

Rubén Pérez Moreno

Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993): trayectoria artística

Departamento
Historia del Arte

Director/es
Lomba Serrano, Concepción

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

ELEUTERIO BLASCO FERRER (1907 -1993): TRAYECTORIA ARTÍSTICA

Autor

Rubén Pérez Moreno

Director/es

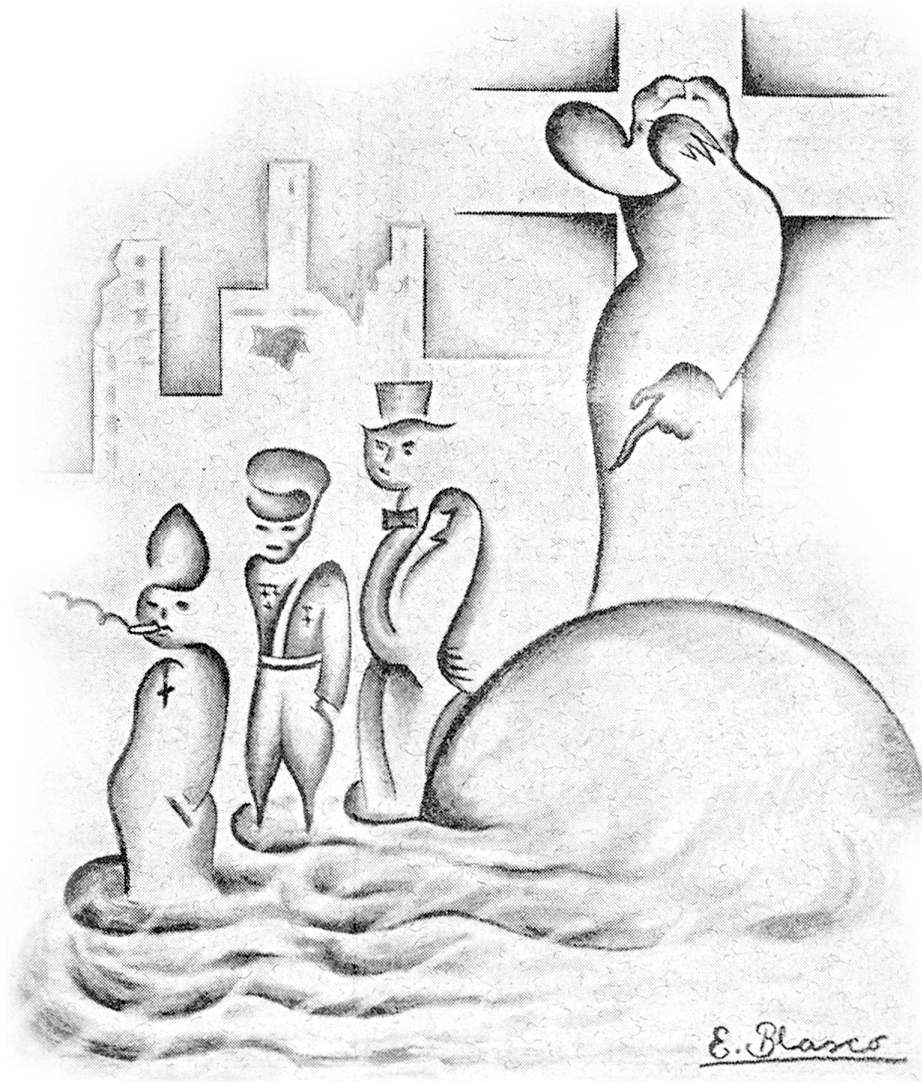
Lomba Serrano, Concepción

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Historia del Arte

2014

ELEUTERIO BLASCO FERRER (1907-1993)
TRAYECTORIA ARTÍSTICA



Autor: Rubén Pérez Moreno
Directora: Dra. Concha Lomba Serrano

TESIS DOCTORAL
TOMO I

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Historia del Arte
2014

Tesis Doctoral

ELEUTERIO BLASCO FERRER (1907-1993)

TRAYECTORIA ARTÍSTICA

TOMO I

Autor: Rubén Pérez Moreno

Directora: Dra. Concha Lomba Serrano

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Historia del Arte
2014

A Joaquín Castillo y Emiliano Blasco, sin los cuales este trabajo no hubiera podido salir adelante.

FORJADOR DE LIBERTADES

Te vio nacer una llama
testigo que purifica
descalzo el camino sigues
cantando y pisando espinas.

Es el Arte que te indica
seguir forjando y cantar
para ganarte la vida
y así poder estudiar.

Forjar claveles y rosas
con el yunque y el martillo
pero no forjaste rejas
ni cadenas del martirio.

Es tanta el alma que pones
en el Arte de forjar
que no son hierros forjados
son trozos de humanidad.

Tus visitas a la Iglesia
solo te sirven de enfados
de ver unos santos ricos
y otros pobres y descalzos.

Tus manos llenas de callos
ellas guían tu destino
has nacido para el Arte
sigue con él tu camino.

Un gallo de oro has forjado

cantando la libertad
que lo oye todo el mundo
en días de festividad.

Blasco Ferrer quien te vio
forjar un Arte tan vivo
no duda de tu nobleza
ni de tu arte querido¹.

Eleuterio Blasco Ferrer

¹ *Forjador de libertades*. Manuscrito original Archivo Museo Parque Cultural de Molinos. Doc. 157.



Fotomontaje realizado por un fotógrafo de la revista *Life*. AMM. Doc. 672.

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

I.- INTRODUCCIÓN	15
1.-PRESENTACIÓN	17
2.-OBJETIVOS	20
3.-METODOLOGÍA	21
4.-ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	24
4.1.-LAS PRIMERAS PUBLICACIONES FRANCESAS	25
4.2.-JUAN ANTONIO GAYA NUÑO	26
4.3.-LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA	29
4.4.-DE LOS NOVENTA A LA ACTUALIDAD	34
4.5.-LOS ÚLTIMOS TRABAJOS SOBRE BLASCO FERRER	42
5.- LA AUTOBIOGRAFÍA DE BLASCO FERRER “HIERRO CANDENTE”	47
6.-SISTEMATIZACIÓN DEL TRABAJO	51
7.-AGRADECIMIENTOS	52
II.-TRAYECTORIA ARTÍSTICA	55
1.-POR TIERRAS ARAGONESAS (1907-1926)	57
1.1.-BLASCO Y LA PLÁSTICA ARAGONESA. REFLEXIONES PREVIAS	59
1.2.-EL PANORAMA ARTÍSTICO EN ARAGÓN EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX.....	60
1.3.-INFANCIA Y JUVENTUD (1907-1926)	78
1.4.- LAS PRIMERAS OBRAS (1919-1926)	97
2.-BARCELONA (1926-1936)	101
2.1.-LA PLÁSTICA ESPAÑOLA ENTRE LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DE 1925 Y EL COMIENZO DE LA GUERRA CIVIL	103
2.2.-BARCELONA (1926-1928).....	116
2.3.-MADRID (1928-1929).....	118
2.4.-BARCELONA (1929-1934).....	120

2.4.1.-EL CENTRO OBRERO ARAGONÉS DE BARCELONA	125
2.4.2.-LAS PRIMERAS EXPOSICIONES Y LA CRÍTICA	131
2.4.3.-1935: LOS <i>IDEALISTAS PRÁCTICOS</i> Y EL SALÓN DE ARTISTAS ARAGONESES	146
2.4.4.-PRIMER SALÓN DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS INDEPENDIENTES, 1936	161
2.5.-BLASCO Y SU INCORPORACIÓN AL SURREALISMO	167
2.5.1.-ARTE PARA EL PUEBLO	179
2.6.- LA OBRA ESCULTÓRICA EN EL PERIODO BARCELONÉS (1926-1936)	195
3.-TIEMPO DE INCERTIDUMBRE. EL PARÉNTESIS BÉLICO (1936-1939)	211
3.1.-LA GUERRA “INCIVIL”	213
3.1.1.-LA 26ª DIVISIÓN	217
3.1.2.-LOS MILICIANOS DE LA CULTURA	225
3.2.-EL ARTE EN GUERRA. LOS DIBUJOS DE BLASCO DURANTE EL CONFLICTO	229
4.-HACIA EL PROLONGADO EXILIO (1939-1942)	239
4.1.-LA RETIRADA.....	241
4.2.-LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN FRANCESES	250
4.2.1.-DE LA FRONTERA ESPAÑOLA A VERNET D´ARIÈGE (FEBRERO DE 1939).....	254
4.2.2.-BLASCO EN EL CAMPO DE VERNET D´ARIÈGE (FEBRERO A SEPTIEMBRE DE 1939).....	262
4.2.3.-ARTE Y CULTURA EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN	270
4.2.4.-LOS DIBUJOS DE ELEUTERIO BLASCO EN VERNET D´ARIÈGE ..	281
4.2.5.-BLASCO EN EL CAMPO DE SEPTFONDS (SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE DE 1939)	289
4.3.-EL EXILIO ARTÍSTICO ESPAÑOL Y EL CASO ARAGONÉS	291
4.4.-LA RECUPERACIÓN DEL EXILIO ARTÍSTICO	298
4.5.-COORDENADAS ARTÍSTICAS DEL EXILIO EN FRANCIA.....	304

4.6.-LOS DIFÍCILES AÑOS EN BURDEOS: DE LA ECONOMÍA DE GUERRA FRANCESA A LA OCUPACIÓN ALEMANA (NOVIEMBRE DE 1939 A MARZO DE 1942).....	312
---	-----

TOMO II

5.-LA CIUDAD LUZ (1942-1985)	339
5.1.-BLASCO FERRER EN EL PARÍS OCUPADO	341
5.1.1.-GALERÍA DE BERRI, 1942. LA OBRA BORDELESA.....	341
5.1.2.-BLASCO FERRER Y PICASSO EN LOS AÑOS DE OCUPACIÓN.....	344
5.1.3.-LA “QUINCENA DE ARTE ESPAÑOL”	353
5.2.-UN ESPAÑOL EN FRANCIA. EL ESTATUTO JURÍDICO.....	360
5.3.-PARÍS TRAS LA LIBERACIÓN (1945-1947).....	365
5.4.- GALERÍA BOSC, 1948. EL APLAUSO DE LA CRÍTICA.	376
5.5.-LA PARTICIPACIÓN DE BLASCO EN LAS EXPOSICIONES DEL EXILIO	390
5.5.1.-LAS EXPOSICIONES CENETISTAS DEL FOCO TOLOSANO	397
5.6.-LA PERTECENCIA DE BLASCO FERRER A LA “SEGUNDA ESCUELA DE PARÍS”	411
5.7.-GALERÍA JEAN LAMBERT, 1950.....	419
5.8.-LA AMISTAD CON MIGUEL LABORDETA Y SUS PRIMERAS REFERENCIAS EN ARAGÓN	425
5.9.- DON QUIJOTE Y EL EXILIO	430
5.10.-LA PRIMERA Y SEGUNDA EXPOSICIÓN DE PINTORES, ESCULTORES Y CERAMISTAS DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS E INTELLECTUALES ESPAÑOLES EN FRANCIA, 1951	444
5.11.-GALERÍA MOULLOT, 1951	447
5.12.-LAS EXPOSICIONES HOLANDESAS, 1952	451
5.13.-LAS MUESTRAS DE 1953 Y 1954.....	454
5.14.-UN PUNTO DE INFLEXIÓN. ARGOS, 1955.....	462
5.15.-BLASCO DESDE LA PRENSA HISPANOAMERICANA	485
5.15.1.- LA CRÍTICA ARTÍSTICA DE MARGARITA NELKEN.....	486
5.15.2.-FERRÁNDIZ ALBORZ EN <i>EL DÍA</i> DE MONTEVIDEO	493
5.16.-BLASCO FERRER EN LAS PUBLICACIONES ESPAÑOLAS DEL EXILIO EN FRANCIA.....	497

5.17.- LA SEGUNDA MITAD DE LOS CINCUENTA (1955-1957).....	514
5.18.-GALERÍA LE CHAPELIN Y PUGET, 1958. <i>LE COQ D'OR</i>	533
5.19.-LOS AÑOS SESENTA, 1959-1970.....	540
5.19.1.-POR FIN NUEVA YORK, 1964-1965.....	561
5.19.2.- A MODO DE DESPEDIDA: GALERIE GRANDS AUGUSTINS, 1967	569
5.19.3.-“DESDE LUEGO HIERROS YA NO VOY A PODER REALIZAR MÁS” (1968-1969).....	581
5.20.-BLASCO Y EL COMERCIO DE ARTE.....	590
5.21.- LA ANODINA DÉCADA DE LOS SETENTA.....	606
5.22.-LOS OCHENTA. LLEGAN LOS GALARDONES.....	608
6.-DE NUEVO BARCELONA. EL REGRESO (1985-1993)	619
6.1.-LOS ÚLTIMOS AÑOS	621
6.2.-BLASCO Y LA MISIÓN SOCIAL DEL ARTISTA.....	657
6.3.-EL MUSEO DE MOLINOS.....	659
6.4.-LAS EXPOSICIONES DE BLASCO FERRER TRAS SU FALLECIMIENTO	673
6.5.-EL MERCADO ARTÍSTICO	675
III.-CONCLUSIONES	685
1.-REFLEXIONES FINALES	687
2.-EN TORNO A LA OBRA ESCULTÓRICA.....	687
3.-SOBRE LA PINTURA Y EL DIBUJO	696
4.-UN ARTISTA EN EL EXILIO.....	700
IV.-BIBLIOGRAFÍA	705
1.-BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	707
2.-BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE BLASCO FERRER	736
3.-EDICIONES ELECTRÓNICAS Y WEBGRAFÍA	777

TOMO III

V.-CATÁLOGO	7
1.-INTRODUCCIÓN	9
2.-CATÁLOGO DE ESCULTURA	11
3.-CATÁLOGO DE PINTURA	177
4.-CATÁLOGO DE DIBUJO	323
VI.-ANEXOS	569
1.-EXPOSICIONES INDIVIDUALES	571
2.-EXPOSICIONES COLECTIVAS.....	573
3.-CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES	579
4.-CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS	613

I.- INTRODUCCIÓN

1.-PRESENTACIÓN

En el año 2003, defendimos un trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, que llevaba por título “Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993)”. En aquella ocasión, pusimos de manifiesto la riqueza de la vida y obra de uno de los grandes desconocidos del panorama artístico aragonés del siglo XX, y concluíamos con la necesidad de realizar un análisis de mucha mayor profundidad, el cual traspasaba los propósitos y la duración del DEA.

El objetivo de la siguiente tesis, parte de los cimientos establecidos entonces, pretendiendo un estudio global, razonado y científico de este artista aragonés, tanto de los aspectos biográficos como de los artísticos en sus diferentes facetas, paliando así la profunda laguna existente en torno a su figura. La perspectiva multiforme y proteica de acometer esta investigación histórico-artística, es la razón de que hayamos optado por tan solo matizar el título genérico que mantuvimos entonces: *Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993). Trayectoria artística.*

Eleuterio Blasco Ferrer (Foz-Calanda, 1907-Alcañiz, 1993) es uno de los muchos olvidados por la historiografía artística, ya no solo aragonesa, sino española en general, cuya memoria apenas permanece viva gracias a la pequeña sala dedicada al artista en el Ayuntamiento de la localidad turolense de Molinos, dentro del Parque Cultural del mismo nombre. A este desconocimiento ha contribuido su larga estancia en el exilio y la superficialidad con que su figura y obra ha sido tratada en España, donde los éxitos parisinos apenas tuvieron repercusión en su patria. Blasco, como muchos artistas del exilio, fue consciente de que la relevancia de su obra en su país natal era escasa. Por otro, no dejaba de ser un exiliado español en Francia, lo que también ha coadyuvado en la escasa atención prestada por parte de los historiadores extranjeros, a pesar de la importante difusión que su producción tuvo en vida a través de distintas publicaciones periódicas, especialmente en los años cuarenta y cincuenta.

La recuperación y puesta en valor de los artistas aragoneses ha sido en general lenta, pero, es a partir de los años setenta, cuando desde focos culturales muy concretos, y especialmente a través de los trabajos de investigación llevados a cabo a través del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, cuando se empezó a recuperar lo más granado de la plástica aragonesa contemporánea. Pero la puesta en

valor de las figuras del exilio tras la Guerra Civil, está resultando mucho más costosa, con obras hechas lejos del país natal, en difíciles circunstancias, y muchas veces bajo la indiferencia o incomprensión. Hubo que esperar hasta la transición democrática para que se pusiera en marcha el lento proceso de rescate de esta memoria artística. Sin embargo, a inicios de los años noventa, el fenómeno de la diáspora cultural republicana y sus protagonistas, carecía todavía de una investigación profunda y significativa. Además de ello, hemos de destacar que, en concreto, la cultura del exilio francés -donde hemos de enmarcar a Eleuterio Blasco-, que contó con el mayor volumen de refugiados republicanos, ha acaparado menor interés científico que en el caso de México, una especie de “trastierro historiográfico”; como mayor ha sido el esfuerzo en torno a la literatura que en el campo artístico. Es en en los últimos veinte años cuando se han hecho mayores esfuerzos en el estudio del exilio artístico español, pero fundamentalmente desde el punto de vista individual, más que colectivo, apareciendo al hilo de los mismos numerosos artistas olvidados, algunos pendientes de estudio sistemático. Pretendemos pues, en estas circunstancias, paliar esta laguna historiográfica respecto al exilio artístico aragonés y español, poniendo en valor la figura de Eleuterio Blasco Ferrer.

La interesante biografía del focino, cuya trayectoria transcurre por tres zonas diferentes (Aragón en su infancia y primera juventud; Barcelona desde fines de los años veinte hasta el fin de la Guerra Civil; y Francia, con su paso por los campos de refugiados, Burdeos y finalmente París), nos obligan a un estudio que no se limite a la perspectiva del arte aragonés, sino a un contexto más amplio, nacional, y desde la óptica de las consecuencias de la diáspora republicana.

La producción de Blasco es ingente, más teniendo en cuenta que a finales de los años sesenta distintos achaques de salud le harán abandonar el trabajo en hierro forjado, material que le habían dado el deseado prestigio como artista en el difícil París posterior a la Segunda Guerra Mundial. Pero no podemos deslindar la dimensión humana de sus creaciones. Hombre de profundas convicciones libertarias, la obra del turolense es rica en contenido humano por encima de todas las demás facetas, forjada en el yunque de la lucha obrera y en los avatares de una vida de tremenda vorágine que le sirvió para expresar mejor un sentimiento idealista hacia la sociedad, siempre con enorme dignidad.

Sumergirnos en la vida y obra de Blasco Ferrer no ha sido tarea fácil. Como señalara Mercedes Guillén, *“escribir sobre alguien es como penetrar en un recinto cuyo espacio está aún por inventar, como un acontecimiento que se presiente. El primer intento es situar el personaje en el lugar y tiempo, aunque sea vagamente, sacarlo de la intemporalidad, del espacio impreciso en que vive, darle tierra firme con los elementos iniciales. Solo después, a medida que nos acercamos a él, nos va perteneciendo, se nos va incorporando. Claro que el personaje en sí, intrínsecamente la persona, es siempre otra cosa más sencilla, algo que transcurre naturalmente, como el vivir de cada día, algo que se produce fuera de cualquier interpretación”*².

Nosotros hemos tenido la misma sensación, y esperamos que el presente trabajo científico y el esfuerzo que ha supuesto, ayude a colocar en el lugar que corresponde dentro de la historiografía artística a este peculiar artista aragonés, dándose un salto cualitativo en el conocimiento y difusión de su obra.

² GUILLÉN, M., *Picasso*, Siglo XXI, Madrid, 1975, p.6, nota introductoria a la edición.

2.-OBJETIVOS

El siguiente trabajo se ha planteado como un estudio global de la trayectoria artística de Eleuterio Blasco Ferrer, con dos objetivos fundamentales, ambos interrelacionados:

El primero de ellos, trazar la evolución plástica del autor al hilo de las coordenadas biográficas. Este recorrido será estructurado en seis grandes etapas, con los subperiodos pertinentes, atendiendo a la coherencia cronológica-histórica que guardan, tal y como indicamos en la sistematización del trabajo. Estas estarán acompañadas del estudio del panorama de las artes en cada momento y lugar, pasando luego a analizar la obra concreta de Blasco en ese contexto y bajo las particulares circunstancias históricas y biográficas.

El análisis artístico de la producción de Blasco Ferrer es abordado tanto en escultura como en pintura y dibujo, estrechamente relacionados. Destacaremos, en este sentido, los dibujos de corte anarquista en sus exposiciones de los años treinta y su pronta adhesión al surrealismo; por otro, las tempranas esculturas en hierro, manifestación esta donde demostró, ya en Francia, un extraordinario dominio de la materia y alcanzó mayor notoriedad, sin menoscabo del resto de su producción.

En definitiva, pretendemos deslindar las peculiaridades de la obra del escultor en relación al arte de su tiempo, atender a la recepción de su obra por parte de la crítica especializada, profundizar en la concepción artística del creador, ahondar en sus relaciones personales y círculos de los que formó parte, valorar las transformaciones acaecidas en su producción con el paso al exilio, analizar sus vínculos con el mercado del arte o abordar la gestación y desarrollo del Museo dedicado al artista en la localidad turolense de Molinos.

Concluimos con una valoración final sobre el papel de la obra de Blasco en el arte aragonés y español de la modernidad, y en el contexto del arte del exilio.

El segundo objetivo es la realización del catálogo de su producción, paso previo fundamental para cualquier intento de discurso histórico-artístico. Es preciso aclarar aquí, que la obra del prolífico Blasco Ferrer, tremendamente dispersa, y en multitud de colecciones particulares, es harto complicada de localizar, cuando no está definitivamente perdida con motivo de la Guerra Civil.

Se ha de destacar en este sentido, la colección que el artista donara a la villa de Molinos (Teruel), localidad natal de su madre Lucía Ferrer, en 1987, compuesta de 12 esculturas (lo más valorado por público y crítica y lo que le dio considerable reconocimiento internacional), 25 cuadros al óleo y pastel, y 483 dibujos, apuntes y poesía; a ello habría que sumar la incorporación de la escultura “El último suspiro de Don Quijote” el 13 de mayo de 1993, y el reciente depósito de un nuevo lienzo y diversa documentación por parte de sus sobrinos. El resto se dispersa en un listado extenso donde figura el Ayuntamiento de Molinos, Diputación de Teruel, Ayuntamiento de Foz-Calanda, Museo Julio Gavín “Castillo de Larrés”, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Museo de Bellas Artes de la Villa de París (Petit Palais), Museo de Zaragoza, Centro Aragonés de Barcelona y un largo etcétera, así como en numerosas colecciones particulares.

Dicho catálogo, razonado, constará de la preceptiva ficha técnica (título, cronología, técnica, dimensiones, inscripciones, ubicación), además de exposiciones en las que ha participado la obra, bibliografía específica y las observaciones pertinentes. A pie de foto indicaremos el autor de la misma y la colección o archivo al que pertenece la imagen.

3.-METODOLOGÍA

En primer lugar se ha realizado un profundo estudio del estado de la cuestión, que nos ha servido de punto de partida, y que presentamos a continuación. Para ello hemos hecho un abundante acopio de bibliografía y otras fuentes, que nos han permitido una exhaustiva revisión historiográfica crítica.

En segundo lugar hemos procedido a un amplio proceso de exhumación documental en archivos privados y hemerotecas, que nos han aportado información válida para trazar su trayectoria vital y artística. Hemos de mencionar, por su relevancia, el sistemático estudio de todo el archivo que posee el Ayuntamiento de Molinos, donación personal de Blasco Ferrer, y la vasta documentación que atesoran los sobrinos del artista, en especial Joaquín Castillo Blasco y Emiliano Blasco en Barcelona, además de numerosos archivos y bibliotecas, públicas y privadas, que nos han facilitado distintos datos de forma directa o indirecta:

- Archives Départementales de l'Ariège (Foix)
- Archivo Ayuntamiento de Foz-Calanda (Teruel)
- Archivo Ayuntamiento de Molinos (Teruel)
- Archivo Centro Aragonés de Barcelona
- Archivo Centro Excursionista de Barcelona
- Archivo Histórico de Barcelona (Casa de L'Arduca)
- Archivo Histórico Nacional (Archivo Margarita Nelken, Madrid)
- Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés)
- Archivo Musée d'Art Moderne (París)
- Archivo Musée Petit Palais (Ginebra)
- Archivo particular Emiliana Mateo (Barcelona)
- Archivo particular Emiliano Blasco Monforte (Barcelona)
- Archivo particular Joaquín Castillo Blasco (Barcelona)
- Archivo particular Josep María Blanch (Mollet del Vallés)
- Archivo particular Manuel Hernández (Zaragoza)
- Archivo particular Ramón Cerra (Barcelona)
- Archivo Petit Palais-Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris
- Archivo Sala Eleuterio Blasco Ferrer. Museo del Parque Cultural de Molinos (Teruel)
- Arxiu de L'Escola Superior de Disseny i Art Llotja (Barcelona)
- Biblioteca Arús (Barcelona)
- Biblioteca Centro Aragonés de Barcelona
- Biblioteca de Aragón (Zaragoza)
- Biblioteca de Catalunya
- Biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona
- Biblioteca del Museo del Dibujo "Castillo de Larrés"
- Biblioteca Derecho Constitucional, Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza
- Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza
- Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Biblioteca Museo Picasso (Barcelona)
- Biblioteca Nacional de España

- Biblioteca UNED Calatayud
- Centro de Estudios Históricos Internacionales (Pabellón de la República, Barcelona)
- Fundación Anselmo Lorenzo (Madrid)
- Hemeroteca Municipal de Barcelona
- Hemeroteca Municipal de Zaragoza
- Instituto de Estudios Turolenses (Teruel)

En esta misma dirección, ha sido clave la entrevista con aquellas personas que tuvieron una relación personal y/o profesional con el artista, las cuales nos han ayudado a contrastar la información proporcionada por otras fuentes, y que han jugado un papel esencial a la hora de la redacción de su trayectoria artística. Como también han sido muy importantes distintas obras autobiográficas y textos que recogen testimonios orales de personas que siguieron los pasos de Blasco en algunos momentos, y que permiten rastrear y contextualizar al artista en determinados periodos, especialmente en lo referido a la diáspora de 1939, los campos de refugiados y sus vivencias en la Francia ocupada.

En tercer lugar, para el desarrollo del análisis artístico de la obra de Eleuterio Blasco Ferrer, y constituyendo en sí mismo uno de los objetivos de este trabajo, se ha realizado el catálogo razonado de su obra, muy dispersa, como ya se ha comentado. Este ha sido uno de los mayores escollos con el que nos hemos enfrentado. Las obras fueron vendidas fundamentalmente a particulares en un amplio periodo de tiempo, pero no se conserva ninguna relación de las ventas, salvo un listado de nombres aparecido en el catálogo de la exposición en la Galería Argos de Barcelona en 1955. Este obstáculo nos ha impedido conocer las dimensiones de la mayor parte de las obras y su localización actual, aunque disponemos de distintas imágenes de exposiciones que nos permiten una aproximación a las mismas. Por tanto, salvo algunas excepciones, la mayor parte de las piezas cuyo paradero conocemos se deben a ventas realizadas en Barcelona a su regreso de Francia en 1985, las que se hallan en manos de familiares, y las que forman parte de colecciones museísticas.

4.-ESTADO DE LA CUESTIÓN

La historiografía española apenas le ha dedicado espacio a Blasco. Es solo en los últimos años cuando se han producido algunos destacables intentos en el contexto de recuperación de las figuras del exilio artístico a través de sus museos en España. Así las cosas, podemos afirmar que la fortuna crítica de Blasco en la historia del arte, al menos hasta fechas muy recientes, ha sido paupérrima. En este estado de la cuestión realizaremos un repaso del tratamiento historiográfico que ha recibido el artista focino, deteniéndonos especialmente en aquellas obras que aportan elementos biográficos o artísticos destacados. Todo ello ha servido de base científica que justifica la necesidad de este trabajo monográfico.

En todo caso, y en primer lugar, hemos de mencionar que en las V Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI, celebradas en Ejea de los Caballeros los días 20, 21 y 22 de diciembre de 2002, bajo la dirección de Agustín Ubieto, presentamos una comunicación titulada “Eleuterio Blasco Ferrer: Arte para el pueblo”, que no era sino un primer estado de la cuestión sobre el artista aragonés³.

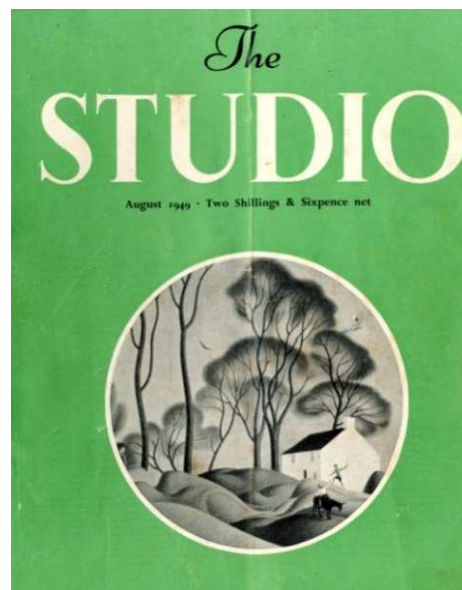
³ PÉREZ MORENO, Rubén, “Eleuterio Blasco Ferrer: Arte para el pueblo”, en UBIETO, Agustín. (ed.), *V Jornadas de Estudios sobre Aragón en el Umbral del Siglo XXI*, 1ª ed., Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza (ICE), Zaragoza, 2005, pp. 253-264. Dichas jornadas, seis en concreto, celebradas en Sabiñánigo, 1998; Alcorisa, 1999; Caspe, 2000; Panticosa, 2001; Ejea, 2002; y Andorra, 2003, siempre en los días previos a Navidad, tuvieron por objeto actualizar la situación de los estudios sobre Aragón en las más distintas vertientes. El profesor Ernesto Arce realizó el estudio general correspondiente al *Arte*, que suponía la actualización del mismo tema incluido en las siempre referenciales y piezas obligadas de consulta, *Actas de las Primeras Jornadas sobre el Estado actual de los estudios sobre Aragón*, celebradas en Teruel en diciembre de 1978, cuya ponencia entonces estuvo a cargo de Gonzalo Borrás Gualis y Santiago Sebastián, desglosada en *Historia del Arte en Aragón y El método iconográfico-iconológico en la Historia del Arte Aragonés*. Véanse ARCE OLIVA, Ernesto, “El Arte”, en UBIETO, Agustín (ed.), *III Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI, Caspe, 15-17 de diciembre de 2000*, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2001, pp. 11-89; y BORRÁS GUALIS, Gonzalo y SEBASTIÁN, Santiago, *Historia del Arte en Aragón y El método iconográfico-iconológico en la Historia del Arte Aragonés*, en VV.AA., *Estado Actual de los estudios sobre Aragón*, Actas Primeras Jornadas, Volumen II, Teruel, 1979, pp. 109-1042.

4.1.-LAS PRIMERAS PUBLICACIONES FRANCESAS

Será Francia el país que primero se haga eco de la relevancia de la obra escultórica de Blasco, especialmente a través de las colecciones editadas por *La Revue Moderne*. En 1943, Patrice Buet, con prefacio del maestro Beltrán Massés, escribía *Artistes Espagnols de Paris*, dedicando las primeras páginas a un Blasco Ferrer que ya había expuesto individualmente en territorio galo en la parisina Galerie de Berri y en varias colectivas. Buet hace un recorrido por la trayectoria vital de Eleuterio desde su tierra natal hasta su llegada a París, con un análisis somero de las características tanto de su obra pictórica como escultórica, marcada por el duro camino seguido hasta ese momento, debido a las circunstancias políticas, personales e intelectuales⁴.

En 1948, aparece el *Dictionnaire Illustré des Peintres et Sculpteurs Contemporains*, dirigido por Jean Franchart, que únicamente recoge el domicilio de los artistas, en el caso que nos ocupa el 53 Avenue de la République, París XI, y una relación con algunas de las exposiciones en las que Blasco había participado desde 1930 hasta 1946⁵.

Destacar por su proyección, el reportaje que firma Xabier Colmena en la revista británica *The Studio*, en agosto de 1949⁶, con un repaso biográfico y unas valoraciones estéticas tanto de la escultura como de la pintura, que ya reflejaba que su trabajo artístico merecía ser más conocido, ya que es “*extremely interesting and emphasizes the artist’s sense of values, not merely the artistic but also the personal values of an untiring worker*”⁷.



The Studio, Londres, agosto de 1949.

⁴ BUET, Patrice, *Artistes espagnols de Paris*, Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 1943, pp. 13-22.

⁵ FRANCHART, Jean, *Dictionnaire Illustré des Peintres et Sculpteurs Contemporains*, París, Editions A.P.I.C., 1948, pp. 128-129.

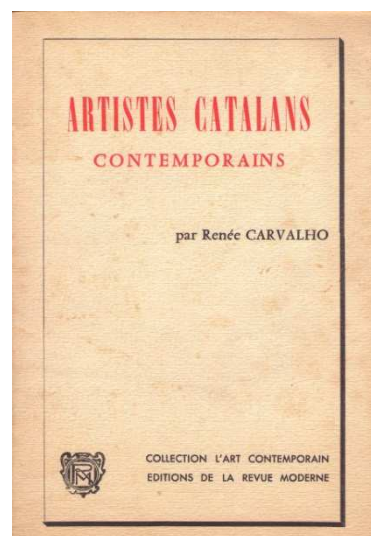
⁶ COLMENA, Xabier, “Eleuterio Blasco. Spanish sculptor and painter”, *The Studio*, Londres, Agosto de 1949, pp. 48-49.

⁷ *Ibidem*, p. 49.

En 1951, de nuevo Ediciones de la *Revue Moderne* publica una obra dedicada a los *Artistes espagnols en France* al hilo de la celebración de la Primera Exposición de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, que tuvo lugar en la parisina Galería La Boétie en la primera quincena de febrero de 1951. Dicha obra recoge la trayectoria de los miembros de dicha asociación que participaron en la muestra, entre los que se encontraba Eleuterio Blasco⁸.

Le seguirá el estudio que Renée Carvalho realizara a principios de los años sesenta sobre artistas catalanes contemporáneos⁹, confuso título que aúna tanto a artistas que aun no siendo de nacimiento catalanes, recibieron formación en Barcelona, como de territorios

franceses (el Rosellón y la Cerdaña) con históricos vínculos con la Corona de Aragón. Así, en el plano escultórico aparecen Raymond Sudre, Aristide Maillol, Manolo Hugué, Fernando Ventura, Leandro Cristofol y el propio Blasco Ferrer. Se destaca de este último la forma sugestiva del movimiento en su obra y su personal concepción del arte y sensibilidad exquisita.



Portada del libro *Artistes Catalans Contemporains*, de Renée Carvalho, 1963.

4.2.-JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Hemos de poner de relevancia el papel desempeñado por Juan Antonio Gaya Nuño (Tardelcuende, Soria, 1913-Madrid, 1976) en la reivindicación del arte español contemporáneo de su tiempo, especialmente en los años cincuenta y sobre todo sesenta, ámbito que acaparó la mayor parte de su obra sin menoscabo de otros campos de interés. De hecho, muchos de sus libros están dedicados al arte español estrictamente de su tiempo, en cuyo desarrollo participó activamente. Gaya participó de manera decidida, directa y combativa en la renovación artística, en una amplia labor de apoyo al arte

⁸ VV.AA., *Artistes espagnols en France*, Editions de la Revue Moderne, París, 1951, pp. 18-23.

⁹ CARVALHO, Renée, *Artistes Catalans Contemporains*, Collection l'art contemporain, Editions de la Revue Moderne, París, 1963, pp. 42, XVII y XVIII.

contemporáneo¹⁰. Por ello cobran especial importancia las obras en que se hace referencia a Eleuterio Blasco Ferrer.

En 1957 aparece *Escultura española contemporánea*¹¹, primer ensayo de sistematización y valoración de la escultura de la primera mitad del siglo XX. Es consciente el autor de ello y de la carencia de cualquier estudio previo, y por tanto de lo temerario de este libro, y de la necesidad, a su vez, de vertebrar la estatuaria de lo que iba de siglo. Además, plantea Gaya el arrinconamiento a que la escultura ha sido abocada frente a la pintura, esto es, que Gargallo no tuviera la suerte de dejar extendida en su tierra la fama con que Picasso lo había hecho abanderándola en pintura:

*“El escultor es el personaje creador de arte más castigado por el estrechamiento de la vida, toda tan estrecha que no alcanza a percibir otro cliente –único en un inmediato futuro- que el Estado. Si con ello todavía subsisten escultores-mártires, escultores-héroes, ello merece ser destacado y pregonado”*¹².

Gaya Nuño divide su estudio desde “La herencia del siglo XIX”; “Los maestros de la transición” (Nemesio Mogrovejo, José Llimona, Mateo Inurria); “Del Mediterráneo. El resurgir catalán” (José Clará, Enrique Casanovas, Miguel Oslé, Joaquín Claret, Juan Borrel, José Duñach, Jaime Otero, José Viladomat, Federico Marés); “De la meseta. El renacimiento castellano” (Julio Antonio, Victorio Macho, Emiliano Barral, Juan Adsuara, Fructuoso Orduña, Juan Cristóbal, Jacinto Higuera, Francisco Asorey, Santiago Bonome, Moisés Huerta, León Barrechea, Inocencio Soriano Montagut, Luis Marco Pérez, Pedro de Torre Isunza, Enrique Pérez Comendador); “Llegada de la gracia” (Manolo, Apel.les Fenosa, Juan Rebull, José Planes, Manuel Álvarez Laviada, Cristino Mallo, Antonio Failde, Leandro Crístofol,

¹⁰ Véanse PANCORBO LA BLANCA, Alberto, “José Camón Aznar y Juan Antonio Gaya Nuño: dos situaciones distintas en una misma España”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXII, 1998, p. 77-85; y “Juan Antonio Gaya Nuño y los problemas de la crítica de arte”, *AACA digital*, Revista nº 18, marzo de 2012: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=615>. [Fecha de consulta 1 de mayo de 2012].

¹¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Escultura Española Contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957.

¹² *Ibidem*, p. 15.

José Villalobos, Eduardo Gregorio, Plácido Fleitas, Mateo Hernández); “La invención de las formas” (Picasso, Miró, Pablo Gargallo, Julio González, Roberta González, Eleuterio Blasco Ferrer, Ángel Ferrant, Alberto Sánchez, Eduardo Díaz Yepes, Carlos Ferreira, Jorge de Oreyza); y “Generaciones jóvenes y punto epilodal” (Rafael Sanz, Juan Ávalos, Antonio Illanes, Ramón Isern, Martí Sabé, José Subirachs, Benjamín Mustieles, Eduardo Chillida, etc.).

Por tanto, entre los inventores de las formas, esto es, entre los “escultores geniales” que para Gaya no han querido insistir sobre la forma usual y acostumbrada, señala a Blasco Ferrer “*como seguidor de las normas y escuela encabezadas por Gargallo y González*”¹³. Autores los señalados en este apartado, que son el “*más glorioso capítulo de la estatuaria de formas y no reproductora, sin límites en su asombrosa siembra de inventiva*”¹⁴. Creadores caracterizados por la libertad, la única norma que enjuicia Gaya en el capítulo.

De nuevo el propio Gaya Nuño en el tomo dedicado a *Arte del Siglo XX* de *Ars Hispaniae*, un año más tarde, en 1958¹⁵, hace encabezar a Blasco, por su veteranía y edad, un nutrido conjunto de escultores en hierro que siguen la empresa primera de Gargallo y Julio González, además de un “*ascético deseo de salvación de una artesanía noble, como por entrega a los riesgos de lo difícil*”¹⁶.



Portada de *Formas de la Escultura Contemporánea*, de Gaya Nuño, 1966.

Le siguió el magnífico estudio *El hierro en el arte español: Formas de la escultura contemporánea*¹⁷, ya en 1966. Obra profusamente ilustrada, incluyendo siete esculturas de Blasco, donde Gaya insiste en considerarlo como uno de los más importantes trabajadores del hierro en España, panorama encabezado por dos nombres capitalísimos en la estatuaria mundial, Pablo Gargallo y Julio González, a los que se

¹³ *Ibidem*, p. 117.

¹⁴ *Ibidem*, p. 107.

¹⁵ GAYA NUÑO, J.A., *Ars Hispaniae. Arte del S.XX*, tomo XII, Plus Ultra, Madrid, 1958, p. 332.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ GAYA NUÑO, J.A., *El hierro en el Arte Español: Formas de la escultura contemporánea*, E. Aguado ed., Madrid, 1966.

uniría en tercer lugar, para Gaya, el gran Ángel Ferrant, y siguiendo a un periodo de desorientación de la escultura española, de pretendidos retornos al pasado, el aragonés Blasco Ferrer. Desgraciadamente, la relevancia que este autor da al artista turolense en sus distintos estudios sobre la escultura española contemporánea en los años sesenta, no tuvieron continuidad por parte de la historiografía posterior, habiendo de esperar a estudios generales, desde una perspectiva aragonesa, para que su figura volviera a ser reseñada.

En época de la dictadura y con el exilio a Francia del artista, concretamente desde 1950, la prensa española se hizo eco de su éxito en Francia a través de breves reseñas y algún que otro artículo ilustrado, tanto en prensa aragonesa como nacional; pero fue fuera de nuestras fronteras donde las referencias a Blasco fueron habituales.

4.3.-LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA

En 1972, Santiago Sebastián en una separata de la revista *Teruel* dedicada a Eleuterio Blasco, indicaba el escaso interés de los turolenses por dar a conocer a los paisanos que se dedicaron al arte en sus diversas manifestaciones, y el deseo de subsanar esta deficiencia¹⁸. Este bienintencionado texto tiene un cariz eminentemente biográfico, conteniendo, como el propio autor señala, las propias palabras de Blasco recogidas del diálogo que mantuvo con Patrice Buet en 1943, así como los comentarios de varios críticos de arte publicados en revistas francesas. Es un texto que amplía el artículo que él mismo publicara en 1970 en el *Boletín Informativo de la Diputación de Teruel*¹⁹ basándose en diversos documentos brindados por Maximiliano Calvo Ariño, que mantenía relación epistolar con Blasco.

A ese mismo año 1972 pertenece el texto de Sebastián *Teruel y su expresión artística*²⁰, libro editado conmemorando el octavo centenario de la reconquista de Teruel por Alfonso II, que proponía reivindicar esta provincia aragonesa a través de su legado

¹⁸ SEBASTIÁN, Santiago, “Artistas Turolenses: Eleuterio Blasco Ferrer”, separata de *Teruel*, nº 47, Teruel, 1972.

¹⁹ SEBASTIÁN, Santiago, “Blasco Ferrer. Un artista de la tierra baja”, *Boletín de la Excma. Diputación Provincial de Teruel*, nº 20, cuarto trimestre de 1970, pp. 34-36.

²⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *La expresión artística turolense*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1972, pp. 96, 97 y 128.

artístico, tras un secular olvido que en otros ámbitos todavía hoy perdura. Bajo la premisa de conocer el alma turolense a través del arte, Sebastián realiza un recorrido histórico-artístico que, al llegar a “nuestros valores en el siglo XX”, y sin poder hablar de escuela propia, comienza por dos artistas insertos en las grandes corrientes del arte contemporáneo: Eleuterio Blasco Ferrer y Pablo Serrano. Destaca del primero su obra como pintor y escultor, advirtiendo “*tres intenciones cuando corta, modela y une placas de hierro: primeramente crea curvas con ritmo puramente decorativo, luego logra valores plásticos con el juego de luces y sombras, y finalmente expresa un significado humano, sincero, emotivo*”²¹. Incluye además un diccionario biográfico de artistas con la presencia del focino²².

Hay que esperar a mediados de los años setenta, como decía al inicio, para ver como se actualizaban los estudios del Aragón Contemporáneo. En 1981, Eloy Fernández Clemente publicaba *Hacia un inventario de turolenses contemporáneos destacados*²³, entendiendo por turolenses tanto a los nacidos en la provincia, como a los que destacaron por su labor allí, por su permanencia o estudios sobre Teruel y su provincia. Así, en el apartado referido a los “Artistas”, y tomando como criterio cronológico el periodo que va de la Guerra de la Independencia hasta 1939, o a lo sumo mediados de la etapa franquista, relaciona diez nombres destacados: Ricardo Arredondo, Manuel Bayo Marín, Eleuterio Blasco Ferrer, Luis Buñuel, Alfonso Buñuel, Juan José Gárate, Juan García, Salvador Gisbert, José Lapayese Bruna, Pablo Serrano y Salvador Victoria. Quedaba presentada, pues, una nómina a modo de inventario o propuesta para sucesivos y más amplios estudios.

A principios de los años ochenta surgen una serie de obras clásicas para Aragón. En 1980 aparece la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, que, al referirse a la Escultura contemporánea, dedica unas líneas a Blasco Ferrer dentro del apartado “Escultores aragoneses en el extranjero”, del que señala el desconocimiento de su obra en Aragón y “*el ejemplo extremo de este desarraigo con el arte aragonés*”²⁴.

²¹ *Ibidem*, p. 97.

²² *Ibidem*, p. 128.

²³ FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, “Hacia un inventario de turolenses contemporáneos destacados”, Separata de *Teruel*, nº 66, Teruel, 1981, pp. 307 y 308.

²⁴ GARCÍA GUATAS, Manuel, “Escultura Contemporánea (voz)”, en VV.AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa (tomo 5)*, Zaragoza, 1980, pp. 1250, 1251, 1253.

Fundamental para la época será el *Diccionario Antológico de artistas aragoneses 1947-1978*²⁵, obra de envergadura que por fin recogía lo más granado de nuestra plástica. Ángel Azpeitia Burgos señalaba la ausencia de algunos artistas por olvido o desconocimiento, especialmente en los casos de ausencia prolongada de Aragón. No será el caso de Blasco Ferrer, cuya voz será redactada por Manuel Pérez Lizano, que ejerce de coordinador editorial, que se acompaña de la obra *El forjador de Arte*, de 1955 (aunque no se señala su título). Destacar que apunta elementos generales tanto de su obra pictórica (factura expresionista) como escultórica (búsqueda de distintas expresiones, lirismo patético, además de señalar la existencia de esculturas en barro desde 1965 tendentes hacia el primitivismo), aunque presenta un error al señalar como fecha de la exposición de Nueva York el año 1970.

O la siempre referencial *Enciclopedia Temática de Aragón*, cuyos dos tomos de Arte, que en sí mismo son una verdadera Historia del Arte en Aragón, corrieron a cargo del profesor Gonzalo Borrás Gualis en 1987²⁶. Incidía Borrás en la forja del hierro, técnica tradicional, como causa de renovación plástica en el siglo XX aragonés, desde Pablo Gargallo y Eleuterio Blasco. Línea argumental la del hierro que sirve para ensamblar a artistas de muy diversas tendencias, desde Pablo Remacha o José Gonzalvo Vives, hasta Fernando Navarro Catalán o Ignacio Rodríguez Ruiz “Iñaqui”.

Vemos que nos hemos de referir casi siempre a obras generales ante la carencia de estudios más exhaustivos.

En el ámbito de los diccionarios y enciclopedias de Arte destacaré, separada su publicación en el tiempo, el *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo*, de Antonio Manuel Campoy²⁷ (1973), y ya en los noventa, y de mayor relevancia, el *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, de Juan Manuel Bonet (1995)²⁸, con pequeños pero significativos aportes, como su participación en el Salón de la Asociación de Artistas Independientes y los comentarios que de su obra hicieron Gasch y Sucre.

²⁵ VV.AA., *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses 1947-1978*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1983, pp. 93-94.

²⁶ BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *Enciclopedia temática de Aragón (Arte II)*, Ediciones Moncayo, Zaragoza, 1987, p.536.

²⁷ CAMPOY, Antonio Manuel, *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo*, Ibérico Europea Ediciones, 1973, p.61.

²⁸ BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las Vanguardias en España 1914-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 104.

Al inicio del siglo XXI se actualizaba aquella Enciclopedia aragonesa de 1980 bajo el título *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000*, donde, además del contexto general dedicado a la escultura contemporánea, aparecía la breve voz “Blasco Ferrer, Eleuterio”, sin mayores aportes²⁹.

En cuanto a publicaciones extranjeras, en 1996 se editó el enorme *The Dictionary of Art*³⁰, bajo la Edición de Jane Turner. En el tomo 29, bajo la voz Spain, al llegar a la escultura posterior a 1900, Francisco Portela Sandoval traza un breve recorrido por dicha manifestación artística. Portela, en su “singular” síntesis del arte posterior a la Guerra Civil, señala por un lado la escultura monumental promovida por el régimen franquista (Juan de Ávalos y el Valle de los Caídos); por otro a los artistas que persistieron en una figuración orgánica cercana a la abstracción, basada en la simplificación de formas. Como ejemplo de este movimiento, destaca los trabajos de Baltasar Lobo, y a Ángel Ferrant por sus innovadores experimentos con materiales y técnicas entre una muy personal figuración y la abstracción en su exploración del movimiento. Continúa con un nuevo arte figurativo que usó materiales y técnicas de escultura de no-representación para retratar temas tradicionalmente asociados a la figuración, destacando a Eleuterio Blasco Ferrer y José Luis Sánchez. Pasa después por Josep María Subirachs hablando de su primera escultura abstracta y el expresionismo de Pablo Serrano, para centrarse ya en la escultura desde fines de los años 50, con ejemplos de Oteiza, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Andreu Alfaro, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Miguel Berrocal, José Luis Alexanco, Julio H. Hernández y Antonio López.

El *Dictionary of artist*³¹ de Emmanuel Benezit, es interesante por incluir, además de unas líneas biográficas, la existencia de dos obras, *Caballo de Circo* y *Pablo Casals* en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, así como presentar los resultados de tres obras subastadas: *Sirena*, 84 cm., CHF 4600 (Zurich, 8 de noviembre

²⁹ VV.AA., Blasco Ferrer, Eleuterio (voz), en *Gran Enciclopedia aragonesa 2000*, El Periódico de Aragón, Prensa Diaria Aragonesa S. A., Zaragoza, p. 734. También voz “Escultura”, tomo 8, pp. 2040-2041.

³⁰ PORTELA SANDOVAL, Francisco, “Spain. IV, 5: Sculpture, after c. 1900 (voz)”, en TURNER, Jane (editor), *The Dictionary of Art*, Vol. 29, Grove, New York, 1996, p. 296.

³¹ BENEZIT, Emmanuel, *Dictionary of artist*, volumen 2, Editions Gründ, París, 2006, p. 600.

de 1985); *Cabeza de mujer*, bronce, 23,5 cm., USD 575 (Nueva York, 24 de febrero de 1994); y *Niños*, 41x 29 x 14 cm., 350.000 pesetas (Madrid 19 de junio de 2001).

A nivel expositivo, por fin se incluía obra suya en una muestra colectiva en Aragón: *Escultura aragonesa contemporánea a la escuela*³², celebrada en la Sala de Exposiciones de El Portillo de Zaragoza en diciembre de 1988, como continuación del proyecto global “Arte en la Escuela”. Se aprovechaba así la reciente donación de Blasco Ferrer de tres obras al Museo de Zaragoza, que eran seleccionadas para esta exposición. Como su nombre indica, su objetivo era de carácter histórico-didáctico. Entre los materiales editados se encontraban tres

escultura contemporánea aragonesa a la escuela



Portada del catálogo *Escultura contemporánea a la escuela*, 1988.

cuadernillos didácticos de apoyo para el aula, además de un catálogo que incluía más obras de las que fueron expuestas. El texto, a cargo del especialista Rafael Ordóñez Fernández, le sitúa cronológicamente tras Gargallo, José Bueno, Félix Burriel, Ramón Acín y Honorio García Condoy, y seguido de Pablo Serrano. Ordóñez le reivindica (junto a Manuel Tolosa y Pablo Remacha, que provienen del mundo de la forja) como uno de los más fieles a la chapa metálica, recurrente en Aragón en los años 30, especialmente el hierro, respondiendo su obra escultórica a moderados planteamientos expresionistas³³.

Pero han sido dos exposiciones de enorme repercusión, una en Suiza y otra en Francia, las que han colocado a Blasco Ferrer a la altura artística que creemos se merece, aunque tampoco ello supuso un impulso de los estudios sobre su obra.

La primera, *Spagna, 75 anni di protagonisti nell'arte*, celebrada en la localidad suiza de Lugano en 1986³⁴, en la que se seleccionaron 37 artistas y 220 obras que respondían a lo más conspicuo del arte español del s. XX (Manolo Hugué, Julio

³² VV.AA., *Escultura aragonesa contemporánea a la escuela*, Unidad de Programas Educativos, Ministerio de Educación y Ciencia de Zaragoza, Zaragoza, 1988.

³³ ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, “Una aproximación a la escultura contemporánea”, en *Ibidem*, p. 14. Ilustraciones pp. 42-45.

³⁴ Villa Malpensata, Octubre-Noviembre de 1986.

González, Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Ángel Ferrant, Joan Miró, Salvador Dalí, Antonio Tapies, Antoni Clavé, J. Llores Artigas, Blasco Ferrer, etc.).

La segunda *Trésors Du Petit Palais De Genève: de Renoir à Kisling* (Marsella, 1990) en la cual, junto a Picasso y María Blanchard como representantes españoles, se hallaba Blasco Ferrer entre un egregio listado de nombres que iban de Ambrogiani, Caillebotte, De Chirico o Gauguin, a Signac, Laurencin, Rousseau, De Vlaminck o Derain³⁵.

4.4.-DE LOS NOVENTA A LA ACTUALIDAD

En los últimos años, es de destacar algunas importantes obras globales, referencias de mayor o menor relevancia para el tema que nos ocupa.

El Instituto de Estudios Turolenses dentro de su colección de Cartillas Turolenses, publicó *Visión panorámica del arte turolense*³⁶, de la mano, de nuevo, de Santiago Sebastián López. Quedaba clara la relevancia de Blasco Ferrer en el arte aragonés, por lo que, con un contenido tan específico como el del arte turolense, y habiéndose dedicado ya a su figura, no podía dejar de aparecer Blasco Ferrer como artista de proyección internacional de cronología coetánea a la de Pablo Serrano. Ambos, señala, con obras en los principales museos de Europa y América. En lo referido a Blasco repite lo ya publicado en 1972.

Como resultado del I Congreso de Historia Local Aragonesa celebrado en Mas de las Matas los días 3, 4 y 5 de julio de 1997, se publicó un corpus de estudios donde los profesores Gonzalo Borrás Gualis, Ernesto Arce Oliva y Concepción Lomba Serrano reflexionaron en torno a *El arte contemporáneo en el Bajo Aragón*³⁷. En dicha ponencia, que por enfermedad del ponente no se llegó a pronunciar en dicho Congreso,

³⁵ “Trésors Du Petit Palais De Genève “de Renoir à Kisling””, 27 Juin- 1er October 1990, «Forum des Arts», Hall du Palais de la Bourse.

³⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Visión panorámica del arte turolense*, Cartillas turolenses, nº 18, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1996, pp. 66-67.

³⁷ BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., ARCE OLIVA, Ernesto y LOMBA SERRANO, Concepción, “El arte contemporáneo en el Bajo Aragón”, en RÚJULA, Pedro y PEIRÓ, Ignacio (coords.), *La Historia Local en la España Contemporánea*, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Zaragoza, L’Avenç, Barcelona, 1999, pp. 149-163.

pero que apareció en la publicación, el profesor Gonzalo Borrás teorizó sobre el título que daba nombre a la misma. Va a ser Ernesto Arce, aunque sea firmado conjuntamente por los tres autores antes mencionados, quien aborde la escultura bajoaragonesa de los siglos XIX y XX, atendiendo al contrasentido que, no exento de cierta demagogia, supone dicho título. Se ocupa el autor tanto de artistas foráneos que realizaron obras para localidades bajoaragonesas, caso de Manuel Arcón (Barasona, Huesca, 1928), José Gonzalvo (Rubielos de Mora, Teruel, 1929) o el más reciente Ignacio Rodríguez “Iñaqui” (Bilbao, 1941); como de los oriundos, como Francisco Rallo Lahoz (alcañizano), Fernando Navarro Catalán (andorrano), Fernando Gamundi (caspolino), Luis Hinojosa (calandino), Alberto Ibáñez (alcañizano), y por supuesto Pablo Gargallo, Pablo Serrano y Eleuterio Blasco. Señala de este último su “*extraordinaria intuición, de la que hace gala en un grado solo concebible en artistas de casta*”, vertebrando una trayectoria que le vincula en primer término con la modernidad vanguardista, especialmente con las investigaciones neocubistas, y con la técnica tradicional mediante la forja del hierro. Doble compromiso pues, el que señala el profesor Arce, que da lugar a una obra llena de expresividad “*más por la acentuación del gesto que de la actitud corporal*”³⁸, y en todo caso llena de una vitalidad y frescura autodidacta.

De nuevo, pues, se señala la internacionalidad de la obra de Blasco que se merece “*mayor estima que la que le dispensan sus paisanos aragoneses*”³⁹, relacionándolo con las vanguardias y señalando la extraordinaria capacidad técnica y expresividad como rasgos distintivos de su producción.

Eloy Fernández Clemente en su magna publicación *Aragón durante la dictadura de Primo de Rivera*⁴⁰, presenta a Blasco, junto a Pablo Remacha y Francisco Tiestos, como los artistas de forja del hierro y otros metales más interesantes del territorio aragonés, activos en el periodo que da título a la obra.

Sin duda alguna, el aporte más relevante desde el punto de vista de la historiografía actual se debe a Arturo A. Madrigal Pascual, que defendía su Tesis Doctoral *Arte y Compromiso. España 1917-1936* en noviembre de 1999, publicada por

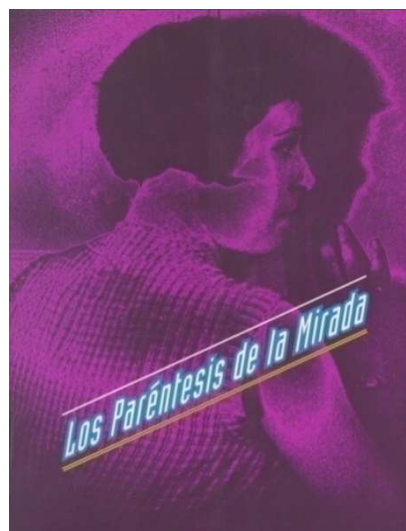
³⁸ *Ibidem*, p. 156.

³⁹ *Ibidem*, p. 155.

⁴⁰ FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Aragón durante la dictadura de Primo de Rivera*, Tomo IV, IberCaja, Zaragoza, 1996, p. 140.

la Fundación Anselmo Lorenzo⁴¹, en el que, al abordar las colaboraciones literarias y artísticas en prensa y revistas de corte anarquista de los años treinta, aparece una faceta totalmente desconocida de Blasco, más cercana al compromiso político activo, que queda muy bien contextualizado dentro de la actividad compromisaria de izquierdas de la Barcelona del momento⁴². Es, a pesar de la brevedad con la que se ocupa del turolense, la más importante aportación a la producción artística de Blasco hasta ese momento. Además de ello, el propio título del epígrafe que le dedica a Blasco es suficientemente explícito de la tendencia artística en que se mueven estos dibujos “Eleuterio Blasco: un surrealista olvidado”.

No obstante, en 1993 tuvo lugar en el Museo de Teruel la exposición *Los paréntesis de la mirada. Un homenaje a Luis Buñuel*, en la que Emmanuel Guigon incluyó un dibujo surrealista de Blasco Ferrer que fecha hacia 1930, junto a una nómina de artistas como Alfonso Buñuel, José Caballero, Darío Carmona, Pere Catala I Dic, Federico Comps, Salvador Dalí, Antonio García Lamolla, Federico García Lorca, José Luis González Bernal, Eugenio Granell, Juan Ismael, Nicolás Lekuona, Maruja Mallo, Joan Massanet, Joan Miró, José Moren Villa, Benjamín Palencia, Ángel Planells, Jaume Sens, Adriano del Valle, Remedios Varo y José Viola⁴³. Aparecía por tanto un dibujo surrealista, de fecha temprana en la producción de Blasco, junto a obras de importantes autores, donde se reflexionaba sobre la simbología liberadora de las imágenes, que prometen una realidad diferente, transgresora u original.



Portada del catálogo *Los Paréntesis de la mirada*, 1993.

⁴¹ MADRIGAL PASCUAL, Arturo A., *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002.

⁴² En todo caso destacar que ya en 1989 aparecen dos artículos consecutivos en la revista de ideas ácratas *Orto*, en los cuales el autor realiza un repaso biográfico lleno de connotaciones sociales e ideológicas ahondando en la personalidad del artista: MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, “Genio creador aragonés... Eleuterio Blasco Ferrer”, *Orto*, nº 47, 1988, pp. 40-43 (hay una errata, se trata de 1988). También GERMINAL DE LA SOLANA, “Más sobre nuestro artista... Eleuterio Blasco Ferrer”, *Orto*, nº 48, 1988, pp.41-43.

⁴³ GUIGON, Emmanuel, (com.), *Los paréntesis de la mirada*, Diputación Provincial de Teruel-Museo de Teruel, Teruel, 1993.

En esta misma línea de compromiso, hemos de reseñar algún artículo donde, al hilo de su participación en la Exposición de Arte Español en el Exilio en Toulouse y París en 1947, organizada por la Sección de Cultura y Propaganda del Movimiento Libertario Español en Francia, se le recuerda junto a otros artistas que ya fueron comentados en las páginas de la prensa libertaria en España antes de la guerra, como hace Antonia Fontanillas⁴⁴; o el texto de Inmaculada Real donde se analiza el tema de la maternidad en el contexto del ideario anarquista en la obra de Blasco Ferrer y Baltasar Lobo⁴⁵.

La obra de Madrigal ha sido referencia en diversos escritos aparecidos con posterioridad en la dirección de artista anarquista, tal como el que nosotros publicamos en el Boletín Interno de la Fundación Anselmo Lorenzo bajo el título *Un artista anarquista olvidado: Eleuterio Blasco Ferrer*⁴⁶, donde se profundiza en su condición de artista del pueblo como elemento característico de toda su producción, no solo en los años 30. También en 2005 aparecía el título *Pinturas de Guerra. Dibujantes Antifascistas en la Guerra Civil española*⁴⁷, del dibujante Miguel Sarró “Mutis”, que engloba a Blasco en el apartado *Ateos gracias a Dios. Los dibujantes anarquistas*, en una brevísima reseña que no aporta nada nuevo y que volverá a repetir en *Revistas, Modernidad y Guerra* editada por el MNCARS en 2008⁴⁸, y en el número especial de *Solidaridad Obrera* conmemorando 100 años de anarcosindicalismo, donde “Mutis”,

⁴⁴ FONTANILLA BORRÁS, Antonia, “El aporte cultural del exilio libertario español”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas Congreso Internacional, Tomo 2, Universitat de València, 2001, pp 103-104. El mismo texto es publicado años más tarde en la revista *Orto*, octubre-diciembre 2010, p. 31.

⁴⁵ REAL LÓPEZ, Inmaculada, “La maternidad en la obra de Eleuterio Blasco Ferrer y otros escultores anarquistas”, AACA, Revista n^o 23, junio de 2013: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=812> [Consultado el 15 de julio de 2013].

⁴⁶ PÉREZ MORENO, Rubén, “Un artista anarquista olvidado: Eleuterio Blasco Ferrer”, *Bicel*, Número 15, marzo 2004, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid, pp. 25-27.

⁴⁷ SARRÓ “MUTIS”, Miguel, *Pinturas de Guerra. Dibujantes Antifascistas en la Guerra Civil española*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2005, p. 107.

⁴⁸ SARRÓ, Miguel, “Los dibujantes en la prensa anarquista española 1936-1939”, en *Revistas, Modernidad y Guerra*, MNCARS, 2008, p. 26.

escribía un texto dedicado a *La gráfica revolucionaria. Los dibujantes anarquistas en la Guerra Civil española*⁴⁹.

En 2010, Amanda López firmaba un artículo dedicada a Blasco Ferrer en el periódico *CNT*⁵⁰, en una ajustada síntesis biográfica que recogía informaciones antes publicadas, presentándolo, dado el cariz de dicha publicación, como artista comprometido con el ideario anarquista. Se arrastra algún error de otras fuentes bibliográficas, como su estancia en Marsella en 1941 junto a Benigno Bejarano y Antonio Casanova, error tomado de la breve reseña aparecida en la *Enciclopedia del Anarquismo Español*⁵¹, ya que Blasco permanecía en Burdeos en esas fechas viviendo, eso sí, en el mismo edificio que Bejarano y Casanova.

Por su parte, la profesora Concha Lomba, a finales de 2002, presentó un sistemático estudio de enorme valía, bajo el título *La plástica aragonesa contemporánea 1876-2001*, donde predomina metodológicamente un enfoque de historia social del arte. La doctora Lomba menciona únicamente a Blasco en el contexto del paréntesis bélico, en lo relativo a los artistas afectos al bando republicano y su colaboración en revistas de corte anarquista, deudora del texto de Arturo Madrigal antes mencionado. Incluye, además, una breve monografía del artista⁵². Sin embargo no hace referencia a su obra escultórica, aunque un año después, al analizar la trayectoria escultórica de Ramón Acín, recordaba que las esculturas en metal que este realiza a partir de 1928, son de sus expresiones artísticas más logradas, teniendo en cuenta que la escultura en hierro concebida por algunos artistas españoles estaba alcanzando altas cotas de calidad, recordando a Pablo Gargallo (en un concepción artística opuesta a las

⁴⁹ SARRÓ, Miguel, “La gráfica revolucionaria. Los dibujantes anarquistas en la Guerra Civil española”, *Solidaridad Obrera*, nº especial, Barcelona, 2010, p. 47.

⁵⁰ LÓPEZ, Amanda, “Eleuterio Blasco Ferrer”, *CNT*, nº 370, agosto-septiembre 2010, p. 17.

⁵¹ ÍÑIGUEZ, Miguel, *Enciclopedia histórica del anarquismo español*, tomo I, Asociación Isaac Puente (AIP), Vitoria, 2008, p. 238. Se trata de una ampliación de *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*, Fundación Anselmo Lorenzo (FAL), Madrid, 2001.

⁵² LOMBA SERRANO, Concha, *La plástica aragonesa contemporánea, 1876-2001*, IberCaja Zaragoza, 2002, pp. 158, 160, 170, 199.

recreadas por Acín), las de Julio González “o *las del poco conocido y muy desigual Eleuterio Blasco Ferrer, entre otras muchas*”⁵³.

Eloy Fernández Clemente y Vicente Pinilla Navarro publican en 2003 *La emigración. Los aragoneses en América (siglos XIX y XX)* en dos tomos. En el primer de ellos el profesor Fernández Clemente no se olvida de citar la exposición de Blasco en la Reyn Gallery de Nueva York (si bien indica erróneamente como fecha 1970) al referirse a la expansión y difusión en los Estados Unidos de la obra de artistas aragoneses (Manuel Viola, Fermín Aguayo, José Luis Balagueró, Juan Gimeno Guerri, Antonio Marco Palacio, Fernando Lerín Tornos, Áurea Plou, Ángel Orensanz, Vicente Pascual Rodríguez o Kike Calvo)⁵⁴. Además en el segundo volumen se cita como destacado el artículo que Margarita Nelken le dedicara a Blasco en *Las Españas*⁵⁵.

En las jornadas del XII Coloquio de Arte Aragonés, celebrado en Zaragoza en diciembre de 2006, Victoria Martínez Aured, presentó una comunicación bajo el título *1920-1936. Diálogos entre la escultura española y la aragonesa*⁵⁶, que tenía por objeto señalar las relaciones existentes entre la producción escultórica aragonesa y el resto del territorio nacional. Sin embargo, la atención en Blasco Ferrer se ciñe al hecho de mantener en su obra el influjo de Pablo Gargallo, considerando que su obra es fundamentalmente posterior a las fechas en que se inscribe el artículo, e indicando la similitud que existe entre ambos en obras como *Greta Garbo* (nombre que aparece en el Museo Joan Abelló y en varios catálogos tardíos, pero que no se tituló así en su origen), donde prima el juego de presencias y ausencias, frente a otras obras donde se centra en detalles anecdóticos como *Acordeonista*, o aquellas donde se aleja más de la realidad empleando la voluta como forma predominante.

⁵³ LOMBA SERRANO, Concha, “La Trayectoria artística de Ramón Acín. Entre el compromiso político y la vanguardia”, en LOMBA SERRANO, Concha (Com.), *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, 2003, p. 26.

⁵⁴ PINILLA NAVARRO, Vicente y FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Los aragoneses en América (siglos XIX y XX). La emigración*, Tomo I, Gobierno de Aragón, 2003, p. 205.

⁵⁵ FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Los aragoneses en América (siglos XIX y XX). El exilio*, tomo II, Gobierno de Aragón, 2003, p. 116.

⁵⁶ MARTÍNEZ AURED, Victoria, “1920-1936. Diálogos entre la escultura española y la aragonesa”, en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (eds.), *El Arte del siglo XX. XII Coloquios de Arte Aragonés*, IFC y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pp. 503-518.

En el mismo coloquio presentamos la comunicación *Breve semblante biográfico y análisis escultórico de un artista aragonés ejemplar: Eleuterio Blasco Ferrer*⁵⁷, que apareció publicada en la misma obra, por error, en una versión sin las preceptivas notas científicas, lo que invalida la mayor parte de referencias a dicho texto. En todo caso, y en lo referente al periodo que va de 1920 a 1936, constatamos la existencia de distintas obras, algunas de gran modernidad y fecha temprana, que se comparaban con otras coetáneas de Pablo Gargallo, Ramón Acín o Manolo Hugué, si bien ciertas cronologías quedaban sujetas a mayor precisión, lo cual hemos hecho en este trabajo de tesis cuestionando algunas de aquellas reflexiones. Tres de estas obras ilustraban el texto: *Danzarina*, *Maternidad*, y *Objeto Surrealista*. Por otro, se establecía un discurso comparativo de la obra de Gargallo y la de Blasco Ferrer, extrayendo los elementos afines y distintivos, los rasgos generales definitorios de la producción escultórica del turolense, amén de un primer intento de discurso evolutivo.

En el año 2008, Ana Ara Fernández presentó su tesis doctoral dedicada a *La escultura contemporánea en Aragón (1940-2007)*⁵⁸ en la Universidad de Zaragoza. Si Victoria Martínez indicaba acertadamente que Blasco realiza la mayor parte de su obra escultórica en el exilio, a partir por tanto de 1939, el marco de esta tesis parecía ser el propicio para detenerse en este autor. Sin embargo, cuando aborda la producción tras la guerra de una serie de autores nacidos entre la década de los ochenta del siglo XIX y los primeros años de la década de los diez del XX, Blasco Ferrer ocupa un lugar exiguo, señalándose, una vez más, su deuda con Gargallo y señalando que “*sus chapas y láminas en hierro soldado, las formas cóncavas y convexas y el expresionismo que emanaban los rostros de sus figuras, nos remiten inevitablemente a este escultor*”, además de la sencillez compositiva y efectismo. Quizá el hecho de que su obra sea realizada fuera de Aragón justificaba su brevedad, pero este argumento no es seguido para otros artistas, caso, por ejemplo, de Honorio García Condoy.

El profesor Gonzalo Borrás se ocupa brevemente de la sección de Arte en la obra dirigida por Pedro Rújula *Paisaje del tiempo*, donde incluye unas escuetas

⁵⁷ PÉREZ MORENO, Rubén, “Breve semblante biográfico y análisis escultórico de un artista aragonés ejemplar: Eleuterio Blasco Ferrer”, en *Ibidem*, pp. 555-575.

⁵⁸ ARA FERNÁNDEZ, Ana, *Escultura contemporánea en Aragón (1940-2007)*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2008. Se puede consultar en el Repositorio Digital de la Universidad de Zaragoza, www.zaguan.unizar.es.

referencias de artistas turolenses fallecidos que han sido objeto de reconocimiento crítico en el arte español contemporáneo, citando los casos de Ricardo Arredondo, Juan José Gárate, Luis Berdejo, Manuel Bayo, Pablo Serrano, Enrique Tullenque y Eleuterio Blasco Ferrer. Yerra el autor en la fecha de fallecimiento de este último, al indicar 1986, error arrastrado de la ficha sobre Blasco de *La Plástica contemporánea aragonesa (1876-2001)*, de Concha Lomba. Borrás recuerda su filiación anarquista, destacando su producción en dibujo (en esa línea) y escultura, adscrita a los nuevos realismos con recursos neocubistas⁵⁹.

Wifredo Rincón García comisarió la exposición *Escultura en estado puro. Barro y terracota en la escultura aragonesa. Siglos XIX-XXI*⁶⁰, seleccionando tres esculturas de la colección Blasco Ferrer expuestas en Molinos, cuya cronología señalada (ca. 1965) revisamos en este estudio. Manuel Pérez Lizano se ocupó de la “Tradición y contemporaneidad en la escultura aragonesa 1900-2010” en el catálogo de dicha muestra. En dicho texto el autor realiza un recorrido sintético de la escultura aragonesa a lo largo del siglo XX y la primera década del XXI, ocupándose especialmente de aquellos escultores que en un momento determinado realizaron alguna obra en barro, junto a otros que, para esta exhibición, habían recibido el encargo de una obra con dicha técnica. No se detiene el autor en nuestro artista del que en todo caso se señalan varios aspectos:

El primero, que dentro de que los escultores, y los artistas en general, tenían graves dificultades para vivir con su obra, Blasco forma parte de aquellos que lo consiguieron. En todo caso, como abordaremos en este estudio, Blasco compatibilizó la venta de su propia obra con el mercado del arte, comprando obras en Francia que luego eran vendidas en España a mejor precio. Y esto constituyó su principal fuente de ingresos en muchos periodos, y sobre todo en los años sesenta, setenta y ochenta.

En segundo lugar deja ajeno a Blasco al valorar las exposiciones realizadas entre 1900 y 1936, ya que “no cuenta porque estaba en Barcelona y luego en París”.

⁵⁹BORRÁS, Gonzalo, “Arte”, en RÚJULA, Pedro (dir.), *Paisaje del tiempo*, Diputación de Teruel, 2007, p. 186.

⁶⁰ RINCÓN GARCÍA, Wifredo (comisario), *Escultura en estado puro. Barro y terracota en la escultura aragonesa siglos XIX y XX*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.

En tercer lugar nótese que se engloba a Blasco al hablar de los escultores antes de la Guerra Civil, y no en el periodo posterior, en un grupo que califica de “verdaderos artistas” o artistas “innovadores”⁶¹.

En la misma publicación se incluyen las biografías de los artistas expuestos, realizadas por Marta Candela Lapeña Canales y Beatriz López Latorre, que en la del caso que nos ocupa arrastra algún error cronológico. Así, se indica que fija su residencia en Barcelona en 1984, cuando lo hace en 1985. Es, pensamos, el dato de que a partir de 1965 tiene obra en barro, como se señala en el *Diccionario antológico de artistas aragoneses*, lo que lleva a señalar la cronología de las tres obras expuestas en torno a esta fecha, cuando podemos afirmar que son anteriores al exilio.

La relevancia de esta exposición, radica, en definitiva, en presentar a Blasco, por primera vez en una exposición, como escultor en barro, no solo dedicado al hierro.

4.5.-LOS ÚLTIMOS TRABAJOS SOBRE BLASCO FERRER

En los últimos años han aparecido varios textos, enmarcados en el proceso de recuperación del arte del exilio impulsado desde finales de los años 90, que han vuelto la vista hacia la figura de Eleuterio Blasco Ferrer.

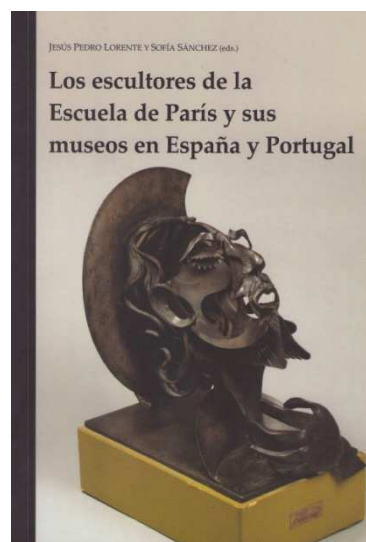
El primero de ellos es destacado no por presencia, sino por ausencia de nuestro artista, dado el especial encaje del mismo en su título. Al hilo de la conmemoración de los *60 años después*, Manuel García Guatas presentó la ponencia “Muerte o exilio de los artistas”⁶², referido a artistas aragoneses, donde curiosamente, y a pesar de las numerosas referencias bibliográficas existentes sobre Blasco, no lo recoge, ocupándose de Juan José Luis González Bernal, Sánchez Ventura, Ramón Martín Durbán, Marín

⁶¹ En diferenciación a una nómina de escultores “con oficio”, tales como Enrique Anel, Jorge Albareda Cubeles, José María Aventín, Ángel Bayod, Francisco Bretón, José Mateo Larrauri, Carlos Palao Ortubia, Pascual Salaverri, Juan Cruz Melero, Francisco Sorribas (pintor y escultor), Antonio Torres Clavero, José María Lorda, Ricardo Pascual Temprado, Pedro Sánchez Fustero, Herminio Herrero, Jesús Gimeno Bríos y José López Carrascón; de los que destaca con “alguna obra digna, de lo conocido”, los casos de Enrique Anel, Antonio Torres Clavero, José María Aventín y Juan Cruz Melero.

⁶² GARCÍA GUATAS, Manuel, “Muerte o exilio de los artistas”, en ARA TORRALBA, Juan Carlos y GIL ENCABO, Fermín (edición), *Sesenta años después. La España exiliada de 1939*, Instituto de Estudios Altoaragoneses e Institución Fernando el Católico, Huesca-Zaragoza, 2001, pp. 71-93.

Bosqued, Miguel Viladrich Vila (leridano pero que llegó a vivir en Fraga), Ramón J. Sender, los hermanos Buñuel, Luis y Alfonso, y los que fueron asesinados, Ramón Acín, Federico Comps y Baltasar González.

En 2005 se publicaba una interesante obra, *Arte y represión en la Guerra Civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*⁶³, de Francisco Agramunt. Como indica el nombre, Agramunt realiza un completo y casi doloroso recorrido por los distintos centros de reclusión, tanto en España como en los campos de concentración franceses y alemanes y los artistas que pasaron por allí. El autor se puso en contacto con nosotros a través del Instituto de Estudios Turolenses, y facilitamos cierta información relativa al paso de Blasco por el campo de Vernet d'Ariège y Septfonds. El texto repasa campo a campo los artistas allí reclusos, relacionándose, en el caso de Vernet d'Ariège, la presencia de Miguel García Vivancos, que se iniciaría en el arte con posterioridad, si bien hemos podido documentado el paso de otros artistas.



Portada de *Los escultores de la Escuela de París y sus Museos en España y Portugal*, 2008.

En esta misma dirección se inscriben dos hitos historiográficos para el caso que nos ocupa. En primer lugar el seminario internacional celebrado en la localidad de Molinos los días 28 y 29 de septiembre de 2007, bajo el título *El retorno (museístico) de los emigrados: Escultores de la Escuela de París*, organizado por el Ayuntamiento de Molinos, la Comarca del Maestrazgo, la Asociación para el Desarrollo de Gúdar-Javalambre y Maestrazgo, y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza⁶⁴.

Dichas jornadas se enmarcaban en los actos conmemorativos del centenario del nacimiento del ilustre artista foráneo, aprovechando que en el verano de 2007 la instalación museográfica de la obra de Blasco, sita en el edificio que ocupa el

⁶³ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*, Estudios de Arte N^o 15, Generalitat Valenciana y Junta de Castilla y León, 2005, pp. 596-599.

⁶⁴ El resultado de sendas jornadas fue publicado más tarde en LORENTE, Jesús Pedro y SÁNCHEZ, Sofía (eds.) *Los escultores de la Escuela de París y sus Museos de España y Portugal*, Instituto de Estudios Turolenses y Comarca del Maestrazgo, Teruel, 2008.

Ayuntamiento de Molinos, fue renovada con un nuevo discurso expositivo. Un Museo dedicado a un artista de la “Escuela de París” que sirvió de contexto a dichas jornadas. En la publicación se trataron las figuras de Diogo de Macedo, Mateo Hernández, Manolo, Pablo Gargallo y Julio González, Joan Miró, Baltasar Lobo, Apelles Fenosa y el propio Eleuterio Blasco a cargo de Sofía Sánchez⁶⁵. Se incluía en dicha edición un pequeño catálogo con las obras expuestas y una miscelánea de documentación epistolar, impresa y fotográfica que forma parte del legado que Blasco hiciera a Molinos en los años ochenta. El texto realiza un ajustado recorrido biográfico y se detiene en el proceso de musealización de su donación a la localidad. Este texto apareció simultáneamente al que nosotros publicamos en *Cuadernos Republicanos* bajo el título *Eleuterio Blasco Ferrer: crónica de una vida marcada por el exilio*⁶⁶, donde repasamos con más detalle su trayectoria vital, así como los comentarios de la crítica artística de sus exposiciones durante los años 30.

Y como continuación del anterior seminario, las jornadas celebradas de nuevo en Molinos bajo el rótulo *Los artistas del exilio y sus legados museísticos* en el mes de junio de 2008, dentro de los cursos de la Universidad de Verano de la Universidad de Teruel, donde se analizaron las figuras y museos de Castelao, Óscar Domínguez, Apelles Fenosa, Ramón Gaya, Eugenio Granell, Baltasar Lobo, Luis Marín Bosqued, Joan Miró, Joaquín Peinado, Picasso, Quintanilla y sus frescos en Nueva York, Rodríguez Luna, Alberto Sánchez, Luis Seoane, José Vela Zanetti y Esteban Vicente, y Eleuterio Blasco Ferrer. En lo referido a este último presentamos junto a Sofía Sánchez, una ponencia que ahondaba en la trayectoria artística de Blasco Ferrer, tanto en la obra pictórica como escultórica, incidiendo en algunas facetas nunca abordadas, tales como las relaciones entre arte y compromiso social, su obra surrealista, los rasgos definidores y distintivos de su creación, así como de su legado a Molinos. Este texto, junto al resto de ponencias fue recogido en el libro *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos*⁶⁷.

⁶⁵ SÁNCHEZ, Sofía, “Eleuterio Blasco en París y la musealización de su obra en Molinos”, en *Ibidem*, pp. 145-159. A la misma se debe el artículo “Eleuterio Blasco, el artista del pueblo”, *El Peirón*, nº 11, 2007.

⁶⁶ PÉREZ MORENO, Rubén, “Eleuterio Blasco Ferrer: crónica de una vida marcada por el exilio”, *Cuadernos Republicanos*, Número 67, Primavera-Verano 2008, Centro de Investigación y Estudios Republicanos, Madrid, pp. 97-132.

⁶⁷ PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ, Sofía, “Eleuterio Blasco Ferrer y su legado a Molinos. Una obra y un museo marcados por el compromiso social”, en LORENTE, 44

Podemos decir que estas tres últimas publicaciones actualizan y sistematizan todo lo que anteriormente se había escrito acerca de Blasco Ferrer, dentro de la brevedad textual que exigen este tipo de obras grupales.

Blasco Ferrer pues, había pasado del olvido a formar parte, casi siempre nominalmente, del conjunto de los destacados artistas del exilio, y de esta forma es recogido en dos importantes catálogos, resultado de sendas exposiciones: la primera *Exilio*, celebrada en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid entre el 17 de septiembre y el 28 de octubre de 2002 y comisariada por Virgilio Zapatero. Juan Manuel Bonet se ocupaba de abordar una “Breve historia del exilio artístico español”⁶⁸ en la que se señala a Eleuterio Blasco como ejemplo de escultor, junto a Baltasar Lobo y Joan Rebull, que se establecieron en Francia. La segunda *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*⁶⁹, comisariada por Jaime Brihuela y que se pudo ver en Zaragoza, Córdoba, Valencia y Badajoz entre octubre de 2009 y julio de 2010, donde la profesora Concepción Lomba Serrano abordaba el análisis del ámbito Europeo, sin olvidar la referencia a Eleuterio Blasco entre el nutrido grupo de artistas que cruzó la frontera para quedarse⁷⁰.



Portada de *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, 2009.

A pesar de las relativamente abundantes referencias bibliográficas que hemos detallado en este estudio historiográfico, las reflexiones finales no son muy alentadoras. Un Blasco Ferrer frecuentemente citado pero nunca analizado, cayendo siempre en breves aspectos meramente biográficos, o enmarcándolo en contextos generales que, sin embargo, no profundizan en su personalidad, pensamiento, ideología, ni aspectos artísticos-estéticos, y donde únicamente hemos de destacar el intento de rescate de su

Jesús Pedro, SÁNCHEZ, Sofía y CABAÑAS BRAVO, Miguel (eds.), *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus Museos*, Ediciones Trea, 2009, pp. 25-46.

⁶⁸ BONET, Juan Manuel, “Breve historia del exilio artístico español”, en ZAPATERO, Virgilio (comisario), *Exilio*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 2002, p. 145-146.

⁶⁹ BRIHUEGA, Jaime (Com.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

⁷⁰ LOMBA SERRANO, Concha, “Tan cerca y tan lejos: Europa como refugio”, en BRIHUEGA, Jaime (Com.), *op. cit.*, 2009, p. 218.

figura en la última década a través de la inclusión de su persona en una serie de estudios generales de gran valía, pero que siguen dejando abierta la necesidad de su estudio pormenorizado⁷¹.

Habiendo expuesto el tratamiento que ha tenido la figura de Blasco Ferrer desde los años 40, en que aparecen las primeras publicaciones destacadas, podemos extraer una serie de conclusiones.

Por un lado hemos de constatar que la mayoría de los textos desde los años setenta provienen de la mano de autores aragoneses, en gran medida vinculados a la Universidad de Zaragoza. Todos ellos dejan clara la relevancia de la obra escultórica de Eleuterio Blasco, de la que se señalan unos breves apuntes biográficos, muy parecidos entre sí, y unas definiciones globales de su producción. Aspectos recogidos, matizados y ampliados en los escritos de Sofía Sánchez y Rubén Pérez en el contexto de recuperación del arte del exilio

Por otro, se trata fundamentalmente a Blasco como escultor, ámbito en el que destacó, siendo pocos los que señalan que Blasco también fue pintor, combinando ambas manifestaciones durante toda su vida. Prevalecen así las reproducciones de esculturas. En todo caso no suele haber referencias concretas a ninguna obra, sino meras generalizaciones.

Desde el punto de vista cronológico, se tiende a abordar la figura de Blasco generalmente en el grupo de artistas forjados antes de la guerra, aunque las referencias a su obra se remitan al periodo del exilio.

Allí donde aparece, no se discute su extraordinaria capacidad técnica, su autodidactismo y ciertos rasgos de originalidad, aun prevaleciendo siempre la deuda estética con Pablo Gargallo.

Relativamente en fechas tempranas, se han enmarcado las realizaciones en dibujo de Blasco con el ideario libertario y el arte de compromiso durante los años de la II República. Vinculado a ello, su obra surrealista, olvidada por la historiografía, como el resto de su producción pictórica.

⁷¹ Destacar tan solo los artículos que en números consecutivos de la revista cultural de ideas ácratas *Orto*, firmaran Montsant del Priorat y Germinal de la Solana que extrayendo palabras del propio Blasco reflexionan sobre la personalidad del artista. MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, nº 47, 1988, pp.40-43. También GERMINAL DE LA SOLANA, *op. cit.*, nº 48, 1988, pp.41-43.

Finalmente, se ha incidido en la figura de Blasco en el contexto del arte del exilio, con las implicaciones sociales, políticas, económicas y estéticas aparejadas a este fenómeno, dejando la puerta abierta a un enfoque diferente y de rabiosa actualidad historiográfica.

En definitiva, hace tiempo que importantes historiadores del arte han planteado la relevancia de la obra del focino y la necesidad implícita de abordar de manera profunda un estudio sobre el mismo, no solo de su obra escultórica, sino de toda su producción, incluyendo la pictórica y de dibujo desde un punto de vista metodológico global e integrador.

5.- LA AUTOBIOGRAFÍA DE BLASCO FERRER “HIERRO CANDENTE”

Además de un sistemático estudio documental y bibliográfico de archivos, bibliotecas y hemerotecas, y de distintos testimonios orales, ha resultado primordial la consulta de cuatro cuadernillos manuscritos autobiográficos, de 22 x 17,5 cm., que Blasco tituló *Hierro Candente*, inéditos, redactados en castellano y en francés. *Hierro Candente*, que se halla en el Archivo Personal de Joaquín Castillo, debió ser escrito hacia 1950-1951, con algún añadido posterior, deteniéndose en 1958. En vida del propio Blasco se redactó más tarde, a máquina, en español, esta biografía, con numerosas correcciones gramaticales y algunas modificaciones, existiendo de esta diversas copias, una de ellas en el Museo de Molinos (Teruel) y otra entregada al autor de estas páginas por la familia Blasco. Nosotros hemos utilizado tanto la versión corregida (a la que nos referimos en las notas al pie como *Hierro candente*) como la original manuscrita (a la que hemos denominado *Hierro candente* B). Estos textos son en ocasiones excesivamente anecdóticos, llenos de componente poético, cuando no de cierta autocomplacencia. Lastres de los que por supuesto se ha prescindido cuando hemos considerado que no era relevante. Por otro lado, Blasco apenas se postula en cuestiones políticas, más bien lo hemos de hacer entre líneas, ni tiende a ejercer juicios de valor. Viene a ser una justificación de las dificultades que le acompañaron toda su vida, ya desde su infancia, hasta llegar a hacerse un hueco importante en los círculos artísticos franceses con gran éxito, según se desprende de sus propias palabras.

Este tipo de memorias autobiográficas surgidas en el contexto de la Guerra Civil y el exilio, son consideradas un género histórico-literario, literatura al borde del documento o viceversa, en el que se manifiestan vivencias, recuerdos, justificaciones políticas e ideológicas⁷². *Hierro candente* no escapa de ello, y hemos de entenderla como una estrategia creativa que sirve de catarsis para el propio autor. Estas memorias están divididas en unidades horizontales establecidas por hechos a partir de los cuales hay un antes y un después: su estancia en las Cinco Villas, el primer periodo en Barcelona, Madrid y el servicio militar, el segundo periodo en Barcelona, la Guerra Civil, la frontera Franco-española, los campos de concentración, la llegada a Burdeos y su marcha definitiva a París en 1942 con motivo de su primera exposición individual en Francia. También en unidades verticales ligadas en su caso a vivencias personales y familiares, generalmente relacionadas con lo artístico: las visitas a la iglesia, cómo llegó al metal, la entrada en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja, así como sus exposiciones individuales.

Sus notas autobiográficas están redactadas cronológicamente, referente para orientarse en el laberinto de la memoria y ordenar el recuerdo de manera horizontal.⁷³ Estas nos han permitido vertebrar principalmente su infancia y juventud, periodo en el que se detiene especialmente. Se ha procurado cotejar toda la información con otras fuentes, hemerográficas y documentales, así como con otros testimonios orales, de forma que hemos pretendido interrogar, plantear hipótesis, explicar, interpretar y relacionar las vivencias de Blasco con los acontecimientos históricos en los que se vio inmerso, estableciendo cronológicamente ciclos vitales claramente diferenciados. Hemos intentado filtrar la información preguntando la forma en que los hechos históricos actuaron sobre la memoria individual de Blasco, y las posibles elaboraciones, transformaciones o interpretaciones de su propia biografía al hilo de los acontecimientos⁷⁴.

⁷² Véase a este respecto HADZELEK, Aleksandra, “¿Por qué la autobiografía?. El exilio de la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida”, en AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol 1, GEXEL, 1998, pp. 309-317.

⁷³ LEJEUNE, Ph., “Memoria, diálogo y escritura”, *Historia y Fuente Oral*, nº 1, 1989, pp. 33-67.

⁷⁴ Hemos partido, en este sentido, de las pautas metodológicas recogidas en la comunicación de M^a Dolores Ramos en torno a la figura de Victoria Kent: RAMOS, M^a Dolores, “Pautas metodológicas para reconstruir la memoria histórica: a propósito de las experiencias vividas por Victoria Kent en París (1940-1944)”, en ALTED VIGIL, 48

Queremos incidir en la necesidad de haber utilizado diversos testimonios, además de los del propio Blasco, como contrapunto a los datos puramente históricos, especialmente en lo relativo al paso de la frontera francesa, su estancia en los campos de refugiados, así como su salida hacia Burdeos. Narraciones la de estos personajes que vivieron la misma situación; sobre todo de aquellos que, como el turolense, atravesaron la frontera por el paso de Bourg Madame, próximo a Puigcerdá, pertenecientes a la 26ª División “Durruti”, y que estuvieron internados en Vernet d’Ariège.

Ha sido creciente el interés historiográfico en torno a estas historias orales, que narran diversidad de experiencias vividas en lo relativo al paso a Francia y el internamiento en los campos. Textos de carácter testimonial, donde existe evidentemente una visión subjetiva, sospechosa para algunos historiadores que persiguen la plena objetividad, y también alejada quizá del brillo formal exigible en el relato histórico. Estas voces que hemos utilizado para contrastar la propia voz de Blasco, y de otros estudios históricos, pensamos son clave para entender el binomio memoria-identidad de los refugiados republicanos españoles y con ellos del propio Blasco Ferrer. En palabras de Giuliana Di Febo, *“la interpretación del material memorialístico no guarda relación con la veracidad de los hechos narrados, sino con su significado en cuanto a sus representaciones”*⁷⁵. Al respecto Walter Benjamin escribió: *“Un acontecimiento vivido puede considerarse como terminado o como mucho encerrado en la esfera de la experiencia vivida, mientras que el acontecimiento recordado, no tiene ninguna limitación puesto que es, en sí mismo, la llave de todo cuanto acaeció antes y después del mismo”*⁷⁶.

La configuración del pasado, marcado por una cruda experiencia que determina decisivamente la vida de muchos exiliados, depende de varios factores. Sin embargo, de todos ellos extraemos algunos elementos comunes: la ruptura afectiva, política, cultural y social que supone la frontera francesa; una frontera que ha de ser refugio pero que es recordado comúnmente por los “allez, allez” de los gendarmes, por los registros humillantes, la deposición de armas, y donde subyace de muchas de estas experiencias

Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *Literatura y exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, p. 539-550.

⁷⁵ DI FEBO, Giuliana, “Un espacio de la memoria: el paso de la frontera francesa de los exiliados españoles. La despedida del presidente Azaña”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op.cit.*, 1998, p. 468.

⁷⁶ BENJAMIN, Walter, “Por un retrato de Proust”, citado en PORTELLI, A., “Historia y Memoria: la muerte de Luigi Trastulli”, *Historia y fuente oral*, Nº 1, 1989, p. 5.

un paso claro del drama individual al drama colectivo; la reafirmación del pasado y de la causa; la fuerte subjetividad emocional de los testimonios recogidos en fechas más cercanas a los sucesos; los comportamientos heroicos, dignos, en los campos de refugiados; los casos ejemplares humanitarios y de solidaridad de los franceses; la desorientación total en que se encuentran los refugiados; las situaciones límite en que permanecieron los primeros días y los fallecimientos por el frío y la escasa alimentación; los soldados senegaleses como símbolo del nuevo escenario agresivo; nunca aparece la palabra derrota, sino retirada; los malos tratos; el espíritu cultural y educativo mantenido en los campos, etc.⁷⁷

Hemos querido alejarnos así -esto es, mediante múltiples testimonios de un momento histórico concreto, el de la retirada, los campos de refugiados y la Francia ocupada-, de una historia personal única, la de Blasco Ferrer, con una pluralidad de enfoques que intenta subsanar los vacíos, cortes, olvidos y justificaciones que presenta la autobiografía *Hierro candente*, además del propio estudio histórico inherente a este trabajo.

⁷⁷ Sobre este tema hemos de destacar la Tesis Doctoral presentada en 2011 por Paula Simón Porolli en la Universidad de Barcelona bajo el título *Por los caminos de la palabra. Exilio Republicano español y campos de concentración franceses: una historia de testimonio*, donde estudia los testimonios de los campos franceses, más tarde publicada: SIMÓN POROLLI, Paula, *Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses. La escritura de las alambradas*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2012. Véase además el texto de José María Navarro Calderón, “Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op. cit.*, 1998, pp. 307-326, que realiza un análisis contrastado de diversos relatos testimoniales redactados bajo las penurias del internamiento, en concreto los casos de Manuel Andújar (*Saint Cyprien, plage... Campo de concentración*, Cuadernos del Destierro, México, 1942) y Eulalio Ferrer (*Entre alambradas*, Grijalbo, Barcelona, 1988). Además de otros casos como el de Silvia Mistral (*Éxodo: diario de una refugiada española*, Editorial Minerva, México, 1940) y Nemesio Raposo (*Memorias de un español en el exilio*, Ediciones Aura, Barcelona, 1968). En el mismo deseo de contrastar los testimonios orales a través del concepto de frontera como ambivalente significado de demarcación real y metáfora de separación en cuanto a zona de la memoria presente en muchos exiliados, ver DI FEBO, Giuliana, *op. cit.*, 1998, p. 467-483. Además sobre el tema de la memoria citamos dos obras de Alicia Alted: *Entre el pasado y el presente. Historia y memoria*, UNED, Madrid, 1996; y “Del olvido y recuperación de la memoria”, en ALTED, A., y AUBERT, P. (eds.), *Triunfo en su época*, Casa de Velázquez-Ediciones Pléyades, Madrid, 1995, pp. 309-314.

6.-SISTEMATIZACIÓN DEL TRABAJO

El trabajo se presenta en tres volúmenes. Los dos primeros corresponden al análisis de la trayectoria artística de Blasco Ferrer, estructurados a su vez en cuatro capítulos: I.-Introducción, II.-Trayectoria artística, III.-Conclusiones y IV.-Bibliografía. El II queda, así mismo, dividido en seis apartados, correspondientes a las distintas etapas que marcan el itinerario vital del focino: “Por tierras aragonesas (1907-1926)”, “Barcelona (1926-1936)”, “El paréntesis bélico (1936-1939)”, “Hacia el prolongado el exilio (1939-1942)”, “La ciudad luz (1942-1985)”, y “De nuevo Barcelona. El regreso (1985-1993)”.

En el tercer volumen (capítulos V y VI), recogemos el catálogo de su obra, en tres secciones: escultura, pintura y dibujo; también los Anexos, donde mostramos la fecha y lugar de las exposiciones individuales y colectivas en las que participó, así como las reproducciones de los catálogos de las mismas.

En aras de evitar repeticiones innecesarias estas son las abreviaturas más usuales utilizadas:

AAM.-Archivo Ayuntamiento de Molinos

ACAB.-Archivo Centro Aragonés de Barcelona

AJCB.-Archivo Joaquín Castillo Blasco (Barcelona)

AMM.-Archivo Museo de Molinos

BCOAB.-Boletín del Centro Obrero Aragonés de Barcelona

BNC.-Biblioteca Nacional de Catalunya

CD.-Catálogo de dibujo

CE.-Catálogo de escultura

CP.-Catálogo de pintura

EBM.-Emiliano Blasco Monforte (Barcelona)

JCB.-Joaquín Castillo Blasco (Barcelona)

RDUZ.-Repositorio Digital de la Universidad de Zaragoza

RPM.-Rubén Pérez Moreno

7.-AGRADECIMIENTOS

El trabajo de investigación que aquí presentamos es el resultado de muchas horas de esfuerzo y estudio no solo del propio autor, sino también de numerosas personas que en una labor colectiva y de apoyo han prestado su valiosa colaboración para ir perfilando estas páginas. Algunas lo hicieron con sus ánimos y motivaciones para continuar; otras, desde bibliotecas oficiales o privadas, dando referencia bibliográfica exacta a lo que en principio no eran sino vagas suposiciones o indicios; numeroso colegas y compañeros ayudando a sistematizar la información, traducir textos del francés, o a discutir sobre tal o cual cronología o vinculación formal.

Quiero mostrar mi agradecimiento especialmente a la profesora Concha Lomba, una de las pocas personas al tanto de la obra de Eleuterio Blasco y de su pequeño museo en Molinos, que me propuso iniciarme en su estudio y que ha dirigido mi investigación.

También, por supuesto, a dos de los sobrinos del artista turolense, Emiliano Blasco y Joaquín Castillo, sin cuyos archivos particulares e información de primera mano no hubiera podido realizarse buena parte de este trabajo. Su ayuda fue incondicional desde el primer momento.

Pilar Herrero fue el principal apoyo en los momentos más difíciles. Ella me infundió ánimos y estuvo junto a mí hasta el final. Sus sugerencias siempre fueron de inestimable ayuda.

Junto a ellos, son muchas las personas e instituciones, en definitiva, que han colaborado, y a las cuales doy las gracias:

Agustín Sánchez Vidal, Albert Rovira, Alberto Orduña, Álex Garris, Alfredo Gavín, Alicia Alted, Arxiu de L'Escola Superior de Disseny i Art Llotja (Barcelona), Archives Départementales de l'Ariège, Archivo Histórico de Barcelona, Arturo A. Madrigal, Ayuntamiento de Foz-Calanda, Ayuntamiento de Molinos, Biblioteca Arús, Biblioteca de Aragón, Biblioteca de Catalunya, Biblioteca Nacional de España, Carmen Escriche, Cécile Champy, Centro Aragonés de Barcelona, Centro de Estudios Históricos Internacionales, Centro Excursionista de Barcelona, Clemence Oriol, Comarca del Maestrazgo, Cruz Barrio, Charles Tella, Christine Rouaix, Darío Pérez, Diana Gonzalo, Dominique Gagneux, Eloy Fernández Clemente, Emiliana Mateo, Emilio Casanova, Fermín Gazulla, Fundación Anselmo Lorenzo, Hemeroteca Municipal de Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, Irene Muñoz, Jaime Vicent Redón, Jesús Lou, Javier

Cereza, José Estévez, José Luis Acín, José María Blanch, Julián Casanova, M^a Paz Cantero, Manuel Hernández, Manuel Pérez, Marcelino Malo Martínez, María Pilar Monfil, Mariorie Klein, Marisa Arguís, Marta Pastor, Mateo Andrés, Miguel Beltrán Lloris, MNCARS, Musée d'Art Moderne de París, Museo de Dibujo "Castillo de Larrés", Museo de Zaragoza, Museo de Molinos, Museo Joan Abelló, Museo Picasso, Museo de Teruel, Orencio Andrés, Patricia Pérez, Pepa Ventura, Petit Palais Museum de Ginebra, Petit Palais-Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris, Ramón Cerra, Raquel Sánchez, Santiago Mallafré, Sofía Sánchez, Sophie Costes, Sophie Krebs, Teresa Moreno, UNED, Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de Zaragoza.

II.-TRAYECTORIA ARTÍSTICA

1.-POR TIERRAS ARAGONESAS

(1907-1926)

1.1.- BLASCO Y LA PLÁSTICA ARAGONESA. REFLEXIONES PREVIAS

El siguiente epígrafe pretende contextualizar el panorama de las artes plásticas en Aragón en las tres primeras décadas del siglo XX. En todo caso, la relación de Eleuterio Blasco con el contexto artístico aragonés es muy pequeña, como veremos, ya que este marcha a Barcelona a la temprana edad de 19 años, en 1926. Y es en la Ciudad Condal y en su ambiente artístico donde se va forjando como artista. Por lo que emparentarlo con Aragón no deja de ser una cuestión de origen y pertenencia a esta tierra, aspecto este que para Blasco fue especialmente importante, más que porque estuviera inserto en los ambientes y estructuras artísticas de esta tierra. La historiografía artística suele detenerse en estas cuestiones al hilo de autores que desarrollaron su labor fuera del lugar de origen, planteando críticamente la tendencia hacia los estudios localistas, pero, llegado el momento, sí que quedan insertos en las historias del arte regionales en un deseo de acopio de lo “propio”. Por tanto, se da la paradoja de que determinados artistas quedan ligados en una estrecha convivencia entre los estudios del arte de la tierra de origen y la que observó su desarrollo artístico. El caso paradigmático puede ser el de Pablo Gargallo, hijo artístico de Barcelona y París, que no puede escapar de los estudios sobre la escultura aragonesa, ni del artista a quien dedicamos este trabajo, Eleuterio Blasco Ferrer, que siempre manifestó con orgullo su origen aragonés y específicamente de Foz-Calanda.

Yendo más allá, y en este mismo sentido, Gonzalo Borrás realizaba unas precisiones metodológicas en lo referente al título del texto “El arte contemporáneo en el Bajo Aragón”, esto es, sobre lo incorrecto que es plantearse el tema del arte contemporáneo en el Bajo Aragón, en tanto que el marco territorial comarcal no ha sido un ámbito de creación y difusión del arte contemporáneo⁷⁸. Efectivamente todo lo contrario, la nota definitoria de la historia del siglo XX es su universalidad, y por tanto en las antípodas de una perspectiva territorial comarcal, e incluso apurando, de marcos regionales y nacionales. Así, aceptando la demagogia que ello conlleva, Ernesto Arce, que se ocupa de la escultura en dicho artículo, señala el nombre de varios de los escultores, no solo de ámbito regional o nacional, sino internacional (citando a Pablo

⁷⁸ BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., ARCE OLIVA, Ernesto y LOMBA SERRANO, Concepción, *op. cit.*, 1999, pp. 149-163.

Gargallo, Eleuterio Blasco Ferrer y Pablo Serrano), cuyo origen se encuentra en esas tierras, aunque pocos permanecieron vinculados directamente a ella, entre otros motivos por no albergar instituciones dedicadas a la formación, promoción y difusión artística suficiente. En definitiva, y aceptando la incorrección de la propuesta del título, estos autores quedaban encajados en el discurso. Y revisando muchas de las publicaciones analizadas en el estado de la cuestión, nos encontramos numerosos epígrafes referidos al arte aragonés y turolense para dar entrada a Blasco Ferrer.

Realizadas estas precisiones, procederemos a presentar las líneas generales de la plástica aragonesa hasta finales de la década de los veinte, para más tarde comprender la relevancia de la obra de Blasco como autor aragonés en el marco del “arte nuevo” e incipiente vanguardia que se está desarrollando en Aragón en esas fechas, si bien en este contexto difícilmente hubiera podido desarrollar con madurez una obra que necesitaba del ambiente cosmopolita barcelonés y de la amplia actividad social que allí se desarrollaba.

1.2.-EL PANORAMA ARTÍSTICO EN ARAGÓN EN EL PRIMER TERCIO DE SIGLO XX

Aragón estrenaba siglo con la difícil tarea pendiente de modernizar las caducas estructuras culturales decimonónicas, para lo cual factores como la formación artística, el fomento de las artes y quizá, como apunta la profesora Concha Lomba, la creación de una escuela artística regional, habían de sufrir profundas transformaciones⁷⁹. En torno a 1900, la plástica aragonesa se encontraba no solo en una encrucijada cronológica de dos siglos, sino en una encrucijada en sí misma. Los horizontes profesionales eran muy limitados en Zaragoza, y mucho más en el resto de capitales y ciudades aragonesas, donde en el caso concreto de la pintura, la figura del académico-profesor-artista o del pintor-profesor privado de dibujo eran, respectivamente, las aspiraciones más codiciadas o una salida profesional con la que suplir la escasez de encargos y proyectos

⁷⁹ *La plástica contemporánea aragonesa (1876-2001)*, de Concha Lomba Serrano, publicada por Ibercaja en 2002 conmemorando el 125 aniversario de la misma, es sin duda la principal obra de conjunto sobre el tema, donde es de destacar la relevancia que la autora concede a la historia social del arte, al encabezar cada capítulo analizando los distintos mecanismos que configuran el lenguaje artístico de cada periodo: exposiciones, la crítica del arte, el mercado artístico, concursos, etc.

artísticos mayores. Fuera de Zaragoza, los centros de referencia en el plano artístico eran la cita bianual de las Exposiciones Nacionales en Madrid, o un pensionado en Roma o París, inalcanzable para la mayoría de artistas. Además de las intermitentes pensiones de la Diputación de Zaragoza (desde 1863) o del Ayuntamiento (desde 1981)⁸⁰. Trascurridas las tres primeras décadas, y a pesar de la incipiente renovación acaecida sobre todo en la década de los veinte, podemos concluir que todo ello fue infructuoso. La incompreensión y la ausencia de estímulos que acompañaron la muestra de las manifestaciones más novedosas, el distanciamiento entre Zaragoza y los centros de vanguardia, el ambiente provinciano, y la necesidad de hallar una identidad regional, obligaron a muchos de los artistas más inquietos a abandonar Aragón en busca de destinos más propicios y con mayores expectativas. Recordemos, entre los que marcharon a Madrid, el caso de Carlos Palao, Santiago Pelegrín, María de la Riva o, aunque regresó, José Bueno. También pasaron por Madrid Cayo Guadalupe, el oscense Manuel del Arco, José Lapayese, Herminio Herrero, Manuel Bayo, etc. A Barcelona partieron un jovencísimo Eleuterio Blasco Ferrer para matricularse en la Escuela de Bellas Artes de la Ciudad Condal, Mariano Félez, Sanz Lafita, García Condoy un tiempo, Luis Berdejo, Javier Ciria, Martín Durbán, el oscense Felipe Coscolla o Viola. Optaron por el extranjero, fundamentalmente París, Mariano Alonso, García Condoy o González Bernal, y en menor medida el continente americano, que fue elegido por el alcorisano Valero Lecha, que desarrolló buena parte de su carrera en El Salvador. No obstante las relaciones con su tierra natal fueron bastante importantes (Blasco Ferrer, Arnal, Berdejo, Bueno, García Condoy, Martín Durbán...), tanto en exposiciones individuales como colectivas, si bien su presencia en tierras aragonesas fue escasa, sin llegar a crear escuela. A comienzos de la década de los treinta, a pesar de que las dificultades continuaron, podemos decir que Zaragoza, al fin, se incorpora al circuito de ciudades españolas que aportaron rasgos distintivos del llamado “arte nuevo”, aunque sus raíces parten de la década anterior. El papel de Tomás Seral y Casas, escritor de Cine Club Zaragoza en 1930, redactor jefe del periódico quincenal *Cierzo* y director de la *Revista Noreste* entre 1932 y 1936, y que llegó a inaugurar la primera galería de arte aragonesa en 1935, de breve trayectoria, fue protagonista esencial en la difusión de la

⁸⁰ GARCÍA GUATAS, Manuel, “Zaragoza, entre Madrid y Roma”, en PENA, Carmen (Com.), *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Ministerio de Cultura, Barcelona, 1993, p. 443.

vanguardia aragonesa⁸¹. El mayor compromiso por parte de instituciones públicas en lo relativo a la modernización, así como la actividad de las privadas, favorecieron el aumento de los canales de exhibición, consiguiendo una mayor presencia de artistas aragoneses fuera de las estrechas fronteras regionales, además de recibir el beneplácito de los sectores más prósperos de la sociedad. Una efervescencia cultural favorecida por la II República, donde además de las tendencias anteriores, emergió con fuerza el surrealismo.

Hecha esta reflexión inicial, hemos de analizar el proceso que llevará al progresivo desentumecimiento del panorama de la plástica aragonesa de este periodo.

A comienzos del siglo, desde el punto de vista de la formación artística, los esfuerzos pasaban por el sistema de pensiones y la zaragozana Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos⁸², cuya situación dejaba mucho que desear tanto por los escasos recursos económicos con los que era dotada, como incluso por la altura de algunos de sus maestros, tal y como denunció en su momento Valenzuela de la Rosa⁸³. Y ello a pesar de que en 1910 se instala en una nueva sede, ocupando uno de los edificios construidos con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, al hilo de su remodelación y unificación con la de Artes e Industrias. Peor suerte correrá la Escuela de Artes oscense, que nunca cumplió su función, siendo suplida esta educación a través de la Normal de Magisterio y el Instituto General y Técnico de Bachillerato. En el caso de la Escuela de Artes turolense, no iniciaría su andadura hasta el todavía lejano año 1933, centrándose la enseñanza artística en el Instituto de Enseñanza Media⁸⁴.

Ante esta escasez de instituciones de formación plástica, las academias y estudios particulares, regentados por conocidos pintores y escultores (hemos de destacar, en el caso en Huesca, el estudio ubicado en los bajos del Colegio de Santiago,

⁸¹ Sobre las múltiples facetas del Seral y Casas escritor, periodista, editor, galerista y librero, más allá de su papel en la década de los 20 y los 30, resultan fundamentales los estudios recogidos en el catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural del Conde Duque de Madrid en 1998. Ver TUDELILLA, Chus y MAINER, José-Carlos (coms.), *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, Gobierno de Aragón, 1998.

⁸² Véase al respecto GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina (com.), *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. 1895-1995*, Ministerio de Educación Y Ciencia y Escuela de Arte de Zaragoza, Zaragoza, 1995.

⁸³ VALENZUELA DE LA ROSA, José, “Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura (conclusión)”, *Revista Aragón*, 1902, pp. 548-587.

⁸⁴ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, pp. 58-61.

luego Museo Provincial, donde impartió clases Félix Lafuente, y entre cuyos alumnos hallamos la presencia de Ramón Acín⁸⁵), se convirtieron en lugares habituales de aprendizaje, siendo el dibujo, en sus distintas variantes, la disciplina fundamental, además de la composición y más tarde el uso del color. La introducción del dibujo al natural fue tardía y al parecer deficiente. Los escultores por su parte, además del dibujo, contaban con las materias de Modelado y Vaciado, y más tardíamente, Composición⁸⁶.

Las pensiones, sistema de becas de impulso estatal, provincial o local, se convirtieron en la mejor opción para mejorar la formación ante el pobre panorama comentado. Estas procedían de cuatro conductos de mayor o menor importancia: el patrocinio de alguna casa nobiliaria, de la que existen contados casos; el propio Ayuntamiento de Zaragoza para estudios de pintura, aunque estas estuvieron abocadas al fracaso y a su extinción en 1910, no consiguiendo dar a la luz ninguna personalidad artística destacada, ni obra digna que enriqueciera las colecciones artísticas del consistorio, por no decir la escasez de la cuantía económica en comparación a la concedida por la Diputación de Zaragoza⁸⁷; las Diputaciones Provinciales, especialmente la de Zaragoza, única de entre las aragonesas en poner en práctica de forma más o menos continuada esta política a favor de las artes⁸⁸; y el Estado, tradicional mecenas de jóvenes artistas que quisieran ampliar estudios en el extranjero, especialmente en la Academia Española de Bellas Artes en Roma a partir de la I República⁸⁹.

⁸⁵ ALVIRA BANZO, Fernando, *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Diputación de Huesca, 1989.

⁸⁶ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, pp. 61-64.

⁸⁷ GARCÍA GUATAS, Manuel y LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza”, *Artigrama*, nº 4, Zaragoza, 1987, pp. 235-258. También hay referencias en el texto de GARCÍA GUATAS, Manuel, “Circunstancias de la formación de la colección artística del Ayuntamiento de Zaragoza”, *Artigrama*, nº 3, Zaragoza, 1986, pp. 285-302.

⁸⁸ GARCÍA GUATAS, Manuel, “La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, 1981, pp. 121-136.

⁸⁹ Ver LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Pensionados aragoneses en la “segunda época” de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1914-1939)”, *Artigrama*, nº 5, Zaragoza, 1988, pp. 213-230; y “Artistas aragoneses que vivieron en Roma en la época de entreguerras (1914-1939)”, en VV.AA., *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1991, pp. 233-245.

Tampoco, ni desde el ámbito público ni privado, cobró importancia el fomento artístico, limitado a algunos concursos públicos, tal como la elección del cartel anunciador de las fiestas del Pilar en el caso zaragozano (en Huesca el relativo a las fiestas de San Lorenzo pasaba por otros procedimientos) y exposiciones eventuales, como la organizada por la Corporación Bilbilitana en junio de 1901 con motivo de sus juegos florales, bajo el título *Colección de fotografías artísticas, de monumentos, tipos y paisajes*. Pocos organismos más organizaron exposiciones, con la excepción de la muestra anual de la Escuela de Artes con obra de su alumnado, y otras esporádicas (*Arte retrospectivo*, La Lonja, Zaragoza, 1901; *Gárate* en el Paraninfo de la Universidad, Zaragoza, 1905; etc.). A destacar la labor del Ateneo zaragozano, importante lugar de sociabilidad de las clases dominantes de la capital aragonesa, con cuyo nuevo espíritu emanaron nuevas secciones, tales como la de Bellas Artes, presidida por Ricardo Magdalena y Francisco Albiñana, y cuyo reglamento estipulaba la organización de una exposición anual obligatoria en el mes de octubre, coincidiendo con las fiestas del Pilar; y una sección de fotografía, por la que se fue constituyendo un álbum de fotos sobre la región y sus riquezas culturales⁹⁰. También relevante fue el mecenazgo ejercido por la Fundación Villahermosa-Guaquí a través de las becas para literatos y artistas concedidas entre 1903 y 1913⁹¹, si bien con una concepción conservadora, caso de la edición de 1913 dirigida a literatos y escultores, en cuyo concurso se solicitaron bocetos para mejorar la procesión del Santo Entierro inspirados en una obra de Rafael y otros “grandes artistas cristianos”⁹².

Con tan desolador panorama hemos de comprender el uso de comercios, estudios profesionales y aun domicilios, práctica que en el caso de la capital turolense se prolongó en el tiempo, como lugares de exposición, aunque predominaron más las muestras en estudios fotográficos⁹³.

⁹⁰ Se trata del tercer Ateneo zaragozano (1898-1908), tras los existentes entre 1864-1872 y 1880-1896. Ver VANHILLE-LITÉ, Jena-Claude, *Casinos y Círculos en Zaragoza (1830-1908)*, IFC, Zaragoza, 2001, especialmente para el caso del Ateneo páginas 149-162.

⁹¹ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, pp. 67-71.

⁹² ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, “La escultura contemporánea en Zaragoza. Una difícil lucha por la modernidad”, en VV.AA., *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1995, p. 100.

⁹³ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, pp. 71-74.

Entre los que ejercieron la práctica de la crítica artística, pertenecientes al campo de las humanidades pero sin existir el periodista especializado, destacan personajes como José Valenzuela de la Rosa, que trabajó para importantes cabeceras como *El Noticiero* (1971-1977) y *Diario de Huesca*; o artistas, algunos de ellos profesores, como Gascón de Gotor o Dionisio Lasuén, cronista del periódico de referencia en la región, el de mayor difusión y antigüedad, *Heraldo de Aragón*, cuyo primer número salió a la calle el 20 de septiembre de 1895, y cuya dirección ejerció el propio Valenzuela de la Rosa entre 1906 y 1916⁹⁴.

Así las cosas, llegamos a uno de los principales hitos culturales de principios de siglo, la Exposición Hispano-Francesa de 1908, muy vinculada al Centenario de los Sitios, aunque finalmente ambos acontecimientos estuvieron separados. Dicho evento dio lugar a grandes edificios⁹⁵, tres de los cuales subsisten (el edificio de la Caridad, el Museo de Zaragoza y el que albergó la Escuela de Artes), abundantes monumentos, y un acercamiento en las relaciones entre la sociedad y el hecho artístico. Palao y Lasuén monopolizaron la conservadora obra escultórica de los edificios y otros trabajos complementarios. Los monumentos referidos a los sitios, por su parte, fueron realizados por escultores foráneos: el *Monumento a los Sitios*, encargado a Agustín Querol (1908), el de mayor interés y el más moderno de los monumentos zaragozanos hasta la aparición de José Bueno⁹⁶; el *Monumento a Agustina de Aragón y las Heroínas de los Sitios*, obra de Mariano Benlliure (1908); o el *Monumento a la Exposición Hispano-Francesa* de 1908, de Miguel y Luciano Ostalé (1910)⁹⁷. Independientemente de lo

⁹⁴ La ficha descriptiva de las publicaciones periódicas zaragozanas previas a 1940 se puede consultar en HERNÁNDEZ ARA, Lola *et alii*, *Repertorio de publicaciones periódicas zaragozanas anteriores a 1940*, IFC y Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1998. Ver también VV.AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. VI, Unali, 1981, p.1066, para el caso de *Heraldo de Aragón*, y vol. IV, p. 1066 para *Diario de Huesca*.

⁹⁵ MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa en 1908*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1984.

⁹⁶ ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *op. cit.*, 1995, p. 98.

⁹⁷ A este respecto, además de los monumentos realizados en Zaragoza, véase de GARCÍA GUATAS, Manuel, “Las efemérides de 1808 en sus monumentos”, en LACARRA DUCAY, María del Carmen y GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina (Coords.), *Historia y política a través de la escultura pública*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2003, pp. 199-233. Ya desde finales del siglo XIX, las posibilidades existentes para los escultores eran poco halagüeñas. El control profesional era detentado por la Real Academia de San Luis, truncando cualquier intento de independencia creativa o laboral con una decadente tradición centrada en la imaginería menos evolucionada. A la dependencia de los esquemas heredados y la monopolística clientela,

anterior y de la impronta comercial del acontecimiento, en el aspecto artístico se organizó una sección de arte retrospectivo, a la que correspondió toda la gloria, y otra de arte contemporáneo, de alguna manera marginal. Lo cierto es que obtuvo cierta repercusión internacional, trascendiendo el marco regional, colaborando económicamente la administración central, regional y municipal. El acontecimiento ayuda a situar las corrientes estilísticas del momento⁹⁸. Así observamos el fin de la

con preponderancia de la eclesiástica, habían de sumarse la escasez de información y el aislamiento generalizado respecto a las nuevas tendencias, a pesar de contar con Ponciano Ponzano, de anacrónicas y limitadas querencias neoclásicas, que pronto se desvinculó de su tierra natal, de la misma forma que marchó a Roma el prontamente malogrado Vicente Moros, primer escultor pensionado por la Diputación Provincial de Zaragoza. Hasta comienzos de siglo, pues, los cambios fueron escasos y poco determinantes. Pero la escultura aragonesa del siglo XIX no logró sobrepasar, como señala Borrás, un discreto academicismo doméstico. Así pues, la escultura de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX se caracterizará por un concepto que oscilará entre lo meramente conmemorativo (*Fuente de Neptuno* de Tomás Llovet, *Monumento a Pignatelli* de Antonio Palao, *Monumento al Justiciazgo* del arquitecto Félix Navarro y el escultor gallego Vidal y Castro) y lo decorativo-utilitarista (caso de Dionisio Lasuén con la *Fuente del Buen Pastor* para el Matadero Municipal, *Miguel Servet e Ignacio Jordán de Asso* para la Facultad de Medicina, múltiples medallones como *La Arqueología* y *El Comercio* para el Museo Provincial; o de Carlos Palao con la *Alegoría de la Justicia* para el palacio de la Audiencia Provincial, *Santa Engracia* para el templo del mismo nombre, *Ángel de la Historia y del Progreso*, para la fachada de la Escuela de Artes, *La Escultura*, *La Arquitectura* y *La Pintura* para la fachada del Museo Provincial.), incluyendo las obras en distintos panteones del Cementerio de Torrero. Véanse sobre el tránsito en escultura del siglo XIX al XX ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *op. cit.*, 1995, pp. 95-109; ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *op. cit.*, 1988; RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (CAMPZAR), Zaragoza, 1984; MORÓN BUENO, José Ramón, “La escultura conmemorativa en los inicios del siglo XX. Su incidencia en Zaragoza”, *Urano*, Boletín del Museo Pablo Gargallo, nº 1, Zaragoza, julio de 1987; GARCÍA GUATAS, Manuel, “Zaragoza contemporánea”, en FATAS, Guillermo (dir.), *Guía Histórica-Artística de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 3ª edición 1991. MORÓN BUENO, José Ramón, “Edad contemporánea”, en VV.AA., *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza nº 63, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1991, pp. 285-323; BORRÁS GUALIS, Gonzalo, GARCÍA GUATAS, Manuel y GARCÍA LASAOSA, José, *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*, Librería General, Zaragoza, 1977.

⁹⁸ Merced a dicha muestra pudieron verse por parte francesa obras de Rodin, Blanch, Thevenot, Rouband y Corot; Maczulzy y Branguyn por Inglaterra; holandeses como von Bartels, Mesdag y Picters; al belga Thomas, Viris, Gilsoul y Mennier; y Ciardi por Italia. Mientras la representación española estuvo en las manos de Chicharro, Benedicto, Garnelo, Viniegra, Valentín Zubiaurri, Ramón Zubiaurri, Galofre Oller, Mañanos, Sáez Peña, Martínez Abades, Pablo Uranga, Caviedes, Pepita Teixidor, Tamburini, Vila Prades o Cabrera Canto. Los catalanes, instalados en la primera planta del edificio de la

pintura de historia, no así de corrientes estéticas del siglo anterior, con la presencia de artistas como Unceta, Oliver Aznar o Montañés. Y en todo caso, como apunta la doctora Lomba, vemos “*el inicio de una incipiente modernización que transformó el costumbrismo y el paisajismo decimonónicos y afianzó un peculiar modernismo*”⁹⁹, a lo que contribuyó la aparición en escena de una nueva generación de artistas, tales como José Bueno, Ángel Díaz Domingo, Juan José Gárate o Marín Bagüés, mientras otros se consolidaban: Lasuén, Montañés, Oliver Aznar, Palao o Rocasolano. Además se asiste a un incipiente regionalismo, fruto de la incorporación de elementos vinculados al impresionismo o el postimpresionismo, como la progresiva desaparición de la nitidez de los perfiles y la pincelada más suelta y corta, que convivirán con presupuestos academicistas y naturalistas propios del costumbrismo.

En la siguiente década, la de los diez, Aragón asiste a cambios relevantes en la cultura artística, relacionados con el espíritu regeneracionista imperante en la época.

No hubo grandes cambios en la política institucional respecto al periodo anterior, destacando el esfuerzo en la formación artística de la Diputación de Zaragoza que becó por ejemplo a García Condoy, y siendo más reducida la de la Diputación de Huesca, donde se beneficiaron tan solo Félix Lafuente y Ramón Acín, y la de Teruel, que becó al menos a Ángel Novellas y Luis Berdejo. A ellos hay que sumar distintas exposiciones y concursos esporádicos, como las ya mencionadas exhibiciones de alumnos en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, o la primera muestra de Ramón Acín por parte de la Diputación de Huesca en 1915¹⁰⁰, donde expuso el cuadro *Granada*, pintado como pensionado, además de acuarelas, dibujos y una caricatura.

Al margen de la aludida exposición Hispano-Francesa, las muestras convencionales de arte no habían tomado carta de naturaleza a comienzos de la década de los diez. Pero 1912 es un año relevante en acontecimientos. En esa fecha se celebró la *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, organizada por la

Caridad, ofrecieron obras de Llimona, Arnau, Reynes, Blay, Mir, Ramón Casas, Masriera, Rusiñol, Mestres, Guinea y Mas y Fondevilla, es decir, un panorama más brillante que la segunda planta. Entre los aragoneses Bernardino Montañés, José González, Marcelino de Unceta, Gárate, Oliver Aznar, Julio García Condoy, Llanas, Julio Lafuente, Luis García, Victoriano Balasanz, Abel Bueno, Elías García, Emilio del Buey, Vicente García Martínea, Luis Íñigo, Carlos Larraz, Agustín Querol, Mariano Benlliure, Miguel y Luciano Oslé, el marqués de Perinat, Torres Clavero y José Bueno, etc.

⁹⁹ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, p. 80.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 87-88.

Sección de Arte del Ateneo de Zaragoza en la Escuela de Artes e Industrias, pensada ante la necesidad de crear una agrupación corporativa en defensa de los intereses profesionales de los artistas aragoneses. El resultado fue excelente aunque desigual, llegando a realizar una segunda edición al año siguiente que terminó en fracaso¹⁰¹. También en esa fecha regresa a Zaragoza Francisco Marín Bagüés, quizá el más notable pintor aragonés del momento, que había sido becado en 1908 por la Diputación Provincial de Zaragoza para estudiar en Roma, que beca en esta ocasión a Julio García Condoy. Misma fecha en que José Bueno recibe la pensión del Estado para la Academia de España en Roma¹⁰².

Dentro del ámbito privado, el Centro Mercantil de Zaragoza, entidad cultural especialmente avanzada, que difundió y patrocinó las artes, además de formar una colección artística contemporánea, constituyó una verdadera plataforma artística para muchos artistas aragoneses, aun residiendo fuera del territorio, hasta el inicio de la Guerra Civil. Allí expusieron García Condoy y José Bueno en 1917, Bueno Domínguez, Gil Losilla, Rael y Villadrich, en 1918, etc. Su etapa era boyante económicamente, como se desprende del traslado de su antigua sede al hermoso edificio del Coso nº 29, cuya fachada realizara Francisco Albiñana entre 1912 y 1914, abordándose luego la remodelación y decoración interior¹⁰³. Su embellecimiento progresivo con obras de muchos artistas aragoneses conllevó reunir un catálogo de más de 120 obras. Desde 1921 tuvo una sala permanente de exposiciones y por allí pasaron los anuales Salones de Fotografía y Humoristas Aragoneses desde mediados de los años 20, y numerosos

¹⁰¹ TUDELILLA, Chus, “Tentativas para la renovación plástica en Zaragoza”, en VV.AA., *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1995, p 72.

¹⁰² ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *op. cit.*, 1995, p. 101.

¹⁰³ BORRÁS GUALIS, Gonzalo, GARCÍA GUATAS, Manuel y GARCÍA LASAOSA, J., *op. cit.*, 1977; BLASCO IJAZO, José, *Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. Interesante historia de sus años vividos (1858-1971)*, Librería General, Zaragoza, 1970; BERNAD, Enrique, “El Casino Mercantil (voz)”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, tomo III, Unali, Zaragoza, 1981, pp. 705-706. Fue estudiado monográficamente por MARTÍNEZ VERÓN, Jesús y RIVAS GIMENO, José Luis, *El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza (1909-1935)*, Zaragoza, 1985; y en la Tesis de Licenciatura de Alicia Murriá, de la que se publicó una síntesis bajo el título “El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. Estudio histórico-artístico”, *Artigrama*, nº 2, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1985, pp. 331-332.

artistas nacionales y aragoneses de muy diversas tendencias, incluso ya a fines de los cuarenta del grupo “Pórtico” y de pintura abstracta.

También el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), fundado por Basilio Paraíso en 1908, fue gran defensor y difusor del patrimonio cultural aragonés y el arte contemporáneo, especialmente gracias a la revista *Aragón*, aparecida en 1925.

Huesca por su parte, contó con el Círculo Oscense como institución privada más destacada en el fomento y promoción de la cultura en general y del arte contemporáneo en particular. Mientras, Teruel aglutinó su actividad cultural desde el mundo privado a través del Círculo recreativo Turolense o Casino Turolense, donde en 1917 tuvo lugar la primera exposición colectiva de artistas turolenses, y que llegó a albergar una exposición de Eleuterio Blasco Ferrer en 1933.

El impulso de estos organismos en materia cultural se vio acompañado por la aparición de nuevos periódicos y revistas culturales, surgiendo la crítica profesional de mano de jóvenes como García Mercadal, Martín Triep, Ostalé Tudela o Luis Torres, que tendieron hacia una crítica formalista y regionalista, por cuanto, al margen de acontecimientos artísticos nacionales con presencia de artistas aragoneses, se centraron en el panorama que ocurría dentro de los estrechos límites geográficos de la región aragonesa¹⁰⁴.

En definitiva, en esta segunda década del siglo, se consiguió poner en marcha un proceso de modernización estructural, aun sin superar inicialmente las carencias, logrando sus mayores resultados en los años treinta. Así se pusieron en marcha nuevas salas de exposición, comenzó un incipiente mercado artístico de manos de la burguesía culta aragonesa, aflorando compradores y encargos artísticos de cierta envergadura, además de la realización de diferentes muestras regionales como fórmula de difusión de la plástica aragonesa (1911, 1912, 1913, 1915 y 1916), y distintas exposiciones. Entre ellas, algunas tan relevante como la celebrada en la Lonja en 1919 al hilo de la segunda Exposición Hispano-Francesa, a iniciativa del vizconde de Escoriza, que fuera vicepresidente de la Exposición de 1908, donde se dieron cita buena parte de quienes en 1925 participarán en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Se contemplaron por primera vez obras de artistas franceses de fin de siglo de la talla de Vlaminck, Vuillard, Vallotton, Bonard o Albert Marque. También hubo obra de Picasso, por primera vez en la ciudad. Entre los representantes aragoneses, donde destaca la ausencia

¹⁰⁴ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, pp., 94-96.

de Marín Bagüés, artistas tan dispares como Gascón de Gotor, Oliver Aznar, Gárate, Aguado Arnal, Díaz Domínguez, León Astruc, José Bueno o Pablo Gargallo. La presencia catalana se concretó en obras de Togores, Nonell, Clará, Llimona o Julio Gozález; mientras la Asociación de Artistas Vascos mostró obras de los Arrué, Arteta, Zubiaurre, Iturrino, Guezala o Zuloaga. En el plano de la escultura, siempre con menor representación, se contó, pues, con dos representantes aragoneses: Gargallo, con una obra, y Bueno, con seis (destacando especialmente *La tarde*, *Humanidad* y *Ensueño*), junto a José Clará, Mateo Inurria, Juan Cristóbal, Julio Antonio, Victorio Macho, Quintín de Torre y otros cuatro de menor interés¹⁰⁵. Autores pertenecientes a la primera generación de escultores representativos del inicio o desarrollo de la renovación escultórica de las primeras décadas del siglo XX. En la muestra se puso de manifiesto la inexistencia de un espíritu común y de cualquier tipo de asociación entre artistas, además de no suponer una ruptura respecto al arte tradicional frente a las propuestas más novedosas de la siguiente generación de artistas. En todo caso, una de las consecuencias fue la organización de la exposición de la Asociación de Artistas Vascos en el Centro Mercantil en 1921, con 179 obras de, entre otros, Echevarría, Uranga, Aurelio y Félix Arteta, Iturrino, Guezala, Martiarena, Lucio Ortiz de Urbina, Sena, Tellaeche, Quintín de Torre, los Arrué, Ucelay o Cabanas Oteiza. Los aragoneses tuvieron la oportunidad de conocer el funcionamiento de la Asociación de Artistas Vascos, e inspirándose en ella se gestó la Asociación de Artistas Aragoneses, auspiciada por el Centro Mercantil y el Ateneo zaragozano, entre otros organismos, que fue presentada públicamente en mayo de 1921. Se empezó a trabajar y así se optó por celebrar una exposición de todos sus miembros, inaugurada en el Centro Mercantil en diciembre de 1921, y continuada en 1923 con una segunda edición. El propio Valenzuela de la Rosa puso de manifiesto la falta de planteamientos renovadores¹⁰⁶.

También hemos de reseñar *Artistas independientes y noveles*, celebrada también en 1919 en el Salón del Ateneo con artistas no seleccionados para la Hispano-Francesa: Javier Ciria, Mariano Ara, Ángel Bayod y Honorio García Condoy, el cual había celebrado su primera individual en su ciudad natal, y que representará, en el ámbito

¹⁰⁵ *Libro de oro de la Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes celebrada en la Lonja de Zaragoza durante los meses de mayo y junio de 1919*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919.

¹⁰⁶ LOMBA SERRANO, Concha, “El asociacionismo artístico en Aragón entre 1900 y 1936”, *Artigramas*, nº 14, 1999, pp. 415-432.

local, la materialización de los intentos más avanzados de la escultura contemporánea en Zaragoza.

Es representativo, además, que Aragón contara con la presencia de Zuloaga¹⁰⁷ y Barradas. El primero promovió un homenaje a Goya en Fuendetodos, en cuya casa natal se instaló una placa conmemorativa en 1913; acto donde acudió con numerosos representantes de la cultura zaragozana: Ostalé, Lasuén, Marín Bagüés, Lafuente, Navas, Mefisto, etc.; además de celebrar la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*, en 1916, fecha en que adquiere la casa de Goya, con participación solo de pintores: Marín Bagüés, Pallarés, Díaz Domínguez, Hermenegildo Estevan, Félix Lafuente, Gárate, Oliver Aznar, etc. El papel de Barradas, que regresó de París en 1915 y permaneció casi dos años, no se limitó a su presencia en la exposición celebrada en el Centro Mercantil en 1915 bajo el título *Exposición Regional de Arte*, o la realización de su primera individual en España, en el Lawn Tennis Club en dos etapas del mes de diciembre de 1915, sino que influyó en la línea editorial de la revista *Paraninfo*, de la que fue nombrado Director Artístico realizando 12 portadas de la misma. No obstante su influencia no pasó de estos pequeños acontecimientos en la lastrada historia de la renovación plástica aragonesa¹⁰⁸.

Desde el punto de vista estético, el modernismo seguirá vigente, aunque ya trasnochado, y junto al regionalismo avanzado, supondrán las dos corrientes hegemónicas de la década. Y es desde este regionalismo donde, junto a presupuestos académicos, otro grupo de artistas, en el contexto de renovación del arte moderno en España, modernizarán el lenguaje: Acín, Bayo Marín, Gazo, León Astruc, Martín Durbán, etc., que prescindirán de anteriores recursos avanzando hacia los realismos de nuevo cuño, aunque manteniendo una temática común, propia del regionalismo. Sin olvidar otras corrientes de expresión diversas en manos de Pablo Gargallo, José Bueno, Félix Burruel o Cayo Guadalupe.

¹⁰⁷ Sobre la incidencia de Zuloaga en Zaragoza y el panorama artístico de los años diez, véase DE LA ROSA, Valenzuela, J., "Arte moderno. El caso Zuloaga", *Revista Aragón*, noviembre 1913. También GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Librería General, 1976, pp. 52-67.

¹⁰⁸ LOMBA SERRANO, Concha, "Barradas en Aragón", en BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concha, (coms.), *Barradas*, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992, pp. 65-82.

En el periodo comprendido por la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)¹⁰⁹, la tímida modernización anterior toma fuerza, contribuyendo a ello el fallecimiento de unas cuantas personalidades de la vida intelectual y artística del cambio de siglo¹¹⁰; equivalente a escala nacional, al regeneracionismo cultural, y el propio pulso modernizador de la plástica española.

La Escuela de Artes y Oficios Industriales se separó de la Escuela de Artes y Oficios, centrándose en la enseñanza artística, aunque con ello no se atajaron los problemas existentes en la institución desde comienzos de siglo. La política de pensiones continuaba, becando la Diputación de Zaragoza a Joaquín Zamora en 1924 y Juan Cruz Melero en 1931, quedando desierta la de 1928. La de Huesca a Félix Gazo (de 1927 a 1930), Fermín Atarés y José María Aventín en 1931; mientras, la Diputación turolense lo hacía con Alejandro Cañada en 1929. Como novedad hemos de citar un programa expositivo en La Lonja y el Salón de Quintas en Zaragoza. Pero el acontecimiento que supuso un auténtico cambio en la sensibilidad de la década, fue sin ningún género de dudas la construcción por García Mercadal del Rincón de Goya en 1926¹¹¹, verdadero hito de la arquitectura aragonesa, dentro de los actos conmemorativos del centenario de Goya. La preparación de dicho acontecimiento se preparó años antes. Así en 1926 se eligió como representantes de los artistas aragoneses en la Junta, a los escultores José Bueno y Ramón Acín, este último como suplente, que promoverá en Huesca la creación de una Junta local del Centenario de Goya, que defenderá el proyecto arquitectónico de Mercadal situado en el parque Primo de Rivera. Con esta obra, Zaragoza saltaba a la palestra como ejemplo de arte nuevo. Sin embargo, dicho espacio concebido como museo-biblioteca-sala de exposiciones y conferencias, tan solo llegó a albergar dos exposiciones, que eso sí, sintonizaban e iban al compás de los nuevos tiempos. Fueron las de Ramón Acín y González Bernal en 1930. Acín viajó

¹⁰⁹ Tema que cuenta con una excelente monografía de Eloy Fernández Clemente, *op. cit.*, 1996.

¹¹⁰ Caso del escultor Dionisio Lasuén, fallecido en 1916 a los 62 años; Mariano de Cavia en 1920; Francisco Pradilla en 1921; Bernardino Montañés en 1923; Mariano Barbasán en 1924; María Luisa de la Riva Coll en 1926; Félix Lafuente en 1926; Mariano Oliver Aznar en 1928; o el arquitecto Manuel Martínez de Ubago en 1928. Véase el epígrafe “Muerte de los pintores de la «regeneración aragonesa»”, en GARCÍA GUATAS, Manuel, *op. cit.*, 1977, pp. 78-82.

¹¹¹ Ver RÁBANOS FACI, Carmen, *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939). El racionalismo*, Guara Editorial, Colección Básica Aragonesa, nº49, Zaragoza, 1985.

por tierras altoaragonesas, y sus estancias en ciudades como Barcelona, Madrid, Toledo y Granada hemos de entenderlas dentro de su deseo de aprendizaje. También lo hará a París en 1926 y años más tarde, en 1931, lo que le permitió saber del modernismo, del llamado “arte nuevo”, del arte negro, de los nuevos clasicismos, del surrealismo, del racionalismo... y de las novedades de los principales artistas del momento. Su obra es en general ecléctica, desplegando un amplio abanico de intereses. Acín fue poseedor de una extraordinaria sensibilidad, con una alta capacidad de asimilación, encaminándose a un cada vez más avanzado compromiso político y cultural. El cartel preparado por él mismo, a modo de manifiesto¹¹², avanzaba lo que se podía contemplar en una muestra que alcanzó gran repercusión, incluso trascendiendo la prensa regional¹¹³, provocando un enconado debate entre defensores y detractores de las vanguardias en Aragón. González Bernal volvió a levantar polémica al haber optado desde 1929 por una línea decididamente surreal, de la que se pudo ver una selección en la exposición del Rincón. El autor, tras la muestra celebrada junto a Manuel Corrales en el Centro Mercantil en 1931, abandonará la ciudad definitivamente.

Pero también se sumó a la política expositiva el Monasterio de Veruela, con su programación veraniega desde 1924, el Centro Instructivo Hernán Cortés o la Agrupación Artística, cuyas actividades se sumaron a las del Centro Mercantil, el SIPA y los casinos oscense y turolense.

El número de muestras fue en progresión, repitiéndose algunas de las colectivas, como las regionales de 1929 y 1930, y surgiendo otras, como los salones internacionales de Fotografía organizados por la Sociedad Fotográfica de Zaragoza desde 1924, o los salones de Humoristas. Y por supuesto exposiciones individuales: Sanz Lafita, Rafael Aguado, Enrique Anel, Octavio Bianqué, Juan José Gárate, Germán Gil Losilla,

¹¹² Reza el cartel: “Expongo en el Rincón de Goya, porque en Zaragoza no encontré marco mejor para mis obras: arquitectura y obras hijas de nuestro tiempo, un tiempo no sé yo si mejor o no que los otros, pero distinto afortunadamente, con llena y activa y fecunda personalidad. Me es grato también exponer en el Rincón por lo que este tiene de homenaje al maestro de Fundetodos, aunque, si bien mi corazón va con Goya, hoy por hoy mi cabeza va con Leonardo. Exponer en el Ricón de Goya, a media legua de Zaragoza, habrá de restarme un noventa por cien -quedo corto quizá- de visitantes, lo sé. Todos saldremos ganando. Ese noventa por ciento, porque se ahorrará el ver mis obras, el diez por ciento restante porque las verá mejor... Mi arte no es iniciación, no es para los que van al arte, sino para los que están de vuelta...”.

¹¹³ Véase BEL, Gil, “Exposición de obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya”, *La Gaceta Literaria*, Julio, 1930.

Herminio Herrero, Leopoldo Albesa, y póstumamente Mariano Barbasán y Félix Lafuente en Huesca, en 1925. Un año más tarde Félix Lafuente, Cobreros Uranda, Rafael Argeles, Oliver Aznar, Martín Durbán, Honorio García Condoy, Santiago Pelegrín y Luis Berdejo. En 1927: Carlos Tolosa, Ortega Muñoz, Mariano Félez, López Cabrera, Julio Saura, Basiano, Sánchez Fustero y Aquilino Yanguas en Teruel. En 1928: José Echevarría, Cecilio Almenara, Enrique Anel, Vicente García Rincón, Gárate, Ugalde, Leopoldo Albesa, Anselmo Gascón de Gotor y Epifanio Abad en Teruel. En 1929 el fotógrafo Ricardo Compairé en Zaragoza y Huesca, Leopoldo Albesa, Luis Sangroniz, Gárate, Honorio García Condoy, Sáinz de la Masa, Vicente Rincón, Pascual Edo en Calatayud y Manuel del Arco en Huesca. En 1930: Luis Sanróniz, Felipe Coscolla y María Rivas en Zaragoza y Huesca; Enrique Vicente Paricio, Manuel Corrales, Ramón Acín, Martín Pardos Castejón, González Bernal, Luis Derqui, Vicente Rincón, José Serrano, Gómez Alarcón, Manolo del Arco en Huesca, y Ángel Novella en Teruel¹¹⁴.

Además se organizaron exposiciones colectivas en distintas ciudades españolas e incluso en Europa, como la celebrada en Ginebra en 1927 al hilo de la exposición de Goya en el Museo Rath de Ginebra; la Girondina-Aragonesa de Burdeos en 1928, con motivo del centenario de Goya; el Pabellón Aragonés en la Exposición Iberoamericana de Sevilla; con presencia aragonesa también en la Internacional de Barcelona en 1929; y otras en la Sala Parés de Barcelona en 1929, en el Centro Obrero Aragonés de Barcelona en 1935, la de Bonn de 1929 o Madrid en 1936. Todo ello, formando una tupida tela en el panorama artístico, acompañado de la floración de nuevas cabeceras: *El Día* (1923-1924), *La Voz de Aragón* (1925-1935), *La Voz de Teruel* (1923-1936), *Las Noticias del Lunes* (1927-1930), el oscense *Montearagón*, editado desde 1927, *Teruel* (1923-1931), *Tierra Aragonesa* (1929-1930), etc.; así como revistas culturales: *Pluma Aragonesa* (1924-1925), *Agrupación Artística* (1927-1933), la citada revista *Aragón* del SIPA desde 1925, *Huesca Ilustrada* (1929-1930), *Estampas Turolenses* (1929-1930) o *Cierzo* en 1930¹¹⁵. Y con ellas un aumento de la información artística y el asentamiento profesional de críticos como José y Joaquín Albareda, Francisco de Cidón, Emilio Ostalé Tudela, Luis Torres, Pascual Martín Triep o Tomás Seral y Casas¹¹⁶.

¹¹⁴ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, pp.115-116.

¹¹⁵ HERNÁNDEZ ARA, Lola *et alii*, *op. cit.*, 1998.

¹¹⁶ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, pp. 116-123.

El gusto iba cambiando, las colecciones de instituciones culturales fueron incrementándose, y poco a poco, paso a paso, se fueron aceptando las propuestas del llamado “arte nuevo” entre la burguesía, aunque seguía en auge el regionalismo avanzado. De ahí el éxito de Berdejo, García Condoy o Gazo junto a otros ya consagrados (Bueno, Gárate, Marín Bagüés).

Pero, como decíamos al comienzo de este epígrafe, este panorama, a priori esperanzador, no impidió que los artistas más inquietos se vieran obligados a abandonar Aragón ante los problemas existentes en la formación artística y el desarrollo de sus carreras, al no estar fortalecida la política cultural, aunque otros permanecieron contribuyendo a la renovación plástica, caso de Marín Bagüés, Ramón Acín, Federico Comps, Félix Gazo o Joaquín Zamora.

Si atendemos al número 42 de la revista *Aragón*¹¹⁷, que dedica buena parte del mismo a los artistas aragoneses¹¹⁸, hemos de destacar la floración de escultores, escasa anteriormente, y la diversidad de lenguajes artísticos. En orden cronológico, las grandes

¹¹⁷ MARÍN SANCHO, “Artistas aragoneses”, *Aragón*, nº 42, marzo 1929, pp. 41-63.

¹¹⁸ La nómina es realmente completa, aunque es de destacar alguna ausencia, caso de Torres Clavero y Juan Cruz Melero. Se incluían, todos ellos acompañados de una reproducción de su obra, a los arquitectos Pascual Bravo, Francisco Albiñana, Teodoro Ríos, Regino Borobio, Fernando García Mercadal, Marcelino Securín, Luis de la Figuera, Alberto Huerta Marín, Miguel Navarro y Marcelo Carqué; a los escultores José María Lorda, Enrique Anel, Felipe Coscolla, Ángel Bayod, Antonio Gisbert, Francisco Sorribas, Hermanos Albareda, Ricardo Pascual Temprado, Pedro Sánchez Fustero, José Bueno, Honorio García Condoy, Félix Burriel Marín, Antonio Torres, Germán Gil Losilla, J. Mateo Larrauri, Carlos Palau, Pablo Gargallo y Pascual Salaberri; a los pintores Marín Bagüés, Ángel Díaz Domínguez, el leridano Miguel Viladrich, Vicente Rincón, Luis Gracia, Ramón Martín Durbán, Luis Berdejo, León Astruc, Julio García Condoy, Elías García, Salvador Gisbert, Santiago Pelegrín, Francisco de Cidón, Luis Sánchez Sarto, José Monsó, Félix Gazo, Juan José Gárate, Salvador Martínez, Vicente García, Ambrosio Ruste, Aguado Arnal, Gómez Gimeno, Hermenegildo Estevan, Mariano Gella, Leopoldo Albasa, Pascual Corrales, González Bernal, F. Ferrer, Herminio Ferrero, Timoteo P. Escudero, Luís Marín, Joaquín Zamora, Pallarés, Mariano Félez y Julia Reguero de Trallero; a los dibujantes y grabadores Bayo Marín, Comps, Albareda, Monsó, Manuel Ambrós, Luis Burillo, Antonio Gil, Rafael Cardona, Jesús Estevan, Ricardo Gómez Gimeno, Domingo Ladrón de Guevara y Luis Mata; en artes decorativas a Epifanio Abad, Francisco Ibarz, Manuel Tolosa, Pablo Remacha, Mario Lasuén, Pedro Faci, Miguel Faci, Eusebio Aguilar, Aladrén, Balaguer, Lapayese, Asensio, Fernández Rúa, los hermanos Albareda, José Baquero, Víctor Balaguer, José Belbiure, Rafael Cardona, R. García, Luis Mata, Concha Lago, Ángeles Pareja, Ángel Rael y Adelina Vicente; a los ilustradores Rodio, Octavio Castro Sorano, Teixi, Ramón Acín, Rafael Cardona, Enrique Aznar, Alfredo Uriarte, I. Borobio, Ricardo Pérez Compans, Codín, César Chóliz, Francisco Ugalde, Luis M. Mata y Antonio Margalé.

oportunidades para los escultores del primer cuarto de siglo estuvieron representadas por los monumentos conmemorativos y la colaboración ornamental en grandes obras de carácter público, que, como ya hemos comentado, estuvo casi monopolizado por Dionisio Lasuén y Carlos Palao, cuyos cargos¹¹⁹ propiciaban la fiscalización del gusto y la recepción de encargos. José Bueno más tarde se convertirá en el más cualificado representante de los escultores aragoneses junto a Pablo Gargallo, si bien este último desde la perspectiva de Barcelona, dado la escasa influencia inicial en su tierra. Félix Burriel terminará formando pareja con Bueno como escultores oficiales de la capital aragonesa. Honorio García Condoy, a partir de su individual de 1918, entrará en escena como principal representante local de la generación que materializó el cambio estético hacia postulados más avanzados. Es decir, tan solo unos pocos escultores destacarán entre sus compañeros. Pero a finales de los años veinte ya han emergido Ramón Acín, Enrique Anel, Ángel Bayod, José Bueno, Felipe Coscolla, Honorio García Condoy, Mateo Larrauri, Mateo Larrauri García, Lorda, Pascual Temprado, Armando Ruiz, Pedro Sánchez Fustero y Francisco Sorribas, de los citados en el Revista *Aragón*; a los que tendríamos que añadir a Antonio Torres Clavero y Juan Cruz Melero. Todos ellos, salvo Acín y García Condoy, sin conseguir gran resonancia en su época¹²⁰. En el caso de Blasco Ferrer hemos de esperar a principios de los años treinta para que presente obra escultórica públicamente. Hemos de hacer notar que buen número de los escultores citados optaron por su dedicación a la docencia como forma de estar vinculados a la práctica artística ganando un sueldo fijo, ejemplo sintomático de las dificultades que encontraron los escultores para dedicarse exclusivamente a la creación artística. Es el caso de Carlos Palao, Dionisio Lasuén, Martín Miguel, Pascual Salaberri, Ricardo Pascual Temprado, José Mateo Larrauri, Félix Burriel, José y Joaquín Albareda, que fueron profesores de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Zaragoza; Juan Cruz Melero, profesor de segunda enseñanza; José Bueno, profesor numerario de la Escuela de Artes y Oficios de la Palma de Madrid; Ramón Acín, profesor de Dibujo de las

¹¹⁹ Lasuén fue Director de la Escuela de Artes y Palao del Museo Provincial, además de ser ambos académicos.

¹²⁰ La atención prestada por la historiografía a estos nombres ha sido realmente escasa, ocupando apenas unas líneas en obras como la de PÉREZ LIZANO, Manuel, "Apuntes sobre la escultura aragonesa: 1908-1988", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXVI, 1989, pp. 51-90; y siendo citados en ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *op. cit.*, 1995, pp. 95-110. No obstante la escultura en Aragón desde 1920 a 1936 está siendo objeto de estudio por Victoria Martínez.

Escuelas Normales de Maestros y Maestras de Huesca; Enrique Anel, escultor anatómico en la Facultad de Medicina y Ciencias de Zaragoza; Isaac Delplán, profesor de Modelado del Reformatorio de Adultos de Alicante; Pablo Remacha, profesor de Forja Artística de la Escuela de Trabajo de Burgos; Felipe Coscolla, profesor en las Escuelas Profesionales de Sarriá; o Pablo Gargallo, profesor de la Escuela Técnica de Oficios de Arte y Escuela Superior de Bellos Oficios¹²¹.

Llegados a este punto respecto al panorama general de la plástica aragonesa, hemos de detenernos, por cuanto en el caso que nos ocupa, Blasco Ferrer ya ha marchado a Barcelona, y es en el contexto de la vanguardia artística nacional en general y catalana en particular, donde se desarrolla su primera obra que podemos considerar avanzada. De esta forma, las relaciones con Aragón en los años de la II República, las realizaremos al hilo del análisis del periodo barcelonés.

No obstante, y para enlazar con el siguiente apartado de contextualización artística, donde arrancaremos de la significativa fecha de 1925, a raíz de la colectiva de la Sociedad de Artistas Ibéricos, hemos de concluir con unas palabras en lo que se refiere a la recepción del llamado “Arte nuevo” y los nuevos realismos en Aragón.

Efectivamente, y siguiendo las apreciaciones de la Dra. Lomba, “*en los aledaños de 1925 el nuevo clasicismo importado de Europa devino en un compromiso entre tradición y modernidad, y que a partir de esa fecha los artistas españoles se adentraron en la modernidad de manera clara, logrando incluso sus ansiadas aspiraciones internacionales. Fue precisamente entonces cuando cobraron fuerza el nuevo clasicismo del retorno al orden, una suerte de figuración lírica, los nuevos realismos y a finales de los años veinte el surrealismo*”¹²². En Aragón se inició un debate dialéctico entre defensores y detractores del arte nuevo y las vanguardias, siendo, sin duda, los nuevos realismos los que consiguieron mayor predicamento, seguido del surrealismo, corriente hegemónica a comienzos de los años treinta. En Aragón, Luis Berdejo Elipe, Santiago Pelegrín o Martín Durbán, así como ciertas obras de León Astruc, fueron los mejores representantes de estos nuevos realismos, aunque otros autores utilizaron sus códigos en algún momento: García Condoy, Sanz Lafita, Juan Bayod o Joaquín Zamora.

¹²¹ MARTÍNEZ AURED, Victoria, “El arte de la docencia. El escultor Juan Cruz Melero”, en VICENTE Y GUERRERO, Guillermo (coord.), *Historia de la enseñanza media en Aragón: Actas del I Congreso sobre Historia de la Enseñanza Media en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2001, pp. 658, nota 2.

¹²² LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, p. 229.

Los menos, en ocasiones recurrieron al “retorno al orden”, caso de Pelegrín hacia 1928. En escultura, la efímera vanguardia a fines de los años veinte estuvo marcada por la obra de los citados Acín, con sus obras en chapa recortada y Honorio García Condoy, con sus figuras en madera, que está reconduciendo su trabajo hacia modos más conceptuales y formalmente más innovadores y personales. El resto del panorama escultórico en esas fechas, es poco alentador. La marcha de García Condoy a Roma en 1934 tras el concurso de la Academia de España en Roma, donde iniciará definitivamente su carrera europea de escultor de vanguardia; Acín volcado en su actividad política y fatalmente asesinado al inicio de la Guerra Civil, y la muerte de Gargallo en 1934, parecen clausurar un periodo que Ordóñez tacha de “efímera vanguardia”¹²³. Pero desde Barcelona, un olvidado Blasco Ferrer recoge este testigo vanguardista en los años treinta.

1.3.-INFANCIA Y JUVENTUD (1907-1926)

Eleuterio José Blasco Ferrer¹²⁴ nació en Foz-Calanda, villorrio entre barrancos profundos en la provincia de Teruel; pueblecito que, *“a orillas del Guadalopillo, endurecido entre los peñascos del temple de su puñado de vecinos, produce desde tiempos inmemoriales aceite, vino, canteros y botijos”*¹²⁵. Eleuterio fue el quinto de los

¹²³ ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *op. cit.*, 1995, pp. 106-109.

¹²⁴ El registro de nacimientos de Foz-Calanda sufrió un incendio y no se conserva documentación de principios de siglo. En todo caso así constaba en el Tomo X de la Sección de Nacimientos del Registro del Estado Civil de Foz-Calanda, Folio número 103, y otros documentos notariales que hemos hallado en el Archivo JCB. Se señala el nacimiento a las 3 horas del día 20 de febrero de 1907. No vamos a encontrar prácticamente nunca el nombre completo. En todos los documentos oficiales administrativos en Francia a los que hemos tenido acceso, aparece tan solo Eleuterio Blasco Ferrer. Raramente, salvo en algunas obras tempranas, el artista utilizará el segundo nombre. Incluso en el pasaporte consta tan solo Eleuterio Blasco Ferrer. En todo caso a su vuelta a España aparece en su DNI el nombre real completo, Eleuterio José, como legalmente está registrado. Aparte de su DNI y el Registro de Nacimiento, raramente hemos visto referencia a su nombre completo, caso de la firma en algún dibujo temprano y en una de las esquelas aparecidas en el diario barcelonés *La Vanguardia* el 1 de agosto de 1993, p. 22, con el pésame del personal de Hostal-Residencia Din, donde se alojó sus últimos años.

¹²⁵ NELKEN, Margarita, “La vida artística en París. Exposición Blasco Ferrer”, *Cabalgata*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1948, p. 5.

nueve hijos que tuvieron su padre, Joaquín Blasco, alfarero, y Lucía Ferrer, a la que siempre admiró y recordó con amor, cuando contaban con 33 y 31 años respectivamente. 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 mañana, con la sola presencia de unos ramos de olivo que se consumían en aquel hogar humilde en la chimenea de la cocina”*¹²⁶.

Según le contó su madre, esta se encontraba sola en casa, su padre había salido de viaje, y tenía miedo de sufrir tanto como en los partos anteriores:

*“Una mujer le llevó una docena de huevos para que se alimentara comiéndoselos crudos para aguantar los dolores del parto. Cuando se sintió mal, se comió la docena de huevos en dos veces, y según mi madre sufrió menos que en sus partos anteriores”*¹²⁷.

Así describe su pueblo natal:

*“Foz-Calanda es un pueblo de unos trescientos vecinos”*¹²⁸, lindando con Calanda, Alcorisa y Mas de las Matas. Enclavado entre estos tres pueblos y rodeado de grandes montañas cuando, de Calanda, uno sigue su camino vecinal, a orillas del río Guadalopillo, contempla huertas y olivares. Antes de llegar a las primeras casas se presenta ante los ojos de uno un gran ciprés y a unos cien metros, un puente con cinco arcadas. Una vez pasado el puente, se encuentran las primeras viviendas con la inscripción en el muro de una de ellas que dice: Villa de Foz-Calanda. Foz que quiere decir en íbero Hendidura. Iberos, fenicios y árabes se instalaron a orillas de estos parajes, a orillas de su río, con la intención de explotar no solamente la agricultura, sino también la

¹²⁶ MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, nº 47, 1988, p.40.

¹²⁷ *Hierro candente*, p. 19.

¹²⁸ El censo en 2011 era de 293 vecinos, muy lejos de los 713 habitantes con que contaba en 1930.

alfarería, ya que en el término de Foz-Calanda existen muchas tierras de diferentes composiciones para los menesteres de fabricar cántaros y tinajas.

Creo pues que en estas tribus había alfareros y se instalaron aquí para practicar este oficio antiquísimo, o bien que cuando llegaron los íberos, había ya en estos parajes tribus de la península que ya modelaban el barro. Puede ser, ya que la técnica empleada aún en la actualidad es de un sistema muy primitivo, como lo hacía todavía mi padre y sus antepasados.

La entrada principal del pueblo se llama «El Portal», que quiere decir puerta. Aquí se juntan el camino que sube de Calanda y el que baja de Alcorisa, atravesando ricas y extensas huertas, plantadas de olivos y árboles frutales.

Dos molinos de aceite existen, uno al entrar al pueblo por el camino de Calanda, otro al entrar por el camino de Alcorisa. Entre el uno y el otro un pilón con una estatua de San Antonio mirando el portal, como si quisiera decir al llegado: «sigue adelante que encontrarás a tu izquierda la calle la Morena y a la derecha la calle Mayor»; pasada esta, se encuentra la Plaza con su Ayuntamiento, un trinquete cubierto, en donde se juega a la pelota, y en los días fríos de invierno niños y ancianos se aposentan tomando el sol.

Más de una vez jugué en ese trinquete y, cómo no, muchas veces discutiendo la partida, acabándose el juego en enormes peleas propias de la infancia.

Una vez atravesada la plaza se encuentra la Calle del Morón, sin duda alguna en esta calle debieron habitar los moros durante la ocupación árabe en España. Continúa la calle arriba y se encuentra la calle de las Canterías, donde unos cuantos vecinos en mi juventud practicaban el oficio de alfarero, entre ellos mi padre. En esta calle es donde empecé a modelar mis primeras esculturitas de barro y a dibujar por las fachadas con lápices y carboncillo que hacía mojando las brasas del fuego. Todavía existen dibujos y pinturas por las paredes de la casa de mis padres.

Foz-Calanda está fundado en las faldas de unas montañas en la parte llamada Solano. Desde aquí se ven las otras montañas llamadas «Las Hombrías» y «Costera de la Val», un camino penoso que nos conduce a la Val de la Piedra. Este nombre, Val de la Piedra, se debe a una magnífica montaña llamada «Las piedras de Fadiga» y a otra montaña llamada «La Peña del

Cupón», montañas estas que parecen construidas por la mano del hombre, no obstante son obras de la naturaleza. Una vez pasadas estas montañas se encuentra el pueblo de Mas de las Matas. Por estas montañas íbamos a buscar leña para cocer los cántaros, con unos burros famélicos que se nos caían muchas veces costeras abajo.

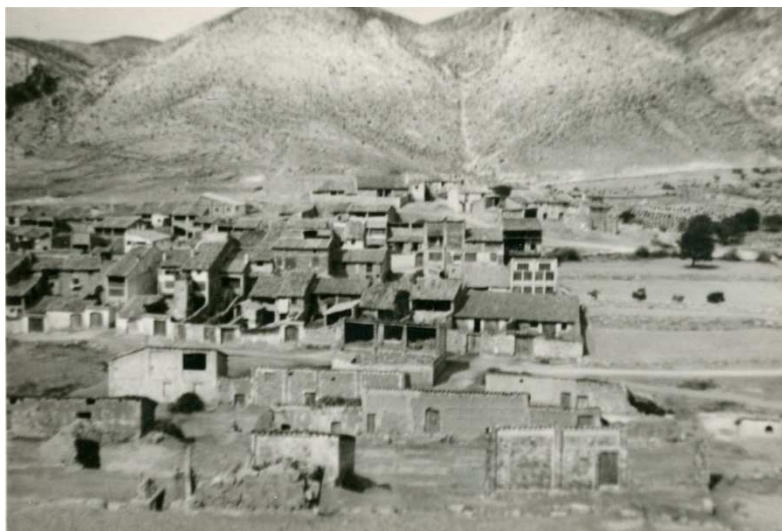
Una vez atravesado el pueblo se encuentran los viñedos y olivares y, no muy lejos del horno de cocer los cántaros, en los alto de la montaña, existe una gruta llamada la Cueva Morena, donde se entra con luces contemplando sus galerías, con peligro de perderse si uno no conoce bien el trayecto que sigue.

Continúan las montañas a derecha e izquierda en forma de sierra, para encontrarnos con el río Guadalupe, con sus fuentes naturales llamadas «Los Fontanales» y a orillas del mismo, unas viviendas llamadas Masías del Diablo»¹²⁹.



Vista panorámica de Foz-Calanda a mediados de los años 50. Archivo JCB.

¹²⁹ *Hierro candente*, p. 2.



Tres imágenes de Foz-Calanda a mediados de los años 50. AMM. Doc. 633.

En ese mismo pueblo turolense nació su padre, Joaquín Blasco Sancho, alfarero, al igual que sus antepasados; hijo de Manuel Blasco Sancho (nacido en Foz-Calanda) y Narcisa Sancho Sancho (nacida en Mas de las Matas). Su madre, Lucía Ferrer Andreu, nació en el cercano pueblo de Molinos, marchando a Foz-Calanda donde trabajó en una rica casa de campesinos. Era hija de Antonio Ferrer Aguilar y Josefa Andreu Gil, ambos también oriundos de Molinos¹³⁰. Allí conoció a Joaquín Blasco, apodado “el perdido”. Eleuterio Blasco cuenta así el porqué del mote:

“Yo recuerdo todavía cuando nos contaba, a mis hermanos y a mí, que su padre –cuando tenía cinco años- le llevó a buscar leña para cocer los cántaros, y mientras mi abuelo cargaba el borrico, él se dio cuenta que un pajarito cantaba, volando de romero en romero, y siguió tras de él para ver si podía cogerlo. De esta manera se fue alejando de su padre, hasta hacerse de noche. Cuando mi abuelo se dio cuenta, el niño había desaparecido. Lo llamaba buscándolo y no pudo encontrarlo. Desesperado fue al pueblo a dar cuenta de lo ocurrido. Todos los vecinos salieron a buscarlo. Por más que le llamaban y encendieran hogueras, nadie dio con él. Mi padre oía las voces y veía las hogueras, pero creía que eran gitanos y no respondía. Así paso dos noches y casi dos días. Por fin, cuando todos creían que algún lobo lo había devorado, lo encontró una mujer a dos kilómetros del pueblo. Yo recuerdo todavía con qué atención escuchábamos mis hermanos y yo cuando nos contaba todo esto y nos decía que veía pasar a los lobos, cerca de él, con los ojos relucientes”¹³¹.

Se casaron contando Joaquín veinte años y Lucía dieciocho, proviniendo ambos de familias muy humildes, hasta el punto de no recibir de sus padres ninguna dote cuando contrajeron matrimonio. Según Eleuterio:

“(…) mi padre tenía dos pesetas que le entregó a mi madre para que se comprara un pañuelo para ponérselo el día de su casamiento. Cogió mi madre esas dos pesetas y las guardó en un nudo que hizo en su mocador. Tan mala

¹³⁰ La línea materna y paterna hasta sus abuelos aparece también en el Tomo X de la Sección de Nacimientos del Registro del Estado Civil de Foz-Calanda, Folio número 103.

¹³¹ *Hierro candente*, pp. 11-12.

suerte tuvo que perdió el mocador, conteniendo las dos pesetas. Se casaron, y mi madre sin pañuelo, tan típico en los pueblos de Aragón, donde todo el mundo mira a la novia con su pañuelo de seda de mil colores”¹³².

La vida en estos años debió de ser especialmente dura, teniendo en cuenta además que habían de mantener a nueve hijos:

“(…) no teniendo más riqueza que sus brazos y la esperanza de que un día nuestra suerte cambiaría, siguiendo y arrastrando la cruz por ellos a través de los caminos que conducen a estos parajes agrestes de las montañas de la provincia de Teruel”¹³³.

Primero vinieron al mundo Félix y María. Después nacieron Pascual, Manuel, Eleuterio, Alfredo, Joaquín, Juan José y Narcisa. Félix murió con tres años y María con trece¹³⁴:

“Yo recuerdo todavía cuando las mujeres del pueblo acudían a visitarla durante su larga enfermedad que, al vernos a todos chiquillos decían: -cómo no morirá uno de estos motilones que solo sirven para hacer rabiar a su madre y que Dios salve a la chica-”¹³⁵.

Cuenta sobre su hermana María que:

“(…) a pesar de su enfermedad y sus 13 años, tenía una predisposición para dar consejos que las mujeres venían a mi casa para pedirle alguno, como

¹³² *Hierro candente*, p. 12.

¹³³ *Ibidem.*, p. 11.

¹³⁴ Las causas de la enfermedad son un poco extrañas. Cuenta Blasco que un día iban María y Pascual (dos años más joven que ella) por las afueras del pueblo y un “bruto salvaje” le clavó una especie de cuchillo de madera en el cuello. Este personaje había hecho una raya en el suelo y decía que no pasaran de ahí. María lo hizo y le propinó un golpe con ese utensilio. No murió por la herida pero desde ese día no tuvo un desarrollo normal. Ese hombre “*continuó sus aventuras en Barcelona donde su fin fue desastroso y trágico*”.

¹³⁵ *Hierro candente*, p. 13.

si fuera una persona mayor, y hasta sorprendió por haberle dicho a mi padre, que se iba de viaje, que no se fuera, que aquel día se moriría, y así fue”¹³⁶.

Al nacer Narcisa, Eleuterio, con diez años, se ocupó de ella criándola con biberón debido a una enfermedad de su madre que la mantuvo un año en cama, lo que le permitió tener muchos más ratos libres que ocupaba dibujando y modelando en barro, el barro que su padre usaba para los cántaros. Este le zurraba cuando cogía demasiado barro por lo costoso de tener que salir lejos del pueblo, a la mina, donde era extraído para luego transportarlo en burros¹³⁷.

