

Arcadio Blasco: cinco esculturas urbanas (1986-1991)

Dedicado al recuerdo y a la memoria de Arcadio Blasco (1928-2013)

Gaspar Jaén i Urban

Doctor Arquitecto y Escritor
Universidad de Alicante

RESUMEN

Con las primeras elecciones municipales democráticas en España después del franquismo, los nuevos ayuntamientos establecieron programas para reconstruir las ciudades españolas. Un aspecto de estos proyectos fue la creación de espacios públicos donde la gente pudiera encontrarse en un ambiente agradable. Estas áreas se cerraron al tránsito y se amueblaron con árboles, bancos y un nuevo tipo de esculturas artísticas. En la zona de Alicante, el ceramista Arcadio Blasco, ya conocido en Madrid y en Roma, creó cinco monumentos urbanos de gran escala. Después de veinte años, el destino de cada escultura ha sido diferente: alguna permanece en buenas condiciones, pero otras han sido tratadas de tal forma que han perdido su significado original, especialmente por la nueva sistematización del tránsito automovilístico.

Palabras clave: Arcadio Blasco / Esculturas Urbanas / Alicante (España) / Arte Cerámico / Arte de Calle / Paisaje Urbano / Arte del Siglo XX.

ABSTRACT

After the first post Franco democratic elections in Spain, the new councils established a program for improving spanish cities in a new form. One aspect of this project was to create public spaces where people could meet in a pleasant atmosphere. These areas were to be pedestrianised with trees, benches and monuments of a new type. In the Alicante area, the ceramist Arcadio Blasco, already well-known in Madrid and in Italy, created five large-scale urban monuments. After twenty years, the fate of each sculpture has been different: some of them remain in good condition but some have been treated in such a way that their original significance has been removed, especially with regards to affects of new traffic systems.

Keywords: Arcadio Blasco / Urban Sculpture / Alicante (Spain) / Ceramic Art / Street Art / Urban Landscape / 20th Century Art.

Cuando, después de cuatro décadas de dictadura en el Estado Español, el 1979 se celebraron las primeras elecciones municipales democráticas posteriores a la Guerra Civil y, como consecuencia de los resultados electorales, los partidos de izquierda –socialista y comunista– se hicieron legal y legítimamente con el poder en los ayuntamientos de la inmensa mayoría de las grandes ciudades españolas, se inició entre nosotros un período de entusiasmo en la práctica urbana que, puestos a situarlo entre dos fechas, diríamos que se cerró hacia 1995, aunque este año se podría matizar en función del lugar concreto al que nos refiramos.

Seguramente, la característica más notoria del urbanismo municipal de estos dieciséis años fue el voluntarioso intento que hicieron políticos y técnicos para idear y llevar a cabo unas formas de diseño y de gestión de la ciudad que, en primer lugar, se querían diferentes de las practicadas por los ayuntamientos franquistas a lo largo de los cuarenta años anteriores, especialmente en los años setenta; en segundo lugar, debían ofrecer alguna clase de continuidad con el mejor urbanismo –moderno, culto, sensato, sensible, abierto– desarrollado en España desde mitad del ochocientos hasta 1936; y en tercer lugar, debían dar una respuesta plausible a las necesidades de la población y a las reivindicaciones del potente, extendido y concienciado movimiento vecinal que, formado en el rescoldo de los primeros síntomas de resquebrajamiento del régimen, se había desarrollado en las grandes ciudades del estado a lo largo de los años sesenta y setenta.

En efecto, a medida que se recomponía la oposición política al franquismo y en España

se entraba en un proceso acelerado de desarrollismo marcado por el boom turístico y por la llegada de capital americano, habían ido surgiendo múltiples cuestiones urbanas de diversa clase, la resolución de las cuales era ya de todo punto inaplazable: la irresponsable destrucción de los centros históricos y del territorio natural, la escandalosa destrucción de tramas urbanas y de arquitecturas valiosas, la descarada especulación urbana y las ganancias –inmorales por desmesuradas– que se originaban, las gravísimas faltas de equipamientos públicos y también de obras de urbanización y de servicios urbanos, la ausencia de claridad y de transparencia en los procesos de planeamiento urbanístico, la imposibilidad de participación ciudadana reglada, el crecimiento pujante del movimiento vecinal... Estos temas y muchos otros preocupaban la opinión pública a finales de los años setenta, se encontraban a menudo en los diarios y, en un intento más que loable de reconstruir la ciudad que, como el territorio, había estado arrasada por el franquismo desarrollista de los años sesenta y setenta, formaron parte de los programas electorales progresistas aquel 1979.

La ciudad de Barcelona, que no había perdido nunca la conexión con Europa (y, por lo que respecta a la arquitectura, mantenía una estrecha relación con Milán desde los años cincuenta) y que estaba aún lejos de los fastuosos preparativos para los Juegos Olímpicos (1992) y de la consiguiente espiral de gasto público incontinente que el evento comportaría (un proceso que, recordemos, tardó aún siete años en iniciarse, y con el que empezó a entrecerse el final de la etapa que comentamos), Barcelona, decimos, encabezó aquella nueva visión de la ciudad, de los mecanismos de actuación en la ciudad y, en resumidas cuentas, de los resultados palpables en una nueva ciudad que empezaba a surgir de las ruinas del porciolismo. La clarividente actuación de Oriol Bohigas –y de los alcaldes que, primero, lo buscaron y, después, le dejaron hacer– y también de un buen conjunto de arquitectos que participaron en la empresa, están en el origen de aquellas actuaciones. Y bajo el afortunado lema que, aproximadamente, proclamaba la necesidad



Fig. 1.- Arcadio Blasco dibujando en su taller de Bonalba (Mutxamel) en el invierno de 2013, muy poco antes de su muerte. El dibujo forma parte de la serie “Arados” (MUA, Universidad de Alicante). Foto: E. Soler

de “higienizar el centro, monumentalizar la periferia”, se originó un modelo de actuación urbana en el que nos inspiramos unas cuantas generaciones de arquitectos vinculados a aquellos primeros ayuntamientos democráticos y que en aquel momento histórico debíamos tomar tareas de responsabilidad pública.

