁFICO Y ANÁLISIS ESCULTÓRICO
DE UN ARTISTA ARAGONÉS EJEMPLAR:
ELEUTERIO BLASCO FERRER

RUBÉN PÉREZ MORENO

INTRODUCCIÓN

Ya me referí en su momento, al tratar un primer estado de la cuestión del autor que nos ocupa, al lastre científico que Aragón atesora en lo relativo a la valoración de nuestros artistas, y cómo las exposiciones, monografías, estudios y coloquios, como el que nos ocupa, se han multiplicado consiguiendo la revalorización de las grandes figuras de la escultura aragonesa de las vanguardias, en ese contexto artístico que Rafael Ordóñez acuñara como esa «difícil lucha por la modernidad»; un difícil tránsito artístico hacia la vanguardia escultórica desde el poco halagüeño panorama anterior. Un primer tercio de siglo que, de cualquier manera, empezó a verse prometedor entre el clasicismo y las vanguardias artísticas. Tanto más cuanto que es habitual citar una nómina de escultores destacados que afloran en la década de los años 20, donde convergen lenguajes artísticos bien distintos y que, como ya indicara García Guatas, coinciden plenamente con el discurso historiográfico español. Por ese motivo es de extrañar que algunas figuras que incluso gozaron de gran éxito y reconocimiento fuera de España (gracias o por culpa de esa situación de penuria que es la emigración, convertida en exilio en el caso de nuestros artistas más prometedores: Gargallo, Blasco o García Condoy), todavía no hayan sido objeto de estudio alguno. Es el caso de Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993).

En este texto se hace, en primer lugar, una breve reseña biográfica para centrarnos de manera más detenida en el análisis de su producción escultórica.

Se observarán ciertas lagunas en la etapa final, ya que la documentación al respecto es curiosamente muy inferior a la etapa de plenitud. En todo caso es de calidad inferior a ésta y de menor importancia desde el punto de vista histórico.

BREVE SEMBLANTE BIOGRÁFICO

Infancia y juventud (1907-1926)

Nació Eleuterio Blasco Ferrer en Foz-Calanda, villorrio entre barrancos profundos en la provincia de Teruel; pueblecito que desde tiempo inmemorial produjo aceite, vino, canteros y botijos. Fue el quinto de los nueve hijos que tuvieron su padre, Joaquín Blasco, alfarero, y Lucía Ferrer, a la que siempre admiró y recordó con amor. Dice Blasco:

«cierro los ojos y aún estoy viendo la barraca donde vivíamos como los gitanos... fue allí donde vine al mundo el 20 de febrero de 1907, a las tres de la tarde, con la sola presencia de que se consumía en aquel hogar humilde en la chimenea de la cocina una rama de olivo».

Su infancia transcurrió en un ambiente de semi pobreza:

«anduvimos vagando como trashumantes pastores llevando ganado de un lado para otro, vendiendo las vasijas de barro cocido que nosotros mismos hacíamos».

A pesar de la terquedad de su padre, dice Blasco:

«hurté arcilla e hice pequeñas esculturas. Mi temperamento ya se manifestaba inquieto y rebelde».

Esta rebeldía le llevó a usar diferentes materiales: recogía latas de conservas usadas, las cortaba con tijeras de costura y las trabajaba con alicates hasta conseguir darles una idea de movimiento.

A pesar de su corta edad, Blasco comprendía que el mundo estaba lleno de injusticias, siendo él miembro del grupo de desheredados de la fortuna que casi siempre iba descalzo. Un día, viendo otro *Ecce Homo* muy sugestivo y muy bien realizado pensó:

«el mundo está muy mal repartido, porque hasta en la Iglesia hay santos ricos y pobres. A unos les visten de seda y otros van desnudos y descalzos».

La infancia y primera juventud de Blasco sirvieron para que se evidenciara su afición por el arte y el deseo irrefrenable de tener que marchar a la ciudad condal.

Barcelona (1926-1936)

En 1926, con 19 años, Blasco marchó a Barcelona.

Allí estuvo en casa de una prima de su madre una temporada, buscándose trabajo de pintor. Lo primero que hizo fue blanquear una fábrica. Luego realizó los más variopintos trabajos para ganarse la vida, estudiando por la noche en la Academia Martínez, aprovechando el tiempo hasta que se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja. Barcelona fue su centro de aprendizaje durante dos años (1926-1928), hasta que fue a Madrid a cumplir el servicio militar.

En Madrid ingresó en el Cuerpo de Ingenieros, y estuvo destinado en el cuerpo de ferrocarriles de la capital entre 1928-1929.

Tras su vuelta a Cataluña, en aquellos años modeló su personalidad y quehacer, así como le enseñó cómo enfrentarse al público con más seguridad.

Los años 30 son para Blasco años de enorme compromiso social y político, como lo demuestra su participación en revistas de corte anarquista con una temática de crítica social y de denuncia que será analizada con detenimiento al hablar de la pintura de vanguardia. Y supone su primer enfrentamiento con crítica y público (sala Parés, Galeries Laietanes, etc.).

La Guerra Civil y el exilio a Francia (1936-1950)

Durante la barbarie bélica, Blasco fue primeramente dibujante cartógrafo, para terminar como miliciano de la cultura, en la 26 División. Recordemos que las milicias de la cultura llevaron a cabo una labor pedagógico-política.

El 10 de febrero de 1939 Blasco pasó la frontera franco-española «con un queso y una maleta llena de libros».