Sus padres en ese tiempo recogían trapos viejos, suelas de alpargata y pieles de conejo que luego trocaban o cambiaban por artículos de quincallería barata que transportaban por los rincones de Aragón mediante borriquillos sin herraduras en sus cascos. Eleuterio los empezó a acompañar desde los ocho años:

“Teníamos un carrito y dos borricos, pero de los más baratos, animales comprados a los gitanos. El uno era cojo, el otro semiciego, animales enfermos que no valían diez pesetas. A cada momento se le morían por los caminos. Recuerdo una vez, que se le murió un burro, y como se le morían tantos, mi pobre padre, desesperado ante tanta desgracia, creía que estaba vivo. Nos llamó a todos y nos lo hacía levantar para ver si se tenía en pie. El uno estiraba la cabeza, el otro de la cola, los otros de las patas. Cuando lo poníamos en el aire, nos decía: -dejadlo poco a poco-. El animal caía otra vez al suelo. En su pena no veía que aquel burro estaba muerto (...) le puso por el vientre unas cuerdas, pasándolas por una viga del techo. Allí estiraba a ver si ponía al burro en pie. (...) En su ánimo no podía comprender tanta desgracia”¹³⁸.

Son varias las anécdotas que Blasco cuenta sobre la mala suerte con los animales y las situaciones tragicómicas que vivieron con su padre siendo pequeño: “Una vez,

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem*, p. 20.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 14.

contaban mis padres los animales de trabajo que se les habían muerto, y contaron hasta 54”¹³⁹.

Así, nos describe cómo por ejemplo:

“(…) teníamos un burro que tenía una oreja enferma y la llevaba hinchada, hasta el punto de que le abultaba el doble que la sana. Al animal le pesaba la oreja e iba con la cabeza torcida. Cuando le dábamos con la vara para que fuera más deprisa, daba una vuelta medio cayéndose hacia el lado de la oreja enferma. Tanto es así que le pusimos por nombre «el burro bailado» Tuvo otro burro mi padre, cojo, (al) que tuvimos que poner un palo fajado en la pata para que pudiera andar. Claro, como no teníamos medios para caballerías buenas, mi padre solo compraba sus bestias a los gitanos (y) siempre salía engañado”¹⁴⁰.

Son relatos que nos hablan de una infancia llena de tribulaciones, de momentos de pobreza, que de alguna manera marcan el idealismo de la obra artística del autor: “Crecí en aquel ambiente, con los pies desnudos y el estómago vacío de no comer”¹⁴¹.

Más tarde, Joaquín Blasco regresó a su oficio tradicional de alfarero y “anduvimos vagando como trashumantes pastores llevando ganado de un lado para otro, vendiendo las vasijas de barro cocido que nosotros mismos hacíamos”¹⁴². Sus padres debían conocer mucha gente que les compraba cántaros y quincallería barata ya que al parecer “gozaban de gran reputación por todos los pueblos que frecuentaban de la región, por honradez y seriedad en ellos. A pesar de la desgracia que tenía mi padre con los animales y ser el más pobre del pueblo, no encontraba ninguna puerta cerrada cuando necesitaba algo para dar de comer a sus hijos”¹⁴³.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 16-17. Al final, cuando eran mayorcitos compraron un buen animal joven, un burro que se les pudiera sacar de la miseria, un tordillo. Desde ese momento las cosas empezaron a ir mejor. *Ibidem*, p. 18.

¹⁴¹ MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, nº 47, 1988, p.40.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Hierro candente*, p. 16.

No todo era pesadumbre en la vida de Eleuterio Blasco. El autor recuerda con melancolía su infancia, con una mezcla de tristeza pero también de alegría, sobre todo cuando se refiere a la fiesta de la Pascua Florida, la que siempre más le entusiasmó:

“Yo recuerdo cuando era joven que en Foz-Calanda, en las fiestas de Pascua Florida, el Sábado de Gloria, los jóvenes que teníamos novia, y los que pretendían tenerla pronto, nos reuníamos a cenar en casa de uno de los amigos, y una vez bien comidos y bebidos, salíamos con las guitarras a cantar por las calles, cada uno con los amigos de la misma edad; hacíamos mil alborotos, divirtiéndonos como locos. Cuando llegaba media noche, nos íbamos a las huertas a cortar ramas floridas de los árboles frutales y las colocábamos en los balcones y ventanas de nuestras

novias. Todos nos esmerábamos para ver quién ponía el balcón de su prometida más florido y artístico. Había algunos balcones que, por su originalidad y gracia en la forma en que se ponían las flores, parecían obras de arte. Muchas veces había peleas y hasta riñas. Esto ocurría cuando dos mozos querían a la misma moza y los dos se apresuraban a enramar el balcón de la misma maña (...)

A las mozas viejas que no tenían novio, y las que eran un poco

pretenciosas, los mozos nos poníamos todos de acuerdo y poníamos en los balcones carrizones (o sea tallos de maíz), calabaza, zarzas y arbustos espinosos (...) y su balcón era la risa de las gentes del pueblo. Así se pasaba la noche del Sábado de Gloria, entre risas, jotas, vino, flores, celos y alguno que otro mozo decepcionado cuando constataba que el padre de la moza había cogido las ramas floridas que este había colocado en honor de su hija y las echaba al corral para que se las comieran los conejos. Esto significaba que este



Cántara de Foz-Calanda realizada posiblemente por su padre Joaquín Blasco. Colección EBM, Barcelona. Fotografía: RPM.

mozo no era del agrado del padre de su pretendida. Al amanecer el día del Domingo, empezábamos a recorrer las calles y en cada sitio que habíamos puesto flores nos parábamos a cantarle una jota a la moza. Esta solía salir al balcón para darnos las gracias (...) entrábamos dentro de la casa y los padres y la hija bajaban a recibirnos con tortas de alma, roscones, magdalenas y mantecados, vinos y licores de varias clases. (...) Así estábamos cantando, recorriendo las calles hasta que las campanas de la iglesia tocaban a Misa de buena mañana para sacar en procesión por las calles del pueblo a la Virgen y el Niño Jesús. La Virgen salía en hombros de cuatro mozas y el Niño Jesús en hombros de cuatro mozos. Se dirigían por dos calles distintas (...) y se encontraban en la plaza. Cuando se encontraban la Virgen y el Niño Jesús frente a frente, se hacían una reverencia y se juntaban las dos procesiones en una sola y se dirigían a la iglesia. El cura párroco celebraba la Misa con casulla de gran pompa. Una vez esta ceremonia termina, las mujeres se van a sus casas a preparar la comida. Este día festivo, en todas las casas se cocina mejor que de costumbre. No falta nada, todo se hace en abundancia. Hasta las familias pobres cocinan un buen puchero. Los hombres al salir de Misa se reúnen en la plaza, hablan de los problemas del campo y muchas veces chochotean cuando pasa una mujer o una moza guapa. Se reúnen las familias para comer, y por la tarde los jóvenes a bailar a la Plaza, los chiquillos van a comerse la Rosca¹⁴⁴ a lo alto de una colina donde está la ermita de Santa Bárbara y el Calvario (...) ¹⁴⁵.

Una de las localidades que más frecuentemente visitaban era el pintoresco Molinos, pueblo natal de su madre y donde vivían sus abuelos. Un pueblo fundamental en el corazón de Blasco Ferrer, del que realizó diversos paisajes expuestos en las galerías Layetanas de Barcelona y a cuyo ayuntamiento hará el legado de su obra.

Así lo describía:

“A unos dos kilómetros antes de llegar al pueblo, existen unas viviendas llamadas «Las Ventas de Molinos». Desde este pueblo se ven unas montañas, y

¹⁴⁴ La Rosca de Pascua consiste en una torta rellena de huevos y bocados de longaniza.

¹⁴⁵ Hierro candente, pp. 4-7.

en el centro de una de ellas, la torre de la iglesia y algunas casas. Esta torre está separada de la iglesia y en la cima de la montaña, sin duda alguna para que el sonido de las campanas se oiga por todo el pueblo, ya que Molinos está construido entre peñascos. Un vehículo de ruedas sólo puede ir hasta la plaza y algunas calles; el resto de las casas están construidas encima de las rocas. Y para visitar estas pintorescas calles construidas en la roca viva, donde se mezcla la mano del hombre y las hierbas salvajes, existen escaleras, o sea, gradas, adoquinadas con piedras redondas extraídas del río. Cuando el visitante sube por estas calles y mira a su alrededor, ve los diferentes aspectos pintorescos que ofrece este paisaje encantador de Molinos, completamente salvaje y primitivo (...). Las gentes que lo pueblan son muy supersticiosas. Con frecuencia te cuentan alusiones de brujería y existen curanderos, grupos de espiritistas, algunos de estos seres gozan de una fama en los pueblos de alrededor (...). Existen también en Molinos unas grutas llamadas las «Baticambras». Están sin explotar al turismo. Son extraordinarias. Quizás un día sea este un pueblo frecuentado por el turismo, pero por el momento sus pobladores viven de las labores del campo”¹⁴⁶.

¹⁴⁶ *Hierro candente*, pp. 8-9. No se equivocaba en su predicción Blasco, ya que hoy en día, el área del Monumento Natural de las Grutas de Cristal de Molinos, que destaca por su complejo sistema kárstico, compuesto por una red de galerías subterráneas muy peculiares en sus formas, es uno de los principales atractivos turísticos del municipio. Durante años, el interior de esta cueva, ha escondido un yacimiento del Pleistoceno superior. En las prospecciones del suelo de la cueva se encontraron fósiles de mamíferos de hace unos 100.000 años, así como dos enterramientos antrópicos; uno de ellos corresponde al homínido más antiguo de Aragón el "Hombre de Molinos" con unos 25.000 años de antigüedad. Véase MELÉNDEZ HEVIA, G. (coord.), *La Cueva de las Graderas, Molinos (Teruel)*, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1986.



Vista actual de Molinos (Teruel). Fotografía: RPM.

Eleuterio se dedicaba a cantar cancioncillas que su madre le había enseñado de chico, con lo que ganaba algún dinerillo que gastaba en comprar papel y lápices para poder dibujar, encargándosele a quien quiera que fuese a Zaragoza o Teruel¹⁴⁷.

Su infancia estuvo mal avenida con su padre. Este, aun reconociendo las actitudes naturales de su hijo para con las bellas artes, se empeñaba afanoso en que continuara sus pasos de alfarero en la más pura cerrazón gremial: “yo solo vivía por mis dibujos y mis pinturas, y esta incomprensión me hacía sufrir mucho. Yo me daba cuenta de que lo que hacía tenía una factura desconocida y salvaje”¹⁴⁸, hasta tal punto que le tomaban por loco: “lo mismo mis familiares que los vecinos del pueblo, creían que yo estaba demente, lo que dio motivo a que mis hermanos me llamaran loco habitualmente”.

Y “el Loco” es el apodo como lo definía su amigo y compañero ideológico Ángel Lescaboura¹⁴⁹. Decía Les¹⁵⁰ que “sus días se cuentan por hileras de cántaros y vasijas de sencillez primitiva”¹⁵¹.

A pesar de la terquedad de su padre “hurté arcilla e hice pequeñas esculturas. Mi temperamento ya se manifestaba inquieto y rebelde”¹⁵². Esta rebeldía le llevó a usar

¹⁴⁷ *Hierro candente*, p. 20.

¹⁴⁸ MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, nº 47, 1988, p.40.

¹⁴⁹ LESCABOURA, “Arte nuevo, arte rebelde”, en Suplemento de *Tierra y Libertad*, año II, nº 9, Barcelona, abril de 1933, pp. 140-141.

¹⁵⁰ Apodo como era conocido Ángel Lescaboura.

¹⁵¹ *Ibidem*.

diferentes materiales: recogía latas de conservas usadas, las cortaba con tijeras de costura y las trabajaba con alicates hasta conseguir darles una idea de movimiento¹⁵³.

Mientras, transcurría el tiempo en Foz-Calanda y su vocación artística no hacía más que encontrar obstáculos. Por un lado estaban las propias carencias económicas de sus padres; por otro el hecho de que no quisieran que abandonara la alfarería. “*Luché así, un tanto acorralado, tenazmente, hasta cumplir los 17 años*”¹⁵⁴.

En tal situación, un pueblo pequeño, sin escuela artística alguna, sin influencia de ningún tipo o persona que guiara o “desviara”¹⁵⁵ su gusto artístico, donde no había ni pintor de brocha gorda, le llevó a desarrollar sus sensibilidades a través de un trabajo artístico inicialmente autodidacta. “*En Foz-Calanda no había ni pintor de brocha gorda ni museos*”¹⁵⁶, y no tenía ninguna referencia artística fuera de la alfarería y la forja de la zona. Así su



Casa de Joaquín Blasco, hermano de Eleuterio, y el horno de cocer cántaros y tinajas, donde este cocía sus primeras esculturas de barro en Foz-Calanda. Archivo JCB.



Imagen actual del horno restaurado. Fotografía tomada el 29 de agosto de 2013. RPM.

¹⁵² MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, nº 47, 1988, p. 40.

¹⁵³ En palabras de Jesús Guillén, Blasco era un gran artista con la forja, hacía esculturas de cualquier hierro. También en sus años mozos, Blasco recortaba figurillas en hoja de lata.

¹⁵⁴ MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, nº 47, 1988, p. 40.

¹⁵⁵ Término que se suele repetir en las entrevistas a Eleuterio Blasco cuando quiere expresar su formación autodidacta y la falta de un maestro o escuela que le marcara una tendencia artística clara a seguir.

¹⁵⁶ *Hierro candente*, p. 21.

museo particular fue la Iglesia, donde pasaba horas enteras mirando lienzos “a lo Ribera”¹⁵⁷ y tallas barrocas de madera con ricos vestidos de seda, que habitualmente eran sacadas en procesión:

“Muchas veces yo, para mejor ver sus formas esculturales, les levantaba sus hábitos, teniendo una gran decepción al ver que sus cuerpos estaban contruidos con cuatro listones de madera. En mi mente de niño no cabía que un Santo, hecho con cuatro estacas de madera, pudiera hacer milagros (...) Algunas veces las viejas beatas se daban cuenta y venían a decirme que era pecado el levantarles los hábitos a los Santos, pero yo continuaba haciéndolo, hasta que por fin llamaban al sacristán para que me hiciera salir de la Iglesia. Y lo hacía el sacristán encorriéndome con la caña de apagar y encender velas”¹⁵⁸.

En una entrevista comenta:

“(...) me gustaba mucho dibujar y mis composiciones llamaban la atención. Un día dibujaba un Ecce Homo y me vio el cura y me dijo: ¿hoy como lo vas a poner Eleuterio? Vestido padre, que hace mucho frío”¹⁵⁹.

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:

“Mis padres, como tenían tantos chiquillos, no podían llevarnos vestidos y calzados como era menester. Cuando venía una fiesta, mi pobre madre tenía que hacer muchos sacrificios para poder vestirnos y calzarnos”¹⁶⁰.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 21-22.

¹⁵⁹ MORENO, M^a Ángeles, “Eleuterio Blasco Ferrer”, *Teruel, Boletín informativo de la Diputación Provincial de Teruel*, nº 26, 1991, p. 33.

¹⁶⁰ *Hierro candente*, pp. 22-23.

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 como yo*”¹⁶¹.

Eleuterio, ante las múltiples dudas que le asaltaban, le dijo a su padre, persona muy religiosa que no se permitía dejar de ir ni un domingo a misa:

*“¿Cómo es posible que hagan milagros los Santos si están hechos sus cuerpos con trozos de listones de madera? Mi padre me dio un bofetón, diciéndome: ¿quién te lo ha dicho? Le contesté: Yo que lo veo cuando les levanto las faldas a las vírgenes para ver cómo están hechas por dentro. Me dio otro bofetón y yo seguí diciendo: bien tengo que mirarlas para verlas y hacerlas yo mejor, y además, harán los milagros más gordos –le dijo- porque yo las hago de cuerpo entero”*¹⁶².

Aunque sus primeras figuras en la infancia fueron con barro, además de dibujos, no tardó en descubrir y sentirse entusiasmado con el trabajo del metal:

*“En las afueras de mi pueblo, vi en un montón de cosas inservibles, un reflejo que me llamó la atención. Me acerqué y era un bote de hoja de lata que el sol hacía brillar. Todavía no puedo explicar la alegría que sentí cuando lo tuve en mis manos. Parecía que había encontrado un tesoro. Me lo llevé a casa, cogí las tijeras que mi madre tenía para la costura y unos alicates, y comencé a recortar y doblar la lata creando figuritas, flores...”*¹⁶³.

Blasco tenía unos 10 ó 12 años, y en vez de tirar piedras a la lata como hubiera sido más normal para un chico de su edad, la recogió e intentó hacer algo más positivo. Quizá este reflejo fuera el principio de su arte en metal.

A partir de este hecho, Blasco empezó a sentirse fascinado por el trabajo del herrero, el sonido del martillar sobre el yunque, la fragua con sus llamas multicolores, la forma que el hierro iba alcanzando a medida que este era golpeado. Eleuterio siempre

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁶² *Ibidem*, pp. 21-22.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 23.

sintió una especial atracción hacia la fragua, le producía una seducción y placer poco común, como algo misterioso y extraño. Tal fue su obsesión por el hierro que, como él nos cuenta:

“Cuando íbamos de mi pueblo natal a los pueblos de los alrededores a vender nuestros cántaros, saltaba del carro al llegar cerca del cementerio y de esta manera poder estar contemplando sus cruces de hierro forjado”¹⁶⁴.

Blasco tenía predilección por actividades constructivas. Con sus hermanos construía juguetes:

“Con una tabla, dos carretes de hilo partidos y cuatro tachuelas era lo suficiente para hacernos un carrito. Con una calabaza, cuatro palitos clavados y un cordel, teníamos lo suficiente para hacernos un caballito, y muchas veces, juguetes que yo improvisaba, no importa con qué material, eran envidiados por los otros niños del barrio”¹⁶⁵.

Pero una de sus grandes aficiones era la domesticación de animales, como gatos, perros, pájaros o cabritos:

“Tenía una cabra que hacía la subir encima de la mesa, después le ponía encima de la mesa una anega (fanega), un cuestal, un almu (medida esta que se emplea para medir los cereales), la hacía subir encima de estos utensilios y también la hacía subir, de un brinco, encima de mis hombros. Con los pájaros hacía lo que quería con ellos. Los cogía de muy pequeñitos en el nido y los criaba. Ya de grandes, cuando podían volar y comer solos, les daba la libertad, pero estaban tan acostumbrados a mí que no se iban, y aunque los dejara en la calle y alguien fuera a cogerlos, estos venían volando posándose en mi cabeza o en mis hombros”¹⁶⁶.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 27.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 24-25.

Por esta afición con los animales así como por lo relacionado con el Arte, le reiteraban que estaba loco y que era imposible que hiciera todo eso sin haber visto nunca artistas. Y es que con barro u otro material en sus manos, hacía cosas que llamaban la atención por su originalidad y gracia. Pocos le apoyaban, destacando la figura de su madre Lucía, la única en su familia que le animó a continuar. Su padre y sus hermanos no aprobaban sus inclinaciones y no querían que fuera a estudiar a una capital. Más teniendo en cuenta la falta de posibilidades económicas, pretendiendo que Eleuterio, como el resto de los hermanos, trabajara en la alfarería y las tareas del campo:

*“Teníamos ya buenos machos y dos carros, la casa prosperaba, pero no para darse el lujo de sufragar los gastos para que yo pudiera estudiar”*¹⁶⁷.

Blasco crecía y cada vez veía con más evidencia su afición por el Arte, y al menos convencieron a su padre para que marchara a la cercana Alcorisa y aprendiera dos o tres oficios: *“En estos pueblos pequeños de Aragón se tiene que practicar dos o tres oficios, pues con uno solo, difícilmente un artesano tiene vida”*¹⁶⁸. De esta forma se instaló con unos familiares lejanos, llamados “los Arnuelos”: *“(…) tres días de la semana hacían de pintores y tres días y el domingo hasta el mediodía hacían de barberos”*¹⁶⁹. Blasco tenía 17 años. Era el 27 de marzo de 1924. Esta fecha, que con exactitud recuerda Blasco, supone el primer sentimiento de libertad, su alejamiento del seno familiar, y marcará uno de los momentos más importantes en el curso de su vida.

Llevaba consigo una colección de dibujos que su patrón José Arnuelos admiraba hasta tal punto, que este le dijo a su padre *“Yo solo puedo enseñarle de barbero, de pintor sabe el muchacho mucho más que yo”*¹⁷⁰. Y aconsejó al padre de Blasco que se marchara a otra ciudad más grande para ingresar en una Academia.

Seis meses estuvo en Alcorisa (hasta finales de septiembre) aprendiendo de barbero, a blanquear con la caña, pintar puertas y hacer cuatro arrimadillos con flores, suficiente para que, como quería su padre, se ganara la vida en el pueblo, no muy lejos de él¹⁷¹.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 28.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 28-29.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 29.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 30.

Regresó a casa, pero no con la idea de quedarse; mientras, su padre enfurecía ante la idea de su partida. Así pasó una temporada trabajando de pintor de brocha gorda, ayudando en casa y por supuesto haciendo figuritas con hoja de lata de los botes de conserva.

En el verano de 1925, el padre de Eleuterio y sus hermanos Pascual y Manuel, tenían que ir a las Cinco Villas a trabajar en la trilla. Pascual partió tres días después que los otros en tren, para encontrarse todos en Zaragoza y seguir camino hasta Ejea de los Caballeros. Blasco aprovechó para irse con su hermano haciendo caso omiso a la prohibición de su padre de que saliera del pueblo, el cual reprochaba a su mujer el haber animado siempre a Eleuterio en sus ideas artísticas: “*En realidad solo mi madre me comprendía y me daba alientos*”¹⁷².

Cuando Joaquín le vio aparecer en Zaragoza, lleno de ira, Blasco huyó¹⁷³. Al final fue con ellos a Ejea de los Caballeros. Allí fueron a visitar a un organista llamado Antonio Lecha, también natural de Foz-Calanda, que daba lecciones de música¹⁷⁴. Este, según cuenta Blasco, quedó maravillado ante las habilidades de Pascual con la guitarra. Y por un contacto consiguió que Eleuterio trabajara como pintor decorador, dándose la curiosa circunstancia de ganar él más dinero a la sombra, que su familia al sol, en la trilla¹⁷⁵.

Terminada la tarea, su padre y hermanos regresaron al pueblo. Gracias a que Eleuterio tenía trabajo hasta el invierno, y bajo la responsabilidad de su jefe y el organista, consiguiendo convencer a Joaquín de su permanencia en la comarca de Las Cinco Villas por un tiempo mayor.

¹⁷² *Ibidem*, p. 31.

¹⁷³ Existe otra versión y es que un buen día, sintiéndose suficientemente fuerte, tan pronto creció lo bastante como para que la Guardia Civil no le pudiera devolver al suplicio de su casa y sus cacharros de barro, salió sin decir palabra alguna a nadie a Zaragoza: “*Me buscaron y me persiguieron como si se tratase de alguien que la justicia oficial hubiera ordenado mi busca y captura, como si se tratara de un delincuente malhechor que hubiera cometido un crimen*”. Encontrado fue devuelto a casa a la fuerza. Ver MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, nº 47, 1988, p. 40.

¹⁷⁴ La cercanía entre Alcorisa y Foz-Calanda nos lleva a plantear la posibilidad de que Antonio Lecha pudiera tener algún tipo de vínculo familiar con el pintor alcorisano Valero Lecha (Alcorisa 1894-El Salvador 1976), que desarrolló la mayor parte de su labor artística en El Salvador, pintor que José Luis Pano recuperó del olvido en los años noventa. Véase PANO GRACIA, José Luis, *Valero Lecha: pintor y maestro (Alcorisa 1894-San Salvador 1976)*, Ayuntamiento de Alcorisa, Diputación General de Aragón, Diputación Provincial de Teruel, Zaragoza, 1995.

¹⁷⁵ *Hierro candente*, pp. 31-32.

Finalizadas sus obligaciones en Ejea, concluido el verano y el otoño, momentos en que las faenas en las pequeñas ciudades escasean, su afán no pasaba más que por su traslado a una capital, a Barcelona, donde pudiera trabajar durante el día y asistir a una Academia de Arte después; y hubiera sido esa una buena ocasión para irse sin consentimiento paterno alguno. Pero ante la responsabilidad contraída por Antonio Lecha y su patrón y la insistencia de estos que le aconsejaban no ir a la Ciudad Condal sin la aprobación expresa de su familia, optó por volver a Foz-Calanda.

Afortunadamente, en todo lugar hay personas de mayor nivel cultural y miras más amplias, y en este caso fueron el maestro y el médico, en un mes de enero de 1926, los que le dijeron a Joaquín el error que suponía no dejar marchar a su hijo Eleuterio, vistas las actitudes naturales que para con las esculturas poseía y que causaban admiración a las gentes que iban a ver a su padre para comprar cántaros, viendo las creaciones de Blasco, hechas con barro y hojalata¹⁷⁶.

Convencido su padre, Blasco iniciaría así su viaje a Barcelona, donde se instalará hasta su marcha al exilio.

1.4.- LAS PRIMERAS OBRAS (1919-1926)

Hemos visto como Eleuterio Blasco Ferrer se interesó por las artes plásticas a una edad muy temprana, iniciándose en el universo creativo de una manera totalmente autodidacta y en un entorno tan difícil, de tan complicado acceso a las corrientes artísticas y cerrado a lo que no fuera la continuidad de los oficios tradicionales como eran los pueblos que conforman la topografía vital de la infancia y primera juventud de Blasco; esto es, Foz-Calanda, Molinos, Más de las Matas, Alcorisa, Calanda, y más tarde, ya con una idea profunda de dedicación a las artes y deseo de huir de los imperativos familiares, Ejea de los Caballeros y Zaragoza. Esta última como capital aragonesa solo utilizada de paso pero de referencia siempre como ciudad grande y desde donde podían llegar los únicos atisbos de modernidad. A este respecto resulta muy ilustrador las memorias de Luis Buñuel cuando hace referencia a su infancia y pueblo natal, Calanda, no muy distante de Foz-Calanda, (también recorrido con seguridad en diversas ocasiones por la familia Blasco) especialmente cuando señala que “*se puede*

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 33.

*decir que en el pueblo en que yo nací (...) la Edad Media se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial. Una sociedad aislada, inmóvil en la que la diferencia de clases estaba muy marcada*¹⁷⁷. Y esto en una ciudad que superaba con creces la de Molinos o Foz, ya que contaba con casi cinco mil habitantes.

Blasco tuvo desde muy joven un gusto voraz por el contacto directo con la materia, con la que se ejercitó largamente modelando efímeros cacharros y figuras por los cuales, a la antigua usanza, tomaba contacto se iniciaba en el mundo de la creación a través de los materiales que se le ofrecían más accesibles, esto es, el barro:

*“Sus manos infantiles sentían fiebre de contactos. Y recurría a la materia más dócil. El barro refrescaba el fuego que comunicaba a sus manos la imaginación. Así distraía la atención que su padre seguiría (sic) para otros menesteres de más urgencia”*¹⁷⁸.

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, 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.

Las primeras esculturas de las que tenemos constancia plantean importantes problemas cronológicos, y aunque distintas anotaciones de Blasco nos invitan a establecer cronologías tempranas, anteriores a 1926, pensamos que estas son posteriores, por lo que las trataremos al centrarnos en su periodo barcelonés. Es el caso, entre otras, de *Violinista callejero*, realizado con hoja de lata, y una *Maternidad* en barro cocido (CE3 y CE9).

A pesar de no conservar obras escultóricas de este periodo anterior a su marcha a Barcelona en 1926, tal y como argumentaremos posteriormente en relación a la datación de las dos obras antes citadas, parece quedar claras sus tempranas dotes para la creación, y para la innovación con nuevos materiales. Y todo ello con escasas referencias sobre lo

¹⁷⁷ BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982, p. 17.

¹⁷⁸ BALLANO BUNO, Adolfo, *op. cit.*, 1933, p. 213.

que se está desarrollando en otros lugares. Porque, lo cierto es que tras el estudio detenido de su biografía, no se puede entresacar influencia artística concreta, no teniendo más modelos artísticos accesibles que el trabajo de los herreros de los pueblos colindantes o las obras en metal de verjas, rejas, etc.; la propia tradición alfarera de la zona; las obras de las iglesias y determinadas imágenes en revistas y periódicos que pudieran llegar a sus manos: “...Blasco no pudo tener maestros que cultivaran o desviaran sus gustos. Su vocación no tuvo animadores, pero tampoco sufrió alicortes por las preceptivas académicas”¹⁷⁹.

Intuimos para estas primeras esculturas una audacia poco usual en el uso de materiales de desecho como las hojas de lata y el barro, de carácter naïf o primitivo, como él mismo las describió¹⁸⁰, que será el germen de su obra posterior.

En el contexto de dificultad aludido, empieza a realizar también obra pictórica.

Afortunadamente, de esta época infantil se conserva su primera pintura, en cuyo reverso señala: “*mi primera pintura cuando era chico*” (CP1). Un Cristo Crucificado en óleo sobre madera, materiales encargados con probabilidad a algún personaje del pueblo que marchara de viaje a Zaragoza, junto a una serie de elementos que provocan desconcierto: la Cruz de halla en un campo con trigo al fondo, luce el sol. Una serpiente y una calavera yacen a sus pies. También un candil, quizá usado en la mina; y un gallo. La obra encierra algún significado más allá del religioso. ¿Acaso es una cruz el trabajo del minero, que trabaja de sol a sol, desde que canta el gallo?

Una pintura totalmente infantil, naïf, quizá realizada con 14 ó 16 años (hacia 1921-1924), con colores planos y mates. A pesar del deficiente uso de los pinceles, la iconografía posee una precoz rebeldía por la combinación de elementos que provocaban el descontento de las gentes del pueblo, y especialmente de su padre, gentes para las que la religión y la iglesia marcaban el devenir diario. Ya hay un aspecto social en esta pintura.

De en torno al año 1926, bien inmediatamente anterior a su marcha a Barcelona, bien de los primeros momentos en la Ciudad Condal, data un cuadernillo de dibujos donde predominan vistas de las localidades que recorría, algunas de ellas de Foz-Calanda (CD1). Son dibujos, más o menos elaborados, donde busca la representación

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Según cuenta en la entrevista que Mateo Andrés le hizo en 1986 y que se proyectó durante la exposición de su obra en Molinos en aquellas fechas. El autor posee una copia VHS a partir de otro video propiedad de Joaquín Castillo Blasco.

fiel y realista del caserío, destacando en algunos la iglesia, un pozo, un horno de cerámica, y deteniéndose en ocasiones en las sombras que se generan. También varios estudios de árboles desnudos y un par de representaciones humanas, sobresaliendo aquella en la que un joven aparentemente bien vestido lee unas hojas.

Poco más sabemos de las obras realizadas en este periodo inicial previo a Barcelona. *La tía Pepa* (CP2) hoy en el Ayuntamiento de Foz-Calanda, fue realizada, según él mismo cuenta, a la edad de 19 años, en 1926, en su pueblo natal, aunque nos inclinamos a ampliar la cronología al periodo 1926-1931. No deja de ser relevante que aparezca en la portada del pequeño catálogo de la exposición en las Galeries Laietanes de 1932. No obstante lo interesante es el gusto por la representación de personajes populares y un concepto más bien regionalista. Así, este personaje, la Tía Pepa, lo mismo que el Tío Tardano eran muy populares en Foz-Calanda. De estos tipos humanos, en actitudes cotidianas, así como de los paisajes de la zona, extrae Blasco los motivos iconográficos para sus primeros lienzos. Del óleo *Mujer bordando* (CP23), señala Blasco que fue pintado en Foz Calanda en 1926, aunque formalmente encaja con obras más tardías, a comienzos de los años treinta.

2.-BARCELONA

(1926-1936)

2.1.-LA PLÁSTICA ESPAÑOLA ENTRE LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DE 1925 Y EL COMIENZO DE LA GUERRA CIVIL

La historiografía ha puesto de manifiesto cómo 1925 es un año de enorme importancia para la renovación del arte en España, encontrándose, además, evidencias de que las directrices que dirigieron la implantación del clima artístico anterior se hallaban canceladas. En ese crucial año, además de la publicación del *Manifiesto surrealista* de Bretón en la Revista de Occidente, de *La deshumanización del arte* de Ortega¹⁸¹ o *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre¹⁸², tiene lugar la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI)¹⁸³, inaugurada el 28 de mayo en el Pabellón de Exposiciones del Retiro, considerada “la mayoría de edad del arte nuevo”¹⁸⁴. Una muestra la de la SAI, de conjunto heterogéneo, como preconizaba el manifiesto, que no contó con representación catalana, oficialmente ya que “no llegaron a tiempo”, aunque en realidad parece que estuvieron presentes distintos roces de orden

¹⁸¹ ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1925. La primera edición de esta obra en formato de libro (ya que una parte apareció publicada en varios artículos en *El Sol* de Madrid un año antes), aparece el 29 de septiembre de 1925 con una tirada de 2500 ejemplares. A esta edición seguirá otra de 1994 en septiembre de 1928 y de 2000 en junio de 1936, lo que da cuenta de la difusión y el papel referencial que el texto de Ortega ocupó en las reflexiones sobre arte contemporáneo. Desde ese momento, de una u otra manera, aun sin compartir sus argumentos, será tenido en cuenta por la mayoría de obras sobre arte contemporáneo españolas.

¹⁸² TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925. Texto que consagraba para España el término vanguardia articulando una visión retrospectiva del pasado más próximo y la reivindicación del presente cultural europeo, no aceptado o ni siquiera conocido por el público español.

¹⁸³ Sobre la misma véase como obra fundamental publicada BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concepción (com.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, catálogo, MNCARS, Madrid, 1995. El tema fue abordado monográficamente por Pérez Segura en su tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid en julio de 1997, bajo el título *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*, Universidad Complutense de Madrid, septiembre de 1997, que podemos consultar en <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0049001.pdf>. [consultado el 14 de febrero de 2012]. Parte de la misma fue publicada bajo el título *Arte moderno, vanguardia y Estado. La sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, CSIC, Madrid, 2002.

¹⁸⁴ BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, vol. I, col. Summa Artis (Grandes obras de bolsillo), Espasa Calpe, Madrid, 1995, pp. 362.

político¹⁸⁵. Como señala Brihuega, la exposición de la SAI de 1925 acabó consagrando un nuevo centro de gravedad estético para el horizonte de la renovación artística, contribuyendo de manera decisiva a la configuración del gusto de manera nuclear hasta el mismo año 1936 y aun con posterioridad a la guerra. La muestra facilitó el encuentro entre estéticas y horizontes alternativos a veces muy distantes, y el movimiento de renovación plástica pasó a convertirse ya no en algo minoritario y aislado, sino en una evidencia del devenir habitual de la cultura de cara al público¹⁸⁶.

La SAI se disolvió tan pronto como la exposición¹⁸⁷, produciéndose una verdadera diáspora de los artistas más prometedores: Boreas marcha a París, Dalí se integra en el mundo catalán y Barradas volvió a Cataluña instalándose en Hospitalet. En el periodo final de la Dictadura de Primo de Rivera, entre la ESAI y la proclamación de la II República, los presupuestos estéticos consagrados en la SAI continúan siendo un foco de renovación artística cada vez mayor y más extendido, desplegándose diversas formas de realismo moderno, ya vistas en la muestra de 1925, como horizonte de renovación, donde se adscriben nuevos nombres como Maruja Mallo, Ramón Gaya, Genaro Lahuerta, Ponce de León, Pérez Rubio, Ángeles Santos, etc.

En este periodo hemos citado como Dalí regresa a Cataluña, y se asiste a un rebrote vanguardista donde la capacidad organizativa de Dalmau y la Sala Parés, las actividades del Ateneo de Sitges, el movimiento “antiartístico”, la constitución del GATCPAC, etc., llevan al arte en Cataluña a un nuevo momento de esplendor.

Otro factor a considerar en la renovación plástica de finales de los años veinte fue la figuración lírica que el núcleo de artistas formado por Boreas, Cossío, Viñes y Palencia, fraguaron en París, cuya influencia será notable en autores como Peinado, Togores, y una pléyade importante de artistas peninsulares: Moreno Villa, González

¹⁸⁵ BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981, pp. 260-262.

¹⁸⁶ BRIHUEGA, Jaime, “El equipaje de los años treinta”, en BRIHUEGA, Jaime y LLORENTE, Ángel (comisarios), *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, p.23.

¹⁸⁷ No obstante la Sociedad de Artistas Ibéricos reaparece en 1931 con la II República, si bien el contexto artístico inicial y su primitiva significación habían variado. Véanse concretamente PÉREZ SEGURA, Javier, “La II República Española y la Sociedad de Artistas Ibéricos”, en VV.AA., *Arte y Política en España 1898-1939*, Cuadernos IAPH, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2002, pp. 70-89; y PÉREZ SEGURA, Javier, *op. cit.*, CSIC, 2002.

Bernal, Gaya, Esteban Vicente, Bonafé, Maruja Mallo, etc., especialmente gracias a la revista *Tériade* y la exposición de artistas españoles residentes en París que en 1929 tuvo lugar en el Jardín Botánico madrileño.

Finalmente hemos de remarcar la aparición del surrealismo, la orientación quizá con más arraigo no solo individual, sino con pretensión de programa y continuidad, especialmente a raíz de la actividad compartida por Lorca y Dalí, iniciada allá en 1923 en la Residencia de Estudiantes y que se prolongará hasta 1928. En 1926 ya empiezan a ser patentes orientaciones que enlazan con los lenguajes visuales surrealistas. Lenguaje al que se sumarán a fines de la década artistas como Moreno Villa, Massanet, Planells, González Bernal, Lorca, etc., en lo que hemos de considerar la última orientación de la vanguardia de la preguerra en España, desarrollada simultáneamente al compás del desarrollo plástico internacional. Alberto Sánchez modificará su estilo de forma sustancial, pasando de la escultura de planos a representar formas más orgánicas, con un acentuado sentido de lo material, comenzando la aventura de la Escuela de Vallecas junto a Benjamín Palencia. En todo caso, el surrealismo no desaparece durante la Guerra Civil, y tiene un papel importante en el tránsito artístico de los años cuarenta¹⁸⁸.

Cuando alborea la Segunda República, el protagonismo internacional del arte español se hallaba en un punto elevado. Junto a nombres ya asentados como Picasso, Gris, María Blanchard, Miró, y la oleada de artistas que pasaron por París con más o menos asiduidad a lo largo de los años veinte, sin tanta repercusión (Ángeles Ortiz, Peinado, Palencia, Bores, Cossío, Flores, Viñes, De la Serna, Parra, Ucelay, Olivares, Luis Fernández, etc.), se añadían nuevas figuras como Dalí, Julio González o Torres García, en un panorama internacional cada vez más complejo, coexistiendo direcciones plásticas muy variadas (realistas, abstractas, surrealistas), y donde las relaciones entre arte y política ponían el telón de fondo, no solo en el caso de los totalitarismo alemán e italiano, o también de la URSS, sino en las propias democracias occidentales¹⁸⁹.

La visión retrospectiva de la actual historiografía sobre arte contemporáneo, y del periodo republicano en particular, ha visto importantes transformaciones desde aquella nueva vía de investigación abierta a inicios de los años ochenta por el profesor Jaime Brihuega con dos publicaciones que se mantienen todavía hoy en vigor, con las matizaciones que el propio autor ha realizado con el paso del tiempo: *Las vanguardias*

¹⁸⁸ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 1999, pp. 25-27.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 27-28.

*artísticas en España. 1909-1936*¹⁹⁰ y *La Vanguardia y la República*¹⁹¹, pioneras en abordar los distintos agentes que conforman la llamada “Institución del Arte”. Especialmente desde la década de los noventa, los trabajos de diferentes autores han permitido realizar un salto historiográfico cualitativo en la investigación de este periodo, algunas de cuyas reflexiones son trascendentales por sus implicaciones en el caso que nos ocupa, y que constituyen el eje de nuestro discurso: por un lado, las referidas a la reafirmación de las sustanciales, eficaces y progresistas transformaciones en muchos ámbitos de la cultura artística; por otro, que muchas de estas transformaciones estuvieron vinculadas a los denominados “realismos de nuevo cuño”, fenómeno que como hemos señalado con anterioridad, se venía desarrollando desde mediados de los años veinte, y sobre el que ahora confluirán nuevos factores¹⁹².

Efectivamente, durante la República, en aquel apasionante lustro, se produjeron modificaciones importantes en el panorama cultural vinculado de una u otra forma a los poderes públicos y que se nos revelan como un esfuerzo transformador notable y estratégico, si bien coincidieron con los gobiernos progresistas, interrumpiéndose algunas de las transformaciones en el bienio negro. Además de emerger en aquellos años sustanciales novedades artísticas, algunas deudoras de las innovaciones formales ensayadas desde finales de la década anterior, florecían otras poéticas de vanguardia que se vinculaban a los nuevos lenguajes europeos de los años treinta.

Así, por un lado, objetivo trascendental fue acometer, desde abajo, desde su raíz, una transformación de las condiciones del enquistado retraso cultural del pueblo para

¹⁹⁰ BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981.

¹⁹¹ BRIHUEGA, Jaime, *La Vanguardia y la República*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1982.

¹⁹² El profesor Jaime Brihuega se ha referido a ello en numerosas ocasiones: “1933: Meridiano crucial de la cultura artística en el Estado español”, *3ZU. Revista d’arquitectura*, nº 4, Barcelona, junio de 1995, pp. 6 a 13; BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 1999, pp. 27-34; BRIHUEGA, Jaime, “Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República”, en VV.AA., *Arte y Política en España 1898-1939*, Cuadernos IAPH, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2002, pp. 14-23; BRIHUEGA, Jaime, “Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español”, en BRIHUEGA, Jaime (Comisario), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)* (catálogo), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 17-39; y BRIHUEGA, Jaime, “El Arte en la Segunda República”, en VV.AA., *1931-1936: de la República Democrática a la sublevación militar*, IV Congreso sobre Republicanismo, Diputación de Córdoba, Universidad de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, 2009, pp. 25-48.

crear una conciencia informada y crítica, que rompiera el tradicional aislamiento entre hecho cultural y las masas en un concepto integrador de ciudadanía¹⁹³. En este deseo hemos de enmarcar la puesta en marcha de las Misiones Pedagógicas¹⁹⁴, creadas en mayo de 1931 a través del Ministerio de Instrucción Pública bajo la inspiración de Manuel Bartolomé Cossío, como proyecto cultural que llevó el arte y la literatura, el cine y el teatro a muchos pueblos y aldeas de la península¹⁹⁵; pero también la multiplicación de aulas; la modernización de universidades; ampliación de centros y alumnos de bachillerato; la propia compañía ambulante de teatro *La Barraca*, madurada por García Lorca junto a un grupo de estudiantes de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, que acercó el teatro clásico y la plástica de los vanguardistas por los rincones de la España culturalmente más desatendida¹⁹⁶; por no citar las transformaciones en lo relativo a la conservación y protección del Patrimonio Histórico, artístico, documental y bibliográfico, con la puesta en marcha de una política que suponía la aceptación institucional de administrar y proteger los bienes culturales, y la consideración del mismo como propiedad del pueblo que ha de ser legado a su vez a las generaciones venideras. La gran aportación del primer bienio fue sin duda la aprobación de la Ley sobre protección del Tesoro Artístico Nacional¹⁹⁷.

¹⁹³ Esto es así ya que la República intentó solucionar uno de los problemas básicos en el campo educativo, que era el elevado índice de analfabetismo, superior al 30 % y la falta de escolarización de casi la mitad de la población infantil. Los proyectos iniciales de creación de plazas escolares se vieron frenadas por falta de presupuestos, a pesar de lo cual, en dos años, entre 1931 y 1933, se crearon más de 13.000 aulas, frente a las 35.000 que existían.

¹⁹⁴ Véase OTERO, Eugenio., (com.), *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936*, SECC, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006.

¹⁹⁵ No obstante, y a pesar de sus esfuerzos, poco pudieron hacer las Misiones en la ingente tarea de acortar la distancia cultural entre los hombres de la ciudad y del campo. Como precedente de esta popularización del hecho cultural, hemos de señalar la obra escrita por Gabriel García Maroto *La Nueva España 1930*, publicada por Biblos en Madrid en 1927, quien con mayor adjetivación ideológica refleja lo que tenía que ser la política cultural de una venidera España republicana.

¹⁹⁶ Durante el año 1933, el teatro *La Barraca* mostró figurines y decorados de Benjamín Palencia, Santiago Ontañón, Ramón Gaya, Alberto Sánchez, Alfonso Ponce de León y Manuel Ángeles Ortiz. Véase SÁEZ DE LA CALZADA, L., “*La Barraca. Federico García Lorca y su teatro universitario*”, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1976.

¹⁹⁷ Véanse HUERTAS VÁZQUEZ, E., *La política cultural de la Segunda República Española*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988; y ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, colección arquia/temas, nº 23, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007.

La política oficial respecto al arte contemporáneo comenzó mejorando sus principales instrumentos: la Exposición Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno. En lo referente a las primeras, tienen lugar las de 1932 y 1934, coincidiendo la de 1936 con el estallido de la Guerra Civil por lo que no pudo ser vista, además de las “oficiales” celebradas fuera de España: *L'Art Espagnol Contemporain* (Jeu de Paume, París, marzo de 1936) y ya durante la guerra el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937. Aun con similar estructura administrativa, se podrán observar novedades al participar artistas involucrados en la renovación artística o que trabajaban en torno a los “realismos de nuevo cuño”, caso de la incorporación de críticos más avanzados como Manuel Abril, miembro del Jurado de Admisión de la exposición de 1932, cuyo papel debió ser decisivo, o Gutiérrez Abascal en 1934, consiguiendo modernizar los lenguajes expuestos y los artistas premiados. Así, en 1932 se concedieron medallas de primera clase a Aurelio Arteta y Timoteo Pérez Rubio, de segunda clase a Rosario Velasco, José Frau y Honorio García Condoy, de tercera a Genaro Lahuerta, artistas que nunca habían obtenido galardón¹⁹⁸. Ya en 1935 se modificará el Reglamento de las Exposiciones variando el sistema de selección de los Jurados¹⁹⁹. El objetivo, con un sentido similar al de la ESAI de 1925, tendía a lograr un proceso estético de talante integrador y digestible para el público²⁰⁰. En lo referente al Museo de Arte Moderno, se nombró en junio de 1931 a Juan de la Encina, pseudónimo del reputado crítico Gutiérrez Abascal, como director, con una actitud más activa y avanzada que las exposiciones nacionales²⁰¹. A él se debe el encargo de un nuevo

¹⁹⁸ LOMBA SERRANO, Concepción, “El Triunfo de la vanguardia durante la República”, en GIMÉNEZ, NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (eds.), *op. cit.*, 2009, p. 69.

¹⁹⁹ LLORENTE, Ángel., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995, pp. 141 y ss.

²⁰⁰ Entre otros muchos participan Vázquez Díaz, Arteta, Barral, Climent, Planes, Rodríguez Luna, Mateos, Souto, Gregorio Prieto, Waldo Insúa, Flores, Muntané Aguilar, Martín Durbán, Teresa Condeminas, Fernández Balbuena, Rosario Velasco, Juan Luis López, José y Margarita Frau, Almela, Cristóbal Ruiz, etc. Entre los premiados “modernos” en 1932 obtuvieron medalla Arteta y Pérez Rubio (1ª medalla); Rosario Velasco, Muntané, Frau y García Condoy (2ª medalla); Lahuerta, Suárez Peregrín, Briones, Insúa y Pérez Mateo (3ª medalla). En la de 1934, entre otros, obtuvieron medalla Vázquez Díaz (1ª), Briones (2ª), y Julia Minguillón y Pellicer (3ª).

²⁰¹ La dirección de Juan de la Encina duraría seis años. Ya desde 1932 se produce una reordenación museográfica y se planifica el programa de exposiciones, con nombres como González Bernal, Santa Cruz, Climent, Morena Villa, en 1931 y Pérez Mateo, Palencia y Moreno Villa en 1932. En enero de 1933 se convoca un Concurso Nacional

proyecto arquitectónico nunca construido²⁰². Hemos de sumar a este nuevo planteamiento institucional un cambio en la política de exposiciones temporales, dando cabida a jóvenes integrantes del arte nuevo y las corrientes vanguardistas del momento (Ernst, Gargallo, González Bernal, Moreno Villa, Benjamín Palencia, Pérez Mateo, Rodríguez Luna, Torres García, etc.). También en la adquisición de obra artística, acrecentando las colecciones con nuevas tendencias, etc.²⁰³

Pero además, la República actuó indirectamente a través de la reaparecida Sociedad de Artistas Ibéricos, una forma de intervención oficiosa, como queda atestiguado en el tangible apoyo institucional de las exposiciones de la SAI de Copenhague y Berlín en 1932 y 1933, y ya de manera evidente en la de París de 1936. Todo ello alentó la aparición de otras plataformas más radicales, tales como los Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN), los Logicofobistas o las Asociaciones de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR)²⁰⁴.

No hemos de olvidar lo relativo a la formación artística, donde se esgrimieron distintas soluciones como la ideada por Ángel Ferrant en la revista *Arte*, donde dio a conocer su “Diseño de una configuración escolar” en la que proponía la creación de unas Escuelas federales de las Artes plásticas del Estado Español, opuestas a las tradicionales Escuelas de Artes y Oficios. La idea solo cuajó en parte, pero hubo mejoras perceptibles tales como la renovación de algunas disciplinas obligatorias y la creación de nuevas Escuelas de Artes, como la de Teruel en 1933²⁰⁵.

Cataluña marcha por unos derroteros diferentes, recuperando las exposiciones de primavera organizadas por el ayuntamiento de Barcelona, suspendidas con la Dictadura

de Arquitectura con objeto de realizar el Anteproyecto de Museo Nacional de Arte Moderno en el Paseo de la Castellana, cuyo primer premio recaerá en García Mercadal, ejemplo del deseo de hacer visible el cambio de mentalidad respecto al arte contemporáneo. También en 1933 tiene lugar una muestra monográfica del ideológicamente comprometido Rodríguez Luna. Más tarde tiene lugar una muestra de arte francés (Derain, Bonnard, Vullard, Lothe...), y en julio una exposición de los trabajos del GATCPAC para la ciudad de Reposo de Barcelona, o la presencia de un grupo de artistas articulados en torno a Torres García (Grupo de Artistas de arte Constructivo) que regresaba a España y que tuvieron cabida en una sala del Salón de Otoño madrileño de 1933.

²⁰² Véase sobre el papel de Juan de la Encina al frente del Museo de Arte Moderno el estudio de JIMÉNEZ BLANCO, M. D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1989.

²⁰³ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 1999, p. 29.

²⁰⁴ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 2009, pp. 22 y 37.

²⁰⁵ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2009, p. 68.

de Primo de Rivera, que fueron celebradas con periodicidad anual entre 1932 y 1936 y articuladas en dos secciones independientes, el conservador Salón de Barcelona y el más renovador Salón de Montjuïc, aunque sigue siendo difícil definir y aceptar estas diferencias con exactitud²⁰⁶. Exposiciones “oficiales” que no supusieron grandes cambios en los gustos asentados del público catalán.

Galicia vivió también un evidente entusiasmo, fruto tanto a la generación de artistas de Os Novos (Mallo, Maside, Souto, Colmeiro, Fernández Mazas, Torres, Laxeiro), como por la modernización estructural (revistas, certámenes, apoyo de la crítica local...)²⁰⁷.

En el caso aragonés, ya indicamos en su momento los infructuosos pasos hacia la modernización de las Instituciones del Arte llegados a finales de los años 20, cuando se atisbaba una incipiente vanguardia. Durante la República, el compromiso de las instituciones en pos de la mentada modernización se evidenció en las tres provincias, consolidándose el surrealismo como corriente hegemónica. Las Diputaciones provinciales continuaron su política de concesión de becas y organización de certámenes. El artista bilbilitano Juan Cruz Melero fue becado por la Diputación Provincial en 1931, superando en dicha convocatoria a Armando Ruiz Lorda y Honorio García Condoy, que se presentaba por tercera vez y que desengañado marchará a Madrid²⁰⁸. En Zaragoza, a la política de exposiciones en el Salón de Quintas y el Rincón

²⁰⁶ En la convocatoria de 1932 participan nombres como Evarist Basiana y Ramón Calsina (Salón de Barcelona); y en Montjuïc Antoni Costa, Joan Sandalinas, Ángel Ferrant y Llorens Artigas, Gargallo (fuera de catálogo), Artur Carbonell, César López Cañete, Joaquim Serra, J. Serrano, Granyer, Rebull, Camps Ribera, Francesc Domingo, E. C. Ricart, Togores, etc. En los años sucesivos las variaciones son escasas: en 1933 Evarist Basiana, Ramón Calsina y Ángel Planells (Barcelona); y Antoni Costa, Artur Carbonell, Llorens i Artigas, Manolo... (Montjuïc). En 1934 en el Salón de Barcelona Ramón Calsina y Ángel Planells, Antoni Cumella (ceramista), Gabriel Amat, Hortenbach, F. Víctor y Joaquín Iglesias (arquitectura); y en Montjuïc Artur Carbonell, Antoni Costa, Ramón Marine.lo, etc. En 1935 Ramón Calsina; y en Monjuïc Antoni Costa Sacharoff, Artur Carbonell, Gargallo, etc. En 1936 Ramón Calsina, Ángel Planells...; y en Montjuïc Carbonell, Sacharoff, Antoni Costa, Joan Junyer, etc. Dichos catálogos se pueden consultar en red en la Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic (BDHAH), dirigida desde el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona: <http://www.bib.uab.cat/human/bdhah/> [consultado el 18 de julio de 2013].

²⁰⁷ MOYA, Adelina, “El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación”, en *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, catálogo, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1986, p. 142.

²⁰⁸ MARTÍNEZ AURED, Victoria, *op. cit.*, 2001, pp. 662-663.

de Goya, se unieron iniciativas privadas como las pequeñas salas de exposiciones creadas por *Heraldo de Aragón* en 1931 y *La Voz de Aragón* en 1929, mientras el Casino Mercantil incrementó su programación, inaugurando también una nueva sala. Además Tomás Seral y Casas inauguraba la primera galería aragonesa en 1935.

El auge se manifestó también en los medios de comunicación, con la aparición de cabeceras tan interesantes como los 14 números editados entre 1932 y 1936 de *Noreste*²⁰⁹, impulsada y coeditada por Tomás Seral y Casas, Ildefonso Manuel Gil y Antonio Cano, publicación esta ecléctica, nexo de unión de los escritores y pintores más inquietos de Zaragoza, que contribuyó a hacerse eco y defender las distintas innovaciones en materia artística en el ámbito estatal, especialmente el surrealismo.

En cuanto al Asociacionismo artístico y cultural, en 1931 se creó el Estudio Goya, sobre el que nos detendremos al hilo de la Exposición de Artistas Aragoneses de Barcelona en 1935, y la Asociación Turolense de Amigos del Arte, el Círculo de Bellas Artes en 1933 y el Ateneo Popular en 1936.

En Teruel el Casino Turolense organizó nuevos certámenes, tales como la Exposición de Artistas Turolenses de 1931 y los Salones de Fotografía de 1933 y 1936. Además, la ciudad, como hemos comentado, fue dotada de una Escuela de Artes en 1933 poniendo fin a la penuria en que se hallaba sumida Teruel en materia de enseñanza artística.

También, en el ámbito museístico, al cambio de dirección del Museo de Zaragoza, donde José Galiay sustituyó al fallecido Carlos Palao, se sumaron la apertura al público del Museo de tapices de la Seo, el Etnológico en Huesca y el Románico de Jaca.

Exposiciones colectivas e individuales florecieron en esos años, a saber: Herminio Herrero, Manuel del Arco, César Fernández Navarro, José Aventín en Huesca y Zaragoza, González Bernal, Manuel Corrales, Dionisia Masdeu, Manuel Bayo en Teruel, Bonn, Bautista Román y el fotógrafo Francisco Andrade, en 1931; El valenciano Benedicto, Enrique Vicente Paricio, Luis Maza, Juan Mondrego, García Condoy, Ramón Acín, Rafael Cardona, el vasco Múgica, Chas o Estudio Goya en 1932; Manuel Corrales, Joaquín Zamora, Ángel Bayod, Antonio Peyró, Ara Bugues, fray Angélico

²⁰⁹ BONET, Juan Manuel, MANUEL GIL, Ildefonso y SERRANO ASENJO, José Enrique (eds.), *Noreste*, edición facsímil, Departamento de Educación y Cultura, Gobierno de Aragón, 1995.

Cabañas, Enrique Vicente Paricio, Isabel Val, Estudio Goya e Ignacio Zuloaga “el Mozo”, así como Blasco Ferrer en Teruel, en 1933; El fotógrafo bilbilitano Ortiz de Echagüe, Félix Gazo en Zaragoza y Huesca, Mimbo, Mariano Urdániz, fray Angélico Cabañas, Hermenegildo Estevan, Gustavo de Maetzu y Gárate, en 1934. Enrique Vicente Paricio, Borrás Casanova, el fotógrafo Paul Wolf, Luis Ferrer y José Lafita en 1935. Y en 1936 Luis Germán y Juan Mondrego²¹⁰.

En este contexto distintos artistas aragoneses obtuvieron reconocimiento a nivel nacional e incluso internacional. Así, Berdejo expuso en Oslo y Pittsburg; Acín lo hacía en Bilbao con la SAI y luego en Madrid; Gargallo era un artista considerado a nivel europeo; González Bernal se abre camino tanto en España como en París (galería Jacques Bonjean); García Condoy hacía lo suyo tanto a nivel nacional como en el extranjero (Bienal de Venecia); Pablo Remacha obtiene un diploma de honor en la Exposición Internacional de Lieja de 1929; mientras la exposición *Art Espagnol* de París de 1936 contó con Martín Durbán, Pelegrín y Gargallo. Otros artistas intentaban desarrollar su carrera fuera de Aragón, en busca de proyección: Blasco Ferrer realizaba sus primeras individuales en Barcelona (Galería Parés, 1931; Layetanas, 1932 y 1934); o la bilbilitana Carmen Osés exponía en la Sala Gaspar de la Ciudad Condal en 1936.

Desde el punto de vista plástico, las innovaciones formales de las nuevas generaciones se inscribían dentro de las corrientes europeas al uso, donde la diversidad del arte nuevo quedó polarizada en torno a dos corrientes: los realismos de nuevo cuño y el surrealismo, ambos con múltiples formulaciones.

A modo de síntesis, podemos reseñar algunos rasgos destacados siguiendo las premisas tantas veces esgrimidas por Jaime Brihuega²¹¹. Por un lado, el surrealismo español se diversifica y se convierte en uno de los ámbitos de trabajo del vanguardismo de los años treinta con una apabullante rotundidad. A los artistas que trabajaban en este horizonte a fines de la década anterior, caso de Lorca, Moreno Villa, Massanet o González Bernal, se suman ahora un vasto número de artistas que lo difunden y desarrollan en múltiples direcciones: Alberto, Palencia, Caballero, Lamolla, Ismael, Maruja Mallo, E. Francés, Cristófol, Lekuona, Ponce de León, Togores, Rodríguez Luna, Carbonell, Miguel Prieto, Castellón, González de la Serna, Alfonso Buñuel,

²¹⁰ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, p. 142.

²¹¹ Véase nota 192.

Ángeles Santos, Blasco Ferrer, etc., distribuidos por todo el territorio nacional a través de núcleos o focos estudiados por García de Carpi: Cataluña, Madrid, Zaragoza y Canarias²¹².

Un vasto territorio lo configuran los realismo de nuevo cuño del *retorno al orden* característico de la plástica europea de entreguerras (con la presencia de Picasso, y que se hizo sentir en la obra de Barradas y el Dalí presurrealista), que osciló entre aspectos derivados de *i valori plastici* (Santiago Pelegrín) y las influencias de la *nueva objetividad* alemana y la metafísica italiana (Miguel Villadrich, Pelegrín, Roberto Fernández u Horacio Ferrer)²¹³, entrecruzado muchas veces con la poética surrealista. Frente a lo ocurrido en la década anterior, ahora estos quedan más definidos, como la aparición de un realismo social, crítico, más explícito, y que en algún momento es practicado por artistas como Ponce de León, Ángeles Santos, Moreno Villa, Souto, Colmeiro, Lahuerta, Gaya, López Obrero, Barral, Pérez Mateo, Arteta, Ucelay, Rodríguez Luna y un largo etcétera. Una nueva forma de realismo que en algunos casos, con el estallido de la Guerra Civil, devino en un realismo bélico más expresionista muy relacionado con la corriente alemana.

Eslabón fundamental de este periodo lo constituye la “Poética de Vallecas”²¹⁴. Puesta en marcha dicha Escuela coincidiendo con el comienzo de la República, su poética nuclear fue iniciada por Alberto y Palencia entre finales de 1929 y 1932 y continuada en solitario por Alberto hasta 1936, acercando a sus postulados o sensibilidad a artistas tales como Morena Villa, Rodríguez Luna, Díaz Caneja, Francisco Lasso, etc.²¹⁵ La primera “escuela de Vallecas” entrecruzarán elementos del

²¹² Véanse sobre dicho panorama general las obras de GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986; GARCÍA DE CARPI, Lucía, y ALIX, Josefina (comisarias), *El surrealismo en España*, M.N.C.A.R.S., Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.

²¹³ LOMBA SERRANO, Concepción, *op. cit.*, 2009, p. 74-77.

²¹⁴ Gómez Cedillo dedicó su tesis doctoral al escultor Alberto, bajo el título *La escultura de Alberto Sánchez*, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid en 1992. Véase el amplio análisis existente en BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concepción (Coms.), *Alberto 1895-1962*, MNCARS. ALDEASA, Madrid, 2001; o CARMONA, Eugenio, “Materias creando paisaje. Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el reconocimiento estético de la naturaleza agraria”, en GARCÍA DE CARPI, Lucía y ALIX TRUEBA, Josefina (Coms.), *El surrealismo en España*, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 116-155.

²¹⁵ Un Pancho Lasso, que autores como Jaime Brihuega, Josefina Alix o Eugenio Carmona incorporan al duo fundacional para convertirlo en trío.

panorama de la modernidad internacional con una especial valoración de las calidades de la materia, de la sobriedad y la sencillez que les transmitían las tierras de Castilla. En palabras de Pablo Neruda “*La tierra marca sus trabajos con espacio inasible, con superficies quemadas por el rayo, con áreas que el sol y la luna y el frío han usado, con longitud de arbolados, viñedos y pájaros, vacas, relámpagos y amaneceres*”²¹⁶. Recursos ancestrales donde la tradición de la realidad histórica, lo suburbial y proletario, no escapa a su sensibilidad. Una corriente diferente al universo daliniano²¹⁷, mironiano o masoniano; diferente al de los surrealistas franceses. Esta acabaría involucrando a la mayor parte de la plástica de la capital, como se pone de manifiesto en el intento de Torres García de crear una alternativa de vanguardia, el llamado “Grupo de Artistas de Arte Constructivo”, donde aparecerán algunas de las pocas experiencias abstractas de la vanguardia en España, especialmente en el caso de Luis Castellanos²¹⁸.

Por último, el arte durante la II República atiende a la expansión de las relaciones entre la política y el arte, donde de manera clara y explícita atendemos a un verdadero compromiso de intelectuales y artistas. Hemos de mencionar, entre otras, la Unión de Escritores y Artistas Proletarios en Valencia (U.E.A.P), a fines de 1932, o la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (A.E.A.R.) de Madrid, Barcelona y Sevilla, al año siguiente. Ambas con un perfil definido de izquierdas que se erigen como las primeras alternativas culturales revolucionarias que aglutinaron a un buen número de artistas: Renau, Antonio y Manuel Ballester, Pérez Contel, etc., en la primera; Alberto Sánchez, Cristóbal Ruiz, Bartolozzi, López Obrero, Rodríguez Luna, Manuel Prieto, Arteta, Helios Gómez, Renau, Monleón Darío Carmona, Yes, Puyol, Carnicero, Galán, Fersal, etc., en la segunda.

La confrontación ideológica será la tónica dominante, la cual se prolongará durante la Guerra Civil, tendiendo progresivamente a un radicalismo que vinculaba compromiso intelectual del artista frente a la amenaza del fascismo, que en el polo

²¹⁶ NERUDA, Pablo, “El escultor Alberto”, *Repertorio Americano*, 5, 9, 1934.

²¹⁷ Los elementos que comporten Dalí y los “vallecanos” son analizados en BONET, Juan Manuel, “Divagaciones valleco-dalinianas”, en BRIHUEGA, Jaime (com.), *Huellas dalinianas*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pp. 217-233.

²¹⁸ Tras la guerra aparecerá una “segunda Escuela de Vallecas”, relacionada con la anterior pero al margen de la memoria histórica. Véase sobre ella CHAVARRI, Raúl, *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Ibérico europea de ediciones, Madrid, 1975.

opuesto encontraba una organización afín²¹⁹. Así, utilizando como meridiano cronológico el año 1933, en mayo aparecen distintos manifiestos como el *Adelanto de la revista Octubre* de la AEAR de Madrid (mayo), cuyo primer número sale a la luz en junio; o el manifiesto de la revista *Nuestro Cinema*, en sintonía con la anterior. Además, a finales del mismo se organiza la Primera Exposición de Arte Revolucionario organizado por la AEAR, iniciativas estas que contribuyen a crispar el ambiente.

Desde el punto de vista de los lenguajes visuales, el debate oponía “*el arco de diversos realismos modernos aptos para transmitir unos contenidos crítico-ideológicos precisos, a aquellas experiencias formales de vanguardia que pudiesen inclinarse hacia la abstracción, promoviendo con ello la reclusión de las élites en universos privados*”²²⁰. En lo temático-argumental, el realismo social de los años treinta recaló en el repertorio de carácter social, dentro del tono de crítica política. Formalmente la experiencia en los realismos de nuevo cuño marcaron la tónica: crispación expresionista, cromatismo sucio, cierta mimesis melancólica e incluso algunos escoramientos al surrealismo, son algunas de las adjetivaciones más frecuentes. Ejemplos de estos realismos “comprometidos” los encontramos en Souto, Seoane, Laxeiro, Francesc Domingo, Barral, Pérez Mateo, Alberto, Helios Gómez, Horacio Ferrer, Luis Quintanilla, Rodríguez Luna, en los fotomontajes de Renau y Monleón, la cartelística política y la ilustración satírica y la caricatura²²¹.

²¹⁹ Un ejemplo de esta radicalización ideológica lo constituye la desmedida aparición de publicaciones comprometidas. Podemos señalar, entre las de especial relevancia desde el punto de vista del grafismo y la caricatura, títulos como *Nueva Cultura*, *La Calle*, *Orto*, *Estudios*, *Leviatán*, *Octubre*, *Comunismo*, *El Luchador*, *Nuestro Cinema*, *Mundo Obrero*, *La Tierra*, *Tierra y Libertad* o *Tiempos Nuevos*. Solo en 1932, como ejemplo, la prensa provincial marxista contaba en Barcelona con *Las Masas*; en Palma, *Nuestra palabra*; en Alicante, *El Bolchevique*; en Valladolid, *El Proletario Rojo*; en Cádiz, *El Proletario*; en Bilbao, *La Bandera Roja*; en Oviedo, *El Obrero Astur*; en Sevilla, *Andalucía Roja*. En el otro extremo, el auge del fascismo dio lugar a la aparición de revistas como *La Conquista del Estado*. Sobre las primeras centra su estudio MADRIGAL PASCUAL, Arturo A., *op. cit.*, 2002, 175-267. Véase también el Catálogo de la exposición CARMONA, Eugenio y LAHUERTA, Juan José, *Arte moderno y revistas españolas. 1898-1936*, octubre 1996-enero 1997, MNCARS, pp. 117-132, donde se abordan los debates culturales de revistas como *Gaceta del Arte*, *Orto*, *Octubre*, *Cultura Nueva*, *Nuestro Cinema* o *La Gaceta Literaria*.

²²⁰ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 2009, p. 24.

²²¹ *Ibidem*.

2.2.-BARCELONA (1926-1928)

Blasco lo logró. Con diecinueve años se trasladó a la Ciudad Condal. Su padre le acompañó en ese primer viaje, primero hasta Calanda, junto a un pariente, para coger el auto hasta Caspe y luego continuar viaje en tren. Allí estuvo en casa de una prima de su madre, buscando trabajo de pintor. Lo primero que hizo fue blanquear una fábrica con una broca y una caña de pescar²²². Luego realizó los más variopintos trabajos para ganarse la vida, estudiando por la noche en la Academia Martínez, intentando aprovechar el tiempo hasta que se matriculó en *la Llotja*. Ya en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes, acostumbrado como estaba a dibujar, pintar y modelar sin enseñanza alguna, y siendo más mayor que el resto de alumnos que habían empezado casi de niños, Blasco se vio incapaz de someterse a las reglas de la Academia. Era “*el garbanzo negro de la olla*” y nunca será “*un alumno aprovechado de las fórmulas, trucos y tradiciones de la sapiencia académica*”²²³, lo que por otra parte favoreció la manera original, audaz y un tanto anárquica que caracterizan su personalidad artística. Dice Blasco: “... *ya un poco maduro no hubo manera de poder someterme a las reglas establecidas*”²²⁴.



Un joven Blasco Ferrer hacia 1926, poco después de llegar a Barcelona, en la habitación donde se alojó. Archivo JCB.



Blasco hacia 1926-1927. Archivo JCB.

²²² *Hierro Candente*, p. 34.

²²³ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5.

²²⁴ *Hierro Candente*, p. 35.

En *la Llotja*, dirigida entonces por Manuel Vega y March, estuvo matriculado durante dos años²²⁵, hasta su llamamiento a filas. En el año académico 1926-1927, durante el cual vivió en la calle Entenza, 39, 1º, cursó tan solo la asignatura de Dibujo artístico, impartida por el profesor Julio García Gutiérrez²²⁶, donde obtuvo una calificación de notable²²⁷. Durante el siguiente curso (1927-1928), cambió su domicilio a la calle Valencia, 454, 2º 3ª, asistiendo a la clase de Perspectiva, de la que era profesor José Vidal Vidal²²⁸, obteniendo también un notable²²⁹.

²²⁵ Anteriormente algunas publicaciones había señalado su permanencia en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja durante cuatro años (entre 1926 y 1930), dato que es incorrecto. Así lo vemos en “Bagnols-sur-Cèze. Les ruines de la Roque-sur-Cèze ont conquis le grand peintre ferronnier Eleuterio Blasco-Ferrer”, *Midi Libre*, 6 de septiembre de 1955; y más recientemente PÉREZ LIZANO, Manuel, “BLASCO FERRER, Eleuterio (voz)”, en VV.AA., *op.cit.*, 1983, p. 94, y PÉREZ LIZANO, Manuel, “Blasco Ferrer (voz)”, en VV.AA., *op. cit.*, 2001, p. 734.

²²⁶ Julio García Gutiérrez (París, Francia, 1882-Barcelona, 1966). Pintor establecido desde muy joven en Barcelona, donde expuso regularmente desde 1918. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (1940-42) y de la de Artes y Oficios Artísticos (1940-46). En 1949 expuso, con éxito, en Buenos Aires. Durante los años en que Blasco estudió en *la Llotja*, era profesor de término.

²²⁷ Arxiu de L'Escola Superior de Disseny i Art Llotja. Registro de matrículas y Actas de calificación del curso 1926-1927. Blasco estudió esta asignatura en la Tercera Escuela de Distrito (nº de matrícula 1608), sita en la calle Cortes, nº 140. La Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes de Barcelona, se componía de la Escuela Central y tres Escuelas de Distrito (calle de Aribau, nº 5-7; calle de Salmerón, nº 37; y calle Cortes nº 420), además de los locales del Parque y los Talleres. En lo relativo a la también llamada 3ª Escuela, se matricularon 130 alumnos en esta materia (77 hombres y 7 mujeres en la matrícula ordinaria, y 38 hombres y 8 mujeres en la extraordinaria). La estadística de las notas fin de curso arrojan el siguiente resultado: 26 Sobresalientes, 29 Notables, 18 Buenos y 5 Aprobados, en el caso de los hombres; y 4 Sobresalientes, 8 Notables y 1 Buenos, en lo referido a las mujeres, de un total de 81 exámenes finales. Véase la estadística en la *Memoria del Curso de 1926 a 1927*.

²²⁸ En la Nómina General del Profesorado del curso 1927-1928 consta como Ayudante meritorio encargado de Cátedra.

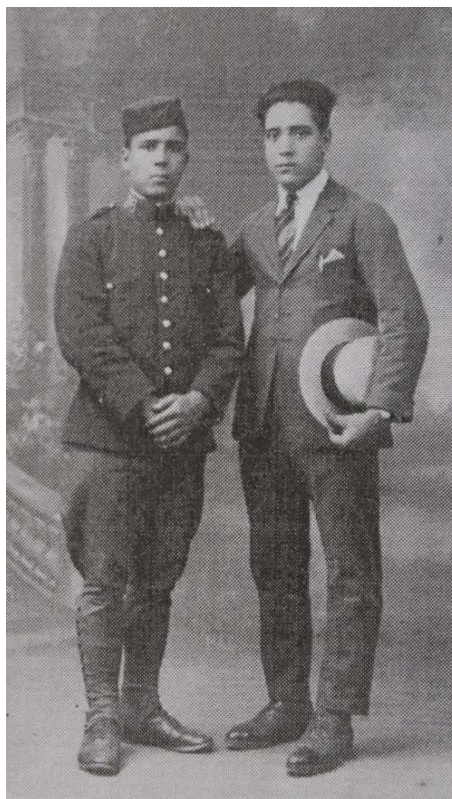
²²⁹ Arxiu de L'Escola Superior de Disseny i Art Llotja. Registro de matrículas y Actas de calificación del curso 1927-1928. Blasco estudió Perspectiva en la Escuela Central (nº de matrícula 1215). Se matricularon 144 alumnos con las siguientes calificaciones finales en dicha materia: 7 Sobresalientes, 22 Notables, 17 aprobados, en el caso de los hombres; y 6 Sobresalientes, 3 Notables y 6 Aprobados, en el caso de las mujeres, de un total de 61 exámenes finales. Véanse las estadísticas en la *Memoria del Curso 1927-1928*.

No realizó Eleuterio muchas obras en Cataluña²³⁰, siendo Barcelona su centro de aprendizaje durante dos años (1926-1928), hasta que fue a Madrid a cumplir el servicio militar. Antes su hermano Manuel había estado destinado en Barcelona.

2.3.-MADRID (1928-1929)

En Madrid ingresó en el Arma de Ingenieros, y estuvo destinado en el cuerpo de ferrocarriles²³¹.

Su estancia en la capital española (entre 1928 y 1929) fue extraordinariamente provechosa para su formación, trabajando apuntes y ensayos de color, y desde luego visitando los museos de Arte Moderno y el Prado:



*“Los pintores que más me seducían eran Velázquez, Morales el Divino, el Greco, Ribera, Zurbarán y muchos más. Pero el que yo admiraba con más fervor era Goya, el que cierra y abre una época y el que está más cerca de mi temperamento y ser de una misma raza”*²³².

Eleuterio junto a su hermano Manuel, vestido de uniforme, durante su servicio militar en Barcelona. Hacia 1926. Archivo Emiliana Mateo (Barcelona).

Su estancia en la capital fue una lección tan honda, *“con sus museos y el carácter llano y pintoresco de los que lo pueblan, que guardo de Madrid un hondo sentimiento”*²³³.

²³⁰ Lo dice él mismo en *Hierro Candente*, p. 35.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

²³³ *Ibidem*.



Blasco vestido de uniforme en Madrid, durante el servicio militar. 1928. Archivo JCB.



Blasco con sus compañeros del Arma de Ingenieros, 1928-1929. Una flecha señala sobre su cabeza en la parte superior. Archivo JCB.

2.4.-BARCELONA (1929-1934)

Concluido el servicio militar, la batalla se le presentaba en una Barcelona llena de dificultades y sin ningún dinero ganado con sus obras artísticas, de las que creía que eran muy personales.

Cataluña en aquellos años modeló su personalidad y quehacer, así como le enseñó a cómo enfrentarse al público con más seguridad. Fue un verdadero puerto y trampolín. Surgieron entonces formas más inquietas y modernas, mas tarde elogiadas por la crítica.



De forma que en Barcelona de nuevo, en este segundo periodo, y tras su regreso de Madrid, tuvo de nuevo que trabajar para ganarse la vida. Cuenta Margarita Nelken que:

“(...) vivió de todos los milagros de que puede llegar a vivir el que hace todos los oficios sin tener ninguno en firme, y sin querer afincarse en ninguno, porque ha de reservar lo definitivo de su existencia para expresar lo que le bulle en la mente, en la retina y en el corazón”²³⁴.

Germinal de la Solana nos dice: *“yo mismo lo conocí en 1934 encarado a una escalera y con una escobilla, blanqueando una pared en una lechería en Pueblo Nuevo”²³⁵.*

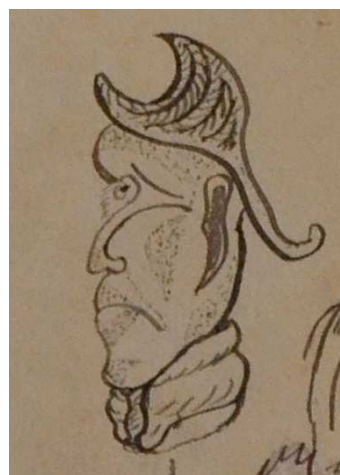
²³⁴ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5.

²³⁵ DE LA SOLANA, Germinal, *op. cit.*, nº 48, 1988, p. 41.

Por las noches estudiaba y los domingos creaba para poder celebrar sus primeras exposiciones. Algunas temporadas, para poder trabajar con modelo, frecuentó la Academia Martínez, y más tarde la Alemany²³⁶ (en la calle del Carmen) que estaba más cerca del que será su domicilio definitivo (en la calle Roig, nº 1). En dicha academia alternaban la clase del natural con el modelo femenino y masculino, primero dibujando la figura humana, luego pintándola, plasmando los matices y formas de la figura viva, superando el trabajo sobre el modelo de escayola clásica que quedaba en manos de alumnos principiantes²³⁷. Los dibujos CD2 a CD5 son ejercicios prácticos realizados en estos años, con estudios de objetos como una jarra, un mortero o paisajes al natural. Estos son previos a 1930, y a nuestro juicio, más próximos a 1926.



Uno de los primeros cuadernillos de dibujo que conservamos de su etapa barcelonesa, de hacia 1930, nos presenta un conjunto de dibujos de variada índole, algunos meros apuntes, otros, coloreados, fruto de un mayor esfuerzo, tales como la figura de mujer desnuda (CD7, p. 6), cubriendo sus partes púdicas con un manto transparente que nada oculta; o una señora con un gran abanico (CD7, p. 4). También acabado es el dibujo de la aragonesa, vestida a la moda tradicional, pandereta en mano, que apoya su pierna en una silla (CD7, p. 11). Hay apuntes de unas iglesias, un perro, de las Masías del Diablo de Foz-Calanda (CD7, pp. 18-19), y distintos personajes. También en una de



CD7, p. 7. Detalle de dos figuras con elementos surrealistas. Hacia 1930.

²³⁶ Alemany era profesor en la Academia Baixas, un gran profesional, especialmente en su especialidad, que eran los temas médicos, trabajos anatómicos y órganos del cuerpo humano que realizaba para clínicas y libros de medicina. Según cuenta José Aced, un grupo de alumnos le propuso que montara su propia academia y así lo hizo. Con él marcharon buen número de alumnos de la Academia Baixas. (ACED, José, *Memorias de un aragonésista*, Edición LÓPEZ SUSÍN, José Ignacio y MELEO RIVAS, José Luis, Edicions de l'Astral, Ayutamiento de Alcorisa, Centro Aragonés de Barcelona, Zaragoza, 1997, p. 58).

²³⁷ ACED, José, *op. cit.*, 1997, p. 59.

las hojas Blasco repite su firma en numerosas ocasiones, como si estuviera ensayándola. En todo caso, hemos de destacar la página 7. Si observamos con atención, a ambos lados de una figura femenina aparecen dos personajes que evidencian elementos propios del lenguaje surrealista. Frente a la mujer, un señor con bigote y grandes patillas con cuerpo amorfo, de cuyo brazo asoman dos únicos dedos. Sus piernas se convierten en una especie de cornamenta en cuyo interior aparece un ojo que nos mira. El del lado contrario muestra una cabeza con extraño sombrero donde omite rasgos y distorsiona los elementos anecdóticos. El rostro muestra su perfil izquierdo, pero contiene su ojo derecho; una gran oreja estilizada recorre la cara, una larga ceja está fuera de su lugar y una nariz elefantina configura lo más significativo de la imagen. Libres asociaciones de elementos que vemos en estos dos pequeños dibujos por primera vez.

Allí, en la Academia Alemany, encontró a buenos compañeros, y entre ellos, al que a la postre sería uno de sus más importantes amigos y valedores literarios, José Aced²³⁸, que había llegado a Barcelona en 1924. Estudiaba pintura²³⁹, pero destacaba especialmente por sus dotes con la pluma y el papel:

²³⁸José Aced Espallargas (Alcorisa 1908-Barcelona 1997), era el primero de seis hermanos de un matrimonio de labradores alcorisanos. Su trayectoria vital se sintetiza en tres aspectos: el internacionalista, marcado por el espíritu libertario y siempre cercano al trabajador; su pasión por el arte y la cultura; y el amor por Aragón. Su conciencia de clase la adquirió en Barcelona, donde llegó en 1924. Ingreso en el Centro Obrero Aragonés de Barcelona y en la CNT. Durante los años republicanos tuvo un papel activo en el ámbito político: fue secretario de las Juventudes Libertarias de Barcelona; en 1935 ingresa en la Unión Aragonésista de Barcelona y un año más tarde es Secretario de la Mesa del Congreso reunido en Caspe en 1936 para la elaboración del Estatuto de Autonomía de Aragón. Durante la guerra fue redactor-jefe del periódico comunista *Vanguardia*. Detenido por las tropas franquistas en el avance de estas sobre Alicante, pasó por distintos centros de prisioneros (campo de Albaterra, Lérida, Valladolid). Aced se consideró un exiliado interior, no consiguiendo pasaporte hasta 1956. Por otro lado, destacó por su faceta como escritor (además de sus colaboraciones en prensa comprometida en los años treinta, durante el franquismo colaboró con el Sindicato de Iniciativas y Propaganda de Aragón, en el efímero *Cuadernos Literarios Ebro*, etc.). Se inició en el mundo de la pintura y más tardíamente en el de la escultura, de la mano de Blasco Ferrer. Sobre José Aced hemos de citar las siguientes publicaciones: fundamental son sus notas autobiográficas de ACED, José, *op. cit.*, 1997, y el artículo SERRANO LACARRA, Carlos, “José Aced: el “día a día” del aragonésismo, o el arte de la lucha como vocación”, *Rolde*, nº 74, octubre-noviembre de 1995, pp. 18-21. Destacar también las siguientes entrevistas FONCILLAS, Fernando, “José Aced (miembro de la Mesa de Caspe por el Estatuto): «Aragón debe ser más radical»”, *Siete de Aragón*, 21 de abril de 1995, y MARTÍN, Santiago, “José Aced Espallargas: el espíritu del Estatuto de Caspe sigue vigente”, *Heraldo de Aragón*, 8 de abril de 1996. Otros escritos a destacar son “Aced, Caspe, amor a la tierra”, *Siete de*

“Un buen día se presentó en dicha Academia, en la calle del Carmen, con una carpeta bajo el brazo, un joven moreno y con pelo muy rizado y abundante; empezó a enseñarnos gran cantidad de dibujos, todos ellos muy sugerentes y con una enorme fuerza expresiva. Comentábamos con el ampurdanés Niece, el señor Alemany y otros alumnos acerca de los dibujos que él iba explicándonos. Le iba observando su acento aragonés, más bien bajoaragones.

-Usted es aragonés, o lo parece.

-¡Sí, soy de Foz-Calanda!”²⁴⁰.

Ese día Aced acompañó a Blasco a su casa. Comenzaba una estrecha amistad que duraría sesenta y cuatro años, hasta la muerte de Eleuterio Blasco.

A Aced y Blasco les unieron además varios aspectos. Por un lado el origen (Aced nace en Alcorisa y su esposa Dolores, con la que contrae matrimonio en 1942, era de Foz-Calanda); la edad (nace en 1908); y unos ideales políticos y culturales inicialmente comunes. Aced fue secretario de las Juventudes Libertarias de Barcelona, Secretario de la Mesa del



Blasco Ferrer y José Aced en Barcelona durante los años de la II República. Archivo JCB.

Congreso reunido en Caspe en 1936 para la elaboración del Estatuto de Autonomía de

Aragón, 19 de abril de 1996; y “José Aced, viaje de ida y vuelta”, *Siete de Aragón*, 24 de noviembre de 1997.

²³⁹ Su afición por el mundo del arte hizo que participara en distintas exposiciones colectivas: Salón de Artistas Aragoneses de Barcelona en 1935, Salón de Artistas Aragoneses de las Fiestas del Pilar de 1943, Palau dels Comptes (Centelles, 1982), Centro de Cultura San Jorge (Barcelona, 1983), Peña Club Paraíso Caracas (Alcorisa, 1985), Centro Aragonés de Barcelona (1986), Centro Aragonés de Rubí (1988), y un par de individuales: Barbastro (septiembre de 1941), Alcorisa (1991). Su faceta escultórica le llegó tarde, según el mismo nos cuenta, y de la mano de Blasco Ferrer, que le encargó desde París (tuvo que ser ya en los años setenta) que le comprara 10 kilos de barro de modelar y le alquilara un apartamento para un mes en Cunit (Tarragona), para estar cerca de Aced que tenía un apartamento en dicha localidad. Blasco tuvo que marchar con su hermana a Barcelona y dejó allí el barro que empezó a ser usado por José Aced (ACED, José, *op. cit.*, 1997, p. 67).

²⁴⁰ ACED, José, *op. cit.*, 1997, p. 61.

Aragón, escritor, pintor y escultor. Una faceta la del arte para la que sería vital su relación con Eleuterio Blasco. Ambos, cada uno en su ámbito, estuvieron preocupados por la condición del trabajador libertario, rebelde y reivindicativo; ambos amaron el arte y la cultura; y ambos amaron Aragón en la distancia. Reitero el “ambos”, ya que la mayor militancia de Aced debió de influir decisivamente en el pensamiento de Blasco. Los dos se desengañaron en cierto modo de una República que también reprimía al obrero y percibieron que el proyecto anarquista, o mejor dicho anarcosindicalista con el que se identificaban, era utópico y de dudosa viabilidad, no descubriendo forma de armonizar el sentido violento de la lucha con el significado sublime del ideal anarquista.

Sabiendo la estrecha amistad que entablan, hemos de suponer que recorrerían ámbitos muy similares, cuando no los mismos, en aquella Barcelona que entraba en la década de los 30. Aced cuenta que por aquella época arrancaron sus primeras tertulias que llevaban a cabo en sitios como *La maison dorée* y *El oro del Rhin*, y que acabaron



Blasco de “torero”, fotografiado en Barcelona hacia 1926-1928. AJCB.

recurriendo a lugares más asequibles para ellos como los bares y tascas del Barrio Chino, lugares toscos y cochambrosos pero no exentos de fascinante atractivo. En la calle Canuda, pegado al Ateneo de Barcelona, se abrió un bar primorosamente decorado que se denominó *Oasis*, y se convirtió en lugar habitual de tertulia. Ocurría esto por los años 1928 y 1929²⁴¹. Fue por aquel entonces cuando empezaron a entrar en las corrientes modernas del progreso, no solo en lo artístico, sino también en lo político. En esas fechas, Blasco empezó sus experiencias con el surrealismo, saltando a las vanguardias de los 30:

²⁴¹ ACED, José, *op. cit.*, pp. 57-58.

“No sabíamos nada del 27 porque éramos demasiado jóvenes, en nuestras tertulias del café Oasis nos sentíamos más avanzados en nuestra protesta en general”²⁴².

En ocasiones, el profesor Alemany era dado a salir a pintar paisaje natural y algunos alumnos los domingos hacían grupo y madrugaban para coger el tren o el tranvía con sus cajas y bártulos de pintar. La noche del sábado al domingo dormían poco, ya que les gustaba salir a correr la juerga al Paralelo, por sus Cabarets y Music-Halls, y *“solíamos acabar tomando un café en el bar del Hotel Oriente donde contemplábamos las pinturas murales del Miguel Utrillo y hacíamos crítica”²⁴³.*

En esas fechas, hacia 1930²⁴⁴, Blasco ingresa como socio en el Centro Obrero Aragonés, posiblemente de la mano de José Aced, destacada institución de la emigración obrera aragonesa. A ella estuvo ligada hasta su desaparición durante la Guerra Civil. Llegó a tener un papel destacado en la coordinación del Salón de Artistas Aragoneses de 1935 y colaboró en las portadas de su boletín iniciada la guerra. Su vínculo con Aragón está pues presente en todo el periodo republicano. Eleuterio Blasco fue personaje destacado del centro, como lo atestiguan los elogiosos textos hacia su figura, que ocupan un lugar especial frente a cualquier otro artista.

2.4.1.-EL CENTRO OBRERO ARAGONÉS DE BARCELONA

Hay que recordar que la comunidad aragonesa en Cataluña, fundamentalmente en Barcelona, es, tras la valenciana, la más importante en cuanto a número a lo largo del primer tercio del siglo XX, en una atracción que se había iniciado el siglo anterior con motivo de la cada vez mayor industrialización que había supuesto la marcha de numerosos aragoneses. Es precisamente en la década de los 20, fechas en que Blasco

²⁴² ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer. Memoria”, *D’Ambasaguas*, nº 34, diciembre de 1994-enero-febrero de 1995, p. 7.

²⁴³ ACED, José, *op. cit.*, p.58.

²⁴⁴ En una nota del *BCOAB*, de septiembre de 1930, ya se habla de Blasco como socio. Véase “Notas de Sociedad. Exposición de Arte pictórico”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, Barcelona, nº 84, septiembre de 1930, p. 9. El actual Centro Aragonés de la Ciudad Condal no conserva la documentación de los socios de ese periodo.

marcha a Barcelona, el momento del mayor aumento cuantitativo de emigrantes aragoneses, pasando de alrededor de 70.000 en 1929, a 120.000 en 1930²⁴⁵.

Tal número de personas en tierras barcelonesas supuso la articulación de distintas asociaciones, si bien tan solo una pequeña parte de esta emigración estuvo asociada a las mismas. Barcelona era una ciudad vista como cosmopolita, con importantes iniciativas culturales, numerosos ateneos, etc., pero también importantes conflictos sociales: desde la Semana Trágica de Barcelona de 1909, los sucesos de 1917, el pistolero patronal, o el terrorismo sindical; hasta la revolución de 1934, con su importante componente nacionalista. Además de un movimiento obrero cada vez en mayor apogeo dominado por la CNT.

Ya sea en una forma u otra, muchos fueron los que dieron salida a sus inquietudes, y en el caso que nos ocupa tanto en lo artístico como en lo ideológico.

En este contexto, en 1914 se constituye el Centro Obrero Aragonés, con el objeto de reunir a elementos populares de la emigración aragonesa, y con iniciativas de tipo social (cooperativas, fondos de pensiones, etc.)²⁴⁶.

En octubre de 1923 se empieza a editar su Boletín, pero su talante cambia a raíz de la proclamación de la República, acentuando su carácter obrero, más popular y social, a pesar de declarar su apoliticismo. Así lo atestiguan las conferencias dadas entre 1931 y 1932 por Ángel Pestaña, Joaquín Maurín o Ángel Samblancat²⁴⁷. Pero también se trasluce de los propios comentarios artísticos. Es el caso de Sixto cuando reflexiona sobre el papel del artista al hablar del propio Eleuterio Blasco:

*“La sociedad burguesa, en evidente decadencia, arrastra tras de sí los valores creadores y mantenedores hasta hoy en sus formas de convivencia. Fenece una época caracterizada por el individualismo en todas las manifestaciones, para dejar paso al naciente colectivismo (...)”*²⁴⁸.

²⁴⁵ SERRANO, LACARRA, Carlos, “Dicen que hay tierras al Este: aragonesismo en Barcelona (1909-1939)”, *Rolde*, nº 81, 1997, p. 4.

²⁴⁶ En enero de 1909 se había fundado el Centro Aragonés, apolítico y con fines culturales, más dedicado a la beneficencia y donde predominaban miembros de la burguesía, con sede en la más tarde llamada calle Costa 68.

²⁴⁷ SERRANO LACARRA, Carlos, *op. cit.*, 1997, p. 11.

²⁴⁸ SIXTO, “Hombres nuestros. Eleuterio Blasco, artista multicolor”, *BCOAB*, nº 151, junio de 1936, p. 11.

El papel del Centro Obrero crece en los años treinta, así por ejemplo, en noviembre de 1933 participa en la Conferencia Económica de Aragón.

En mayo de 1934, tiene un papel muy activo al hospedar a los hijos de los huelguistas de Zaragoza, en una huelga de treinta días que paralizó la ciudad del Ebro. Se organizó una suscripción de apoyo, en la que colabora el propio Blasco Ferrer con la suma de dos pesetas, y que recaudó un total de 2561 pesetas²⁴⁹.

El acontecimiento de la entrada de los niños en la sede social del Centro Obrero pasadas las dos de la madrugada, recibidos por una multitud de socios, fue narrado así por uno de sus miembros, Joaquín Corella:

*“Si alguna vez se ha honrado el Centro Obrero Aragonés con la visita de alguna personalidad o alguna embajada, nunca como esta debemos estar satisfechos de recibir y cobijar bajo nuestro techo a los hijos de nuestros hermanos, los huelguistas de Zaragoza. (...) Un nudo en la garganta privaba de articular palabra; sólo los ojos, incapaces de contener las lágrimas, traicionaban al hombre más entero. Nadie hablaba, pero todo el mundo se entendía. (...)”*²⁵⁰.

De esta suscripción popular, mil pesetas fueron donadas a la Asociación de Trabajadores de Banca Zaragozana como iniciadora de una serie de cinco comedores para la asistencia de los niños de los huelguistas en la propia Zaragoza; comedores instalados en los propios locales de la Asociación, en calle San Félix G., y los otros en los barrios de San José, Delicias, Plaza del Pueblo y Teatro Principal. Una huelga general en Zaragoza que *“suscitó la admiración de toda la clase obrera que la sostuvo”*²⁵¹.

Uno de los mayores acontecimientos sociales, lo supuso la inauguración del Salón de Artistas Aragoneses en 1935, en el que nos detendremos más adelante y en el

²⁴⁹ En el *BCOAB*, nº 130, julio 1934 se recoge un amplio listado de todas las aportaciones económicas dadas para la causa.

²⁵⁰ CORELLA, Joaquín, “Huéspedes de honor”, *BCOAB*, nº 129, junio de 1934, p. 1.

²⁵¹ En artículo de agradecimiento al Centro Obrero del Presidente de la Asociación de Trabajadores de Banca de Zaragoza: DIESTE, C., “Los comedores para niños en la última huelga general de Zaragoza”, *BCOAB*, nº 133, octubre de 1934, p. 14.

que Eleuterio Blasco jugó, junto a José Aced, un papel muy activo en su organización. Ese mismo año 1935, la institución ve un aumento de socios pasando de 3000 a 3500²⁵².

Con el estallido de la Guerra Civil, el Centro Obrero queda muy vinculado a la causa republicana y a los ideales anarquistas²⁵³, bajo la dirección de Emilio Navarro, que llega a organizar un acto de confraternización catalano-aragonesa con la presencia de Companys, Presidente de la Generalitat, y Ascaso como Presidente del Consejo de Aragón²⁵⁴.

Durante todo este periodo, el centro se hizo eco desigual de distintas exposiciones de autores aragoneses y los éxitos cosechados por estos. El arte no ocupa secciones fijas, y la referencia a uno u otro autor parece depender de criterios arbitrarios cuando no de simpatías o admiración hacia ellos por sus redactores. Así, por sus páginas aparecen comentarios a la obra de Honorio García Condoy, Ramón Acín (en relación a su exposición en las galerías Dalmau en 1929 y el zaragozano Rincón de Goya en 1930), Pascual Edo, Regino Borobio, Felipe Coscolla, el bilbilitano Pablo Remacha (elogiado por la obtención de la Segunda medalla en la sección de artes decorativas de la Exposición Nacional de Bellas Artes y más tarde del Diploma de Honor en la Exposición Internacional de Lieja), la también bilbilitana y queridísima Carmen Osés o Martín Durbán. Por encima de todos, dos artistas destacaron en el tratamiento de sus páginas: Vicente Rincón y Eleuterio Blasco, más el segundo que el primero, ambos socios activos del Centro Obrero. Así por ejemplo, la figura de Blasco llega a abrir el número de junio de 1935, espacio reservado para el tema editorial o cuestiones de especial relevancia²⁵⁵.

En febrero de 1936 se publican las bases para un Concurso de portadas para el *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, a la que podía concurrir todo artista, fuera o no

²⁵² SERRANO LACARRA, Carlos, *op. cit.*, 1997, p. 12.

²⁵³ La calle Baja de San Pedro, sede del Centro Obrero, pasa a llamarse Ramón Acín, el artista anarquista oscense fusilado en julio del 36, como lo sería también su esposa Conchita Monrás.

²⁵⁴ SERRANO LACARRA, Carlos, *op. cit.*, 1997, p. 13.

²⁵⁵ En el caso de Eleuterio Blasco, además de alguna otra referencia con motivo de alguna exposición, destacan tres artículos, pero excepcionalmente amplios tratándose de un artista y su obra en comparación al tratamiento de los demás autores, con excepción de Rincón. Son ACED, José, "Sobre la obra de Eleuterio Blasco", *BCOAB*, nº 92, mayo de 1931, pp. 19-20; "Figura aragonesa. Eleuterio Blasco Ferrer", *BCOAB*, nº 141, junio de 1935, p. 1-2, artículo este que abre este número del boletín; y SIXTO, *op. cit.*, 1936, pp. 11-12.

aragonés, sin premio en metálico. Era deseo del centro que los artistas ayudaran con *“ese pequeño esfuerzo para mejor perfeccionar una misión cultural propuesta y educar en los gustos estéticos a todos, con la variedad”*²⁵⁶. No sabemos las obras presentadas, pero con el inicio de la guerra esta cambia. La actividad de Blasco en esas fechas y su vínculo con el centro, donde era personaje valorado y querido como artista, nos hace pensar en su participación. Esta iniciativa no queda finalmente plasmada en una nueva portada, posiblemente por el comienzo del conflicto.

Desde el inicio de la guerra, lo artístico en el contenido del Boletín deja de tener importancia en sus páginas interiores, no así en su portada. Efectivamente destaca el cambio de la misma, apareciendo en la portada de seis de sus números, no consecutivos, obras alusivas al conflicto: una escultura de Cuairán, dos lienzos de A. Costa y tres dibujos de Eleuterio Blasco Ferrer, que analizaremos al abordar el periodo de la Guerra Civil.

Destacar únicamente, el sentido homenaje que se le dedica al admirado Ramón Acín en el número de octubre de 1936, tres meses después de su vil asesinato a manos de los fascistas en Huesca. Un hombre que *“era... permitid que lo diga en la frase del perjurero de Unamuno- era «nada menos que todo un hombre»”*²⁵⁷.

Blasco Ferrer es uno de los numerosos socios del centro que partirán al frente de Aragón pero lo hará tardíamente, no antes de 1938. Unos cuatrocientos lo habrán hecho en enero de 1937. Cien lo harán en un primer momento esgrimiendo con ellos el rojo estandarte de la institución. En estos momentos se acrecienta la iniciativa social del Centro, aunque se reconoce la tardanza al no saber colocarse *“a la verdadera altura espiritual que en aquellos momentos atravesaba Aragón”*²⁵⁸: se abren comedores para los necesitados, se acumulan donativos de dinero y en especie, y se organizan actos para conseguir fondos de ayuda para atender a los aragoneses caídos en la lucha y a sus familiares: *“Ningún aragonés con alma podría permanecer indiferente”*²⁵⁹. El Centro se vuelca en el apoyo de sus socios aragoneses, en esa magna empresa que era la defensa frente al oprobio fascista, especialmente en Aragón. Se crea así un comité de ayuda

²⁵⁶ “Concurso de portadas para nuestro Boletín”, *BCOAB*, nº 147, febrero de 1936, p. 18.

²⁵⁷ MACÉN, “Ramón Acín”, *BCOAB*, nº 154, octubre de 1954, pp. 2-3.

²⁵⁸ GUILERA, Ángel, “Nuestra posición”, *BCOAB*, nº 158, marzo de 1937, p. 4.

²⁵⁹ “A la colonia aragonesa”, *BCOAB*, nº 156, enero 1937, p. 2. Recoge el texto leído por Tomás Moreno en el mitin del Teatro Novedades, en noviembre de 1936, representando al Centro Obrero Aragonés, haciendo un llamamiento a la causa.

antifascista, se colabora en el Consejo Regional de Defensa de Aragón, y se desarrolla una iniciativa para agrupar a las diversas entidades aragonesas de Barcelona y su entorno para tener más fuerza de acción, hecho que no fue posible al discrepar y no poder concretar posiciones definidas, y que generó amarga desilusión en el Centro. Además, se estableció una cuota nueva por socio de 1,50 pesetas mensuales para la ayuda antifascista, destinada a cubrir las necesidades de los socios involucrados en la guerra²⁶⁰.

El Centro realiza una verdadera declaración de intenciones en dos extensos artículos firmados por Ángel Guilera, con la retórica idealista propia del momento. Manifestaba así la clara posición del Centro, rompiendo los moldes para los que fue creado, esto es, el apoyo mutuo y el estímulo regional sin distinción alguna. Guilera, esgrimiendo el espíritu liberal de la entidad, y el sentido obrero de la misma, se encuadra junto a aquellos “*que luchan heroica y gallardamente por liberarse del yugo opresor*”²⁶¹. Así se manifestaba el aporte de hombres, socios del centro, a la vanguardia, dispuestos a luchar “*por el más supremo de los ideales*”²⁶², y la colaboración en la retaguardia “*con el sublime entusiasmo que requiere el esfuerzo heroico de los que mueren por desterrar una sociedad caduca en provecho de otra más equitativa y humana*”²⁶³.

Se pierde el rastro del Centro Obrero Aragonés en el verano de 1937. Este quedó reconstituido tras la guerra bajo el nombre de Casa de Aragón, en la calle Canuda. Por su parte, el Centro Aragonés de Barcelona recuperará su nombre, y en 1998 se produjo la fusión entre la Casa de Aragón (antiguo Centro Obrero Aragonés) y el Centro Aragonés de Barcelona: ambos llevaron vidas paralelas, se mezclaron en muchas ocasiones, y al final se produjo la anhelada unión²⁶⁴. En 1988, el Centro organizará una exposición de Eleuterio Blasco, su última exposición individual y toda una despedida.

²⁶⁰ GUILERA, Ángel, *op. cit.*, marzo de 1937, p. 4-6.

²⁶¹ GUILERA, Ángel, “Nuestra posición”, *BCOAB*, febrero de 1937, nº 157, p. 4.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ CASTRO, Antón, *Cien años del Centro Aragonés de Barcelona*, Centro Aragonés de Barcelona y Departamento de Vicepresidencia del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2009, p. 42.

2.4.2.-LAS PRIMERAS EXPOSICIONES Y LA CRÍTICA

En 1930, Blasco toma parte por primera vez en una exposición colectiva. Expusieron del 13 al 27 de septiembre en la Sala Parés, el popular centro de exposiciones de la calle Petrixal nº5 “*aventajados alumnos de la famosa academia Alemany*”²⁶⁵, versando la muestra únicamente de pintura. Figuraron: José Artigas, Eleuterio Blasco, Manuel Barceló, Ramón Boltaña, Rosendo Cambra, Antonio Cerdán, Amparo Canós, Francisco Frijola, José M^a Giménez, Juan García, María J. ^{FA} Junqué, Vicente Lera, Luis Mestre, Ángela Pacheco, Juan Pérez, Baldomero Prat, Ezequiel Rambla, Juan Roé, Ricardo Romero de Tejada, Ventura (Buenaventura) Trepát y Vifredo Vilardebó. Un total de 21 autores con 70 obras expuestas, apareciendo en su catálogo fundamentalmente estudios, notas, algún desnudo, bodegones y un par de esculturas²⁶⁶. Eleuterio Blasco expuso cuatro lienzos: *Masías del Diablo* (CP14), *La Vega*, *Verdes y Amapolas* y *Castelldefels*²⁶⁷.

Dicha exposición, obtuvo gran éxito, apreciándose en estas obras:

“(...) un temperamento naturalista, exento de convencionalismos; además se ve inmediatamente, que no influyen en este joven artista los modismos importados, limitándose a llevar al lienzo algo original, fruto de su carácter, virgen aún”²⁶⁸.

El zaragozano *Independencia*²⁶⁹, “Diario gráfico de la noche” de corta duración (20 de junio a 12 de diciembre de 1930), con motivo de esta exposición, reprodujo una obra de Blasco, *Milagro de Miguel Pellicer por la Virgen del Pilar* (CP9), una copia realizada del original al fresco existente sobre la bóveda del Altar Mayor del Templo del Pilar de la Virgen de Calanda, según el propio Blasco cuando contaba con 17 ó 18 años,

²⁶⁵ “Notas de Sociedad. Exposición de Arte pictórico”, *BCOAB*, nº 84, Barcelona, septiembre de 1930, p. 9.

²⁶⁶ Catálogo *Exposición. Alumnos de la Academia Alemany*. Sala Parés, del 13 al 27 de septiembre de 1930.

²⁶⁷ *BCOAB*, septiembre de 1930, *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁸ “De Arte. La exposición de E. Blasco”, *BCOAB*, nº 87, Barcelona, octubre de 1930, p. 7.

²⁶⁹ “Centro Obrero Aragonés, de Barcelona”, *Independencia*, Zaragoza, 4 de septiembre de 1930, p. 1.

esto es, hacia 1925²⁷⁰, aunque en una fotografía se puede apreciar la fecha en el propio lienzo, 1930, un ejemplo más de los muchos que nos encontramos de sus imprecisiones cronológicas. Representa el momento en que Miguel Pellicer, entre las 10 y las 11 de la noche del 29 de marzo de 1640, recuperó la pierna derecha, la cual le había sido amputada cuatro dedos por debajo de la rodilla en 1637. De hecho, la iglesia está construida sobre el lugar donde ocurrió dicho acontecimiento, contando con un amplio programa iconográfico sobre el tema. Apareció también reproducida en el *Boletín del Centro Obrero Aragonés de Barcelona*²⁷¹ y en *El Noticiero*²⁷².

Blasco realizó distintas obras religiosas entre 1928 y 1930, ya iniciado su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes y las academias privadas. Además de la anterior, de la que tan solo tenemos su reproducción en blanco y negro, hemos dado con un lienzo de grandes dimensiones con el tema de *La huida a Egipto* (CP11), fechado en 1928, y una *Santa Rita* (CP10) depositada recientemente en el Museo de Molinos. No son obras que demuestren todavía un buen dominio de la técnica pictórica. Los rostros de la Virgen, San José, el niño y el ángel resultan acartonados en *La huida a Egipto*, de pobres técnicamente hablando, como ocurre con el paisaje. Llama la atención el color utilizado, de tonos apastelados, predominantemente azules y rosas. Mejor resuelto está la santa, con las rosas habituales de su iconografía.

De la exposición gustaron especialmente *Las masías del diablo* (Foz-Calanda) y *Vegas de Alcorisa*. A la inauguración de la misma acudió la Comisión del Centro Obrero Aragonés, recibiendo tanto Blasco como el profesor Alemany numerosas felicitaciones²⁷³.

Dicha muestra es testimonio de los temas por los que se decanta en este periodo formativo, hasta 1931-1932: hombres y mujeres de la tierra, ataviadas con los trajes típicos o populares, paisajes, bodegones, algún rincón urbano, y vistas de localidades turolenses del entorno de Foz-Calanda y Barcelona. Recordemos que los miembros de la Alemany solían viajar fuera de Barcelona para pintar. Hemos de enmarcarlas todas ellas como ejercicios de la Academia que le sirven como línea argumental de sus

²⁷⁰ Así lo deja manuscrito en un recorte del *BCOAB*, nº 87, octubre de 1930. “*Este cuadro es una pintura al fresco y la copié a los 17 o 18 años*”.

²⁷¹ *BCOAB*, octubre de 1930, *op. cit.*, p. 6.

²⁷² “Un notable pintor aragonés en Barcelona”, *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de octubre de 1930, p. 3.

²⁷³ *BCOAB*, octubre de 1930, *op. cit.*, p. 7.

primeros lienzos. En ellos, Blasco trabaja la pintura de manera convencional, tendiendo hacia la libertad en la pincelada, pero en todo caso enmarcado en cierto espíritu regionalista tardío, alejado del tratamiento más moderno de autores como Marín Bagües, Gárate, Gazo o el propio Ramón Acín, que en los años veinte llevarán la llamada pintura regionalista en Aragón hacia conceptos más renovadores²⁷⁴.

Por fin, en 1931 llega la primera exposición individual de Blasco Ferrer, de nuevo en la histórica Sala Parés²⁷⁵ de Barcelona, del 4 al 17 de abril. Se trataba de una colección integrada por 12 dibujos y 10 pinturas, entre las que se encontraban los cuatro lienzos expuestos el año anterior²⁷⁶.

Por allí desfilaron un buen número de personajes influyentes y entendidos que destacaron una muestra que supuso su presentación ante público y crítica.

La prensa barcelonesa y catalana le dedicó unánimes elogios. Se decía en *Las Noticias*:

“Es Eleuterio Blasco un pintor de envergadura moderna, motivo por el cual gusta de la simplicidad en la resolución de sus lienzos e interpreta el colorido con cierta arbitrariedad muy de nuestros días, acusando en ciertas ocasiones del abocetado, conforme sucede con Gitana, pintura que produciría el mejor efecto de haber sido modelada con algún cariño, lo cual, aunque en menor escala, se advierte también en los paisajes Montseny Nevat y El Pont, enfocados con una buena visión del natural. Los dibujos son otros tantos apuntes de figuras al carbón tomado al vuelo, con una apreciable tendencia a darles carácter mediante una factura que tiende a ser personal por la nerviosidad del trazo”²⁷⁷.

²⁷⁴ Véase a este respecto LOMBA SERRANO, Concepción, “Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930”, *Artigrama*, nº 12, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 503-518.

²⁷⁵ Iniciada por Joan Baptista Parés en 1840 como tienda de artículos para Bellas Artes, fue convirtiéndose en sala de exposiciones, y en 1877 ya fue inaugurada formalmente como tal, actividad que sigue desarrollando en la actualidad. Véase sobre la historia de la misma: MARAGALL, Joan A., *Història de la Sala Parés*, Selecta, Barcelona 1975.

²⁷⁶ Catálogo *Eleuterio Blasco Ferrer. Exposició de Pintures i Dibuixos*, Sala Parés, del 4 al 17 de abril de 1931.

²⁷⁷ *Las Noticias*, Barcelona, 1931. Doc. 1301. AMM.

La Publicitat opinaba que: “en el arte de Eleuterio Blasco entran más la voluntad y la tenacidad que la sensibilidad (...). La pintura de este joven inédito está emparentada con la del ilustre artista aragonés Vicente Rincón”, y afirma que en algunos de sus paisajes hay una robustez de buen augurio y un instinto colorístico muy esperanzador²⁷⁸.

La Veu de Catalunya estimaba interesante la obra de Blasco por su fuerza y sentía “cierto consuelo cuando se encuentran artistas que comienzan sin picardía pero que anuncian vigor suficiente para poder suplirla con los años”²⁷⁹.

Su gran valedor crítico, José Aced, en relación a la exposición de la Sala Parés, firmaba en abril de ese año 1931, para las páginas de cultura del *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, un artículo titulado *Sobre la obra de Eleuterio Blasco*, que juzgo conveniente reproducir en parte:

“(...) la obra de Blasco en su primera exposición, es un paso firme en la carrera emprendida por este novel pintor. Desde el primer momento que penetré en la sala, quedé subyugado, maravillado ante la colección expuesta.

Los dibujos están maravillosamente ejecutados, reflejándose en ellos la gran espiritualidad y sentimiento de nuestro artista; en ellos muestra latente, en una habilidosa ejecución, la llaga viva de las miserias humanas arrancadas del antro mismo de donde se condensan, vividas y reflejadas tan fielmente bajo la ejecutoria de su lápiz firme y seguro (...).

En los cuadros que presenta queda acertadísimo; el autor traslada al lienzo la realidad de los paisajes, embellecidos por la sutileza del artista que ante la naturaleza queda extasiado, la contempla, la admira, la estudia largos ratos antes de trasladarla al lienzo, y así meditada y ejecutada bellamente, logra imponerle el relieve grandioso de una obra fiel.

Sobre todo, es notable en este autor la fidelidad que muestra en toda la obra presentada. Sus paisajes adquieren la sugestión de lo bello. No hace falta enumerarlos porque son todos. Destacan sus verdes frondosos de primavera pujantes y altivos con sus almendros embellecidos con el poético rosáceo de las flores. Los melancólicos dorados otoñales con su eterna poesía. Las grisáceas

²⁷⁸ *La Publicitat*, Barcelona, 1931. Doc. 1304. AMM.

²⁷⁹ “Sala Parés”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1931. Doc. 1302. AMM.

montañas que se difuminan en bellas perspectivas yendo allá en lotananza a confundirse con el cielo, inquieto y brumoso. La gama colorística, la profusión de matices es admirable, rica de tonalidades, jugosa y fresca, y al mismo tiempo, vigorosa. Destacan los colores subidos que le dan relieve y los hace resaltar enigmáticamente, destacando las tintas tenues que van desapareciendo a lo lejos, transportando nuestra imaginación a puntos ignotos de infinitas bellezas y sensaciones que sólo el arte sabe aportar en esa ansiosa inquietud a través del enigma y del misterio (...)”²⁸⁰.

El redactor de *La Voz de Aragón* en Cataluña, Arturo F. Bono, recogió algunos comentarios críticos de la prensa local, concluyendo:

“(…) creo un deber recoger en estas columnas algunos de los juicios que mereció su presentación en la prensa local, ya que una de las virtudes de nuestra raza es tomar como propios los éxitos de los aragoneses que luchan fuera de Aragón y que con su talento y su cultura contribuyen a deshacer el falso concepto que de nosotros tienen quienes solo supieron vernos a través de la copla insulsa y ramplona”²⁸¹.



CD17. *Mendigos*, hacia 1930, carboncillo sobre papel, 21x27 cm. Colección JCB.

Poco interés, a nuestro juicio, tiene la obra pictórica, ya que Blasco todavía no ha encontrado su camino. Lo más destacado de la muestra son sin duda sus dibujos. De 1930-1931 datan muchos dibujos de factura muy similar a los que Nonell publicara en *Papitu*²⁸², incluso vinculados con ciertos dibujos de Ricard Canalls y Ricard Opisso, y que nos retrotraen al *noucentisme*. Doce de estos los expone en su primera individual de la Sala Parés en 1931. Son dibujos donde representa marginados,

²⁸⁰ ACED, José, *op. cit.*, mayo de 1931, pp. 19-20.

²⁸¹ BONO, Arturo F., “Aragón en Cataluña”, *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de mayo de 1931, p. 13.

²⁸² Revista aparecida en 1908 y publicada en Barcelona hasta 1937.

gitanos, parados, mendigos, enfermos, rateros..., donde el hambre y la supervivencia – como los citados dibujos de Nonell²⁸³, artista muy apreciado por Blasco– son los verdaderos protagonistas. Muestra del gusto de Blasco por los personajes de clases populares. En estos dibujos la figura humana ocupa el total protagonismo. Los elementos que ayudan a ubicar la escena son anecdóticos, apenas sugeridos: un fuego, una acera, una silla... La figura hace reflexionar sobre su condición, dibujos carentes de color, trazados solo con carboncillo sobre papel donde la masa plástica se consigue con el propio lápiz, convertido en protagonista formal. Se crea así un mundo triste, sombrío, de oscuridad física y moral pero sin sentimentalismo gratuito. En esta identificación con las clases bajas se veía reflejada su vida de niño. Todos ellos tienen, gracias al trazo, fuerza expresiva: el mundo de la marginalidad, del silencio, de los desheredados de la fortuna, adquieren aquí protagonismo absoluto (CD16-26).

Sobre los dibujos de la Sala Parés dice José Aced:

(...) aunque admirables todos, destacanse algunos: «Trincheraire durmiendo» es uno de los que destacan más; se ve en él, al maleante durmiendo sobre un duro banco de piedra, arrebujado en sus harapos, sintiendo el frío de una noche ingrata de mala suerte. En este dibujo como en todos los demás, ha impreso ese sello inconfundible del ambiente del raterillo holgazán, harapiento y repugnante; como también en la vieja pedigüña ese catolicismo



CD 18. *Gitana*, hacia 1930, carboncillo sobre papel, 27x21 cm. Colección JCB.

hipócrita y agorero. Las escenas reproducidas de estos pobres desheredados de la fortuna, en los 12 dibujos que expone Blasco, marcan visiblemente la sagacidad de inquietudes y afanes de rebeldía evolutiva y creadora, todos ejecutados con un sentimiento de alma tan profundo, que sólo puede reproducir la sutileza espiritual de un temperamento fiel como el de Blasco”²⁸⁴.

²⁸³ BOZAL, Valeriano, *op. cit.*, 1995, p. 113.

²⁸⁴ ACED, José, *op. cit.*, mayo de 1931, pp. 19-20.

En la misma línea de esta obra en papel, se encuentra el cuaderno de dibujo que posee Fermín Gazulla, y que adquirió a Blasco en los últimos años de su vida (CD15). Este le dijo que había sido el primer cuaderno que utilizó a su llegada a Barcelona, aunque, una vez más, el autor no acierta, ya que podemos asegurar que está realizado en torno a 1930-1931. Los dibujos son de trazo rápido, con una actitud más cercana a la captación de la visión real de las cosas que a una concepción académica.

Durante todo el periodo barcelonés tras su regreso de Madrid, se alojó Blasco Ferrer en el nº 1 de la calle Roig, donde vivía también una paisana suya, Faustina, y su marido, cuñados de su hermano Manuel y porteros del inmueble. El artista ocupará una habitación en el quinto piso, que usaba como estudio y dormitorio teniendo que sacar la cama fuera para poder pintar o dibujar. 5 pesetas pagaba a Faustina por la comida y el alojamiento²⁸⁵. A veces llevaba alguna que otra gitana para hacer de modelo. En esa casa vivían un sinfín de artistas del music-hall²⁸⁶. Blasco entabló una relación con una muchacha llamada Raquel, que trabajaba en un taller de bordados de la calle Bárbara²⁸⁷. También con una mujer que conoció con 22 años en el *dancing* de la Granja oriente, hija de una bailarina que había dado a luz con 17 años y con quien llegó a realizar planes de boda. En una folletinesca historia que cuenta el propio Blasco²⁸⁸, donde se sintió en una encerrona, y ofendido, no cedió: “*La libertad vale más que todo el oro del mundo*”²⁸⁹. Blasco era un hombre alto, atractivo, y no le faltaron nunca ocasiones de emparejarse. Fruto de una de estas relaciones, parece ser que dejó embarazada a una joven. No sabemos si en su momento lo supo o no, pero ya anciano, y de nuevo en Barcelona, su supuesto hijo volvió a aparecer brevemente en su vida.

En 1932, expone Blasco en las prestigiosas Galerías Layetanas (Corts, 613). Del 5 al 18 de marzo presentó una colección de 15 cuadros al óleo y 12 dibujos²⁹⁰. *La tía Pepa* (CP2), obra realizada hacia 1926-1931 y hoy en el Ayuntamiento de Foz-Calanda, se mostraba en la invitación a la exposición, que aparece con el nombre de *La dona del canit*. Además de esta, paisajes como *El pozo del salto* (Molinos, Teruel) (CP20), *El*

²⁸⁵ Entrevista a Emiliano Blasco celebrada el 11 de febrero de 2012.

²⁸⁶ *Hierro candente*, p. 38.

²⁸⁷ ACED, José, *op. cit.*, enero-febrero de 1995, p. 7.

²⁸⁸ *Hierro candente*, pp. 38-40.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁹⁰ Se inauguró a las cinco de la tarde, coincidiendo con la exposición de la entidad “Art vivent” en el mismo local. Véase *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de marzo de 1932, p. 7.

barranco (CP17), o *Tarde de Estío. Foz-Calanda* (CP12). El prefacio del catálogo lo escribió el que a la postre sería uno de los principales impulsores de su obra, su amigo el tratadista de arte José María de Sucre²⁹¹, personaje con el que tuvo lazos estrechos y

²⁹¹ Josep María de Sucre, (Barcelona 1886-1969) es un personaje extraordinariamente relevante en la historia del arte español, aunque lo cierto es que su recuperación crítica viene ya del siglo XXI, quizá porque como escribió Juan Manuel Bonet en el diario *El País* “*el hombre parecía complacerse en la sombra, en una modalidad digamos que poco literaria y poco vistosa del divino fracaso*”. Sucre murió en el barrio de Gracia (el mismo que le vio nacer cuando todavía Gracia era una villa independiente de Barcelona), en la pobreza y el olvido. Pero su papel como poeta, escritor y crítico de arte, además de artista, es encomiable. Curiosamente trabajó primero como criminalista hasta 1923, hecho que de alguna manera gravita sobre su obra artística, notable, donde lo anormal y terrible le imprimen una honda sensibilidad, destacando esos rostros obsesivos a la cera, mezcla de lo expresionista y lo primitivo, influenciado por el expresionismo alemán, aunque posterior y con un alto grado de búsqueda metafísica e interrogación extrema. Publicará antes de la República varios libros de poesía, tales como *Apol-Noi* (1910), *L'Ocell Daurat* (1921), *Poeme barbre de Serralonga* (1922) y *Poemas de abril y mayo* (1922), aunque su actividad literaria se remonta a principios de siglo. Fue presidente del Ateneo Enciclopédico Popular, donde su tarea fue inmensa. Entabló amistad con personalidades como Gómez de la Serna, Ramiro de Maetzu y especialmente Salvador Papasseit, acercándose a la vanguardia. Con Papasseit colaborará en *Un enemic del poble*, publicando en casi todos los números junto a amigos como Juan Alsamora, Torres García, D'Ors, Rafael Barradas, etc. De la mano de Josep Dalmau inicia su andadura como artista y crítico de arte, lo que le llevará definitivamente a las vanguardias de su tiempo. Su papel en Dalmau es muy activo, siendo prácticamente presentador de las galerías, preside los actos inaugurales y selecciona con el propio Dalmau las obras expuestas (Barradas, Nonell, Miró, Dalí, Ferrant, Junyer, Torres García, García Lorca, etc). Allí por ejemplo conocerá a Picabia y Marinetti. En ese periodo publica en *La Ciutat* de Manresa, *Amic de les Arts* de Sitges, *La Revista* de Barcelona, *Gaceta Literaria* de Madrid o *Alfar* de la Coruña. En el homenaje a Federico García Lorca celebrado en el Restaurante Pàtria de Barcelona un día después de su exposición en Dalmau, en 1927, él estaba entre los presentes. Frecuentó *El Ateneillo d'Hospitalet* donde residía la familia Barradas. En los años veinte expone en varias muestras colectivas, siendo especialmente relevantes las celebradas en 1929. La inaugurada el 19 de octubre permaneció abierta solo un día, ya que el escándalo producido obligará a su cierre. Se trataba de una muestra de arte abstracto con obras de Bassiana, Carbonell, Costa, Claret, Guissachs, Grau Sala, Elvira Homs, Miró, Papiol, Planells, Sandalinas, Sucre, Torres García, Villá y Xabier Güell. El 31 de ese mismo mes expone en la importantísima *Exposició d'art modern nacional i estranger*, calificada por Dalmau como el mayor suceso después de la exposición de *Arte Francés de Vanguardia* de 1920, donde acudieron en bloque los miembros de De Stijl, otros extranjeros y muchos catalanes. Cuenta Joan Maragall que Sucre fue uno de los principales animadores del coloquio posterior a la conferencia de Dalí en el Ateneo Barcelonés y luego en el Ateneo Enciclopédico Popular. Tras la guerra parece que sufrió numerosas penurias. No obstante expone por primera vez individualmente en 1942 en las Galerías El Jardín. En 1948 funda junto a los pintores Ángel López Obrero, Francisco Fornells y Jorge Mercadé, y el escultor Francisco Boadella, los Salones de

cuya relación, interrumpida durante la guerra, será retomada desde el exilio, conservándose gran cantidad de documentación epistolar:

“No havem de trair la nostra sinceritat escrivint que el pintor Eleuteri Blasco avança amb una joventíssima escomesa de dinàmica salvatgeria pictòrica.

En trànsit d'emanciparse de l'antigua concepció massa literaria que l'amanerava amb un fals sentimentalisme, ara el veiem

arribar amb l'honrada recompensa dels seus braus entusiasmes d'aragonès sense tràfic.

Entre Alcañiz i Montalbán ha trobat Blasco el tomaven exacte del seu arzanixat temperament.

Té salut i alenada. Ens trobén devant d'un jóve artista, no professional, que, dintre de l'onerit pictòric del nostre Gimeno, ha d'aconseguir bona



Blasco y Josep María de Sucre en las calles barcelonesas, hacia 1934. AMM. Doc. 1188.

Octubre de Barcelona, donde participa en 1948 y 1949. Jugará un papel importante como presidente del Cercle Maillol del Instituto Francés, gracias a cuyas becas de estudio, artistas jóvenes como Tàpies, Ràfols Casamada, Xavier Valls, J. Mercadé, F. Boadella, Subirachs, Guinovart, Pons, etc. pudieron viajar a París. Así, Sucre se convertía en verdadero puente generacional contribuyendo a la educación estética del público de su ciudad. En 1962, como pintor, obtuvo el primer premio Juan Gris. La Galería Dau al Set de Barcelona le dedicó varias exposiciones y una retrospectiva en 1992 en el Museo Municipal de Tossa de Mar y el Museo Comarcal del Maresme-Mataró. Sin embargo la muestra y catálogo más representativo se debe a la *Exposició Josep Maria de Sucre. L'art de la postguerra*, celebrado en Ciutat Vella del 16 de octubre al 30 de noviembre de 2003 (BORRÁS, M^a Lluïsa (com), *Josep Maria de Sucre i l'art de la postguerra*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2003). Véase sus memorias incompletas aparecidas en 1963 y recopiladas por Francesc Miralles (SUCRE, Josep María de, *Memorias*, Editorial Barna, Barcelona, 1963). Información interesante sobre Sucre la hallamos también en: BONET, Juan Manuel, “Josep María de Sucre, ilustre olvidado”, *El País*, 31 de mayo de 1979; BONET, Juan Manuel, *op. cit.*, 1995, p. 582; BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936.*, Istmo, Madrid, 1981, pp. 299-300.

clasificació. Hi han entre les qui are presenta, teles que l'fan digne de la major confiança”²⁹².

Dice Blasco: “Mis obras resultaron un poco diabólicas. La mayor parte de estos visitantes estaban acostumbrados al arte fácil, sin cuerpo ni alma”²⁹³.

De nuevo José Aced se erigía en valedor crítico:

“Es un pintor libre de atavismos, que evoluciona con una sincerísima resolución sin influencias, ni sectarismos... La pintura de Blasco ofrece el aroma de la tierra. Un paisaje que copia las breñas de Molinos y de Foz-Calanda, este humilde pueblecito que fue su cuna, refleja la valía y el mérito de este artista”²⁹⁴.

Al respecto de esta exposición, el *Diario de Barcelona* comentaba:

“(...) Eleuterio Blasco juega con el color como un malabarista con el fuego. Diríase que a cada momento se va a quemar los dedos, que salva el peligro con una serenidad que llega al aplomo; pronto, sin embargo, se dará cuenta el pintor que el arte no es sólo un juego y apagará sus ímpetus sazonando más sus malabarismos o abandonándolos hasta llegar al «fair play», donde no tendrá necesidad de escamotearnos nada. Entonces veremos que hay en él un pintor –como ya lo insinúa en los bodegones, donde se le siente ya preocupado por la calidad pictórica de las cosas, cosa que no aparece en sus grandes pinturas de paisajes que sólo podemos aceptar como ensayos y como «recherches» de un espíritu que se busca y perfecciona”²⁹⁵.

Mejor parado salió de la crítica publicada en *Las Noticias*:

²⁹² Presentación de José María de Sucre en el Catálogo de la *Exposició de pintures i dibuxos en las Galeries Laietanes*, marzo de 1932. El texto aparece reproducido en el diario *El Matí*, Barcelona, 1932. Doc. 1311. AMM.

²⁹³ *Hierro candente*, p. 40.

²⁹⁴ Reproducido en “Notas de Arte”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de marzo de 1932, p. 5. El texto viene acompañado del lienzo *Foz-Calanda*.

²⁹⁵ *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1932. Doc. 1309. AMM.

“Eleuterio Blasco, joven impetuoso, indisciplinado por su habitud de obrar por cuenta propia, es, no obstante, un pintor de alma baturra, que puede llegar a producir obras personales de marcado interés. No rezan para él los cánones consagrados, ni las sendas marcadas por tantos célebres pintores a través de los siglos; movido por un impulso eterno que le obliga, desdeñando las enseñanzas de la técnica, pinta resueltamente, libremente, resultando un impresionista por derecho propio, sin «portis pris» alguno, y precisamente en esa independencia exenta de toda pose y apartada de toda escuela, estriba el principal de estas figuras ingenuas y espontáneas que descubren en él un espíritu de pintor que le falta ejercicio y pulimento solamente”²⁹⁶.

Boriel, en *L'Esquella de la Torratxa*, indicaba que:

“Si no fos per l'excessiva duressa, que els perjudica, els paisatges de E. Blasco resultarien força simpàtics, cai són tractats amb fermesa, i l'autor té condicions de comprensió que podem fer d'ell un bon artista”²⁹⁷.

También expondrá ese 1932 en el Palais National de Barcelona, según se da cuenta en un diccionario francés de 1949²⁹⁸. No sabemos en qué muestra, pero no aparece en el catálogo de la Exposición de Primavera de ese año allí celebrada.

Eleuterio expuso en varias ocasiones en diversos Ateneos culturales. En 1933, invitado por las autoridades turolenses, celebró durante ocho días una exposición en el salón de fiestas del Círculo Turolense²⁹⁹, inaugurada el 23 de marzo a las siete de la

²⁹⁶ *Las Noticias*, Barcelona, 1932. Doc. 1312. AMM.

²⁹⁷ BORIEL, “Art i Artistes. Galeries Laietanes”, *L'Esquella de la Torratxa*, nº 2749, Barcelona, 11 de marzo de 1932.

²⁹⁸ FRANCHART, Jean, *op. cit.*, 1948, p. 129.

²⁹⁹ Recordemos que El Círculo Turolense, oficialmente Sociedad Círculo de Recreo Turolense y popularmente Casino Turolense, fue la agrupación cultural más antigua de la provincia, iniciando su actividad el 9 de enero de 1856 e incluyendo desde 1870 un programa cultural que incluía conciertos, conferencias, debates y exposiciones. En 1903 acordaron la compra de la casona de los Sánchez-Muñoz de la Plaza de San Juan – entonces Cautelar–, donde elevarían la nueva sede social (arquitecto A. Rubio) y al lado, Pablo Monguió levantó el que sería el mejor teatro (1918), el teatro Marín (en homenaje al tenor Andrés Marín), luego también, y hasta ahora, cine. Véase HERNÁNDEZ SALVADOR, Carlos, *150 años del Casino Turolense*, Teruel 1998.

tarde³⁰⁰. Presentó pinturas y dibujos, al menos estos últimos dentro de la poética surrealista. El motivo de esta exposición era “*darse a conocer ante sus paisanos y ofrecer sus magníficos cuadros a quienes deseen adquirirlos*”³⁰¹. La colección allí presentada, completaba de alguna forma, la que en pocas semanas antes realizó para obreros en el Ateneo Libertario “Faros” de Barcelona³⁰².

Es escasa la información que existe sobre este Ateneo. Fue creado hacia finales del 1931 o principios del 32, cuando primero en un pequeño piso de la calle San Gil de Barcelona se reunían viejos militantes anarquistas que esbozaron la idea para un ateneo libertario. La intención no era



Invitación a la inauguración de la exposición de Blasco Ferrer en el Círculo Turolense el 23 de marzo de 1933. Archivo JCB.

crearlo como un lugar concreto y físico, ya que aparecieron varias Agrupaciones Faros por el resto de Catalunya, sino como el concepto que se tiene del Faro que nos guía en la oscuridad de la noche. Su orientación, según Manuel Aínsa, no era exclusivista ni dogmática, en el sentido de profundizar no solamente en la cultura sino en todos los conceptos a tener en cuenta en la vida cotidiana y sus tabúes -que en aquel entonces no eran pocos- y así formar a los hombres y mujeres desde una concepción más libre y desde luego más sensitiva y humana, pero por supuesto argumentando la realidad social y política de su momento, que vaticinaba la ruptura de las dos Españas³⁰³. La nueva sede del Ateneo en la Avd. Mistral, fue inaugurada el día 24 de septiembre de 1932 con una conferencia de Federica Montseny que llevaba por título *La crisis del mundo capitalista y la solución libertaria*³⁰⁴. Dado que esta sede se clausura después del intento revolucionario del 8 de diciembre de 1933, con la represión contra el movimiento anarquista que seguirá a la proclamación del comunismo libertario en

³⁰⁰ Invitación a la Exposición. ARPM.

³⁰¹ Recorte de prensa. “De Arte. Exposición de Pintura”. Doc. 01319. AMM.

³⁰² LES, “Arte. Una exposición interesante”, *Nueva Humanidad*, año I, nº 1, 10 de marzo de 1933 (sin numerar).

³⁰³ AÍNSA, Manuel, “Faros. Pinceladas de un Ateneo Libertario”, *Enciclopèdic*, nº 27, Ateneu Enciclopèdic Popular de Barcelona, 2002.

³⁰⁴ *Solidaridad obrera*, 24 de septiembre de 1932.

distintos pueblos de España, y que llenará de nuevo las cárceles de militantes libertarios, allí hubo de celebrarse la exposición de Blasco en 1933³⁰⁵.

La exposición turolense le valió la oferta de una pensión, que finalmente no le fue concedida por ser consideradas sus obras “*muy avanzadas*”³⁰⁶.

No obstante, este hecho debió de ser muy provechoso para Blasco ya que en sus memorias dice:

“(…) *comprendí que la mayor parte de las veces las bolsas oficiales se las dan a los artistas cuyas obras no hacen ver más allá de la pared que tienen en frente y que la política juega un gran rol. Yo, como de político no tengo nada, ni concibo que el artista sirva de banderola ni para unos ni otros, no podía hacerme la ilusión de que se iban a acordar de favorecer a un artista que sólo hacía arte por el arte*”³⁰⁷.

Blasco, que manifestaba no someterse a ninguna disciplina o condicionamiento artístico, que defendía el “arte por el arte”, el humanismo, la pureza y libertad de su obra, no podía convertirse en un artista de guardarropía que cediera ante los imperativos de las “burguesas” instituciones artísticas.

Un recorte de prensa, sin fechar, de hacia 1933, señala que también expuso en el Ateneo Popular de Gracia. Se trataba de una “*interesante exposición de dibujos superrealistas y pinturas del artista obrero Eleuterio Blasco*”, inaugurado sin ceremonial de ninguna clase un domingo por la mañana³⁰⁸.

En 1934 volvió a exponer en las Galerías Layetanas, en el nº 613 de las Corts Catalanes, del 17 al 30 de marzo, mostrando por primera vez esculturas: hasta 50 dibujos caricaturescos, 5 esculturas y una naturaleza muerta. El texto de la invitación lo realizó de nuevo José María de Sucre, destacando “(…) *llur intencionada escomèsa,*

³⁰⁵ No obstante pasó por varios locales durante su existencia: San Gil, Avd. Mistral, La Guardia, Riereta, Ronda Ricardo Mella, (Ronda Sant Pablo), y Nou de la Rambla. Eduardo Pons dice que tenía su sede en la Calle Joaquín Costa, en el distrito quinto, a dos pasos de un reputado gimnasio, el Club Gimnástico Barcelonés: PONS PRADES, Eduardo, “Escuelas racionalistas y ateneos culturales libertarios”, en VV. AA., *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 2, Universitat de València, 2001, pp. 157-159.

³⁰⁶ MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, nº 47, 1988, p. 41.

³⁰⁷ *Hierro Candente*, pp. 41-42.

³⁰⁸ “Ateneo Popular de Gracia”, *Las Noticias*, Barcelona. Doc. 1320. AMM.

típicament ibèrica, expresiva d'un impensat parentiu biològic quan menys, amb Pau Gargallo i Ramón Acín”³⁰⁹.

Sobre la sala dedicada a los dibujos, el periódico *La Noche* comenta:

“A primera vista parecen extrañas, e incluso «asustan», pero que enseguida atraen por su arte, por su manifiesta intención y porque se echa de ver al momento lo que quieren decir y realmente dicen. Podría decirse que son dibujos «salvajemente artísticos» descubiertos en alguna excavación arqueológica y hechos en los tiempos primeros de Iberia. Un verdadero tesoro para los azulejos del arriadero de cualquier comedor de rica «casa pairal» catalana. Tienen, aparte de un valor artístico, otro en cierto modo anecdótico y la emoción de la rémora antigüedad. Añadid a eso una mano firme y segura, una gran sobriedad de líneas y una intención no ya de un toro Miura, sino de una corrida completa de miurería pavorosa”³¹⁰.



Dibujo reproducido en la invitación a la exposición en las Galerías Layetanas de Barcelona, 1934. CD91.

Más escuetas fueron las reseñas aparecidas en otros rotativos como el *Diario de Barcelona*: “demuestra ser un fino ironista, un dibujante expresivo y un escultor con posibilidades (...)”³¹¹; *Renovación*: “pensamiento libre, agudeza de intención a base de simplificados dibujos, caricaturas (...) gracilidad (...)”³¹²; o *La Publicitat*: “(...) vigorosa execució, al servei d’ una fantasia una mica barroca i feréstega”³¹³.

³⁰⁹ Catálogo *Eleuterí Blasco. Exposició de Dibuijos*, 17 a 30 de marzo de 1934.

³¹⁰ *La Noche*, Barcelona, 1934. Doc. 1314. AMM.

³¹¹ ZENÓN, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1934. Doc. 1315. AMM.

³¹² “E. Blasco”, *Renovación*, Barcelona, 1934. Doc. 1316. AMM.

³¹³ *La Publicitat*, Barcelona, 1934. Doc. 1317. AMM.

De esa exposición individual en Barcelona, la tercera según Blasco, que hace desaparecer de su *curriculum* las realizadas en los Ateneos y demás agrupaciones, salió muy entusiasmado, y decidió buscar un local-estudio donde poder trabajar más cómodamente, hallándolo en el nº 38 de la calle Joaquín Costa, que tuvo que ser alquilado a su nombre por José Aced por no poseer Blasco cédula personal.

En este taller realizó una inmensa colección de dibujos y pasteles, repujados en hierro y esculturas en barro, “*que era lo que más me interesaba*”³¹⁴. Su estudio lo compartió con otros artistas, entre ellos Buenaventura Trepats³¹⁵ (el cual acudió también a la Academia Alemany, momento del cual provenía su amistad) y José Clavero, cuyas vidas se trazarán paralelamente hasta el exilio, momento en que abordaremos su figura. Los tres acabarán marchando a Francia en la oleada de febrero de 1939, pasando Trepats por el campo de Septfonds, y Blasco y Clavero por Vernet d’ Ariège.

Ya con taller propio y descollando en la escultura, compró Eleuterio las herramientas necesarias para el trabajo adecuado del hierro, que era lo que más le interesaba, desarrollando una prolífica obra.

³¹⁴ *Hierro candente*, p. 41.

³¹⁵ Buenaventura Trepats Samarra, nació en La Sertiu (Lérida) en 1907. Hermano del también pintor Joseph Trepats Samarra, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en el Centro Artístico de Sant Lluc, estudiando también en la Academia Alemany. Expuso solo en una ocasión, en las Galerías Layetanas. Practicó el óleo, acuarela y temple. Participó en diversas revistas antifascistas durante la Guerra Civil. Fue llamado por José Aced a la redacción del periódico marxista *Vanguardia*, editado durante la guerra, realizando una profunda transformación del mismo. Al terminar la guerra acabó en el campo de concentración de Septfonds, donde se le encargó un Vía Crucis para la iglesia de esa localidad que realizó junto al Barcelonés Martí-Aleu. Vivió en la propia localidad de Septfonds, trabajando en una fábrica de sombreros, en la Casa Gaillard, hasta su ingreso en el hospital. Falleció de tuberculosis causada por las difíciles condiciones de vida, el hacinamiento, y la escasa alimentación, en el verano de 1940 en el hospital de Montauban (Francia). Fue enterrado por el cura Desseaux, párroco de Septfonds, y no en el cementerio español perteneciente al campo. Véanse DOMERGUE, Lucienne, “Pintores españoles en el campo de Septfonds”, en ALTED, Alicia y LLUISA, Manuel (dirs.), *La cultura del exilio español de 1939*, vol II, UNED, 2003, pp. 41-53; AGRAMUNT, Francisco, *op. cit.*, 2005, p. 710; ACED, José, *op. cit.*, 2007, p. 33.

2.4.3.-1935: LOS IDEALISTAS PRÁCTICOS Y EL SALÓN DE ARTISTAS ARAGONESES

En mayo de 1935, Blasco Ferrer expone en el local que ocupaban los jóvenes componentes de la Asociación Idealista de Artistas Prácticos, en la calle de Santa Ana, un conjunto de dibujos, esculturas y algunos lienzos³¹⁶. La muestra fue inaugurada el día 2 de ese mes³¹⁷. Blasco debió formar parte de dicha Asociación libertaria, y posiblemente expusiera en más ocasiones alguna obra en muestras colectivas. Un año antes, en 1934, el dibujante y gran amigo de Blasco, David Santsalvador³¹⁸, le retrató en la sede de dicha asociación³¹⁹. También Blasco regaló a Santsalvador un dibujo surrealista que conserva la Biblioteca Nacional de Cataluña. Entre otras amistades vinculadas a dicha asociación, se encontraba el doctor Félix Martí Ibáñez³²⁰, miembro de la CNT, que participó en distintos círculos políticos intelectuales, entre ellos la citada Asociación de Idealistas Prácticos.



Eleuterio Blasco retratado por David Santsalvador en el Salón de Idealistas Prácticos en 1934. Grafito y ceras. 52x44 cm. Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho. Colección JCB.

³¹⁶ “Figura aragonesa. Eleuterio Blasco Ferrer”, *BCOAB*, nº 141, junio de 1935, p. 1.

³¹⁷ “Arte y artistas. Exposición Blasco”, *La Vanguardia*, 1 de mayo de 1935, p. 9.

³¹⁸ David Santsalvador (Niza, Francia 1909-Frente del Ebro 1938), fue dibujante catalán asiduo al Círculo Artístico de Sant Lluç desde 1939. Se profesionalizó como dibujante desde 1932. Formó parte de la *Associació dels Idealistes Pràctics* y fue miembro fundador de l’*Associació d’artistes independents*, impulsada por el galerista Dalmau. Colaboró como ilustrador de prensa en varias publicaciones, con un estilo sintético y preciso, tales como *La Humanitat*, *L’Instat*, *El Noticiero Universal*, *Solidaridad Obrera*, *Brisas*, *Clarisme*, *Nova Ibèra*, *La Rambla...*). Retrató a numerosos personajes catalanes al carboncillo, series no muy alejadas de otras de Ramón Casas o Ferrán Calicó. La Biblioteca de Cataluña conserva una parte importante de sus dibujos. Murió en el frente del Ebro en 1938, poniendo fin a su todavía corta carrera. Véase al respecto SALA, Lluïsa, *David Santsalvador, dibuixant (1909-1938)*, Biblioteca de Cataluña, Barcelona 1997.

³¹⁹ Según escribe Blasco en la parte trasera de una fotografía del cuadro realizado por David Santsalvador. AJCB.

³²⁰ Félix Martí Ibáñez (Cartagena 1911-Nueva York 1972) estudió medicina en Barcelona y se doctoró en Madrid con una tesis sobre la Psicología y Fisiología místicas de la India. Tras doctorarse se instaló como médico-psicólogo en Barcelona

Respecto al Salón de Artistas Aragoneses, su origen se halla en ese mismo año 1935, con motivo de haberse realizado una profunda reforma del Centro Obrero Aragonés, sito en la calle Baja de San Pedro nº 55³²¹.

Se trata de uno de los acontecimientos más destacados de la historia del Centro Obrero, al que se le dedicaron numerosas páginas en su Boletín³²². La Junta Directiva

especializándose en psicosexología. A la vez colaboraba en revistas científicas y literarias y publicaba sus primeras novelas y obras de Psicología, Medicina y Literatura (como por ejemplo un ensayo sobre la psicopatología sexual de Teresa de Ávila). Su vocación social le lleva en esta época de anteguerra a organizar numerosos cursos y conferencias sobre Psicosexología, Eugenesia, Historia de la Medicina y Literatura, así como a colaborar con la Clínica Popular de la Asociación Social Obrera en Barcelona. Sin olvidar su participación en círculos como la Asociación de Idealistas Prácticos y el 11 Club —luego Conversa Club— donde el joven anarquista debate frecuente y cordialmente con sus compañeros marxistas. Al estallar la Guerra Civil, Martí-Ibáñez, miembro del sindicato anarquista Confederación Nacional del Trabajo, se volcó en las actividades bélicas y revolucionarias. Organizó y protagonizó mítines, escribió en periódicos y revistas, promovió el funcionamiento de la Universidad Popular, participó en la organización de la asistencia sanitaria de urgencia. Cuando la CNT se decidió a colaborar en los órganos de gobierno republicanos fue designado sucesivamente Director General de Salud Pública y Servicios Sociales de la Generalitat, Subsecretario de Sanidad de la República y Director de Educación Sanitaria de Guerra en Cataluña. Tras representar a España en los Congresos Mundiales de la Paz de Ginebra, Nueva York y México, sirvió como comandante médico en la Aviación Republicana siendo herido en acción de guerra. Al derrumbarse el frente en Cataluña, Martí-Ibáñez pasó a contarse entre los muchos psicólogos españoles exiliados. Tras una breve estancia en Francia, viajó a la que sería su patria de adopción, Estados Unidos, donde fue avalado por el Dr. Henry Sigerist —al que había conocido en el Congreso Internacional de Historia de la Medicina de Madrid de 1935— para obtener el permiso de residencia. Pronto comenzaría a trabajar en la industria farmacéutica, ocupando importantes cargos en los departamentos médicos de los laboratorios Hoffmann-La Roche, Winthrop y Squibb. En 1950 Martí-Ibáñez funda en Nueva York MD Publications Inc., que a lo largo de dos décadas editará numerosas revistas (*MD, International Record of Medicine...*) y monografías médicas, además de organizar congresos y symposiums. En el terreno específicamente psicológico, nuestro autor sería editor internacional del *Journal of Clinical and Experimental Psychopathology*. Además de autor de unos veinte libros de carácter científico, artístico y literario y de un número incalculable de artículos científicos y periodísticos, Martí-Ibáñez fue profesor de Historia de la Medicina en el New York Medical College entre 1956 y 1958, renunciando a la cátedra para concentrarse en sus tareas de editor y escritor. Véase VV.AA., *Aspects of the Life and Work of Félix Martí-Ibáñez*, M.D., Julio, 1972, pp. 90-95 y LLAVONA, Rafael y BANDRÉS, Javier, *Psicología y anarquismo en la guerra civil española: la obra de Félix Martí-Ibáñez*, Universidad Complutense:

<http://www.alasbarricadas.org/forums/viewtopic.php?f=18&t=53660> [consultado el 28 de noviembre de 2012].

³²¹ Esta tuvo un coste final de unas 24 pesetas por socio (Ver *BCOAB*, nº 150, mayo de 1936, p. 5)

del centro, aprobó, reunidos el 6 de junio de ese año, la propuesta de Ramón Toda, presidente de la Comisión de Cultura, cuyo fin era hacer un llamamiento a todos los artistas aragoneses, en cualquier manifestación artística, y organizar una gran muestra de arte aragonés. Dicha reunión fue presidida por Luis Ezpeleta y contó con la asistencia de Ezquerro, Navarro, Toda, Pueyo, Agustí, Lacoma, Gimeno, Soler, Peralta y Bonilla que, por unanimidad, decidieron dar el voto de confianza a la Comisión para llevar a cabo los trabajos organizativos de la muestra, como dejó recogido el secretario José Abelló³²³.

Se trataba de salvar lo que el Centro Obrero Aragonés consideraba una deuda contraída con los artistas aragoneses, que no se había realizado hasta ahora por la ausencia de locales apropiados para un acontecimiento de estas características³²⁴. El único requisito era ser aragonés, al tratarse de una sociedad regional que pretendía poner en evidencia “*la existencia del refinamiento intelectual y la originalidad del artista aragonés*”³²⁵. Al fin y al cabo “*aquí se es aragonés por lo que se es, sin necesidad de contar cuentos baturros ni de ponerse pañuelo en la cabeza. Se es aragonés porque en la sangre hay todo el impulso de la recia savia aragonesa. Cuando se siente la Jota se siente dentro, sin hacer alardes de un sentimentalismo que la mayor parte de las veces es mentira*”³²⁶.

Se creó pues una Comisión para su puesta en marcha, y se le encargó la organización de la muestra a Eleuterio Blasco Ferrer. Este, “*que fue un gran artista pero tenía pocas dotes organizativas*”³²⁷, pidió permiso a la junta para que José Aced le ayudara. Ambos, Blasco Ferrer y Aced como coordinadores, empezaron a mover resortes, publicando anuncios en la prensa barcelonesa y aragonesa; se enviaron circulares a las instituciones, y empezaron a ponerse en contacto con todos los artistas que consideraban importantes, entre otros con Ramón Acín, y el bodegonista Vicente

³²² El catálogo de la muestra la denomina *Salón de Artistas Aragoneses*, mientras que el cartel anunciador *Exposición de Artistas Aragoneses*. En la prensa se refieren a ella de ambas maneras.

³²³ Acta de la Junta directiva publicada en el *BCOAB*, nº 142, julio de 1935, p. 7.

³²⁴ *Ibidem*, p. 1.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ “La Exposición de Artistas Aragoneses en el Centro Obrero Aragonés”, *La voz de Aragón*, 31 de octubre de 1935, p. 3.

³²⁷ ACED, José, *op. cit.*, 1997, p. 63.

Rincón, que tenía gran predicamento en el Centro Obrero Aragonés³²⁸. Se remitió, por ejemplo, una carta al Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza pidiendo:

“(…) no ayuda material, que de harto reconocemos que este ayuntamiento las tiene dadas con nosotros: solo pedimos el anuncio, por su parte, de nuestro empeño, ya que quisiéramos que cuantos artistas hay en la provincia participaran en nuestra empresa”³²⁹.

Aced, valedor literario del evento, definió el proyecto como “*una magnífica reivindicación de la espiritualidad aragonesa*”, constatando “*los diversos valores de nuestra tierra en las funciones creativas, en maravillosas plasmaciones que en todo tiempo arraigaron con gran personalidad en el recio temperamento aragonés, tan tenaz y tan exigente consigo mismo, lo que muchos confunden con tozudez exagerada*”³³⁰. Se recordó, en este sentido, los ejemplos aragoneses que enaltecieron y engrandecieron el valor “psíquico moral” de las costumbres y de los rasgos geniales de los eminentes hombres dados por la tierra aragonesa: la mordacidad del poeta bilibilitano Marcial; el refinamiento de “lo árabe”; el románico suntuoso y magnífico patente en Jaca, Huesca y Uncastillo; el fuerte arraigo del “mozárabe” de Teruel y numerosos pueblecitos; el florecimiento de la escuela aragonesa gótica, etc. Todos ellos son destacados como tesoros artísticos que “*cohesionan la reciedumbre espiritual que fortalece a las generaciones posteriores*”³³¹. El objetivo de la muestra era, en definitiva, el “*renacimiento de la espiritualidad aragonesa, tan abandonada hasta ahora*”³³². Así deja el autor palabras a la crítica, hablando de inercia hacia el unitarismo, y cómo se ha caído en la despreocupación, dejando Aragón sustraer de su territorio algunos de sus

³²⁸ *Ibidem*, p. 26.

³²⁹ Carta publicada en el *BCOAB*, enero 1936, nº 146, p.2. La fecha es posterior a la exposición y su publicación se debe al hecho de que se estuviera proclamando distintas ayudas materiales de organismo oficiales (entendemos que referidas al Ayuntamiento de Zaragoza). Junto a la nota firmada por la comisión y el Presidente del centro, se publica dicha carta para desmentir supuestas peticiones de ayuda económica. El diario barcelonés *La Vanguardia* se hizo también eco de una carta llegada al alcalde de Zaragoza pidiendo la cooperación del mismo. Ver “Aragón. De una Exposición de artistas aragoneses en Barcelona”, *La Vanguardia*, 8 de septiembre de 1935, p. 24.

³³⁰ ACED, José, “Notas de Arte”, *BCOAB*, nº 143, agosto 1935, p.1.

³³¹ *Ibidem*, p. 2.

³³² *Ibidem*.

tesoros artísticos, citando los ejemplos de las tablas góticas dispersas por todo el mundo. Destaca, en este sentido, los casos de la iglesia de Molinos y de la catedral de Teruel, una de cuyas tablas de la armadura de par y nudillo, trasladada a Nueva York, ilustra el artículo programático de la exposición³³³. Una sensibilidad hacia el arte aragonés compartida por un Eleuterio Blasco que, ya durante la guerra, logró salvar de la quema algunas obras góticas de la iglesia de Molinos.

Interesante es también, la oportunidad que se brinda con motivo de la exposición para recalcar los peligros de la indiferencia del pueblo zaragozano hacia los artistas, y la necesidad de hacerles preocupar por el ambiente general:

“Deben aunarse todos en una colectividad, y con un principio de amor al arte y a las cosas patrias, contribuir con una remuneración modesta, pero que en conjunto les permita recaudar lo suficiente para promocionar dos o más artistas cada año de renombre universal para que se expusieran en Zaragoza, amén de charlas y conferencias sobre arte y sus personalidades, y a poder ser, patrocinar una publicación artístico-literaria selecta que saliendo de Zaragoza se extendiera por toda la región”³³⁴.

Una crítica que emana también de la crónica de *La Voz de Aragón*:

“Si en Aragón se conociese cómo trabajan estos chicos del Centro Obrero, seguramente que tendrían que sentir sonrojo muchas de las gentes que en Aragón pretenden erigirse en orientadoras del país. (...) Porque causa verdadera sorpresa encontrar esta Exposición, al pensar la de cosas raras que hay que hacer en Zaragoza para poder abrir una exposición de artistas aragoneses, en la que se pueda halla un exponente de los valores artísticos de nuestro país”³³⁵.

El Salón era una verdadera prueba de fuego hacia una Comisión de Cultura a veces criticada. Como escribió Abeger:

³³³ *Ibidem.*

³³⁴ ACED, J., “Salón de Artistas Aragoneses”, *BCOAB*, número 145, noviembre-diciembre 1935, p. 2.

³³⁵ *La voz de Aragón*, 31 de octubre de 1935, p. 3, *op. cit.*

“(…) muchas veces he notado en vosotros más afán de brillantez y de pasar el tiempo que de trabajo útil, y es que este es más aburrido y necesita más continuación de esfuerzo, y entiendo, para vosotros y para todos, si queremos llegar a ser el gran Centro Obrero Aragonés, que es necesaria disciplina de conocimientos, capacitación y deseo de trabajar y de llegar a ello con todas nuestras energías puestas a contribución”³³⁶.

A fecha de 15 de septiembre, se habían inscrito para concurrir en la muestra Coscolla, Rincón, Acín, Mainal, Durbán, Insa, Margalef, Boltaña, Bayo, Blasco Ferrer, Tiestos, Costa, Aced, Funzarre, Edo, Pemán, Latorre, Iglesias, Francia, Pérez Orbis, Bagües, y “secundados de Estudios Goya de Zaragoza”³³⁷ que habían de ayudar al centro “en su afán de superación, dando así ejemplo a los venideros y honra a nuestro Aragón, tantísimas veces recordado como repetida la idea de hacer algo que enalteciera a todos”³³⁸. Se debió considerar que no era suficiente representación, ya que, estando fijada como fecha límite de admisión de obras el día 30 de septiembre, y

³³⁶ ABEGER, “Mi adhesión a vuestras fiestas de ampliación de local”, *BCOAB*, nº 144, septiembre-octubre de 1935, p. 7.

³³⁷ El estudio Goya fue creado en 1931 con el objetivo de “...fomentar el ambiente artístico zaragozano, terreno poco abonado para que germinara la semilla del arte...” (LOMBA SERRANO, C., *op. cit.*, 2002, p. 145), paliando el problema de la inexistencia de clases al natural y ampliando las posibilidades de exhibición. Alguno de los miembros del grupo fundacional, tales como Anastasio Alquézar, Luis Barcelona o Antonio Blasco, participan en esta exposición de 1935, como también lo hará José Baqué Ximénez, que colaboró ocasionalmente con el estudio, y otros nombres tales como Arruego, Barril, Gratal, Lorenzo López, Vicente García, Leopoldo Navarro, Almenara y Fuentes. Sobre el Estudio Goya y su participación en este Salón, hemos de señalar las siguientes obras: ANSÓN NAVARRO, Arturo (comisario), *Estudio Goya. 75 Aniversario*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2006, pp. 17-18; y GARCÍA GUATAS, Manuel, “El Estudio Goya: Un ejemplo de agrupación artística”, en GIMÉNEZ, C. (comisaria), *José Baqué. Exposición Antológica*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1993, p. 22. Otras obras de referencia sobre esta asociación son BAYLE, Oliván, *Cincuentenario del Estudio Goya*, Catálogo, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981; SÁNCHEZ MILLÁN, A., “Estudio artístico Goya. Sociedad de artistas pintores” (voz), en VV. AA., *Diccionario antológico de artistas aragoneses 1947-1978*, IFC, Zaragoza, 1983, pp. 169-172; o LOMBA SERRANO, C., *op. cit.*, 2002, pp.137-155 y “El asociacionismo artístico en Aragón: 1900-1936”, en *Artigrama*, nº 14, 1999, pp. 415-432.

³³⁸ “De Arte. Para conocimiento de todos”, *BCOAB*, nº 144, septiembre-octubre de 1935, p. 6.

prevista la apertura en la primera quincena de octubre³³⁹, se decide ampliar el plazo de entrega de obras hasta el día ocho de octubre, y acordar el día 20 del mismo mes como fecha de la inauguración³⁴⁰, periodo en el cual la nómina de artistas presentes se amplió considerablemente.

Bajo la denominación de “Salón de artistas aragoneses”, consiguieron reunir, al final, un total de sesenta y seis expositores. Entre ellos treinta y cinco pintores, once escultores, trece autores de acuarelas y aguafuertes, y seis de artes aplicadas. En total ciento setenta y siete obras catalogadas y doce fuera de catálogo: noventa y siete pinturas, treinta y dos esculturas, treinta y tres dibujos, acuarelas y aguafuertes y veinticinco objetos de Artes aplicadas³⁴¹. Todo ello en cinco reformadas salas, una de ellas de mayor tamaño, además de un amplio espacio en el que se colocaron muchas de las esculturas. El cartel del salón fue realizado por el propio Eleuterio Blasco, con un personal lenguaje surrealista que rezuma cierta melancolía y ensimismamiento en el rostro de la figura, tan característicos en la obra tanto pictórica como escultórica del artista turolense.

Los autores y número de obras que figuraban en el catálogo eran los siguientes: En pintura: Cecilio Almenara (4 obras), Anastasio Alquézar (3), Constantino Arruego (3), Ramón Acín (1), Luis Barcelona (1), Alfonso Barril (1), José Baqué (1), Eleuterio Blasco (3), Ramón Boltaña (4), Antonio Bescós (1), Concepción Boter (2), Francisco Cidón (2), Antonio Costa (5), Francisco Díaz (4), Martín Durbán (5), Pascual Edo (5), Mariano Félez (3), Félix Fuentes (2), Aurora Folquer (2), Z. Cayo Guadalupe (5), Mariano Gratal (4), Alejandro Insa (4), Lorenzo López (1), José Margalef (4), Ricardo Martínez (1), Manuel Melchor (1), Manuel Navarro (2), Leopoldo Navarro (2), Carmen Osés (2), Leonardo Pérez Obis (3), Vicente Rincón (4), Fermín Sánchez (4), Ignacio Sanz (2), Francisco Toda (3), Frutos Vicente García (2).

En escultura: Enrique Anel (2 obras), Ángel Bayod (2), Vicente Belled (3), José Bellbiure (4), Felipe Coscolla (4), José Clavero (2), Florencio Cuairán (5), Pascual Muñoz (4), Francisco Sorribas (3), Pascual Bailén (3), Gabriel Villuendas (1).

Dibujo, acuarela y aguafuerte: José Aced (2 obras), José Alloza (1), Mariano Ara Burgues (5), Antonio Bayo (3), Eleuterio Blasco (2), Antonio Blasco (2), Esteban

³³⁹ “Arte y artistas”, *La Vanguardia*, 30 de julio de 1935, p. 11. De hecho el cartel que anuncia la exposición señala únicamente el mes de octubre.

³⁴⁰ “Notas varias”, *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1935, p. 5.

³⁴¹ ACED, José., *op. cit.*, noviembre-diciembre de 1935, p. 2.

Latorre (2), Mariano Marién (4), Manuel Melchor (3), S. Martínez Blasco (5), Jesús Pemán (2), Ignacio Sanz (1), José María Villa (1).

Artes aplicadas: Bagüés (2 obras), José Clavero (2), Dionisia Masdéu (5), Gabriel Villuendas (1) y Enrique Francia (5).³⁴²

En las amplias páginas dedicadas a la muestra en el Boletín, a modo de catálogo comentado, José Aced destacaba en pintura a cuatro autores por encima de los demás: Antonio Costa, Martín Durbán, Cayo Guadalupe y Vicente Rincón, yendo muy bien al lado de estos las obras de Carmen Osés, R. Martínez y P. Edo. Sobre la representación de Zaragoza, señala las obras de Alquézar, Almenara, Fuentes, Gratal y Arruego, siendo “flojos en conjunto”³⁴³. Una falta de rasgo, briosidad y falta de empuje que achaca a la carencia de ambiente que les estimule:



Cartel anunciador de la *Exposición de Artistas Aragoneses* de 1935, firmado por E. Blasco, 90x65 cm. Colección JCB.

*“Entre los zaragozanos balbucean valores que se malograrán si no se aprestan a la defensa matando la indiferencia que el pueblo pudiera sentir con una labor constante, tenaz, que no estriba solo en pintar, sino en una campaña colectiva de superarse con aportaciones y principios que hagan preocuparse al ambiente general”*³⁴⁴.

³⁴² Catálogo de la exposición *Salón de artistas aragoneses*. En él no están reflejadas la totalidad de obras ni de autores. Hay doce obras fuera de catálogo y, por ejemplo, no consta el artista del hierro Belbiure, ni C. Manzano o el metalista F. Testos, en la sección de artes decorativas.

³⁴³ ACED, José., *op. cit.*, noviembre-diciembre de 1935, p. 2.

³⁴⁴ *Ibidem*.

Sobre la obra de Blasco Ferrer, y a pesar de su amistad, a Aced le sorprende la obra presentada: dos paisajes de Molinos (Teruel) (CP17-18), ya expuestos con anterioridad, y una vista de Alcañiz (CP19) “*bastante floja, cosa extraña en este gran pintor, que parece descender por un poco de inercia en algunos detalles, tal como las nubes, que aplastan todo el poblado de la bella ciudad de Alcañiz*”. Destaca el autor los dos dibujos surrealista coloridos, que desconocemos, “*siendo esto una novedad, si bien más inocentes que los conocidos en negro, tan sarcásticos y mordaces, sin desmerecer el sabor artístico, sobre todo en algunas fracciones*”³⁴⁵.

Llama la atención el comentario a la obra de Ramón Acín:

“(…) *nos ha decepcionado: no parece sino que nos gaste una de sus acostumbradas humoradas mandándonos cualquier cosa cogida al azar de entre sus bártulos. Podía habernos mandado algo más digno para él y nuestro Arte; su obra es un original raro trabajo, pero con poca sustancia*”³⁴⁶.

Mientras, en escultura se distinguían las obras de Florencio Cuairán, Felipe Coscolla, Ángel Bayod, Enrique Anel, José Clavero, P. Muñoz y Francisco Sorribas³⁴⁷.

La exposición fue inaugurada el 20 de octubre de 1935, a las once de la mañana³⁴⁸, y contó con la presencia de distintas entidades artístico-literarias aragonesas, prensa y numeroso público, entre los que se encontraban el doctor Martínez Vargas, el crítico y tratadista José María de Sucre, los dibujantes Bon y Ochoa, la familia del malogrado Cayo Guadalupe, Félix Fuentes y Martínez Blanco en representación del Estudio Goya de Zaragoza, don Salvador Martínez en nombre de los artistas expositores aragoneses; representantes del Círculo Artístico, del Círculo Artístico de San Lluç, el Ayuntamiento de Zaragoza en la persona del señor Ulled, la Diputación, la Junta de Museos de la Generalidad, y la Junta Directiva de la Unión Aragonesista³⁴⁹. El presidente del centro, Luis Ezpeleta, presentó a los asistentes a M. Sánchez de Sarto,

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 4.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 5.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 6-7.

³⁴⁸ El horario de apertura se estableció de 11 a 13 y de 16 a 20 horas (“Vida cultural. Exposición de artistas aragoneses”, *La Vanguardia*, 24 de octubre de 1935, p. 7).

³⁴⁹ *Blanco y Negro*, suplemento dominical de *ABC*, mostró a página completa una fotografía de las distintas personalidades posando el día de la inauguración: *Blanco y Negro*, Madrid, 27 de octubre de 1935, p. 57.

presidente y director del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, que dio un breve discurso en el que se lamentó del “*gran sopor espiritual que existe en Aragón desde hace dos siglos, o sea, desde la desaparición del conde de Aranda*”³⁵⁰, dando al final por inaugurada una exposición que se prolongará hasta el 3 de noviembre³⁵¹.

Con esta muestra, Blasco Ferrer y Aced tuvieron la oportunidad de establecer contactos muy interesantes dentro del mundo artístico, tal es el caso del escultor Florencio Cuairán, Felipe Coscolla, Martín Durbán (con el que Aced se relacionó hasta su exilio), o Luis Barcelona Bagüés. Con Martín Durbán concurrían a la “Taberna bohemia”, en la calle Guardia, junto con la bilbilitana Carmen Osés³⁵², dibujante que se convertiría en la pareja sentimental del pintor granadino Enrique Ochoa y con los cuales mantuvo Blasco Ferrer correspondencia durante su exilio.

Durante la gestión de la exposición, algunos miembros de la Unión Aragonésista³⁵³ se ofrecieron también para ayudar en lo posible, apareciendo algunos personajes muy importantes de la llamada familia “aragonésista” en la que se integrará José Aced: Jesús Pemán, Mariano García Villa, Julio Calvo Alfaro³⁵⁴, Leoncio Royo, Sánchez Sarto³⁵⁵, Pablo Laporta³⁵⁶, Estruga, Forniés³⁵⁷, etc.³⁵⁸. Así las relaciones

³⁵⁰“La apertura de nuestro Salón de Artistas Aragoneses”, *BCOAB*, noviembre-diciembre 1935, nº 145, p. 2. De los asistentes más destacados da cuenta también la crónica de la inauguración “El Salón de artistas aragoneses del Centro Obrero Aragonés”, *El Noticiero*, Zaragoza, 23 de octubre de 1935, p. 8.

³⁵¹ “Arte y artistas”, *La Vanguardia*, 3 de noviembre de 1935, p. 13.

³⁵² ACED, J., *op. cit.*, 1997, p. 65.

³⁵³ La Unión Aragonésista de Barcelona se funda en 1917 bajo el nombre de Unión Regionalista Aragonesa, cambiando el nombre por el de Unión Aragonésista cuando pasó a defender una línea más nacionalista propugnada por personajes como Julio Calvo Alfaro y Gaspar Torrent. Desapareció en la Guerra Civil.

³⁵⁴ Julio Calvo Alfaro (Zaragoza 1896-Barcelona 1955) fue residente de la Juventud Aragonésista en Barcelona, director de la revista *Cuaderno Literario Ebro* y presidente de Unión aragonésista. Calvo fue uno de los principales nacionalistas aragoneses en su momento. Publicó diversos textos tanto de tinte político “aragonésista” como “Aragón Estado” o “Doctrina regionalista en Aragón”, como novelas (*Almas enfermas*, *Sombras de Hollywood*).

³⁵⁵ Manuel Sánchez Sarto (Zaragoza 1897-México 1997) se doctoró en Derecho y Filosofía y Letras. Director de la editorial barcelonesa *Labor*, publicó a un buen número de autores aragoneses. Durante la Guerra Civil marchó a Francia para terminar dando clases de economía en diversas universidades americanas (México, Paraguay, Venezuela y Costa Rica).

³⁵⁶ Fallecido en Barcelona en 1996.

entabladas de los dos organizadores con motivo de la exposición fueron extraordinariamente ricas. En todo caso los vínculos de Blasco Ferrer con Unión Aragonesista debieron de ser meramente circunstanciales aunque posiblemente mostrara simpatía hacia su ideario.

La muestra, que contó con amplia repercusión en la prensa aragonesa³⁵⁹, se caracterizó por la heterogeneidad de autores, de temática y de calidad, participando también algunos artistas aficionados. En todo caso, en ella estuvieron representados una parte importante de lo más granado de la plástica aragonesa previa a 1936, destacando Ramón Acín, Vicente Rincón, Francisco Sorribas, Juan Cruz Melero, Pascual Edo, Ángel Bayod, Felipe Coscolla, Herminio Herrero, Antonio Costa, Florencio Cuairán, Enrique Anel Muniesa, Martín Durbán, Blasco Ferrer, José Baqué, Mariano Félez, el poco conocido José Clavero o el entonces ya malogrado Cayo Guadalupe, notándose en todo caso algunas importantes ausencias. El propio Félix Fuentes destacó en la revista *Aragón* la falta de Luis Berdejo, Rafael Aguado Arnal, León Astruc, José Bueno, Honorio García Condoy, Aventín, Lapayese, Pablo Remacha y Tolosa, artistas que “*residiendo fuera de Barcelona, pueden considerarse triunfadores en la lucha artística*”, y con la presencia de los cuales “*la exposición habría tenido una altura insospechada*”. Lamentable hecho, dice, “*en estos tiempos de retraimiento del público hacia las bellas artes y en el que los artistas deben esforzarse por mantener la cultura artística y fomentar la afición en cuantas ocasiones les brinden*”³⁶⁰. En todo caso algunas ausencias se pueden entender por permanecer estos fuera de España, caso, por ejemplo, de González Bernal u Honorio García Condoy, este becado en Roma, aquel viviendo en París.

³⁵⁷ Zaragozano de nacimiento, Eliseo Forniés Sierra formó parte de Unión Aragonesista de Barcelona desde 1929, llegando a ser Secretario de dicha organización por petición de Julio Calvo Alfaro.