La ciudad de Madrid, también con un afortunado lema, “Recuperar Madrid”, que no escondía el trágico episodio vivido por la capital entre 1936 y 1939 (cuando, asediada, afrontó y detuvo heroicamente el avance de las tropas franquistas) redactaba un Plan General donde se disponía a enderezar las fechorías de aquel régimen que había llevado la ciudad a una penuria urbana extrema.

Dentro de los programas que aquellos primeros ayuntamientos democráticos empezaron a desarrollar –con propuestas más o menos afortunadas, originales y primerizas, y con resultados más acertados y enérgicos o más dubitativos y erróneos– había lo que podríamos llamar, con Juan Calduch, “el goce estético de la ciudad”. El marco teórico lo daba en aquel mismo momento el gran teórico italiano Giulio Carlo Argan, entonces alcalde de Roma, en un célebre libro, *Historia del arte como historia de la ciudad*, donde se leían desde la historia, de forma paralela, el arte y la ciudad.

Como nunca después, había implícito en las intenciones municipales de aquellos años la idea de que la ciudad debía dejar de ser un territorio

exclusivamente de ganancias económicas a gran escala para promotores y propietarios y se debía convertir en un lugar hospitalario, amable y grato para el encuentro, el debate y la discusión, la opinión y la experiencia para el conjunto de los ciudadanos. Y los mecanismos que se dispusieron para conseguirlo fueron numerosos: desde la reordenación y limitación del tránsito de automóviles hasta la construcción de nueva planta de abundantes jardines y equipamientos públicos; desde la catalogación, restauración y valoración de edificios antiguos hasta la urbanización de zonas degradadas, abandonadas y marginadas en los barrios periféricos de la ciudad. Entre toda esta gama de tanteos y de soluciones, uno de los mecanismos que ofrecían una cierta novedad, y que, a la vez, enlazaba con prácticas urbanas históricas (minusvaloradas, e incluso despreciadas, por el urbanismo del Movimiento Moderno), fue el encargo de “monumentos”, piezas escultóricas de gran tamaño, “modernas”, a artistas de prestigio reconocido –españoles y extranjeros– con las que se pretendía, al emplazarlas al aire libre, en plazas y avenidas, calificar o recalificar, de forma absoluta e indudablemente moderna (diferente, actual, nueva) determinados lugares clave de las ciudades. Barcelona marcó la pauta y, además de exhumar y devolver a su lugar monumentos prebélicos desmontados y retirados el 1939, consiguió que extraordinarias obras de Miró (“Mujer con pájaro” quizá sea el ejemplo más significativo de todos), de Piñón-Viaplana, de Tàpies, de Gehry o de Claes Oldenburg se convirtieran en nuevos hitos urbanos en plazas, calles, glorietas, paseos o parques, lugares destinados prioritariamente a peatones, que, con aquellas manifestaciones artísticas veían como, durante unos pocos años,

la ciudad dejaba de ser un dominio prioritario, casi exclusivo, del automóvil y de los promotores inmobiliarios y les ofrecía un valor de uso funcional y artístico.¹

Fue en este dinámico contexto político y social, generalizado casi por todas partes en España, que a partir de la mitad de los ochenta (con unos años, pues, quizá, de retraso con respecto a las ciudades pioneras) Arcadio Blasco (Mutxamel 1928 - Madrid 2013) recibió de forma sucesiva los encargos de los ayuntamientos de Alicante, de Elche y de El Campello para hacer varias piezas escultóricas cerámicas de grandes dimensiones –cuatro, cinco metros de altura; ocho, diez metros de longitud– que debían dar un nuevo significado al espacio urbano donde iban situadas y con las que, a la vez, se pretendía recalificar las poblaciones que hacían el encargo.²

En aquellos momentos, Arcadio Blasco acababa de dejar Madrid, donde durante tres décadas, después de estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en alfarerías de Cuenca y de Triana, había cultivado intensamente y con una clara intención de compromiso sociopolítico progresista, la pintura y la fabricación de mosaicos, de cerámicas, de pirograbados, de bajorrelieves y de vidrieras, con importantes hallazgos técnicos y con un gran reconocimiento de la crítica más abierta a las corrientes modernas del arte, tanto de España como de Europa. Y cuando abandonó Madrid, en un momento de plena madurez creativa y vital, se instaló en Alicante, en su pueblo nativo, Mutxamel.³

La intensa carrera de pintor, ceramista y vidrierista desarrollada por Arcadio Blasco entre los años cincuenta y setenta había originado una abundante producción de obras magníficas, las

1 Rosa Mª Castells Serrano ha estudiado la transición del monumento burgués decimonónico al monumento de finales del siglo xx en su libro *La escultura en el espacio urbano de Alicante*. También, por lo que se refiere a las esculturas de Arcadio Blasco y a los antecedentes inmediatos de sus esculturas urbanas se puede consultar, de la misma autora, “Arcadio Blasco: la escultura como monumento”.

2 Otras piezas de estos mismos años, también emplazadas al aire libre, como la de Mutxamel, la del campus de la Universidad de Alicante, o la del campus de la Universidad Politécnica de Valencia provienen de la adquisición de una escultura ya fabricada y tienen, por tanto, un sentido diferente.