Blasco, junto muchos otros exiliados, estuvo varios días en el Pirineo en varios campos de refugiados. Del castillo de *Mont Louis* le trasladaron al campo de refugiados de *Vernet de Ariège*, durmiendo siete meses en suelo de paja mientras construían unas barracas de madera. Tras *Vernet de Ariège* fueron trasladados al *Camp de Setfons (Tarn et Garonne)*, de donde salió en dirección a Burdeos gracias a que un ingeniero de la «Moto Bloc» de esa ciudad buscaba obreros especializados, embarcándose con él 24 refugiados tras pasar un examen médico. Allí trabajaron en la construcción de bombas, durante 6 meses.

En Burdeos pasó dos años, donde conoció al pintor belga Van Monfort que le presentó en la galería de Berri de París que a la postre sería la primera exposición en tierra francesa, no sin antes partir con las recomendaciones del poeta Louis Emié para el compositor Henri Sauguet.

Aquella primera exposición le cosechó un considerable éxito en la prensa parisina, y le dio a conocer a no pocos artistas, entre ellos a Celso Lagar, quien le invitó a visitar a Picasso para enseñarle lo que hacía. Así lo hizo acompañando la primera vez por el pintor Pedro Flores.

Sebastián Gasch describe la impresión que le produjo encontrar a Eleuterio en el taller de Picasso:

Era por el año 1942. Yo iba con frecuencia al taller de Picasso sito en la calle Grands Agustins. Una calle amplia, blanqueada de casas señoriales con patios ochocentistas, a pocos metros del río. Picasso había ilustrado *Le chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, cuyo primer capítulo se desarrolla justamente en esa calle. Y acaso en la casa donde tenía el taller el pintor malagueño. Porque esa casa tenía un aspecto francamente balzaciano. Luego de subir una escalera sombría y tra-



Figura 1: *Danzarina*, hacia 1919-1921. Hierro. Paradero desconocido.

queteante, la entrada en el taller del artista por lo que ofrecía de inesperado. Un palacio inmenso, con aposentos enormes. Una especie de desván gatero con las vigas negras y carcomidas. Y un desorden imponente. Con lienzos, dibujos y esculturas por todos los rincones.

Hallaba yo siempre allí a un joven triste, lánguido, apagado. Se llamaba Eleuterio Blasco Ferrer y era el autor de unas pequeñas esculturas en hierro colocadas sobre un estante. Picasso las mostraba a todos los visitantes de su taller, acariciándolas con las manos.

Cuenta sobre el tema Margarita Nelken, que Picasso alentó en todo momento a Blasco durante su estancia en París animándole a la realización de sus exposiciones.

Entre el reconocimiento público y el retiro (1950-1993)

Blasco consigue en su cuarentena de edad los momentos de máximo desarrollo productivo y expositivo. Si bien su obra fue generosa siempre en número, sin duda la bonanza económica cosechada desde 1950 le permitió mayor dispendio a la hora de comprar material. No obstante, es evidente el estancamiento creativo que sufre el artista tanto pictórica como escultóricamente en esos años.

Blasco, tras el éxito en París de sus tres primeras individuales, empieza a ser solicitado fuera de la capital, y no sólo en Francia. Las exposiciones se suceden sin pausa: Galería Moullet (Marsella, 1951); Kunstzaal Plaats (La Haya) y Galería Le Canard (Ámsterdam), en 1952; Galería Beaux Arts (Nimes, 1956); Galería Le Chapelin (París, 1955 y 1958), etc., y no digamos aquellas colectivas en que se presenta obra de Blasco. Especialmente relevante es su exposición en la Galería Argos del nº 30 del Paseo de Barcelona en 1955, su primera muestra tras su exilio a Francia, a la que por motivos políticos no asistió, y que fue todo un acontecimiento artístico y social como lo muestran los muchas referencias críticas y crónicas de periódicos y revistas, así como las ardorosa retransmisión a través de las ondas de Radio Barcelona.

Los premios se multiplican. En 1958 el «Coq» —el gallo—, símbolo francés ideado por Luis Merlín, fue encargado a Blasco Ferrer como premio y símbolo del festival *le «Coq d'or» de la Chanson française* organizada por Radio Europa 1, que fue utilizado durante cinco ediciones.

Poco después, en 1960, gana el Premio Internacional de la Academia de las Hespérides por la obra *Don Quijote*.

A mediados de los 60 Blasco fue dejando el duro trabajo del hierro achacado por numerosos dolores. Se va viendo incapacitado para dicha tarea, a pesar de contar todavía en torno a 53-55 años de edad. Comenzará a trabajar figuras en barro y algunos bronce de pequeño tamaño.

Así mismo buscará el mejor clima de la localidad de Pierrelatte, donde pasará largas temporadas.

En 1964 se le entrega la Medalla de Bronce de la Exposición del Consejo de Europa de Arte y Estética de Bruselas.

Blasco no regresa a España, enfermo y anciano hasta 1986, en que se instala en Barcelona. Apenas realizó algún viaje a su país natal durante el franquismo por miedo a represalias ideológicas.

A la llegada a Barcelona se alojará en el Hostal Din (Calle Valencia, 191) donde su sobrino Emiliano Blasco ejercerá de marchante oficioso hasta su muerte.