³⁵⁸ ACED, José, *op. cit.*, 1997, p. 26.

³⁵⁹ Destáquese las crónicas *op. cit.*, *La voz de Aragón*, 31 de octubre de 1935, p. 3; BAGÜÉS, Ventura, “Nuestros artistas en Barcelona. La Exposición del Centro Obrero Aragonés”, *Heraldo de Aragón*, 30 de octubre de 1935, p. 1; FUENTES, F., “Exposición de artistas aragoneses en Barcelona”, *Aragón. Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*, SIPA, nº 122, noviembre de 1935, p. 198; y en los mismos términos que la anterior FUENTES, F., “La Exposición del Centro Obrero Aragonés de Barcelona ha constituido un éxito”, *El Noticiero*, Zaragoza, 30 de octubre de 1935, p. 5.

³⁶⁰ FUENTES, F., *op. cit.*, *Aragón*, noviembre de 1935, p. 199.

En lo artístico, entre los miembros del Estudio Goya observamos una especial atención a géneros pictóricos tradicionales, con retratos, bodegones, y especialmente paisajes rurales y pintorescos rincones zaragozanos. Almenara así presenta *Torreón de la Zuda* o *Escalinata de Santiago –Albarracín-*; Alquézar, *Iglesia de Aguilera* y *Arco de San Sebastián –Ricla-*; Luis Barcelona, un *Bodegón*; Gratal, *Alhama de Aragón*; Navarro, *Plaza del carbón*; Fuentes, *Pueblo de Aragón*; José Baqué una realista gitana (*Retrato*); etc. Encontramos en general desde posturas clasicistas y académicas, pasando por cierto regionalismo tardío, hasta realismos de nuevo cuño, como el expresionismo impregnado de dolor proletario y sensibilidad humana del interesantísimo y poco conocido Antonio Costa (*Canción de Taberna*, *Un pintor*, *El accidente*); el depurado dibujo con fondos que recuerdan a Cézanne en Martín Durbán (*Desnudo*); o la cierta pátina neocubista con la que dota a su escultura *Ramón y Cajal* Ángel Bayod. El surrealismo, imperante en ese periodo, solo estuvo representado en sendos dibujos sin título que presenta también Blasco Ferrer.

No podemos dejar pasar por alto, para finalizar, ni el esfuerzo organizativo en la preparación de la exposición, ni el espíritu de reivindicación del arte aragonés, cuando no de “aragonesismo”, en el contexto de efervescencia cultural y política emanada en Barcelona durante la II República, en la que los libertarios Blasco y Aced se hallan inmersos, y donde la preocupación por el desarrollo de las personas a través del arte y la cultura toma una dimensión primordial.



Imagen del Salón de Artistas Aragoneses de 1935. En la pared del fondo vemos las tres obras presentadas por Blasco Ferrer. De izquierda a derecha *El barranco* (cat. 15), *Alcañiz* (cat. 17) y *Paisaje de Molinos* (cat. 18). AJCB.



Imagen del Salón de Artistas Aragoneses de 1935. La primera escultura de la izquierda es *Cachorros*, de Florencio Cuairán (cat. 115). Detrás, a su derecha, se llega a ver el retrato de *Ramón y Cajal*, de Ángel Bayod (cat. 99). Y tras él, *Goya*, de José Belbiure (cat. 104). AJCB.



Imagen del Salón de Artistas Aragoneses de 1935. El sexto cuadro de la pared de la izquierda es la obra de José Baqué *Retrato* (cat. 14). AJCB.



Imagen del Salón de Artistas Aragoneses de 1935. En la pared de la izquierda, en primer término, tres de las obras de Antonio Costa: *Canción de Taberna* (cat. 28), *Un pintor* (cat. 29) y *El accidente* (cat. 27). En la pared del fondo *Desnudo* (cat. 40) y *Composición* (cat. 29), de Martín Durbán. AJCB.



Imagen del Salón de Artistas Aragoneses de 1935. Al fondo, el cuadro de mayor tamaño es posiblemente *Los Mayos de Riglos*, de Frutos Vicente García (cat. 95). AJCB.



Imagen del Salón de Artistas Aragoneses de 1935. A la derecha *Deportista*, de Felipe Coscolla (cat.110). En primer término, *León* (fuera de catálogo), de Cuairán. A la izquierda, *Camino de la fuente*, de Francisco Sorribas (cat. 123). AJCB.

2.4.4.-PRIMER SALÓN DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS INDEPENDIENTES, 1936

Además de las muestras individuales citadas, realizadas en Barcelona y la de Teruel, Eleuterio debió participar con asiduidad en centros culturales, sobre todo con dibujos que suscitaron entre los jóvenes artistas discusiones sobre su forma de ver las cosas³⁶¹. Adolfo Ballano señalaba en 1933 que Blasco había expuesto en Madrid³⁶², dato que años más tarde volvería a recordar Margarita Nelken³⁶³. De haberlo hecho hubo de ser en una colectiva. La referencia de su exposición de Madrid es tomada a su vez por Arturo Madrigal³⁶⁴, y a partir de ahí por varios autores, caso de Concha Lomba³⁶⁵ o Miguel Íñiguez en su magna *Enciclopedia Histórica del anarquismo español*³⁶⁶. En todo caso, no tenemos ninguna referencia más a dicha supuesta participación



Retrato de Blasco hacia 1933. Archivo JCB.

de Blasco en una colectiva en Madrid. Cabe la posibilidad de que fuera durante su servicio militar en la capital, aunque se nos antoja difícil de creer, ya que la posibilidad de exponer se le abre a partir de 1930, cuando entra en contacto con distintos personajes del ambiente artístico y cultural barcelonés. Por tanto hubo de tener lugar entre 1931 y 1933.

La última participación que hemos documentado previa al estallido de la guerra, es en junio de 1936. En esas fechas presenta seis obras en el *Primer Saló de la Associació d' artistes Independents*, dos en la sección escultura, dos en la sección artes

³⁶¹ *Hierro candente*, p. 42.

³⁶² BALLANO BUENO, Adolfo, “Eleuterio Blasco”, *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 11, 1933, p. 214.

³⁶³ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5.

³⁶⁴ MADRIGAL PASCUAL, Arturo A., *op. cit.*, 2002, p. 264.

³⁶⁵ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, p. 170.

³⁶⁶ ÍÑIGUEZ, Miguel, *op. cit.*, 2008, p. 238.

decorativas, y dos dibujos. En la primera, con una representación realmente escasa frente a la pintura, con los números de catálogo 194 y 195, una terracota y un grupo formado por un sombrero de copa alta, una caña de pescar “y una lata vacía de proletarias sardinas”³⁶⁷ (CE3 y 11). En la sección de Artes decorativas, con los números 212 y 213, dos obras en chapa de hierro, que hemos identificado como *Violinista* (CE9) y *Bailarina* (CE10). Finalmente, con los números 230 y 231, dos pasteles. De su análisis nos ocuparemos al analizar globalmente su producción de esos años republicanos.

Dalmau había publicado a principios de ese año 1936 el “*Manifest num. 1 a la intel.lectualitat*”, con el que se daba a conocer la Asociación de Artistas Independientes, con él mismo como presidente. Su objetivo era organizar una exposición anual abierta a cualquier artista y cualquier manifestación de arte, sin ningún tipo de restricción, ni presión alguna, esto es, sin jurados, premios, etc., tomando como modelo los Salones de Independientes de París durante el siglo anterior. Dalmau morirá al año siguiente, pudiendo considerar este texto una especie de testamento. El deseo de la Asociación de Artistas Independientes era establecer una plataforma para los sectores marginales y representar la continuidad del espíritu de las galerías adoptando otra fórmula:

*“Recordem que tot obstacle, es nociu a l’expansió de l’esperit (...). Lliure pas a l’Art. No anem a lluitar contra ningú, sentim el deure moral e ineludible de presentar de cara a l’opinió el que fan, el que senten i el que viven els artistes (...) i tots junts lluitarem per a la puresa absoluta de l’art. El nostre lema es: L’art per l’art”*³⁶⁸.

³⁶⁷ La participación de Blasco en esta muestra es comentada en ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer, artista multicolor”, *BCOAB*, nº 151, junio de 1936, p. 12. Blasco se refiere en varias ocasiones, tanto en *Hierro candente* como en el reverso de varias fotografías de esta obra (a la que también llama *Composición*), a que la presentó en 1930 en la Asociación de Idealistas Prácticos, y en 1931 en un Salón de Artistas Independientes en el local que fue de la Espasa-Calpe, en la Gran Vía de Barcelona. Presentó unas esculturas combinadas con objetos diversos: tijeras, cepillos, un sombrero de copa con una caña de pescar, una lata de sardinas escabechadas, clavos y bisagras, “además de algunas esculturas en hierro que sí gustaron”.

³⁶⁸ “Recordamos que todo obstáculo es nocivo para la expansión del espíritu (...) Libre paso al Arte. No vamos a luchar contra nadie, sentimos el deber moral e ineludible de presentar frente a la opinión lo que hace, lo que viven los artistas (...) y juntos lucharemos por la pureza absoluta del Arte. Nuestro lema es: el arte por el arte”. Extraído de BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 1982, p. 98-99.

Además, la Asociación planteaba un programa a seguir donde cabían actos de cultura artística y literaria, recitales de música, danza, cine, teatro experimental, publicaciones, etc. Todos los artistas adheridos a la Asociación en el mes de febrero, y admitidos por la directiva, fueron considerados socios fundadores.

Desde el primer momento se planeó la celebración del Primer Salón de Artistas Independientes, lo que ocurrió entre el 30 de abril y el 25 de junio. Entre los participantes se hallaban David Santsalvador, Evarist Basiana, Joan Massanet, Ángel Planells, Ricart Miralles o Antoni Miró³⁶⁹. La crítica, en general, consideró esta manifestación desfasada, convencional, y fue valorada negativamente en conjunto³⁷⁰, al entender que había canales de difusión suficientes y diversificados, por lo que no había Academia contra la que luchar. Para Brihuega aquí el término independencia despierta

³⁶⁹ La exposición fue muy concurrida. La nómina completa de participantes fue la siguiente: Concha Abelló, Álvarez Gilarrán, J. Álvaro, J. A. Corbera, H. Arguinbau, J. Barta, J. Barrenechea, E. Basiana, F. Bayarri, A. Bayo, Enriqueta Calsina, Ferrán Calvo, Manuel Caps, Francés Cànevas, F. Cano, J. Carratalà, M. Carretón, Carles Casas, J. Clarà, G. Cochet, J. Comellas, Nicolau Cruz, J. Cusiné, Josep Dalmau, Joaquín Dalmau, Carlota Deneux, J. Eroles, A. Fontanet, Antoni Fortuny, Joan Francés, J. M. Freixa, J. García Aguilá, Giménez Botey, Ángel Gimeno, Anna Gómez Serinyà, J. Guardiola, Hernández Cabeza, Hernández Monjo, Enric Invert, Rafael Izquierdo, Joanola Artizá, María Julibert, E. Lleyxà, L. M. Llopis, Elvira Malagarriga, Marschall, Arturo Martínez, J. Massanet, Abdón Matavera, Amador Merlán, Ricart Miralles, Antoni Miró, Josep Moragas, Elies Morales, Ll. Pallarés, M. Pallejà, Rafael Parcerisas, R. Pardós, J. Pausas, J. Parè, B. Perepérez, F. Perramon, C. Planas, Pau Planes, Joan Planella, Ángel Planells, C. Poch, J. Ponsà, C. Puigcerver, Narcís Puig, F. Pujol, Joan Prat, Joan Rigol, Ricart Rocaverti, J. Roderà, Pasqual Roch, María Roselló, Esteve Rovira, Bernat Sanjuan, D. Santsalvador, J. Sansón, T. Sayol, Père Serra, F. P. Singleton, Ll. Suñol, Josep Suñol, F. Surribas, J. Tamarit, J. Teixido, R. Tirot, A. Tolosa, M. Valls, F. V. Font, Ramón Vidal, E. Vilajosana, R. Ventura, N. S. Wolff, M. Zaragoza, I. Geza Zsolt (sección pintura); en escultura R. Bas, E. Blasco, J. Casals, F. Cano, Giménez Botey, J. Jaén, F. Perramón, E. Sangenis, F. Villanueva, Abel Villamitjana; en artes aplicadas: R. Ballester, R. Blasco, Enriqueta Benigani, J. Carratalá, Carles Casas, Enriqueta Calsina, A. Fagnoli, L. M. Llopis, F. Perramón y J. Teixidó; en dibujo: J. Berrenechea, J. Barta, A. Ballo, E. Blasco, Manuel Camps, F. Cano, J. Casals, J. Cusiné, Joaquín Dalmau, J. García, Giménez Botey, Guardiola Torregrosa, Xabier Güell, Antoni Miró, E. Morales, Rafael Parcerisas, J. Pausas, F. Perramón, E. Pujaló, F. Riba, R. Rocaberti, E. Sangenis, F. Surribas, Ramón Vidal.

³⁷⁰ MINGUET BATLLORI, Joan, M. y VIDAL I OLIVERAS, Jaume, “Las Vanguardias en Cataluña. Cronología crítica (1906-1939)”, en CORREDOR-MATHEOS, J., GIRALT-MIRACLE, Daniel y MOLAS, Joaquim (comisarios), *Las Vanguardias artísticas en Cataluña. 1906-1939*, Fundació Caixa de Catalunya, 16 de julio a 30 de septiembre de 1992 (La Pedrera. Paseo de Gracia, 92), 1992, pp. 581-583.

sospechas de una afirmación de no militancia artística o política³⁷¹. Así lo explicaba el crítico de *La Vanguardia* de Barcelona, Alejandro Plana:

“Cada vez que un grupo más o menos numeroso de artistas anuncia que va a organizarse en forma que asegure su libertad más absoluta de concepción y su plena independencia contra la intromisión de organismos oficiales -jurados de admisión, concesión de premios, etc.-, se produce un instintivo movimiento de simpatía hacia la nueva organización. Ocurre, generalmente, que el movimiento de rebeldía no va muy lejos y se deshincha por falta de vitalidad. Si ocurre así, es porque entre nosotros no tiene la justificación que le sobra en otras partes. Han pasado los tiempos en que una autoridad académica podía detener los impulsos de las generaciones nuevas. Cualquier artista puede darse a conocer fácilmente con tal que su obra ofrezca un mínimo de interés. Los atrevimientos no asustan a nadie, ni a nadie se le niega el acceso a las exposiciones individuales, o colectivas, a menos de los casos de evidente error sobre la naturaleza de su vocación artística. Por esto, una asociación de artistas independientes es algo que no tiene una excesiva razón de ser. No obstante, habría de reconocérsela en cualquier nueva agrupación que distinguiese la obra de sus componentes por una marcada tendencia a la renovación de los conceptos estéticos, de la técnica y de los métodos pictóricos. La aspiración a renovar la atmósfera de nuestro movimiento artístico es siempre noble y digna de elogio, aunque entre la finalidad y los medios de conseguirla resulte un cierto desequilibrio. A juzgar por las obras expuestas en el primer «Salón» que organiza la nueva «Asociación de Artistas Independientes», no parece que pretenda renovar radicalmente el dominio de nuestras artes plásticas. Salvo algún caso de excepción, la mayoría de los artistas que concurren a ese «Salón» no exceden de los límites corrientes ni salen de los caminos más trillados por la enseñanza oficial y por las academias privadas. En los más de los casos, lo que se observa es falta de independencia y una visible escasez de capacidad expresiva. Sólo en unos pocos se hace patente el deseo de la novedad plástica. La falta de catálogo no nos permite señalar estos casos. Uno de ellos es de un nuevo adherido a las fórmulas de Salvador Dalí, visiblemente dotado de

³⁷¹ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 1981, p. 106.

imaginación y de habilidad. Pero no abundan en este «Salón» los ensayos de surrealismo. Ni siquiera puede decirse que los haya de franco fauvismo. Lo que abunda más son las prueba de pintura fatigosamente académica”³⁷².

Las obras fueron recogidas hasta el día 20 de abril en el edificio del Salón, en Calle Cortes 579³⁷³, siendo realizado el sorteo para el orden de colocación el sábado 25 de abril a las 4 de la tarde en la sede social sita en la Calle de Santa Ana, nº 28³⁷⁴, y se estableció la fecha de retirada de las mismas hasta el día 9 de junio³⁷⁵. La inauguración oficial tuvo lugar el sábado 2 de mayo a las cinco de la tarde, habiéndose celebrado dos días antes, el 30 de abril, un “vernissage” donde se destacó la presencia del consejero municipal de Cultura, doctor Cortés; el presidente del Círculo Artístico, Planas Doria; y numerosas personalidades y artistas³⁷⁶.

Los años 30 son para Blasco años de enorme compromiso social y político, como lo demuestra el tratamiento de su obra en revistas de corte anarquista con una temática de crítica social y de denuncia que abordaremos más adelante.

Una parte muy importante de la obra barcelonesa desapareció durante la Guerra, tras caer una bomba en el edificio de la calle Roig, nº 1, donde vivió toda esta etapa, así como las que poseía en el estudio de la Calle Costa, perdidas con su marcha a Francia, lo que nos han impedido ver muchos de esos documentos³⁷⁷ de primera mano sobre el esfuerzo cotidiano por abrirse camino en el difícil camino del arte:

³⁷² PLANA, Alejandro, “Primer Salón de la Asociación de Artistas Independientes”, *La Vanguardia*, 8 de mayo de 1936, p. 10.

³⁷³ “Arte y Artistas. El Salón de Artistas Independientes”, *La Vanguardia*, 19 de abril de 1936, p. 22.

³⁷⁴ “Arte y Artistas. Associació d’artistes independents”, *La Vanguardia*, 25 de abril de 1936, p. 10.

³⁷⁵ “Arte y Artistas. El Salón de Artistas Independientes”, *La Vanguardia*, 4 de junio de 1936, p. 11.

³⁷⁶ “Vida cultural. El Primer Salón de los Artistas Independientes”, *La Vanguardia*, 1 de mayo de 1936, p. 7.

³⁷⁷ Aunque muchas de las obras de este periodo prebélico estén desaparecidas, son abundantes las reproducciones conservadas en varios archivos particulares barceloneses, lo que permite, al menos fotográficamente, conocer algunas de ellas.

“Allí quedaron enterradas las obras que nunca más veré y que eran para mí un documento precioso de mi esfuerzo cotidiano para abrirme paso entre tanto indominio”³⁷⁸.



Un elegante Blasco Ferrer hacia 1934-1936. Archivo JCB

³⁷⁸ *Hierro candente*, p. 42.

2.5.-BLASCO Y SU INCORPORACIÓN AL SURREALISMO

La incorporación de Blasco al surrealismo acontece en Barcelona a inicios de la década de 1930, coincidiendo prácticamente con la fecha (1929) en que se produce una verdadera eclosión de este movimiento artístico en España, convirtiéndose en la primera poética de vanguardia en visible sintonía cronológica con la actividad de los grandes centros internacionales³⁷⁹.

En octubre de 1924 había aparecido en París el *Manifiesto del surrealismo*, redactado por André Bretón³⁸⁰, y apenas dos meses más tarde, Fernando Vela, en la *Revista de Occidente*, daba cuenta de la publicación del texto programático. Vela se hacía eco de los fundamentos del nuevo “ismo”: la reivindicación del subconsciente, la asunción de la doctrina freudiana y la apuesta por el automatismo, sin poder simular cierta prevención ante los mismos³⁸¹. Simultáneamente la prensa catalana registraba también su nacimiento. A partir de aquí los escritos se multiplicaron en las publicaciones periódicas, generando entre 1924 y 1936 una abundante literatura³⁸². Textos que contribuyeron decisivamente, junto a la traducción de obras poéticas y las reproducciones pictóricas, a familiarizar a artistas y escritores con la opción más radical y de mayor trascendencia del pasado siglo.

Ya desde sus primeros trabajos, Lucía García de Carpi puso de manifiesto el papel de los distintos focos del surrealismo en España, esto es, Cataluña, Madrid, Zaragoza y Canarias³⁸³. Aunque sigue siendo difícil establecer una prioridad cronológica entre la vanguardia madrileña y catalana, con evidentes conexiones gracias

³⁷⁹ BRIHUEGA, Jaime, “Aspersor de aleaciones. Genealogía y proyección del lenguaje daliniano en el contexto español”, en BRIHUEGA, Jaime (comisario), *Huellas dalinianas*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, p. 15.

³⁸⁰ Muy interesante es el catálogo de la exposición *André Bretón y el Surrealismo*, M.N.C.A.R.S., 1991.

³⁸¹ VELA, Fernando, *op. cit.*, 1924.

³⁸² Recopilado por GARCÍA GALLEGO, Jesús, *op. cit.*, 1984; y *Bibliografía crítica del surrealismo y la Generación del 27*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989; también BRIHUEGA, Jaime, “Fuentes literarias del surrealismo español”, en BONET CORREA, A., *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.

³⁸³ Para una visión general del surrealismo en España, sigue siendo fundamental la consulta de GARCÍA DE CARPI, Lucía, y ALIX, Josefina (comisarias), *op. cit.*, 1994, pp. 21-44. También de GARCÍA DE CARPI, Lucía, *op. cit.*, 1986; o GARCÍA GALLEGO, Jesús, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Antonio Ubago, Granada, 1984.

a la actuación de Dalí en los años veinte, parece evidente establecer el arranque del surrealismo en el seno de la Residencia de Estudiantes de Madrid, a través de la conjunción en un mismo momento y un mismo lugar, a partir de 1922, de Buñuel, Lorca y Dalí³⁸⁴.

Lo que ha quedado claro en los distintos trabajos dedicados a analizar el surrealismo aragonés³⁸⁵, es el destacado papel de los aragoneses en lo relativo a esta corriente estética, si bien desde presupuestos muy distintos, enlazando, como indicara Concha Lomba, con el imaginario daliniano, ernstiano e incluso la poética de Vallecas³⁸⁶.

En Zaragoza el arraigo del surrealismo no se puede entender sin las publicaciones de vanguardia en un ambiente marcadamente tradicional. De hecho, a pesar del avance en lo relativo a la política cultural en la línea de la mejora sustancial del panorama de la contemporaneidad plástica analizado con anterioridad, lo cierto es que todavía hacia 1930 se notaban ciertos aires de conservadurismo en la capital aragonesa. Así, un texto crítico de Tomás Seral y Casas en *La Voz de Aragón* en relación a la proyección por segunda vez de *Un perro andaluz* en 1930, habla con claridad de la sociedad zaragozana a la par de la repulsión que produjo dicho film³⁸⁷:

“Zaragoza tiene 160.000 habitantes. Las librerías de Zaragoza venden veinticinco ejemplares de los libros de literatura de gran éxito. Esto supone que en nuestra capital un 0,01 por 100 de sus habitantes compra novelas. Aclarando

³⁸⁴ Ver sobre la relación entre ellos: SANTOS TORROELLA, R., *La miel es más dulce que la sangre*, Seix Barral, Barcelona, 1984. También SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1989.

³⁸⁵ Sobre el surrealismo en Aragón se han ocupado: PÉREZ LIZANO, Manuel, *Surrealismo Aragonés 1929-1979*, Librería General, Zaragoza, 1980; también del mismo autor *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, Mira editores, Zaragoza, 1992; y “Surrealista aragoneses. González Bernal, Alfonso Buñuel y Federico Comps”, en SORIA, Martine (com.), *Surrealistas: exilio y amistad. Varian Fry y los candidatos al exilio, Marsella 1940-1941*, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1999. Destáquense también GARCÍA DE CARPI, Lucía, “La coordenada surreal”, en VV.AA. *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1995, pp. 81-94; y el estudio de LOMBA SERRANO, Concha, “Dalí y el surrealismo aragonés”, en BRIHUEGA, Jaime (comisario), *op. cit.*, 2004, pp. 272-287.

³⁸⁶ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2004, p. 273.

³⁸⁷ SERAL Y CASAS, Tomás, “Cine-Club Jiménez Caballero”, *La Voz de Aragón*, 2 de mayo de 1930.

que los libros a que nos referimos no son de D'Ors ni de Gómez de la Serna, sino de Insúa, Mata y Fernández Flórez, comprenderemos que en el cine-club zaragozano no caben más allá de un centenar de espectadores, porque la isonomía espiritual de la ciudad, desgraciadamente, es la que le da un casino del Coso. Creo haber hablado lo suficiente del cine-club sin recurrir a los programas”.

Fue precisamente el escritor Tomás Seral y Casas³⁸⁸ el adalid de las nuevas corrientes. Crítico de *La Voz de Aragón*, defendió desde sus páginas los postulados surrealistas. Creó la librería *Libros* y un cineclub en Zaragoza, además de impulsar junto a Ildefonso Manuel Gil y Antonio Cano la revista *Noreste*, en cuya redacción se aglutinó una serie de inquietos pintores y escritores. Aunque de carácter literario, iba generosamente ilustrada y en sus páginas se dieron a conocer artistas aragoneses identificados con el surrealismo como Alfonso Buñuel, Federico Comps o González Bernal.

Luis Buñuel, además, aun permaneciendo primero en Madrid y desde 1925 en París, no dejó de gravitar sobre el núcleo aragonés y especialmente sobre su hermano Alfonso. Y el polifacético Ramón Acín abanderaba las posturas aragonesas más vanguardistas desde su Huesca natal.

Blasco encaja, tanto por fechas como por edad, entre los llamados surrealistas históricos aragoneses³⁸⁹, los cuales trabajarán con prontitud en dicha corriente. Así José Luis González Bernal lo hará hacia 1929-30 (21 años), Javier Ciria desde 1930 (26 años), Manuel Viola a partir de 1931 (17 años), Alfonso Buñuel hacia 1933 (18 años) y Federico Comps sobre 1933 (18 años). Eleuterio Blasco hacia 1930-1931, con 23 ó 24 años. Ramón Acín fue ubicado por Pérez Lizano dentro del sistema de coordenadas surrealistas, pese a “*no estar impregnado de pensamiento surreal*”, poniendo de relieve sobre todo los gestos dadaístas³⁹⁰. Lo que está claro sobre este último es que su trayectoria de hombre extraordinariamente inquieto, que le hará acercarse sin continuidad a los diversos lenguajes de vanguardia -dadá, collage, surrealismo-, se vio truncada por su fusilamiento al inicio de la Guerra Civil, en 1936. Sea en los aledaños o

³⁸⁸ Ver TUDELILLA, Chus y MAINER, José-Carlos (coms.), *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, Gobierno de Aragón, 1998.

³⁸⁹ Como los define PÉREZ LIZANO, Manuel, *op. cit.*, 1992, pp. 261-280.

³⁹⁰ *Ibidem*, pp. 23-24, 35, 60-64, 261.

bien en el interior del surrealismo, las realizaciones de Acín por estos derroteros se inician hacia 1928-1929 (tiene 40 años)³⁹¹.

La mayoría de ellos se trasladaron a distintas ciudades españolas, e incluso recalaron en algún momento en París (salvo Comps; Blasco lo hará más tarde), por lo que pudieron conocer de cerca las novedades que se ensayaban en Madrid, Barcelona o en París; sin olvidarnos de las creaciones de Luis Buñuel.

González Bernal es el de máxima categoría creadora, el gran pintor surrealista. Pero fallece en 1939 con 31 años. Ciria pinta hasta 1950, apartándose de lo surreal. Viola posee collages y dibujos hasta 1943, con diversas interrupciones por la contienda bélica. Alfonso Buñuel fallece prematuramente en 1961, con 46 años. Comps solo se dedica a los dibujos surrealistas hasta los 21 años, siendo fusilado, como Acín, en 1936. Blasco Ferrer se decanta por el surrealismo como lenguaje fundamental en su obra hasta pasada la mitad de los años cuarenta. En todo caso nunca llegará a abandonar el surrealismo por completo.

Como vemos, el tiempo dedicado al surrealismo es muy corto, exceptuando al propio Blasco Ferrer, Ciria, Buñuel (estos dos últimos con escasa obra, especialmente Ciria) y Viola. La tragedia acompaña a todos ellos; también a Blasco, que se ve obligado al exilio en 1939. Además, nunca formarán un grupo compacto en torno a este “ismo” en el foco aragonés.

Otro factor relevante es el anarquismo vinculado a lo surrealista. Anarquistas son Federico Comps o Ramón Acín. También gente más o menos vinculada al arte como Gil Bel o Ángel Samblancat. González Bernal es claro simpatizante del anarquismo. Y Blasco participa de su pensamiento y colabora en revistas de dicho corte ideológico. No olvidemos que el anarquismo vive de la utopía. Utopía o ideal empapada de justicia social. Lo vemos en *Encadenado* de González Bernal, consecuencia de la represión volcada contra los mineros asturianos en 1934. Y se desprende especialmente de toda la obra de Blasco de los años treinta.

No resulta en modo alguno descabellado que Blasco visitara las exposiciones en el Rincón de Goya de Acín o González Bernal. Eleuterio viaja en diversas ocasiones a su tierra natal y paso obligado era Zaragoza. Existen diversos lienzos de esos años con

³⁹¹ Un análisis detenido y crítico sobre el surrealismo de Acín fue el realizado por ARCE OLIVA, Ernesto, “Ramón Acín y el surrealismo”, en LOMBA SERRANO, Concha (Com.), *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003. Autor que además ha trabajado, dentro del surrealismo, la obra de Alfonso Buñuel.

paisajes de Molinos, Alcañiz o Foz-Calanda, fruto de las distintas visitas realizadas a su tierra. Blasco era hombre inquieto y al tanto de la vanguardia a la que él mismo, en cierto modo, se vanagloriaba de pertenecer; era lector de revistas artísticas y conocedor con seguridad de muchos de los colaboradores artísticos y literarios de publicaciones de tendencia anarquista. Tampoco olvidemos la exposición de Ramón Acín en las Galerías Dalmau de Barcelona en 1929. Aragonés y anarquista, Acín era uno de los artistas aragoneses más queridos por los miembros del Centro Obrero Aragonés. Blasco tuvo que estar al tanto de la actividad artística y literaria del oscense. Posteriormente, en 1935 participan ambos en el Salón de Artistas Aragoneses en Barcelona.

Sin embargo, la introducción en el surrealismo por parte de Blasco Ferrer no se halla en el innegable ambiente cultural zaragozano y su sustrato literario e imaginario icónico, sino en Barcelona, ciudad decisiva en su camino, a través de la cual se abre paso en las corrientes más modernas; la que le permite conocer el panorama del momento, entrar en contacto con numerosos artistas y acceder a revistas culturales. Desde su llegada a la ciudad, Blasco, al tanto de la renovación artística, tiene la oportunidad de visitar importantes exposiciones. Eleuterio no pudo estar ajeno a las exposiciones más relevantes de ese periodo en Barcelona: Dalí y Planells (Dalmau 1926), García Lorca (Dalmau, 1927), José María de Sucre (1928), de nuevo Dalí (Dalmau 1928), Massanet (Dalmau 1928), Barradas (Dalmau 1929), Planells (Dalmau 1930), Pedro Flores (Dalmau 1930), González Bernal (Casa Llibre 1931), Ferant (Syrá, 1933), Dalí (G^a d' Art Catalonia, 1934), Rodríguez Luna (G^a d' Art Catalonia, 1934), Calder (Syrá 1934), Miró (Syrá 1934), Dalí (G^a d' Art Catalonia, 1934), Arp (Joyería Roca 1935), Man Ray (Joyería Roca, 1934), Kandinsky, Helion, Miró y J. "Pochoirs" (Joyería Roca, 1935), Exposición Logicofobista (G^a d' Art Catalonia, 1936), Picasso (Esteve 1936) o Chirico (Esteve, 1936)³⁹². Y recordemos que durante su estancia en Madrid realizando el servicio militar, quizá no obviara alguna importante muestra, como la de Moreno Villa en el Ateneo (diciembre de 1928), y el mes anterior la de Benjamín Palencia en el Jardín Botánico; o la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París, celebrada en el Jardín Botánico en 1929, con la presencia de cinco obras de Dalí, la primera oportunidad de contemplar en la capital un conjunto relevante de obra surrealista.

³⁹² Véase BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 1981, pp. 518-523.

Dalí había regresado a Cataluña en 1926 tras su expulsión de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, integrándose activamente en *L'Amics de les Arts*. Textos de gran relevancia, comparecencias en público controvertidas y los escándalos de sus explícitas referencias sexuales en algunos de sus lienzos, le situaron en el centro de la actividad surrealista. Su marcha a París, en marzo de 1929, no supuso ni mucho menos una caída del surrealismo en Cataluña; es más, a comienzos de los años treinta, gracias sobre todo a la actividad de A.D.L.A.N. (*Amics de l'Art Nou*, grupo formado en 1932), se afianzó la labor expositiva de algunos artistas, culminando en la Exposición Logicofobista³⁹³, celebrada en mayo de 1936 en los bajos de la librería Catalonia, que fue la más importante muestra colectiva del surrealismo en España (la organizada en Tenerife en 1935 tuvo carácter internacional).

El surrealismo en Cataluña, generador de una importante actividad teórica, junto a una producción artística de extraordinario interés, va a aflorar no solo en Barcelona, sino también en diversos puntos de la geografía catalana. Sitges acogió al grupo *L'Amic de les Arts*, integrado por Joseph Carbonell, J.V. Foix, Magí A. Casanyes, Lluís Montayá y Sebastián Gasch. Vilafranca del Penedés vio nacer a Hélix, dirigida por J. R. Masolives. En Lérida, la revista *Art* sirvió para aglutinar a pintores como Lamolla y Viola, o al escultor Cristófol. Pero sin duda el foco más prolífico fue el de la cuenca del Ampurdán, que vio nacer, además de Dalí, a Ángel Planells, Joan Massanet, Esteban Francés y Remedios Varo.

La pintura surrealista catalana comienza a definir sus perfiles hacia 1927-1928, justo cuando se dan a conocer aquellas obras de Miró en las que el pintor se desprende por completo de la visión exterior (aunque su impacto es mayor en lo conceptual que en lo formal), siendo Dalí el que determina la orientación mayoritaria del surrealismo catalán hacia el automatismo simbólico. Como señala Brihuega, “*lo que hizo su plástica fue sembrar la sensibilidad y el pensamiento visual de la escena artística española con todos y cada uno de los elementos de la iconografía surrealista que se habían ido dando cita en su obra, aleándose literalmente entre sí, lo que a su vez puso en marcha*

³⁹³ Sobre la exposición logicofobista ver: GARCÍA DE CARPI, L., “Una muestra del surrealismo español: La exposición Logicofobista”, *Goya*, nº 195, Madrid, marzo-abril 1985; o PUIG, A., “El logicofobismo y la exposición Logicofobista”, en *Surrealismo en Catalunya 1924-1936*, Caja de Barcelona, Madrid, 1988.

un considerable despliegue de posibilidades para el ejercicio pictórico, desbordando incluso el amplio marco primigenio de las poéticas surrealistas de origen”³⁹⁴.

Planells y Massanet serán especialmente receptivos a las soluciones dalinianas aun siendo artistas que bucean en lo más recóndito de su interioridad, como lo es también el caso de Blasco, estéticamente cercano a estos tres en algunas de sus obras. Un eco el daliniano que se deja sentir con evidencia en los mejores surrealistas aragoneses activos en los años treinta, especialmente en J. José Luis González Bernal y Federico Comps.

Entre los años 1930-1932 vemos un zigzaguo artístico muy acusado en las obras de Blasco Ferrer, con los aludidos paisajes y bodegones expuestos en 1931 y 1932, de cierto carácter expresionista pero en la órbita del regionalismo, con una libre aplicación del color; los dibujos *nonellianos* de las mismas fechas, más cercanos en espíritu a la obra que desarrollará con posterioridad; y sus primeras obras en el terreno surrealista, donde pasará a representar las certidumbres que acontecen a plena luz del día buceando en los entresijos de su interioridad.

Por ello resulta llamativo que junto a paisajes tomados de los alrededores de Foz-Calanda, como *El barranco*, *Vista de Molinos*, *Vista de Alcañiz* o *El salto del agua*, de factura nerviosa, vigorosa y de vivo color, aunque pobres artísticamente; o los más interesantes dibujos de cierto aire *noucentista*, hallemos algunas de sus primeras realizaciones surrealistas. Los dibujitos analizados que vemos en un cuaderno de dibujo (CD7, p. 7) que fechamos hacia 1930, nos dan la fecha de punto de arranque de su, a la postre, definitiva decantación por el surrealismo en este periodo. Dicha cronología viene avalada además porque en dicho cuaderno realiza un dibujo de las *Masías del Diablo*, sitas en Foz-Calanda, boceto posiblemente del lienzo del mismo nombre que es expuesto en la exposición colectiva de Sala Parés de 1930 (CP14).

Apenas tenemos constancia de un óleo sobre lienzo realizado con anterioridad a la Guerra Civil, pero sí son relativamente abundantes los dibujos conservados. Si atendemos a la cronología que el propio autor señala en la parte posterior de una fotografía del óleo *La guitarra llora y sangra sin cuerdas* (CP24), esta estaría realizada en 1930, fecha que coincide con la cronología relativa del dibujo *sin título* expuesto en

³⁹⁴ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 2004, p. 18.

el Museo de Teruel en la muestra *Los paréntesis de la mirada*, celebrada en 1993³⁹⁵ (CD27), aunque nosotros tomamos esta cronología con ciertas reservas.

De la misma manera, varias fotografías de dibujos llevan anotada la fecha 1931 (CD33, 35, 37-39). Los primeros dibujos surrealistas de los que tenemos una cronología constatada y segura datan de 1932, siendo posiblemente exhibidos en la exposición de las galerías Layetanas de ese año, constituyendo la totalidad de los mostrados en el Ateneo Faros de Barcelona y el Círculo turolenses en 1933. Por tanto hemos de situar en el periodo 1930-1931 el momento en que nuestro autor encuentra en el lenguaje surrealista la mejor forma de expresarse, trabajando a partir de entonces, de forma predominante durante los años de la República, al amparo del surrealismo, tendencia que de una u otra forma le acompañará toda su vida.

De cualquier forma, el material surrealista hallado de Blasco es suficiente como para hablar de una trayectoria más en sentido de individualidad que de grupo.

Su particular poética visual, que parte de un repertorio de fuentes visuales amplio, ha de ser entendida dentro de su espíritu de denuncia social, de crítica, de desasosiego hacia la dura realidad que se estaba viviendo en Europa y los convulsos años treinta; cargada habitualmente de una profunda sensibilidad, lo que se observa especialmente en sus dibujos y que analizaremos dentro del apartado “Arte para el pueblo”. Tomando las palabras que Viola escribió en *Art* y que se ajustan a la obra de Blasco:

*“Dos matices esenciales son los que distinguen de manera especialísima las búsquedas de los surrealistas: la abolición total del objeto, como significación exterior; y la reintegración de la humanidad más acentuada, al cifrar sus resultados a la interioridad más profunda del hombre. Nadie podrá negar tal humanidad a la pintura nueva. Y admitida su profundidad humana, habrá que omitir todo tilde de vaciedad y palabrería”*³⁹⁶.

El mismo Blasco habló del surrealismo como la manera que mejor le facilitó dentro de las modernas corrientes artísticas, expresar sus ideas sobre la tragedia, la

³⁹⁵ GUIGON, Emmanuel (Com.), *op. cit.*, 1993, p. 88.

³⁹⁶ *Art*, nº 5, tomado de GARCÍA DE CARPI, Lucía y NAVARRO GUITART, Jesús (coms), *El pintor Lamolla*, Museu d'Art Jaume Morera y Museo de Teruel, 1998, p. 25.

pérdida de humanidad, la hipocresía y otros antivalores de la burguesía, o el poder que dirige al hombre³⁹⁷. Su objetivo, el de conmover la sensibilidad humana. Todo ello dentro de la libertad de espíritu, de crítica y de provocación ejercida contra lo que estaba alejado de sus ideas libertarias, en la más pura teoría surreal. Blasco optó en ese duro periodo por el surrealismo, porque como afirma Moreno Galván “*nació también para atender al problema de esas realidades que no cabían dentro de las codificaciones de la forma. Nació precisamente para expresar las realidades que no tenían forma, como los sueños, las sensaciones o las pasiones*”³⁹⁸. También Bretón hablaba de que la inconexión entre arte y sociedad se debía a la estructura económica, lo que implicaba un anhelo por transformar el mundo a través de la acción, penetrando en la realidad interna y externa del ser humano.

La influencia daliniana en la obra surrealista de Blasco, evidenciada también en su producción en suelo francés, es clara en el uso de las formas blandas que Dalí desarrolla desde 1929 en obras como *El gran Masturbador*, en las manos gigantescas, los paisajes infinitos, etc., que también utiliza González Bernal por aquellas fechas, y que constituye una característica que podemos observar en obras de Javier Ciria, Luis Fernández, Ángel Planells, Esteve Francés, Nicolas de Lekuona, Moreno Villa, Jaume Sans, Joan Sandalinas, Federico Castellón o Antoni García Lamolla (CD 130, 131, 133-136, 138-141). Como quedó patente en la



Sin título, lápiz sobre papel, hacia 1941-1947, 26x29,2 cm, Museo Parque Cultural de Molinos. CD135.

muestra *Huellas dalinianas* celebrada en el MNCARS y el Museo Artium de Vitoria, la influencia de las distintas poéticas dalinianas en la génesis y desarrollo del “ismo” es clara, aunque, como ya indicara Javier Pérez Segura, “*ni Planells era únicamente un traductor literal del lenguaje original que había patentado Dalí, ni el resto de pintores*

³⁹⁷ Entrevista grabada en video realizada por Mateo Andrés a Blasco Ferrer, con motivo de la inauguración de su exposición en Molinos en 1986. Poseemos una copia del VHS del Archivo JCB, hoy en depósito en el Museo del Parque Cultural de Molinos.

³⁹⁸ MORENO GALVÁN, José María, *La última vanguardia*, Ediciones Magias, Madrid, 1968, p. 33.

surrealistas -y también, pero en menor medida, escultores- españoles fueron tan personales como para desconocer, o permanecer totalmente al margen (impolutos) de ese principio de autoridad que ya empezaba a ser el arte de Dalí entre nuestros vanguardistas”³⁹⁹.

Sin embargo, el universo creativo de Blasco, especialmente en sus dibujos, trasciende la poética daliniana orientándose hacia la plasmación, como denuncia encubierta en surrealismo, de realidades sociales que fustiga sin contemplación, empezando por la burguesía, pasando por la iglesia y el clero, y siempre como contraposición a los desheredados de la fortuna, pobres y explotados, que sufren las desigualdades sociales. Habitualmente con unas dosis de dolor, pesadumbre y tristeza. Otras con cierto humor revestido de ironía, el cual desempeñó un papel importante en la configuración y desarrollo del surrealismo (CE11).

El único óleo anterior al exilio del que tenemos imagen es el titulado *La guitarra llora y sangra sin cuerdas* (CP24), quizá su obra más daliniana. Una tela que denota una violencia que no suele ser habitual en su producción y que enlazaría, en cualquier caso, con algunos de sus dibujos prebélicos y otros realizados durante la Guerra Civil y los campos de refugiados, hasta llegar a alguna tela de especial dureza, como el abigarrado *El ahorcado*, realizado en Burdeos hacia 1942. Vemos en el lienzo una enorme guitarra española (el pueblo) que yace en un paraje desolado donde atisbamos un conjunto de casas. Pero el mástil de dicha guitarra se descoyunta en varias partes blandas, de una de las cuales manan tres chorros de sangre, surgiendo también una cabeza monstruosa con la boca abierta y los ojos luminosos, en gesto de dolor y lamento. Junto a ella, de la propia



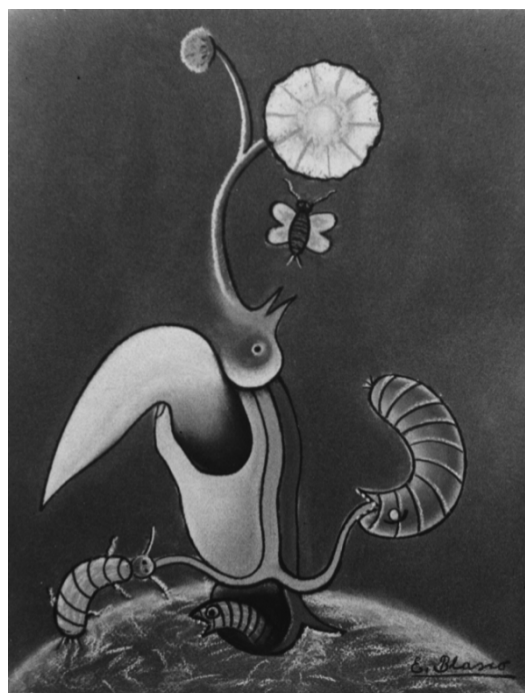
La guitarra llora y sangra sin cuerdas, hacia 1930-1936, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido. CP24.

³⁹⁹ PÉREZ SEGURA, Javier, “La imitación como originalidad. Desdoblamientos múltiples del surrealismo daliniano en España”, en BRIHUEGA, Jaime (comisario), *op. cit.*, 2004, p. 71.

tierra emerge un brazo trémulo. La violencia, el drama, el estremecimiento, bien podrían adecuarse a una obra premonitoria alusiva a la guerra y al desangramiento del país. La influencia daliniana se recoge tanto en sus formas blandas como los paisajes infinitos de este, cercanos al concepto de antinaturalidad que Argan utilizara para definir los lienzos de Tanguy. En este caso la tierra puede ser identificable mediante lo que parecen un grupo de pequeñas construcciones. También el cielo se ve definido gracias a las nubes difuminadas. De Tanguy proviene el cierto aire de desolación, y un leve carácter infinito y onírico de algunos paisajes, que resultan desconocidos pero verosímiles. Paisajes a veces sin apenas elementos que nos recuerdan desiertos de planetas lejanos, de un universo del que emergen seres extraños. Lo vemos mejor en dos obras del mismo título, *Luz cósmica*, realizadas hacia 1942-1947 ya en el exilio (CP28 y 29).

Junto a la obra anterior, cinco pasteles de época republicana: dos desaparecidos que el autor fecha en 1931 (CD28 y 29) y otros tres conservados y realizados entre 1931 y 1936 (CD30, 31 y 32).

El primero (CD29) muestra un semicírculo, a modo de tierra, de donde se elevan unas formas sinuosas de las que surgen la cabeza de un ave y una flor, junto a la cual vuela una abeja; en la parte inferior emergen unos desasosegantes insectos, entre ellos dos gusanos dentados que parecen devorar. Insectos que vuelven a aparecer en dibujos posteriores como *Lucha por la vida* (CD107) o aquel de título desconocido donde una especie de gusano gigante acecha a una madre con su hijo (CD199).



Sin título, hacia 1931, pastel sobre papel, paradero desconocido. CD29.

En el segundo (CD28), vemos un caballo con la pata trasera de palo, bajo la que nos observa una figura masculina con bigote. En ambos la interpretación se nos escapa, pero nos deja escenas inquietantes.

En distintas obras, ya vemos uno de los elementos que distinguen el resto de su producción: particular lirismo poético donde la melancolía suele estar presente, no exento en muchos casos de cierto drama. Dibujos caracterizados formalmente por una

recia y firme línea que juega con la sinuosidad del trazo, las definiciones inacabadas y solo sugeridas, y el juego con el vacío. Es el caso del hermoso dibujo conservado en el Museo de Teruel (CD60), donde un grupo de personajes “del pueblo” lloran la muerte de un niño, que yace en su ataúd. O ese rostro cabizbajo, con los ojos cerrados, que bien podría ser uno de los asistentes al entierro anterior (CD63). A veces el tema es más amable, como en *Música en el espacio* (CD30); o enigmático, caso de la figura femenina de espaldas que observa un extraño animal en un bosque (CD31).

Los referentes que intervienen en las aleaciones poético-visuales del imaginario surrealista de Blasco, son complejas y polifónicas. En algunos dibujos explora la vía onírica a través de ambivalencias o asociaciones figurativas desconcertantes, no muy distintas de las imágenes dobles dalinianas obtenidas por el *método paranóico-crítico* formulado en 1929, como el dibujo *sin título* en el que un animal bóvido se desdobra a su vez en un ave (CD27), o aquel en que una especie de jarra se compone a la vez de una figura



Sin título, hacia 1931-1936. Museo de Teruel. CD60.

monstruosamente dentada (CD127). En otras se acerca a la pintura poética, a medio camino entre el surrealismo y un realismo de corte mágico que nos recuerda a la obra de Moreno Villa, con una sensibilidad lúdica en sintonía con la del pintor malagueño, aunque sin la fuerza perturbadora de algunas de sus más destacadas obras surrealistas (CD30). Incluso en alguna ocasión, la presencia de formas vegetales extraídas de la tierra que pueden transformarse en seres vivos, recuerda vagamente a la poética vallecana (CD131).

Dos dibujos *Sin título* conservados en el Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”⁴⁰⁰, fechados en 1934, sintetizan también las líneas que van a marcar sus obras:

⁴⁰⁰ El Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”, que conserva siete dibujos de Eleuterio Blasco de diversas épocas, tiene una especial dinámica en cuanto a valoración de todos aquellos artistas que por alguna razón, están todavía en el camino de su debido

figuración con tintes de melancolía y ensimismamiento, personajes abstraídos en su propio universo interior, plenos de una emotividad que rezuma pesimismo. Todo ello exteriorizado a través del cuidadoso análisis de las expresiones, traducidas en estos casos al papel.

Vemos en el primero a un niño sentado en una silla, realizado con lápiz blando; encierra un sintetismo que remite a la ingenuidad y a la plástica infantil. Blasco remarca su aspecto inacabado mediante la delimitación de formas con pocos trazos, forzando las posturas incluso hasta la desproporción, como el ladeo o inclinación de la gran cabeza hacia su derecha, o la extraña posición de su mano izquierda (CD92).



Sin título, lápiz carbón sobre papel, hacia 1934, 20,4x19 cm. Museo de Dibujo "Julio Gavín-Castillo de Larrés". CD93.

En el siguiente, una dama realizada también con grafito blando, que deja huella de difuminado en los contornos de manera sencilla, posee cierto encanto místico por lo lánguido de la tez femenina. El traje de la mujer y las telas que la envuelven, se unen, a modo de prolongación, a una especie de elementos curvos, dentados, conformando una serie de difíciles relaciones (CD93).

2.5.1.-ARTE PARA EL PUEBLO

La especial conexión de la obra surrealista de Blasco en los años treinta con los aspectos sociales y políticos, hacen necesario que analicemos el grueso de su obra bajo el explícito título "Arte para el pueblo".

reconocimiento en el panorama de las artes plásticas de nuestro país. Allí se exponen obras de artistas rescatados del olvido y que nunca han sido laureados, a pesar de su gran interés. Ver los catálogos VV.AA, *Museo de dibujo "Castillo de Larrés"*, Diputación Provincial de Huesca, 1989, p. 42; y *Museo del Dibujo "Castillo de Larrés"*, Departamento de Cultura, Zaragoza, 1997, pp. 29, 69, 73.

El cambio de rumbo artístico del Blasco “pintor y revolucionario”, como lo define Ballano Bueno⁴⁰¹, enlaza cronológica e ideológicamente con un cambio a la década de los treinta de profunda crisis económica y política, de amplia repercusión social e influencia decisiva en el mundo de las artes: crack económico de 1929, surgimiento y auge de movimientos nacionalistas que desembocan en totalitarismos imperialistas, fascismo italiano y nazismo alemán. La mayoría de los estados europeos, excepto Turquía y la Unión Soviética, tenían regímenes democráticos en torno a los años 20, pero sin embargo, a finales de los 30 solo sobrevivían 11 democracias, en su mayoría de la zona noroccidental de Europa con un mayor desarrollo. En efecto, las diferencias sociales y el atraso económico no eran un marco propicio para un régimen democrático. Así mismo, el mundo proletario se vuelve cada vez más combativo y revolucionario frente al capitalismo, manifestado de manera fervorosa en el arte.

El movimiento obrero en España, a modo de síntesis, se dividía en dos grupos u organizaciones sindicales enfrentadas en lo ideológico: obreros socialistas y anarcosindicalistas. Los primeros proclives desde la organización burocrática a la negociación con las instituciones y a la intervención del Estado en los asuntos de los trabajadores; el anarcosindicalismo tenía como jalones básicos, mejorar las condiciones materiales y culturales de las clases trabajadoras y consolidar una organización sindical fuerte apoyada en los principios del antipoliticismo y de la acción directa⁴⁰².

Blasco Ferrer enlaza con los ideales anarquistas, como de manera explícita indicara Ballano Bueno en relación a la libertad artística que le depararía su marcha a Barcelona: “*el problema de vivir sin esos agobios despertó en él al anarquista*”⁴⁰³. Pero lo hará desde el punto de vista del pintor y escultor libertario, que, como define Madrigal, “*no es un profesional de las artes plásticas, sino una persona sencilla que realiza su obra motivado por cierta ideología que en casi todas las ocasiones es reconciliadora de arte y vida. Es la forma de poner en práctica una acción directa concebida de antemano en un acto creador que pretende transformar la sociedad a través de la acción artística*”⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ BALLANO BUENO, Adolfo, *op. cit.*, 1933, p. 213.

⁴⁰² Especialmente relevante sobre este tema es la obra de CASANOVA, Julián, *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)*, Crítica, Barcelona, 1997.

⁴⁰³ BALLANO BUENO, Adolfo, *op. cit.*, 1933, p. 213.

⁴⁰⁴ MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel, *op. cit.*, 2002, p. 260.

Esto es, su estética es ácrata en el sentido de que parte como postulado esencial el considerar el arte como fenómeno social, en cuyo trasfondo se expresaban las aspiraciones de la colectividad. Y la libertad y rebeldía que manifiesta Blasco en sus dibujos, alientan el propio arte ácrata⁴⁰⁵. En este sentido, Blasco negaba todo principio de autoridad. Incluye por tanto la negación de la autoridad divina e incluso la propia existencia de Dios, con una manifiesta postura antirreligiosa y anticlerical, nunca exacerbada en el caso del turolense. Sus críticas se dirigirán principalmente contra la tiranía y las desigualdades sociales. Propugnará la solidaridad humana, la emancipación del hombre, la utopía como expresión de una nueva humanidad donde impere la justicia y desaparezca la desigualdad⁴⁰⁶. Desigualdad que ya desde niño había sufrido y le habían hecho pensar:

“A pesar de mi infancia, ya iba comprendiendo que el mundo está lleno de injusticias humanas y que yo, que casi siempre iba descalzo, era un desheredado de la fortuna”⁴⁰⁷.

Por ello, Blasco comparte el pensamiento de Bretón cuando vio la siguiente divisa en un cementerio: Ni Dios ni amo⁴⁰⁸. La exaltación de la libertad, en todos los ámbitos, también en el creativo, es premisa fundamental en el focino. La imposición es la base de la desobediencia y una incitación al desacato, por lo que hay que afirmar la fe en la libertad despojándose de los prejuicios autoritarios, evitando en el plan de la nueva sociedad todo germen de imposición y de violencia sobre la voluntad individual. El acatamiento por el individuo de la voluntad o de la connivencia colectiva, debe conseguirse por otros medios que por la coacción y por la fuerza⁴⁰⁹. Y conecta también,

⁴⁰⁵Estas consideraciones son profusamente desarrolladas por la profesora estadounidense Lily LITVAK en dos obras fundamentales: *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988; y más ampliamente en *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002.

⁴⁰⁶TORRES PLANELLS, Sonia, *Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia*, Virus, 1997, p. 38.

⁴⁰⁷ *Hierro candente*, p. 22.

⁴⁰⁸ ALQUIE, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 76.

⁴⁰⁹ PUENTE, Isaac, “Exaltación de la Libertad”, *Tiempos Nuevos*, 4 de noviembre de 1935, p. 13.

como parte del surrealismo, con Troski, al asegurar la importancia para una revolución de la “*lucha por la verdad artística, dicho de otro modo, la fidelidad inquebrantable del artista a su yo interior*”⁴¹⁰. Desde esa perspectiva entenderíamos su desencanto con el mundo artístico institucionalizado, lo que en todo caso no le impedirá exponer en las galerías Parés y Layetanas, tan alejadas de estas premisas. No obstante, su compromiso libertario estuvo siempre en el reverso de todo fanatismo. Fue ante todo, y así se definió, un librepensador, que entendió la vida desde el entusiasmo por el arte. Su obra se inserta, y de ello dan muestra las páginas que siguen, en distintas publicaciones de corte anarquista, frecuentando los talleres gráficos de la FAI, y alcanzando su obra especial repercusión en este tipo de revistas. En estos círculos anarquistas se movió nuestro artista, con figuras como Ángel Lescaboura, José Aced, Ballano Bueno, Jesús Guillén, etc.

Dice Blasco:

*“A mí no me interesa la política. Soy una especie de librepensador. Quiero decir que para mí, patria es el mundo, y mi familia la humanidad.(...) yo soy un artista del pueblo y siempre estuve al servicio del pueblo (...)”*⁴¹¹.

El dolor humano y las injusticias sociales siempre ocuparon un lugar privilegiado en su obra, dotándola de no poco pesimismo. No en vano se define como el obrero artista que abría los ojos a los sindicatos mostrándoles su arte, y negándose siempre a trabajar para una élite⁴¹² (por ejemplo para los obreros de la Agrupación Faros de Barcelona, 1933). Características que mantuvo en su poesía, de carácter social y nunca escrita para ricos.

La importancia que los movimientos sociales tuvieron en el terreno de las artes plásticas en los años treinta, se deja notar en una iconografía que se cimenta sobre la idea del progreso y revolución social, emanada del marxismo y anarquismo, que hizo mella en el mundo artístico gracias especialmente a su negación de los valores

⁴¹⁰ NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Ariel, Barcelona, 1972, p. 232.

⁴¹¹ Carta dirigida a Orencio Andrés a la localidad de Molinos (Teruel), fechada en Barcelona a 28 de julio de 1990. AAM.

⁴¹² MORENO, M^a Ángeles, “Eleuterio Blasco Ferrer”, *TERUEL. Boletín Informativo de la Diputación Provincial de Teruel*, nº 26, Abril, 1991, p. 35.

burgueses, prefigurando un tipo de arte preocupado no tanto por las formas como por el contenido.

A pesar de “no interesarle la política”, como expresó al final de sus días, las relaciones con el movimiento obrero y las interpretaciones que de sus dibujos se hace de ella, lo vinculan estrechamente con al ambiente y el pensamiento propio de los círculos obreristas cercanos a la CNT, así como con la concepción del arte que estos tienen. Así, al respecto de los dibujos de Blasco, Sixto reflexionaba en junio de 1936 de esta manera:

“Todo el aparato romántico del siglo pasado, se viene abajo arrastrado por el dinamismo de nuestro tiempo (...). El mismo movimiento surrealista, cuyo principal mantenedor es Picasso –un burgués cargado de tedio cosmopolita parisién- ha sido ya tildado de decadentista (...). El arte, pues, hay que ser francos, está en bancarrota (...). Así pues viendo cómo las masas laboriosas reclaman sus derechos conculcados siempre, el arte, o parece como tal (...) o se incorpora con todas las consecuencias a la lucha por la creación de las manifestaciones artísticas de toda índole por y para el pueblo. Y esta lucha está entablada ya entre los conformistas que acuden a las exposiciones «diplomadas» para elegidos, y los rebeldes, que por serlo rechazan el favor oficial o de los mecenas millonarios, y se someten a la crítica libre del pueblo. Entre estos últimos se encuentra nuestro paisano Eleuterio Blasco. El mejor elogio que podemos hacer de Blasco es que es obrero (...)”⁴¹³.

Efectivamente, Eleuterio se sumerge en la experiencia libertaria en su intento por acabar con los males de la sociedad capitalista, entendiendo la obra artística como elemento imprescindible para el desarrollo cultural de la clase obrera, medio necesario hacia la revolución social (frente a aquella otra postura que defiende la revolución para conseguir un pleno y real desarrollo de la cultura de la clase obrera). Así enlaza con algunos de los principios educativos de la Escuela Moderna de Ferrer Guardia (legado que recoge Anselmo Lorenzo), cuyo modelo racionalista se difunde gracias a la organización y extensión del anarcosindicalismo, al querer cimentar y difundir una cultura propia para encarnar así la práctica cotidiana de vivir en anarquía y luchar por el

⁴¹³ SIXTO, *op. cit.*, junio de 1936, pp. 11-12.

advenimiento de una sociedad libertaria⁴¹⁴. Recordemos los casos de Ramón Acín (1888-1936), Rafael Pérez Contel (1909-1990) o Antonio García Lamolla (1910-1981), quienes con otros artistas vinculados a la CNT como Helios Gómez, Carles Fontseré, Alfonso Vila (Shum), José Luis Rey Vila (Sim), Luis García Gallo (Coq), Jesús Guillén, (Guillenbert), José Carmona, Juan Borrás Casanova, Baltasar Lobo, Federico Comps o el propio Blasco Ferrer, entre otros, representan lo mejor del grafismo y el cartelismo anarquista durante los años de la República y la Guerra Civil.⁴¹⁵

Con la caída de Primo de Rivera y la marcha forzosa del rey Alfonso XIII, se dará paso a unas elecciones municipales en abril de 1931, y a la proclamación de la Segunda República. En este periodo, el movimiento artístico a través de las publicaciones de compromiso fue intenso, y el antifascismo reunió a muchos intelectuales, algunos de ellos militantes de partidos y sindicatos, en torno a publicaciones como *Nueva Cultura*, *La Calle*, *Orto*, *Leviatán*, *Octubre*, *Nuestro Cinema*, *Comunismo*, *El Luchador*, *Mundo Obrero*, *Estudios*, *La Tierra*, *Antorcha*, *Liberación*, *Tierra y Libertad* o *Tiempos Nuevos*⁴¹⁶. En varias de ellas encontramos

⁴¹⁴ ORIHUELA, Antonio, “Escuela y arte en la experiencia libertaria: hacia una escuela donde lo peor son las vacaciones y un arte donde lo peor son las obras de arte”, en VV.AA., *Desacuerdos. Sobre Arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, Arteleku-Diputación Foral de Guipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MNCARS, Universidad Internacional de Andalucía-Arteypensamiento, 2004, pp. 94-95.

⁴¹⁵ En la ponencia sobre educación del Congreso Confederal de Zaragoza de la CNT, en mayo de 1936, se reiteran los principios generales de lo que ha de ser la educación libertaria: libertad de creación cultural, científica y artística como patrimonio común y no de un estrato social privilegiado; abolición de la división entre trabajos manuales e intelectuales; derecho a la instrucción y a la libre investigación, etc. Véase *CNT, Congreso Confederal de Zaragoza, 1936*, CNT Ediciones, 1955.

⁴¹⁶ *Unión Cultural Proletaria*, órgano de la asociación del mismo nombre, fundada en 1922 por Ángel Pumarega, será una de las primeras publicaciones periódicas que tenía por bandera el compromiso social y político como directriz, aflorando después en numerosas cabeceras. Un compromiso asociado a aspectos de la literatura o lo intelectual en general, donde las artes plásticas quedaban arrinconadas. Un salto importante en el debate en cuanto a la inclusión de textos relativos a las artes plásticas lo tenemos en *Postguerra* entre 1927-1928, y más tarde en *Nueva España* (1930-1931). Desde estas fechas y hasta la Guerra Civil, el número de publicaciones culturales comprometidas se multiplican, adquiriendo el arte una presencia cada vez más amplia, ya sea en palabras o imágenes. El aluvión de revistas fue enorme y en ellas el aparato gráfico, los textos programáticos y artículos en torno a la modernización del arte, habituales. En todo caso ocuparán un lugar muy destacado *Nuestro Cinema* (1932-1935), dirigida desde París por Juan Piqueras; *Octubre* (Madrid 1933-1934), dirigida por Rafael Alberti y María Teresa de León; y *Nueva Cultura* (Valencia, 1936-1937),

comentarios a la obra de Blasco Ferrer e insertos algunos de sus dibujos, siempre alabando el papel como artista obrero, y las connotaciones que su obra tiene dentro de una perspectiva libertaria.

Dice Les en *Nueva Humanidad*:

“(...) Cada alzamiento en armas de un pueblo de la Península marca un minuto más que nos aproxima a la hora, a nuestra hora. Mientras tanto, los mecanismos más diversos acomodan sus ritmos, los suman en uno solo: en el ritmo sublime de la revolución.

Una ruedecita del engranaje cerebral del movimiento rebelde hispano es Eleuterio Blasco.

Tiene veinticinco años y viene de abajo, de ese explotado marmágnum de cabezas -germen de futura sociedad humana- que es el pueblo. Proletario él y proletarios sus genitores (...)”⁴¹⁷.

Los dibujos que presenta en el Ateneo “Faros”, exposición de la que hemos visto reproducidos cinco dibujos (CD81-85), muestran un trazo firme, con rayas de armonía simple, libres; dibujos a veces de difícil interpretación por su sinuosidad surrealista, que reproducen una idea que es una especie de grito proletario. Dibujos creados



Dibujo expuesto en el Ateneo Faros de Barcelona en 1933. Reproducido en *Nueva Humanidad*, nº 1, 10 de marzo de 1933. CD81.



Violinista. Expuesto en el Ateneo Faros de Barcelona en 1933. Reproducido en *Nueva Humanidad*, nº 1, 10 de marzo de 1933. CD82.

virtualmente dirigida por Josep Renau. Véase al respecto BRIHUEGA, Jaime, “Las revistas españolas de los años treinta y la renovación alternativa de las artes plásticas”, en CARMONA, Eugenio y LAHUERTA, Juan José, *op. cit.*, 1996, pp.117-132, especialmente 127 y ss.

⁴¹⁷ LES, “Arte. Una exposición interesante”, *Nueva Humanidad*, año I, nº 1, 10 de marzo de 1933 (sin numerar).

con sencillas fórmulas geométricas. En el primero, melancolía y tristeza destilan en los dos personajes que quedan casi unidos en el trazo, donde el mayor, con gorro obrero y ojos cerrados, sentado en un asiento apenas perfilado por dos líneas horizontales, abraza a una mujer, quizá a su pareja, en una habitación apenas insinuada con una maceta y una ventana, que más parece una ventana de cárcel, enrejada (CD81).

El violinista (CD82), tema recurrente en la temática de Blasco, muestra una vida estilizada en la que el violín, mente y corazón, arrastran al individuo. El violinista inclina la cabeza sobre su alma –el instrumento–, como si le confiara su secreto hecho sonido, hasta llegar a la armoniosa fusión sintética del hombre y del violín, proyectados en la nota sentimental que no llega a salir...

Obras que destilan “*un algo original del recio temperamento del obrero artista*”⁴¹⁸, donde toma partido por la clase más oprimida y en la que alcanza, a juicio de Les, “*la máxima pureza artística del momento intenso en que vivimos*”⁴¹⁹.

Encontramos también obra de Blasco publicada en *Tierra y Libertad* (que podríamos subtítular “el anarquismo y el arte contra el poder” como hace Arturo Ángel Madrigal en su excelente tesis doctoral)⁴²⁰, publicación anarquista nacida como suplemento de *La Revista Blanca* en mayo de 1899 y convertida en independiente. De periodicidad semanal, tuvo un incisivo cariz de propaganda y denuncia de la política represiva del Gobierno. Allí escribieron gentes como Federico Urales, Soledad Gustavo, Fermín Salvoechea, Antonio Apolo y Julio Camba. Artículos que eran apoyados por una parte gráfica en la que colaboraron Ángel Lescaboura (*Les*), con dibujos y fotomontajes de una gran calidad, Parrilla, Niv, Esbelt, además de Baltasar Lobo.

Esta revista atacó duramente al PSOE y, en particular a Pablo Iglesias, a los que acusaba de autoritarios y corruptos, y a la UGT, a cuyos afiliados consideraba mercaderes de votos.

Desde agosto de 1932, aparecen los suplementos de *Tierra y Libertad*, donde, además de dibujos de Blasco Ferrer, hallamos los de Grosz, Virus, Puyol, Les, Steinhilber, Käthe Kollwitz, Alejo, Arturo Souto, y pinturas de Fermín Sagristá y Daniel Sabater. Toda una expresión gráfica al servicio del proletario, contra el capitalismo, la guerra, y las delicias de los regímenes burgueses. En el suplemento nº 11

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ *Ibidem.*

⁴²⁰ MADRIGAL, Arturo A., *op. cit.*, 2002, pp. 225-228.

de *Tierra y Libertad*, aparece un artículo sobre Blasco del escritor anarquista Adolfo Ballano Bueno, acompañado de tres dibujos, en relación a la mencionada exposición en la Agrupación Faros, ya desmontada y en espera de ser montada, más completa, en Teruel. Obras rebosantes simultáneamente de vida y de muerte. En una queda clara la gran aversión que el pueblo tenía a los clérigos (CD85), de la otra se desprende el gran drama de la guerra (CD84). Pero en este caso a quien observamos es a un burgués hidrópico, con el vientre hinchado, enredado en las alambradas de una trinchera. Es la muerte en traspíés de los que se benefician de la guerra, en una imagen casi tragicómica. Blasco utiliza aquí el tiempo al representar al mismo personaje en dos momentos consecutivos, antes de quedar atrapado y en el momento en el que la desesperación y el dolor de este sujeto, asustado y cínico, le llevan al sollozo. Tras él aparece un personaje macabro, cadavérico, quizá la muerte esperando: “*Es sabido que los que se benefician de las grandes matanzas, quienes las provocan y quienes las dirigen, mueren en la cama, como los generales*”⁴²¹.

Otro dibujo es descrito de esta manera:

“*Su cartón –que yo titulo Lucha...- es el resumen esencial de los tres sujetos abrazados a su tragedia, dos apaches atracando a un señorito y una pistola que se suelta de la mano del aristócrata y se dispara sola, tiene un sabor de vida agitada sólo comparable en expresión y emotividad con un primer plano cinematográfico*”⁴²².



Sin título, hacia 1931-1936, carboncillo sobre papel, 24x10 cm. Colección Fermín Gazulla (Barcelona). CD52.

Estos cinco dibujos sintetizan las características formales y estilísticas de la obra en papel de Blasco en esos años: la línea se convierte en elemento indispensable, que se

⁴²¹ BALLANO BUENO, Adolfo, *op. cit.*, 1933, p. 214. Esta descripción se asemeja mucho al dibujo CD52.

⁴²² *Ibidem*.

concreta en gran delicadeza. Una línea concisa pero libre, alejada de condicionamientos de escuela, y un ligero sombreado:

*“Esa línea, prolongada libremente, como suelta sobre la superficie, cortada donde empezaría la definición y revuelta, pero con todas las torceduras y revueltas del alma humana que campea en todos sus dibujos, es la forma de su arte”*⁴²³.

En ocasiones aparece un extraño humorismo “patético”, como si nos enseñara el lado de la vida oculto que no se aprecia desde las salas de estar. Otros están llenos de humanidad y de una delicada ferocidad picassiana. Sus dibujos aparecen despojados de cuanto no es estrictamente esencial, eliminando todo aditamento, y cualquier aspecto preciosista y detallista. Lo que prevalece en todos ellos es el gesto, un gesto con caracteres propios que da lugar a una imagen pura, en ocasiones de violencia agradable, que pretenden sacar al espectador la realidad que hay más allá de lo que uno ve. Los temas así son “desdibujados” en sus líneas esenciales, en gesto puro. Y todo ello con elementos propios de la poética surrealista como medio crítico y demoleedor opuesto al falseamiento de la vida que suponía el arte burgués.

A partir del 5 de mayo de 1934 y hasta noviembre de 1938, este suplemento de *Tierra y Libertad* se publicó en Barcelona con el Título de *Tiempos Nuevos. Revista de Sociología, Arte y Economía*, publicación anarquista y órgano teórico de la F.A.I. La Editorial del nº 1 es sintomática de su carácter:

“Venimos a llenar un vacío, a proseguir la edificación de un mundo nuevo, a poner una piedra más en la magna construcción del socialismo libre.

Soplan vientos de fronda y esta hoja ha de ser una bandera. Venimos a ponernos del lado de los que sufren, de los que luchan por el derecho a la vida, de los que se rebelan ante las injusticias, de los que pugnan por una nueva estructura social, sin clases, sin castas, sin privilegios y sin esclavos. Venimos a batallar por el pan y por la libertad, por la tierra libre para todos los que quieran trabajarla, por las fábricas y medios de transporte y las minas y las escuelas para los que quieran ser útiles desde ellas a la comunidad.

⁴²³ *Ibidem.*

(...) *Tiempos Nuevos* es vuestra hoja de estudio, de meditación, para templar el espíritu combativo, para aguzar la emotividad, para elevar el pensamiento a mejores horizontes.
¡SALUD!”⁴²⁴.

En esta revista se insertan dibujos de Eleuterio Blasco Ferrer, artista alejado del servilismo en el arte. En el nº 1 vemos su obra *El calvario de los desheredados*, fiel reflejo de cómo vive el proletario de la época a pesar de los cambios políticos (CD86). Muy elocuente es el texto de P. J. Proudhon que acompaña este dibujo:

“Para encadenar esclavos y conducirlos al trabajo, oprimir poblaciones, el camino es cómodo, y es igual en todos los pueblos y en todos los tiempos. La hipocresía misma no falta en ello: se trata del sacro interés del Estado, de la civilización, que la plebe vil rechaza... Por consiguiente, por principio, el esclavo, el siervo, el villano, el plebeyo, el proletario, el servidor o súbdito, lo que es todo a uno, debe a su amo, señor, príncipe, rey, déspota o tirano, todo su producto, menos lo que sea absolutamente indispensable para subsistir. Si el señor le concede de más, es merced que le hace y lo hace para alentarle”⁴²⁵.



El calvario de los desheredados, hacia 1934, paradero desconocido. Reproducido en *Tiempos Nuevos*, Barcelona, nº 1, 5 de mayo de 1934. CD86.



Pan y trabajo, hacia 1934, paradero desconocido. Reproducido en *Tiempos Nuevos*, Barcelona, nº 1, 5 de mayo de 1934. CD90.

⁴²⁴ *Tiempos Nuevos*, nº 1, 5 de mayo de 1934, p. 1.

⁴²⁵ *Ibidem*, página encartada.

No menos elocuente es el dibujo que hemos titulado *Pan y trabajo* (CD90), aparecido en el mismo número y acompañado de un texto de *Orage. Socialismo gremial*:

“La batalla tiene que librarse en el terreno económico, pues allí donde se produce la riqueza, y sólo allí, está el verdadero elemento de la esclavitud del jornal; allí y sólo allí, deberá efectuarse el cambio decisivo. Si la revolución tiene que ser forzosamente económica –ya que la luna política no hace sino reflejar la luz que le envía el sol económico- ¿con qué elementos de lucha cuenta el esclavo del jornal?

*Sólo puede ejercer dominio sobre dos factores: 1º. La fuerza del trabajo; 2ª. La organización del trabajo”*⁴²⁶.

En estos dibujos que marchan por los senderos del surrealismo, queda plasmada la tragedia olvidada por gran cantidad de artistas serviles. En ese mismo número, en un artículo titulado *Artísticas*, a propósito de la colección de dibujos de la exposición de Blasco Ferrer en las *Galerías Laietanes* de 1934, donde por primera vez presenta esculturas, en número de 5, es acompañado por tres dibujos del autor (CD87-89) que ridiculizan *“con agudeza las veleidades macabras de una sociedad atrofiada y decrepita”*. Dice José Aced:

“La revelación que nos hace Blasco Ferrer con sus dibujos es un avance social del arte que busca afanoso el alma del pueblo para transmitirle en su fibra compleja el sentimiento que perdió cuando el artista abandonó a este sector para doblarse, servil, al pie del tirano engreído. Favorito y siervo, se obcecó el artista y se redujo a polvo o materia muerta, porque le faltaba la vida, la fibra del sentimiento que perdió en las tumbas palaciales con vida fácil y pervertida. Se divorció del pueblo a los cretinos deslumbrantes y así se malograrón los genios que quedaron sumidos en el convencionalismo (...)”.

En estas palabras del escritor libertario español, encontramos la línea de Tolstoi o Proudhon respecto a que el arte había de tener un propósito ético, utilitario, que

⁴²⁶ *Ibidem.*

pusiera de manifiesto las lacras del presente y el grandioso futuro que le esperaba a la humanidad redimida por el anarquismo, y por tanto abogando porque el arte debía ser un arte para el pueblo, un arte antiautoritario, que respetara tanto el individualismo creador como la sensibilidad colectiva⁴²⁷.

En las obras realizadas en los años republicanos, imprime Blasco el sello inconfundible del sentimiento humano y la crítica visceral escondida tras la lectura a veces difícil de sus dibujos. Así, en un artículo que abre el *Boletín del Centro Obrero Aragonés* de Barcelona nº 141, en relación a los dibujos de la Exposición en la Asociación de Idealistas Prácticos, se indicaba que “*más parece que el lápiz divirtió obediente a unas «ganas» que el artista tiene, que deseo tuvo de que mi mísero cacumen le entendiera*”⁴²⁸. Efectivamente, sus cartones no suelen llevar nombre o título, por lo que su identificación se hace en ocasiones muy confusa.



Bombardeo, hacia 1932-1936, carboncillo sobre papel, 36,5x27,5 cm. Colección EBM. CD78.

No obstante, a pesar de este difícil discernimiento de algunos de estos dibujos, las cruces, espinas, castañuelas y duros, los hambrientos y miserables, el vicio, los curas, la religión, los militares, la moral católica, dan sentido global a todos ellos: el deseo de hacer pensar a las masas en sus propios problemas, a veces ignorados. Es la realidad social puesta al desnudo, además de dignificar el arte colocándolo al alcance de los no educados.

Estamos en mayo de 1935, a casi un año del inicio de la guerra, y el redactor del *Boletín del Centro Obrero Aragonés* ya atisbaba en ellos que “*con cuatro rayas cierras la más formidable diatriba contra el más nefasto de los crímenes, la guerra, que estallará, y que viene montada sobre los medios monstruosos en que tú te asientas*”⁴²⁹.

⁴²⁷ Véase LITVAK, Lily, *op. cit.*, 2003.

⁴²⁸ “Figura Aragonesa. Eleuterio Blasco”, *BCOAB*, nº 141, junio de 1935, p. 1. No está escrito evidentemente por José Aced que conocía perfectamente estos dibujos.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 2.

Blasco, como un visionario moderno, nos muestra la barbarie de la guerra, los campos de concentración, alambradas de espinas, esqueletos, bombas, fábricas (CD59, 78, 80, 84). El conflicto armado no ha empezado, pero Blasco lo presiente. Son verdaderas prefiguraciones del realismo bélico como recurso tan requerido en tiempos de guerra, a través de su particular surrealismo. El dibujo *Bombardeo* (CD78) nos va a recordar a obras realizadas durante la guerra como *Los aviones negros* de Horacio Ferrer (realmente *Madrid, 1937*), expuesta en el pabellón español de París, magnífico retrato de mujeres y niños en pleno bombardeo; también a *Espanto* (*Bombardeo de Almería*) de Ramón Gaya, centrada en el momento del lanzamiento de las bombas; o *Bombardeos de Colmenar Viejo*, de Rodríguez Luna. El resultado de estos bombardeos es lo que representa Santiago Pelegrín en el magnífico *Bomba en Tetuán*, mientras que obras como *Bombardeo* de Climent o *Barrio bombardeado* de Eduardo Vicente, nos muestran las ruinas y escombros, testimonios silentes de lo ocurrido y víctima también de la destrucción.



Llora la paloma blanca, hacia 1931-1936, carboncillo sobre papel. Paradero desconocido. CD79.

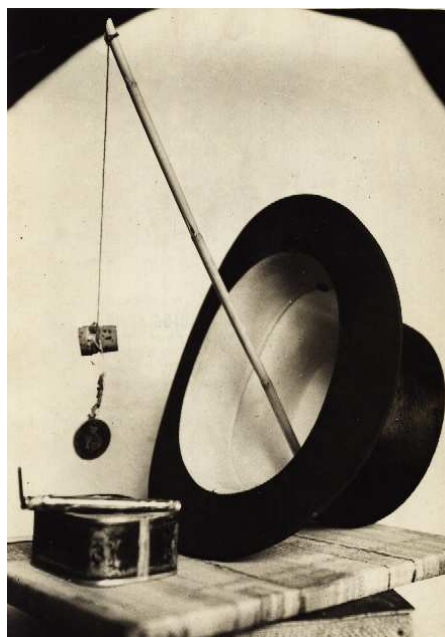
En el dibujo de Blasco *Llora la paloma blanca* (CD79), las palomas simbolizan la Paz; una de ellas llora de impotencia; está cavando su nido porque un criminal bombardeo, ha matado su único tesoro, su palomar. Realizada en 1931 según Germinal de la Solana, el mensaje de la obra es ejemplo de uno de los múltiples capítulos de la negra historia:

“(…) guerras destructoras de intereses contrabandistas, bombas, persecuciones, de crueldades sin par, campos de concentración rodeados de alambradas con púas, destrucción de la Naturaleza, el dolor y la calavera de la muerte, como telón de fondo el tropel de lacras que todo ello lleva en sí; la ambición y el dinero. He aquí la obra «maestra» del Estado y la política en poder del capitalismo destructor siempre de los valores humanos, voraz y sin

*entrañas, signo del terror y de miseria... Esto todo lo simboliza y sabe recoger, el artista*⁴³⁰.

Si observamos dos de las esculturitas en barro expuestas en Molinos, ambas parecen responder a un bombardeo. En la primera (CE6) la madre protege a sus dos hijos, asustada, agarrándose el niño pequeño a su progenitora buscando protección. En la segunda (CE7), una mujer embarazada, que toca su vientre, mira hacia el cielo con terror. Estas obras (quizá también CE4 y CE5) debieron de aparecer en un documental propagandístico realizado durante la Guerra Civil acerca de los horrores causados por los fascistas sobre la población civil⁴³¹.

En el ámbito escultórico, en esta tónica crítica y proletaria, hemos de señalar un grupo escultórico de raíz dadá, formado por un sombrero de copa alta, una caña de pescar y una lata de “proletarias sardinas”, expuesto en el Primer Salón de la Asociación de Artistas Independientes, en junio de 1936⁴³². No es sino una representación del capitalismo, cuyo máximo elemento icónico es el



Grupo escultórico, hacia 1931-1936. Paradero desconocido. CE11.

sombrero de copa, que pesca con una caña que surge de él y de la que pende, a través de su hilo, como cebo, una moneda falsa que se adentra en la lata del más modesto de los pescados, que por relación representa al mar proceloso de los negocios⁴³³.

Aquí, como muchas otras obras de los años treinta, se destila ironía, otorgando sentido a lo incongruente y absurdo de la existencia. Según Brown:

⁴³⁰ GERMINAL DE LA SOLANA, “¡A los jóvenes...! Mensaje a todos los pueblos oprimidos”, *Orto. Revista Cultural de ideas ácratas*, nº 67, mayo-junio de 1991, p. 40.

⁴³¹ Mateo Andrés, ex alcalde Molinos, recordaba que le habían comentado que estas aparecían en el citado documental. También Joaquín Castillo, sobrino de Blasco, nos indicó que habían aparecido en un documental propagandístico durante la guerra. El propio Blasco lo comenta en una carta enviada al pintor Joan Abelló, fechada en Pierrelatte el 26 de junio de 1985. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

⁴³² Ver nota 367.

⁴³³ SIXTO, *op. cit.*, junio 1936, pp. 11-12.

*“Es una estrategia para la creación de sentido; un proceso mediante el cual se demuestra que lo establecido carece o reprime los significados esencialmente humanos. La ironía transforma las contradicciones o las incongruencias y afirma la sensibilidad humana; pues integra lo conflictivo y negativo de manera dialéctica. La ironía descubre lo que está oculto, debajo o detrás de los significados aceptados comúnmente”*⁴³⁴.

Una idea queda clara en todas las referencias a nuestro artista: es un obrero, y eso le dignifica. Su arte es verdadero, trabaja para el pueblo, enseña al pueblo. Y su bello arte no puede triunfar ya que para ello hay que sucumbir a los deseos de un magnate cualquiera, caso que surja, que castrará la función creadora cuando esta se coloque bajo el palio de su protección. Ahí radica su grandeza para los autores libertarios. Godwin, desde una perspectiva materialista, se preguntaba ya en 1793 en *Investigación acerca de la justicia política*, si la obra de arte consagrada no es lo mismo que el Estado o la propiedad privada, una manifestación de autoridad⁴³⁵. En último término se descarta la validez de ese arte desde la siguiente base económica: una sociedad en la que domina el beneficio, ¿cómo pretende salvar la pureza de sus valores culturales? En el pensamiento anarquista está llegar a una sociedad que permita disociar el arte de la economía, eliminar la noción del arte como mercancía y asociarlo a la vida⁴³⁶. La obra de Blasco Ferrer es una obra ácrata, libre de ataduras, e ideológicamente alejada de cualquier tipo de arte consagrado por la academia, idea ya llevada adelante a inicios del siglo XX por Antonio Mornas, que en líneas generales atacó a los artistas al servicio del dinero burgués en “Arte para el Pueblo”, llamándoles de paso a unirse al Pueblo y crear para él⁴³⁷.

⁴³⁴ Recogido en VÁZQUEZ ARCE, Carmen, “La parodia y la ironía como base estructural de la obra escultórica de Compostela”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L’Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, p. 136. A partir de BROWN RICHARD, H., “Literary Form and Sociological Theory. Dialectical Irony as Emancipatory Discourse” en *Society as Text. Essay on Rhetoric Reason and Reality*, The University Of Chicago Press, Chicago&London, 1987, p. 187.

⁴³⁵ GODWIN, William, *Investigación acerca de la justicia política*, Madrid, Júcar, 1986.

⁴³⁶ ORIHUELA, Antonio, *op. cit.*, 2004, pp. 94-95.

⁴³⁷ MORNAS, Antonio, “El arte para el pueblo”, *El Porvenir del Obrero*, nº 127, Mahón, 10 de enero de 1903.

En todo caso, a pesar del posible rechazo del favor oficial y el contenido social de sus personales dibujos, no hay propósito de renunciar a sus principios más personales para dedicarse exclusivamente al arte alcanzando notoriedad. Así, expondrá en dos ocasiones en las “burguesas” galerías Layetanas: “*Trata con tu arte de ser obrero de pie antes que caballero de rodillas*”⁴³⁸, le animan.

Con la marcha al exilio, su obra se desprenderá, salvo excepciones, de esta evidente y abierta crítica a los males de la sociedad capitalista, aunque la pátina libertaria y el idealismo subyacente están presentes en toda su producción posterior.

2.6.- LA OBRA ESCULTÓRICA EN EL PERIODO BARCELONÉS (1926-1936)

La obra escultórica de Blasco Ferrer está indisolublemente unida a un material: el hierro.

En el periodo aproximado de 1910-1940, como señala Calvo Serraller, algunos artistas españoles hicieron aportaciones fundamentales a la escultura de vanguardia, que fueron luego continuadas tras la Guerra Civil, simultáneamente a otras corrientes que no se pueden desestimar.

La fecha de comienzo de este proceso se enmarca dentro del cubismo y el papel de Picasso en dicho movimiento, y en el desarrollo revolucionario de la escultura. Pero no es hasta la década de los veinte cuando desarrolla la idea del “dibujo en el espacio”, momento en que se interesa también por su materialización a través del hierro, cuando requiere la consabida colaboración técnica de Julio González, enlazando así con parte de lo que en esa dirección había realizado Pablo Gargallo. Los tres, Picasso, González y Gargallo, potenciarán “la edad del hierro” de la vanguardia, por señalar a aquellos cuya obra tuvo un papel verdaderamente rupturista, sin desdeñar por ello la ejecutada por otros artistas nacionales e internacionales⁴³⁹. Con los dos primeros asistimos pues al hallazgo de “dibujar en el espacio”, creando volumen a partir del vacío que sustenta el interior de la pieza, uniendo fragmentos que delimitan el espacio, construyendo la obra a base de unir pedazos de hierro, objetos industriales encontrados u otros materiales,

⁴³⁸ BCOAB, Junio 1935, p. 2.

⁴³⁹ CALVO SERRALLER, Francisco, “La caída de los dioses. El cambio de rumbo de la escultura del siglo XX”, en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (comisaria), *en Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2001, p. 50-51.

planchas de metal, etc., haciendo una especie de ensamblajes o “collages”; mientras que Gargallo lo hará recortando directamente la plancha de metal, jugando con el vacío y el lleno, la superficie y el fondo, la luz y la sombra, para crear volumen⁴⁴⁰. Pero Picasso parece desinteresarse en los años treinta, Gargallo fallece en 1934 y González en 1942. Aun así, la senda del nuevo material y la estética del hierro había quedado abierta, y aquí se inscribirá la obra de Blasco Ferrer, cuyas primeras manifestaciones relevantes con dicho material datan de época de la II República (aunque el proceso se iniciaría tímidamente, a buen seguro, en los años 20), y se convierte en su expresión artística más significativa, ya madura, en suelo francés, con una prolífica obra cuyos presupuestos estéticos no abandonan nunca las referencias a la naturaleza, y siempre absolutamente alejado de la tendencia abstracta y racionalista en que desembocará esta forma de construir.

Si en pintura y dibujo la poética surrealista será el cauce de expresión de Blasco, en el caso de la escultura será el hierro la que le permita una nueva búsqueda e investigación progresiva de su concepción artística en torno al ser humano, marcada por una personal valoración del vacío y del espacio como elementos integrantes de la propia obra escultórica, a los que irá dotando de una marcada gestualidad.

Su obra del periodo barcelonés, enlaza con la de aquellos artistas que asumieron con determinación el ofrecer un arte que seguía siendo figurativo, pero que “*dejaba, digamos, de aspirar a la musicalidad en beneficio del nuevo valor arquitectónico, de una más decidida construcción de las formas en los volúmenes*”⁴⁴¹. Un arte que autores como Picasso, Gargallo, Julio González, Laurens o Lipchiz estaban evolucionando desde París. Y la vía utilizada por Blasco en su proceso de modernización de la escultura figurativa, pasó por la valoración del hierro.

No obstante, aunque este metal determinará la mayor parte de su obra, junto a las primeras creaciones vemos también algunas obras en barro cocido emparentadas todavía con una figuración clásica, que no pretendía traspasar esos límites, pero donde hallamos elementos de renovación, que Josefina Alix definió como “búsqueda de un

⁴⁴⁰ VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, “Tramas y urdimbres. La escultura española en el siglo XX”, en *Ibidem*, p. 21.

⁴⁴¹ PÉREZ SEGURA, Javier, “Inurria entre la multitud. Paseos, sin guía, por la escultura contemporánea”, en BRIHUEGA, Jaime y PÉREZ SEGURA, Javier (Coms.), *Mateo Inurria*, Ayuntamiento de Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba y Fundación Cajasur, 2007, p. 62.

nuevo ideal figurativo”⁴⁴². Obras (CE3-CE8) que se relacionan con la de una nómina de escultores españoles, que en los años 20 muestran la huella de las nuevas formas de verismo moderno, con una nueva mirada de la realidad asociada a corrientes internacionales de la modernidad de entreguerras (Pérez Mateo, Daniel González, Paco Durrio y Mateo Hernández desde París; o Ángel Ferrant, Emiliano Barral, Joan Rebull, Josep Granyer, Honorio García Condoy o José Planas)⁴⁴³.

Son escasas las esculturas de las que tenemos constancia realizadas por Blasco durante su periodo barcelonés, en torno a una docena. No obstante, teniendo en cuenta que la escultura de los artistas aragoneses se sentía todavía deudora del pasado, el estudio de dichas obras anteriores a 1936, nos permite encuadrarlo dentro de esa minoría de autores aragoneses que comienzan a introducir ciertas novedades en las formas y en el uso de los materiales, iniciando la renovación escultórica. Como señala Victoria Martínez, no es fácil establecer paralelismos entre los artistas aragoneses y figuras nacionales como José Planes, Emiliano Barral, Daniel González, Manolo Hugué, Julio González o Ángel Ferrant, tanto porque pocos fueron los locales que se adscribieron a esta línea de trabajo, como por la búsqueda de un lenguaje propio y la ausencia de una ideología. En todo caso, sí que destaca que un buen número de ellos eligiera los metales como materia artística. A ellos nos hemos referido al contextualizar el panorama artístico aragonés previo a la proclamación de la II República. Pablo Gargallo y Honorio García Condoy son, sin lugar a dudas, las figuras más innovadoras de Aragón. Ambos evolucionaron desde presupuestos académicos, pero en ambientes artísticos diferentes. Gargallo lo hará desde Barcelona, donde los caminos de indagación propios de la escultura de vanguardia tienen su punto de partida internacional, y desde donde, junto a Julio González, hijos ambos del modernismo catalán, que desarrollaron variantes del *noucentismo* en sus primeros años de carrera, serán pioneros en la búsqueda del espacio como una nueva dimensión de la plástica escultórica, abriendo los rumbos estéticos y los caminos de creación que culminan en trabajos como los de David Smith o Anthony Caro. Julio González también se sirvió de láminas recortadas, aunque la progresión de su obra le condujo a la abstracción. Figura de gran trascendencia es

⁴⁴² Este es el argumento de la exposición ALIX, Josefina (comisaria), *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2001.

⁴⁴³ BRIHUEGA, Jaime, “A propósito de la escultura moderna en España”, en BRIHUEGA, Jaime y PÉREZ SEGURA, Javier (Coms.), op. cit., 2007, pp. 52-53.

Ramón Acín, que en el ámbito escultórico recurrirá a la chapa de aluminio o de hierro en distintas ocasiones. Manuel Tolosa, más forjador que escultor, hijo del también forjador Carlos Tolosa, especializado en cerrajería, trabajó con gran dominio el hierro, repujado, forjado en forma de chapa movida. El bilbilitano Pablo Remacha produjo una abundantísima obra en hierro repujado y cincelado. García Condoy, de distinta generación, marchó de Zaragoza a París en busca de una mayor progresión artística. Eleuterio Blasco completa el número reducido de autores aragoneses incorporados de lleno al cambio.

Las esculturas más tempranas de Blasco de las que tenemos constancia, plantean importantes problemas cronológicos, y aunque las anotaciones del propio autor nos invitan a establecer cronologías anteriores a 1926, distintos argumentos nos llevan a retrasar estas a su periodo barcelonés, y concretamente a los años 1931-1936.

La primera vez que Blasco expone obra escultórica lo hará en 1934, en su segunda exposición de las galerías Layetanas, donde mostrará cinco obras. También lo hará en el *Salón de Idealistas Prácticos* en 1935 y en el *Primer Salón de la Asociación de Artistas Independientes* de 1936. Como él mismo cuenta, la mayor parte de la obra escultórica, repujados en hierro y obra en barro, la realizó en el taller que alquiló en la Calle Costa en 1934, dato que se ajusta al análisis formal de las piezas documentadas. En todo caso recordemos que se han perdido para siempre la mayor parte de aquellas creaciones, sin que poseamos ninguna referencia a ellas.



Violinista callejero, hacia 1931-1936, hierro, 35x20x16 cm., Museo del Parque Cultural de Molinos. CE9.

Uno de los casos más singulares es *Violinista callejero* o simplemente *Violinista*, conservado en Molinos (CE9). En varias fotografías de la obra, el propio Blasco anota en el reverso lo siguiente: “*Mi primera escultura en metal cuando era muy joven...*”⁴⁴⁴, o “*Violinista hecho a los 12 años con una lata de conserva*”⁴⁴⁵. Con anterioridad

⁴⁴⁴ Fotografía en Archivo JCB.

⁴⁴⁵ Doc. 01865ab. AMM.

defendimos la posibilidad de que, efectivamente, la obra fuera realizada muy joven⁴⁴⁶. Su delicadeza y escaso tamaño nos podría hacer pensar que esta pieza, fuera un pasatiempo infantil. Con doce o trece años tendríamos que verlo como un divertimento. La tradición oral entre los amigos y familiares había asentado la idea de que es una de las primeras obras que realizó en metal, lo que nos tentaba a mantener este argumento. Las distintas fuentes consultadas⁴⁴⁷, confirman que 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 precoces obras 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. El tratamiento ingenuo y lúdico de lo que debieron ser sus primeras obras, no debían quitar por ello valor al grado de experimento estético, intuitivo eso sí, a que debió someter aquellas esculturitas, ninguna conservada desde nuestro punto de vista. Sin embargo, tanto este *Violinista* como el resto de las terracotas y obras en hierro más tempranas que presentamos en el catálogo (CE1-CE14), están, directa e inexcusablemente relacionadas con el contexto cultural y artístico barcelonés, no habiendo podido tener conocimiento de las distintas corrientes de la modernidad en las localidades turolenses que conforman su topografía vital; no hemos de olvidar que el acceso a la prensa, y mucho menos a revistas ilustradas, en un ambiente de inveterado retraso cultural, marcada pobreza, y acusado aislamiento, era extraordinariamente difícil.

Hemos constatado cómo algunas fechas que Blasco anota en el reverso de fotografías, fruto de un vago recuerdo, son en numerosas ocasiones incorrectas, o se contradicen entre sí, por lo que las cronologías hay que tomarlas con ciertas reservas. La razón es que lo hace muchos años después de la realización de las mismas, cuando al

⁴⁴⁶ PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2009, pp. 555-575. Sofía Sánchez, en el pequeño catálogo de la obra expuesta en Molinos, indica una datación de hacia 1924, que a nuestro juicio tampoco se acerca a la realidad de la pieza. Véase “Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, en LORENTE, Jesús Pedro y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008.

⁴⁴⁷ No solo su autobiografía. Todos los familiares y amigos a los que se les ha podido consultar, han destacado la dedicación continua desde niño a la creación, principalmente escultórica. Y debieron ser un buen número las esculturas realizadas hasta su marcha a Barcelona en 1926.

regresar a España a fines de los años sesenta, encuentre estas fotografías pasando a formar parte de su archivo personal.

La fotografía antigua conservada del *Violinista*, fue tomada en una exposición, concretamente en la *Primera Exposició de la Associació d'Artistes Independentes* de 1936, como se deduce del número 212 que reza la cartela que tiene la escultura en su base, que corresponde a la numeración de una de las dos obras presentadas en la sección artes decorativas, y de la que habla Sixto en un comentario artístico aparecido en el *Boletín del Centro Obrero Aragonés*. Dicho argumento (sumado a los anteriores) lo esgrimimos para invalidar la excesivamente temprana cronología establecida, al resultarnos poco o nada convincente que exhibiera en dicha muestra una escultura realizada siendo muy joven, cuando es en Barcelona donde empieza a formarse como artista, exponiendo ya en los años treinta unas obras en tres dimensiones que, como él mismo señala, realiza cuando las posibilidades materiales lo hicieron posible. Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, válidas para la mayor parte de las obras anteriores al exilio, establecemos una cronología relativa para esta obra de hacia 1931-1936.

El *Violinista*, expuesto en Molinos, es una obra de gran belleza y continuidad en la composición, realizado en una sola pieza (salvo el violín), que corta y dobla con enorme habilidad hasta conseguir los rasgos figurativos deseados, peculiaridad técnica esta que caracteriza la mayor parte de las obras realizadas hasta finales de los años 40, y que exige prever sobre el plano la forma que la plancha de hierro adquirirá una vez se la doble para adquirir volumen:

*“Músico ciego, aun sin la posesión de sus órganos visuales, mendigo, a pesar de no enseñar los harapos de su triste y mugrienta levita. Pulsando las cuerdas de su instrumento parece recordar a la legión de hombres desvinculados de nuestra en ocasiones única salvación, la contemplación de la belleza de la naturaleza, semejando que de la caja del violín surjan esos colores imposibles de comprender y que nos hacen más llevadera la vida contribuyendo a acrecentar nuestro instinto de conservación”*⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ SIXTO, *op. cit.*, junio 1936, pp. 11-12.

El tema del violinista, violinistas ciegos, músicos callejeros, mendigos, será retomado por Blasco en numerosas ocasiones durante toda su carrera. El autor agujerea ojos y consigue la característica expresividad que acompaña toda su obra. Así, aun con la rigidez del cuerpo, estático y frontal, el ladeo de la cabeza hacia 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 arco –inexistente y que imaginamos; innecesario de cualquier forma-; o 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. Inevitablemente también recordamos *El violinista* de Pablo Remacha, aunque en este caso en forja neta de 20 centímetros que adquiere talla de verdadera escultura, donde opta por la estilización del cuerpo del músico pero no por la fina chapa maleable para obtener la forma. Otras obras de Remacha, extraordinario escultor especialmente prolijo y evolucionado en el periodo que va de 1925 a 1939⁴⁴⁹, y del que está pendiente realizar un pormenorizado estudio que lo eleve al lugar en la historia del arte que merece, nos recordarán también a esculturas posteriores de Blasco. Como aquel, las obras de Blasco de los años treinta puede calificarse como artesanía únicamente por el tamaño de las pequeñas esculturas (y en el caso de Remacha por la misma finalidad como ornamentación aplicada de algunas de sus obras). Así, en el catálogo de la exposición de artistas independientes de 1936, figura *El violinista* de Blasco (como también *Bailarina*), en la sección de artes aplicadas. No obstante, el contenido plástico de algunas de sus figuras responde a una clara concepción escultórica de auténtica escultura en hierro; piezas de alta forja. Las obras maestras de Remacha,

⁴⁴⁹ Sobre Pablo Remacha véanse RUIZ CASTILLO, Andrés, *Pablo Remacha, innovador del arte del hierro*, Cuadernos del Ateneo de Zaragoza nº 9, Zaragoza, 1988; ZAPATERÍA, Sergio, *Pablo Remacha. La forja de un poeta*, C.E.B, Ayuntamiento de Calatayud, Calatayud, 1995; ZAPATERÍA, Sergio, *Pablo Remacha. Una pieza bella sea nuestro afán* (catálogo), Centro de Estudios Bilbilitanos (I.F.C.)-Ayuntamiento de Calatayud, Calatayud, 1995; ZAPATERÍA, Sergio, “La obra de Pablo Remacha en Perú”, en *Actas V Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, C.E.B, Calatayud, 2000; GARCÍA GUATAS, Manuel, Pablo Remacha (voz), en *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses 1947-1978*, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C), Zaragoza, 1983, p. 342; REMACHA, Cristina (ed.), *Dibujos y poemas de Pablo Remacha. Cantaba su martillo sobre el yunque con alegre esperanza*, Ayuntamiento de Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos (IFC), Calatayud, 2003.

como *Flautista*, *Borrachos*, el citado *Violinista*, *Belén*, *Nadadora*, *El aprendiz de Brujo*, *el Músico* (que representa a un violonchelista que marca con evidencia la evolución de Remacha en el campo de la forja y posee clara concomitancia estética con el *Cristo de Acín*, aunque este último use elementos de desecho y el resultado final sea más avanzado) o *El Cristo de la Agonía*, que nos remite directamente a los Cristos de Blasco, se diferencian sin embargo de la obra del focino en el uso de la forja en hierro neto repujado y cincelado, hallando la concomitancia más clara en *Flamenca* (CE150).

Volviendo al *Violinista*, 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 elevado, prescindiendo de la figuración anecdótica que Gargallo utiliza en los pliegues de los paños, en el cabello o en la indumentaria, previendo, como hemos indicado, el resultado final en una única lámina de hierro recortada. Además el hueco que crea Blasco, por ejemplo en el tronco, configura volumen. No así el segundo, donde el hueco creado es espacio muerto. En aquellos años Eleuterio volcó sus deseos artísticos hacia el hierro, consecuencia y evolución de las primeras obritas en hoja de lata realizadas cuando eran muy joven en Foz-Calanda, aunque aunque no desatendió su trabajo con barro. Solo el mayor coste y medios de la escultura en hierro le privaron de posibilidades de realizar una obra más numerosa durante los años republicanos.



Bailarina, hacia 1931-1936, hierro, paradero desconocido, CE10.

También en ese Salón de Independientes de 1936 expone una *Bailarina* (CE10), “que bajo la invisible falda, muestra su derrengado y flácido cuerpo, víctima del esfuerzo continuado que exige su profesión”⁴⁵⁰. El tema de la bailarina será uno de los preferidos de Blasco, como lo demuestra el elevado número de estas realizaciones creadas en suelo francés. La moda de los espectáculos exóticos protagonizados por bailarinas como Cléo de Mérode,

⁴⁵⁰ SIXTO, *op. cit.*, junio 1936, pp. 11-12.

Tórtola Valencia, Isadora Duncan, Antonia Mercé “La Argentina”, y tantas otras cupletistas y cuerpos de baile desconocidos, que deleitaban a los espectadores de los *music halls* y espectáculos nocturnos barceloneses que frecuentaba Blasco, interesaron mucho a nuestro escultor ante el reto de trasladar al hierro el movimiento difícil, arriesgado, rápido, protagonizado por estas. Esta *Bailarina*, realizada en dos piezas, la que conforma el cuerpo y otra que define los pliegues de la falda, es ejemplo de ello.

Apoiada tan solo en la punta de su pie izquierdo, recoge un momento de inestabilidad, de esfuerzo. La falda casi “invisible” a la que nos referíamos antes, apenas está delimitada por tres líneas que partiendo de la cintura rodean sus piernas, llenando el aire el resto de la prenda. Pero no prescinde de ciertos elementos anecdóticos y decorativos, pudiendo apreciar, por ejemplo, incluso los pequeños cordones de las botas de tacón. Nótese el tratamiento de los cabellos de la bailarina, donde retuerce finas tiras de hierro recordando la solución empleada por Gargallo en *Pequeña máscara con mechón* o *Pequeña máscara de perfil*, o Ramón Acín en el cabello de sus versiones de bailarina, con finas tiras de chapa



Bailarina, 1931-1936, hierro, paradero desconocido. CE2.

de aluminio paralelas. El movimiento de las bailarinas fue captado por el propio Gargallo, como en *Pequeña bailarina española*, donde reproduce el paso de baile incorporando líneas ondulantes a su alrededor, a modo de volantes del vestido. También Manuel Tolosa en *Ritmo* representa a una bailarina con traje de cola y peineta, donde la chapa de hierro se adapta al compás del baile.

La similitud conceptual y formal con otras dos bailarinas (especialmente CE20, siendo una versión de la anterior la CE19), nos hacen plantear la posibilidad de que fueran realizadas en el periodo republicano, si bien nos inclinamos a pensar que son dos de las bailarinas expuestas en la Galería de Berri de París en 1942 y por tanto dos de las primeras obras en hierro realizadas en Francia. Se trata básicamente de la misma composición en ambos casos, una bailarina tocando palmas al son de una música que

imaginamos. Está realizada en una sola pieza y resulta más equilibrada que la anterior sin perder sensación de movimiento. La siguiente es compositivamente igual, variando únicamente el tratamiento de la falda. Si en la primera los pliegues dejan entrever las piernas de la bailarina, en la segunda la chapa de hierro se dobla ocultándolas.

Y junto a las dos piezas analizadas anteriormente, *Violinista callejero* y *Bailarina*, la muestra de Independientes de 1936 contó también con el ya referido grupo escultórico *Composición* o *Sombrero pescando* (CE11). Un objeto surrealista⁴⁵¹ compuesto por un sombrero de copa, una lata de sardinas, una caña de pescar con una moneda, etcétera; 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 mirarlo 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 sobremanera.

También problemas de datación nos genera otra *Bailarina* (CE2), de la que señala “*Una de mis primeras obras en metal*”. Más tosca e infantil que la anterior, de una sola pieza, posee una plenitud solo 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, dotándola de una gracia ingenua pero efectiva. Como el *Violinista*, está realizada al entrar en contacto con la modernidad barcelonesa, y no en tierras del Bajo Aragón turolense.

La delicadeza y escaso tamaño de estas tres obras en metal, no quita valor al grado de experimento estético a que las somete: la abstracción formal y 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 1926⁴⁵², 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 bilbilitano Pablo Remacha esculpe su Cristo en chapa recortada más tardíamente. La pieza *Bailarina* (CE2) es de enorme interés

⁴⁵¹ Sobre este tema de la escultura-objeto, objeto-escultura, ver ALIX, Josefina, “La experimentación tridimensional”, en GARCÍA DE CARPI, Lucía y ALIX TRUEBA, Josefina (Coms.), *El surrealismo en España*, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 91-116. También BONET, Juan Manuel y GUIGON, Emmanuel (Coms.), *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel-Fundación Caixa de Barcelona, 1990.

⁴⁵² Ver GARCÍA GUATAS, Manuel, “La escultura moderna desde Huesca”, 1925-1936, en LOMBA SERRANO, Concha (Comisaria), *op. cit.*, 2003, p. 37-49.

aunque mantenga cierta relación con la orfebrería *art nouveau* en algunos de sus detalles.

Piezas todas ellas, dentro de un figurativismo que nunca abandonará, que ofrecen una continua valoración del plano material, del plano en chapa, con unos alabeados capaces de sugerir volumen. 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, 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.

Para terminar la obra en hierro, dos obras menores, un *Caballo* (CE12) y una *Cabeza de campesina* (CE13), de la que no se sintió muy satisfecho y aparece sin firma.

Cobran así especial relevancia las esculturas en las que empieza a trazar su trayectoria como escultor en hierro, con chapa que corta, dobla y donde empieza a utilizar la soldadura extrayendo calidades expresivas a este material, que le habría de dar sus mayores éxitos en Francia. Los pocos ejemplos de los que disponemos, como las bailarinas, no alcanzan todavía, a nuestro juicio, un dominio de la materia y del movimiento que sí posee su obra en el exilio. No obstante, parte importante de su repertorio de fuentes visuales (las bailarinas, los músicos, las campesinas), y la poética subyacente, ya están aquí presentes, caso también de su obra en barro.

De entre los escasos documentos fotográficos conservados de este periodo, hallados por Blasco cuando casi tres décadas después visite España, se encuentra el modelado en yeso *Homenaje a*



Homenaje a Joaquín Costa, 1936, Molde de yeso, paradero desconocido. CE14.

Joaquín Costa, en el reverso del cual indica el propio autor “*Bajorrelieve en yeso. Lo hice en 1932 para ser puesto encima de la fuente que hicieron los republicanos. Un grupo de ellos pusieron el dinero y los de la derecha todavía no lo han pagado. Esta escultura la tenía en el estudio para fundirla cuando me fui al frente en la Guerra Civil.*”

Esta fotografía la encontré en mis archivos al regresar de Francia, donde estuve refugiado”⁴⁵³. Este proyecto, realizado para su localidad natal, Foz-Calanda, en 1936, como podemos leer en la parte inferior derecha del yeso (y no en 1932 como señala el autor), sintetiza las grandes apuestas regeneracionistas del ilustre aragonés. En primer término una joven desnuda, sentada en el suelo y apoyada en una pieza cúbica con la presencia del rostro de Costa, en alusión a la defensa de la formación integral del ser humano, la educación permanente y la educación de la mujer. Tras ella un par de animales de tiro con un agricultor, arando la tierra, junto a un árbol, y una fábrica con dos humeantes chimeneas. Las ideas del autor de *Oligarquía y caciquismo* sobre la necesidad de desarrollo, del uso de los recursos para el progreso, la política hidráulica y el aprovechamiento del agua, la revolución agraria con el objetivo del progreso del país y la justicia social, quedan aquí reflejados.

Pasando a otro material, el barro, sobre los primeros contactos que Blasco tuvo con la arcilla dice Alfonso Ballano Bueno:

“El sentido artístico que despertó en él los primeros años de su vida le llevaba a modelar en barro figurillas y pequeños monstruos que le daban ya categoría de verdadero creador. El barro que su padre alfarero amasaba con sus manos adquiría plasticidad de un primitivismo subconsciente que ya daba que pensar, dividiendo los criterios de quienes llegaron a conocerlas”.⁴⁵⁴

Conocemos varias de estas obras en terracota, que datamos también en los años republicanos (CE3-CE8). En una carta dirigida al pintor Joan Abelló en 26 de junio de 1985 desde Pierrelatte, este indica, en relación al proyectado Museo con su nombre en la localidad turolense de Molinos, que:

“(…) tienen muchas obras de pintura, escultura y dibujos, y 150 dibujos que haré dar para completar el Museo, de todas mis actividades, incluso mis primeras esculturitas que hice entre los 8 y los 12 años, que fueron filmadas en

⁴⁵³ Archivo JCB, Barcelona.

⁴⁵⁴ BALLANO BUENO, Adolfo, *op. cit.*, junio de 1933, p. 213.

*una película que se hizo durante la Guerra Civil. Estas son de tierra cocida (...)*⁴⁵⁵.

El conocido como Museo de Molinos (Museo del Parque Cultural de Molinos) posee cinco esculturitas en barro, a las que se refiere Blasco, y por tanto, siguiendo sus palabras, tendríamos que establecer una cronología muy temprana, hacia 1919. Como en el caso de los hierros, no damos credibilidad alguna a sus palabras.

Entre esas obras en barro cocido allí expuestas, se halla una *Maternidad* (CE3).

Su estudio cronológico estuvo inicialmente orientado por una nota que el propio autor manuscrite en una fotografía de la misma, donde señala como fecha 1919, que correspondería a la cronología relativa a la que se refiere en la carta a Joan Abelló, y otra en la que anota “*La hice cuando era chico en mi pueblo natal Foz-Calanda.*”. Tal fecha se nos antoja a todas luces poco probable, y creemos se trata de la terracota que expone en el citado *Salón de la Asociación de Artistas Independientes* en 1936, con el número de catálogo 194, atendiendo a las características de las fotografías de sus obras allí expuestas y que hemos hallado, por lo que su cronología invita a ser retrasada al periodo



Maternidad, hacia 1931-1936, barro cocido, 21x13x11 cm. Museo del Parque Cultural de Molinos, CE3.

barcelonés (hacia 1931-1936), pudiendo haber sido realizada, en todo caso, y haciendo caso a su anotación, en alguno de sus viajes a Foz-Calanda.

Maternidad recuerda a algunas obras de Manolo Hugué por la mezcla de primitivismo y clasicismo en el seno de la modernidad, caracterizada por la turgencia de las formas y lo inacabado de la realización, que dan la sensación de una búsqueda tosquedad. Junto con los músicos callejeros, y las bailarinas, las maternidades ocupan un lugar esencial en su obra. Blasco encuentra en la relación entre la madre y su hijo un

⁴⁵⁵ Carta de Eleuterio Blasco a Joan Abelló, fechada en Pierrelatte el 26 de junio de 1985. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

mensaje esencial, donde las referencias biográficas están presentes. Mujer equivale a familia, esposa y madre, transmisora de valores morales y culturales. Socialmente tenía un papel asignado de antemano frente al hombre, pero Blasco parece reivindicar el papel de la mujer en el mundo rural, del que proviene. Solo su madre apoyó y comprendió a Eleuterio cuando este pretendía alejarse del seno familiar para formarse artísticamente, mientras temía las represalias de su padre. El amor casi reverencial que mostró hacia su madre, y por extensión hacia el papel de esas madres del mundo rural marcadas por la ignorancia y la pobreza, y especialmente en lo referente al a la vez difícil y hermoso momento del embarazo y el parto, está presente en sus maternidades, en esas delicadas e íntimas manifestaciones del amor y la protección de la que solo una madre podía dar hacia su hijo. La expresión de la maternidad, el afecto, la protección materna, se desprende de muchas de sus obras.

Más próxima a 1931 quizá, pero con el mismo problema de datación, es *Reposo gitano*, también en barro cocido (CE1), cercana al realismo costumbrista, realizada “cuando todavía era chico”. *Reposo gitano* 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.

En la misma línea que la *Maternidad*, desde nuestro punto de vista del periodo barcelonés y más concretamente ya de los años treinta (hacia 1931-1936), aunque según Blasco son obras muy anteriores, cinco obras en barro con una temática que será habitual también en su producción en el exilio, con la que existen claros lazos de continuidad, y que traducirá al hierro: un acordeonista callejero (CE4); un inválido que se arrastra por el suelo con sus manos (CE5); una madre con sus dos hijos (CE6); una mujer embarazada con niño (CE7), y un vagonero (CE8). Las obras acusan cierto primitivismo, como observamos en la cabeza del vagonero, y una evidente expresividad en los acabados y en los rostros, que denotan que son personajes que sufren: por el duro trabajo (el vagonero), por la enfermedad (acordeonista ciego, el lisiado), por las cargas de la familia (madre con niños o mujer embarazada, que parecen sufrir un bombardeo).

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 Ferrer⁴⁵⁶, así como algunas obras de Picasso y la producción 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

⁴⁵⁶ Hemos señalado en la introducción a este estudio, el papel fundamental que en la escultura aragonesa tienen Pablo Gargallo y Honorio García Condoy, siendo Blasco Ferrer la personalidad artística aragonesa más destacada, junto al escaso trabajo escultórico del oscense Ramón Acín. Me resulta interesante exponer algunas semejanzas y diferencias que, sin entrar en profundidad y aunque sea solo por el deseo de intentar establecer ciertos vínculos de estos artistas aragoneses (incluso aludiendo a Pablo Serrano, que no entraría dentro del desarrollo lógico de nuestra exposición), poseen los artistas citados. Para empezar ninguno de los cuatro escultores cumple su periodo de plenitud en Aragón, y en el caso de Gargallo, García Condoy y Pablo Serrano no dependen gran cosa de ese ámbito para las etapas formativas. Gargallo, recordemos, arranca de los ambientes catalán y parisino. En Honorio tiene gran peso Madrid y la capital francesa. Pablo Serrano, tras Argentina y Uruguay, vuelve a España hecho ya como artista, entrando en *El Paso*, o lo que es lo mismo, en el principal colectivo de vanguardia madrileño (solo precedido por el grupo *Dau al Set* en Cataluña y el pionero grupo *Pórtico* en Zaragoza, 1947). Blasco pertenece formativamente a Barcelona y París. Los cuatro alcanzaron notable fama. Los tres primeros empezaron a trabajar desde supuestos más o menos académicos, tradicionales, en lo que se refiere a materiales, técnicas y temas, con el predominio en estos últimos, de la figura o los rostros humanos, venciendo con frecuencia la representación hacia cauces expresivos (la expresión de sentimientos). Blasco simultanea desde la infancia conceptos de base tradicional con juegos de espacio más propios de la vanguardia, siempre virando hacia cauces también expresivos. Además, aun perteneciendo a momentos diferentes, casi a distintas generaciones, salvo la estricta coetaneidad de Serrano y Blasco (Gargallo 1881-1934, Honorio 1900-1953, Blasco 1907-1993, Serrano 1908-1985), “*existe una cierta sintonía, más o menos remota y de acuerdo con el tiempo y sus circunstancias en sus respectivos caracteres y en el humanismo que en ellos se destila*”, dice AZPEITIA, Ángel, *Gargallo, Condoy Serrano*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1999, p. 18. Las preocupaciones por el volumen, la luz y principalmente los choques entre lo lleno, el hueco, lo exterior y lo interno han sido objeto de reflexión y estudio a lo largo de sus carreras: en Gargallo la valoración del vacío, del hueco como elemento característico con el que define sus imágenes; en los dibujos y esculturas culminantes de García Condoy en su última etapa; en el caso de Serrano, sus sistemas de *Bóvedas* y *Yuntas*, si bien arranca de la quema del objeto que origina la “presencia de la ausencia”; y en el caso de Blasco Ferrer de nuevo el hueco y el vacío con una carga de humanidad mayor.

diversas líneas evolutivas nuevas⁴⁵⁷. El hierro demostró ser vehículo para dos corrientes fundamentales de la escultura moderna: una 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 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 Schwitters⁴⁵⁸. Así, esta nueva actitud de algunos artistas en el primer tercio del Siglo XX⁴⁵⁹, compenetrada con las exigencias de un nuevo material, el hierro, lo elevará 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 distintos logros en la obra de Blasco Ferrer:

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

2.-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.

3.-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.

Habremos de esperar a su periodo del exilio en Francia para que las dos primeras cualidades adquirieran en la obra de Blasco una madurez plena.

⁴⁵⁷ SCHNECKENBURGER, Manfred, "Escultura", en VV.AA., *Arte del siglo XX*, Taschen, Barcelona, 2000, p. 469.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, nota 135.

⁴⁵⁹ Ver para este tema, el texto de Francisco Calvo Serraller del catálogo de la citada exposición *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Fundación Central Hispano, Madrid, 2001.

3.-TIEMPO DE INCERTIDUMBRE. EL PARÉNTESIS BÉLICO (1936-1939)

3.1.-LA GUERRA “INCIVIL”

España lucha,
lucha fuerte de titán,
luchan los hijos del pueblo,
luchan por su libertad.

Nadie comprende a esta España
que lucha con entusiasmo,
que ha convertido a sus hijos
en seres bravos y humanos.

Los adoquines levantan
con las uñas y los dientes,
construyendo barricadas
las mujeres, niños y hombres.

El enemigo se acerca
dispuesto a vencer pegando,
tiran desde las ventanas,
tiran de los campanarios.

Nadie comprende a estos hombres
que luchan con fe bravía,
ni las naciones vecinas
los comprenden todavía.

Sus heridos van formando
un charco grande de sangre,
muy pronto será un pantano
que reventará de grande.

Cuando reviente el pantano

formando un río de sangre
ha de poner todo rojo
e irá a parar a los mares.

Entonces comprenderán
a los bravos españoles
que morían conquistando
las fábricas y talleres,
la plantación de los campos
con sus dorados trigales.

El agua roja del mar
regará otras naciones,
entonces comprenderán
la lucha de los Quijotes.

Supieron morir luchando
contra la España opresora,
¿comprendéis todos por qué
la España aún lucha ahora?⁴⁶⁰.

Eleuterio Blasco Ferrer

Poco sabemos de la vida de Blasco Ferrer durante la Guerra Civil⁴⁶¹. Un conflicto en la que el autor vio “*con claridad desde los primeros momentos el resultado final*”⁴⁶².

⁴⁶⁰ *España lucha*. Manuscrito original. Doc. 165 aa-ab. AMM.

⁴⁶¹ La bibliografía sobre la Guerra Civil es ingente. Al margen de las obras clásicas de Gabriel Jackson, Hugh Thomas o Raymond Carr, no podemos dejar de citar al menos algunos textos posteriores que abordan el tema de la Guerra Civil de manera general: de uno de los mejores especialistas hemos de citar a CASANOVA, Julián, “República y Guerra Civil”, vol. 8, en FONTANA, Josep, y VILLARES, Ramón, *Historia de España*, Crítica-Marcial Pons, Barcelona, 2007; también PAYNE, Stanley G. y TUSELL, Javier (dir.), *La Guerra Civil*, Temas de Hoy, Madrid, 1996; BENNASSAR, Bartolomé, *El infierno fuimos nosotros. La Guerra Civil española (1936-1942)*, Taurus, 214

El autodenominado “alzamiento” militar se inició el 17 de julio en Melilla, e inmediatamente se extendió al resto de las tropas del Protectorado español en Marruecos, donde asumió el mando Francisco Franco, que se había sublevado en Canarias. A partir del 18 de julio se expandió a la península dependiendo su resultado de la preparación de la conjura, el ambiente político de la región, la decisión de los conspiradores y del Gobierno, etc., aunque se puede considerar la misma como plural y desorganizada. En Cataluña, como en Madrid, la suerte de la sublevación dependió de lo que sucedía en sus respectivas capitales. En Barcelona los sublevados salieron de los cuarteles, pero las fuerzas de orden público les cerraron el paso; además las masas proletarias jugaron un papel decisivo en la derrota de los golpistas. España quedó dividida en dos. El general Mola había intentado un golpe de fuerza muy violento pero de corta duración⁴⁶³. Siguiendo al especialista Julián Casanova, al tratar de responder a la pregunta de por qué hubo en julio de 1936 un golpe militar, descubrimos una de las peculiaridades de la historia contemporánea de España: la presencia e intervención del ejército en el Estado, en la política y en el orden público. Y ese golpe fracasó porque la República, que había abierto grietas profundas en la sociedad española, creó asimismo lealtades primordiales. La Guerra Civil española es el único ejemplo de todas las guerras civiles que resultó de un golpe de Estado⁴⁶⁴.

Nos cuenta Blasco que su primera misión durante la guerra fue la de dibujante cartógrafo para terminar como miliciano de la cultura en la 26ª División⁴⁶⁵. Este dato apenas nos permite decir unas líneas sobre el papel de esta división a lo largo de la guerra y los frentes en los que participó, y donde por tanto debemos situar a Blasco Ferrer, si bien su incorporación a primera línea parece ser que fue tardía, en 1938.

Madrid, 2005. Como obras recientes más completas y actualizadas PRESTON, Paul, *La Guerra Civil española*, Debate, Barcelona, 2006; y BEEVOR, Antony, *La Guerra Civil española*, Crítica, Barcelona, 2005.

⁴⁶² *Hierro candente*, p. 42.

⁴⁶³ En lo relativo a la sublevación militar, esta fue relatada con detalle por ROMERO, Luis, *Tres días de julio*, Ariel, Barcelona, 1968. La quiebra del orden y de la violencia que generó la sublevación se trata CASANOVA, Julián, “Rebelión y revolución”, en CASANOVA, Julián, SOLÉ I SABATÉ, Josep María, VILLARROYA, Joan y MORENO, Francisco, *Víctimas de la guerra civil*, Temas de Hoy, Madrid, 1999, pp. 57-80.

⁴⁶⁴ CASANOVA, Julián, “Vencedores y vencidos: represión y exilio en las guerras civiles europeas”, en ARA TORRALBA, Juan Carlos y GIL ENCABO, Fermín (Eds.), *op. cit.*, 2001, p. 25.

⁴⁶⁵ *Hierro candente*, p. 43.

También abordaremos la labor desempeñada por los milicianos de la cultura. En todo caso, como nos cuenta Emiliano Blasco, “*Eleuterio no pegó ni un tiro*”⁴⁶⁶. Primeramente desempeñó tareas de cartógrafo en la propia Barcelona, en el Estado Mayor⁴⁶⁷, y no sabemos el momento en que se incorporaría al frente con la 26ª División, pero durante el conflicto llegó a exponer en algún centro cultural, al menos hasta 1938. Así, el 12 de marzo de 1938 se inauguró una exposición de Estudio Libre de Bellas Artes en su sede social sita en el Paseo de Gracia nº 71, institución que aspiraba “*a templar la idea revolucionaria en yunque de la sabiduría y del arte*”⁴⁶⁸. Se expusieron pinturas, esculturas y dibujos de Blasco Ferrer, Julio Andrés, Fernando Campmany, Lázaro Figueras, Gustavo Cocher, Fernando García, J. González Sevilla, Juan Ramírez, Concha Lago, Gándara, J. Casanovas, José Clavero y Ángel Soto. Además, el día 13 a las cinco de la tarde se pudo asistir en la muestra a un recital del violinista Jesús Cela⁴⁶⁹.

El Boletín del Centro Obrero Aragonés de Barcelona de enero de 1937 destacaba que:

*“(…) por obrero y por aragonés, nuestro Centro tenía que estar, y estuvo desde el principio con el alma entera, junto a los defensores del pueblo, enfrente del fascismo, culpable de haber hundido a España en la más tremenda de las catástrofes históricas (...) Muchos de sus socios –hoy casi cuatrocientos– salieron al frente, anhelantes de ser ellos los primeros en liberar la tierra nuestra de quienes por traición y sorpresa la dominaron”*⁴⁷⁰.

Estos hombres, y los que marcharán con posterioridad, recibirán apoyo del Centro Obrero Aragonés, como hemos analizado en el apartado dedicado al mismo, hasta que perdemos la pista del mismo en el verano de 1937.

Un interesantísimo artículo que firma J. A., que no tenemos duda de que se trata de José Aced, aparecido en mayo en uno de los últimos números del Boletín del Centro Obrero bajo el título “Y al pueblo le llamaron horda inculta. Importante tesoro artístico salvado en Molinos”, nos indica posiblemente la presencia de Eleuterio en Molinos en

⁴⁶⁶ Entrevista realizada a Emiliano Blasco el 11 de febrero de 2012.

⁴⁶⁷ Lo cuenta así Joaquín Castillo Blasco, en entrevista celebrada en octubre de 2002.

⁴⁶⁸ “Una Exposición de Estudio Libre de Bellas Artes”, *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1938, p. 12.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ “A la colonia aragonesa”, *BCOAB*, nº 156, enero de 1937, p. 2.

fechas anteriores a la publicación de la noticia. Efectivamente, un testimonio oral de una vecina de Molinos, Manuela Sierra Andrés, nos indicó que el joven Eleuterio durante la guerra se encaró contra los compañeros que querían destruir el patrimonio religioso de la localidad, salvando algunas obras al convencerles del valor artístico que estas tenían, al margen de su simbología. Dicha información queda recogida, sin dar nombres, en el referido artículo de Aced, que señala como se personaron miembros de la Delegación de Bellas Artes de la Consejería de Instrucción Pública, avisados por los compañeros de Molinos de la existencia de obras artísticas de valor. A su llegada se habían salvado de la destrucción diez telas góticas. Destacaba el autor el gesto de los camaradas de Molinos que defendieron *“estos tesoros artísticos de las primeras hordas destructoras que pasaban por los pueblos. En Molinos se presentaron y quemaron altares y otras zarandajas de la inútil religión caduca”* hasta que la protesta de algunas personas del pueblo evitó la quema de las telas, no sin problemas, ya que estos defensores fueron acusados de fascistas, y amenazados de ser quemados junto con las obras. Solo la actitud decidida de los paisanos evitó un desastre, al persuadirles del error que iban a cometer:

*“Damos gustosos conocimientos de estos hechos para constatar que el pueblo ama su cultura y la defiende, que nuestra revolución se hace precisamente para eso, muy al contrario de cómo afirman los canallas traidores que ensangrientan nuestro suelo y destruyen monumentos como el del Palacio del Infantado de Guadalajara”*⁴⁷¹.

3.1.1.-LA 26ª DIVISIÓN

Hemos de situar su viaje a Molinos, y suponemos que a Foz- Calanda, en los primeros meses de la guerra. El artículo del *BCOAB* es de mayo de 1937. El último dibujo que publica el Boletín del Centro Obrero data de marzo de 1937. Su participación en la exposición de Estudio Libre de Bellas Artes es de marzo de 1938,

⁴⁷¹ ACED, José, “Y al pueblo le llamaron horda inculta. Importante tesoro artístico salvado en Molinos”, *BCOAB*, nº 160, mayo de 1937, p. 5.

mismo mes en que José Clavero realiza una cabeza en madera que le retrata. Por tanto descartamos por completo que formara parte del primer grupo de soldados que partió de Barcelona para Aragón dentro de la Columna Durruti, situando su marcha al frente tras la militarización de la misma bajo el control del Gobierno de la República en 1937, y con con gran probabilidad después de marzo de 1938.

La 26ª División del Ejército Popular Regular de la República⁴⁷², donde se encuadró Blasco Ferrer, surgió después de la abolición del llamado Ejército de Cataluña, tras los enfrentamientos entre Gobierno y la mayoritaria CNT de Barcelona. Las anteriores divisiones, ahora integradas en el Ejército del Este bajo el mandato del general Pozas, fueron numeradas de la 26ª (ex Durruti) a la 30ª (ex Maciá-Companys), desvaneciéndose así la ilusión de una Cataluña libre que se defendiera a sí misma⁴⁷³. Esta división estuvo formada por las Brigadas Mixtas 119ª, 120ª y 121ª, que correspondían a los regimientos nº 1,2 y 3 de la División Durruti, a su vez sucesora de la columna Durruti⁴⁷⁴. La 26ª División quedó encuadrada en el XI Cuerpo del Ejército.

Con anterioridad se hizo patente la descoordinación existente entre las diversas columnas del frente de Aragón, incluso con divergencias dentro de las mismas. A partir de octubre de 1936, el Comité de Milicias se da cuenta de la necesidad de coordinar a todas las fuerzas. La dirección general del Frente de Aragón quedó situada en Sariñena

⁴⁷² Desde mayo de 1981 y hasta noviembre-diciembre de 2000 se editó un *Boletín de información de la Amicale de la 26 División (Ex-Columna Durruti)*.

⁴⁷³ ALPERT, Michael, *El ejército republicano en la Guerra Civil*, Libros de Ruedo Ibérico. Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977, p. 88.

⁴⁷⁴ Una vez constituido el Comité de Milicias Antifascistas de Cataluña el 21 de julio de 1936, y de haber otorgado los puestos de responsabilidad, partieron las primeras columnas. La primera importante que saldría hacia tierras aragonesas fue la columna Durruti, el día 24 de julio, aunque pequeñas columnas partieron ya los días 22 y 23. La primera en llegar fue la conocida como Hilario-Zamora, columna leridana que ocupó Caspe. Con dominio claro confederal, se formó tras la llamada de los anarquistas a sus simpatizantes para formar una fuerza que se desplazara a Aragón para tomar la ciudad de Zaragoza, acontecimiento que nunca se produjo. Se juntaron unos 2000 hombres con tres baterías de artillería. Al frente iba Buenaventura Durruti, siendo asesor militar el comandante Enrique Pérez Farrás. Su ruta era la carretera nacional, teniendo el río Ebro a su izquierda. Salió dirección a Lérida, para adentrarse en Aragón por Fraga, Candanos y Bujaraloz, donde entraron el 27 de julio. Sus integrantes se establecieron en las inmediaciones del río Ebro hacia el Norte, hasta las inmediaciones de la Sierra de Alcubierre, estableciendo su cuartel general en las afueras de Bujaraloz (Sobre las columnas catalanas y valencianas en Aragón ver: MALDONADO MOYA, José Mª, *El Frente de Aragón. La Guerra Civil en Aragón (1936-1938)*, Mira Editores, 2007, p. 41-85).

y dependía del Consejo de Defensa de la Generalitat, quedando las columnas Durruti y Del Barrio en la Circunscripción Centro⁴⁷⁵.

Un documento con fecha 29 de noviembre de 1936 que recoge la situación real de las fuerzas republicanas del Frente de Aragón, a lo largo de una línea de 450 kilómetros, sitúa a la Columna Durruti desde Perdiguera hasta el Ebro, contando esta con 53 centurias (5.254 hombres), y 1.800 hombres en el Sector Sástago, sumando más de 7.000 efectivos, de un total de 22.974 en el Norte del Ebro⁴⁷⁶. La Columna Durruti entró muy poco en la lucha en los primeros meses, tomando algunos pueblos sin apenas resistencia, hasta formar su línea de Frente, siendo frenados en su avance por las tropas rebeldes, como ocurrió el 28 de julio en las cercanías de Osera⁴⁷⁷. En todo caso parece complicado saber la situación real de las columnas, número de hombres que las integraban, así como sus variaciones.

La Generalitat cambió su Gobierno el 17 de diciembre de 1936. Poco antes se había constituido el *Exèrcit de Catalunya*, con tres divisiones, estando la CNT, a través de la Consejería de Defensa, al mando de las operaciones del Frente, mientras se insistía en la militarización de las columnas. El primer paso en esta dirección en la zona de influencia catalana, se dio con la sustitución de las columnas por Divisiones, aunque venían a ser las mismas fuerzas con cambio de denominación. Quedaba así constituida la División Durruti, con tres regimientos y seis baterías bajo el mando del cenetista Ricardo Sanz, amigo y compañero de Durruti, ocupando desde la Sierra de Alcubierre hasta el río Ebro, nombrándose jefe de todo el Frente a Vicente Guarnier⁴⁷⁸.

En esos momentos Ricardo Sanz, al mando de 7.406 hombres (de un total ahora de 42.466 en todo este Frente), dice que falta armamento, munición, oficiales, etc.⁴⁷⁹, no dejando de ser sorprendente que en febrero de 1937 hubiera estas carencias en el Frente de Aragón.

El hecho más importante de este periodo es la absolutamente necesaria unificación de todas las fuerzas que luchaban al mando del Gobierno en un solo mando militar que coordinara todas las acciones en España. En general, dicha directriz fue acatada por las columnas de mejor o peor grado ante la amenaza gubernamental de no

⁴⁷⁵ MALDONADO, José. M^a, *op. cit.*, 2007, p. 85, 94-95.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p.98-100.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 133-135.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 141.

cobrar la retribución estipulada. La definitiva unificación militar de las unidades del Frente de Aragón bajo el mando del Ministerio de Guerra, se da con el decreto que el Jefe del Estado Mayor de la Defensa, Vicente Rojo, firma en Valencia con fecha 3 de junio, perdiendo la Generalitat el control de los efectivos. Todas las fuerzas del denominado Frente de Aragón pasan a constituir el Ejército del Este, quedando numeradas por asignación del Estado Mayor, si bien el nombre de las antiguas divisiones no llega a perderse. A su vez quedaban encuadradas en tres Cuerpos de Ejército: el X y XI en el Norte del Ebro, y el XII al sur⁴⁸⁰.

La ahora 26ª División, correspondiente a la antigua “Durruti”, junto a la 27ª (antigua “Carlos Marx”) y la 32ª (en reserva), compondrán el XI Cuerpo de Ejército.

La figura de Durruti queda mitificada durante el conflicto, y ser miembro de la 26ª División se convierte en un honor. El propio Centro Obrero Aragonés, a través de su boletín, homenajeaba a Buenaventura Durruti tras su asesinato en Madrid:

“(…) por formar columnas de heroicos camaradas que fueron a liberar de la garra fascista las regiones que habían tenido la desgracia de ser dominadas por un clero oscurantista, un militarismo borracho y parlanchín y una burguesía servil e intransigente”.

Entre estas tierras se hallaba Aragón, y por ello:

“(…) los obreros aragoneses tenemos contraída una deuda de gratitud mucho más honda que los demás. Como obreros, por haber sacrificado su vida en defensa de nuestra causa, y como aragoneses, por haber sido el primero que salió a liberar nuestra tierra del infierno en que está sumida”⁴⁸¹.

Blasco le dedicó el siguiente poema, *Rojo-Negro*⁴⁸²:

Rojo Negro, Negro Rojo

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 158-172.

⁴⁸¹ FERRER, Luis, “Buenaventura Durruti”, *BCOAB*, nº 155, noviembre-diciembre de 1936, p. 1.

⁴⁸² Publicado en la Revista *Orto*, nº 59, enero-febrero de 1990, p. 47. Manuscrito original Doc. 153. AMM.

era tu idealpreciado
igual que nuestra bandera
a la que tanto veneramos.

Rojo Negro, Negro Rojo
fue conquistado Aragón
allí su rojinegra bandera
brillaba a través del sol.

Por donde pasó Durruti
gratos recuerdos dejaba
a los viejos los quería
y hasta los acariciaba.

A los niños les decía:
parecéis mayo florido
con vuestros vestidos grana.

Rojo Negro, Negro Rojo
Madrid está en peligro,
¡guerrilleros, guerrilleros!.
Todos como un solo hombre
a defenderlo acudieron.

El Madrid castizo estaba
todo con el puño alto
pero que al llegar Durruti
les aumentó el entusiasmo.

Vamos a Carabanchel,
vamos a Cuatro Caminos,
vamos Camino de Atocha,
vamos a luchar amigos.

El Rojo Negro se impuso,
los fascistas no pasaron,
pero balas enemigas
nuestro Durruti mataron.

Rojo Negro, Negro Rojo
la tierra te sea leve
tu tumba siempre estará
de Negro y con Rojas flores.

Durruti es un símbolo, y su columna y después división, un orgullo. El propio Blasco cuenta como su primera obra en Francia, realizada con nieve en el castillo de Mont Louis, fue la cara mortuoria de Durruti, “alma de la revolución”, llena de idealismo, que les penetraba en lo más hondo de sus corazones, encendidos todavía de fuego interior⁴⁸³. Para sus miembros Durruti no había muerto:

(...) Durruti está en todos estos camaradas que luchan en la columna que lleva su nombre, y que para conservar con orgullo dicho nombre, están dispuestos a seguir luchando con la bravura y el tesón que él les marcó”⁴⁸⁴.

La primera participación que debía haber llevado a cabo la 26ª División, al margen de pequeñas escaramuzas en su línea de frente, debía haber tenido lugar en la Batalla de Huesca, plan que pretendía conquistar definitivamente la capital oscense, evitando tener tantos soldados en su cerco, y ayudando así a descongestionar el Frente Vasco. Habían de participar las divisiones 27ª, 28ª y 29ª, la Brigada 130ª y la Brigada Mixta 72ª y 102ª. La División 26ª, que debería haber entrado en acción en la noche del 13 al 14, no lo hizo por no estar concentrada en el tiempo requerido⁴⁸⁵.

El hecho más destacado de la División durante la guerra, fue durante la ofensiva preparada por el general Rojo y que debía desempeñar el ejército del Este en su

⁴⁸³ *Hierro candente*, p. 44.

⁴⁸⁴ FERRER, Luis, *op. cit.*, 1936, p. 1.

⁴⁸⁵ MALDONADO, José. Mª, *op. cit.*, 2007, pp. 177-195.

conquista de Zaragoza. El mes en que se tenía que iniciar, agosto de 1937, había supuesto el fin del Consejo Regional del Consejo de Aragón, nacido al amparo de las columnas anarquistas de su frente, cuyos cambios socioeconómicos en la vida civil aragonesa y las colectividades implantadas no eran bien vistas por el Gobierno. La medida, traumática para las Divisiones 25^a, 26^a y 27^a, fue más pacífica de lo esperado, en un momento en el que los anarquistas ya no estaban ni en el Gobierno de la República ni en la Generalitat⁴⁸⁶.

Esta ofensiva, para la que había de contar con la mayor parte de fuerzas disponibles, pretendía por un lado, distraer fuerzas franquistas del frente Norte, y por otra tomar Zaragoza, nudo de comunicaciones de todo el frente de Aragón, y cuya caída podría facilitar la de Huesca y Teruel.

De estas operaciones militares se ocuparon el citado general Pozas, jefe del ejército del Este y su jefe de Estado Mayor, el teniente coronel Antonio Cordón, con cuartel general en Bujaraloz. El plan consistía en penetrar por siete puntos distintos en la franja de 100 kilómetros entre Zuera y Belchite, fragmentando los posibles contraataques de los nacionales y ofreciendo menor blanco a los bombardeos que los ofrecidos en Brunete.

La 27^a División debía atacar Zuera y girar hacia Zaragoza asegurando el paso del río Gállego y del Ebro. La 45^a División, en el centro, dirigida por Kléber, avanzaría para romper la línea enemiga desde la zona de Farlete, tomar Villamayor de Gállego, y llegar a Zaragoza para ayudar a la 27^a División. En el caso de la 26^a División, debían partir de la zona de Pina, vadear el Ebro y fortificarse entre los kilómetros 36 y 39 de la carretera de Quinto a Zaragoza. El grueso de las tropas lo constituía el V Cuerpo del Ejército al mando de Modesto, con las Divisiones 11^a, de Líster, y 35^a, de Walter, que tenía órdenes de avanzar por el Sur del Ebro hasta la línea Fuentes de Ebro-Mediana, cercar Quinto y atacar Zaragoza⁴⁸⁷.

La ofensiva se inició en la madrugada del día 24 de agosto de 1937. Duró 13 días, durante los cuales las tropas republicanas llegaron a quedarse sin agua, con un clima asfixiante y contaminado por el hedor de los cadáveres.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, pp. 200-201.

⁴⁸⁷ BEEVOR, Antony, *op. cit.*, 2005, p. 442-443.

El único resultado tangible de la ofensiva de Aragón fue la costosa conquista de Quinto y Belchite⁴⁸⁸. En todo caso esta operación en la que participó parte de la 26ª División (tres batallones de la 120ª Brigada, una compañía de ingenieros –en la agrupación C- y la Brigada 119ª –agrupación D-) ⁴⁸⁹, llegó tarde como para retardar o impedir la caída de Santander y la caída definitiva del Frente Norte. La Brigada 119ª tomó también Villamayor, pero por desconocimiento del terreno y desorientación, quienes guardaban el sector no supieron retornar al punto de partida unificado⁴⁹⁰.

Tras la Batalla de Teruel, el 9 de marzo empezaría el enfrentamiento de mayor envergadura de los desarrollados a lo largo de toda la guerra, tanto en cuanto al número de fuerzas como al territorio como teatro de operaciones, el material y la coordinación necesaria. En la segunda fase de operaciones, por el Norte del Ebro, la 26ª División se vio desbordada por la ofensiva franquista, mientras se reorganizaban las distintas unidades⁴⁹¹, quedando situada en el frente del Segre, donde participó en los combates de la cabeza de puente de Balaguer. En esa línea se mantuvo todo el resto de 1938, aunque uno de los batallones de la 120ª Brigada Mixta estuvo presente en la Batalla del Ebro. Es en este momento cuando pensamos que Blasco se incorpora al frente.

Durante la campaña de Cataluña, en la ofensiva iniciada el 23 de diciembre de 1938, los nacionales llevan a cabo un gran asalto por el ala izquierda de Tremp, con objetivo Artesa de Segre y Cervera. Allí se enfrentaron los cuerpos de ejército del Maestrazgo y Urgel, con masivo apoyo de artillería, a la 26ª División, los cuales, según el general Rojo, ofrecieron una “magnífica resistencia” cediendo escaso terreno, lo que obligó al general Vigón a cambiar el punto de ataque hacia la zona de Balaguer, 30 kilómetros más abajo⁴⁹².

Con la caída de Tarragona y Barcelona en el mes siguiente, los miembros de la 26ª División se dirigieron hacia Puigcerdá cubriendo la retaguardia de la población civil que huía apresuradamente, hasta llegar a la frontera con Francia.

⁴⁸⁸ JACKSON, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil, 1931-1939*, ediciones Orbis S.A., Barcelona, 1985, p. 347.

⁴⁸⁹ MALDONADO, José M^a, *op. cit.*, 2007, p.205-206.

⁴⁹⁰ Lo narra el propio Ricardo Sanz en SAZ, Ricardo, *Los que fuimos a Madrid. Columna Durruti. 26 División*, Toulouse, ed. Autor, 1969, p. 160.

⁴⁹¹ MALDONADO, José. M^a, *op. cit.*, 2007, p.420-441.

⁴⁹² BEEVOR, Antony, *op. cit.*, 2005, 562- 562.

3.1.2.-LOS MILICIANOS DE LA CULTURA

Durante su periodo en el frente, Eleuterio Blasco fue miliciano de la cultura. Mucho se ha hablado del papel de los milicianos de la cultura como interesante manifestación de la política cultural de la Segunda República, aunque desde juicios bien distintos, ya sea enfatizando la labor de alfabetización de los soldados más desamparados, ya sea considerándolos un medio de escapar de la primera línea de fuego.

Francisco Carrasquer⁴⁹³, militante libertario y Capitán de Estado Mayor de la 119ª Brigada de la 26ª División “Durruti”, división de Blasco, donde también ejerció como miliciano de la cultura García Tella⁴⁹⁴ (Madrid 1906-Draveil, Francia, 1983), y el artista sevillano Helios Gómez, señala que los milicianos de la cultura “*simplemente maestros o, si se quiere, soldados o milites de la lucha contra el analfabetismo y en pro*

⁴⁹³ Nacido en Albalate de Cinca en 1915 y fallecido en 2012, Carrasquer marchó joven a Barcelona, donde ejercerá distintos oficios. Estudiará el bachillerato, participando con sus hermanos en la creación de la Escuela Eliseo Reclús. Con el golpe de estado de julio de 1936, Carrasquer luchará contra el fascismo. Formará en el Consejo Revolucionario de Pedralbes, combatiendo durante la guerra en la 26ª División, en la 119ª brigada. Como el resto de la División, será encerrado en el campo de Vernet d’Ariège, trabajando en Nantes, Pau, Toulouse y la comarca de Foix. De regreso a España en 1943, al parecer siendo perseguido por los nazis, es detenido y enviado a África, donde realiza el servicio militar. Miembro del Comité Regional catalán de la CNT en la clandestinidad, es de nuevo apresado en 1946. Liberado tras medio año de cárcel, regresa a Francia, donde realiza estudios en la Sorbona. Tras muchos años en Holanda, desarrollando una amplia labor intelectual, retorna a España, en 1985. Las referencias a sus colaboraciones en distintas publicaciones, libros, ensayos, etc., son numerosas pudiendo consultar una relación en: ÍÑIGUEZ, Miguel, *op. cit.*, tomo I, 2008, p. 342-343.

⁴⁹⁴ José García Tella durante la guerra escribirá sobre cine y teatro en la prensa libertaria. De pasado militante, pasó ocho meses recluido en Bacarés, y mas tarde fue trasladado a la 42 Compañía de trabajo de Brienne-Le-Château, de donde se evade. Finalmente se colocará como obrero en una fábrica de L' Havre. Invadida Francia, es deportado a Bremen, de donde huye en 1942 para refugiarse en París, donde ejerce en la clandestinidad diversos oficios hasta la liberación. En 1945 creará con Manuel Lara, en París, la revista de arte *Galería*. Se revelará como pintor hacia 1948, exponiendo desde 1951 e iniciándose en la crítica de arte en las páginas de *Solidaridad Obrera* de París en 1954. Ver sobre el mismo FONTANILLA BORRÁS, Antonia, “El aporte cultural del exilio libertario español”, en MANCEBO, Mª Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 2, 2001, p. 106. El mayor experto sobre este personaje es M. Charles Tella, el cual nos atendió generosamente aportando un catálogo de los años 50 en el que Tella y Blasco participaron. Gestiona una página web sobre el mismo: <http://www.tella-garcia.com/index-es.php> [consultada el 4 de junio de 2013].

de la culturización del ejército (...) no hacían ninguna guerra de conquista y les interesaba mucho más que hacer la guerra, prepararse para una sociedad mejor, más justa y solidaria”⁴⁹⁵. Iniciativa esta que en el ámbito anarquista partía de unos fuertes antecedentes culturales y de instrucción, donde destacaba la escuela “racionalista” fundada por el “mártir” de la Semana Trágica, Francisco Ferrer y Guardia.

Su origen ha de entenderse en la progresiva extensión y acceso a los medios culturales que tiene lugar con el advenimiento de la República, y a la politización de la práctica cultural a raíz del fin del Bienio Negro y los sucesos de Asturias en octubre de 1934. La alfabetización formaba parte de la consideración de que sin ella se veía limitado el ejercicio de los derechos cívicos por parte de la población, lo que era especialmente importante a la hora de fomentar la conciencia social ante los conflictos.

Las milicias culturales libertarias difieren de las marxistas, a priori de eficacia superior y mayor claridad de objetivos, sin poder subestimar la defensa de los valores individuales en los primeros. La actividad educativa entre los milicianos anarquistas tardó en gestarse, y lo hizo exclusivamente en unidades de ese signo ideológico. Además, en un principio, la prensa anarquista se refiere a estas iniciativas culturales como labor espontánea y voluntaria⁴⁹⁶.

El Decreto de creación de las Milicias de la Cultura, con disposiciones complementarias el 19 de mayo, aparece el 30 de enero de 1937, considerando “bajo el mismo fuego de las armas”, la necesidad de “preocuparse de dar instrucción a aquellos heroicos combatientes del pueblo a quienes un régimen de opresión privó de recibir las enseñanzas más elementales en la edad escolar”⁴⁹⁷.

En este momento empiezan a llegar al frente las primeras Cartillas Escolares Antifascistas, y las unidades libertarias reaccionan ante la apuesta comunista, consiguiendo una organización eficaz con la colaboración del Comisario, y al margen de los consejos y orientaciones de la Inspección y el material pedagógico del Ministerio. Las luchas intestinas entre las diversas tendencias ideológicas, se hacen patentes

⁴⁹⁵ CARRASQUER, Francisco, “Cultura obrera en el exilio español de 1939”, en *Ibidem*, p. 30.

⁴⁹⁶ COBB, Christopher H., *Los Milicianos de la Cultura, Universidad del País Vasco*, Bilbao, 1995, pp. 135-142. Véase también FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel, *Educación y cultura en la guerra civil. España 1936-39*, Nau Llibres, Valencia, 1984, pp. 49-67

⁴⁹⁷ Decreto del 30 de enero de 1937, publicado en la *Gaceta de la República* el 2 de febrero de 1937.

también en las Milicias de Cultura anarquistas, estando su representación en los puestos de responsabilidad en minoría frente a los comunistas. Pero los distintos cambios ministeriales afectaron a la composición de las mismas⁴⁹⁸.

Como síntesis del objetivo, reproducimos una editorial de *Cultura Popular*:

*“Eleva la cultura del soldado significa fortalecer su conciencia política. Porque para nadie puede ser un secreto que nuestro Ejército Popular ha de ser un conjunto de hombres conscientes del ideal por el cual luchan y mueren si es necesario... ¡Abajo el analfabetismo! Efectivamente, pero teniendo presente que el analfabetismo no consiste solamente en no saber leer y escribir, sino en carecer de conceptos claros y en permanecer alejado de los grandes conflictos morales y de justicia social que nos agobian”*⁴⁹⁹.

Varias cosas parecen claras, como las carencias y constantes interferencias por las tensiones políticas. Se distinguen, por supuesto, los ideales humanistas, el acceso a la cultura como derecho humano facilitando la participación cívica. Pero ello con una enorme carga ideológica, utilizando textos en la campaña de alfabetización que buscaban una identidad nacional, esto es, llenos de proselitismo ideológico, y buscando cierta hegemonía cultural.

El equipo comunista en el Ministerio de Instrucción Pública entre septiembre de 1936 y abril de 1938, consideró de extraordinaria importancia la propaganda cultural, intentando crear una identidad común en sus zonas de influencia, tarea dificultada por las distintas identidades dentro de las fuerzas de la República. A pesar de las adversas dificultades, podemos elogiar la capacidad para poner en marcha esta iniciativa, con una actividad importante: con una conciencia por parte de los soldados de la relevancia y respeto hacia la cultura, y con ello la aspiración a leer y escribir; la calidad de los materiales educativos; una infraestructura de apoyo (periódicos murales, prensa militar e incluso bibliotecas); etc.⁵⁰⁰

Carrasquer indica, con excesivo entusiasmo, que gracias a los milicianos de la cultura desapareció por completo el analfabetismo en todo el ejército republicano

⁴⁹⁸ Sobre los libertarios y las milicias culturales ver COBB, Christopher H., *op. cit.*, 1995, pp. 135-164.

⁴⁹⁹ *Cultura Popular*, nº 2, junio de 1937. Reproducido en *Ibidem*, p. 37.

⁵⁰⁰ COBB, Christopher H., *op. cit.*, 1995, pp. 165-171.

(“*hasta los gitanos –dice- aprendieron a leer, escribir y contar, si no sabían*”). Los milicianos de la “Durruti”, señala, además de dar clase de programa escolar, por grupos de nivel, se encargaban de publicar los periódicos murales de la unidad a la que pertenecían. En ellos “*el miliciano de la cultura anunciaba todo acto cultural probable (puesto que en el frente no puede haber ningún programa seguro), y el uno insertaba un poema, el otro unos aforismos, y aún el de más allá un breve artículo sobre un tema de interés, de actualidad o no*”⁵⁰¹.

La derrota puso fin a ese entusiasmo de la República de abrir el camino a la plena ciudadanía a través de la alfabetización y la cultura.

Las consecuencias de la guerra hicieron mella en los hermanos de Blasco, que se habían significado abiertamente⁵⁰². Manuel, que fue alcalde de Foz-Calanda durante la República por Izquierda Republicana, fue herido en Onteniente y más tarde condenado a treinta años y un día. Acabó preso en Torrero (aunque no llegó a cumplir la sentencia). También sus hermanos Pascual y Juan José, pasaron varios años en la cárcel. Fue el caso también de Alfredo, que murió en Zaragoza a la edad de 30 años, el 30 de septiembre de 1942⁵⁰³, por “herida de arma de fuego”, esto es fusilado⁵⁰⁴. Joaquín atravesaría la frontera en febrero de 1939 unos días antes de Eleuterio, para no regresar.

⁵⁰¹ CARRASQUER, Francisco, *op. cit.*, Tomo 2, 2001, p. 30.

⁵⁰² Casi todos los hermanos simpatizaron con las ideas libertarias. La historia del anarquismo en Aragón en las cuatro primeras décadas del siglo XX, ha sido abordado en profundidad por DÍEZ TORRE, Alejandro, *Orígenes del cambio regional y turno del pueblo. Aragón, 1900-1938*, 2 Vol., UNED y Prensas Universitarias de Zaragoza, Madrid, 2003.

⁵⁰³ Su recuerdo permanece vivo en el “Memorial a las víctimas de la violencia franquista (1936-1946)”, del zaragozano cementerio de Torrero, construido en 2010. De su placa pende una pequeña bandera rojinegra.

⁵⁰⁴ Véase el listado de asesinados en Aragón aparecidos en el apéndice de CASANOVA, Julián, *et alii*, *El pasado oculto. Fascismo y violencia en Aragón (1936-1939)*, Mira Editores, 3ª edición, Huesca, 2001, p. 340. Alfredo Blasco Ferrer fue uno de los aproximadamente 20.000 republicanos ejecutados en el conjunto de España tras la victoria definitiva de los rebeldes a finales de marzo de 1939, de unos 80.000 ejecutados en total, aunque las cifras varían. Muchos más morirían de hambre y enfermedades en las prisiones y los campos de concentración donde se hacinaban, a lo que hemos de sumar unos 300.000 muertos en el frente. Por otro lado el momento álgido de reclusos se situó entre 1939 y 1940, con cifras, según autores, que giran en torno a los 200.000 y los 280.000 reclusos. Véanse entre otros PRESTON, Paul, *El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Debate, Madrid, 2011, p. 17; PAYNE, Stanley G., “Gobierno y oposición (1939-1969)”, en VV.AA., *La época de Franco 1939-1975*, Espasa Calpe, Madrid, 2007, pp. 109-114; ARÓSTEGUI, Julio, “La oposición al franquismo. Represión y violencia política”, en TUSELL, Javier, 228

3.2.-EL ARTE EN GUERRA. LOS DIBUJOS DE BLASCO DURANTE EL CONFLICTO

No deja de sorprender la intensidad de la actividad artística y cultural en el ámbito republicano durante la guerra⁵⁰⁵, lo que nos demuestra que esta no supuso un colapso de dichas actividades, aunque sí, inevitablemente su transformación al hilo de la situación. El componente propagandístico y de agitación se imponía. El arte y la acción se entrelazaban con fuerza, por lo que, con lógica, habían de arraigar nuevas manifestaciones como el cartel, el pasquín, el periódico ilustrado, el mural efímero, la caricatura, etc. Incluso la polémica sobre la legitimidad de distintas opciones culturales se mantuvo presente: la relación arte y política, la condición de arte comprometido, del arte popular y de masas, y en definitiva la independencia de la cultura del devenir cotidiano frente al orden de la misma en el compromiso político.

No hubo que esperar mucho para que se dieran a conocer las primeras medidas en tiempos de guerra que afectaban al arte y la cultura: ya en el Decreto de 23 de Julio de 1936 se creaba la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico⁵⁰⁶, sustituida desde el 5 de abril de 1937 por la Junta Central del Tesoro Artístico, dependiente del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoros Artísticos⁵⁰⁷.

El ministerio de Instrucción Pública tuvo una gran actividad, especialmente durante la presidencia del comunista Jesús Hernández, siendo el periodo más importante para la cultura en el bando republicano⁵⁰⁸: con Josep Renau como director general de

ALTED, Alicia y MATEOS, Abdón (coords.), *La oposición al régimen de Franco*, Tomo 1, volumen 2, 1990, pp. 235-256.

⁵⁰⁵ La bibliografía es extensísima aunque dos obras todavía referenciales son GAMONAL, A., *Arte y política en la guerra civil española. El caso Republicano*, Diputación Provincial, Granada, 1987 y ALIX, Josefina (comisaria), *Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

⁵⁰⁶ La transcripción de los diferentes Decretos y Órdenes Ministeriales relativos a los órganos encargados del tesoro artístico podemos encontrarla en el citado GAMONAL, A., *op. cit.*, 1987, pp. 65-90.

⁵⁰⁷ Sobre alguno de los principales éxitos respecto a la protección de monumentos véanse: ARA LÁZARO, Judith y ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel (Coms.), *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Museo del Prado, Madrid, 2003; o COLORADO, Arturo, *El Museo del Prado y la guerra civil*, Figueras-Ginebra 1939, Museo del Prado, Madrid, 1991.

⁵⁰⁸ De julio a septiembre de 1936 ocupó dicha cartera Domingo Barnés. Entre septiembre de 1936 y abril de 1938, lo fue el comunista Jesús Hernández. Entre abril de

Bellas Artes, implicado plenamente en su cargo, se nombró a Picasso como Director Honorífico del Museo del Prado, y a Rafael Alberti Director del Museo Romántico en octubre de 1936; se creó una importante Sección de Propaganda asumiendo las funciones de las Misiones Pedagógicas; apareció efímeramente un Consejo Nacional de Cultura, y más tarde un Instituto Nacional de Cultura de breve trayectoria; surgieron las Milicias de la Cultura y las Comisiones de Artes Plásticas; se organizaron exposiciones oficiales en España y en el extranjero⁵⁰⁹; se reunió el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura; y se organizó el Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937.

Las agrupaciones políticas también asumieron tareas de difusión cultural y artística: la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura fue la más reputada; pero hay que recordar la organización comunista Altavoz del Frente, El Socorro Rojo, los estudiantes de Bellas Artes afiliados a la Federación Universitaria Escolar, o el taller la Gallofa, que formaba parte de la sección de artes plásticas de las Juventudes Socialistas Unificadas, entre otras muchas surgidas del entorno de UGT y CNT⁵¹⁰.

Junto a la actividad del Gobierno central, la Generalitat de Catalunya puso en marcha un Comisariado de propaganda, un Consejo Superior de Bellas Artes, Servicio de Cultura al Frente, Junta de Exposiciones de Arte en Cataluña, etc.

También surgieron organizaciones como el Sindicato de Dibujantes Profesionales de Madrid y su homólogo catalán el Sindicat de Dibuidors Professionals de Barcelona; Escritores Galegos Antifeixistas; la Asociación de Bellas Artes de la FUE; Aliança d'intel.lectuals per a Defensa de la Cultura en Valencia; etc.

Las publicaciones culturales y revistas mantuvieron en esos años el pensamiento y la sensibilidad: *El mono azul*, *Hora de España* y *Nueva Cultura* (Valencia), *Madrid. Cuadernos de la Casa de Cultura*, *Comisario*, *Cuadernos de Madrid*, etc.

1938 y marzo de 1939 lo fue Segundo Blanco, vinculado al anarquismo, sin que hubiera ninguna medida de interés.

⁵⁰⁹ Madrid, Barcelona y Valencia fueron los tres centros principales de arte y cultura durante la guerra, destacando la actividad expositiva registrada en la segunda. Una síntesis de este panorama lo podemos encontrar en PÉREZ SEGURA, Javier, *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*, Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí", Diputación de Córdoba, 2006, pp. 47-64.

⁵¹⁰ Véase el listado que presenta MADRIGAL, Arturo, *op. cit.*, 2002, p. 279.

En el ámbito de la comunicación de masas, clave fueron los álbumes de dibujos de tema bélico, significativos de lo que es el arte como recurso, lección social y medio de expresión, donde el Realismo se erige, una vez más en un periodo bélico, como el lenguaje más utilizado. Ahí están los álbumes de Castelao, que van por el cauce del realismo expresionista y el expresionismo (*Galicia Mártir*, *Atila en Galicia* y *Miliciano*); Antonio Rodríguez Luna, que testimonió los desastres de la guerra en *Diez y seis dibujos de guerra*; *las 12 escenas de guerra* y *Estampas de la Revolución Española: 19 julio 1936*, de José Luis Rey Vila (Sim); *Estampas*, de Germán Horacio; *Héroes del pueblo*, de Desmarvil; *Infants*, de Creixams; *10 dibujos de guerra*, de Martí Blas y Antoni Clavé; *Dibujos de guerra*, de Antonio Souto; *Estampas de la España que sufre y lucha*, de Gumsay; *La guerra al desnudo*, de Esteban Vega (Yes); *La guerra de invasión*, de Gastelu Macho; *Mi patria sangra*, de José Bardasano; *El sitio de Madrid y Salamanca*, de Francisco Mateos; o *12 dibujos*, de Martínez de León⁵¹¹.

Entre los álbumes ilustrados por distintos artistas destacan el coordinado por Gabriel García Maroto *Los caricaturistas y la guerra española*⁵¹², con la presencia de Eduardo Vicente, Souto, Luna, Prieto, Puyol y Mateos; o el álbum *Madrid*⁵¹³, que contó con estampas de Solana, Macho, Souto, Puyol, Mateos, Vicente, Bardasano, Molina, Espert, Miciano, Lozano y del Pilar.

Por otro lado, adquirió un papel primordial el cartel propagandístico⁵¹⁴ como vehículo potenciador de la lucha ideológica, que hay que vincular con la práctica del cartel político y el extraordinario despertar de la conciencia de clase del periodo 1931-1936. El cartel, con las más distintas consignas, se convierte en una posibilidad artística más, donde cartelistas profesionales y conocidos artistas plásticos se pusieron al

⁵¹¹ Véanse MADRIGAL PASCUAL, Arturo, “Los álbumes de la Guerra Civil española y el realismo combativo”, en VV.AA., *Arte y política en España 1898-1939*, Cuadernos IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2002, pp. 114-122; MADRIGAL PASCUAL, Arturo, *op. cit.*, 2002, pp. 308-316.

⁵¹² *Los caricaturistas y la guerra española*, Ediciones Españolas, 1937.

⁵¹³ *Madrid*, Ministerio de Instrucción Pública, 1937.

⁵¹⁴ Clásicos son los trabajos de GRIMAU, Carmen, *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1979; y MIRATVILLES, J., TERMES y J. FONTSERÉ, C., *Carteles de la República y la guerra civil*, La Gaya ciencia, Barcelona, 1978. Véanse también TOMÁS, F., *Los carteles valencianos en la guerra civil española*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1986; o GÓMEZ LÓPEZ, Javier, *Catálogo de carteles de la república y la guerra civil españolas*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1990. Además encontramos profusamente ilustrada la obra CARULLA, J. A., *La Guerra Civil Española en 2000 carteles*, 2 Vol., Postermil, Barcelona, 1996.

servicio de instituciones, partidos y sindicatos. El cartel político fue capaz de amalgamar a su alrededor a un amplísimo y variado espectro social. Valeriano Bozal da una extensa nómina de grafistas y pintores autores de carteles⁵¹⁵, y señala como la mayor parte de los procedimientos técnicos y estilísticos habían sido ya utilizados por el cartel comercial, político y cultural. Lo que ahora se produce es una selección de dichos procedimientos y una simplificación, aumentando el número de carteles simbólicos, enfatizando los símbolos, emblemas o figuras, dotando a la imagen de un marcado sentido expresivo y épico⁵¹⁶.

Sobradamente conocido es el tema del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, diseñado por los arquitectos José Luis Sert y Luis Lacasa, especialmente a raíz de la exposición realizada en 1987 en Madrid⁵¹⁷. El pabellón acogió, entre otras cosas (productos agrarios e industriales, artesanía popular, manifestaciones folklóricas, etc.) una muestra amplia de artes plásticas, donde artistas como Picasso, Miró, Julio González y Calder, aportaron verdaderos hitos artísticos del arte contemporáneo, además de un especial valor simbólico al no residir en España y tener un importante prestigio internacional. Pero sin olvidar otras obras maestras como *La Montserrat* de González o *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto, además de creaciones de Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, Victorio Macho, Solana, Arturo Souto, Horacio Ferrer, los magníficos fotomontajes de Renau y un largo etcétera.

Desde el punto de vista estético, se entrecruzaron lenguajes visuales vigentes en la España de los treinta (Solana, Gregorio Prieto, Barral, Pérez Mateo) y otros adaptados a las circunstancias históricas, al escenario físico y mental del momento, lo que Brihuega llama lenguajes visuales “de urgencia”, contruidos por y para las circunstancias, y que derrotada la República, abandonados en el rincón de la memoria, apenas dejarán unas incipientes huellas sobre los amargos caminos del exilio⁵¹⁸.

⁵¹⁵ BOZAL, Valeriano, *op. cit.*, tomo I, 1995, pp. 612-614.

⁵¹⁶ *Ibidem*, pp. 616-617.

⁵¹⁷ ALIX, Josefina (comisaria), *op. cit.*, 1987. Un año antes, en 1986, aparecieron en Barcelona, en los almacenes del Museo de Arte Moderno en el palacio de Montjuïc, gran parte de las obras expuestas, que habían quedado olvidadas desde 1938. Además citaremos la obra de MARTÍN MARTÍN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Serie Filosofía y Letras nº 66, Sevilla, 1983.

⁵¹⁸ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 1999, pp. 36-37.

En la zona rebelde no existe comparación posible con la enorme actividad cultural y artística de la España republicana⁵¹⁹.

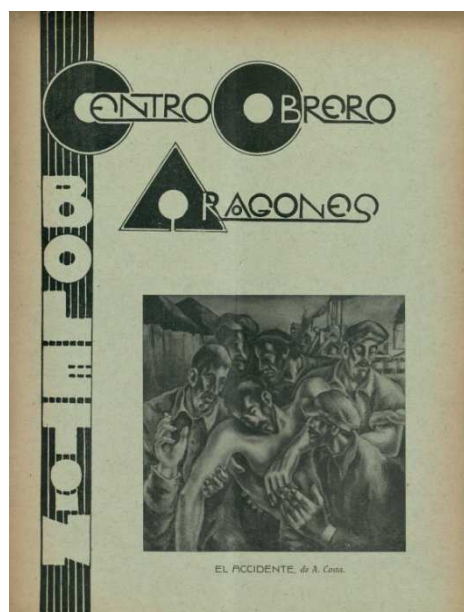
A pesar de las dificultades inherentes a un conflicto bélico como el desarrollado entre 1936 y 1939, este periodo ha sido uno de los más apasionantes y fructíferos del arte español del pasado siglo.

Muy poco conocemos de la actividad artística de Blasco durante la guerra, apenas tres dibujos realizados con seguridad al hilo de los acontecimientos. No obstante, llegó a exponer a lo largo del conflicto en distintos lugares hasta 1938⁵²⁰. Se trata de tres dibujos que enlazan estilísticamente con su obra anterior al conflicto. Dos de ellos están fechados el 19 de julio de 1936. La relevancia de los sucesos acaecidos desde el día anterior, llevan a Blasco a constatar la fecha de realización, cosa extraña en su producción, con un valor documental y casi de urgencia, que no olvida el papel crítico de sus dibujos surrealistas en ese crucial momento histórico. Como escribió Miguel Hernández:

“A los hombres españoles que irremediabilmente dedican su vida a la



Portada del BCOAB, nº 153, septiembre de 1936, con la escultura de Cuairán *León*.



Portada del BCOAB, nº 157, febrero de 1937, con la obra de A. Costa *El accidente*.

⁵¹⁹ Destacaremos como referencias esenciales de la España rebelde durante la guerra y portguerra: LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología del franquismo (1936-1939)*, Visor, Madrid, 1995; ALTED, Alicia, *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984; y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, “Pertrechos visuales de una postguerra. Presencia y recepción del arte de los años treinta”, en BRIHUEGA, Jaime y LLORENTE, Ángel, *op. cit.*, 1999, pp. 41-53.