3 Màrius Bevià ha evocado de forma literaria el paraje y la casa donde se instaló Arcadio Blasco, en la partida de la Bonalba (Mutxamel), y donde ha vivido y trabajado desde entonces hasta su muerte.

cuales, además de formar parte de varios museos y de colecciones privadas, iban destinadas, sobre todo (en una clara referencia a lo que debía ser la modernidad del arte plástico y la interacción entre las artes), a lugares públicos: iglesias, bancos, bloques de viviendas, oficinas, edificios oficiales, etc.⁴

Sin embargo aquellos trabajos o bien eran piezas escultóricas de tamaño pequeño o medio –volumétricamente independientes, tridimensionales, o, la mayor parte, sensiblemente bidimensionales– o bien, como era el caso más habitual, eran conjuntos de gran tamaño que se integraban dentro de una obra arquitectónica, siguiendo una línea de trabajo habitual en los primeros arquitectos modernos españoles de posguerra que, al recibir encargos gubernamentales o eclesiásticos, reanudaban la práctica de una modernidad interrumpida por la Guerra Civil, con la cual se empezaban a alejar de las tendencias oficiales del primer franquismo y desde la cual se consideraba fundamental la comunión entre las artes (“integración” era el término utilizado) lo cual se concretaba en la incorporación de piezas escultóricas o pictóricas a la obra de arquitectura, una tendencia que encontró la máxima y primigenia concreción en España en la célebre basílica de Arantzazu a Oñati (1949-55), con esculturas de Oteiza incorporadas en un edificio de Sáenz de Oíza.

Las cinco piezas que podemos considerar integrantes del corpus de esculturas urbanas de Arcadio Blasco en Alicante, objeto de nuestro estudio, son, por orden cronológico, las siguientes: en primer lugar, inaugurando la serie, “Monumento a la Constitución” (1986), situada en la Rambla de Alicante; en segundo lugar, “Homenaje a la Dama de Elche” (1987), situada en la avenida del Ferrocarril de Elche; a conti-

nuación, “Monumento a la Santa Faz” (1989), emplazada en el poblado homónimo, y también “Monumento al Pescador” (1989), quizá la pieza capital del grupo, junto a la playa de El Camello; y ya para acabar, no solo cerrando el ciclo sino con un significado urbano ya claramente diferente de las otras, menos potente, “Homenaje a Sempere” (1991), una preciosa escultura cerámica de mucha calidad formal, situada sobre un cerro boscoso que forma parte de la plaza de la Viña, en Alicante.⁵

Los arquitectos que colaboramos con él en la instalación de estas piezas fuimos Màrius Bevià, Jaume Giner, Manolo Beltrà y yo mismo. También colaboraron los ingenieros Juan Manuel Cánovas y Florentino Regalado.

Con respecto a la datación de las obras, hemos seguido la que aparece en el catálogo de la obra de Arcadio Blasco publicado en 2008,⁶ pero con respecto a la pieza de Elche debemos aclarar, que aunque ignoramos de cuando datan exactamente el encargo, la maqueta y la cocción de las piezas –puede que, efectivamente, sean de 1987– el montaje definitivo de la escultura (en el que participamos personalmente) no se hizo hasta finales de 1989, mientras que la inauguración no se llevó a cabo hasta los primeros meses de 1990.

Algunas piezas posteriores de Arcadio Blasco quedarían fuera de la consideración de piezas urbanas, al tratarse de obras cerámicas auto-portantes, situadas de forma más o menos arbitraria o aleatoria, marginal u ornamental, en redondas, fuentes o aceras, unas obras mucho más móviles o transportables y que no califican, como aquellas cinco, el espacio urbano. En esta otra categoría se pueden incluir tanto piezas de dimensiones más modestas (inferiores a la escala humana) como “Diálogos”, emplazada en

4 Carmen González ha estudiado en profundidad la obra de Arcadio Blasco anterior a 1986.

5 Consideramos fuera de este grupo algunas piezas que, a pesar de utilizar la misma fórmula (podríamos decir “cerámica de grandes dimensiones situada en un espacio público” se encuentran alejadas del País Valenciano, como por ejemplo “Elogio de la ciudad” (1993) ubicada en una glorieta –o redonda– de Alarcón, en Madrid.

6 Diversos autores, *Arcadio Blasco, narrador de objetos*, Alicante, Universidad de Alicante, CAM, 2008.



Fig. 2.- Arcadio Blasco: *Monumento a la Santa Faz*, poblado de la Santa Faz (Alicante). Se puede ver el potente contrapunto volumétrico y cromático de la mole cerámica con el gran ciprés posterior. Foto: G. Jaén (1989-04-20)

un pinar en el campus de San Vicente del Raspeig de la Universidad de Alicante, pero también piezas de dimensiones medias (mucho más altas que una persona), como “Alas de pájaro” (1990, aunque la pieza lleva la fecha de 1993), situada originalmente en un lateral del puente de la Generalidad, en Elche, y posteriormente desmontada e instalada, sin participación del autor, en medio de una redonda en el otro extremo de la ciudad, y aún la “Fuente de la Torre Vigía” (2001) instalada en una pequeña redonda ajardinada destinada a facilitar el tránsito de automóviles dentro de la población de Mutxamel.

Sea como sea, consideramos que la génesis de las cinco piezas mencionadas fue unitaria, que nos encontramos delante de un trabajo tam-

bién unitario en la producción del autor (como también en el significado urbano que tuvo) y que, cerrado en el tiempo (1986-1991), presenta unas características similares, entre las que no es la menos importante la dimensión colosal de las piezas, —se llegan a alcanzar los tres, cuatro e incluso diez metros de altura— ni la voluntad de que hubiese una presencia urbana significativa de la obra de arte, con un estudio o consideración previo —o simultáneo— del sitio urbano donde se debía erigir el monumento.