En esos años ochenta recibe la Medalla de Oro de *La Academia Italiana delle Arti e del Lavoro* (1980); la Estatua de la Victoria, Premio Mundial de la Cultura para las Letras, las Artes y las Ciencias (1984); el Premio Antorcha de Oro de las Artes del Parlamento Mundial (1986) y la Cruz de San Jorge (1989).

Blasco insertará con frecuencia sus poemas en *Orto. Revista cultural de ideas ácratas*, campo este el de la poesía al que nunca fue ajeno, ya sea escribiendo sus propios poemas o bien ilustrando los de autores de mayor renombre literario.

Serán tiempo de tertulia entre compañeros de la vieja escuela anarquista, entre los que se encuentra de nuevo José Aced o J. Abelló.

En la media noche del miércoles 28 de julio de ese año, 1993, fallecía en la Residencia para la Tercera Edad de Alcañiz, donde vivió apenas los dos últimos meses de vida.

El cadáver fue velado en el Salón de Actos del Ayuntamiento de Molinos, localidad natal de su madre y donde quiso ser enterrado.

ANÁLISIS ESCULTÓRICO

La obra de un pionero (1907-1936)

Es de destacar la promiscuidad creativa de Eleuterio Blasco en un contexto rural ajeno a los avances artísticos del territorio aragonés y español.

Por ello resulta más sorprendente la originalidad y el verdadero estado de gracia que el joven Eleuterio demuestra en las graciosas esculturillas de hojalata que realiza en su niñez, y que desde el principio de su actividad simultaneó con la pintura y el dibujo. Vamos a analizar en este caso su producción escultórica.



Figura 2: *Maternidad*, 1919. Tierra cocida (14 x 6 cm). Museo de Molinos (Molinos, Teruel).

Blasco tuvo un gusto voraz por el contacto directo con la materia en el que se ejerció largamente, modelando efímeros cacharros y figuras por los cuales, a la antigua usanza, tomaba contacto con el mundo de las formas a través de los materiales que se le ofrecían más accesibles. Poco más tarde, despertado en él con más fuerza su talento específico, su fantasía, un incipiente desarrollo hacia aspectos estéticos muy determinados, y su siempre presente espíritu de creación, se entretuvo cortando y recortando con tijeras viejas latas de conserva para formar, doblando y retorciendo, ensamblando y uniendo piezas con los útiles de que disponía, hasta crear ingenuas interpretaciones de personas y animales.

Ello fue el inicio de su actividad artística en la dirección en que más tarde hubo de desarrollarse con toda eficacia.

El Museo de Molinos posee la primera obra en metal que realizó con tan sólo 12 años (1919) recortando una sola pieza de hojalata.

Se trata de un violinista en hojalata hecho en una sola pieza que corta y dobla con enorme habilidad hasta conseguir los rasgos figurativos deseados. Es su primera manifestación escultórica conservada y precedente de lo que luego desarrollara en hierro, con un primer estudio, posiblemente intuitivo, del juego del hueco y el vacío para crear volumen. Blasco agujerea ojos y consigue la característica expresividad que acompaña toda su obra. Así, aún con la rigidez del cuerpo, estático, frontal, el lado de la cabeza a la izquierda apoyando la barbilla en el violín, con la boca entreabierta y la suavidad con que deja caer, levemente, la mano derecha sujetando el mástil –inexistente y que imaginamos; innecesario de cualquier forma– así como el juego de dedos de su mano izquierda, convenientemente separados y doblados que tocan con armonía y seguridad de virtuoso las cuerdas del violín en su traste –posición en todo caso forzada la del brazo y mano izquierda–, logran imprimir una calma y sosiego con alto grado de lirismo musical y sensibilidad.

Si comparamos esta pieza con el conocido *Violinista* de Pablo Gargallo (1920), el grado de modernidad y relevancia desde el punto de vista escultórico de *Violinista callejero* de Blasco es mayor, prescindiendo de la figuración anecdótica que Gargallo utiliza en los pliegues de los paños, en el cabello o en la indumentaria. Además, el hueco que crea Blasco, por ejemplo en el tronco, configura volumen. No así el segundo, donde el hueco creado es espacio muerto.

No es sino una muestra excelente y tempranísima de sus dotes para la creación, para la innovación con nuevos materiales. Recordemos que tiene 12 o 13 años. Y todo ello sin poseer referencia alguna sobre lo que se está desarrollando en otros lugares. Porque, lo cierto es que tras el estudio detenido de su biografía, no se puede entresacar las más mínima influencia artística a excepción de la señalada en su momento, es decir, el trabajo de los herreros de los pueblos colindantes o las obras en metal de verjas, rejas, etc. En cualquier caso hay que concederle una audacia poco usual, ya que crea una obra absolutamente moderna.

En aquellos años Eleuterio debió de hacer diversas obras en hojalata, aunque fue común también su trabajo con barro.

Del mismo período citado data una bailarina, otra de sus primeras obras en metal, más tosca e infantil que la anterior, también de una sola pieza, de mayor plenitud sólo rota por ciertos elementos anecdóticos, de carácter decorativo que sitúa en los hombros, el pelo, la peineta, así como en las espirales de la falda, a las que de nuevo las dota de una gracia ingenua pero efectiva.