⁵²⁰ Así lo señala FRANCHART, Jean, *Dictionnaire Illustré des Peintres et Sculpteurs Contemporains*, Paris, Editions A.P.I.C., 1948, pp. 128-129.

vida del arte, se les ofrece una tremenda, inagotable y dura cantera de donde extraer el mármol definitivo para su obra: la de esta guerra, la de esta vida que vivimos tan al desnudo en sus pasiones, en sus sentimientos”⁵²¹.

El compromiso político y social queda patente en estos dibujos, técnica habitual de Blasco y muy empleada por los artistas durante el conflicto debido a la facilidad de reproducción y difusión. Herederos de su obra previa, encajarían dentro del realismo bélico imperante en la época, poniendo de manifiesto la dramática situación



Portada del BCOAB, nº 154, octubre de 1936, con un dibujo de Blasco alusivo al comienzo de la guerra. CD95.

vivida en España durante la Guerra Civil. Entendiendo que ese realismo bélico no responde a un estilo artístico en sí mismo, sino que, como señala Inés Escudero “*tuvo diversas formas de representar lo verdadero, nutriéndose de una hibridez estilística que, sin duda, le convierte en una tendencia destacada dentro de la historia del arte contemporáneo español, enriqueciéndola y llenándola de matices*”⁵²².

El bagaje de los años anteriores al conflicto se pone al servicio de esta nueva figuración que está vívamente presente en los años de guerra, si bien Blasco tiene una serie de realizaciones previas a la guerra, prefiguración de la misma, que en sí mismas se podrían adscribir a este realismo bélico. Blasco sigue recurriendo al surrealismo como protagonista de sus dibujos de crítica, denuncia y reacción. Un surrealismo que tendrá como principal representante a Antonio Rodríguez Luna (*Emisarios del pasado, Dieciséis dibujos de guerra, Bombardeo en la Barceloneta o La Guerra*), sin menosprecio de las litografías de Francisco Mateos (*¡Salamanca!* y *El sitio de Madrid*).

⁵²¹ HERNÁNDEZ, Miguel, “Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra”, *Nuestra Bandera*, nº 118, Alicante, 21 de noviembre de 1937.

⁵²² ESCUDERO, Inés, “La necesidad de representar lo verdadero: el realismo bélico en la Guerra Civil española”, en ARCE, Ernesto, CASTÁN, Alberto, LOMBA, Concha y LOZANO, Juan Carlos (Eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, IFC, Zaragoza, 2013, pp. 448-449.

Los dibujos aludidos de Blasco aparecerán como portada de tres números del *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, concretamente para los meses de octubre de 1936 y enero y marzo de 1937. Además, una escultura de F. Cuairán, un *León*⁵²³, poderoso, seguro de sí mismo, metáfora de la defensa a ultranza y de la seguridad de la victoria frente a los sublevados, es reproducida en la correspondiente al número de septiembre de 1936. Dos lienzos de A. Costa lo son en las de noviembre de 1936 y febrero de 1937. Sendos óleos poseen tema obrero. El primero, *Canción de Taberna*⁵²⁴, muestra a un grupo de obreros tras una mesa, con rostro de cansancio, quizá el momento de descanso tras finalizar la jornada. En el segundo, *El accidente*⁵²⁵, unos compañeros obreros cogen el cuerpo herido, inerte, de un compañero accidentado en la fábrica, quizá en aquella cuya humeante chimenea aparece al fondo.

De los dibujos fechados de Blasco, el primero (CD95)⁵²⁶ muestra la defensa espontánea ante la sublevación. La torre de la iglesia está en llamas, así como el resto de edificios. El humo envuelve la atmósfera. Varios milicianos de la CNT-FAI, y una mujer que sostiene a su hijo en brazos, enarbolando una bandera de UGT, presiden la imagen. Al fondo aparece otra bandera comunista. El pueblo se ha alzado en armas. Conscientes de que defienden la libertad del mundo, hombres y mujeres de la España antifascista contienen con sus armas heroicas a la bestia reaccionaria para construir la nueva sociedad. ¡Hasta vencer! ¡Contra el fascismo y por la revolución!, sería la consigna en palabras de la época. La guerra acaba de empezar. Blasco aplaude este comportamiento y se erige en testigo de los acontecimientos.

En el siguiente (CD96)⁵²⁷, de la misma fecha, un miliciano se apoya herido en una pared, mientras sus compañeros continúan



Dibujo de Blasco Ferrer *Dolor y purificación*, aparecido en la portada del BCOAB, n° 156, enero de 1937. CD96.

⁵²³ BCOAB, n° 153, septiembre de 1936.

⁵²⁴ BCOAB, n° 155, noviembre-diciembre de 1936, portada.

⁵²⁵ BCOAB, n° 157, febrero de 1937, portada.

⁵²⁶ BCOAB, n° 154, octubre de 1936, portada.

⁵²⁷ BCOAB, n° 156, enero de 1937, portada.

luchando. Una esvástica y un crucifijo arden frente al miliciano. El fascismo y la Iglesia son los culpables.

El último de ellos (CD97)⁵²⁸, presenta un Cristo crucificado que tapa su cara con el brazo derecho, indignado ante lo que los poderes fácticos rebeldes están haciendo, a los que señala con su mano izquierda: un obispo, un militar condecorado y un burgués encopetado. Estos andan tranquilos, con las manos en los bolsillos sobre un suelo vaporoso, mientras los edificios del fondo muestran la ruina fruto de los bombardeos.

En todos ellos hay crónica de los hechos, hay narración crítica, donde el fascismo y aquellos que lo apoyan son fustigados por Blasco. La barbarie ha empezado y el pueblo heroico ha de responder. Pero la consecuencia de ello puede ser

la muerte por la defensa de la libertad. Las páginas del Boletín del Centro Obrero no dejan lugar a dudas:

“Las características tan perfectamente definidas de los dos bandos beligerantes, y las nuestras, encuadradas sin confusión alguna dentro de uno de ellos, el que lucha heroica y gallardamente por liberarse del yugo opresor, nos obligaron a situarnos en el terreno del honor que ineludiblemente nos correspondía y aceptamos gustosos la ocasión que nos brinda el destino, aportando para la vanguardia hombres dispuestos a luchar por el más supremo de los ideales y colaborando en la retaguardia con el sublime entusiasmo que requiere el esfuerzo heroico de los que mueren por desterrar una sociedad caduca en provecho de otra más equitativa y humana”⁵²⁹.

En marzo de 1938, José Clavero retrata a Eleuterio Blasco. Se trata de una talla de madera sobre pedestal del mismo material, de escaso grosor, realizada para ser vista



Portada del BCOAB, nº 178, marzo de 1937, donde Blasco señala a los culpables del conflicto bélico. CD97.

⁵²⁸ BCOAB, nº 178, marzo de 1937, portada.

⁵²⁹ GUILERA, Ángel, *op. cit.*, febrero de 1937, p. 4.

por sus lados. Destaca el uso de distintos planos sobre la base de la madera que siluetea la cabeza de Eleuterio, para reforzar los rasgos más defintorios del retratado: el pelo rizado con patillas, oreja, lazo del cuello, ojo, mandíbula y barbilla en un lado; pelo rizado con patilla, cuello de camisa, nariz y boca, en el otro. El autor, compañero de Blasco en Barcelona, con quien compartió estudio e hizo campaña durante la guerra, y con quien acabará en el castillo de Mont Louis tras pasar la frontera francesa, dedica a Blasco Ferrer un retrato que reza: “*A mi personal Artista y compañero de Estudio E. Blasco. J. Clavero. 3 38*”.

Delicados momentos estos en el desarrollo de la guerra, que no impiden la creación de esta obra, hoy conservada en las oficinas del Ayuntamiento de Molinos.

Recientemente dimos con dos dibujos fechados en 1939 (CD98 y 99), al parecer regalados por Blasco al gran jugador de cesta Antonio Masip en los frontones barceloneses, y en poder de un nieto suyo. Se trata de dos dibujos al carboncillo salidos de la misma mano. En uno aparece una señorita, quizá una prostituta sentada en el taburete junto a la barra de un bar o cabaret, levantando de forma insinuante su pierna izquierda y enseñando la liga. En el otro, una joven nos mira sentada en una silla frente a una máquina de escribir con el título de *Viva el Trabajo*. Desde nuestro punto de vista estos dibujos no pertenecen a Eleuterio Blasco, y por tanto son falsos. Formalmente no se corresponden con la factura de los del focino. La firma no se asemeja a las vistas con anterioridad. Tampoco la fecha cuadra con la realidad de los acontecimientos, teniendo en cuenta que según su propietario fueron regalados por el autor a Masip en Barcelona, y Blasco y la “Durruti” se encontraban en plena retirada camino del exilio en esa fecha. En todo caso hemos optado por incluirlos en el catálogo, realizadas estas apreciaciones, por su singularidad y las preguntas que ambas obras generan.



Busto de Eleuterio Blasco Ferrer realizado por José Clavero, madera tallada, 55x16x16 cm. Firmado y fechado en la base: “Al muy personal artista y compañero de estudio E. Blasco. J. Clavero. 3. 38”. Ayuntamiento de Molinos. Fotografías: RPM.



Blasco caricaturizado por Cerdans en 1937. AJCB.

4.-HACIA EL PROLONGADO EXILIO

(1939-1942)

4.1.-LA RETIRADA

La ofensiva sobre Cataluña se inició el 23 de diciembre de 1938, cuando las tropas franquistas cruzaron el río Segre. Con la conquista de Tarragona el 14 de enero de 1939, era evidente que había desaparecido cualquier posibilidad de resistencia por parte de un ejército republicano desintegrado⁵³⁰. La ocupación de Cataluña era solo cuestión de días. El 22 de enero se encontraban apenas a 34 kilómetros de la capital catalana⁵³¹. La caída de Barcelona el 26 de enero de 1939, preludio de la derrota definitiva, supone el inicio de un éxodo sin precedentes hacia Francia de mujeres, niños, ancianos, inválidos, seguido por los restos de soldados del ejército republicano. Un éxodo masivo que llegaba tras dos años y medio de guerra civil encarnizada, que prefiguraba de manera definitiva lo que acto seguido iba a ser la Segunda Guerra Mundial. La marcha hacia Francia era un fenómeno que no solo implicaba a los combatientes republicanos, sino a la propia población civil temerosa de las represalias ejercidas por el nuevo régimen franquista, vencedor de la contienda, fuertemente embriagado por la retórica de los regímenes fascistas alemán e italiano. Un fenómeno que poco tenía que ver con las migraciones españolas precedentes o los anteriores exilios políticos. La acogida de rusos, armenios, italianos antifascistas, judíos alemanes, checoslovacos, etc., había sido discontinua, más espaciada, convirtiendo antaño a Francia en el principal país de inmigración mundial.

A pesar de las advertencias previas, las medidas francesas ante la llegada de españoles a la frontera se caracterizaron por la improvisación y la falta de previsión.

El 26 y 27 de enero Francia decide cerrar la frontera para todos aquellos que no contaran con la debida acreditación de los agentes consulares franceses. Ante el rápido avance de los refugiados en una zona de fuego constante, pronto se desechó la idea, barajada por el Gobierno francés, de reunir a los refugiados en distintos puntos del territorio español próximos a la frontera⁵³².

⁵³⁰ VILLARROYA I FONT, “Éxodo y los campos de refugiados en Francia”, en VV.AA. *La Guerra Civil Española. La caída de Barcelona*, Vol. 22, Ediciones Folio, 1996, p. 74.

⁵³¹ STEIN, Louis, *Más allá de la muerte y exilio. Los republicanos españoles en Francia, 1939-1955*, Plaza y Janés, 1983, p. 37.

⁵³² DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*, Crítica, Barcelona, Barcelona, 2000, p. 44.

El arco de seguridad iba disminuyendo rápidamente, y en él, centenares de miles de españoles se arremolinaban en busca de refugio: personas a pie, cargados con aquellos enseres que podían; coches, carros, camiones, que fueron invadiendo las rutas hacia la frontera, huyendo del rápido avance de las tropas “nacionales”, especialmente hacia los pasos de los Pirineos orientales. Una situación que obligó a las autoridades francesas a permitir abrir la frontera el 28 de enero por la mañana a los civiles, que eran trasladados hacia el interior del país. No obstante la frontera continuaba cerrada para los combatientes y hombres en edad militar. Desde Francia la masa humana era contemplada con aprensión, y eso a pesar de no haber llegado los soldados⁵³³. Mientras, continuaba creciendo la concentración de fuerzas de seguridad francesas: al 14º Regimiento se añadió el 107º Regimiento de Limoges, batallones de infantería de la XVI Región Militar, Destacamentos del Regimiento 81º, el 7º Regimiento de Espahís, dragones motorizados procedentes de Mont Louis, un número indeterminado de guardias móviles y la propia gendarmería francesa⁵³⁴.

Gerona caía el 4 de febrero. El ejecutivo francés finalmente abre la frontera a los militares desarmados desde la noche del 5 de febrero⁵³⁵, en un momento en que Figueras, a poco más de 20 kilómetros de Francia, estaba a punto de perderse en manos de Franco, iniciándose en los siguientes días un incesante flujo de soldados, cubiertos en su retirada por la 26ª División anarquista y las tropas del ejército del Ebro al mando de los coroneles comunistas Enrique Lister y Juan Modesto⁵³⁶. El día 8 Figueras⁵³⁷ es ocupado por las tropas franquistas, última ciudad importante en la carretera a Francia⁵³⁸.

⁵³³ STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 40.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁵³⁵ Ese 5 de febrero llegaban a Francia el presidente de la República, Manuel Azaña, el presidente de las Cortes, Diego Martínez Barrio, y el jefe de Gobierno, Juan Negrín, el cual regresaría desde Toulouse a Alicante pocos días más tarde para continuar la resistencia.

⁵³⁶ STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 48.

⁵³⁷ El día 1 de febrero se celebró en el castillo de Figueras la última sesión de las Cortes. Los 62 diputados presentes votaron la confianza al Gobierno. Negrín, en un largo discurso, declaró que si se perdía Cataluña, continuaría la lucha en la zona centro. En todo caso formuló una última propuesta de paz basada en tres puntos: independencia para España, iniciativa para que el pueblo español eligiera su régimen y su destino y cese de toda persecución y represalia. Ver BARCELLS, Albert y CARDONA, Gabriel, “La caída de Barcelona”, en VV.AA, *op. cit.*, 1996, p. 59.

⁵³⁸ JACKSON, Gabriel, *La República española y la guerra civil (1931-1939)*, Ediciones Orbis, 1985, p. 400. A las 3 de la madrugada del 9 de febrero, el coronel Modesto, comandante del 15º Cuerpo del Ejército, cruza Cerbère desde Port-Bou. Una llegada

Las tropas del ejército del Ebro atravesaban la frontera por Cerbère el 9 de febrero⁵³⁹, reteniendo el avance enemigo mediante la voladura de puentes, desagües y alcantarillas situados sobre las vías de aproximación⁵⁴⁰. Ese mismo día 9 a las dos de la tarde, llegaban las tropas “nacionales” a la frontera de Le Perthus, paso fronterizo que había visto entrar a la mayor ola migratoria hasta 15 minutos antes de la llegada de las tropas⁵⁴¹.

El 10 de febrero de 1939 Eleuterio Blasco pasó la frontera franco-española por Bourg-Madame⁵⁴² “*con un queso y una maleta llena de libros*” junto al resto de integrantes de la 26ª División “Durruti”. José Borrás señala que:

“(…) los componentes de la 26ª División –ex columna Durruti- no teníamos intención de pasar a Francia. Queríamos quedarnos en la Sierra de Cadí –Sistema montañoso situado entre la Seo de Urgel y Puigcerdà- para organizar un importante foco de resistencia en el interior del país. Una especie de cabeza de puente desde la cual iniciar la reconquista de España una vez que

precedida de tremendas explosiones en las que fue destruida la estación del ferrocarril de Port Bou y material de guerra (STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 51).

⁵³⁹ ALTED, Alicia, *La voz de los vencidos*, Aguilar, 2005, p. 67.

⁵⁴⁰ BARCELLS, Albert y CARDONA, Gabriel, *op. cit.*, 1996, p. 62.

⁵⁴¹ RUBIO, Javier, *La emigración española a Francia*, editorial Ariel, Barcelona, 1974, p. 208.

⁵⁴² En la retirada se hizo famosa la canción compuesta al hilo de los acontecimientos, del mismo nombre, Canción de Bourg Madame:

*Españoles, salís de vuestra patria
después de haber luchado contra la invasión
caminando por tierras extranjeras
mirando hacia la estrella de la liberación
caminando por tierras extranjeras
mirando hacia la estrella de la liberación.
Camaradas caídos en la lucha
que disteis vuestra sangre por la libertad
os juramos volver a nuestra España
para vengar la afrenta de la humanidad
os juramos volver a nuestra España
para vengar la afrenta de la humanidad.
A ti Franco traidor vil asesino
de mujeres y niños del pueblo español
tú que abriste las puertas al fascismo
tendrás eternamente nuestra maldición
tú que abriste las puertas al fascismo
tendrás eternamente nuestra maldición.*

hubiera estallado la Segunda Guerra Mundial, que veíamos llegar a pasos agigantados”⁵⁴³.

Finalmente quedó una misión suicida de 150 hombres intentando retrasar la toma de Puigcerdà⁵⁴⁴. Pocas horas después llegaban las tropas sublevadas a ese paso fronterizo, al igual que al de Cerbère. El día 10 caía, según el parte oficial del cuartel general de Franco, toda Cataluña⁵⁴⁵. El fusil lo rompió Blasco al pasar la frontera ante los controles de las fuerzas del orden⁵⁴⁶. La llegada de los milicianos era acompañada de un constante y brusco *Allez! Allez!*⁵⁴⁷ por parte de las fuerzas del orden fronterizos desplegados para la ocasión (gendarmes, guardias móviles, tiradores senegaleses, etc.) que contenían la marea de hombres para desarmarles, registrarles el equipaje y las ropas, y conducirles vigilados a los lugares de concentración. A las familias se las separaba en la frontera. Los hombres hábiles marchaban a los campos de concentración; mientras, mujeres, enfermos, ancianos y niños eran trasladados a departamentos del interior o centros de acogida. En total, cerca de 500.000 personas habían atravesado la frontera a comienzos de 1939⁵⁴⁸, teniendo en cuenta las oleadas anteriores, desde

⁵⁴³ BORRÁS, José, “El exilio cultural de los libertarios y otras cosas”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 2, 2001, p. 94

⁵⁴⁴ STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 51.

⁵⁴⁵ El parte del cuartel general de Franco en Salamanca era conciso: “*Nuestras tropas han alcanzado victoriosamente, en el día de hoy, todos los pasos de la frontera francesa, desde Puigcerdá hasta Portbou. La guerra en Cataluña ha terminado*” (BEEVOR, Antony, *op. cit.*, 2005, p. 576.). No obstante, a pesar del comunicado, todavía se tardarán cuatro días en ocupar la bolsa de Molló, en el abrupto Pirineo gerundense, y hasta el día 14 de febrero se producirán pasos a Francia de restos del ejército republicano. Las tropas nacionales apenas toman unos 35.000 prisioneros en los valles próximos a la frontera y sin salida inmediata (RUBIO, Javier, *op. cit.*, 1974, pp. 208-209).

⁵⁴⁶ *Hierro candente*, p. 43.

⁵⁴⁷ Es generalizada la fuerte pervivencia en la memoria de los exiliados de ese *Allez Allez* altisonante y brusco por parte de las fuerzas del orden. Se trata de uno de los recuerdos más fijados, más repetidos. *Allez, Allez* o *Allez hop!*, se utiliza normalmente para hacer avanzar o despejar, y es mencionado por los refugiados como lo primero que oyeron o aprendieron en francés. También se recuerdan comentarios como: “*Nos decían que éramos rojos con rabo*”. “*Nos miraban así... como a los leprosos. ¡Ponían unas caras!*”, etc. Ver al respecto RODRÍGUEZ VERDE, P., “La memoria del exilio y su representación en el testimonio oral”, en AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol 1, GEXEL, 1998, p. 392.

⁵⁴⁸ Las cifras, según autores, oscilan entre las 440.000 y las 510.000 personas refugiadas en la gran oleada de febrero (aunque esta última cifra se nos antoja excesiva), a los que

1936⁵⁴⁹, de los que los aragoneses suponían un alto porcentaje⁵⁵⁰. Se puede decir que es el 14 de febrero la fecha en la que, momentáneamente, Francia presentaría mayor número de refugiados españoles, habiendo ya accedido prácticamente todos ellos⁵⁵¹.

habría que sumar los huidos entre 1936 a 1938, saldo que, en el marco comparativo de otras emigraciones políticas, no es tan extraordinario. En este sentido es comparable a la magnitud relativa derivada de la revolución rusa en 1917. Respecto a los datos, Geneviève Dreyfus-Armand en su estudio recoge (*op. cit.*, 2000) los recabados por las autoridades francesas. El 15 de febrero de 1939, el Presidente de la comisión de Asuntos Exteriores de la cámara, Jean Mistler, da la cifra de 353.107 refugiados, muy por debajo de la realidad. En esas fechas, una nota del Ministerio del interior da la cifra de 514.337 refugiados. El 1 de marzo de 1939, el Ministerio de Asuntos Exteriores habla de 450.000 refugiados; y el 9 de ese mismo mes un informe de Valière a la Cámara de los Diputados, censa 210.000 civiles, 220.000 milicianos y 10.000 heridos, haciendo un total de 440.000. Tomando esta cifra y deduciendo los refugiados desde el comienzo de la guerra, entre 1936 y 1938, la oleada migratoria rondaría en medio millón. El ministro Sarraut, el 14 de marzo de 1939, señala que 50.000 milicianos habrían ya regresado a España a principios de febrero. Javier Rubio computa 475.000 refugiados (a razón de 440.000 refugiados a primeros de marzo, a lo que añade las repatriaciones del mes de febrero y sustrayendo el contingente de refugiados existentes en Francia de oleadas anteriores (RUBIO, Javier, *op. cit.*, 1974, pp. 210-213). Alicia Alted señala 465.000 personas en poco más de tres semanas (ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 67. Antony Beevor habla de 450.000 los que cruzaron la frontera entre finales de febrero y principios de marzo (BEEVOR, Antony, *op. cit.*, 2005, p. 634).

⁵⁴⁹ Entre 1936 y 1938 se habían producido tres oleadas de refugiados. La primera provocada por la derrota republicana en el verano de 1936 en el País Vasco, con unos 15.000 refugiados; la segunda con la caída de los frentes de Santander y Asturias en junio de 1937, con 160.000; la tercera con la campaña de Aragón en la primavera de 1938, compuesta por unas 24.000 personas, civiles y soldados derrotados. En total sumaban unas 200.000, la mayor parte de las cuales se las arreglaron para regresar a España por Portbou y demás pasos pirenaicos, de forma que, a fines de 1938, quedaban en Francia unas 40.000 personas, muchas de ellas niños (PLA BRUGAT, Dolores, “El exilio republicano español” en *Aula. Historia social*, nº 13, Valencia, primavera 2004).

⁵⁵⁰ Los exiliados aragoneses en Francia suponían, según M^a Fernanda Mancebo, un alto porcentaje, hasta el 18 % del total (7,5 de turolenses, 6,2 de altoaragoneses y 4,3 de zaragozanos), en segundo lugar tras los catalanes (36,5 %), y por encima de los siguientes (valencianos 14,1, andaluces 10,5). Ver MANCEBO, M^a Fernanda, “La España del exilio”, *Cuadernos del mundo actual*, nº 11, Historia 16, Madrid, 1993, p. 7. Estos datos son los ya publicados por Javier Rubio en 1974, y también recogidos por STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 75. Esta proporción preponderante de catalanes y aragoneses en la gran ola migratoria tiene su razón de ser. Por un lado es cierto el alto número de refugiados andaluces y castellano-leoneses, pero la gran emigración permanente procede de los hombres que pasan la frontera con sus unidades militares en la retaguardia, y estos hombres habían sido reclutados para el Ejército del Ebro sobre las regiones en que operaba, esto es, las provincias aragonesas y catalanas, que en conjunto suponen más de la mitad de la emigración.

⁵⁵¹ Es importante dejar claro que la mayor parte de este aluvión de españoles que atraviesan la frontera en los últimos meses de la guerra, lo han hecho sin verdadero

La ambivalencia de los políticos franceses y de la sociedad francesa en general ante esta llegada de españoles, queda patente. El pánico resultante se fue intensificando hasta llegar a producir una oleada de ansiedad, el llamado “Gran Temor” de 1939⁵⁵². Mientras la izquierda defendía el derecho de asilo y denunciaba las condiciones de acogida de los refugiados y los malos tratos, la derecha incidía en los problemas económicos, militares y sanitarios que este éxodo estaba planteando. Diferencias de opinión que eran compartidas por la prensa⁵⁵³. La compasión hacia los refugiados era el

propósito de emigrar, sino más bien empujados por los acontecimientos bélicos, de manera excepcional y temporal. De hecho ya en las primeras semanas de febrero, y concretamente entre el 1 y el 19, se repatriaban a razón de 3500 personas al día por la frontera de Irún. El fenómeno es complejo y no ha lugar en este estudio, pero ha de notarse como esta masa de españoles se reducirá con cierta rapidez, bien por las repatriaciones a España, bien por la diáspora a otros países y continentes, lo que decantará la verdadera emigración a Francia con motivo de la Guerra Civil en alrededor de 180.000 o 190.000 personas, según autores. Los trabajos más rigurosos en este sentido son los realizados por Javier Rubio, especialmente en la ya citada *La emigración española a Francia*, Ariel, Barcelona, 1974 y *La emigración de la guerra civil de 1936 a 1939. Historia del éxodo que se produce con el fin de la II República*, 3 Vol., Librería San Martín, Madrid, 1977. Louis Stein señala que las repatriaciones en 1939 deben estar comprendidas entre dos estimaciones, de 150.000 a 200.000, aunque señala datos de hasta 350.000 (STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983). Caudet por su parte, da un cómputo final de alrededor de 300.000 exiliados republicanos tras el regreso en los primeros meses de unos 200.000 republicanos a España (CAUDET, Francisco, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1997, p. 86).

⁵⁵² STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 55.

⁵⁵³ Emmanuel Salgas elaboró un completo cuadro de la manera en que los medios franceses situados en el Rosellón y en la zona de frontera, se expresaron en relación a los republicanos españoles durante la guerra y las semanas más críticas de la retirada. Así, periódicos de la derecha como *L'Indépendant des Pyrénées-Orientales* habla de: bestias, tribus primitivas, hordas, ejércitos de Atila, invasores, ladrones, “conciencias criminales”, elementos turbios, sembradores de actos funestos, verdugos, etc. *La Croix* desde Pyrénées-Orientales: rebaños, bestias, horda, invasores, chusma, escoria, criminales, granujas, malvados, turba, residuos, etc. *Le Roussillon*: vándalos, horda, criminales, carne de horca, violadores, saqueadores, torturadores, sanguinarios, etc. (Reproducido en VILANOVA, Francesc, “Entre la espada y la pared. El franquismo, la III República Francesa y los exiliados republicanos en 1939-1940”, en MATEOS, Abdón Abdón (Ed.), *¡Ay de los vencidos! El exilio y los países de acogida*, Editorial Eneida, 2009, p. 36). Muy interesante es el apartado que dedica el autor a las lecturas franquistas del fenómeno del exilio, tomando a Barcelona como ejemplo (recogido en las pp. 24-37). Para esta visión de la problemática de los refugiados españoles ver también GINESTA, Jean Marie, “Les camps de refugiés espagnols dans la presse française en 1939”, en VILLEGAS, Jean Claude (coord.), *Plages d'exil. Les camps de refugiés espagnols en France 1939*, Centre d'études et de recherches hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne, 1989, pp 149-150, recogidos a su vez en

sentimiento generalizado, pero trufado de desconfianza y preocupación. En todo caso, los gestos individuales de generosidad nunca faltaron, aunque los testimonios de los republicanos españoles evidencian las condiciones humillantes que tuvo que soportar una población civil y militar, obligada a abandonar el país, y como señala Caudet, la propaganda reaccionaria o simplemente derechista, había calado en sectores amplios de Francia y de Argelia, entonces colonia francesa, y la imagen de los republicanos y su causa habían sufrido un enorme deterioro⁵⁵⁴.

A pesar de ello y del progresivo aumento de la xenofobia, se mantuvo la tradición republicana del derecho de asilo, pero con la mala suerte de pisar suelo francés en un momento en que, desde abril de 1938⁵⁵⁵, con la llegada de Édouard Daladier a la jefatura de un Gobierno de “concentración” orientado hacia el centro-derecha, y con Albert Sarraut como ministro del Interior, Francia se había dotado de un cuerpo legal

DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, pp. 48-49. Así, periódicos de izquierdas como *Ce Soir*, *L'Humanité* o *Le Populaire*, defensores de la República española, pedían la acogida digna de los defensores del estado legal republicano, y la necesidad de aliviar las miserias de la indefensa población española; mientras los radicales y de la derecha tradicional, como *L' Oeuvre*, *Le Martin*, *L'Époque* o *Le Jour*, mostraban la necesidad de medidas de seguridad para controlar a la masa de refugiados que consideraban “peligrosa invasión”. Los periódicos de la derecha extrema como *Gringoire* o *Candide*, llegaban mucho más allá, con un total odio y desprecio, hasta el punto de que *Candide* utilizó este titular: “El ejército del crimen está en Francia. ¿Qué van a hacer?”.

⁵⁵⁴ CAUDET, Francisco, *op. cit.*, 1997, p. 87.

⁵⁵⁵ Cuando estalla la Guerra Civil, en julio de 1936, había en Francia un Gobierno del Frente Popular, dirigido por el socialista Léon Blum, surgido tras la alianza realizada en las elecciones de ese mismo año entre comunistas, radicales y socialistas, en una campaña centrada en el peligro fascista y en la responsabilidad de la oligarquía en la crisis económica. La principal obra del Gobierno de Blume fue la legislación social. Se aprobaron una serie de leyes para fijar el procedimiento de negociación colectiva, las vacaciones anuales pagadas y la duración del trabajo semanal. Ante el fracaso de las medidas de índole económica y el aumento de la conflictividad social, se produjeron disensiones internas en el seno del Frente Popular. Los comunistas culparon a Blume de no haber efectuado una reforma de suficiente calado en las estructuras, mientras los radicales consideraban excesivamente revolucionarias algunas de las medidas adoptadas. La Guerra Civil española aumentó las tensiones cuando los comunistas defendían la intervención y los radicales se oponían a cualquier compromiso. En 1937 los radicales se separaron de los socialistas y se produjo el acercamiento a los moderados, con importantes elementos orientados a la derecha. Supuso el fin de la gestión de izquierdas. Tras la dimisión de Léon Blum, el Frente Popular seguirá gobernando todavía un año más, bajo la dirección del radical Chautemps. En abril de 1938, la dimisión de este último supuso el fin del Frente Popular y el triunfo del Gobierno de coalición de radicales y la derecha bajo el gobierno de Daladier (VV.AA., *Historia del Mundo contemporáneo*, UNED, Madrid, 1993, pp. 254-256).

destinado a controlar y reprimir extranjeros⁵⁵⁶, que a la postre significaría el internamiento administrativo resultante “*de la incumbencia, como su nombre indica, de un procedimiento administrativo, y no del procedimiento habitual, policial y judicial*”⁵⁵⁷, y el deseo de fomentar las repatriaciones rápidas. La propia sociedad francesa vive a finales de los años 30 una “crisis de identidad nacional”⁵⁵⁸, a la que se sumará el problema de los refugiados europeos (republicanos españoles, judíos huidos de Alemania y sus satélites, italianos y alemanes antifascistas) que actuarán como elemento desestabilizador. Una sociedad, la francesa, replegada sobre sí misma, de rechazo al otro, de atomización social y falta de referentes; una actitud que no terminará hasta la Liberación en 1944.

Escribió Federica Montseny⁵⁵⁹:

*“El pueblo en general nos contemplaba con inquietud y hostilidad. Sobre nosotros llevábamos el peso de todos los crímenes que nos habían sido atribuidos por la propaganda franquista y estábamos marcados por el estigma eterno de todos los revolucionarios”*⁵⁶⁰.

Los testimonios que nos han quedado de aquellos que vivieron ese periplo, dan constancia generalizada de la situación traumática y agotadora de la marcha hacia la frontera, el acoso de la aviación franquista, las condiciones de vida deplorables a la llegada a Francia, las humillaciones, la improvisación de las autoridades, sobre todo en medidas sanitarias, etc.

De nuevo escribe Federica Montseny:

⁵⁵⁶ Decreto ley de 2-05-1938, leyes de 14-05-1938, decreto ley de 12-11-1938.

⁵⁵⁷ PESCHANSKI, Denis, “El paso de Le Perthus pone punto final a la República”, en VV.AA., *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española Cataluña, 2006, p. 126.

⁵⁵⁸ La cuestión de la crisis de identidad nacional la plantea Pierre Laborie y es recogida por PESCHANSKI, Denis, *La France des camps. L'internement 1938-1946*, Gallimard, París, 2002, p. 95, y continuada por casi todos los autores que han tratado el tema.

⁵⁵⁹ Ministra de Sanidad en el Gobierno republicano, cruzó la frontera con su madre enferma, recostada en una cama y dos hijos, uno de ellos de apenas siete meses. Su madre falleció el 2 de febrero en el hospital de Perpiñán.

⁵⁶⁰ MONTSENY, Federica, *El éxodo. Pasión y muerte de españoles en el exilio*, Galba Ediciones, Barcelona, 1977, p. 27.

“No había previsto ni preparado nada para ellos, es cierto. Pero, dentro del desbordamiento de toda previsión que aquello significaba, hubiera podido haber más humanidad, menos refinamiento en las humillaciones, menos crueldad en el trato, menos dureza en la concepción de nuestra tragedia”⁵⁶¹.

En palabras de Vilanova:

“El Gobierno francés no imaginó jamás el río humano que cruzaría la frontera y perdió literalmente la cabeza cuando vio aquella avalancha que invadía el Mediodía de Francia (...). Todo el aparato represivo francés se movilizó para controlar lo que las autoridades galas estimaron, al principio, como la invasión de una horda de salvajes y asesinos, y como a tal los trataron, para convencerse más tarde de su error y tratar de aprovechar las cualidades morales y sociales de aquellos”⁵⁶².

La última oleada de este éxodo de refugiados se dirigió no a la Francia continental, sino a sus territorios norteafricanos, especialmente Argelia⁵⁶³.

Se iniciaba así la primera de las cinco etapas en que Louis Stein divide la odisea de los republicanos españoles en Francia. La primera de febrero a septiembre de 1939, la del éxodo e internamiento de los refugiados en los campos; la segunda desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial, en septiembre de 1939, hasta la derrota francesa y el

⁵⁶¹ MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1977, p. 32.

⁵⁶² VILANOVA, A., *Los olvidados. Los exiliados españoles en la segunda guerra mundial*, Ruedo Ibérico, París, 1969, pp. 3-4.

⁵⁶³ Esta última oleada ha de ser encuadrada en el momento de la evacuación de los últimos territorios bajo control republicano en el sudeste español. Los puertos de Valencia, Cartagena y Almería, serán los principales puertos de salida. Los primeros barcos partieron el 7 de marzo. El último, el *Stanbrook*, partió de Alicante el 29 de marzo, un día antes de la entrada de las tropas italianas, el día 30, encontrándose miles de republicanos esperando la huida. En total, entre 10.000 y 12.000 refugiados salieron de España de los puertos antes señalados. (DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 54). Beevor habla de 15.000 (ESDAILE, Charles S. y BEEVOR, Antony, *República y Guerra Civil*, col. Historia de España, tomo 18, El País, Madrid, 2007, p. 457). Rubio da también la cifra de 15.000, de los que 10.000 lo harán a Argelia (RUBIO, Javier, *op. cit.*, 1974, p. 215). Para el caso de los campos de concentración africanos véase, entre otros, MORRO CASAS, José Luis, *Campos africanos. El exilio republicano en el Norte de África*, Edición Memoria viva. Asociación para el estudio de la deportación y el exilio español, 2012.

armisticio, en julio de 1940, periodo en el que los republicanos españoles pasan a las filas del ejército francés, son asignados a batallones de trabajo o trabajan en la agricultura e industria francesa, cayendo en manos de los nazis y acabando en los campos de concentración un buen número de ellos; la tercera, de julio de 1940 a mayo de 1945, los españoles republicanos son de nuevo organizados en batallones de trabajo por el Gobierno de Vichy, siendo obligados a trabajar para Alemania, organizándose el Movimiento de Resistencia o pasando a engrosar las Fuerzas Militares Francesas Libres; el cuarto de mayo de 1945 a diciembre de 1955, momento en que se pedía a gritos la ayuda aliada para derrocar a Franco, hasta que las expectativas se vieron frustradas por la coyuntura internacional; la quinta desde 1955 a 1975, donde la llama antifranquista siempre estuvo presente, mientras poco a poco, aquellos exiliados iban muriendo tras los años de abandono, sufrimiento y frustración⁵⁶⁴.

Blasco Ferrer se vio inmerso, de una u otra manera, en todas ellas, si bien parece que intentó mantenerse al margen de la actividad política y clandestina. Una lucha de sufrimiento, abandono y no poco heroísmo, por el hecho, tan solo, de sobrevivir en medio del peligro, y de luchar en pro de hacerse una vida en Francia. De todas ellas daremos cuenta a continuación.

4.2.-LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN FRANCESES⁵⁶⁵

Mercedes Yusta señalaba en 1999, al hilo de su comunicación en uno de los congresos en el sesenta aniversario del exilio, el inexplicable olvido y desconocimiento acerca de los campos de concentración franceses en el caso español, sorprendente laguna que progresivamente se ha ido subsanando⁵⁶⁶. Como ya hemos señalado, el nuevo cuerpo legal surgido desde abril de 1938, dio carta de naturaleza a la creación de campos de concentración⁵⁶⁷, marcando un verdadero punto de inflexión en Francia

⁵⁶⁴ STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 17.

⁵⁶⁵ El término campo de concentración era el empleado constantemente en los documentos administrativos de la época, además de por los exiliados y prensa afín, aunque el Gobierno francés hablaba de campos de internamiento.

⁵⁶⁶ YUSTA, Mercedes, “Un pasado sin huella: los campos de concentración en Francia”, en ARA TORRALBA, Juan Carlos y GIL ENCABO, Fermín (Eds.), *op. cit.*, 2001, pp. 199-210.

⁵⁶⁷ Hemos de destacar varias obras interesantes sobre la situación general de los campos en Francia. Dos autores fundamentales y referencia ineludible son DREYFUS-250

respecto a los extranjeros. Dos decretos de 12 de noviembre de 1938, establecían por un lado la creación de brigadas de “gendarmes de frontera”, y por otro una diferenciación entre la “parte sana y laboriosa de la población extranjera” y los “indeseables”,⁵⁶⁸.

El primer “centro especial” de internamiento se creó el 21 de enero de 1939 en Rieucros, en Lozère, y con la llegada masiva de los combatientes republicanos se pusieron en marcha de manera generalizada, y a gran escala, los decretos antes citados⁵⁶⁹.

La ruta hacia los campos desde la frontera era caótica. No había nada previsto y solo permanecía el constante control y vigilancia de los refugiados por parte de los gendarmes móviles, tropas coloniales que tanto recordaban a las marroquíes usadas por Franco, y demás fuerzas del orden que les agrupaban en campos de clasificación, donde se procedía a su distribución. Los niños, ancianos, mujeres y ancianos eran conducidos en trenes hacia localidades del centro u oeste de Francia. Los hombres civiles y los antiguos combatientes del ejército republicano, eran llevados a los campos de internamiento o concentración. Improvisación y provisionalidad caracterizaron estos momentos de oprobio.

Los primeros campos acondicionados fueron los de las playas de Argelès-sur-Mer y Saint-Cyprien, destinados fundamentalmente a los exiliados que pasaron la frontera por Le Perthus y Cerbère⁵⁷⁰. Mientras, se improvisaron enormes áreas de agrupamiento a lo largo de los valles Têt y del Tech, como en Prats de Molló, Amélieles-Bains o Latour-de-Carol⁵⁷¹, alguna de las cuales trataron de convertir en campos

ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000. y DREYFUS-ARMAND, G. y TEMINE, Emile, *Les camps sur la plage, un exil espagnol*, Editions Autrement, Paris, 2001. El otro autor, verdadero clásico es RAFANEAU-BOJ, Jean Claude, *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*, Ediciones Omega, Barcelona, 1995 (Edición original francesa: *Odyseé pour la liberté, les camps de prisonniers espagnols, 1939-1945*, Denöel, París, 1993). Por otro lado, el excelente y ya citado *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española Cataluña, 2006 (en sus páginas finales presenta una completa orientación bibliográfica por décadas). También ver CARRASCO, Juan, *La Odisea de los republicanos españoles en Francia (1939-1945)*, Nova Letra, Barcelona, 1980. VILLEGAS, Jean Claude (dir.), *Plages d'exil. Les camps de refugiés espagnols en France 1939*, Centre d'études et de recherches hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne, 1989.

⁵⁶⁸ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000 p. 59.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁷⁰ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 70.

⁵⁷¹ PESCHANSKI, Denis, *op. cit.*, 2006, p. 126.

estables, pero hubieron de desistir porque la gente se moría literalmente de frío⁵⁷². Los diversos problemas creados por los citados campos de Argelès y Saint Cyprien, por sus inadecuadas instalaciones y el hacinamiento, llevaron a la creación del de la playa de Bacarès, en los Pirineos Orientales⁵⁷³, en mejores condiciones, reservado prioritariamente a los refugiados dispuestos a repatriarse⁵⁷⁴. Paralelamente se inauguraban otros campos en distintos departamentos para descongestionar el número de refugiados de las playas del Rosellón. Estos pretendían una cierta especialización, según recoge Pechanski⁵⁷⁵. Los dos primeros fueron el de Agde (Hérault), para exiliados catalanes; y Bram (Aude), para los republicanos de más edad. Poco después aparecen el campo de Gurs (Béarn), destinado a los aviadores, miembros de las brigadas internacionales y a los vascos; y el de Judes, en la localidad de Septfonds (Tarn et Garonne), para obreros especialistas cualificados⁵⁷⁶. Además de los anteriores, hubo centros con un régimen especial para aquellos considerados peligrosos. El más duro de todos fue el castillo del siglo XIII de Colliure, cerrado en julio de 1939 tras las denuncias de la Liga de los Derechos Humanos. Vernet d'Ariège, donde permaneció Eleuterio Blasco siete meses, y en el que nos centraremos más tarde, surgió como campo disciplinario, como también lo fue el de Rieucros (Lozère)⁵⁷⁷. La cifra de internados más plausible a mediados de febrero de 1939 sería de 275.000 personas⁵⁷⁸. Los problemas que habían exacerbado las relaciones entre los refugiados españoles y sus anfitriones franceses en los primeros momentos del éxodo, se desvanecieron poco después de abril de 1939. El clamor por las repatriaciones masivas disminuyó, y los españoles no tuvieron otro remedio que aceptar la vida en los campos como alternativa, si bien desagradable, hacia la libertad. Además el Gobierno francés se dio cuenta de la inmensa reserva de mano de obra con capacidades industriales, agrícolas y militares que suponían los internados españoles⁵⁷⁹. Y así, progresivamente, el regreso a España, la

⁵⁷² BEEVOR, Anthony, *op. cit.*, 2005, p. 635.

⁵⁷³ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 73.

⁵⁷⁴ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 63.

⁵⁷⁵ PESCHANSKI, Denis, *op. cit.*, 2002, p. 549.

⁵⁷⁶ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 73.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, pp. 73-75.

⁵⁷⁸ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 60.

⁵⁷⁹ STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 112.

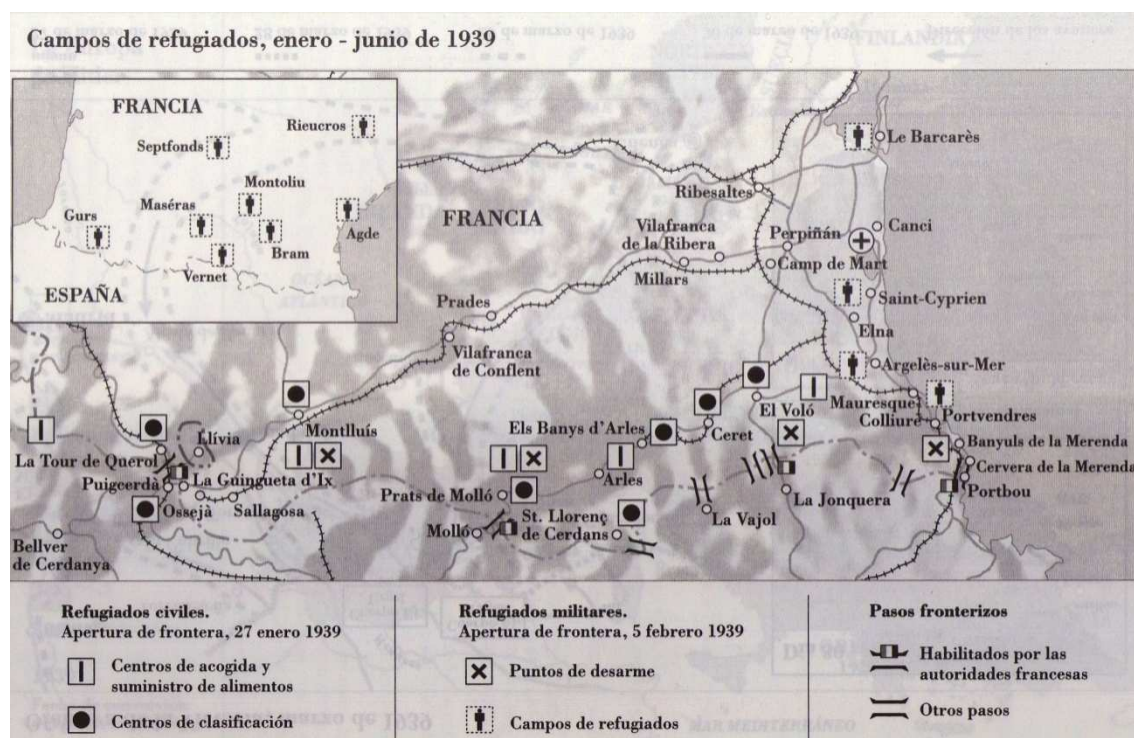
marcha a otros países⁵⁸⁰, los contratos privados realizados por agricultores y empresarios, o el uso de la administración francesa de esta mano de obra, reducirán drásticamente los campos. La población fue descendiendo, de forma que a mediados de junio eran 162.932 personas. A finales de julio 95.336. En diciembre no debían de llegar a 50.000, y un año después no superaban los 5.000, la mayor parte de ellos en Argelès⁵⁸¹.

Los republicanos españoles llegaron a la conclusión, tras la confianza previa en que Francia abriría los brazos al derrotado pueblo español, de que los sacrificios que habían hecho por la democracia en su lucha contra el fascismo internacional, eran brutalmente desatendidos y despreciados. Y exasperante era la sensación de que, detrás del trato recibido, subyacía un deseo francés de quebrantar ánimos y alentar la repatriación. Además, ya el 27 de febrero de 1939, los gobiernos francés y británico anunciaron conjuntamente el reconocimiento incondicional del Gobierno nacional español⁵⁸².

⁵⁸⁰ No podemos dejar de escribir unos apuntes sobre la recepción en América latina, que responde al deseo del Gobierno francés de que otros países compartieran la carga económica que suponían los refugiados. Las gestiones fueron negativas en marzo de 1939 con Brasil, Argentina, Cuba y Canadá, y positiva tan solo de México, Uruguay y Chile, pero condicionado a una selección previa. Así, el México de Lázaro Cárdenas, a la postre el que más facilidades de acogida dio, establecerá preferencias hacia vascos y gallegos, a los jóvenes y los solteros, a los cultivadores y a los intelectuales, y además con medios suficientes durante un periodo de tiempo. Esto reducirá la emigración de forma considerable, destacando pues miembros de profesiones liberales y especializadas del sector terciario, además de la emigración política. Así, el SERE, Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles, convertido en Servicio de Emigración con el gobierno de Negrín en marzo de 1939, llegó a establecer cuotas en función a la pertenencia ideológica, favoreciendo a los comunistas. Hasta el punto de que se creó una estructura capaz de competir con el SERE, formada en torno a Indalecio Prieto y al socialismo moderado: la Junta de Auxilio de los Republicanos Españoles, la JARE, única existente tras la prohibición del SERE y de todas las organizaciones comunistas, disueltas por Gobierno francés tras la firma del Pacto germano-soviético. En definitiva, la emigración permanente a México y otros países americanos rondaría los 15.000 individuos, según RUBIO, Javier, *op. cit.*, 1974, pp. 224-229; DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, pp. 78-79 corrobora esta cifra de poco más de 15.000 personas entre 1939 y 1940.

⁵⁸¹ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 77.

⁵⁸² STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 101.



Campos de refugiados, enero-junio de 1939. Tomado de BEEVOR, Antony, *La Guerra Civil Española*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2005.

4.2.1.-DE LA FRONTERA ESPAÑOLA A VERNET D' ARIÈGE (FEBRERO DE 1939)

La 26ª división, encargada de la retaguardia y de proteger el éxodo hacia Francia, es una de las últimas en abandonar el territorio español. El Estado Mayor de la Región 16, en una nota del 3 de febrero, establece los distintos lugares de agrupamiento de los hombres, mujeres y niños que atraviesan la frontera: para el sector de Bourg-Madame: Latour-de-Carol; para el de Prats-de-Mollo : Arles-sur-Tech ; para le Perthus: Le Boulou y para Cerdère : Port-Vendres⁵⁸³.

El 10 de febrero Blasco nos cuenta que atraviesa la frontera, fecha esta en que los hombres de la “Durruti” deponen las armas y acceden a Francia. Lo harán a través

⁵⁸³ MAUGENDRE, Maëlle, “De l'exode à l'exil. L'internement des républicains espagnols au camp du Vernet d'Ariège de février à septembre 1939”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En línea], 6 | 2010, Puesto en línea el 16 julio 2010, consultado el 09 octubre 2012. URL : <http://ceec.revues.org/3316>, p. 66. Mémoire de Master Recherche en histoire contemporaine soutenu en juin 2007 à l'Université de Bordeaux-III, sous la co-direction d'Alexandre Fernandez et Sébastien Laurent.

de la frontera de Bourg-Madame, y por tanto, siguiendo las anteriores directrices, son trasladados a Latour-de-Carol bajo el mando de oficiales de la GRM, la Guardia Republicana Móvil. Antonio Herrero, miembro de la 26ª División, relató como “*tan pronto como llegamos, fueron enviados refuerzos. Éramos considerados los más peligrosos de todos los refugiados*”⁵⁸⁴. La fecha del 10 de febrero es la que narra Herrero y recoge Federica Montseny en su obra *El éxodo*:

*“El día 10 de febrero entramos en Latour-de-Carol abandonando la tierra española. Como nos veníamos retirando desde Oz de Balaguer y Artesa de Segre, muchos estaban agotados, rendidos por el cansancio, por la mala alimentación, por las muchas horas de marcha incesante sobre la nieve. Al entrar en tierra francesa, se nos dio albergue en un prado lleno de agua y cercado de gendarmes. (...) El prado habilitado como campo se encontraba en la carretera que va de Latour-de-Carol a Bourg Madame”*⁵⁸⁵.

Las condiciones estaban lejos de ser óptimas. En los campos de la Cerdanya, Bourg Madame o Latour-de-Carol, la temperatura descendía hasta los 10 grados bajo cero, y la alimentación consistía en 150 gramos de pan y un par de sardinas cada día. En estos momentos no se distribuye bebida ni comida caliente. J. Poquet, que será internado en Vernet, refleja que no les repartieron pan hasta el quinto día; que el frío y el hambre les despertaban en ese febrero cubierto de nieve. Se ha de tener en cuenta que estos primeros días serán los más letales para un ejército derrotado y agotado. Está documentado el fallecimiento de siete milicianos en el hospital de Foix, llegados de Latour-de-Carol. Otro documento informa de que 17 milicianos murieron en diversos hospitales del departamento a partir del 2 de marzo de 1939. Y hemos de suponer que muchos hombres morirán sin llegar a ser trasladados a un hospital⁵⁸⁶.

En el Pirineo de Latour-de-Carol permaneció Blasco Ferrer, al aire libre, no más de una par de días.

José Borrás, que formó parte de la 26ª División recuerda así su paso a Francia:

⁵⁸⁴ Testimonio recogido en STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 51.

⁵⁸⁵ Testimonio recogido en MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1977, p. 76.

⁵⁸⁶ MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2007, pp. 66-67.

“Desde Puigcerdá, los miles de refugiados que pasamos por este sector fuimos conducidos en fila india hasta el otro lado de la vía férrea, frente a la estación de Latour de Carol. En este lugar fuimos aparcados en una pradera a la belle étoile, y sin nutrición, con una temperatura bajísima, y expuestos al viento, a la nieve, a la lluvia y al granizo, que de todo eso hubo (...). En la mencionada pradera y en las condiciones descritas, permanecemos algunos días (...) alimentándonos con lo poco que habíamos podido pasar de España sobre nuestras escuálidas espaldas, escapando al celo que, en el registro del que fuimos objeto en la frontera, pusieron los gendarmes (...). La inmensa mayoría de los allí aparcados pertenecíamos a la 119ª Brigada Mixta, y tratándose de una unidad confederal, que además procedía de la famosa columna Durruti, las autoridades nos consideraban «elementos peligrosos»⁵⁸⁷.

También a la Brigada 119 de la 26ª División perteneció Francisco Carrasquer⁵⁸⁸, que cuenta que pasó la frontera no el día 10, sino el 11 de febrero:

“(...) en formación perfecta, como para demostrarles a los franceses que no éramos aquellas «tribus» con que nos denostó Comorera. El jefe de la Brigada, Teniente Coronel Domingo Belmonte Clarés, iba delante de todos, y yo, como Capitán del Estado Mayor de la Brigada, el último. Así era el protocolo. Y la Brigada por batallones y los batallones por compañías en perfecto orden cerrado. Pero lo peor fue entrar, entregar las armas y quedar a disposición de las autoridades francesas que, por cierto, no sabían qué hacer con nosotros. Pasaron las horas, se hizo de noche y como no había destino para pernoctar, nos tuvimos que tumbar sobre la nieve de los prados pirenaicos que había cerca de Latour-de-Carol y Bourg Madame, por donde pasamos”⁵⁸⁹.

Y un día más tarde, el día 12, es la fecha de paso que señala Antonio Arribas:

⁵⁸⁷ Testimonio de Borrás en ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p.71.

⁵⁸⁸ CARRASQUER, Francisco, *op. cit.*, tomo 2, 2001, p. 33. Abandonará el campo de Vernet el día 12 de septiembre de 1939, con los papeles en regla, al ser reclamado para trabajar en calidad de “lecteur” en Nantes, esto es, con contrato a la vista y autorización local, de donde partía la reclamación oficial del refugiado político español presente en el campo.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 30.

*“Yo pertenecía a las 131 Brigada Mixta, 2º Batallón, 2ª Compañía de la 26 División –antigua División Durruti- (...). Al producirse la debacle, después de mil peripecias y miserias, logramos ganar la frontera, pasando las montañas cubiertas de nieve y entrando en Francia por Puigcerdá el 12 de febrero de 1939, con lo que quedaba de nuestro Batallón”*⁵⁹⁰.

De Latour-de-Carol, los hombres de la 26ª División, y entre ellos Eleuterio, fueron trasladados al castillo de *Mont Louis*, andando. Blasco llevaba una mochila y mantas, tras haberse desprendido de toda carga inútil, incluidos los libros que llevaba en una maleta y que le habían servido *“para enseñar lo que yo sabía a mis compañeros de campaña analfabetos”*⁵⁹¹, esto es, ejerciendo de Miliciano de la Cultura:

*“A medida que íbamos andando, la carga se hacía más pesada, y cada vez que nos parábamos a descansar iba dejando unos cuantos libros por el camino, con la idea que los compañeros que iban detrás de mi grupo los recogerían”*⁵⁹².

Al castillo de Mont Louis llegaron una fría noche propia del Pirineo en invierno. Les hicieron ponerse en fila para contarles antes de entrar al castillo:

*“Allí estuvimos de pie largas horas y se me helaron los pies, me caí al suelo teniéndome que entrar a hombros otros compañeros. Con pena dejé los últimos libros. Estuve día y medio que no podía pisar el suelo, los zapatos me los sacaron de los pies cortándolos con unas tijeras”*⁵⁹³.

José Borrás cuenta que el traslado de Latour-de-Carol a Mont Louis:

“(…) se hizo a pie, por carretera, guardados por gendarmes montados sobre caballos (...). Una vez en Mont Louis se nos albergó en unas salas

⁵⁹⁰ Testimonio recogido en MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1977, p. 116.

⁵⁹¹ *Hierro candente*, p. 43.

⁵⁹² *Ibidem.*

⁵⁹³ *Ibidem.*

*amplias, provistas de zonas cubiertas de paja para dormir sobre ella. La cantidad de piojos que había allí ponía la paja en movimiento. Pero al menos, estábamos a cubierto y recibíamos rancho diariamente. Algo habíamos ganado en el cambio”*⁵⁹⁴.

Francisco Carrasquer apunta que el traslado a Mont Louis se produjo al día siguiente de pernoctar a cielo abierto⁵⁹⁵. Sin embargo Antonio Herrero señala:

*“A los cinco o seis días fuimos trasladados al Castillo de Mont Louis. Yo estaba enfermo y debí ser trasladado en una ambulancia con unos cuantos más, todos medio muertos de fatiga. Nos tuvieron en un almacén de la estación de Latour-de-Carol habilitado como hospital, sin más medicamento que un vaso de leche por la mañana y otro por la tarde, tirados en el suelo sobre un puñado de paja”*⁵⁹⁶.

En la enorme Plaza de Armas del castillo, donde les hacían formar para darles el rancho, Eleuterio Blasco realizó la que considera su primera obra en suelo francés: junto a unos compañeros hicieron, rodando, una gran bola de nieve que situaron en el centro de la plaza y que le sirvió como materia prima para modelar la máscara mortuoria de Durruti, fundador de la 26ª División, “*y alma de la revolución española en la zona nuestra*”, ayudado entre otros por el escultor José Clavero. Los oficiales franceses de la guarnición los observaban, dejándoles terminar la obra:

*“Todos los soldados de la libertad miraban la escultura con devoción. El rostro blanco de Durruti, de puro idealismo, penetraba en lo más hondo de sus corazones, encendidos todavía de fuego interior, interrogándose -¿Qué será de nosotros? ¿A dónde iremos a parar?”*⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ Testimonio recogido en ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 71, a partir de texto mecanografiado y entregado por el autor en 1991.

⁵⁹⁵ CARRASQUER, Francisco, *op. cit.*, Tomo 2, 2001, p. 30.

⁵⁹⁶ Testimonio recogido en MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1977, pp. 76-77.

⁵⁹⁷ *Hierro candente*, p. 44.

Allí un soldado francés fotografió a al artista turolense junto la escultura en nieve de Durruti, y a ambos lados soldados y oficiales franceses y otros muchos compañeros de armas.

De forma muy poética comenta Blasco Ferrer:

*“Cuando marchamos del castillo a un campo de concentración, me di cuenta cómo los compañeros miraban el rostro blanco de Durruti que quedaba en las cimas de los Pirineos, desheliéndose, como ofreciendo su agua de nieve purificada en las cumbre, donde sólo beben las águilas, amantes de la libertad”*⁵⁹⁸.



Soldados de la 26ª División en la plaza de armas del Castillo de Mont Louis (Pirineos Orientales) a la espera de ser trasladados al campo de Vernet d'Ariège. Febrero de 1939. Museo Departamental de la Resistencia, Toulouse.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 45.

Estas primeras semanas fueron especialmente difíciles para los refugiados: enfrentados al frío, a la falta de higiene, la escasa alimentación, y añadiendo el cansancio del camino.

Del castillo de *Mont Louis* fueron trasladados al campo de refugiados de *Vernet d' Ariège*. La estancia en Mont Louis no debió de pasar de unas pocas semanas, unos quince días, según José Borrás⁵⁹⁹, hasta finales de febrero, ya que los campos de Latour-de-Carol, tanto del Castillo de Mont Louis como de Bourg-Madame, fueron evacuados rápidamente debido al frío⁶⁰⁰, y los milicianos de la Durruti empiezan a llegar a Vernet a fines de ese mes. Más o menos el mismo tiempo que indica Antonio Arribas Calero: “*Allí estuvimos hasta el 27 de febrero; el 28, aproximadamente a las 6 de la tarde, llegamos a Mazères, en el Ariège*”⁶⁰¹. Por el contrario, Francisco Carrasquer señala que dos o tres días después de entrar en Mont Louis, fueron llevados a su destino definitivo en Vernet d'Ariège⁶⁰². Frente a estos testimonios Antonio Herrero cuenta que permanecieron en Mont Louis un mes, los convalecientes unos días más, pero no fueron estos últimos trasladados a Vernet, sino a Septfonds: “*Los heridos y enfermos fuimos dejados en el castillo de Mont Louis, con una compañía del 476 batallón, 119 brigada, encargados de la limpieza del castillo. A los dos o tres días salimos todos –los que no habíamos sucumbido–, llevados en camiones hacia Latour-de-Carol, donde embarcamos en un tren especial que debía llevarnos al campo de Septfonds*”⁶⁰³, donde llegaron a principios de marzo.

Maëlle Maugendre, atendiendo a la distinta documentación de los archivos departamentales de los Pirineos Orientales y Ariège, y a las disposiciones dadas a la GRM y la gendarmería, argumenta como fecha definitiva para la llegada de los republicanos de la “Durruti” el domingo 26 de febrero de 1939. No obstante otras informaciones sugieren que una primera partida de hombres pudieron llegar con anterioridad bajo el control de los fusileros de Madagascar y Senegal, y no de la GRM; incluso testimonios individuales indican su llegada el 10 de febrero, sin pasar por los

⁵⁹⁹ Testimonio recogido en ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 71.

⁶⁰⁰ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 62.

⁶⁰¹ Testimonio recogido en MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1977, p. 77.

⁶⁰² CARRASQUER, Francisco, *op. cit.*, Tomo 2, 2001, p. 30.

⁶⁰³ Testimonio recogido en MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1977, p. 78.

centros provisionales de Latour-de-Carol ni Mont Louis; o el 15 de febrero, fecha en que Alberto Alonso dice haber ingresado con la brigada 121^a de la División Durruti⁶⁰⁴.

Eleuterio Blasco avala esta hipótesis cuando dice que tras ser trasladados del castillo de Mont Louis a Vernet d' Ariège “*allí encontramos ya a otros refugiados*”. Lo más plausible, por tanto, es que el artista turolense llegara al campo de Vernet ese 26 de febrero de 1939, y que no sean contradictorios esos testimonios, esto es, que con anterioridad, y en el contexto de improvisación y precipitación ya mencionados, algunos hombres fueron ya trasladados a Vernet.

Surgen otras cuestiones que no son objeto de este estudio, y que están todavía en el aire, como por qué la mayor parte de la División “Durruti” es internada en el mismo campo, cuanto quizá lo normal hubiera sido limitar el riesgo de rebelión descabezando las unidades en distintos centros. O identificar el número exacto de soldados que llegaron a Vernet ese 26 de febrero.

⁶⁰⁴ MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, p. 68-71.

4.2.2.-BLASCO EN EL CAMPO DE VERNET D'ARIÈGE (FEBRERO A SEPTIEMBRE DE 1939)⁶⁰⁵

El campo de Vernet d'Ariège⁶⁰⁶ contaba con una extensión de unas 50 hectáreas. Estaba situado a unos cien kilómetros de Perpignan, dos de la ciudad del mismo nombre, y unos ochenta de la frontera franco-española y franco-andorrana. Este dependía de la administración de la prefectura de Foix, y militarmente de la 17ª región de Toulouse⁶⁰⁷.

En principio estaba pensado que el campo de Vernet d'Ariège fuera disciplinario, donde desde el 26 de febrero de 1939, como hemos explicado, se internó a los anarquistas de la 26ª División, bajo la capitania del coronel Ricardo Sanz. Nada había previsto para los refugiados en este campo en desuso que había sido creado en 1918, durante la Primera Guerra Mundial, para internar a prisioneros austríacos, pasando a convertirse tras ella en depósito para material de guerra. Es en este momento cuando, abandonado, se decide reabrirlo tras la negativa del prefecto del Ariège al Ministro de sanidad de convertirlo en hospital militar para refugiados enfermos y heridos, dado su lamentable estado de deterioro⁶⁰⁸. El campo era susceptible de acoger a 4.000 hombres, a los que hay que sumar los 1000 previstos para la fábrica de ladrillo de Mazères, y la granja-escuela de Royat, que disponía de 500 plazas. Se definió como “centro de alojamiento” por la “comisión de búsqueda de campos de concentración y

⁶⁰⁵ Hemos de hacer notar, que en distintas publicaciones generales sobre los campos, se habla de Vernet d'Ariège sin distinguir los dos periodos de la historia del mismo, esto es, de febrero a septiembre de 1939, y el que se inicia en octubre de ese año, en que las condiciones son extremadamente difíciles, por lo que algunas de sus observaciones no sabemos si se refieren a uno u otro momento. Aquí hemos recogido las que con claridad aluden a los 7 meses iniciales.

⁶⁰⁶ Sin ninguna duda el principal estudio monográfico del campo de Vernet d'Ariège, centrado además en el periodo que nos ocupa, de febrero a septiembre de 1939 se debe a MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010. Véanse también PORTIER, Pierre, *Le camp du Vernet d'Ariège ou les racines du désespoir; la vie du camp de sa création en 1917 à sa disparition en 1947*, édition du Champ de mars, Saverdun, 1987; MARTIN, François, *Les Républicains Espagnols en Ariège (1939-1945)*, memoria, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1999.

⁶⁰⁷ RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*, Ediciones Omega, 1995, p.168.

⁶⁰⁸ NOS ALDÁS, Noelia, *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*, Tesis Doctoral, 2001, Universidad Jaume I, Departamento de Filosofía y Sociología, p.95.

reunión” formada en Foix el 5 de febrero. Y allí se decidió trasportar a los 12.000 hombres de la División anarquista⁶⁰⁹, aproximadamente un 90 % del efectivo global⁶¹⁰.

Estos tres centros iniciales se pondrán bajo el mando del teniente coronel Dauphin, secundado por un teniente de la G.R.M. y un comandante de los pelotones de la G.R.M, en unión directa con los comandantes de los campos y con el prefecto. En el campo de Vernet, el comandante del recinto cuenta con la asistencia de un comisario general, apoyado a su vez por un inspector de policía que se encarga de asegurar la vigilancia permanente⁶¹¹. Una verdadera disciplina militar caracterizará al campo.

Los primeros convoyes de republicanos españoles parecen empezar a llegar, como hemos analizado, a partir del 10 de febrero, uniéndose a finales de mes el grueso de los ocupantes del campo. Hasta el mes de mayo, los internados disponían como único abrigo las tiendas de campaña del ejército e improvisados refugios. La penosa situación, la mala alimentación cuando la había, y las condiciones de salubridad, provocaron numerosos fallecimientos. Entre marzo y septiembre de 1939 cincuenta y siete internados mueren de frío o hambre⁶¹². El campo de Vernet estaba especialmente vigilado, llegando a contar con varios batallones de infantería encargados de la vigilancia y el mantenimiento de los puestos exteriores; seis pelotones de G.R.M. para el servicio interior, represión de amotinamientos y “misiones delicadas”; un escuadrón a caballo que se mantiene en reserva y que se encarga de patrullar alejado del campo en busca de fugitivos; un escuadrón motorizado de Toulouse preparado para intervenir en

⁶⁰⁹ BERDAH, Jean-François, “El departamento de Ariège y la cuestión española (1936-1945)”, en VV.AA., *op. cit.*, 2006, p. 279. No es fácil dar un número claro respecto a los integrantes de la 26ª División, pero otros autores dan una cifra de 9.000. En todo caso hemos de señalar que, por ejemplo, en junio de 1939 hay 14.619 internos, y que por tanto Vernet no solo acogerá a los milicianos anarquistas, aunque es difícil establecer su procedencia. Enfermos y heridos hospitalizados en el departamento son trasladados a Vernet d’Ariège. Otros llegan de otros campos. El cierre de Mazères en mayo supone la llegada de nuevos hombres (MAUGENDRE, Maëlle, 2010, pp. 58-63).

⁶¹⁰ RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, p. 169.

⁶¹¹ *Ibidem*, pp. 169-170.

⁶¹² AAIC de Vernet de Ariège, “El campo de internamiento de Vernet de Ariège 1939-1944”, en VV.AA., *op. cit.*, 2006, p. 132. No es posible dar una cifra exacta de defunciones a lo largo de los siete meses que van de febrero a septiembre de 1939. La única fuente fiable es el actual cementerio de Vernet, que posee 142 tumbas, algunas sin lápida, que corresponden a los fallecimientos ocurridos en el campo entre 1939 y 1945. Según Rafaneau-Boj, más de la tercera parte (50), corresponden a españoles muertos en 1939, 25 de ellos (un 50 %) durante los meses de marzo y abril de 1939. (RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, p. 171).

caso de búsqueda de fugitivos en un perímetro mayor; a lo que hay que añadir destacamentos de tropa, los famosos tiradores senegaleses, el batallón 42º de los tiradores malgaches de Pamiers y “todos los demás medios habituales”⁶¹³. La G.R.M. se destina especialmente a las labores de seguridad de la policía, mientras la vigilancia directa de los internos se reserva a los tiradores senegaleses que patrullan bayoneta en mano⁶¹⁴. La comunicación con el exterior estaba prohibida y existían cercados destinados a castigos –el cuadrilátero y el picadero–, así como de celdas represivas⁶¹⁵. Los dos primeros eran especialmente temidos. Se trataban de apenas 5 metros cuadrados, rodeados de alambradas y vigilados por un G.R.M. o un senegalés, en los que nada permitía proteger al interno de la intemperie. En el picadero, los castigados permanecían de pie, las manos atadas por detrás de la espalda, alimentados con pan y bacalao seco, sin poder llevar mantas, cigarrillos o comida, y a veces incluyendo maltratos corporales⁶¹⁶. Las condiciones en los primeros meses fueron penosas, hasta la progresiva mejora del campo. Entre abril y junio se cuentan unas tres o cuatro evasiones al día de media, la gran mayoría terminadas en fracaso. En julio, las nuevas perspectivas de poder abandonar el campo y reunirse con sus familias hacen que remitan las fugas⁶¹⁷.

Los internados de Vernet d’ Ariège se enfrentan a un clima especialmente duro debido a su situación al pie de los Pirineos, bajando las temperaturas frecuentemente bajo cero en los primeros meses de su llegada, hasta la mejora del tiempo en primavera. Además de nieve y lluvia, que convertirán al campo en un verdadero pantano. Tanto más cuando las necesidades de alojamiento no estaban cubiertas⁶¹⁸.

Dice Blasco: “(...) dormíamos en el suelo con un poco de paja húmeda. Siete meses dormí así hasta que terminamos de construir unas barracas de madera”⁶¹⁹.

Remigio Peyro cuenta que a su llegada al campo con la división Durruti, todos los hombres, excepto los oficiales, que podían dormir a cubierto⁶²⁰, hubieron de

⁶¹³ RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, p. 170, nota 1.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 178.

⁶¹⁵ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 69.

⁶¹⁶ RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, p. 178-179.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 181.

⁶¹⁸ MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, p. 73.

⁶¹⁹ *Hierro candente*, p. 45. Queda clara la exageración ya que el campo estuvo abierto, en esta primera etapa, precisamente 7 meses, los meses que en total permaneció Blasco en este campo, y con anterioridad a esa fecha ya estaban construidos los barracones.

improvisar refugios con mantas, sacos de tela y todo lo que encontraban para intentar crear techos donde cobijarse⁶²¹. Las instalaciones las fueron construyendo con sus propias manos durante los meses de marzo y abril. El 14 de abril se comunica que todavía 800 milicianos están durmiendo en refugios improvisados. En mayo de 1939 estaban contruidos 48 barracones, nueve de los cuales se reservan para el hospital-enfermería⁶²². Los datos finales de septiembre hablan de un total 64 (34 de madera y 14 de ladrillo para los internados; además de los usados para hospital y enfermería, cuarteles de las tropas, edificios administrativos, oficina de correos, estación de policía, etc.)⁶²³. Cada uno de los barracones con capacidad para unos 300 hombres, acostados sobre una especie de estantes dispuestos en tres pisos, aunque hay documentos que hablan de hasta 350 personas. Esto supuso que, teniendo en cuenta el alto número de internados en los meses de mayo-junio, y tomando como referencia 300 hombres por barracón de unos 198 m², el espacio fuera de 0´66 m² por interno, y 0,57 m² considerando el máximo de 350 hombres. El hacinamiento tuvo que ser un problema desagradable. El posterior descenso de habitantes del campo debió hacer más confortable la estancia⁶²⁴. Durante los primero meses los refugiados se reagrupan por afinidades y designan a un responsable pero, desde abril, el general Noël ordena dividir el campo en rectángulos separados por alambradas y organizar a los milicianos por barracones directamente bajo el mando del jefe de campo. El respeto a la jerarquía otorgado a los oficiales a la entrada del campo fue rechazado por los milicianos de la 26ª División⁶²⁵.

Otros autores indican que el campo llegó a contar con unos cincuenta barracones de madera, con capacidad para 250 personas cada uno. Además disponía de 5 pabellones de obra de época de la Primera Guerra Mundial, más tarde reaprovechados para internamiento de oficiales alemanes presos⁶²⁶.

⁶²⁰ Lo atestigua Carrasquer, que dice en relación a Ricardo Sanz que “*estaba en una dependencia especial con otros jefes de brigada o batallón*”. Ver CARRASQUER, Francisco, *op. cit.*, Tomo 2, 2001, p. 32.

⁶²¹ Testimonio recogido en MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, p. 73.

⁶²² RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, p. 174.

⁶²³ MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, p. 74.

⁶²⁴ *Ibidem*, pp. 74-75.

⁶²⁵ RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, p. 178.

⁶²⁶ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *op. cit.*, 2005, p. 705.

En palabras de Carrasquer, “*barracones y todo barracones. Literas y más literas. Y entre las dos hileras de doble camastro, un pasillo de un metro de ancho era todo nuestro espacio vital*”⁶²⁷.

Los internos a su llegada eran sometidos a un riguroso registro, y sus efectos personales, inmediatamente confiscados o directamente sustraídos por los vigilantes de la inspección⁶²⁸.

Una de las cuestiones más importantes fue el tema de la higiene, más teniendo en cuenta los datos de hacinamiento dados y los problemas del



Vista de la entrada a Vernet d' Ariège en 1939. Amical de los antiguos internados del campo de Vernet d' Ariège.

campo con las lluvias. Inicialmente las condiciones estaban lejos de ser óptimas, careciendo de canales de eliminación de aguas residuales, lo cual era absolutamente insalubre. Las letrinas las primeras semanas son insuficientes, hasta que poco a poco se van mejorando las infraestructuras de evacuación, sistemas de limpieza e higiene, etc.⁶²⁹ La falta de higiene trae consigo parásitos. Los internos están llenos de roña; y moscas, pulgas y piojos pululan a sus anchas⁶³⁰. Respecto al aseo personal, desde abril el campo dispondrá de un sistema de lavabo colectivo, y los internos son despiojados y desinfectados a razón de 400 a 500 al día. Además se distribuirán trajes y jabón periódicamente⁶³¹. Hasta mediados de mayo y junio, como indica el comisario especial al prefecto, los internos no poseían más vestimenta que la que llevaban al entrar, en su mayoría vestidos con harapos y sin zapatos⁶³².

Diversas medidas progresivas harán que la vida de los milicianos mejorara sustancialmente⁶³³, especialmente en agosto de 1939 tras la inspección del campo por el general Gamelian. La comida empezó a ser más variada y se construirá una enfermería⁶³⁴. Los internos tendrán derecho a una bebida caliente, té o café; y a lentejas,

⁶²⁷ CARRASQUER, Francisco, *op. cit.*, Tomo 2, 2001, p. 30.

⁶²⁸ BERDAH, Jean François, *op. cit.*, 2006, p. 280.

⁶²⁹ MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, p. 77.

⁶³⁰ RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, p. 172.

⁶³¹ MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, pp. 77-81.

⁶³² RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, p. 174.

⁶³³ MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, pp. 77-81.

⁶³⁴ AAIC de Vernet de Ariège, *op. cit.*, p. 132.

garbanzos o pasta, aunque las más de las veces se trata de poco más que agua con algunos residuos; una vez al día se sirve un poco de carne con un trozo de pan. No hay nunca verduras ni comidas azucaradas, excepto el azúcar de las bebidas calientes, lo que explica los casos de escorbuto y avitaminosis⁶³⁵. En todo caso, la penosa vida en Vernet era en cierta medida paliada por organismos y asociaciones como el Comité de Socorro a los Refugiados Españoles (CSRE), creado en Ariège el 24 de febrero; o la Cruz Roja y el Socorro Popular, que distribuyeron ropa y alimentos⁶³⁶. Existía un economato donde “podías comprar jabones, colonia, hojas de afeitar y cien cosas más, pero lo triste es que nosotros teníamos muy poco dinero”⁶³⁷.

Las visitas, cuando eran autorizadas (martes, jueves y domingos de 14 a 18 horas) se limitaban a miembros de la familia expresamente autorizados. Cada interno recibía dos sellos F (franqueo postal) por mes; no pudiendo superar las cuatro páginas para destinos en Francia y dos para el extranjero. La correspondencia era limitada y sujeta a estricta censura, en el ánimo de evitar cualquier agitación. Los internos podían recibir cartas, paquetes (máximo cinco kilos a la semana) y envíos (500 francos al mes). La prensa circula de mano en mano, pero solo la autorizada y fundamentalmente cabeceras regionales. Los rotativos de izquierdas estaban prohibidos⁶³⁸.

Por decreto-ley de 12 de abril de 1939, durante el gobierno de Daladier, se crearon las Compañías de Trabajadores Extranjeros, con el objetivo de movilizar a la importante mano de obra extranjera en Francia, empezando por los republicanos españoles, para compensar el coste del internamiento y preparar una hipotética guerra con Alemania⁶³⁹. De poca incidencia inicial, esto cambió radicalmente a raíz de la

⁶³⁵ RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, p. 172.

⁶³⁶ BERDAH, Jean-François, *op. cit.*, 2006, p. 280.

⁶³⁷ CARRASQUER, Francisco, *op. cit.*, 2001, p. 30.

⁶³⁸ RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *op. cit.*, 1995, pp. 175-176.

⁶³⁹ Los exiliados españoles internados en los campos tendrán varias opciones. La primera de ellas es el regreso a España, opción preferida por las autoridades francesas. La segunda opción, desde abril, será la posibilidad de dejar los campos si obtienen un contrato de trabajo. Pero tiene escaso éxito por la recesión económica, la discusión de las condiciones del empresario no con el exiliado sino con el gerente del campo, además de la aprobación de los Servicios de Mano de Obra de cada departamento. La tercera es la ya citada de las Compañías de Trabajadores Extranjeros, hasta entonces restringidas a los franceses y de carácter militar, al ser mandadas por un oficial. Estas se encargarán de trabajos de preparación de la defensa nacional, además de trabajos agrícolas, aeronáutica, etc. La cuarta salida es unirse a la Legión Extranjera o a la de Regimiento de Marcha de Voluntarios Extranjeros (RMVE). Véase CERVERA, Javier, “De Vichy a

invasión de Alemania a Polonia el 1 de septiembre de 1939, y la movilización general decretada en octubre. Así, de las 8.134 personas en el campo a fecha de 1 de septiembre, al cabo de unos días apenas quedaban 168 individuos⁶⁴⁰.

Eleuterio cuenta que estuvo 7 meses en Vernet d'Ariège. Maëlle Maugendre documenta el cierre definitivo de Vernet el 23 de septiembre, después de que el día 18 de ese mes, se diera la orden por el Estado Mayor del Ejército al Coronel Comandante Superior y Prefecto de Ariège, de que todos los internos del campo fueran transferidos al campo de Septfonds, lo que harán por ferrocarril los días 19, 20 y 21.

La explicación de la marcha de Eleuterio Blasco de Vernet d'Ariège al Camp de Septfonds (Tarn et Garonne), hemos de situarla en este traslado en ferrocarril y en estos días, siendo por tanto parte de los últimos internos en abandonar el campo. La historia posterior del complejo pasará tristemente a la historia⁶⁴¹.

la liberación”, en Abdón Mateos (Ed.), *Ay de los vencidos. Exilios y países de acogida*, Eneida, Madrid, 2009, pp. 46-47. Se estima que unos 6.000 exiliados españoles se alistaron en la Legión Extranjera y en la RMVE, no siempre de forma voluntaria: a los anarquistas de la 26ª División se les amenaza con la repatriación a España si no se alistan. Algunos se encontrarán en el frente con la invasión de Alemania, y muchos quedaron atrapados en Dunquerque. Otros participaron en la batalla de Narvik (Noruega), e incluso pasarán a formar parte del ejército de la Francia Libre junto a aquellos que se hallaban en la Legión Extranjera en el Norte de África, y con el desembarco aliado en Marruecos en noviembre de 1942, combatirán en el bando aliado. Para la posteridad quedará por ejemplo la 9ª Compañía de la 2ª División Blindada del general Leclerc y su entrada en París en carros con nombres como Madrid, Guernica, Teruel, Ebro, Guadalajara o Don Quijote (CERVERA, Javier, *op. cit.*, 2009, pp. 55-57). Sobre el papel de los aragoneses en la II Guerra Mundial, véase GASPAS CELAYA, Diego, *Republicanos aragoneses en la segunda guerra mundial. Una historia de exilio, trabajo y lucha. 1939/1945*, Rolde de Estudios Aragoneses, Zaragoza, 2010.

⁶⁴⁰ BERDAH, Jean-François, *op. cit.*, 2006, p. 281.

⁶⁴¹ En octubre de ese mismo año son enviados nuevos contingentes de presos, convirtiéndose en uno de los primeros campos “especiales de Francia”. Desde el 12 de octubre afluirán trenes con extranjeros “sospechosos” desde el punto de vista nacional, fundamentalmente comunistas extranjeros, desertores alemanes o austríacos, antiguos brigadistas y otros extranjeros peligrosos para el orden público, que se sumarán a los españoles. Esto hizo que aumentara la disciplina del campo. Estaba protegido por un amplio dispositivo militar y policial para el mantenimiento del orden. En agosto de 1940 ya había 5.000 personas de 60 nacionalidades distintas. Frente a lo ocurrido en otros campos de internamiento, se aplicó una división por sectores, concretamente tres: A, para presos de derecho común (por poseer documentos falsificados, no poseer carnet de identidad, así como condenados, incluyendo malhechores, gánsters o proxenetes); el B a los presos políticos, que la policía consideraba los extremistas peligrosos (comunistas y anarquistas); y el C a los sospechosos, los cuales podían ser personas que habían sido denunciadas aun careciendo de pruebas, y los voluntarios de las Brigadas

En ese periodo, a pesar del hambre y las condiciones penosas, Blasco no perdió las ganas de trabajar y realizó una colección de dibujos, muchos de los cuales sirvieron de base para obras posteriores.



Vista general del campo de Vernet d´Ariège posterior al vaciamiento de republicanos españoles. Amical de los antiguos internados del campo de Vernet d´Ariège.

Internacionales. Vernet se convierte en el campo más represivo de toda Francia durante la Segunda Guerra Mundial, obligados los internos a trabajos humillantes e inútiles y castigos corporales. Se golpea a quien no forma fila diligentemente las cuatro veces al día establecidas. Se prohíben visitas de parientes. Se controla el correo. La comida es escasa, generalmente un plato de guisantes y pan, y no se incluye nunca carne, fruta o dulces. En el invierno de 1939-1940 se carece de calefacción y electricidad. La sarna epidémica y las epidemias de gripe se propagan fácilmente (AAIC de Vernet d´Ariège, *op. cit.*, 2006, pp. 132-135). Desde la llegada al campo la vida de los internos era muy difícil: eran rapados como los presos comunes, despojados de sus objetos personales y sometidos a una estricta disciplina, incluyendo agresiones físicas (NOS ALDÁS, Noelia, *op. cit.*, 2001, pp. 94-95). Max Aub describe en *Campo Francés* las realidades de este campo y las deplorables condiciones higiénicas y alimenticias. Arthur Koestler, que por desgracia pudo hacer comparación, escribió: “Desde el punto de vista de la comida, de las instalaciones y de la higiene, Vernet estaba incluso por debajo del nivel de un campo de concentración nazi” (KHOESTLER, Arthur, *La Lie de la terre*, París, Calmann-Lévy, 1947). Hasta el otoño de 1940 las detenciones son por motivos políticos pero, desde ese año, se comenzará a internar a un elevado número de personas por razones raciales, especialmente judíos, incluyendo mujeres y niños (AAIC de Vernet d´Ariège, *op. cit.*, 2006, p. 136). El 8 de agosto de 1942 se envía un primer convoy a Auschwitz, seguido por otro el 1 de septiembre, a los que seguirán varios hasta el 19 de mayo de 1944 (NOS ALDÁS, Noelia, *op. cit.*, 2001, p. 97). En junio de 1944, los últimos internados fueron evacuados y trasladados a Dachau en un tren fantasma (AGRAMUNT, Francisco, *op. cit.*, 2005, p. 705). La liberación de Ariège se produce el 23 de agosto. En septiembre será destinado a la guardia de soldados alemanes hechos prisioneros (AAIC de Vernet de Ariège, *op. cit.*, 2006, p. 138).

4.2.3.-ARTE Y CULTURA EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

Hablar del exilio en Francia en general o del exilio artístico en particular, conlleva diferenciar genéricamente, al menos, dos momentos. El primero va ligado inexorablemente al destino en los campos de refugiados. El segundo a la salida de los mismos, donde a su vez hay que precisar dos etapas: el antes y el después que marca la liberación de Francia y el fin de la Segunda Guerra Mundial. A partir de entonces, en el plano artístico, las vicisitudes personales de cada artista marcarán sus propias particularidades.

Nos detendremos en primer lugar, por tanto, en esa primera etapa, paso obligado del exilio transpirenaico.

El inicio del exilio artístico está pues ineludiblemente unido a los campos de concentración franceses, donde pasados los primeros meses, se organizan y desarrollan actividades artísticas y culturales. Comunes fueron las hojas manuscritas o dactilografiadas, la prensa en los campos de las playas, e incluso exposiciones que sirvieron para hacer circular ideas y noticias. El bagaje cultural y de iniciativa arrastrado del periodo Republicano, y unas condiciones de vida no comparables a los campos alemanes (sin menospreciar la dureza de los mismos, especialmente las primeras semanas), contribuirán a ello.

El exilio artístico iba a poner a prueba la pervivencia de las ideas de renovación y compromiso desarrolladas durante la Segunda República. Una República que había impulsado la actividad artística, reactualizando el arte tradicional y fomentando las corrientes vanguardistas desde una óptica general progresista y muy dinámica. La cultura era la base de la libertad, la razón de su lucha, incluso durante la propia guerra, como hemos visto en la propia labor de los milicianos de la cultura. Pero, va a ser en los campos de concentración donde se ponga a prueba el mantenimiento de aquellos principios alentados antes de 1939, en un contexto de dificultad moral, física y material⁶⁴², no solo en el plano artístico, sino también a través de clases de alfabetización, enseñanza primaria, clases de lengua, educación física, teatro, etc. Actividades estas que atraían a cientos de alumnos.

⁶⁴² Geneviève Dreyfus Armand dedicó un importante estudio a la producción cultural de los españoles en los campos de refugiados y las revistas del exilio. Véase DREYFUS-ARMAND, G. y TEMIME, É, *Les Camps sur la plage, un exil espagnol*, París, 1995.

A pesar de las condiciones de las instalaciones, del control policial, del hacinamiento, etc., los campos de refugiados se convirtieron en focos de actividad cultural y artística, auspiciados bien por las propias autoridades, inquietas ante la excesiva ociosidad de los internos, bien por los propios pintores, escultores, fotógrafos, músicos, etc. Rompían así con la monotonía diaria y el tedio omnipresente, elevando el ánimo de los compañeros, dignificando su situación y difundiendo, en definitiva, la cultura a los demás, obreros la mayor parte, en una continuidad de las iniciativas desarrolladas desde 1931⁶⁴³.

⁶⁴³ En este sentido queremos recoger la nómina de algunos de los artistas reclusos en los distintos campos de concentración. Por el Camp d'Haras, centro inicial de clasificación, pasaron el pintor, cartelista y escenógrafo catalán, Antonio Clavé (también internado en Prats de Molló); el escultor Josep Viladomat; el pintor murciano Pedro Flores; el pintor y cartelista catalán Carles Fontseré y los periodistas Carles Sala y Amadeu Serh, de Radiodifusión catalana. Por Argelès-Sur-Mer el número de artistas plásticos fue enorme, el más nutrido de todos los campos, que también era el que mayor número de refugiados acogió (sesenta mil en los primeros meses). Hemos de destacar la estancia del cartelista y fotomontador Josep Renau Berenguer, que había sido Director General de Bellas Artes; su hermano, el pintor, escultor y escritor Juan Renau Berenguer; del artista Luís García Gallo (Coq); del pintor J. Fin, internado allí junto a su hermano Javier Vilató, también pintor, del que salieron por intermediación de Pablo Picasso, a la sazón su tío; el pintor Salvador Soria Zapater; el caricaturista y dibujante alcaireño Ernest Guasp; la escultora Elisa Piqueras Lozano; el pintor y dibujante Enrique Climent que había trabajado para el Ministerio de Propaganda; el pintor y dibujante anarquista Rafael García Escibá; el pintor, ilustrador y escenógrafo Gregorio Muñoz Montoro "Gori Muñoz", colaborador de Renau en la Dirección General de Bellas Artes y encargado de la escenografía del pabellón de la República de la Exposición Internacional de París de 1937; Manuel Viola (recluido también en Valbonne); el leridano Leandro Cristòfol; el diseñador gráfico y dibujante Enric Crous-Vidal; el arquitecto y pintor castellonense Jesús Martí Martín; el pintor, escultor y escenógrafo José Agut Armer, también de Castellón; el pintor y dibujante Heleno Cases; el arquitecto Oscar Coll Alas; el valenciano Agustín Centelles; el maestro y dibujante alicantino Miguel Orts Sánchez; el pintor y dibujante Andrés García de la Riva, que coincidiría con Eleuterio Blasco en Burdeos en 1941; el pintor catalán Josep Franch-Clapers; el crítico de arte cordobés Francisco Zueras. Por el campo de Saint-Cyprien recalieron el violinista, pintor, novelista y poeta coruñés Eugenio Fernández Granell; el pintor murciano Ramón Gaya; el artista barcelonés Martí Bas; el andaluz Manuel Ángeles Ortiz; el pintor y dibujante catalán Josep Franch-Clapers; el dibujante de historietas y caricaturista valenciano José Grau Hernández; el bilbaíno Manuel Pascual; el catalán Martel Mentor Blasco "Mentor"; el asturiano Germán Horacio; Crespillo Rendo, nacido en Torrevieja; el arquitecto madrileño Félix Candela Outeriño; el arquitecto vasco Arturo Sáenz de la Calzada Gorostiza; el arquitecto valenciano Enrique Segarra; el arquitecto José Luis Mariano Benlliure; el docente y eventualmente crítico de arte Antonio Deltoro Fabuel; el ensayista y en ocasiones crítico de arte Juan Gil-Albert. En el campo de Bacarès estuvieron el escultor valenciano Enrique Moret

Abel Paz en relación a su paso por el campo de Argelès, recordaba:

“No se sabía de dónde habían aparecido instrumentos de música, violines, acordeones, guitarras y artistas que se habían agrupado y formado una orquestina, un cuadro escénico y un taller de pintura. El arte sobresalía, aplastando piojos y miseria, enfermedades y delirios, para exaltar pasiones espirituales”⁶⁴⁴.

No deja de crearnos sorpresa, dentro del caos de la derrota y el exilio, que las esperanzas de un renacimiento cultural fuera posible. Pero la determinación de los refugiados creó programas culturales y educativos importantes. En Bacarès, se informaba en un periódico en mayo de 1939 que maestros voluntarios estaban impartiendo clases de gramática catalana e historia de Cataluña, en el deseo de conservar así el entusiasmo y fervor patriótico de la juventud. En el mismo, un comité de seis artistas, la mayoría ex colaboradores del semanario gráfico *Umbral*, lanzaron un “Proyecto de Manifestación Cultural” donde se proponían organizar una gran exposición a la que concurrirían todos los intelectuales que representaban en España un valor artístico. Es decir, pintura, escultura, dibujo, grabados, literatura, música, escenógrafos, “afiches” y todo lo susceptible a desarrollar en esta Exposición, con la publicación, además, de una revista catálogo bajo el título *Éxodo*, y la celebración, durante la Exposición, de conferencias, recitales poéticos, conciertos folklóricos, cine etc. Sin poder saber qué parte llegó a realizarse de tan ambicioso proyecto, lo cierto es que Antonia Fontanillas señala haber accedido a una invitación de Silvia Mistral, para una fiesta el 29 de mayo de 1939, en el Isote H del campo de Barcarès⁶⁴⁵. En Agde, un

Astruells; el escultor alicantino Antonio Alós; el pintor y dibujante madrileño Juan Alcalde; el fotógrafo valenciano Agustín Centelles Osso. En el campo de Grenoble, el pintor y escultor catalán Joan Jordá. En el de Agde, el pintor, dibujante y escenógrafo Francisco Marco Chillet; el arquitecto y crítico de arte valenciano Enrique Segarra Tomas. En Brams, el pintor Salvador Fariñas López. En Gurs, el artista catalán Josep Franch-Clapers. En la cárcel de Fresnes el político e historiador del arte Luís Nicalau d’Olwer. En la cárcel de Cherche-Midi ingresó el eventual cronista artístico madrileño César González Ruano. En el campo de Barm (Carcassonne) permaneció un año Joaquín Vicens Gironella, nacido en Agullana (Gerona).

⁶⁴⁴ PAZ, Abel, *Entre la niebla*, EA, Barcelona 1993, p. 80.

⁶⁴⁵ El manuscrito del *Proyecto de Manifestación Cultural* está suscrito por Francisco Carmena (pintor), José García (realizador de cine), Artel (dibujante), Silvia Mistral

famoso tenor había organizado un coro. Se estaba también preparando una exposición de arte español por artistas vascos y catalanes. Un festival en St. Cyprien, presentaba música tocada por una banda militar, el “Coro libertad”, y lecturas de poesía. El teatro era muy relevante en Septfonds, donde un actor español formó un grupo de repertorio; y una exposición anarquista sobre “El Progreso de la Revolución Española” contenía diez secciones que detallaban las fases progresivas de la colectividad anarquista durante la Guerra Civil⁶⁴⁶. Y todo ello con escasos fondos de ayuda para materiales artísticos. Los españoles hicieron uso de la imaginación para dotarse de lo necesario: las maderas flotantes se utilizaban como material de escultura; las herramientas rotas servían para esculpir la piedra; una arcilla de baja calidad fue aprovechada en Argelès, y usada y vuelta a usar para modelar objetos; jirones de una lona marrón de tiendas de campaña del Ejército fueron estirados y pintados; las paredes de los barracones se llenaron de murales; trozos rectangulares de madera cortados de los barracones se emplearon para hacer grabados; todo ello satisfacía, en palabras de Federica Montseny “*las necesidades del espíritu, las necesidades del alma (...) luchando contra la desesperación y el tedio*”⁶⁴⁷.

Hemos de precisar en este punto, que las obras realizadas en los campos han de ser vistas, en muchos casos, como expresión artística popular, destacando su valor documental y donde se manifiesta el empuje, la rabia y la creatividad propias del periodo republicano.

La experiencia personal de todos ellos, terrible en muchos casos, a pesar de la relativa brevedad en el tiempo de reclusión de una gran parte, les colocó ante una variedad de situaciones, distintos caracteres, comportamientos, etc., donde, junto a la constante presencia del recuerdo del pasado, la incógnita del futuro, la enfermedad, cuando no la propia muerte, se mezclaban la solidaridad, la crueldad, la ambición, el desasosiego, la política, etc.

Proliferaron así los dibujos en hojas o pequeños cuadernos, cartones, embalajes o almanaques, donde se reflejan imágenes del día a día de los refugiados. En ocasiones

(escritora), Lara (escultor) y Fco. Cuadral (compositor). Véase FONTANILLAS BORRÁS, Antonia, “El aporte cultural del Exilio Libertario Español”, *Orto*, octubre-diciembre 2010, p. 31.

⁶⁴⁶ STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 123.

⁶⁴⁷ MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1977, p. 47.

se recurría a técnicas impuestas por las circunstancias. Así Juan Alcalde, además de carbón y tinta china, utilizó vino diluido con agua para animar las composiciones con algo de color⁶⁴⁸. Retratos subjetivos, personales, íntimos, donde la vida en los campos es plasmada con toda su crudeza no exenta en ocasiones de humor e ironía. También la escultura tuvo su hueco. Se recurrió a latas, trozos de madera, barro, yeso, incluso jabón para tallarlo.

Estos dibujos, de extraordinario valor documental, generan en el espectador una verdadera reflexión sobre la vida de los campos: surgen multitud de tipos, variopintas situaciones, aparece la hostilidad de los gendarmes o senegaleses... pero con elementos identificables en todos ellos. En el caso de Blasco aparecen características acusadas y verdaderamente definidoras de su obra posterior: la tristeza, la melancolía, la desesperación, el ensimismamiento de las figuras. En todos ellos la dignidad humana envuelve los dibujos, al margen de su mejor o peor calidad artística. Ese es, quizá, el principal denominador común de unas obras autobiográficas donde las pulsiones interiores afloran, pero que son sentimientos extrapolables a los miles de compañeros en su misma situación. Testimonios únicos de la derrota republicana y su recibimiento en el país vecino. Con el tiempo ha cristalizado el valor de crónica de estas obras, aunque su pertinencia estética en muchos de los casos sea cuestionable.

Del impulso de las actividades artísticas y culturales tenemos diversos ejemplos: talleres de arte, estudios fotográficos, publicación de revistas, realización de cursos, conciertos, obras teatrales y exposiciones.

Uno de los primeros que las puso en marcha fue Argelès-sur-Mer, que el 10 de mayo de 1939 emitió instrucciones en este sentido, incluyendo la creación de una comisión que había de dar cuenta de las actividades realizadas a las autoridades. Allí por ejemplo, el fotógrafo valenciano Agustín Centellas montó un rudimentario estudio fotográfico. También se editaron boletines informativos y exposiciones con los artistas refugiados, entre los que se encontraban Arturo Souto y Gori Muñoz. En mayo de 1939 se creaba el "Boletín de los Estudiantes de la FUE", y revistas como "La barraca" y

⁶⁴⁸ ZARZA, Víctor, "Juan Alcalde, exilio en Francia (1939-1940)", en CABAÑAS, Miguel, FERNÁNDEZ, Dolores, DE HARO, Noemí y MURGA, Idoia (coords.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, CSIF, Madrid, 2010, p. 145.

“Desde el Rosellón”⁶⁴⁹. La actividad cultural en Argelès fue intensa y paradigmática, en testimonio del Dr. José Pujol:

“En medio de esa inmensa catástrofe colectiva, triunfando del envilecimiento moral a que se iba sometiendo paulatinamente a los refugiados, (...) el sentimiento artístico de los refugiados hizo verdaderas maravillas.

Primero fue la organización de cuadros escénicos, que cada domingo daban representaciones teatrales. Después la composición de los periódicos de los campos. Al fin la organización de exposiciones. Y no crea que para elevar ese edificio admirable, por la cantidad y la calidad de fuerza moral que evidenciaba, se esperó a que pasasen años de internamiento. No. Apenas superadas las primeras dificultades; apenas mal satisfecha el hambre del cuerpo, los refugiados pensaron en satisfacer o por lo menos entretener las exigencias del espíritu, las necesidades del alma.

Grupos de muchachos y muchachas constituían masas corales que recitaban todos los cantos del folklore español, desde las dulces sardanas catalanas a lo zortzicos vascos. Los que reunían aficiones o aptitudes escénicas, formaron compañías de teatro que representaban obras dramáticas o daban funciones a base de bailes, de “sketches”, de entremeses. Otros, con maderas, con barro, con pedazos de cucharas rotas, con huesos, hacían obras de arte. Esculturas maravillosas, menudos trabajos de paciencia, con los que se defendían de la desesperación y el tedio. Mucho se ha perdido de ese arte y de ese ingenio espontáneos, que era a la vez la manifestación de la vivacidad, de la riqueza íntima de una raza, de sus reservas morales para evadirse de la tragedia y para superarla.

Se organizaron varias exposiciones, que fueron la admiración de las propias autoridades militares francesas.

Aparte del aspecto artístico, no se descuidó el aspecto cultural. Los maestros recogieron a los niños y a los hombres y mujeres carentes de una base de cultura, organizándose clases al aire libre. (...)”⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *op. cit.*, 2005, pp. 596-599.

⁶⁵⁰ Testimonio de José Pujol recogido en MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1977, p. 46-47.

Surgieron así los llamados “Barracones de la Cultura”⁶⁵¹ en casi todos los campos, con objeto de dar una respuesta adecuada a la problemática anímica de los internados, creando al poco de llegar, comisiones encargadas de dinamizar e impulsar distintas actividades culturales. Estos eran apenas unas estancias de madera con escaso mobiliario, suficientes para que los artistas pudieran pintar o dibujar, se impartieran clases, etc.

En Bacarès se conoce la existencia de un Palacio de exposiciones inaugurado el 14 de mayo de 1939, un Salón de Bellas Artes en Argelès y una barraca-galería en Saint-Cyprien⁶⁵². En este último funcionaron en junio de 1939 113 barracones de cultura, en los que se impartieron 124 clases de alfabetización y cultura general. También surgieron los boletines *Profesionales de la enseñanza*, *Trabajadores de la cultura* y *L'Illet d'art*, donde colaboraron el pintor y dibujante Germán Horacio “Pachín”, el caricaturista Antonio Brenard González “Toni”, el pintor Manuel Blasco o el poeta Ramón Castellano⁶⁵³. En Gurs se organizó una exposición en julio de 1939, y en verano se levantaron dos esculturas en barro: *España agonizando*, sobre la Guerra Civil y *La última bomba*, dedicada a las víctimas del Guernica. En Les Milles se realizaron ocho frescos murales representando escenas de fiesta⁶⁵⁴.

En el exterior se llegaron a desarrollar exposiciones el 6 de mayo en Perpiñán, en la Galerie Vivante, con obras de Fernando Callico y Antoni Clavé. Montpellier, del 8 al 15 de julio, acogió en el Museo del Trabajo treinta obras de pintores catalanes jóvenes: Roser Bru, Jaime Piques y Alexandre Cirici⁶⁵⁵.

En Septfonds los pintores Ponti y De Soria, por encargo bien de las autoridades del campo, bien del municipio, pintaron una serie de cuadros, ocho de los cuales se

⁶⁵¹ Sobre el aspecto educativo en los “barracones de la cultura”, destaca el texto de J. Ignacio Cruz, de la Universidad de Valencia, *Los barracones de la cultura. Noticias sobre las actividades educativas de los exiliados españoles en los campos de refugiados*, que podemos visitar en la página:

<http://clio.rediris.es/exilio/BarraconesCultura.htm>. [fecha de consulta 25 de marzo de 2012]. Además de en los campos de refugiados, se ocupa de los aspectos educativos en los albergues organizados por las autoridades republicanas para aquellos que atravesaban la frontera con la documentación en regla o tenían los contactos adecuados, así como las tareas de enseñanza en las expediciones con destino a América.

⁶⁵² IZQUIERDO, Violeta, *op. cit.*, 2005, p. 47.

⁶⁵³ AGRAMUNT, Francisco, *op. cit.*, 2005, p. 596.

⁶⁵⁴ IZQUIERDO, Violeta, *op. cit.*, 2005, p. 47.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 48.

exponen en el ayuntamiento del pueblo, destacando escenas de la Revolución Francesa⁶⁵⁶ (uno de ellos de 3 metros de largo por 1,5 de ancho).

Martí-Aleu y Buanaventura Trepát, compañero este de Eleuterio Blasco en Barcelona, pintaron un Vía Crucis para la parroquia a petición del sacerdote de la misma. Está realizada sobre unos rollos de tela que servían para envolver sombreros, actividad importante en aquel entonces. La parte más larga mide, en el lado izquierdo de la nave, 11,22 x1 m., con las escenas I a VIII. Los de la derecha, escenas IX a XVI, miden 9x1 m.⁶⁵⁷.

También Picasso, según narra Mercedes Guillén, patrocinó una exposición en la Maison de Cultura para recoger fondos destinados a la ayuda de españoles, con material artístico de los campos de refugiados: guitarras hechas con latas de sardinas, esculturas de miga de pan, de madera de las barracas, con trozos de alambrada, jabón, además de obras al óleo, dibujos, guaches, bodegones con el rancho, poemas, etc.⁶⁵⁸ Obras estas tanto de artistas como de aficionados, donde maridaba la manualidad con valores de arte populares y la verdadera expresión artística⁶⁵⁹.

⁶⁵⁶ La conmemoración del 14 de julio de 1939, 150º aniversario de la Revolución, también tuvo lugar entre las alambradas por parte de los españoles, a instancias de las autoridades. Además de los cuadros homenaje a la Revolución Francesa de Salvador Soria y Josep Ponti en Septfonds, contamos con otros ejemplos. En ese mismo campo se erigió un arco de triunfo en la entrada. En Montolieu, la mañana se dedicó a competiciones deportivas (boxeo, barra fija, levantamiento de peso), y la tarde al teatro (representando *El cerco de Numancia* de Cervantes). En Riecros, una mano desconocida grabó en la roca el perfil de un soldado enmarcando las fechas “1789-1939”. En Bram hubo un desfile carnavalesco con músicos tocando instrumentos realizados con cualquier cosa, parodias de una corrida de toros, un hombre salvaje acompañado de un domador o “mujeres” de gestos provocadores. En Bacarès se hicieron maquetas de la Bastilla. En Gurs (donde también había brigadistas), se realizaron con arcilla esculturas de Durruti, Garibaldi, Beimer o Dombrowski, albergando una barraca de cada manzana una exposición. La jornada terminó con canciones y bailes del folklore nacional y músicas de moda. Véase MOULINIÉ, Véronique, “14 de Julio de 1939”, en BERTRAND DORLÉAC, Laurence y MUNCK, Jacqueline (Dirs.), *Arte en Guerra*, Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica, 2013, p. 269.

⁶⁵⁷ Ver DOMERGUE, L., “Pintores españoles en el campo de Septfonds”, en ALTED, A. y LLUSIA, M. (dirs.), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, vol. II, UNED, Madrid, 2003, pp. 48-52.

⁶⁵⁸ GUILLÉN, Mercedes, *op. cit.*, 1975, p. 34-35.

⁶⁵⁹ También se llegó a patrocinar una exposición a favor de los niños españoles el 16 de julio de 1939 en la Galería J. Bucher-Myrbor, con participación de Picasso, Domínguez, Bores, Miró y Viñes junto a Torres García, Arp, Braque, Chagal, Dufy, Gross, Kandinsky, Leger, Lipchitz, Matisse, Marcoussis, Man Ray, Max Ernst, Masson, Vieira y hasta 74 artistas, exponiéndose dibujos de niños españoles. Ver FERNÁNDEZ

Todo el periplo de la Retirada, el paso de la frontera, los gendarmes franceses, la vida en los campos de concentración, etc., son reflejados especialmente en este periodo y en este contexto artístico en el interior de los campos, en uno de los cuales se encuentra Eleuterio Blasco.

Extraordinarios son los dibujos de Josep Bartolí recogidos en el libro “Campos de concentración 1939-194...”⁶⁶⁰, “documento vivo, doloroso, brutal”, como señala la contraportada del libro. También la serie sobre la guerra y los campos de concentración que realizara Rodríguez Fernández Luna⁶⁶¹ desde una óptica surrealista y expresionista, quizá las imágenes más difundidas. Conocemos los dibujos de Tomás Divi, elaborados en Arles-sur-Tech en 1939, con ilustraciones de la vida cotidiana. Los del valenciano Francisco Marco Chillet, internado en Argelès y Agde, con testimonios del éxodo hacia Francia. Tema también preferente en Helios Gómez, que pasó por Argelès-sur-Mer, Bram, Vernet d’Ariège y Djelfa, este último en Argelia. O del valenciano Enrique Climent; del ilicitano Antonio Bernard González; los del alicantino Manuel Crespillo Rendo; del murciano Ramón Gaya Pomes; del alicantino Miguel Orts Sánchez; los del

MARTÍNEZ, Dolores, “Acerca de los artistas españoles en Francia y su relación con Picasso”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 1, 2001, p. 81, a partir de Díptico manuscrito en el archivo Paul Valéry, Bibliothèque Docet, París.

⁶⁶⁰ BARTOLÍ, Josep, *Campos de concentración*, Iberia, México, 1944. Ver sobre el mismo el catálogo de la exposición *Josep Bartolí, un creador a l’exili*, celebrado en el Museo Diocesano de Barcelona en 2004. Muy interesante son las relaciones que establece entre los dibujos citados de Bartolí y la obra de Max Aub, el texto de Eloísa NOS ALDÁS “El testimonio del exilio en Francia en 1939 en Max Aub y Josep Bartolí: letra e imagen”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 2, 2001, pp. 269-277, además, se puede consultar en internet el artículo NOS ALDÁS, E.: “El exilio español en Francia a través de los trazos de Josep Bartolí: Los Campos”, en *Clío*, <http://clio.rediris.es> [consulta: martes 7 de enero de 2012].

⁶⁶¹ REJANO, J., *Antonio Rodríguez Luna*, México, UNAM, 1971. De Antonio Rodríguez Luna (1910-1985) se hizo una exposición de homenaje en el Centro Cultural de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de México en 1986, al año de su muerte, y Miguel Cabañas ha publicado distintos textos sobre él: “Rodríguez Luna, el pintor de la diáspora española de 1939. El exilio en México de un pintor republicano”, en PÉREZ SEGURA, J. y GARCÍA, I., (coords.), *Ensayos sobre Rodríguez Luna*, Fundación Provincial de Artes plásticas R. Botí, Córdoba, 2003; *Rodríguez Luna, El pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005; “Los estereotipos del pintor exiliado Rodríguez Luna y su museo en Montoro”, en LORENTE, Jesús Pedro, SÁNCHEZ GIMÉNEZ y CABAÑAS BRAVO, Miguel (eds.), *op. cit.*, 2009, pp.231-258.

pintor y dibujante Josep Franch Clapers⁶⁶², que donara una importante colección de dibujos al Archivo Nacional de Cataluña, donde se muestra el paso de la frontera y la llegada de Saint-Cyprien; del valenciano Eduardo Muñoz Orts; de Salvador Soria Zapater; o las esculturillas de Manuel Pascual. Jesús Martí recoge la llegada a Argelès. Nicomedes Gómez⁶⁶³ muestra las chabolas de Argelès, realizadas con maderas, mantas y lona. José Fábregas refleja la mejora en los campos con la construcción de los barracones cubiertos. Bacarès es descrito con precisión en la obra de Nemesio Raposo⁶⁶⁴. Gerardo Lizárraga⁶⁶⁵, pintor y cartelista anarquista, tiene dibujos de Agde, Argelès-Sur Mer y Clermont Ferrand, los cuales llegó a exponer en Marsella en 1941 y 1942, para pasar luego a México. El propio Antoni Clavé creó dibujos y apuntes luego expuestos junto a la obra de Carles Fontserè⁶⁶⁶ (recluido en Saint-Cyprien y en el Camp d'Haras), en la Maison Vivant, pastelería y salón de té de Perpiñán. Manolo Valiente⁶⁶⁷ (que firmaba Juan de la Pena) ilustró su poemario *Arena y viento, romance del refugiado*, con algunos grabados en madera realizados en Argelès.

El listado es siempre incompleto. Eleuterio Blasco Ferrer realizó también dibujos con esta temática en el campo de Vernet d'Ariège, de lo que nos ocuparemos en el epígrafe siguiente, como esculturas debió de hacer José Clavero. Estas obras, insistimos, poseen un valor documental extraordinario. Una especie de vuelta a la “pintura de historia”, como reflexiona Dolores Fernández Martínez, en unos momentos en que la fotografía documental había casi erradicado dicho género ante su presencia en la prensa escrita como reflejo inmediato de la realidad. Retazos sencillos de una vida, de

⁶⁶² JOAN I TOUS, Pere, “Deber de memoria y voluntad de testimonio. El éxodo y los campos en la obra de Josep Franch Clapers”, en AZNAR SOLER, Manuel (edición), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, GEXEL, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 517-534.

⁶⁶³ CARRASCO, Jean, *La Odisea de los republicanos españoles en Francia: Album souvenir de l'exil Républicain espagnol en France: 1939-1945*, Barcelona, Nova Lletra, 1980.

⁶⁶⁴ RAPOSO, Nemesio, *Memorias de un español en el exilio*, Barcelona, Aura, 1968. Y encontramos datos interesantes en VALIS, N., “Nostalgia and exile”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2, Routledge, septiembre 2000, pp. 117-133.

⁶⁶⁵ Primer marido de Remedios Varo.

⁶⁶⁶ FONTSERÈ, C., *Un exiliat de tercera. A París durant la Segona Guerra Mundial*, Barcelona, ECSA, 1999.

⁶⁶⁷ Su testimonio se incluye en el libro de SORIANO, Antonio., *Éxodos. Historia oral del exilio republicano en Francia, 1939-1945*, Barcelona, Crítica, 1989, pp. 71-76.

un tiempo, de un mundo interior apresado tras la alambrada; la alambrada del campo y la alambrada del futuro⁶⁶⁸.

Muchas de estas obras realizadas en los campos, formaron parte de las primeras exposiciones en salas comerciales francesas tras la reclusión, una vez continuada su trayectoria artística. Así lo hizo la pequeña galería de arte, ya citada, Maison Vivant, en Perpignan, que expuso a artistas republicanos recién salidos de los campos, como Antoni Clavé y Carles Fontserè o Pedro Flores. E igualmente lo hizo Juan Alcalde en Montauban en 1941, en una muestra colectiva de artistas españoles organizada por un grupo de cuáqueros norteamericanos (ya el año anterior había expuesto en la Sala Aragó de Perpiñán), junto al catalán Marc Cardús y el valenciano Jordá, también pintores. Los tres se habían escapado del campo de Bacarès cuando iban a ser enrolados en una compañía de trabajo tras la ocupación alemana de Francia⁶⁶⁹.

Otras no se expusieron directamente pero sirvieron de base para futuras composiciones y como medio de sustento en los primeros momentos. Son en definitiva ejemplos de cómo en las más extraordinariamente difíciles circunstancias, el hombre es capaz de expresar plásticamente sus sentimientos, como se hará en las cárceles franquistas y también en los campos de exterminio y los guettos durante la Segunda Guerra Mundial.

En todo caso, las obras allí creadas no siempre giraron en torno a los propios campos, sus condiciones de vida, y al aspecto más documental; y no siempre la estancia en los campos de concentración sirvió de inspiración o reflejo para su creación artística. Capítulo aparte merecería el arte desarrollado por aquellas mujeres que, separadas de los hombres en la frontera, junto a los ancianos y niños, fueron subidas a trenes y distribuidas por pueblos y ciudades del Oeste francés. Es el caso de Pura Vedú Tormo, nacida el 2 de febrero de 1899 en la alicantina localidad de Monóvar, que pasó la frontera con su hija y una criada, Socorro, mientras su marido era trasladado a Argelès-sur-Mer. Pura realizó varios cuadros en la localidad de Contest en los primeros momentos, aunque alejados de la temática comentada en el caso de los campos de

⁶⁶⁸ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, “Complejidad del exilio artístico en Francia”, *Migraciones y exilios*, nº 6, AEMIC, 2005, pp. 28-29.

⁶⁶⁹ ZARZA, Víctor, *op. cit.*, 2010, pp. 137-154. Destaquemos aquí que a Juan Alcalde le correspondió el honor de realizar el último retrato de Manuel Azaña, amortajado en la cama del hotel donde había fallecido. Fue entregado por el propio autor al Director General de Archivos, Bibliotecas y Museos del Ministerio de Cultura, Rogelio Blanco.

refugiados⁶⁷⁰. O del jovencísimo Juan Jordá, nacido en Sant Feliú de Guíxols (Gerona) en 1929, que será separado de su padre en la frontera, con su madre y hermano, siendo trasladados a un campo de Grenoble, cerca de los Alpes, mientras este pasaba por los campos de Argèles y Bram, y luego engrosaba unos de los grupos de trabajadores forzosos formados por los alemanes durante la ocupación. Jordá no realizará su primera individual hasta 1976⁶⁷¹.

4.2.4.-LOS DIBUJOS DE ELEUTERIO BLASCO EN VERNET D'ARIÈGE

En el campo de Vernet estaba prohibida toda actividad política. Ante el miedo de las autoridades por la inestabilidad que suponían miles de republicanos reclusos sin ningún quehacer, y el peligro de la contaminación política de las mentes ociosas, se decide poner algún remedio para canalizar toda esa energía reprimida, además de mejorar las condiciones del campo. Lo más entretenido era cuando las milicias se reunían para ver pasar una prueba ciclista por la Nacional 20, a unos cientos de metros del campo, o simplemente podía ser una forma de ociosidad observar a los peatones por la calzada⁶⁷².

Las autoridades se ven obligadas a promover actividades como el deporte, las artes y la música. Los planos muestran la existencia de un terreno para jugar al fútbol o al baloncesto. Los documentos administrativos hablan de distintas instalaciones deportivas a partir de abril, mencionando partidas de damas, de ajedrez, e incluso la construcción de un jardín de una hectárea⁶⁷³.

En agosto tuvo lugar una proyección de cine. Se realizaron representaciones teatrales, costeadas con fondos civiles y militares. También se señala la práctica

⁶⁷⁰ THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada”, en CABAÑAS, Miguel, FERNÁNDEZ, Dolores, DE HARO, Noemí y MURGA, Idoia (coords.), *op. cit.*, 2010, pp. 163-184.

⁶⁷¹ IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta, “Juan Jordá en el exilio de su pintura”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 1, 2001, p. 42.

⁶⁷² MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, p. 127.

⁶⁷³ *Ibidem*, 127-128.

musical: incluso el alcalde de la localidad cercana de Bonnac pidió permiso al prefecto de Ariège para que la banda de los internos diera un concierto⁶⁷⁴.

A partir de julio consta la creación de una escuela donde se imparten cursos de francés y cursos para analfabetos. Una iniciativa esta que queda destacada ante la posibilidad de que parte de estos refugiados se quedaran en Francia, adaptándose en las mejores condiciones a las necesidades económicas del país de acogida, en unos momentos en los que la guerra estaba cerca. En agosto de 1939 se muestra un plan para una Biblioteca⁶⁷⁵.

Francisco Carrasquer nos cuenta que:

“(...) no parábamos y teníamos tan ocupada la mente que no teníamos tiempo de ser presa del desánimo, y mucho menos de la melancolía. Y una vez más es el afán de cultivarnos lo que nos salva. Tuvimos la gran suerte de que nos hiciera tan buen tiempo en casi toda nuestra estancia en el campo, lo que fue muy importante, porque, así, pudimos valernos de la explanada que hacía de centro del campo, desde la cual partían las hileras de barracones como radios de una circunferencia. Y en esa gran plaza podíamos celebrar actos culturales: conferencias sobre todos los temas que nos interesaban, recitales de canto y baile (...) Pero lo más espectacular, naturalmente, era el teatro, en cuyas actuaciones había gran actividad entre los muchos aficionados (...) Todo esto fuera, pero dentro de los barracones desarrollábamos no menos actividad mental y de relaciones humanas. Por la mañana, una vez aseados y desayunados, formábamos grupos de clase. A poder ser cada barracón se valía de sus «existencias» de capacitados para enseñar, quien como monitor de gimnasia, quien como maestro de escuela, y hasta como instructor de ajedrez y damas, que de estos juegos también hacíamos concursos y campeonatos entre barracones, porque había no pocos aficionados, afición que ya venía de las trincheras, puesto que con tantas horas de ocio como teníamos en el casi siempre inactivo frente de Aragón, se había jugado mucho (...)”⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, 128-129.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, pp. 130-132.

⁶⁷⁶ CARRASQUER, Francisco, *op. cit.*, 2001, p. 31-32.

En el campo de las bellas artes un testigo narra la decoración de la entrada “(...) *de las cabañas de piedras pequeñas. Algunas eran verdaderas obras de arte*”. También en un informe de fecha 16 de julio se hace referencia a los artistas (pintores, escultores, etc.) que se han unido para trabajar, y que ha tenido lugar una exposición. Y parece seguro que existió una sala de exposiciones en el interior del campo para permitirle exponer sus obras⁶⁷⁷. Sabemos poco de los creadores plásticos allí recluidos en 1939, si bien un documento de 21 de agosto de 1939 que recoge las profesiones de los internos en Vernet d’Ariège, señala que existen 21 artistas, un 0,2 % de los recluidos en ese momento⁶⁷⁸.

Además de Eleuterio Blasco, se encontraba el murciano Miguel García Vivancos⁶⁷⁹, hombre de extracción popular, autodidacta en las artes, con dotes para la organización militar y el mando. Picasso lo protegió y lo animó a pintar, remontándose sus inicios artísticos a 1947; y José Clavero, amigo de Eleuterio desde la época de Barcelona, que hizo campaña con él en la guerra, pasó con Blasco por Mont Louis, y tuvo que acabar en Vernet. Ambos coincidirán en varias exposiciones colectivas. ¿Acaso Blasco y Clavero participaron en estas muestras artísticas en el interior del campo?

La cultura seguía siendo así piedra angular de la vida individual y colectiva de los internos, a pesar de las privaciones de la reclusión. Todas estas iniciativas demuestran el deseo, aun en las difíciles condiciones en las que se encontraban, de establecer una continuidad cultural con su pasado, con sus tradiciones y acervo ideológico. Un intento de mantener la identidad que queda patente en las manifestaciones artísticas y demás actividades citadas.

⁶⁷⁷ MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, pp. 128.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 293.

⁶⁷⁹ Miguel García Vivancos (Mazarrón, Murcia, 1895-Córdoba, 1972). Residió en Barcelona con su familia desde 1909. Ingresó en la Confederación Nacional del Trabajo donde desarrolló una activa militancia. Detenido varias veces durante la dictadura de Primo de Rivera, se exilió a Francia pasando luego a México. Durante la guerra, de nuevo en España, puso en marcha la columna anarquista “los Aguiluchos”, junto a García Oliver. Fue internado en el campo de Vernet tras la gran retirada republicana a Francia. Años después (1947) conocerá a Picasso, que quedó encantado con una obra llena de valores humanos, color y sinceridad, ayudándole con varios coleccionistas. Expuso en 1950 en la galería Mirador, presentado por André Breton, y más tarde en galerías de Londres, Belgrado, Zagreb, Nimes, Cannes, Estrasburgo, Limoges, Basilea, Nueva York, Rotterdam, Chicago, Tokio, Estocolmo o Madrid. Sobre el mismo ver *Solidaridad Obrera*, Suplemento Cultural nº 2, Barcelona, julio y agosto de 1998.

Civiles y milicianos desarrollarán así una amplia labor de educación y difusión cultural, en parte continuidad de la efervescente actividad en la que habían estado inmersos durante la Segunda República⁶⁸⁰. En los boletines dactilografiados o manuscritos, de pocos ejemplares y que circulaban de mano en mano, queda también patente la preocupación por la cultura. Nos quedan ejemplos de los campos de Argelès, Gurs o Saint-Cyprien en Francia, y Morand en Argelia, reproducidos y estudiados en la obra coordinada por Jean-Claude Villegas *Plages d'exil*⁶⁸¹. También en Vernet d'Ariège los internos podían participar en el desarrollo de los periódicos murales, si bien los archivos departamentales no permiten conocer su contenido⁶⁸².

Las colecciones de dibujos realizadas en estas circunstancias, recogen experiencias personales, particulares diarios de esos primeros meses en los campos de concentración. Ahí están los ejemplos de Aurelio Arteta, Enric Climent, Antoni Clavé, Antonio Rodríguez Luna, Marco Chillet, Álvaro de Orriols, Jesús Martí, José Fábregas, Nicomedes Gómez, Francesc Miró, Nemesio Raposo, Gerardo Lizárraga, Helios Gómez, Manolo Valiente, Josep Franch-Clapers, Josep Bartolí, Marcel·lí Porta, etc.

Blasco Ferrer también continúa trabajando. Nos dice:

*“(...) esta estancia en el campo de concentración, a pesar del hambre y la miseria que pasaba, no perturbó en nada mis ganas de trabajar y realicé una colección de dibujos que más tarde me han servido para nuevas realizaciones artísticas”*⁶⁸³.

No conocemos muchos de los dibujos que realizó, pero sí los suficientes como para analizar este periodo. En palabras de Margarita Nelken en el campo de concentración *“(...) o se muere uno, de privaciones o de hastío, o se hace algo que valga la pena. Blasco Ferrer, en el campo de concentración, se hace –definitivamente– dueño de su oficio de pintor y escultor”*⁶⁸⁴.

⁶⁸⁰ IZQUIERDO, Violeta, *op. cit.*, 2002, p. 48.

⁶⁸¹ VILLEGAS, Jean Claude (dir.), *op. cit.*, 1989.

⁶⁸² MAUGENDRE, Maëlle, *op. cit.*, 2010, p. 133.

⁶⁸³ *Hierro candente*, p. 45.

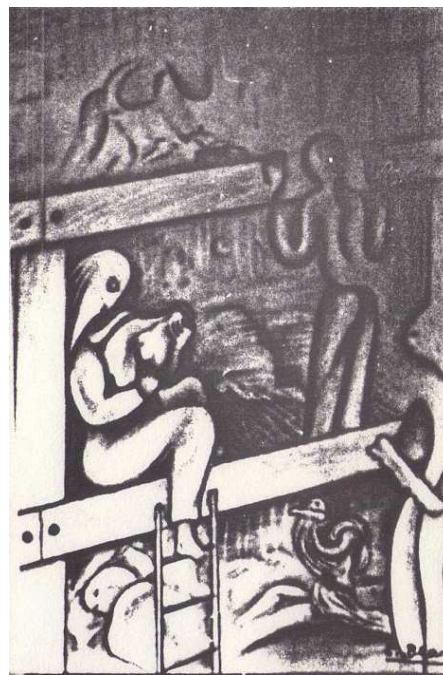
⁶⁸⁴ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5.

El Archivo del Museo del Parque Cultural de Molinos conserva un conjunto de dibujos, que atribuimos a su estancia en el campo, en los que vemos una clara evolución respecto a sus dibujos previos a la guerra, sin suponer una ruptura con aquellos, y que enlazan con buena parte de su producción de la década de los 40.

Existe también una fotocopia con diversas reproducciones de dibujos, algunos casi ilegibles, en el archivo particular de Joaquín Castillo (CD109-116). En ellos, el mismo autor anota que fueron realizados en el campo de concentración en 1939. De otras obras tenemos constancia fotográfica, caso de *Poema de amor*, *Alma y pájaros*, *Lucha por la vida*, *Fluido* o *La lección*, que expondrá en la Galería Lambert de París en 1950 y que es reproducido en el catálogo de la misma.

Si bien, en general, no se pueden considerar los dibujos de Blasco como testimonios documentales de la vida en el campo, en todo caso, están ligados inexcusablemente a las vivencias, deseos, anhelos y frustraciones del internamiento, pero también son fruto de un consciente proceso creativo.

En uno de ellos sí lo vemos de forma explícita (CD109). Se trata del interior de un barracón, donde aparecen las estructuras de madera que forman las camas, y varios personajes. Unos duermen en la parte inferior. Otro, sentado parece escribir, quizá dibujar. Todo ello con la característica sinuosidad lineal en las figuras humanas que tienden hacia la esencialidad de las formas y el juego con la omisión de elementos. Quizá también el titulado *Fluido* (CD105) sea una interpretación de una escena de ducha en el campo, o *La lección* remita a las clases que se impartían en alguno de los barracones (CD108).



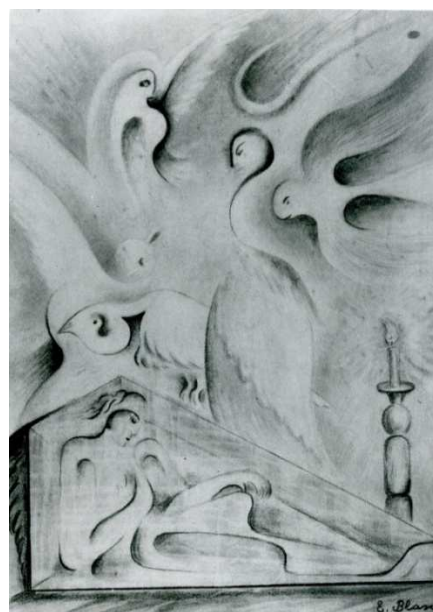
Barracones, paradero desconocido, realizado en Vernet d'Ariège en 1939, CD109.

Otros destilan una melancolía aún más profunda que los de época de la República, como *Alma y pájaros* (CD106), donde observamos un personaje en el interior de un ataúd, representación quizá del alma. Junto a él, una vela, mientras varios pájaros conforman un cielo desasosegante, casi tormentoso. Pero también hay otros de esperanza: *Lucha por la vida* quizá muestre el deseo de Blasco por no perder la esperanza ante el incierto futuro que se cernía sobre los refugiados (CD107).



Lucha por la vida, paradero desconocido, realizado en Vernet d'Ariège en 1939, CD107.

Un conjunto de siete dibujos conservados entre la obra legada por el autor al Ayuntamiento de Molinos para su museo, encajan formalmente con los anteriores (CD117-123). La interpretación de algunos de ellos se nos escapa: en uno vemos a una bailarina en una escena campestre, rodeada de dos árboles, mientras una extraña figura vagamente antropomorfa emerge del suelo y la mira (CD117). En otro, un grupo de personajes aparecen encadenados entre sí por la sinuosidad de la línea; el drama y la angustia parecen cernirse sobre la escena (CD122). El peligro acecha en forma de gusano gigante a una madre que huye llevando en sus brazos a un bebé, en otro dibujo (CD119). La delicadeza emana de *La mujer del pajarillo* (CD118), que también trasladará a lienzo; o en esa *Maternidad*, tema recurrente en la obra de Blasco,



Alma y pájaros, paradero desconocido, realizado en Vernet d'Ariège en 1939, CD106.

donde la madre, con los ojos cerrados, ensimismada, con la cabeza ladeada recordando algunas figuras de Modigliani, parece soñar que sujeta a su hijo, el cual apenas podemos entrever, como si se esfumara, ya que solo queda su recuerdo (CD121). La vía onírica a través de ambivalencias aparece en el dibujo de un busto masculino cuyo torso está formado a su vez por dos extraños seres, mientras la cabeza, de delicado rostro, aparece en dos momentos diferentes de manera simultánea (CD123).

El hermoso *Poema de amor* (CD103), dibujo posiblemente al carboncillo luego llevado al lienzo a principios de los años 40, podemos considerarlo una de las obras más significativas de las que tenemos referencia y que con seguridad fue realizada en Vernet d'Ariège, donde aparecen los elementos que caracterizan y definen más claramente la obra de Blasco de antes y después del internamiento, pero con una pátina emocional especialmente potente propia de los dibujos realizados en Vernet.



Poema de amor, paradero desconocido, realizado en Vernet d'Ariège en 1939, CD103.

Mayores problemas nos plantean tres dibujos expuestos en la Sala Eleuterio Blasco Ferrer de Molinos, formalmente similares entre sí, pero ajenos a los comentados con anterioridad. Están realizados en el mismo momento y su temática invita a plantear su cronología bien en el periodo de la Guerra Civil bien en el campo. Hemos de tener en cuenta que ya en Barcelona realizó dibujos de tema bélico y carcelario que son previos incluso al estallido de la guerra, pero no se asemejan en nada a estos. Sin poder descartar la posibilidad de que fueran creados durante los años de la Guerra Civil, nos inclinamos a pensar que pertenecen al periodo de internamiento en 1939. Dos razonamientos nos llevan a ello. Por un lado, las similitudes formales que existen con algunos dibujos datados con seguridad hacia 1940-1941, inmediatamente posteriores a la salida del campo, en los que predomina el tratamiento geométrico de las cabezas y un mayor uso de la línea recta. Por otro, el elemento dramático que subyace en ellos y el contenido de las propias escenas que nos sugieren una situación de cautiverio.

El primero de ellos tiene mayores elementos surrealistas en el libre uso de la línea (CD100). Tres figuras, femeninas con vestidos de volantes en las mangas, a la manera andaluza, cobijadas bajo un gran sombrero, se preparan para depositar unas estilizadas flores sobre un cuerpo inerte, muerto, del que solo asoma la cabeza. La escena, conmovedora, es acompañada por una media luna, humanizada, que asiste al sepelio y llora, emitiendo una poderosa luz que baña a los personajes. Todos los ojos están cerrados. Todas las cabezas están cabizbajas.

En el siguiente predomina la línea recta. Tres hombres esposados y atados con cadenas miran con pesadumbre hacia un suelo que parece un mar de cadenas. De nuevo el dolor (CD101).

En el tercero, tres presos uniformados a rayas, esposados, donde solo aparece una esencial reja que enmarca la escena. A su alrededor, como si de gritos se trataran, leemos: “Viva mi novia”, “Viva la libertad”, “viva la democracia”, “cobardes”, “muera el fascismo” (CD102).

Margarita Nelken remarca en varias ocasiones la idea de que “(...) *las primeras obras merecedoras de la atención de la crítica, fueron producidas, a la chita callando, detrás de un barracón «guardado» por alambre de púas, y ametralladoras de*

guardias vichystas”⁶⁸⁵, aunque Blasco no volvió a entrar en los campos tras la ocupación alemana, y su internamiento fue anterior al establecimiento del Gobierno de Vichy.

Todos los dibujos del periodo de Vernet d’Ariège están envueltos en dignidad humana. Ese es, quizá, el principal denominador común de unas obras, a nuestro entender fuertemente autobiográficas, donde las pulsiones interiores de Blasco afloran, pero que son sentimientos extrapolables a los miles de compañeros en su misma situación. Testimonios únicos de la derrota republicana y su recibimiento en el país vecino.



Sin título, hacia 1939, tinta sobre papel, 30x24,7 cm.
Museo del Parque Cultural de Molinos, CD102.

⁶⁸⁵ NELKEN, Margarita, “El arte en la emigración. Eleuterio Blasco Ferrer”, *Las Españas*, nº 19-10, mayo de 1951, pp. 13-14.

4.2.5.-BLASCO EN EL CAMPO DE SEPTFONDS (SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE DE 1939)

Blasco fue trasladado al campo de Septfonds en septiembre de 1939, donde apenas permanecerá dos meses. Este centro será uno de los lugares elegidos en febrero de 1939 como campo de concentración⁶⁸⁶, alejado de centros urbanos y bien comunicado por carretera y ferrocarril. Los terrenos llamados de Judes y La Landa, de 50 hectáreas, usados como zonas de pasto para las ovejas, son los seleccionados por el prefecto y general jefe de la región militar para rodearlo, ya el 27 de febrero, con una doble cerca de alambradas, separadas por un camino de ronda, y construir una serie de barracones encargados al arquitecto del Departamento, Olivier. Los primeros internados llegarán el 5 de marzo, cuando la premura y provisionalidad es la tónica reinante ante la cuestión de los republicanos españoles, de forma que estos refugiados ocuparán un campamento provisional, al aire libre, junto a la iglesia de La Landa⁶⁸⁷.

Septfonds llegará a contar con 45 barracones abiertos por un lado, con capacidad para 350 hombres cada uno y ninguna comodidad. Las condiciones sanitarias, al igual que Vernet d'Ariège son precarias, limitándose a la distribución de agua fría y tinas móviles. En poco tiempo el campo acogerá a cerca de 16.000 hombres, trasladados generalmente en convoyes ferroviarios, a razón de dos al día, hasta el apeadero de Borredon, sin llegar a la estación de la ciudad. Desde allí caminaban hasta el campo, situado a 6 ó 7 kilómetros, bajo una estricta vigilancia militar y las consabidas humillaciones hacia los internados⁶⁸⁸.

Nunca se previó una reclusión prolongada, y como en los demás campos, se deseó aligerarlos lo antes posibles, primero fomentando las repatriaciones a España. Inicialmente estos regresos fueron importantes. Luego como hemos comentado, la necesidad de mano de obra para satisfacer determinados sectores de la economía viró la orientación de la política francesa hacia el problema de los refugiados. Desde mayo de

⁶⁸⁶ Véase el estudio de Jean-Claude Fau “Le camp des réfugiés de Septfonds (1939-1940)”, en *Les camps du Sud-Ouest de la France*, Privat, Toulouse, 1994, pp. 35-41; o ZORZÍN, Silvano, *Le camp de Septfonds: soixante ans d'histoire et de mémoires (1939-1999)*, Instituto de Estudios Políticos de Burdeos, 2000. Se puede consultar en Internet: http://www.septfonds.com/histoi/pdf/Camp_de_Septfonds.pdf. [consultado el 5 de junio de 2012].

⁶⁸⁷ AMALRIC, Jean-Pierre, “Tarn y Garona: dos espacios para la memoria del exilio español”, en VV.AA, *op. cit.*, 2006, p. 325.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 325.

1939, el servicio departamental encargado de Tarn et Garona se encargará de difundir las ofertas de trabajo temporales presentadas por los agricultores. Los voluntarios serán encuadrados en una de las Compañías de Trabajadores Extranjeros (CTE)⁶⁸⁹.

En septiembre de 1939, con la declaración de guerra, la situación de los refugiados españoles era muy confusa. El conflicto agravará la situación de precariedad y provocará una gran movilidad geográfica. Ante la inminencia de la guerra y la lentitud de las repatriaciones⁶⁹⁰, el Gobierno intentó sacar partido de la capacidad laboral de los refugiados españoles. Así se fue organizando la contratación exterior, directa e individual pero también colectiva⁶⁹¹.

Las empresas de la región, y luego de toda Francia, vaciarán los campos de la ahora imprescindible y barata mano de obra en unos tiempos de economía de guerra. Bartolomé Bennassar documenta que el 23 de noviembre, Mr. De La Garrigue contrata a dieciséis ajustadores, torneros y forjadores en Septfonds, para emplearse en la Motobloc de Burdeos⁶⁹². Eleuterio Blasco cuenta que salió en dirección a Burdeos gracias a que un ingeniero de la “Moto Bloc” de esa ciudad, buscaba obreros especializados, y tras pasar un examen médico fueron llevados a Burdeos donde trabajaron en la construcción de bombas⁶⁹³. Planteamos aquí la hipótesis, bastante verosímil, de que Eleuterio Blasco fuera uno de los torneros o forjadores que ese 23 de noviembre de 1939 fueron contratados para la Motobloc.

Suponemos que el artista focino continuaría haciendo dibujos en este campo, pero en la distinta documentación analizada se refiere exclusivamente a los dibujos realizados en Vernet d’Ariège, y nunca a Septfonds.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p 326.

⁶⁹⁰ Según recoge Stein, los rumores sobre la excesiva dureza y castigos a los repatriados se difundieron por los campos, socavando el programa francés de repatriaciones. Así por ejemplo, *Le Midi Socialiste* contribuyó a ello diciendo que en el mismo instante en que los exiliados ponían el pie en España, eran conducidos al comandante del puesto, y se les preguntaba en qué unidad habían luchado. Si la respuesta era la División Líster (comunista) o la 26ª División (anarquista), eran fusilados inmediatamente, sin juicio. En el número de 20 de febrero se indicaba que al menos 200 milicianos regresados habían sido ejecutados de esta manera (STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 102).

⁶⁹¹ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 101.

⁶⁹² BENNASSAR, Bartolomé, “La contribución de los refugiados españoles a la economía (1939-1941), en VV.AA., *op. cit.*, 2006, p. 160.

⁶⁹³ *Hierro candente* (B), p. 76.



Presentación de los refugiados españoles a las autoridades militares y civiles francesas en el Campo de Septfonds, 1939. A la izquierda puede verse una banda de música reunida por un tal Miguel Jordana entre músicos voluntarios. Tomada de VV.AA, *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española Cataluña, 2006, p. 324.

4.3.-EL EXILIO ARTÍSTICO ESPAÑOL Y EL CASO ARAGONÉS

El exilio ofrece ciertos rasgos comunes, con numerosos matices, en todos los lugares de destino: su carácter político, consecuencia directa de la derrota militar del pueblo en su defensa de la República; su carácter masivo, ya que no solo forman parte de este fenómeno una élite intelectual o política, lo que lo diferencia de otros exilios, sino miles de ciudadanos; y su reflejo de la composición de la España republicana en tres planos: a) el territorial, procediendo los exiliados de todas las regiones de España; b) el social, al reflejar las distintas capas sociales que en la Guerra Civil estuvieron al lado de la República (burguesía liberal, clases medias, obreros, campesinos e intelectuales); y c) profesionales, pues encontramos los más variados oficios y profesiones entre los integrantes del éxodo⁶⁹⁴. Características estas a las que hemos de sumar su duración, 36 años, que excedería con creces los augurios de los más pesimistas; y la transformación de lo que originariamente era destierro en transtierro, esto es, la integración progresiva del exiliado en la vida del país que le ha acogido.

⁶⁹⁴ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, “El exilio del 39. Del destierro al transtierro” en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds), *op. cit.*, Tomo 1, 2001, p. 38.

Refiriéndonos al grupo c, el de profesionales, y centrándonos en el ámbito de la plástica, no deja de sorprender el recuento o balance, siempre incompleto, del número de artistas, fotógrafos o arquitectos que pasaron a Francia. No podemos dejar de poner de manifiesto, como ya hiciera Tuñón de Lara en su momento, que no es posible comprender el exilio cultural sin el éxodo de masas, porque los dos exilios, que han sido dos manifestaciones de un mismo problema, están estrechamente relacionados⁶⁹⁵.

Algunos de ellos alcanzaron con el tiempo gran relevancia artística, forjándose en el país de acogida. Otros venían avalados por su trayectoria anterior. Pero muchos de ellos apenas son conocidos, cuando no totalmente desconocidos, y su desarrollo personal y artístico, a veces irregular, ha pasado desapercibida para la historia del arte.

Es con la transición democrática en España cuando se inició la recuperación de la memoria cultural y literaria, rompiendo el espeso silencio y olvido en que habían caído muchos de nuestros creadores, desterrados, desarraigados, donde la distancia y el paso de los años les había arrinconado del imaginario cultural.

En el deseo de mostrar la magnitud de la vorágine exílica en el campo de las artes, por no ampliar la nómina a todas las manifestaciones culturales e intelectuales, que desbordarían las páginas de este estudio, y partiendo de la recopilación realizada por Francisco Agramunt, la relación de pintores que pasaron o se establecieron en Francia, bien para establecerse allí, bien para trasladarse a otros países europeos, norteafricanos o dar el salto a América fueron, entre otros: Hilarión Brugarolas, Josep Torrent Buch, Manuel Camps-Vicens, Antonio Quirós, Pablo Salen, José Alejos, Vasallo Blasco, Librero, Santolaya, N. Ferrán, Carlos Pradal, Farret, José Vargas, Álvaro de Orriols, José Fábregas, Ángel Botello Barros, Antonio Prats Ventós, Nicomedes Gómez, Francesc Miró, Nemesio Raposo, Gerardo Lizarraga, Manuel Valiente, Joseph Franch-Clapers, Call, Argüello, Zurita, Espanyol, Izquierdo Carvajal, Medina, Ginés Parra, Cristóbal Ruiz, Manuel Ángeles Ortiz, Óscar Domínguez Palazón,

⁶⁹⁵ TUÑÓN DE LARA, M., “Coloquio sobre el exilio de la guerra Civil”, *Historia* 16, nº 19, noviembre de 1977, p. 26. A raíz de esta reflexión de exilio compartido entre hombre de la cultura y hombre del pueblo, el autor señala cuatro rasgos esenciales del exilio: 1.-Se trata de un hecho multitudinario. 2.-Este exilio de 1939, tradicional en nuestra historia de exilios, tiene una nota específica: al convertirse en un asunto de multitudes que abandonan sus raíces porque no tienen otra opción –es el exilio o la muerte o la privación de libertad-, se configura como auténtico destierro. 3.- Este exilio se proyecta –con caracteres de permanencia- en muy diversos países, tanto geográfica como cultural y socialmente. 4.-Enlaza con una conflagración mundial de seis años de duración que condicionará la vida de los exiliados.

Eugenio Fernández Granell “Eugenio Granell”, Menchu Gal Orandiain, Aureliano Bibiano de Arteta y Erraste, Ramón Pontones, Francisco Camps Ribera, José Alloza Villagrasa, Francisco Capdevila Moreno, Francisco Riba-Rovira, Darío, Javier Ciria Escardivol, Carmona de la Puente, Ramón Gaya Pomés, Timoteo Pérez Rubio, José Moreno Villa, Horacio Ferrer, Eduardo Vicente, Ramón Pontones Hidalgo, Orlando Pelayo, Marian Andreu, Eduardo Muñoz Orts “Lalo”, Balbino Giner García, Domingo Gimeno Fuster, Antonio Rodríguez Luna, Aurelio García Lesmes, Francisco Moreno Capdevilla, Salvador Bartolozzi Rubio, Carlos Fontseré Carrió, Salvador Soria Zapater, Francisco Sales Riviralta, José Liceras López, José Bardasano Baos, Juan de la Aranao y Carredaño, Pío Fernández Cueto “Pío Fernández Muriedas”, Josep Bartolí, Esteban Abril, Ponti, Calafell, Julián de Tellaeche y Aldasoro, Ángel Osorio y Gallardo, Fernando Teixidor Guillén, Jordi Camps Rivera, Carmen Cortés D’Aguade, Rafael Martínez Padilla “Padilla”, Rafael Ventura Mollá, Segundo Vicente, Lucio López Rey, Rodolf Jauría-Gort, Francisco Forcadell-Prat, Matí Blas Basi, Ignacio Vidal Molné, Juan Larramendi Arburúa, José García Álvarez “José García Tella”, José Gutiérrez Solana, Ángel López-Obrero Castiñeira, Eduardo Lozano, Inocencio Burgos Montes, Luis Vidal Molné “Molné”, Pedro Creixam Picó, Juan Estellés, Antonio García Lamolla “Lamolla”, Antonio Galván Zanon, José y Margarita Frau, Pedro Pruna, Joaquín Peinado, Pedro Flores, Antoni Clavé, Francesc Sala, Aurelio García Lesmes, Gabriel García Maroto, Ángel Ferrant Coromines, Augusto Fernández, María Luisa Fernández “Marixa”, Jorge Soteras, María Sanmartí, Juan Sans Amat, Manuel Colmeiro, Josep Suau, Alfons Vila Franquesa “Shum”, Lucio López Rey, Pablo Planas, Rey-Vila, Manuel Viola, Francisco Rivero Gil, Agustín Alamán, José Vilató Ruiz “J. Fin”, Javier Vilató Ruiz, Bruno Verán, Diamantino Riera “Diamantino”, Manuela Ballester, Rosa Ballester, Josefina Ballester, José Miquel Serrano, José García Ortega “Pepe Ortega”, Elvira Gascón, Eduardo López Pisano, María Bosqued, Francisco García Esteve, Mingorance, Julio Montes, Javier Oteyza, Plá Miracle, Luis Semana, Ramón J. Sender, Victoriano Lorenzo Aguirre, Juan Masiá Doménech, Salvador Tarazona, Francisco Caro Ferrando, Buenaventura Trepát Samara, Jaime de las Heras, Gabriel Alabert Bosque, Heleno Cases, Rafael Gil Cucó, Manuel Edo Mosquera, José Enrique Rebolledo, José Picó Martí, Vicente Bautista Belda, Vicente Rojo, Martel Mentor Blasco, Francisco Tortosa, Remedios Varo, Vela Zanetti, Domingo Angulo Andrés “Andrés”, José Muncunill, Nestor Basterrechea, Luis Marín Bosqued, Joaquín Sunyer Miró, Bernardino

Bienabé Artía, Ignacio Mallol, Maruja Mallo, Manuel Viladrich, Melchor Font, Joan Castanyer, Juan Alcalde, Juan Bonafé Bourignon, Benito Barrueta Asteinza, Ricardo Arrué Valle, Miguel Cardona Martí, Martín Durbán, Alberto Junger, Esteban Francés, Loty de la Granja, Antonio Farreny, Juan Chamizo, Francisco Marco Chillet, Enrique Climent, Pedro Bas Codina, Sonia García, Carlos Vázquez Úbeda “Chantecler”, Hermenegildo Anglada-Camarasa, José García Narejo, Julia Jiménez Cacho, Montserrat Aleix de Pecanins, Regina Raull, Narciso Llorach Oliart, Bernardo Ylla Bach, Benito Messeguer, Rafael García Escribá, Fernando Callicó Botella, Miguel García Vivancos “Vivancos”, Antonio Peyri, Joan Jordá Godó, Francisco Espriú Puigdollers, Francisco Bajén, Miguel Marina, Joaquín Martí Bas, Marcelino Porta y Rufino Ruíz Ceballos.

Respecto a los Grabadores: Felius Elias Bracons, Avelino Artís Gener “Tisner”, José Grau Hernández, Miguel Almirall, Helios Gómez, Mario Armengol, Luciano Quintana Madariaga “Nik”, Argüello, Enrique Garrán, José Espert Arcos, Francesc Teis, Álvaro de Orriols, Josep Renau, Juan Renau, José Cabrero Arnal, Ramón Milá Ferreróns, Germán Horacio, Rafael Alberti, Miguel Prieto, Gregorio Muñoz Montoro, María Teresa Toral, Arturo Bladé, Juan Bautista Acher, Enric Crous Vidal, Alfonso Vila, Ernesto Guasp, Federico Santiago, Eduardo Robles “Ras”, Antonio Bernard González “Toni”, Miguel Orts Sánchez, Salvador Fariñas, Julio Figueras Moret, Eduardo Fiol, Manuel Fontanals Mateu, José Agut Armet, Agustín Nogués Aragonés, Alfonso Rodríguez Castelado, Víctor García Ximpa, José Subirats Samora, José Machado, José Bergamín, Antonio Rodríguez Romera, Soledad Martínez, Manuel Alfonso Ortells, Jaume Inglès Isern, Juan Nuri, Juan Bautista Toledo Pinazo, Santiago Ontañón Fernández, Jacinto Bofarull Forasté “Xute”, Amparo Martínez, Magdalena Lozano, Luis Bagaria, Antonio de Guezala y Ayribié, José María Beltrán, Francisca Rubio “Juana Francisca”, Vicente Petit, Rogelio Martín, Manuel Crespillo Rendo, Pedro Preux, Mary Martín, Luis García Gallo “Coq”, Luis Quitanilla Isasi, Andrés García de la Riva “Andrés Colombo”, Miguel Cardona y Mario Zaragoza Company.

Entre los escultores: Josep Viladomart Massanas, Jacinto Latorre, Antonio Alós, Baltasar Lobo, Apel. Les Fenosa, Honorio García Conday, Rafael Tona Nadalmal, Mir Clavell, Joaquín Vicens-Gironella, Desgracias Civil Vallverdú, Rosa Chacel, Joan Rebull, León Barrenechea Pérez, Alfredo Just, Enrique Moret Astruells, Francisco Albert, Leandre Cristófol Peralba, M. Cañas, Miguel Paredes Fonollá, Ceferino Colinas Quirós, Victoriano Macho Rogado, Mateo Fernández de Soto, Víctor Fernández Puente,

Víctor Trapote, Ángel Tarrach Barribia, Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, Mateo Fernández de Soto, Manolo Pascual, Juan Junyer, Jorge de Oteyza, Elisa Piqueras, Martín Barral, Pablo Yusti Conejo, Francisco Badía Plasencia, Francisco Mateu Sanchís, Juan Serralta, José Horna, Ángel Tarrach Barribia, Claudio Tarragó Borrás, Joaquim, Vicens Gironella, Vicente Pallardó, José María Giménez Botey, Eleuterio Blasco Ferrer o José Clavero.

En lista de arquitectos: Jesús Martí Martín, Félix Candela Outeriño, Mariano Rodríguez Orgaz, Roberto Fernández Balbuena, Enrique Segarra, Domingo Escorsa, Gabriel Pradal, Juan de Madariaga, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Domingo Fabregás, Bernardo Giner de los Ríos, Martín Domínguez, Francisco Azorín, José Luis Mariano Benlliure, Tomás Bilbao, Emilio Blanch, Ovidio Botella, José Caridad, Óscar Coll, Francisco de Trelle, Fernando Gay, Cayetano de la Jara, J. Larrosa, Esteban Marco, Jaime Ramonell, Juan Ribad, Santiago Esteban de la Mora, Germán Tejero, Fernando Echevarría, Germán Rodríguez Aria, Pablo Zabala, Josep Lluís Sert, Antoni Bonet, Deu Amat, Rafael Bergamín, Juan Capdevila, Francisco Íñiguez, Joaquín Ortiz, Amós Salvador, Fernando Salvador, José Lino Vaamonde, Javier Yarnoz, Jordi Tell y Nemesio Sobreviva.

Respecto a los fotógrafos: Agustín Centelles Osso, Francisco Boix, Salvador Pujol, Pere Catalá-Roca, Margarita Michaelis, Pere Calders Rossinyol, Katy Orna, Antonio García y Enrique Tapia.

Y para finalizar, entre los investigadores, filósofos, historiadores y críticos de arte: Adolfo Sánchez Vázquez, Agustí Bartra, Sebastián Gasch, Francisco Zuera, José Manaut Nogués, Enrique Manaut Viglietti, Amalià Casals, Pere Calders, Mercè Redoreda, Armand Obiols, Anna Murià, Xavier Benguerel, Doménech Guansé, Sebastá Gasch, Lluís Montanya, Rafael Altamira Crevea, Alexandre Cirici Pellicer, José Moreno Villa, Luis Nicolau d’Olwer, Ceferino Palencia, Margarita Nelken, Ricardo Gutiérrez Abascal “Juan de la Encina”, Max Aub, Juan Gil-Albert, Antonio Deltoro, Ángel Gaos, Xesus Manuel Lorenzo Varela Vázquez “Lorenzo Varela”, Francisco Llorca Die, Arturo Serrano Plaja, Pere Vives y Mario de la Viña⁶⁹⁶.

No pretendíamos cansar con tan largo listado de gentes de las artes, pero sí constatar que el proceso artístico en España, plagado de transformaciones y logros

⁶⁹⁶Basado en AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *op. cit.*, 2005, pp. 583-595, al que hemos incorporado otros nombres.

estéticos, hubiera conducido por derroteros distintos. Un penoso inventario de la considerable pérdida sufrida por España de muchos de sus mejores hijos por el hecho de poner en juego su propia razón de ser: el pensamiento libre⁶⁹⁷.

Sobre muchos no se volverá a escribir. Quedarán ocultos dentro de esa “España peregrina”, utilizando el nombre de la revista homónima, pendientes de estudio y recuperación. Es el caso de la figura que nos ocupa, Eleuterio Blasco Ferrer y otros artistas que van apareciendo al hilo de las investigaciones.

Refiriéndonos más concretamente al plantel de artistas aragoneses afectados por la guerra y el exilio⁶⁹⁸, ya se han recuperado críticamente algunas importantes figuras. Es el caso de Juan José Luis González Bernal (Zaragoza, 1908-París, 1939) que marchó a Francia meses antes del gran éxodo de 1939, para fallecer de tuberculosis al norte de París poco después del final de la guerra. Su rescate artístico parte de la exposición

⁶⁹⁷ Esta idea del delito de pensar es desarrollada en RICARDO MORALES, José, “El delito de pensar”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, 2001, p. 613-627.

⁶⁹⁸ Ver al respecto la ponencia del profesor García Guatas, si bien sucinta y a modo de lista comentada: GARCÍA GUATAS, Manuel, “Muerte o exilio de los artistas”, en ARA TORRALBA, Juan Carlos y GIL ENCABO, Fermín (eds.), *op. cit.*, 2001, pp. 71-93. Más allá de los artistas, respecto a la nómina de exiliados destacaremos FÉRNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, “Aragoneses en el exilio”, *Andalán*, números 128, 129 y 130, Zaragoza, 1977; FÉRNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy y PINILLA, Vicente, *op. cit.*, 2003; y ANDÚJAR, Manuel, “Aragoneses ilustres transterrados en México”, en VV.AA., *Destierros aragoneses II. El exilio del siglo XIX y la Guerra Civil*, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 135-150. En esta última publicación, José Antonio Biescas presenta el texto “El coste económico del exilio”, donde analiza el considerable retraso económico español de los años 40 y 50, una parte muy considerable del cual se debió a la tremenda pérdida de capital humano provocada por la Guerra Civil y el exilio. También Eloy Fernández Clemente realiza un “Censo de refugiados aragoneses llegados a México en 1939”, donde recoge que de los miles de españoles que recalaron ese año, 306 eran aragoneses, teniendo en cuenta a los que especificaron al llegar que eran nacidos en Aragón, y que normalmente se recogió solo al cabeza de familia. Es decir el número de aragoneses debió superar con creces el millar, suponiendo en torno a un 6% del total de españoles llegados a México, mientras el porcentaje sería de un 4,5% en la República Dominicana, y un 8% en la República Argentina. Muy interesante es la obra de GASPAR CELAYA, Diego, *Republicanos aragoneses en la segunda guerra mundial. Una historia de exilio, trabajo y lucha. 1939/1945*, Rolde de Estudios Aragoneses, Zaragoza, 2010. En ella el autor analiza las peripecias de los republicanos aragoneses desde la Retirada hasta la derrota nazi: los campos de refugiados, las reemigraciones, su papel en la economía de guerra y su presencia durante la Guerra Mundial, la resistencia, los campos de exterminio, etc.

antológica celebrada en 1983⁶⁹⁹, momento desde el cual su obra surrealista ha formado parte de las principales muestras sobre el surrealismo celebradas en España.

Sánchez Ventura (Zaragoza, 1897-Lisboa 1984) embarcará hacia el exilio mexicano en 1940. A Venezuela marchará Ramón Martín Durbán Bielsa (Zaragoza, 1904-Caracas, 1968). José Alloza, nacido en Bujaraloz en 1905, recalará en la República Dominicana en 1940. Marín Bosqued (Aguarón, 1909- Zaragoza, 1987), lo hará a México, donde más tarde, en 1941, llegarán su esposa y sus hijos, uno de los cuales, José Luis Marín de L'Hotellerie (nacido en 1932)⁷⁰⁰, llegará a ser reputado arquitecto y también pintor. Leridano de la Franja era Miguel Viladrich Vila (Almatret, 1887- Buenos Aires), aunque estuvo establecido en Fraga unos años y tuvo estudio. El propio escritor Ramón J. Sender (Chalamera, Huesca, 1901- San Diego, 1982) se dedicó a la pintura desde sus primeros años en la Universidad de Albuquerque, con una interesante obra metafísica-surrealista. Del cineasta Luis Buñuel sobran las palabras, y de su hermano Alfonso, los trabajos de Ernesto Arce han destacado sus collages surrealistas⁷⁰¹.

Otros aragoneses no tuvieron “tanta suerte”. Ramón Acín (Huesca 1888-1936) fue fusilado en julio de 1936. Al jovencísimo Federico Comps (Zaragoza 1915-1936) lo mataron en octubre de 1936, como también asesinaron al veterano Baltasar González.

Dos de los más destacados artistas aragoneses, Honorio García Condoy (Zaragoza, 1900-Madrid 1953) y José Manuel Viola (Zaragoza, 1916-El Escorial, 1987) pudieron regresar pronto tras un breve exilio en París.

Entre los creadores totalmente desconocidos se halla José Clavero (Escatrón, 1906-?), que aparece en este estudio en varias ocasiones, gran amigo de Blasco antes y después del exilio.

⁶⁹⁹ VV.AA., *González Bernal. Exposición Antológica*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1983.

⁷⁰⁰ Véase el catálogo de la exposición LORENTE, Jesús Pedro (com.), *Dos pintores aragoneses del exilio: Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de L'Hotellerie*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.

⁷⁰¹ ARCE OLIVA, Ernesto, “Alfonso Buñuel y el collage ernstiano”, *Actas III Coloquio de arte aragonés*, vol. 2, Diputación Provincial, Huesca, 1985, pp. 401-415; ARCE OLIVA, Ernesto, “Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas”, *Turia*, n.º. 13, febrero de 1990; ARCE OLIVA, Ernesto, “Aportación al estudio del surrealismo en Aragón: Alfonso Buñuel y sus collages”, *Artigramas*, n. 1. Zaragoza, 1983.

Hemos de destacar que, en este sentido, la figura aragonesa más importante establecida definitivamente en Francia, es Eleuterio Blasco, tanto por su obra como su proyección en territorio galo.

4.4.-LA RECUPERACIÓN DEL EXILIO ARTÍSTICO

En los últimos años hemos atendido a un rejuvenecimiento de los estudios sobre el exilio en general y el exilio artístico en particular, del que existen algunos balances historiográficos publicados⁷⁰², por lo que no pretendemos sino señalar los principales acontecimientos en este lento proceso de recuperación de la memoria artística, olvidada hasta la Transición democrática, y dentro del cual se inscribe este trabajo monográfico sobre la figura de Eleuterio Blasco Ferrer, haciendo hincapié en el lento despertar del interés por el exilio hasta la pasada década.

Como punto de partida hemos de señalar que, a pesar de la proliferación de aniversarios, congresos y distintos homenajes que han puesto en primer plano el fenómeno del exilio, el tratamiento de los aspectos artísticos no ha sido muy elevado, y su referencia en textos generales es escaso, habiéndose dedicado mucha mayor y más

⁷⁰² Destacaremos así para el caso de México el texto de CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio de 1939 y el arte desarrollado en México. Un tema para después del franquismo”, MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 1, 2001, pp. 55-75, donde no obstante realiza numerosas referencias generales. También CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Sonsoles, “Balance historiográfico del exilio español. 1990-1999”, *Cuadernos de Historia contemporánea*, nº 22, Departamento de Historia Contemporánea, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, Madrid, 2000, pp. 135-137; y en concreto, para el caso del exilio en Francia, AZNAR SOLER, Manuel, “Literatura y cultura del exilio republicano español de 1939 en Francia: el estado de la cuestión”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op. cit.*, 1998, pp. 15-35. En todo caso podemos encontrar amplios repertorios bibliográficos y webgrafía en la página de e-exilia@s: <http://www.exiliadosrepublicanos.info/es/bibliografia-exilio>; la Biblioteca del exilio de <http://www.cervantesvirtual.com>; o la Bibliografía que hallamos en la página web del Museu Memorial de l'Exili de La Jonquera: <http://www.museuexili.cat/index.php/es/servicios-educativos/bibliografia.html>.

temprana atención, al menos hasta fechas recientes, al ámbito de la literatura que al de las artes plásticas⁷⁰³.

Como señala Miguel Cabañas, el pistoletazo de salida en el interés por el tema del exilio, lo supone la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1996*⁷⁰⁴, presentada en la bienal de Venecia de 1976, y que luego, modificada, fue mostrada en la fundación Joan Miró de Barcelona bajo el título *Avantguarda Artística i Realitat Social a l'Estat Espanyol: 1936-1976*⁷⁰⁵, que contó con una comisión formada por artistas e historiadores. Se trata del primer intento de construcción de un relato de las artes entre 1937 y 1974, cuya compleja génesis era espejo de la complejidad del propio contexto político español entre 1974 y 1976⁷⁰⁶.

Ese mismo año 1976 iba a dar fe del interés incipiente hacia el exilio, con la publicación de la pionera obra dirigida por José Luis Abellán “El exilio español de 1939”⁷⁰⁷, que, a lo largo de seis tomos, y a pesar de cierta generalidad de algunos de ellos, se abarcaba el tema de “La emigración republicana de 1939” (volumen 1), “Guerra y política, revistas” (Vol. 2), “Pensamiento y educación” (Vol. 3), “Cultura y literatura” (Vol. 4), “Arte y ciencia” (Vol. 5) y “Cataluña, Euskadi, Galicia” (Vol. 6). En lo que se refiere al ámbito cultural, incluía estudios sobre artes plásticas, arquitectura y cine⁷⁰⁸. Esta obra se convertirá en imprescindible desde ese momento, a pesar de las limitaciones de alguno de sus textos.

⁷⁰³ CABAÑAS BRAVO, M.: “El exilio en el arte español del siglo XX”, en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.): *El arte español del siglo XX-Su perspectiva a final de milenio*. Madrid, C.S.I.C., 2001, pp. 287-315.

⁷⁰⁴ BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás (eds.), *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Venecia, junio-octubre de 1976, Barcelona, G. Gili, 1976.

⁷⁰⁵ VV.AA., *Comunicación XXI*, Número extraordinario Venecia 76, nº 31-32, Madrid, 1977.

⁷⁰⁶ DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, “Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática”, *Migraciones y Exilios*, nº 6, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 15.

⁷⁰⁷ ABELLÁN, José Luis (Dir.), *El exilio español de 1939*, 6 volúmenes, Taurus, Madrid, 1976. También hemos de destacar del mismo, como obra relativamente temprana ABELLÁN, José Luis, *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*, Editorial Mezquita, Madrid, 1981.

⁷⁰⁸ En lo referente al ámbito de las artes destacaremos los textos BALLESTER, José María, “El exilio de los artistas plásticos”; SAENZ DE LA CALZADA, A., *La arquitectura en el exilio*, y GUBERN, Roman, “Cine español en el exilio” en ABELLÁN, J. L., *op. cit.*, 1976, Vol. 5 (Arte y ciencia), pp. 11-57, 59-89 y 91-188.

Empezarán poco a poco una serie de exposiciones sobre el cartelismo republicano y bélico⁷⁰⁹, aunque el momento político no era el adecuado para una aproximación profunda al tema.

Con el tiempo se pusieron sobre la tarima temas relacionados con la Guerra Civil y el exilio, y una de las formas preferidas para acercarse a aspectos concretos de la historia son los aniversarios y conmemoraciones. Es el caso del 50 aniversario de la capitalidad de Valencia durante la República, con las muestras *Valencia, capital de la República*⁷¹⁰ y *50 años después*⁷¹¹; mientras el Centro de Arte Reina Sofía conmemoraba el 50 aniversario del Pabellón de la República, reconstruyéndolo y sacando a la luz obra de artistas desterrados⁷¹². Destaquemos de nuevo otra celebración, el 50 Aniversario del Exilio Español de 1939, que entre otros actos contó con la exposición *Cincuenta años de exilio español*, organizada por la Fundación Pablo Iglesias en el Parque del Retiro.

Pero en general, los años ochenta no fueron satisfactorios en la recuperación de la memoria, atendiendo a cierta despolitización, o reivindicación crítica del arte despolitizado⁷¹³. Sirva como anécdota, pero a la vez como símbolo de esos primeros años democráticos, que en 1983 se celebró en el Palacio de Velázquez de Madrid la exposición *El exilio español en México*, y no pudo colocarse en las puertas del Palacio una reproducción de gran tamaño de la portada del catálogo donde aparecían unidas la bandera republicana y la mexicana⁷¹⁴.

A inicios de los años noventa, el tema de la diáspora cultural republicana carecía todavía de una investigación profunda y significativa del fenómeno del exilio y sus protagonistas. En esa década hubo distintas aproximaciones a la cultura del exilio, tanto en el ámbito social y cultural, apareciendo dos importantes grupos y asociaciones de investigación orientados al estudio del exilio republicano. Es el caso de GEXEL (Grup d'Estudis de l'Exili Literari), bajo la dirección de Manuel Aznar Soler y adscrito al

⁷⁰⁹ FIGUERAS, J. M^a (presentación), *Carteles de la República y la Guerra Civil*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, octubre-noviembre de 1978.

⁷¹⁰ VV.AA., *Valencia, capital de la República*, Ajuntament de València, 1986. Diversos autores se ocuparán de la pintura, la escultura y el cartelismo valenciano durante la Guerra Civil.

⁷¹¹ VV. AA., *Cincuenta años después*, Generalitat Valenciana, 1987.

⁷¹² ALIX, J. (Comisaria), *op. cit.* 1987.

⁷¹³ DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *op. cit.*, 2005, p. 13.

⁷¹⁴ Referido en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *op. cit.*, 2005, p. 16.

Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona, nacido en enero de 1993 bajo la premisa de reconstrucción de la memoria histórica, cultural y literaria del exilio español de 1939. Por otro AEMIC (Asociación para el estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas), bajo la dirección de Alicia Alted, constituida en Madrid en 1995 con el objeto de impulsar el estudio y difusión de los conocimientos sobre las migraciones, especialmente lo referido a las migraciones políticas y a los países de acogida más significativos⁷¹⁵. Es interesante la edición de la revista *Migraciones y Exilios*, la participación en Congresos y la coedición de obras sobre temas del exilio.

Otras Instituciones, como el Centro de Investigación y Estudios Republicanos (CIERE) que edita una revista, *Cuadernos Republicanos* y publicaciones como la *Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, entre otras, han recogido distintos textos referidos a la diáspora cultural.

Sin ser AEMIC ni GEXEL instituciones dedicadas al tema artístico en particular, las páginas de sus publicaciones y actas de congresos han visto recogidas diversos textos y ponencias sobre temas del exilio artístico, si bien, poco cuantitativos en relación a otros aspectos culturales, especialmente literarios.

Hemos de destacar que los estudios referentes a la cultura del exilio francés, que contó con el mayor volumen de republicanos, han acaparado menor interés historiográfico que el caso de México, una especie de “trastierro historiográfico”. Por ello no podemos dejar de mencionar la celebración los días 19 y 20 de febrero de 1998 en la Universidad Autónoma de Barcelona, de un “Seminario en torno a la Literatura y cultura del exilio español en Francia”⁷¹⁶, propuesta de AEMIC y GEXEL, precisamente con el objeto de paliar la evidente laguna historiográfica existente en aquellas fechas en torno a este tema. Vacío debido a las particulares características sociológicas y políticas del exilio francés, con un contenido en algunas de sus manifestaciones culturales de una honda raigambre popular; además del uso de muchos escritores, artistas e intelectuales allí exiliados, de renombre similar a los que recalaron en México, la lengua francesa, de acuerdo con esa simbiosis característica entre la cultura española y francesa.

⁷¹⁵ Además está vinculada al CERMI (Centre d'Études et de Recherches sur les Migrations Iberiques Contemporaines) y al CERIC (Centre d'Études et de Recherches Inter-Européennes Contemporaines).

⁷¹⁶ ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op. cit.*, 1998.