Esta relación con el lugar implicó pensar la cerámica con un carácter ornamental y simbólico, relacionar la pieza con elementos vegetales, con fuentes o incluso con el mar, pero también implicó la colaboración —más o menos fluida, según los casos y según el momento— con los arquitectos municipales de los ayuntamientos de donde provenía el encargo, o con los arquitectos autores del proyecto urbano de la zona donde se erigía la pieza. En “Homenaje al pescador” de El Campello, la obra más compleja y grandiosa de todas, incluso, en una muestra de los nuevos tiempos que vivíamos, según el mismo autor (y como, por cierto, también hicimos nosotros mismos en otra obra urbana) “figuran, aunque no se distinguen desde tierra, los nombres de los que participaron en la construcción del monumento: desde los ingenieros y arquitectos hasta buceadores, albañiles, etc., como un pequeño homenaje añadido a los que hicieron posible la realización y colocación de esta escultura.”

Habría que considerar, sin embargo, además de la proximidad espacial y cronológica, algunas diferencias entre la génesis de unas piezas y de otras y matizar el diferente valor de los resultados formales y urbanos.

En primer lugar, en todas ellas deberíamos considerar la concepción de la escala urbana, el salto que hay entre hacer piezas cerámicas que, como mucho (y al margen de su tamaño, que, en forma de mural, puede ser también considerable) quedan integradas dentro de la arquitectura y hacer piezas que, ellas solas, por sí mismas, al aire libre, deben formar parte de la ciudad, alcanzar, por tanto, una escala de ciudad, sin apoyo arquitectónico. Ello comporta la



Fig. 3.- Taller de Bonalba (Mutxamel): de derecha a izquierda, Arcadio Blasco, Mari Carmen Naranjo y Gaspar Jaén.
Foto: G. Jaén (1989-04-20)



Fig. 4.- Arcadio Blasco y Gaspar Jaén frente al “Homenaje a la Dama de Elche”, acabado de instalar en la Avenida del Ferrocarril de Elche. Foto: G. Jaén (1989-12-24)

necesidad de analizar la responsabilidad en la decisión de la ubicación y la decisión sobre las dimensiones de la pieza. Y mientras que la forma general y las dimensiones de la pieza de la Rambla, la de Elche y la de la Viña, fueron responsabilidad exclusiva del ceramista, la forma y las dimensiones de las piezas de la Santa Faz y de El Campello tenían en cuenta el proyecto urbano de los arquitectos. En todos los casos, además, se hizo necesaria la intervención de ingenieros para calcular la estructura y, en el caso de El Campello, también para resolver los problemas de estabilidad, ya que una de las dos piezas, la más oblonga, se encontraba situada dentro del mar, aunque ahora se encuentre varada en la playa de arena por el ensanchamiento de la playa. Asimismo intervinieron ferrallistas especializados para montar el alma interior de hormigón armado de la pieza, cuando los ladrillos formaban un aplacado). También se debe considerar que mientras el emplazamiento de las de Elche, de la Santa Faz y de El Campello se decidió con intervención de los arquitectos (que ostentábamos el cargo de arquitectos municipales en el caso de Elche y de Alicante) el emplazamiento en la Rambla de “Monumento a la Constitución” –la pieza que, con tanta fortuna, inauguraba la serie– fue una decisión del mismo alcalde, José Luis Lassaleta que, según parece, ante la destrucción constante del jardín plantado en la isleta triangular decidió “sacralizar” el parterre triangular con un monumento de nuevo cuño. Y, en este caso, del lugar elegido a priori proviene el planteamiento del conjunto, el uso de una escala estrictamente humana, para que la obra fuera transitable por la gente sin entrar en conflicto con la altura gigantesca de los edificios que la rodeaban:

“No podía entrar en diálogo plástico con el entorno agresivo y de dimensiones excesivas y concebí el proyecto como una isla verde como imágenes a modo de ruinas arqueológicas, en horizontal, a la altura del hombre, como la propia Constitución de 1978, no alejada y distante –sentido vertical– sino con vocación de formar parte de la vida cotidiana del ciudadano de a pie.”

Por otro lado, tanto la pieza de la Viña (un encargo municipal a petición de la asociación de vecinos para aquel lugar, pero independiente del proyecto de la plaza) como también la de Mutxamel (ya tardía, comprada por el Ayuntamiento, pero no pensada para ningún lugar específico), eran piezas con un marcado carácter autónomo. La situación venía dada en la Viña por el espacio libre que se dispuso arriba del cerro con árboles después de la actuación de los arquitectos; pero en Mutxamel, ya de una forma del todo aleatoria, el único condicionante era la necesidad de adornar el jardín de una pequeña redonda en el centro del pueblo con la obra de un artista local.

En segundo lugar deberíamos considerar la diferencia de carácter técnico que hay entre aquellas piezas que tienen una forma o alma interior estructural, generalmente de cemento armado (aunque podría ser también, puntualmente, de fábrica de ladrillo) y que van recubiertas con un chapado o aplacado de piezas cerámicas, “fragmentado por el sistema de ‘trencadís’ y dispuesto como mosaico” (una característica ésta de la fragmentación de las piezas, de gran importancia técnica por el encogimiento que se produce con el cocido de las mismas y que Carme González sitúa como peculiar del quehacer artístico del autor) y aquellas otras piezas autoportantes, como esculturas cerámicas, lo que el mismo ceramista dice “realizado mediante el sistema de urdido, como las tinajas, con tabiques interiores”, que tan bien ha estudiado Carme González. Así, según el carácter técnico de la escultura, la colaboración con arquitectos e ingenieros (tanto por lo que respecta a temas de urbanismo como a temas de estructura) la pieza pasa a ser más o menos importante y hace que la misma tenga más o menos valor urbano en función del impacto sobre la ciudad. Pero en todas las situaciones mencionadas, la relación entre el arquitecto y el ceramista se invierte y, mientras que en los años cincuenta y sesenta, el arquitecto era el autor de la obra “principal” y podía dirigir la incorporación de la pieza “artística” complementaria (por lo general cerámica o vítrea) en las piezas que comentamos no hay más



Fig. 5.- Arcadio Blasco: “Homenaje a la Dama de Elche”, Elche. Se puede ver la potente base de hormigón alrededor de los plintos, así como, de espaldas, el arquitecto y el artista ferralla que construyó las hormas de la escultura. Foto: J. Guerrero (1990-01-30)

“autor” que el ceramista, ya que arquitectos e ingenieros quedábamos en un segundo término, como meros colaboradores, sin interferir con la potencia y el valor de la obra escultórica ni con muchas de las decisiones que se tomaban en el proceso de ejecución de la misma.