Su delicadeza y escaso tamaño nos podría hacer pensar que estas dos piezas, en metal, fueron un pasatiempo infantil. Con doce o trece años tenemos que verlo como un divertimento. Aclarar, no obstante que, según todas las fuentes consultadas, Blasco Ferrer fue tenaz desde niño en lo creativo, ocupando todos sus ratos libres en tomar apuntes, dibujar y usar el barro de su padre en hacer pequeñas esculturas. Hemos de añadir a esto, la sorpresa que siempre suscitaron sus obras tempranas entre todas aquellas personas que acudían al taller de su padre. Quiero decir con todo ello que esta pronta seducción por la creación va a ser un factor decisivo en su obsesión posterior por dedicarse al arte y marchar con total decisión a Barcelona. Pues bien, su tratamiento ingenuo y lúdico, no quita por ello valor al grado de experimento estético, intuitivo eso sí, a que las somete: la abstracción formal, especialmente de la bailarina, el ritmo conseguido mediante la curvatura de los brazos. Hemos de tener en cuenta que Ramón Acín, por influencia de Gargallo tras su viaje a París en 1926, empezará a recortar la hojalata o la lámina de aluminio para crear pequeñas figuritas, no llegan a media docena, hacia 1928-1929. O que el bilbiliano Pablo Remacha esculpe su cristo en chapa recortada más tardíamente. La pieza es de enorme interés aunque mantenga cierta relación con la orfebrería *art nouveau* en los detalles más anecdóticos; y me atrevería a decir que el resultado es tan importante como una de las primeras obras en chapa de cobre de Gargallo, *Pequeña máscara con mechón*.

De su infancia conocemos también algunas obras realizadas en tierra cocida. *Maternidad*, 1923, recuerda a algunas obras de Manolo Hugué por la mezcla de primitivismo y clasicismo en el seno de la modernidad (*La llobera*, 1911, Barcelona), quizá con un toque expresionista mayor debido a lo inacabado de la realización y que da la sensación de una buscada tosquedad. Otras están más cercanas al modernismo. *Reposo gitano* (hacia 1919-1923), por ejemplo, parece que va más allá de lo puramente anecdótico. La gitana, recostada presenta una posición de cierta sensualidad y si atendemos al rostro y a la posición de sus brazos, denota una sensación de tristeza, de cierta melancolía, delicadeza y sensibilidad. Es una expresión cuyas características de humano sufrimiento, de palpitante espíritu, quizá cierta angustia, mantendrá durante toda su producción, incluso durante su madurez. El tema social, la preocupación por los tipos populares, se deja entrever en esta pequeña pieza que pienso va más allá de lo anecdótico.

No sabemos mucho más de esas primeras obras, pero creo son de una elocuencia y una modernidad, en especial las realizadas en hierro, que no dejan duda del trabajo pionero que la obra de Blasco Ferrer supone. Y en este sentido es de destacar este papel novedoso del tratamiento del hierro en el contexto de la vanguardia que tuvieron los artistas españoles: Pablo Gargallo, Julio González, Eleuterio Blasco Ferrer, así como algunas obras de Picasso y la pro-