En 1999 se desarrollan una serie de actividades de gran relevancia. GEXEL, tras haber realizado el Primer Congreso Internacional sobre “El exilio literario español de 1939” y con vistas de realizar el segundo para 1999, se erigió como promotor y coordinador del proyecto de un Congreso plural bajo el título “Sesenta años después”, que se celebró a lo largo de todo el año 1999 en doce comunidades autónomas: Andalucía, Aragón, Asturias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Cataluña, Galicia, Madrid, País Vasco, La Rioja y Valencia. Las Actas resultantes pretendían crear “*memoria no sólo contra el silencio y el olvido de la dictadura franquista sino también contra el pacto de amnesia sobre el pasado en que se fundamentó nuestra transición democrática*”⁷¹⁷. Estas publicaciones contribuyeron a ayudar a reconstruir el pasado de nuestra tradición política, intelectual, artística, literaria y social de la República, constituyendo una fuente bibliográfica de primer orden para conocer el patrimonio de la cultura española del siglo XX. Además, se realizó una “Muestra artística del exilio”, organizada por la fundación Salvador Seguí de Valencia, dentro de los actos conmemorativos del 60 aniversario del inicio del exilio.

Los ámbitos de estudio se han ido diversificado, atendiendo poco a poco a la cultura desarrollada en los campos de refugiados franceses; las relaciones entre el exilio artístico español y Picasso; surgiendo diversos estudios monográficos de algunos creadores plásticos desterrados; o incluso intentando deslindar las coordenadas artísticas de la diáspora republicana en sus diversos países de adopción. Todo ello demostrando la enorme complejidad que conlleva su análisis, las diferencias entre los distintos lugares de destino, y en definitiva, abriendo nuevos enfoques y caminos de investigación. La amplitud del fenómeno del exilio, sus múltiples implicaciones, sus cambios de rumbo, etc., exige una metodología de estudio compleja y variada para situar en toda su magnitud la riqueza del arte contemporáneo español.

Diferentes autores e iniciativas⁷¹⁸ se han dedicado con preferencia hacia la cultura y el arte en el exilio y las relaciones entre arte y política. Destacaremos la

⁷¹⁷ AZNAR SOLER, Manuel, “Introducción”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, 2001, p. 26.

⁷¹⁸ Véase por ejemplo la iniciativa editorial “Biblioteca del exilio” impulsada en 2003 por Manuel Aznar Soler; o el Portal Biblioteca del Exilio, presentada en 2002 en conexión con la mítica Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/exilio>. Todas ellas con referencias al campo artístico y cultural. O también los imprescindibles Archivos de REDER: <http://listserv.rediris.es/archives/reder.html>.

numerosa obra de Miguel Cabañas Bravo, centrada en las relaciones entre arte y política, con especial atención al exilio artístico a México; los trabajos de Violeta Izquierdo respecto a los artistas del círculo Tolosano; o los de Dolores Fernández, además de otros muchos investigadores que se han ocupado de distintos artistas y aspectos concretos del exilio. También hemos de reseñar los trabajos generales de investigadores españoles o extranjeros, que han utilizado las fuentes documentales presentes en archivos diplomáticos o de la administración francesa, descollando los textos iniciales de Javier Rubio, Louis Stein o el citado José Luis Abellán, hasta llegar a los realizados por Alicia Alted, Lucien Domergue o Geneviève Dreyfus-Armand; ésta última quien más se ha dedicado al estudio de la inmigración española a Francia, y cuya obra *L'exil des républicains espagnols en France. De la Guerre Civile à la mort de Franco*⁷¹⁹, publicada en París en 1999 en Éditions Albin Michel, se ha convertido en la obra de referencia del estudio de exilio español en el país vecino. De todos ellos damos debida cuenta a lo largo de este trabajo.

Es significativo que en el terreno de las artes plásticas hayan aparecido Fundaciones y Museos como los de Renau en Valencia, Ramón Gaya en Murcia, Luis Seoanes en La Coruña, Granell en Santiago de Compostela, Victorio Nacho en Toledo, Vela Zanetti en León, Baltasar Lobo en Zamora... y exposiciones, muchas antológicas, de artistas como Alberto, Mauricio Amster, Manuel Ángeles Ortiz, Bagaría, Toni Ballester, Bores, Castelao, Clavé, Colmeiro, Enric Crous, Óscar Domínguez, Apel. Les Fenosa, Luis Fernández, Fernández Balbuena, Esteban Francés, García Lamolla, García Maroto, Maruja Mallo, Francisco Miguel, Moreno Villa, Timoteo Pérez Rubio, Luis Quitanilla, Rodríguez Luna, Cristóbal Ruiz, José Suárez, Ucelay, Remedios Varo o la reciente de Agustí Centelles en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza⁷²⁰.

El último hito destacado en este proceso fue la Ley de Memoria Histórica, aprobada en el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007 (Ley 52/2007, de 26 de diciembre), de gran repercusión mediática y política, que ha contribuido a poner en

⁷¹⁹Publicado en España bajo el nombre *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la Guerra Civil a la muerte de Franco*, Editorial Crítica, Barcelona, 2000. Trabajo de enorme envergadura en el que hace un análisis completo del exilio español en Francia desde 1939 hasta su conclusión en 1975, basado en los documentos de archivos españoles, franceses, rusos, holandeses y suizos; en una importante prensa del exilio; numerosas entrevistas y abundante correspondencia.

⁷²⁰ Véanse las reflexiones a este proceso de BONET, Juan Manuel, *op. cit.*, 2002, pp. 152-153.

marcha proyectos institucionales en torno a este periodo. Además ha sido acompañada de algunas propuestas autonómicas, caso del Proyecto Amarga Memoria, emanado de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón con la voluntad de agrupar toda una serie de iniciativas, tanto institucionales como promovidas por otras entidades y colectivos sociales, tendentes a recopilar el conocimiento de la etapa comprendida entre la II República y la recuperación de las libertades democráticas.

A este progresivo restablecimiento historiográfico, resta todavía enfrentarse a la singular identidad de los artistas españoles exiliados en relación a otros fenómenos artísticos. Queda el estudio y puesta en valor de obras y creadores que han de ser convenientemente documentados, valorando el alcance de su obra en su particular contexto y circunstancias “exílicas”, así como las interacciones con las manifestaciones de su país de origen y de destino, superando definitivamente los condicionamientos sociopolíticos que han mediatizado el estudio del exilio republicano español.

4.5.-COORDENADAS ARTÍSTICAS DEL EXILIO EN FRANCIA

Hemos asistido pues a un lento proceso de recuperación historiográfica, un auge feliz y creciente a partir sobre todo de la década de los noventa, siendo ya abundantes los textos aparecidos referidos al exilio en general y a la cultura artística en particular. Además, y al unísono, contamos con una bibliografía cada vez más ingente sobre la guerra civil española y la represión franquista, con aspectos cada vez más novedosos, tales como la dimensión internacional de dicha guerra, la existencia de fosas comunes, los campos de concentración, etc., cimentados sobre la revisión crítica del silencio sobre el que se construyó la transición democrática y el debate en torno a la memoria de las víctimas⁷²¹. Sin embargo la cultura artística del exilio español de 1939 es todavía poco conocida, prestándose escasa atención a este ámbito en los estudios generales.

Así, no ha sido nada frecuente abordar de forma conjunta las características del exilio artístico español en Francia⁷²², mientras que, por ejemplo el caso mexicano (y a

⁷²¹ Véase SÁNCHEZ CUERVO, Antolín, “Memoria del exilio y exilio de la memoria”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, nº 735, enero-febrero de 2009, p. 3.

⁷²² El exilio a otros países requiere su análisis particular. En lo referido a los estados hispanoamericanos, y concretamente en el caso de México, Miguel Cabañas ha documentado una nómina cercana a los 300 creadores transterrados, si bien de diferentes generaciones y grado de formación y dedicación al arte, donde destacan, entre 304

pesar también de ciertas dificultades que plantean las investigaciones sobre este tema (pues los estudios más relevantes se han dirigido a análisis biográficos de artistas concretos), cuenta con un más amplio tratamiento historiográfico y por tanto una mayor bibliografía y una más amplia visión genérica sobre las artes plásticas, destacando los estudios de Miguel Cabañas⁷²³.

La Guerra Civil fractura con dureza el arte español, configurando tres grandes sectores artísticos “*definidos y diferenciados por coordenadas de espacio, circunstancias político-culturales y naturaleza de los comportamientos artísticos*”: el constituido por aquellos que marcharon fundamentalmente a París como nuevo horizonte artístico (Casas, Rusiñol, Picasso, Gris Blanchard, Dalí, etc); los que estaban activos antes de la guerra, que trabajaron en la España franquista, y donde pronto emergen figuras capitales del arte de la segunda mitad de siglo (Tàpies, Saura, Chillida, Millares, Rivera, Aguayo, Lagunas, etc.); y el formado por aquellos que tuvieron que exiliarse en 1939. Estos espacios, de circunstancias históricas y estéticas distintas, se han ido modelando historiográficamente, pero pocos han sido los intentos de establecer

los más conocidos, Remedios Varo, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa, Ramón Gaya, Enrique Climent, Luis Buñuel o Vicente Rojo, quienes poseen ya monografías estimables. Ver CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio de 1939 y el arte desarrollado en México. Un tema para después del franquismo”, en MANCERO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 1, 2001, p. 57.

⁷²³ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista trasterrado durante los años cuarenta”, en VV.AA., *El franquismo: El régimen y la oposición*, IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre la investigación en Archivos, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha, 2000, pp. 753-791; CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio del arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coor.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final de milenio*, Madrid, CSIC, pp. 287-315; CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Un arte transterrado. Características de la adaptación de los artistas españoles exiliados en México”, en ALTED, A. y LLUISA, M. (dirs.), *op. cit.*, vol. 2, Madrid, UNED, 2003, pp. 17-40; CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coor.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 645-673; CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 115-364; CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Las artes plásticas y el exilio republicano español en México”, en SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (coord.), *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina*, Tébar, Madrid, 2008, pp.291-354. CABAÑAS BRAVO, Miguel, “De la alambrada a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas”, en BRIHUEGA, Jaime (Com.), *op. cit.*, 2009, pp. 54-74.

las diferencias, similitudes o nexos que los relacionan, en ocasiones enmarañados con aspectos ideológicos. De ellos, “*el ámbito configurado por los artistas españoles del exilio es el que todavía requiere una atención especial, tanto en lo que se refiere a su investigación historiográfica positiva como al estudio de sus condiciones sociológicas, institucionales, ideológicas y, muy especialmente, estéticas*”⁷²⁴.

Podemos decir sobre la mayor parte de esta generación de artistas del exilio, que arranca su obra en el primer tercio de siglo, madura en el éxodo de la guerra y finaliza su trayectoria en el extranjero. Una generación vinculada de una u otra manera a los movimientos culturales renovadores de los años treinta (la Sociedad de Artistas Ibéricos, Amics de l’Art Nou, La Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, etc.), que colabora en las revistas culturales y de compromiso de la época (*La Gaceta Literaria, Alfar, La Gaceta del Arte, Revista de Occidente, Nueva Cultura, Tiempos Nuevos, Tierra y Libertad*, etc.), y participan en las principales iniciativas culturales de la República española (las Misiones pedagógicas, La Barraca, El Búho, El Pabellón de París, las Milicias de la Cultura, La Alianza de Intelectuales para la defensa de la Cultura, etc.). Una generación ésta, la de los artistas del exilio, que en cuanto a las corrientes artísticas, como hemos señalado con anterioridad, se desglosan fundamentalmente entre el surrealismo y los realismos de nuevo cuño, y que en lo político se imbrica en las necesidades de la guerra tomando parte en las diversas tareas a nivel artístico y cultural⁷²⁵.

Efectivamente, compartiendo la cita anterior del profesor Brihuega, frente a la profusión de estudios sobre la fecunda aportación a las nuevas tierras de acogida y la restitución del exilio artístico a la memoria histórica, se echaba de menos alguna muestra que planteara cuestiones estéticas del arte de la diáspora republicana en su conjunto, hasta ahora centradas fundamentalmente en el caso mexicano⁷²⁶; aunque el camino por recorrer es todavía grande, en particular para el fenómeno en suelo francés.

⁷²⁴ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 2009, p. 18.

⁷²⁵ GARCÍA, Manuel: “El exilio artístico español 1936-1945”, en BRIHUEGA, Jaime y LLORENTE, Ángel (comisarios), *op. cit.*, 1999, pp. 68-69.

⁷²⁶ Las exposiciones retrospectivas centradas en el exilio artístico en su conjunto han sido escasas, centrándose fundamentalmente en el exilio mexicano con sentido de homenaje. Véanse por ejemplo las muestras *Pintores y escultores republicanos españoles en México*, G^a Mercedes y Alberto Gironella, México, octubre de 1975; *El exilio español en México*, Madrid, diciembre de 1983-febrero de 1984, Palacio de Velázquez; 4^o *Aniversario del exilio español (1939-1979)*. *Obra plástica*, México, 306

Dos exposiciones han intentado reflexionar y paliar algunos de los problemas historiográficos existentes respecto al exilio de nuestros creadores. La primera, *Tránsitos*⁷²⁷, aludía al conjunto de transformaciones y continuidades experimentado por numerosos artistas antes y después del conflicto, ante la necesidad de establecer una mirada que abarcara ambos periodos, marcados por la brecha implacable que supone la Guerra Civil, erigida como categoría historiográfica indiscutible.

En segundo lugar, entre octubre de 2009 y julio de 2010, el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, El Museo de Bellas Artes y Palacio de la Merced de Córdoba, el Centro Cultural La Nau de la Universidad de Valencia, y el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en Badajoz, acogieron, en ese orden, la importante muestra *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*⁷²⁸, comisariada por Jaime Brihuela. Se ha tratado, hasta la fecha, del acontecimiento artístico más importante centrado en el exilio artístico español, que pretendía arrojar algo de luz en las reflexiones específicamente estéticas del arte del exilio. Además de las reflexiones del comisario sobre la “Memoria y Metamorfosis en el arte del exilio”, diversos especialistas se ocupan del exilio mexicano, el exilio en el Cono Sur, los Países del Caribe y Estados Unidos y el exilio en Europa.

Podemos señalar un verdadero corpus de problemas a la hora de estudiar el arte del exilio en Francia, lo que incide en la complejidad metodológica e historiográfica.

1.-Por un lado, se ha tendido a entender el exilio como una liquidación abrupta de las vanguardias del primer tercio de siglo, cuando es necesario establecer un eje que vehicule las similitudes y diferencias de ambos periodos, el anterior posterior al éxodo republicano. Aunque la historiografía ha dejado de pensar de esa manera, lo cierto es que cuando es tratado por la historia del arte español, lo hace de forma incompleta, tanto metodológicamente como desde el punto de vista de los integrantes de la historia, generalmente dedicando un breve apartado al exilio, y estando reducido a un listado de nombres más o menos establecidos, sin ahondar en las posibles relaciones estéticas y

septiembre-octubre de 1979, Museo de San Carlos; *50 Aniversario del exilio español (1939-1989)*. *Obra plástica*, México, septiembre-octubre de 1989, Museo de San Carlos; o *60 Aniversario del exilio español en México (1939-1999)*. *Obra plástica*, México, septiembre-octubre de 1999, Museo de San Carlos.

⁷²⁷ BRIHUEGA, Jaime y LLORENTE, Ángel (comisarios), *op. cit.*, 1999.

⁷²⁸ BRIHUEGA, Jaime (Comisario), *op. cit.*, 2009.

obviando las relaciones entre el arte del interior y del exilio. Como señala Díaz Sánchez, forman “*un relato cerrado dentro de otro*”, por lo que “*los artistas siguen, de alguna forma, exiliados*”⁷²⁹.

2.-Se plantea un doble problema historiográfico que supone, el hecho de que muchos artistas que se encontraban ya fuera de España en el momento del conflicto bélico, fruto de las migraciones desde fines de XIX, se convirtieron asimismo en exiliados. Las relaciones con los artistas verdaderamente exiliados, directa o indirectamente vinculados al exilio político, esto es, con los vencidos republicanos; las acciones antifranquistas y la larga permanencia en el país, pronto hicieron indistinguible a ojos peninsulares a unos y otros artistas⁷³⁰.

3.-Relacionado con esto, tenemos la cuestión de los artistas españoles integrantes en la “Escuela de París”, o en concreto de la llamada “Segunda Escuela de París”, donde no todos los miembros eran exiliados. Concepto bastante ambiguo y que se ha utilizado como coartada en algunas ocasiones, aunque la historiografía española actual parece haber zanjado definitivamente el polémico asunto. Además, no cabe duda de que una parte muy importante de lo mejor del arte español de la primera mitad de siglo, se ha hecho fuera de España, si bien no todo el arte realizado fuera de España es producto del exilio.

4.-Por otro lado hemos de valorar el papel del arte del exilio en las Historias del Arte y su encaje. La construcción de la historia del arte del exilio y de esta en el marco general, se ha fundamentado en un estudio de lo individual, no de lo colectivo. Muchos artistas exiliados en Francia han contado con exposiciones antológicas, fundaciones y museos donde pervive su memoria. La siguiente reflexión que habríamos de plantear en esta dirección, gira en torno a quiénes de estos artistas y sus obras forman parte de las historias del arte, y de los discursos expositivos de los museos⁷³¹. Efectivamente, el arte del exilio está teniendo un irregular encaje en los discursos artísticos; y la trayectoria

⁷²⁹ DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *op. cit.*, 2005, p. 13.

⁷³⁰ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *op. cit.*, 2008, pp.296-297.

⁷³¹ DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *op. cit.*, 2005, p. 12.

artística del exilio de autores como Francisco Bores, Manuel Ángeles Ortiz o Hernando Viñes, ocupa un lugar confuso.

5.-Se ha de destacar el fenómeno de atomización, localista, en los estudios sobre el arte y la cultura. De ahí que la recuperación de la memoria ha sido mayoritariamente de modo individual, mediante exposiciones antológicas.

6.-Finalmente, como ya se refiriera Dolores Fernández⁷³², Francia plantea particularidades y problemas muy concretos, distintos a otros países receptores de artistas, lo que obliga a determinar los distintos momentos del exilio; también lo que mal entendemos por alta y baja cultura o expresión plástica y Arte con mayúsculas. Ello obliga a reflexionar sobre el valor documental del arte y las manifestaciones artísticas populares, y sobre el poder de difusión de los centros artísticos y la periferia (en referencia a París y Toulouse). A ello hemos de sumar la falta de estudios de conjunto sobre el fenómeno asociativo de los refugiados españoles en Francia y la relación y colaboración entre estos, así como de la actividad artística en los diferentes tramos históricos en que podemos dividir el exilio en Francia y la situación político-social e internacional.

En definitiva, el exilio artístico está muy presente en la actividad investigadora, pero se plantea un verdadero catálogo de problemas que exige una pronta solución.

En este sentido, la profesora Concha Lomba realizó un ajustado y lúcido análisis del exilio español en Europa, ampliando el campo de trabajo no solo a Francia (y en concreto a París), sino a Londres (caso de Ucelay o Gregorio Prieto) o la URSS (Alberto Sánchez), estableciendo tres premisas clave para entender el desarrollo de nuestros artistas en Europa en la primera década larga de estancia en el exilio, donde el fin de la Segunda Guerra Mundial también marcará cierto punto de inflexión. Ello partiendo de autores historiográficamente consolidados y con un paradigma estético abarcable y operativo.

En primer lugar la diversidad de los artistas. Una heterogeneidad patente en la nómina de artistas exiliados donde, como elemento común encontramos, acaso, afinidades sentimentales o emocionales en determinados momentos. Pero hay muchas maneras de ser exiliado. Hay quienes, como el caso de Blasco Ferrer o el propio

⁷³² FERNÁNDEZ, Dolores, *op. cit.*, 2005, pp. 23-42.

Francisco Ayala, dejaron entrever como el devenir del exilio les permitió desarrollar un trabajo con unas condiciones de libertad que casi con seguridad no hubieran encontrado en la España franquista. Otros, en el otro extremo, no logran integrarse en los circuitos culturales de los que formaron parte en España. Por otro lado, respecto a la permanencia en el exilio, unos regresan muy pronto (Gregorio Prieto), otros permanecerán en el exilio hasta la llegada de la democracia (Blasco Ferrer), mientras hubo quienes fallecieron en tierras extranjeras (García Maroto)⁷³³. En el ámbito ideológico, no todos los artistas de la llamada “Escuela de París” tienen el mismo interés por la política. Óscar Domínguez no la tenía, mientras que otros como Manuel Viola, Antoni Clavé o el propio Blasco Ferrer tuvieron un papel activo y posicionado durante la guerra. Y en todo caso, sus ideas políticas eran divergentes y no mantenían el mismo activismo. Ni siquiera podemos establecer en algunos casos afinidades en su pintura⁷³⁴.

Podemos decir que hay tantos exilios como artistas, lo que dificulta los estudios de conjunto, si bien ello no ha de entorpecer la necesidad de buscar visiones generales en un relato que conduzca al conocimiento del exilio.

Sea como fuere, en segundo lugar, podemos decir que todos ralentizan su producción por motivos obvios, careciendo de posibilidades económicas para adquirir los materiales necesarios para la creación, que se manifestará, en muchos casos, en una abundancia de dibujos como forma rápida y barata de seguir produciendo en tales circunstancias adversas. Hecho éste especialmente relevante en los campos de concentración franceses, como hemos visto. Por citar algunos consagrados artistas, Baltasar Lobo o Alberto Sánchez, en este caso en la Unión Soviética, tuvieron que ingeniárselas para hacer sus esculturas, para empezar reduciendo su tamaño.

En tercer y último lugar, estos artistas reflejaron, de maneras muy distintas, el trance del exilio y los campos de refugiados, la ruptura que supuso la guerra, y la profunda huella de todo ello en el alma del artista⁷³⁵. Es lo que Jaime Brihuela llama “*tensión entre la persistencia/desvanecimiento de la memoria de origen y su metamorfosis a partir de la irrupción del paisaje histórico, cultural y estético que supusieron los nuevos contextos*”⁷³⁶.

⁷³³ Ver al respecto DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *op. cit.*, 2005, p. 16.

⁷³⁴ Sobre ello reflexiona FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, *op. cit.*, 2005, p. 36.

⁷³⁵ LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2009, pp. 221-222.

⁷³⁶ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.* 2009, p. 18.

No se pueden establecer planteamientos estéticos comunes. Ni siquiera entre los componentes de la Exposición de Praga de 1946. El peso de la realidad, la frustración y rabia del exilio y los campos de refugiados, dará lugar inicialmente a obras testimonio, dolorosas, y en ocasiones llenas de crítica. Algunos autores no manifiestan una clara metamorfosis en su producción, es decir optaron por la continuidad. Es el caso de Feliú Elias, Joan Rebull o Blasco Ferrer. Otros cambiaron sus presupuestos estéticos respecto al periodo prebélico, caso de Esteban Francés u Óscar Domínguez, aunque este último estaba considerablemente integrado en la vida cultural francesa como para que los cambios fueran sustanciales. Pero no queda tan claro, como el caso mexicano, un cambio en la praxis artística ante los imaginarios formales del nuevo destino francés (Gabriel García Moroto, el propio Renau). En el caso de Blasco Ferrer, no había desarrollado una actividad artística suficientemente importante como para decir que había alcanzado madurez estética. Esta la alcanzará en el exilio, allí cristalizará su particular poética visual, aunque los elementos clave e incipientes ya se encuentran en su etapa prebélica.

En todo caso, destilan las obras muchas veces cierta tristeza y quietud, como en Antoni Clavé; la rabia y la violencia en el caso de Esteban Francés; la tensión bélica en Óscar Domínguez; o la sordidez de la guerra y las penurias en la obra de Baltasar Lobo. Pero en ninguno esta melancolía, ese dolor contenido, esa a veces silente quietud otras dramática expresión, se erigen como verdaderos definidores y constantes de la obra de un artista como en el caso de Eleuterio Blasco Ferrer.

En definitiva, y siguiendo las consideraciones del profesor Brihuega:

“El exilio constituye un conglomerado de situaciones diversas, reacciones diferentes, circunstancias y trayectorias personales distintas. Ello nos presenta el arte que en él se produjo como un mosaico que requiere interpretaciones minuciosas. Y sobre todo el manejo de una hermenéutica lúcida ante la que los tópicos deben desvanecerse”⁷³⁷.

La particular trayectoria de Blasco en el país vecino, fruto de la Retirada republicana de 1939, ha de ayudar a arrojar algo de luz sobre el exilio artístico general.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 36.

4.6.-LOS DIFÍCILES AÑOS EN BURDEOS: DE LA ECONOMÍA DE GUERRA FRANCESA A LA OCUPACIÓN ALEMANA (NOVIEMBRE DE 1939 A MARZO DE 1942)

Motobloc había sido fundada en 1902 bajo el nombre de *Société Anonyme des automobiles Motobloc*, que tuvo una primera época de esplendor antes de la crisis económica de 1929, llegando a competir directamente con Renault, Citroën o Peugeot, además de realizar partes mecánicas para empresas aeronáuticas y líneas aéreas. La crisis le llegó en 1931, aunque la fábrica continuó funcionando gracias a encargos estatales.

Con la llegada de Mr. La Garrigue a la dirección, se acomete una profunda reestructuración, destacando ahora varios sectores con preponderancia del militar: elementos para tanques, bombas de aviones y equipos mecánicos. En las fechas previas a la ocupación Nazi, Motobloc experimenta una nueva prosperidad y aumenta el número de empleados que llegó a ser de casi 1500⁷³⁸.

Este momento de reorganización empresarial y pujanza de la Motobloc, así como la contratación de internos del campo de Septfonds por esta, hemos de entenderla en el marco de la economía francesa de guerra. Desde fines de 1939 en los campos se forman directamente numerosas Compañías de Trabajadores Extranjeros (CTE)⁷³⁹, que englobaban a unos 20.000 republicanos españoles al comienzo de la guerra, destinadas, inicialmente, sobre todo a tareas de organización defensiva de fronteras y construcción de campamentos militares, opción esta elegida por muchos milicianos que prefirieron este enrolamiento antes que la humillación del internamiento. Comenzada la guerra, la inicial voluntariedad se convirtió en obligatoriedad, conllevando un progresivo desalojamiento de los internos de los campos para formar parte de la economía francesa. Se crearon dos categorías de refugiados, los que habían de regresar a España o encontrar rápidamente un país de acogida, y los autorizados a permanecer en Francia, formados por los refugiados útiles susceptibles de desempeñar un trabajo asalariado (además de

⁷³⁸ <http://mini.43.free.fr/motobloc.html>, [consultado el 23 de diciembre de 2012].

⁷³⁹ 53 se crearon como consecuencia de una orden ministerial de 20 de abril de 1939. 6 lo hicieron tras la orden de 13 de junio. Estas se organizaron masivamente tras la declaración de guerra, de forma que, tras el 1 de septiembre de 1939, se crearon 20 más. El 15 de diciembre de 1939 eran 76 CTE formadas por voluntarios, mas 40 nuevas formadas por no voluntarios (DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 106).
312

inválidos, heridos, y familias cuya cabeza familiar tuviera un empleo o se hubiera incorporado a alguna CTE o formación combatiente)⁷⁴⁰.

La otra forma de integrarse en la economía francesa era a través de reclutamiento directo en los campos para trabajar en la industria o la agricultura. La industria de guerra se interesó con rapidez por los obreros especializados españoles, y superadas las reticencias de posibles sabotajes, prevaleció la opinión de su participación en la producción, con la debida prudencia. La última opción era enrolarse en las Fuerzas Armadas⁷⁴¹.

Las fábricas de armamento y aeronáutica necesitaban mano de obra cualificada y procedieron a la contratación de obreros cualificados. A Septfonds se habían enviado obreros especializados, y fue objeto de varios reclutamientos⁷⁴². No queda del todo claro si las contrataciones de la Motobloc fueron realizadas directamente por la empresa o a instancias de algún ministerio interesado (Trabajo y Armamento, del Aire, de la Guerra) aunque como hemos dicho anteriormente, según Blasco Ferrer fue directamente un ingeniero de la Motobloc de Burdeos quien se presentó en el campo de Septfonds en busca de obreros especializados.

La manera más deseable para los españoles era el sistema de contrato, que proporcionaba la posibilidad de salir del campo y residir incluso con la familia (si podía ser reunida), en alojamientos proporcionados por el empleador. Los empleadores visitaban primero los campos, buscando en primer lugar a españoles que pudieran haber trabajado en sus campos como obreros estacionales antes de la Guerra Civil; y después de ellos, a cualquiera con capacidad para realizar el trabajo, de manos fuertes y

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

⁷⁴¹ Muchos exiliados españoles, en posiciones adelantadas, bien en el ejército, bien en las Compañías de trabajo, participaron en la *drôle de guerre*, y con los ataques alemanes se vieron inmersos en la humillación de Dunkerque. Además participaron en distintas batallas, desde Estrasburgo hasta Dunkerque y Narvik. El campo de concentración de Mauthausen, fue el destino de la mayoría de soldados y trabajadores españoles que cayeron en manos de los nazis. Ver sobre ello, entre otros, STEIN, *op. cit.*, pp. 131-141; CONSTANTE CAMPO, Mariano, “El exilio de la Guerra Civil”, en VV.AA., *op. cit.*, 1988, pp. 181-196; WINGEATE PIKE, David, *Espanoles en el holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*, Random House-Debolsillo, nº 85, 2004. En todo caso siempre es necesario acudir a la Biblioteca de la Deportación: <http://bibliotecadeladeportacion.blogspot.com.es>; o a Amical de Mauthausen: <http://www.amical-mauthausen.org/>.

⁷⁴² El propio Ministerio del Aire buscó ajustadores para las fábricas de Bréguet y Dewoitine, en Toulouse, y para la de Gnome-et-Rhône. Así el 9 de noviembre fueron contratados 260 obreros (DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 110).

experimentadas. El proceso de selección incluía la comprobación del estado físico del candidato. El Gobierno francés llegó a realizar inventarios de las capacidades industriales de los refugiados en los campos ante la creciente demanda de mano de obra. Obreros especializados en metalurgia, albañilería, carpintería y demás sectores, fueron trasladados a determinados campos, como Septfonds, donde se firmaron contratos para trabajar en centros industriales en toda Francia⁷⁴³. De esta manera, en febrero de 1940, la mayoría de los españoles estaban trabajando bajo contrato, en las compañías de trabajadores, o en las Fuerzas Armadas⁷⁴⁴.

La contratación de Eleuterio Blasco por la empresa supuso la salida del campo en unas condiciones mejores de las que tenían los enrolados en las CTE. Para acceder a estos contactos directos eran necesarios informes favorables, y en general vivirán mejor: se les favorece el reagrupamiento familiar, y, aun con vigilancia, gozan de bastante libertad de movimientos. Los que trabajan para alguna CTE son sometidos a dura disciplina militar, no conviven con su familia, sino en barracones, a veces rodeados de alambradas⁷⁴⁵.

Las condiciones, en todo caso, eran variables y dependían de los propietarios. En cuanto a los salarios fluctuaban entre los 2 y los 22 francos por hora, y entre 5 y 10 francos por día, comida y alojamiento aparte. El prestatario no podía desplazarse fuera de los límites de la zona asignada sin la preceptiva autorización, bajo la pena del regreso a los campos de internamiento o la cárcel.

Sobre ese tiempo en la Motobloc nos dice Blasco “*Los primeros dineros que gané, los empleé para vestirme como mejor pude*”⁷⁴⁶. Blasco siempre fue una persona elegante. Las expresiones y la forma de actuar lo caracterizaban especialmente, le hacían inconfundible, hasta crear esa imagen de Blasco siempre con traje de chaqueta, con su lacito pajarita y su sombrero, conservando siempre una mirada triste y lánguida; una expresión humanista⁷⁴⁷.

⁷⁴³ STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 128.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 131.

⁷⁴⁵ CERVERA, Javier, *op. cit.*, 2009, p. 46.

⁷⁴⁶ *Hierro candente*, p. 46.

⁷⁴⁷ Se ha solido destacar siempre su imagen, su aspecto elegante y educado aun en los momentos de mayor penuria. Así lo cuentan DE LA SOLANA, Germinal, *op. cit.*, nº 48, 1988; o MORENO, M^a Ángeles, *op. cit.*, 1991.

Siete meses estuvo trabajando allí, hasta la llegada de las tropas alemanas⁷⁴⁸. Esto es, desde noviembre de 1939 hasta finales de junio de 1940. Desde el día 4 de enero de 1940 Blasco queda inscrito y afiliado a la *Caisse Primaire Centrale D'Assurance*⁷⁴⁹, y por tanto con un seguro de salud primaria. El día 10 de junio el Gobierno abandona París, que declara ciudad abierta, y se traslada a Burdeos. El 14 las tropas nazis ocupan la capital francesa. El 16 se produce la dimisión del primer ministro Reynaud, siendo sustituido en el cargo por el mariscal Pétain, quien pide el armisticio a través del Gobierno español. La firma de paz se produjo simbólicamente el 22 de junio, por instancias del propio Hitler, en el vagón de tren donde se había firmado la rendición alemana tras la Primera Guerra Mundial un 11 de noviembre de 1918⁷⁵⁰.

Ese junio de 1940⁷⁵¹ Blasco, como muchos otros españoles contratados por empresarios, pierde el trabajo:

“Al llegar las fuerzas alemanas a Burdeos me quedé sin trabajo y sin dinero. En los siete meses que trabajé desde mi salida del campo hasta la

⁷⁴⁸ *Hierro candente*, p. 46.

⁷⁴⁹ Según consta en la documentación relativa a la solicitud de pensión. AJCB.

⁷⁵⁰ ARTOLA, Ricardo, *La Segunda Guerra Mundial*, Alianza Editorial, Primera reimpresión, 2010, p. 35.

⁷⁵¹ En junio de 1940 apenas quedan 130.000 exiliados de la Guerra Civil, según datos de Javier Rubio (de una colonia española de unas 400.000 personas, donde el resto son emigrantes económicos). Del medio millón aproximadamente de exiliados durante el conflicto, unos 14.000 se marchan a América (principalmente a México, y en menor medida a Chile y República Dominicana, como naciones más destacadas). Unos 3000 viajan a la URSS y otros territorios de Europa. Esto es, antes de finalizar 1939, 17.000 exiliados han abandonado Francia. Además, cerca de 360.000 personas han sido devueltas a España a finales de 1939 (RUBIO, Javier, “La población española en Francia de 1936 a 1946: flujos y permanencias”, en CUESTA, Josefina y BERMEJO, Benito (coord.), *Emigración y exilio*, EUDEMA, Madrid, 1996, pp. 45-48), quedando por tanto en esas fechas 140.000 exiliados, de los cuales, según declaraciones del ministro de Interior Albert Sarraut en la Cámara, 40.000 serían mujeres y niños. Dreyfus-Armand considera que a finales de 1939 se habrían marchado más de 300.000 españoles refugiados, unas dos terceras partes de los existentes tras la gran retirada. Aporta la autora cifras, a partir de diversos ministerios, que muestran una disminución progresiva: 354.345 a comienzos de mayo, divididos en 155.138 civiles y 199.207 milicianos; entre 260.000 y 350.000 en junio; y entre 230.000 y 150.000 en agosto. Según una nota anónima del Ministerio del Interior, en diciembre serían 180.000 refugiados, posiblemente una cifra más cercana a la realidad. (DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 79).

*llegada de los alemanes, todo lo que gané lo empleé en lo que más falta me hacía*⁷⁵².

Pasaron a estar en una bodega, en un sótano, y los alemanes cogían a unos cuantos y los fusilaban. Un tal Monteagudo, que pasó aquellos momentos con Blasco, le contó esto a Emiliano Blasco muchos años más tarde. Ellos gritaban “*Nosotros espagnols, espagnols*”, asustados e intentando diferenciarse de sus compañeros⁷⁵³. Muchos años más tarde, en 1964, Blasco conocerá por su sobrino de la presencia de Monteagudo en España, al que le comunicará lo siguiente:

*“Te mando (a Emiliano) una tarjeta para que se la des al señor Monteagudo. Lo creía todavía por Francia, y que Zurita no sé si ya sabe que se echó al Canal de Toulouse y se ahogó ya hace unos tres años. Sus tonterías se le apoderaron, y qué recuerdo cuando salíamos a trabajar a Bordeaux los tres”*⁷⁵⁴

Blasco, como Monteagudo y Zurita, será uno de los 130.000 exiliados en Francia en junio de 1940. Algunos de ellos llegarán a Burdeos huyendo de la llegada nazi. La permanencia en Burdeos en ese momento se debió sobre todo al desconocimiento del pacto firmado entre Pétain y Hitler respecto a la Zona Libre. Es probable que muchos de ellos hubieran optado por su marcha a Toulouse, aunque las condiciones de la Francia Libre no serán mucho mejores.

Burdeos en este periodo ve crecer su población de los 200.000 habitantes a casi el doble, especialmente con el traslado del Gobierno y sus funcionarios a esta ciudad, muchos de los cuales partieron del puerto hacia Casablanca. La Cruz Roja instaló cocinas al aire libre, y la alcaldía de la ciudad creó un servicio de socorro para los refugiados. Existía un aire de expectativa, sabiendo que en la Zona Libre muchos españoles estaban acabando de nuevo en los campos de Argelès o Saint-Cyprien, si bien los que tenían mayores razones para huir de los alemanes habían buscado marchar a Marsella para intentar el viaje a América.

⁷⁵² *Hierro candente*, p. 46.

⁷⁵³ Entrevista realizada a Emiliano Blasco el 11 de febrero de 2012.

⁷⁵⁴ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos, fechada en París, a 4 de enero de 1964. AEB.

Tal aglomeración hacía que la gente durmiera en las calles, parques y plazas, acompañados por el buen tiempo del inicio del verano.

Burdeos queda en zona ocupada por los nazis⁷⁵⁵, y su puerto adquirirá gran relevancia con la construcción de bunkers para los U-Boots, los submarinos alemanes que participarán en la batalla del Atlántico. Los alemanes ofrecían cien marcos de ocupación⁷⁵⁶ por ocho horas de trabajo en los astilleros navales donde se estaba construyendo dicha base submarina, si bien, según Abel Paz, los refugiados españoles desconfiaban y no tendieron a trabajar allí⁷⁵⁷. Stein señala que 3.000 de los 5.000 extranjeros que construían la base submarina alemana eran españoles⁷⁵⁸.

La situación para los refugiados en la Francia ocupada frente a la de Vichy será diferente⁷⁵⁹, y especialmente complicada. En lo que respecta a la primera, donde se halla

⁷⁵⁵La mayoría de los exiliados españoles se encontraban en el sur de Francia, en la zona Burdeos-Niza. En consecuencia, cuando se divide Francia en dos zonas, la mayor parte de los exiliados residirán en la llamada Francia Libre: en el otoño de 1941 un total de 84.675 se encuentran en allí. En la ocupada 50.000.

⁷⁵⁶El marco de ocupación equivalía a 20 francos, pero su valor real era inexistente y los alemanes aprovecharon para comprar de todo. Los franceses, evidentemente, querían compras en francos.

⁷⁵⁷PAZ, Abel, *op. cit.*, 1993, p. 144.

⁷⁵⁸STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 157.

⁷⁵⁹En octubre de 1940 el Gobierno de Vichy establece que los exiliados españoles, que son “indeseables” o “indigentes”, han de ser internados en los campos de Vernet o de Rieucros, si son peligrosos para el orden público; o bien en Argelès si resultan útiles para la economía nacional. En este último campo, en noviembre de 1940 hay de nuevo entre 15.000 y 20.000 españoles. Más tarde, en abril de 1941, el Ministerio del Interior de Vichy dispone que los extranjeros no aptos para el trabajo sean internados en el campo de Rivesaltes (si son familias con niños menores de 18 años), el de Noé y Récébédou (para enfermos, mutilados de guerra y mayores de 60 años), o finalmente Argelès y Gurs (para el resto de casos). Campos estos a los que llegarán, como hemos visto para el caso de Vernet d’Ariège, judíos de distintas nacionales. Los campos de 1939 vuelven a estar en uso durante toda la guerra. A mediados de 1941 se adoptan en la zona de Vichy criterios más flexibles para la salida de exiliados españoles. La mayoría de españoles permanecen en la zona de Vichy y no pasan a la zona ocupada porque corren el riesgo de ser deportados a Alemania, como ocurrió en agosto de 1940 con la deportación de centenares de españoles a Mauthausen. La Francia de Vichy alcanzará un acuerdo el 22 de agosto de 1940 con el Gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas, de escasa efectividad dado el deterioro de las relaciones. El 27 de septiembre de 1940 se aprueba la Ley sobre el trabajo obligatorio de los refugiados, reiteración de las medidas adoptadas para el tema en la primavera de 1939 por el Gobierno de la III República. Ahora se llamarán Agrupaciones de Trabajadores Extranjeros (GTE). Serán trabajadores sin salario, con una prima de rendimiento. El 80% de los trabajadores serán españoles, y en ellas pronto aparecen organizaciones políticas articuladas en el seno de estas GTE. Además existe la supuesta colaboración con Madrid para la entrega de

Blasco Ferrer, el 3 de septiembre de 1940 se concede autorización a los Prefectos para arrestar refugiados con total libertad⁷⁶⁰. El 1 de octubre se aprueba la Ley de persecución y trabajos forzosos sin sueldo, por la cual, españoles sin trabajo de 18 a 55 años son obligados a trabajar unas 10 horas diarias, con continuas vejaciones y maltratos, y muchos de ellos en bases submarinas y balísticas⁷⁶¹.

La vigilancia ejercida sobre los exiliados republicanos está al cargo, bien directamente de autoridades alemanas, bien de francesas al servicios de estas. En octubre de 1940 el comandante militar alemán exige un informe mensual acerca de las actividades de los “españoles rojos” (*Rotspanier*), para tenerlos censados y localizados; y desde comienzos de 1941, los prefectos de la zona ocupada elaboran listas con los españoles residentes en su departamento⁷⁶². En todo caso, las autoridades de ocupación tenían otra prioridad: la explotación de la mano de obra de los países ocupados, que a los ojos de los españoles rápidamente adoptará la forma de una represión, pues los alemanes centraron sus miradas en la abundante fuerza de trabajo que estos representaban para los talleres de la organización Todt⁷⁶³ y para las fábricas situadas más allá del Rin⁷⁶⁴.

Además de este contexto de miedo, la situación para sobrevivir era extremadamente difícil. Era complicado encontrar un trabajo que no fuera emplearse con los alemanes en la Todt, en los trabajos que se estaban desarrollando en la desembocadura del Garona, la zona portuaria, o la construcción del “muro del Atlántico”. Blasco recurrió a la colección de dibujos que había hecho en los campos de

republicanos al Gobierno franquista, y aunque Vichy extraditará poco, vigilará y presionará a los españoles (Ver CERVERA, Javier, *op. cit.*, 2009, pp. 47-54).

⁷⁶⁰ También se dispone una orden para la salida del país de los dirigentes más destacados del exilio, de los que unos 3.000 irán a la URSS y el resto se dispersará.

⁷⁶¹ CERVERA, Javier, *op. cit.*, 2009, p. 48.

⁷⁶² A finales de 1940 sin embargo, los nazis cambian su postura aplicando políticas muy restrictivas destinadas a evitar que se marche ningún español de Francia, al ser considerada obra muy útil y necesaria. *Ibidem*.

⁷⁶³ En 1942 los alemanes inician un reclutamiento forzoso de trabajadores, muchos de ellos españoles despedidos de las industrias francesas que son reclamados directamente por los servicios de mano de obra alemanes. Son destinados a la construcción de fortificaciones en Francia, pero no pocos son enviados a Alemania. Entre 1942 y 1944 unos 26.000 españoles fueron llamados por la organización Todt, y unos 40.000 habrían sido enviados a trabajar a Alemania (*Ibidem*, pp. 54-55).

⁷⁶⁴ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, 144-155.

concentración. Marchaba de café en café y de tienda en tienda en el deseo de vender alguno de ellos e ir tirando hacia adelante⁷⁶⁵.

En una de estas tiendas, en la calle Sainte Catherine⁷⁶⁶, donde se vendían artículos de bisutería barata, cuadros comerciales, etc., el dueño, un judío llamado Roverbal, instó a Blasco a pintar cuadros más comerciales que los que presentaba. Este le compró todo el material que necesitaba para pintar y le encargó que realizara una mujer desnuda como prueba. Al parecer Roverbal quedó satisfecho, pasando Eleuterio a trabajar para este marchante, lo que le permitió ganar algún dinero para incluso realizar alguna obra en hierro⁷⁶⁷:

*“Como cuando se tiene hambre hay que agarrarse a un hierro ardiendo para llenar el estómago, empezó a trabajar para el mencionado comerciante. Le daba un original y le pedía diez copias. Cada copia se la pagaba a 100 francos. Blasco se aplicaba en esta tarea y así vivía o malvivía”*⁷⁶⁸.

Como dice Dreyfus respecto a los republicanos españoles en la Francia ocupada, *“la preocupación primaria de la gran mayoría (...) era conseguir ser olvidados y sobrevivir”*⁷⁶⁹, o dicho de otra forma, tratar de vivir y pasar desapercibidos. Blasco consiguió estas dos cosas, pero algunos de sus compañeros, como luego veremos, no lo consiguieron y acabaron en Alemania, y en el peor de los casos muertos en los campos de la muerte. La cuestión de estos refugiados era integrarse más o menos en la población, donde estaban dispuestos a realizar cualquier trabajo que les permitiera salir adelante.

La galería de Roberval contaba con varias firmas, aunque según Blasco *“casi todos los cuadros expuestos estaban firmados por mí”*⁷⁷⁰.

En esos días conoció al escritor Benigno Bejarano⁷⁷¹, que había venido de París y que Blasco conocía por su novela “Fantasmas”. Traía una colección de acuarelas

⁷⁶⁵ *Hierro candente*, p. 46.

⁷⁶⁶ El nombre de la calle donde estaba este marchante lo da PAZ, Abel, *op. cit.*, 1993, p. 164.

⁷⁶⁷ *Hierro candente*, pp. 46-47.

⁷⁶⁸ PAZ, Abel, *op. cit.*, 1993, p. 164.

⁷⁶⁹ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 136.

⁷⁷⁰ *Hierro candente*, p. 47.

realizadas de copias “*con bastante habilidad*”. Era desconocedor del óleo y “*con sus palabras zalameras hizo que yo le presentara a algunos clientes y a mi marchante*”⁷⁷².

Según cuenta en sus memorias Abel Paz⁷⁷³, que le conoció en 1940, Bejarano, era “*un tipo delgado, sumamente delgado, alto, de cara alargada, como escapada de un*

⁷⁷¹ Pocos se sabe de la vida de Benigno Bejarano (Alburquerque, Badajoz, 22 de noviembre de 1900-¿Watensted?, Alemania, verano de 1944). El trabajo que recoge mejor la escasa información sobre este periodista y escritor anarquista, además de un breve repaso literario y un compendio sobre bibliografía del autor, y al que seguimos en estas líneas es LABRADOR BEN, Julia María, “Muerte no accidental de un anarquista español: el periodista y escritor Benigno Bejarano muere en un campo de exterminio”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, nº 739, CSIC, septiembre-octubre 2009, pp. 1063-1071. Hijo de Segundo Bejarano y Petra Domínguez, Bejarano fue el menor de tres hermanos. Moreno, de pelo y ojos negros, medía apenas 1,72 metros y tenía una complexión física extremadamente débil que le impidió soportar los trabajos en los campos nazis. En 1922 fue excluido del servicio militar pero ingresó en 1923 en Alburquerque, y el 8 de febrero de 1924 era destinado al Regimiento de Infantería de Bergara nº 57. Fue indultado dos veces por problemas en el ejército. Periodista, escritor y militante anarquista, estudió en París y tuvo un papel activo en la Guerra Civil. En 1939 se exilia a Francia. Tras su paso por Burdeos, es detenido en 1942 por la Gestapo, encarcelado en el castillo de HA de Bordeaux. Un año más tarde es trasladado a Compaigne y en octubre de 1943 es confinado en el campo de concentración de Neuengamme, pasando luego a Watenstedt, campo comando del anterior. Allí construyó barracones de ladrillo y cemento. Con la salud quebrantada, además de su adicción al tabaco, empezó a escupir sangre. Fue gaseado por los nazis en un camión fantasma posiblemente en el verano de 1944. En su primera etapa realizó trabajos periodísticos en *El Progreso* o *Nueva España*, y revistas como *Lecturas* y *Estudios. Revista ecléctica*. En sus novelas utiliza el absurdo y no se arrendó ante ningún género. Colaboró en *Solidaridad Obrera*, *España Nueva* y *Cultura Libertaria*. Puso su pluma al servicio del anarcosindicalismo. Durante la Guerra Civil, bajo el pseudónimo de Lazarillo de Tormes, se convirtió no solo en agitador literario sino en activista político. Los planteamientos de Bejarano se inscriben dentro del ideario anarquista.

⁷⁷² *Hierro candente*, p. 47.

⁷⁷³ Abel Paz es el pseudónimo de Diego Camacho Escámez (Almería 12-8-1921, Barcelona, 13-4-2009). Hijo de de una familia de jornaleros del campo, condición que le hizo aproximarse a ideologías anarquistas obreristas al observar las diferencias de clases entre obreros y burgueses en su infancia y juventud. Entró a formar parte de la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias y la Confederación Nacional del Trabajo. Se trasladó a Barcelona cuando solo contaba ocho años de edad, estudiando en la escuela nocturna del Clot. En 1936 luchó en los grupos de defensa confederales del Clot y participó en el grupo *Los Quijotes del Ideal* de la FIJL. En 1938 combatió con las milicias confederales (Columna de Hierro) en el frente de Artesa de Lérida, durante la Guerra Civil Española. En enero de 1939 se encamina hacia la frontera. En febrero pasa a Francia: acaba en los campos de Saint Cyprien, Argelès, Bacarès, Bram (1939-1940); trabaja en Chateau-Renault, Burdeos, carbonea en Las Landas, vendimia en Pauillac y trabaja en el muro del Atlántico cerca de San Juan de Luz. Evadido hacia Burdeos, forma una delegación con Berbegal en la reconstrucción de CNT en Marsella, donde

cuadro de *El Greco*” de “cabello negro ensortijado y una frente abombada, extremadamente abombada”. Vivía con su mujer, “una madrileña muy echá palante, pizpireta, que llevaba a Bejarano por la calle de la amargura”⁷⁷⁴ (que Julia María

reside un tiempo con Víctor García (marzo de 1941) y meses más tarde en Grenoble, pantano de La Mort y Marsella, donde contacta de nuevo con Caballeira y la gente de Ponzán. Es detenido por la policía hasta mediados de abril de 1942. En julio, con Liberto Sarrau, se interna en España por Bagnols, Figueras y Barcelona. En Barcelona trabaja en la construcción y se le detiene el 8-12-1942, siendo encarcelado hasta 1947 (pasando por Barcelona, Burgos, Gerona-Salt) tras una condena de siete años. Liberado el 13 de abril, viaja a Bilbao y alrededores, colabora en *Juventud Libre* y se le detiene de nuevo en agosto, a la vuelta de un pleno de la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias (FIJL). Cumple cinco años de prisión en Barcelona y Cuéllar (1947-1952). Colaborará en los periódicos murales *La Voz Confederal*, *CNT Entre Rejas*, sufriendo quince días de interrogatorios policiales en marzo de 1949. Pasa un breve tiempo en Porcuna (una semana en abril-mayo) y luego en Barcelona (trabaja en una cervecera y una editorial hasta junio de 1953, en que viaja como delegado del interior al congreso de la AIT). Vive en Brezolles hasta que acepta regresar a España para poner en marcha un plan de Defensa; pero ya en Barcelona, en diciembre de 1953, dimite de la Comisión de defensa y retorna a Francia. Unido durante años (hasta 1958) a Antonia Fontanillas (como también más tarde a Avelilla Ronchera y Jenny Benimeli), vivirá en Brezolles, Clermont Ferrand y París, y milita activamente en CNT, JJLL (será miembro del comité de relaciones hacia 1959 en París) y FAI. Asistió por las JJLL de París a un congreso juvenil (Toulouse 1957) y por la FL de París, con Guardiola y Ramón Álvarez, al congreso de Limoges de 1961. En el país galo vive un largo exilio (vuelve a España en 1977), en cuyo transcurso se labra un notable prestigio como escritor libertario, especialmente como biógrafo de Durruti. Muerto Franco impartirá numerosas conferencias. Hallamos colaboraciones suyas en *CNT*, *Crisol*, *Espoir*, *Juventud Libre*, *Nueva Senda*, *Ruta*, *Solidaridad Obrera* de París, *Umbral*, y ya en España en *CNT*, *Construcción* de Barcelona, *Historia Libertaria*, *Polémica*, *Solidaridad Obrera* de Barcelona, etc. Más conocido por su seudónimo Abel Paz (ha utilizado sobre todo en prensa otros muchos nombres: Ricardo Samany, Juan González, Helios, Xeus, Luis del Olmo, Ibérico, Corresponsal). Es autor de notables libros bien documentados y elegantemente escritos: *Actuación y proyección de la CNT y el anarquismo. La organización*, Barcelona 1980, (con Semprún Maura); *Al pie del muro (1942-1954)*, Barcelona 1991; *Chumberas y alacranes (1921-1936)*, Barcelona 1996; *CNT 1939-1951* (Barcelona, 1982), *La CNT y el porvenir de España*, Toulouse 1963; *Crónica de la columna de Ferro*, Barcelona 1984; *El dinou de juliol del 36 à Barcelona*; *Durruti, le peuple en armes*, París, Burdeos 1972, con numerosas traducciones; *Durruti en la revolución española*, Madrid 1996; *Guerre d'Espagne*, París 1997; *Los internacionales en la Región española 1868-1872*, Barcelona 1992; *Paradigmas de una revolución (19 de julio de 1936 en Barcelona)*, Choisy, 1967; *Viaje al pasado (1936-1939)*, Barcelona 1995. Véanse sobre el mismo sus memorias que titula *Entre la niebla*, ed. Autor, Barcelona, 1993; e ÍÑIGUEZ, Miguel, *op. cit.*, tomo I, 2008, p. 301, donde el autor aporta numerosa bibliografía.

⁷⁷⁴ PAZ, Abel, *op. cit.*, 1993, p. 163.

Labrador ha averiguado que se llamaba Conchita⁷⁷⁵), en un hotelito de la calle Kepler, cercano al bar “bistrop” Chez Pierre de la pequeña calle Moliner, donde también se hospedaban Antonio Casanova⁷⁷⁶ (con quien Abel había compartido barraca en Saint-Cyprien) y Eleuterio Blasco Ferrer⁷⁷⁷. Formaba parte del llamado barrio español, con las calles de La Fontaine y Kleber⁷⁷⁸. En la misma calle Kleber había una frutería regentada por un francés de origen español llamado Campos⁷⁷⁹. Bejarano y Casanova vivían en el cuarto piso, frente a frente; Blasco en la planta tercera. La habitación de Bejarano era la más espaciosa, y consistía en unos veinte metros cuadrados con una ventana que daba a un patio interior, una estantería con varios libros y un caballete a medio pintar junto a la ventana. Encajada en una esquina estaba la cama. En el lado opuesto el lavabo y junto a él, un mueble con un pequeño fogón a modo de cocina⁷⁸⁰.

El marchante indicó a Bejarano que si realizaba obras en óleo, quizá le podrían interesar. Blasco le dio lecciones de pintura y este “*se mostraba siempre muy obsequioso, pero siempre de palabra*”⁷⁸¹. Bejarano pintó varios cuadros que Blasco retocó hasta que gustaron a Roverbal y se los compró: “*Al final logró dominar el oficio, con mucha habilidad para hacer copias, pero ninguna de su invención*”⁷⁸².

La versión de Bejarano dista de la de Blasco. Como recoge Abel Paz, Bejarano contó un día en su habitación, estando presente Casanova y antes de que llegara Blasco, que le preguntó a Eleuterio si un día podía ir a ver a su “marchant” a pedirle trabajo, y que este le presentó a pesar de no haber pintado nunca. Roverbal le dio un cuadro que representaba un oasis, dos palmeras, un camello y un árabe, para que hiciera diez

⁷⁷⁵ A través de su sobrino-nieta Mertxe Antona, recogido en LABRADOR BEN, Julia María, *op. cit.*, 2009, p. 1070.

⁷⁷⁶ Antonio Casanova Prado (La Coruña, 1898-Buenos Aires, Argentina, 1966) es el pseudónimo de Antonio Freire (en ocasiones aparece Freyre) o viceversa. Emigró de niño a Argentina militando con intensidad en el anarquismo. Llamado por la revolución en España, estuvo en la 28ª División, en labores periodísticas. Se exilia en 1939 y parece ser que pasó algún tiempo en los campos de concentración alemanes, luchando en la resistencia francesa. Dirigió *Solidaridad Obrera* de París en 1944. Más tarde pasó a Buenos Aires. Colaboró en publicaciones como *CNT*, *Más Allá* (1937-1938) y *Tierra y libertad*. Autor de *Posición revolucionaria* (Burdeos 1945). Véase ÍÑIGUEZ, Miguel, *op. cit.*, tomo I, 2008, p. 354.

⁷⁷⁷ PAZ, Abel, *op. cit.*, 1993, p. 163.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p.135.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 137.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, pp. 162-163.

⁷⁸¹ *Hierro candente*, p. 48.

⁷⁸² *Ibidem*.

copias. Bejarano se gastó el poco dinero que tenía en pinturas, copió el original, y cansado ante la idea de repetir lo mismo, aumentó el número de palmeras, cambió al camello y al sahariano, y modificó el color del turbante, hasta que creó un original. El marchante quedó satisfecho y le pagó el doble de lo que pagaba a Blasco por copia. El colmo fue cuando este marchante le entregó los originales a Blasco para que hiciera copias, lo que desencajó a Blasco, más cuando se enteró que le había pagado más por cada lienzo⁷⁸³.

La situación era muy precaria para ambos, Bejarano y Blasco. Más cuando, siendo este marchante su única fuente de ingresos, por su condición de judío, Roverbal desaparecía largas temporadas para protegerse de los alemanes, primero un mes pero cada vez más tiempo. Una noche de oscuridad absoluta por precaución hacia los bombardeos aliados, al pie del tranvía, Roverbal se despidió definitivamente de ambos⁷⁸⁴. Blasco cuenta una anécdota sobre este episodio:

“Bejarano, al ver que nos dejaba de nuevo le dijo al marchante: «¿nos va a dejar Ud. Otra vez sin comer». El judío marchante echó mano del bolsillo y nos dio un billete de 100 francos a cada uno. Esto ocurrió al pie del tranvía, era de noche y como se estaba en guerra había una oscuridad absoluta en prevención de los bombardeos nocturnos. «Tomad esto hasta que vuelva, pintadme otra bailarina y otro torero», nos dijo el marchante. En esto que llega el tranvía y como despedida



Benigno Bejarano, compañero de andanzas de Blasco durante la etapa bordelesa. Fotografía aparecida en prensa en 1938. Tomada de LABRADOR BEN, Julia María, “Muerte no accidental de un anarquista español: el periodista y escritor Benigno Bejarano muere en un campo de exterminio”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n° 739, CSIC, septiembre-octubre 2009, p. 1063.

⁷⁸³ PAZ, Abel, *op. cit.*, 1993, p. 164-165.

⁷⁸⁴ *Hierro candente*, pp. 48-49.

nos abraza y nos besa. Bejarano le dijo: «Señor Roverbal, es Ud. Nuestro padre». Bejarano, volviéndose a mí, una vez partido el tranvía, me dijo con una voz paternal: «Hijo, con esto sí que podremos aguantar hasta que vuelva».

Tanto afán de dinero tenía Bejarano que el billete de cien francos entregado para que le pintáramos él un torero y yo otra bailarina, le pareció que nos daba un billete de cinco mil francos. Yo con ironía le dije: «Con cien francos pocas misas de once podremos hacer». Entonces Bejarano pensó «a lo mejor a mí me ha entregado un billete de cinco mil y a Blasco uno de cien» Cuando él se percató de la verdad, salían de su boca las frases más irónicas y maldiciones, hasta dijo: «Así le parta un rayo», y murmuraba: «Mira que darme cien francos a condición que le pinte Machaquito con su traje de luces y todo, y encima he tenido que besarle y abrazarle, cochino, así le parta un tren», decía. Todos estos insultos los pronunciaba con toda su gracia gitana habitual⁷⁸⁵.

Blasco guardaba buen recuerdo de Roverbal, que siempre les compraba las telas y gracias al cual pudo ir vendiendo algunas obras y ganar un poco de dinero: “*Bejarano no vio más a este marchante, yo lo vi en París, después de la liberación dos o tres veces y siempre se mostró gentil conmigo*”⁷⁸⁶.

La situación de Bejarano era peor que la de Blasco, ya que tenía hogar y familia. “*Hubo un momento en que no teníamos él ni yo dinero para comprarnos comida*”⁷⁸⁷, y se lanzaban de nuevo a la calle en busca de compradores. Bejarano tenía siempre buen humor y animaba con frases como “*Ale, ale, vamos de prisa que aún hoy hemos de comer pollo*”⁷⁸⁸. Blasco se lamentaba de su indigencia que le impedía comprar materiales para hacer esculturas. Bejarano lo hacía no tanto por poder dar salida a sus escritos como por poder pagar el alquiler del hotel: “*La diosa miseria dominaba, con sus andrajos, nuestra vida de perseguidos*”⁷⁸⁹.

Un día, cuenta Blasco:

⁷⁸⁵ *Hierro candente*, p. 49.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, 49.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ PAZ, Abel, *op. cit.*, 1993, p. 165.

“Entramos en una joyería donde vendían figuritas tipo standard. Al dueño le gustaron mucho mis figuritas de hierro. No nos compró nada pero nos dio la dirección de una señora coleccionista. Cuando nos vio aquella señora, mal vestidos y mojados, con cara de refugiados hambrientos, le entraron toda clase de recelos y tomó sus precauciones. Como Bejarano insistía en que la señora nos comprara algo, ésta pensó mal de nosotros, pensando seguramente si mis obras no serían robadas, diciéndonos: «¿De qué procedencia son estas obras de arte?». «Señora, esta mercancía está hecha por nosotros, los refugiados como nosotros no roban ni perras con collar como usted». La señora llevaba una cinta de seda negra alrededor de su cuello que determinaba cierta distinción social”⁷⁹⁰.

En esa época precaria apareció Mateo Santos⁷⁹¹, al que Blasco ya conocía de Barcelona, cuando era director de la revista *Popular Films*, y que estaba tan desesperado como ellos. Se presentó en su casa pidiendo cierta cantidad de dinero para pagar el alquiler de su habitación, pero “yo no tenía una gorda (...)”⁷⁹².

Fue una época de picaresca donde Blasco ayudó a Mateo con el dinero que este ganaba, e incluso Mateo se hacía pasar por pintor con obras de Blasco pintadas bajo pseudónimo.

Estos ejemplos de la relación entre Blasco, Bejarano y Mateo Santos, reafirma la idea de que cuando se reunía un grupo de compatriotas, los refugiados se ayudaban

⁷⁹⁰ *Hierro candente*, p. 50.

⁷⁹¹ Mateo Santos (Ciudad Real, 1891-México, 1964), salmantino, crítico literario afincado en Barcelona, tío del dibujante y escritor también anarquista Ángel Lescaboura. Dirigió el semanario *Popular Film*, donde colaboraron, por ejemplo Antonio del Amo, Gómez Mesa, Armand Guerra, Silvia Mistral, Piqueras, Domènec Pruna, Antonio Román, José Luis Salado, Carlos Serrano de Osma y Villegas López. Fundó la *Agrupación Cinematográfica Española* en 1932. Dos años más tarde rodó el documental *Córdoba* junto al operador Arthur Pochet. Durante el conflicto bélico español dirigió películas de propaganda anarquista (Reportaje del movimiento revolucionario, 1936; o *Barcelona trabaja para el frente*, 1936). Publicó “El cine bajo la esvástica” en *Tierra y Libertad*, Barcelona, 1937; y colaboró en revistas anarquistas como *Tiempos Nuevos* y *Timón* (ver BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias artísticas en España. 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 564; MADRIGAL, Arturo, 2002, *op. cit.*, pp. 261-262; ÍÑIGUEZ, Miguel, *op. cit.*, tomo II, 2008, p. 1588).

⁷⁹² *Hierro candente*, p. 51.

entre sí⁷⁹³. La solidaridad no era un mito, sino una realidad palpable, viviendo con los valores que habían defendido en las trincheras y en las barricadas, luchando por un mundo mejor. Un aliento solidario, un apoyo mutuo y una rebeldía, que resultan una constante en el espíritu anarquista. Dicho en palabras de Paz:

“(…) cuando se vive en colectividad existe una especie de coacción moral que, por un lado, frena las tendencias a los desvíos y, por otro, aporta aliento solidario del conjunto: ambas cosas cooperan a mantener viva una ética social en el comportamiento humano” (…). La fe en el ser humano es el eslabón principal y básico de la concatenación de hechos que explican la revolución permanente de la humanidad en su camino a la utopía”⁷⁹⁴.

Eleuterio Blasco vivió estos momentos con gran intranquilidad, bajo la constante amenaza de las requisiciones de mano de obra realizadas directamente por los alemanes o a través de los gendarmes franceses. A mediados de octubre de 1940 hubo una razzia en Burdeos, donde fueron detenidos muchos españoles, entre ellos Abel Paz, que fue trasladado a Las Landas para trabajar en el Muro del Atlántico con capataces de la organización Todt, de donde luego escapó⁷⁹⁵.

En la Navidad de 1940 se dieron cita varios amigos íntimos en la habitación de Bejarano, no por celebrarlas en recogimiento religioso, sino para compartir “*nuestra miseria material con la riqueza moral que todos alentábamos*”⁷⁹⁶. Cada uno llevó lo que pudo: un kilo de mandarinas, latas de conservas, dátiles, higos secos, nueces y boniatos, que asados sustituyeron al tradicional turrón. Blasco Ferrer, que había vendido un cuadro, llevó “*vino peleón y auténtico café, que molimos con una botella a falta de molinillo*”, mientras la esposa de Bejarano guisó un pollo⁷⁹⁷. La conversación giró en torno al desarrollo de la guerra, el futuro de España tras esta y el papel de los aliados, la

⁷⁹³ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p 136.

⁷⁹⁴ PAZ, Abel, *op. cit.*, 1993, p. 173.

⁷⁹⁵ En sus memorias, narra Abel Paz como los alemanes pagaban la jornada al equivalente de 100 francos en marcos bloqueados de ocupación, por una jornada de ocho horas, frente a los 50 céntimos de las Compañías de Trabajo de la Zona Libre, y que esto era más una labor de atracción hacia los refugiados. Véase *Ibidem*, pp. 168-171.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 175.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 175.

nueva fisonomía que la guerra les había dado, la resistencia al invasor, etc. La noche transcurrió con optimismo en medio de estas conversaciones sin pensar en lo que les depararía el futuro y antes de la dispersión de aquel grupo⁷⁹⁸.

El núcleo de amistades de Blasco se fue conformando en Burdeos. Entre ellos se encontraba el poeta Louis Émié⁷⁹⁹ o la familia española de María Lahoz, a cuya hija Rosita dio lecciones de dibujo y pintura y entablaron poco a poco amistad, pasando jornadas muy entrañables: “*Había momentos que yo los pasaba muy estrechos y esta familia se daba cuenta y me invitaban a cenar algunas veces*”⁸⁰⁰. También conocía al dibujante Andrés García de la Riva⁸⁰¹ y su compañera Soledad Estorach⁸⁰², joven libertaria barcelonesa, los cuales se habían conocido en París antes de que la llegada de los alemanes les empujara a Burdeos, aunque no sabemos cómo de cercana fue su relación. Fue Andrés quien habló a Abel Paz de Bejarano, Casanova y Blasco, y por el que estos estrecharon lazos. En el círculo de Abel Paz en Burdeos se hallaban Germinal

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁷⁹⁹ Louis Émié, Burdeos 1900-1967. Reconocido fundamentalmente por su obra poética, pero también narrador, ensayista, periodista y crítico de arte. Enamorado de España, esta inspiró parte importante de su obra. Amigo íntimo del compositor Henry Sauguet, estrechó lazos con Blasco en Burdeos en 1940-1941, quien años más tarde ilustró uno de sus poemas.

⁸⁰⁰ *Hierro candente*, p. 52.

⁸⁰¹ Andrés García de la Riva (Junio 1911-abril 1991). Pintor e ilustrador, destacó dentro del surrealismo especialmente en dibujo. Era conocido por Colombo, Andrés Colombo. Políticamente se hallaba a la izquierda del trotskismo. Militó en un grupo de la IV Internacional representando a la delegación española, junto a otras cinco personas. Simpatizó con Andrés Nin y el POUM, a quienes reprochó sus errores políticos como la creación del Frente Popular y el compromiso al principio de la guerra en el Comité Central de Milicias de Cataluña. Colaboró como ilustrador en *Nosotros* y *Nueva Revista*. Pasó por los campos de concentración franceses acabada la guerra, residiendo durante la guerra mundial en Burdeos y Marsella. Véase sus memorias tituladas *Andrés Colombo*, Edición de Castro, 1983; también BONET, Juan Manuel, 1995, p. 168-169.

⁸⁰² Soledad Estorach (Albatàrrec, Lérida, 6-2-1915, París 14-3-1993). Obrera de la industria química. En 1934 forma parte del grupo femenino que se reunía en el sindicato de la construcción de Barcelona. Con su hermana Juana, ingresa en las Juventudes Libertarias de Barcelona en 1936; en julio lo hace en el comité revolucionario del Clot y es nombrada delegada de la FL en las JJ.LL. de Barcelona reunidas durante la guerra. Activa en Mujeres Libres, fue compañera de armas de Concha Liaño, defensora de las preeminencias de la mujer. Tuvo una importante labor en el Casal de la Dona Treballadora, de cuya financiación se encargó pidiendo a unos y otros. En 1940 vivía en Burdeos con Andrés García de la Riva, donde enferma a fines de año. Vuelve clandestinamente a España en 1945, para huir al poco. Colaboró en *Tierra y Libertad* (1938) y es autora de *Mujeres libres. luchadoras libertarios* (Madrid 1999, en colaboración). Véase ÍÑIGUEZ, Miguel, *op. cit.*, tomo I, 2008, p. 560.

Sentís⁸⁰³ y Pedro Más Valois⁸⁰⁴, el cual trabajaba como fotógrafo. Ambos estaban vinculados a la CNT y vivían con unas compañeras del POUM, Quimeta y Natividad Mulet, y Daniel Berbegal⁸⁰⁵, destacado miembro de la CNT y la FAI. Todos ellos estaban al corriente de la CNT en la clandestinidad y su reorganización en distintos departamentos, y convencieron a Abel Paz para que formara parte de una delegación que había de trasladarse a Marsella⁸⁰⁶. Dado el grado de amistad que Paz tuvo con Blasco, Casanova y Bejarano, hemos de pensar que al menos se conocían⁸⁰⁷.

⁸⁰³ Germinal Sentís fue Delegado de Tarragona al Pleno Catalán de las JJ.LL, en junio de 1937. En 1941 tomo parte en la reorganización de la CNT, alineándose con la postura de los escindidos tras la ruptura confederal.

⁸⁰⁴ No se sabe mucho de Pedro Más, además de existir contradicciones. Antes de la guerra era periodista, conocido escritor (publicó varias novelitas en *La Novela Ideal*) y fotógrafo, y según algunos formó en la agrupación anarquista Los de Ayer y los de Hoy (Barcelona, años republicanos). Su nombre no vuelve a aparecer hasta después de la guerra. En 1941 forma parte de la comisión CNT de Burdeos con Berbegal y Sentís. En la dura clandestinidad franquista, se le cita con frecuencia como militante destacado en Cataluña. Parece que fue secretario de la regional catalana de CNT tras Miralles, cargo para el que fue elegido en el pleno de Las Planas (octubre de 1943) y desde el que consiguió que Helios Gómez se encargara de la edición de *Solidaridad Obrera*. Otras fuentes lo consideran secretario del CR catalán en 1944, al lado de Generoso Grau. Poco después aparece en el pleno catalán de FIJL (Barcelona, agosto de 1944) donde, al parecer, se le nombra para constituir el comité regional al lado de Rosita Carreras y González Puig; poco después, en diciembre, es detenido en Barcelona y comienza un periodo oscuro: se asegura que desde la prisión solicitó entrevistarse con algunos jefes del sindicato vertical y de la Iglesia, que contactó con elementos del Partido Laborista y que se pasó al franquismo, por lo que se le expulsó de la CNT. Es autor de varias novelitas: *El hombre que pensó en matar* (Barcelona 1933), *Luchas Anónimas*, y *Resurgimiento*. Véase ÍÑIGUEZ, Miguel, *op. cit.*, tomo II, 2008, p. 1584.

⁸⁰⁵ Alicantino de Villena, las inquietudes de Daniel Berbegal le dirigieron a Barcelona. Militó en las Juventudes Libertarias desde 1934. En septiembre de 1936 se halla en el Comité Regional catalán de la CNT. Fue miembro del Comité Regional de la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias (FIJL) de Cataluña, del que dimitió en junio de 1937; asistió al pleno de FIJL de Valencia en febrero de 1937, por Cataluña. En julio de 1937 en el CP de FIJL (tras el pleno Valenciano de julio) como delegado del Comité Nacional de CNT, en el que seguía al final de la guerra. Exiliado tras el conflicto bélico, en 1941 vivía en Burdeos con Mas Valois. Y Germinal Sentís. Berbegal defendía tesis colaboracionistas y formaba parte de la comisión de la CNT en la zona, encargándose de los contactos con Marsella. Tras la escisión se unió al Subcomité Nacional (1945), y por entonces formó en el Comité Regional de la región parisina. El 23 de enero de 1948 firmó un manifiesto pro Partido Libertario, para en 1957 retomar a la ortodoxia. Tiene artículos en *Tierra y Libertad* (1935). Ver ÍÑIGUEZ, Miguel, *op. cit.*, tomo I, 2008, p. 214.

⁸⁰⁶ Ya a finales de febrero de 1939 se organiza el Consejo General del Movimiento Libertario en Francia, donde hubo distintas fricciones en el ahora llamado Movimiento Libertario Español, que se materializarían más tarde. Con la ocupación alemana se

A comienzos de 1941, la situación para los refugiados españoles en Burdeos empeoró cuando en los meses de enero y febrero se produjeron sendos atentados contra las fuerzas de ocupación, el primero contra un sargento de patrulla que vigilaba en la estación de ferrocarril de Saint Jean; el segundo, de mayor resonancia, en Basses, en la desembocadura del Garona, en la base de submarinos. Estos hechos fueron rápidamente conocidos por todos los republicanos que tomaron distintas medidas de seguridad, desapareciendo o escondiéndose por un tiempo, especialmente cuando empezaron los registros barrio a barrio donde vivían los refugiados, a quienes se creía implicados en dichos actos⁸⁰⁸. Un movimiento de resistencia de españoles⁸⁰⁹ y franceses que en 1942 creció considerablemente⁸¹⁰.

Tuvo que ser ese mismo año 1941 cuando Blasco realizó un primer viaje a París junto a dos españoles más, llevando consigo una colección de cuadros, dibujos y alguna pequeña escultura en hierro. Sus compañeros no tenían la documentación en regla y fueron trasladados a Alemania. Blasco con miedo a que le ocurriera lo mismo regresó a Burdeos⁸¹¹. Hemos de reincidir en el hecho de que los refugiados españoles sufrieron las consecuencias de la guerra mundial y de la Ocupación de forma mucho más dura que los franceses. Sin derechos reconocidos y considerados sospechosos, siempre estaban ante la posibilidad de ser utilizados como trabajadores o combatientes. Quizá uno de esos refugiados que le acompañaron fuera Benigno Bejarano, que morirá gaseado por los nazis en un camión fantasma en el verano de 1944, tras haber pasado por los campos de concentración de Neuengamme y Watenstedt. El año 1942 fue

inicia la reorganización confederal en Francia, desde 1941, extendiéndose poco a poco a distintas localidades, de forma que en enero de 1942 había ocho grupos organizados. Desde 1943 se celebrarán diferentes Plenarios en ciudades del sur de Francia: Mauriac, Tourniac y Marsella, en 1943; Muret y Toulouse, en 1944. Véase HERRERÍN LÓPEZ, Ángel, *La CNT durante el franquismo. Clandestinidad y exilio (1939-1975)*, Siglo XXI, Madrid, 2004, pp. 13-91.

⁸⁰⁷ Las peripecias entre Abel Paz, Soledad y Andrés, así como el círculo de amigos de la CNT en Burdeos durante los años 1940-1941, se recogen en PAZ, Abel, *op. cit.*, 1993, pp. 135-181.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 176-177.

⁸⁰⁹ Los anarquistas construyeron una fuerza de combate independiente dentro de la Resistencia francesa, frente a la comunista Organización Militar Española de la Unión Nacional Española (UNE). Organizaron su propia coalición, la Alianza Democrática Española, donde, además de la CNT, agrupó al PSOE, UGT, Izquierda Republicana, PNV, ERC, y Republicanos Independientes (ver STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 172).

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 164.

⁸¹¹ *Hierro candente*, p. 53.

fatídico para los españoles exiliados: se detiene a 911 personas, 610 son internados en campos, 177 son expulsados y 1429 serán investigados por asuntos de propaganda⁸¹².

Realizó un segundo viaje cuando “*creí que París estaba más calmado*”⁸¹³, con el objetivo de instalarse definitivamente. En ese segundo viaje, posiblemente a principios de 1942, “*encontré a una artista de varietés que ya conocía. Una noche fui al cabaret donde trabajaba y me presentó a una señora que me encargó que hiciera un retrato*”⁸¹⁴. También conoció al pintor belga Franz Van Montfort⁸¹⁵, quien le presentó en la galería de Berri, donde Blasco contrató la sala para una exposición.



Blasco Ferrer retratado por el pintor belga Franz Van Montfort, 1947, óleo sobre liezo, 81x65 cm. Firmado y fechado en ángulo inferior derecho. Museo del Parque Cultural de Molinos.

No sabemos si es en el primer o segundo viaje a París, cuando entabla relación con Federico Beltrán Massés, que le auspiciará en varias muestras colectivas realizadas al año siguiente⁸¹⁶.

⁸¹² CERBERA, Javier, *op. cit.*, 2009, pp. 51-55.

⁸¹³ *Hierro candente*, p. 53.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

⁸¹⁵ Franz Van Montfort (Saint-Josse-Ten-Noode, 1889-Ixelles, 1980). Pintor belga y acuarelista de retratos, desnudos, paisajes y flores. Recibió su formación artística en la Academia de Bruselas desde 1905 hasta 1912, bajo la tutela de Emile Fabry, Delville Jean, Guillaume Van Strydonck, Richir Herman, Fernand Khnopff y Montald Constante. Viajó varias veces a Holanda e Italia entre 1910 y 1911, momento en el que absorbe la influencia fauvista. Después, su trabajo será más estilizado, bajo la influencia del cubismo. Van Montfort se convirtió en profesor en la Academia de Nivelles desde 1921 hasta 1923. Regresó de nuevo a Bélgica después de su estancia en París entre 1923 y 1968 (información facilitada por la Galerie du Pistolet d'or, rue du Hautbois, 35, Mons, Bélgica).

⁸¹⁶ Este dato nos lo proporciona BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943, obra de la que hablaremos más adelante. Lo recoge también SEBASTIÁN, Santiago, *op. cit.*, 1972, p. 67, si bien Sebastián parece indicar que Blasco se instala “definitivamente” en París en 1941, junto al maestro Beltrán-Massés, lo cual como veremos es incorrecto, ya que lo hace con seguridad en 1942. Según consta en el Registro de Matrícula de la Cancillería española bajo el N° 25.345, Blasco ha tenido su residencia en esa demarcación consular desde el 30 de junio de 1942. AJCB.

Pero la estancia parisina se complicó cuando la Gestapo se presentó en el hotel donde se alojaba y le hicieron regresar a Burdeos “*si no, me llevaban a Alemania*”⁸¹⁷. De nuevo el miedo.

En esta situación, con la galería parisina reservada, sin poder sufragar los costes del catálogo y el alquiler de la sala, Montfort, que se encargaba de los trámites, le urgía para que mandara el dinero.

A través de unos amigos de la familia Lahoz, consiguió el necesario y envió un giro postal al pintor belga. Después vendió en dos días 14 marinas y la cuestión económica le sonrió. Devolvió el dinero prestado y quedó saldada la deuda contraída⁸¹⁸.

A la inauguración de su primera exposición en Francia en la *Galerie de Berri* no pudo asistir. El permiso especial de la Prefectura parisina llegó al día siguiente. Dos días después ponía el pie en París⁸¹⁹.

Durante su periodo bordelés, Blasco continuó trabajando, realizando no solo dibujos, sino también lienzos y algunas esculturas, muchas de las cuales formarán parte de su primera exposición en París, en la galería Berri. De ellas nos ocuparemos al hablar de dicha muestra. Entre los dibujos realizados en Burdeos, destacamos el hermoso *Pobreza*, dibujo a tinta que posiblemente perteneció a



Pobreza, paradero desconocido, realizado en Burdeos en 1942. CD104.

para ilustrar aquel periodo de Burdeos en sus memorias tituladas *Entre la niebla*, y del que nosotros presentamos una copia donde el propio Blasco anota en la parte superior: “*Sólo existe esta reproducción. Eleuterio Blasco Ferrer*”. Parece indicar que esta obra está destruida. En él observamos dos personajes, una pareja o matrimonio que se encuentra sentado frente a una mesa, en una habitación bastante austera. En la pared del fondo cuelgan unas prendas y un sombrero. A la derecha se abre una puerta, y a sus

⁸¹⁷ *Hierro candente*, p. 53.

⁸¹⁸ *Hierro candente* (B), p. 104.

⁸¹⁹ *Ibidem*, pp. 104-105.

lados penden sendos cuadros. La pareja se abraza por los hombros, mientras la mano izquierda del hombre toca con cariño el vientre de la mujer, embarazada. Sobre la mesa unos vasos, una botella y un plato vacío. Los rostros de ambos muestran preocupación, cuando no tristeza ante la situación de pobreza en la que se encuentran, más cuando su hijo no va a tardar en nacer, ya que su estado de gestación es avanzado. Si bien estos temas son tratados habitualmente por Blasco Ferrer, no hemos de olvidar que está realizado en unas fechas en las que el autor sufre tremendas dificultades económicas en plena Francia ocupada, y aquí parece haber volcado toda su desesperanza personal, su propia pobreza, su angustia.

ELEUTERIO BLASCO FERRER (1907-1993)
TRAYECTORIA ARTÍSTICA



Autor: Rubén Pérez Moreno
Directora: Dra. Concha Lomba Serrano

TESIS DOCTORAL
TOMO II

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Historia del Arte
2014

Tesis Doctoral

ELEUTERIO BLASCO FERRER (1907-1993)

TRAYECTORIA ARTÍSTICA

TOMO II

Autor: Rubén Pérez Moreno

Directora: Dra. Concha Lomba Serrano

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Historia del Arte
2014



Eleuterio Blasco Ferrer junto a la escultura *Caballo*. París, hacia 1955. AJCB.

TOMO II

5.-LA CIUDAD LUZ (1942-1985)	339
5.1.-BLASCO FERRER EN EL PARÍS OCUPADO	341
5.1.1.-GALERÍA DE BERRI, 1942. LA OBRA BORDELESA.....	341
5.1.2.-BLASCO FERRER Y PICASSO EN LOS AÑOS DE OCUPACIÓN.....	344
5.1.3.-LA “QUINCENA DE ARTE ESPAÑOL”	353
5.2.-UN ESPAÑOL EN FRANCIA. EL ESTATUTO JURÍDICO.....	360
5.3.-PARÍS TRAS LA LIBERACIÓN (1945-1947).....	365
5.4.- GALERÍA BOSC, 1948. EL APLAUSO DE LA CRÍTICA.	376
5.5.-LA PARTICIPACIÓN DE BLASCO EN LAS EXPOSICIONES DEL EXILIO	390
5.5.1.-LAS EXPOSICIONES CENETISTAS DEL FOCO TOLOSANO	397
5.6.-LA PERTECENCIA DE BLASCO FERRER A LA “SEGUNDA ESCUELA DE PARÍS”	411
5.7.-GALERÍA JEAN LAMBERT, 1950.....	419
5.8.-LA AMISTAD CON MIGUEL LABORDETA Y SUS PRIMERAS REFERENCIAS EN ARAGÓN	425
5.9.- DON QUIJOTE Y EL EXILIO	430
5.10.-LA PRIMERA Y SEGUNDA EXPOSICIÓN DE PINTORES, ESCULTORES Y CERAMISTAS DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS E INTELLECTUALES ESPAÑOLES EN FRANCIA, 1951	444
5.11.-GALERÍA MOULLOT, 1951	447
5.12.-LAS EXPOSICIONES HOLANDESAS, 1952	451
5.13.-LAS MUESTRAS DE 1953 Y 1954	454
5.14.-UN PUNTO DE INFLEXIÓN. ARGOS, 1955.....	462
5.15.-BLASCO DESDE LA PRENSA HISPANOAMERICANA	485
5.15.1.- LA CRÍTICA ARTÍSTICA DE MARGARITA NELKEN.....	486
5.15.2.-FERRÁNDIZ ALBORZ EN <i>EL DÍA</i> DE MONTEVIDEO	493
5.16.-BLASCO FERRER EN LAS PUBLICACIONES ESPAÑOLAS DEL EXILIO EN FRANCIA.....	497
5.17.- LA SEGUNDA MITAD DE LOS CINCUENTA (1955-1957).....	514
5.18.-GALERÍA LE CHAPELIN Y PUGET, 1958. <i>LE COQ D’OR</i>	533
5.19.-LOS AÑOS SESENTA, 1959-1970.....	540

5.19.1.-POR FIN NUEVA YORK, 1964-1965.....	561
5.19.2.- A MODO DE DESPEDIDA: GALERIE GRANDS AUGUSTINS, 1967	569
5.19.3.-“DESDE LUEGO HIERROS YA NO VOY A PODER REALIZAR MÁS” (1968-1969).....	581
5.20.-BLASCO Y EL COMERCIO DE ARTE.....	590
5.21.- LA ANODINA DÉCADA DE LOS SETENTA.....	606
5.22.-LOS OCHENTA. LLEGAN LOS GALARDONES.....	608
6.-DE NUEVO BARCELONA. EL REGRESO (1985-1993)	619
6.1.-LOS ÚLTIMOS AÑOS	621
6.2.-BLASCO Y LA MISIÓN SOCIAL DEL ARTISTA.....	657
6.3.-EL MUSEO DE MOLINOS.....	659
6.4.-LAS EXPOSICIONES DE BLASCO FERRER TRAS SU FALLECIMIENTO	673
6.5.-EL MERCADO ARTÍSTICO	675
III.-CONCLUSIONES	685
1.-REFLEXIONES FINALES	687
2.-EN TORNO A LA OBRA ESCULTÓRICA.....	687
3.-SOBRE LA PINTURA Y EL DIBUJO	696
4.-UN ARTISTA EN EL EXILIO.....	700
IV.-BIBLIOGRAFÍA	705
1.-BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	707
2.-BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE BLASCO FERRER	736
3.-EDICIONES ELECTRÓNICAS Y WEBGRAFÍA	777

5.-LA CIUDAD LUZ

(1942-1985)

5.1.-BLASCO FERRER EN EL PARÍS OCUPADO

Antes de partir de Burdeos con dirección a París, viaje a partir del cual Blasco fijará su residencia en dicha ciudad¹, su amigo, el poeta Louis Émié, le dio una carta de recomendación para el compositor de música Henri Sauguet², y algunas direcciones de sus amistades para que les mandara invitaciones de su exposición. Sauguet también lo hizo con sus numerosas relaciones³.



Vagonero, hacia 1940-42, hierro, paradero desconocido, CE17.

5.1.1.-GALERÍA DE BERRI, 1942. LA OBRA BORDELESA

Eleuterio presentó entre el 24 de marzo y el 9 de abril de 1942, en la *Galerie de Berri* (12 de la Rue de Berri), veinte obras surrealistas y expresionistas en pintura y una colección de 10 esculturas en hierro⁴, siendo esta última faceta, la de escultor del hierro, por la que será especialmente reconocido, si bien nunca dejó de



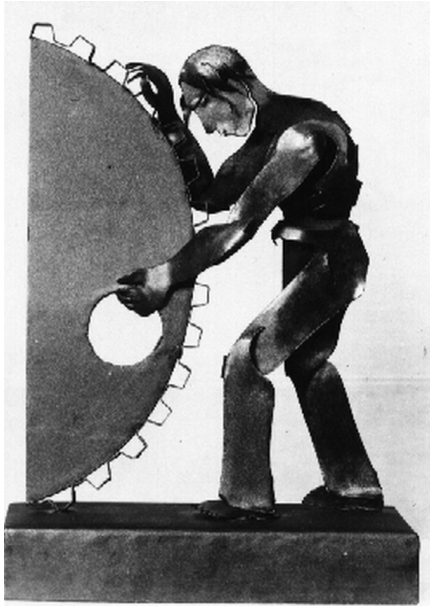
Vagonero, hacia 1931-1936, barro cocido, 16x45x24 cm., Colección EBM, CE8.

¹ Se convierte así en uno de los más de 20.000 españoles establecidos en la región Ile-de-France, en los departamentos de Seine y Seine-et-Oise. La colonia española no dejará de crecer en la región parisina durante la segunda mitad de los años cuarenta, hasta alcanzar cerca de 29.000 personas en 1950, fruto no de la emigración económica, que todavía no ha empezado, sino del desplazamiento de refugiados políticos de otros departamentos y la continua llegada de clandestinos a quienes se les reconoce el estatuto de refugiados. Según datos que presenta Geneviève Dreyfus-Armand, partiendo de un informe del Ministerio del Interior de 31 de diciembre de 1950, los refugiados representan el 24% de la colonia española en Seine y el 30,9% en Seine-et-Oise. Con la llegada de la emigración económica en los años sesenta, la colonia española superará las 60.000 personas, siendo los republicanos un grupo marginado numéricamente. Véase DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2012, pp. 284-285.

² Henry Sauguet, Burdeos 1901-París 1989. Destacado compositor francés con un amplio catálogo de obras. Gran amigo del citado poeta Louis Émié, formó con él y Jean-Marcel Lizotte el llamado *Groupe des trois*.

³ *Hierro candente* (B), pp. 97-105.

⁴ Catálogo de la *Exposition Éleuterio Blasco*. Galerie de Berri, París, 1942.



Obrero de fábrica, hacia 1940-1942, hierro, paradero desconocido, CE16.

pintar ni de exponer dichas pinturas. Hemos de incidir en el tremendo esfuerzo que tuvo que suponer la organización de esta muestra y las difíciles circunstancias en que fueron realizadas las obras expuestas. Destáquese que de las diez esculturas, siete eran danzarinas, dos de ellas inspiradas en bailarinas reales, La Joselito y la Argentina. El argumento de la bailarina, ya ensayada en los años republicanos, será uno los habituales en su producción, quedando patente el proceso de depuración técnica de Blasco. Junto a ellas, una hermosa obra con tema social, obrero: *Vagonero* (CE17). Este tipo de iconografía como

tal, no ocupa un lugar excesivamente destacado en su escultura, aunque son varias las obras que van en ese camino. Sigue la línea de preocupación hacia las clases trabajadoras, humildes, desamparadas, iniciada ya en su juventud. El *vagonero* nos muestra a un obrero arrastrando cabizbajo un vagón, en una mina.



El herido, hacia 1945-1946, lápiz sobre papel, Museo del Parque Cultural de Molinos, CD189.

Recordemos la escultura en barro del mismo tema, realizada en tiempos republicanos, con la que existen numerosas concomitancias (CE8). Dicha figura se agacha levemente en el esfuerzo por empujar un vagón hacia arriba, al estar en una especie de rampa. No olvidemos que el Bajo Aragón turolense es zona minera y que se servirá de ello en alguna obra posterior. Esta escultura guarda estrecha relación con *Obrero de fábrica* (CE16), formando casi conjunto. La actitud de ambos es muy parecida, y bien podría ser casi la misma persona la que arrastra la gran rueda de engranaje que la que se esfuerza en llevar el vagón. El rostro y el cabello son muy característicos de los personajes jóvenes de Blasco, como el propio *Violinista* del taller de Picasso (CE26). La

figura nos resulta además muy parecida al trabajador de *El herido* (CD189, CP32), cuya mano ha sido amputada, mientras es socorrido por unos compañeros.

El tema religioso en escultura aparece por primera vez en su *Cabeza de Cristo* (CE25), realizada en una sola pieza de delgada chapa de hierro estañada; argumento luego tratado en diversas ocasiones. Sin embargo, detrás del mismo subyacen ciertas reflexiones sobre el dolor humano. Blasco incide en los rasgos de Cristo como hombre doliente, de rostro sereno, con los ojos y la boca cerrada, apreciándose las heridas de la corona de espinas en la frente.

Finalmente, el tema taurino, al que Blasco era muy aficionado, con *Toro y torero* (CE15), que servirá de excusa para distintas obras a lo largo de los años en las diversas variantes de la faena: pase de muleta, picando al toro, etc. Una escultura que nos acerca a lo lúdico, la fiesta.

Todas estas obras hubieron de realizarse en Burdeos entre la segunda mitad del año 1940 y principios de 1942, al igual que las pinturas que presenta, creadas a partir de la colección de dibujos que se llevó consigo del campo de Vernet d'Ariège, generalmente de aspecto surrealista. Es el caso de *Poema de Amor* (CP25), ahora llevado al lienzo y que recuerda el encanto de Henri Rousseau; o *Elevación* (CP26), donde un hombre es ahorcado por una multitud de figuras de rasgos surrealistas: abigarrada y enigmática composición de formas sinuosas, en un momento histórico en que todo se había vuelto una locura⁵.



Elevación, hacia 1941-1942, óleo sobre lienzo, paradero desconocido, CP26.

Margarita Nelken cuenta que esta primera exposición “*en el país todavía enemigo fue con nombre prestado: imposible se supiera*

⁵ Esta obra se relaciona directamente con otras que artistas como Hans Arp, Óscar Domínguez, Max Ernst, Víctor Brauner, Leonora Carrington, Wifredo Lam, Julio González, Frédéric Delanglade, Henri Goetz, Édouard Goerg, o Chaïm Soutine, entre otros, realizan en el periodo comprendido entre 1941 y 1943. Véanse las obras incluidas en el apartado “Exilios, refugios clandestinidad” en el catálogo de la exposición *Arte en guerra: Francia 1939-1947*, BERTRAND DORLÉAC, Laurence y MUNCK, Jacqueline (Dirs.), *op. cit.*, 2013, pp. 67-106.

que uno de los ex hombres de un campo de concentración tenía una calidad humana tan alta, que no había alambradas, ni hambres, ni palizas, que le impidieran lanzar, por encima de su encierro, el mensaje de una obra de libertad!”⁶. Nelken parece referirse con lo de “nombre prestado”, a la acentuación de su nombre en el catálogo, Éleuterio.

A pesar de todo, y no estando el público para muchas muestras de arte y menos para comprar, la exposición, según el propio autor, “no fue mal”⁷.

Se emitieron las primeras críticas hacia su obra en francés; se le empezó a reconocer su escultura en hierro, y en muchas ocasiones a cuestionar su obra pictórica:

*“Une promptitude à se définir, une forcé de projection qui tend vers l’exaltation empêchent Eleuterio Blasco (12, rue de Berri) d’aborder le sujet avec l’humilité nénesaire. Toutefois, dans ses sculptures, il tend fort heureusement à se réfréner”*⁸.

En aquella muestra conoció a numerosos artistas, entre ellos Celso Lagar, que le indicó que fuera a visitar a Picasso y le enseñara lo que hacía⁹.

5.1.2.-BLASCO FERRER Y PICASSO EN LOS AÑOS DE OCUPACIÓN

Son relativamente recientes los estudios sobre el papel de Picasso en la ayuda a los artistas españoles exiliados en Francia, acentuando la idea de españolidad del malagueño, fidelidad a la República, y, en el caso que nos ocupa, verdadero referente en el que se apoyaron muchos artistas exiliados españoles, a los que además ayudará en sus incipientes carreras, especialmente en los momentos más duros, el de la Francia de los campos y la Francia ocupada¹⁰.

⁶ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, mayo de 1951, pp. 13-14.

⁷ *Hierro candente* (B), p. 106.

⁸ Recorte de prensa, fechado a mano el 7 de abril de 1942 (París), Doc. 1420, AMM. “Una prontitud a definir, una fuerza de proyección que tiende hacia la exaltación impiden a Eleuterio Blasco (12, Rue de Berri), abordar el tema con la humildad necesaria. Sin embargo, en sus esculturas, tiende muy felizmente a refrenarse”.

⁹ *Hierro candente* (B), p. 106.

¹⁰ Véanse especialmente los textos CABAÑAS BRAVO, Miguel: “Picasso y su ayuda a los artistas de los campos de concentración franceses”, en *Congreso Internacional de la* 344

La relevancia de la figura de Picasso como apoyo y sostén de los españoles en Francia, quedó de manifiesto a raíz de la presentación de la exposición *Artistas españoles de París, Praga 1946*, en la que el ya fallecido historiador Javier Tusell señalaba:

“Picasso era desde hacía mucho tiempo una figura esencial del paisaje parisino, y sobre su aportación al arte universal no podía haber la menor duda. Con la derrota de la causa republicana se había convertido en definitivo y crucial defensor de los españoles a los que el resultado de la contienda había convertido de manera definitiva en exiliados. De esta manera, a la generación de residentes desde hacía tiempo en Francia, se sumó una nueva que obtuvo de él, ante todo, los beneficios de una protección poco frecuente en un medio hostil. Picasso, que participó en exposiciones destinadas a mejorar la situación económica de los exiliados españoles, les proporcionaba, además, desde lo más imprescindible para pintar a los que eran artistas, hasta la documentación ante el consulado español, a pesar de su antifranquismo, porque tenía amigos con acceso al consulado español. Los artistas españoles exiliados tuvieron siempre acceso fácil al maestro, que se convirtió por tanto en un punto de referencia obligado para ellos. Incluso en aquellos en los que no resulta perceptible una directa influencia picassiana, como Fenosa, resulta de indudable relevancia la profunda huella causada por su ejemplo humano como artista”¹¹.

Llegar a París y acercarse a Picasso parecía un remedio ante la soledad y el desamparo, y la integridad y generosidad del malagueño durante esos días de angustia

Guerra Civil Española 1936-1939, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Edición electrónica, 2006. Podemos consultarlo en:

<http://digital.csic.es/handle/10261/8367> [Fecha de consulta 2 de enero de 2013]; así como FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores: “Acerca de los artistas españoles en Francia y su relación con Picasso”, en VV.AA., *Seixanta Anys Després. L’Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, pp. 77-90; y “Complejidad del exilio artístico en Francia”, *Migraciones y Exilios*, nº 6, Madrid, 2005, p. 23-41.

¹¹ TUSELL, Javier, “Entre política y arte españoles de París en Praga (1946)”, en TUSELL, J., MARTÍNEZ, NOVILLO, A., y UHROVÁ, O. (comisarios), *Artistas españoles de París: Praga 1946*, Madrid, Sala Casa del Monte (Caja Madrid), Diciembre 1993-enero 1994, p. 82.

para los españoles republicanos abandonados en tierra extraña, tras su paso por los campos de concentración, será manifiesta. Mercedes Guillén, esposa de Baltasar Lobo, relataba así su actitud ante los exiliados:

“En la primavera de 1939, a la casa de Picasso, todavía en la Rue de la Boëtie, frecuentada por los amigos habituales –pintores, poetas, editores, algún que otro marchand–, llegaban muchos españoles que en aquellos días esperaban la posibilidad de quedarse a trabajar en Francia. La casa se llenaba de compatriotas que llegaban a ella como a la tabla de salvación, en busca de una solución eficaz, en muchos casos la única que les quedaba. Picasso se desvivía por todos. Oía a uno tras otro, escribía en un trozo de papel o en la libreta más a mano una palabra, un número, un jeroglífico. Otras veces bastaba una mirada a su amigo Sabartés, casi siempre presente, para que éste comprendiera y apuntase una dirección, un nombre. Su intervención era siempre oportuna y justa: a cada uno lo suyo, lo que necesitase. No preguntaba nada –bastaba que fuera un exiliado español–, escuchaba, y encontraba inmediatamente la solución para cada caso. Interesaba a sus amigos para que colaborasen, ponía en juego su poderosa influencia sin el menor alarde, naturalmente, como si nada de aquello le costase esfuerzo alguno. Unas líneas para obtener un visado, una llamada telefónica para encontrar un trabajo o para organizar una exposición: otras veces se trataba de una recomendación para su propio médico, o para reclamar a un español –al que no conocía– de un campo de concentración, sin olvidar las idas a la prefectura para hacerse responsable, moral y materialmente, de artistas que necesitaban quedarse en París. Al darles el documento obtenido les decía: «Bueno, ahora no os metáis en líos, porque me fusilan a mí». Y cuando un amigo le pedía una recomendación difícil: «Pero tú quién te crees que soy yo, si soy menos que un guardia civil»”¹².

¹² GUILLÉN, M., *op. cit.*, 1975, pp. 28-29. También Mercedes Guillén llama la atención, aunque en mucha menor medida, sobre cierto tipo de ayuda prestada por Picasso en *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.

En lo que a los artistas se refiere, Picasso intervino de diversas maneras para facilitar la vida y la carrera de los artistas exiliados en París.

De nuevo Mercedes Guillén nos cuenta que ya en 1939 se organizó en la Maison de la Culture una exposición, patrocinada por Picasso, con el fin de recoger fondos para ayudar a los españoles:

“En esa exposición había guitarras hechas con latas de sardinas –que hasta sonaban bien-, esculturas de miga de pan, de madera de las barracas, con alambradas de los campos, con jabón, y también pinturas al óleo en verdaderos lienzos, dibujos, acuarelas, guaches. Paisajes con escenas de los campos; retratos, bodegones con la ración del rancho, interiores de las barracas, enfermos con caras demacradas, la hora de la costura, soldados republicanos remendando sus harapos o arreglando zapatos destrozados por los caminos que quedaban atrás”¹³.

La intermediación de Picasso fue decisiva, por ejemplo, para que el pintor J. Fin, internado en Argelès-sur-Mer, junto a su hermano Javier Vilató, también pintor, salieran del campo, gracias al que, a la sazón, era su tío¹⁴.

Manuel Ángeles Ortiz recibió un giro postal estando recluido en el campo de Saint-Cyprien, enviándole mil francos, y saliendo poco después del mismo gracias a la intervención directa del malagueño, por el que el propio ministro francés del Interior había dado orden al prefecto de los Pirineos Orientales para su puesta en libertad. Picasso le recogió en París y lo llevó a su casa¹⁵.

Continuada fue la ayuda a Josep Renau, que según sus propias palabras, le envió 1500 francos cada uno de los tres meses que permaneció en Toulouse tras su salida del campo de Argelès-sur-Mer¹⁶.

Pedro Flores viajó en tren a París, tras pasar por los campos, recurriendo a Picasso y Jean Cassou para arreglar su documentación administrativa, e incluso el

¹³ *Ibidem*, p.35.

¹⁴ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, *op. cit.*, 2005, p. 28.

¹⁵ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *op. cit.*, 2006, pp. 12-13.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 14-15.

maestro le compró una obra expuesta en la muestra individual celebrada entre abril y mayo de 1940 en la galería Castelucho Diana de París¹⁷.

Fundamental fue el papel de Picasso en el caso de Rodríguez Luna, que, gracias a la actuación de su esposa, Teresa Serna, consiguió la residencia temporal en Castel Novel a través de la Alianza de Intelectuales que presidía Picasso, en la Correze, donde Henry Jouvenel dispuso su casa para los españoles. Luego el pintor mexicano Fernando Gamboa, encargado de la emigración española a México de acuerdo con la Junta de Cultura Española, le escribiría notificándole que se hallaba en la lista para marchar al país azteca, a donde partió desde el puerto de Saint Nazaire el 6 de mayo de 1939 junto a los pintores Josep Renau, Manuela Ballester, Miguel Prieto y el también arquitecto Roberto Fernández Balbuena; el escritor y escenógrafo Eduardo Ugarte; los escritores José Bergamín y Antonio Sánchez Barbudo; los poetas Josep Carner, Emilio Prados y José Herrera Petere; el compositor Rodolfo Halffter, etc.¹⁸

A Baltasar Lobo y su mujer, Mercedes Guillén, refugiados en Montparnasse desde 1939, les consiguió Picasso un alojamiento de dos habitaciones en los altos de un inmueble con ascensor, donde vivían artistas de todo tipo, que hicieron más llevadera su integración¹⁹.

La situación administrativa de Picasso era privilegiada, a pesar de las circunstancias, en el París ocupado. Como indicara Dolores Fernández, disponía de una Carte de Séjour de Résident Privilégié, que le situaba en una posición más favorable que el resto de artistas, a pesar de no poder viajar a determinados departamentos, no poder ocupar un trabajo remunerado, y jurar que no era judío²⁰.

Prestó también ayuda económica a través de la compra de obras a numerosos artistas. Entre los más conocidos, lo hizo con los escultores Joan Rebull o Enric Casanova²¹.

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 20-21.

¹⁹ HUICI, F., y DIEHL, G., *Baltasar Lobo, 1910-1993* (catálogo), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.

²⁰ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, *op. cit.*, 2001, p. 84. A ello también se han referido, entre otros, TUSELL, Javier, *op. cit.*, 1993, p. 97, y LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2009, pp. 219-220.

²¹ Rafael Pérez Contel ha aludido a los donativos que, de forma anónima y a modo particular, hacía llegar a aquellos que vivían en franca pobreza o desesperada situación, caso de los citados Joan Rebull o Enric Casanova, quienes “*pusieron a resolver su angustioso problema económico merced a la adquisición, por un personaje*”

Un caso muy especial es el de Apel. Les Fenosa, al que le consiguió Picasso en 1941 un encargo consistente en la realización de un grupo escultórico para interpretar la paz, formado por la Virgen, el Niño Jesús, San José, los Reyes de Oriente, el buey la mula, ángeles músicos y el Ángel anunciador; grupo este donde eran reconocibles personalidades literarias del París del momento, tales como Jean Cocteau o Paul Eluard. Además el propio Picasso le encargaba obras para sus hijos y las compraba en las exposiciones²².

La mano benefactora del malagueño alcanzará al propio Blasco Ferrer, y de distinta forma, a otros artistas como Miró, Togores, Pruna, etc.

En este contexto del París ocupado por los nazis y Picasso como referencia, se enmarca el deseo y necesidad de Blasco Ferrer de encontrarse con el malagueño.

Blasco deseaba hacerse camino en París, deslumbrado por la imagen que había adquirido como capital de las artes que a tantos artistas embelesaba. Y ello a pesar de que muchos otros marcharon a Iberoamérica, donde la sensación de extranjeros sería menor que en Francia. Había que comenzar de nuevo en situación de abandono, sin defensa. Y como en el caso de otros artistas citados, recurrió a Picasso:

“Sólo una persona podía ponerles en el camino, animarlos, defenderlos. Esa persona era Picasso. Y en él cifraban sus esperanzas. Y Picasso comprendió a estos hombres momentáneamente vencidos que llamaban a su puerta. Picasso comprendió su abandono y acudió a todos, a cada uno.

Acercarse a Picasso era para los españoles el remedio supremo de aquella soledad, en aquella situación no solo de abandono, de desprecio también. Una necesidad y a la vez un orgullo, su gran orgullo. No era extraño ante la desconfianza de esta pregunta: ¿Español? -Sí, como Picasso. Español como él”²³.

desconocido (Picasso) de sendas esculturas”. El mismo autor también hace mención de la ayuda a Eduardo (Lalo) Muñoz Orts tras pasar cinco años en Mauthausen: PÉREZ CONTEL, R., *Artistas en Valencia, 1936-1939*, vol.1, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986, pp. 225-226 y 245.

²¹ En una fotografía, aparece manuscrito en el reverso: “Esta cántara estilo Foz-Calanda me la encargó hacer Picasso en París en 1942” (Archivo Joaquín Castillo Blasco).

²² *Ibidem*, p. 85.

²³ GUILLÉN, M., *op. cit.*, 1975, p.37.

A su llegada a París en 1942, Blasco escribió una carta a Picasso pidiéndole una entrevista tras haber pasado por su casa sin hallarlo. Al día siguiente, en Montparnasse, se tropezó con el pintor Pedro Flores, y le dijo que Picasso le esperaba. Y ambos fueron a su encuentro. Pedro Flores se encontraba entre los artistas considerados privilegiados, ese grupo de artistas españoles residentes en Francia desde antes y que frecuentaban a Picasso: Ángeles Ortiz, Fenosa, Parra, Armengot, De La Serna, Peinado, Bores, Viñes, y otros.

Blasco en sus memorias narra con especial orgullo como fue su primer encuentro²⁴.

Cuenta Blasco que, en aquella primera entrevista en el taller de Grands-Augustins, donde Picasso se instaló a trabajar y vivir durante los años de la ocupación, le recibió con toda cordialidad, y le comentó que le gustaría ver obras suyas. Primero le enseñó unas fotos que le gustaron mucho. En otra entrevista le llevó unos dibujos hechos en el campo de Vernet d'Ariège y algunas esculturas, entre ellas un *Violinista* (CE26) que le llamó la atención. Por su expresión artística, Picasso le pidió precio, aunque Blasco pensaba regalárselo. Una llamada telefónica al malagueño y la precipitación de la despedida hicieron que en la confusión quedara allí el *Violinista*.



Violinista, 1942, hierro, paradero desconocido, CE26.

Un día el pintor Flores le iba buscando por los cafés de Montparnasse, hasta que por casualidad, se encontraron en “La Coupole”. Picasso le andaba buscando hacía días. Ya reunidos, este le dijo que un matrimonio americano había visitado su taller, habían visto el *Violinista* y querían comprarle algo. Se trataba del argentino Fernández Ansorena, que adquirió varias obras y con cuyo dinero Blasco pudo vivir bastante tiempo²⁵.

²⁴ *Hierro candente* (B), pp. 106-110.

Recordemos la atracción que Blasco siente por estos violinistas callejeros, tema ya abordado en su esculturita conservada en el Museo de Molinos (CE9).

Blasco visitó a esos señores con una carta de presentación de Picasso, vendiéndoles una escultura y un cuadro surrealista. Y es que “*una carta de recomendación, una nota, cuatro palabras escritas por Picasso, eran para los españoles talismanes maravillosos*”²⁶.

Solventó así, momentáneamente, sus problemas económicos y se animó a seguir creando obra, participando en muestras colectivas y proponiéndose como meta una nueva exposición individual, su segunda en tierra francesa, que llegará ya en 1948 en la Galería Bosc.

La actitud benefactora del malagueño continuará cuando más tarde le encargue una cántara al estilo de Foz-Calanda (CE27).²⁷ E incluso Sabartés adquiere otra escultura, *Bailarina*, posiblemente en fechas posteriores²⁸. La generosidad de Picasso en aquellos angustiosos días para un Blasco Ferrer que apenas tenía nada, queda patente: “*ayudó mucho a los refugiados celebrando exposiciones con nosotros y nos hacía vender (...)*”²⁹.



Cántara al estilo Foz-Calanda, encargada por Picasso a Blasco en 1942. CE27.

²⁵ Según narra en la entrevista grabada en video realizada por Mateo Andrés a Blasco Ferrer en 1986, y proyectada durante la exposición de Blasco en Molinos inaugurada ese año. Archivo RPM.

²⁶ GUILLÉN, M., *op. cit.*, 1975, p. 9.

²⁷ En una fotografía, aparece manuscrito en el reverso: “*Esta cántara estilo Foz-Calanda me la encargó hacer Picasso en París en 1942*” (Archivo Joaquín Castillo Blasco).

²⁸ En el Catálogo de la exposición en la Galería Argos de Barcelona, celebrada del 1 al 14 de enero de 1955, donde se dirigió a los asistentes el día de la inauguración vía telefónica desde París, aparece un listado de coleccionistas con obra de Blasco, donde se cita esta *Bailarina* adquirida por Sabartés, secretario de Picasso, sin poder precisar la fecha de adquisición.

²⁹ Hoja del periódico *El Día de Aragón*, donde de forma manuscrita desmiente que fuera amigo de Gargallo y sí de Picasso. Archivo Familia Blasco Ferrer (Barcelona).

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 traqueteante, la entrada en el taller del artista sorprendía 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”³⁰.

Cuenta Margarita Nelken en relación a nuestro protagonista, que Picasso “(...) ha sido precisamente, en este París que puede serle, al artista novato y extranjero, tan hostil como hospitalario, quien más alientos le ha brindado al artista llegado”³¹.

La experiencia con Picasso fue así crucial para la obra de Blasco Ferrer, que acusará un notable picassianismo, si bien la influencia es ya palpable en obras de antes del exilio. Como patente es en la obra de otros artistas, como Óscar Domínguez, y con matices en la de Peinado, Fernández o Flores. Rasgos picassianos los encontramos en la pintura de Bores, y también en la de Lobo y García Condoy, si bien las relaciones son

³⁰ GASCH, Sebastián (MYLOS), “En el Taller de los Artistas. Con Blasco Ferrer”, *Destino*, Barcelona, 4-XII-1954. Una revisión de este texto aparece firmado por el mismo autor años más tarde: GASCH, Sebastián: “Hurgando en el recuerdo. La inabitable vocación de Blasco Ferrer”, *El Diario de Barcelona*, Barcelona, 25 de agosto de 1962; y de nuevo “Visitas al taller de Picasso”, *Bellas Artes*, nº 20, febrero, Madrid, 1973, pp. 14-16.

³¹ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5.

complejas, y no excluyentes, teniendo en cuenta, además, la propia personalidad y planteamientos individuales de cada uno de ellos³².

La relación de Blasco Ferrer con Picasso en esos años de ocupación no fue esporádica, sino que incluso llegó a tener cierta amistad con el malagueño, cuyo taller parece que frecuentó durante algún tiempo todos los jueves³³. E incluso visitó a Picasso, años después, en sus veranos en el Sur de Francia.

Muchos artistas fueron conscientes, como lo fue Blasco, del valor añadido que suponía haber expuesto en alguna muestra colectiva donde se hallaba también obra de Picasso, así como mostrar fotografías junto a él en los catálogos de exposiciones, demostrando haber tenido relación con el genio. No existe ninguna de Blasco Ferrer con Picasso. El tratadista Josep María de Sucre, que tuvo un papel importante en la gestión de la exposición realizada en la Galería Argos de Barcelona de 1955, le solicitó, para incluir en el catálogo, una fotografía del aragonés con Picasso: “(...) *no puedo mandarte la foto con Picasso pues no está en París (...) y no viene (sino) que muy raramente*”³⁴, contestó Blasco. Es la razón de que, en su defecto, la cántara de Foz-Calanda aparezca en dicho catálogo con el pie “Colección Picasso”, a modo de reclamo³⁵. Y habitual será encontrar artículos o entrevistas donde es presentado como “el amigo de Picasso”.

5.1.3.-LA “QUINCENA DE ARTE ESPAÑOL”

Las dificultades sufridas en los primeros momentos debieron ser enormes. Como cuenta uno de sus sobrinos “*prácticamente llegó a vivir en el metro*”³⁶. El metro se convirtió en medio de transporte para todos, y cobijo en los fríos inviernos:

³² FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, *op. cit.*, 2001, p. 89.

³³ R. M.-M., “Molinos. Blasco Ferrer-Museum”, *Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, nº 21, Munich, 1991, p. 21. Su sobrino Emiliano Blasco confirma que durante un tiempo lo veía con asiduidad.

³⁴ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 27 de octubre de 1954. Biblioteca de Cataluña. Autògrafs Ramon Borrás, Capsa B7.

³⁵ Catálogo Exposición E. Blasco-Ferrer en la Galería Argos, Barcelona, 1 al 14 de enero de 1955. Además se incluirá encartado el artículo de Sebastián Gasch publicado en *Destino* el 4 de diciembre de 1954.

³⁶ Entrevista realizada a Joaquín Castillo Blasco y Emiliano Blasco Monforte, sobrinos de Blasco Ferrer, el 11 de febrero de 2012.

“El metro fue lugar de cita y de encuentros para los españoles: «Metro tal, dirección tal». En el metro se cambiaban impresiones, se tomaban decisiones, se buscaba y se encontraba trabajo: era una verdadera bolsa de trabajo. Se cambiaban cartillas de racionamiento, sobre todo cartillas de pan”³⁷.

En todo caso Blasco nunca cesó en su lucha por abrirse un hueco en los círculos artísticos parisinos, como ya lo había hecho en Barcelona.

No sabemos donde vivió en esos primeros años, pero al menos desde 1944 se aloja en el nº 53 de la Avenida de la República (París XI)³⁸.

En septiembre del mismo año 1942, expone en la muestra colectiva que tiene lugar en la Galería Charpentier, en el 76 Faubourg Saint-Honoré, bajo el nombre “Quincena de arte español”; y en el Hogar español de la avenida Marceau³⁹, edificio este que había pertenecido al Gobierno vasco desde su compra en 1937, cuando la toma de Euskadi por parte de los nacionales les obligó al exilio, y que un juicio del periodo de Vichy había devuelto a la España Franquista. El ejecutivo vasco se reinstala en 1944, pero Franco consideró que este inmueble había sido adquirido con dinero perteneciente al Estado español, dentro del proceso de declaración de propiedad de todos los bienes republicanos. Así, en junio de 1951 se procede a la expulsión del Gobierno vasco del edificio⁴⁰. Esto es, Blasco Ferrer, paradójicamente, expuso en un edificio incautado por

³⁷ GUILLÉN, M., *op. cit.*, 1975, p. 57.

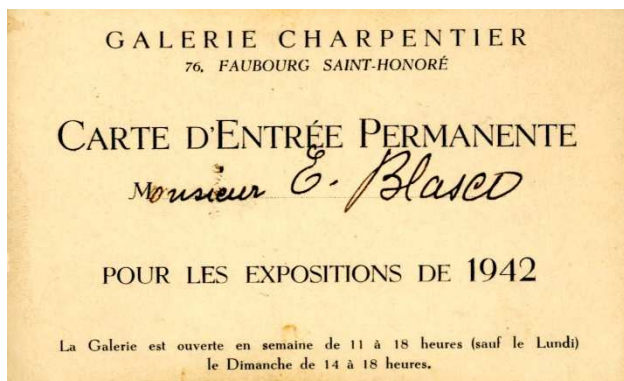
³⁸ Es la dirección que consta en la carta de expositor en el Salón de Otoño de 1944, y en la de Socio de los Independientes en 1945, 1946 y 1947 (Legado Blasco Ferrer. Ayuntamiento de Molinos). El 15 de noviembre de 1947 se instala, según aparece en el certificado de domicilio expedido por la policía francesa, en el que será su domicilio definitivo en París, calle *Chemin Vert*, nº 52-54 (París XI).

³⁹ Ambas muestras están recogidas en BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943, p.19. La primera aparece también reflejada en FRANCHART, Jean, *op. cit.*, 1948, p. 129.

⁴⁰ No deja de ser curiosa la historia del edificio y el contexto en que se celebra esa “Quincena del arte español”. El edificio, hoy Biblioteca del Instituto Cervantes, fue adquirido por el PNV en 1937. Hablar del edificio de la Avenue Marceau en París es hablar de una parte de la historia vasca, de un símbolo en el exilio que, a pesar de su lujosa y elegante construcción, no dejó de ser referente de la ayuda a todos los refugiados vascos que hasta su puerta se acercaron, y también de la gestión de la política al más alto nivel que el nacionalismo vasco llevó a cabo. La actividad en la sede del Gobierno vasco se vio interrumpida por el estallido de la Segunda Guerra Mundial y el avance del Tercer Reich por Europa. Desde que los alemanes comenzaron la invasión de

el Estado Español vencedor de la Guerra Civil a la llegada de las tropas alemanas a París.

La Galería Charpentier estaba regentada por M. Raymond Nacenta y tuvo un especial interés por la “Escuela de París”, a la que dedicaba una exposición anual. En



Carta de entrada permanente para las exposiciones de la Galería Charpentier de 1942. AMM. Doc. 41.

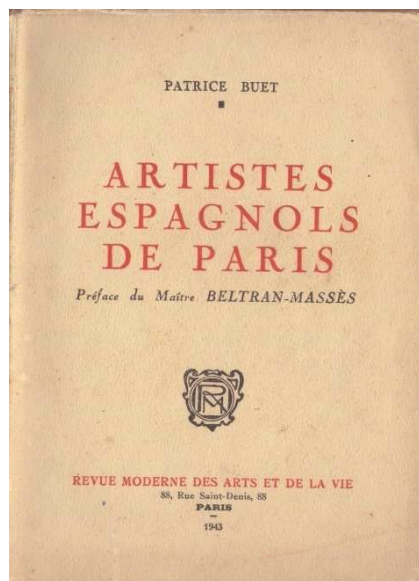
1942 se celebró un festival de arte español, organizado por dicha galería entre los días 27 de septiembre y 18 de octubre (fechas entre las que se desarrolló la mencionada quincena de arte), que contó con una nutrida participación de pintores, escultores, y aun bailarines y músicos españoles, pretendiendo crear, en plena

ocupación alemana, una atmósfera netamente española en pleno centro de París. Se eligieron obras de artistas conocidos por los parisienses, entre otros un Solana y un Zuloaga, además de otros autores como Mariano Andreu, Anglada Camarasa, Rey Vila, Lagar, Viñes, Pruna, Manolo, Gargallo, Mateo Hernández y el propio Blasco Ferrer. En

Francia en el mes de mayo de 1940, entrando en París el 14 de junio, se desató una nueva oleada migratoria, esta vez hacia América, tratando de huir del horror nazi. Al ocupar París el ejército alemán, policías españoles, apoyados por la Gestapo, entraron por la fuerza en los locales. El inmueble de la Avenida Marceau se utilizó entonces como *Hogar Español* y sede de la Falange española en París. En el mes de agosto de 1944, días antes de la liberación de París (el día 20), los franquistas abandonaron precipitadamente el edificio de la Avenida Marceau, dejando sus propios archivos y la documentación que había incautado años antes. Aprovechando esta retirada, un grupo de vascos acompañados de soldados del ejército de Leclerc, volvió a recuperar el inmueble número 11 de la avenida parisina. Los dirigentes del PNV Xabier de Landaburu -secretario general de la LIAB- y Agustín Alberro, miembro de la delegación vasca, se instalan nuevamente en él. A pesar de ello, a finales del mismo mes el cónsul de España en París reclama el inmueble recuperado por las autoridades francesas. Reforzado por un juicio de 1943 que sigue siendo válido, se le da la razón, y el Gobierno vasco habrá de abandonar el edificio, convirtiéndose con el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre ambos países, en la sede de los servicios culturales de la embajada franquista. Véanse JÁUREGUI, Eduardo, “11, Avenue Marceau”, *Deia*, <http://www.deia.com/2010/05/29/sociedad/historias-de-los-vascos/11-avenue-marceau> [consulta 12 de enero de 2012]; y DREYFUS-ARMAND, Geneviève, “París, ¿otra capital del exilio republicano?”, en MARTÍNEZ, Fernando, CANAL, Jordi y LEMUS, Encarnación (eds.), *París, ciudad de acogida*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Marcial Pons Historia, Madrid, 2012, pp. 289 y 290.

el evento dieron conferencias el doctor Marañón, Esterlich y Gaya, y actuaron en la propia galería Teresina Boronat, la Joselito, José Torres, Sainz de la Maza, Ricardo Vinyes, Isa Presti y Mariemma⁴¹.

En 1943 aparece el libro *Artistes Espagnols de Paris*, escrito por Patrice Buet⁴². Es la primera vez que se aborda la figura y obra de Eleuterio Blasco en Francia, y además se le dedica considerablemente más espacio que al resto de artistas, estando ilustrado con seis obras y una fotografía del autor⁴³. Lo editará la *Revue Moderne des Arts et de la Vie* en su colección de arte contemporáneo, cuyos primeros volúmenes se habían dedicado a mostrar las manifestaciones tradicionales del Salón de la Sociedad de Artistas Franceses y de la Sociedad Nacional de Bellas



Portada del libro de Patrice Buet *Artistes Espagnols de Paris*, 1943.

Artes, del Salón de Otoño o del Salón de los Independientes, tras las dificultades anteriores, y que con esta nueva publicación en forma de libro, pretendían ampliar las manifestaciones del arte contemporáneo dedicándolo a artistas españoles de París “qui sont à la fois si savoureusement espagnols et si délicieusement parisiens”⁴⁴. Una publicación que tenía el deseo de dar a conocer a jóvenes talentos o ayudar a otros a ser reconocidos al no tener el respaldo de las galerías y la crítica aparejada a ellas.

⁴¹GASCH, Sebastián, “A la luz del recuerdo. Réquiem por una galería de arte”, *Destino*, 12 de noviembre de 1966, p. 45. En este artículo, Gasch da cuenta del cierre de la galería Charpentier en 1966, y rememora aquel evento español de 1942, cuando el autor residía en París y conoció a Blasco Ferrer. Recuerda también que ese mismo año tuvo lugar otra muestra, “El paisaje francés desde Corot al momento actual”, digna de aplauso por cuanto en aquellos sombríos años no era posible recurrir a museos extranjeros ni incluso a los de la propia Francia, reuniendo aun así, gracias a colecciones particulares, obras de Corot, de Lépine, Pissarro, Sisley, Monet, Théodore Roussesau, Renoir, Cézanne, etc. La galería fue todo un referente en el panorama artístico parisino, atrayendo la atención de miles de visitantes que pagaban por una entrada 3, 4 ó 5 francos, y conocidas eran las “vernissages” de *chez* Charpentier, fiestas mundanas muy deseadas. Entre cinco y seis mil personas concurrían de promedio a sus muestras.

⁴² BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943.

⁴³ *Ibidem*, pp. 13-22.

⁴⁴ Que traducimos como “Que son a la vez tan sabrosamente españoles y tan deliciosamente parisinos”, en palabras de Claude Darcy, que presenta la obra. *Ibidem*. p. 8.

Pero el elemento común de todos los artistas recogidos en la obra, según recoge el propio libro, y produciéndonos cierta perplejidad, es el patrocinio que ejerce Federico Beltrán Masses y la *Ecole des Beaux Arts de la Phalange*⁴⁵ por él fundada con el ánimo del señor Velilla, y vinculada al Hogar español, donde se impartía enseñanza gratuita, y que ayudó a muchos de estos artistas, algunos debutantes, otros ya con un nombre a sus espaldas, dándoles confianza, coraje y medios en estas aciagas fechas. Autores que habían participado en muestras colectivas desarrolladas entre 1941 y 1942 en el Hogar Español, la Oficina de



Eleuterio Blasco Ferrer sobre los 35 ó 36 años, hacia 1942-1943. Archivo JCB.

Turismo Español del bulevar de la Madelaine y en la comentada Galería Charpentier. Blasco lo hará, como hemos citado, en el Hogar Español y Galería Charpentier. En estas exposiciones, y recogidas sus trayectorias en dicha publicación, figuraron el propio Eleuterio Blasco Ferrer, Pedro Campón Rodríguez, Blas Cánovas, Fabián de Castro, Pedro Creixams, Vicente Cristellys, Edmond-Marie Dupuis, Celestino Esteban, Paquita y Lydia Esteban, Francisco Garcés, Feliciano García, J. Gispert Masso, Adema Gonzales Martínez, Federico Masriera, Edouard Méndez, Francisco Merenciano, Camilita Molins, Enrique Molins Balleste, Jean Pié, José Luis Rey Vila, Luis de la Rocha, Daniel Sabater, Salvador Sanchís, Luis Ruiz Santillán.

⁴⁵ En uno de los ejemplares pertenecientes a Blasco Ferrer, hoy en el Archivo Joaquín Castillo (Barcelona), se encuentran raspadas las siguientes palabras, que ponemos en cursiva, en el texto dedicado al artista turolense: “(...) sous les auspices de *la Phalange espagnole*” y “(...) je fais partie des exposants de *la Phalange au Hoggar espagnol* (...)”. Es el único lugar donde hemos hallado mención de una supuesta vinculación del focino a esta institución, refiriéndose posteriormente solo al patronazgo de Federico Beltrán Massés. Evidentemente nos produce un evidente asombro, no pudiendo saber exactamente el vínculo que Blasco tuvo con esta Escuela de Bellas Artes, si es que lo tuvo, más allá de lo que expresa dicha publicación.

Un grupo de artistas que “n’est constitué que d’Espagnols et l’honneur compte chez nous comme une qualité innée: «Ne pas oublier le mal ni, non plus, le bien» est pour nous une devise”.⁴⁶

También se expuso obra de Mariano Andreu, José Anglada, Astoy, Martí Bas, García Benito, Fernando Bosc, Eduardo Carrillo, Antonio Clavé, García Condoy, Regine Dancourt, Ignacio Gallo, Grau Sala, Manuel de Lara, José Palmeiro, Ginés Parra, José Seguin, Vilanova y Hernando Viñes⁴⁷; además de los ya citados Lagar, Pruna, Manolo, Gargallo, Mateo Hernández, Solana, Zuloaga y Anglada Camarasa.

Por la misma publicación de Buet, sabemos que Blasco en la Galería Charpentier expuso, al menos, el lienzo *Poema de amor* (CP25), y, probablemente, bien en esta, bien en el Hogar español, también las esculturas *Picador* (CE22), *Cigüeñas* (CE24), *Bailarina* (CE18) y *Cabeza de campesina* (CE23)⁴⁸.

La situación de Blasco es muy precaria, y como ya ocurriera en Barcelona, se ha de dedicar a otras tareas al margen de las artísticas; por ejemplo y como señala Emiliano Blasco, a la restauración de muebles⁴⁹. Una carta de abril de 1944, cuatro meses antes de la liberación de París, de un tal Alejo a Blasco Ferrer, nos indica, también, que el turolense realiza varios diseños de mesas de hierro por encargo para su posterior materialización en tres dimensiones:

“(…) le interesaría las mesas de hierro que te hablé. Aquí te envío algunos dibujos (pues el tuyo le parece demasiado rígido), de los que estoy seguro te hará pedidos. Haz en este sentido dos o tres dibujos bien presentados de mesas. Yo se los enseñaré y le daré tu dirección para que hable directamente contigo.



Bailarina/Española, 1941-1942, hierro, 82x44x23,5 cm., Museo del Parque Cultural de Molinos, CE18.

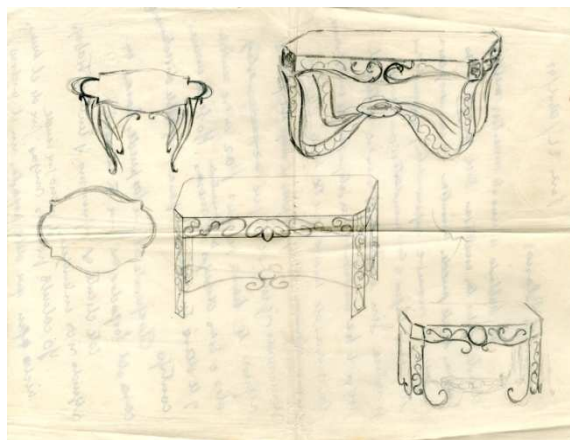
⁴⁶ BELTRÁN-MASSÉS, F. B., “Lettre-Préface”, en BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943, p. 11.

⁴⁷ BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943, pp. 95-97.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁹ Entrevista a Emiliano Blasco grabada en Barcelona el 11 de febrero de 2012.

*Asegúrate que las puedes hacer en casa del forjador que tú conoces. Este cliente es riquísimo y tendrás trabajo seguido si os entendéis. Yo calculo que el precio que merece por las mesas (...) a 2000 francos todo lo mas (...). Haz los dibujos en perspectiva. La grandaría (sic) de las mesas es: altura 50 cm, largaría (sic) 65 cm., ancho 45 cm.*⁵⁰.



Bocetos de mesas de hierro dibujados por Alejo en carta enviada a Blasco Ferrer el 22 de abril de 1944. AMM. Doc.133ab.

En la misma carta se dan cita en la *Rotonde*, muy frecuentada por españoles.

No obstante, Blasco ha de hacerse un hueco en los circuitos artísticos parisinos. Para ello necesita los contactos e influencias que le permitan gestionar exposiciones individuales. La ayuda entre españoles sigue existiendo. Pero ha de exponer para dar a conocer sus obras y tener eco en la prensa: *“He hablado a uno de nuestros mejores clientes sobre tus esculturas. Dice que solo en las galerías de arte puedes encontrar un camino para hacerte un nombre, exponiéndolas y esperando que el público llegue a comprenderte...”*⁵¹, le aconseja Alejo.

En ese año 1944, ya con París liberado, expone en el Salón de Otoño, presidido por Denys Chevalier⁵².

⁵⁰ Carta manuscrita de Alejo a Blasco Ferrer, fechada en París el 22 de abril de 1944. Doc. 133aa-ai. AMM. Aparecen varios dibujos de mesas en hierro y puertas del mismo material y marcos de espejo. También un boceto de la escultura *El mártir*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² La tarjeta de expositor se encuentra en el legado Blasco Ferrer del Ayuntamiento de Molinos. Doc. 48. AMM.

5.2.-UN ESPAÑOL EN FRANCIA. EL ESTATUTO JURÍDICO

Una cuestión importante que hemos de analizar, es el paraguas jurídico bajo el que Eleuterio Blasco y el resto de refugiados españoles permanecían desde su llegada a Francia, y cómo este fue variando a lo largo del tiempo.

Las autoridades francesas se negaron a concederles la condición de refugiados políticos conforme al estatuto internacional de 28 de octubre de 1933 (en vigor en Francia desde fines de 1936), ya que su artículo 1º solo era aplicable a rusos, armenios y asimilados, como hemos visto en páginas anteriores, reconociéndoles el estatus de “asilados temporales”, categoría jurídica ambigua e insegura⁵³, en virtud de la tradicional actitud francesa de dar asilo a los emigrantes políticos, y que dará lugar a los campos de internamiento. Los republicanos españoles consideraban que su exilio era pasajero y, durante este periodo inicial, su instalación tuvo un carácter voluntariamente provisional. Debido a la permanencia de Franco al frente del Gobierno español y la aceptación del nuevo régimen por las potencias occidentales, además de la nueva situación mundial generada tras la II Guerra Mundial, pronto se vio un proceso de integración progresiva en Francia. En palabras de Phryné Pigenet “*Los refugiados españoles no son reconocidos como apátridas, ya que el gobierno franquista reclama su regreso a España, y Francia ha reconocido a ese Gobierno. Esta circunstancia les coloca en una situación muy incómoda: son “asilados”, pero se hallan excluidos de toda protección nacional si no solicitan en su consulado un certificado de nacionalidad*”⁵⁴. Como hemos visto, el cuerpo legal surgido en 1939 determina que los refugiados o personas sin nacionalidad deben prestar unos servicios iguales a los de los franceses, lo que llevará a la creación de las CTE, donde todos son españoles. Con el avance alemán serán considerados presos y enviados hacia zonas del frente. Como prisioneros de guerra serán deportados. 7.000 de ellos acabarán en Mauthausen, y pocos sobrevivirán⁵⁵.

⁵³ VILANOVA, Francesc, “Entre la espada y la pared. El franquismo, la III República Francesa y los exiliados republicanos en 1939-1940”, en MATEOS, Abdón (Ed.), *op. cit.*, 2009, p. 16.

⁵⁴ Recogido en *Ibidem*, p. 16.

⁵⁵ MARTÍNEZ COBO, José, “El estatuto administrativo de los exiliados republicanos en Francia”, en VV.AA, *op. cit.*, 2004, p. 215.

Veámos como con el Armisticio, la situación cambia durante un tiempo volviendo a la situación anterior a la creación de las CTE, “desmovilizados”, salvo si tenían contrato de trabajo y recursos que les permitieran alojarse. Es más, el Gobierno de Vichy creará desde el 27 de septiembre de 1940 las Agrupaciones de Trabajadores Extranjeros (GTE), no mejores que las anteriores CTE⁵⁶.

Trascurrida la guerra, cinco años tras la llegada, la opinión pública ha cambiado, y habrá que esperar hasta el 15 de marzo de 1945, bajo el Gobierno Provisional de De Gaulle, para que el estatuto jurídico de los refugiados sea precisado, haciendo extensivo para los republicanos españoles el mecanismo de protección establecido antes de la guerra para los refugiados rusos y armenios. En ese decreto de 15 de marzo, se concederá, por fin, la condición de refugiado a los españoles que de hecho o derecho no disfrutaban de protección del Gobierno español⁵⁷. Desde ese momento quedarán amparados por el estatuto internacional de los refugiados según lo establecido en la Convención de 28 de octubre de 1933⁵⁸, que entre otras cosas dispone la imposibilidad de rechazo por parte del país de acogida⁵⁹, y se establece que cuenten con un certificado de identidad y de viaje⁶⁰. No obstante, la equiparación del derecho de refugiado derivado del decreto de 15 de marzo para los españoles, presentaba algunas diferencias respecto al convenio de 1933 (fundamentalmente para los rusos). Y esta deriva de que los segundos son apátridas y han de recibir un pasaporte Nansen, mientras los españoles siguen conservando su nacionalidad española, aunque a efectos laborales la equiparación de derechos era total⁶¹.

Mediante decreto de 3 de julio de 1945, se creó una Oficina Central para los Refugiados españoles (OCRE), bajo la tutela de los ministerios de Justicia, Asuntos Exteriores e Interior, encargados de proporcionarles protección jurídica y

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 182.

⁵⁸ El 28 de octubre de 1933 en el seno de la Sociedad de Naciones, solo ocho, pero entre ellas Francia, firman el Convenio sobre “La Condición de los refugiados, rusos, armenios y asimilables”, incorporándose más tarde a esta condición de refugiados los sarros.

⁵⁹ CERVERA, Javier, *op. cit.*, 2009, p. 46.

⁶⁰ MARTÍNEZ COBO, José, *op. cit.*, 2004, p. 216.

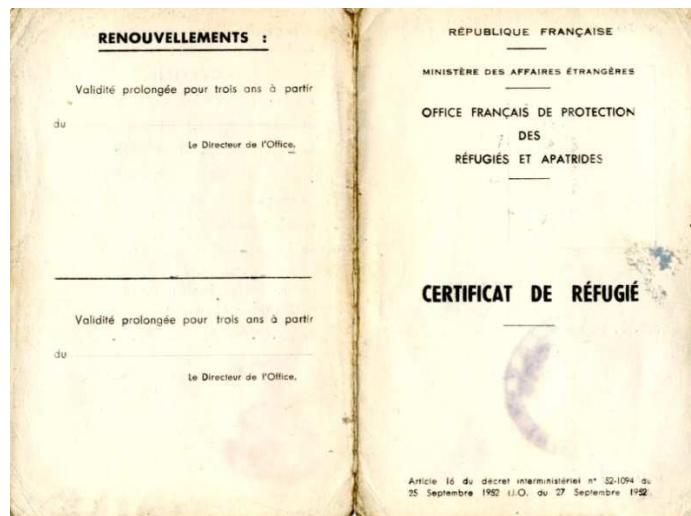
⁶¹ RUBIO, Javier, *op. cit.*, 1974, p. 246-247.

administrativa. Primero el CIR y luego en 1946 el OIR, Organización Internacional para los Refugiados, serán los responsables de dicha oficina⁶².

Este decreto prevé la creación de un Fondo Humanitario para los españoles, cuyos recursos procederán de los derechos percibidos en concepto de documentación consular por la Oficina Central de Refugiados y Apátridas, que certificaba la condición de refugiado político, así como de las ayudas de organizaciones humanitarias. Este se destinará a la ayuda sanitaria a los refugiados, bajo la tutela del Ministro de Asuntos Exteriores y formado por exiliados.

La delegación de la Oficina Internacional de Refugiados (OIR) desaparece en 1951, siendo sustituida en 1952 por la Oficina para la

Protección de Refugiados y Apátridas (OPRA), bajo la autoridad del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. Este documento, del que presentamos el expedido a Blasco Ferrer el 29 de septiembre de 1953 en París, concedía un permiso de residencia privilegiado frente a los extranjeros no refugiados. Estos beneficios bajo el amparo de la Convención de Ginebra de 28 de julio de 1951, les permitirá residir, trabajar y fundar una familia, pudiendo sus hijos seguir estudios superiores con la ayuda estatal y adquirir esa misma condición. No obstante quedaba la opción de la naturalización, que aumentará a partir de los años 50, teniendo en cuenta que para la



Certificado de refugiado de Blasco Ferrer emitido por la Oficina Francesa de Protección de Refugiados y Apátridas, emitido en 1953. AMM. Doc. 1227aa y 1227ab.

⁶² DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, 182-183.
362

adquisición de la nacionalidad francesa por naturalización no solo era necesario el deseo del solicitante, sino pasar positivamente una encuesta en la prefectura correspondiente, donde se tomaban en cuenta tanto cuestiones de índole personal, tales como la asimilación en la sociedad francesa, como el adecuado conocimiento del idioma, requisitos estos que los refugiados españoles en aquellas fechas cumplían fácilmente⁶³. Otra forma de asimilación en el país receptor hubiera sido el matrimonio mixto con una francesa, pero Blasco no contrajo matrimonio ni tuvo hijos reconocidos en suelo francés, que hubieran obtenido la nacionalidad francesa con la mayoría de edad al tener residencia habitual en Francia. En 1957, cifras oficiales y de organizaciones de ayuda no siempre concordantes, arrojaban todavía un número de cien mil refugiados, disminuyendo desde entonces bien por defunciones, bien por las naturalizaciones comentadas. En 1968 quedaban poco más de la mitad⁶⁴.

Sucesivas amnistías declaradas por el régimen de Franco atrajeron a un determinado número de exiliados, que regresaron a España. En 1969 hubo una amnistía general, salvo para unos pocos “indeseables”, regresando un número de refugiados mayor. Muchos otros solo regresarían para visitar a sus familias. En 1979, el Gobierno francés cambió el estatuto español de “refugiado” a “nacional español”⁶⁵.

En este largo exilio, Blasco Ferrer hubo de inscribirse en el consulado español para poder regresar temporalmente a España, lo cual barajó desde 1966. El 23 de mayo de 1967, Blasco obtiene del Consulado General de España en París el Certificado de Nacionalidad⁶⁶, y poco después inicia los trámites para conseguir el pasaporte. Eleuterio viajará por primera vez a España en el verano de 1968, casi treinta años después de atravesar la frontera. El Gobierno francés no se oponía a que los españoles viajaran a su país natal, pero a su vuelta perdían la condición de refugiado político, para convertirse en ciudadanos españoles en Francia.

En 1968 comenta en una carta:

⁶³ RUBIO, Javier, *op. cit.*, 1974, pp. 255-256.

⁶⁴ LLORENS, Vicente, *op. cit.*, 1976, p. 100.

⁶⁵ STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, pp. 261-262.

⁶⁶ Certificado de Nacional n° 37652 expedido a Blasco Ferrer por el Consulado General de España en París el 23 de mayo de 1967. AJCB.

“Ya no soy refugiado. El otro día fui a cambiar la carta de identidad y me la hicieron como español”⁶⁷.

Los cambios políticos españoles de la transición democrática en España, llevarán a la supresión de la condición de refugiado político, y los exiliados se convirtieron en ciudadanos españoles o franceses⁶⁸.

Número 25345 R.
Don Eleuterio BLASCO FERRER
nacido en Foz Calanda provincia de Teruel
el 20 de Febrero de 1907 profesión Artista Pintor
estado Soltero residente 52 Rue du Chemin Vert-Paris 11
titular Ren. C.N. expedido en
Y a fin de que el interesado pueda acreditar su nacionalidad, expido el presente en París à
Et afin que l'intéressé puisse prouver sa nationalité, je lui délivre le présent certificat à Paris le
23-5-67
Art. 37 del Arancel Clase 1/10
El Consol General de España
Le Consul Général d'Espagne
Firma del interesado
Eleuterio Blasco

CONSULADO GENERAL DE ESPAÑA
EN PARÍS
CONSULAT GÉNÉRAL D'ESPAGNE A PARIS
Certificado de Nacionalidad n.º 37652 Valido hasta el 31-XII-1968
Certificat de Nationalité n.º
EL CONSUL GENERAL DE ESPAÑA
Le Consul Général d'Espagne
CERTIFICO: Que en el Registro de matrícula de Espanoles que existe en este
Consulado General hay una partida que dice así:
Certifié: que dans le Registre matricule des Espagnols tenu dans ce
Consulat Général se trouve l'inscription suivante:

Certificado de nacionalidad obtenido el 23 de mayo de 1967, emitido por el Consulado General de España en París. Archivo JCB.

⁶⁷ Carta de Blasco a su familia en Barcelona, fechada en París, a 6 de noviembre de 1968. AEB.

⁶⁸ MARTÍNEZ COBO, José, *op. cit.*, 2004, pp. 216-217.

5.3.-PARÍS TRAS LA LIBERACIÓN (1945-1947)

Las condiciones en Francia hasta la liberación no eran las más apropiadas, lo que no le frenará para realizar su primera exposición individual, ni participar en distintas muestras colectivas. Pero con París ya libre, su actividad artística se acelera. En 1945 participa en el Salón de Artistas Independientes y en Galerie Drouant-David, en la muestra *Les Grands Peintres Contemporains au service des Prisonniers*⁶⁹.

En 1946 lo hará en el *Salon de L'Art Libre* y de nuevo en el Salón de Artistas Independientes⁷⁰.

El joven Salón de Arte Libre, llamado de los “verdaderos independientes”, buscaba mostrar artistas y obras donde no se sintiera tan radicalmente el sello inevitable de una escuela o un maestro, o bien una tendencia difícil de romper. Arte libre,

en definitiva, por su desenvoltura. En todo caso la fórmula elegida en 1946 para agrupar a los artistas, tan dispares entre sí, con cierto deseo de ser tomados en cuenta entre los grandes salones, consistió en su agrupamiento bajo denominaciones que se consideraban reveladoras de las tendencias expuestas: *Réalité-tradition*; otros resumían la idea de base: *Plénitude, Montmartre, Mystique, Harmonie, Quand même, Corot*; otros elegidos al azar de la Poesía y la Historia: *Verlaine, Arc-en-Cie, Germinal, Pluviose, Minerve*, etc.⁷¹

Blasco presentó obra surrealista y al menos la escultura *Don Quichotte* (Don Quijote y Sancho, CE29). Al crítico del periódico *Apollo* no le convenció, viéndolo más como obra de humorista que como escultura:



Tarjeta de socio de la Sociedad de Artistas Independientes de 1945. AMM. Doc. 4.

⁶⁹ Participación citada en FRANCHART, Jean, *op. cit.*, 1948, p. 129.

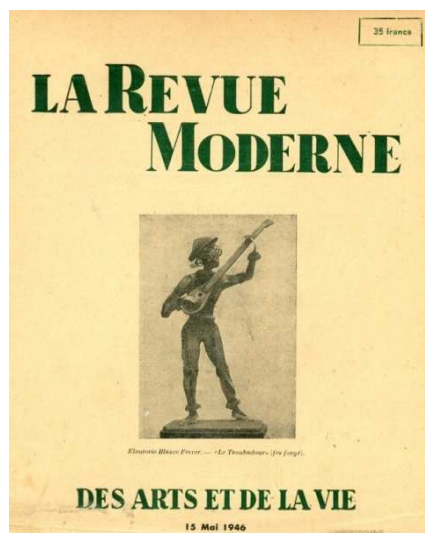
⁷⁰ En el *Cuaderno del Parque Cultural de Molinos*, editado en 1986 con motivo de la inauguración del Museo, se cita una exposición en la Galería Le Chapelin en el año 1946, aunque no hemos hallado referencia alguna a la misma.

⁷¹ “Les Arts. Salon de L'Art Libre”, *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, 1 de agosto de 1946 (s/n). Se reproduce la obra de Blasco *Don Quichotte*.

“Le «Don Quichotte» en zinc de Blasco Ferrer vaut en tant qu’oeuvre d’humoriste, mais non comme sculpture. La sculpture est un rythme de formes”⁷².

En el Salón de los Independientes, que ese año celebraba su 57ª edición, Blasco tuvo su primera repercusión con la obra *Le troubadour* (CE38), reproducida en *Le Monde Illustré* acompañando un texto de Roger Lannes, *Poètes d’aujourd’hui*⁷³, y en la portada de la edición de 15 de mayo de *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*. Un salón donde la crítica destacó, además de esta pieza de Blasco, las obras de Henri Collomb (*Poutre*) y Jacinto Latorre (*Nu, bois*), con la influencia respectiva de Gargallo, Zadkine y Brancusi. Además Blasco presentó dos lienzos, el surrealista *Tu renâitras* (CP58) y un *Paysage* (CP57) muy expresionista. Sobre estas obras decía el crítico de *La Revue Moderne*:

“(…) sont d’un intérêt particulier, une originalité s’y fait jour malgré les influences, ce qui donne à penser que le peintre doit, avant tout, aussi bien que le sculpteur, se livrer à son inspiration, à son émotion personnelles devant le sujet. Son



Portada de *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, París, 15 de mayo de 1946, con la obra de Blasco *Le troubadour*.



El trovador, hierro, paradero desconocido, presentada en la edición del Salón de Artistas Independientes de 1946. CE38.

⁷² *Apollo*, París, 15 de julio de 1946. Véase también *Le Franc Tireur*, 27 de julio de 1946.

⁷³ LANNES, Roger, “Poètes d’aujourd’hui”, *Le Monde Illustré*, 23 de marzo de 1946, p. 349. 366

intuition artistique qui est forte lui permettra de réaliser des oeuvres qui le classeront parmi les meilleurs artistes de son époque”⁷⁴.

Respecto a la escultura, es el primer arlequín del que tenemos constancia, de una larguísima serie de variaciones de este personaje en distintas posturas y con distintos instrumentos (mandolina, flauta, laúd, guitarra, lira), pero en esencia muy similares. Sin duda el éxito de ventas de estos arlequines llevó a Blasco a realizar numerosas versiones a lo largo de las dos décadas siguientes, lo que dificulta una datación precisa (CE101-117). Esta primera nos parece la más interesante. Se trata de una obra de mayor complejidad conceptual y formal en su ejecución que las obras precedentes. Además técnicamente comienza a utilizar plancha de hierro de mayor grosor, frente a la lámina delgada que caracteriza las primeras obras en Francia; si bien lo combina con plancha más fina para los detalles y las zonas que exigen más flexibilidad, tales como los brazos, manos y dedos (que coloca de manera muy realista sobre los supuestos trastes y cuerdas del instrumento), el pelo y algunos rasgos del rostro. La obra nos remite a los arlequines de Gargallo, como *Arlequín con mandolina*, 1925, *Pequeño arlequín con flauta*, 1931 o *Gran arlequín*, 1931, aunque posee más rasgos de influencia cubista en el rostro, y además no lleva máscara.

Eleuterio contará en el ámbito personal con la presencia en suelo francés de su hermano Joaquín. Este había pasado la frontera franco-española en la Retirada de febrero de 1939 siendo internado en el campo de Argelès-sur-Mer donde no permaneció demasiado tiempo, ya que una hermana de su mujer vivía ya en Francia y le encontró trabajo en Saint Marcel de Careiret, en la



De izquierda a derecha Eleuterio Blasco, Georges Borrel, Joaquín Blasco y en primer término el señor Blachère, alcalde de Saint Marcel de Careiret, hacia 1946. AMM. Doc. 606.

región de Languedoc-Rosellón, departamento de Gard. En 1946 su esposa e hijo, Deseo,

⁷⁴ “Au Salon des Indépendants”, *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, París, 15 de mayo de 1946, s/n.

atravesaron la frontera clandestinamente y se reunieron con él. En 1951 se trasladarán a Bagnols-Sur Cèze, en la misma región, y en 1955 adquirirán una finca en Pierrelatte, departamento de Dôme, domicilio definitivo. Desde 1947 Eleuterio pasará todos los veranos con su hermano Joaquín en estas tres localidades hasta su regreso definitivo a España en 1985. Entre las primeras amistades de Blasco en Francia, que perdurará toda la vida, se encontraba la del empresario Georges Borrel. La madre de Borrel acogió a Blasco casi como a un hijo en el momento más delicado para el artista turolense, y ahí se fraguó una férrea amistad, que nada tenía que ver con el mundo artístico.

La actividad expositiva de Blasco Ferrer aumenta en 1947. Participa del 22 de febrero al 3 de marzo en “Arte español exiliado”, muestra colectiva celebrada en la Cámara de Comercio de Toulouse, organizada por la sección de cultura del M.L.E.-C.N.T, que tuvo continuidad poco después en París, en las que nos detendremos en el siguiente apartado al hilo de las exposiciones colectivas del exilio español.

Las relaciones con los distintos organismos antifascistas del exilio en los años cuarenta son claras, como deja de manifiesto la existencia de invitaciones a actos de la Solidaridad Internacional Antifascista y diversos escritos mecanografiados alusivos a la defensa de la República y la vigencia de sus instituciones, entre los que destaca el firmado por Félix Gordón Ordás, Presidente del Gobierno Republicano Español en el Exilio, fechado el 17 de julio de 1955 en México D.F., “aniversario de la traición franquista”, usado en su reverso para dibujar, en el que señala su disposición a aceptar el resultado de una consulta electoral libre, recuperadas las



Anuncio de la Grande Fête de Solidarité de la SIA. AMM. Doc.83ab



Invitación de la SIA a la fiesta organizada en la Salle du “Bal des fleurs”, el 27 de junio de 1946. AMM. Doc. 46ab.

libertades, sobre el régimen político deseado en sustitución al franquismo⁷⁵.

Nos cuenta en sus memorias Virgilio Botella⁷⁶, en aquel entonces jefe de los Servicios Administrativos del Gobierno de la República en el exilio, que con motivo de la celebración del primer 14 de abril, los magníficos salones de la avenida Foch⁷⁷, sede del Gobierno de la República⁷⁸, se decoraron con pinturas y esculturas de artistas españoles en el exilio:

⁷⁵ Véase Docs. 6ab, 10ab, 11ab, todos ellos usados en su reverso para distitos apuntes. AMM.

⁷⁶ Virgilio Botella (Alcoy, 27 de octubre de 1906-Gijón, 30 de diciembre de 1996).

⁷⁷ La Sede oficial del Gobierno de la República se estableció en un elegante edificio, en el 35 Avenue Foch, que le había cedido el Gobierno francés tras incautárselo a sus propietarios, antiguos colaboracionistas. En 1960 la resolución del pleito entablado por estos a su favor, obligó al Gobierno de la República a trasladarse a un pequeño local alquilado en el 56 del boulevard Jean Jaurés, en Boulogne-Billancourt, a las afueras de la ciudad.

⁷⁸ Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, la actividad política de los exiliados se trasladó de Francia a México, donde se organizó la Diputación Permanente de las Cortes en septiembre de 1940, a instancias del JARE, y se dieron los primeros pasos para la reconstrucción de las instituciones republicanas. Recordemos que junto a la Unión Soviética, México había sido el país que desde el principio de la guerra prestó ayuda continuada a la República. Este apoyo tenía su razón de ser en las características del régimen presidido por Lázaro Cárdenas, y que se basaba en el programa de reformas sociales recogidas en la Constitución de 1917. Al llegar al poder en diciembre de 1934, con el apoyo del Partido Nacional Revolucionario, emprendió una serie de reformas en la ayuda de las organizaciones obreras. Esto explica la simpatía del Gobierno de México por la causa republicana, aunque había sectores críticos en la opinión pública. A lo largo de la guerra, México ayudó de distintas maneras a la República, y tras la derrota acogió a cerca de 22.000 refugiados entre 1939 y 1948, destacando políticos, intelectuales y profesionales liberales. En México se proclamó presidente interino de la República Española, en Sesión de Cortes, a Diego Martínez Barrio, que designó a José Giral Presidente del Consejo de Ministros. Una vez formado el Gobierno de Giral, se procedió a la reconstrucción de la administración republicana, y con el fin de desarrollar mejor su política de cara a España, el Gobierno decidió su traslado a París tras la aceptación del Gobierno francés. Así, el 8 de febrero de 1946 llegaba a la ciudad el Presidente del Consejo de Ministros, y un mes más tarde el Presidente de la República. Diremos que el primer país en reconocer a la República fue México, el 28 de agosto de 1945, luego Guatemala, Panamá (en septiembre), Venezuela (en noviembre). Entre abril y noviembre de 1946 fue reconocida por Polonia, Yugoslavia, Rumanía, Checoslovaquia, Hungría, Albania y Bulgaria. De todos ellos solo México y Yugoslavia lo mantuvieron hasta 1977. Sobre la República en el exilio véanse por ejemplo: ALTED VIGIL, Alicia, "La Segunda República en el exilio", en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 1, 2001, pp. 239-254; o SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep, *La II República en el exilio (1939-1977)*, Planeta, 2011.

“Entre ellas llamó especialmente la atención de los asistentes, hasta de la prensa de París, un hierro forjado de Blasco Ferrer titulado «El último suspiro de Don Quijote», lleno de emotividad y patetismo”⁷⁹.

Asistieron a esta recepción diplomática, según nos cuenta Virgilio Botella, destacadas personalidades de la política francesa, como León Blum, Paul Boncour y Hedouar Herriot, tres ex-presidentes del Consejo de Ministros de Francia y el último presidente en ejercicio de la Asamblea Nacional francesa; varios ministros del Gobierno de Francia; las representaciones diplomáticas de los países que habían reconocido al G.R.E. (Gobierno Republicano en el exilio); líderes de distintos partidos políticos afines; altos funcionarios; profesores -entre ellos Jean Sarrailh, rector de la Universidad de la Sorbona-; escritores como Albert Camus, Mauriac, Claude Aveline; miembros de todas las profesiones liberales y representantes de la prensa francesa e internacional, que dieron amplias informaciones gráficas y escritas sobre el acto⁸⁰.

No deja de sorprendernos la temprana fecha sugerida por Botella (1946) para *El último suspiro de Don Quijote*, ya que no aparece en ningún catálogo hasta 1950, año en que se expone en la Galería Jean Lambert. No la expuso Blasco, de ser esta fecha correcta, en su segunda individual, en la galería Bosc en 1948, lo cual es extraño. Esta referencia de Virgilio Botella, pensamos ha de tratarse de un recuerdo posterior del autor que enmarca en 1946, por lo que mantenemos la cronología de hacia 1950. Hemos consultado a Alicia Alted, que editó y prologó estas memorias, pero no recuerda a qué exposición se puede referir ni al año concreto, aunque sí nos ha concretado que el primer 14 de abril de Botella en París tuvo lugar en 1946.

Por segunda vez participará en el Salón de Arte Libre, en su edición de 1947, celebrado en el *Palais des Arts modernes* de París. Muestra donde concurrieron más de mil obras “(...) en donde hay de todo, bueno y malo, y donde tienen representación

⁷⁹ BOTELLA PASOR, Virgilio, *Entre memorias. Las finanzas del Gobierno Republicano español en el exilio*, Biblioteca del exilio, Edición Alicia Alted Vigil, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2002, pp. 118-119. Este libro de memorias, ampliamente introducido por Alicia Alted, narra fundamentalmente los once años de Virgilio Botella al servicio del Gobierno de la República como jefe de los Servicios Administrativos, entre los años 1946 y 1956. Son sus vivencias en el 35 Avenue Foch.

⁸⁰ *Ibidem*.

todas las escuelas, estilos y temperamentos”⁸¹. En ella concurren once españoles: Arquer, Busquets, Blasco Ferrer, Cadiñanos, Clavero, J. Esquerdo, Pilar Fernández, Galván, Miguel Hernández, Madrideojos y García Vivancos. El aragonés Gregorio Oliván⁸² criticaba algunas ausencias: “*Consideran con desprecio algunos de nuestros artistas esta Exposición regida por un principio de casi absoluta libertad. Cada cual es libre pero, ¿qué mejor expresión del espíritu libre que esta olimpiada sin cortapisas?*”⁸³. Eleuterio Blasco “*une de personnalités les plus évidentes de cette exposition*”⁸⁴, presentó varias obras, pintura y escultura. Entre las primeras *La tonta*, *La inocente*, *Lune de miel*, *Elevación*, y *L’ironie de la jalousie*. En escultura *El mártir* y *Cabeza de Cristo*.

Sobre las pinturas de Blasco, “*uno de los más recios temperamentos que poseemos en París. Que lo diga su «tonta» (CP65), hija evolucionada de Goya que pintaría algo así en 1947*”, Gregorio Oliván comenta:

“*Blasco hace lo que le da la gana. Y de un cañamazo brutal de brochazos arranca acordes armónicos insospechados. Por ser personal, su superrealismo es sui generis. Es la negación del superrealismo. Pues, si responde a la teoría en cuanto a la superación poética, es, en cambio una*

⁸¹ OLIVÁN, Gregorio, “Los españoles en el «Arte Libre »”, *Solidaridad Obrera*, nº 129, 2 de agosto de 1947, p. 4.

⁸² Escritor y periodista aragonés, además de juez de profesión, muy unido a la CNT y al movimiento libertario, es conocido especialmente por su *Romancero de la Libertad* (Solidaridad Obrera, París, 1947), que contiene poemas escritos en los primeros años del exilio, e incluso antes. Recoge dicha obra romances que giran en torno al momento de paso por la frontera, primeros tiempos de vida en el exilio, etc. (Ver ALBORNOZ, Aurora de, “Poesía de la España Peregrina”, en ABELLÁN, José Luis (Dir.), *op. cit.*, volumen 4, 1976, p. 30). Colabora en *La novela española*, publicación editada en Toulouse (*Ibidem*, vol 3, p. 127). También se reproducen textos suyos en *Mujeres Libres* editado desde 1964 a 1976 primero en Londres y luego en Montady (Francia) (véase sobre esta publicación AGUADO HIGÓN, Ana y MAESTRE MARÍN, Rafael, “Mujeres libres en el exilio. Identidad femenina y cultura libertaria”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 2, 2001, p. 47-60.). Además encontramos textos suyos en *Cenit*, CNT de París, *Espoir*, *UNO*, *Solidaridad Obrera*, *Ilustración Ibérica* de Barcelona, *Inquietudes* de Burdeos, y poemas en *Orto* (Barcelona), donde junto a Blasco Ferrer colaboran en Atalaya poética ya a fines de los años 80 (ÍNIGUEZ, Miguel, *op. cit.*, tomo II, 2008, p. 1228).

⁸³ OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 2 de agosto de 1947, p. 4.

⁸⁴ “A travers les Expositions. Le Salon de L’Art Libre”, *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, París, 1 de noviembre de 1947, p. 4.

*estructura formidablemente dibujada, y sobre todo, una exaltación pictórica. Tan solo uno de sus cuadros, «Elevación» (CP26) es formulariamente surrealista»*⁸⁵.

Mateo Santos, por el contrario, critica los lienzos de Blasco ya que “*teniendo la mano MUY HECHA, para usar el lenguaje de los del oficio (...) le ha dado por el Picassianismo*” concluyendo que “*es lástima que Blasco, capaz de crear, se limite a imitar*”⁸⁶.

En pintura es uno de los pocos que presenta surrealismo, como en *Ironía de los celos* (CP40), donde se pueden distinguir algunas influencias, caso de Ives Tanguy, dominador de las formas protoplásticas. *La Revue Moderne* comentaba que en medio de un conjunto bastante surrealista, este lienzo atraía el ojo por la seguridad y el encanto de su inspiración, siendo el tema y los suaves colores muy personales⁸⁷.

Aunque no todos los lienzos expuestos son surrealistas, un denominador común llama la atención, ya sea en *Luna de Miel* (CP33) o en *La inocente* (CP56). En todos ellos, según la crítica, se encontraban, bajo el empleo muy ecléctico de materiales, color y estilo, una búsqueda de la expresión⁸⁸. Y es esta expresión



Ironía de los celos, hacia 1946-1947, óleo sobre lienzo, paradero desconocido, CP40.



Luna de miel, hacia 1947, óleo sobre lienzo, paradero desconocido, CP33.

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ SANTOS, Mateo, “Una Exposición de Arte Libre”, *España Libre*, nº 74, Toulouse, 26 de julio de 1947, p. 1.

⁸⁷ *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, 1 de mayo de 1947.

⁸⁸ “A travers les Expositions. Le Salon de L’Art Libre”, *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, París, 1 de noviembre de 1947, p. 4.

uno de los rasgos definitorios de la obra de Blasco. Lejos del delirio de otros autores, no pierde nunca el contacto con el espectador. Su obra responde a las aspiraciones del que la contempla, en el sentido de que busca una mutua comprensión que pone fin al proceso creador, que no lo aleja del espectador sino que lo hace partícipe. Esto le convierte en un artista sincero, sin trasfondos intelectuales que empañen su sentido artístico.

Mateo Santos, destaca muy por encima su obra en hierro frente a las telas, sobresaliendo la *Cabeza de Cristo* (CE25), “*de expresión clásica, a la española, aunque de línea moderna, audaz*”⁸⁹. Destacar que expone en la muestra el aragonés José Clavero, que presenta tres tallas en madera, material en el que trabaja de forma general, consistentes en una *Bailarina* y un *Torero*, además de un *Busto de Blasco Ferrer*⁹⁰.



La inocente, 1947, óleo sobre lienzo, 82x59 cm., Museo del Parque Cultural de Molinos, CP56.

Algunos críticos, siguiendo con la escultura, reconociendo el talento de Blasco Ferrer, señalan su original técnica, pero tendente hacia el esfuerzo decorativo más que hacia el esfuerzo emocional, concentrando su atención sobre el desarrollo armonioso de los espacios. Además, se destaca la eclosión de líneas más que el desarrollo de volúmenes, para ser un escultor. Según *La Revue Moderne*, en *El mártir* (CE39), los arabescos inevitables de la materia encuentran al ojo antes que al corazón, esto es, son más decorativos que emocionales⁹¹. No compartimos esta última opinión. Blasco busca la expresividad de este mártir que parece asumir con resignación el fatal desenlace. Arrodillado y con los brazos elevados, como si los tuviera atados (que es como aparece en varios bocetos, CD160-161), presenta un rostro apagado, con los ojos y la boca cerrados en señal de agotamiento. En todo caso, sí que predomina la línea más que el volumen. Uno de los aspectos más interesantes de esta escultura es que se conservan

⁸⁹ SANTOS, Mateo, *op. cit.*, 26 de julio de 1947, p. 1.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, 1 de mayo de 1947.

varios dibujos preparatorios, indicadores de lo que ha de ser el resultado final y del proceso técnico. Blasco, en estas primeras piezas creadas en suelo francés que tiende a realizar en una sola pieza, concibe la obra y plasma esta en su diseño en plano, desplegada, previendo las partes que luego han de ser dobladas y recortadas para crear la figura. Nótese, por ejemplo, cómo una especie de pieza rectangular, con líneas paralelas, configurarán más tarde, ya recortadas y dobladas, los cabellos del personaje. O ese saliente, estrecho, casi lineal, que conformará la cintura.

Expuesta en el Salón de Arte Libre de 1947, sin embargo ya existe el diseño en una carta fechada en 1944, quizá reutilizada con posterioridad. Hemos hallado otra versión de este *Mártir*, que datamos por las mismas fechas (CE40). Está realizada en una delgada plancha de hierro, constituyendo una de las obras más interesantes de los primeros años parisinos, donde su virtuosismo técnico queda patente.



El mártir, hacia 1944-1947, hierro, paradero desconocido, CE39.

Además de presentar obra en el Salón de Artistas Independientes, en septiembre forma parte de un Salón en Bayeux, donde expone *Chambre à Coucher*, que llama la atención por encima de las demás obras en la prensa regional. Algunos echan en falta algo de la originalidad y estilo de un Picasso:

*“La curiosité de ce Salon est sans aucun doute la «Chambre à Coucher» de Blasco Ferrer. Evidemment ce tableau surréaliste manque un peu «d’originalité», il y manque la «patte» d’un Picasso mais nous ne doutons pas que Blasco Ferrer atteigne un jour la renommée de ce grand maître”*⁹².

⁹² *Renaissance du Bessin*, Bayeux, 13 de septiembre de 1947. “La curiosidad de este Salón es, sin ninguna duda el Dormitorio de Blasco Ferrer. Evidentemente a este cuadro surrealista le falta un poco de «originalidad» y la falta de «estilo» de un Picasso, pero no dudamos de que Blasco Ferrer alcanzará un día el renombre de este gran maestro”.

Otros autores destacan el esfuerzo para expresar la violencia de su pasión dentro del género surrealista:

*“Le suréalisme ne trouve pas d’adeptes à Bayeux ce qui fait critiquer presque uniquement «La Chambre à coucher» de Blasco Ferrer, qui dans son genre marque un gros effort de l’auteur pour exprimer la violence de sa passion”*⁹³.

El 15 de noviembre de este año se instala en la que será su casa definitiva hasta que regrese a Barcelona ya en 1985. Se trata de la parisina calle *Chemin Vert* nº 52-54 (París XI), como consta en diversos certificados de domicilio expedidos por la policía francesa⁹⁴, donde instalará su taller. Anteriormente había residido, al menos desde 1944, en el 53 de la Avenida de la República (París XI).



Certificado de domicilio expedido por la policía francesa el 23 de junio de 1953, donde se señala el domicilio de Blasco en el nº 52-54 de la calle Chemin Vert desde el 15 de noviembre de 1947. AMM. Doc. 72.

⁹³ *Ouest France*, Rennes, 21 de septiembre de 1947. “El surrealismo no encuentra más que adeptos en Bayeux, es lo que hace que se valore casi únicamente el Dormitorio de Blasco Ferrer, que marca en su género un gran esfuerzo del autor para expresar la violencia de su pasión”.

⁹⁴ Certificado de domicilio expedido por la policía francesa el 23 de junio de 1953, donde consta la residencia en la rue Chemin Vert desde el 15 de junio de 1947. Doc. 72. AMM.

5.4.- GALERÍA BOSCH, 1948. EL APLAUSO DE LA CRÍTICA.

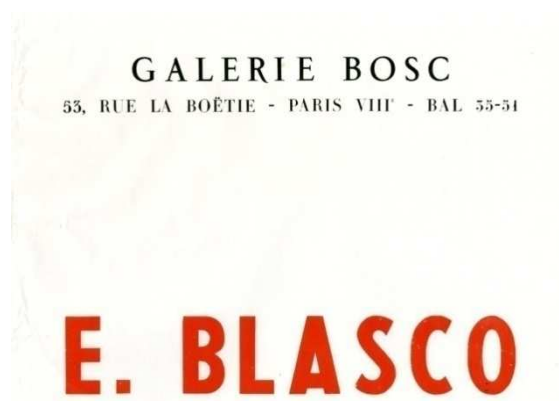
Escribía Margarita Nelken a raíz del panorama artístico parisino de inicios de 1948:

“Muchas exposiciones. Incluso, demasiadas. No parece sino que, después de los años negros, de ese vacío tremendo del corte con el resto del mundo, París anhela resarcirse y procura, a toda costa –aún a costa de un mínimo de interés, de originalidad indispensable en cada manifestación artística- dar, de nuevo, la sensación de ser faro y crisol, y aquilatamiento supremo de valores.