En tercer lugar se debería considerar la relación de las piezas con el espectador: si este se puede o no aproximar a ellas, verlas de cerca, tocarlas, transitar entre ellas... ya que una característica de la obra de Arcadio, profundamente manual y artesanal, con una clara voluntad didáctica y divulgadora, es que no se deberían considerar piezas solo para contemplar de lejos, como los cuadros de los grandes museos, rodeados de alarmas, sino para ver de cerca e incluso para palpar –una cuestión, esta de la relación íntima entre la obra de arte y el espectador, como también del valor didáctico del arte,

casi programática entre los artistas modernos españoles de los años cincuenta y sesenta.

De ahí la importancia del emplazamiento, que en los cinco casos –la Rambla, Elche, la Santa Faz, El Campello y la Viña– era en medio de un paseo, de una glorieta o de un jardín, o incluso en medio del mar, lugares donde, en principio, se podía acceder libremente y desde donde se podía ver de cerca y tocar la pieza.

En resumidas cuentas, encontramos en la relación de las piezas con el entorno las mayores dificultades en la elaboración de la obra, ya que se debía resolver la unión de dos escalas muy diferentes, una pequeña y una grande: se debía considerar cómo se hacía compatible la pequeña escala del botijo y la gran escala de la ciudad. En cierta medida, como indica Jaume Giner, se acaba haciendo un mosaico en el que se mantiene la pequeña escala de la pieza cerámica

pero donde el conjunto, por amontonamiento, se puede hacer tan grande como se desee. Pero si consideramos, como señala Calduch, que la ciudad es parte integrante de las obras de arte que acoge, la relación entre el monumento y el ambiente que le rodea va más allá, ya que se pone en evidencia en el intento de calificar los nuevos cruces urbanos surgidos en las metrópolis actuales, y eso reclama de los autores entender los problemas de la escala, de la materialización y de las condiciones concretas para captar la atención impuestas por la velocidad de los medios de transporte actuales y por la tremenda competencia de los paneles informativos y, sobre todo, de la desmesurada publicidad urbana. De hecho, en piezas como la de Elche, se puede ver que, del conjunto volumétrico y de las piezas de revestimiento, lo que tiene más interés del resultado no es tanto la forma escultórica general, tridimensional, vista de lejos, como los valores plásticos y simbólicos de la pequeña escala que solo se pueden percibir desde muy cerca: los delicadísimos detalles en bajo relieve, sensiblemente bidimensionales, de colores terrosos y de extrema rugosidad, que componen el mosaico de la pared, y que, con una riqueza extraordinaria, representan, a nuestro parecer, el máximo hito alcanzado por el autor en el conjunto que comentamos.

Desde este punto de vista, si tenemos en cuenta la cronología y la situación urbana, podemos considerar que la primera pieza es la de la Rambla, aún con un cierto carácter de tanteo, producto de un encargo directo del alcalde de Alicante, como hemos dicho. Después vendría la de Elche, también un encargo directo del alcalde Manuel Rodríguez, donde el autor ensayó un volumen autónomo de gran escala con el que se evoca la célebre escultura ibérica (o la ausencia de la misma), recubierto posteriormente de piezas que forman el dibujo de los planos del volumen. A continuación tendríamos una pieza volumétricamente de mayor interés, la de la Santa Faz, con el encargo de la cual el Ayuntamiento resolvió el concurso que había convocado con motivo de la celebración del centenario de los milagros de la reliquia y que

se había declarado desierto. Después la de El Campello, resultado de haber ganado un concurso, puede que el punto culminante de la serie (aunque, como hemos apuntado, habría que comprobar documentalmente si la concepción de estas dos piezas no son anteriores a la de Elche). Y ya, como colofón, tenemos la de la Viña, donde se empieza a perder el carácter urbano, un carácter que ya no encontramos en absoluto –o al menos, no encontramos con la misma intención ni con los mismos buenos resultados– en otras obras de menor dimensión –y por tanto con un carácter autónomo, independiente del lugar donde se encuentran situadas– como la de la Universidad de Alicante, la de la Universidad Politécnica de Valencia, la de Mutxamel, o la del puente de la Generalidad de Elche (aunque esta sí que fue pensada para un lugar concreto y, desde este punto de vista, podría formar parte del conjunto), piezas que enlazarían con obras anteriores, como “Homenaje a Castelao” (1980), “A Andalucía” (1981-83) y “Escultura como un banco” (1986-87), ambas en Sargadelos, en las cuales el conjunto se alcanza mediando el amontonamiento de piezas cerámicas tridimensionales autónomas (como grandes ladrillos auto-portantes, la superficie de los cuales está dibujada, grabada, incisa), un sistema estructural que, por otro lado, es la que forma la pieza de la Rambla de Alicante.