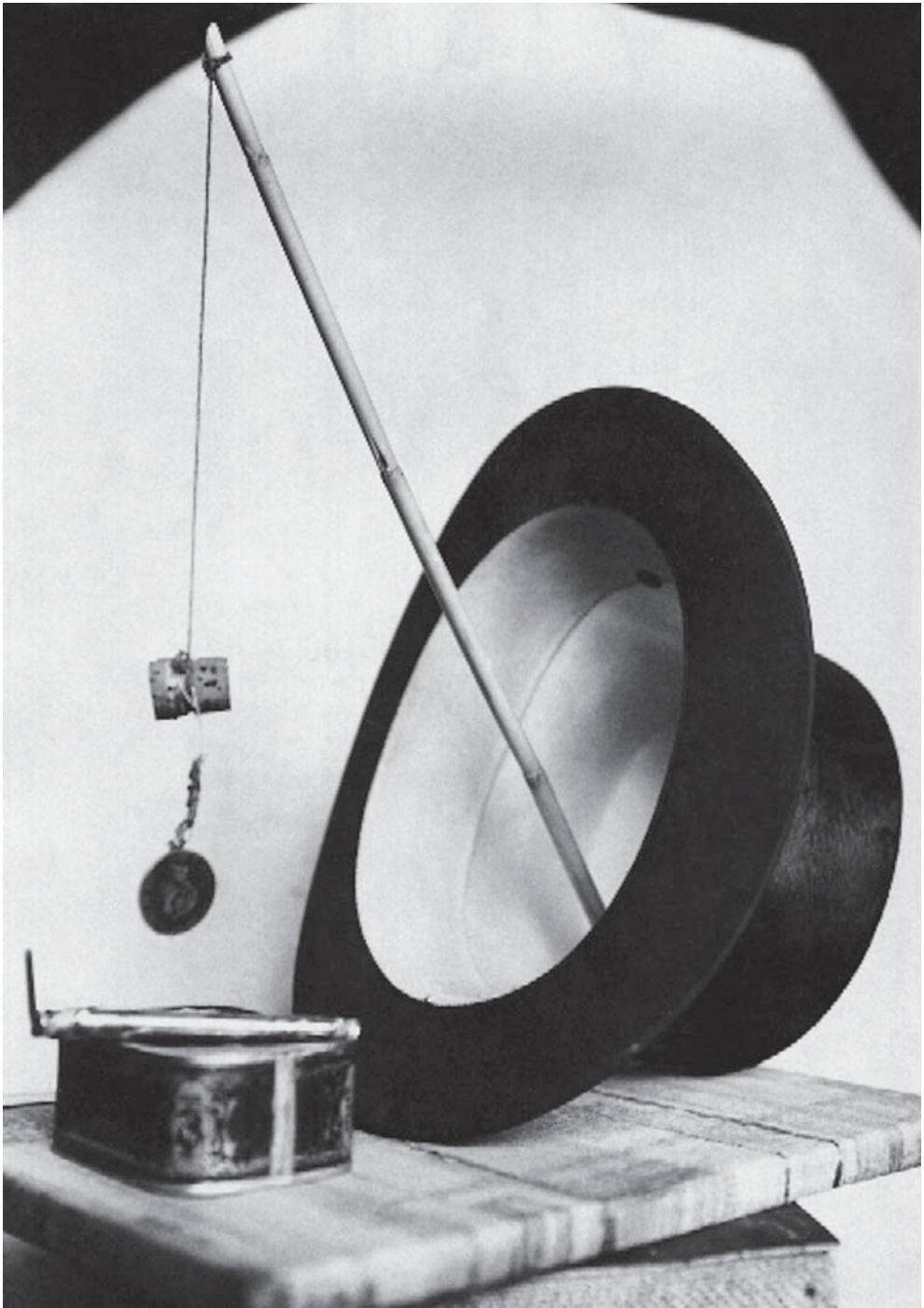


Figura 3: *Objeto surrealista*, 1931. Sombrero, caña, lata, medalla. Desaparecido.



Figura 4: Blasco Ferrer junto a *Calvario Negro* (en el centro) y otras obras menores, hacia 1955-1965. Hierro. Colección Doménech (Barcelona).

ducción en este material de Ángel Ferrant, formando parte de múltiples tendencias (expresionismo o surrealismo), que si bien quizá no conformaron un estilo propio, sí generaron una nueva concepción estética que englobó diversas líneas evolutivas nuevas. Hierro (y acero) demostraron ser vehículo para dos corrientes fundamentales de la escultura moderna: una, la que implicaba la interacción de volumen y espacio, de lleno y vacío, positivo y negativo, en la que se enmarcan Gargallo, Blasco, Pablo Serrano o el propio Lipchitz con sus *Transparencias* de 1926. La otra, la basada en el principio del montaje y *collage*, que incluye la yuxtaposición de objetos encontrados, desperdicios y utensilios cotidianos en una tradición que va desde Boccioni a Tatlin o Schwitters. Así, esta nueva actitud de algunos artistas en el primer tercio del siglo xx, compenetrada con las exigencias de un nuevo material, el hierro, lo elevarán a la categoría que el mármol o el bronce adquirieron en siglos anteriores, convirtiéndose hacia 1930, junto al acero, en los materiales preferidos por la escultura de vanguardia.

Una de las cualidades que definieron el tránsito de la escultura desde la tradición a la modernidad fue el tratamiento del espacio. Y de alguna manera implícitos se hallan los logros de los diferentes «ismos» en la obra de Blasco Ferrer.

Por un lado los ritmos expresivos y dinámicos que dan vida auténtica a sus creaciones, provenientes del expresionismo.

La fundamental aportación cubista del vacío dentro de la masa escultórica, los análisis espaciales y el paso de la consideración de la escultura de elemento-masa a elemento-espacio.

También el uso de materiales experimentales, el respeto de las leyes del azar, el principio de elección, las nuevas organizaciones del espacio de carácter surrealista y de profunda base dadá. En este sentido, de 1931 tenemos la fotografía de una obra efímera expuesta en un Salón de Arte en Barcelona ese año. Un objeto surrealista compuesto por un sombrero de copa, una lata de sardinas, una caña de pescar con una moneda, etc.; se trata de una obra de impronta dadá donde los objetos, descontextualizados de su normalidad habitual y de su uso común, combinados o compuestos de manera inútil a la lógica, obligan al espectador a mirarla de otro modo, de una forma nueva, provocando asociaciones inéditas, pasando de la realidad onírica a la realidad material. Por lo que nos cuenta Blasco, la obra debió escandalizar sobremedida. Recordemos que 1931 fue un año de importancia capital en la trayectoria del artista, como hemos visto en pintura, por el grado de experimentación y de compromiso social y artístico que empieza a irradiar con enorme vigor. Es a partir de esas fechas (1930-1931) cuando se empieza a vislumbrar más claramente el desarrollo de su obra escultórica.

Las bailarinas y danzarinas son frecuentes en esos años. Hasta su llegada a París, Blasco realiza obras no de gran tamaño y frecuentemente en delgadas láminas de hierro estañado, en ocasiones de una sola pieza.

En estas piezas, dentro de un figurativismo que nunca abandonará, sigue ofreciendo, a pesar de ciertos toques que empleaba la orfebrería *art nouveau*, una continua valoración del plano material, del plano en chapa, con unos alabeados capaces de sugerir volumen. Así lo vemos en las faldas de algunas de sus bailarinas de hacia 1931-1936. En estas obras de los años treinta, los rasgos se suelen dibujar sobre la propia superficie de la chapa, a la manera de repujado del metal, como ocurre en *Danzarina*, 1930, observando un paso considerable en la conversión de los rasgos figurativos en elementos relativamente autónomos que contribuyen a la creación de espacio, de volumen escultórico. Este paso se hace más evidente desde mediados de los años 40, ya en su etapa parisina.