Sin embargo, entre tanta y tanta exposición individual y colectiva; tanto nombre nuevo y tanto nombre resucitado, cuando ya se le creía por siempre desvanecido, unos cuantos nombres que merecen la atención, y hasta la admiración.

(...) En el cúmulo de exhibiciones que señalan estas primeras semanas del año, destaca, muy en primer lugar entre las más notables, la que presenta en la coquetona Galería Bosc, Blasco Ferrer”⁹⁵.

Efectivamente, el 31 de enero de 1948 se inauguró en la Galería Bosc, en el 53 rue de la Boétie, su segunda exposición parisina, escribiendo el prefacio del catálogo Denys Chevalier y la presentación biográfica el pintor H. Ch. Geuffroy. La muestra contó con una colección de 44 pinturas y 12 esculturas⁹⁶, *“unas un alarido. Otras un lamento”⁹⁷*, de nuevo cosechando grandes elogios y haciéndose eco incluso la prensa



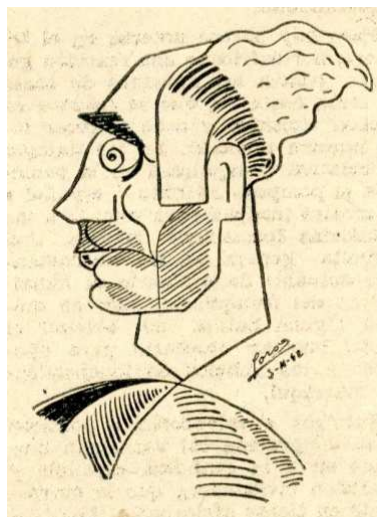
Tarjeta de la exposición de Blasco en la Galería Bosc en 1948. Archivo JCB.

⁹⁵ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5.

⁹⁶ Catálogo de la Exposición E. Blasco en la Galería Bosc, del 31 de enero al 14 de febrero de 1948.

⁹⁷NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5.

extranjera. Allí asistieron –según cuenta Margarita Nelken- “*todos los que en París se interesan por las cosas del arte y se dieron cuenta de inmediato de que aquello era una revolución*”⁹⁸. Esto es “*(...) toda la crítica que «cuenta», y que desde el primer momento, se ha dado cuenta de que se halla frente a una obra que, realmente, tiene algo que decir, y sabe cómo decirlo*”⁹⁹.



Retrato caricaturesco de Blasco Ferrer aparecido en *Solidaridad Obrera*, nº 156, París, 21 de febrero de 1948, p. 2.

Escribió Blasco que la crítica parisina:

*“(...) comentó mi exposición con grandes elogios. Su eco llegó hasta fuera de París, y la prensa extranjera por medios de sus corresponsales llevó la noticia de mi éxito en París a Europa y América. París ya liberado continuaba siendo lo que siempre ha sido, luz y esperanza para todo artista que se quiere abrir camino en la carrera espinosa del arte. Mi vida en París a pesar de mis éxitos, ha sido siempre una lucha abierta en esta batalla difícil cuando de mi arte se trataba”*¹⁰⁰.

De entre las referencias a la muestra destacamos estas palabras:

“No sabemos por qué, en los recintos donde se guarece el arte se masca un ambiente de suavidad y misterio que logra, incluso del visitante profano, una admiración silenciosa que nada tiene que ver con la discreción supersticiosa

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Hierro candente* (B), p. 111. Efectivamente la exposición fue comentada satisfactoriamente por los críticos de arte de *Rayonnement des Beaux-Arts*, 1-4-1948; *Les Nouvelles Littéraires*, París, 30 de junio de 1948 y 5 de febrero de 1948; *Carrefour*, París, 11 de febrero de 1948; *Spectateur*, París, 10 de febrero de 1948; *Solidaridad Obrera*, París, 6 de marzo de 1948; *Les Lettres Françaises*, 12 de febrero de 1948; *Cette Semaine*, París, 18 de febrero de 1948; *Le Parisien Libéré*, París, 7 de febrero de 1948; *Arts*, París, 12 de marzo de 1948; *Opera*, París, 4 de febrero de 1948; *Arts*, París, 6 de febrero de 1948; *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, París, 1 de mayo de 1948; *Nouvelles de France*, 2 de marzo de 1948; *Épocas*, Panamá, febrero de 1948; *Cabalgata*, Buenos Aires, febrero de 1948.

(miedo, más que respeto) que la gente observa en el interior de los templos religiosos. Sin apetencia de palique, el circunstante recorre con el alma en los ojos los horizontes, los vericuetos, la expresión de un mundo diferente al que pisa a diario, constreñido aquél en unos marcos que se salen de la vulgaridad, que invitan a penetrar las profundidades humanas y de paisaje, y a cabalgar en el caballo de la fantasía.

No sorprenda al lector que nos hayamos enfrascados en tales meditaciones. Blasco Ferrer tiene la culpa. Su excelente exposición de la galería G. Bosch nos ha absorbido unos momentos, ha conseguido materializarnos la ilusión. Tiene allí, suspendida en las paredes, suspendiendo el ánimo del espectador, una sinfonía pasional, y una rapsodia en colores. Es el hombre capaz de embridar el Arco Iris, el artista que puede detener y embolsillarse la puesta de sol”¹⁰¹.

Denys Chevalier, uno de los principales valedores de Blasco en estas fechas, que también escribirá la presentación en el catálogo de la exposición del turolense en el Kunstzaal Plaats de Ámsterdam en 1952, manifestaba en las páginas de *Arts*:

“Las experiencias artísticas de Blasco, experiencias múltiples pero solitarias, han sido llevadas independientemente de las de su compatriota Gargallo, y por otra parte las diferencias esenciales que distinguen las dos visiones y las dos expresiones lo prueban suficientemente.

Español, Blasco no puede dejar de alinearse en la gran corriente del arte español que va desde el barroco hasta el expresionismo. Enlazando el movimiento a la expresión, el artista sabe establecer unos ritmos plásticos que reparten las masas con los espacios vacíos. Con más movimiento y más dinámica que la estatuaria de Gargallo, la escultura de Blasco se diferencia más si cabe, por el drama interior, drama místico que se revela en ella.

¹⁰¹ F., “Una hora en la Galería Bosch”, *CNT*, nº 150, Toulouse, 27 de febrero de 1948, p. 2.

Entre las obras expuestas, señalamos una *Bailarina*, *Caballo*, *El mártir*, etc., cuya elegancia, la factura decorativa o el carácter emocional, no encubren para nada la autenticidad plástica. Más que su escultura, la pintura y dibujos de Blasco parecen haberse influenciado de la Escuela Francesa, sin que por ello haya alterado su profundidad el carácter netamente hispánico de su obra. Dos épocas se distinguen en su producción pictórica: una sombría, de rasgos fragmentarios, despedazada a la visión dramática; y la otra de armonías sutiles, más matizada con grises, donde las formas plásticamente simplificadas son definidas con amplitud”¹⁰².

No todas las esculturas son un alarido y un lamento, como decía Margarita Nelken, algo patente en *Mujer expresiva* (CE41), *El mártir* (CE39) o los dos hermosos broncees que presenta, *El hombre de la pipa* y *Cabeza de mujer* (CE48-49), extraños dentro de su producción, ambos con fuerte expresividad y con reminiscencias surrealistas en el caso del segundo. En el plano escultórico destacaremos el ritmo y gracia de su *Caballo* (CE51), que aunque decorativo en su estructura, está dotado de un impulso anímico marcado por la línea concéntrica del cuello del animal, que se retuerce sobre sí mismo. En *La mujer de la calle* (CE46), esta se nos insinúa a través de la posición de



Caballo, hacia 1948, hierro, paradero desconocido, CE51.



La mujer de la calle, hacia 1948, hierro, paradero desconocido, CE46.

¹⁰² CHEVALIER, Denys, “Eleuterio Blasco Ferrer”, *Arts*, 6 de febrero de 1948. Hemos incluido la traducción al español de una hoja mecanografiada utilizada por Blasco Ferrer para formar parte del catálogo de la Galería Argos de 1980. AJCB.

los brazos y manos (una de las cuales sujeta un cigarro), dejando el rostro absolutamente vacío, ausente de cualquier elemento anecdótico. Son los brazos, el gesto, los que dan fuerza a la obra. Este recurso de la cabeza vacía, tan solo marcada la silueta por la plancha, no es muy usual en la obra de Blasco, que tiende a lo anecdótico, aunque lo vemos también en *El forjador* (CE65).

Blasco en esta muestra abandona el surrealismo característico de los años anteriores y muestra un grupo de pinturas llenas de sensibilidad, en una línea que mantiene hasta los primeros años cincuenta. Escribió Gregorio Oliván:

“Dominando los medios de expresión también, con una gran riqueza de características (trazo fuerte, espontáneo y genial; sensibilidad e intuición del color; riqueza ilimitada de paleta que va de los rosas, violetas y verdes más claros y delicados de las manchas «fauves» puras y atrevidas; fantasía y variedad infinita en las composiciones...), Blasco está poseído de una inquietud de gran artista. Paisajes, figuras y flores de una fuerte expresión, pero dentro de las líneas clásicas del expresionismo (...). Ya un crítico distingue en la obra de nuestro pintor una época «sombria», otra «cromática» y una última «gris»”¹⁰³.

La falta de imágenes en color nos impide apreciar las etapas a las que se refiere Oliván. Ciertamente existen algunos paisajes oscuros, casi tenebrosos – presagio de tormenta- realizados hasta esa fecha (CP97); algunas de esas telas son casi propias de la España negra, y recuerdan a Solana (*Procesión* CP111). Otros cuadros poseen una libertad de color casi fauvista (CP96). Los paisajes de Blasco en esos años, hasta 1951-1952, al igual que su obra en hierro, tienen un



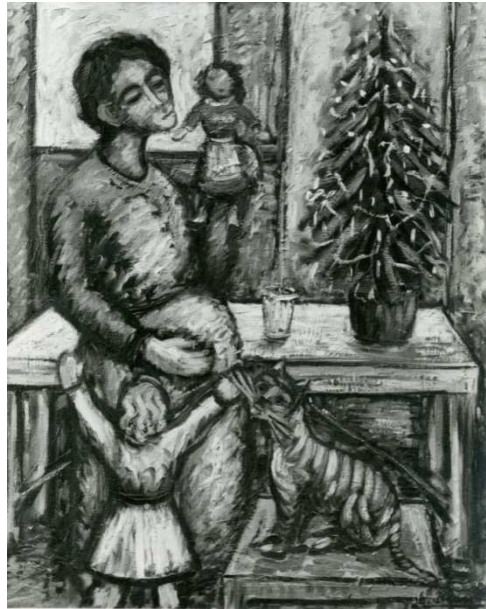
Procesión, hacia 1947, óleo sobre lienzo, 82x101 cm., Museo Parque Cultural de Molinos, CP111.

¹⁰³ OLIVÁN, Gregorio, “Blasco Ferrer”, *Solidaridad Obrera*, nº 156, París, 21 de febrero de 1948, p. 2.

componente muy importante de energía emocional, de ahí que encuentre en un particular expresionismo la manera de expresarse, con las connotaciones de rebeldía hacia la sociedad burguesa que ya caracterizaron al expresionismo alemán de preguerra (especialmente el grupo *El Puente -Die Brücke-*), prolongándose con numerosos cambios y oscilaciones hasta mediados del siglo XX (CP73, 75, 76-93, 142).

Blasco hace predominar el color sobre el dibujo y acentúa la distorsión de las formas en pro del sentimiento y la emoción. Pinceladas rápidas y crispación del gesto serían dos de sus notas más características en este periodo. Algunas obras nos remiten claramente a George Rouault cuando aborda temas relacionados con un enfoque crítico de la sociedad, encontrando la inspiración normalmente en temas humildes, pero sin el misticismo de aquel. Blasco trata el óleo con

tanta intensidad, tanta viveza y tanto lirismo, que podemos considerarlo un verdadero expresionista de posguerra. Son numerosas las obras donde aparecen personajes ensimismados, tristes, o donde se destila ternura, humanidad. En algunos es evidente, caso de la *Mujer sentada* (CP101) o *Dolor* (CP139). En otros es más sutil, caso de *Campesinos* (CP127), *Niños leyendo* (CP102), *Mujer sentada* (CP108), *Mujer con flores* (CP121), *Familia* (CP134-135), *La carta* (CP138) o *Niña con ave* (CP105). Escenas cotidianas como *Planchadora* (CP109) o *Al calor del fuego* (CP112) ahondan en lo mismo. E



Navidad, hacia 1947-1951, óleo sobre lienzo, paradero desconocido, CP128.

incluso cuando la escena invita a todo lo contrario, un halo de melancolía envuelve el cuadro. Véase si no esa escena hogareña, navideña (CP128), en que una madre, embarazada sujeta una muñeca ante la alegría de su hija pequeña, en una escena contemplada por un gato. Sin embargo algo desasosiega. Esa pincelada corta, yuxtapuesta, crispera, más que serena. Tampoco ayuda el rostro sobrio de la madre. Contenida ternura emana del abrazo conjunto de la niña con sus padres (CP134), el beso furtivo de los dos enamorados entre árboles (CP147), o el gesto de cariño de los dos campesinos (CP127).

Blasco acentúa las líneas de la superficie que los rodean. Muy característico es que tiende a ladear las cabezas –como hace en sus dibujos surrealistas de los años treinta-, a veces ligeramente, otras de forma acusada, gesto que crea crispación, dolor: *Madre e hijo en una calle* (CP110), *Muchacho con medalla* (114), *Mujer con pájaros* (CP133), el niño de *Familia* (CP135), *La carta* (CP138) o *Mujer con cántaro* (CP141). Este motivo nos hace recordar algunas figuras macilentas de la pintura de “fin de siècle”, del Modigliani de los primeros años parisinos o del propio Rouault. La cabeza ligeramente echada hacia atrás o ladeada, con los ojos y la boca muchas veces cerrados, parecen mostrar una especie de lamento, dolor, pero también cierta sensualidad. Son figuras que se presentan al espectador alejadas de la realidad, embebidas, sumidas en el silencio. La expresión real de la persona aparece oculta tras esos rostros enmascarados. Tiende en ocasiones a cierta estilización geométrica en las cabezas, al óvalo, recordando en ocasiones retratos de nuevo de Modigliani, también por cierta tendencia a la estilización del cuerpo.

Los ojos, “ventanas del alma”, desempeñan un papel de extrema importancia, ya sea cuando están cerrados, abiertos, o ciegos. Adoptan así cierta misión visionaria, al igual que los simbolistas de fin de siglo.

La pincelada corta y empastada, y la combinación de los rojos, amarillos, verdes, azules, producen una sensación de desasosiego al contemplar las escenas.

La perspectiva utilizada ayuda a crear esa tensión unida al color. En *Pastora* (CP148), los árboles convergen hacia el centro creando un punto de fuga, mientras las ovejas se acumulan a las faldas de la pastora concentrando la atención en el rostro. Lo mismo ocurre en *Madre e hijo en una calle* (CP110). Ambos se hallan en el centro de una calle; las aceras, los árboles y las casas vuelven a converger de forma acusada hacia la lejanía. La inquietud aquí se eleva. La madre, en actitud de recogimiento, con los ojos cerrados y la cabeza ladeada, contrasta con el hijo que se abraza a ella con la boca abierta y ojos sorprendidos.

En obras como *Niña con ave* (CP105) o



Madre e hijo en una calle, hacia 1948, óleo sobre pino. Paradero desconocido, CP110.

El niño de los pies descalzos (CP107), por el contrario, prescinde de cualquier referencia de situación, concentrando la atención en la delicadeza y la ensoñación que emana de los personajes representados.



Dos imágenes de la Exposición de Blasco Ferrer en la Galería Bosc de París, 1948. Archivo JCB.



Dos imágenes de la Exposición de Blasco Ferrer en la Galería Bosc de París, 1948. Archivo JCB.

Poco después de finalizar esta exposición en la Galería Bosc, Blasco escribe a José María de Sucre. En un tono nostálgico, Blasco pretende retomar la relación con el tratadista catalán, con el que parece no haber tenido contacto al menos desde los

tiempos de la Guerra Civil, y contarle como le van las cosas por París después de la exposición en la Galería Bosc. La relación con Sucre, de forma epistolar, va a ser desde este momento estrecha, y de la correspondencia conservada se desprende una gran camaradería y aprecio de Blasco hacia el que fuera uno de sus valedores artísticos más importantes en los años de la II República. Es pena que no se conserven las cartas enviadas por Sucre al focino. En ellas, el escritor, poeta, artista y crítico de arte catalán, habla mucho de cuestiones artísticas y de su propia actividad, siendo habitual el envío de catálogos de exposiciones realizadas en Barcelona, empezando por los Salones de Octubre, de los que Sucre, junto a los pintores Ángel López Obrero, Francisco Fornells, Jorge Mercadé y el escultor Francesc Boadella, fuera fundador. A través de estos catálogos y de las referencias y opiniones que suponemos transmitía Sucre, Blasco Ferrer conocerá de primera mano la actualidad artística catalana del arte de la primera postguerra¹⁰⁴:

“Muchos años hace que no sé directamente de ti, pero el amigo Aced en sus cartas me da siempre noticias tuyas que recibo con gran placer. Muchas veces pienso en ti por ser amigo y por ser el primer escritor español que puso interés en mis modestas obras. Como ves estoy en París hace 5 años, o sea, desde que vine para hacer mi primera exposición y me quedé en París, que es gloria o muerte de todo artista. Por aquí, como sabes, pasa todo lo más bueno, lo más malo y lo más extraordinario del mundo artístico, y hasta para ser el más loco de los locos es una virtud. Yo siempre (he) confiado en mí mismo, y

¹⁰⁴ Los Salones de Octubre fueron un ciclo de exposiciones de carácter colectivo, de periodicidad anual, presentados en Barcelona desde el año 1948 hasta 1957, bajo la iniciativa de un reducido grupo de artistas con el soporte de una sociedad de coleccionistas. Representaron una plataforma de difusión y promoción para el arte emergente y marginal que no tenía acceso, al principio, a los circuitos institucionalizados. Fueron uno de los primeros episodios importantes de la recuperación del arte de innovación después de la Guerra Civil. Importante por la calidad y cantidad de artistas, importante también por el impacto en el gran público y en la prensa, sin desmerecer por ello otras experiencias o figuras anteriores, paralelas o posteriores. Véase VIDAL OLIVERAS, Jaume, “Los Salones de Octubre en Barcelona (1948-1957)”, en BRIHUEGA, Jaime y LLORENTE, Ángel (comisarios), *op. cit.*, 1999, pp. 93-122.

trabajando mucho he podido celebrar mi segunda exposición particular y he tenido (ilegible) por la prensa mi éxito en todos los aspectos de venta y crítica.

Mi exposición se celebró en una de las principales galerías de París, muy bien presentada. Rara vez se ve en París una exposición tan bien enmarcada. Todos los marcos los hicieron exprés para mis obras y fueron patinadas de acuerdo a los cuadros. Todo esto me costó un pico pero pensé que hay que clavar el clavo aunque sea con la cabeza, y todo salió bien. Aún me piden fotos para la prensa americana.

Dentro de unos meses celebraré otra exposición en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, después otra en la mejor galería de Buenos Aires y continuaré por América del Sur para ir más tarde para la del Norte. No tengo marchante, soy yo quien me las organizo.

Tú sabes qué difícil es todo esto, más en las condiciones que salí de España”¹⁰⁵.

Ese año 1948, vuelve Blasco a participar en el Salón de Arte Libre en el Museo de Arte Moderno de París. Frente al de la edición del año anterior, no expusieron Cadiñados (emigrado a América), Arquer, Galván y García Vivancos. Por el contrario serán reemplazados por artistas como Cáceres, García Tella, Camila Molins, “Goro” y el grupo de Toulouse (Romero, Camps, Salen y Prats), junto a los conocidos Blasco Ferrer, José Clavero, Madrideojos, Busquets, Miguel Hernández, Pilar Fernández o Lannes, hasta un total de 15 españoles. Blasco presentó solo obra surrealista:



El místico, hacia 1948, hierro, paradero desconocido, CE47.

“Jefe de un grupo surrealista en Arte Libre, presenta aquí tan solo obras de esta última tendencia, sin desmerecer en nada el resto de su obra fecunda y

¹⁰⁵ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 26 de abril de 1948. BNC, Capsa B7.

*multiforme que traduce la capacidad e inquietud de su temperamento. Baste decir que Blasco es Jefe por derecho propio y nadie con más recia personalidad que la suya*¹⁰⁶.

En el Salón de los Independientes de ese año presenta *El místico* (CE47)¹⁰⁷. Y ya aparece entre los artistas recogidos en el *Dictionnaire Illustré des Peintres et Sculpteurs Contemporains* dirigido por Jean Franchart, acompañado de tres obras: dos lienzos, *Paisaje* (CP57) y *Tu renaîtras* (CP58), y la escultura en hierro *El trovador*¹⁰⁸(CE38). Además Xavier Colmena le dedica un texto en la prestigiosa revista británica *The Studio*, lo que sumado a las abundantes referencias en prensa y revistas especializadas aparecidas con motivo de su exposición en la Galería Bosc, le daban ya cierta proyección internacional. Colmena analizaba así la obra escultórica y pictórica de Blasco:

“(...) pero me gustaría examinar brevemente aquellos aspectos que en mi opinión destacan como característicos de sus creaciones esculturales: movimiento y expresión.

Las esculturas de Blasco son dinámicas y en ese dinamismo yace su gran belleza. ¿Pero cómo se consigue esta sensación de movimiento?. Encarna algo nuevo que es esencial aislar, ya que constituye la destacada expresión de la personalidad del artista. Recortando sus hojas y torciéndolas en armoniosas formas, Blasco hace uso de la atmósfera como material plástico adicional, y el espacio que envuelve sus esculturas forma parte de ellas y es, por decirlo así, modelado.

Con movimiento como base, la expresión es meramente resultado de la habilidad con la que el artista consigue el movimiento. De este modo, encontramos que en aquellas esculturas en las que el sentido del movimiento está tan exitosamente logrado, la expresión es magnífica.

Eleuterio Blasco es igualmente pintor aunque, en mi opinión, sus lienzos no tienen el mismo valor artístico que sus esculturas. Las pinturas de Blasco son

¹⁰⁶ OLIVÁN, Gregorio, “Los españoles en el Arte Libre 48”, *Solidaridad Obrera*, nº 158, 6 de marzo de 1948, p. 2.

¹⁰⁷ *Le Populaire*, París, 4 de marzo de 1948.

¹⁰⁸ FRANCHART, Jean, *op. cit.*, 1948, pp. 128-129.

impresionistas y revelan la influencia de la escuela francesa, sin embargo conservan las características del artista. Su trabajo pictórico está claramente dividido en tres periodos: el primero, de concepción dramática y colorido sombrío, el segundo, repleto de ostentación cromática, y el tercero, en el que las formas se simplifican y se conciben en términos generales.

En su conjunto, el trabajo artístico de Blasco merece ser más conocido, ya que es extremadamente interesante y enfatiza el sentido de valores del artista, no sólo del artista sino también de un trabajador incesante”¹⁰⁹.

Poco sabemos de lo ocurrido en 1949. Presentará en el 60º Salón de los Independientes *El poeta de las flores*¹¹⁰ (CE52), de lograda y bellísima estilización.

También forma parte del *Premier Salon de la Jeune Sculpture*, Musée Rodin, (14 mayo-9 de junio), donde se exponen dos esculturas en hierro, *Retrato del pintor F. Van Montfort* y *Danzarina gitana*. La Asociación “Escultura Joven” había sido creada en noviembre de 1948 por Denys Chevalier y Pierre Descargues, ambos críticos de arte, rodeados por un grupo de escultores, destacando Emile Gilioli, Gili Marcel, Auricoste Emmanuel y Germaine Richier, aunque pronto Chevalier se convirtió en el único líder y presidente hasta su fallecimiento a principios de 1978. El propósito principal de la asociación era organizar una exposición anual que introdujera las distintas tendencias contemporáneas, si bien, aunque no había ningún tipo de restricción, había



El poeta de las flores, hacia 1949, hierro, paradero desconocido, CE52.

un especial interés en el arte no figurativo. Las exposiciones se llevarán a cabo en distintos lugares, pasando, entre otras sedes, por el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París o los jardines de los Campos Elíseos. Blasco participará ininterrumpidamente

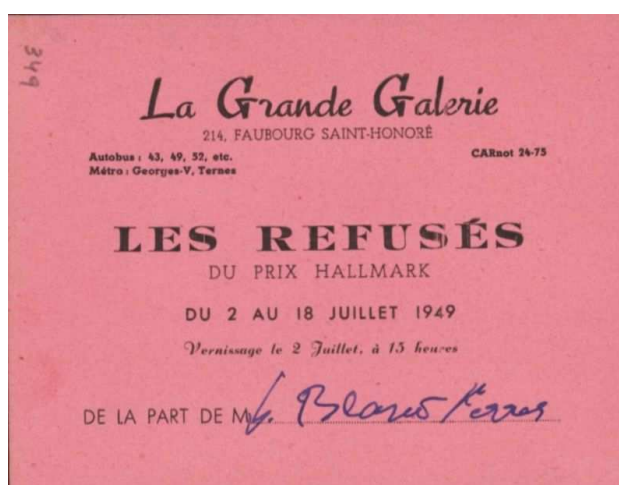
¹⁰⁹ COLMENA, Xabier, *op. cit.*, 1949, pp. 48-49, en su traducción al español.

¹¹⁰ “A travers les expositions. Au Salon des Indépendants”, *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, 1 de julio de 1949, p. 5.

hasta la edición de 1953. En este primer salón será uno de los dos artistas españoles que presenten obra, entre una pléyade de artistas fundamentalmente franceses. El otro español es Baltasar Lobo, que expone dos esculturas y tres dibujos¹¹¹.

Casi sin solución de continuidad, se inaugura la exposición *Des Peintres et Sculpteurs espagnols*, del 1 al 20 de julio, en la parisina Galería Raymond Duncan, en el 31 rue de la Seine (París VI), donde expondrá junto a otros cuatro artistas españoles: José Clavero, Antonio Lamolla, Miguel Tusquellas y Tito Livio de Madrazo.

Además de las anteriores, participa en la exposición de la Grande Galerie (214, Faubourg Saint-Honoré) titulada *Les Refusés*; y en octubre de nuevo en la Galerie Raymond Duncan en una muestra colectiva con presencia de artistas como Hubert Deschamps, André Lothe, Marguerite Nieville, Picabia, etc¹¹². También hemos localizado la presencia de obra suya en la Exposición del *1^{er} Grand Prix de Peinture* celebrado en la *Maison des Arts* del Principado de Mónaco entre el 15 y el 25 de septiembre. Una exposición a la que concurrieron 552 obras y en la que Blasco expuso tres lienzos con los números 52 a 54 del catálogo: *Paisaje, Flores y Desnudo*¹¹³.



Tarjeta acreditativa de la exposición *Les Refusés* celebrada en la Grande Galerie en 1949, a nombre de Blasco Ferrer. AMM. Doc. 349ab.

¹¹¹ Catálogo *Premier Salon de la Jeune Sculpture*, Musée Rodin, París, 14 de mayo a 9 de junio de 1949.

¹¹² Tarjeta-Presentación de la exposición. Doc. 398ab. AMM.

¹¹³ Catálogo *Maison des Arts de la Principauté de Monaco. 1^{er} Grand Prix de Peinture*, Mónaco, 15 al 25 de septiembre de 1949.

5.5-LA PARTICIPACIÓN DE BLASCO EN LAS EXPOSICIONES DEL EXILIO

Distintos son los rasgos comunes que podemos hallar en buen número de los artistas exiliados en Francia: por un lado el desarraigo vital, la desubicación; la lejanía de la tierra, de las costumbres, de su entorno; la carga de la retirada, de la guerra, del sufrimiento; la derrota de los ideales en el campo de batalla, los campos de internamiento; el incierto futuro; el idioma desconocido.

Por otro lado la “desubicación contextual”. Los artistas han perdido sus canales habituales de exhibición. Los círculos creados en sus lugares natales ya no están presentes. La relación con la prensa ha desaparecido. Se han de enfrentar a un nuevo público, a nuevas galerías, nuevos canales de difusión, nuevos periódicos y revistas artísticas y culturales. Además de encontrarse muchas veces con nuevas tendencias.

Estas características generales para el exilio artístico español hemos de aplicarlas a Eleuterio Blasco Ferrer. Blasco había de hacerse a sí mismo en París, empezando de cero. Esa fue su obsesión. Debía imponer su obra, debía darse a conocer. Es más, creía que lo iba a lograr y lo logró. Blasco, tras unos duros años 40, se incorpora plenamente a los círculos artísticos parisinos, además de abrírsele las puertas a numerosas exhibiciones colectivas en Francia y el camino para exponer en el extranjero. Pero también permanece cerca del ámbito del propio exilio a través de su participación en exposiciones de los refugiados, lugar este último donde acabaron centrados muchos artistas que se hallan en esa situación jurídica.

Hemos visto como la actividad expositiva no se extingue por completo durante el periodo de internamiento de los españoles en los campos, ni inmediatamente después, a pesar de las difíciles circunstancias. El propio Blasco lo hace individualmente en París en plena ocupación alemana.

No obstante, al margen de sus muestras individuales y de muchas otras de conjunto, adquieren especial significación en el contexto del arte español del exilio en Francia las exposiciones colectivas, y no solo de París, sino también, en un sentido quizá periférico, en la región de Toulouse, tema estudiado especialmente por Violeta Izquierdo. Siguiendo sus consideraciones, es evidente que el panorama cultural y artístico de París y Toulouse es diferente, y no creemos que la obra de Blasco, de

haberse instalado en Toulouse, hubiera llegado a alcanzar las cotas de repercusión y alcance que llegó a tener estableciéndose en París¹¹⁴.

El exilio en Toulouse tiene una base sociológica diferenciada de la parisina. Tras la Segunda Guerra Mundial y la liberación de los campos, muchos eligieron permanecer en la región de Toulouse, cercana además a España. Esta población instalada en el entorno de la capital del Alto Garona, es de una base más popular y sindical. Por el contrario, más intelectual y pequeño burgués la que llegó a París¹¹⁵.

La actividad cultural de los exiliados en Francia en general y en Toulouse en particular, fue constante, pudiendo afirmar que la característica esencial de la cultura del exilio español estriba en aquella voluntad de salvaguardar la identidad cultural hispánica. En palabras de Francisco Caudet: “*La cultura, como cualquier otra actividad del exilio, se impregnó de contenido político. Porque estar en el exilio era ya en sí una toma de postura contra el régimen franquista*”¹¹⁶.

Los años cuarenta, cuando todavía el final del franquismo se veía como una realidad, se caracterizaron por un alto grado de organización del exilio, con una gran actividad de sindicatos, partidos políticos, publicaciones y asociaciones, donde el vigor de lo artístico se hará evidente.

Este epígrafe pretende dar testimonio de las exposiciones colectivas del exilio español en las que participó Blasco Ferrer, centradas en estos dos centros artísticos, no olvidando así una región, la tolosana, que concentró buen número de artistas, muchos de ellos autodidactas y pendientes de estudio. Sin embargo, la región de Toulouse no tendrá la proyección o repercusión de París.

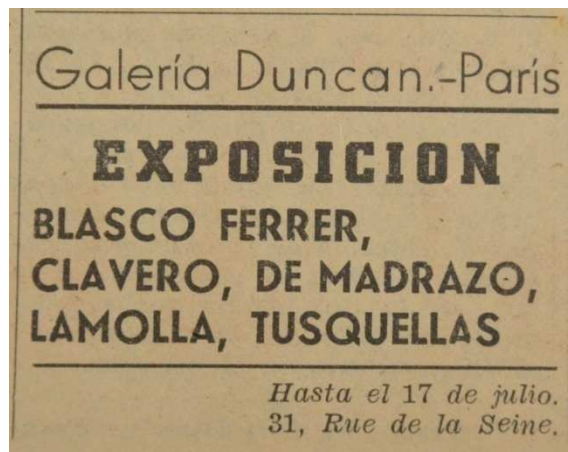
¹¹⁴ Violeta Izquierdo, al referirse en 1998 a la obra del quizás más conocido artista instalado en Toulouse, Carlos Pradal, reflexionaba sobre el abandono crítico y falta de estudios especializados referidos a las manifestaciones culturales de este foco, en el que historiográficamente podrían haberse agrupado a ciertos artistas bajo la denominación de Escuela Española de Toulouse, siguiendo el término “Escuela Española de París” para los instalados en la ciudad del Sena. IZQUIERDO, Violeta, “Carlos Pradal: luces y sombras entre Toulouse y París”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op. cit.*, 1998, pp. 429-442.

¹¹⁵ IZQUIERDO, Violeta, “El arte del exilio republicano español”, en *Artistes de l'exil : République espagnole retirada 1939 en Région de Toulousaine*, Toulouse, Lapilli Films, 2002, pp. 42 y 49.

¹¹⁶ Reproducido en GARCÍA, Beatriz, “Éxitos y fracasos de las revistas de los exiliados españoles en Francia”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 1, 2001, p. 319.

Estas exposiciones en concreto, son fruto de la actividad intensa de distintos grupos políticos y culturales, especialmente anarquistas, cuya actividad cultural no tuvo parangón entre el exilio tolosano.

Prácticamente ninguna información tenemos de la exposición *Quincena del arte Español* en la Galería Charpentier, celebrada en 1942, al igual que la celebrada en el Hogar Español de París, realizada por jóvenes, algunos de ellos exiliados, bajo el patronazgo de Beltrán Masses, a decir por la nómina de artistas que aparecen en la citada obra de Patrice Buet *Artistes spagnols de Paris*, tales como Grau Sala, Ignacio Gallo o Blasco Ferrer, aunque no parece que el espíritu de estas exposiciones fuera el de reunir a artistas exiliados, y no creemos que hubiera significación política, al menos manifiesta, dadas las circunstancias.



Anuncio de la Exposición en la Galería Duncan aparecido en *Solidaridad Obrera*, nº 229, París, 9 de julio de 1949, p. 2.

Por el contrario, muy explícito es el título de la exposición celebrada en 1949 en La Grande Galerie, *Les Refusés*, donde al margen de la presencia de Blasco, carecemos de información sobre el resto de participantes en la misma y las circunstancias que la acompañaron.

La condición de refugiados sí se encuentra clara en la muestra celebrada del 1 al 20 de julio de ese año 1949, en la parisina Galería Raymond Duncan, en el 31 rue de la Seine (París VI), que expuso a cinco artistas españoles bajo el título *Des Peintres et Sculpteurs espagnols*. Se trataba de José Clavero, Antonio García Lamolla, Miguel Tusquellas, Tito Livio de Madrazo y Blasco Ferrer. Salvo Antoni Lamolla, al que por ejemplo recientemente se le dedicó la exposición *Lamolla. Espejo de una época*¹¹⁷, el resto carece todavía de estudio. Clavero, Blasco y Lamolla pertenecen al exilio del 39.

¹¹⁷ "Lamolla, espejo de una época" fue expuesta en el Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. Del 26 de octubre de 2010 al 30 de enero de 2011; Torreón de Lozoya, Segovia. Del 11 de febrero al 30 de mayo de 2011; y Museo Pablo Gargallo. Zaragoza. Del 21 de junio al 16 de octubre de 2011.

Tito Livio¹¹⁸ se hallaba establecido en París desde antes del conflicto pero se vinculará estrechamente con los refugiados españoles. Este luchó entre 1939 y 1944 contra el fascismo. Fue combatiente en Austria, en el ejército regular, regresando luego a París con el grado de suboficial, para continuar su carrera artística. Último miembro de la saga de los Madrazo, sobrino de Ricardo de Madrazo, fue presidente fundador de la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia desde su creación en

¹¹⁸ Escasa es la información disponible sobre Tito Livio. Nacido el 30 de enero de 1899 en el seno de una familia, la de los Madrazo, en la que la pintura tenía una enorme importancia desde hacía cuatro generaciones. Desde la edad de 6 años, frecuentaba regularmente el taller de su tío, el famoso Ricardo de Madrazo, y pronto abriría sus ojos para trasladar con audacia de la paleta al lienzo las enseñanzas del maestro. Por aquel entonces frecuentaban el taller personajes como Zuloaga, Moreno, Carbonero, Viniegra, etc., cuyas conversaciones eran seguidas por el silencioso Tito Livio desde el fondo del taller. Con solo atravesar la calle Madrazo, antes de la Greda, regresaba a casa con sus padres. En 1907 entró en la Escuela de San Fernando, visitando con frecuencia en los días de asueto el Museo del Prado y el Botánico. En 1910 fue enviado a Barcelona donde se matriculó en la Academia Martínez Altés. Al año siguiente expuso por primera vez una colección de dibujos en el Salón Rey del Paseo de Gracia, saludada por la prensa local. Entrará después en la Real Academia de San Fernando, donde se mostró como alumno ejemplar de R. Torres y Benedicto, profundizando con clases en el Hospital de San Carlos. De nuevo en Barcelona, años después, inició la ruptura de todo lo aprendido hasta ese momento, buscando su personalidad artística. Se interesó por todo, por la decoración con Ramón Rigol, el fresco con Camalo, etc. Seguía el consejo de su tío “Dibuja... dibuja (...). Un cuadro bien dibujado ya está medio pintado”. En las reuniones del Real Círculo Artístico, sus intervenciones son seguidas con admiración por Rusiñol, Mir, Canals, Anglada. Puso fin a las polémicas con estas palabras: “un artista no tiene que discutir de arte, debe solamente ejecutarlo”. En 1923 descubre París, con 24 años. Tito Livio buscará en la abstracción los significados filosóficos de los sentimientos que lo guiaban. El secretario particular de Alfonso XIII le encargó un retrato del soberano para el embajador de España en París. Más tarde el Gobierno francés le encargó organizar, instalar y decorar los Salones de publicidad de la Educación Nacional en la Exposición Internacional de 1937, que le valieron las felicitaciones del ministro Léo Lagrange. En 1938 participó en la Exposición de Nueva York. Entre 1939 y 1944 luchó por la liberación de París continuando después con su carrera pictórica. En lo artístico, Tito Livio abordará los más diversos temas, demostrando una gran erudición artística y una gran actividad intelectual. Había realizado tareas de pintor, decorador, fresquista, periodista y escritor, además de haber fundado la citada Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia. De su obra conocemos el magnífico retrato de su madre, de un realismo emocionante. También algunas obras abstractas y surrealistas, caso de una de las pinturas que expone en la Galería Duncan en 1949. A pesar de haber marchado a París en el periodo de entreguerras, su participación en la guerra ante Alemania y la identificación con el mundo republicano español, hacen de Tito Livio un miembro más de esos artistas identificados con la causa de los exiliados españoles. Véanse VV.AA, *op. cit.*, 1951, pp. 11-15; y VALERA, Fernando, “Tito-Livio Madrazo, pintor abstracto”, *Suplemento Litetario de Solidaridad Obrera*, nº 741-66, París, junio de 1959, p. 14.

1926, donde se aglutinarán una importante nómina de exiliados. A pesar de su apellido, las exposiciones sobre los Madrazo dejan fuera a un Tito Livio que marchará por derroteros distintos a los de sus antepasados. Ya indicaba A. M. Campoy en su crónica sobre la exposición “Los Madrazo”, celebrada en el Museo Municipal de la Calle Fuencarral de Madrid, en mayo de 1985, que sentía la ausencia del que creía era el último miembro de la saga¹¹⁹, palabras que podemos decir del resto de muestras sobre dicha familia.

Tito-Livio quedará muy ligado a los exiliados. Su obra *Éxodo*, expuesta en la Galería Duncan, refleja todo el dolor humano sobrecogido de espanto. Vemos una masa de figuras aterrorizadas, hierros contorsionados y miembros dispersos, como de papel recortado, elementos que nos recuerdan al *Guernica* de Picasso. Figuras que caminan en busca de una tierra hospitalaria. Y a pesar de sus formas son más humanos que si tratasen de brazos, piernas y rostros de carne desgarrada.

Miguel Tusquellas Corbella (1884-1969), era el más veterano. Nacido en Barcelona había marchado a París ya en 1906. Contaba entonces con sesenta y cinco años. Estudió en la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, donde el 1 de abril de 1906 se le concedió medalla de



Éxodo, una significativa obra surrealista de Tito Livio de Madrazo sobre el gran éxodo republicano español. Óleo sobre lienzo, paradero desconocido. Reproducida en VV.AA. *Artistes espagnols en France*, Editions de la Revue Moderne, París, 1951, p. 12.

plata por Dibujo general artístico¹²⁰. Desde 1922 pertenecía a Independientes, y en 1937 ganó una medalla en la Nacional¹²¹. Su obra destila un gran sentimiento hacia la vida, la ternura por los humildes, lo que le emparenta con Blasco Ferrer. Le interesan los sentimientos eternos, el alma de la mujer en sus diversas etapas de la vida, las líneas simples y firmes. En Francia, tras la Guerra Mundial (había expuesto en Barcelona con

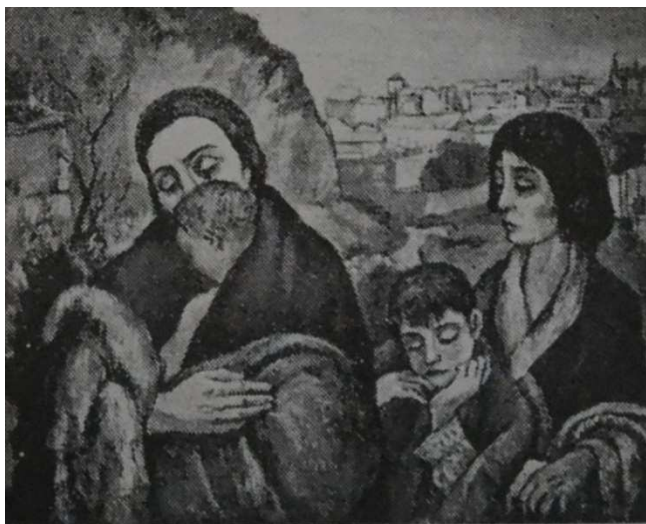
¹¹⁹ CAMPOY, A. M., “Los Madrazo: una familia de artistas”, *ABC*, 2 de mayo de 1985, p. 93.

¹²⁰ *La Vanguardia*, Barcelona, 31 de marzo de 1906, p. 2.

¹²¹ GARCÍA TELLA, “Visita de Estudios. Tusquellas”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 480-6, París, junio de 1954, p. 7.

anterioridad, al menos en colectivas en 1919, 1920 y 1921) tomará parte en exposiciones como *Arte español en el exilio*, en Toulouse y París, 1947; *Peintures et Sculptures des Artistes Espagnols*, Galerie Vidal, París, 1956; la *Tercera Exposición de Artistas Españoles*, Palacio de Bellas Artes de Toulouse, 1958; o, la *Première biennale d'art contemporain espagnol*, Musée Galliera, 1968. Quedará vinculado, como muchos de los que llegaron a París antes de la Gran Guerra, a los exiliados del 39, cuyo drama representó en el hermoso lienzo *El Éxodo*, caracterizado por el expresionismo lírico.

Del viejo amigo de Blasco desde los tiempos de Barcelona, el escultor José Clavero, sabemos muy poco. Nació en 1906 en la ciudad aragonesa de Escatrón. Su padre era pastor y su madre maestra. Comenzó como aprendiz



Éxodo, de Miguel Tusquellas. Fue presentado en la muestra *Arte Español en el Exilio* en 1947, y reproducido en el Álbum editado con motivo de la misma.

en el taller de un artesano local. Ya debía tener oficio cuando ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, donde, en su segundo año, obtuvo el premio de honor y un premio en especie¹²². La trayectoria de Clavero está muy ligada a la de Blasco desde que compartieran taller en Barcelona.

Instalado en París, desde 1945 empieza a participar en algunas exposiciones colectivas, tanto en París (Salón de los Independientes, Arte Libre, Arte español en el Exilio, etc.) como en provincias (Bayeux, Le Mans, Toulouse, Vic-sur-Cère), estando muy vinculado a los círculos cenetistas.

Parece que intentó hacerse un hueco como escultor, con cierta actividad en los años cuarenta y principios de los cincuenta, hallando en algunas de sus esculturas del exilio, siempre en madera, una gran influencia de Blasco.

El nexos de unión de los cinco artistas participantes en la Galería Duncan queda así patente: les une su condición de exiliados o su identificación con la causa

¹²² VV.AA., *op. cit.*, 1951, p. 26.

antifascista. Autores estos de una “*España moderna, atormentada por sus luchas interiores*”, que ha producido “*un arte audaz que sobrepasa el mundo real sin perder lo cálido y vital de todo un pueblo indomable*”¹²³.

Nuestro artista era presentado de esta forma:

“*El escultor Blasco Ferrer imprime un ritmo nuevo, un movimiento y una ariosidad a sus obras como para entraros en la órbita de su sorprendente diapason. Pintor a la vez, y de gran clase, la exuberancia de su paleta se añade al valor de sus concepciones*”¹²⁴.

Blasco presentó cinco lienzos y cinco esculturas: *Grand-meres et enfant, Clochard, Le mystique, Danseuse y Poète des fleurs*. De los lienzos expuestos (*Maternité, Clown Lisant, Fleurs, Paysage y Capea*) J. Ferrer destacó el *Paisaje*: “(...) *un bosque sombrío en carácter, no en hojas, como el bosque que yo he cortado...*”¹²⁵.

¹²³ GUITTES, Emmy, “Cinco artistas españoles”, *C.N.T.*, nº 222, Toulouse, 10 de julio de 1949, p. 3. Reproduce en español el texto del pequeño catálogo de la exposición. Véase también los comentarios de los cinco artistas en “Sculpteurs et Peintres espagnols”, *Les Lettres Françaises*, París, 14 de julio de 1949.

¹²⁴ Catálogo exposición *Des Peintres et Sculpteurs espagnols*, Galería Duncan, 2 a 17 de julio de 1949.

¹²⁵ Recorte de prensa relativo a esta exposición realizado por J. Ferrer. Doc.1443. AMM.

5.5.1.-LAS EXPOSICIONES CENETISTAS DEL FOCO TOLOSANO

El exilio republicano tuvo realmente dos capitales, París y Toulouse, elegido preferentemente el gran sudoeste, lugar tradicional de implantación española en Francia, y la región parisina, por los republicanos españoles libres para escoger su lugar de residencia tras la atribución de la condición de refugiados políticos. Precisamente en el foco tolosano¹²⁶ tuvo lugar la primera gran exposición del exilio en Francia¹²⁷, *Arte*

¹²⁶Hemos de destacar los trabajos de Violeta Izquierdo, cuyas líneas de investigación giran en torno al exilio artístico y en particular al foco tolosano. Véanse de la misma: IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta, “Artistas espagnols exilés à Toulouse”, en DOMERGUE, L. (ed.), *L'exil Républicain espagnol à Toulouse 1939-1999*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999, pp. 225-242; “Nombres para la Historia del Arte”, en *Anuario de la Universidad SEK*, 5, Publicaciones de la Universidad SEK, Segovia, 1999; “Pintores españoles exiliados en Toulouse”, en *Antiquaria*, 176, Madrid, octubre 1999, pp. 62-66; “Carlos Pradal: luces y sombras entre Toulouse y París”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op. cit.*, 1998, pp. 429-442; *La Tauromaquia en los artistas del exilio español en Toulouse*, Aula de Tauromaquia, Curso Académico 2004- 2005, Universidad San Pablo-CEU, Madrid, 2005; “Joaquim Vicens Gironella: escultor del Corcho”, en AZNAR SOLER, Manuel (edición), *op. cit.*, 2006, pp. 535-541; “Antonio Alós (1912-1980): escultor exiliado en Toulouse”, en *Archivo de Arte Valenciano*, Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2003. pp.163-168; “Rodolfo Fauria-Gort, memoria con luz propia”, en ALTED, Alicia y LLUISA, Manuel (directores), *La Cultura del exilio republicano español de 1939*, Actas del Congreso Internacional Sesenta años después, vol. II, UNED, 2003, pp. 105-113; “Cinco artistas españoles exiliados en Toulouse”, en *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, UNED/ Presse Universitaires du Mirail, Madrid, 2003. pp. 279-305; “Artistas españoles exiliados en Toulouse”, en Catálogo de la Exposición *El exilio artístico español en Toulouse* en el Centro Cultural de Blagnac, Toulouse, marzo 2002; “Juan Jordá: más allá de la realidad”, en Catálogo de la Exposición *Juan Jordá* del Museo Pia Almoína, Barcelona, abril 2000; “Juan Jordá Brugarolas: la pintura com a passió i record”, en Catálogo de la Exposición del Museo de Granollers (Barcelona), Granollers, enero 1997. Además ha realizado diversas entradas biográficas en el *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2005; y *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis S.A, Madrid, 2002.

¹²⁷ Anteriormente se proyectó una exposición en Burdeos por la Comisión Delegada del Comité Regional nº 7, Federación Local de Burdeos y Comité Regional de Juventudes Libertarias. En la comisión organizadora se encontraban Moya, Ildefonso y Pablo Benaiges. Véanse “Proyecto de exposición en Burdeos”, *CNT*, nº 70, Toulouse, 3 de agosto de 1946; y “Exposición en Burdeos”, *CNT*, nº 77, Toulouse, 21 de septiembre de 1946.

Español en el Exilio, con participación de Eleuterio Blasco Ferrer, organizada por la sección de cultura del M.L.E.-C.N.T.¹²⁸ en Francia y SIA¹²⁹.

Fue inaugurada el 22 de febrero a las 16.30 en la Cámara de Comercio de Toulouse, tras haberse lanzado un llamamiento a todos los artistas antifascistas españoles¹³⁰, clausurándose el 3 de marzo de 1947¹³¹. Se demostraba así “*que el arte no*

¹²⁸ El periodo que va de 1939 a 1945 se caracteriza por la reorganización y escisión de la CNT a raíz del Plenario celebrado en París a finales de septiembre de 1945, precipitándose los acontecimientos a raíz del nombramiento de ministros cenetistas en el Gobierno Giral. En dicha Plenaria se escenificó el desencuentro entre el Comité Nacional de España y el Movimiento Libertario en Francia, que no reconocía a los ministros confederados y se erigía como único defensor de las tradiciones históricas libertarias. Se escindía así el movimiento entre los llamados “Posibilistas”, que ponían acento en la primacía del interior para dirigir el movimiento, y la “Ortodoxa”, que hacía hincapié en los principios, tácticas y finalidades anarcosindicalistas. Unos 22.000 afiliados pasaron a formar parte de la fracción ortodoxa, 4.500 de la posibilista y unos 3.500 abandonaron la organización. La muestra de 1947 fue organizada por tanto por dicha facción ortodoxa, en el momento en que Juan Puig Elías era Secretario de Cultura y propaganda, y por tanto delegado encargado de la exposición. Hasta 1960 no se dieron los primeros acercamientos entre ambas, quedando reunificadas tras el Congreso de Limoges de agosto de 1961, cuando la CNT contaba con unos 5.500 militantes (Véase sobre ello concretamente HERRERÍN LÓPEZ, Ángel, *op. cit.*, 2004, especialmente pp. 13-91 y 447).

¹²⁹ SIA (Solidaridad Internacional Antifascista), se funda en España en 1937, creándose secciones en Francia, Inglaterra, Bélgica, Estados Unidos, Argentina y otros países de habla hispana. SIA se sumó a los organismos de ayuda nacional e internacional y de acuerdo con las asociaciones solidarias francesas preparó el traslado de colonias infantiles a Francia antes de terminar la guerra. SIA fue uno de los organismos que más ayudó a resolver los problemas económicos de los refugiados. SIA española se fusionó con SIA francesa constituyendo una única asociación solidaria. De SIA surgieron numerosas creaciones literarias, libros, revistas y periódicos, el famoso calendario desde 1947, y distintas actividades: festivales, representaciones teatrales con los grupos Iberia y Terra Lliure, etc.

¹³⁰ “A todos los artistas antifascistas españoles”, *CNT*, nº 95, Toulouse, 25 de enero de 1947. El plazo de recepción de obras se estableció hasta el 31 de enero.

¹³¹ Al margen de las tres exposiciones cenetistas que vamos a analizar, en 1947, 1953 y 1958, hemos de citar al menos la exposición dedicada a los Artistas Españoles Residentes en Francia, celebrada en 1977 en el Centro Cultural Arte Presente, familiarmente llamado Galería Alós, establecimiento creado por Antonio Alós y que desempeñará hasta la muerte del artista, en 1980, un papel fundamental en la vida cultural de Toulouse, promoviendo a un buen número de artistas, principalmente los del exilio. En la mencionada muestra de 1977 se presentaron obras de Pelayo, Apel. les Fenosa, José Subirá-Puig, Antonio Tàpies, Carlos Pradal, Francisco Bajén, Martine Vega, Pablo Salen, Brugarolas, Forcadell-Prat, Fauria-Gort, Camps Vicens, Vasallo Blasco, Ribero, Antoni Clavell, padre e hijo, Joan Jordá, etc.

tiene fronteras ni pequeñez exclusivista, que es una categoría permanente, una permanencia en la lucha y no un gesto esquivo de comodidad”¹³².

En el acto inaugural Puig Elías, secretario de Cultura y Propaganda del MLE-CNT, habló en francés, presentando al público de ese país las obras expuestas:

“L’Exposition –dijo-, a pour but de montrer à nos amis français le vrai visage spirituel du peuple espagnol. Pendant ces huit ans de calvaire, nos artistes, surmontant souffrances et misères, ont conservé leur âme créatrice, leur amour au travail. Si la manifestation collective de cette force morale, de cette indomptable volonté, éveille en vous émotion et sympathie, aidez-nous à libérer l’Espagne”¹³³.

El orador resaltó cómo muchas veces, en el anonimato, dejando las herramientas del trabajo manual, el espíritu creador de los españoles exiliados se manifestaba siempre y en todas ocasiones a pesar de las condiciones materiales adversas. La dura prueba del exilio, con sus campos de concentración, sus trabajos forzados en las Compañías de Trabajadores o las Deportaciones a Alemania, no habían conseguido extinguir *“esa luminosa pasión por la belleza que anima a nuestros*



Anuncio de la exposición publicada en CNT, Toulouse, n° 97, p. 1.



Exposition de l'Art Espagnol dans l'exil, organizada por la Sección de Cultura del MLE-CNT en Francia. Imagen tomada de IZQUIERDO, Viloleta, *El arte del exilio republicano español*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003: www.cervantesvirtual.com

¹³² “La Exposición del MLE-CNT”, CNT, n° 100, Tolouse, 1 de marzo de 1947.

¹³³ “Éxito rotundo del MLE-CNE en Francia organizador del Certamen”, CNT, n° 101, Toulouse, 8 de marzo de 1947. La crónica continúa en el número de 15 de marzo de 1947 y se da cuenta de la repercusión mediática el 12 de abril de 1947.

artistas”¹³⁴. Terminó invitando al público francés, muy numeroso en la sala, a ayudar a destruir la tiranía franquista.

A continuación se dio paso al universitario y también expositor M. Sanz Martínez, que señaló que la muestra pretendía ser “*una entusiasta manifestación de los valores artísticos del exilio (...) reflejando todo lo grande y espiritual de nuestra luminosa España vertebrada y enjundiosa*”¹³⁵. Una actividad cultural que hemos de encuadrar dentro de la voluntad de salvaguardar la identidad cultural española y un esfuerzo por mantener una cohesión identitaria.

Fernando Ferrer lo cuenta así:

“La más vasta e interesante exposición de arte español fuera de España hasta entonces conocida, la realizó el exilio confederal, presentando estrictamente obras de refugiados. Artistas consumados al lado de artesanos... A todas las obras mayores venían a unirse innumerables objetos «menores» fabricados, en su mayoría, a punta de navaja en los campos de concentración franceses... Sus autores, practicantes, casi todos, de arte sin teoría ni escuela. El elogio fue unánime. Aquella exposición que dio la vuelta a Francia, más que de una organización determinada, expresaba la vitalidad de un pueblo que no se daba por vencido... También despertaba el más férvido interés de los eruditos y la admiración de los visitantes... Uno de los representantes del gobierno español en el exilio, dirigiéndose a J. Puig Elías –delegado responsable de la Exposición, le dijo: «Sólo vosotros, los de la CNT, podéis crear tanta belleza, provocar tanta admiración y derrochar tanta energía»”¹³⁶.

Como escribió Federica Montseny:

“Por ella han desfilado todos los amateurs españoles y franceses, interesados en el esfuerzo de creación de los emigrados. En la Exposición y en

¹³⁴ “La Exposición de Arte Español en el Exilio en Toulouse”, *Ruta*, 10 de marzo de 1947.

¹³⁵ ARTES, Vicente, “La exposición artística de Toulouse”, *Solidaridad Obrera*, 15 marzo de 1947, p. 1.

¹³⁶ FERRER, Quesada, F., “La cultura en el Movimiento Libertario Español”, *Calendario SIA*, Choisy le Roi, 1986.

*el espíritu de los organizadores en ningún momento ha primado criterio sectario alguno. Se han expuesto cuadros y obras de arte de creadores pertenecientes políticamente a todos los partidos y organizaciones antifascistas...”*¹³⁷

Dicha exposición volvió a mostrarse en París, en la Galería Boétie, con inauguración el 2 de abril, presentada esta vez por el redactor jefe de *Franc-Tireur*, George Altman¹³⁸, que inició su discurso con estas palabras: “*Le sommeil de la raison engendre les monstres*” (el sueño de la razón produce monstruos), en relación a la situación que Franco había generado para el alma española exiliada¹³⁹. Ambos recorridos de la muestra tuvieron una importante repercusión mediática, especialmente en los medios de la cultura exiliada, incidiendo en el carácter ecléctico de la muestra y en el hilo conductor de tal heterogeneidad de autores y obras, fundamentado en su condición de españoles y exiliados¹⁴⁰. Además, el género iba desde la propia pintura y escultura, a una colección de cerámica presentada por Salvador Vila, unos bordados de Nieves y una colección de obras de bellos oficios y trabajos efectuados en los campos de concentración, entre los que se encontraba una baraja de A. José¹⁴¹: “*el artesano da la mano al paisajista y al repujador, el bordado a la escultura, el oficio modesto al maestro de cerámica, el dibujante al tallista*”¹⁴².

Los estilos eran igualmente diversos, característica esta propia del exilio español, yendo del surrealismo al expresionismo, del cubismo al clasicismo. Obras que, según Federica Montseny:

¹³⁷ MONTSENY, Federica, “Las persecuciones políticas y la creación artística”, *Universo*, nº 5, Toulouse, 1947, p. 30.

¹³⁸ La alocución íntegra de George Altman aparece en el *Album des Expositions d’Art Espagnol en Exil*, Editorial de M.L.E-CNT, Toulouse, 1947. También se refiere a ello la crónica de G. D., “L’Art Espagnol”, *Franc-Tireur*, 7 de abril de 1947.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Aparecieron amplios comentarios no solo en la prensa confederal, también en numerosas publicaciones francesas. Además de las ya citadas destáquense entre otras: STEPHANE, Jean, “L’art espagnol en exil”, *Le Patriote*, Toulouse, 25 de febrero de 1947; “Exposition d’Art Espagnol”, *Liberté Soir*, Toulouse, 6 de marzo de 1947; Rédaction centrale des Emissions vers l’Exterieur, 3 de abril de 1947, H.S. 4; *Agence France-Presse*, nº 230, 2 de abril de 1947, 22h.05; GROBOIS, Jacques, “Une Exposition d’art espagnol dans l’exil”, *L’Echo du Soir*, Lyon, 8 de abril de 1947; P. M., “L’Art Espagnol en France”, *Arts*, París, 11 de abril de 1947; *0 Spectateur*, París, 26 de abril de 1947.

¹⁴¹ “Exposición de Arte Español en la Galería Boétie”, *Mi Revista*, París, 1947.

¹⁴² *CNT*, nº 101, *op. cit.*, Toulouse nº 8 de marzo de 1947.

*“En conjunto, en bloque, unidas y resumidas todas las obras y todos los trabajos recogidos en esta Exposición, el genio creador de la comunidad española en el exilio, ... se manifiesta y representa algo que constará como episodio en la historia universal del arte... con el símbolo mismo de la realidad y de la idealidad de un movimiento humano con fuerza de torrente y ritmo grandioso y obsesionante de marcha hacia el mañana, hacia la justicia y la libertad”*¹⁴³.

La nómina de artistas representados es amplísima, más teniendo en cuenta el escaso tiempo transcurrido tras la Guerra Mundial, y que denota una labor organizativa importante sin que *“en su inspiración y montaje haya contribuido exclusivismos partidistas ni egoísmos orgánicos”*¹⁴⁴. Se presentaban más de 200 obras de desigual calidad. Entre los expositores se hallaban Aldonia, Miguel Almiral, Antonio Alós, Anglada Gerard, Anglada Nart, Arnal, Argüello, R. Arquer, Astruc, F. Bajén, Blasco Ferrer, Bonet, Francisco Bores, Hilario Brugarolas, Busquets, Mariano Cadinanos, Call, Camaro, Campón, Camps-Vicens, Cánovas, Jordi Caseblanca, Antoni Clavé, José Clavero, Creixams, García Condoy, Óscar Domínguez, E. Dupouy, Espineira, Esquerda, Alberto Fabra, J. Fábregas, Sol Ferrer, Flores, Carlos Fontseré, Francisco Forcadell-Prat, Galván, García Gallo, Guillembert, González, Juan Gris, A. Jove, Celso Lagar, José Leonor, Les, Manuel Madrivedejos, Manolo, Rogelio Montané, Manuel, Marc, Menéndez, Miralles, Luis Monesma, J. de Morales, Nicolau, Nieves, Gregorio Oliván, Padilla, Palmeiro, Miguel Pascual, Joaquín Peinado, Ginés Parra, Picasso, Juan Pié, Pisano, Pitar, Paul Planes, Puig Pujades, Riva Rovira, Reina, Manuel Rojas, Antonio Romero, Daniel Sabater, Sales, Salvador Sanchís, Sans Amat, Sans Martín, Soteras, Tejero, Antonio Téllez, Miguel Tusquellas, Valiente, Ventura, Salvador Vila, Rey-Vila, Vinas, Vilató, Zapata, Zárata, Zurita, además de una colección de trabajos de artesanía (Brotons, Giménez, Bonet, etc.).

En escultura destacaban las obras de Manuel Rojas, Eleuterio Blasco Ferrer, José Clavero, Manolo, Pié, Madrivedejos, Blancas, Antonio Alós, Monesma, Valiente,

¹⁴³ MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1947, p. 30.

¹⁴⁴ ARTES, Vicente, *op. cit.*, 1947, p. 1. OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 2 de agosto de 1947, p. 4.

Pascual, Menéndez y García Condoy. En total, según se citan en el *Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil*, fueron 91 artistas y 282 obras¹⁴⁵.

Gregorio Oliván señalaba como conclusión de su crónica:

*“Más bueno que malo y muy poco absolutamente malo. Cuando se piensa cómo casi todo esto ha sido hecho, en medio de qué cúmulo de dificultades siguió su empeño de Arte el español refugiado, vemos revivir a pesar de nuestras vanidades raciales. Y todavía hay ausencias como Mateo Hernández, Lobo, Fenosa, Rebull, Ferrán, Latorre, Badía y otros (...) y una representación cuantitativamente insignificante en algunos (...)”*¹⁴⁶.

En el ámbito libertario encontramos viejos conocidos de los tiempos de la República. Antonia Fontanillas se refiere a aquellos nombres que *“nos recuerdan dibujos o esculturas que vimos reflejadas y comentadas en las páginas de nuestras publicaciones libertarias en España, como Blasco Ferrer”*¹⁴⁷. Además de los que dieron, en prensa, revistas, portadas de folletos o libros, creatividad y contenido artístico. Es el caso de Les (Lescaboura); Gallo, que colaborará con *CNT, Solidaridad Obrera* y *Fragua Social*, e hizo la ilustración de la obra de Felipe Aláiz *Vida y muerte de Ramón Acín*, siendo luego conocido en Francia como “Le Coq”; Argüello, caricaturista y dibujante de la colección literaria *La Novela Española*, fundada en Toulouse en 1946 ó 1947 por Antonio Fernández Escobés; Jesús Guillén (Guillember)¹⁴⁸, que ilustró la portada del primer folleto que editó la Federación Ibérica

¹⁴⁵ Sobre la nómina completa de artistas véase *Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil, op. cit.*, 1947. Este Album se editó con posterioridad a la muestra, en septiembre de 1947, recogiendo una colección de fotograbados acompañada de distintas reseñas críticas en español y francés. Contiene 32 páginas (28x19 cm.) y se vendió en su momento por 20 francos (véanse los distintos anuncios publicados en *CNT*: “La Exposición de Artistas en el Exilio”, *CNT*, nº 129, 20 de septiembre de 1947, p. 4; o “Acaba de aperecer Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil”, *CNT*, nº 133, Toulouse, 18 de octubre de 1947, p. 3.

¹⁴⁶ OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 19 de abril de 1947, p. 3.

¹⁴⁷ FONTANILLA BORRÁS, Antonia, *op. cit.*, 2001, p. 103.

¹⁴⁸ Jesús Guillén nació en Montant (Castellón) en 1913. Militante de la CNT, conoció a Blasco en Barcelona durante la República, y como él, formó parte de la 26ª División (Durruti) hasta que fue herido y fue trasladado para su convalecencia a Barcelona, incorporándose luego a la 28ª División. Pasó por los campos de refugiados de Agde y Saint-Cyprien, y luego a Bram para trabajar de albañil. Terminada la guerra, en 1945

de Juventudes Libertarias (F.I.J.L.) en el exilio, *El arte de escribir sin arte*, de Felipe Aláiz (Toulouse, 1946)¹⁴⁹; Call, que dibujará en CNT Toulouse, etc.¹⁵⁰

El cartel anunciador fue realizado por el dibujante de la C.N.T. Argüelles, muy activo en este tipo de realizaciones en la prensa libertaria.

Blasco presentó nueve obras, cinco óleos surrealistas (*Poème d'Amour*, *Repos Fluidique*, *L'Endormie*, *Condensation* y *La Femme Illuminée*) y cuatro esculturas en hierro (*Les Martyrs*, *Le Troubadour* -que ya presentó en los Independientes de 1946-, *Le Picador* y *Manola*), según la relación que aparece en el *Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil*, con los números 27 a 35. En todo caso la prensa se refiere a algunos de los lienzos con otro nombre, lo que crea cierta confusión.

Para el crítico de CNT de Toulouse, los lienzos de Blasco “*Nos recuerda a Miró, pero no como lo recordaría un plagiario, sino como dos hermanos se parecen sin copiarse*”¹⁵¹. Para Gregorio Oliván, que realiza la amplísima crónica en *Solidaridad Obrera* de París, los cinco cuadros de Blasco son “*de los mejor expuesto. Surrealista, (...) tiene un gusto vivo de colorista que da vigor y personalidad a sus abstracciones. Esas gamas de verdes de La femme endormie son de una calidad insuperable*”¹⁵². Respecto a las esculturas “*hace del hierro lo que le da la gana y consigue el máximo de expresión en tan difícil materia*”¹⁵³.

fue nombrado secretario de la CNT de la Región N° 1 hasta finales de 1946. Muy interesante es la entrevista que realiza Rafael Maestre Marín a Jesús Guillén y su esposa Sara Berenguer, en MAESTRE MARÍN, Rafael, “La cultura del exilio en Francia vista a través de dos libertarios: Sara Berenguer (poetisa) y Jesús Guillén (pintor e ilustrador)”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op. cit.*, 1998, pp. 277-296.

¹⁴⁹ FONTANILLA BORRÁS, Antonia, *op. cit.*, 2001, pp. 103-104.

¹⁵⁰ Entre los ausentes, viejos conocidos de las publicaciones libertarias, Antonia Fontanilla destaca a Viejo (que acabará en México), Artel, Carmona, Toni Vidal, Helios Gómez, Monleón, Renau, Lobo (que dejó su impronta artística en la revista *Mujeres Libres* (1936-1938), Antonio Lamolla o Francisco Tortosa (Mogente, Valencia, 1880-México, 1956), que realizó su primer óleo en 1943 en la República Dominicana y su primera exposición en 1946 en la Habana y México.

¹⁵¹ CNT, nº 101, *op. cit.*, Toulouse, 8 de marzo de 1947. CNT repasa críticamente a los distintos autores a los largo de los números de 8 y 15 de marzo de 1947.

¹⁵² OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 19 de abril de 1947, p. 4.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 3.

El inseparable amigo de Blasco desde los tiempos de Barcelona, José Clavero, muy activo en el medio confederal, mostró tres esculturas en madera. *La Revista* de París, llamaba la atención sobre las obras de estos dos últimos autores¹⁵⁴.

Una parte de la prensa anarquista del exilio seguía arremetiendo contra Picasso, considerado artista burgués. Así Vicente Artés en las páginas de *Solidaridad Obrera* de París lanza un ataque a la obra que expone Picasso, *Carafe et compotier*:

*“(...) no le vemos la punta a la «carafe» ni a la «compotier». Seguramente los yanques (sic) tendrán más pupila artística dorada por su majestad el Dólar, pero nosotros incrédulos e iconoclastas, no podemos saber ni vislumbrar el simbolismo logarítmico y pictórico de este solitario óleo que parece una metafísica extravagante rupestre”*¹⁵⁵.

Destaca el autor, sobre todo, la obra de aquellos artistas que saben “*acercarse al pueblo, darle la mano, ayudarle a comprender lo incomprensible. Las élites del intelecto deben cooperar a ilustrar a las masas en el misterio exponente que profundizan sus preclaros pensamientos. De lo contrario no tienen derecho a hablar de la ignorancia del pueblo y del atraso mental a que se le tiene sumido y menos aún que se hable de élites que abandonan a su suerte a las masas como una nave a la deriva, hablándoles un lenguaje que no podrán comprender nunca*”¹⁵⁶.

Sus palabras fueron contestadas por Finister:

“Al visitar la Exposición del Arte Español en el Exilio, entre todos los trabajos allí expuestos el que ha llamado más mi atención fue «Carafe et compotier» de Picasso, debido a los comentarios que suscitan sus variadas interpretaciones de los admiradores, los profanos, y la mayoría de las veces los indiferentes. Exclamaciones de sorpresa, de incomprensión, y otras de INTOLERANCIA. ¿Por qué? ¿Nosotros revolucionarios, no podremos admitir lo nuevo en el arte? (...). La pintura cubista acoge al contemplador con reserva:

¹⁵⁴ “Exposición de Arte Español en la Galería Boëtie”, *op. cit.*, 1947.

¹⁵⁵ ARTES, Vicente, *op. cit.*, 1947, p. 3.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

*no viene ella a nosotros; somos nosotros los que tenemos que ir a ella. La Pintura, como todo arte, hay que sentirla para comprenderla*¹⁵⁷.

Finalizada la exposición se realizó una tómbola con obras donadas por algunos de los expositores¹⁵⁸.

No consta la presencia de Eleuterio Blasco en la segunda exposición *Artistas españoles en el exilio*, celebrada también en la Cámara de Comercio de Toulouse en 1952, y organizada por Federica Montseny y Puig Elías. Los datos son muy escasos.

Sí en la tercera muestra¹⁵⁹, esta vez en el Palacio de Bellas Artes de Toulouse, entre el 24 de junio y el 3 de julio de 1958, y organizada por la federación local de la C.N.T. personificada en la figura de Teófilo Navarro. Esta exposición fue ampliamente difundida, recibiendo numerosos elogios de la prensa y siendo muy visitada¹⁶⁰. Contó con un cartel alegórico del dibujante “Call”¹⁶¹, y un catálogo con portada de Camps-Vicens.



Camps Vicens fue también un activo colaborador en esta Tercera Exposición de Artistas Españoles de Toulouse, 1958. Imagen tomada de IZQUIERDO, Viloleta, *El arte del exilio republicano español*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003: www.cervantesvirtual.com

¹⁵⁷ FINISTER, “El Arte”, *Solidaridad Obrera*, nº 120, París, 24 de mayo de 1947, p. 3.

¹⁵⁸ Poco después, el 20 de julio de 1947, se inauguró en Orán, en la Sala del “Miami”, una *Exposición de Arte y Artesanía* patrocinada por el M.L. y las J.J.LL., con participación, entre otros, de Orlando Pelayo, Alberto Muñoz, Nogués, Mario Zaragoza o Genoveva Duri. Véase “El M.L. y las J.J. LL. inauguran una gran Exposición de Arte y Artesanía”, *Solidaridad Obrera*, nº 130, París, 9 de agosto de 1947, p. 2.

¹⁵⁹ Entre el 16 de enero y el 6 de abril de 2010, tuvo lugar en los Jacobins de Toulouse la muestra *Toulouse, el exilio y la creación artística*, centrada en la memoria y el papel que jugó Toulouse como capital del exilio español. Un homenaje a los artistas que mantuvieron una relación especial con dicha ciudad, bien porque se establecieron y tuvieron descendencia, ya porque allí se formaron, o bien porque participaron en las tres exposiciones más importantes organizadas en su honor: la de 1947 en la Chambre de Commerce; la de 1958 en el Palacio de Bellas Artes, a orillas del Garona; y la que se dedicó a los Artistas Españoles Residentes en Francia en 1977 en la Galería Alós (Centro Cultural Arte Presente), en la carretera de Revel. Finalmente se recogió obra de 26 artistas, con más de un centenar de piezas, donde se revivió la atmósfera de creatividad de los artistas españoles del exilio en Toulouse.

¹⁶⁰ “Exposición en Toulouse”, *Solidaridad Obrera*, París, 10 de julio de 1958, p. 2.

Formaron parte de la exposición más de un centenar de obras, pinturas, dibujos y esculturas. Desde París mandaron obra Eleuterio Blasco, Companys, Lamolla, Romero, Tusquella; de Toulouse y región sur lo hicieron Antonio Alós, José Alejos, Almerich, Brugarolas, Camps-Vicens, Call, Costa, Tella, Espanyol, Forcadell, A. Ferrán, N. Ferrán, Izquierdo Carvajal, Medina, Carlos Pradal, Josep Suau, Zurita, Bajeb, Farret, Santolaya, José Vargas y Valiente. Artistas los tolosanos en la órbita de la CNT. Eleuterio Blasco presentó “cuatro dibujos magistrales”¹⁶².

Mercedes Guillén escribió unas bellas palabras sobre los exiliados españoles en Francia:

*“Somos muy españoles y cuando estamos entre españoles nos sentimos aún más españoles. Pero tanto tiempo sin pisar la tierra, sin respirar el aire... adelgaza el hilo de nuestra sangre. Es como ver España de una manera abstracta. Por eso nuestra realidad presente se nos vuelve deseo, recuerdo y pintamos con ese sentimiento lejano de nostalgia”*¹⁶³.

Ya desde antes de la fecha de esta exposición quedaba claro que la situación política en España no iba a cambiar¹⁶⁴, siendo admitida de nuevo en organismos internacionales después de que en octubre de 1950 la



Cartel realizado por Joan Call Bonet para la Tercera Exposición de Artistas Españoles celebrada en Toulouse en 1958. Imagen tomada de DOMERGUE, Lucienne, “La cultura del exilio”, en VV.AA., *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española, Cataluña, 2006, p. 258.

¹⁶¹La presencia de “Call” en la prensa libertaria fue constante durante dos décadas. Junto con Argüelles, sus obras caricaturescas o satíricas se reprodujeron en prensa libertaria como *C.N.T.* Toulouse, suplemento *Espoir*, El semanario *Ruta* o *Nueva Senda*, calendarios del SIA, etc.

¹⁶² “La tercera exposición de artistas españoles”, *C.N.T.*, nº 688, Toulouse, 6 de julio de 1958, p. 4.

¹⁶³ GUILLÉN, Mercedes, *op. cit.*, 1960, p. 150.

¹⁶⁴ Louis Stein señala tres fases en el intento de los republicanos de reconquistar su tierra en la Era de la postguerra. La efímera época de grandes esperanzas y euforia, de 1945 a 1946, con la resolución de la Asamblea de las Naciones Unidas el 12 de diciembre de 1946, impidiendo a la España de Franco su ingreso en Naciones Unidas o sus organizaciones especializadas, e instando a la retirada de embajadores de Madrid.

ONU levantara su “veto” contra el sistema político español. En enero de 1951 Estados Unidos restableció sus relaciones diplomáticas con el Gobierno español. Poco a poco formará parte en la FAO y pedirá su ingreso en la UNESCO en 1951. Finalmente ingresará como miembro de pleno derecho en la ONU (1955)¹⁶⁵. Además sufrirá una progresiva incardinación en las relaciones económicas con los países capitalistas. El inicio de la Guerra Fría en 1948 había frustrado los deseos del fin del régimen franquista¹⁶⁶.

En el plano artístico, autores como Rebull o Flores no pudieron resistirse a participar en la Bienal Hispanoamericana¹⁶⁷, ante la que Picasso había reaccionado escribiendo a artistas españoles y latinoamericanos denunciando la maniobra del régimen al convocar el concurso, pidiendo que nadie participara en él¹⁶⁸. Algunos convencidos antifranquistas como Baltasar Lobo, expuso en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid en 1960. Viola regresó integrándose en El Paso. Clavé fue referente de la vanguardia catalana desde mediados de los cincuenta¹⁶⁹. Blasco expondría en Barcelona en 1955.

Con posterioridad a estas fechas, Eleuterio participa en otras exposiciones que tienen el arte español como denominador común, pero que carecen del contexto sociológico-político de las antes mencionadas, al haber perdido fuelle ante la citada

De 1947 a 1949, donde el péndulo internacional se balanceó cada vez más el mantenimiento de Franco en el poder. Y hasta 1955 en que España es admitida como miembro de pleno derecho en la ONU, junto a los pactos económico militares de USA con España (STEIN, Louis, *op. cit.*, 1983, p. 225).

¹⁶⁵ A partir de esa fecha, España se incorpora a otros organismos internacionales, como la OIT (Organización Internacional del Trabajo), en 1956; la OIEA (Organización Internacional de la Energía Atómica), en 1957; la OECE (Organización Europea de la Cooperación Económica), el FMI (Fondo Monetario Internacional) y el BIRG (Banco Internacional de Reconstrucción y Desarrollo), en 1958; y el GATT (Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio), en 1960.

¹⁶⁶ Destacaremos aquí el estudio sobre la política exterior franquista PORTERO, Florentino y PARDO, Rosa, “La política exterior”, en VV. AA., *La época de Franco*, Espasa-Calpe, Madrid, 2007, pp. 289-401.

¹⁶⁷ Tema estudiado por Miguel Cabañas en su tesis doctoral, bajo el título *La Primera bienal hispanoamericana de arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

¹⁶⁸ Incluso se realizó una Contra-bienal bajo el rótulo “Exposition Hispano-Américaine” entre el 30 de noviembre y el 22 de diciembre de 1951. Y otra “Contra-bienal” en México. La historia de las contrabienales han sido estudiadas por CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Artistas contra Franco*, UNAM, México, 1996.

¹⁶⁹ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, *op. cit.*, 2001, p. 89.

incorporación española a los distintos organismos internacionales. Es el caso de la *Exposition d'art espagnol* celebrada en la *Salle des fêtes Mairie de Romainville*, donde exponen muchos exiliados: Blasco Ferrer, Pedro Flores, José Luis Rey-Vila, Ignacio Gallo, etc.; o la *Première Biennale d'Art contemporain espagnol*, en el Museo Galliera, ambas celebradas en 1968 y organizadas por la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, con artistas domiciliados a ambos lados de los Pirineos.

Habrà de notarse que algunos de los artistas que participan en estas exposiciones forman parte de la llamada “Escuela de París”, y en ocasiones se ha puesto en cuestión si entran o no en la categoría de exiliados republicanos, ya que estaban en París con anterioridad a la contienda. Como señala Dolores Fernández, de lo que no cabe duda es “*que forman parte de la cultura del exilio republicano y sus mitos. ¿Qué sería de la cultura del exilio republicano sin sus artistas?*”¹⁷⁰.



Exposition d'Art Espagnol. Salle Delacroix (aile droite). Galerie La Boétie, París. Fotografía tomada del *Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil*, Editorial de M.L.E-CNT, Toulouse, 1947. Al fondo, sobre una peana, vemos la escultura *El picador*, de Blasco Ferrer. Imagen reproducida también en *Solidaridad Obrera*, París, 19 de abril de 1947, p. 4.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 90.



Algunos visitantes a la Galerie La Boétie de París observan *El Picador* de Blasco Ferrer. Exposition d'Art Espagnol. Salle Delacroix (aile droite). Galerie La Boétie, París. Fotografía tomada del *Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil*, Editorial de M.L.E-CNT, Toulouse, 1947. Reproducida también en *Solidaridad Obrera*, París, 19 de abril de 1947, p. 4.

5.6.-LA PERTECENCIA DE BLASCO FERRER A LA “SEGUNDA ESCUELA DE PARÍS”

Tras la Primera Guerra Mundial, la escena parisiense recobró su auge como receptor de inmigrantes artísticos, donde la llegada de numerosos artistas españoles pronto constituirían la llamada “Escuela Española de París”. Esta integraba a dos generaciones de artistas, los llegados antes y después de la Gran Guerra (Pablo Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Pancho Cossío, Ismael Gómez de la Serna, Joan Miró, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Apel.les Fenosa, José María Ucelay, Ginés Parra, José Palmeiro, Alfonso Olivares, Julio González, Mateo Hernández o, entre otros, José de Creft). La Guerra Civil arrojó a la capital francesa a un numeroso grupo de artistas, caracterizados por su condición de exiliados, y por tanto por cuestiones políticas; aspecto este que también modificó el carácter de permanencia de muchos de los que allí se hallaban. El punto de inflexión de la Guerra Civil española ha supuesto una tradicional distinción entre una “Primera” y una “Segunda Escuela Española de París”, separadas por la conflagración bélica. En este segundo grupo hemos de adscribir a Baltasar Lobo, Honorio García Condoy, Emilio Grau Sala, Antoni Clavé, Orlando Pelayo, Pedro Flores, etc., aunque también hay artistas que abarcan ambos tramos. A ojos peninsulares, pronto todos los artistas que vivían en el país vecino quedaron vinculados a ellos, bien por relaciones con los artistas republicanos, las acciones antifranquistas o por la mera permanencia en Francia¹⁷¹. Su nexos de unión fue el ser españoles y participar en la vida artística parisina. La famosa exposición de Praga en 1946 puede considerarse la primera muestra colectiva del exilio, a cuyos participantes se ha solido designar como los verdaderos integrantes de la “Segunda Escuela de París”. Pero no es hasta los años cincuenta cuando se presente como tal. Ahora bien, creemos necesario replantear de nuevo la cuestión.

La liberación de París supuso la consagración definitiva del término “Escuela de París” y la apoteosis triunfal de Picasso con las más de sesenta obras expuestas en el Salón de la Liberación de 1944. Se desató desde ese momento un movimiento a favor de los exiliados españoles que se tradujo en una gran actividad expositiva.

¹⁷¹ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *op. cit.*, 2008, pp.296-297.

De nuevo, pues, hemos de hacer hincapié en la presencia de Picasso, cuya participación en numerosas exposiciones del exilio suponía un plus de relevancia, y por tanto el haber expuesto junto al maestro, el espaldarazo definitivo. Picasso arrastraba a los críticos, intelectuales, a otros artistas célebres y abría paso a jóvenes españoles. De las muestras en las que participó Picasso, no todas tuvieron especial relevancia, muchas fueron de compromiso, pero otras gozaron de amplia repercusión. Recordemos aquí la Exposición Internacional de París de 1937, por ejemplo, o el primer gran acontecimiento conjunto del exilio español en Europa, la muestra *El arte de la España Republicana. Artistas españoles de la Escuela de París*¹⁷², celebrada en Praga en 1946, del 30 de enero al 23 de febrero. Esta primera gran exposición internacional de la postguerra, contó con la presencia de Pablo Picasso, Francisco Bores, Óscar Domínguez, Henri (sic) Clavé, Honorio Conday, Apelles Fenosa, Mateo Hernández, Luis Fernández, Pedro Flores, Balbino Giner, Roberta González, Julio González, Baltasar Lobo, Manuel Adsuara, Ginés Parra, José Palmeiro, Joaquín Peinado, Ismael González de la Serna y Hernando Viñes, autores que para muchos han de ser considerados los verdaderos integrantes de la llamada Escuela de París, concepto ambiguo y coartada en muchas ocasiones, sobre el que pretendemos reflexionar. La nómina de artistas españoles exiliados en París no acaba naturalmente aquí, con los participantes en la exposición de Praga, ni con aquellos vinculados a la Escuela de París, lo que ha conllevado el desconocimiento de aquellos que no estuvieron vinculados directamente a ninguna de las dos, y la tardía recuperación de otros nombres tales como Joan Rebull, Emilio Grau Sala, González Bernal, Antonio Quirós, Ángel Alonso, Rufino Ceballos, Ángel Medina, Eduardo Pizarro, etc.¹⁷³

A la muestra de Praga le seguirán otras en ese mismo año 1946, como *Artistes ibériques de l'École de Paris* en la galería Drouant-David¹⁷⁴; o *la Exposition d'arts plastiques* en la Galería Visconti, del 9 al 28 de febrero, de significación antifranquista, a beneficio de los defensores de la República y de la Democracia Española, organizada por el Comité de Coordinación Artística Franco-Española presidida por Picasso y con Jean Cassou como autor del texto del catálogo. Además de artistas franceses como

¹⁷² Véase al respecto TUSELL, J., MARTÍNEZ, NOVILLO, A., y UHROVÁ, O. (comisarios), *op. cit.*, 1993.

¹⁷³ IZQUIERDO, Violeta, *op. cit.*, 2002, p. 46.

¹⁷⁴ BOLAÑOS ATIENZA, María, "El regreso museístico de un exiliado: Baltasar Lobo, entre París y Zamora", en LORENTE, J. P. y SÁNCHEZ, S., *op. cit.*, 2008, p. 127.

Braque, Desnoyer, Fougeron, Gischia, Geomaire, Léger, Marquet, Masson, Matisse, etc, participaron en esta última los españoles Creixams, Grau Sala, Rebull, Clavé, Bores, Condoy, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Fenosa, Flores, Julio González, Mateo Hernández, Lobo, Palmeiro, Parra, Peinado y Viñes¹⁷⁵.

También en 1946 tiene lugar la Exposición *Escultura Francesa Contemporánea*, en la Galería Drouant-David; y *Pintores y Escultores Españoles Contemporáneos*, en la galería Roux-Hentschel, ambas en París; así como *Pintores Españoles de la Escuela de París* en la Galerie Manès de Praga¹⁷⁶.

Un año antes, en junio de 1945 se había celebrado una exposición en la galería Roux-Hentschel bajo el título *Quelques peintres et sculpteurs espagnols de L'École de Paris*, iniciativa para alentar a los artistas españoles antifranquistas, precedida de grabados originales de Picasso y poemas de Paul Éluard, donde participaron Picasso, Dora Maar, Peinado, Palmeiro, Parra, Flores, García Condoy, Fenosa, Viñes, Lagar, Bores, Mateo Hernández y Baltasar Lobo¹⁷⁷. En *La Marsellesa de la liberación*, con tres docenas de artistas, expusieron los españoles Clavé, Condoy, Domínguez y Peinado. También en 1945 tiene lugar la exposición *El Arte en Libertad*, en el Musée de Luxembourg (con participación de Clavé, Condoy, Domínguez y Peinado), y *Maestros del Arte Contemporáneo* en la Galería Vendôme¹⁷⁸. Un poco más tarde, ya en 1947, se celebró en Castres *Peintres et sculpteurs espagnols de L'École de Paris*; y en 1949, en la galería Apollo de Bruselas, *Artistes espagnols de l'École de Paris*¹⁷⁹.

Parecía clara la intención de consolidar el término “Escuela de París” y el papel de los españoles. A pesar de ello, Pierre Francastel publicó el libro *Nouveau dessin, nouvelle peinture, “l'École de Paris”*, en 1946¹⁸⁰, aunque escrito durante la ocupación, donde no menciona nombres de artistas españoles, algo absolutamente alejado de la realidad, ya que, como hemos visto con anterioridad, en torno a Picasso se agrupan un buen número de artistas, incluyendo el propio Blasco Ferrer. Artistas estos, no solo el grupo de españoles sino de otras nacionalidades, que enriquecieron la creatividad

¹⁷⁵ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, *op. cit.*, 2001, p. 88.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ BOLAÑOS ATIENZA, María, *op. cit.*, 2008, p. 127.

¹⁷⁸ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, *op. cit.*, 2001, p. 88.

¹⁷⁹ BOLAÑOS ATIENZA, María, *op. cit.*, 2008, p. 127.

¹⁸⁰ Referido de LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “La evolución en la reivindicación histórico-artística y museística de la Escuela de París en Francia y a este lado de los Pirineos”, en LORENTE, J. P. y SÁNCHEZ, S., *op. cit.*, 2008, p. 18-19.

artística de París con estilos muy heterogéneos, bebiendo en muchos casos de las vanguardias históricas en una asimilación sincrética del fauvismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo y otros ismos de las vanguardias de la primera mitad de siglo. Además, en palabras de Jesús Pedro Lorente, se añadía “*un manierismo picassiano existencialista, frente a la complacencia escapista del expresionismo abstracto*” que se desarrollaba en Estados Unidos, con Pollock a la cabeza. Para este autor, era necesario promocionar internacionalmente la pervivencia de París como capital artística mundial ante el desarrollo como foco de Nueva York, para lo cual se enfatizarán las aportaciones de los artistas extranjeros allí activos, más que como una tendencia “postcubista”¹⁸¹.

Raymond Nacenta, que organizó las célebres jornadas españolas en 1942 en la Galería Charpentier, dedicando una exposición anual al arte español de la “Escuela de París”, bianuales desde 1959, aglutinó bajo ese término a los artistas que pasaron por París y cuya actividad artística en algún momento manifestara cierta influencia del ambiente artístico de dicha ciudad, desproveyendo al término de cualquier significación concreta. Nacenta publicó una obra al respecto: *L'École de Paris. Son histoire, son époque*. La misma postura que sigue Jean Cassou, quien respaldó a los españoles de la Escuela de París, ya que “*se trataba de estar en un lugar donde la invención artística era más aguda y floreciente que en ningún otro. Sus producciones iban, pues, a situarse en una línea de una tradición creadora y en una renovación suplementaria de esta tradición. Pero se trataba también de una aportación internacional: cada uno de esos artistas llevaban y conservaban su marca de origen. Y los pintores y escultores españoles de esta escuela francesa, participantes en esta escuela y en sus revoluciones y en sus imperiosas innovaciones, son también artistas españoles, y muy españoles*”¹⁸². La nómina para Cassou es pues amplia, incluyendo indirectamente al propio Blasco Ferrer al hilo de la *Première Biennale d'art contemporain espagnol*, celebrada en el Musée Galliera en 1968, al referirse a la fraternal solidaridad de los artistas españoles,

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 21. Véase también BOZAL, Valeriano, *El tiempo de estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Siruela, Madrid, 2004.

¹⁸² CASSOU, Jean, “Prólogo”, en *Artistas españoles de la Escuela de París*, Sala Luzán, 26 de abril al 26 de mayo, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, s/n. Además prologó exposiciones como “Cinco escultores españoles” en la galería Bayeler de Basilea en 1949; “Artistas españoles en París”, en la Galería Theo de Madrid, en 1969; “50 años de arte español”, en la Galería Municipal de Bellas Artes de Burdeos, en 1984, entre otras. Véase sobre el mismo VV.AA., *Jean Cassou y sus amigos* (Catálogo), Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 2001.

ya que “ils contribuèrent avec le succès que l’on sait- au glorieux éclat de l’école de Paris”¹⁸³.

También Denys Chevalier, valedor de Blasco, escribió sobre la “Escuela de París” en similares términos, señalando la importancia de los escultores españoles en la misma, a pesar de ser menos numerosos que los pintores. Diferenciaba el autor dos grupos: los que marcharon a París por aspectos meramente culturales antes de la Guerra Civil (Fenosa e incluye también, erróneamente, en este grupo a Blasco Ferrer), y después de la Segunda Guerra Mundial (Teno, Subira-Puig, Berrocal); y los que llegaron por motivos políticos tras el desastre republicano (Lattore, Lobo, etc.), pero en todo caso incluyendo a un grupo laxo de artistas españoles¹⁸⁴.

Cierta corriente historiográfica tiende a centrarse en los citados expositores de Praga, 1946, como los verdaderos integrantes de la “Escuela de París”, siguiendo la nómina de autores que recoge José María Moreno en *Introducción a la pintura española actual*¹⁸⁵, que aparece casi a la vez que el ya clásico *Artistas españoles de la Escuela de París* de Mercedes Guillén¹⁸⁶, ambos de 1960 y prácticamente insistiendo en los mismos nombres. En los años cincuenta, como grupo que se hace llamar Escuela Española de París, exponen conjuntamente “Los cinco” y luego “Los siete”, esta última con Domínguez, Flores, Grau Sala, Palmeiro, Parra, Paeinado y Viñes¹⁸⁷. Pero otros autores amplían la nómina, como hace Gerard Xurriquerá en *Pintores de la Escuela de París*,¹⁸⁸ donde, además de los anteriores, incluye a Fermín Aguayo, Antonio Guansé, P. Palazuelo, Luis Feito, Xavier Valls o Antonio Lago, además de dedicar un capítulo a “La última generación”, conformada por distintos artistas jóvenes que se han sentido atraídos por París como lugar de intercambios y estímulo necesario para su obra, bien quedándose bien realizando cortas estancias. Es decir, Xurriquerá considera a los pintores españoles de la escuela de París en un sentido amplio, lato, incluyendo en la segunda oleada a los exiliados de la guerra, los artistas del exilio del 39, y los

¹⁸³ CASSOU, Jean, “Préface”, *Première Biennale d’art contemporain espagnol*, Musée Galliera, París, 1 al 17 de marzo de 1968.

¹⁸⁴ CHEVALIER, Denys, “Artistes espagnols de Paris. Les sculpteurs”, *Aujourd’Hui. Art et Architecture*, Boulogne/Seine, febrero de 1966.

¹⁸⁵ MORENO GALVÁN, José María, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, pp. 109-110.

¹⁸⁶ GUILLÉN, Mercedes, *op.cit.*, 1960.

¹⁸⁷ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *op. cit.*, 2008, p. 297.

¹⁸⁸ XURRIQUERA, Gerard, *Pintores españoles de la Escuela de París*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1974.

incorporados tras finalizada la Segunda Guerra Mundial. Españoles que marcan con su personalidad las distintas tendencias creativas, que han contribuido a la mayor resonancia de la plástica española, unidos por su origen, y que se han sumergido, en París, en las corrientes artísticas que han orientado el siglo. El autor señala la imposibilidad de cualquier clasificación por escuelas o tendencias, constatando en todo caso la mayor influencia del cubismo y la época del surrealismo, siguiendo otros sus propias vías de acuerdo a su generación y sus realidades sociológicas¹⁸⁹.

Sin ahondar en el debate que existió en torno al término como fenómeno anterior a la II Guerra Mundial, lo que parece un hecho incuestionable es la pervivencia de dicha “Escuela” finalizada la guerra. Otra cuestión son las fechas en que se puede dar por concluida, barajándose los años cincuenta, sesenta e incluso primeros años setenta, momentos en los que el término Escuela de París deja de tener contenido semántico.

Planteadas estas cuestiones, queda pendiente valorar la pertenencia de Blasco Ferrer a esta manida “Escuela de París”.

El concepto de “escuela”, siguiendo a Valeriano Bozal, puede ser excluyente, al no referirse tan solo a estar en la capital francesa, sino a la existencia de un común denominador, estilístico, una serie de rasgos que legitiman dicha idea más allá de su nacionalidad. No todos los artistas que pasaron por París integrándose en su dinámica artística pertenecen a una “escuela”, ni tienen atributos comunes. Los rasgos de aquellos que vivieron en París en los años 20 y 30, son heterogéneos en lo estilístico, pero de alguna forma familiares a las formas picassianas y de Gris, y en menor forma de Ozenfat, Gleizes y Metzinger¹⁹⁰.

La propia nómina de los artistas que exponen en Praga en 1946 no parece indicar que el término “Escuela de París” sea el más indicado, siguiendo las consideraciones anteriores, pero sí que hay una serie de elementos que los aglutina: “Arte de la España republicana”, como manifestación pública y estética en los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial, con contenido cultural, estético además de político. Se ha de comprender la presencia de artistas españoles en la misma “*como una*

¹⁸⁹ Los límites finales señalados en distintas obras que se detienen de manera explícita en la Escuela de París, giran en torno a finales de los años 50 o sesenta: DE BUZON-VALLET, L., “L'ÉCOLE de Paris: éléments d'une enquête”, en *Paris-Paris. 1937-1957*, París, Centro George Pompidou, 1992, pp. 375-383; o bien HARAMBOURG, L., *L'École de Paris 1945-1965, Dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1993.

¹⁹⁰ BOZAL, Valeriano, *op. cit.*, vol. I, 1995, pp. 477-497.

*manifestación de cosmopolitismo cultural republicano que confluía con el vanguardismo atemperado de la Escuela a través de lo que en España se llamó «arte nuevo»*¹⁹¹. Los artistas y las obras de Praga enlazan con las de los jóvenes españoles que fueron a París en los años de la postguerra, en las que será patente la influencia de Picasso y de la pintura francesa de la Escuela de París, lo que cambiará a raíz del triunfo hegemónico del arte norteamericano.

Siguiendo estas premisas, la obra de Blasco, aun siendo más joven que los anteriores, la mayoría nacidos a finales del siglo XIX, comparte con ellos numerosos elementos. Así, por ejemplo, forma parte de ese cosmopolitismo cultural republicano; es arte de la España republicana ahora en el exilio parisino. No expone en la mencionada exposición de Praga, pero sí junto a algunos de sus miembros en diversas colectivas no englobadas bajo el término “escuela”. Y estilísticamente su obra escultórica y también sus dibujos quedan irremisiblemente afectados por la obra de Picasso en un particular alargamiento de las vanguardias, tamizado con la personalísima representación de lo social en su obra.

Blasco forma parte de esa escena parisina, donde queda extraordinariamente integrado en los círculos artísticos, como extranjero, como español, redundando sus éxitos y su condición de extranjero en esta idea de París como foco, como “Escuela”, tras la Segunda Guerra Mundial.

El focino manifestó en varias ocasiones su pertenencia a dicha “Escuela” de forma genérica. Reivindica que esta fue creada por los artistas de distintas nacionalidades que allí se dieron cita, muchos por motivos políticos, y no que la escuela haga a los artistas: *“La personalidad en Arte no nace de la escuela como muchos creen, es la escuela la que nace de la personalidad”*¹⁹². París les dio hospitalidad, cobijo, libertad. Pero formar parte de aquellos que crean escuela no es fácil, y menos en París, una ciudad *“muy difícil de conquistar teniendo la gran cantidad de excelentes artistas que hay. Y sus variedades en todos los ismos”*¹⁹³.

La apertura de la reformada Sala Eleuterio Blasco Ferrer en Molinos, inaugurada el 29 de septiembre de 2007, fue motivo de la celebración del seminario internacional *El retorno (museístico) de los emigrados: Escultores de la Escuela de París*, organizado

¹⁹¹ *Ibidem*, vol. 2, p. 127.

¹⁹² BLASCO FERRER, Eleuterio, “Mensaje a la revista Orto”, *Orto. Revista cultural de ideas ácratas*, nº 52, noviembre-diciembre 1988, p. 38.

¹⁹³ *Ibidem*, pp. 38-39.

bajo la dirección científica del profesor Jesús Pedro Lorente. Título que pretendía dejar clara su pertenencia.

Realizadas las reflexiones anteriores, no cabe duda que Eleuterio Blasco forma parte activa de esa “Escuela española de París” que es fruto del exilio artístico republicano de 1939. Se instala en París en 1942, entabla relación con Picasso y su círculo, permanece allí durante más de cuarenta años. Desarrolla su producción más relevante durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta, ámbito cronológico donde no cabe equívoco para los artistas que forman parte de ella. Blasco maduró su obra en aquel París que todavía se reivindicaba como foco preeminente frente a Nueva York, que aglutina artistas, que es inspirador¹⁹⁴.

¹⁹⁴ En el reciente catálogo de la exposición Arte en guerra. Francia 1938-1947, Natalie Adamson se refiere a la Escuela de París bajo el subepígrafe “Sentido por determinar”, entendiéndolo en todo caso como un concepto fundamentalmente crítico, resultante de un combate cuyo objetivo era establecer un conjunto de términos colectivos que describiesen un proyecto pictórico y dieran forma a una tradición nacional moderna. Véase ADAMSON, Natalie, “Escuela de París”, en BERTRAND DORLÉAC, Laurence y MUNCK, Jacqueline (Dir.), *op. cit.*, 2013, p. 329.

5.7.-GALERÍA JEAN LAMBERT, 1950

La actividad de Eleuterio en esta década es enorme, presentando obra en numerosas exposiciones colectivas e individuales, entre las que destacan las celebradas fuera de Francia: Bruselas, Holanda y España. Lejos va a quedar el periodo de penuria de los primeros años cuarenta, y también cualquier tipo de pronunciamiento político explícito, a pesar de que la prensa del exilio le sigue prestando buena atención, especialmente a través de las páginas de *Solidaridad Obrera* y su *Suplemento Literario*. Es interesante decir que en los recortes de prensa del exilio de publicaciones más vinculadas a la CNT, que Blasco guardaba y que en muchas ocasiones enviaba a sus amigos y familiares en España, no suele indicar el título del periódico o la revista, o de su autor, desvinculándose a ojos del público, sobre todo español, de su pasado republicano y ácrata, de la guerra, etc. Es más, tacha con fruición aquellas líneas que no son de su gusto por contener referencias a ese periodo.

El éxito cosechado en la exposición individual de 1948 le abre las puertas a nuevos contactos personales y a un mercado artístico en el que parece desenvolverse bien, más teniendo en cuenta la extraordinaria desconfianza que siempre mostró hacia las personas en general, y hacia el control de su producción y su carrera en manos de un marchante. Hemos visto como Blasco hasta ahora gestiona personalmente las exposiciones. Su tercera individual le dio el impulso definitivo.

Esta tuvo lugar en la Galerie Jean Lambert (22 Place Vendôme), del 14 de abril al 5 de mayo de 1950¹⁹⁵, bajo la presidencia de Jean Cassou¹⁹⁶, pasando por allí todo el



Cartel anunciador de la exposición de Blasco Ferrer en la Galería Jean Lambert, 1950. AMM. Doc. 311.

¹⁹⁵ Catálogo de la exposición en la Galería Jean Lambert de París, del 14 de abril al 5 de mayo de 1950.

¹⁹⁶ Cassou, que por aquel entonces dirigía el Musée National d'Art Moderne, se excusó de no poder asistir a la inauguración en carta fechada el 15 de abril de 1950. Doc.121. AMM.

mundillo del arte¹⁹⁷. Una muestra que coincidirá en el tiempo con la que realizara el viejo conocido de Blasco, García Vivancos en los locales de “Mirador”, también en la plaza Vendôme, donde presenta cincuenta telas¹⁹⁸. La presencia el día de la inauguración de la Radio y la Televisión Francesa, aun dio más relumbre a la exposición, que fue visitada por numeroso público¹⁹⁹. Pierre Descargues se encargó de la presentación del artista en el catálogo editado con motivo de la misma.

Presentó 52 pinturas, 15 esculturas y 50 dibujos que “*hice en el campo de concentración*”²⁰⁰. Un número de obras nada desdeñable que nos indica lo prolífico que fue en esos años. De entre las esculturas, dos obras muy queridas por el autor: *El último suspiro de Don Quijote* (CE53), “*que dio motivo a grandes polémicas, considerando esta escultura como mi obra maestra*”; y el retrato de su madre (CE54), “*modelo de fuerza y concisión, de la más pura escuela, momia egipcia sacada de la tierra bronceada de Iberia*”²⁰¹. Una obra realizada en



Retrato de mi madre, hacia 1949-1950, hierro, 4,5x19,5x18,5 cm., Museo del Parque Cultural de Molinos, CE54.

bronce que había modelado en barro en Saint Marcel de Careiret (Gard), donde vivió su hermano Joaquín hasta su traslado a Bagnols-Sur-Cèze en 1951. Su madre, Lucía Ferrer, ya anciana, visitó esta exposición, y todavía tendrá oportunidad de ver, en Barcelona, la muestra de su hijo en la Galería Argos en 1955:

¹⁹⁷ Véanse las referencias de la muestra en el texto de Pierre Imbourg publicado en *Cette Semaine*, París, 3 de mayo de 1950; También *Une Semaine de Paris*, 14 de junio de 1950; y *Revista Fotos*, Madrid, 13 de mayo de 1950.

¹⁹⁸ De ambas muestras habla ALÁIZ, Felipe, “El arte español en París. Dos exposiciones típicas”, *Solidaridad Obrera*, 6 de mayo de 1950, p. 3. Así, ambos personajes que habían convivido en Vernet d’Ariège, vuelven a coincidir artísticamente en un mismo espacio, la plaza Vendôme, 10 años más tarde.

¹⁹⁹ *Hierro candente* (B), p. 112.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 115.

²⁰¹ OLIVÁN, Gregorio, “Blasco Ferrer, artista multiforme”, *CNT*, nº 265, París, 7 de mayo de 1950, p. 1.

*“Pobre vieja, decían mis amigos que sabían la vida que había llevado por aquellos caminos de Aragón. Algunos amigos españoles le decían: «Quién le iba a decir a usted, cuando su hijo era pequeñito, que un día vendría a París a visitar una de sus exposiciones». Mis amigos la hicieron poner junto al pedestal donde estaba expuesto su retrato en bronce. «Ni una arruguita le faltaba», decían. Ella reía toda contenta oyendo con devoción los elogios que el público hacía de mis obras expuestas”*²⁰².

Gregorio Oliván destacaba como gran valor *“que no se doblaba a tendencias ni gustos, que sigue la llamada irrevocable de su propia personalidad, con esa intransigencia individualista que ha hecho de los artistas escasos pero incomparables de Aragón”*, en referencia a Gargallo y González.

Felipe Aláiz en *Solidaridad Obrera* destacaba la emoción:

*“Ya dijo Tolstoy que lo que en Arte no es emoción no es nada. (...) (Blasco) conoce tanto el oficio que se obstina en diferenciarse de sí mismo (...). Bien maño. Tus obras quedan en un horizonte de lograda austeridad y tienen a la vez un regusto de matizada delicadeza. Dos cualidades que apenas se dan juntas en un artista”*²⁰³.

De todas las obras, quizá la menos conseguida sea su propio retrato (CE55), cautivo quizá del parecido, mejor logrado en su vista lateral que frontal. Sin embargo su *Danzarina* (CE50) adquiere mayor sutilidad que las anteriores. Sendas cabezas de paisano aragonés, con pañuelo baturro, inspirado en su padre (CE56), y paisana aragonesa, con pañuelo (CE63), entroncan la obra de Blasco con su tierra y sus recuerdos de juventud. No serán las únicas.

Llegado a este punto, en el plano escultórico, creemos ver configurada ya una obra madura.

La línea de sus pinturas, sigue la de las expuestas en su individual de 1948, y será continuada en la de la Galería Moullot en 1951. Lienzos ensombrecidos frente a su obra escultórica, con abundantes paisajes y girasoles de factura expresionista y vigorosa

²⁰² *Hierro candente* (B), 114-115.

²⁰³ ALÁIZ, Felipe, *op. cit.*, 6 de mayo de 1950, p. 3.

pincelada, energía lineal y derroche de color, donde tiende hacia la síntesis de elementos en las figuras²⁰⁴.

No presenta obra surrealista en pintura, que deja de realizar en lienzo como soporte a fines de los 40.



Dos imágenes de la exposición de Blasco en la parisina galería Jean Lambert, 1950. AJCB.

²⁰⁴ Véanse sobre la muestra: MORGIOU, Jean de, “Eleuterio Blasco-Ferrer à la Galerie Moullof”, *La France*, Marsella, 28 de octubre de 1951; ROUVIER, Camille, “Un grand ferronnier: E. Blasco”, *Le Soir*, Marsella, recorte de prensa, Doc.1425. AMM; y *La France*, 4 de enero de 1952.



Sendas fotografías de la exposición en la Galería Jean Lambert, París, 1950. AJCB.

El nombre de Eleuterio Blasco Ferrer es entonces uno de los más estimados en la vida artística parisina, presentándose el camino llano y aparentemente placentero, pero como apuntaba Margarita Nelken:

*“¿quién podrá nunca decir del esfuerzo sobrehumano, obra tras obra repetido, para sacar a la luz esas raíces, sin las cuales el pintor y escultor, nacido entre el Pirineo y la Punta de Tarifa carecería de savia, y que una traición sin parangón en la historia de las traiciones (-y de las complacencias con las traiciones-) ha creído poder cercenar de cuajo?”*²⁰⁵

Más tarde formará parte de la colectiva *Permanence de la forme*, del 21 de noviembre a 5 de diciembre 1950, en la Galerie la Boétie, en la calle del mismo nombre, junto a otros 34 artistas, entre los que hemos de destacar la presencia de una escultura de Honorio García Condoy (entonces domiciliado en el 45 de la rue Boissonade), *Metamorfosis*, y de Apel Les Fenosa (51 boulevard Saint-Jaques) que presenta un bronce, *La fontaine des trois regnes* y dos dibujos. Blasco por su parte expone *Maternidad* y dos dibujos de danzarinas²⁰⁶.

Además, destaca ese año su presencia en el Salón de la Joven Escultura²⁰⁷ y en una colectiva en la Galería Le Canard de Ámsterdam, junto a numerosos artistas holandeses²⁰⁸.

²⁰⁵ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 1951, p. 14.

²⁰⁶ Catálogo *Permanence de la Forme*, Galería Boétie, 21 de noviembre a 5 de diciembre de 1950.

²⁰⁷ BOURET, J., “Aux Tuileries. Deuxième Salon de la jeune sculpture”, *Arts*, París, 30 de junio de 1950.

²⁰⁸ Catálogo Exposición Le Canard, 1950. No aparecen las fechas de la muestra.

5.8.-LA AMISTAD CON MIGUEL LABORDETA Y SUS PRIMERAS REFERENCIAS EN ARAGÓN

En 1950 empieza a fraguarse la amistad con el poeta Miguel Labordeta, como más tarde lo hará con su hermano José Antonio. En una carta fechada el 28 de noviembre de 1950, Blasco se dirige a Miguel Labordeta con la fórmula “Distinguido señor”, para, más adelante pasar a “Querido amigo”, “Apreciado amigo Miguel”, “Amigo Miguel”, “Amigo Labordeta” o “Ciudadano del cosmos”. Esto es, en aquel año el formalismo respetuoso de la carta nos indica que en esta fecha todavía no han estrechado lazos de amistad.

Se desprende de la misiva que es Labordeta quien se dirige inicialmente a Blasco, enviándole una carta y un libro de poemas, posiblemente *Transeúnte central*, editado ese año, solicitándole que le indique la dirección del poeta André Breton:

“Sr. Don Miguel Labordeta.

Distinguido señor: Recibí su carta y el libro de Poesías tuyas, lo que le agradezco de todo corazón, lo he leído y me ha gustado sobre manera, pienso que entre mis relaciones, lo lean por lo menos tres o cuatro escritores, y les pediré que piensen sobre sus Poesías. La dirección de Andre Breton el Poeta, es la siguiente, 42 rue Fontaine, París 9, Francia.

Cuando necesite algo no tiene más que pedírmelo y si necesita algún dibujo para ilustrar algunos de sus escritos puede contar conmigo”²⁰⁹.

A partir de este momento Blasco le enviará noticias y catálogos de sus exposiciones, manteniéndole al corriente de su actividad artística, como también lo hará el propio Miguel hacia Blasco. Es más, desde Aragón, Labordeta junto a Maximiliano Calvo²¹⁰, con el que a partir de ahora también entablará amistad, informará de las crónicas que desde esta tierra se emitan sobre el artista turolense. Ya en esta primera carta conservada, Labordeta parece indicarle que escuche Radio Zaragoza porque se va

²⁰⁹ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta, fechada en París el 28 de noviembre de 1950. Repositorio Digital de la Universidad de Zaragoza. Doc 2011-013.

²¹⁰ Maximiliano Calvo impartía clases de Latín, Filosofía y Lengua española en el zaragozano Colegio Santo Tomás de Aquino, regentado por la familia Labordeta, de ahí la estrecha relación que ambos tenían.

a hablar de él. Es la primera noticia de la que tenemos constancia en la que se hace referencia a Blasco en un medio de comunicación aragonés desde su exilio, a la que seguirán distintos artículos y algunas reproducciones de su obra en prensa y revistas aragonesas.

En el resto del panorama nacional, las primeras alusiones al focino que hemos hallado también datan de 1950, a raíz de su exposición en la Galería Jean Lambert²¹¹.

Desde 1950, pues, pasada poco más de una década de su marcha, Blasco se intenta reivindicar en su tierra.

A la carta antedicha Blasco responderá:

*“El viernes escuché la Radio Zaragoza, pero no pude entender nada, la Radio Andorra no me dejó oír nada. Dígale a Maximiliano que me mande el comentario”*²¹².

Labordeta cumple con el pedido de Blasco, y así Maximiliano Calvo le envía carta y transcripción de la emisión semanal de Radio Zaragoza “Ondas de Arte”, a cargo del locutor Emilio Ostalé Tudela, retransmitida el 24 de noviembre de 1950 a las 10,30 de la noche:

“Y ahora nos vamos a ocupar de un artista aragonés que triunfa actualmente en París y del que muy pocos tienen noticia. Se trata de Eleuterio Blasco Ferrer, que el 20 de febrero de 1907, a las tres de la mañana, nació en Foz-Calanda, y que ha producido obra extraordinaria en cantidad, calidad y poliformismo.

De entre toda la obra de Blasco Ferrer se destacan dos particularidades: la de pintor y la de escultor. Como pintor, sigue el camino de la obra filosófica y de los «istmos», pero su gran éxito es como escultor de formas heroicas,

²¹¹ Aparece una breve referencia en la revista *Arte y Hogar*, nº 65, Madrid, 1950, y con mayor amplitud en la citada revista *Fotos*, Madrid, 13 de mayo de 1950, ilustrada con *El picador y el toro*, *El último suspiro de Don Quijote* observado atentamente por el artista Rey-Vila, y Blasco junto a su *Autorretrato*.

²¹² Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta, fechada en París el 28 de noviembre de 1950. Repositorio Digital de la Universidad de Zaragoza. Doc 2011-013.

viniendo a ser el heredero de aquel otro aragonés inolvidable que se llamó Gargallo.

Hijo de un quincallero, desde joven comenzó a modelar sus primeras figuras y a decorar las jarras y ánforas fabricadas por su padre. Él buscaba formas nuevas y esto le llevó a crear curvas armónicas con una fuerte originalidad. Su carácter inquieto y de buen rebelde le incitó a utilizar otros materiales para desenvolver su arte y exteriorizar su pensamiento. Así empleó las viejas latas de conserva, que extendía y planchaba buscando luego en la hoja de lata la forma y el movimiento, comienzo de lo que luego había de hacer en la forja del hierro.

Blasco Ferrer se hizo en Barcelona, donde celebró exposiciones en la Galería Layetana, y de allí marchó a París, bajo la protección del maestro Beltrán Masses, y es en París donde ahora, después de diez exposiciones magníficamente recibidas por el público y la crítica francesa, triunfa en la última de modo rotundo, tan rotundo que su nombre recuerda a los de González y Gargallo, cuyas obras siguen estimándose como las más notables de nuestra época; pero lo cierto es que Blasco no se parece a ninguno y, mucho menos, a ninguno trata de imitar. Su gran valor es que no se doblega a tendencias ni gustos, que sigue la llamada irrevocable de su propia personalidad, con esa intransigencia individualista que ha hecho los artistas escasos, pero incomparables de nuestro Aragón. Todo esto ha demostrado Blasco Ferrer en numerosas exposiciones colectivas en que sus obras fueron señaladas con preferencia a las demás, en la personal de la Galería Bosc (sede de Utrillo, Fujita y otros grandes) y últimamente en Lambert, en la plaza Vendôme, anfiteatro consagratorio. Añadamos la perspectiva inmediata que se le abre de exposiciones en Bruselas, Suecia, Nueva York...

Junto a los hierros, Blasco expuso unos cuantos cuadros. Típicamente surrealistas, subyacente o “surrealista” (como en castellano debiéramos decir) y además se mostró como ceramista, técnica de la que es maestro consumado, lleno de toda la tradición mudéjar de su país, filtrada por él en las más audaces orientaciones modernas.

Teníamos que traer a nuestras «Ondas de Arte» a este turolense, Blasco Ferrer, que está elevando el hierro (donde siempre predominó lo utilitario a lo

decorativo) al rango de materia de arte abstracto. Y es justo divulgar los éxitos de nuestros artistas aragoneses que salen fuera de casa y triunfan, para ejemplo de los que aquí se quedan... criticando todo lo que hacen o dicen los otros”²¹³.

No gustó la emisión a Maximiliano Calvo, que esperaba algo “más amplio y mejor hecho. Su arte merece mucho más, y ya es hora de que estos espíritus pobres, comprendan claramente la realidad de los hechos. Claro es que en cierto modo merecen perdón, puesto que no son sino críticos provincianos que tal vez no vean en el arte más que un modo de vivir”²¹⁴.

Será su viejo amigo José Aced quien primero se ocupe de su persona y su obra en las páginas de dos publicaciones aragonesas: *Aragón* y *Ebro. Cuadernos Literarios*. No son baladíes sendos artículos, por cuanto, como hemos comentado, Blasco manifestará siempre sus deseos de ser conocido y valorado en su tierra natal. Por tanto, era su presentación pública en Aragón, al margen de la emisión radiofónica del año anterior.

En el primero, aparecido en el nº 218 de *Aragón* en 1951, poco después de su exposición en la Galería Lambert de París, Aced reivindica su carácter Aragonés y Español, su formación ruda y pródiga en sacrificios, su tesón y confianza en sí mismo. Exalta el reconocimiento internacional de su obra citando distintas publicaciones (la británica *The Studio*, el *Anuario Artístico*



Contraportada del primer número de *Ebro. Cuadernos Literarios*, 1952, con la imagen de *El poeta de las flores* de Blasco.



Artículo de José Aced dedicado a Blasco Ferrer aparecido en el nº 218 de la revista *Aragón*, 1951, p. 14.

²¹³ Transcripción de la emisión de Radio Zaragoza emitida en el programa “Ondas de Arte” el 24 de noviembre de 1950 a las 10,30 de la noche. Doc.124ac-ae. AMM.

²¹⁴ Carta de Maximiliano Calvo a Eleuterio Blasco Ferrer, fechada en Zaragoza el 4 de diciembre de 1950. Doc.124. AMM.

Internacional de Suiza, la madrileña revista *Fotos*, y otras de Estados Unidos y México) y su éxito en París, “*siendo uno de los pocos intelectuales que se le han filmado en televisión por dos veces, y ha recorrido las pantallas de este moderno evento*”. Pero Aced también se centra en su recia personalidad de artista ibérico y de cómo “*ha expresado Blasco Ferrer mucho sentimiento español (...)*”. El artículo es ilustrado con dos obras esencialmente “ibéricas”: su *Cabeza de baturro* y *El picador*:

“(...) *el lirismo de sus esculturas es penetrante y sereno, equiparado a cada expresión propuesta en la filigrana de sus arabescos. Consigue su expresión con un justo y bien definido trazo, con recursos simplificados que sólo un artista auténtico puede encontrar*”²¹⁵.

En 1952 *El poeta de las flores* es reproducido en la contraportada del primer número de *Cuadernos Literarios Ebro*, revista dirigida por Julio Calvo Alfaro, de la que aparecieron posiblemente solo dos números, y de cuya página de arte se ocupará José Aced, que de nuevo le reivindica en un artículo dedicado a Vicente Rincón, Guillermo Pérez y al propio Blasco. El marco parecía el adecuado, tal y como dejaba clara la editorial:

“*Ebro pretende ser síntesis de Aragón, y Letras de Aragón (...)* En estos *Cuadernos Literarios* pretendemos dar impulso al pensamiento aragonés en todas sus facetas (...)”²¹⁶.

Casi completando el artículo de *Aragón*, Aced analizaba así su obra:

“*Su originalísima plasmación plástica redonda en un sentido poético y altamente sensible a su emotividad expresiva. Podemos decir que el raro encanto de sus obras arrastra la admiración por su intensa sensibilidad, llena de palpitos profundamente humanos. Con la hoja de hierro plasma volúmenes y*

²¹⁵ ACED, José, “El escultor Blasco Ferrer, en París”, *Aragón. Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*, SIPA, nº 218, Zaragoza, febrero-marzo-abril de 1951, p. 14.

²¹⁶ *Ebro. Cuadernos Literarios*, Barcelona, 1952. No aparece fecha, ni nº de la revista ni numeración. Sobre esta revista véase MELERO RIVAS, José Luis, “Julio Calvo Alfaro y los Cuadernos Literarios Ebro”, *Rolde*, nº 10, diciembre 1980-enero 1981.

forma, sirviéndose de la misma densidad del espacio, con una filigrana llena de armonías, de estilización barroca, que se manifiesta en un irresistible encanto de gran arte, conseguido con plenitud e intensa expresión del tema.

Ibérico y rotundo, toda su obra es la plena y pura esencia española, por su estilo propio de singular artesanía y por la expresividad y características de los temas y su ambientación. (...) El talento inquieto y tesonero del artista de Foz-Calanda, va sellando por los caminos de Europa un hálito de alto prestigio para España y nuestra tierra que le vio nacer”²¹⁷.

5.9.- DON QUIJOTE Y EL EXILIO

Decíamos ya al hablar de la prensa del exilio en Francia, que la cultura anarquista presentó siempre un carácter popular y autodidacta, donde los anarquistas recreaban y transmitían los ideales, valores e iconos que los representaban. El Conocimiento, la Verdad, la Razón, la Justicia, etc.²¹⁸ Hércules, Bakunin, Ferrer i Guardia, se convierten en verdaderos iconos. Especial importancia cobra la representación de don Quijote arremetiendo contra los molinos de viento, una imagen como instrumento de formación especialmente simbólica para el exilio en general. Miguel de Cervantes fue un verdadero icono que



El hidalgo y su escudero, hacia 1955-1966, hierro, paradero desconocido. CE93.

sobresalió por encima de otros pensadores, escritores, músicos o políticos como Bakunin, Eliseo Reclús, León Tólstoi, Balzac, Stefan Zweig, Beethoven, Dostoyevski, Ferrer i Guardia, Malatesta, etc. En cualquier biblioteca anarquista no faltó nunca el

²¹⁷ ACED, José, “Vicente Rincón-Guillermo Pérez-Eleuterio Blasco”, *Ibidem*.

²¹⁸ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 116.

libro *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Como escribió Federica Montseny en el calendario de 1988 que SIA dedicó a Cervantes:

*“Don Quijote de la Mancha, obra fundamental de Cervantes, ha sido y es el espíritu de aventura, la lucha por la justicia y la exaltación de la personalidad del hombre... Don Quijote es el pensamiento profundo que a veces toma apariencias de locura. Pero Cervantes (pacifista por excelencia, enemigo de la fuerza) tuvo la inteligencia de colocar a su lado como símbolo de prudencia y del buen sentido popular, la figura del inimitable Sancho Panza, que es el pueblo...”*²¹⁹.

La identificación con el hidalgo cervantino y su asociación con algunos de los valores que encarna, como el idealismo, la sinceridad y el noble peregrinar, se generalizó en la cultura del exilio al emparentarse con las andanzas de aquellos españoles durante la guerra y su periplo como expatriados:

*“Son los nuevos e ilustres Quijotes
del siglo presente y venideros.
Son los que lucharon
por toda una era de paz y progreso.
Son los visionarios,
los locos modernos
que a los nuevos Atilas y Marte”*²²⁰.

La atracción por parte de intelectuales y artistas hacia don Quijote (aunque no en todos los casos hay una identificación clara y directa entre la representación del hidalgo y la condición de exiliado), con sus ideales e ilusiones le convirtieron, como apunta Miguel Cabañas en *“una especie de santo patrón laico de los republicanos españoles*

²¹⁹ Calendario de 1988 de la SIA. Tomado de ALTED, Alicia, “El exilio de los anarquistas”, en CASANOVA, Julián (coord.), *Tierra y Libertad. Cien años de anarquismo en España*, Crítica, primera edición rústica, 2012, p. 173.

²²⁰ Palabras de Eulalio Ferrer escritas en el campo de concentración en 1939. Tomadas de REDONDO BENITO, Fernando, “Don Quijote en el exilio. Un caballero trasterrado: Eulalio Ferrer Rodríguez”, *Revista de estudios cervantinos*, nº 12, abril-mayo 2009, p. 216.

errantes, pertrechados con la permanencia de su inspiración y sus ideales”²²¹. La idea queda sintetizada por Federica Montseny que, al introducir su obra *El éxodo. Pasión y muerte de españoles en el exilio*, con numerosos testimonios orales, se refiere a ellos como:

“(…) eternos Quijotes, constantes caballeros de todos los ideales, combatientes de todas las contiendas, hay en nosotros demasiado orgullo y demasiada conciencia de nuestra grandeza para pensar en cobrar lo que no tiene precio”²²².

O bien:

“Desarraigados, sin hogar ni patria; cubiertos de harapos, de piojos y de sarna; ensangrentados y vencidos; con el cuerpo maltrecho y el alma transida, como don Quijote dentro de la jaula, la obstinación magnífica, la esperanza victoriosa, la energía sombría y la risa luminosa nos han salvado y nos salvan, nos salvarán siempre”²²³.



Don Quijote, hacia 1955, óleo sobre lienzo, 81x65cm., Museo Parque Cultural de Molinos, CP182.



Don Quijote y Sancho, lápiz sobre papel, 26,9x20,8 cm. Museo Parque Cultural de Molinos. CD236.

²²¹ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México”, en CABAÑAS, Miguel, FERNÁNDEZ, Dolores, DE HARO, Noemí y MURGA, Idoia (coords.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, CSIF, Madrid, 2010, p. 25.

²²² MONTSENY, Federica, *op. cit.*, 1977, p. 12.

²²³ *Ibidem*, p. 13.

En algunos artistas, el tema del caballero andante fue fundamental durante su exilio. Es el caso del logroñés Augusto Fernández²²⁴.

En este sentido, el análisis de la figura del Quijote ha tenido más estudios en lo relativo al exilio en México que en Francia, aunque no se terminan de agotar las reflexiones, interpretaciones y relecturas. Nosotros encontramos algunos paralelismos. Así, hemos de destacar, por la inclusión de varias obras de Eleuterio Blasco, el *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, que dedicó su número 551 a esta figura bajo el título “Especial el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha cumple sus 350 años”²²⁵. Un número mayor del habitual, con 32 páginas, correspondiente a los meses de octubre y noviembre, y con un precio más elevado, 80 francos²²⁶.



Cervantes, lápiz sobre papel, 21x13,3 cm.
Museo Parque Cultural de Molinos, CD235.

²²⁴ CABAÑAS BRAVO, Miguel, DE HARO, Noemí, MURGA Idoia y SÁNCHEZ, Mario, “Estampas de don Quijote en el exilio. Obra gráfica de Augusto Fernández”, *Anales cervantinos*, nº 41, CSIC, Madrid, 2009, pp. 357-361; CABAÑAS, Miguel, FERNÁNDEZ, Dolores, DE HARO, Noemí y MURGA, Idoia, “Augusto Fernández, ilustrador de Don Quijote en el exilio mexicano”, *Anales Cervantinos*, nº 43, CSIC, Madrid, 2011, pp. 117-143.

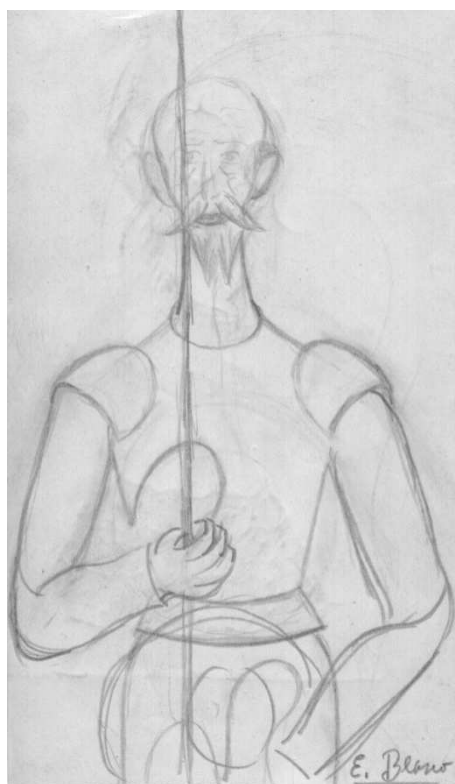
²²⁵ *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, Especial “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha cumple sus 350 años”, nº 551-22-23, París, octubre-noviembre de 1955.

²²⁶ Pero el tema de Don Quijote y Cervantes fue denominador común en muchas otras publicaciones. Así también apareció la “publicación de humor y combate” *Don Quijote*, en Rodez, en junio de 1946 y hasta marzo de 1947, donde la socarronería de Sancho destacaba frente a las vicisitudes tempestuosas del hidalgo caballero. El *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* publicó en 1947 un monográfico dedicado al aniversario de Cervantes, ilustrado con obras de Pedro Flores, Joaquín Peinado, Hernando Viñes y Lalo Muñoz. O también la publicación *Méduse*, aparecida en Pau y dirigida por el poeta Jacinto-Luis Guereña y con Jean Cassou como presidente de honor, que anunció la aparición de su número 5 dedicado íntegramente a Cervantes. Sobre ellas ver el capítulo de RISCO, Antonio, “Las revistas de los exiliados en Francia”, en ABELLÁN, José Luis (Dir.), *op. cit.*, 1976, Vol. 3, pp. 121-122 y 126-127; También el *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, nº 36 y 37, París, noviembre-diciembre de 1947.

Se contó con la colaboración literaria de Salvador de Madariaga, Luis Nicolau d'Olwer, Marcel Bataillon, Andrés María del Carpio, Pedro Voldemar, J. Beckermann, J. Ferrater Mora, Jerónimo del Paso, J. Ferrándiz Alborz, José Antonio Cuesta, Waldo Frank, Juan Ferrer, José Ortega y Gasset, Francisco Frank o Luis Araquistáin. Artículos que fueron acompañados por obras, entre otros, de A. Sancho, Bartolí, Téllez, Peinado, Argüello, Menéndez, Pelayo y Blasco Ferrer. Además recogía dicho número varias páginas dedicadas a la bibliografía del Quijote en España y en el extranjero, así como de “La presentación tipográfica de la primera edición”, “Las ilustraciones españolas del Quijote”, “Las ilustraciones de Gustavo Doré”, “El Quijote visto por los extranjeros”, “El Quijote visto por los españoles”, “Consejos de Don Quijote a Sancho”, “Fechas importantes de la vida de Cervantes”, “Resumen estadístico de las ediciones del Quijote en lenguas diversas”, etc.

Las obras de Blasco Ferrer acompañaron tres artículos de dicho especial: el artículo de Ferrándiz Alborz “Cervantes... y Don Quijote”, con la escultura *El hidalgo y su escudero*²²⁷(CE29); el de Nicolau d'Olwer “Valor de Cervantes en la literatura universal”, con *Visión de don Quijote*²²⁸(CP182); y el artículo de J. Chicharro de León “El episodio de los galeotes”, con *La muerte del hidalgo*²²⁹(CE53).

Un ejemplar parangonable al que la revista del exilio español mexicano *Las Españas*, dedicó en su nº 5 extraordinario del mes de julio de 1947, en el aniversario del nacimiento de Cervantes²³⁰. Ya en su número inaugural, en 1946, José María Gallegos



Don Quijote, lápiz sobre papel, 17,3x20,7 cm. Museo Parque Cultural de Molinos. CD234.

²²⁷ FERRÁNDIZ-ALBORZ, F., “Cervantes y... Don Quijote”, *SLSO*, nº 551-22-23, París, octubre-noviembre de 1955, p. 3.

²²⁸ D'OLWER, Nicolau, “Valor de Cervantes en la literatura universal”, *SLSO*, nº 551-22-23, París, octubre-noviembre de 1955, p. 8.

²²⁹ CHICHARRO DE LEÓN, J., “El episodio de los galeotes”, *SLSO*, nº 551-22-23, París, octubre-noviembre de 1955, p. 27.

²³⁰ Este contó con la colaboración de Nicolau de Olwer, Enrique González Martínez, Pedro Salinas, Agustín Millares Carlo, Juan José Domenchina, Daniel Tapia, Benjamín 434

Rocafull identificaba a los exiliados con el idealismo del personaje, advirtiendo que no sabía si estaban “*más cuerdos o más locos que él*”, rememorando el sueño exiliado de “paz, de amistad y de concordia, que añoraba nuestro caballero”²³¹. Una revista que afirmaba la defensa de la libertad a través de la independencia, y cuyos temas en torno al Quijote serán tratados de forma heterodoxa, aunque predominará la impronta de las circunstancias en que viven los exiliados²³².

Reflexiones intelectuales, literarias y artísticas que contribuyeron a interiorizar la figura de don Quijote como icono “exílico”, que ejemplifican la existencia de temas comunes, como es la figura del hidalgo manchego, poniéndose en contacto literatura, arte y pensamiento del exilio²³³.



Don Quijote, hacia 1942-1946, hierro, 55x55x20 cm. Colección particular (Uruguay). CE29.

La figura de don Quijote en la obra de Blasco reaparece como tema en varias ocasiones, separadas por el tiempo, durante su periplo en Francia: “*todos son*

Jarnés, Luis Santullano, Josep Renau, Paulita Brook, Gallegos Rocafull, Juan Gil Albert, Ramón Gaya, Honorato de Castro, Jean Camp, Julio Luelmo, José Enrique Rebolledo y Jesús Bal y Gay. Además de ilustraciones de Manuela Ballester, Jomi García Ascot, Carlos Marichal o Josep Renau. También hubo reconocimientos en otras publicaciones mexicanas, como *Los Cuatro Gatos* o los actos desarrollados por la Unión de Intelectuales Españoles.

²³¹ GALLEGOS ROCAFULL, José M^a, “A vueltas con el tiempo”, *Las Españas*, nº 1, octubre 1946, p. 3.

²³² PIÑERO VALVERDE, José María, “Las Españas y la presencia del Quijote entre los exiliados en México”, en *La Literatura y la Cultura del exilio republicano español de 1939* [Archivo de ordenador]: Actas del IV Coloquio Internacional: Hotel Las Lagunas, del 16 al 19 de julio de 2002 San Antonio de Baños, La Habana, Cuba. Edición digital: Biblioteca digital Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com.

²³³ Ver sobre estas relaciones con el Quijote, si bien para el caso del exilio mexicano, el texto de CABAÑAS, Miguel, *op. cit.*, 2010, pp. 25-29. También el magnífico texto de MAINER, José-Carlos, *Moradores de Sanseña (Lecturas cervantinas de los exiliados republicanos de 1939)*, Valladolid, Junta de Castilla León-Universidad de Valladolid, 2006.

verdaderos pero distintos Quijotes”²³⁴. Para ello utilizará diferentes procedimientos artísticos: forja, soldadura, pintura o dibujo. Ya en el Salón de Arte Libre de 1946 presenta la escultura en hierro *Don Quijote y Sancho* (CE29), donde el estilizado caballero, lanza en ristre, marcha lento seguido por su inseparable escudero, orondo, que parece otear el horizonte. Este mismo tema lo repetirá más adelante, como también aparece en distintos dibujos. Sin embargo, en ninguna alcanza la altura técnica y simbólica de *El último suspiro de don Quijote*, una de sus esculturas más reconocidas por crítica y público (apreciada por el propio artista), que además sintetiza una de las más importantes características de las creaciones 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 1950²³⁵, mostró por primera vez esta obra (CE53), 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*”²³⁶. Por ella, hoy expuesta en la Sala Eleuterio Blasco Ferrer del Parque Cultural de Molinos (Teruel), 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 contracción física del rostro y de la mano logran un patetismo y una sensación de hundimiento de toda esperanza. Dice Francisco Ferrándiz Alborz:

“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?. ¿Valdrá 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

²³⁴ DELGADO, Rafael, “Eleuterio Blasco-Ferrer. El escultor que hace obra de arte con el hierro”, *Índice Literario de El Universal*, Caracas, 25 de junio de 1959.

²³⁵ Galerie Jean Lambert (22 Place Vendôme), del 14 de abril al 5 de mayo de 1950.

²³⁶ *Hierro candente* (B), p. 113.

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”²³⁷.

Si nos fijamos en él, sus ojos están hechos de espacio libre. La posición dolorosa de la boca, donde podemos ver sus dientes, 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.

“Para encontrar otra mano como la del Quijote en agonía –señalaba Gregorio Oliván- tendríamos que volver al Greco, que tuvo a su favor la técnica más dulce de la pintura, y Cervantes debió soñar así para el último capítulo de su obra, la



El último suspiro de don Quijote, hacia 1950, hierro, Museo Parque Cultural de Molinos, CE53.

²³⁷ FERRANDIZ ALBORZ, F., *op. cit.*, 1951.

agonía de su héroe. Esta cabeza de hierro «suda» la muerte; el metal se hace cera, las quedejas se pegan sobre las sienes, la comba de la frente da suelta al alma”²³⁸.

En un texto mecanografiado del 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”²³⁹.*

Y en *Hierro candente* señala que:

*“Un día recibí en mi estudio a un Príncipe. Al despedirse me dijo: «Perdóneme que le felicite», llorando delante de la obra *El último suspiro de Don Quijote*. No me extrañó pues no era la primera persona que esta escultura en hierro forjado había penetrado en lo más profundo de sus corazones. Príncipes también del intelecto y del trabajo”²⁴⁰.*

Es, posiblemente, la obra más reveladora del drama del exilio a Francia través de la figura de don Quijote, como la gran tela-mural que Antonio Rodríguez Luna pintara en 1973, *Don Quijote en el exilio*, lo es para el exilio mexicano. Esta se halla en la sala número cuatro del Museo Iconográfico del Quijote en Guanajuato (México). En ella, en un paisaje desolado de azules oscuros y grises, en una ambientación incierta y triste, vemos al Caballero de la Triste Figura sobre un escuálido Rocinante con los ojos vendados, vencido, cansado, sin rumbo. Tras él un cortejo de españoles exiliados, peregrinos, abatidos, con hombros caídos, que miran al suelo. Al frente León Felipe, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Bergamín... o Eulalio Ferrer, que habló del Quijote como “*el de un amante de la libertad, el de una encarnadura inobjetable e*

²³⁸ OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 7 de mayo de 1950, p. 1.

²³⁹ Traducción del discurso realizado por el escultor L. P. J. Braat en la Galería le Canard en 1952, con anotaciones manuscritas. AJCB.

²⁴⁰ *Hierro candente* (B), 114.

*ideal del universo español, el de una gratitud desde las entrañas de la hermandad*²⁴¹.

Protagonistas de una ventura quijotesca que en muchos casos no tuvo retorno, pero expresión a su vez del espíritu de libertad y de su universalidad. Gaya Nuño señaló sobre el Quijote que “*es algo así como un gran portalón abierto de par en par, no al paisaje, no a los seres, ni a las ideas, ni a la fantasía, sino abierto de par en par al vacío*”²⁴².

Blasco siempre contempló *El último suspiro de don Quijote*, como una criatura que hubiera parido, criatura de sangre, de carne y de huesos:

“*Si hoy me propusieran realizar esta obra, no podría, y es que las obras de arte no se repiten. Además la realicé en momentos difíciles y pensando en el destino de mi Patria*”²⁴³.

Esta escultura en hierro sintetiza con maestría todo ese simbolismo para los exiliados que es el anhelo de libertad, que se da en don Quijote, constituyéndose en paradigma simbólico de una actitud ante la vida, donde los valores del hombre se han de medir por el ideal que persiguen, por encima de las repercusiones de su acción, que en este caso supondrá sacrificar vivir en su tierra en pro de la libertad²⁴⁴: “*Bien podrán los encantadores quitarme la ventura pero el esfuerzo y el ánimo es imposible*”²⁴⁵.

Como escribiera Juan de la Peña²⁴⁶:

“Padre Don Quijote
que estás en los Cielos
líbranos del odio y el abandono.

²⁴¹ REDONDO BENITO, Fernando, *op. cit.*, p. 213.

²⁴² GAYA, Ramón, “Portalón de par en par”, *Las Españas*, nº 5, julio de 1947, pp. 10, 13.

²⁴³ *Ibidem*, p. 113.

²⁴⁴ Véase el estudio filosófico que realiza José Luis Abellán “Don Quijote como símbolo”, en ALTED, Alicia y LLUISA, Manuel (directores), *La Cultura del exilio republicano español de 1939*, Actas del Congreso Internacional Sesenta años después, vol. I, UNED, 2003, pp. 545-553.

²⁴⁵ Segunda parte, capítulo XVII.

²⁴⁶ Pseudónimo de Manolo Valiente. Tomado de STEIN, Louis, *Más allá de la muerte y exilio. Los republicanos españoles en Francia, 1939-1955*, Plaza y Janés, 1983, p. 109.

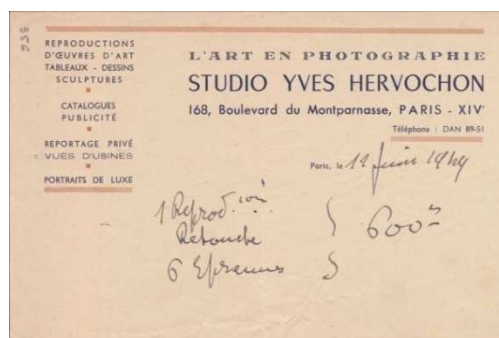
Padre don Quijote,
líbranos, Señor,
de la cobardía
y el deshonor.

Padre Don Quijote
altísimo y perfectísimo
líbranos de una vida
sin ideal”.

Blasco immortalizó al caballero andante una vez más en hierro (CE90). Este último Quijote, que realiza en 1956 y presenta por primera vez en el Salón de Artistas Independientes de ese año, tiene también un simbolismo personalísimo, cuidando minuciosamente los detalles. Este está hecho con herraduras de caballos, de forma que Rocinante está unido a Don Quijote, formando parte sustancial de él, “*más centauro que un centauro*”²⁴⁷. La originalidad de la obra radica en el uso de herraduras como definidoras de la composición. Estas conforman el tronco, cuello, orejas y bigote. La fotografía que aquí presentamos consigue transmitirnos toda la fuerza y emoción de la obra. Este Don Quijote exige una visión frontal. Conforme la abandonamos perdemos el sentido simbólico de la obra para detenernos en el ensamblaje de hierro, en la técnica. Es la luz, la que penetra en sus ojos de repentina lucidez, por su boca, por los espacios, la protagonista. Es ella la que coadyuva con el hueco y nos sugiere el idealismo del personaje; por ello hemos de insistir en la importancia de una adecuada iluminación y un buen fondo para extraer



Don Quijote, hacia 1955-1956, hierro, 83x44x41 cm., Museo Parque Cultural de Molinos, CE90.



El parisino studio Yves Hervochon realizará la mayor parte de las fotografías de la obra de Blasco. AMM. Doc. 356.

²⁴⁷ DELGADO, Rafael, *op. cit.*, 1959.
440

todos los valores de estas esculturas. La ausencia de ella hace desmerecer muchas obras. Blasco Ferrer contratará desde fines de los años cuarenta el estudio del fotógrafo Yves Hervochon, situado en Montparnasse, y cuyo lema era “l’art en photographie”, para realizar la mayor parte de las fotografías de sus obras que eran enviadas a agencias de prensa, marchantes, compradores, museos, etc. Y efectivamente Hervochon, haciendo honor a su lema, saca el máximo partido a aquellas obras en las que la luz juega un papel primordial.

La selección de obras que realiza Blasco tanto para las exposiciones de 1950 y 1951, no dejaron indiferente al público, y hemos de considerarlo verdadera síntesis de toda la producción del forjador. El resto de sus obras girarán en torno a los mismos logros. Y aquí se aprecian con gran elocuencia todos ellos. Hemos analizado *El*



último suspiro de don Quijote. El patetismo de esta obra declina hacia el dolor sereno de

La mujer que llora, hacia 1950-1951, hierro, paradero desconocido, CE62.

Maternidad (CE59). Si la mano de don Quijote está en armonía con el gesto, la misma armonía observamos en la madre y su rostro. Esta posa su mano con levedad sobre la espalda de su hijo, al que sujeta en brazos. El hierro adquiere gran suavidad, logrando extraer verdaderas cualidades humanas. La delicadeza femenina que se desprende alcanza altas cotas. En *La mujer que llora* (CE62), son también las manos y el gesto los que anuncian el llanto. El juego con el vacío en el rostro profundiza en el dolor, agudo. Blasco dota a las manos de gran capacidad de expresión, y estos tres ejemplos dan cuenta de ello. Aquí estas lo son todo, armonía, impulso, proporción, aliento... recordándonos la fuerza de las dos manos que realizara Rodin en *La Catedral*.

Las relaciones de la obra madura del forjador son especialmente evidentes respecto a la obra de Pablo Gargallo, y se ha tendido al valorar la obra en hierro de Blasco Ferrer, a considerarlo seguidor de este, o mero discípulo, algo que enervaba al turolense. Su técnica evidentemente es similar. En sus propias palabras:

“El espacio, explica, ya no es la atmósfera que rodea una obra de arte; de «continente» se convierte en «contenido»: El espacio viene esculpido, también él es un elemento esencial en mis figuras. También los vacíos dan expresión y volumen a mis estatuas”²⁴⁸.

No parece descabellado, siguiendo a Rafael Ordoñez, señalar que la influencia directa de Gargallo en el arte catalán y español de preguerra fue decisiva, si bien más soterrada y mucho menos evidente que en otros casos, sin duda porque su personalísimo estilo era admirado y seguido, pero no podía, y no puede ser sino muy malamente imitado²⁴⁹.

La obra en hierro de Blasco sintoniza y a la vez queda ensombrecida frente a la Gargallo. Pero no menos cierto es que la del focino es mucho más amplia que la de aquel, y más rica en temática, mostrando muchas de sus obras un mayor interés en forjar el hierro trasponiendo valores pictóricos que en crear volúmenes con el juego del lleno y del vacío; por otra parte Blasco profundiza mucho más en la sensibilidad y vibración emotiva, que sabe emanar con un vigor y energía formal extraordinarios; y por añadidura destaca el dominio poderoso de los recursos expresivos, con los que combina con maestría las formas, los volúmenes, las convexidades y los espacios huecos,



Fotografía: Museo de Zaragoza. *Mujer con los ojos de espirales*, hacia 1956, hierro, 65x38x19 cm. (con base). Museo de Zaragoza. CE118.

eficazmente sugeridos mediante los fragmentos corpóreos que el artista elimina en su singular proceso de síntesis, logrando piezas de rotunda plasticidad, de profundo patetismo, de vital movimiento y concentrada emoción. Van a ser las duras

²⁴⁸ BERNERI, Giovanna, *op. cit.*, p. 176.

²⁴⁹ ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Museo Pablo Gargallo*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2004, p. 42.

circunstancias personales vividas ya en su infancia, y sobre todo en la Guerra Civil, los campos de concentración, la Francia ocupada y el exilio, en definitiva, las que le hacen imprimir esta personal pátina emotiva a sus esculturas.

Además, no podemos reducir la obra de Gargallo a trabajador habilidoso del hierro, ya que, como tantas veces ha señalado Rafael Ordóñez, el trabajo del hierro nunca fue prioritario ni más abundante que el de otros materiales. Existe una época del hierro, pero a partir de 1929, momento en que este material adquiere una relevancia especial, con creaciones como *Gran Bailarina*, 1929; *Española con Peineta*, 1930; las versiones de *Greta Garbo*, 1930-1931; *Española con mantilla*, 1930; *Gallo*, 1930; *Buey*, 1930; y obras más complejas y de gran riqueza formal y expresiva como *Gran Bacante*, 1931; *Gran Arlequín*, 1931; *David*, 1934; etc.²⁵⁰

Indudablemente que una primera vista a ciertas obras en hierro de Blasco nos recuerdan al escultor de Maella, no solo 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



Fotografía: Museo de Zaragoza. *La niña de las trenzas* hacia 1954, hierro, 63x27x17 cm. (con base). Museo de Zaragoza. CE88.

claras en obras plenamente figurativas, sino también por alguno de los mismos temas representados: sus *Arlequines*, *Cabeza de arlequín* (CE135), *Mujer con ojos de espirales* (CE118), *La niña de las trenzas* (CE88), *Los ojos de la razón* (CE58), sus gallos, etc. Pero aun así estas relaciones formales tan manifiestas en las obras citadas, datan de fechas avanzadas en la producción de Blasco, realizadas fundamentalmente en París a partir de 1950.

²⁵⁰ Véase por ejemplo ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael (com.), *Pablo Gargallo. Esculturas, cartones y dibujos*, Museo de Navarra-Gobierno de Navarra, 1999, pp. 22-25.

5.10.-LA PRIMERA Y SEGUNDA EXPOSICIÓN DE PINTORES, ESCULTORES Y CERAMISTAS DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS E INTELLECTUALES ESPAÑOLES EN FRANCIA, 1951

Del 1 al 15 de febrero de 1951, tiene lugar en la Galería Boétie de París, la primera exposición de pintores, escultores y ceramistas de la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, integrada en su mayoría por exiliados políticos, donde Blasco “tanto atrajo la atención del público”²⁵¹. Dicha asociación fue fundada en 1925 por Tito Livio de Madrazo, que ejercía la viva y dinamizadora presidencia de la Asociación. Bajo este nombre se agrupaba no solo a pintores, escultores, dibujantes y ceramistas, sino también a escritores, poetas, músicos, bailarines... y a todos aquellos españoles que, residiendo en Francia tuvieran la intención de interesar al público francés en su manifestación artística. Además, la Asociación tenía una preocupación acerca de las necesidades de sus miembros: mutualidad, consejos, socorro. En las fechas de la exposición disponía de un servicio médico y social organizado, y un restaurante donde se podía encontrar una comida muy ajustada en calidad-precio. Su deseo era extender su acción a otros países como Argentina, Brasil, EE.UU., Canadá, Bélgica, Suiza, etc. Esta muestra será el primer ejemplo de su voluntad de acción, no sin grandes esfuerzos y dificultades.

En la Galerie La Boétie se dieron cita unos cincuenta artistas, y debió de contar con la asistencia de importantes personalidades en su inauguración. En el primer piso de la galería se mostró una retrospectiva que reunía a algunos grandes nombres del arte español, tales como un retrato y un paisaje de Ignacio Zuloaga; una composición de Sert, *La mujer con gato* de R. Madrazo, a la sazón tío de Tito Livio; unos pequeños bailarines y campesinos de Beltrán Masses; un *Ecce Homo* de Solana; un paisaje de Castelucho; un medallón-retrato de Llimona; una acuarela de un niño de Manolo; una cabeza de madera de Picasso hecha por Pablo Gargallo; así como obras de Mariano Fortuny, J. Benlliure, Masriera, Chevarría, Pichot, José Navarro, Torres García, Nonell,

²⁵¹La participación de Blasco en la muestra dio lugar a un magnífico artículo de Ferrándiz Alborz, a raíz de la atención que sus obras suscitaron entre el público parisino: FERRÁNDIZ ALBORZ, F., “El escultor en hierro E. Blasco Ferrer”, *El Día*, Montevideo, 25 de marzo de 1951.

Fabián de Castro, Juan Gris, José Navarro o Durrio²⁵². Además contó con obras del propio Tito Livio de Madrazo, José Anglada, Jesús Ballano, Eleuterio Blasco Ferrer, Juan Busquets, Blas Cánovas, Carrillo de Albornoz, José Clavero, Vicente Cristellys, Nicolle Calvière-Cristellys, Ignacio y Juan Gallo, Balbino Giner, José Gispert-Masso, Sánchez-Miguel Hernández, Alexis Hinsberger, Antoni Lamolla, Aldegundo López Cebrián, Raphaël López, Tony López, Luzyarte, Juan Márquez, Aurelio López Mazorra, Francisco Merenciano, Werther Merenciano, Manuel Nacher de Quesada, Kitti Pages, Manuel Parres, Alfonso Pérez, Sanchís Salvador, Léopold Santa María, François Soler-Albert, Raphaël Ventura, Mario Zaragoza, Eduardo Caruz, Felipe Díez Sada, Francisco Florit, Hernández Mompó, Federico-Alba Motana, José Montañés Navarro, Juan Pié, Miguel García Vivancos y Daniel Sabater²⁵³.

El acontecimiento artístico fue clausurado con una velada coreográfica sobre un pequeño escenario del que disponía la galería. Allí actuó el bailarín Joselito, acompañado por el guitarrista Relámpago. El éxito fue tal que se planteó la celebración de una gira por las principales ciudades de Francia²⁵⁴.

Pocos meses después, en julio de ese año 1951, tuvo lugar en *La Coupole*, sala del *Boulevard Montparnasse*, la segunda exposición de Pintura y Escultura organizada por la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, “*exponentes de un pueblo que, en medio de sus miserias, jamás supo ni quiso olvidar el cultivo de lo sublime (...)*”²⁵⁵. En la muestra, de menor entidad que la anterior, se dieron cita artistas como Santa María, Daniel Sabater, Carrillo de Albornoz, Massó, Crislellys, Tito Livio de Madrazo, Soler, E. Blanco (creemos que es un error tipográfico y se refiere a E. Blasco), Mario, Busquets, Hernández, García Tella, Anguiano y Rafael López, todos ellos en pintura. La escultura estuvo representada por Pié, José Clavero y Blasco Ferrer. Además se mostraron distintas obras cerámicas. A. Blanco desde las páginas de

²⁵² NARANJO, Romero, “Una exposición de Arte Español”, *Solidaridad Obrera*, París, 24 de febrero de 1951.

²⁵³ Hemos tomado estas consideraciones sobre la primera muestra de la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, de la introducción del libro *Artistes espagnols en France*, publicado a raíz de la misma, y que recoge la trayectoria de los miembros de la Asociación y participantes de la muestra: VV.AA., *op. cit.*, 1951. Véase también DORNAND, “Parmi les expositions nouvelles”, *Libération*, París, 6 de febrero de 1951, p. 3.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ BLANCO, A., “Artistas españoles en París”, *Solidaridad Obrera*, nº 336, París, 4 de agosto de 1951, p. 1.

Solidaridad Obrera juzgó la exposición como “*muy pobre (...); débil, muy débil frente a la anterior*”²⁵⁶. El mismo lamentaba la ausencia de Balbino y García Lamolla, que sí habían participado en la anterior. En definitiva “*esperábamos que hoy no saldríamos de esta sala con el corazón frío, la mirada triste y una sensación de vacío en todo nuestro ser*”²⁵⁷.

Desconocemos la obra expuesta por Blasco, del que Blanco, sobre su escultura, dice que lo que hace, lo hace bien, aunque “*busca el símbolo y, sin llegar a alcanzarlo, perjudica al realismo, tan importante, de la inspiración. Un poco más de realidad y menos de simbolismo harían un bien a su obra y aclararían la idea de quien la observa*”²⁵⁸. En pintura presentó dos cuadros (aceptando el error tipográfico del nombre) “*de estilo subjetivo-irrealista, que nos recuerda vagamente la manera de hacer del gran pintor holandés Vicente Van Gogh, aunque muy alejado en la voluntad de expresar fuertemente y con sinceridad, la pasión personal, el ardor íntimo que fueron características de aquel gran artista. Su realización es particular y coloreada, pero carece de emotividad. Tiene vida, pero le falta fuego*”²⁵⁹.



Eleuterio Blasco Ferrer a mediados de los años 50 en su casa parisina de la calle Chemin Vert 52. AMM. Doc. 666.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 2.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 3.

²⁵⁹ *Ibidem*.

5.11.-GALERÍA MOULLOT, 1951

El 24 de octubre de 1951 se inaugura la primera exposición de Blasco Ferrer en Marsella, en la Galería Moullot, donde presentó, como era habitual, una colección de 30 pinturas y 10 esculturas²⁶⁰, elogiadas por la crítica marsellesa²⁶¹:

“(...) la prensa de Marsella ya había hablado de mi obra en hierro, habiendo reproducido alguna foto con motivo de mis exposiciones en París. Al anunciar la prensa y la radio la inauguración, el público marsellés se tomó interés, visitando la exposición un numerosísimo público. Algunos de mis hierros estaban hechos de una sola pieza. Un forjador no comprendía cómo yo podía realizar con plancha de hierro, siendo una materia sin tercera dimensión, aquellas realizaciones tan sorprendentes. Quiso este obrero del hierro que le explicara cómo lo hacía, le di algunas explicaciones. Le expliqué y le dije que mi obra no sólo consiste en saber trabajar el hierro, hace falta también conocer el modelaje y otros principios que salen de lo que el artista observa. Sólo una persona que se sabe los principios rudimentarios puede crear algo. De lo normal sale lo normal, y de lo que muchas gentes dicen anormal, sale lo genial”²⁶².

²⁶⁰ Catálogo de la *Exposition E. Blasco*, Galería Moullot, del 24 de octubre al 6 de noviembre de 1951. Aparece en su portada *Maternidad*, y se reproducen en su interior textos ya publicados de Denys Chevalier (*Arts*), Jean Buret (*Arts*), Mechelle Seurière (*Opéra*), Paul Setenac (*Cette Semaine*), Pierre Imbourg (*Une Semaine à Paris*), Guy Dornand (*Libération y Franc Tireur*), G. J. Gros (*Ce Matin*), Pierre Descargues, G. Bouvier (*La Revue Moderne*), y René Domergue (*L'Aube*).

²⁶¹ MORGIOU, Jean de, “Eleuterio Blasco Ferrer à la Galerie Moullot”, *La France*, Marsella, 28 de octubre de 1951; ROUVIER, Camille, “Un Grand Ferronnier: E. Blasco”, *Le Soir*, Marsella, recorte de prensa, Doc.1425. AMM; *La France*, 4 de enero de 1952.

²⁶² *Hierro candente* (B), pp. 116-117.

Destacamos dos de las nuevas obras que presenta, *Los ojos de la razón* (CE58) y *La mujer de la rosa* (CE61). La primera, no sabemos por qué razón, aparece en los catálogos de las exposiciones de la Delegación Provincial de Cultura de Teruel (1980) y Mitre Gallery de Barcelona (1980) como *Retrato de Greta Garbo*, en clara alusión a las obras de dicha actriz realizados por Gargallo: *Greta Garbo con pestañas*, *Greta Garbo con mechón* o *Greta Garbo con sombrero*. Es también el nombre que consta en el registro del Museo Abelló, donde se halla la pieza. Pero no fue este el motivo originario. En todo caso, la deuda formal con las obras de Gargallo citadas es evidente, al servirse de láminas de metal intercaladas con zonas vacías, en un juego de líneas onduladas que conforman el rostro femenino. Blasco es menos sintético que Gargallo pero busca una mayor expresividad y humanismo en su obra en general y en esta en particular. Obsérvese así la gran importancia que adquieren aquí los ojos, tan sumamente expresivos, brillantes, delicados, que dan título a la obra y que lo son todo en dicha escultura; efecto este, como en otros casos, donde la luz juega un papel fundamental para resaltar esta sensación. De nuevo la fotografía de Yves Hervochoon consigue transmitir la importancia de la luz a la hora de exponer estas obras, sacando el máximo partido a los juegos de luces y sombras que acentúan la materialidad de la obra.

La mujer de la rosa sigue con la línea de personajes ensimismados, con expresivos rostros.



Los ojos de la razón, hacia 1950, hierro, Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés), CE58.



La mujer de la rosa, hacia 1950-1951, hierro, paradero desconocido, CE61.

Una carta enviada a José María de Sucre en marzo de 1951, es muy esclarecedora de una de las actividades a las que Blasco se dedicará hasta sus últimos años y que en muchos momentos le reportaba su principal fuente de ingresos²⁶³: el mercado del arte. Blasco comprará obras de artistas para su posterior venta a través de intermediarios. La relevancia de este tema es tal que nos ocuparemos de él, de manera específica, en un capítulo aparte.

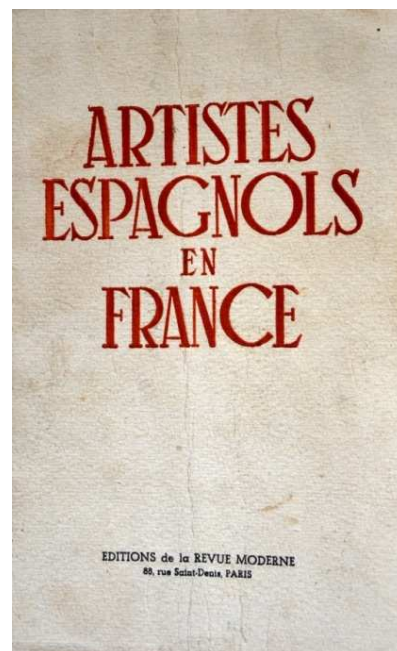
Por otro lado, las expectativas de exponer en América no se cumplen. Esas exposiciones que Blasco contaba a Sucre que girarían por América del Sur para luego marchar al Norte, nunca se harán. Tardará todavía muchos años hasta que su obra se muestre en Nueva York, en la Reyn Gallery.

No obstante, ese año estaba gestionando una exposición en la Universidad de Nueva York, que queda finalmente frustrada, aunque el argumento nos parece poco concluyente:

*“De Nueva York (ilegible, Osés?) me dijo que no podía hacer nada por el momento. De no haber estallado la Guerra de Corea ya hubiera expuesto en la Universidad, pero me han dicho que hay que esperar un poco, a ver qué pasa”*²⁶⁴.

A pesar del fracaso de su gira americana, Blasco comenta constantemente sus éxitos en la correspondencia:

“(…) se publican cosas mías a cada momento. Margarita Nelken, sobre todo me publica artículos en Buenos Aires (ilegible) y otras personas se ocupan mucho de mis hierros en particular, así que mi obra se va haciendo conocida en



Portada del libro *Artistes Espagnols en France*, Edition de la Revue Moderne, París, 1951.

²⁶³ Como señala su sobrino Emiliano Blasco, que ejerció en muchas ocasiones de contacto en España, Blasco vivió durante muchos periodos más de esta actividad que de la venta de su propia obra.

²⁶⁴ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 3 de marzo de 1951, *op. cit.*

todo el mundo, y un día llegará que me la reclamen a mí (la exposición) directamente. (...) De nuevo he pasado por la televisión, y el día 9 del mes pasado hablé en dos emisoras por la Radiodifusión de París en su emisora para España y América Latina. Como ves mis éxitos continúan y estoy transformando mi arte de día en día mejor. Te mandaré un libro que están haciendo sobre los artistas españoles en París²⁶⁵, saldrá dentro de un par de meses. Yo por mi parte estoy preparando la maqueta para editar un libro de mis hierros con más de 40 fotos²⁶⁶, algo serio y original²⁶⁷.



Portada de la maqueta del libro preparado por Blasco, al que se refiere en carta de 3 de marzo de 1951. AMM. Doc. 278.

Además participa en un *Salon d'art plastique* en la Galería *L'Arc-en-Ciel* de París, entre el 21 de febrero y 5 de marzo, donde encontramos también a José Clavero²⁶⁸; en el habitual Salón de los Independientes; y el tercer Salón de la Joven escultura en junio.²⁶⁹

Hemos de destacar que con motivo de la presencia de Luis Buñuel en Francia, cuya película *Los Olvidados* era presentada en el festival de Cannes, Blasco se reunió con el cineasta de Calanda, a quien, según cuenta en una entrevista, conocía desde niño. Este le pidió una colección de fotografías de sus obras²⁷⁰.

²⁶⁵ En relación al ya citado *Artistes Espagnols en France*, Edition de la Revue Moderne, París, 1951.

²⁶⁶ En el museo de Molinos se conserva la maqueta de dicho libro, que nunca llegó a editarse, y que había de contener un breve texto de presentación seguido por la reproducción de 38 esculturas. Doc.278. AMM.

²⁶⁷ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 3 de marzo de 1951. BNC, Capsa B7.

²⁶⁸ G. B., "Salon d'art plastique", *Arts*, París, 2 de marzo de 1951.

²⁶⁹ BAROTTE, René, "Au Palais de New York. Le 3° Salon de la jeune sculpture expose à ciel ouvert", *Paris Presse*, 30 de junio de 1951. Contamos además con la tarjeta de expositor, conservada en el Museo de Molinos.

²⁷⁰ Entrevista grabada en video de Mateo Andrés a Blasco Ferrer realizada en 1986 y mostrada en la exposición de su obra en Molinos de ese año. Copia archivo RPM.

5.12.-LAS EXPOSICIONES HOLANDESAS, 1952

En 1952 Blasco expone por primera vez fuera de Francia, en Holanda, con exposiciones consecutivas en La Haya y Ámsterdam, para lo cual se desplaza a los Países Bajos. La primera de ellas tuvo lugar en el Kunstzaal Plaats²⁷¹, del 29 de marzo al 18 de abril, presentando 30 cuadros y 16 esculturas, contando con la pluma de Denys Chevalier para presentarle en el catálogo.

No vendió una sola obra, lo que supuso una pérdida económica importante²⁷².

Inmediatamente después, el 3 de mayo, se inauguró la muestra de la Galería Le Canard de Ámsterdam²⁷³:



Cartel de la Exposición en el Kunstzaal Plaats de La Haya en 1952. AMM. Doc.309.

“Vino mucho público a la inauguración. Mi escultura El último suspiro de Don Quijote la expusieron en el centro de la sala. Esta galería estaba toda pintada de negro y quedaba muy bien expuesto mi Quijote. Al hacer una corta alocución exaltando mi obra al momento de la apertura (...) el director de la galería, me percaté que todo el público se emocionaba ante mi obra El último

²⁷¹ Se da referencia de ella en los diarios *Het Vaderland*, *Den Haag*, 26 de marzo de 1952; *Haagsche Courant*, La Haya, 29 de marzo de 1952 y *De Waarheid*, La Haya, 26 de marzo de 1952 y *De Nieuwe Haagsche.Ctr.*, La Haya, 27 de marzo de 1952; *Het Binnenhof*, La Haya, 12 de abril de 1952. Véanse también “HUYGENS, F. P., “Elentorio (sic) Blasco Ferrer boeiend Spaans metaalbewerker”, recorte de prensa, Doc.1360. AMM; “Tentoonstellingen in Den Haag, E. Blasco Ferrer”, *Trouw*, La Haya, recorte de prensa, Doc.1350. AMM; GERRETSEN, H. A., “Blasco Ferrer: spel van uitgeknipt”, La Haya, recorte de prensa, Doc.1358. AMM.

²⁷² *Hierro candente* (B), p. 118.

²⁷³ Véanse sobre la misma PRANGE, J. M., “E. Blasco-Ferrer in Le Canard”, *Het Parool*, Ámsterdam, 17 de mayo de 1952; “Langs de Amsterdamse kunstzaaltjes”, *De Waarheid*, Ámsterdam, 12 de mayo de 1952; “Ijzerplastieken, wandkleden, scultuur en schilderijen”, *Het Vrije Volk*, Ámsterdam, 13 de mayo de 1952; “Spaanse Ijzerplastieken”, recorte de prensa, Doc.1457. AMM.

suspiro de Don Quijote. Una muchacha cayó al suelo como desmayada, como si esta obra le había (sic) sugestionado”²⁷⁴.

Esta alocución o discurso inaugural de L. P. J. Braat, fue el siguiente, comenzado en español:

“Es una gran alegría y un honor para mí, poder dar la bienvenida a Usted en esta sala donde siempre se encuentran los verdaderos amantes del arte moderno. Aquí se halla, como sabe usted, la representante del Gobierno de la Libre España y puedo decir que asiste también más gente en cuyo corazón vive y vivirá la Libre España.

Aunque he dicho que el público de esta galería se compone de «iniciados», creo que es necesario, a mayor abundamiento, decir algo en holandés sobre sus obras.

(A continuación continuaba en holandés).

Acabo de decirle al Sr. Blasco Ferrer, que ustedes todos son «iniciados» del arte moderno: no me causen desencanto. No me dejen mal puesto!. Que no deba yo darles a ustedes un curso sobre escultura moderna... y aunque he dicho también que voy a decir algunas palabras sobre la obra de este escultor, trataré de ser lo más breve posible.

Hace un par de años, asistí a unas pruebas de cine estereoscópico, para las cuales se repartieron gafas especiales. Al público se le dijo que se sentara tranquilamente en las butacas y que esperara hasta que sus ojos se acostumbraran a las dobles líneas que presentaban las imágenes, hasta llegar a verlas claras y concisas en la pantalla. Y casi todos los presentes lograron acostumbrar a sus ojos a los pocos minutos. Estos ojos hicieron, pues, de gafas especiales. Ahora bien, a todos los que están presentes aquí hoy, les deseo semejantes gafas de fabricación propia cuando vayan a contemplar obras de



Cartel anunciador de la Exposición de E. Blasco Ferrer en la Galería Le Canard de Ámsterdam, 1952. AMM. Doc. 312.

²⁷⁴ *Hierro candente* (B), pp. 118-119.
452

escultura moderna, y muy especialmente las obras de Blasco Ferrer. El que contemple tranquilamente y con sencillez las esculturas de este artista verá, al cabo de un rato, como se hacen visibles el volumen impalpable que dobló esas chapas de metal, y el espacio que por ellas ha sido delineado. Se irán divisando rostros y cuerpos, y convendrán ustedes conmigo de que no se trata aquí de una expresión plástica no figurativa. Todos los que saben algo del arte español sentirán el fuerte, pero contenido «pathos» y la gran emoción que se desprende de este arte tan españolísimo.

Permítame el Sr. Rooduyn, organizador de esta exposición, que le diga, sin darle coba, que esta exposición, tanto por su contenido como por la distribución de lo expuesto, es una de las más acertadas que nos ha presentado. Y debemos agradecer al escultor que haya querido venir a estos Países Bajos, en los cuales los artistas a veces olvidan que los acentos verticales de pasión y «pathos» hacen resaltar mejor el carácter horizontal de la naturaleza, pero los artistas de antaño lo han sabido. Una de las mejores pruebas de la comprensión creciente del holandés para lo que le es propio al arte español, lo demuestra el entusiasmo que reina hoy en día en este país para los bailes españoles. No dudo pues, que esta exposición alcance el mayor éxito»²⁷⁵.



Vulcano, hacia 1952, hierro, 79x35x38 cm., Museo de Zaragoza, CE54.