Si nos fijamos en el aspecto gráfico del conjunto, los temas dibujados en la superficie de la cerámica, la piel de la escultura, que es lo que verdaderamente le da el carácter “artístico” a la obra y también el significado colectivo, encontramos que, además de algunos textos escritos (abundantes en la pieza de la Rambla y en la de la Santa Faz) en todos los casos el autor se plantea una evocación de carácter integradoramente identitario, no exenta de un cierto ingenuismo, como correspondía a la voluntad política de los comitentes y a la intención que se respiraba en los municipios españoles en aquellos años; así, del “Monumento a la Constitución” nos dice:

“En las distintas piezas del conjunto, trato de evocar las culturas que formaron nuestro peculiar modo de ser y de sentir: desde los



Fig. 6.- Arcadio Blasco: “Monumento a la Constitución” (fragmento), Rambla, Alicante.
Se puede ver el carácter del conjunto, como una ruina arqueológica rodeada por vegetación autóctona. Foto: J. Piqueras

navegantes fenicios y los pueblos íbero, griego, romano y cartaginés, hasta el mundo islámico, tan próximo, catalanes y aragoneses junto a Castilla, todos ellos en las raíces de los habitantes de estas tierras; el mundo mediterráneo, en suma, como aglutinante.”

También encontramos una referencia parecida, de carácter arqueológico, político y social, no exento de chauvinismo, en “Homenaje a la Dama de Elche”, donde se plantea un “conjunto escultórico de tres piezas en disposición triangular que recuerda la figura de los carros fenicios. Dos de estos elementos, en paralelo, evocan los rodetes ornamentales de la escultura ibérica [...] en diálogo con el tercer elemento que nos recuerda la silueta del perfil de la escultura original, con un vacío circular, simulando la au-

sencia de la pieza original de su emplazamiento primigenio [...] he querido ironizar sobre este expolio centralista y he querido hacer afirmación de la ‘presencia de una ausencia’, como diría Pablo Serrano.”

También en el monumento a la Santa Faz se daba esta voluntad de referencia arqueológica, comunitaria y votiva, ya que fue “concebido como un monolito, como una especie de estela, cristianización probable de antiguos parajes paganos consagrados a los dioses protectores de las inundaciones y las devastadoras tormentas que aun hoy se producen.”

Por lo que respecta al contexto inmediato de las piezas, en todos los casos la vegetación y el agua adquieren también un significado simbólico en la poética del ceramista (como también

en la de los arquitectos que colaboramos con él). Así, en “Monumento a la Constitución”, “las piezas [...] están rodeadas por las especies arbóreas más características [del lugar] –la palmera, el ciprés, el olivo, la chumbera, la adelfa...– como apretado jardín donde surgen las figuras de cerámica que evocan una tumba micénica, una chimenea gaudiniana, una fortaleza medieval, unas columnas con inscripciones.”

La pieza de Elche aparece también “sobre plintos de hormigón y rodeada de jardinería autóctona y palmeras” (aunque en su opinión, y eso fue motivo de conflicto entre nosotros, se plantaron demasiadas palmeras, las cuales “ocultaban” el monumento). Y la pieza de la Santa Faz, rodeada de grandes cipreses, tenía “delante del monolito [...] un surtidor de agua cuyo chorro debería elevarse a la altura del monumento.” Por lo que respecta a “Monumento al Pescador”, la pieza más compleja, vinculada a la nueva urbanización de toda una plaza para la que, como hemos dicho, se convocó un concurso, la volumetría, el entorno y el simbolismo se unen indisolublemente. En efecto, el autor explicaba que “Dado que el espacio [...] no daba directamente al mar y solo desde uno de los lados podría desdoblarse en dos elementos y situar uno de ellos dentro del mar, pues tratándose de un homenaje a los pescadores no me pareció coherente que estuviese casi de espaldas a él. La otra parte del conjunto, forzosamente en tierra firme, pues era el espacio a urbanizar, la situé en el ángulo que permite ver el mar. Esta pieza se basa formalmente en la interpretación de un timón que, por medio de un rayo láser, se conecta en la noche con la que está situada dentro del mar, a modo de mascarón de proa o mástil y desde la que desciende una cascada de agua. En el lado del paramento que mira al norte se puede adivinar una nave fenicia [...] y en el lado opuesto se evocan unas figuras como de navegantes con aspecto un tanto clásico. Todo el timón está situado sobre una lámina de agua rectangular de la que sobresalen, en el lado opuesto, un grupo de grandes piedras graníticas, como islas, y de ellas se proyectan cinco grandes surtidores de agua al centro de

la alberca [...] Troceado al modo del ‘trencadís’ [el material] forma como un mosaico en el que los ritmos compositivos son un reflejo del movimiento del mar. En la parte inferior del mástil encontramos representadas una serie de formas marinas primitivas (emonites, tyrilobites...) limitadas por una recia maroma.”

Seguramente, es la simbología y la abstracción (como también la calidad técnica de la ejecución de los ladrillos) expresadas en los preciosos relieves cerámicos aquello más potente, aquello que más impresiona y sugiere de estas esculturas urbanas (como, por otro lado, seguramente lo es también en el resto de la obra de Arcadio Blasco, incluidos dibujos y grabados). El mismo autor proponía, en un texto programático muy propio de los años sesenta españoles, que “[...] una olla del neolítico nos dice más cosas y contiene más poder de transmisión que cualquier retrato de un rey, pintado por quien sea.”

Y de hecho, era este valor plástico, expresivo, antiguo y arraigado, profundamente evocador, el que también nosotros mismos quisimos destacar en un poema, “Soneto del barro cocido”, dedicado a Arcadio Blasco:

En las colinas de más allá del mar se encuentra la edad primera,

la fuerza de los hombres y de las cuerdas en las mesas que giran,

la mano que el dios impone sobre la tierra blanda,

el aliento divino que abrasa el vientre encendido de los hornos,

augurios de agua fresca en la jarra y en el cántaro.

De artilugios de moler la vida y el grano nacen costras de sierras y ciegas ristras de perlas

que en les torres de piedra y en las ruedas se enganchan,

dentaduras larguísimas con la luz y los colores

del infierno de la tierra y del cielo de las montañas.

Cien monumentos sagrados se levantan en la playa,

donde los caminos se encuentran, donde hay cipreses y náyades,
palmeras y adelfas que señalan las fuentes.