Francia y el abandono del trabajo en hierro (1941-1993)

Con la llegada a París, tras su paso por Burdeos, y el éxito económico de sus primeras exposiciones francesas se observa un cambio técnico en su obra. Lo que primero fue la delgada hoja de hierro estañado, fueron luego las gruesas planchas del mismo metal y de tenaz acero con los que construía sus invenciones y se creaba una personalidad inconfundible y original.

En su actividad de forjador Blasco, con absoluto dominio de su oficio, trabajará sus planchas con la cizalla, con el soplete, con las tenazas, con la lima, el martillo y el cincel. Compone sus figuras con la exactitud de las piezas de una maquinaria perfectamente estudiada, sin que ello le haga perder en ningún momento su palpación expresiva.

Blasco no improvisaba nunca, cosa que ni el material empleado ni las características de su arte lo permitían. Es más, le obligaba a no dejar nada para solucionar improvisándolo sobre la marcha y a prever de antemano sus esquemas en conjunto, el enlace y la combinación de los elementos en toda su complejidad, organizándolos según las exigencias y necesidades de la concepción. Se conservan todavía algunos bocetos en papel de sus obras.

Trabajaba Blasco sus volúmenes diversamente, pero nunca viéndolos ni tratándolos como un bloque macizo encerrado en sus límites físicos de sus contornos. Unas veces las somete a un aplastamiento total, dejando la morfología en pura silueta, recortada en la misma plancha. Otras veces se hace explícito al modelarlas y dibujarlas no en su masa sino en su vacío. Se puede decir que el artista no concebía aquélla sin el espacio que desalojaba la obra, delimitada por la materia que, forjada, ensamblada y soldada, nos viene sugerida por una

ordenación de huecos y superficies en vez de ser definida en su plenitud de una estructura compacta.

Para su trabajo Blasco Ferrer necesitaba elementos más blandos incluso que el barro, más sutil e inaprensible: el aire. No se puede asir con las manos ni darle forma. Sin embargo, la fuerza misteriosa que consiguen los artistas estriba en darle forma. En Velázquez era el gran definidor de su ambiente pictórico o en Goya da una energía arrebatadora a las almas. En el caso que nos ocupa, la forja, elevada a la categoría de escultura lleva consigo una gradación de términos que el aire va llenando de proporciones hasta dar la sensación de volumen a las figuras. El menor error en la proporción de las cantidades de aire y materia metálica, resta calidad interpretativa al simbolismo de las figuras. Aquí el aire es el alma de la forja, con la dificultad artística de suplir la ductilidad del pincel o la plasticidad de la mano modelando el barro, con el golpe del martillo sobre la hoja de hierro templada al fuego.

Blasco Ferrer va poco a poco dejando el trabajo en hierro desde mediados de los años sesenta, reduciendo su labor a pequeñas figurillas en barro o fundidas en bronce, en estrecha relación con sus dibujos y cercana a presupuestos picassianos ensayados durante los años cincuenta en pintura.

Por el material que emplea y por el trato que le da, el arte de Blasco Ferrer puede emparentarse, en cierta medida y mucho más por su más obvia apariencia que con el espíritu con que es entendido, con el practicado por Pablo Gargallo en su época expresionista. Como la de Gargallo, la técnica es de una perfección y limpieza admirables. La tosquedad del material, en el ajuste de sus piezas, en su bruñido y en su patinado, es magnífica y asume calidades preciosas.

Gargallo y Blasco Ferrer, dos formas de entender el hierro

Se ha caído con demasiada frecuencia en ese vago intento de clasificación de emparentarlo con Pablo Gargallo. Indudablemente que una primera vista a la obra en hierro de Blasco nos recuerda a Gargallo, en cuanto al uso de láminas y chapas de este material que se curvan y se unen dejando pasar el aire, generando zonas oscuras y claras y obligando a la supresión de elementos formales para conducir, en el caso de Blasco, a lo más expresivo, a un movimiento contenido, detenido en el momento de mayor lirismo. Más evidente si cabe cuando vemos obras como *Cabeza de arlequín*, *Mujer con ojos de espirales*, *Cabeza de hebicera*, *Los ojos de la razón* o bien muchos de sus arlequines. Temáticamente pueden verse similitudes. Pero estas relaciones formales, tan manifiestas en las obras citadas, datan de fechas avanzadas en la producción de Blasco, realizadas en París a partir de 1950. Y ya hemos visto el trabajo que está realizando duran-

te los años veinte y treinta, de gran modernidad y personalidad. Ahora bien, aun así, pretendo replantear el tema desde dos puntos de vista.

Primero, un análisis más detenido de sus esculturas en metal nos permite apreciar una intensa y sincera expresividad. Un lirismo patético vinculado a la realidad negativa de la vida y con una tremenda carga de humanidad. Ya dijo Tolstoi que lo que en Arte no es emoción no es nada.

Él mismo era consciente de las diferencias frente a Gargallo:

Mi obra de hierro es completamente diferente a la que hacían otros, porque aunque Gargallo, González y yo fuimos los tres primeros, hubo entre nosotros influencias pero no copias. Las circunstancias eran parecidas y él mismo dijo que mi obra no tenía nada que ver con la suya. La obra de Gargallo es buena, pero no tiene la humanidad de la mía porque él vivió una época y yo otra...

Y, efectivamente, son los aspectos históricos los que van a marcar las diferencias sustanciales entre la obra de ambos. Blasco pertenece a una época de tragedias y luchas sociales de las que formó parte y que le marcan ideológicamente: la dureza de la España interior, Guerra Civil, Segunda Guerra Mundial, campos de refugiados, exilio, etc.