En el Salón de los Independientes presenta, causando gran admiración entre las alrededor de setenta salas y más de 3000 obras expuesta en el Grand Palais, *Vulcano* (CE54), el Dios del fuego y los metales de la mitología romana. Será esta obra la elegida por las distintas agencias de prensa para

²⁷⁵ Discurso inaugural de la exposición en la Galería Le Canard de Ámsterdam, el 3 de mayo de 1952. Traducción mecanografiada con anotaciones manuscritas. AJCB. *Op. cit.*

ilustrar la referencia al Salón²⁷⁶. Blasco representa al forjador del hierro y creador de armas y armaduras para dioses y héroes, como hombre entrado en años, fornido en apariencia, que produce cierta temeridad, sin llegar a tener desagradable aspecto. Esta idea de representar la forma del hierro se completará poco después con la escultura *El forjador de arte* (CE65).

También participa, uno año más, en El Salón de la Joven Escultura, presentando su *Maternidad* en los jardines del Museo Rodin²⁷⁷.

5.13.-LAS MUESTRAS DE 1953 Y 1954

La obsesión por exponer en América continúa. Blasco sigue moviendo hilos. Entre ellos un tal Tomás Bonchard, al que Sucre pone en contacto con Blasco:

“(...) me dice (Bonchard) que ha recibido mi carta y las fotos que le mandé. Las encuentra muy bien y dice que a su regreso de su veraneo las enseñará en Nueva York a ciertas

personas y me dirá el resultado. (...) Pronto expondré de nuevo en París otra vez, y siempre tengo proposiciones para varias exposiciones, pero hay muchas que dejo



El forjador de Arte, hacia 1952-1953, hierro, paradero desconocido, CE65.

²⁷⁶ *Dernière Heure*, Alger, 28 de abril de 1952; *Le Montagnard Républicain, laïque et socialiste*, Aurillac, 30 de abril de 1952; *La République Varoise*, Toulon, 5 de mayo de 1952; *Nice Matin*, Nice, 25 de abril de 1952; *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, Tours, 25 de abril, 1952; *Le Républicain du Haut-Rhin*, Mulhouse, 25 de abril de 1952; *Charente Libre*, Angoulême, 25 de abril de 1952; *Le Figaro*, París, 25 de abril de 1952; *France Magazine*, París, 11 de mayo de 1952; *Le Bien Public*, Dijon, 26 de abril, 1952; *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 23 de abril de 1952; *L'Écho Républicain de la Beauce et du Perche*, Chartres, 24 de abril de 1952; *Centre-Éclair*, Châteauroux, 25 de abril de 1952; *Réforme*, París, 3 de mayo de 1952; *Le Pont des Arts*, París, 25 de abril de 1952; *Le Parisien Libéré*, París, 30 de abril de 1952; *L'Écho d'Alger*, 10 de mayo de 1952; *Midi Libre*, Montpellier, 12 de mayo de 1952.

²⁷⁷ JOLY, G., “Les expositions. Vieille peinture et jeune sculpture”, *L'Aurore*, París, 4 de junio de 1952, p. 2. “La Jeune Sculpture dans le parc de Rodin”, *Libération*, París, 5 de junio de 1952.

correr, pues lo que me interesa es exponer en América. En este momento hay varias personas que se ocupan, veremos a ver qué pasa”²⁷⁸.

Mientras, sigue concurriendo al Salón de los Independientes. Esta vez, en su 64ª edición, inaugurada el 17 de abril, se admira una obra casi de tamaño natural, *El forjador de arte*²⁷⁹ (CE65), verdadero trasunto de su propia persona y condición de forjador de arte. Idea quizás surgida a raíz de su *Vulcano*, Blasco realizará numerosos dibujos del forjador en plena tarea, con su martillo, junto al yunque descansando, etc. (CD263-265) Esta obra es una de las de mayor tamaño realizadas por Eleuterio y fue adquirida en su momento por la Sociedad Industrial Forjas de Estrasburgo.



Forjador, 1952-1955, grafito sobre papel, Museo Paque Cultural de Molinos, CD263.

En junio recibe el elogio de la crítica por su obra *L'exile* (CE66), presentada en *Le Salon de la Jeune Sculpture* celebrado en el Museo Bourdelle²⁸⁰; un desterrado “que refleja el dolor del hombre errante, nostálgico

²⁷⁸ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Bagnols el 27 de julio de 1953. BNC, Capsa B7.

²⁷⁹ *L'Écho D'Oran*, 2 de mayo de 1953; *Libération*, París, 20 de abril de 1953; *Le Monde*, París, 18 de abril de 1953; *Reforme*, París, 9 de mayo de 1953; *Nice Matin*, Niza, 16 de abril, 1953; *Courrier de L'Ouest*, Angers, 18 de abril, 1953; *L'Est Républicain*, Nancy, 16 de abril, 1953; *Le Méridional. La France*, Marseille, 16 de abril, 1953; *Ceylon Daily News*, Colombo (Sri Lanka), 24 de abril, 1953; *Lorrain*, Metz, 16 de abril, 1953; *L'Echo Du Maroc*, Rabat, 18 de abril de 1953; *Le Télégramme de Brest et de L'Ouest*, Morlaix, 16 de abril de 1953; *Cape Times*, Cape Town, S. Africa, 16 de mayo de 1953; *Reforme*, París, 9 de mayo de 1953. Además se cita al autor en artículos aparecidos con motivo de la muestra, tales como *Combat*, París, 8 de junio de 1953; *L'Actualité Artistique Internationale*, París, 6 de junio de 1953; *Le Parisien Libéré*, París, 12 de junio de 1953, *Arts*, 5 y 11 de junio de 1953, LACOTE, René, “Le Salon de la Jeune Sculpture”, *L'Humanité*, París, 9 de junio de 1953; Warnod, André, “Le Salon de la jeune sculpture dans les jardins du musée Bourdelle”, *Le Figaro*, París, 30 de mayo de 1953.

²⁸⁰ Referente a la muestra se reproduce la obra de Blasco en *La Dépêche*, *La Liberté*, Saint-Etienne, 1 de junio, 1953; *Solidaridad Obrera*, París, 20 de junio de 1953; *Le Journal D'Alger*, Alger, 2 de junio, 1953 y *Vooruit Gent* (Bélgica), 6 de junio de 1953.

y digno, aguardando la hora, como tantos españoles por esos mundos, de retornar a su hogar, a su tierra libre”²⁸¹.

Los meses de julio y agosto de 1953, Blasco los pasa en el Midi francés “*pintando por donde pintó Van Gogh*”²⁸², y celebrando una exposición en la Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze (Gard) entre el 18 y el 31 de julio, con una colección de 28 pinturas y 10 esculturas. En Bagnols “*donde (dice) conozco muchas personalidades que pasan el verano por estos típicos pueblos*”²⁸³, permaneció los meses de julio y agosto “*pues para septiembre tendré que estar en París, pues estamos organizando*



L'exile, 1953, hierro, paradero desconocido, CE66.

una exposición muy importante de artistas españoles, pero de verdaderos artistas, no como las que hacen, que ponen el arte español en ridículo. Desde luego de artistas que vivimos en París”²⁸⁴. En Bagnols-sur-Cèze se hospedará en Cartier du Bosquet, según hace constar a Sucre para que le escriba a esa dirección. Recordemos que su hermano Joaquín vivió en esta localidad entre 1951 y 1955, y Blasco pasaba con ellos los veranos.

Sobre la exposición, cuenta Eleuterio a Sucre que:

“(…) a la inauguración estuvo un ministro francés con una comisión internacional de asuntos comerciales que visitaban este departamento. Tengo un gran éxito artístico y toda la prensa hace grandes comentarios publicando fotos de mis obras y reportajes sobre mi vida. Me refiero a la prensa de Marsella, Nimes, Aviñón, Montpellier y otras pequeñas capitales; claro que es la primera exposición que se ha celebrado a pesar de que tienen un pequeño museo”²⁸⁵.

²⁸¹ *Solidaridad Obrera*, París, 20 de junio de 1953, p.2.

²⁸² Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Bagnols el 27 de julio de 1953, *op. cit.*

²⁸³ *Ibidem.*

²⁸⁴ *Ibidem.* No sabemos a qué exposición se refiere, ya que no hemos dado con ninguna muestra de artistas españoles que tuviera lugar poco después y en la que participara Blasco.

²⁸⁵ *Ibidem.*

En resumen, una exposición esta de Bagnols-sur-Cèze, que al menos a nivel personal “no tuvo más trascendencia que las visitas de los bagnoleses”²⁸⁶.

Ya en París, Blasco cuenta que su exposición “(...) me ha dado un buen resultado en cuanto a venta y publicidad (...), he trabajado mucho estos dos meses de vacaciones por el Midi (...) además me han pagado todos los gastos, así que todo han sido beneficios”²⁸⁷.

Como solía ser habitual, con esta muestra le ofrecieron hacer exposiciones en diversas localidades, Nimes, Niza, Casablanca...:“(...) la primera no sé donde la celebraré, seguramente será en Alger, pequeña capital francesa pero muy rica”²⁸⁸.

Por aquellas fechas, el círculo de amigos en España es estrecho. Cuando Blasco no tiene carta de Sucre, es Ochoa o Aced quienes le mantienen al corriente.

El 10 de abril a las 18 horas tuvo lugar una venta sorpresa a beneficio de los intercambios culturales entre Francia y América Latina en el Club des Quatre Vents (1, rue Gozlin). La entrada costaba 3000 francos con derecho al sorteo de una de las obras de pintores franceses y españoles como Clavé, Grau Sala, Domínguez o el propio Blasco Ferrer, que previamente se expusieron en el club²⁸⁹. En ese mismo mes de abril, Blasco consigue un nuevo éxito en el 65º Salón de los Independientes del Grand Palais (Avenue Alexandre) con *Maternidad* (CE59), escultura realizada años antes, hacia 1950, lo que pone de manifiesto que Blasco no siempre presentaba en el Salón obra reciente. Y decimos éxito por la repercusión mediática de su obra reproducida en numerosos medios escritos²⁹⁰. Esto enorgullece a Blasco que no tarda en contarle a Sucre:

²⁸⁶ *Hierro candente* (B), p. 119-120.

²⁸⁷ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 8 de septiembre de 1953. BNC, Capsa B7.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *L'Aurore*, París, 9 de abril de 1954.

²⁹⁰ Reproducida en: *Est Républicain*, Nancy, 16 de abril de 1954; *Nice Matin*, Niza, 23 de abril, 1954; *Paris-Comedia*, París, 21 y 27 de abril de 1954; *Le Berry Républicain*, Borges, 14 de abril de 1954; *Toulon-Soir*, Toulon, 16 de abril de 1954; *Lorrain*, Metz, 16 de abril, 1954; *Le Soir*, Marseille, 16 de abril de 1954; *Dernière Heure*, Bruxelles, 16 de abril de 1954; *Franc-Tireur*, París, 14 de abril de 1954; *L'Yonne Républicaine*, Auxerre, 14 de abril de 1954; *Miradas*, revista de *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de abril de 1954; *Témoignage Chrétien*, París, 23 de abril de 1954; *La Nouvelle République*, Bourdeaux, 16 de abril de 1954; *Jeune Forces Rurales*, París, 1 de mayo de 1954. Además se habla de Blasco Ferrer en los artículos dedicados a esta edición de los

*“En el Salón de los Independientes he tenido un éxito extraordinario con mi Maternidad. La han publicado en todas las capitales de Francia, pequeñas y grandes, y en el extranjero son una gran cantidad de periódicos y revistas (los) que la han publicado (...). Yo estoy contento de comunicártelo, para que veas que no he puesto en ridículo tus profecías”*²⁹¹.



Maternidad, hacia 1950, hierro, paradero desconocido, CE59.

No obstante, el Salón en sí es habitualmente criticado por la enorme afluencia de cuadros y artistas y su inoperancia. Lejos quedaba aquella llamarada que suponía en otro tiempo para el arte. Cientos y cientos de cuadros estorbándose unos a otros que difícilmente dejaban disfrutar al visitante, donde algunas buenas obras pasaban desapercibidas ante la avalancha de cuadros y en menor medida esculturas. Escribía García Tella:

*“(...) no veo verdaderamente que viene a hacer aquí la emotiva Maternidad de Blasco Ferrer, pedazo de hierro recortado, que aprisiona vacíos sugerentes, y cuya verdadera plaza sería en el Museo de Arte Moderno”*²⁹².

En definitiva *“(...) un Salón más, que no descubre nada, y que en realidad no sirve para nada”*²⁹³.

Independientes en: *Arts*, París, 28 de abril y 4 de mayo de 1954; *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de abril de 1954; *Apollo*, París, noviembre de 1954 y DORNAND, Guy, “Le 65^e Salon des Indépendants á la fois fidèle au passé et propice à la jeunesse”, *Libération*, 22 de abril de 1954.

²⁹¹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 18 de mayo de 1954. BNC, Capsa B7.

²⁹² GARCÍA TELLA, “Los Independientes”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 475-5, París, mayo de 1954, p. 7.

²⁹³ *Ibidem*.

Mucha mayor calidad para el caso que nos ocupa fue la exposición *Esprit des Bêtes-Naiveté de l'esprit*, celebrada en la Galería Doucet de París (94 Faubourg Saint Honoré)²⁹⁴ entre el 4 y el 23 de mayo, bajo el patrocinio del Instituto Francés de Barcelona²⁹⁵ y el presidente de la Academia de Bellas Artes Suiza Albert Sarraut²⁹⁶. Presentada por Suzie Reinach Cahen Salvador, mostraba esculturas de Andréou, Bakst, Baeudin, Braque, Brigaud, Calder, Constant, Vicent de Crozals, el propio Blasco Ferrer, Hilbert, Husset, Lambert Rucki, Lipsi, Picasso, Szabo, Renée Vautier, y de manera póstuma Mateo Hernández, Manolo y Pompon. Allí expuso Blasco *El ave imaginaria, El canto del gallo, El caballo que mira para atrás, Caballo de circo y Cabeza de Belier*, con los números de catálogo 49 a 53²⁹⁷.

Así se lo contaba a Sucre:

“Actualmente expongo con una selección de artistas extranjeros. Españoles somos cuatro, Manolo, Mateo Hernández, Picasso y yo. Tengo un gran éxito, sobre todo con cabeza de Belier” (CE76)²⁹⁸.



Cabeza de belier, hacia 1954, hierro, paradero desconocido, CE76.

²⁹⁴ Encontramos referencias a la misma, y con ellas a Blasco Ferrer en: *Le Figaro*, París, 20 de mayo de 1954; *L'Information*, París, 27 de mayo de 1954; *Arts*, París, 12 y 18 de mayo de 1954; *L'Express Les Echos du Samedi*, París, 15 de mayo de 1954; *Dimanche-Éclair*, Nancy, 16 de mayo de 1954; DESCARGUES, Pierre, “Esprit des bêtes”, *Les Lettres Françaises*, París, 3 de junio de 1954; VAUTIER, Renée, “Animaliers”, *Le Provençal*, Marseille, 9 de mayo de 1954; VALENSI, Raphaël, “Les bêtes nous parlent avec beaucoup d'esprit...”, *Combat*, 5 de mayo de 1954.

²⁹⁵ *Le Méridional-La France*, Marsella, 22 de mayo de 1954.

²⁹⁶ P. R., “A la Galerie Doucet. L'exposition «Esprit des bêtes»”, *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 26 de mayo de 1954.

²⁹⁷ Catálogo de la exposición *Esprit des Bêtes-Naiveté de l'esprit*, del 4 al 23 de mayo de 1954.

²⁹⁸ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 18 de mayo de 1954, *op. cit.*

También expone en 1954 en una muestra de escultura moderna en la localidad de Valence (Drôme), junto a 31 expositores, exponiendo de nuevo *El forjador de Arte*, obra que fue destacada por la asombrosa composición y control de un trabajo encarnizado, donde el metal se pliega a la exigencia del hombre²⁹⁹.

Estos éxitos también tuvieron su reflejo en otros medios. No hemos localizado un supuesto documental para cine de ese año en el que aparecen las obras de Blasco y que él cita en una carta:

*“El otro día pasé la televisión (sic) y actualmente figuran mis obras en la documenta de cine «Pate». Esta semana pasa en París y después en cines de provincias”*³⁰⁰.

Además le realizan diversas entrevistas en radio, que como hemos visto anteriormente ocurre con frecuencia:

*“El viernes hablé en la radio a las 10 y el sábado a las 11 de la noche”*³⁰¹.



Pero su participación en exposiciones colectivas este año no termina aquí. Lo hará en el Salón *la Jeune Sculpture*, en el Museo Rodin, donde expone *Caballo de circo*³⁰² (CE67), obra que adquiere directamente la Villa de París para uno de sus Museos.

²⁹⁹ Véase *Le Progrès*, Lyon, 17 de octubre de 1954.

³⁰⁰ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 18 de mayo de 1954, *op. cit.*

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² Véanse *Libération*, París, 10 de junio de 1954; *Le Figaro*, París, 8 de junio de 1954, *L'Information*, París, 11 de junio de 1954; VALOGNE, Catherine, “La Jeune 460

Por ese motivo Blasco es de nuevo entrevistado para la emisión española de la radio francesa, que fue emitido a las 10 de la noche del día 30 de julio, y a las 11 por Radio París conectado con Radio Toulouse³⁰³.

En junio de 1954, Blasco pasa a ver la obra de Sucre que se encuentra en casa del escultor Francesc Boadella³⁰⁴, hermano del escritor, productor, director y actor Albert Boadella, de Els Joglars, que había marchado a París con 18 años. Un Sucre que está pensando en exponer:

“A decir verdad las he encontrado muy interesantes, sobre todo de color. No pensaba ver tus obras tan llenas de poesía y (ilegible) de técnica. Tienen un sello personal y de una audacia poco común (...) te felicito de todo corazón”

Blasco, en la misma misiva, da consejo a Sucre sobre los problemas de exponer en París y se presta a ayudarlo si es necesario:

Sculpture”, *Les Lettres Françaises*, París, 3 y 10 de junio de 1954; GRAND, P.-M., “Jeune Sculpture”, *Le Monde*, París, 10 de junio de 1954; *Le Parisien Libéré*, París, 16 de junio de 1954; IMBOURG, Pierre, “Salon de la sculpture”, *Une Semaine de Paris*, París, 30 de junio de 1954; *Les Lettres Françaises*, París, 10 y 17 de junio de 1954.

³⁰³ Lo cuenta el propio Blasco en una carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 22 de julio de 1954. BNC, Capsa B7.

³⁰⁴ Francesc Boadella i Oncins (1927-1977), fue fundador de la revista *Algol* en 1946 junto a Joan Ponç, Joan Brossa, Jordi Mercader, Arnau Puig y Enric Tormo. A pesar de que solo apareció un número, *Algol* ha sido considerada el fermento de *Dau al Set*, publicación que vio la luz dos años después. Participa en la exposición «Tres pintores, August, Ponç (J.) y Tort (P.), y un escultor, Francesc Boadella», organizada por el *Centre Excursionista Els Blaus de Sarrià* (del 3 al 18 de noviembre). Fue fundador de los Salones de Octubre, el primero en 1948, junto a Ángel López Obrero, Francesc Fornells Pla, Jordi Mercadé y Josep María de Sucre. Participó, entre otras, en la muestra complementaria a la Bienal de 1955 “Precursores y maestros de la pintura y escultura contemporáneas”. Boadella murió en extrañas circunstancias en 1977, cuando su coche acabó en un pantano. Su hermano, Albert Boadella, apuntó la posibilidad de que no fuera un accidente sino que en realidad fueran a por él, en unas fechas en que Els Joglars había estrenado *La Torna*, basada en las últimas ejecuciones del franquismo, y cometieron un error ya que había prestado su coche a su hermano y tenían parecido físico. Véanse CASTILLO, A. del, “La pintura española en la II Bienal”, *Goya*, nº 8, Madrid, septiembre-octubre de 1955, pp. 88-89; SAMSÓ, Joan, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Vol II, L’Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995, p. 122. FONT, “Albert Boadella, escritor, productor, director y actor”, *Testimonios para la Historia*, 21 de enero de 2003, <http://www.testimoniosparalahistoria.com/entrevista/albert-boadella/>, [consultado el 29 de diciembre de 2012]; *La Vanguardia*, Barcelona, 23 de julio de 1977, p. 21.

“Boadella me ha dicho que había mirado de poder exponerlas, pero ya sabes lo que pasa, que todo cuesta dinero y las galerías son muy caras en París. Yo por mi parte si ellos no pueden hacer nada les hablaría a algunas galerías a condición que la sala fuera gratis, cuestión de venta, no tengo que engañarte. Es cuestión de suerte y de relaciones. Para la crítica yo les hablaría a algunos críticos y desde luego la radio se ocuparía, en particular la emisión en español que lo haría con gran placer ya que la obra lo vale y yo estoy en muy buenas relaciones con ellos. Por mi parte, si puedo hacer algo, ya sabes que lo haré con sumo placer, pero dejemos a Boadella a ver si él puede hacer algo, y si es él el que lo hace, yo me ocuparé igual”³⁰⁵.

5.14.-UN PUNTO DE INFLEXIÓN. ARGOS 1955

La idea ya firme de exponer en la galería Argos de Barcelona parece surgir a mediados de 1954. Sobre las gestiones de la misma se conservan una docena de cartas de Blasco a José María de Sucre, fechadas entre junio de 1954 y enero de 1955³⁰⁶, donde se describen los diversos trámites llevados a cabo para la preparación de la misma.

En junio de 1954, el focino escribe a Josep María de Sucre, dejando ya clara su intención, por un lado de mostrar una amplia obra, tanto en escultura, pintura y dibujo, pero relacionado todo *“a la manera de mis esculturas”*; y por otro que no iba a asistir a la muestra, proponiendo una intervención en la radio:

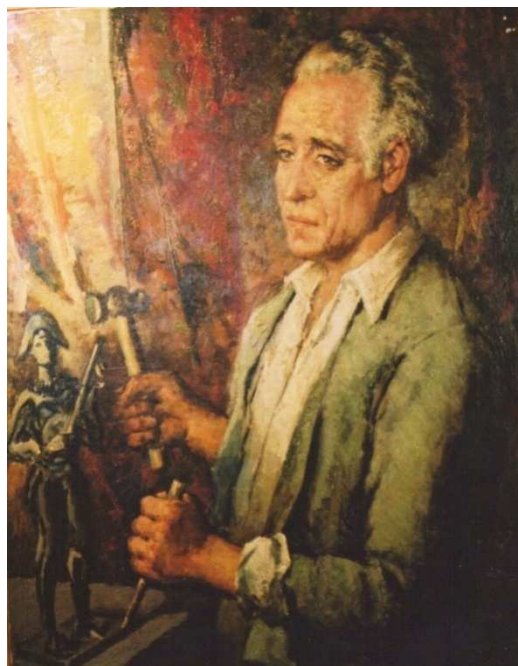
“(...) Ochoa me escribió, me decía que había estado contigo y con el Sr. Xifré. Yo estoy de acuerdo con lo que vosotros hagáis, pero dile al Sr. Xifré que me escriba y me exponga su programa referente a mi exposición (...). Yo pienso exponer, si nos ponemos de acuerdo, de 25 a 30 esculturas, 20 pinturas y unos

³⁰⁵ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 24 de junio de 1954. BNC, Capsa B7.

³⁰⁶ Todas ellas en la Biblioteca Nacional de Cataluña. Autògrafs Ramon Borrás, Capsa B7.

50 dibujos, (...) necesito saber todo, dimensiones de la galería y demás detalles concernientes a la exposición. La fecha me interesa saberla también para saber si me dará tiempo a exponer antes en París, y así la publicidad de aquí nos puede servir para Barcelona. Si la exposición se hace, que no creo que haya ningún entorpecimiento (sic), el día de la inauguración si crees ser (sic) conveniente, yo hablaré por la radio dándoos las gracias a los organizadores (...)"³⁰⁷.

Las gestiones son comunicadas a través de correspondencia con Xifré, Sucre y Ochoa, así como de la información que de ida y vuelta lleva Cantavella a París. Esta exposición en ciernes será un gran acierto de Baldomero Xifré-Morros, que informado de los éxitos de Blasco en el extranjero, traerá su obra a Barcelona en lo que supone su primera muestra en España desde su exilio a Francia. Calificado como hombre de permanente inquietud³⁰⁸ y uno de los grandes batalladores del arte contemporáneo³⁰⁹, continuaba Xifré una serie de exitosas exposiciones celebradas en 1954 en su galería Argos, tales como "Boutique d'Art", donde se exhibieron pinturas de Miró, Dalí, Juan Gris, Picasso, Galán y Sucre; la del pintor Ling-Chin-Hiang; y otras de jóvenes artistas entre las que destacaron Aguilar Moré, E. Vallés, Luis Vayreda, José Verdaguer o la de pasteles de Joan Abelló, con el cual entablará amistad Blasco a su regreso a España y en cuyo museo se encuentran algunas obras del artista turolense.



Retrato de Blasco Ferrer realizado por Enrique Ochoa, 1956, óleo sobre lienzo, 81x65 cm. Museo Parque Cultural de Molinos.

³⁰⁷ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 24 de junio de 1954, *op. cit.*

³⁰⁸ "E. Blasco Ferrer, artista impresionante", *El Correo Catalán*, Barcelona, 9 de enero de 1955.

³⁰⁹ "Actualidad artística en Barcelona. Blasco Ferrer en Galería Argos", *Imágenes*, Barcelona, febrero 1955.

La amistad con el polifacético artista del Puerto de Santa María, Enrique Ochoa (1891-1978), debe venir de fines de los años veinte o principio de los treinta, quizá a raíz de la relación sentimental de este con la pintora e ilustradora bilbilitana Carmen Osés (1898-1961), con la que Eleuterio había estrechado lazos. Ochoa marchará a Barcelona a mediados de los años veinte y expondrá en las Galerías Layetanas en 1932, mismo año que lo hizo Blasco, y ambos contaron con José María de Sucre como autor del prólogo. Ochoa luego vivirá en distintos lugares, pero siempre con un pie en Mallorca. El portuense realiza diversos viajes a la capital francesa, momento en que Blasco y este se veían. En los años 1955 y 1956 expondrá en la parisina Galería André Weil (26 Avenue Matignon), ocasión en que retrata al turolense trabajando. Los dos artistas mantendrán correspondencia hasta la muerte de Ochoa en su casa, sita en el número 13-1º de la calle

Apuntadores, en Palma de Mallorca³¹⁰.

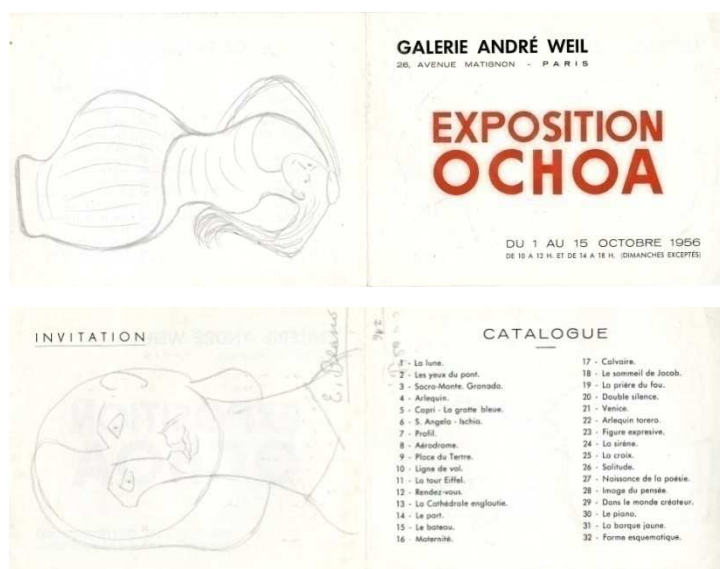
No hemos logrado referencias sobre Cantavella, que juega un importante papel de enlace entre París y Barcelona.

Escribe Blasco:

“Recibí carta del Sr.

Xifré comunicándome todo referente a mi exposición,

estamos de acuerdo. El Sr. Cantavella irá a primeros de agosto y se pondrá de acuerdo con vosotros para todo lo que sea menester”³¹¹.



Invitación-catálogo de la exposición de Enrique Ochoa en la Galerie André Weil, del 1 al 15 de octubre de 1956. Presenta sendos dibujos de Blasco Ferrer. AMM. Inv. 216aa-ab.

³¹⁰ Véase ESTÉVEZ, José Francisco (Com.), *Enrique Ochoa, el pintor de la música*, Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2008. Juan Manuel Bonet se refiere a la existencia de un retrato de Eleuterio Blasco pintado por Ochoa fechado en 1945. Véase BONET, Juan Manuel, “El arte y la novela de Enrique Ochoa”, en *Ibidem*, p.21.

³¹¹ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 13 de agosto de 1954. BC, capsula B7.

Blasco trabaja con velocidad, ya que quiere presentar obra nueva en pintura. Lienzos que considera originales y diferentes a lo que había hecho hasta ahora:

*“Vengo de terminar las 20 pinturas que pienso exponer en Barcelona, te sorprenderán más que las esculturas, tú verás”*³¹².

Blasco escribe de nuevo a Sucre el 5 de agosto para que comunique al Sr. Xifré que Cantavella va a partir finalmente a Barcelona, que llegará después del mediodía, para inmediatamente reunirse con ambos, Sucre y Xifré. Blasco excusa a Cantavella, *“que no tiene mucho tiempo para escribir”* por dar esta información él directamente³¹³.

Cantavella aprovecha su estancia en España para pasar sus vacaciones, mientras Blasco espera su regreso para empezar las gestiones del envío de la obra. Terminados los óleos, queda enmarcarlos: *“Creo que las pinturas será mejor encuadrarlas en una simple baratita para evitar gastos de marcos”*, además *“serán más interesantes, para que se vea solo la obra”*³¹⁴. Blasco finalmente piensa enviar 25 pinturas, 25 esculturas y 25 dibujos: *“Las pinturas te van a sorprender –cuenta a Sucre-, son muy sencillas pero muy poéticas, los colores raros pero agradables”*³¹⁵.

A finales de agosto, Blasco está ansioso, no ha recibido noticias de Cantavella *“(…) es muy perezoso para escribir y todavía no me ha comunicado lo que habéis acordado”*. Pide a Sucre información sobre dicha reunión mantenida por los tres, Xifré, Sucre y Cantavella³¹⁶. No es hasta mediados de septiembre cuando Blasco recibe la información del propio Cantavella. Están de acuerdo en todo lo dispuesto. Blasco cuenta a Sucre algunas de las obras que va a enviar y las sensaciones que estas provocan, así como justifica la imposibilidad de enviar el *Forjador de Arte*, el cual ha sido solicitado para formar parte en una muestra oficial:

³¹² Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 22 de julio de 1954, *op. cit.*

³¹³ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 5 de agosto de 1954. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

³¹⁴ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 6 de agosto de 1954. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 20 de agosto de 1954. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

“Estoy terminando de patinar las esculturas, que son muy variadas de tamaño y de asunto. Desde luego os mandaré la cabeza del Quijote, la de Vulcano y la de un Anacoreta. Estas tres cabezas son de una impresión misteriosa (...). También mandaré dos cabezas de Cristo (...). Animales como un Toro, un Caballo, el Belier y dos gallos. Algunas cabezas muy originales, una bailarina clásica, un baturrico tocando la guitarra, la Maternidad, una cabeza de arlequín. En fin, las 25 esculturas son muy variadas. Pero lo que te llamará mucho la atención en mis esculturas es la fuerza de sugestión que hay en todas ellas. Cantavella me dijo que mandara el Forjador, pues no puede ser, ayer me lo ha pedido la dirección del Museo Rodin, agregado al Ministerio de Educación Nacional, para una exposición que van a hacer en una capital de provincia, y como somos invitados oficialmente no quiero mandar otra obra, ya que me dijeron que si es posible que presente el Forjador³¹⁷. Pero os mando el Vulcano que es de una gran fuerza y también representa la forja”³¹⁸.

Los preparativos van bien. El siguiente aspecto que hay que concretar es el de las reproducciones de las obras y el contenido del catálogo:

“A primeros del mes de octubre le mandaré a Xifré las 75 fotos de las obras, unos 50 extractos de artículos de diferentes periódicos extranjeros, en su mayoría franceses (...). Los ejemplares de Studio y su traducción al español también os los mandaré, lista de exposiciones celebradas y en los salones más importantes que he expuesto. Si quieres que os mande la foto de una cántara o su cliché de imprenta, que se la hice y dediqué a Picasso en 1942, cuando el no creo que pensaba en la cerámica, y que está publicada en algunos libros, también os la mandaré. Figura en su colección junto con el violinista que también lo tiene él en el taller de París. La entrevisté que me dices registre en

³¹⁷ En otra carta más tarde, en relación a la ausencia de *El forjador de Arte* en Argos por la invitación del Ministerio de Educación Nacional, explica: “(...) como somos invitados oficialmente una selección de escultores modernos, no quiero llevar una obra pequeña. Con esta obra mi éxito lo tengo asegurado”. Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 7 de octubre de 1954. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

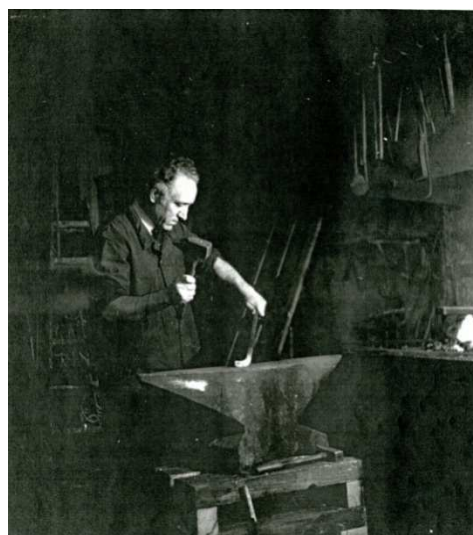
³¹⁸ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 18 de septiembre de 1954. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

cinta magnetofónica, dime con qué marca de cinta y velocidad que se ha de registrar. Todo esto es fácil. Para hacerlo, la Radiodifusión francesa me dejará el micrófono durante unos minutos para dirigir unas palabras a los visitantes y organizadores de la exposición, a las 10 y a las 11 de la noche. Si queréis registrar un disco y lo dais por Radio Barcelona, en fin, decirme todo claro.

Me pides también lista de las colecciones que tienen obra mía. Sólo te mando unas 30 que tienen obras mías, pues imposible de saber donde se encuentran todas las obras por ser vendidas por galerías y no sé el paradero de ellas. De pinturas sería interminable, no sé hasta qué punto esto puede ser interesante. En fin os mandaré todo lo que pides y lo recibiréis a primeros de mes, pues estoy haciendo las traducciones al español (...). Ochoa va a venir otra vez a París estos días, con él concretaré todo claramente. Los cuadros los he mandado enmarcar todos iguales, son todos de la misma medida, 65 x 50. Las fotos que haré en el taller las haré un día de estos”³¹⁹.

Sobre las reproducciones de textos de algunos autores y el contenido de las críticas, Blasco es muy cuidadoso. Por un lado no aparece el nombre y apellidos de determinadas firmas, ni se cita el origen de la fuente en los recortes de prensa que envía, cuando estos provienen de cabeceras libertarias:

“En algunos sólo pongo las



Blasco en su taller retratado en 1954. AMM. Docs. 1841-1840.

³¹⁹ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 23 de septiembre de 1954. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

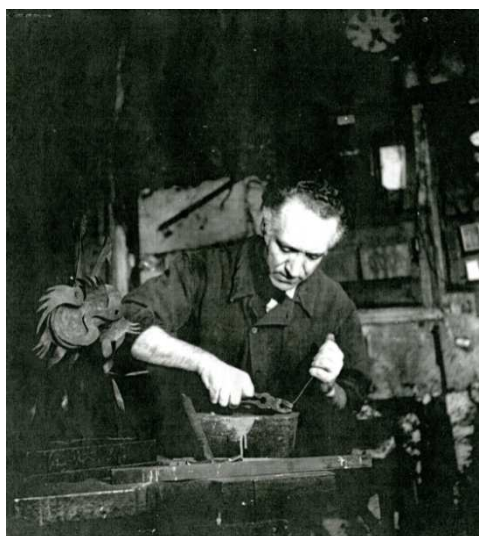
*iniciales de los escritores, pero sí el periódico o revista que los ha publicado, supongo que comprendes por qué*³²⁰.

Y sobre alguno de los críticos españoles que van a escribir sobre esta exposición, Blasco es tajante:

*“Aced me ha escrito, me dice que va a hablar con un catedrático amigo íntimo de él y de Don Camón Aznar para que les prestes algunas revistas que tienes. Mira bien que no haga política de ningún color, pues no te mando muchas revistas y periódicos por esta cuestión”*³²¹.

Ochoa marcha a Francia y visita el taller de Blasco, causándole grata impresión la obra nueva:

*“En este momento sale Ochoa de mi taller, entusiasmado de las obras que os voy a mandar. Ya conocía las esculturas, casi todas, pero no los dibujos y pinturas que según él son muy interesantes. Algunos críticos de aquí las han visto también (y) están muy entusiasmados”*³²².



Blasco Ferrer trabajando en su taller en 1954. AMM. Doc. 1843.

Por otro lado, en la misma misiva habla de los trámites aduaneros, y del envío de la documentación necesaria para el catálogo, según lo acordado anteriormente, donde da su opinión sobre las imágenes que ha de contener:

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ *Ibidem.*

³²² Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 7 de octubre de 1954. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

“Las obras salen de mi taller mañana para hacer las cajas y pasar por la aduana. Yo creo que las recibiréis con un mes antes de tiempo con el fin de que podáis preparar todo bien. Los precios que yo he declarado para las formalidades necesarias para que salgan de aquí, no son los de venta. Nos pondremos de acuerdo vosotros y yo cuando veáis las obras. Entonces me mandáis una lista con los precios que creéis se pueden vender más o menos. (...) Te mando a ti la documentación que me pides, y al Sr. Xifré las 75 fotos. Al dorso de ellas encontrarás todos los detalles, hasta el número tal como están inscritos para la aduana. Sobre todo estar presentes vosotros cuando abran las cajas. Que no se extravíe nada, no sólo por el valor de la obra, sino porque habría lío con las aduanas de aquí.



Eleuterio Blasco en su taller parisino, 1954. AMM. Doc. 1838.

Cantavella os ha mandado algo de dinero, ya nos lo dirás tan pronto lo recibáis.

Yo creo que en el catálogo no hará falta poner muchas fotos. Me parece que una foto de una escultura, de una pintura y de un dibujo en todo caso. También una foto mía muy original que me hizo un fotógrafo americano. Os las llevará Ochoa junto con las que me van a hacer trabajando en el taller”³²³.

En la siguiente carta que recibe Blasco, le solicitan que se fotografíe con Picasso y que consiga fotografías de la casa donde nació en Foz-Calanda. Como ya hemos visto, muchos artistas exhiben en sus catálogos fotografías con Picasso. El haber formado parte de su círculo, o tan solo haber recibido atención por su parte en un momento determinado, supone una especie de aval para el artista, y en esta idea parte el deseo de que Blasco se fotografíe con él. En defecto de la fotografía se hace hincapié en la cántara que este mandó realizar a Blasco, que se muestra en la portada del catálogo, así

³²³ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 7 de octubre de 1954, *op. cit.*

como el insertar en el mismo el artículo que Sebastián Gasch publicara en *Destino* el 4 de diciembre de 1954.

La respuesta es esta:

“(...) he estado con Ochoa y Cantavella que te lleva algunas fotos y ciertos datos. No puedo mandarte la foto con Picasso pues no está en París, está en Vallorís y no viene que muy raramente. Sabartés (tiene a) su mujer enferma y no va por el taller de Picasso por el momento, según me dijo la criada ayer (...). Miraré por medio de mi hermano que retraten la casa (en) que nací y la cocina que es donde nací”³²⁴.

Además insiste en que no es necesaria la lista de coleccionistas que tienen pintura y dibujo:

“(...) sería interminable (...) un lío y mucho trabajo rebuscar todo eso. Y tiempo. Lo que interesa es mi obra y de ella estoy seguro que os gustará, pues son muy superiores a lo que dan las fotos. Sobre todo te sorprenderá el color”³²⁵.



Blasco Ferrer trabajando en sus hierros, París, 1954. AMM. Doc. 1844.

Hacia finales de octubre o noviembre es fotografiado trabajando: *“Estos días me retratarán en el taller en varias formas”³²⁶*. Estas fotografías son de las pocas que hemos conseguido de Blasco trabajando en su taller. Dos de ellas se incorporarán al catálogo.

³²⁴ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 27 de octubre de 1954. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ *Ibidem.*

No se conserva más correspondencia hasta finales de enero de 1955. Hemos de destacar que Sebastián Gasch dice, falsamente, entrevistar a Blasco en Barcelona en noviembre. Dado que la última carta antes de 1955 es del 27 de octubre, desde París, y la entrevista aparece publicada el 4 de diciembre, Blasco tuvo que haber hecho el viaje a Barcelona en el mes de noviembre para ultimar los detalles de la muestra. Así lo contaba Gasch:

“Blasco Ferrer ha pasado raudo por Barcelona. En busca de una galería para exponer sus obras. Parece que la ha encontrado. Parece ser que será la Galería Argos. Tomado un café en un bar tranquilo y después de recordar nuestros años parisienses, hemos dado principio a la entrevista”³²⁷.

Pero Blasco en una carta a Labordeta³²⁸, señala *“No he estado en España, como la prensa dice”*. Efectivamente Blasco todavía no había viajado a España hasta ese momento desde su salida en 1939, por lo que la entrevista a la que alude Gasch es ficticia.

Este artículo creará confusión el día de la inauguración, ya que muchos de los asistentes pensaban que Blasco se hallaba en Barcelona. Es lo que le ocurrió a Luis Vidal. Este periodista del *Suplemento Literario* de *Solidaridad Obrera*, entendió que no era así cuando Blasco efectuó una llamada desde París el día de la inauguración. El rotativo parisino, en una nota de la redacción aparecida al final de la crónica de la muestra, realizada por Vidal, señalaba:

“Estaba en máquina el número anterior de nuestro Suplemento Literario, cuando leímos en la revista «Destino», de Barcelona, un trabajo dedicado a Blasco Ferrer, llamándonos particularmente la atención el anuncio de que dicho artista había pasado por Barcelona. Podía ser cierto, y no nos hubiéramos indignado, pues no es el primer caso que, entre artistas, se ha producido así. Pero la noticia apuntada constituye un abuso manifiesto, ya que,

³²⁷ GASCH, Sebastián (MYLOS), *op. cit.*, 1954, p. 32. Mylos es el pseudónimo de Sebastián Gasch en dicha revista.

³²⁸ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en París el 22 de enero de 1955. RDUZ, Doc 2011-010. Se trata de una línea vertical, a modo de posdata, en un lateral de la carta.

según tenemos entendido, Blasco Ferrer, emigrado político, permanece en París y no se le ha podido hacer entrevista alguna en Barcelona. Por lo visto, los periodistas del régimen, entusiasmados con la reciente propaganda de la «amnistía», confunden, como el «generalísimo», los deseos con las realidades. Y ya se ha jugado bastante con los embustes»³²⁹.

Los trámites siguieron su curso, y así, el año artístico barcelonés comenzó 1955 con la exposición de Eleuterio Blasco Ferrer, celebrada entre el 1 y el 14 de enero en la galería Argos, sita en el nº 30 del Paseo de Gracia. En ella se expusieron finalmente 25 esculturas, 10 dibujos y 8 pinturas, a pesar de haber enviado un total de 75 obras. El acto inaugural, a las 12 de la mañana del día de Año Nuevo, constituyó un auténtico acontecimiento artístico, donde concurrieron un gran número de personalidades del mundo de las Artes y de las Letras. El acto fue retransmitido con gran solemnidad por Radio Barcelona, cuyos micrófonos, instalados en la galería, divulgaron el desarrollo de la inauguración a través de los críticos de arte Lina Font, Ángel Marsá, Luis Monreal y el locutor Ibáñez, que vía telefónica se puso en contacto con el artista, que permaneció en París³³⁰. Dice Blasco al respecto:

“Al momento de la inauguración hablé desde París por teléfono con un sinfín de amigos y artistas, críticos y familiares. Todo el mundo quería oír la voz del artista que desde tierra extranjera les mandaba un saludo y agradecimiento por su presencia en el acto de inauguración (...)”³³¹.

Luis Vidal, tuvo la confirmación de que Blasco no se hallaba en Barcelona:

“(...) pasados unos momentos, al resonar en el recinto una llamada de teléfono. Se nos pide silencio. No se oye, por cierto, el vuelo de una mosca. Y de pronto, la persona que está al aparato exclama: «Es Blasco Ferrer», añadiendo: «Habla desde París». Nuevo silencio. «Saluda desde allí -agrega

³²⁹ VIDAL, Luis, “Una exposición de Blasco Ferrer en Barcelona”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 515-14, París, febrero de 1955, p. 6.

³³⁰ FONT, Lina, “La Radio en las Artes Plásticas”, *Ondas*, Barcelona, 15 de enero de 1955. Aquí aparece reproducida la entrevista realizada en la inauguración.

³³¹ *Hierro candente*, (B), p. 122.

luego- a todos los visitantes de su exposición». No pocos visitantes se precipitan hacia el aparato, el cual pasa de mano en mano. No escuchamos más que felicitaciones. No podía ser de otra forma. Nuestra visita se termina con la sorpresa del teléfono”³³².

A la cita del primero de año acudieron personalidades del mundo del arte como los escultores Clará, Rebull, Llauredó; los pintores Sebastián Sunyer, E. Ochoa, Ivan Mosca, Pla Domenech; numerosos críticos de arte y distintas personalidades como Carmen Osés, Sebastián Gasch, Cantavella o José María de Sucre³³³. El público asistente fue muy numeroso:

“En la calle, la gente se impacienta por entrar. Tan grande es la curiosidad que hubo de establecerse una «cola». Esto no es normal; no, esto es el misterio del arte de Blasco Ferrer”³³⁴.

El propio Blasco señalaba satisfecho:

“Pocas exposiciones, aun de artistas de fama universal, han repercutido (de esta forma) en los anhelos del público barcelonés. Conocían allí mis éxitos en París. Habían leído crónicas periodísticas extranjeras haciendo elogios de mi obra, estaban al corriente de mi situación, los motivos por los que me ausenté de mi patria, conocían la vida miserable que había llevado desde mi infancia por abrirme paso ante tanta injusticia, todo ello motivó un revuelo de gran acogimiento. Mi exposición fue visitada por intelectuales, artistas y amantes de arte, obreros y todo el mundo que le gustan ver cosas hechas por un compatriota que ha tenido sus éxitos más allá de sus fronteras. (...) José María de Sucre explicaba a los visitantes y amigos cómo empecé. Xifré, el director de la Galería Argos donde se celebraba la exposición, recibía a los visitantes con toda amabilidad y simpatía que le caracteriza. El pintor Enrique Ochoa, que

³³² VIDAL, Luis, *op. cit.*, 1955.

³³³“De Arte”, *La Vanguardia*, Barcelona, 4 de enero de 1955, p. 21. Junto a las referencias de asistentes aparecidas en prensa, hemos identificado a otras destacadas figuras a través de las fotografías realizadas en la muestra.

³³⁴ VIDAL, Luis, *op. cit.*, 1955.

intervino para que mis obras fueran expuestas en Barcelona, vino acompañado de su esposa Carmen Osés. También ésta entró a la exposición con un ramo de claveles que depositó encima de mi obra «El último suspiro de Don Quijote». Mi viejo amigo José Aced acompañaba las comisiones de los centros aragoneses. Mi gran amigo Cantavella, que fue el primer organizador, reía satisfecho de ver el éxito completo. Yo hablé una noche en Radio París, en la emisión española, para dar las gracias a los organizadores y visitantes, que sin ellos no hubiera tenido más trascendencia que otras muchas, dándoles también a los críticos de arte las gracias”³³⁵.



De izquierda a derecha Baldomero Xifré, José Aced, Francisco R. de Hinojosa, Josep María de Sucre, Enrique Ochoa, Sebastián Gasch, Carmen Osés, desconocido y Español, crítico de *Imágenes*, fotografiados en la inauguración del 1 de enero de 1955 en la barcelonesa Galería Argos. AJCB.

³³⁵ *Hierro candente* (B), pp. 121-124.

El catálogo finalmente mostraba cuatro fotografías de esculturas (*El caballo, Inocencia, La mujer de la rosa, Maternidad*), un dibujo (*Ciego acordeonista*), un óleo (*El grito del gallo*), y la *Cántara de Foz-Calanda* que le encargó Picasso en 1942. Se recogía un listado de casi cuarenta coleccionistas que habían adquirido esculturas del autor y una presentación de Juan Cortés Vidal. Impreso aparte se encartó el artículo “En el taller del artista”, que Sebastián Gasch publicó en la revista *Destino* nº 904³³⁶ en el mes de diciembre, no por casualidad, apenas a un mes de la inauguración y a modo de presentación del artista al público español.

No fue pequeña la difusión en prensa de la exposición, sobre todo catalana, pero también madrileña y francesa, principalmente por las influencias de los amigos de Blasco, los cuales escribieron en sus respectivos medios habituales elogiando la obra. Así aparecieron comentarios a la muestra en prensa española como *La Vanguardia, Imágenes, Revista, El Correo Catalán, El Mundo Deportivo, El noticiero Universal, Ondas, Club, Correo Literario de Madrid, Diario de Barcelona, Momento, Gran Mundo* o *Solidaridad Nacional* y francesa, como *Beaux-Arts*.

Así mismo, José Aced, a petición de Blasco, escribe a Miguel Labordeta enviándole dos catálogos de la muestra, uno de ellos para que a su vez este se lo entregue a Maximiliano Calvo. En la misiva pide a Labordeta que se entere “(...) *si los periódicos de Aragón han dicho algo, cosa que a mí, desde aquí no me es posible averiguarlo, y por eso rogaría a usted me informara si ha habido algo, o si le es más grato, informe directamente a Blasco Ferrer, en París*”³³⁷. El propio Blasco había escrito en enero a Labordeta dándole cuenta de que Aced le enviaría catálogos para él y Maximiliano, del que no sabía la dirección, y al que enviaba saludos, indicándole que “*si por casualidad te enteras de algo por la prensa me lo mandas*”³³⁸ y señalando el “(...) *ruidoso éxito de prensa y público*”³³⁹.

Blasco tenía especial interés en que se hablara de la exposición en Aragón. Será Aced el encargado de enviar la información del acontecimiento a la prensa aragonesa:

³³⁶ GASCH, Sebastián (MYLOS), *op. cit.*, 1954, p. 32.

³³⁷ Carta de José Aced a Miguel Labordeta. Está fechada en Barcelona el 4 de febrero de 1954. Evidentemente se trata de un error de fecha, ha de ser el 4 de febrero de 1955 finalizada la muestra en Argos. RDUZ, Doc. 2011-001.

³³⁸ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en París el 22 de enero de 1955. RDUZ, Doc 2011-010.

³³⁹ *Ibidem*.

*“En su día me cuidé yo mismo de enviarles catálogo a los periódicos y radio de esa ciudad (en relación a Zaragoza), así como a la prensa de Teruel y Huesca”*³⁴⁰.

La Vanguardia de Barcelona anunció la muestra durante todo el evento³⁴¹. En esta cabecera, donde apareció una breve crónica de la inauguración³⁴², su crítico de arte, Juan Cortés, autor de la presentación del catálogo, destacó las 25 esculturas:

*“(…) de varia índole pero creadas todas bajo el impulso de una fantasía rica, desbordante y optimista, donde las omisiones, las reticencias y las alusiones orgánicas y somáticas asumen el máximo papel expresivo en un lenguaje de patética elocuencia y de violencia apasionada”*³⁴³.

Lo suyo hizo Andrés del Castillo, que seguirá la obra de Blasco hasta el final de sus días, para el *Diario de Barcelona*:

*“Forja de tierras enjutas y quebradas a fuerza de martillazos, que se mueve y agita haciendo corpóreo el hueco y expresivo el vacío y convierte esas nadas en fiereza, en agonía, en misticismo, en patetismo, en contenida ternura o en deidades con ojos de mirada obsesionante”*³⁴⁴.

Las páginas de *Destino* también recogieron el verdadero acontecimiento artístico y social del acto inaugural, y las numerosas personalidades que acudieron al mismo. Se incluía una fotografía de Baldomero Xifré con José María de Sucre y el pintor Iván Mosca³⁴⁵, y le dedicaban elogiosas palabras:

³⁴⁰ Carta de José Aced a Miguel Labordeta fechada erróneamente en Barcelona el 4 de febrero de 1954, *op. cit.*

³⁴¹ Desde el 31 de diciembre de 1954 hasta la finalización de la misma.

³⁴² “De Arte”, *La Vanguardia*, Barcelona, 4 de enero de 1955, p. 21.

³⁴³ CORTÉS, Juan, *op. cit.*, 1955, p. 12.

³⁴⁴ DEL CASTILLO, Andrés, Arte. E. Blasco en Argos, *Diario de Barcelona*, recorte de prensa, p. 6. Doc.1502. AMM.

³⁴⁵ “Las obras de forja de Blasco Ferrer en Argos”, *Destino*, 8 de enero de 1954, p. 29.

“Maneja Blasco Ferrer la plancha férrea con una maestría sin vacilación alguna. La doblega, pliega curva y retuerce, la taladra y recorta como si de un endeble material se tratase. Su desbordante fantasía, del mismo modo que crea imágenes cargadas de patetismo, de carácter y de vigor, las traduce en formas y ritmos audaces, insospechados, jugando con las convexidades y concavidades con que modela la plancha, sus turgencias y sus adelgazamientos, sus abstenciones y sus huecos, con una intencionalidad de intenso expresivismo. Su particular concepción del objetivo de su arte otorga a éste una impronta personal irrefragable. (...) entronca de lleno en la vieja y robusta tradición de la forja artesana de nuestro país”³⁴⁶.

Imágenes, que reproducía la Cántara de Foz-Calanda, destacaba que:

“(...) Blasco Ferrer ocupa uno de los primeros puestos en la vanguardia de la escultura forjada en hierro. Su obra es merecedora de ser contemplada para extraer ese jugo de emociones que el autor ha sabido imbuir en ella con facilidad pasmosa, teniendo en cuenta que su material es el hierro. Consigue darle calidades sorprendentes, además de luz y color, facetas éstas muy importantes en su destacada personalidad. (...) Es, pues, Blasco Ferrer uno de los privilegiados para representar una época en la historia de la escultura como Henri Laurens, Jan Jacques Lipchitz y Pablo Gargallo”³⁴⁷.

Su gran valedor, José María de Sucre, escribió dos textos uno aparecido en España y otro en Francia³⁴⁸, ambos del mismo tono, verdaderos panegíricos de Blasco, con un lenguaje literario barroco:

“Contribuyen a especificar el temperamento creacionista que lo singulariza y destaca entre los más audaces artistas contemporáneos. Se advierte que es una necesidad de convivencia humana la que de continuo le

³⁴⁶ P. C., “Las exposiciones y los artistas. Blasco Ferrer”, *ibidem*, p. 30.

³⁴⁷ “Actualidad artística en Barcelona. Blasco Ferrer en Galería Argos”, *Imágenes*, febrero de 1955.

³⁴⁸ “DE SUCRE, José María, “Eleuterio Blasco Ferrer, avant-garde de l’expression plastique de notre époque”, recorte de prensa. AJCB.

agita y le conduce a mostrarse, el corazón en vilo, en sus trepidantes obras. No se diluye en la coquetería del gratuito arabesco decorativo. Tampoco interviene la literatura”³⁴⁹.

El Correo Catalán señalaba:

“(…) debe emplearse una vez más la palabra mágica que define con matemática precisión el arte de Blasco Ferrer: impresionante. Su obra, de una originalidad que no admite, para ser explicada, el cómodo subterfugio de fáciles analogías, más aparentes que reales, más superficiales que profundas, resulta, en efecto, impresionante”³⁵⁰.



Anuncio de la exposición de Blasco Ferrer en Argos, publicado en *Destino*, n° 980, Barcelona, 1 de enero de 1955, p. 32.

Aced quedó contento con la difusión. Así se lo contaba a Miguel Labordeta:

“(…) ha revestido un verdadero acontecimiento y que han exaltado todos los medios artísticos e intelectuales de esta ciudad, habiéndose expresado la crítica unánimemente en un alto elogio ante una obra que los dejó asombrados por su alta calidad artística, y por hacer ya bastantes años que en las galerías de Barcelona no se presentaba una obra tan rotunda y categórica, y esta muestra de Blasco Ferrer ha sido una revelación paragonada a las más altas calidades plásticas”³⁵¹.

³⁴⁹ DE SUCRE, José María, “Un forjador de tradición ibérica”, recorte de revista, Doc.1513. AMM.

³⁵⁰ A.M., “E. Blasco Ferrer. Artista impresionante”, *El Correo Catalán*, 9 de enero de 1955.

³⁵¹ Carta de José Aced a Miguel Labordeta fechada por error en Barcelona el 4 de febrero de 1954, *op. cit.*

No es menester recoger aquí todas las críticas, que siguen una línea similar, pero ha de destacarse que prácticamente no hay ninguna mención a la pintura y los dibujos expuestos, siendo sus personalísimas esculturas “*donde este español universal nos dice su mensaje más rico en sugerencias estéticas y espirituales, que ni aun en la mentalidad más recia a su eco pueden dejar indiferentes*”³⁵². Y nótese también que la crítica resalta con claridad algunas características propias de la obra de Blasco, que la definen y singularizan: patetismo, violencia apasionada, contenida ternura, expresividad, ritmos audaces, emociones, imaginación, autenticidad... y enorme dominio del material, en definitiva:

“(...) *una sinceridad a toda prueba, porque lo que él pronuncia es su propia alma forjada en la lucha y en las contrariedades de la niñez precaria. Una vida hecha a martillazos, forjaron este temperamento que se aproxima al que llamamos de la «España trágica». El rictus de dolor, vaciado en toda su obra, simboliza el patetismo heredado por sucesivas generaciones*”³⁵³.

Así, la fogosidad expresiva de las danzarinas y la extraña humanidad de todos los seres perennizados por el hierro, como *El último suspiro de Don Quijote*, agonizante, de punzante y contenida fuerza dramática;

Inocente (CE68), donde el rubor y la ternura quedan plasmados en el hierro; la fortaleza



Inocente, hacia 1954, hierro, paradero desconocido, CE68.



Cristo llorando, hacia 1954, hierro, paradero desconocido, CE85.

³⁵² Recorte de prensa. AJCB.

³⁵³ LIENCE BASIL, Fernando, “Eleuterio Blasco Ferrer. Esculturas de plancha recortadas”, *El mundo deportivo*, 7 de enero de 1955, p. 2.

y grandiosidad de *Vulcano*; la clásica y moderna *Cabeza de carnero*; la profunda *Los ojos de la razón*; la fuerza del *Anacoreta*; la sensible *La mujer que llora*; o la inocente *Niña de las trenzas*, no dejaron indiferente a ningún crítico. Más novedoso conceptualmente es *Cristo llorando* (CE85). Se trata de un interesante esfuerzo del artista, que simplifica los rasgos y volúmenes, tendiendo hacia la síntesis de elementos y depurada capacidad expresiva. Blasco trabaja aquí prácticamente sobre el plano, recortado, que se dobla hacia atrás en la zona superior derecha de la cabeza, configurando una volumetría del perímetro craneal que queda desnuda, vacía, en el otro lado. Plano que configura una cabeza alargada, enjuta, delgada, con barba. Por lo demás, Blasco nos alude a la crucifixión: la nariz y las cejas conforman una cruz, mientras los ojos están representados con dos gotas de sangre, mientras otra cae sobre el espacio, aludiendo a los tres clavos³⁵⁴.

No gustaron demasiado a Blasco algunas críticas, ya que se solía aludir a Pablo Gargallo como precedente del que él es meramente un sucesor. Esto le molesta sobremanera³⁵⁵. En una carta inusualmente ilegible en algunas partes, escrita con especial rapidez y enfado, señala:

“Las críticas que Xifré me ha mandado las recibí, están bien, pero (...) si os hubiera dado una pequeña charla, quizá el nombre del otro aragonés no

³⁵⁴ Se refiere a esta iconografía en una carta enviada a Sucre, fechada el 18 de septiembre de 1954, *op. cit.*

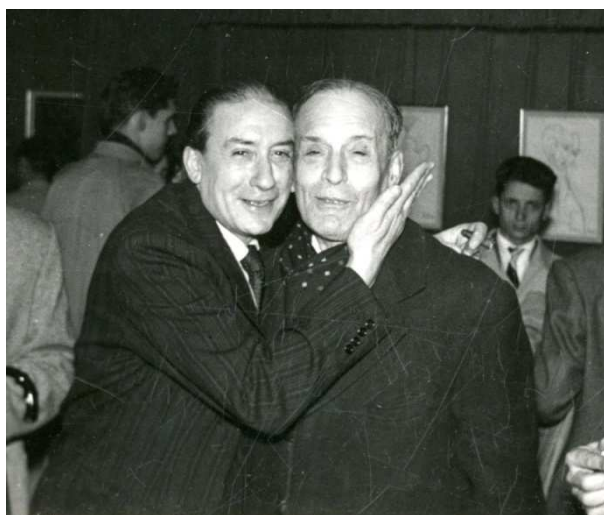
³⁵⁵ Eleuterio solía molestarse cuando en la prensa se le emparentaba con el escultor Gargallo y más cuando se daba por sentada su amistad. A este respecto es muy interesante una carta escrita desde Barcelona para el periódico *El Día*, en relación a un artículo firmado por Joaquín Carbonell titulado “Dando tumbos”, con fecha 14-VII-1988, por el párrafo “Extraordinarias muestras de un gran artista que fue compañero de Pablo Gargallo y amigo de Picasso”. Decía Blasco: “*No es así y necesito rectificar el error cometido. Si bien fui amigo de Picasso, no fui, en absoluto, compañero de Pablo Gargallo, ya que no le conocí ni llegué a verle nunca en persona. Conocí luego a su viuda e hija, por lo tanto, ni en mi persona, ni en mi espíritu, ni en mi arte, ha influido jamás. La similitud, que ciertos críticos atribuyen a mi estilo, es pura coincidencia, ya que yo siempre he actuado solo con mi propia inspiración, sin más influencias de nadie*”. El propio Blasco estableció así 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...*” (MORENO, M^a Ángeles, 1991, *op. cit.*, p. 33).

hubiera salido tanto (...) si vosotros sois testarudos no ganáis al baturrazo de Foz-Calanda”³⁵⁶.

Con esta muestra Blasco no vendió mucha obra, más bien, por sus palabras, fue un fracaso. Esto hizo que el ofrecimiento para hacer una exposición en Madrid sea rechazado tajantemente, entendiendo que además se podría hacer un uso político del acontecimiento:

*“Aced me decía de hacer la exposición en Madrid. Yo creo que no me interesa, pues si en Barcelona no se vende, en Madrid creo que menos, además, no tengo dinero para tirarlo en cosas inseguras y que pudieran dar un carácter fuera del Arte. ¿Comprendes?”*³⁵⁷.

La exposición de Blasco Ferrer en la Galería Argos hemos de considerarla un punto de inflexión en su trayectoria. Si fue en Barcelona donde expuso ya en 1931 con su primera individual, será la Ciudad Condal donde exponga en 1988, en el ocaso de su vida. En su momento álgido, cuando más éxito está cosechando, Barcelona aparece simbólicamente, de nuevo, como lugar de referencia.



De izquierda a derecha Xifré, Sucre y Cantavella el día de la inauguración en la Galería Argos. Barcelona, 1 de enero de 1955. AJCB.

³⁵⁶ Carta de Blasco Ferrer a José María de Sucre, fechada en París a 25 de enero de 1955. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

³⁵⁷ *Ibidem*.



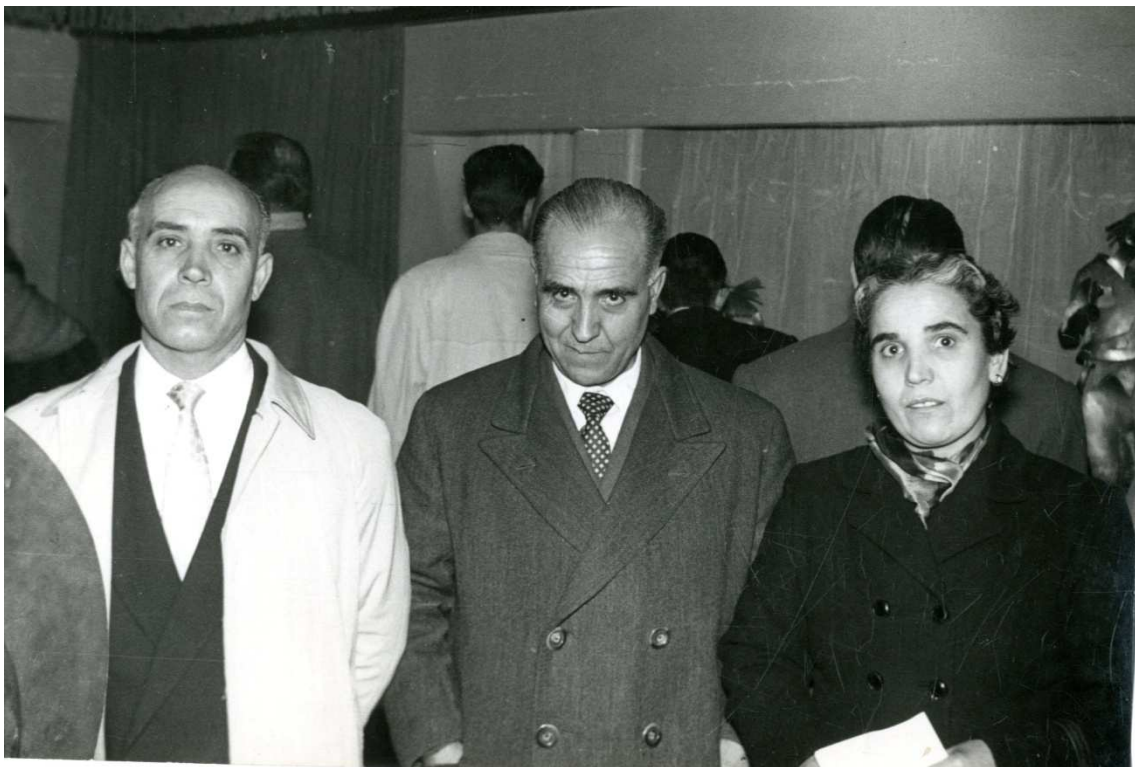
Xifré junto a Joaquín Sunyer, fotografiados en la inauguración de la exposición en Argos, Barcelona, 1 de enero de 1955. AJCB.



Xifré, José Clará y Joan Abelló, fotografiados en la inauguración de la exposición en Argos, Barcelona, 1 de enero de 1955. AJCB.



Los críticos Lina Font, de Radio Barcelona, el crítico del Noticiero Universal, Luis Monreal y el locutor Fernández, también de Radio Barcelona, en la presentación de la obra de Blasco Ferrer en Argos, Barcelona, 1 de enero de 1955. AJCB.



Manuel, Pascual y Narcisa, hermanos de Blasco Ferrer, en la Galería Argos, el día de la inauguración. Barcelona, 1 de enero de 1955. AJCB.

En la exposición de Argos, Blasco presentó un dibujo realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège en 1939, que él entendió que fue copiado por Picasso. Este dibujo titulado *Zagal abandonado* (CD241), con el número de catálogo 4 de la sección de dibujos, le sirvió al artista como base de tres esculturas: *El niño abandonado* (CE149), y dos versiones de *Niño sentado* (CE155 y 156), con las manos en las rodillas y en la cara. En una copia de una fotografía de la inauguración de la exposición en Argos, donde aparece Xifré, José Clará y Joan Abelló, y donde se puede apreciar este dibujo, Blasco anota el nombre de los fotografiados y que “a la derecha se ve parte del dibujo que presenté en (ilegible) el 1 de enero y que Picasso me copió. Lo hice en 1939”. En la parte posterior indica que fue realizado en Francia en Vernet d'Ariège. Es más, se conserva una fotocopia donde coloca su escultura *El niño abandonado* con un recorte del *Retrato de Jacqueline con las manos cruzadas* de Picasso, escribiendo que la realizó en 1952 y la presentó en París a partir del comentado dibujo realizado en Vernet. Si bien la composición es fundamentalmente la misma, nada tiene que ver una obra con la otra. La obra de Picasso fue pintada el 3 de junio de 1954 en Vallauris, y como la de Blasco, el personaje, en este caso Jacqueline Roque, a la que Picasso conoció en el verano de 1953 y con la que se casará en 1961 tras la fracasada relación con François Gilot, se muestra de perfil, sentada, y enlazando las piernas con sus brazos. Ya un día antes el malagueño realizó un retrato de *Jacqueline con rosas*, y meses más tarde, en octubre dos versiones de *Jacqueline en cuclillas*. Y en abril de 1959 vuelve a reelaborar su fórmula en una serie de pinturas al



Zagal abandonado (CD241), *Niño abandonado* (CE149) y *Jacqueline Roque con las manos cruzadas* de Picasso (tomada de WARNCKE, C. P., *Picasso*, Taschen, T. II, 1995, p. 514).

óleo sobre el *Retrato de Jacqueline de perfil*. Las modificaciones del tema sirven tan solo para explorar las relaciones de tensión entre las superficies de color irregulares que dividen el lienzo en agitados campos, las zonas que deja en blanco, y el dibujo que delimita los contornos.

El dibujo y las esculturas de Blasco responden a un concepto totalmente diferente, en su línea de representación de personajes donde explora el sentimiento y la humanidad. No hay investigación en Blasco. Se limita, en las dos versiones de *Niño sentado*, a variar la posición de los brazos, de las piernas al rostro, con el único objetivo de realizar una obra más, ya nada original, ante el éxito de la primera. Además, acusa, como la mayor parte de su obra, clara influencia Picassiana y neocubista.

En todo caso, poco importa la similitud entre ambas, que al fin y al cabo, en el caso de Picasso, forma parte de una serie de lienzos sobre *Jacqueline* que el malagueño utiliza como modelo de experimentación en torno al efecto complementario de los medios técnicos del dibujo aplicados a la pintura.

5.15.-BLASCO DESDE LA PRENSA HISPANOAMERICANA

Si bien los éxitos de Blasco Ferrer tuvieron especial eco a través de publicaciones francesas, ya que allí centró su labor expositiva, y en menor medida en el resto de Europa, especialmente en Holanda a raíz de sus dos exposiciones en aquel país, sin olvidar el empeño de Blasco en darse a conocer en España, y concretamente entre sus conciudadanos aragoneses, no menos cierto es que su figura y su obra traspasaron el Atlántico hasta tierras americanas. Su obra tardaría en desembarcar físicamente en América. No lo hará hasta fines del año 1964, con su exposición en la Reyn Gallery de Nueva York, aunque, como hemos visto, sus deseos de exponer en el nuevo continente, desde América de Sur hasta el Norte, fueron una constante desde finales de los años 40. Para ello movió sus diversos contactos en aras de expandirse a nivel mundial.

A pesar de frustrarse los primeros intentos de exponer en el nuevo continente, la prensa latinoamericana sí que reflejó en diversas ocasiones la relevancia de su obra, fundamentalmente escultórica, y los éxitos de crítica y público cosechados en Europa, además de analizar los valores de la misma.

Fue Margarita Nelken la persona que, desde su exilio Mexicano, mayor atención prestó al transterrado aragonés. También lo hicieron otros exiliados. Es el caso de Ferrándiz Alborz en un amplio artículo para *El Día* de Montevideo; de García Tella en el panameño *Épocas*; además de un reportaje aparecido en *Índice Literario de El Universal* de Caracas a cargo de Rafael Delgado. Autores todos ellos que, al margen de sus comentarios artísticos, desarrollaron una labor literaria en distintos ámbitos³⁵⁸.

5.15.1.- LA CRÍTICA ARTÍSTICA DE MARGARITA NELKEN

Margarita Lea Nelken y Masberger, (1896-1967), tras unas cortas temporadas en París, hasta noviembre de 1939, y Moscú, se instala en México, invitada por el presidente Lázaro Cárdenas, apartándose progresivamente de la política. Si bien abandonará el Partido Comunista, continuará colaborando con sus organizaciones y personajes en el exilio. Su actividad cultural fue intensa entre el asociacionismo del exilio español en la tierra azteca, ocupando, por ejemplo, altos cargos en el Ateneo Español de México. Nelken nunca abandonó su preocupación y sensibilidad hacia el tema de la mujer; sus conferencias fueron habituales en América y Europa, e incluso llegó a realizar crítica musical; también se ocupó de la traducción y adaptación de obras teatrales, etc³⁵⁹. Pero especialmente interesante y principal ocupación, fue la crítica artística en las páginas del diario mexicano *Excelsior* en los años cincuenta y sesenta. Precisamente esta actividad le llevó a participar en diversos e importantes congresos y asociaciones internacionales, de ahí su estancia en París desde finales de 1947 y durante los años 1948 y 1949, donde asistió a los Congresos Internacionales de Críticos de Arte, preocupada como estaba por estar al día de la actualidad artística³⁶⁰. Es en uno de estos periodos de estancia en París, cuando Margarita Nelken debió de conocer a Blasco

³⁵⁸ Sobre ello ver, a modo introductorio, ABELLÁN, José Luis (Dir.), *op.cit.*, volumen 4, 1976. Muy interesante es también HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *et alii, Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*, Universidad de Granada, Granada, 2005, donde se realiza una semblanza de artistas y críticos de arte exiliados en México, reseña las revistas editadas, y recoge una antología de textos.

³⁵⁹ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Margarita Nelken, una mujer ante el arte”, en *VIII jornadas de arte. La mujer en el arte español*, Departamento de Historia del Arte del CEH del CSIC, Editorial Alpuerto-CSIC, Madrid, 1997, pp. 462-478.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 478.

Ferrer, asistiendo a la exposición en la Galería Bosc, sobre la cual escribió en la publicación bonaerense *Cabalgata*³⁶¹, ocupándose de él más tarde en diversas ocasiones. Como señala J. A. Ortega, esta fue “*muy exigente consigo mismo y muy exigente frente a los demás*”, siendo su crítica “*generosa para los que empezaban, rigurosa con los ya situados e implacable para los ineptos y simuladores*”³⁶². Los artículos que aquí analizamos pretenden contribuir a la visión de la autora hacia un Blasco Ferrer sobre el que realiza esa “crítica generosa”, destacando su condición de exiliado, las dificultades de abrirse camino en París tras el paso por los campos de refugiados, y haciéndose eco de los primeros éxitos parisinos del artista turolense. Hemos de destacar la agudeza de sus análisis, que contribuyeron a dar a conocer, en este caso, la obra de Blasco Ferrer en el contexto del arte contemporáneo español y mexicano, con una actividad crítica que elevó a niveles propios de su importancia social.

Como vamos a ver, en las publicaciones en las que se habla de Blasco la nota común es que están concebidas y realizadas por exiliados españoles.

El primer artículo de Nelken aparece en *Cabalgata* bajo el título “La vida artística en París. Exposición Blasco Ferrer”³⁶³, acompañado de las obras *Caballo*

³⁶¹ Fue editada por Joan Merlí (director desde el número siete), contando como director fundador Lorenzo Varela, a cargo de lo literario, siendo Luis Seoane encargado de la parte artística. Se publicaron 21 entregas, desde el número 0 en junio de 1946 hasta julio de 1948. Fue publicado quincenalmente durante los 12 primeros números, luego mensualmente tras un parón de siete meses. Realizada por exiliados españoles estuvo pensada para toda América como expresión de la cultura continental y las principales manifestaciones universales. Contó con ilustres colaboradores: Julien Benda, Jean Paul Sartre, Roger Batisde, Jean Cassou, Gabriel Marcel, entre otros franceses; Ernesto Sábato, Juan Carlos Ghiano, Newton Freitas, Nicolás Guillén, Alfonso Reyes, Martínez Estrada o Arnaldo Orfila, entre los iberoamericanos; y Rafael Alberti y María Teresa de León, Francisco Ayala, Américo Castro, Juan de la Encina, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, Adolfo Salazar, Corpus Barga o la propia Margarita Nelken entre los españoles. Ver sobre el mismo ANDÚJAR, Manuel, “Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica”, en ABELLÁN, J. L., (dir.), *op. cit.*, Tomo III, 1976, pp.81-82.

³⁶² ORTEGA MEDINA, J. A., “Historia”, en *El exilio español en México. 1939-1982*, México, FCE-Salvat, 1982, p. 267.

³⁶³ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5. El texto original mecanografiado de este artículo se encuentra en el Archivo Margarita Nelken (Archivo Histórico Nacional), Legajo 3245, docs. nº 54 y 208, bajo los títulos *Exposición en París de un pintor escultor español: Blasco Ferrer*, y *La vida artística en París: exposición Blasco Ferrer. Para Cabalgata 1948*. El Archivo personal de Margarita Nelken forma parte del Archivo Histórico Nacional desde mediados de los años 80.

(CE51), *Cabeza de mujer* (CE35) y *El mártir* (CE39). Se trata de un texto firmado desde París en febrero de 1948, respecto a la actualidad artística en la ciudad del Sena, donde resaltaba las innumerables exposiciones abiertas al público, sobresaliendo, entre todas ellas, la de Blasco Ferrer en la galería Bosc, del que destaca su origen focino y por tanto “*empecinado, a lo aragonés*”. Repasa su ya tortuosa biografía de exiliado español, hasta llegar a esta exposición en la que sobresalen sus hierros, que “*no son sino la expresión del drama que su autor lleva dentro. El de todo artista de su raza y su hora: el de tomar la vida, la que le ha tocado vivir, dramáticamente*”. Señala la autora la lógica consecuencia de “*aquellas figuras recortadas en hoja de lata, con unas tijeras robadas a la madre*”. Ciertamente, casi todas las figuras están realizadas en este periodo de una sola pieza, dejando intacta (“*nos gustaría decir Virgen*”) la totalidad de la plancha de hierro, que es recortada y doblada conforme al proyecto previamente plasmado en papel. Esta voluntad de Blasco de realizar obras en una sola pieza, Margarita Nelken la equipara “*a las figuras talladas directamente en granito por los artífices de las épocas que no admitían trampa en el oficio del creador del arte*”. Esto es, sin falla, sin arrepentimiento posible en la elaboración.

Pone el énfasis en la valía de la capacidad técnica de Blasco, en la seguridad de su concepción primero mental, luego dibujada, más tarde materializada en hierro; y en su significado emocional, “*unas un alarido. Otras un lamento*”, expresión del drama del autor como nota individualizadora de su obra: “*Incluso las que, por su intención aparente, podrían independizarse de la tragedia, retuercen las alegrías hasta la congoja*”. Se refiere a las bailaoras flamencas, tema recurrente, “*como para lavar lo de las frivolidades de pandereta de la española*”, o a su *Caballo* encabritado “*con la energía de una afirmación*”.

Respecto a sus pinturas, señala el proceso de desprendimiento de los elementos que no son esenciales en la interpretación de las mismas, característica esta que ya está en sus dibujos realizados en Barcelona en los años treinta, y que también vale para sus esculturas. Están reducidas “*a su peso específico*”. Nelken apunta la anterior obediencia

Ingresó mediante compra en dos fases, la primera el 20 de febrero de 1985 y el resto el 4 de abril de 1989, conformando seis grupos documentales: Correspondencia, Documentación personal, Documentación literaria, Documentación política, Recortes de periódico y Documentación varia. Ocupa 30 legajos, del 3233 al 3262 (Títulos y Familias).

de Blasco a ciertas sugerencias de Goya y sobre todo Gutiérrez Solana, y alaba cómo se ha ido despojando “*de cuanto no era de él*”, remarcando la personalidad de su obra ya madura: “*En las figuras, unos ojos inmensos, abiertos sobre un abismo patente, y unos gestos elementales, que aprietan contra las figuras, como para no dejar escapar nada de él, el sentido de las mismas. Y, de pronto, en medio del drama, el goce de los colores que «cantan»: un rosa, un gris de una delicadeza refinadísima, unos azules casi mórbidos: todo ello dentro de una línea dura, inexorable, del contorno, frontera que ni el pintor ni el espectador podrían traspasar*”.

Una “*¿pintura literaria?*” que compara con la “*manera negra de Goya*”; con un Van Gogh: “*unos girasoles, cuyo esplendor nadie hubiera osado esperar después de los de aquel*”; o con el propio Picasso, que alentó a Blasco tras su paso por los campos de concentración.

París parecía empezar a ser de nuevo crisol y hogar para el arte de una Europa restañada por la guerra, deshecha, maltrecha, herida pero todavía “*inequívocamente, madre y transmisora de inspiraciones para el mundo todo*”. Y Blasco Ferrer, artista extranjero, descollaba en la Ciudad-Luz con esta su primera individual tras la liberación.

Margarita Nelken vuelve a referirse a Blasco Ferrer en la mítica *Las Españas*³⁶⁴ en 1951, en el artículo “El arte de la emigración. Eleuterio Blasco Ferrer”³⁶⁵, acompañado de las obras *Cabeza de Cristo* (CE33), en hierro, y el lienzo *Muchacha con pájaro* (CP105). Contextualiza la figura de Eleuterio en el ámbito del desarraigo forzoso

³⁶⁴ *Las Españas*, revista “antifranquista, de espíritu republicano y liberal”, fue la mayor empresa del librero, editor y novelista zaragozano José Ramón Arana (1906-1973), que pasó su infancia en el campo aragonés. Estuvo exiliado en México tras pasar por los campos de concentración franceses, Martinica y Santo Domingo. Aparecida en octubre de 1946 como revista literaria y más ampliamente cultural, con el apoyo del editor Manuel Andújar, *Las Españas* saldrá sustancialmente entre 1946 y 1953 (números 1 a 23-25), reapareciendo en 1956 con un triple número (26-28) y variando el nombre, *Diálogo de las Españas*, y nueva numeración desde 1957 a 1963. Fue realizada una reedición facsímil de la revista *Las Españas* (México, 1946-1950) por la Fundación Pablo Iglesias en 2002, coincidiendo con la exposición dirigida por Virgilio Zapater y Alfonso Guerra sobre el exilio. Podemos consultarla en la página web de Cervantes Virtual: www.cervantesvirtual.com. Sobre *Las Españas* hay notable bibliografía. Desde el punto de vista del exilio aragonés en América, poniendo acento en la figura de José Ramón Arana, destaca FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *op. cit.*, vol. 2, 2003, pp. 113-131. También ANDÚJAR, Manuel, *op. cit.*, 1976, pp. 49-67. Y fundamental es VALENDER, James y ROJO LEYVA, Gabriel, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 1999.

³⁶⁵ NELKEN, Margarita, *op. cit.*, mayo de 1951, pp. 13-14.

de los creadores españoles, de los “*intelectuales y artistas de la verdadera España*”. Y distingue entre estos exilios culturales forzosos, “*pecado irredimible del franquismo*”, dos tipos de situaciones: aquellos cuya labor cultural es “*voluntariamente aceptada como proyección visible de su destino*” de manera más o menos fácil en ambientes más ligados a la cultura hispana; por otro los que han de encontrarse cada día a sí mismos en su proceso creativo, en un medio hostil, ajeno a la sensibilidad del artista. Es este el caso de Blasco Ferrer, sobre el que incide en que su inspiración ha cuajado en los campos de concentración, tras las alambradas, donde según esta, realiza las primeras obras merecedoras luego de la atención de la crítica.

Este artículo reflexiona sobre la obra global de Blasco, sin detenerse en la crítica de ninguna exposición concreta. Refleja que el propio Blasco Ferrer es pintor y escultor “*y él mismo no sabría decir qué puede más en su voluntad creadora, si el afán de plasmar en volúmenes tangibles las formas que le llegan de aquel pasado del que no quiere apartarse* (en relación a su origen de alfarero trashumante por las aldeas aragonesas), *o el de transponer cromáticamente las que impresionan su retina*”.

Remarca de nuevo el sobrecogimiento de sus hierros, “*un dramatismo directamente «evolucionado» de esa tragedia máxima del español, que consiste en tomar la vida en trágico. Pertenecen por entero al acervo artístico y espiritual de la España de los «Pasos» vallisoletanos. Y también (...) a la España madurada en las miserias del más inhumano de los exilios*”; mientras su pintura es más francesa que su escultura: “*flores luminosas, figuras femeninas, de actitud pausada y colorido claro; cierto que nos habla de Sunyer, el de los horizontes mediterráneos, pero también de influencias postimpresionistas y de devoción a algunos de los artistas más destacados de la llamada «Escuela de París*”.

Margarita Nelken realizó su principal labor en la prensa diaria, especialmente en el diario *Excelsior*, donde fue la encargada de la sección exposiciones, además de la columna “Inquietudes”, en la que habló en tres ocasiones de Blasco Ferrer, en 1950, 1952? y 1955.

Estos artículos poseen mayor carga teórica, reflexionando principalmente sobre los valores escultóricos de la obra del turolense.

En el primero de ellos “Blasco Ferrer, escultor”, aparecido el domingo 31 de diciembre de 1950³⁶⁶, Nelken analiza los dos polos de la estatuaria, estatismo y dinamismo. Así, partiendo de un pasado donde la elección entre ambas parecía superflua, esto es, la escultura era, por antonomasia “*movimiento en reposo. Actitud reflexionada. Y el movimiento en sí resultaba, cincel en mano, punto menos que herejía*”, con la misión de “*eternizar en granito, en mármol o en bronce, una actitud proclamada inconmovible*”, llega a Rodin, acosado el “rodinismo” por una liberación de la forma “*que fue precisamente el caballo de batalla del autor de Balzac, en su constante lucha por los cánones impuestos*”. Termina valorando el dinamismo del joven artista más determinante de entre los que persiguen “*en su afán dinámico, no solo la interpretación realista, ayuda de la esterilidad de las meticulosidades académicas, sino la de la utilización de los materiales nuevos, que han de permitir, sin trabas, la realización «fija» y duradera de ese dinamismo*”. Destaca de Blasco la inconfundible interpretación individual del movimiento; un movimiento regido por el ritmo, un ritmo básico, donde se impone la línea segura “*que impide el estrellamiento contra el mayor riesgo con que ha de contar la estatuaria empeñada en la sensación dinámica: el desperdigar el movimiento en la gesticulación*”.

Posiblemente en 1952, de nuevo en la columna *Inquietudes*, Margarita Nelken reflexiona en torno a la escultura de volúmenes y de contornos en relación a la obra de Blasco³⁶⁷, “*una de las personalidades más destacadas de la vida artística europea*”, lo que obliga “*si queremos seguir de cerca la actualidad en sus facetas internacionales, a examinar de nuevo la significación de una obra cuyo alcance ya aparece netamente definido*”. Señala la escritora el proceso de síntesis del volumen impuesto casi dictatorialmente desde Rodin hasta las obras de Lehmbruck en Alemania y Georges Minne en Bélgica, tan intencionadamente apartadas de la masa tenida entonces por resultado “*sine qua non*” de toda escultura; incluso en el mantenimiento de los cánones académicos, que intentaban dar a sus siluetas “*de formas más desprendidas del bloque matriz, un aspecto de «totalidad» indivisible*”.

La transformación radical del sentido escultórico destaca por su sentido arquitectónico, para el que establece analogías, lo que no implica la “*supresión de la*

³⁶⁶ NELKEN, Margarita, “Blasco Ferrer, escultor”, *Excelsior*, 31 de diciembre de 1950, pp. 9-10.

³⁶⁷ NELKEN, Margarita, “De la Escultura de Volúmenes a la de Contornos”, *Excelsior*. Doc.1322. AMM.

forma escultórica apegada a formas rodinianas” asentadas por igual “*por Egipto, que por Creta, por el romántico irradiado desde la isla de Francia, que por esas realizaciones de nuestro México precortesiano inspirador, según propia declaración de Henry Moor, a su vez fuente de buena parte de la estatuaría universal de hoy*”.

Autores que trabajan en México como Juan Cueto o Mathias Goeritz, “*apelan a materiales que por sí solos constituyen una innovación revolucionaria*”, siendo Blasco Ferrer una poderosa figura que afirma con voz propia los nuevos valores plásticos, “*la exigencia de integrar la forma escultórica al trazo general de la edificación representativa e innovación de nuestro vivir cotidiano*”, insertando formas labradas al aire, infundiendo volúmenes a unos simples contornos.

Aparece un nuevo artículo firmado por Margarita Nelken en *Excelsior* en 1955, bajo el título “La expresión y el Expresionismo en Blasco Ferrer”³⁶⁸, esta vez acompañado de las imágenes de *El último suspiro de Don Quijote* (CE53) y *El forjador de arte* (CE65).

La crítica de arte desmenuza el sentido de expresión, que lo puede haber en la obra más clásica y empeñadamente académica, y la expresionista, caracterizada por el anhelo de “*imprimirle, a la forma estática, la vibración, que la somete a toda suerte de desorbitaciones, con tal de que se la sienta el movimiento*”. Y ahí los escultores expresionistas como Archipenko o Lipchitz, que pretendían suplantar el realismo de Maillol y Despiau. Expresionistas de entonces que Nelken llama barrocos de hoy. Y precisamente, con motivo de la exposición de Blasco en la galería barcelonesa Argos, equipara los hierros de Blasco como un nuevo barroco que en este caso da tanta importancia al espacio como al volumen, al vacío como al contorno, que “*tiene sus raíces en aquel superbarroquismo churrigueresco que, precisamente aquí, en México habría de alcanzar su clima de inventiva y de «vuelo a lo alto»*”.

Pero la obra de Blasco es personalísima, caracterizada por la “*espontaneidad en la expresión de su expresionismo*” donde “*nada le resta a su exuberancia de líneas, ni de la fantasía del arabesco (...), exactamente como su opulencia ornamental no impide, en una decoración barroca, la síntesis de formas y colores, ni la explayación del ritmo interno*”.

³⁶⁸NELKEN, Margarita, “La Expresión y el Expresionismo en Blasco Ferrer”, *Excelsior*, 27 de febrero de 1955.

Solo una obra al margen de este arte figurativo, la cántara que le encargó Picasso, “*que podría ser griega, y también del Coatepec de las «Palmas» precortesianas*” donde se ciñe a un total equilibrio geométrico.

En 1953 se publicaba a página completa la *Cabeza de Cristo agonizante* (CE25) de Blasco Ferrer, y sin dedicarle la atención monográfica al artista aragonés, y en relación a dicha escultura, Nelken dedicaba unas líneas “*a la inagotable fuente de inspiración, que por encima de toda diferenciación ideológica, supone el inigualable patetismo del drama del Calvario*”³⁶⁹.

5.15.2.-FERRÁNDIZ ALBORZ EN *EL DÍA DE MONTEVIDEO*³⁷⁰

El escritor y maestro F. Ferrándiz Alborz³⁷¹, escribe para esta publicación uruguaya un amplio reportaje a dos páginas completas, a raíz de la primera exposición

³⁶⁹ *Estancias*, 29 de marzo de 1953.

³⁷⁰ FERRÁNDIZ ALBORZ, F., *op. cit.*, 25 de marzo de 1951.

³⁷¹ Francisco Ferrándiz Alborz (Planes, Alicante, 05/04/1899–Montevideo 05/09/1961). Maestro, escritor y periodista. Colaboró antes de la guerra en *El Obrero*, semanario de Elche y en *Hoy*, diario de Alicante. Sufrió represalias por su participación en la revolución de octubre de 1934. Al producirse el golpe de Estado de julio de 1936, se encontraba en Ecuador, de donde regresó para defender las instituciones republicanas. Fue colaborador de *Claridad* (Madrid) y director de la revista teórica socialista *Spartacus* (Alicante, 1937-1938) y del diario *Avance*, órgano de la Federación Provincial Socialista de Alicante (1937-1939). El 21 de marzo de 1939, en una reunión de representantes de las Federaciones Provinciales Socialistas celebrada en Madrid, fue elegido director de *El Socialista*, cargo que apenas ejerció, y vocal de una nueva Comisión Ejecutiva del PSOE que prácticamente no pudo funcionar. Detenido en España tras finalizar la guerra, pudo escaparse a Francia tras ser conmutada la pena de muerte a treinta años de prisión y luego indultado en 1944. En París trabajó en la Secretaría de Rodolfo Llopis en el PSOE, desde mayo de 1949 a febrero de 1951, fecha en la que, invitado por Emilio Frugoni, se trasladó a Montevideo (Uruguay). Asistió al IV Congreso del PSOE en el exilio en 1950, representando a la Sección de Londres, y participó en el IV Congreso del Movimiento Socialista por los Estados Unidos de Europa, celebrado en Estrasburgo en noviembre de 1950. En Uruguay colaboró en importantes periódicos como *El Día* y *El Sol*, y ejerció como maestro en una escuela rural. Escribió ensayos, cuentos, obras de teatro y el libro *La bestia contra España: reportaje de los últimos días de la guerra española y los primeros de la bestia triunfante* (1951). Falleció en la capital uruguaya en 1961. Véanse sobre el mismo FACAL SANTIAGO, Silvia, “Aportaciones culturales del exilio español en Uruguay”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 1, 2001, p. 304; LLORENS, Vicente, *op. cit.*, 1976, p. 185; PANIAGUA, Javier y

de pintores, escultores y ceramistas de la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, celebrada en la Galería Boétie de París en la primera quincena de febrero de 1951. Si bien el artículo se dedica en exclusiva a la obra de Blasco. Con una hermosa prosa, Ferrándiz disecciona con esmero los principales valores formales y simbólicos que distinguen la obra de Blasco Ferrer. Por un lado analiza el papel del aire en la pintura y escultura como gran problema de la creación artística, para enlazar con las forjas de Eleuterio Blasco, elevadas a categoría de esculturas, que lleva consigo *“una gradación de términos que el aire va llenando de proporciones, hasta dar sensación de volumen a las figuras”*. Por otro ensalza la dificultad técnica del uso de este material:

“La menor falla en las proporciones de esa cantidad de aire entre los términos metálicos, quita calidad interpretativa al simbolismo de las figuras, labor mucho más difícil de lograr artísticamente, si se tiene en cuenta que el golpe de martillo sobre la hoja de hierro templada al fuego, suple a la ductilidad del pincel y a la misma caricia de la mano modelando el barro; aquí la caricia es el fuego y martillo sobre el hierro, cuidando que ni el fuego ni el volumen del golpe consuman la parte sutil del aire que, como alma de la forja, va dando volumen y expresión a la figura”.

Adjetiva como “patético” la cualidad de expresión de sus obras, no por suponer un mayor recurso interpretativo que otras, sino por estar el autor nutrido de estas reacciones anímicas fruto de las desventuras del exilio y el derrumbe de los ideales que obliga a los artistas a imaginar el mundo como *“una ficción más, como una cruel caricatura de una realidad fraccionada en absurdos. De este choque entre perfección ideal y lo absurdo real, dimana el humorismo, algo así como una piedad sonriente por las miserias que estamos obligados a soportar como flete de nuestra vida”*.

Y en este patetismo y dolor que subyace en obras como *La mujer que llora* (CE62) o *El último suspiro de Don Quijote* (CE53), juega un papel muy importante el gesto, pero un gesto en armonía.

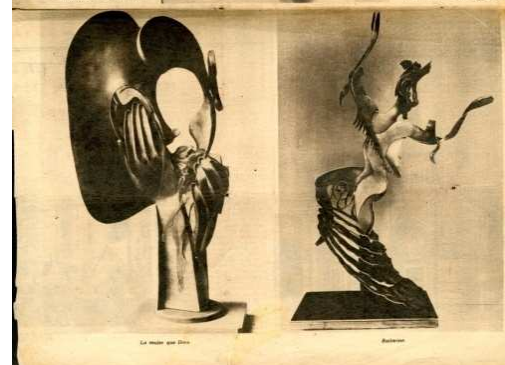
PIQUERAS, José A. (dirs.), *Diccionario biográfico de políticos valencianos 1810-2003*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2004, p. 214.

El distintivo emocional y formal del artista de Foz-Calanda, para Ferrándiz Alborz es, pues, la fuerza en el patetismo, el dolor y la gracia de su obra, además de la extraordinaria capacidad de interpretación de los valores del hueco y su capacidad técnica para llevarlo a cabo. Pero en todo ello hay un elemento espiritual, una fuerza de raza “*de la tierra misma que lo creó y modeló en su infancia, del aliento vital de su gente combativa y dispersa (...)*”.

Estas premisas que establece el autor, son las que en gran medida sustentan nuestra base argumental en este trabajo a la hora de personalizar las características que singularizan la obra de Eleuterio Blasco Ferrer, y que lo distinguen como un creador de destacada personalidad en el marco de la escultura moderna.

Los textos citados son los más relevantes aparecidos en publicaciones hispanoamericanas, redactados por exiliados desde el exilio.

No obstante, hemos de reseñar también la entrevista que Rafael Delgado³⁷² realiza a Blasco para el *Índice Literario de El Universal* de Caracas, donde habla del hombre, de la obra



Artículo de Ferrándiz Alborz en *El Día* de Montevideo, 25 de marzo de 1951.

³⁷² Rafael Delgado Almagro nació en Oix (Gerona) en 1911. Vivió en México, fundando allí una editorial, residiendo después en diversos países hispanoamericanos. En 1965 publicó en francés *A Tikipan coule le rio Chongo*. Ver al respecto SANZ VILLANUEVA, Santos, “La narrativa del exilio”, en ABELLÁN, José Luis (Dir.), *op. cit.*, volumen 4, 1976, pp. 174-175.

y de su pensamiento³⁷³. Así sintetizaba los valores de su obra en hierro al periodista:

“-¿Por qué sus figuras son tan ligeras, con tantos vacíos?”

-Para valorizar los huecos. Y para que la luz se rompa en las aristas del hierro y dé volumen. La escultura, sea de la materia que sea, es volumen. Pero yo creo que el volumen en mis obras lo debe dar el aire, el hueco; y preparo huecos, hago huecos en forma tal que den la sensación de llenos. Cuando se da la vuelta alrededor de una escultura quiero que la luz, reflejando, la vaya transformando de modo que se la vea hecha de varias figuras a la vez”.

Finalmente, tan solo citar la referencia que García Tella, pintor tardío, antiguo compañero de Blasco Ferrer, que fuera miliciano de la cultura, realiza en *Épocas* de Panamá en febrero de 1948, a raíz de la exposición en la Galería Bosc³⁷⁴.



Cabecera del *Índice Literario de El Universal*, Caracas, 25 de junio de 1959.

³⁷³ DELGADO, Rafael, *op. cit.*, 25 de junio de 1959.

³⁷⁴ Transcripción mecanografiada. Doc.1472. AMM.

5.16.-BLASCO FERRER EN LAS PUBLICACIONES ESPAÑOLAS DEL EXILIO EN FRANCIA

Del conjunto de los exiliados a Francia, los anarquistas, campesinos y obreros en su mayoría, constituyeron el grupo más numeroso, entre 30.000 y 40.000 en los momentos de la Liberación, según Alicia Alted, siendo muy pocos los que pudieron reemigrar a Iberoamérica. Mientras, en México en los primeros años apenas eran 250³⁷⁵. La reorganización de la CNT comenzó ya durante la guerra, marcada por el Congreso de Federaciones Locales celebrado en París entre el 1 y 12 de mayo de 1945, donde fue elegido Germinal Esgleas como secretario general, y Juan Puig Elías y Federica Montseny como encargados de Organización, y de Prensa y Propaganda respectivamente.

Como hemos visto anteriormente, ya en los campos de refugiados la cultura anarquista continuó con su carácter autodidacta, donde la palabra y la imagen fueron privilegiadas como instrumento para la educación, y como elemento de reafirmación de principios e identidades. Valores e ideas que, sobre todo a partir de 1944, eclosionarán de nuevo, y serán transmitidos mediante charlas, debates, conferencias, carteles, postales, calendarios, que exaltaban sus iconos y donde Don Quijote ocupaba un lugar privilegiado.

De entre todas ellas, la prensa constituyó una de las actividades más fecundas de los exiliados³⁷⁶. Hablar de las publicaciones francesas del exilio en Francia en el que se aborda la figura de Blasco Ferrer, supone hablar fundamentalmente de prensa de corte libertaria. La palabra impresa constituyó una fuente indispensable para la expresión del sentimiento y el pensamiento. A pesar de la precariedad de la existencia de la prensa republicana del exilio, esta ha sido un factor determinante de la supervivencia del propio

³⁷⁵ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2012, p. 168.

³⁷⁶ Pero no fue el único medio, y en palabras de Lucienne Domergue, ni siquiera el más importante entre los medios de aculturación de que disponía el pueblo, donde la vista y el oído jugaron un papel muy importante. Así la imagen fue un instrumento pedagógico predilecto, como la edición de postales y sellos, la edición de concursos y exposiciones, las ilustraciones en la prensa, los espectáculos de variedades que patrocinaba SIA llenando las salas, el teatro hablado, la transmisión oral de poesía o monólogos, los calendarios de SIA, etc. Véase DOMERGUE, Lucienne, “La prensa española del exilio en Toulouse y en el mediodía de Francia, 1939-1975”, en ALTED, Alicia y DOMERGUE, Lucienne (coords.), *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, UNED-PUM, Madrid, 2003, pp. 251-269; o DOMERGUE, Lucienne, “La cultura del exilio”, en VV.AA., *op. cit.*, 2006.

exilio, ya no solo como testimonio excepcional por su duración y vitalidad, sino también por la diferente visión que dio de la España franquista, de su vida diaria en todos los ámbitos, político, social y cultural³⁷⁷.

En lo referido a este último aspecto, la preocupación por el desarrollo personal a través del arte y la cultura tomó una dimensión primordial y casi obsesiva³⁷⁸. Se trataba de salvar lo salvable en un territorio a priori hostil, e ir saliendo de cierta sensación de gueto entre refugiados. En todo caso, es la cultura lo que llena y conforta a los exiliados dispersos por el territorio francés. Estos concibieron la prensa como una necesidad vital, una prueba de su existencia, una continuación de la España libre republicana ante la amenaza del olvido. De ahí que desde el principio se intentara crear una red de comunicaciones periodísticas que sirviera de contacto entre los propios militantes³⁷⁹, donde la ideología y cultura libertaria habían de tener un papel primordial en sus publicaciones³⁸⁰. Las organizaciones fueron especialmente fecundas en este sentido. El

³⁷⁷ Catálogo de la exposición *España Libre: homenaje a la obra cultural del exilio obrero de 1939 en Francia*. Entre el 2 y el 17 de diciembre del año 2003, esta exposición se pudo visitar en la sede del Instituto Cervantes de París. Esta muestra organizada por la Fundación Salvador Seguí en colaboración con la AEMIC, contó también con el apoyo de la Bibliotheque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC), Biblioteca Valenciana, el Centre d'Études et de Recherches sur les Migrations Ibériques Contemporaines (CERMI) y el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). *España Libre* ya se expuso en Valencia, de noviembre de 2001 a enero de 2002, en el marco de las Jornadas sobre Migraciones y Fuentes Orales. Y de nuevo se expuso en Toulouse, en la Casa de España, del 11 al 19 de mayo de 2003. El interés de los organizadores era mostrar la exposición *España Libre* en aquellas ciudades francesas donde los exiliados crearon sus espacios de sociabilidad y producción cultural. Se puede consultar el catálogo en : <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68093953117461506322202/index.htm>.

³⁷⁸ Sobre la importancia cultural en los medios libertarios ver BORRÁS, José, “El exilio cultural de los libertarios y otras cosas”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 2, 2001, pp. 93-100 y FONTANILLA BORRÁS, Antonia, “El aporte cultural del exilio libertario español”, en *Ibidem*, pp. 101-109.

³⁷⁹ Destáquese, por ejemplo, que en la sección “Paraderos” de *Solidaridad Obrera*, tras la Guerra Mundial y la dispersión de los españoles exiliados, sirvió para hacer llamamientos y ponerse en contacto con distintas personas así como dar noticias de los familiares. Así por ejemplo, en el n^o 107 de 22 de febrero de 1947, p.3, un tal Gaspar Rodrigo pregunta por Manuel Blasco, de Foz-Calanda, para dar noticia de sus familiares.

³⁸⁰ MAESTRE MARÍN, Rafael, “La cultura del exilio en Francia vista a través de dos libertarios: Sara Berenguer (poetisa) y Jesús Guillén (pintor e ilustrador)”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op. cit.*, 1998, p. 279.

auge de la prensa en general, y de la actividad editorial llevada a cabo por los anarquistas, se produjo a partir de 1944-1945, con el nuevo espíritu emanado de la liberación de Francia; y del citado congreso de Corporaciones Locales en París de mayo de 1945, donde se destacó la importancia de sacar a la luz todo tipo de publicaciones³⁸¹.

La CNT tuvo una sede, en la rue Belfort de Toulouse, y tres locales en París. Estos centros fueron lugares de sociabilidad donde se reunían militantes, se discutía, se acogía a nuevos refugiados, se elaboraban boletines y periódicos, propaganda varia, etc. En ocasiones funcionaban como librería donde se podían adquirir los libros de las editoriales que fundaban y sostenían³⁸². CNT Toulouse, ratificada en el mismo congreso como “Órgano oficial del Comité Nacional del Movimiento Libertario en Francia”, editaba el semanario *CNT*, publicación anarquista por excelencia; mientras, en París salía a las calles el también semanal *Solidaridad Obrera*, ambos cabeceras con una tirada de entre 15.000 y 20.000 ejemplares. Pero en 1961, la presión del régimen franquista sobre el Gobierno francés conllevó la promulgación de una circular por la que, en fecha de 2 de noviembre, se prohibían *CNT*, *Solidaridad Obrera*, *España Libre* o *El Socialista* (portavoz del Partido Socialista). Desde ese momento, los periódicos extranjeros publicados en Francia debían tener título y director francés, y parte de su contenido en dicha lengua. Así, se aceptó por los periodistas del MLE el ofrecimiento de periódicos franceses afines³⁸³: por ejemplo *CNT* se convirtió en *Spoir*; *Solidaridad Obrera* devino en *Combat Syndicaliste*, fundiéndose finalmente en el semanario *CeNiT* de Toulouse.

Pero además de las anteriores, el exilio dio lugar a un número ingente de cabeceras como *S.I.A.* (París), el *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera* (París) (luego sustituido por *Umbral*), *Tiempos Nuevos* (Toulouse), *Libertad* (Rennes), *Acción Libertaria* (Marsella), *Inquietudes* (JJ. LL. de Toulouse), *Universo. Sociología, Ciencia, Arte* (Toulouse), *El Mundo al Día* (Toulouse), *Frente Libertario* (París), amén de otros muchos títulos con el denominador común del antifranquismo y ser vehículo de comunicación entre los exiliados, aunque con diversos matices. Geneviève Dreyfus-Armand, al estudiar la prensa libertaria que prolifera tras la Guerra Civil, ha conseguido rastrear más de 600 títulos entre 1939 y 1975, con apogeo de la actividad entre 1944 y

³⁸¹ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2012, p. 179.

³⁸² ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 107.

³⁸³ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2012, pp. 180-181.

1950 (como ejemplo de la profusión de periódicos españoles, aparecieron 55 en 1944, 101 en 1945, 63 en 1946, y 48 en 1947), la mayor parte de vida breve y azarosa ante las presiones del Gobierno español para su supresión³⁸⁴. En estas publicaciones, hoy en día fuente fundamental para el conocimiento de las prácticas culturales de los refugiados, hemos hallado diferentes artículos referidos a Blasco Ferrer, caso de las páginas de *Solidaridad Obrera* y su *Suplemento Literario*, *Umbral*, *CNT* de Toulouse, *El Socialista Español*, *Don Quijote*, *Mi Revista*, *Escena Libre* o *España Libre*. Así pues, uno de los elementos más interesantes del exilio en Francia fueron las manifestaciones culturales de los libertarios, si bien el anarquismo tenía poco arraigo en comparación al socialismo y el comunismo, a lo que hay que sumar la imagen negativa alimentada durante la Guerra Civil por una opinión pública y de los medios escritos adversa³⁸⁵. Este rechazo y las propias condiciones del exilio aumentaron el sentimiento de comunidad, característico del movimiento libertario. Para los republicanos, la prensa del exilio en general era su voz de denuncia de lo ocurrido en España, la forma de continuar la lucha llevada a cabo durante la guerra y hacerlo saber al mundo; se convirtió en un arma más en este empeño³⁸⁶.

El exilio español conocía a Eleuterio Blasco, pues la prensa, como hemos dicho, se convirtió en canalizador de la cultura de los refugiados, y la CNT y sus organizaciones trabajaban a favor de la formación, mantenimiento y desarrollo de una cultura obrera³⁸⁷. Una cultura concebida como lazo de unión entre ellos, de reafirmación de ideales y fidelidades, de confraternización y solidaridad, donde los artistas “proletarios” expresaban en sus obras los deseos de emancipación y revolución social contra la clase burguesa que les oprimía³⁸⁸. Como si de una continuidad de la República se tratara, y como ejemplo, Gregorio Oliván se dirigía en estos términos al hablar de

³⁸⁴ Geneviève DREYFUS-ARMAND realizó su tesis doctoral bajo el título *L'émigration politique espagnole en France au travers de sa presse, 1939-1975*, Université de Paris, Institut d'études politiques, 1994. Véase de la misma autora en relación a la prensa del exilio en Francia: “La presse de l'exil espagnol de 1939”, en *Exils et Emigrations Hispaniques au XXe siècle*, vol. 1, 1993, pp. 86-106; También DOMERGUE, Lucienne, *op. cit.*, 2003, pp. 251-269; COBO, José María, “La prensa del exilio”, en VV.AA., *op. cit.*, 2007, pp. 263-266.

³⁸⁵ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 115.

³⁸⁶ GARCÍA, Beatriz, Éxitos y fracasos de las revistas de los exiliados españoles en Francia, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *op. cit.*, Tomo 1, 2001, p. 320.

³⁸⁷ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, p. 269.

³⁸⁸ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 116.

Blasco con motivo de su exposición en la Galería Bosc de 1948: “*Hemos seguido con especial interés la obra de Blasco por tratarse, ante todo, de un artista español, por ser además libertario y -¡por si fuera poco!- aragonés*”³⁸⁹. Blasco tuvo amistad con algunos de estos críticos de arte exiliados como él, y en sus comentarios hallamos dificultades para juzgar su obra con imparcialidad, caso del citado Oliván o de Antonio Téllez³⁹⁰.

Los artículos de estos autores destilan todavía una crítica hacia los medios artísticos establecidos y animan a Blasco a seguir con su independencia:

“Demasiado sabemos lo que hoy día representa la palabra comercio dentro del arte. Pero un artista como Blasco no debe seguir ese camino a ojos cerrados. Que haga pintura, no de una época, ni de una circunstancia, sino de esa que a través de todas las épocas perdura (...). Un artista ha de hacer arte. (...) Puede seguir en su búsqueda de nuevos horizontes a la pintura, pero una vez delante de sus telas, que pinte lo que siente y no lo que se le obligue a pintar; que sus cuadros sean el reflejo de su personalidad real y no la de un temperamento forzado por una circunstancia. Confiamos en él. (...) su independencia de carácter, desafiando a la crítica con sus cuadros tan diversos, con su creación tan variada y tan espaciada, rompiendo con el tradicionalismo

³⁸⁹ OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 21 de febrero de 1948, p. 2.

³⁹⁰ Antonio Téllez (Tarragona, 1921-Perpignan, 2005), se involucró muy joven en la lucha contra el fascismo. Enrolado en el Ejército Republicano, con el paso a Francia fue internado inicialmente en el campo de Prats de Molló y el 19 de febrero en el de Septfonds. Su periplo en suelo francés en aquellos años es fascinante. Trabajó en plena economía de guerra ante el comienzo inminente de la guerra con Alemania en una fábrica de pólvora en Lannemezan. Tras el Armisticio, fue detenido por el Gobierno colaboracionista de Vichy y luego huido. Acabó en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer. Se vio obligado a enrolarse en una Compañía de Trabajadores en 1941, donde registró diversos actos de rebeldía. Huyó cuando iba a ser trasladado a Alemania al Servicio de Trabajadores Obligatorio. Entró en contacto con un grupo armado de maquis, formando parte de la operación para la liberación del Valle de Arán en la operación “reconquista de España”, que acabó de forma infructuosa. Militó Téllez en la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias, colaborando en las revistas *Ruta*, *Solidaridad Obrera* y la más reciente *Historia Libertaria*. Ayudó a fundar la revista *Atalaya* y trabajó como periodista para la agencia France Press. Publicó distintos títulos, inicialmente gracias a la ayuda de la Editorial Ruedo Ibérico: *La guerrilla urbana.1: Facerías; Sabaté. Guerrilla Urbana en España (1945-1960)*; *La red de evasión del grupo Ponzán. Anarquismo en la guerra secreta contra el fascismo y el nazismo (1936-1944)*; *Historia de un atentado aéreo contra el general Franco*; *Apuntes sobre Antoni García Lamolla y otros andares*; *El MIL y Puig Antich*, etc.

de los pintores. Eso nos da confianza, y sabemos que Blasco no defraudará las esperanzas de los amantes del arte”³⁹¹.



Cabecera de CNT, Toulouse, en su número 101 de 8 de marzo de 1947.

El periódico CNT, “Portavoz de la CNT de España en el exilio”, nació como semanario en Toulouse en 1944, y apareció hasta 1961, en que fue prohibido, con algunos números editados en París. Contará con dos etapas, CNT “Órgano Oficial del Comité Nacional del Movimiento Libertario en Francia”, hasta febrero de 1945; y CNT “Boletín Interior del Movimiento Libertario Español en Francia”, luego “Portavoz del MLE-CNT en Francia”, desde marzo de 1946³⁹². En él se recogían todas las actividades culturales que se realizaban, dando noticias generales sobre la situación de España, artículos de formación, relaciones y noticias de libros, y publicidad que pudiera interesar a sus lectores³⁹³.

De tono claramente combativo, y con tan solo 4 páginas, destacan los artículos que le dedican monográficamente a Blasco a raíz de sus exposiciones en la Galería Bosc en 1948 y Lambert en 1950, el primero firmado tan solo por F.³⁹⁴, y el segundo por Gregorio Oliván³⁹⁵.

³⁹¹ TÉLLEZ, Antonio, “Un artista español de relieve. Blasco Ferrer”, 1948. Recorte de prensa. Doc.1433. AMM.

³⁹² PELTA RESANO, Raquel, “La mirada ácida: humoristas libertarios españoles en el semanario CNT de Francia”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op. cit.*, 1998, p. 453-464. En esta publicación nunca faltaron las ilustraciones gráficas (los humoristas Golo, Mondragón, Hug, Davant, Guillembert, Juan Call, y sobre todo Antonio Argüelles).

³⁹³ ALTED, Alicia, *op. cit.*, 2012, p. 180.

³⁹⁴ F., *op. cit.*, 27 de febrero de 1948, p. 2.

³⁹⁵ OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 7 de mayo de 1950, p. 1.



Don Quijote, cabecera del nº 1, Rodez, junio de 1946.

También se refiere a nuestro autor la “publicación de humor y combate” *Don Quijote*, cabecera de corta duración (junio de 1946-marzo de 1947), editada en Rodez, donde aparece como Director Don Quijote y Redactor-Jefe Sancho Panza. En su número 4 aparece su escultura *Don Quijote y Sancho*³⁹⁶ (CE29) y en el nº 7 aparece una nota en relación a la preparación de una exposición “*en una de las más conocidas galerías de París ¡A lo mejor acierta, porque este pintor tiene la manía de no frecuentar las peñas, ni el Domo ni la Cúpula y de trabajar todos los días!*”³⁹⁷.

³⁹⁶ *Don Quijote*, nº 4, septiembre de 1946.

³⁹⁷ M.P., “Artes”, *Don Quijote*, nº 7, 25 de diciembre de 1946.



Cabecera de *Solidaridad Obrera*, París, 9 de julio de 1949.

Entre estas publicaciones libertarias, destacan los distintos artículos dedicados a nuestro autor en las páginas de *Solidaridad Obrera* de París y su *Suplemento Literario*. *Solidaridad Obrera*, “Soli”, aparecerá regularmente desde 1946 con periodicidad semanal.

Además de ser lugar habitual de referencia y crónica de aquellas exposiciones colectivas en las que participa Blasco Ferrer y el resto de artistas españoles del exilio en Francia, las páginas de “Soli” recogieron elogiosos artículos dedicados al artista focino de la mano de relevantes firmas cenetistas, destacando las de Felipe Aláiz, primer director de *C.N.T* de Toulouse y colaborador de *Solidaridad Obrera*, Antonio Téllez o Gregorio Oliván. Así, Aláiz afirmaba que:

*“Blasco Ferrer es un maestro que tiene años de crédito en tan variadas manifestaciones, desde el martillo al pincel, que esta exposición (referida a Lambert, 1950) consolida su prestancia de maño tozudo remachador de su propio mérito. (...) Sus figuras (muestran) una vida estimulante, sin volubles gestos, concentradas más que estremecidas. Parecen sentidas por un artesano descontentadizo, uno de aquellos artesanos concienzudos 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”*³⁹⁸.

Antonio Téllez, en la sección “Contrastes”, comparaba a Salvador Dalí y Blasco Ferrer. El primero:

“(...) es el artista más garrulo, excéntrico y pícaro que nos es dado conocer”, augurándole “trágico destino del que abusa de la estupidez humana

³⁹⁸ ALÁIZ, Felipe, *op. cit.*, 6 de mayo de 1950, p. 3.

*para abrirse un camino que le conduzca al Olimpo (...) al querer que, a través de su persona se hablara de su arte, que una cosa inmortalizara la otra (...)*³⁹⁹.

Sin embargo, Blasco Ferrer:

*“(...) representa con más gallardía el arte español, siendo más digno de encomio. Su popularidad se ha desarrollado en sentido inverso a la del primero, es decir, que se habla del artista única y exclusivamente a través de sus magníficas creaciones. (...) no ha tenido que ponerse palomas pacifistas en el sombrero (...) y que admiramos por dos cosas esenciales: por su genio y por su voluntad infatigable, semejante en todo, al duro metal que utiliza para plasmar sus ideas”*⁴⁰⁰.

Nos hemos referido ya en diversas ocasiones a Gregorio Oliván, y sus referencias a Blasco en la prensa libertaria. También se detendrá con amplitud en el turolense, en relación a su exposición en la Galería Bosc, en *Solidaridad Obrera*. Uno de los párrafos gustará especialmente a Eleuterio y será reproducido en varios catálogos:

*“Aragón o da artistas gigantescos o no da nada. Blasco es un parto de los montes de Teruel y, como ellos, el arte de Blasco es breña, dureza, aroma de tomillo y canto de perdiz; trazo, grito de color, resonancia de acero, contraste de sensibilidad y violencia”*⁴⁰¹.

Hemos hallado en las páginas de “Soli” distintas noticias que nos hablan de la colaboración altruista del turolense con la causa libertaria. En este sentido, Blasco Ferrer ofrece en varias ocasiones obras para las tómbolas que *Solidaridad Obrera* realizaba anualmente. Lo hizo con ocasión de la fiesta del 24 de abril de 1953 en el Palacio de la Mutualidad, donde se ofrecían diez premios⁴⁰², tratándose los seis

³⁹⁹ TÉLLEZ, Antonio, “Contrastes. Salvador Dalí y Blasco Ferrer”, *Solidaridad Obrera*, 15 de diciembre de 1951, p. 2.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 21 de febrero de 1948, p. 2.

⁴⁰² Anunciado en *Solidaridad Obrera* en todos los números desde marzo hasta la fecha del sorteo.

primeros de una escultura en madera de José Clavero y cinco cuadros de Blasco Ferrer, Antonio Lamolla, Isberger (suponemos que Alexis Hinsberger), López Pisano y Tito Livio de Madrazo, presidente en ese momento de la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia⁴⁰³. Los ganadores habían de elegir, según el orden del sorteo, una de estas obras⁴⁰⁴.

Con sentido más solidario, volvió a donar una pintura con motivo del acto anual de Fraternidad de la Agrupación Cenetista de Tarrasa, celebrado el 18 de diciembre de 1960⁴⁰⁵, dedicada, como lo había sido el año anterior, a los necesitados e “*inválidos de nuestra lucha 1936-1939*”⁴⁰⁶. La Redacción de “Soli” dedicaba un espacio a mostrar su sorpresa de que “(...) *estas obras de arte*⁴⁰⁷ *que en una galería de renombre se cotizarían satisfactoriamente, hayan figurado en una tómbola de tan modestas proporciones (...). Esta desproporción entre el valor de una obra y el hecho de la cesión de la misma nos place por lo que pone el arte a la disposición de los trabajadores*”⁴⁰⁸.

En 1954 aparece el *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera* con carácter mensual y dirigido por Fernando Gómez Peláez y luego Juan Ferrer. Contó con la colaboración de importantes intelectuales españoles, franceses, latinoamericanos y destacados representantes del exilio, no necesariamente anarquistas, sino en función de sus conocimientos⁴⁰⁹, y que pretendía ser “*una ventana abierta a todas las inquietudes*

⁴⁰³ El resto de premios consistían en: el séptimo una radio valorada en 20.000 francos. Octavo dos volúmenes del Larousse Universal última edición. Noveno *L'Encyclopédie des Beaux Arts*. Y el décimo una lujosa edición de *El Quijote* encuadernada en cuero.

⁴⁰⁴ Números premiados aparecidos en *Solidaridad Obrera*, 16 de mayo de 1953, p. 3.

⁴⁰⁵ Acto en el que actuó el acordeonista Ordoño, la pianista Temes, el flautista Moreno, el trío Naranjo, “Campanilla” y “el Sevillano”. Hubo un recital de poesías por Castillo, y N. Ronzano tocó el violín con la pianista Nieva. También se disfrutó de danza, canciones italianas, etc. (*Solidaridad Obrera*, 29 de diciembre de 1960, p. 1).

⁴⁰⁶ “La solidaridad en auge”, *Solidaridad Obrera*, 29 de diciembre de 1960, p.1.

⁴⁰⁷ También donaron obra Lamolla y Grau Sola entre otros.

⁴⁰⁸ “La solidaridad en auge”, *Solidaridad Obrera*, 29 de diciembre de 1960, p. 3.

⁴⁰⁹ Por ejemplo las firmas de Diego Abad de Santillán, Felipe Aláiz, José y Octavio Alberola, Benito Milla, José Peirats, Rudolf Rocker, Ramón Rufat, Luis Araquistáin, Germán Arciniegas, Marcel Bataillon, Albert Camus, Lluís Capdevilla, Jean Cassou, Isabel del Castillo, Camilo José Cela, Juan Goytisolo, Jean Guéhenno, Emilio Herrera, Salvador de Madariaga, Octavio Paz, Henry Poulaille, Carlos M. Rama, Alfonso Reyes, Jean Rostand, Bertrand Russell, Albert Schweitzer, Leopoldo Zea, Antonio Téllez o Gregorio Oliván, Pere Bosch Gimpera o Fernando Valera.

culturales, hispánicas y universales”, dando a conocer el “trabajo de artistas, profesores, escritores y técnicos que viven dispersos por el viejo y nuevo continente”⁴¹⁰.

En sus siete años de existencia manifestó la amplia apertura de la cultura anarquista y la exigencia de calidad y seriedad, incluso por encima de lo ideológico⁴¹¹, como se demuestra en los distintos artículos dedicados a Blasco, donde tiende a predominar el comentario eminentemente artístico.

Las referencias al focino son habituales de la mano de García Tella, encargado de la sección “Arte y Artistas” durante un largo periodo, y sus obras son objeto de atención ilustran en diversas ocasiones dichos artículos. Al fin y al cabo Blasco “es artista conocido de esta casa, en la se cuenta entre los amigos excelentes”⁴¹². Además, Luis Vidal y G. V. firmaron sendos artículos monográficos en 1955 y 1961⁴¹³.

Suplemento Literario de Solidaridad Obrera, nº 663-48, diciembre de 1957, p.1. Aparece la escultura *Pau Casals* expuesta en el Salón de los Independientes y adquirida por la Villa de París.

⁴¹⁰ *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 1, 1954.

⁴¹¹ DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, 272.

⁴¹² G.V., “Blasco Ferrer, pintor y escultor de metales”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 867-95, París, noviembre de 1961, p. 9.

⁴¹³ VIDAL, Luis, *op. cit.*, febrero de 1955, p. 6; y G.V., *op. cit.*, noviembre de 1961, p. 9. Véanse además las referencias y textos sobre Blasco parecidos en los siguientes números del *Suplemento Literario*: nº 475-5, mayo de 1954, p. 7; nº 484-7, julio de 1954, p. 5; nº 532-18, junio de 1955, nº 536-19, julio de 1955, p. 11; nº especial 551-22, 23, octubre-noviembre 1955, pp. 3, 8, 27; nº 602-34, octubre de 1956, p. 3; nº 663-48, diciembre de 1957, p. 1; y nº 676-51, marzo de 1958, pp. 12 y 14.



Cabecera de *Umbral*, París, en su número de abril de 1964.

El *Suplemento Literario* de *Solidaridad Obrera* fue sustituido por *Umbral*. Aparecerán dos interesantes artículos. El primero lo firma Juan Miguel y analiza las preocupaciones sociales de Blasco tomando como ejemplo la escultura *Calvario negro*⁴¹⁴ (CE159).

El segundo lo redacta Juan Ferrer, director de la cabecera, con motivo de su última exposición individual en Francia en la Galería Grands Augustins. Ferrer viene a sintetizar la visión que la prensa del exilio tuvo de la obra de Blasco, donde se hace destacar, como característica artística “*la pátina justiciera, tal vez ideológica que distingue sus producciones; inspiración que le viene de antiguo según obras de anteguerra que le hemos admirado. Fue de la pléyade de los Les, Gómez, Arnal, Acher, Monleón, Barradas, Sagristà, y tantos otros que ilustraron muchas páginas*”⁴¹⁵. Esto es, y estamos de acuerdo en ello, Juan Ferrer atina al enlazar su obra de antes de la guerra y la posterior, si bien evolucionado, pero sin limar aquellos sentimientos, aquella emotividad de sus obras republicanas, esas “*personas preocupadas*” por las que nos sentimos seducidos y que ejercen de hilo conductor de su obra. Y es este sentido ideológico que emana de su preocupación universal hacia las clases humildes, que marca absolutamente toda su producción, lo que queda de resabio anarquista. Sin duda ninguna, la obra de Blasco Ferrer en el exilio se caracterizó por el antifascismo, quizá nota común para todo el exilio español que dista de ser monolítico, y en líneas generales, caracterizado por el izquierdismo de distinto signo y la cultura laica (la Iglesia sigue siendo la enemiga, más ahora que domina la educación en España)⁴¹⁶.

Pero la obra de Blasco deja a un lado la militancia y la crítica directa, y queda un sustrato, sobre todo de ideal inalcanzable, pero manteniendo como fundamento que las

⁴¹⁴ MIGUEL, Juan, “Calvario Negro”, *Umbral*, nº 28, París, abril de 1964, p. 7.

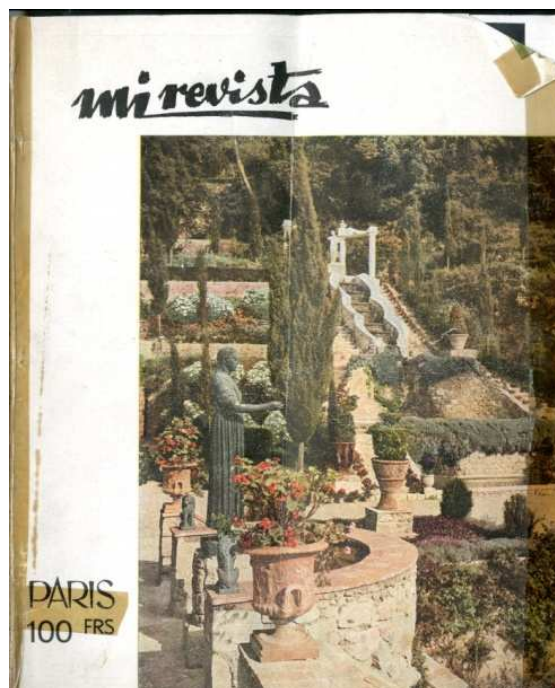
⁴¹⁵ FERRER, Juan, “Blasco Ferrer en el Barrio Latino”, *Umbral*, nº 72, París, diciembre de 1967, p. 20.

⁴¹⁶ DOMERGUE, Lucienne, *La cultura del exilio*, en VV.AA, *op. cit.*, 2006, p. 257.

clases trabajadoras son las más duramente explotadas, las más desheredadas, y que existe un deber moral en la educación popular destinada a compensar el déficit de cultura o incluso el analfabetismo que sufren sus miembros, y que cultura y acción son dos caras de una misma moneda.

Será en este rotativo donde encontremos el último artículo dedicado a Blasco en este tipo de prensa, con motivo de su exposición en la Galería Grands Augustins de París en 1967, canto del cisne de su carrera como escultor en hierro. Precisamente será *Umbral* quien en sus páginas dará cuenta de la hospitalización de Blasco en 1969, deseando su pronto restablecimiento⁴¹⁷.

Siguiendo con las ediciones del exilio, hemos de reseñar una cabecera aparecida en 1946 y muy poco conocida: *Mi Revista*, de la que al menos debieron editarse ocho números⁴¹⁸. Un magazine mensual y lujoso, obra personal del periodista afiliado a CNT Eduardo Rubio Fernández, como continuación de otro de mismo título y orientación aparecido



Portada de *Mi Revista*, París, finales de 1947.

en los años 20 y que siguió durante la Guerra Civil. El precio era caro, 100 francos, con una suscripción semestral de 500 francos en Francia (800 en otros países europeos), para una revista impresa en múltiples tintas, con casi 100 páginas de papel couché. Por sus páginas desfilaban las novedades parisinas en moda, cine, teatro, arte, turismo, la

⁴¹⁷ *Umbral*, n° 87, París, marzo de 1969, p. 20.

⁴¹⁸ Just Arévalo de ocupó, en una primera aproximación, a esta cabecera de expresión española de la que existen muy pocos ejemplares: ARÉVALO, Just, “Mi Revista y Heraldo de España, dos revistas “de combate” aún desconocidas”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *op. cit.*, 1998, pp. 329-348. El autor señala que no puede dar datos certeros sobre el número de ejemplares que llegaron a publicarse, diciendo que al menos 7 u 8. Este documenta hasta el que posiblemente fue el n° 7, enero-febrero de 1947. Pero tuvieron que aparecer varios números más. Así en el reportaje dedicado a Blasco se refiere a su próxima exposición “en una de las galerías más destacadas...”, en referencia a la Galería Bosc, que inaugurará en febrero de 1948.

actualidad general y la publicidad de prestigiosas firmas de la industria de la capital francesa. Hemos de caracterizarla como una revista de combate contra el fascismo. Con sede en el 201 de la rue Faubourg Saint Honoré (donde también se encuentra la de *Heraldo de España*), la redacción la formaban el director Eduardo Rubio, el subdirector Luis R. Larreta, Luis Capdevilla como redactor jefe, y Mario de la Villa como secretario de redacción. Sin embargo, en el número 8 ó 9 (no lleva numeración), *Mi Revista* anuncia un nuevo secretario de redacción tanto para esta cabecera como para *Heraldo de España*: el periodista madrileño José Romero Nogales, crítico de *La Esfera* y redactor de *Crisol*, procedente de la redacción de *El sol*. Romero durante la guerra desempeñó cargo diplomático en Chile, siendo agregado a la embajada de la República en aquel país.

Mi Revista hemos de considerarla plataforma de expresión política y cultural profundamente comprometida con la situación política coetánea, y se llegó a contar con la participación de Jean Cassou, Claude Morgan, Paul Eluard, Louis Aragon, Claude Avelin, Albert Camus... además de los españoles Mario Aguilar, Alfonso Camín, Ángel Samblancat, Mariano Benlliure, Fernando Pintado, Ceferino Avecilla y Ventura Gassol.

José Romero Nogales se ocupará de Blasco Ferrer posiblemente en uno de los últimos números, a finales de 1947, reproduciendo tres lienzos (*Una Plaza* -CP61-, *La mujer del cántaro* -CP104- y *Desnudo* -CP106-) junto a tres esculturas (*El picador* -CE22-, *La argentina* -CE43- y *El mártir* -CE39-) y un fotografía del autor paleta en mano frente a *El canto en la calle* (CP27). Romero Nogales le presenta como uno “*de los pintores españoles que más pronto y más profundamente han triunfado en París*” no deseando “*con nuestros juicios imparciales y documentados dar la sensación de una predilección exagerada (...)*” sino “*llevar a las páginas de Mi Revista la sensación que nos producen las producciones de Blasco, que no serán muy distintas las que han de merecer de la crítica al inaugurarse muy pronto su Exposición*”⁴¹⁹.

Unos meses antes del número anterior, *Mi Revista* se hacía eco de la exposición de arte español en la parisina Galería Boétie, inaugurada el 2 de abril de 1947, tras haber pasado por la Cámara de Comercio de Toulouse. En dicho artículo se recoge una

⁴¹⁹ ROMERO NOGALES, José, “La noticia de Arte. Los artistas que triunfan en París”, *Mi Revista*, París, nº 10-11?, 1947, p. s. n.

fotografía de la muestra, donde aparece la obra de Blasco *El picador*, sobre una peana, en medio de una de las salas⁴²⁰.

Dentro de la actividad editorial del exilio en Francia, aparece una colección teatral, *Escena Libre*, sin fechar, por Ediciones Unión, dirigida por el ya citado García Tella y la dirección artística de José Leonor, con domicilio social en 28 rue de la Fontaine-au Roi, París XI^e. En su primer número edita la obra de Ángel Guimerá “Tierra Baja”⁴²¹, presentando en el interior de la portada y contraportada, a doble

página, un texto sobre Blasco ilustrado con tres obras tempranas del exilio (*Elevación* -CP26-, el *Violinista* regalado a Picasso -CE26- y un *Paisaje* -CP73-) y un retrato. Por la cronología de las obras y del retrato, de hacia 1942-1943, y por las referencias a la participación del autor en el Salón de Otoño y los Independientes, pensamos que hubo de editarse inmediatamente después de la liberación, en el momento álgido de aparición de publicaciones, esto es, en 1945 ó 1946. Se anuncia en este ejemplar el contenido de su segundo número, concretamente la obra de García Tella y Tomás Querol “Círculo vicioso”, aunque no sabemos cuántos números más se llegaron a editar.



Portada del primer número de *Escena Libre*, París, hacia 1946.

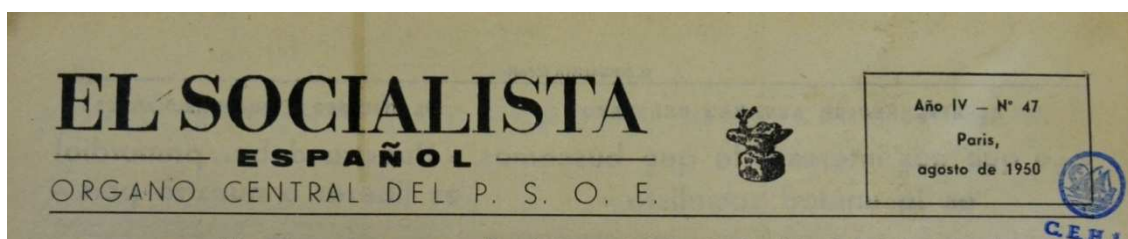
⁴²⁰“Exposición de Arte Español en la Galeria Boëtie”, *Mi Revista*, París, nº 8?, marzo-abril?, 1947, p. s. n.

⁴²¹ *Escena Libre*, nº 1, París, hacia 1946. La obra teatral *Tierra baja* (Terra Baixa), gozó de popularidad entre los exiliados, y por ejemplo, sabemos que fue representada en los escenarios tolosanos, al igual que *El malentendido*, de Albert Camus, traducido por las JJ.LL. de Toulouse; *Todos los hijos de Dios tienen alas*, de Eugene O’Neil; *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona; o *Electra*, de Galdós. Textos que eran considerados de alto valor educativo por la crítica a las costumbres, crítica social, debates sobre problemas de fondo como el amor, el exilio, el dinero o el racismo. Pero también obras dramáticas que pudiesen llenar las salas (juguetes cómicos, sainetes, entremeses, zarzuelas). Véase DOMERGUE, Lucienne, *op. cit.*, UNED-Presses Universitaires su Mirail, 2003, p. 238.



Cabecera de *España Libre*, n° 74, Toulouse, 26 de julio de 1947.

En el quincenal *España Libre: Órgano en Francia de la Confederación Nacional del Trabajo*, de CNT-AIT (el subtítulo variaba: *Órgano del Comité de Relaciones de la Confederación Regional del Centro en Francia*) publicado en Toulouse aunque sus primeros números de 1945 se editan en París, tan solo hemos hallado una referencia en relación a su participación en el Salón de Arte Libre de París en 1947, de manos de su viejo amigo de Barcelona y de la época de supervivencia en Burdeos, Mateo Santos⁴²².



El Socialista Español, cabecera, n° 47, París, agosto de 1950.

Finalmente, la última cabecera de la que hemos de hacer mención es *El Socialista Español: órgano central del PSOE*, editado en París desde 1946 hasta 1961, aunque el subtítulo varía a partir de 1951: *Boletín de información de la Federación Socialista Española en Francia y Africa del Norte (P.S.O.E.)*, iniciándose una nueva numeración. En el n° 47, aparece el artículo “Otra forma de combate. Arte español en el destierro”, dedicado, en tres columnas independientes, al dibujante Leonor, García Tella, y Blasco Ferrer. Sobre los hierros de Eleuterio señalaba:

“Es una empresa descabellada, y precisamente por serlo asombra la naturalidad, la sencillez con que Blasco la corona. Entendámonos: la materia de un arte, materia verbal o materia plástica, opone siempre una resistencia. En la conciliación de esta resistencia con el impulso creador está precisamente la paradójica esencia de la cosa artística. Pero una materia tan poco manejable

⁴²² SANTOS, Mateo, *op. cit.*, 26 de julio de 1947.

como el hierro ¿no opondrá una resistencia incompatible con las exigencias elementales de la figuración?”⁴²³.

Desde principios de 1960 las actividades colectivas de los exiliados van decayendo ante los rápidos cambios de la sociedad y el progresivo paso del tiempo para aquellos jóvenes utópicos que marcharon de España en 1939. Ocurrirá con las exposiciones colectivas de los expatriados, como hemos visto. También con las publicaciones, que ven una acusada reducción, sin llegar a perder nunca su peso simbólico, convirtiéndose en muchas ocasiones en lugar de encuentro entre los distintos exilios, contando incluso con colaboradores del llamado “exilio interior”⁴²⁴.

⁴²³ “Otras forma de combate. Arte español en el destierro”, *El Socialista Español*, nº 47, París, agosto de 1950, pp. 3 y 4.

⁴²⁴ GARCÍA, Beatriz, *op. cit.*, 2001, p. 320.

5.17.- LA SEGUNDA MITAD DE LOS CINCUENTA (1955-1957)

Finalizada la exposición en Argos, en abril de 1955, mes de los Independientes en su 66ª edición, Blasco presenta *Juana de Arco* (CE77). El éxito de esta obra fue extraordinario, como queda patente en las múltiples reproducciones de la misma en la prensa⁴²⁵. Y esta es la razón por la que tiende a elegir siempre esculturas de especial fuerza, asegurándose de que su nombre llegara a muy distintas publicaciones. En el Salón, la escultura estuvo muy poco representada en comparación a la pintura, algo habitual. En esta edición se rindió homenaje a dos artistas fallecidos a fines de 1954, Iché y Biéges⁴²⁶.

El personaje se muestra de medio cuerpo, rodeado de llamas. Sus manos se elevan sobre estas, casi formando parte de las mismas, como una continuación, dotando a sus dedos de una sinuosidad flamígera, que junto al rostro, con ojos desorbitados, con cara desencajada, consigue transmitirnos el enorme sufrimiento a que está siendo sometida tras ser acusada de herejía y condenada a la hoguera.

Símbolo patriótico y al fin y al cabo santa patrona de Francia, el tema de Juana de



Juana de Arco, hacia 1954-1955, hierro, paradero desconocido, CE77.

⁴²⁵ *La Parisien Libéré*, París, 21 de abril de 1955; *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de abril de 1955; *Libération*, París, 21 de abril de 1955; M.-C.L., "Salon des Indépendants", *Le Monde*, París, 16 de abril de 1955.; *La Presse*, Túnez, 17 de abril de 1955; *Sud-Ouest*, Bordeaux, 21 de abril de 1955; *France-Soir*, París, 16 de abril de 1955; *Il Corriere di Trieste*, Trieste, 19 de abril de 1955; *Saarbrücker Zeitung*, Saarbrücken, abril?, 1955; *La Bourgogne Républicaine*, Dijon, 16 de abril de 1955; *La Dépêche La Liberté*, Saint Etienne, 16 de abril de 1955; *Le Bien Public*, Dijon, 16 de abril de 1955; *La Liberté de L'Est, Épinal*, 16 de abril de 1955; *Les Dernières Dépêches*, Dijon, 16 de abril de 1955; *Est Républicain*, Nancy, 16 de abril de 1955; *Le Lorrain*, Metz, 16 de abril de 1955; *Saarbrücker Zeitung*, Saarbrücken, 21 de abril de 1955; *Gazzeta Sera*, Torino, 20 de abril de 1955; *Le Havre*, Le Havre, 15 de abril de 1955; *Le Soir*, Marseille, 19 de abril de 1955; *Kasseler Zeitung*, Kassel, 22 de abril de 1955; *Der Mittag*, Düsseldorf, abril?, 1955.; *Le Jour*, Verviers, 2 de mayo de 1955; *Le Nouvelle République des Pyrénées*, Tarbes, 16 de abril de 1955.

⁴²⁶ "Salon des Indépendants", *Le Monde*, París, 16 de abril de 1955.

Arco era además ideal para que el autor sacara máximo provecho de su característica expresividad a través de los gestos de las manos y del rostro.

Es muy interesante como en 1967 se rueda una película casera donde se juega con la luz de un foco, y conforme la cámara gira alrededor de la obra, los rasgos expresivos varían según la incidencia de la luz y el juego de luces y sombras creado. Se encuentran así numerosos matices gracias al juego entre la direccionalidad de la luz-hueco-vacío. La escultura cobra vida con el movimiento del foco. Esto es aplicable a muchas otras obras. Así mismo, Blasco experimenta en dicha película provocando humo real en la parte inferior, consiguiendo una sensación teatral de gran intensidad al mezclar todos estos elementos.

Del 4 al 30 de mayo tiene lugar en la Galería R. Breteu, en el 70 de la Rue Bonaparte, la muestra *Le Taureau*⁴²⁷. Este tipo de muestras sobre un tema particular siempre han respondido a un afán de ordenación y explicación, donde se unen a un tiempo la importancia del tema, que da coherencia al título monográfico de la exposición, y lo innecesario del mismo, al estar sometido a caprichos de interpretación personal.

En la misma se dieron cita más de cincuenta artistas que expusieron escultura, pintura, dibujo y litografía. El tema del toro seguía siendo entonces un atractivo en las exposiciones francesas estando en boga “*un hispanismo de variable negrura*”⁴²⁸. El atractivo de esta manifestación cultural, trágica, pasional, ilógica quizás, no había perdido fuelle respecto a los tiempos de Mérimée o Gautier.

En su crónica de la muestra parisina, Julián Gállego señalaba que la interpretación del tema del toro perdía en prácticamente todos los autores el sentido mitológico tradicional, con la excepción de Couturier, que lo hacía a la manera clásica. En el resto estaba vinculada a lo taurino y a la corrida, incluso desde la abstracción, como la pieza de Beadin. Así el toro aparecía en la dehesa (Guerrier); se resaltaba el sentido de alegre de la Fiesta (Pollet); la lucha feroz (Lerjou), etc⁴²⁹.

⁴²⁷ Véase sobre la misma la información publicada en *Le Parisien Libéré*, París, 12 de mayo de 1955; *Combat*, París, 6 de mayo de 1955; *L'Information*, París, 13 de mayo y 9 de diciembre de 1955; *Le Monde*, París, 6 de mayo de 1955; *Libération*, 12 de mayo de 1955; *Le Meridional La France*, Marsella, 10 de mayo de 1955.

⁴²⁸ GÁLLEGO, Julián, “Crónica de París”, *Goya, Revista de Arte*, nº 7, julio-agosto 1955, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, p. 47.

⁴²⁹ *Ibidem*, pp. 47-48.

La muestra, de calidad general muy apreciable, recogió piezas de varios españoles: Picasso (con una litografía), Clavé, Pelayo, Domínguez y Blasco Mentor. Entre los escultores Manolo Hugué y el propio Blasco Ferrer, del que no sabemos la obra concreta elegida⁴³⁰, aunque evidentemente hubo de ser uno de sus numerosos toros, que apenas ofrecen variantes significativas a destacar (CE94-100).

En junio, siguiendo el ciclo de exposiciones de arte religioso con el mismo tema, Jean Martin y Corta organizó en su Galería *Art et Tradition chrétienne* (40 rue Saint-Sulpice), la exposición “Juana de Arco”. Perfecto título para presentar la escultura del mismo nombre ya expuesta en el Salón de los Independientes meses antes. Se exhibieron pocas obras, pero de calidad: la más original, según la crónica de *Le Figaro*, era la *Juana de Arco en la hoguera*, de Eleuterio Blasco Ferrer:

*“No vemos más que la cabeza y las manos de la santa, presa de las llamas. Es una obra que angustia un poco, que denota a un artista auténtico. Más calmada y recogida aunque no menos bella es la estatua en madera de Fernand Py, proveniente de la iglesia de Thiers. Louis Chauvignier expone la maqueta reducida de la estatua de Juana de Arco destinada a la ciudad de Orleans, y que será situada en el puente de Tourelles”*⁴³¹.

En septiembre, Eleuterio se encuentra de nuevo en la zona de Bagnols-sur-Cèze, donde residirá su hermano Joaquín desde 1951 hasta 1955. Había expuesto en dicha localidad en 1953, y Blasco se sentía atraído por las ruinas del caserío de la Roque-sur-Cèze. Allí pasará un tiempo alojado en el albergue de las ruinas, dirigido por un tal Palou. Blasco en este pintoresco lugar que parece cautivar al autor, encuentra inspiración, hasta realizar ese verano una quincena de cuadros, en los cuales, en todos ellos, encontramos como fondo el caserío sobre la roca (CP168)⁴³².

Pero a su regreso a París se encuentra con una mala noticia. Muere Cantavella. Blasco se lo comunica a José María de Sucre:

⁴³⁰ *Le Taureau*, Catálogo de la exposición. En el mismo solo se citan los autores pero no el nombre de las obras expuestas.

⁴³¹ “Une exposition Jeanne-d’Arc”, *Le Figaro*, 8 de junio de 1955, en su traducción al español.

⁴³² “Bagnols-sur-Cèze. Les ruines de la Roque-sur-Cèze ont conquis le grand peintre ferronnier Eleuterio Blasco-Ferrer”, *Midi Libre*, 6 de septiembre de 1955.

“Querido amigo Sucre:

Esta carta no es como las otras que te escribo. Esta es para darte la noticia de la muerte de Cantavella. Murió el jueves día 16 después del medio día. Ayer lunes lo enterraron. Al entierro vinieron muchas personas, entre ellas muchos artistas, ya sabes que él era muy amante del arte y tenía muchas relaciones en estos medios. Como puedes suponer lo he sentido y lo siento como si fuera cosa propia. Un amigo como él no se tiene siempre, era una persona buena y se hacía muy simpático con todo el mundo, y le gustaba ayudar a los artistas y necesitados. Se lo comunicas a los amigos que tuvieron ocasión de conocerle durante mi exposición en Barcelona. Nada más, que descanse en paz el amigo Cantavella (...)”⁴³³.



La Galerie est ouverte de 10h à 12h, 30 et de 14h à 19h.
Sauf le Dimanche

du Mercredi 23 Novembre au Vendredi 9 Décembre
1955

Les œuvres récentes de

E. BLASCO FERRER

Sculptures, Peintures et Dessins

Vernissage Mercredi 23 Novembre de 16 à 19 heures

INVITATION

Invitación a la exposición de Blasco Ferrer en la Galería Le Chapelin, París, 1955. AJCB.

El año 1955 concluirá con una individual de dibujos, pinturas y esculturas, en la Galería Le Chapelin (71 Faubourg Saint-Honoré), del 23 de noviembre al 9 de diciembre. Según Blasco “*Esta exposición celebrada en esta coquetona galería es en la que más éxito material he tenido de todas mis exposiciones*”⁴³⁴. Fue anunciada en

⁴³³ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 20 de septiembre de 1955. BNC, Capsa B7.

⁴³⁴ *Hierro candente* (B), pp. 124-125.

infinidad de periódicos, incluso en Nueva York⁴³⁵. Curiosamente no debió de editarse catálogo. Es la única muestra individual de la que no lo hemos hallado, por lo que no sabemos la relación de obras, salvo *El forjador de arte* (CE65), que aparecía en las invitaciones.

En marzo de 1956, Blasco acude a una inauguración del pintor Ramón Jou Senabre⁴³⁶ en París, siendo ambos fotografiados por la prensa barcelonesa y entrevistados en Radio París y Radio Toulouse. Dice Blasco sobre su obra:

“Su exposición en color está bien, pero no es el abstracto que por aquí se ve. Le falta trabajar más en esta forma de pintura y es que no se puede cambiar de una manera a otra en un día. Las nuevas tendencias se tienen que llevar en la sangre, y forjarlas haciendo muchos sacrificios, para todo hay que tener una base. Mondrian y (ilegible) lo sentían, por eso murieron de hambre. (...) El arte no es una casualidad, sale de una idea bien concentrada aunque esta parezca casual”⁴³⁷.

El febrero termina *El guitarrista* (CE120), obra “*inspirada del dibujo que reprodujisteis en el Catálogo de Argos, pero sin acordeón* (CD243). *Le puse una guitarra. La vendí delante de Senabre tan pronto (fue) terminada”⁴³⁸.*

⁴³⁵ Se anunció la muestra en el *New York Herald Tribune*, 23 y 30 de noviembre de 1955, y en muchísima prensa francesa: *Arts*, París, 23, 28, 30 de noviembre y 6, 7, 13, 14 y 20 de diciembre de 1955; *Le Figaro*, París, 24 de noviembre y 1 de diciembre de 1955; *La Croix*, París, 28 de noviembre de 1955; *Une Semaine de Paris*, París, 23, 29 y 30 de noviembre y 6, 7 y 13 de diciembre de 1955; *Figaro Littéraire*, París, 19 de noviembre de 1955; *Le Parisien Libéré*, París, 24 de noviembre de 1955; *L'Information*, París, 25 de noviembre de 1955; *Nouvelles Littéraires*, París, 24 de noviembre de 1955; *Le Peintre*, 15 de noviembre de 1955; *Aujourd'Hui Art et Architecture*, Boulogne/Seine, Noviembre de 1955.

⁴³⁶ Ramón Jou Senabre (1893-1978). Pintor, dibujante y humorista nacido en Barcelona. Hermano del también pintor Luis Jou Senabre. Estudió en la Escuela de Bellas Artes y en el Círculo Artístico. Residió un tiempo en París. Hizo diversas exposiciones en el extranjero y en España entre otras en la Galería Dau al Set. Colabora como dibujante en la prensa humorística de periódicos principalmente de Barcelona. Siempre firma con su segundo apellido Senabre.

⁴³⁷ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 1 de marzo de 1956. BNC, Capsa B7.

⁴³⁸ *Ibidem*.

Las esculturas que vende con rapidez o tienen más éxito, son nuevamente realizadas con pequeñas variantes. Así, tras vender aquel músico con guitarra, se apresura a realizar una obra muy similar pero cambiando el instrumento, en este caso un violín (CE119). Compositivamente son semejantes. Un músico, sentado, mendigo y harapiento como demuestran las costuras o remiendos del pantalón, un músico callejero. La chapa de hierro en la zona de las piernas queda unida, marcando tan solo la silueta de estas, de la que sobresalen sus pies desnudos. La cabeza es prácticamente igual, añadiendo en el guitarrista el sombrero. La inclinación de la cabeza, la boca entreabierta, la barba y el bigote, y la pieza que conforma los ojos y la nariz, son gemelas. Únicamente el nuevo instrumento obliga a modificar parte del torso y los brazos.

Y el mismo día que finaliza el *Guitarrista* empieza la obra para el Salón de los Independientes de ese año:

*“Representa una cabeza del tamaño del Vulcano hecho con herraduras viejas de caballo y representa al Caballero de la Triste Figura. Me parece que la idea es buena. En cuanto a la obra pienso armar y desarmar la crítica, como todos los años”*⁴³⁹.

Así es, en abril su obra *El Quijote*, realizado con herraduras (CE90), es admirada en El Grand Palais con motivo de la celebración de la 67ª edición del Salón de los Independientes, de nuevo de gran éxito, siendo reproducida en



Acordeonista (CD243), *Guitarrista ciego* (CE120) y *Violinista* (CE119).

⁴³⁹ *Ibidem*. En la misma carta Blasco aprovecha para felicitar el 70 cumpleaños de Sucre y manifiesta su alegría ante una inminente exposición del tratadista en América. Blasco dice a este: “Al año que viene si vivo, celebraré otra exposición en Barcelona para mis 50 febreros. Quizá tres. Sería posible en Madrid, Zaragoza y Barcelona. (...) Aced estuvo por aquí unos días. Él te contará de mí mejor que yo por carta”.

toda la prensa francesa⁴⁴⁰.

En el mismo mes de abril, y hasta el día 25 ó 26⁴⁴¹, Blasco se traslada a Nimes con motivo de su exposición en la Galería Jules Salles (Boulevard Amiral Courbet), presentada por Le Club des XXI⁴⁴². Blasco manda recortes de prensa a la Galería Argos y a Sucre: “(...) *por ellos te darás cuenta del gran triunfo que estoy teniendo en todos los sentidos. El domingo pasado desfilaron más de 6.000 personas por la exposición*”⁴⁴³.

Durante su estancia en Nimes recibe al compositor R. P. Garrie “*que viene para estudiar de cerca mis obras y preparar una conferencia en Niza antes de una exposición que me propone en Cannes. Es un hombre inteligente y buen amigo mío. También vendrán mañana profesores y algunos alumnos de ciertas escuelas para que les de explicaciones sobre mi arte*”⁴⁴⁴.

La sala de exposiciones era “*bonita y grande. Expuestas hay 81 obras, ni en París hay una sala como esta*”⁴⁴⁵, si bien en el catálogo, presentado por Paul Jarousse, solo constan 69 entre esculturas (22), pintura moderna (17), dibujos (14), además de 16

⁴⁴⁰ *Apollo*, París, agosto de 1956; *Arts*, París, 1 de mayo de 1956; *Arts*, París, 25 de abril de 1956; *Aurore*, París, 20 de abril de 1956; *Beaux-Arts*, 25 de abril a 1 de mayo de 1956, p. 10.; *Benjamin*, París, 6 de mayo de 1956; *Il Tempo*, Roma, 4 de mayo de 1956; *Jornal de Noticias*, Oporto, abril?, 1956; *Journal du Centre*, Nevers, 21 de abril de 1956; *L’Eclair des Pyrénées*, Pau, 12 de mayo de 1956; *L’Echo Républicain de la Beauce et du Perche*, Chartres, 21 de abril de 1956; *L’Indépendant*, Perpignan, 25 de abril de 1956; *L’Information*, París, 20 de abril de 1956; *La Dépêche de l’Est*, Bone, 25 de abril de 1956; *La Dépêche la Liberté*, Saint Etienne, 23 de abril de 1956; *La Liberté du Morbihan*, Vannes, 30 de abril de 1956; *La Nazione*, Florencia, 7 de mayo de 1956; *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, Tours, 15 de mayo de 1956; *Le Courrier du Centre et du Centre-Ouest*, Limoges, 24 de abril de 1956; *Le Figaro*, París, 21 de abril de 1956; *Le Havre Libre*, Le Havre, 24 de abril de 1956; *Le Soir*, Marsella, 21 de abril de 1956; *Libération*, París, 26 de abril de 1956.; *Nord Littoral*, Calais, 25 de abril de 1956; *Union*, Reims, 21 de abril de 1956; *Wiesbadener Kurier*, abril?, 1956.

⁴⁴¹ Esta es la fecha de referencia que da a José María de Sucre para que le escriba directamente a la galería, para después hacerlo a París. Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Nimes el 18 de abril de 1956. BNC, Capsa B7.

⁴⁴² Véanse sobre la misma *Massalia-Teatra*, Marsella, 3 de mayo de 1956; *Le Gard á Paris*, París, 3 de mayo de 1956; *Le Meridional-La France*, Marsella, abril, 1956; *Le Provençal*, Marsella, 16 de abril y 31 de mayo de 1956; *Midi Libre*, 3 de mayo de 1956.

⁴⁴³ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Nimes el 18 de abril de 1956, *op. cit.*

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

óleos de flores y paisajes de Gard⁴⁴⁶, realizados durante sus estancias en Bagnols-sur-Cèze:

“Ni qué decir tiene del éxito. Los nimeños están acostumbrados a ver arte. Toda la capital es un museo de piedra trabajada por los romanos, y aunque no habían visto esta manera de trabajar el hierro, no les sorprendió, por tener ante sus ojos todos los días estas obras artísticas que explican todo el poder del imperio romano. A más, este público nimeño, está acostumbrado a las cosas de España, por algo le dicen a Nimes el Madrid francés. Este contraste de los edificios romanos y la simpatía por las cosas de España me sorprendió enormemente (...)”⁴⁴⁷.



Imagen de la exposición de Blasco Ferrer en la Galería de Bellas Artes Jules Salles de Nimes, 1956. AMM. Doc. 678.

⁴⁴⁶ Catálogo Exposition E. Blasco Ferrer, Galerie des Beaux Arts, Nimes, del 11 al 2 de abril de 1956.

⁴⁴⁷ *Hierro candente* (B), pp. 125-126.



Imagen de la exposición de Blasco Ferrer en la Galería de Bellas Artes Jules Salles de Nimes, 1956. AMM. Doc. 676.

Blasco mueve sus contactos para que la prensa de Barcelona se haga de nuevo eco de sus éxitos. Le dice a Sucre: “*Le mandé a Sebastián Gasch un catálogo. Dime lo antes posible qué me costaría publicar una página o media página en Destino*”

No sabemos qué papel tuvo Sucre ante esta petición de Blasco, en todo caso en julio de ese año, Blasco Ferrer se dirige directamente al escritor y crítico de arte barcelonés Juan Cortés Vidal⁴⁴⁸, domiciliado en el 227-3º de la calle Rosellón de Barcelona, que había escrito el prólogo del catálogo de su exposición en Argos en 1955, para que escriba sobre él en *La Vanguardia* y *Destino*:

⁴⁴⁸ Juan Cortés Vidal (Barcelona, 1898-Santander, 1969), fue uno de los fundadores y guía estético de los Evolucionistas (1917). Como periodista, antes de la guerra colaboró en *Aquí y Allá*, *Gaceta de las Artes*, *Arte*, *Mirador* o *El Be Negre*, donde publica mordaces versos satíricos. Tras el conflicto bélico ejerció la crítica en *Destino* (desde 1948) y *La Vanguardia* (desde 1955), además de otras colaboraciones. Dirigió la revista anual *Sitges*. Fue profesor de Historia del Arte de la escuela de la Llotja y académico electo de San Jorge en 1965. Una recopilación de sus escritos dispersos fueron publicados bajo el título *Setenta años de vida artística barcelonesa*, ediciones Selecta, 1980.

“Me fue muy agradable el prólogo que tuvo usted la bondad de redactarme con ocasión de celebrar mi exposición de obras en la Galería Argos.

Más de una vez he reflexionado sobre el alcance de su texto, llegando a la conclusión de que determinó en buena parte el éxito de mi exposición.

Ahora me dirijo a usted para rogarle si no le sabría mal escribirme y publicar en La Vanguardia Española, o en Destino, un nuevo artículo que ampliara los que usted me honró diciéndome en aquella primera exposición, situando en la actualidad de la atención de sus lectores lo que llevo realizando desde entonces hasta ahora.

Incluyo una relación de obras, extractos de críticas, fotografías y detalles de los lugares en que hasta la fecha expuse.

De ante mano solicito su benevolencia y le suplico me absuelva si haciéndome cargo de que la vida del escritor es siempre dura, le anuncio que al tiempo que entrego al correo esta carta, le giro algo que le compense, a la medida de mis fuerzas, de la molestia y del trabajo, para reiterarle mi agradecimiento y suplicarle me considere su amigo”⁴⁴⁹.

La transacción económica por los textos de Cortés Vidal ascendió a 1.000 pesetas, entregadas por el hermano de Blasco, Manuel, ya que Carmen Osés no pudo enviar el dinero que el artista de Foz-Calanda le entregó en su momento en París⁴⁵⁰. Así, el 27 de julio apareció en *La Vanguardia Española* el artículo a una columna “El arte de Eleuterio Blasco Ferrer”, firmado por Juan Cortés⁴⁵¹; y el 4 de agosto “Blasco Ferrer sigue trabajando”, en *Destino*⁴⁵². Artículos estos que redundan en la descripción de la obra del autor ya vistos con anterioridad.

⁴⁴⁹ Carta de Eleuterio Blasco a Juan Cortés Vidal, fechada en París el 11 de julio de 1956. Colección Autògrafs Ramon Borrás, BNC, Capsa B7.

⁴⁵⁰ “En este momento recibo carta de mi hermano Manuel en la que me dice que vio a Juan Cortés Vidal y le entregó las 1.000 pesetas, yo ya le escribí y le mandé catálogos, fotos y recortes de prensa. Creo que tendrá la suficiente documentación para hacer lo que él quiera”. Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 25 de julio de 1956. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁴⁵¹ CORTÉS VIDAL, Juan, “El arte de Eleuterio”, *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de julio de 1956, p. 7.

⁴⁵² CORTÉS VIDAL, Juan, “Blasco Ferrer sigue trabajando”, *Destino*, Barcelona, 4 de agosto de 1956, p. 34.

Publicados sendos artículos, Blasco envió carta de agradecimiento a Cortés Vidal después que este le enviara los recortes de prensa, junto al anuncio de que iba a viajar a París, donde esperaba reunirse con el artista aragonés:

“Recibí su carta con los recortes de prensa Vanguardia y Destino, es lo mejor y acertado que de mi obra se ha escrito, le felicito y le doy las gracias por todo lo que por mí ha hecho. Sin frases fantasistas (sic) dice lo que de hermoso y estilo creo haber conseguido.

Mucho me gustará verle en París. Yo pienso (ilegible) de mis vacaciones sobre mediados de septiembre, entonces le hablaré de mis futuras exposiciones”⁴⁵³.

Como hubo problemas con el pago de los artículos, al utilizar Blasco intermediarios, Blasco le dice a De Sucre:

“(…) creo que de esta forma ha sido todavía mejor, así no se entera más que tú y yo. Otra vez que ocurra se pondrá en contacto mi hermano de acuerdo contigo, ya que pienso dejar el dinero de una escultura que he vendido en Barcelona para cuando necesite hacer algún gasto”⁴⁵⁴.

Esta obra vendida es *El Forjador de Arte*: “Si en alguna exposición te interesa exponer esta obra (...) te diré quién la tiene tan pronto la reciban”⁴⁵⁵. La obra tardará en llegar a su destino, vía Valencia. En diciembre, Blasco pide a Sucre que vaya a verla: “Mi escultura *El Forjador* supongo que ya está en Barcelona. (...) Te diré para que vayas a verla y me des tu parecer”⁴⁵⁶.

Entre tanto Blasco no cesa de formar parte de exposiciones colectivas. En mayo participa en una exposición menor: el *V^o Salon artistique des P.T.T.*, único español entre una pléyade de artistas franceses; inaugurado el 12 de mayo en el hall de entrada de la

⁴⁵³ Carta de Eleuterio Blasco a Juan Cortés Vidal, fechada en Pierrelatte el 20 de agosto de 1956. Josep María de Sucre Materials, en *Autògrafs Ramon Borrás*. BNC, Capsa B7.

⁴⁵⁴ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 25 de julio de 1956, *op.cit.*

⁴⁵⁵ *Ibidem.*

⁴⁵⁶ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 14 de diciembre de 1956. Josep María de Sucre Materials, en *Autògrafs Ramon Borrás*. BNC, Capsa B7.

Dirección General de Correos por el director de personal M. Legrand , el Presidente de Honor de la asociación, el director regional, el departamental, etc⁴⁵⁷.

De mucha mayor relevancia para el caso que nos ocupa, es la muestra que tuvo lugar del 2 al 30 de junio en la Galería de M. Jaques Vidal (18 Rue Delambre), con motivo de su inauguración, bajo el título *Peintures et sculptures des Artistes Espagnols*. Participaron Arias, Aguayo, Alcaraz, Badía, Blasco Ferrer, Balaguer, Busquets, Camunas, Castelo, Caruz, Castaner, Clavé, Ceballos, Elena Colmeiro, Colmeiro, García Condoy, Coronado, Creixams, Diamantino, de Soto, Domínguez, Duarte, Farre, Fin, Pedro Flores, Gallo, García Fons, Grau Sala, Alexis Hinsberger, Iglesias, Lago, Lalo, Latorre, Lamuno, Tella, Lobo, Miguel Hernández, Mentor, Molné, Montañana, Parra, Peinado, Pelayo, Pié, Pisano, Riva Rovira, Roldán, Sales, Segovia, Semper, S. Victoria, Soledad Martínez, Subira, Tejero, Tusquellas, Ubeda, Vargas Ruiz, Valls, Viñes y García Vivancos⁴⁵⁸. La mezcla generacional de autores anteriores a la guerra y de un grupo de jóvenes informalistas, caso de Aguayo, Lago, Duarte, Balaguer, o Salvador Victoria, que residían en París, queda patente, lo que conecta a Blasco de primera mano con el arte español de los años 50⁴⁵⁹.

García Tella echó de menos la presencia de Bores, Andreu, Nieva, Merenciano, Escudero o Coll, y destacó a los abstractos integrados en el ambiente francés e internacional de la pintura contemporánea, adaptados “a las corrientes modernas de la interpretación del arte actual”⁴⁶⁰.

Algunos vieron en la creación de esta galería la oportunidad brindada de tener un rincón permanente en París de arte español, que sirviera de ayuda a la juventud

⁴⁵⁷ “Le V^e Salon artistique des P.T.T. a été inauguré avec succès”, *La Marseillaise*, Marsella, 13 de mayo de 1956. Participaron artistas como Ambriogiani, Acquère, Astier, Audemar, Auguste Eugène, Autrand, Béraud, Balme, Berthier, Bochède, Brachet, Chauvin, Clottes, Conche, Cristolini, David, Ducroux, Giordano, Duculty, Deléglise, Fanton, Escoffier, Blasco Ferrer, Feuilloley, Fournials, Fririon, Gazanhes, Gorra, Guéret, Guilliet, Llobera, Lombard Emile, Massa, Musso, Ouvrard, Pelaz, Perennes, Pierrechi, Pierlovisi, Rancurel, Rechard, Reinart, Reynaud, Richier, Romey, Templer, Trinquier, Sahuguedé, Sarlin, Ubaud, Vasseur, Veyrat y Villard.

⁴⁵⁸ Catálogo-Invitación *Vernissage des Peintres et Sculptures des Artistes Espagnols*, Galería Jaques Vidal, del 2 al 30 de junio de 1956.

⁴⁵⁹ CÁMARA, Jesús, “El informalismo español fuera de España: 1955-1965”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coordinador), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva a final de milenio*, CSIC, Madrid, 2001, pp.341-352, especialmente en lo referido a la exposición en la Galería Vidal, p. 348.

⁴⁶⁰ GARCÍA TELLA, “Exposición en la Galería Vidal”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 598-31, París, julio de 1956, p. 5.

desconocida, para quienes las galerías y los salones eran inaccesibles. Pero no fue así como denunció el propio Tella:

*“Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena, y Vidal ha creído conveniente ofrecer su galería a un grupo prestigioso y prestigiado de pintores, de cuya calidad nada tenemos que decir y que son precisamente los que teniendo salón propio, menos necesitan una nueva aparición tan inmediata”*⁴⁶¹.

En las mismas fechas, del 5 al 24 de junio, forma parte, una vez más, de los autores del XIV^e Salon Populiste en el Museo Municipal de Arte Moderno (II, Avenue du Président Wilson), dedicado en su sección extranjera a la pintura Checoslovaca. Blasco presenta *La mujer de la rosa y Música*⁴⁶². La primera es una vieja conocida, la segunda es el músico con violín, variante del músico con guitarra que había vendido tan rápidamente en febrero de ese año, y del que nos hemos ocupado con anterioridad.

Blasco ofrece a Sucre formar parte de esta muestra el siguiente año:

*“Ya te dije si te interesa exponer en el «Salon Populiste» de París algunas obras. Al año que viene me lo dices, estará bien colocado. (...) Este año sólo figurarán (en escultura) mis hierros, una buena partida de ellos, y al año que viene, según rumores, presentarán mis nuevas obras dado el éxito de este año”*⁴⁶³.

⁴⁶¹ GARCÍA TELLA, “Arte y Artistas”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 624-39, París, marzo de 1957, p. 14.

⁴⁶² Catálogo XIV^e Salon Populiste, Museo Municipal de Arte Moderno, 5 a 24 de junio de 1956. El catálogo presenta un error de impresión, y aparece 1955. Consta la fecha 1955 pero la XIV^a edición fue en junio de 1956. Además, el *Música* de Blasco fue ampliamente reproducido en relación a esta edición del *Salon Populiste*. Véanse también: RAMEY, Henry, “Le XIV^e Salon Populiste l’un des plus valables de la peinture figurative”, *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 12 de junio de 1956; *Masques & Visages*, París, agosto de 1956; *Le Parisien Libéré*, París, 7 de junio de 1956; *La Bourgogne Républicaine*, Dijon, 9 de junio de 1956; *La Vigie Marocaine*, Casablanca, 10 de junio de 1956; *Le Courrier du Centre et du Centre-Ouest*, Limoges, 7 de junio de 1956; *Le Bien Public*, Dijon, 9 de junio de 1956; *Nice Matin*, Nice, 9 de junio de 1956; *Le Soir*, Marsella, 7 de junio de 1956; *Midi Libre*, Montpellier, 7 de junio de 1956; *Journal du Centre*, Nevers, 7 de junio de 1956; *L’Écho d’Alger*, 21 de julio de 1956; *La Dépêche la Liberté*, Saint Etienne, 7 de junio de 1956.

⁴⁶³ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 25 de julio de 1956, *op.cit.*

En este periodo Blasco está gestionando una exposición en Marsella, aunque su obra no podrá verse en dicha localidad hasta 1958: “*Estos días voy a Marsella para arreglar el asunto de mi exposición que quieren sea importante, creo que será a fines de año*”⁴⁶⁴. De nuevo en diciembre vuelve a decir:

“Se está terminando el año y se acercan mis exposiciones de Marsella y Niza. La de Niza será para abril o junio. Ayer tuve noticias de la persona que la organiza y me dice que la prepara de una forma sensacional, tal como mi obra se merece. Esta misma persona organiza una de Picasso para el 21 de este mes, con un libro que edita de la película «Le mistère Picasso»⁴⁶⁵. Después vendrá a París para fijar (ilegible) y condiciones para la mía, pero ya sé de antemano que todos los gastos son a mi cargo. Se reserva tres obras mías para su colección particular para cubrirse sus gastos. Estas tres obras serán expuestas pero no serán vendidas. Ochoa te dirá algo más sobre el particular que yo le dije sobre las personas que se ocupan para que esta exposición tenga el éxito del esfuerzo que estoy haciendo”⁴⁶⁶.