La piel del barro cocido tiene incisiones grabadas,
escrituras y signos de un alfabeto que nos habla

del rostro antiguo de los días. Ojos ciegos de mujer nos miran.⁷

Hay planteado aquí, pues, como lectura o interpretación poética de los relieves de Arcadio Blasco, unos cerros prehistórico cercanos al mar que pueden situar el escenario de las comarcas sedientas del sur valenciano, unos lugares donde hombres primitivos, con tornos, fabrican utensilios cerámicos cuya superficie exterior adornan con dibujos de cuerdas, de dedos o de manos. Encontramos en el poema el origen divino del fuego que, en el horno, como un vientre barrigudo encendido, cuece lo que contendrá más tarde –en abierto contraste– en su interior: el agua fresca, el mayor tesoro para la supervivencia humana, jarras y cántaros que se amontonan, aún mullidos, a medio hacer aún, dentro de la entraña ardiente del horno. Encontramos en el poema los sistemas mecánicos ancestrales de ruedas, de cilindros o de conos que producen superficies de revolución y que se vinculan con la tarea de moler el cereal, pisar la uva y chafar la aceituna, los otros tres alimentos capitales que teníamos por aquí los hombres para sobrevivir: el pan, el vino y el aceite. Materia prima, sistemas de fabricación y conjunto de ornamentos que originan en la cerámica primitiva, austera, desnuda, de texturas rugosas, sin vitrificar ni esmaltar, geometrías diversas, trazos, dibujos o rayados característicos de los colores de la tierra, de la piedra, del infierno o de la montaña. Encontramos también en el poema el carácter monumental, sagrado, de las piezas que los hombres erigían para conmemorar aconteci-

mientos o para indicar circunstancias históricas o geográficas y que solían situarse en lugares placenteros de estancia y de descanso, como oasis en un territorio hostil, lugares donde hay agua y donde, por tanto, puede crecer la vegetación, las huertas, las arboledas. Y encontramos, en fin, la aparición del alfabeto, de la escritura, unos caracteres gráficos perdurables, como textos cuneiformes, que convierten en historia los acontecimientos y junto a los cuales está todavía la escultura antigua, unos ojos ciegos de mujer que nos miran atentamente sin podernos ver: unos ojos ciegos. Queríamos evocar, así, con versos medidos, los preciosos ornamentos antiguos, fenicios, iberos, pero también medievales y arabizantes que Arcadio Blasco hacía cuando modelaba la arcilla que trabajaba, antes de cocerla en el horno.

Ya para acabar, digamos que el trato que, con las transformaciones políticas que se han producido en España después de 1995, las administraciones públicas han dado a estas obras urbanas de Arcadio Blasco (como, por otro lado, el que han dado al conjunto de la ciudad) no ha sido siempre lo bastante respetuoso. Después de aquellos decenios de transición, la ciudad ha vuelto a ser patrimonio prioritario, casi exclusivo, del automóvil y de los promotores a través de grandiosas obras inútiles, molestas, constantes, reiterativas, inacabables; las glorietas y los paseos han sido sustituidos por grandes –o pequeñas– rondas destinadas al tránsito, inaccesibles al paseante y donde es imposible, por tanto, que el ciudadano pueda gozar de la sombra de los árboles ni contemplar las obras de arte que allí se instalan. El resultado es que casi todas las piezas urbanas de Arcadio Blasco en Alicante han sufrido cambios significativos y sintomáticos que han comportado algún tipo de falseamiento.

Cabe pensar que, como señala Calduch, la ciudad es en gran medida parte integrante de las obras de arte que acoge, y que no solo la

7 Jaén i Urban, Gaspar: «Sonet del fang cuit», en *Arcadio Blasco. Forats de fang*, 1992. También en Jaén i Urban, Gaspar: *Del temps present*, 1998. Versión castellana del autor.

escultura monumental tradicional no tiene sentido separada del lugar donde se erigió, sino que este lugar pierde un valor importante si se produce un vacío porque se elimina un monumento que lo califica. El emplazamiento no es, pues, un contexto pasivo para los monumentos conmemorativos, sino que es un componente activo y fundamental de su percepción. Por eso resulta tan nefasto su traslado indiscriminado y caprichoso de un lugar a otro, como si las esculturas pensadas y hechas para lugares urbanos y públicos fuesen muebles que se pueden desplazar a voluntad. Con estas actuaciones no solo se está degradando el entorno sino que se desarraiga la obra que, de esta manera, pierde gran parte de su valor expresivo y estético.

Podemos revisar, pues, cómo se ha modificado la relación con el espacio urbano de estas grandes piezas urbanas de Arcadio Blasco:

Como ya hemos dicho, la escultura “Alas de pájaro”, que establecía un diálogo –aunque, quizá, demasiado inmediato y evidente– con el puente de la Generalidad de Elche –una obra de ingeniería, por otro lado, poco interesante– ha estado desmontada y trasladada a una redonda, sin que la gente se pueda aproximar a tocarla, verla y sentirla de cerca y sin que se pueda ya entender la posible ironía con que el autor relacionaba la escultura con el puente. Y este ingenio –las redondas–, destinado a crear la ficción de que el tránsito de vehículos automóviles puede ser fluido, incluso cuando se usa masivamente, se ha practicado últimamente hasta la extenuación por parte de los diseñadores de carreteras y ha originado muchas de los destrozos de obra artística urbana en todas partes. Así, también la pieza de la Santa Faz ha quedado en medio de una gran redonda de autovía, cerca de un barranco canalizado, en una postura de improbable equilibrio inestable, sin que nadie pueda acercarse a ella, sin la percepción de la escala original y sin el manantial ni la vegetación de grandes cipreses y de adelfas que la abrigaba y le servía de trasfondo.