Su obra irradia un marcado tono social, obrero y profundamente antifascista. Tema al que recurre en diversas ocasiones: *El vagonero*, *Obrero de fábrica*, *El herrero* o *Calvario negro*. En este último caso se trata de una crucifixión en la que la cruz ha sido sustituida por un pico de minero. Es obvia aquí la connotación a la cuenca minera turolense demostrando la profundidad de sus raíces. Blasco busca aquí una composición especial:

Este Cristo no tiene nada de venganza en su rostro, es perfecto. Está clavado en un pico porque Cristo subió al Calvario pero no bajó a la mina. Lo demás es un trozo de carbón y todo alude a que yo nací en una zona minera.

Como tantos intelectuales y artistas exiliados a la meca del arte de vanguardia, en el prolongado exilio parisino, libertarios siempre, luchará en pro de un ideal de justicia social. Él se consideró siempre un artista del pueblo. Un artista que extrajo sus modelos y sentimiento de la adversidad ante la que se enfrentó con dignidad toda la vida: la pobreza de su infancia, el mal vivir en la Barcelona de la España Primorriverista, la Segunda República, los duros campos de refugiados franceses, la bohemia parisina de vividores, pícaros, prostitutas, pobres y también gente íntegra y rica en humanidad. Esa es la materia prima; ahí está el objeto de su rebeldía, de su lucha artística, siempre rebosante de romanticismo, poesía, idealismo y no poca utopía anarquista.

La calle fue su escuela. La tragedia humana, las injusticias sociales, le conmovieron intensamente desde su infancia. Por eso se consagró a la crítica de las vilezas y de las bajezas, a menudo con ironía concediendo muy poca impor-



Figura 5: *El último suspiro de Don Quijote*, hacia 1942-1950. Hierro (80 x 50 cm). Museo de Molinos (Molinos, Teruel).

tancia al éxito comercial. El análisis conjunto de su obra pictórica y escultórica no deja lugar a dudas de esta afirmación.

Para ello recurre a una densa y ardiente carga emotiva de la que no se desprende en ninguna ocasión. Introduce también en su obra un elemento de la lírica inquietud que anima patéticamente las figuraciones más representativas de su personalidad. Veamos, por ejemplo, algunas de sus obras maduras. Su título

muchas veces ahonda aún más en la tristeza de sus gestos: *El niño abandonado*, *La inocente* o *Mendigo*.

No es que sea el patetismo una cualidad anímica de mayores recursos interpretativos que otras como la serenidad, la alegría, etc.. El patetismo de la obra de Blasco, al igual que otras expresiones distintas, responde a reacciones anímicas del artista, a predisposiciones sensoriales, a estados del alma y de la conciencia que van nutriendo espiritualmente la inspiración, el contacto de los sentidos con el mundo exterior. Y es muy evidente estos aspectos en los artistas exiliados por motivos políticos. Y en el caso de Blasco Ferrer por el comentario derrumbe de tantas nobles ambiciones, la inanidad de tantas ilusiones y ensueños sufrida desde la pobreza de la infancia hasta las vicisitudes y sufrimientos motivados por las guerras –civil española y mundial–, hacen concebir plásticamente al mundo con piedad por las miserias sufridas, vistas o imaginadas en la vida.

Estas particularidades de la obra escultórica de Blasco le hacen buscar mucha mayor expresividad en el juego de luces y sombras creado por lo cóncavo y lo convexo y la múltiple diversidad de planos que se desarrolla en su contemplación, dando movilidad a las formas y perfiles, que destruyen la rotundidad y solidez aparente del material.

Por estas razones expuestas referentes a la fuerza de expresión que alcanza el patetismo, notas que también caracterizan a su pintura, se ha solido con frecuencia emparentar su escultura con esa supuesta gran corriente del arte español que va del barroco al expresionismo con dos cualidades básicas: el movimiento y la expresión. Características que posee la obra de Blasco pero que no dejan de ser un tópico cuando pretenden definir a un todo, que nace como novedad historiográfica, y se va instalando hasta convertirse en tópico. Como tópico en el mito de la «veta brava» española en el arte, y que no dejan de ser líneas artísticas que podemos trazar a través de la historia pero no pueden convertirse en definidores de una forma de hacer y de ser del arte español.

El último suspiro de Don Quijote. El gesto

Este apartado dentro de su etapa francesa remite a una de sus obras más reconocidas por crítica y público y apreciadas por el propio artista, que además sintetiza una de las más importantes características de la obra de Blasco, el gesto, que se manifiesta en su máxima expresión en las obras de madurez que realiza en París desde su llegada.

En la tercera exposición parisina de Eleuterio Blasco, celebrada en la Galería Lambert en 1950, mostró por primera vez *El último suspiro de Don Quijote*, considerada para muchos su obra maestra.

Allá donde se expuso, el público quedó entusiasmado por su patética expresión, su profundidad de alma y pureza de estilo. Blasco parece haber volcado en esta escultura todo el dolor de España «impuesto por cínicos y cretinos, por aventureros que en nombre de la justicia dejan morir al pueblo de hambre y miseria». Por ella, hoy en el Museo Eleuterio Blasco Ferrer de Molinos, le ofrecieron suculentas ofertas y nunca pensó en desprenderse de ella, permaneciendo siempre en la colección del artista a pesar de las necesidades económicas.

Aquí, la contradicción física del rostro y de la mano logran un patetismo y una sensación de hundimiento de toda esperanza. Dice F. Herranz:

La mano es un esfuerzo por abrir el pórtico del más allá, por donde las almas vuelan a la eternidad. Pero el gesto es un interrogante ante el misterio que se avecina. ¿Habrà que despedirse de este mundo de aventuras desventuradas para entrar en el reino de las desventuras venturosas? ¿Valdrà la pena resignarse a morir tranquilamente en busca de la paz soñada? ¿No habrá otra realidad más susceptible de perfección que la del continuo choque de nuestro deseo contra bachilleres, curas y marqueses vacíos de aventura y ensueño?

En este postrero suspiro, Don Quijote no muere devotamente para entrar en el mundo invisible del reposo, sino que muere a lo Caballero Andante, a lo Triste Figura, poniendo gesto duro al misterio, sin dejarse arrebatar la sal de su desesperación ante la injusticia. No es del todo cierto que su desventura quede manifiesta, muriendo cuerdo quien ha vivido loco. Vivió y murió con la santa cordura de la indignación, que los bellacos confunden con la locura. Así lo vemos, indignado hasta la muerte, en la eterna transformación simbólica con que nos muestra el fuego, el aire, el hierro fundido por la mano cálida, orfebrería y arte.

Si nos fijamos en él, sus ojos están hechos de espacio libre. La posición dolorosa de la boca está marcada por el vacío. La mano y todo el conjunto dan la impresión de una tremenda tristeza, no tanto por su vida que se va sino por un gran sueño quijotesco que se va a apagar para siempre.

En un texto mecanografiado con el discurso de presentación que el escultor holandés L. P. J. Braat dio en la inauguración de la exposición de Blasco en la Galería La Canard de Ámsterdam, el artista anotó en la parte inferior a mano «Al hacer la presentación el escultor Braat, una señora miraba mi escultura *El último suspiro de Don Quijote* y cayó desmayada al suelo, y a otras personas les hizo llorar, quizás pensando en la Guerra Civil».

Blasco siempre contempló con ternura este trabajo suyo, como una criatura que hubiera parido, criatura de sangre, de carne y de huesos.

El patetismo de *El último suspiro de Don Quijote*, declina hasta el dolor sereno de *Maternidad*. Si la mano de Don Quijote está en armonía con el gesto, la misma encontramos con la de esta figura y el rostro. El contacto leve de la mano sobre el vientre es idéntico al leve sometimiento de la madre al dolor del vientre gestativo. El hierro ha adquirido suavidad de tallo tierno, como si en el

mismo fuera a verificarse la floración humana. La delicadeza femenina que adquiriera esta obra es impresionante.

En *La mujer que llora*, son también las manos, tanto como el gesto, las que anuncian el llanto. Los vacíos del rostro dan perspectiva de dolor lejano, profundo, que las manos hacen íntimo, tangible. Blasco da una facultad a las manos: el hacer expresar. Las manos suponen mucho. Lo mismo ocurre en *Juana de Arco* cuyas manos emergen de entre el fuego, como si se trataran de dos llamas más cuyos dedos se retuercen de dolor y de impotencia mientras el rostro, absorto, asustado mira levemente hacia la hoguera que ha de ser su fin.

Patetismo que nos arrolla también en *Mendigo*, que echa la cabeza hacia atrás mirando al cielo mientras su mano, de nuevo las manos, se elevan hacia arriba en un gesto de extrema desesperanza, de profunda desazón, a la vez que flexiona levemente las rodillas acentuando la sensación de dolor concentrado.

No es fácil hallar en la obra escultórica del Blasco maduro, esculturas que emanen una alegría de vivir, de optimismo. Lo pueden ser esculturas de tema anecdótico donde suele tratar temas o personajes populares, anónimos tales como *Arlesiana*, *Niña jugando a la comba*, *La niña de la cuerda*, *La mujer del paraguas* o *Mujer bordando*. Sus mejores obras, de las que era consciente pero que intercalaba con otras más comerciales para poder vender mejor, nos trasladan a una cierta tristeza y desasosiego. *El niño del pichón* sostiene entre sus manos delicadamente a ese animal. Pero de la escena, tierna, dulce, dimana una sensación de murria, de abatimiento propiciada por el hueco de los ojos y la suavidad con que sujeta al pichón. O en *La inocente*, a la que libra de culpa ladeando la cabeza a su derecha mientras entreabre.

Pero, además de patetismo y dolor en el hierro, lo es también de ritmo y de gracia. Esculturas como *Bailarina* o *Caballo*, aún decorativas en su estructura están movidas por un impulso anímico, expansivo en la falda y brazos de la bailarina, concéntrico en la elegante línea del cuello del caballo.

Sus obras quedan en un horizonte de lograda austeridad y tienen a la vez un registro de matizada delicadeza. Dos cualidades que no es fácil ver juntas en un artista.

Me gustaría terminar con unas palabras del escritor y periodista anarquista, muy vinculado a Aragón, Felipe Alaiz, quien al referirse a Eleuterio Blasco afirma:

Blasco posee una fe de vida estimulante, sin volubles gestos, concentradas más que estremecidas. Parecen sentidas por un artesano descontento, uno de aquellos artesanos concienciosos que se aislaban en cualquier subterráneo o en cualquier castillo, y no para aprovisionar bazares, sino para calificar toda una época con la propia emoción.