Por lo que respecta a “Homenaje al pescador”, en El Campello, una de las dos partes del monumento ha quedado varada en la arena, ero-

sionada y objeto de varios ataques vandálicos –agresiones multiplicadas en piezas situadas en otras ciudades, como el mural “A Andalucía” de Granada– y de restauraciones poco sensibles y nada respetuosas, como un tótem que ha perdido el significado; y suerte aun que la otra parte sigue conservando la fuente y que el conjunto del estanque se ve bastante limpio; sin embargo, como era de esperar, el rayo láser hace tiempo que desapareció y el inverosímil amontonamiento de automóviles entre las dos partes del monumento hace difícil la percepción unitaria del mismo.

Por lo que respecta a “Homenaje a la Dama”, en Elche, nunca se llegaron a hacer los pasos peatonales previstos para que el espectador pudiese acercarse a tocar y ver de cerca la pieza; y aún, por fortuna, el mismo Arcadio pudo evitar que fuera desmontada y trasladada a otro lugar cuando se hicieran obras para construir en aquel lugar una mega-redonda, en medio de la cual ha quedado situada la obra, con una escala y con una proporción inadecuada, pequeña, como perdida, abrazada por una gran superficie de césped artificial, de plástico, que ha sustituido el círculo de palmeras, adelfas y granados que la rodeaba y que velaba ligeramente la escultura, impidiendo una percepción demasiado cruda y despiadada del agresivo perfil del conjunto como la que se da ahora. Esta disminución de la escala urbana de la pieza aumenta si consideramos que, además, se ha subido el nivel del suelo que la rodea y, así, se han absorbido los tres plintos que elevaban las tres piezas y se ha eliminado toda la base de hormigón armado proyectada por el arquitecto. El resultado es que, dadas las grandes dimensiones del vial, el espectador ha quedado tan alejado de la obra que solo la puede ver desde una gran distancia, sin poder llegar a distinguir en absoluto los detalles cerámicos del mosaico.

Un distanciamiento semejante ha sufrido la pieza de la Viña, “Homenaje a Sempere”, al construir un enrejado –por otro lado, del peor gusto imaginable– alrededor del cerro diseñado por los arquitectos y en la parte alta del cual, rodeada de un denso pinar, se encuentra la pieza,



Fig. 7.- Arcadio Blasco: “Monumento al Pescador”, El Campello. Se puede ver el bajo relieve de un barco. Foto: J. Piqueras

la cual, en estos momentos, difícilmente se puede ni contemplar siquiera.

Curiosamente, la pieza de la Rambla, la primera de la serie, es la que se encuentra en mejores condiciones, ya que solo ha desaparecido una parte de la vegetación original, adelfas y cipreses (las chumberas, claro, ni se llegaron a plantar; pero los olivos y las palmeras siguen en su sitio), aunque el hecho de haber aligerado el conjunto –que en algunos momentos ya era demasiado abigarrado– no ha dado malos resultados, ya que se mejora la percepción de las esculturas y la relación entre ellas como una ruina arqueológica. Así, en este monumento, situado sobre una superficie continua de césped y rodeado de una acera de adoquines, sin

verja ni valla, se ha aumentado la inmediatez de la relación de la obra con el espectador ya que éste, a diferencia del alejamiento que han sufrido los otros monumentos, aún se puede acercar y leer los rótulos y contemplar y tocar los preciosos dibujos y relieves de las piezas cerámicas que, insistimos, más que la volumetría general, es lo que tienen de mayor valor plástico estas piezas urbanas. Unas piezas urbanas que Arcadio Blasco, con un gran amor por su trabajo, por la ciudad y por el país, plenamente consciente del valor de lo que hacía y de lo que tenía que hacer, modeló y coció en su taller de Bonalba, en Mutxamel, durante aquel período de ayuntamientos democráticos en el Estado español.

BIBLIOGRAFIA

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA: *Barcelona. Espais i escultures (1982-1986)*, Barcelona, Ayuntamiento, 1987.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA: *Urbanisme a Barcelona. Plans cap al 92*, Barcelona, Ayuntamiento, 1987.

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *El plan distrito a distrito. Avance del Plan General de Ordenación Urbana*, Madrid, Ayuntamiento, Oficina del Plan, 1982.

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Conocer Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, Oficina del Plan, 1982.

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Recuperar Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, Oficina del Plan, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo: *Historia del arte como historia de la ciudad (1983)*, Barcelona, Laia, 1984.

BEVIÀ, Marius: *Món d'Arcadio Blasco*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991.

CALDUCH, Juan: "El disfrute estético de la ciudad" (inédito), conferencia impartida el

2005-02-10 en la Sede de Orihuela de la Universidad de Alicante.

CASTELLS SERRANO, Rosa M^a: *La escultura en el espacio urbano de Alicante*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2003.

IBÍDEM: «Arcadio Blasco: la escultura como monumento» (inédito), conferencia impartida en el Museo de la Universidad de Alicante el 2013-05-07.

DIVERSOS AUTORES: *Arcadio Blasco, narrador de objetos*, Alicante, Universidad de Alicante, CAM, 2008.

GONZÁLEZ BORRÁS, Carme: *La obra de Arcadio Blasco (1955-1986)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

JAÉN I URBAN, Gaspar: «Sonet del fang cuit», en *Arcadio Blasco. Forats de fang*, Valencia, Bancaixa, 1992. También en Jaén i Urban, Gaspar: *Del temps present*, Alzira (València), Bromera, 1998.

IBÍDEM: «Un monument per a Miguel Hernández», *Información*, suplemento *Artes y Letras*, 19-03-1992, Alacant, p. 6.

MOIX, Llätzer: *La ciudad de los arquitectos*, Barcelona, Anagrama, 1994.



Fig. 8.- Arcadio Blasco: "Alas de pájaro", Puente de la Generalidad, Elche.
En la fotografía la escultura ya se había trasladado al barrio de Carrús. Foto: Archivo MUA