Poco después se dirige a Miguel Labordeta, con el que hace tiempo que no habla, contándole el “éxito rotundo” de la exposición de Nimes en abril, y las gestiones que está realizando para las de Marsella, Niza y París, además le comenta que “*en Barcelona me proponen otra exposición para cuando esté dispuesto a celebrarla, pero creo que es mejor que espere un poco y al mismo tiempo iría a Zaragoza y Madrid*”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Esta se llevará a cabo, pero muchas otras de las que habla nunca se llegaron a concretar. En esta misma carta, por ejemplo señala: “*Un día de estos también pienso firmar el contrato para mi exposición en Cannes durante el festival de cine del año próximo. En principio el programa para ella será con una conferencia sobre mi vida artística y mi obra y con una conferencia de prensa*”. Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 25 de julio de 1956. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁴⁶⁵ *Le Mistère Picasso*, dirigida por Henri-Georges Clouzot, fue estrenada el 18 de mayo de 1956.

⁴⁶⁶ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 14 de diciembre de 1956, *op. cit.* Esta exposición de Niza no se realizó finalmente.

⁴⁶⁷ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en París el 22 de enero de 1957. RDUZ, Doc 2011-011.

Es desde 1956, quizá un año antes, cuando Blasco Ferrer empieza a pasar tres meses, durante el verano, en la localidad de Pierrelatte, en la región de Ródano-Alpes (Drôme), a donde su hermano Joaquín se ha trasladado con su familia en 1955 adquiriendo una finca en el Jardín de Faveyrolles. Allí, cerca del castillo de Faveyrolles, en una especie de torre convertida en taller, huirá todos los años del bullicioso París en los inactivos meses de verano. Lugar donde encontrará el clima y el ambiente adecuado para su creación.

Blasco felicita a Sucre el año 1957 contándole la visita de Serrat, junto con su esposa e hija *“hablamos un buen rato y desde luego recordándote a ti. Se entusiasmó viendo mis últimas obras, no solamente con mis hierros, también con mis dibujos que hice este verano pasado”*⁴⁶⁸.

No tenemos noticias de Blasco hasta mayo de 1957, en que de nuevo escribe a José María de Sucre, con el que no tiene contacto desde el año anterior, preguntándole si finalmente fue a ver el forjador, *“como me prometiste”*⁴⁶⁹.

Ese mes fallece su madre, lo que a tenor de la enigmática relación que tuvo hacia ella, debió ser un momento especialmente duro. En palabras de José Aced:

*“(…) se produce una característica en el ordenamiento afectivo de Blasco Ferrer muy especial, tal vez un psicólogo podría darnos una explicación; con él nunca lo hemos comentado, pero en toda la relación que hemos tenido ambos, lo he contemplado como un enigma indescifrable; nunca hablaba ni mencionaba a su padre, solo para dolerse cuando no le permitía salir del pueblo, en su juventud, con el deseo de irse a la ciudad; sin embargo de su madre hacía una exaltación constante, rayana en una religiosidad idolátrica”*⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 14 de diciembre de 1956, *op. cit.*

⁴⁶⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 21 de mayo de 1957. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁴⁷⁰ ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer, en paz descanse”, *Boletín Informativo D’Ambasguas*, nº 31, diciembre de 1993, p. 4.

Efectivamente Blasco realizó numerosos dibujos, tres bustos para fundir en bronce de tamaño real, sin pañuelo, con pañuelo anudado y suelto; además de retratarla en pequeño formato en barro, haciendo con ellos copias numeradas en bronce (CD222-223; CE54, CE122-126). Sin embargo de su padre apenas sabemos que se inspiró en él para su cabeza de aragonés (CE56), y realizó un busto en barro de él hacia 1967 (CE127).

Así contaba el fatal acontecimiento a Sucre:

*“No sé si te habrás enterado que mi pobre madre falleció el lunes día 13 de este mes en Sta. Coloma. Como puedes comprender lo he sentido de no poder ir a acompañarla en su último viaje. Precisamente el día que falleció terminaba de patinar un bronce que hice de ella para presentarlo el 5 de junio en el «Salon Populiste» de París en el Palacio de arte moderno”*⁴⁷¹.

Así es, del 5 al 23 de junio forma parte una vez más del grupo de expositores del XV^e *Salon Populiste* en el Museo Municipal de Arte Moderno (II, Avenue du Président Wilson)⁴⁷², dedicado en su sección extranjera a la pintura húngara. Blasco presenta cuatro esculturas en hierro (el citado *Retrato de mi*



Arriba Lucía Ferrer cosiendo. Abajo junto a su hijo Eleuterio. Ambas fueron tomadas en Saint Marcel de Careiret, Francia, hacia 1949-1950. Docs. 612 y 1190.

⁴⁷¹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 21 de mayo de 1957, *op. cit.*

⁴⁷² DORNAND, Guy, “Les Arts. Le 15^e Salon Populiste”, *Libération*, París, 20 de junio de 1957; IMBOURG, P., “Salon Populiste”, *Journal de l’Amateur d’ Art*, París, 25 de junio de 1957.

madre, que adquiere así un simbólico sentido; *Cabeza de arlequín*, *Cabeza de Belier*, *Maternidad*) y tres dibujos⁴⁷³.

Para el Salón de los Independientes de ese mismo mes de junio, Blasco realiza la obra *Pablo Casals* en hierro (CE128): “(...) no dudo del éxito, como todos los años, pero como el tema es bueno y dado el prestigio que tiene Casals, este año el golpe del martillo sobre el yunque será más oído”⁴⁷⁴. Esta escultura del reconocido violonchelista, compositor y director de orquesta, del que Blasco admiraba su activismo en la defensa de la paz, la democracia, la libertad y los



Pablo Casals, 1957, hierro, 68x30x31 cm. Musée d'art moderne de la ville de Paris, CE128.

derechos humanos, fue un verdadero éxito del Salón. La obra fue adquirida por el Ayuntamiento de París para uno de sus museos, éxito este que mereció la portada del *Suplemento Literario* de *Solidaridad Obrera* de diciembre de 1957⁴⁷⁵. No obstante, pocas son las novedades que presenta respecto a otros músicos realizados con anterioridad, salvo el uso del violonchelo y, eso sí, la acertada personalización del rostro.

El salón sigue siendo un maremágnum de obras, con más de 2.000 expositores y 4.000 obras, donde el hierro de Blasco llama mucho la atención⁴⁷⁶.

⁴⁷³ Catálogo XV^e *Salon Populiste*, Museo Municipal de Arte Moderno de París, del 5 al 23 de junio de 1957.

⁴⁷⁴ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 21 de mayo de 1957, *op. cit.*

⁴⁷⁵ La escultura *Pau Casals* aparece reproducida en la portada del *Suplemento Literario* de *Solidaridad Obrera*, nº 663-48, diciembre de 1957, indicando su presentación en el Salón de Artistas Independientes y su adquisición por el Ayuntamiento de París.

⁴⁷⁶ *Masques & Visages*, París, julio y agosto de 1957; GROS, G.-J., “Le Salon des Indépendants”, *Carrefour*, París, 5 de junio de 1957; *La Dépêche de l'Est*, Bone, 6 de junio de 1957; *Le Courrier du Maroc*, Fez, 4 de junio de 1957; “En la Exposición de los Artistas Independientes”, *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de julio de 1957; LACOMBE, M., “Les expositions”, *Papetier Libraire*, París, julio de 1957, p. 61; IMBOURG, Pierre, 530

También en junio forma parte del Primer Salón de Pintura Taurina de Nimes, bajo el título *La Tauromachie dans les Arts Plastiques*⁴⁷⁷, con un óleo, *La dama del abanico* (CP145), del que existe una versión en hierro (CE148), y la escultura *Toro de combate*. Finalmente, en lo expositivo, en agosto participa en la parisina Galería Chappe (21 rue Chappe), en Montmartre, junto a Bourgogne, Desnos, Frida, Margantin, de Rasky, Starkman, Slama, Nico, Van den Bulke, Vasseur, Caruz, Bernal, Carisel, Eymard y Uzulu⁴⁷⁸.

No hemos localizado su presencia en ninguna muestra más, pero tiene preparadas dos individuales para el año 1958 por lo que “*este verano pienso trabajar mucho*”⁴⁷⁹. Entre las obras que tiene en mente está “*Víctor Hugo, una cabeza del tamaño como la del Vulcano*”⁴⁸⁰, que no sabemos si llegó a realizar.

Además le ronda por la cabeza exponer de nuevo en España. Ya se lo comenta a Sucre en su carta de mayo y lo vuelve a hacer en noviembre:

*“Es posible que para fines del 58 celebre una exposición en España. Dónde no lo sé. Desde luego si me decido a celebrarla tiene que ser con garantías de venta, no pase como la otra vez, que tuve más gastos que provechos y los tiempos no son para hacer gastos sin saber si habrá ventas que recompensen”*⁴⁸¹.

“Salon des Indépendants”, *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 10 de junio de 1957; *Apollo*, París, julio de 1957; DORNAND, Guy, “Salon des Indépendants”, *Libération*, París, 13 de junio de 1957; *La Bourgogne Libre*, Périgueux, 1 de junio de 1957.; *Arts*, París, 29 de mayo de 1957; *Arts*, París, 4 de junio de 1957; *Le Petit Matin*, Túnez, 27 de junio de 1957.

⁴⁷⁷ Catálogo *Concours International et 1^{er} Salon de la Peinture Taurine. La Tauromachie dans les Arts Plastiques*, junio de 1957. Véase también BASCOU, René, “Six cents toros sur toile pour les “aficionados” de la peinture a la galerie Jules Salles”, *Le Provençal*, Marsella, 6 de junio de 1957.

⁴⁷⁸ No hemos tenido acceso al catálogo, pero encontramos el listado de autores en los anuncios publicados en: *Une Semaine de Paris*, París, 24, 30, 31 de julio, 6, 7, 13, 14, 20, 21, 27, 28 de agosto, 3, 4, 10, 11, 17, 18, 24 de septiembre, 2, 8 de octubre de 1957; *Dimanche matin*, París, 25 de agosto, 1, 8, 11, 15, 17, 22, 29 de septiembre, 6 de octubre de 1957.

⁴⁷⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 21 de mayo de 1957, *op. cit.*

⁴⁸⁰ *Ibidem.*

⁴⁸¹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 25 de noviembre de 1957. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

La segunda mitad del año 57 Blasco trabaja intensamente: “15 esculturas para mi exposición en París me tienen entretenido día y noche”⁴⁸². En noviembre ya sabe las fechas fijas de sus dos individuales, ya que la de Niza finalmente no tuvo lugar: “la exposición (de París) será para primeros de marzo (...) la de Marsella es para abril, del 14 al 26”⁴⁸³. La estancia de Enrique Ochoa en París, a quien Blasco ve a menudo cuando viaja a la ciudad del Sena, termina con un retrato de Blasco firmado por aquel⁴⁸⁴ “que es muy discutido entre mis amigos”⁴⁸⁵.

Blasco pone su mirada en el próximo año, terminando un año 1957 que no es el mejor para él en cuanto a venta:

*“París se pone mal, yo voy vendiendo sobre todo esculturas. Quiero decir que no me puedo quejar. Aquí la escultura es más difícil de vender. Los marchantes solo negocian con la pintura”*⁴⁸⁶.

Blasco expone sus quejas a Sucre sobre la irreverencia de un mercado artístico en decadencia frente a los artistas idealistas como él:

*“(...) los que compran creen que (ilegible) el dinero. En realidad es una porquería organizada. Muchas veces dan millones por verdaderas porquerías. Yo creo que el arte es algo más serio y habrá que decirle al comprador la verdad. Un amigo mío que nunca ha pintado ni dibujado celebra pronto una exposición y no dudo que la gente se lo tomará en serio. Es para decirte donde llega la imbecilidad de la gente”*⁴⁸⁷.

⁴⁸² *Ibidem.*

⁴⁸³ *Ibidem.*

⁴⁸⁴ Hoy en los almacenes del Museo de Molinos.

⁴⁸⁵ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 25 de noviembre de 1957, *op. cit.*

⁴⁸⁶ *Ibidem.*

⁴⁸⁷ *Ibidem.*

5.18.-GALERÍA LE CHAPELIN Y PUGET, 1958. *LE COQ D'OR*

Si 1957 es un año anodino artísticamente hablando, y marcado por el fallecimiento de Lucía Ferrer, 1958, como ya se apuntaba anteriormente, es intenso.

Primeramente tiene lugar la exposición individual en la Galería J. Le Chapelin (71, Faubourg Saint Honoré), del 26 de febrero al 13 de marzo, la quinta celebrada en París⁴⁸⁸, con una colección de 18 esculturas y 15 dibujos, y un catálogo presentado por Jean Chabanon.

Richard Smallish, en el *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, realizaba estos comentarios de las obras expuestas:



Fauno, hacia 1957-1958, hierro, paradero desconocido (CE139).

⁴⁸⁸ Véanse los elogiosos comentarios de la muestra aparecidos en *L'Est Éclair*, Troyes, 23 de marzo de 1953; *Le Parisien Libéré*, París, 10 de marzo de 1958; *L'Information Artistique*, París, marzo de 1958; *Journal de l'Amateur d'Art*, París, marzo de 1958; *L'Officiel des Spectacles*, París, 5 de marzo de 1958; *Nouvelles Littéraires*, París, 20 de marzo de 1958; *Le Peintre*, París, 1 de marzo de 1958; *L'Information*, París, 8 de marzo de 1958; *Sud-Ouest*, Burdeos, 11 de marzo de 1958; *Revue Parlementaire*, París, 15 de marzo de 1958; *La Croix*, París, 7 de marzo de 1958; *Libération*, París, 27 de febrero de 1958; *Arts*, París, 5 y 11 de marzo de 1958. Fue anunciada en: *L'Information Artistique*, París, febrero de 1957; *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de febrero de 1958; *Nouvelles Littéraires*, París, 27 de febrero de 1958; *Arts*, París, 26 de febrero, 4, 5, 11, 12 y 18 de marzo de 1958; *Masques & Visages*, París, febrero de 1958; *Le Papetier Libraire*, París, febrero de 1958; *Libération*, París, 20, 27 de febrero de 1958; *Le Monde*, París, 28 de febrero de 1958; *Le Parisien Libéré*, París, 20, 24 de febrero de 1958; *Carrefour*, París, 19, 26 de febrero de 1958; *Le Figaro*, París, 6 de marzo de 1958; *Le Peintre*, París, 1 de marzo de 1958; *L'Information*, París, 1 de marzo de 1958; *Paris Journal*, París, 20 y 27 de febrero de 1958; *Une Semaine de Paris*, París, 26 de febrero, 3 y 11 de marzo de 1958; *Figaro Littéraire*, París, 8 de marzo de 1958.

“De lo escultural «Bailarina», grácil y movimientada (sic); «Maternidad», una madre con el todo que es su hijo; «Niño abandonado», desazonado y triste; «Trovador» canta, más que el amor, la ironía; «Caballo» retoza como salido al prado y fugado de la cuadra; «Cabeza de Cristo», alta torturada vista en la angustia y el amor de un rostro; «Arlesiana», página de tipismo profundo arrancado a las vecindades de la Camarga; «Campesina» aguarda un amor en la soledad de la tierra; «Toro de combate» muge, embiste, y lo veo en sangre músculos y en impulso agresivo; «Niño de la tórtola» plenamente abstraído en la contemplación de su ave; «El canto del gallo» despierta el sentimiento del arte en el visitador que lo tenga dormido; «Juana de Arco» arde en la fe y en las llamas; «Cabeza de Cristo» es una síntesis de tristeza pura, sin sombra de desespero; «Fauno» malicioso, socarrón como merece serlo; «La mujer de la vela», discreta, silenciosa, como andando de puntillas para no despertar al niño dormido; «Guitarrista ciego», impresionante, viendo nada más que a través de su sentimiento confiado a la caja sonora; «Retrato de hombre», muy bueno, con modelo previsto que debe ser exacto; y el «Don Quijote», faz iluminada por la locura sublime de un redentor imaginario que debería ser positivo. (...) Doce cabezas de mujer y tres hombres, en dibujo muy estilizado (...). Raya, que no vacila y expresión conseguida. Como esas caras arrebatadas al hierro vil, tan humanas, tan profundas, angustiadas o pensativas”⁴⁸⁹.



El niño de la tórtola, 1954-1958, hierro, paradero desconocido, CE140.

Sobre la muestra de París, Blasco cuenta a Sucre:

⁴⁸⁹ SMALLISH, Richard, “Galería J. Le Chapelin”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 676-51, París, marzo de 1958, p. 14.
534

“(…) ha sido un verdadero acontecimiento artístico en París, habiéndose ocupado de mí la Radio, la televisión, que vinieron a filmar mis obras y a mi taller para verme trabajar. Hicieron todo un reportaje que después de pasar por la televisión de París habrá pasado por todos los países que tienen televisión como actualidad artística en París. Todo esto ha repercutido en muchos países. De Nueva York encargaron (que) vinieran a la exposición (a) hacer un reportaje fotográfico de mis obras para una empresa de ediciones que según el fotógrafo aparecería en más de 100 revistas y periódicos. Como ves el triunfo artístico ha repercutido en todo el mundo.

(…) Todos se preguntan cómo me han hecho tanta publicidad. Algunos artistas españoles me preguntan ¿quién te paga todo esto? Yo les digo, sólo el artista que trabaja llega un día que recoge el fruto de su esfuerzo. Créeme amigo Sucre que no hay nada pagado y toda esta crítica es espontánea. Yo creo que un día no muy lejano llegaré a recoger el fruto de mi esfuerzo.

Hay prensa que me quiere atacar, pero yo ya sé de donde viene, pues al ir a firmar el contrato de mi exposición con el empresario que la debía de hacer, no quise firmarlo y la he hecho yo sólo con un sinfín de dificultades, pero como yo contaba con mi obra, es por esto que me arriesgué a organizarla yo mismo”⁴⁹⁰.

Al hilo de la misma, escribió un breve comentario añadido a su autobiografía:

“Mi personalidad está ya más afirmada, mi nombre a través de mis exposiciones, sean particulares o colectivas, y aparte los salones (en los) que tomo parte, es conocido, y lo que ayer era una promesa hoy es una realidad. Mis obras cuentan ya en colecciones francesas, europeas y americanas. Mi porvenir material está más asegurado, pero lo que más me interesa es el hacer arte. Lo material no es más que un elemento necesario para expresarme en obras de mayor tamaño. Mis obras son reproducidas como de costumbre, y en esta exposición he conseguido un éxito sin precedentes. Debido a ella me fue encargado que realizara un gallo que representara la canción francesa (...). La

⁴⁹⁰ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 9 de mayo de 1958. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

*crítica parisina siempre vio en mi obra una inquietud que me caracteriza, pero en esta exposición mis obras las ha juzgado más ordenadas, y el crítico puede comentarlas sin miedo a equivocarse*⁴⁹¹.

En abril inaugura otra individual en la Galerie Puget de Marsella (87, Rue Paradis)⁴⁹², también con presentación del catálogo de Jean Chabanon, donde expuso 14 esculturas, 14 pinturas y 14 dibujos entre el 14 y el 26 de abril⁴⁹³, gustándole especialmente los comentarios del crítico de arte de una emisora, que estableciendo analogías con Goya señala: “*No dudo que sea aragonés, como el pintor de las Majas*”⁴⁹⁴. En todo caso parece que la repercusión mediática de esta muestra fue considerablemente menor que las anteriores.

Un vez más volverá a gustar sobre las demás, la escultura presentada al Salón de los Independientes a finales del mismo mes de abril: *Piedad Marina*⁴⁹⁵ (CE138). En ella, una sirena tiene en su regazo el esqueleto de un pez muerto, sobre el que levanta las manos en actitud compasiva.



Piedad marina, 1958, hierro, 85x48 cm., paradero desconocido, CE138.

El éxito de estas muestras hace recuperar en Blasco la vieja idea de exponer en América. Será José María de Sucre quien se ofrece a contactar con Federico de Osís, entonces secretario de la Hispanic Society de Nueva York. Ya en una carta de abril de

⁴⁹¹ *Hierro candente* (B), pp. 126-128.

⁴⁹² GRANDJEAN, Michèle, “Panorama de la quinzaine”, *Le Soir*, Marsella, 19 de abril de 1958; *Le Meridional La France*, Marsella, 30 de abril de 1958.

⁴⁹³ Catálogo Exposición *E. Blasco-Ferrer*, Galería Puget, del 14 al 26 de abril de 1958.

⁴⁹⁴ *Hierro candente* (B), p. 129.

⁴⁹⁵ IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 25 de abril de 1958; *L Aurore*, París, 23 de abril de 1958; *Masques & Visages*, París, mayo de 1958; *Revue Parlementaire*, París, 2 de mayo de 1958; *L Information*, París, 26 de abril de 1958.

1958, además de mandar el pésame a Sucre y su hermana por la muerte de su madre⁴⁹⁶, y de agradecer el envío de un catálogo de su última exposición, Blasco le dice:

*“Más delante, o sea, cuando termine la exposición (en la Galería Puget), te pediré que me pongas en relación con la persona que me decías que está en Nueva York”*⁴⁹⁷.

Al mes siguiente Blasco cree que es el momento oportuno:

*“Yo creo que ya ha llegado la hora (de) que me pongas en contacto con él para mandarle una relación de fotos y que mire cuando puede celebrar una exposición allí. Yo creo que en caso (de) que todo sea favorable (...) puedo realizar una buena colección de esculturas, que juntas con las que ya tengo podría reunir una cincuentena de las mejores de ellas, más cincuenta dibujos y telas si yo viera que era conveniente”*⁴⁹⁸.

No deja de ser interesante que en todas las exposiciones, pintura y dibujo están presentes junto a la escultura, a pesar de que el reconocimiento del artista radica en la escultura en hierro. Esto hace que incluso le aconsejen *“que deje la pintura por una temporada y que apriete en los hierros”*⁴⁹⁹.

Desde el punto de vista artístico, la participación de Blasco continuará ese año con la presencia en la ya analizada *Tercera Exposición de Artistas Españoles* en el Palacio de Bellas Artes de Toulouse, celebrada entre los días 24 de junio y 3 de julio; en la Galerie Paul Cézanne, con la muestra *Tauromachies*⁵⁰⁰, del 16 a 30 de junio, donde destacan las obras de Picasso, Domínguez, Raoul Dufy o Pedro Flores junto a Bonneau, Yves Brayer, Aristide Caillaud, Chapelain-Midy, Jean Cocteau, Arthur Fages, Jordi, H.

⁴⁹⁶ *“Recibo tu carta acompañada de la mala noticia de la muerte de tu querida madre. Recibe tú y tu hermana mis más sinceras condolencias por tan grande pérdida”*. Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 13 de abril de 1958. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 9 de mayo de 1958, *op. cit.*

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Véase “Tauromachie”, *Le Peintre*, París, 1 de julio de 1958.

de Montherlant, Roland Oudot, Bella Raftopoulos, Gilberte Schmitt, Simon-Auguste, H. de Waroquier⁵⁰¹; y la Galería Solange Torre (44 rue d'Orsel), donde se dieron cita jóvenes pintores como D'Anty, Boulnois, Bouzid, Coll, Escudero, Gen Paul, Kerlog, Maclet, Mori, Tella, esculturas de Blasco Ferrer y Thérèse Pinto, y cerámicas de J. Jaff Paríseux⁵⁰².

Pero hay un acontecimiento que popularizó una de sus obras en la sociedad francesa de esos años como ninguna otra. En 1958, el “Coq” –el gallo-, figura simbólica de Francia, emblema político y patriótico (aunque no es símbolo oficial), popularizado sobre todo a partir de la Revolución, fue encargado a Blasco Ferrer (CE141) por Monsieur Luis Merlín como premio e icono del festival *Le “Coq d’or” de la Chanson française*, organizado por Radio Europa 1. Este fue utilizado durante cinco ediciones como premio a la mejor



Disco con cuatro *chansons du coq*, con el gallo de Blasco Ferrer. AJCB.

canción editada durante el año, que era cantada, junto a otras muchas, en la velada que se celebraba cada año en el Teatro Olimpia de París⁵⁰³. Un festival que llegó a desafiar

⁵⁰¹ Folleto-catálogo *Tauromachies*, Galerie Paul Cézanne, 16 a 30 de junio de 1958.

⁵⁰² Anunciada en *Arts*, París, 5, 11, 12, 18, 19, 25, 26 de febrero y 4 de marzo de 1958; *Masques & Visages*, París, enero de 1958; *La Croix*, París, 31 de enero de 1958; *Liberté*, París, 21 enero 1958.

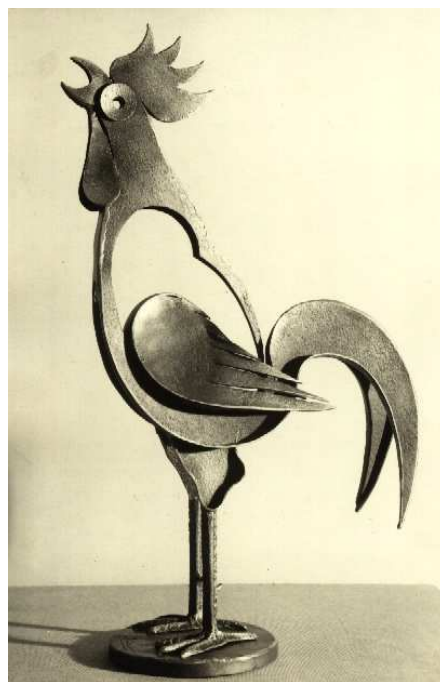
⁵⁰³ Las referencias sobre Blasco como autor del Gallo son muy abundantes, así como las fotografías donde aparecen los premiados con el galardón. Solo a modo de ejemplo véanse: *Le Petit Varois. La Marseillaise*, Toulon, 10 y 19 de junio de 1958; *Arts*, París, 25 de junio de 1958; *Le Figaro*, 15 de mayo de 1959; *Mon Programme, Télé-Journal*, París, 23 de mayo de 1959; *Semaine Radiophonique*, París, 31 de mayo de 1959; *Le Figaro*, 6 de mayo de 1960; *Les Dernières Nouvelles du Haut-Rhin*, Colmar, 7 de mayo de 1960; *L'Echo Républicain de la Beauce et du Perche*, Chartres, 7 de mayo de 1960; *Courrier de L'Ouest*, Angers, 7 de mayo de 1960; *La Dordogne Libre*, Périgueux, 9 de mayo de 1960; *Liberté*, Clermond Ferrand, 9 de mayo de 1960; *L'Indépendant*, Perpignan, 12 de mayo de 1960; *Centre-Presse*, Limoges, 14 de mayo de 1960; *Centre Presse. Le Cantal*, Rodez, 14 de mayo de 1969; *Les Dernières Nouvelles D'Alsace*, Strasbourg, 14 de mayo de 1960; *Le Pelerin*, París, 22 de mayo de 1960; *Ouest France*, Rennes, 26 de mayo de 1960; *Liberté*, Clermond-Ferrand, 25 de mayo de 1960; *Paris Jour*, París, 30 de mayo de 1960; *Paris Jour*, París, 3 de mayo de 1960; *Ardennais*, 538

al de San Remo, y que fue muy popular. No es el primer gallo que realiza Blasco, sino una nueva versión de otros ya vistos, apareciendo cantando. Dada la difusión de este gallo, forjará toda una serie, por lo que entendemos que las ventas de este tema serán buenas (CE141-147).

Blasco cuenta con orgullo:

“Mi madre me contaba con frecuencia que una gitana le dijo la buenaventura, estando embarazada, y que ésta le dijo: «Usted dará a luz un niño cuya voz será escuchada por todo el mundo». Como de pequeñito cantaba a las mujeres, estas le decían a mi madre: «La gitana que te dijo que tendrías un niño cuya voz sería escuchada por todo el mundo, no se equivocó del todo, el niño canta muy bien, es posible que sea tenor».

Si bien yo no canto, un gallo realizado por mí, en hierro forjado, que simboliza a la canción francesa en este festival, está expuesto sobre la escena del teatro, y por él cantan, lanzando las voces por medio de las ondas a través del mundo y, cosa curiosa, el primer año que se celebró el Festival del gallo de la Canción Francesa, ganó el primer premio una canción titulada «Los gitanos».



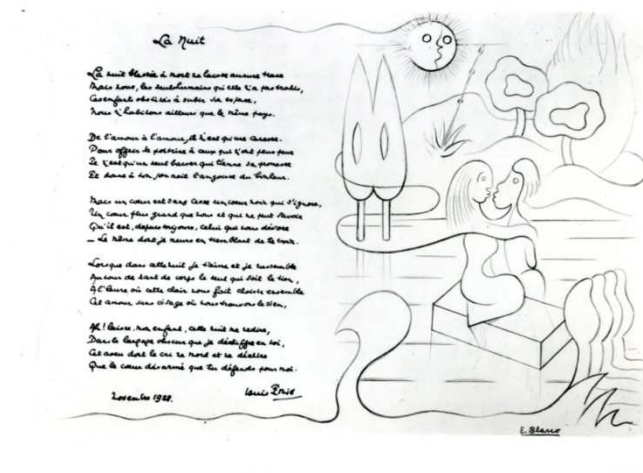
El gallo de oro, 1958, hierro, paradero desconocido, CE141.

Charleville, 7 de mayo de 1960; *Paris Jour*, París, 12 de mayo de 1960; *La Semaine Radio Télé*, París, 5 de junio de 1960; *Radio Cinéma*, París, 5 de junio de 1960; *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 16 de junio de 1960; *Les Dépêches*, Dijon, 18 de mayo de 1961; *L'Oise-Matin*, Beauvais, 20 de mayo de 1961; *Les Dépêches*, Dijon, 20 y 22 de mayo de 1961; *Paris Jour*, París, 24 de mayo de 1961; *Le Dauphiné Libéré*, Grenoble, 24 y 26 de mayo de 1961; *Le Comtois*, Besancon, 26 de mayo de 1961; *Les Dépêches*, Dijon, 26 de mayo de 1961; *Le Berry Républicaine*, Bourges, 26 de mayo de 1961; *Combat*, París, 27 de mayo de 1961; *Le Havre*, Le Havre, 27 d mayo de 1961; *L'Yonne Républicaine*, Auxerre, 29 de mayo de 1961; *La Tribune de Saint-Etienne*, 30 de mayo de 1961; *La Liberté de L'Est*, Épinal, 31 de mayo de 1961; *L'Eclair*, Nantes, 31 de mayo de 1961; *Le Berry Républicaine*, Bourges, 31 de mayo de 1961; *L'Oise-Matin*, Beauvais, 31 de mayo de 1961; *Union*, Reims, 31 de mayo de 1961; *La Discographie Française*, París, 1 de junio de 1961; *Le Havre*, Le Havre, 2 de junio de 1961.

Por una vez, mis padres no fueron defraudados por los gitanos y la profecía de la gitana se cumplió”.⁵⁰⁴

5.19.-LOS AÑOS SESENTA, 1959-1970

Desde el punto de vista expositivo, el año 1959 comienza con la muestra *100 Poètes Illustrés par 100 Peintres*, en la Galerie Paul Cézanne (1, Rue Paul Cézanne), inaugurada el 25 de febrero de 1959⁵⁰⁵, donde Blasco ilustra un poema de su amigo de la etapa de Burdeos, Louis Émié, titulado “La nuit”. El dibujo no es sino una versión prácticamente igual a *Poema de amor*, dibujo



La nuit, poema de Louis Émié, acompañado del dibujo *Poema de amor* de Blasco Ferrer. Copia. AJCB.

realizado en Vernet d´ Ariège en 1939. Este poema ganó ese año el premio de poesía en el festival internacional de Burdeos. Blasco envía una fotografía a Miguel Labordeta del mismo y el dibujo que la acompañaba, diciéndole: “(...) su madre es de Zaragoza, su padre francés. Si te interesa puedo ponerte en relación con él. Escribe muchos libros sobre España (...)”⁵⁰⁶.

El 27 de enero se inaugura la muestra *Peintres Contemporains*, en la Galería d´Argenson, donde destacamos la presencia de los españoles Blasco Ferrer, Grau Sala y Hinsberger⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ *Hierro candente*, p. 62.

⁵⁰⁵ *Sud-Ouest*, Burdeos, 26 de febrero de 1959.

⁵⁰⁶ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en París el 27 de abril de 1960. RDUZ, Doc 2011-013.

⁵⁰⁷ Catálogo de la Exposición en la Galería d´Argenson, inaugurada el 2 de febrero de 1959. Hay breves referencia a la muestra y la participación de Blasco Ferrer en: *Revue Parlementaire*, París, 15 de febrero de 1959; *Le Parisien Libéré*, París, 16 de febrero de 1959; *Meubles & Décors*, París, abril de 1959; *Art News Review*, Londres, 28 de febrero de 1959; *Arts*, 11 y 17 de febrero de 1959; *Le Figaro*, París, 2 de marzo de 1959; *Masques & Visages*, París, febrero de 1959.

Y continúa en abril en una nueva edición del Salón de los Independientes con *Española*⁵⁰⁸ (CE148), de la que ya hemos visto el óleo del mismo tema, recuperando así una iconografía popular y castiza.

Durante el verano, se mostrará una de sus obras en la exposición celebrada en el Museo Rodin sobre *Histoires Naturelles*⁵⁰⁹, donde figuraron tres españoles: Mateo Hernández, Manolo Hugué y el propio Blasco Ferrer⁵¹⁰. También presenta siete esculturas en una muestra inaugurada el 2 de Junio de ese año, en la Galería Bellechasse de París (226 Boulevard Saint-Germain), donde, hasta el 15 de junio, se pudieron ver, además, obras de Arman Aeschbacher y Seundja Rhee Fedor Ganz⁵¹¹. Muestra a la que se refiere en una carta a su familia, donde aprovecha para enviar un recorte de prensa de *Le Figaro* con el Gallo de la Canción Francesa:



Española, hacia 1958-1959, hierro, paradero desconocido, CE148.

“(…) con este motivo han hablado de mi muchos días en la Radio Europa nº 1, y toda la prensa citaba mi nombre diciendo que la había hecho yo. Hoy también presento 7 esculturas en una exposición (...)”⁵¹².

⁵⁰⁸ *Les Lettres Françaises*, París, 23 y 29 de abril de 1959; *Revue Parlementaire*, París, 30 de abril de 1959; *Le Parisien Libéré*, París, 4 de mayo de 1959; *Carrefour*, París, 29 de abril de 1959; *Sud-Ouest*, Burdeos, 28 de abril de 1958; *L'Aurore*, París, 21 de abril de 1959; *L'Écho D'Oran*, 24 de abril de 1959; CHABANON, J., “Salon des Indépendants”, *Le Peintre*, París, 1 de mayo de 1959.

⁵⁰⁹ DORNARD, Guy, “Fin de saison: Affiches et Histoires naturelles”, *Libération*, París, 9 de julio de 1959.

⁵¹⁰ Se refiere el propio Blasco a dicha exposición, destacando la presencia de los tres españoles, en una carta enviada a Miguel Labordeta fechada en París el 27 de abril de 1960. RDUZ, Doc 2011-013.

⁵¹¹ *Cimaise*, París, junio de 1959.

⁵¹² Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 2 de junio de 1959. AEB.

Efectivamente la imagen del gallo fue sumamente reproducida, apareciendo en los programas, además de en el disco editado con las cinco canciones premiadas, y en los carteles de la casa de discos promocionando a los ganadores.

En verano marcha a Pierrelatte, hasta septiembre, y anuncia que esta vez no llevará *“nada para nadie, pues este año me ha ido mal. Además he estado medio enfermo y he gastado mucho en doctor y medicamentos. Cuando puedo me gusta quedar bien con todos, pero cuando no puedo, no puedo”*⁵¹³. A su vuelta es invitado para participar, el 25 de septiembre, en una exposición internacional en París: *“No sé si tendré tiempo”*⁵¹⁴.

Tan solo tenemos una carta de este año con José María de Sucre, fechada el 23 de octubre. Documentos epistolares estos, que suponen prácticamente la única fuente interesante para conocer la actividad de Blasco.

Así, Blasco cuenta que esa misma mañana ha estado más de dos horas hablando con Sabartés en el taller de Picasso, con el que va a exponer Sucre junto a otros españoles como Clavé y Tapies. Y narra cómo ha conocido al pintor Antoni Guansé (aunque se refiere a él como Guansén), el pintor nacido en Tortosa en 1926, que había llegado a París en 1953 con una beca del Gobierno francés, y que hasta su muerte, ocurrida en noviembre de 2008, formó parte del grupo hispano que buscaba en la capital francesa nuevos horizontes:

*“Estaba yo en la Galería Peron, que acaba de abrir sus puertas. Le enseñaba a Monsieur Peron fotos y críticas de mis obras (ya que) alguien le había hablado de mí y quería conocerme, y en ese momento se presentó Guansén, y se dio cuenta de que era yo, y me dijo que había visto mi exposición de Barcelona y que era amigo tuyo (...). El patrón de la galería me mostró algunos cuadros de Guansén que me gustaron mucho. Es un muchacho que promete mucho y creo está entre muy buenas manos y creo que su obra puede hacer mucho ruido. Para pronto celebrará una exposición y tengo ganas de ver un conjunto de sus obras. Sin duda él te tendrá al corriente”*⁵¹⁵.

⁵¹³ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 18 de junio de 1959. AEB.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 23 de octubre de 1959. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

Blasco inicia el año 1960 presentando obra escultórica en la Galería Jordan (34 fg. St. Honoré), junto a los pintores Corneille, Dobash, Ioana y Wiacker⁵¹⁶. Poco después, el 3 de febrero expone una obra, *Reflet Maternel*, que es presentada en el *Deuxième vente Tableaux Modernes* en el Hotel Drouot bajo el patronazgo de honor de André Malraux y los auspicios de la Radio Diffusion-Télévision Française⁵¹⁷; y el día 12 de febrero se inaugura una muestra de escultura primitiva y moderna en la Galería Perón, sobre la que días antes Blasco dice:

*“Expone también Picasso y Braque. Todavía no sé lo que presentaré. Me parece que será el Vulcano, otra que he terminado estos días y un bronce y una tierra cocida”*⁵¹⁸.

Pocos días después escribe a Sucre mostrando su grata sorpresa al encontrar en el catálogo de dicha exposición titulada *Resonances des Arts primitifs*, realizada a beneficio del Círculo Cultural de Royaumont, que también su amigo expone:

*“Al llevar mis obras a la Galería Perón para la exposición que se inaugura el día 12, vi con sorpresa en el catálogo tu nombre, que figura como expositor entre los más grandes artistas contemporáneos, entre ellos Picasso, Braque, Derain, Modigliani, Klee y otros muchos, Guansé y el mío, Blasco Ferrer. No te puedes imaginar la alegría que tengo de presentar conjuntamente contigo. No he visto todavía tus obras, las veré el día de la inauguración. De todas las maneras te felicito, pues entras en París por la puerta grande, en una exposición y en una galería de gran importancia”*⁵¹⁹.

Sobre esta muestra, Julián Gállego comentaba:

⁵¹⁶ Anunciada con el nombre de los autores en *Arts*, París, 20, 26, 27 de enero; y 2, 3 y 9 de febrero de 1960.

⁵¹⁷ Catálogo *Tableaux Modernes*, febrero de 1960.

⁵¹⁸ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 3 de enero de 1960. AEB.

⁵¹⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 9 de febrero de 1960. Josep María de Sucre Materials, en *Autògrafs Ramon Borrás*. BNC, Capsa B7.

“(…) un crucifijo medieval se avecina a una cabecita de las Cícladas, un profeta a una talla oceánica, un cuadro de Klee, Chastel, Bissière, Derain, Guansé o Sucre a una piel, una escultura de Blasco Ferrer a una de un maestro del siglo XII. Aparte las diferencias de calidad artística entre unos y otros objetos, que cuentan tan poco en esta exposición” basada “(…) en un absurdo justificante intelectual” que “se agrava por el hecho de emplear el calificativo de «primitivo», que, si ya de por sí significa poco, aplicado a esta mezcla no quiere decir nada. Una Virgen románica que representa un hito occidental ¿qué tiene que ver con una máscara de hechicero?”⁵²⁰.

Las dificultades económicas de Blasco quedan patentes con este ejemplo. Los dos primeros meses de 1960, Blasco los pasa con dos trajes que consigue cambiándolos por un cuadrito: “en fin, vida de gitanos”⁵²¹. Y poco después consigue de la misma manera siete trajes, dos abrigos y dos gabardinas: “Como conozco varios sastres que quieren tener obras mías, pues siempre hacemos cambios, y todo es dinero”⁵²².

El 27 de abril, Blasco nos dice: “Actualmente expongo en el Salón de Artistas Independientes con éxito”⁵²³. Se trata de la 71ª edición⁵²⁴, donde participa, al menos con un *Guitarrista*⁵²⁵, que no aparece reproducido en prensa como en participaciones anteriores.

⁵²⁰ GÁLLEGO, Julián, “Crónica de París. Misterios de la cultura”, *Goya*, Madrid, marzo y abril de 1960.

⁵²¹ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 1 de marzo de 1960. AEB.

⁵²² Lo cuenta en Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, en *Ibidem*.

⁵²³ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en París el 27 de abril de 1960, *op. cit.*

⁵²⁴ CHABANON, J., “Salon des Indépendants”, *Le Peintre*, 1 de mayo de 1960; CHABANON, Guy, “Salon des Indépendants”, *Libération*, 5 de mayo de 1960; JOLY, G., “Le 71^e Salon des Indépendants”, *L’Aurore*, París, 26 de abril de 1960; *Carrefour*, París, 27 de abril de 1960; *Masques & Visages*, París, mayo de 1960; *L’Information*, París, 6 de mayo de 1960.

⁵²⁵ Según se cita en BERMOND, Yves, “Salon des Indépendants”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 3 de mayo de 1960; MARTINIE, A.-H., “Le 71^e Salon des Artistes Indépendants”, *Le Parisien Libéré*, París, 25 de abril de 1960; *Apollo*, París, junio de 1960.

En mayo se dirige a su fraternal amigo Labordeta al que envía “(...) *la foto del gallo de la canción francesa, hecho por mí en oro para premiar la mejor canción de este año en el festival que se celebra el día 9-10 y 11 (de mayo) en el Teatro Olimpia de París. Como ves, mis éxitos se suceden. Me gustaría que la pudieras publicar en algún periódico de Zaragoza, ya que como sabes soy un maño de pura cepa*”⁵²⁶. Es el primer año que se cromó el gallo en oro natural.

El 12 de ese mes de mayo dice el autor que se inaugura una exposición sobre caballos, en cuyo cartel aparece *Caballo de circo* de Blasco, adquirido en 1954 por la Villa de París, siendo el único escultor presente⁵²⁷. La fecha que da Blasco crea cierta confusión, pero se ha de referir a la



Caballo de circo, 1954, hierro, 74x20x21, Museo de Bellas Artes de la Villa de París. Petit Palais. CE67.

muestra colectiva que tiene lugar en la Galería Paul Cézanne bajo el título *¿Les chevaux sont morts? La civilisation du cheval vue par 48 peintre*, celebrada del 1 al 16 de junio, bajo el patrocinio de la Federation Francaise des sports Equestres, y con presencia de cuatro españoles: Blasco Ferrer, Arnáiz, Grau Sala y Vázquez del Río⁵²⁸.

Los “golpes”, como Blasco Ferrer llama a los momentos de suerte, bien por ventas, bien porque le toca alguna cantidad en la lotería, van y vienen. A veces cuenta que los presiente, y los espera ansioso.

⁵²⁶ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en París el 5 de mayo de 1960. RDUZ, Doc. 2011-009.

⁵²⁷ Lo comenta el propio Blasco en Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 11 de mayo de 1960, *op. cit.*

⁵²⁸ Catálogo *¿Les chevaux sont morts? La civilisation du cheval vue par 48 peintre*, Galería Paul Cézanne, París, del 1 al 16 de junio de 1960. Véanse también *Comité Franco-Espagnole*, París, julio y agosto de 1960; CHABANON, J., “Les chevaux sont morts (Galerie Cézanne),” *Le Peintre*, París, 15 de junio de 1960; *Le Peintre*, 1 de junio de 1960; *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 25 de mayo de 1960.

El verano lo pasará en Pierrelatte, como es costumbre, hasta primeros de octubre en que regresa a París. Estos veranos son muy productivos en cuanto a trabajo. Además recorre la zona y descansa:

“El domingo estuve en Arlés en la corrida de toros. Vi a Picasso pero no pude hablar con él. Cuando fui a su encuentro ya había desaparecido, y cuando fui al hotel me dijeron que ya se había marchado con su hijo. El próximo domingo también creo que habrá corrida en Nimes. Veré si tendré suerte de verle. Si la cosa se presenta con tiempo le hablaré de ti en Nimes. Sé donde está siempre en los toros y miraría de sacar mi plaza cerca de él si es posible”⁵²⁹.

Blasco echa de menos cartas de Ochoa, del que no sabe nada hace tiempo: “(...) me debe carta, se ve que está muy ocupado con su museo”⁵³⁰.

En ese periodo lee *Despacho Literario*, que dirige Miguel Labordeta, del cual dice: “me gustó mucho”⁵³¹. Labordeta parece enviar a Blasco ejemplares de sus obras literarias, de la misma manera que este le envía catálogos y fotografías de sus creaciones. Lo mismo hará con su hermano José Antonio Labordeta a la muerte de Miguel. Miguel solicita al focino clichés para hacer un reportaje, lo cual agradece Blasco y le contesta:

“Tengo bastantes clichés de los que emplean para los catálogos de mis exposiciones, así que podré mandarte los que necesites y de esta forma hacer conocer mi obra en Zaragoza por medio del reportaje que no dudo será buenísimo”⁵³².

⁵²⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 20 de septiembre de 1960. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en Pierrelatte el 18 de julio de 1960. RDUZ Doc 2011-002.

⁵³² *Ibidem*.

En definitiva, en el plano artístico Blasco se marcha de Pierrelatte llevándose consigo “28 esculturas de barro que este verano hice, alguna para fundir en bronce”⁵³³

(CE151-152). Este dato es relevante ya que habitualmente se ha tomado la referencia de 1965 como fecha a partir de la cual Blasco empieza a realizar obra en barro. Como vemos, realiza piezas en este material desde años antes. De hecho es significativo que no realice esculturas en hierro en ese verano, sino solamente las aludidas terracotas. Durante su estancia en Pierrelatte es entrevistado por la prensa de la zona, publicándose un artículo firmado por Jean Oddoz, donde aparece el autor trabajando en una de esas obras, una cabecita en barro, y una hilera con varias de estas figuras⁵³⁴.

Alguna de ellas como

Cabeza de mujer, será expuesta en 1967 en la Galería Grandes Augustins. Es significativo que trabaje en barro y no en hierro, síntoma de una reducción progresiva en la realización de esculturas en hierro. Se trata de esculturas de pequeño tamaño, donde juega con las zonas cóncavas y convexas, con los rehundidos de los rostros de los que emergen los rasgos faciales, en un juego de planos que no son sino variantes de los trabajos escultóricos realizados en hierro, con evidente influencia picassiana: maternidades, ancianos, músicos, cabezas de hombres y mujeres, siguen siendo la fuente temática utilizada por Blasco.



Dos fotografías del diario *Le Progrès* con las esculturitas en barro realizadas en el verano de 1960. CE151-152.

⁵³³ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 20 de septiembre de 1960. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁵³⁴ ODDOZ; Jean, “L’ami de Pablo Picasso: Eleuterio Blasco Ferrer. Le maitre de la sculpture contemporaine a choisi Pierrelatte pour ses vacances”, *Le Progrès*, recorte de prensa, Doc.1722. AMM.

En octubre, la obra *Don Quijote* (con herraduras) -CE90- obtiene el *Grand Prix de Plastique* de la Academia de las Hespérides, siendo expuesta en la Galería Paul Cézanne de París. Dicha academia fue fundada en Marruecos dos años antes, y tenía como propósito fundamental, llamar la atención mundial de la obra literaria y artística creada a lo largo del año anterior a la concesión del premio, por su contribución a la causa de la paz, la solidaridad de los pueblos, y a la grandeza y dignidad humana. En su primera edición, el Gran Premio de las Hespérides recayó en el gran escritor griego Nikos Kazantzaki. En esta segunda, en reconocimiento a las artes y las letras del año 1959, los 16 miembros de la academia se reunieron en la Brasserie Solferino (Ex Legión de Honor), donde tuvo lugar el debate y la proclamación de los premiados. Así, los galardones fueron a parar a los escritores Denis-Bernard Drucker, Paul Vialar, y Miguel de Unamuno a título póstumo; el premio de pintura fue a parar al pintor de Rabat Louis Neau; el de disco al cantante Guy Béart; el del Humor a Robert Rocca; y el de Plástica a Eleuterio Blasco Ferrer⁵³⁵.

Para finalizar este año 1960, en noviembre participa en una muestra en la *Galerie Agnès-de-l'Esle*, París, 4 a 30 de noviembre, con obra de R. Gen, pinturas y gouaches de Gen Paul, y esculturas de Blasco Ferrer.⁵³⁶ Y en la Galería Paul Cézanne, con la muestra *L'homme tel quel*, del 17 de diciembre de 1960 al 4 de enero de 1961⁵³⁷.

La actividad artística empieza a ralentizarse en la década de los sesenta. En marzo de 1961 felicita a Sucre su 76 cumpleaños. Blasco había cumplido 54 un mes

⁵³⁵ “Le peintre Louis Neau de Rabat, Lauréat de l’Académie des Hespérides”, *L’Echo du Maroc*, Rabat, 13 de julio de 1960; “Le Grand Prix des Hespérides est décerné au “Jour se lève” un livre de Bernard Brucker”, *Midi Libre*, Montpellier, 31 de julio de 1960; “Le Grand Prix des Hespérides 1960”, *Corrèze Républicaine et Socialiste*, Brive, 16 de julio de 1960; “Expositions”, *Carrefour*, París, 21 de septiembre de 1960; “Le Grand Prix des Hespérides couronne”; “*Le Jour se lève* de Bernard Drucker”, *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 1 de agosto de 1960.

⁵³⁶ Catálogo-Invitación exposición en la Galería *Agnès-de-l'Esle*, París, 4 a 30 de noviembre de 1960. Véanse los anuncios y breves referencias publicados en *Le Figaro*, París, 4 de noviembre de 1960; *L’Information*, París, 11 de noviembre de 1960; *Arts*, París, 16, 22, 23, 29, 30 de noviembre y 6 de diciembre de 1960; *Les Lettres Françaises*, París, 17 y 23 de noviembre de 1960.

⁵³⁷ Catálogo *L'homme tel quel*, Galería Paul Cézanne, del 17 de diciembre de 1960 al 4 de enero de 1961. Véanse también SAULIERES, René, “Cinquante peintres et sculpteurs présentent “L’homme tel quel”, *Midi Libre*, Montpellier, 24 de diciembre de 1960; *Les Tablettes de Peronne*, Montdidier, 24 de diciembre de 1960.

antes: “Uno se va haciendo viejo sin darse cuenta, pero siempre se siente uno joven al estar soltero”⁵³⁸.

También comunica al mismo la muerte de Carmen Osés, esposa de Ochoa “y fiel compañera que yo apreciaba mucho por su nobleza y sus calidades pictóricas. Qué le vamos a hacer, es el camino de todos antes y otros después”⁵³⁹.

Empiezan años malos:

“Vino Sanabre a verme el otro día, que venía de Barcelona. Dice que es difícil de vender en España. Yo le dije que es difícil por todas partes. Es cuestión de relaciones y de ir exponiendo para que no olviden el artista. (...) me voy defendiendo, pero todas las galerías de París dicen que va mal el asunto de ventas de arte debido a la situación política que en estos momentos atraviesa el mundo”⁵⁴⁰.

Para los Independientes de ese año 1961, en su edición 72^a, Blasco presenta dos obras, *Enfant abandonné* y *Accordéoniste*⁵⁴¹ junto a “un conjunto descomunal de obras que llegaban a sumar tres kilómetros de pintura”⁵⁴². Días antes comenta “(...) presento dos esculturas buenas. Veré si tendré (sic) suerte de vender como el año pasado”⁵⁴³.

Un mes antes, en marzo, se presenta obra de Eleuterio en una muestra de cuyo título se desprende el difícil encaje del focino entre los 14 pintores y escultores presentes: *Artistes Cubains*, en la Galerie du Dragon et Weiller de París. *Arts* destacó “les inquiétants espaces habités d’une présence animale de Ferrer”⁵⁴⁴.

⁵³⁸ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 30 de marzo de 1961. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ CHARMET, R., “Salon des Indépendants”, *Arts*, París, 19 y 26 de abril de 1961, BERMOND, Yves, “Au Grand Palais. Le 72e Salon des Indépendants”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 4 de mayo de 1961; *L’Humanité*, París, 9 de mayo de 1961; CHABANON, J., “Salon des Indépendants”, *Le Peintre*, París, 1 de mayo de 1961; *Le Peintre*, 1 de abril de 1961; IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 25 de abril de 1961.

⁵⁴² *L’Aurore*, París, 25 de abril de 1961.

⁵⁴³ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 1 de abril de 1961. AEB.

⁵⁴⁴ *Arts*, París, 15 de marzo de 1961. Véase también 21 de marzo de 1961.

Asistirá en junio al Teatro Olimpia⁵⁴⁵, invitado de honor por ser el autor del premio, cuya escultura fue vendida en la Galería Le Chapelin.

El saldo del año no es positivo, además, su estancia en Pierrelatte no es fructífera: “*Este año no he trabajado mucho*”⁵⁴⁶. Pero visita muchas exposiciones, frecuentando el Museo de Arte Moderno, donde se encuentran expuestas las dos obras adquiridas por la Villa, *Pau Casals* y *Caballo de Circo* “*juntas con las de los más grandes artistas de este siglo*”⁵⁴⁷, y parece animarse. Noviembre es un buen mes, vende bastante⁵⁴⁸. Pero siempre vuelven sus problemas de salud, y poco después está convaleciente:

*“(...) todavía duermo en casa de Borrel. Tuve una crisis de hígado y no paraba de temblar de los nervios, y me daban espasmos que perdía toda la moral (...) duermo en casa de Borrel pero vengo a casa y al medio día viene él a comer y me quedo a dormir”*⁵⁴⁹.

Georges Borrel (CD233), que vivía en el 47 de la Rue de la Goutte d’Or, el íntimo amigo de

29 - 30 - 31 MAI 1961



4^e COQ D'OR
FESTIVAL DE LA CHANSON
FRANÇAISE

Présenté par



à
L'OLYMPIA
20 h. 45

Programa de la cuarta edición del festival de la Canción Francesa. AJCB.



Georges Borrel, amigo de Blasco desde los primeros momentos en Francia. AJCB.

⁵⁴⁵ “*Me nombraron en la radio el día del festival de la canción, pues estaba en el Teatro Olimpia (...)*” Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 10 de junio de 1961. AEB.

⁵⁴⁶ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 9 de septiembre de 1961. AEB.

⁵⁴⁷ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 15 de octubre de 1961. AEB.

⁵⁴⁸ Lo cuenta en Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos en Barcelona, fechada en París el 18 de diciembre de 1961. AEB.

⁵⁴⁹ *Ibidem.*

Blasco prácticamente desde que llegó a París a principios de los años 40, de edad similar, ambos solteros, ayudará mucho a Blasco cuando este ya anciano no pueda valerse por sí mismo ante sus numerosos achaques. Sin embargo, cuando Blasco ya residía en España, no acudió a su funeral⁵⁵⁰.

Durante los tres siguientes años, su participación en exposiciones es mucho menor, casi centrándose en los Independientes. En 1962 lo hace con *Arlequín y Pelea de Gallos* (CE157)⁵⁵¹.

Señalaba *Umbral*:

“(...) el amigo Blasco Ferrer nos da reposo y goce de espíritu con dos forjas suyas, Arlequín y Pelea de Gallos.

El arlequinismo es un tema que a Blasco le intriga, pareciéndonos, por el dramatismo

fisonómico de su tipo, que la intención del artista vuela hacia la ideación del hombre que no debe contristar, por el bien y no por la desazón que ha de causar a los Pierrot, sus hermanos... Sus gallos son cada vez más espléndidos, animados, musculados, verídicos... Hay que estar en furor de arte para, con hierros vaciados, lograr tales versiones de animada belleza”⁵⁵².



Retrato de la madre de Georges Borrel, años 40, tinta sobre papel, 26x18 cm. ALCB.

⁵⁵⁰ En palabras de sus sobrinos Emiliano y Joaquín, Barcelona, febrero 2012.

⁵⁵¹ DORNAND, Guy, “Salon des Indépendants”, *Libération*, París, 19 de abril de 1962; *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 25 de abril de 1962. Yves BERMOND en su crónica de la 73ª edición del Salón de los Independientes en *Sud-Ouest*, editado en Burdeos, señalaba en su número de 24 de abril de 1962 el pasado bordelés de Blasco. Ver además la reproducción de la obra *Pelea de gallos* en *République du Centre*, Orléans, 14 de abril de 1962; *Le Bien Public*, Dijon, 16 de abril de 1962; *La Liberté de L’Est*, Épinal, 17 de abril de 1962; *Dépêche de Constanine*, 16 de abril de 1962; *Le Comtois*, Besancon, 17 de abril de 1962; *L’Echo Républicain de la Beauce et du Perche*, Chartres, 18 de abril de 1962; *La Montagne*, Clermond Ferrand, 20 de abril de 1962; *Le Pelerin*, París, 22 de abril de 1962; *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 25 de abril de 1962; *Le Courrier de Nantes*, 28 de abril de 1962.

⁵⁵² *Umbral*, recorte de prensa, 1962. Doc.1646. AMM.

También lo hallamos en citas menores, como una escultura que se puede apreciar en el Taller de Pintura *maitre Albert*, en el número 1 de la calle del mismo nombre en Burdeos, que dirige una tal Mme. Wellhoff⁵⁵³.

En febrero habla de nuevo de sus achaques de salud, que a partir de este momento serán cotidianos, reduciendo considerablemente su producción artística. Se lo cuenta a Miguel Labordeta, aprovechando la misiva para felicitarle por la obra que este le envió, *Epilirica*: “Yo por el momento hace unos meses que no hago gran cosa. Estoy un poco delicado de salud, pero creo pronto poder trabajar”⁵⁵⁴. Además tiene preparados “dos paquetitos con algunos clichés para que los utilices en el próximo número de tu periódico (...). En cuanto al artículo, tú puedes escribirlo como te parezca, pero sobre todo di que soy Aragonés y de Foz-Calanda”⁵⁵⁵.

Se refiere a la efímera publicación *Despacho Literario* (1960-1963), de la que habían aparecido tres números en esas fechas (correspondientes a *Tauro*, *Sagitario* y *Géminis*). Solo se publicaría un número más, el cuarto, *Capricornio*, en 1963, pero no llegó a aparecer nada relativo a Blasco Ferrer. Las artes plásticas se daban cita habitualmente en el rotativo. Así Federico Torralba y Juan Eduardo Cirlot se ocuparán de la escultura de Pablo Serrano; Cirilo Popovici de la pintura de José Orús; y Emilio Gastón sobre la de Julián Borreguero. Pero también contó con ilustraciones de Santiago Lagunas, Fermín Aguayo, Eloy Laguardia o José Orús, artistas abstractos zaragozanos que iniciaban su andadura más o menos en las fechas en que Miguel Labordeta comenzaba su trayectoria poética con *Sumido 25*, *Violento idílico* y *Transeúnte central*, y que no es sino un ejemplo más del paralelismo de las vanguardias plásticas y literarias⁵⁵⁶. Entendemos por las cartas, que la figura de Blasco hubiera sido recogida en las páginas de *Despacho Literario* si esta hubiera tenido una vida más larga.

⁵⁵³ BERMOND, Yves, “D’un art à l’autre...”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 13 de junio de 1962.

⁵⁵⁴ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en París el 8 de febrero de 1962. RDUZ, Doc. 2011-015.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ Véase al respecto MAINER, José Carlos (edición y estudio introductorio), *Despacho Literario: de la oficina poética internacional*, Ed. Facs, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1990.

En octubre envía, aprovechando un viaje de un familiar, una esculturita a Sebastián Gasch, “*el crítico que habló de mí en Diario de Barcelona, así estará contento con el regalo que le hago, y puede hablar más*”⁵⁵⁷.

En noviembre continúa con la salud quebrantada. Además se plantea su posible regreso a España:

*“Yo no estoy mal, mal, pero siempre (ilegible) con el hígado, y no hay manera de curarme del todo, y sufro porque se me hincha y me da una especie de asma, pero que no es asma. Son seis médicos (los) que ya me han visitado. Todos coinciden pero no me dan nada eficaz que me ponga bien. Estoy a régimen, miro de comer lo que me parece que me va mejor, pero no es de las comidas el mal. Es más que otra cosa el clima de París, los olores que despiden los autos y humos de fábricas, y como soy alérgico se me meten estos gases por las narices y boca y me intoxican el hígado, y claro, no sé cómo hacer porque si no estoy en París pierdo muchas ventas u ocasiones de otros asuntos de arte. Tanto es así que no te extrañe que un día envuelva todo y me vaya a Barcelona a instalarme por las afueras. Para ello le pondría algún pequeño negocio a uno de mis sobrinos y asegurarme más o menos la vida. Aquí no puedo tampoco estar fuera de París porque toda esta región del Sena es húmeda. Ya veré qué hago”*⁵⁵⁸.

A partir del 13 de diciembre de 1962 y hasta marzo de 1963, expone en la Galería Rond Point Elysees (20, rue Jean Mermoz), junto a Derain, Ciry, Chazotte, Cortellari, De Rosnay, Estève, Faure, Mordant, Pradalié, Rocher, Thon y Vuillermoz⁵⁵⁹.

Poco interesante es 1963. Blasco presenta en el Salón de los Independientes *El héroe*⁵⁶⁰, a veces denominado *Los ojos del héroe acusan* (CE158), variación de la obra

⁵⁵⁷ Carta de Blasco Ferrer a sus sobrinos en Barcelona, fechada en París el 27 de octubre de 1962. AEB.

⁵⁵⁸ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 4 de noviembre de 1962. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁵⁵⁹ *Arts*, París, 12, 18, 29 de diciembre, 1, 30 de enero, 5, 9, 13, 15, 19, 27 de febrero, 5 de marzo de 1962.

⁵⁶⁰ BERMOND, Yves, “Plus de quatre mille toiles au Grand-Palais pour le Salon des Indépendants”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 30 de abril de 1963; WEBER, André e IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 10 de

El exiliado o Anacoreta, al que coloca una corona de laurel. También *El último suspiro de Don Quijote*, según vemos en una fotografía del salón publicada en *España Semanal* el 12 de mayo de 1963⁵⁶¹.

El autor sigue pasando los veranos en Pierrelatte, y ahora espera con más ganas esas fechas ya que, como ya expresaba anteriormente “*siempre estoy medio enfermo*” debido a “*este clima y a los hedores de gases que París está infectado. Todo esto me da asma; me descompone el cuerpo y el hígado*”⁵⁶².

Así que, ya en mayo está pensando marchar: “*Tengo varios encargos para la América que terminaré esta semana, y entre el 5 y el 10 de junio iré a Pierrelatte para unos tres meses. (...) Cuando estoy en el campo me encuentro mejor*”⁵⁶³. El 11 de julio llega a Pierrelatte; el 12 de agosto lo hace Borrel, y ambos esperan la llegada de Aced, que va a acudir con su cuñado, el pintor Carlos Mensa:



Los ojos del héroe acusan, es contemplado por una visitante del Salón de Artistas Independientes de 1963. Tomado de *L'Espoir*, Niza, 12 de abril de 1963.

abril de 1963; CHABANON, J., “Salon des Indépendants”, *Le Peintre*, París, 1 de mayo de 1963; *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de abril de 1963; ROLLIN, Jean, “La sculpture française disparaîtra-t-elle?”, *L'Humanité*, París, 23 de abril de 1963. La misma fotografía de una mujer observando *Los ojos del héroe acusan*, aparece en *L'Espoir*, Niza, 12 de abril de 1963; *La Settimana*, Piacenza, 15 de abril de 1963; *Expreso Sera-Catania*, 24 de abril de 1963; *Gazzetta del Sud-Messina*, 28 de abril de 1963; *Il Corriere del Pomeriggio*, Génova, 29 de abril de 1963; *La Nation*, París, 11 de abril de 1963; *Républic du Centre*, Orleans, 11 de abril de 1963; *L'Alsaor*, Mulhouse, 17 de abril de 1963.

⁵⁶¹ *España Semanal*, 12 de mayo de 1963.

⁵⁶² Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 17 de mayo de 1963. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁵⁶³ *Ibidem*.

“(…) me dice que vendrá un día a verme a Pierrelatte con su cuñado, que es pintor, y quiere que le busque una galería en París para hacer una exposición. Así hablaremos porque por carta no se pueden arreglar las cosas, y así le explicaré todo más claro y darle mi consejo si le interesa o no exponer en París, porque la cuestión de venta es difícil, pero si le interesa exponer para que hablen de él, yo haré lo necesario”⁵⁶⁴.



De izquierda a derecha Borrel, Aced y Blasco Ferrer fotografiados en Pierrelatte en agosto de 1963. AJCB.

A pesar de manifestar en varias ocasiones su deseo de marchar definitivamente a Barcelona, habremos de esperar veinte años para que lo haga:

“Si veo que mi salud no va bien, al año que viene me iré a Barcelona, pero antes quisiera celebrar una gran exposición aquí, y después me llevaría todo a España. Supongo que por Barcelona pasará como siempre, sólo dos o tres privilegiados vivirán del arte y los otros artistas lucharán para vivir. Aquí uno se defiende más o menos, pero siempre vamos vendiendo”⁵⁶⁵.

En otro orden de cosas, Ochoa piensa realizar una exposición homenaje de su esposa Carmen Osés, y le pide a Blasco que exponga con su obra: *“Si piensa celebrar la exposición de Carmen, yo ya le dije que no tengo ningún inconveniente de presentar*

⁵⁶⁴ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos, fechada en París a 16 de julio de 1963. AEB.

⁵⁶⁵ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 17 de mayo de 1963, *op. cit.*

con ella, ya que éramos tan amigos y nos apreciábamos”⁵⁶⁶. Además Blasco está en tratos con un marchante para exponer en Cannes al siguiente año:

“En cuanto a mi exposición en Cannes, estuve con el marchante, me dijo que vendrá otra vez en el mes de enero y hablaremos del asunto seriamente. Veré las proposiciones que me hace. Me dijo que tiene que estudiar el momento para ganar él y yo. Él sabe mejor que yo cuando hay en la Corte más turistas ricos (...) es propietario de un periódico que habló en el verano de mi (y) el mes de octubre vino a mi casa y me compró un cuadro para su colección particular”⁵⁶⁷.

En lo expositivo, en este 1963 solo hemos hallado la muestra celebrada del 21 de julio al 31 de agosto de 1963 dedicada a la tauramaquia, *Exposition de Peinture Tauromachie*, en el *Donjon Lacayate* de la localidad de Mont-de-Marsan, capital del departamento de Las Landas, en la región de Aquitania. Participaron obras, también, de los españoles Pedro Flores, que presenta óleos y aguafuertes; Blasco Mentor, con dos óleos ; Lorenzo Padilla ; y Picasso (dos grabados). Blasco vuelve a presentar *Toro de combate*, la única escultura de la exposición, según el catálogo de la misma, aunque un artículo referido a la muestra comenta que expone una magnífica *Cabeza de Cristo*⁵⁶⁸, obra esta que no consta en el catálogo⁵⁶⁹.

Como todos estos anodinos años, el primer acontecimiento artístico de 1964, para el caso que nos ocupa, es la inauguración el 10 de abril del 75º Salón de los Independientes⁵⁷⁰, extraordinariamente desprestigiado, donde expone *El calvario negro*. Existe una foto de esta obra junto a la cual hay una escultura en barro de su madre Lucía

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

⁵⁶⁷ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos, fechada en París, a 2 de diciembre de 1963. AEB.

⁵⁶⁸ MURATORE, Simone, “Remontons aux sources”, *Cannes-Nice-Midi*, 1 de agosto de 1963.

⁵⁶⁹ Catálogo *Exposition de Peinture Tauromachie. Exposition de sculpture P. Belmondo R. Martin*, Donjon Lacayate de Mont-de-Marsan, 21 de julio a 31 de agosto de 1963.

⁵⁷⁰ CHARMET, Raymond, “Indépendants 64: plus d’excentricités du sérieux”, *Arts*, París, 15 de abril de 1964; DORNAND, Guy, “75º Salon des Artistes Indépendants”, *Libération*, París, 16 de abril de 1964; CHABANON, J., “Deuxième visite aux Indépendants”, *Le Peintre*, París, 1 de mayo de 1964; *Sud-Ouest*, Burdeos, 27 de abril de 1964; *Droit et Liberté*, París, 15 de abril y 15 de mayo de 1963. Además lo encontramos reproducido en *Arts*, 22 y 28 de abril de 1964.

Ferrer: “(...) *la hice cuando ella estuvo aquí*”⁵⁷¹. Esta fotografía se la envía a Miguel Labordeta, “*ciudadano del Cosmos*”⁵⁷², en marzo, para darle a conocer la obra que va a exponer en el Salón: “*Como todos los años mi obra en este salón es muy reproducida en la prensa. Pienso que la presente no será menos, ya que creo es muy de actualidad*”⁵⁷³. Sobre la fotografía indica: “*Las dos fotos que te mando das una a tu hermano, en la que estoy yo. La agüelica que está al otro extremo es mi madre que hice en barro*”⁵⁷⁴.

Calvario negro (CE159) es la última gran escultura de Blasco. Con su tema obrero, el autor conecta con aquellas obras realizadas a inicios de los años cuarenta (*El vagonero*, *Obrero de fábrica*, e incluso aquel primer óleo conservado realizado “*cuando era chico*”). 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. El autor 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”*⁵⁷⁵.



Blasco Ferrer junto a *Calvario negro*, en hierro, y una escultura en barro de Lucía Ferrer, hacia 1964-1967. AJCB.

⁵⁷¹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 25 de marzo de 1964. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁵⁷² Así se dirige en el encabezado de la carta. Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en París el 25 de marzo de 1964. RDUZ, Doc. 2011-012.

⁵⁷³ Carta de Eleuterio Blasco a Miguel Labordeta fechada en París el 25 de marzo de 1964, *op. cit.*

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

⁵⁷⁵ MORENO, M^a Ángeles, *op. cit.*, 1991, p. 35.

En palabras de Juan Ferrer:

“(...) su Cristo clavado en el pico (el obrero eternamente supliciado) ahí está sucediendo al Hidalgo manchego, proclamando la existencia del mundo merced al esfuerzo secular, desesperado, de la mano de obra”⁵⁷⁶.

Calvario negro es el último ejemplo destacado en que une el arte a las preocupaciones sociales, consciente del sentimiento trágico de la vida, hermanando una vez más su obra con el obrero, la vida de los humildes, la humanidad proletaria. En la obra, Blasco derrama su inmenso amor por el pueblo, su trabajo y sufrimiento. Para esta iconografía representa el artista un pico de minero y un bloque de antracita, *“La cruz y la roca. El que está clavado en el pico es el minero”⁵⁷⁷*. La idea en todo caso se la había sugerido la región de Lorena:

“(...) allí, en los hogares de los mineros ves siempre una estampa de Cristo. Son creyentes, esperan la redención, aceptan la vida que les ha tocado vivir arrancando el carbón a las entrañas de la tierra. Y aceptan porque viven en un país donde el trato que reciben no es inhumano y cruel. Pero tienen también conciencia de la tristeza y el esfuerzo de su trabajo, digno de la suerte más justa que esperar (...)”⁵⁷⁸.

Blasco recibe el catálogo de la muestra de Sucre en la Sala Gaspar en 1964, mientras piensa, de nuevo, en hacer una exposición a fines de año en París y otra en Barcelona: *“Antes de hacer esta exposición, ya te hablaré, tus consejos me serán muy interesantes ya que conoces más que yo el ambiente barcelonés”⁵⁷⁹*. José María de Sucre, enfermo, debe de tener problemas económicos:

⁵⁷⁶ FERRER, Juan, “Blasco Ferrer en el Barrio Latino”, *Umbral*, París, diciembre de 1967, p 20.

⁵⁷⁷ MIGUEL, Juan, “Calvario negro”, *Umbral*, París. Recorte de pensa. Archivo JCB.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

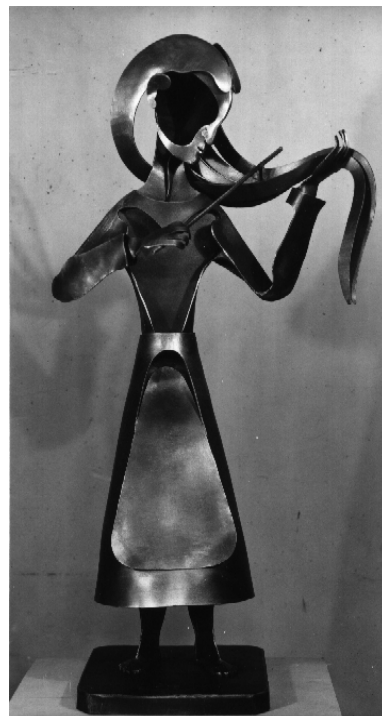
⁵⁷⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 25 de marzo de 1964, *op. cit.*

*“Yo quiero comprarle algo a Sucre, ya que moralmente siempre estuvo a mi disposición y siempre le he pedido consejos, y como quiera que en este momento lo necesita más que nunca, pues le compraré dos o tres dibujos de los que Mensa ha solucionado, que me dice que son de lo más característico de Sucre”*⁵⁸⁰.

A través de Aced, Blasco ha entablado relación con el pintor Mensa, y es este el que selecciona inicialmente varios dibujos grandes:

*“(…) del tamaño de una hoja de periódico más o menos y que el precio lo arreglaron en 4000 pesetas cada uno, lo que varía mucho de lo que yo quería gastar. Yo quería cosas pequeñas, o sea dibujos del tamaño más o menos de esta carta (...) de todas maneras esto no tiene mayor importancia”*⁵⁸¹.

Eleuterio apremia a su sobrino Emiliano para que vaya a casa de Sucre, a la calle San Salvador de Gracia nº 82 de Barcelona, a entregarle las 8.000 pesetas acordadas por los dos dibujos *“que deben ser del tamaño sobre 45 x 60”*⁵⁸² y *“los guardas entre dos cartones para que no se arruguen y en sitio que no haya humedad ni ratones, y le dices a Sucre que por el momento no puedo comprarle más, pero si lo de Nueva York me sale bien, le compraré otros (...)”*⁵⁸³.



Violinista tocando su cabello, hacia 1964, hierro, paradero desconocido. CE177. Expuesta en la Exposición celebrada en Pierrelate en 1964.

⁵⁸⁰ Carta de Blasco Ferrer a sus sobrinos (especialmente Emiliano), fechada en París, a 11 de noviembre de 1964. AEB.

⁵⁸¹ *Ibidem.*

⁵⁸² Carta de Blasco Ferrer a sus sobrinos en París, Lunes. AEB. Ha de ser inmediatamente posterior al 11 de noviembre.

⁵⁸³ Carta de Blasco Ferrer a sus sobrinos (especialmente Emiliano), fechada en París un Sábado a las 9 de la noche. Ha de ser inmediatamente posterior a la fecha 11 de noviembre de 1964. AEB.

En julio forma parte en Mairie de Canet-Plage, de la colectiva *Peintres de notre temps*⁵⁸⁴. Y expondrá en Pierrelatte, inaugurando una muestra individual el 20 de septiembre, presentando, según la prensa, 18 obras originales e inéditas realizadas en su taller de dicha localidad⁵⁸⁵. No hemos dado con el catálogo, pero creemos que no se llegó a editar. En todo caso, a tenor de los comentarios aparecidos en prensa, muchas de las obras expuestas no eran inéditas⁵⁸⁶. Entre la obra nueva destaca la hermosa Violinista tocando su cabello, donde consigue de nuevo una extraordinaria delicadeza.

Más tarde obtendrá la medalla de bronce en la Exposición del Consejo de Europa de Arte y Estética celebrada en Bruselas⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ Solo hemos encontrado referencia a la participación de Blasco en *La Nouvelle République des Pyrénées*, Tarbes, 18 de julio de 1964.

⁵⁸⁵ “Cet après-midi, à l’Hostellerie Tom Exposition Blasco Ferrer”, *Le Dauphiné Libéré*, Grenoble, 20 de septiembre de 1964

⁵⁸⁶ “Trois mois par an a Pierrelatte. Le sculpteur Blasco Ferrer retrouve son atelier de fortune pour y forger un monde de chefs-d’oeuvre”, *Midi Libre*, 4 de septiembre de 1964.

⁵⁸⁷ ROSAL, J., “Noticiero Español de la Capital Francesa”, *El Noticiero Universal*, 26 de noviembre de 1964.

5.19.1.-POR FIN NUEVA YORK, 1964-1965

A finales de diciembre de 1964, Blasco consigue inaugurar en Nueva York⁵⁸⁸. Este, que había sido un objetivo desde finales de los años 40, se materializa al fin. Será en la Reyn Gallery, en el 64 de la Madison Avenue, y fue “(...) *un éxito*”⁵⁸⁹.

El marchante que gestionaba la muestra acordó con Blasco la exclusividad para América, lo que le hace plantear al autor la posibilidad de montar su taller en Pierrelatte o Barcelona:

*“Con una buena contrata con este marchante podría muy bien irme a mi país donde el clima es mejor que no aquí. Además en París existen un montón de intrigas artísticas que sólo el que quiere ser libre se da cuenta. Créeme, el arte aquí está corrompido, existe una especie de mafia que uno tiene que ser de ciertos partidos o ciertas sectas, y ya puedes tener talento que no te sirve para nada. Yo gracias que tengo un estilo propio, y así voy defendiéndome, aunque hubo un momento que quisieron confundirme con el otro aragonés, pero pronto se percataron que no es oro todo lo que reluce. Mi obra es más humana que la de él, más dinámica, más variada, y tengo ya cuatro veces más producción; aparte mis pinturas y mi gran producción de dibujos. El día que haga una retrospectiva se darán cuenta aquí y en España, estoy seguro”*⁵⁹⁰.

Blasco estudia y corrige lo que otros escriben de él. En el catálogo de la Reyn Gallery que envía a Sucre le dice: “(...) *verás una línea borrada, siempre mezclan el*

⁵⁸⁸ Folleto-Presentación *E. Blasco Ferrer exclusively at Reyn Gallery*, finales de 1964-inicios de 1965. No constan en el catálogo las fechas ni el listado de obras, aunque aparecen cinco reproducciones. En todo caso es entre finales de diciembre de 1964 y enero de 1965. El 22 de diciembre Blasco escribe a Sucre “*esperando que mi exposición en Nueva York sea un éxito*”. El catálogo que hemos conseguido tiene manuscrito las fechas 1965 y 1966, pero se trata de un error. De nuevo el 11 de enero de 1965 Blasco se refiere a la muestra en otra carta a Sucre.

⁵⁸⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 26 de febrero de 1965. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁵⁹⁰ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 22 de diciembre de 1964. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

arte con otras cosas que nos hacen más mal que bien”⁵⁹¹. No solo en el catálogo que envía al tratadista. Igualmente, otros dos ejemplares a los que hemos tenido acceso, tienen una línea raspada tras referirse a su estancia en los campos de refugiados en 1939.

El díptico impreso con motivo de la muestra no recoge las obras expuestas (aunque solo fue de esculturas, a exigencias del marchante), sino tan solo un texto sin firma con distintas ilustraciones: *Tete d’Arlequin* (CE137), *Violiniste* (CE161), *Accordeoniste* (CE153), *Cheval* (CE172) y *Danseuse* (CE82). En el mismo, y como presentación de Blasco al público newyorquino, se destaca que es valorado por la crítica como uno de los más grandes escultores en metal; su participación en exposiciones junto a Picasso, “a close friend”, Braque, Modigliani, Derain o Klee; y las adquisiciones del Museo de Arte Moderno de París y la propia ciudad. Así se describe su obra:

*“He models and forges his figures with poetic imagination, a certain Baroque taste for the decorative, and mystic Spanish expressionism full of controlled emotion (...) .He remains deeply attached to the Spanish spirit and tradition (...). The Aragon master expresses in his work his suffering at human tragedy and social injustice, concerning himself with the little people of the streets. As one French critic wrote: These personages of iron are tender, suffering, sad always poetic. Through his work, Blasco-Ferrer leads the public to reflect on the misery of existence, which is expressed through symbols often more real than the material... he knows how to put into his creation his soul, ardent, enamored of injustice and magnificent idealism. A taste for mysticism paradoxically allied with a deep passion for ideas endows his sculptures with an authentic human verity”*⁵⁹².

Durante esas fechas, mientras espera que le manden el cheque en dólares de las ventas, está inactivo: “(...) *no hago nada. Ya trabajaré en el verano, porque contra más trabajo más gasto, y tengo mucha mercancía*”⁵⁹³.

⁵⁹¹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 26 de febrero de 1965, *op. cit.*

⁵⁹² Folleto-catálogo exposición Eleuterio Blasco en la Reyn Gallery de New York.

⁵⁹³ Carta de Blasco Ferrer a sus sobrinos (especialmente a Emiliano), fechada en París, a 12 de diciembre de 1964. AEB.

Blasco cuestiona algunas tendencias artísticas que gozarán después de gran reputación. Es el caso del grupo Escuela de Zaragoza:

*“Ellos deben de conocer mi obra por fotos y revistas que mando a mi amigo y gran poeta Miguel Labordeta, y creo debe estar en contacto con ellos (...) Yo vi cosas en fotos de este grupo «Escuela de Zaragoza», nada nuevo. Veo (que) es fácil colar papeles y tablas en los lienzos. Yo, ¿te acuerdas de ciertas esculturas con el sombrero de copa, caña de pescar, latas de sardinas, cepillos, tijeras y otras bestialidades que presentaba en mis exposiciones en los Idealistas Prácticos? Lo hacía con una cierta ironía simbólica, pero esto es espuma de jabón de Marsella. Creo que el arte es algo más serio y difícil que todo esto, ¿no crees?”*⁵⁹⁴.

Nuestro artista, que todavía no ha ido nunca a España desde su salida en 1939, parece estar dispuesto a arreglar sus papeles para ello:

*“(...) (estoy) pensando que un día de estos saldré con dirección a Barcelona. No es broma (...) (pero) aunque quisiera ir no podría ir enseguida, porque los que no hemos ido todavía, te hacen llevar varias hojas que van a Madrid, a Teruel, al pueblo y entonces te dicen si puedes ir, aunque estoy seguro que sí que podría ir, pero se pasarían dos o tres meses antes que te viniera aprobada la demanda. Claro que si un día me decido a ir tengo personas aquí y en España que se ocuparían de que fuera y muy contentos de hacerme un servicio”*⁵⁹⁵.

Efectivamente, Blasco Ferrer está muy bien relacionado, con personas de muy diverso signo ideológico. Así por ejemplo, contó con la admiración y apoyo puntual del cónsul de España en París o el hijo del general Leclerc⁵⁹⁶. Esto es, al fin y al cabo le interesaba por encima de todo su condición de artista, al margen completamente de

⁵⁹⁴ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 22 de diciembre de 1964. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁵⁹⁵ Carta de Blasco Ferrer a sus sobrinos (especialmente Emiliano), fechada en París, a 17 de diciembre de 1964. AEB.

⁵⁹⁶ Así lo afirma Emiliano Blasco.

cuestiones políticas, que guarda en su fuero interior. No desea que se mezclen algunos aspectos biográficos referidos a su condición de refugiado tras su huida de España. Eso quedará en el recuerdo, sobre todo de aquella prensa de los años cuarenta y principios de los cincuenta que incidían en su condición de exiliado.

A finales de 1964 es fotografiada la escultura *El Calvario negro* de una particular forma que gusta a Blasco. Fotografía esta que aparecerá en la obra de Gaya Nuño *El hierro en el Arte Español: Formas de la escultura contemporánea*⁵⁹⁷: “*la fotografiaron en colores, el fondo verde le queda muy bien con los reflejos bronceados del Cristo, los plateados del pico, y el negro bloque de carbón, y con unas gotas de sangre. Verdadero Calvario Negro, como su título*”⁵⁹⁸.

El turolense pasa el otoño y el principio del invierno “*mal, con asma y bronquitis*”⁵⁹⁹, y con mucho frío: “*yo llevo dos pantalones, tres jerseys y me hielo aun con fuego en casa*”⁶⁰⁰. Pero en enero de 1965, ya recuperado, comienza a “*preparar croquis para empezar pronto a martillar*”⁶⁰¹, hasta que vuelve a recaer y su sobrino Deseo le ha de ir a buscar en marzo para acompañarle a Pierrelatte hasta su regreso en abril⁶⁰².

La exposición en la ciudad de los rascacielos le impide celebrar, de momento, alguna otra en París, como era su intención, ya que “*el marchante de Nueva York seleccionó 12 de mis mejores esculturas recientes*”.

Sobre la muestra americana Blasco dice:

⁵⁹⁷ La fotografía aparece en GAYA NUÑO, Juan Antonio, *op. cit.*, 1966, p. 209. Este libro fue presentado en Madrid el lunes 9 de mayo de 1966. Véase “Esta tarde, a las 7.30, presentación de un libro extraordinario”, *La Hoja del Lunes*, Madrid, 9 de mayo de 1966, p. 20. Dicha noticia está ilustrada por el *Don Quijote* con herraduras de Blasco y un *Guerrero* de Ramón Carrera.

⁵⁹⁸ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 22 de diciembre de 1964, *op. cit.*

⁵⁹⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 11 de enero de 1965. Josep María de Sucre Materials, en *Autògrafs Ramon Borrás*. BNC, Capsa B7.

⁶⁰⁰ Carta de Blasco Ferrer a sus sobrinos (especialmente Emiliano), fechada en París, a 29 de diciembre de 1964. AEB.

⁶⁰¹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 11 de enero de 1965, *op. cit.*

⁶⁰² Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos, fechada en Pierrelatte, a 29 de marzo de 1965. AEB.

*“Sé por personas que vieron mis obras en Nueva York, que gustaron mucho y hay ventas, y espero me lo comunique directamente el marchante. Como las obras las mandé por conducto regular e interviene el Oficce de Change, todo esto me retardará el cobro de las obras vendidas”*⁶⁰³.

En definitiva fue tremendamente bien, *“se vendió todo, pero ya estoy tan pobre como antes”*⁶⁰⁴.

Eleuterio, en estas fechas de 1965, continúa con sus cavilaciones en torno a su regreso a España:

*“Yo no pienso estar más de dos años, espero a los 60 años me avisen para comprar puntos de retreta y entonces tomaré una decisión, pues pago la retreta y un suplemento de retreta que dentro de dos años veré cuantos puntos me faltan para tocar a los 65 años una retreta decente, y con ella en España puedo vivir mejor que aquí, ya que me la pueden pagar en España. Existe un tratado para estos asuntos. (...) a poder ser quiero vivir en Barcelona, y poder pintar el paisaje aragonés que sabes me gusta mucho”*⁶⁰⁵.

Blasco recibe de vez en cuando cartas del pintor barcelonés Carlos Mensa, amigo también de José María de Sucre:

*“(...) creo tiene talento, pero no estaría de más que se diera una vuelta por aquí. Veo con sorpresa que muchos artistas en esa recurren a lo que hicimos otros en nuestra juventud. Aquí Tàpies no tuvo ningún éxito, ni vendió una sola tela. Claro que muchos artistas deben de estar protegidos por ciertos organismos secretos con un fin, pero, todo eso caerá muy pronto, y sólo el artista que tiene estilo propio quedará”*⁶⁰⁶.

⁶⁰³ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 11 de enero de 1965, *op. cit.*

⁶⁰⁴ Carta de Blasco Ferrer a sus sobrinos fechada en París, a 24 de mayo de 1965. AEB.

⁶⁰⁵ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 11 de enero de 1965, *op. cit.*

⁶⁰⁶ *Ibidem.*

Mensa escribe a Blasco dándole noticias del estado de salud de Sucre y anunciando que posiblemente vaya a París “a mediados del mes de abril. Coincidiría con él en el Salón de Artistas Independientes y otras manifestaciones de arte”⁶⁰⁷.

Precisamente, en dicho Salón Blasco presenta un nuevo animal, *El Búho*⁶⁰⁸ (CE178). También expone obra en la Bienal Española de París “que tuve que dejar abandonada el día de la inauguración”⁶⁰⁹ al encontrarse mal, y estuvo ese tiempo en Pierrelatte, ya que: “Allí trabajo más y estoy en el campo”⁶¹⁰.

El mercado en la capital del Sena no es bueno: “París está muerto, no se vende gran cosa”⁶¹¹. Mejor suerte parece tener Enrique Ochoa que “parece ser que siempre se defiende, a pesar de que por Mallorca no se debe de vender mucho”⁶¹².

Unas palabras de Blasco en una carta nos producen sorpresa:

“Os comunico que me voy a casar, ya podéis preparar los regalos todos los sobrinos. Casamiento de amor y libre, para poderme descasar si no me sirve bien la jaca, a la vejez viruelas”⁶¹³.

Sus sobrinos no recuerdan este hecho, ni algún lazo sentimental que Blasco pudiera tener por aquel entonces.

Sobre su actividad expositiva, además de las citas comentadas, vemos obra suya en el 16^º Salon du Cercle des Beaux-Arts, en París, junto a otros miembros de la U.A.P.⁶¹⁴, en una *Exposición de artistas latino-americanos* residentes en París, en el

⁶⁰⁷ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 26 de febrero de 1965. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁶⁰⁸ Véanse WEBER, André e IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 25 de abril de 1965; *Sud-Ouest*, Burdeos, 4 de mayo de 1965; *Le Peintre*, París, 1 de mayo de 1965. Pieza reproducida en *Chistchuch Press*, Nueva Zelanda, 1 de mayo de 1965.

⁶⁰⁹ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos, fechada en Pierrelatte, a 29 de marzo de 1965, *op. cit.*

⁶¹⁰ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 26 de febrero de 1965, *op. cit.*

⁶¹¹ *Ibidem.*

⁶¹² Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 16 de septiembre de 1965. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁶¹³ Carta de Eleuterio Blasco a Emiliano Blasco fechada en París el 24 de mayo de 1965, *op. cit.*

⁶¹⁴ Según aparece en *Arts*, París, 9 y 15 de junio de 1965.

Museo Municipal de Arte Moderno, junto a 130 artistas (con presencia por ejemplo de Wilfredo Lam y Matta)⁶¹⁵; y en una muestra en Perpignan de la que nada sabemos⁶¹⁶.

Su estancia en Pierrelatte en verano es muy productiva, como él nos cuenta:

*“Trabajé mucho y tengo preparada mi exposición, pero creo será mejor que la celebre a la salida del invierno. En esa época vienen marchantes americanos y siempre compran cosas mías”*⁶¹⁷.

Además está preparando la edición de un libro *“que tengo traducido por Carmen, la hija de Serrat, que está de secretaria en la Unesco”*⁶¹⁸.

Su hipocondría va en aumento, las quejas no cesan, pero parece que los médicos le dan un diagnóstico:

*“A días estoy bien y otros mal a causa de la vesícula biliar. Me hicieron 14 radiografías y parece ser que tengo un pequeño órgano cortado que hace funcionar mal el mecanismo biliar. No sé si me tendrán que operar. Como comprenderás, en estas condiciones no tengo ganas de nada. Menos mal que tengo muchas obras realizadas y aunque no trabaje mucho tengo material para ir vendiendo. En la actualidad son 8 galerías (las que) tiene obras mías, y galerías de gran prestigio, y siempre van vendiéndome algo”*⁶¹⁹.

Cuanta a Sucre que ha visto la última exposición de Guansé: *“Me gustó más que otras veces, es un muchacho que tiene talento”*⁶²⁰.

Es fines de 1965 y Blasco de nuevo expresa su intención de marcharse:

⁶¹⁵ Carrefour, París, 7 de julio de 1965.

⁶¹⁶ Tan solo una breve nota en el *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 10 de enero de 1965.

⁶¹⁷ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 16 de septiembre de 1965. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁶¹⁸ *Ibidem*.

⁶¹⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 30 de noviembre de 1965. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁶²⁰ *Ibidem*.

*“Tengo que hacer una exposición (...) y creo será la última que celebre en Francia, porque pienso instalarme pronto en Barcelona. París no va bien para mi salud, y llega uno a estar fastidiado de luchas, y aunque uno esté bien siempre, eres extranjero. Me parece que en España pronto se estará mejor, y las cosas van a cambiar un poco más”*⁶²¹.

En 1966, una vez más, participa en el 77º Salón de los Independientes⁶²², y pasa los meses de verano, hasta principios de septiembre, en Pierrelatte, trabajando mucho:

*“Antes de venirme trabajé bastante y aquí también. He hecho 7 esculturas, pues pienso celebrar una exposición en París a finales de año y otra en Nueva York para el 1967, pero ésta muy importante”*⁶²³.

No será verdaderamente una individual esta exposición. Blasco expone una colección de esculturas en la Galería Loukas, junto a la reciente obra pictórica de André Quellier, que aparece como figura principal de la muestra inaugurada el 24 de noviembre, y que se prolongó hasta mayo del siguiente año, a tenor de los anuncios de la misma publicados en el *Journal de l'Amateur d'Art*⁶²⁴.

Por otro lado sigue dándole vueltas a la idea de su regreso a España:

“Pronto pienso ir a Barcelona para dar una vuelta y ver cómo puedo instalarme en esa (ciudad) lo antes posible (...). Ochoa vendrá a París para el

⁶²¹ *Ibidem.*

⁶²² No sabemos qué expuso. Aparece citado en CONLAN, Barnett D., “Report from Paris”, *Pictures on Exhibit*, New York, mayo de 1966 y HERAUT, Henri e IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de mayo y 10 de abril de 1966.

⁶²³ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 25 de agosto de 1966. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁶²⁴ La vemos anunciada en *Journal de l'Amateur d'Arts*, París, 25 de septiembre; 10, 25 de octubre; y 10, 25 de diciembre de 1966; y 10, 25 de enero; 10, 25 de febrero; 25 de marzo; 10 de abril; 10, 25 de mayo de 1967.

otoño. *El quisiera que me instalara en Mallorca, dice que vendería mucho. Ya veré una vez en España*⁶²⁵.

Entre otras, recibe carta del pintor Mensa, y Blasco cuenta a Sucre “(...) *creo (que) vendrá con una beca que le han dado para algunos meses*”⁶²⁶.

5.19.2.- A MODO DE DESPEDIDA: GALERIE GRANDS AUGUSTINS, 1967

Durante el año 1967, Blasco expone en el 78º Salón de los Independientes⁶²⁷; también en Pont-Saint Esprit, en la región de Languedoc-Rosellón, departamento de Gard, donde presenta 10 cuadros, 6 hierros y 6 bronce en una exposición dedicada a los estudiantes ingleses del liceo francés de Londres⁶²⁸; en el *Salon des Realite Nouvelles*, en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París⁶²⁹; y en una pequeña exposición en Bagnols durante el verano⁶³⁰. Sin embargo, el acontecimiento artístico para Blasco es su primera exposición individual en París desde que expusiera en la Galería Puget en 1958, y la última en la que muestre alguna obra en hierro de nueva creación. Será en la Galerie des Grands Augustins (12, Rue Jacques-Callot, Paris VI, Dan. 99-73), del 24 de noviembre al 9 de diciembre⁶³¹. Supondrá un verdadero punto y final, ya que podemos decir que con ella llega el ocaso definitivo. A partir de esta fecha las esculturas en hierro realizadas debieron ser contadísimas, ya que hacia 1969 abandona definitivamente este

⁶²⁵ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 25 de agosto de 1966, *op. cit.*

⁶²⁶ *Ibidem.*

⁶²⁷ Véanse SOMMIERES, “78º Salon des Indépendants”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 17 de abril de 1967; ROLLIN, Jean, “Salon des Indépendants”, *L’Humanité*, París, 31 de marzo de 1967; “Noticiero”, *Umbral*, Marzo de 1967.

⁶²⁸ Referida por el propio Eleuterio en Carta a su familia en Barcelona, fechada en Pierrelatte, a 6 de julio de 1967. AEB.

⁶²⁹ CHEVALIER, Denys, “Réalités Nouvelles”, *Arts-Loisirs*, París, 14 de abril de 1967.

⁶³⁰ Se refiere a ella Blasco en carta dirigida a su hermana Narcisa y sus sobrinos fechada en Pierrelatte, a 4 de agosto de 1967. AEB.

⁶³¹ Exposición anunciada en *Nouvelles Littéraires*, París, 16, 30 de noviembre y 7 de diciembre de de 1967; *Signatures*, París, 25 de noviembre de 1967; *Le Peintre*, París, 1 de diciembre de 1967. También *La Vanguardia* de Barcelona se hizo eco de lo que consideraba una esperada exposición tras largos años de ausencia en una ciudad, París, “donde disfruta de general estima”. Véase *La Vanguardia*, Barcelona, 18 de noviembre de 1967, p. 31.

duro material, haciendo desde entonces piezas en barro, algunos bronce, una muy poco interesante obra en lienzo y muchísimos dibujos que podrían haber sido bocetos para nuevas esculturas si la enfermedad le hubiera dejado trabajar. Así pues, podemos establecer el año 1969 como verdadera fecha *ante quem* en las dataciones cronológicas de las esculturas en hierro que presentamos en el catálogo. Marca un antes y un después. El declive artístico es total. Su persona y su obra se sumergen en un profundo anonimato tras casi tres décadas de frecuentes apariciones en prensa, elogiosas críticas, y participación en renombradas exposiciones colectivas. A partir de entonces, las muestras en las que participe serán poco relevantes y con obra realizada con anterioridad.

En la Galerie des Grands Augustins expondrá 22 esculturas en hierro, 4 bronce y 6 terracotas, además de 20 dibujos. El prefacio del catálogo fue escrito por François Fabian⁶³². Como el mismo artista señala:

“(...) esta exposición será la última que haga en París, me está costando mucho pero quiero que sea algo bueno (...). En esta exposición hago carteles para ponerlos en galerías, museos y otros establecimientos de arte. Varias revistas y periódicos hablarán. El catálogo es con un prefacio de un gran crítico de arte y cinco fotos, mi retrato, un hierro, un bronce, un dibujo y una escultura en barro (...). Por el momento (...) he vendido tres cuadros y un hierro, y he cambiado una obra mía por otra que vale mucho más, pero con la exposición me he gastado más de medio millón de francos viejos”⁶³³.

Sobre el resultado de la muestra, en medio de supuestas confabulaciones de algunos círculos artísticos parisinos para impedirle tener éxito, dice a su término:

“Artísticamente la exposición ha sido un éxito. Ventas pocas, pero la mayor parte de la exposición está todavía expuesta en la galería porque muchos clientes han prometido comprar, incluso la Villa de París para los museos. Pero

⁶³² Catálogo exposición *E. Blasco Ferrer. Sculptures et dessins*, Galerie des Grands Augustins, 24 de noviembre a 9 de diciembre de 1967. Véase sobre la misma *Signatures. Le mensuel des Arts*, París, 1967 (s/n).

⁶³³ Carta de Blasco Ferrer a su familia en Barcelona, fechada en París a 17 de octubre de 1967. AEB.

de esto no digáis nada porque inconscientemente no lo dicen y otros aprovechan para hacerme mal. Esto lo tengo observado hace muchos años, y hasta que los dineros no los tenga en el bolsillo, no lo digo, así estos chicos que se ocupan de que no suba, saben que tengo que exponer en Viena, pero dije en la tele que expondré en Alemania, para despistarlos”⁶³⁴.

La prensa, efectivamente, se hizo eco de la muestra, así como la Radio francesa en su emisión en español. Fue entrevistado por un “*micrófono ambulante (...) y salieron de mi casa a las 9 de la noche (...) Hablé mucho rato, pero creo que hablé bien. Como era directo, sin retocar nada, pensaba si no diría algo que se fuera de tiesto, pero yo mismo me oí en casa de Borrel y me parece que me expresé bien*”⁶³⁵.

Umbral anunció en su número de diciembre que la Televisión Española pasó imágenes de la muestra⁶³⁶.

Además existe una película en 8mm de la exposición, propiedad de Joaquín Castillo Blasco. Esta fue proyectada en Molinos el 13 de agosto de 2010 durante el homenaje que se le brindó en la pequeña localidad turolesense. En dicha película, sin sonido, se



Blasco en su casa en la calle de Chemin Vert rodeado de su obra, hacia 1967. AJCB.

muestra también su vivienda-estudio, un “*modestissimo e minuscolo appartamento*”⁶³⁷ repleto de obras por todos los lados, lo que da fe de la descripción que hiciera del mismo Giovanna Berneri: “*(...) sculture in metallo ve ne sono da per tutto, per terra,*

⁶³⁴ Carta de Blasco a su familia en Barcelona, fechada en París, a 19 de diciembre de 1967. AEB.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ *Umbral*, París, diciembre de 1967.

⁶³⁷ BERNERI, Giovanna, “E. Blasco-Ferrer. Scultore e pittore di valore”, *Volontà. Revista anarchica mensile*, Edizioni RL Genova-Nervi, marzo de 1960, p. 175.

sui tavolini, negli angoli, e le pareti sono tutte occupate dai quadri. Ci sarebbe da riempire numerose stanze per una esposizione”⁶³⁸.

Desde el punto de vista artístico, no encontramos ninguna novedad respecto a su producción anterior. El resultado técnico general es muy elevado. La escultura más interesante es *Calvario Negro*, que hemos de considerar el canto del cisne de sus realizaciones en metal, verdadero resumen final de su ideario social.

Las obras expuestas, en general rezuman sensibilidad, hierros torturados hasta la sublimación. Destaca el tema de la mujer española, “*la verdadera, la enraizada, faz al destino de madre y de víctima, y que, no obstante, dará continuidad a la nación que la devora con penas, ofensas y hambres. Esa mujer con pañuelo cubre-cabezas, tan bien anudado bajo la barbilla, podría ser mi madre, la tuya, la del otro...*”⁶³⁹.

Es el caso de *Maternidad, Paisana* o *Bordadora* (CE182). Esta última, perteneciente a las colecciones de la Diputación de Teruel, se trata de una pequeña escultura en la que, una vez más, demuestra su interés por la figura de una mujer de tipo rural, desempeñando una labor considerada, en esa sociedad, como típicamente femenina. Representa uno de los temas recurrentes del autor, tipos populares en actitudes cotidianas. La escultura de Eleuterio Blasco Ferrer es un reflejo del interés de gran número de artistas contemporáneos y específicamente de las vanguardias históricas, hacia figuras de mujer, realizando funciones consideradas como propias de su género. Su estilo es una mezcla entre realismo y su



Bordadora, 1967, hierro, 37x20x20, Museo de Teruel, CE182.

característico expresionismo, con dosis de ingenuidad, marcado por una clara tendencia social. Hay un halo de calor hogareño en la imagen. Es un claro ejemplo de que a pesar de corresponder a un artista y a un movimiento artístico avanzado en su momento, el

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ FERRER, Juan, “Blasco Ferrer en el Barrio Latino”, *Umbral*, París, recorte de prensa. AJCB.

tratamiento de la mujer, especialmente en el ámbito rural, sigue reflejando los papeles tradicionales asignados a la esfera femenina. Estas labores realizadas por mujeres han sufrido, así mismo, una tremenda infravaloración. En este caso el bordado, a pesar de haber cumplido una importante función en cuanto a la obtención de bienes y ser expresión de un trabajo artesanal, no ha tenido sin embargo ningún reconocimiento social debido, entre otras razones, a su vinculación con lo femenino.

Durante toda su producción, en los temas donde aparece la mujer, especialmente en sus numerosas maternidades⁶⁴⁰, el autor imprime una enorme calidez que contrasta, en el caso de la escultura, con la dureza y frialdad del hierro. Hemos de recordar el papel social tradicional asignado a las mujeres como madres y amas de casa, además de realizar los trabajos propios de las zonas rurales. Mujer, madre y esposa, que se ocupa de criar, alimentar y cuidar a sus hijos y también del marido; la que vela por la vida familiar y doméstica; la que logra un apacible y adecuado ambiente familiar; la que preserva su honra... Es una imagen estereotipada ampliamente difundida en el arte desde que se estrenara el siglo XX⁶⁴¹. Pero Blasco profundiza en la idea del amor filial. El tema le sirve de argumento para destacar la ternura, el amor incondicional de una madre hacia su hijo, ya sea durante el embarazo, en el periodo de lactancia o cuando acaba de aprender a caminar de su mano. En ellas subyace, ante todo, el eterno agradecimiento y la nostalgia hacia su propia madre, su gran referencia vital, y cierta influencia de los postulados de la ideología anarquista respecto al nuevo papel social femenino, emparentando, como señalara Inmaculada Real, aunque con un lenguaje estético diferente, con las maternidades de Baltasar Lobo⁶⁴².

Las obras, todas ellas, están llenas de vida. Vemos a esa persona preocupada, esa maternidad cierta (CE186), ese arpista (CE192), ese artista que pulsa, ese mochuelo viviente (CE178); un niño abandonado (CE149), un vagabundo, un guitarrista ciego (CE190), etc., y tantos otros motivos que transpiran verdad y lirismo. Y también una “pátina justiciera”, quizá ideológica, que arrastra desde sus primerísimas obras en Barcelona (enlazando así con los Les, Gómez, Arnal, Acher, Monleón, Barradas o

⁶⁴⁰ Véanse CE3, 31, 37, 59, 60, 72, 73, 186, 195, 196; CP144, 165, 166; CD147, 149, 167, 206, 255, 239, 249, 241, 253, 254, 268, 271, 275, 276, 279, 280, 291.

⁶⁴¹ Véase sobre el tema LOMBA SERRANO, Concha, *Imágenes de la mujer en la plástica española del siglo XX*, Instituto Aragonés de la Mujer, Gobierno de Aragón, 2003.

⁶⁴² REAL LÓPEZ, Inmaculada, *op. cit.*, junio de 2013.

Sagristá), y que de forma tan concluyente vemos en ese preso que a través de la reja ofrece migas de pan a un pájaro (CD190), verdadero anhelo de libertad.

Aspecto interesante es la presentación de seis esculturitas en barro cocido y cuatro bronce, tres de ellos resultado del fundido de las anteriores (CE194-204). Al margen de las cabezas de su madre, bronce apenas debió realizar desde aquel *Hombre de la pipa* y *Cabeza de mujer* expuestos en la Galería Bosc en 1948. Materiales estos, bronce y barro, con los que realizará una reducida obra tras el abandono del hierro (en todo caso apenas tenemos referencias desde finales de los años 60). Sus terracotas y bronce enlazan formalmente (al igual que en los años 30) con algunas piezas de Manolo Hugué, si bien con cierto primitivismo en el tratamiento de los ángulos, más marcados, sin perder de vista una tangible pátina neocubista.



Campesina, hacia 1964-1967, bronce, paradero desconocido, CE198.

En palabras de Juan Ferrer:

“(...) pero su diablillo ancestral –que el propio artista pastó en barro en su infancia- le ha escapado del estuche cordial para desaforar en estos cóncavos que dan caras de sufrimiento de placer o de estática, traduciendo nuestros momentos del magro o del sonriente existir, Blasco, con el barro fogueando (...) ha roto con el nirvana dando con el alma del hombre por el camino de las ánforas y las jarras pueblerinas. Alcanzar el momento emocional de la humanidad con esa supuesta vulgaridad llamada tierra, es un episodio revolucionario tanto en la idealización como en la técnica”⁶⁴³.

⁶⁴³ FERRER, Juan, “Blasco Ferrer en el Barrio Latino”, *Umbral*, recorte de prensa, *op. cit.*

Uno de los bronce más singulares es *La mujer de los cántaros* (CE193). Se realizaron dos series numeradas (de 4 y 10 ejemplares) y una versión a mayor tamaño, ya en los años ochenta, que regaló a Foz-Calanda, instalándose en la fuente de la plaza



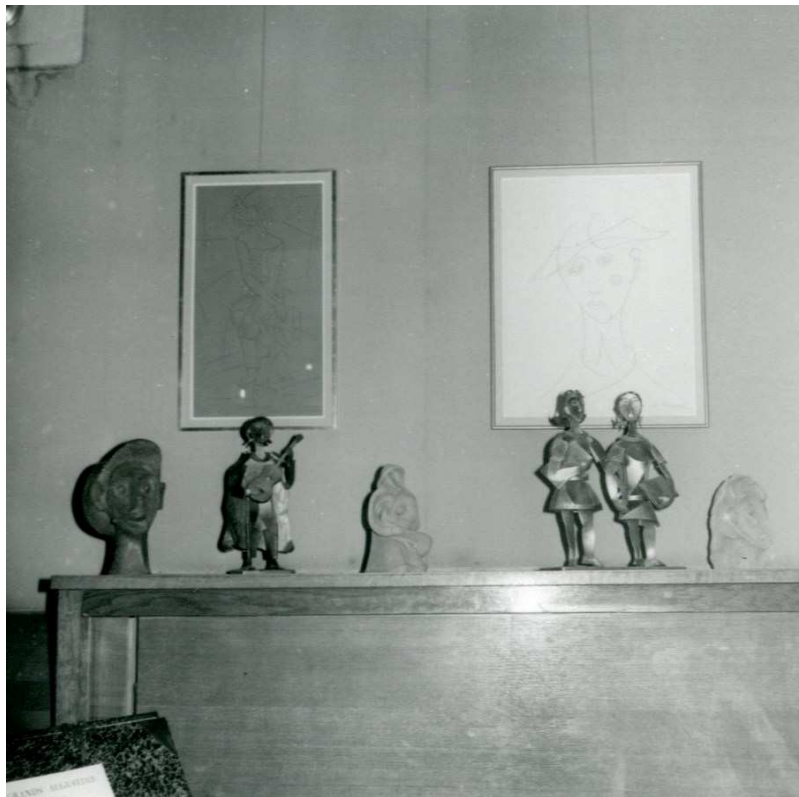
La mujer de los cántaros, hacia 1967, bronce, Museo de Teruel, CE193.

mayor del pueblo. El tema de la mujer con cántaros es una imagen de nuevo popular. Se trata de una campesina aragonesa que porta tres cántaros, uno de ellos sobre la cabeza, vestida con un vestido largo que corta los pies, con el pelo recogido, ojos rehundidos y cierto aire de cansancio.

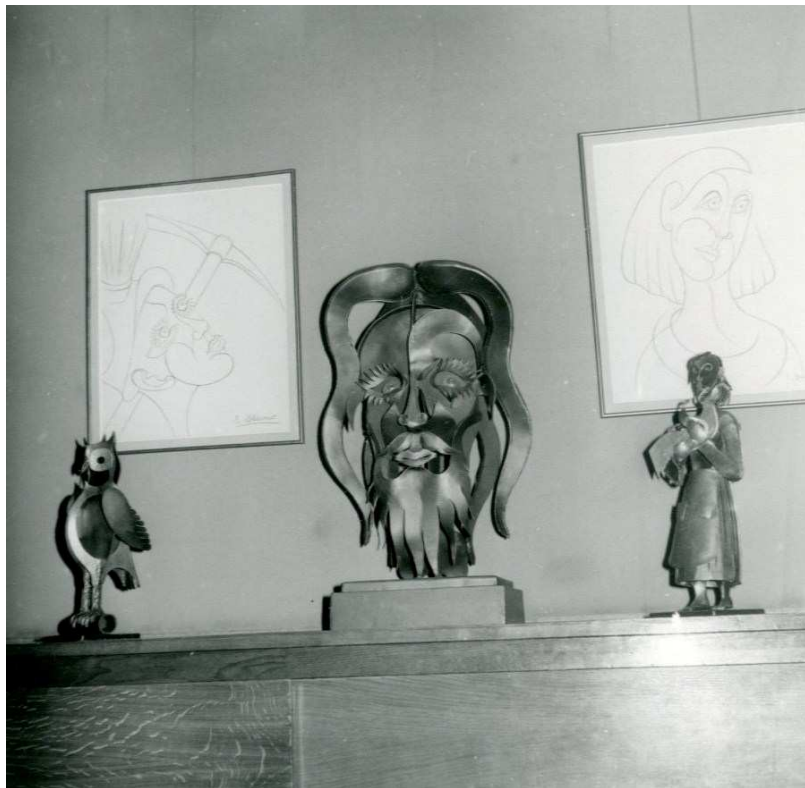
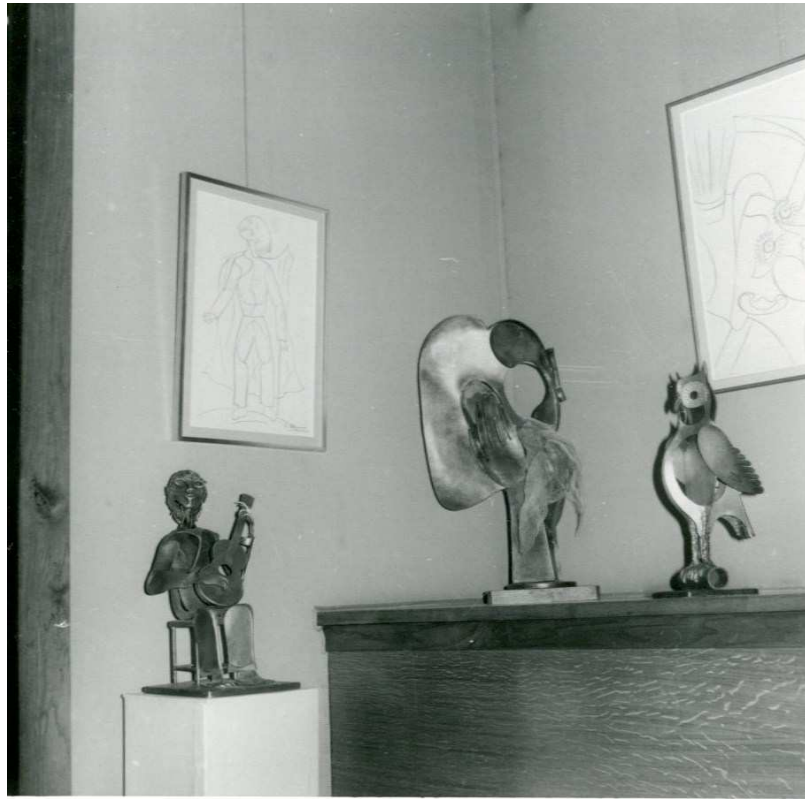
Esta figura muestra simplicidad en las formas, expresión y lirismo contenido, movimiento "detenido" en un instante concreto, y rasgos faciales en los que se resalta el óvalo de la cara, el mentón, la nariz y la frente, al hundirse los pómulos. Evidencia también la proximidad de la obra de este artista con el primitivismo y el mundo de los exvotos.



Imagen de tres esculturas expuestas en la Galerie Grands Augustins, París, 1967. AMM. Doc. 712.



Vista de la exposición en la Galerie Grands Augustins, París, 1967. AMM. Docs. 712 y 709.



Vista de la exposición en la Galerie Grands Augustins, París, 1967. AMM. Docs. 710 y 714.



Vista de la exposición en la Galerie Grands Augustins, París, 1967. AMM. Doc. 713.

La tónica general de ventas es mala en este periodo:

“Yo solo trabajo a medida que vendo y se vende poco (...) esto está muy mal. Los americanos, que son los que compran obras de arte, no vienen por aquí, además están escarmentados, porque cada día se descubre que se venden cuadros falsos de Picasso y otros pintores y empiezan a desconfiar de comprar a las galerías. Prefieren comprar directamente a nosotros”⁶⁴⁴.

Durante ese año, 1967, se dedica principalmente a la pintura. Como él mismo señala: *“Este año pinto. Ya tengo pintados 20 cuadros”*, afirma en agosto⁶⁴⁵.

Por fin se decide a iniciar los trámites para poder viajar a España. Tras haber ido al consulado escribe a Barcelona:

⁶⁴⁴ Carta enviada a su familia en Barcelona, fechada en París el 19 de mayo de 1967. AEB.

⁶⁴⁵ Carta dirigida a su hermana y sobrino en Barcelona, fechada en Pierrelatte, a 4 de agosto de 1967, *op. cit.*

“(...) (hablé) con respecto a los refugiados para ir, y me dijo que como antes, que no tuviera cuidado y que fuera. Me dio tres hojas para llenarlas y a los 2 meses te dan el pasaporte si no tienes pena, y si tienes te lo dicen en esas hojas. Se tienen que dar 2 nombres y dirección para informarse. Le escribí a Ochoa a Mallorca y enseguida me contestó que diera su dirección y que además él escribiría a Madrid a una de sus relaciones (...). Di también la dirección de Aced, que también me dijo que sí, y no quería decirnos nada para daros una sorpresa si voy, pero como se tiene que dar la dirección de la familia (con la que vas a residir, puse la de Narcisa, por si van a preguntar que no se asustara (...) que no se extrañe que es por cuestión del pasaporte”⁶⁴⁶.

Al mes siguiente espera ansioso el resultado de los trámites: *“Ya hice la solicitud para el pasaporte ya hace un mes, pero ya sé que tardará por lo menos 2 meses. Una vez me lo den ya veré que hago”⁶⁴⁷.*

Los trámites del pasaporte siguen su curso, y efectivamente la policía habló con su hermana, ya que había dado esa dirección como domicilio en caso de marchar allí:

“(...) me decía tu tía (Narcisa), que le preguntaron dónde estaba hospedado (cuando vivía en Barcelona), pues estaba en casa de tu tía Faustina y dormía en el 5º piso. Como quiera que la casa fue bombardeada, seguramente que la casa no exista, y como en las hojas que llevé al consulado puse esa dirección, pues seguramente por eso preguntaron”⁶⁴⁸.

No fueron a preguntar ni a José Aced ni a Borrel, que estaban al corriente de todo.

⁶⁴⁶ Carta dirigida a su hermana Narcisa y sobrinos, fechada en París, a 8 de junio de 1967.

⁶⁴⁷ Carta dirigida a su familia en Barcelona, fechada en Pierrelatte, a 6 de julio de 1967, *op. cit.*

⁶⁴⁸ Carta dirigida a su hermana y sobrinos en Barcelona, fechada en Pierrelatte, a 4 de agosto de 1967, *op. cit.*

Así las cosas, señala su intención de ir al siguiente año a España y preparar exposición:

“(...) si no tengo ningún contratiempo pienso ir para abril y estarme tres meses. Pienso ir al pueblo y a Molinos, y quizá a Madrid, donde quieren amigos míos profesores que exponga allí, al mismo tiempo miraré de preparar una exposición en Barcelona y Zaragoza. Todo estos son proyectos”⁶⁴⁹.

En estos momentos el panorama de Blasco en cuanto a ventas parece bastante desolador:

“Esto está bastante muerto. El mercado del arte aquí sólo es de obras que no tienen gran precio y de obras (por las) que dan millones. Esto nos fastidia a los que estamos entre los dos polos”⁶⁵⁰.

De hecho, lo que en otro tiempo no supuso tanto problema, como es exponer fuera de París, ahora se convierte en un escollo por cuestiones económicas. Así lo manifiesta respecto a sus deseos de hacer una exposición en Barcelona:

“Yo quisiera bien realizar una exposición en Barcelona en la primavera, pero me da miedo el movilizar las obras, pues la escultura no es como la pintura para el transporte y es mucho gasto (...)”⁶⁵¹.

Posteriormente piensa en un sistema para evitar los trámites aduaneros que tantos trastornos le supusieron en 1955 cuando expuso en Argos, dirigiéndose a su sobrino Jaime:

⁶⁴⁹ Carta dirigida a su hermana María y sus sobrinos, fechada en París, a 19 de diciembre de 1967. AEB.

⁶⁵⁰ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 24 de noviembre de 1967. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁶⁵¹ *Ibidem.*

“(…) Pienso hacer una combinación contigo, Jaime. Haré como (que) tú me compras aquí por medio de una galería las obras en hierro a un precio bajo. Así podré venderlos en España, porque si no tengo que regresar aquí las obras porque no dejan salir las divisas en España. De no ser así tienen que regresar las obras otra vez a Francia. Así haremos esta combinación. Las pesetas, si vendo, no saldrán de España y las obras que no venda se quedarán en vuestra compañía (...) así es mejor para cuestiones de aduanas”⁶⁵².

El pasaporte al final debió de llegar. Su primer viaje a España estaba próximo.

5.19.3.-“DESDE LUEGO HIERROS YA NO VOY A PODER REALIZAR MÁS” (1968-1969)

Varias muestras colectivas, dos de ellas de arte español, acaparan la actividad expositiva de Eleuterio en 1968, además del Salón de los Independientes, donde exhibe su *Autorretrato*⁶⁵³ (CE55).

En mayo se expone obra suya en el *XXIII^e Salon des Indépendants du Maroc*, en la Galerie Municipale de Casablanca⁶⁵⁴.

El diario *Le Dauphiné Libéré* de Grenoble, anunciaba que Blasco aceptaba participar en la *Exposition du chapitre des Artistes de Provence*, Valaurie, que habría de ser inaugurada el 30 de junio⁶⁵⁵. Este rotativo dará cuenta habitualmente de las estancias de Blasco en Pierrelatte. Así, ese mismo año, en marzo, señala que se han encontrado con él en las calles del pueblo, cansado por la última exposición, y que se encuentra descansando en la localidad⁶⁵⁶. En abril regresa a París, según recoge este periódico, esperando volver a Pierrelatte en julio para crear más esculturas, según explicó el propio Blasco⁶⁵⁷. Y en noviembre informa que hubo un pequeño evento en la *Maison des*

⁶⁵² Carta dirigida a su hermana María y sus sobrinos, fechada en París, a 19 de diciembre de 1967, *op. cit.*

⁶⁵³ *L'Indépendant*, Perpignan, 22 de abril de 1968, *Le Peintre*, París, 1 de abril de 1968; *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 10 y 25 de abril de 1968.

⁶⁵⁴ *Masques & Visages*, París, mayo de 1968.

⁶⁵⁵ *Le Dauphiné Libéré*, Grenoble, 27 de febrero de 1968.

⁶⁵⁶ *Le Dauphiné Libéré*, Grenoble, 23 de marzo de 1968.

⁶⁵⁷ *Le Dauphiné Libéré*, Grenoble, 22 de abril de 1968.

Jeunes, con decoración que llamaba la atención de Blasco Ferrer, algunos de cuyos cuadros fueron llevados por su hermano Joaquín⁶⁵⁸.

También en noviembre expone en el XXV^e *Salon de L'Association des Peintres, Sculpteurs et Ouvriers d'art d'Issy-les-Moulineaux*⁶⁵⁹.

Más relevantes serán las dos muestras de arte español. La primera es la *Première biennale d'art contemporain espagnol*, celebrada en el Musée Galliera entre el 1 y el 17 de marzo, organizada por la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, cuyo prefacio del catálogo escribirá Jean Cassou y Adolphe de Falgairolle, de la Real Academia Hispano-Americana. En ella exponen algunos viejos conocidos del exilio artístico español y otras figuras afincadas en España, algunos de los cuales adquirirán gran relevancia artística. Entre los afincados en Francia los pintores Alvar, Roberto Arche, Francisco Bajén, Consuelo Barrio, Berriobena, Isabel Campos, José María Carnero, Alberto Coll, Vicente Colom, Ismael de la Serna, Eduardo de Soto, Pedro Flores, Pilar Font, Fred Forest, Masso Gispert, Grau Sala, Julián Grau Santos, Antonio Guansé, José Guevara, Alexis Hinsberger, Albert Junyent, José Lamuno, Joan Mas, Mentor, José Palmeiro, Manuel Parrés, Manolo Pelayo, Luis Antonio Pérez Gutiérrez, Eduardo Pisano, Paco Ramírez, José Luis Rey-Vila, Manuel Ruiz Pipo, Pablo Salen, Francisco Sales, Francisco Sans Huguet, Ángeles Santos Torroella, Tusquellas, Agustín Ubeda, Vázquez del Río, Joan Felipe Vila, Javier Vilató, Xabier Oriach, Rafael Ortega. Entre los escultores, Blasco Ferrer, Ignacio Gallo, Juan Gallo, Luis Vidal García, Jacinto La Torre, Tomás Meler, Eugenio Pérez y Consuelo Barrios Rojas.

Respecto a los domiciliados en España, los pintores Federico Aguilar, Alejandro Almarcha, María Dolores Andreo, Luis Arcas, Antonio Arias, Bondad Armand, Juan Bazjola, Carmen Barriopedro, Concha Bayle, Antonio Bisquert, Francisco Bueno, Pilar Burges, Luis Cajal, Juan José Casado, Celis, Gloria Coello, José Cousino, Dina Cosson, Álvaro Delgado, Luz. S. de Tejada, Ramón de Vargas, Martín de Vidales, Francisco Echaz, Francisco Farreras, Juana Francés, Gonzalo García Flano, Luis García Núñez (Lugan), Enrique Gil Guerra, Enrique Jimeno Guinot, Alejandro Gómez Marco, Mercedes Gómez-Pablos, Enrique Gran, Barbieri Grandio, Camprencios Alfonso Gubern, Alberto Hermoso, Francisco Hernández Gómez, Juan Hidalgo, Carlos Ibáñez, José María Iglesias Rubio, Ramón Lapayesse, José Lapayesse del Río, Bonifacio

⁶⁵⁸ *Le Dauphiné Libéré*, Grenoble, 22 de noviembre de 1968.

⁶⁵⁹ Citado en *Le Peintre*, París, 15 de noviembre de 1968.

Lázaro, Rogelio Lorenzo, Guadalupe Madariaga, Pedro Marcos Bustamante, Francisco Marechel Bissey, Manuel Méndez, Mira, Domingo Molina Sánchez, Pilar More, Lucio Muñoz, Alicia Muriel-Boyer, Julio Antonio Ortiz, Antonia Payero, Francisco Pedraja Muñoz, Pages Pere, Ramón Pérez López, Nella Pistolesi, Regino Pradillo, Adolfo Ruiz Abascal, Luis Sáez Díez, Demetrio Salgado, Julián Santamaría, Eladio G. de Santibáñez, Fermín Santos, Antonio Santos Viana, Fernando Somoza, Antonio Suárez, Carmen Trujillo, Julián Ugarte, Vila, Juan Manuel Villamor. Entre los escultores residentes en España A. Agullo, Albert Ramón Casellas, Anibal Cayetano, Teresa Eguibar, L. Frechilla del Rey, Michele Lescure Frambourg, Lorenzo López del Castillo, Amador Rodríguez, Santiago de Santiago y Carlos Velázquez Espino⁶⁶⁰.

Cassou destacaba el espíritu de fraternidad entre los artistas españoles residentes en Francia, que representan en todo su vigor el genio ibérico y que de manera tan decisiva han contribuido al glorioso estallido de la Escuela de París. Solidaridad que extiende a los artistas que viven en España que *“impriment à l’art espagnol une marque profonde, puissante, fortement expressive (...). L’évidence s’impose, que le génie espagnol continue, en Espagne comme en tous lieux, à manifester son inconfondable personnalité, sa constante, irréductible énergie”*⁶⁶¹.

En esta Bienal Blasco presentará *Don Quijote y Juana de Arco*, que quedan reservadas para un marchante americano que ya le había adquirido 5 obras anteriormente⁶⁶².

En total un centenar y medio de obras fueron las presentadas gracias a los esfuerzos del todavía presidente de la asociación, Tito Livio de Madrazo.

Al acto de apertura asistió el consejero cultural de la Embajada de España, ministro Rafael F. Quitanilla, y su agregado, el señor Fauca; el director general de Artes y Letras, señor Moinot; y el director de Bellas Artes de la ciudad de París, señor Eyraud⁶⁶³.

⁶⁶⁰ Catálogo de la *Première Biennale d’art contemporain espagnol*, del 1 al 17 de marzo de 1968. Véase también la breve nota aparecida en *Masques & Visages*, París, abril de 1968.

⁶⁶¹ CASSOU, Jean, “Préface”, en Catálogo de la *Première Biennale d’art contemporain espagnol*, del 1 al 17 de marzo de 1968, p. 1.

⁶⁶² Lo cuenta nuestro artista en una carta dirigida a su familia en Barcelona, fechada en París, a 22 de abril de 1968. AEB.

⁶⁶³ “Primera Bienal de arte contemporáneo español”, *ABC*, 3 de marzo de 1968, p. 75.

Y el mismo año 1968, entre el 30 de noviembre y el 14 de diciembre, tiene lugar en la Salle des fêtes Marie de Romainville, la *Exposition d'art espagnol*, presentada de nuevo por la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, y con un prefacio en su catálogo de manos de Pierre Darmangeat. Más modesta que la anterior en cuanto a autores representados, pero habiendo participado la mayoría en aquella⁶⁶⁴.

Con motivo de la exposición de Max Ernst en el 196 del Boulevard Saint-Germain, el crítico de arte René Barotte entrevista al artista, que termina con estas palabras de las que pronto se hace eco Blasco Ferrer:

*“Los jóvenes, los compadezco. ¿Cómo no tener la impresión de que todo ha sido hecho antes? Es un gran error hacer dioses antes incluso de que hayan tenido tiempo de expresarse. Uno de ellos, Ferrer, es un poco mi descubrimiento. Lejos del Pop´Art, del Mec´Art y de sus sucedáneos, me parece profundamente auténtico...”*⁶⁶⁵.

Sobre Ernst nos dice Blasco:

*“Este artista tiene tanta nombradía (sic) que Picasso en el mundo, pero su obra es más seria que la que hacen hoy ciertos artistas (...). Que diga de mí esto este artista es extraordinario en bien mío. Sobre todo que conoce mi obra, pero no me conoce a mí más que de vista. Ni que Dalí ni Picasso lo hubieran dicho no tendría tanta importancia porque este artista es alemán y considerado en el mundo uno de los más grandes artistas”*⁶⁶⁶.

⁶⁶⁴ Catálogo *Exposition d'Art Espagnol*, Romainville, 30 de noviembre a 14 de diciembre de 1968. En este caso se presenta obra en pintura de Antonio Arias, María-Matilde Brou de Monreal, Isabel Campos, José María Carnero, Pedro Flores, Fran-Baró, Ignacio Gallo, José Gispert Massó, Mercedes Gómez Pablos, José Lamuño, Tito Livio de Madrazo, Georges de Marco (Invitado de honor), Elena de Monreal, Alicia Muriel Boyer, Luis Antonio Pérez Gutiérrez, Regino Pradillo, José Luis Rey-Vila, Pablo Salen, Francisco Sans-Huguet, Yousouf Wachill. Respecto a escultura y artes aplicadas hubo representación de Consuelo Barrio, Eleuterio Blasco Ferrer, François Bianchi (Invitado de honor), José María Carnero, Luis García Vidal, Ignacio Gallo y Eugenio Pérez.

⁶⁶⁵ BAROTTE, René, “Les arts. La chronique de René Barotte”, *Paris-Presse-L'Intransigeant-France-Soir*, 30 de enero de 1968, p. 5.

⁶⁶⁶ Carta de Eleuterio Blasco a su hermana y sobrinos en Barcelona, fechada en París, a 5 de febrero de 1968.

Sus planes de viajar a España en primavera son pospuestos por una cosa u otra: “no quiero dejar a Borrel solo”⁶⁶⁷, dice en junio de 1968. En esa misiva nos señala ahora su intención de volver a España con el pianista Falgarona, de Figueras, “que va a dar un concierto en Marsella y de ahí con su mujer pasarán a España”⁶⁶⁸. Blasco quiere encontrarse con ellos y marchar juntos hacia Figueras.

El proyecto de viaje a España queda fijado de esta manera:

“Ayer cené en casa del pianista Falgarona, y nos pusimos de acuerdo para ir juntos. Él va a San Rafael a dar un concierto, y el día 5 sale con dirección a Figueras. En principio nos juntaríamos en Narbona y pasaríamos la frontera a las 17.25. El tren sale para Barcelona a las 21.55 (...). De Pierrelatte os escribiré o telefonaré. Para confirmaros el viaje os mandaré un telegrama”⁶⁶⁹.



**JOSE
FALGARONA**

UNIVERSITÉ DE PARIS
CENTRE RÉGIONAL DES ŒUVRES UNIVERSITAIRES
GRAND AMPHITHEATRE DE LA
NOUVELLE FACULTE DE DROIT
VENDREDI 11 JUIN

Programa musical de un concierto de José Falgarona. AJCB.

No podemos asegurar que acompañó efectivamente a Falgarona, pero ese verano por fin viaja a España, a Barcelona, y visita además Foz-Calanda y Molinos.

Su sobrino Emiliano cuenta como la primera vez que vino a España “duró dos días”. Acudieron a los toros a la Monumental de Barcelona, ya que Eleuterio era gran aficionado, y cuando la policía miraba al tendido, Blasco pensaba que le estaban buscando a él. Emiliano le decía que estuviera tranquilo, que si tenía el pasaporte, tal

⁶⁶⁷ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos fechada en París, a 14 de junio de 1968. AEB.

⁶⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁶⁹ Carta dirigida a su familia en Barcelona, fechada en París, a 19 de junio de 1968. AEB.

como le había dicho, tenía que estar tranquilo. Pero en el segundo toro se tuvieron que marchar: “*Vámonos que me están buscando*”, decía⁶⁷⁰.

En septiembre ya se encuentra en Francia de nuevo, en Pierrelatte. El día 6 de septiembre escribe contando cómo han llegado con más de tres horas de retraso “*pues tuvo una avería el car antes de la frontera. En vez de llegar a Nimes a las 5 llegamos más tarde de las 9. Tuvimos que coger un taxi hasta Pierrelatte que nos costó 11.000 francos viejos*”⁶⁷¹.

1969 es el año clave. Su estado de salud empeora hasta el punto de afirmar:

“*(...) desde luego hierros ya no voy a poder realizar más, pero tengo una abundante producción. Podré pintar, dibujar y modelar para fundir en bronce, (ilegible, ¿pero no?) al estilo de los hierros*”⁶⁷².

Blasco es hospitalizado entre el 13 de diciembre de 1968 y el 13 de enero de 1969:

“*(...) el chico de Molinos, Mateo, se porta muy bien conmigo. Durante el mes que estuve en el hospital venía a verme todos los días (...) y como Borrel trabaja, viene todas las horas una mujer de la escalera y me da los medicamentos y me hace compañía*”⁶⁷³.

Al no tener a ningún familiar en París, estuvo varios meses en la casa de Borrel. Y allí “*estuve sin salir a la calle hasta el 15 de abril*”. Finalmente lo fue a recoger su

⁶⁷⁰ Entrevista realizada a Emiliano Blasco Monforte, grabada el día 11 de febrero de 2012.

⁶⁷¹ Carta de Blasco a sus sobrinos fechada en Pierrelatte, a 6 de septiembre de 1968. AEB.

⁶⁷² Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 12 de agosto de 1969. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁶⁷³ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos fechada en París, a 2 de febrero de 1969. AEB.

hermano, y el 20 de mayo se trasladó a Pierrelatte “*pues imposible de hacer el viaje sólo*”⁶⁷⁴.

Umbral indicaba en sus páginas que su “*amigo y compañero, el pintor y escultor E. Blasco Ferrer se halla enfermo de cuidado. Deseamos su pronto y total restablecimiento*”⁶⁷⁵.

La enfermedad debió de ser cardíaca, a tenor de sus palabras: “*Ahora estoy mucho mejor, pero no bien del todo y tengo que tomar muchas precauciones con el corazón*”⁶⁷⁶.

Sus achaques le impiden además estar en plenitud de facultades para gestionar la venta de sus obras:

“*Los negocios no salen como uno quisiera, y figúrate que todo se me ha retrasado debido a mi salud (...). El primero de mayo recibí la visita de Barcelona de una persona coleccionista que le interesaba comprarme algunas obras de mi colección, pero al final no nos pusimos de acuerdo y además, yo no estaba bien de salud para realizar estas ventas*”⁶⁷⁷.

Precisamente con Mateo⁶⁷⁸, además de Borrel, visitarán el 13 de abril el Salón de Artistas Independientes de ese año, donde presenta dos hierros pequeños⁶⁷⁹.

Ese año no vuelve a España, como era su deseo: “*necesito mucha tranquilidad, aunque me entretendré dibujando y haciendo cosas en barro y pintar, que para eso no*

⁶⁷⁴ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 12 de agosto de 1969, *op. cit.*

⁶⁷⁵ *Umbral*, París, marzo de 1969.

⁶⁷⁶ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 12 de agosto de 1969, *op. cit.*

⁶⁷⁷ *Ibidem.*

⁶⁷⁸ Mateo Andrés Huesa, forma parte de un grupo de amistades vinculadas a Molinos. Tendrá un papel fundamental, ya en los años ochenta, en la creación del Museo de Molinos y en llevar a dicha localidad los principios de la nueva museología.

⁶⁷⁹ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos fechada en París, a 14 de abril de 1969. AEB.

se necesita hacer fuerza”⁶⁸⁰. En Pierrelatte, ya en mejor estado, vuelve a dibujar y a modelar: “(...) *ya modelé 8 esculturas*” dice en agosto⁶⁸¹.

Sucre en esas fechas está incapacitado para escribir. Le saluda a él y a su hermana pidiendo que ella le escriba unas líneas. Concluye, “*y si mi salud se mejora nos veremos para fines de año*”⁶⁸². No se verán más. Sucre fallecerá en noviembre de ese año.

La última carta a José María de Sucre data de octubre de 1969, en la que lo felicita por el resultado del Salón de Octubre, cuyo catálogo le ha enviado a Blasco:



Blasco modelando en barro, fotografía publicada en *Le Progrès* de Lyon el 16 de julio de 1969.

*“Muy interesante verdaderamente. Es un esfuerzo el que habéis hecho. Después de tantos años de aletargamiento, el arte español, gracias a un puñado de artistas que trabajáis sin factura, creo se llegará a despojar de sus prejuicios”*⁶⁸³.

Blasco opina sobre algunos artistas, lo que nos ayuda a conocer sus gustos artísticos, caso de la dibujante, pintora y escultora barcelonesa, Aurora Altisent⁶⁸⁴:

⁶⁸⁰ Carta sin fecha (entre febrero y marzo de 1969). AEB.

⁶⁸¹ Véase “Dans l’atelier de Blasco Ferrer naissent des statuettes destinées à une exposition à New-York”, *Le Progrès*, Lyon, 16 de julio de 1969. Se observa en una fotografía a Blasco trabajando en Pierrelatte en unas esculturas en barro.

⁶⁸² Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte el 12 de agosto de 1969, *op. cit.*

⁶⁸³ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 17 de octubre de 1969. Josep María de Sucre Materials, en Autògrafs Ramon Borrás. BNC, Capsa B7.

⁶⁸⁴ Dibujante y pintora nacida en Barcelona en 1928, se formó de la mano de López Obrero y Ramón Rogent. Su primera individual data de 1956. Aunque realizó escultura y decoraciones al fresco en iglesias de Cataluña y EE.UU, desde 1972 se dedicará primordialmente al dibujo. Véase su participación en obras como *Botigues de Barcelona*, Lumen, Barcelona, 1979; *La Barcelona tendra*, Lumen, Barcelona, 1991, etc.

“Algunos artistas los conozco, otros son nuevos, y lo que más me atrae de todos los cuadros reproducidos es el de Aurora Altisent por su gracia y desenvoltura en la composición. Hay otro que me gusta, es el tuyo, como idea y como materia (...). Todas las tendencias están bien representadas, esto no quiere decir que particularmente a mi me gusten más unas obras que otras”⁶⁸⁵.

Blasco habla de una exposición inaugurada en 1969 de la que no tenemos información: *“hace poco celebramos una exposición cinco españoles con gran éxito”*.

También en la misma carta nos habla de que *“(...) ahora estamos en tren de organizar la Asociación de Artistas Españoles en Francia, y celebraremos una exposición todos que creo será muy interesante. Hay algunos desacuerdos por cuestiones que tú debes suponerte pero todo se arreglará. Yo ya les digo que el arte es como el amor, y la política no debe interesar en este aspecto”⁶⁸⁶.*

Parece haber una cierta vitalidad en sus palabras, cierto entusiasmo, ya que tiene en perspectiva varias exposiciones si las gestiones salen adelante:

“Pronto expondré en Londres, están haciendo las gestiones para celebrar una exposición de pintura y escultura. Para ello estoy haciendo algunos retratos en hierro que creo sorprenderán por ser muy originales sin perder el parecido. Después expondré en América. En la Universidad de Chicago darán una conferencia con proyecciones de mis obras. Esto será el principio de una serie de exposiciones que pienso celebrar por aquellas tierras”⁶⁸⁷.

Nueva York en este sentido vuelve a estar en su punto de mira, y Sucre se ofrece, una vez más, para ponerle en contacto con alguien de allí: *“Para ello ya te diré cuando, por no hacer cosas precipitadas y no todas al mismo tiempo”⁶⁸⁸.*

Y busca incluso alternativas por si alguna de las americanas falla: *“A Salvador, el de Galerías Layetanas, te diré cuando me has de poner en relación, por si falla mi*

⁶⁸⁵ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 17 de octubre de 1969, *op. cit.*

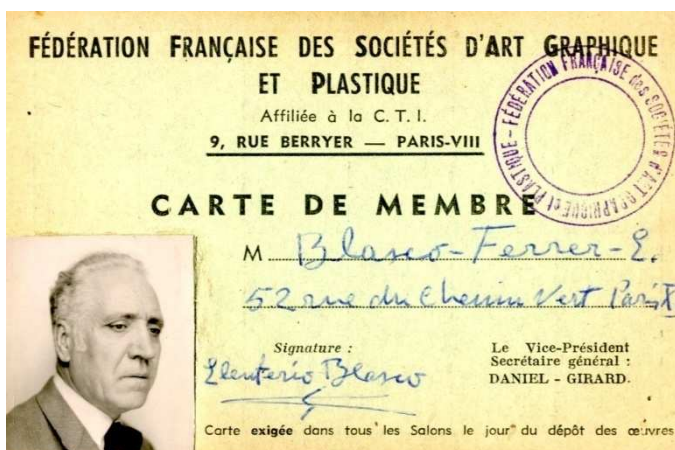
⁶⁸⁶ *Ibidem.*

⁶⁸⁷ *Ibidem.*

⁶⁸⁸ *Ibidem.*

exposición con la persona que se ocupa en Buenos Aires. Le diría a él que me buscara galería para exponer de acuerdo con mi obra”⁶⁸⁹.

A finales de ese año se produce un hecho destacado, que desarrollaremos en capítulo aparte, que es la relación mercantil que van a entablar Blasco con el galerista catalán Arturo Ramón, con el que establecerá un estrecho vínculo comercial que a ambos favorecerá,



Tarjeta de miembro de la Fédération Française des Sociétés d'art Graphique et Plastique. AMM. Doc. 49.

con la compra en París de obra de artistas catalanes que Ramón vendía en Barcelona.

5.20.-BLASCO Y EL COMERCIO DE ARTE

El comercio con obras de artistas españoles se convirtió, posiblemente ya desde fines de los años cuarenta, en una importante actividad económica y de sustento, complementando los ingresos de la venta de su propia obra. Blasco adquiría obras en Francia que luego vendía en España a través de distintos contactos, donde se cotizaban a mejor precio que en el país vecino, o bien hacía de intermediario de diferentes galeristas. Además fue atesorando una pequeña colección de obras de la que poco a poco se fue desprendiendo. A esta actividad se dedicó durante toda su estancia francesa. Por sus manos pasaron obras de Camarasa, Canals, Creixams, Flores, Foujita, Grau Sala, Mir, Nonell, Opisso, Picasso, Pruna, Sabater, Solana, Sunyer, Togores, Utrillo, Zubiaurri, etc.

La correspondencia mantenida con sus familiares en Barcelona, así como la enviada a José María de Sucre, resulta bastante esclarecedora de sus gustos artísticos y de su interés por el arte español.

La primera referencia a esta práctica la hemos hallado en una carta enviada a José María de Sucre en marzo de 1951:

⁶⁸⁹ *Ibidem.*

“Te mando la foto de un cuadro de R. Madrazo que compramos el otro día con unos amigos. Tenemos facilidad para mandarlo a España por vía legal. Si tú conocieras a algún coleccionista que le interese me lo comunicas y dime el precio al que podríamos venderlo. Si tú no puedes hacer nada, te pido me digas qué puede valer porque es posible que lo podamos vender en Valencia. También me han ofrecido otro de (ilegible, ¿Federico?) Madrazo, dime si ese se cotiza. También puedo comprar una colección de dibujos del mismo R. Madrazo. Dime qué Madrazo se paga más, pues aquí tengo ocasión de comprar algunos. De Anglada también, tengo algunos Zubiaurri, y dime también qué precios hace hoy Solana, pues me han ofrecido unas Flores reproducidas en un libro de La Serna, unas máscaras, una echadora de cartas. Los tres son muy interesantes, su medida son sobre 65 x 54. Dime qué pueden valer que los compraría para mi colección, pero dímelo pronto para comprarlos antes que los vendan”⁶⁹⁰.

Y en la posdata de la misma añadía: *“El Solana que tú me hiciste el expertís, hay muchos que me dicen que no es Solana, que está muy bien hecho. Yo creo que es de su primera época, o sea, una académica ¿qué opinas tú?”⁶⁹¹.*

A finales de los años 50 las ventas no van bien como reconoce a sus hermanos y sobrinos:

“Este año pasado (refiriéndose a 1958), o sea, en un año, hice las exposiciones de París, y la de Marsella. Me gasté todo lo que tenía y me fue mal de venta después en todo el año. Casi no he ganado nada y los gastos tengo los mismos”⁶⁹².

Eso no le frenó, no obstante, para adquirir varias importantes obras, en este caso de Isidro Nonell, uno de los artistas más queridos por Blasco:

⁶⁹⁰ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 3 de marzo de 1951, *op. cit.*

⁶⁹¹ *Ibidem.*

⁶⁹² Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos, fechada en París el 11 de mayo de 1959. Archivo Emiliano Blasco.

*“Compré aquí (en París) como sabes tres dibujos y un cuadro de Nonell, y el dinero me lo prestó Borrel. Por el momento no quiero venderlo, de un momento a otro se me puede arreglar el asunto de venta, pero por el momento estoy mal”*⁶⁹³.

La posesión de estos Nonell es comunicada a Sucre, que, según se desprende por el contenido de una carta de 23 de octubre de 1951, había hablado con Julián Gállego el cual iba a escribir sobre ellos en la revista *Goya*:

*“(…) pues es verdad, sería interesante que fueran estas obras publicadas ya que son obras que no han sido publicadas en ninguna revista y que marcan una época”*⁶⁹⁴.

Blasco reivindica con pasión a Isidro Nonell:

*“Se celebra actualmente en París una interesante exposición de arte naif español y es muy visitada; son pinturas sobre cristal, de asuntos religiosos. También visité el Museo de Arte Moderno, la exposición de arte contemporáneo hasta 1914, «europeo», y vi unos cuadros de Nonell, creo que son cuatro. Son muy interesantes. Yo los conocía por haberlos visto en Barcelona. Gustan mucho. El día que se celebre en París una exposición de este pintor, hará ruido. Los que yo tengo me los quisieron comprar un director de museo americano, pero los guardo. Figúrate que cuando estudiaba yo en Barcelona, siempre que veía una obra de Nonell pensaba, «me gustaría tener un cuadro de este pintor». Entonces no pensaba que un día tendría varias obras del pintor de las gitanas. Los guardaré con la idea de llevarlos a España”*⁶⁹⁵.

⁶⁹³ *Ibidem.*

⁶⁹⁴ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 23 de octubre de 1959, *op. cit.*

⁶⁹⁵ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 30 de marzo de 1961, *op. cit.*

La publicación de los Nonell de Blasco en el libro *Picasso, the formative years: a study of his sources*⁶⁹⁶, hace aumentar el deseo de varios coleccionistas de adquirirle la obra:

“Ayer vino un amigo mío y del señor Sucre a verme (...) para ver si quería vender el cuadro de Nonell que está reproducido en un libro sobre Picasso y varios pintores sobre su formación de joven. Le dije que me lo pensaría. En todo caso que me decidiera a venderlo le dije que quería 5.000.000 de francos viejos, o sea, medio millón de pesetas. Me dijo que quizá le parecería caro al cliente (...). Yo sé que este chico el verano pasado le vendió uno en Barcelona a un amigo mío de París en 200.000 pesetas, y después los vendieron a 400.000 pesetas, así que el mío que es mejor, creo pueden dar 500.000 pesetas, y si lo vendo sería para poner un negocio en Pierrelatte (...) o en Barcelona (...). También me quieren comprar el Mir. Sucre me dijo que me darían 40.000 pesetas pero yo sé que vale algo más⁶⁹⁷.”



Isidro Nonell, *Inválido*. Perteneció a la Colección Blasco Ferrer. Fue publicado en *Picasso, the formative years: a study of his source*, New York Graphic Society, 1962.

En ese año 1963 tiene otra obra de Nonell, pero se halla en Barcelona, y es muy celoso respecto a que nadie lo conozca:

⁶⁹⁶ BLUNT, Anthony y POOL, Phoebe, *Picasso, the formative years: a study of his sources*, New York Graphic Society, 1962. Los autores contaron con la colaboración, entre otros, de José María de Sucre, que aportó información acerca de la obra de Picasso en los años tempranos y Blasco Ferrer, que accedió a que las obras de Nonell en su poder fueran fotografiadas.

⁶⁹⁷ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos, fechada en París, a 17 de enero de 1963. AEB.

“Como yo no los he visto no sé si es bueno o falso, por eso no interesa que el cuadro salga de casa, y le adviertes a Aced que no de fotos a nadie, porque los marchantes hacen muchos trucos que desconocéis, ponen las fotos en los archivos que tienen, y detrás de la foto escriben que es falso, después van a venderlo y dicen que está reconocido como falso para ver de sacártelo por algo más de nada”⁶⁹⁸.

Mientras, el interés del mercado por Nonell sigue creciendo:

“Acabo de leer un periódico español que sacan aquí los refugiados, un artículo sobre Nonell, y dice que en una revista Suiza hablan con respecto a una exposición de Nonell (ilegible) ya me dirás cuando escribas si es cierto. Al final a Nonell lo pondrán en el sitio que le corresponde (ya que) en España no saben valorarlo. Si fuera un pintor francés se cotizaría como Van Gogh o como no importa que pintor impresionista francés, porque es más pintor que ellos. Los coleccionistas que poseen cuadros y dibujos de él no saben valorarlo y lo tienen enmarcado sin que nadie lo vea”⁶⁹⁹.

El interés de Blasco por el artista barcelonés sigue aumentando y de nuevo utiliza a Sucre como tasador:

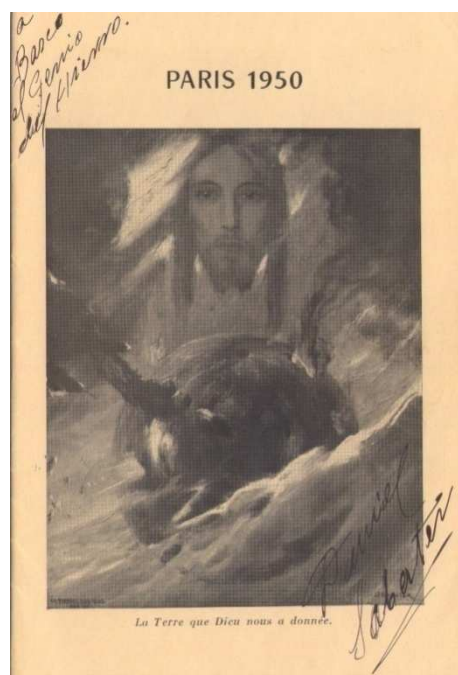
“Te irá a ver mi sobrino y te enseñará dos fotocopias de 2 dibujos del gran Nonell que quisiera comprar. Son muy interesantes y muy nonellicos, pero la persona que los tiene sabe que en Barcelona se cotizan y creo me pide demasiado por ellos. Tú le dirás a mi sobrino qué pueden valer aproximadamente, al precio que puede dar una galería y el precio que puede dar un particular, más o menos. Desde luego si los compro será para llevármelos a España junto con los que ya tengo de él. Tengo 2 cuadros y tres dibujos, y si compro estos dos serán 7 obras que tendré de él. Hoy precisamente

⁶⁹⁸ Carta de Blasco Ferrer a sus hermanos y sobrinos, fechada en París, a 2 de abril de 1963. AEB.

⁶⁹⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 16 de septiembre de 1965, *op. cit.*

es el 30 de noviembre, día que nació en Barcelona. Para mí es el más grande pintor moderno catalán (...). Te estoy escribiendo y no hago más que mirar la pared (en la) que tengo colocados las 4 obras (...)⁷⁰⁰.

También tuvo en su colección varios cuadros del valenciano Daniel Sabater⁷⁰¹, “El pintor de las brujas”, al que conoció en París, y del que presentamos un catálogo dedicado “a Blasco, el genio del hierro”, fechado en París 1950⁷⁰². El 18 de febrero de 1961, su hijo, del mismo nombre, le dirige una carta a Blasco por estar recopilando obras para la realización de un posible libro, rogándole “como admirador de su arte, que tenga a bien darme una relación de los cuadros que tiene Vd. en su colección”⁷⁰³.



Catálogo dedicado por Sabater a Blasco Ferrer con motivo de su exposición en París en 1950. AJCB.

⁷⁰⁰ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 30 de noviembre de 1965, *op. cit.*

⁷⁰¹ Daniel Sabater (Valencia 1888, París 1951) es un artista muy poco conocido en España. En 1912 marcha a París, regresando a su país, a Madrid, al inicio de la Primera Guerra Mundial. Ejerció como marchante en Nueva York. Pasó luego a Cuba y México, y tras regresar a España, a Brasil. En 1928 se instala de nuevo en París siendo conocido como el «retratista de las almas», y por sus pinturas «El pintor de las Brujas». Encontramos un *leit motiv* que constituye la obsesión del artista: el crimen de la guerra, el misterio vida-muerte y el sarcasmo de la civilización. Las brujas, como señaló en su día el crítico Arturo Menéndez Aleyxandre, no son brujas en sí, sino que el verdadero protagonista de su obra es el dolor humano, la insensatez humana, la ridiculez humana, siendo sus protagonistas de la brujería espectadores, testigos, críticos casi incrédulos de la verdadera brujería que reside en la maldad de los hombres. Tras su muerte, su hijo intentó reivindicar su obra. Se celebraron distintas exposiciones en salas de Barcelona; en las galerías del Círculo de Bellas Artes y de Versalles de Madrid; y en Valencia el Ayuntamiento organizó sendas exposiciones en 1952 y 1976, y el Círculo de Bellas Artes en 1974. Véase sobre el significado de la obra de este autor MENÉNDEZ ALEYXANDRE, Arturo, *La obra de Daniel Sabater*, Conferencia pronunciada en la Sociedad Astronómica de España y América el 24 de enero de 1955. Entre la documentación existente en el AJCB, se conservan varios catálogos de Daniel Sabater.

⁷⁰² AJCB.

⁷⁰³ Carta de Daniel Sabater hijo a Eleuterio Blasco, fechada en Barcelona, a 18 de febrero de 1961. AJCB.

En una nueva carta de Sabater, agradece la información en torno al cuadro que Blasco posee en ese momento⁷⁰⁴, aunque después de esta fecha, adquirió otros cuadros del artista valenciano⁷⁰⁵.

En 1962 comenta:

*“(...) estoy a punto de comprar un cuadro de Julio Romero de Torres, que en España se paga. Cuando estuve en Pierrelatte me escribió Sucre si quería vender el Mir que ya viste en la foto, pero le dije que no, y otro amigo me dijo si quería vender los dibujos y cuadros de Nonell, también le dije que no. Ahora hay tres cuadros expuestos en una exposición que interviene la embajada de España y lo mejor que han traído es lo de Nonell. Los periódicos sólo hablan de él, así que aquí también se hace célebre”*⁷⁰⁶.

Por las manos de Blasco pasan en 1962 tres obras de Joaquín Mir, dos de las cuales vende, y está a la espera de comprar *“tres o cuatro que hay más”*⁷⁰⁷. Estas obras *“proviene de una herencia que pertenece a tres personas. Una de ellas ya vendió su parte de la colección, y esperamos se decida el otro. La otra vez no tenía dinero disponible para comprar todo (...)”*⁷⁰⁸.

Blasco las piensa enviar a España, y parece que Sucre tiene mucho interés en esta compra:

“No te impacientes que esta vez las compraré, (le dice Blasco) y tú te ocuparás de venderlos, y tocarás la comisión que acordamos. De todas maneras dime a qué precio se pueden vender (...). Claro (que) depende de la calidad de

⁷⁰⁴ Carta de Daniel Sabater hijo a Eleuterio Blasco, fechada en Barcelona, a 14 de marzo de 1961. AJCB.

⁷⁰⁵ Entre la documentación existente en el Archivo particular de Joaquín Castillo, se hallan cuatro fotografías de cuadros de Daniel Sabater por él adquiridos. Entre ellos hay una factura de compra de 16 de mayo de 1977. AJCB.

⁷⁰⁶ Carta de Blasco Ferrer a sus sobrinos en Barcelona, fechada en París el 27 de octubre de 1962. AEB.

⁷⁰⁷ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 4 de noviembre de 1962, *op. cit.*

⁷⁰⁸ *Ibidem.*

la obra. Estos que quedan, según he podido comprender, son parecidos a los del Museo de Barcelona, es decir, de los primeros y con pasta. Sea como sea, tan pronto se presente la ocasión, los compraré, ya te digo, antes seré yo que nadie”⁷⁰⁹.

Si el año anterior se interesó al menos por obras de Mir, desde 1963 lo hará con Creixams, del que tenemos constancia que adquirió más tarde varios lienzos:



Reproducción de un óleo sobre lienzo de Creixams, 81x54. Pertenece a Blasco Ferrer. AJCB.

“Un amigo mío tiene sobre 100 Creixams de lo mejor de este pintor. Son la mayoría de tamaño grande. Me preguntó si se vende en Barcelona. Le dije que él celebra a menudo exposiciones en España pero que no sé si se cotiza. Desde luego en París celebrará este coleccionista una gran exposición de las obras de este pintor. Estas pinturas son de lo mejor que yo he visto de este pintor. No te extrañe que lo lancen como han hecho con otros pintores. Yo sé todo esto porque dichas obras estuvieron en mi taller que me pidió este coleccionista si se las quería barnizar, que estaban un poco resecaas. Ya digo, nunca vi obras de Creixams tan formidables. Son seguramente de su primera época en París”⁷¹⁰.

En 1967 nos habla de nuevo de Mir y Nonell:

“Estoy en tratos para vender el Mir. Un coleccionista amigo del cuñado de Aced me ofreció 60.000 pesetas, pero es poco. Pero estoy en tratos con un arquitecto de la Diputación de Lérida (...) y este seguramente me daría 700.000

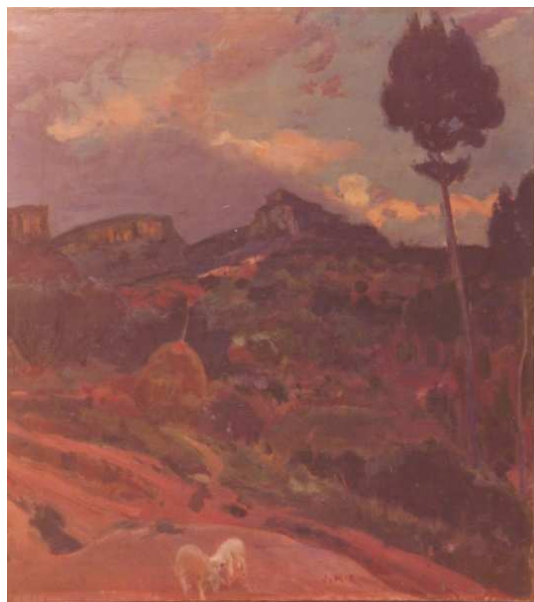
⁷⁰⁹ *Ibidem*.

⁷¹⁰ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 17 de mayo de 1963, *op. cit.*

*francos viejos. Ya veré que hago (...). De los Nonell no me deshago, y si me deshago del Mir será para comprar otro cuadro de Nonell*⁷¹¹.

Al año siguiente, 1968, quiere enviar el cuadro de Mir a Barcelona, donde tiene comprador⁷¹², pero pospone el envío. Y parece que el interés por sus Nonell, Casas y Mir va en aumento, mientras diversas galerías solicitan que envíe fotografías de esas obras (caso de las galerías Syra y Parés):

*“Si no arreglo con la galería Syra, miraría otro comprador. Un día de estos escribiré a Londres, a los críticos que hicieron el libro sobre Picasso y Nonell, y a lo mejor ellos me buscan comprador. Es allí donde se paga más”*⁷¹³.



Reproducción de un lienzo de Joaquín Mir que poseyó Blasco. AJCB.

En diciembre envía a España, escondido en un tubo con un cartel de una exposición, un aguafuerte de Canals y una acuarela de Opisso, mientras la Galería Syra (Paseo de Gracia 43), presiona para adquirir sus obras, especialmente el Mir, momento que coincide con su hospitalización de un mes en París, lo que le alejó temporalmente de algunos negocios. Finalmente un representante de la galería Syra acuerda visitar a Blasco en París el 2 de mayo⁷¹⁴. Como los precios le parecen caros y Syra vende varios Mir, Blasco encarga “(...) mandar alguien a su galería disimuladamente y que pida

⁷¹¹ Carta enviada a su familia en Barcelona, fechada en París el 29 de marzo de 1967. AEB.

⁷¹² En una carta fechada en París a 10 de mayo de 1968, cuenta como está buscando empresa de transporte que trabaje con Barcelona y París para el envío del cuadro. AEB.

⁷¹³ Carta enviada a su familia en Barcelona fechada en París, a 11 de noviembre de 1968.

⁷¹⁴ Carta fechada en París, sábado. Ha de ser febrero de 1969, a tenor del contenido. AEB.

*precio del cuadro de Mir, que es un poco más pequeño que el mío. Así, si me disiente el precio, sabré a qué atenerme (...)*⁷¹⁵.

En definitiva, Blasco quiere vender solo “*el Mir, el Casas, dos dibujos de Nonell, el Opisso y el Canals a Syra*”⁷¹⁶. Este Mir mide 110 x 95 cm., “*es bonito el asunto y de buena calidad*”, y lo quiere vender por 150.000 pesetas⁷¹⁷. Mientras, está en trato para cambiar una obra suya por un cuadrito de Sunyer.

La visita de la representante de la galería Syra se produjo efectivamente el 2 de mayo para dejar zanjado el tema del Mir, el Casas y los dos dibujos de Nonell. Además le enseña los otros Nonell que no quiere vender. Así se produjo el encuentro:

“Ella vio que las obras eran auténticas y de primera calidad. Me dijo que si quería se las llevaría y me las pagaría en pesetas en Barcelona (...), y que si no, ella había traído dólares y los cambiaría, y lo que faltara se lo pediría a su comanditario en París. Quedamos de acuerdo que al día siguiente, sábado, a las 10, fuéramos al hotel Borrel y yo, tendría el dinero preparado e iríamos a mi casa por las obras. Yo estaba al tanto de todo lo que ella me proponía. Cuando fuimos al hotel, me dijo (que) sería mejor que me las pagara en Barcelona, después puso peros (por) si se los podían quitar en la aduana, y que había pensado que por el momento se llevaría solo el Casas, y quiso que quitara el dibujo del cuadro para llevarlo rollado (sic) (...) y me dijo, «bueno, de acuerdo, lo empaquete y me lo traigan al hotel el martes a primera hora porque cojo yo el avión por la mañana», y me dijo «vd. no tiene confianza conmigo (...)» yo como no veía las cosas claras hice los siguiente, cogí el Casas y lo llevé a una galería de mi confianza (...) y le dije, «mira, le telefonea al hotel y le dice que yo, estando enfermo, me ponía nervioso, y que mi amigo Borrel había llevado el Casas a su galería, que si lo quería que fuera a por él y le harían una factura en regla para que no le pusieran impedimentos en la aduana», y le dijo que ella no quería ir a la galería, que ya me lo compraría en Barcelona, y así me la saqué

⁷¹⁵ *Ibidem.*

⁷¹⁶ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos fechada en París, a 14 de abril de 1969. AEB.

⁷¹⁷ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos en Barcelona, fechada en París, a 17 de abril de 1969. AEB.

*de encima (...). No vi con ella las cosas como yo creía y como ella en sus cartas me decía*⁷¹⁸.

Atento a las publicaciones de arte español, pide en junio de 1969 a su sobrino Emiliano, que le compre y envíe un nuevo libro publicado sobre Nonell⁷¹⁹.

Blasco lo recibe y le parece *“magnífico, en él están reproducidos los tres dibujos que tengo en mi colección, pero se ve que los clichés los han retocado y alguno tan mal que se ve que son sacados de periódicos, y yo creo que es una lástima”*⁷²⁰.

Explica a su sobrino Emiliano que:

“(...) está reproducido mi dibujo del maño, pues es el mismo, aunque en él está la fecha y en el libro no, pero como en el fondo del dibujo hay golpes de acuarela, me he fijado bien y es bien el mío porque los toques de acuarela no se pueden imitar tal y como están hechos, es como si tiras unas gotas de tinta en un papel, y si tiras otra nunca son dos iguales. También el mío está fechado, y el del libro no, y abajo en el dibujo hay unas letras, como un título y en el mío no, y es que están sacados de periódicos y revistas de la época. Todo esto no le doy importancia porque he mirado bien el del libro y la foto del mío y no hay duda (...). También están otros dos dibujos míos publicados (...). El cuadro y los dos dibujos que tengo publicados en el libro inglés no están publicados (aquí), así tengo todos mis Nonell publicados, tres en el libro inglés y tres en éste libro, y es curioso que esté uno de los míos publicados dos veces, uno de la colección Bertrán, en grande, que dice publicado en Papitú 1910, y el mismo publicado en pequeño, el mío, que dice publicado en Revista Publicidad. Ya digo, o hizo dos dibujos iguales, uno para cada revista o los copió la revista la una de la otra. Esto es posible porque cuando yo estaba en Barcelona, a veces cogían los

⁷¹⁸ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 5 de mayo de 1969. AEB.

⁷¹⁹ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 17 de junio de 1969. AEB.

⁷²⁰ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en Pierrelatte, el 12 de agosto de 1969, *op. cit.*

*dibujos y los publicaban en varias revistas diferentes (...) pero es curioso que en el mismo libro haya un dibujo reproducido dos veces*⁷²¹.

Sus amistades le envían asiduamente desde España artículos y libros que le pueden resultar interesantes, como hace Ochoa al remitirle la revista *Destino* dedicada a Ramón Casas.

Estando en Pierrelatte recibe carta de Ochoa, “*me dice que Nonell sube a millones, que no venda los que tengo a ningún precio*”⁷²², y escribe a Juan Cortés Vidal para ver si puede acercarse a ver las fotografías sobre sus Nonell, Mir, Casas, Opisso y Canals, para asesorarle sobre el precio de mercado, ya que Blasco quiere vender “*el Mir por 175.000 pesetas, un dibujo de Nonell en 100.000 pesetas, y los otros de Nonell por 75.000 pesetas, que me hacen medio millón de pesetas*”⁷²³.

También ha comprado “*... un Cristo, que lo mismo el director del Museo del Prado que algunos catedráticos, que se los enseñó un profesor de San Fernando amigo mío que se los mandó, dijeron que posiblemente es un Greco (...)*”⁷²⁴.

A finales de ese año 1969, comienza su relación con el galerista Arturo Ramón, propietario de Antigüedades Arturo Ramón, en la Calle la Paja 25 de Barcelona, galería que sigue existiendo en la actualidad: “*vino a mi casa un marchante de Barcelona (...) que es un chico de unos treinta años*”⁷²⁵. Arturo Ramón vendía obra de artistas catalanes y su colaboración en los siguientes años fue estrecha. Gracias a él venderá *Las castañeras* de Nonell por una cifra nada despreciable: “*(...) pues en limpio para mi resulta 2.700.000 pesetas, cobrado aquí en francos*”⁷²⁶.

Arturo Ramón, con el que pudimos charlar, nunca estuvo interesado en la obra de Blasco, pero reconoce su gran sensibilidad en el tema artístico, el buen ojo que tenía para el mercado. Era “*un hombre hecho a sí mismo, «primitivo» (...) poco hecho*

⁷²¹ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos de Barcelona, fechada en Pierrelatte, a 9 de julio de 1969. AEB.

⁷²² Carta de Blasco a su hermana y sobrinos de Barcelona, fechada en Pierrelatte, a 27 de junio de 1969. AEB.

⁷²³ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 3 de noviembre de 1969. AEB.

⁷²⁴ *Ibidem.*

⁷²⁵ Carta de Blasco a su hermana y sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 3 de noviembre de 1969, *op. cit.*

⁷²⁶ Carta de Blasco a sus sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 8 de diciembre de 1973. AEB.

*intelectualmente pero intuitivo, sensible, que estuvo al corriente de lo que ocurría en París*⁷²⁷. También Aced se refirió en similares términos: “(...) *no tiene una cultura profunda que nos pudiese hacer dudar de que su arte se basase en especulaciones cerebrales, no*”⁷²⁸.

La relación entre el artista y el galerista fue exclusivamente comercial, llevándose Blasco una comisión de las obras vendidas en Barcelona.

Emiliano Blasco cuenta la siguiente anécdota:

*“En París, en un mercado en la calle vio un aguafuerte que pensaba que era de Goya. Lo compró por 100 francos. Enrique Ochoa coleccionaba también y cuando Blasco le dijo que tenía el aguafuerte se lo cambió por un Nonell (...) ya que no tenía nada de Goya en su colección particular. El Nonell estaba oscurísimo, no se veía nada. Se lo dijo a Arturo Ramón, que vio el Goya, ya que tenían que hacer la documentación de que era auténtico. Lo intercambió por el Nonell y lo vendió por un millón y medio de pesetas. Lo pagó en mano, en efectivo, por el Nonell. Blasco tenía una cuenta para gastos de este tipo. Arturo iba a medias con Blasco”*⁷²⁹.



Reproducción de *Gitana*, de Isidro Nonell, antes de la restauración. Formó parte de la colección privada de Blasco Ferrer. AJCB.

En una carta sin fecha, pero que hemos de datar poco antes de vender las *Castañeras*, comenta: “*Tengo una acuarela de Ruano Llopis, que cuando estaba yo, hacía todos los carteles de toros y se pagaban. Al señor Ramón no le interesa porque es un asunto de toros, pero es muy bonito*”⁷³⁰.

⁷²⁷ Conversación mantenida con Arturo Ramón en marzo de 2012.

⁷²⁸ ACED, José, *op. cit.*, febrero-marzo-abril de 1951, p. 14.

⁷²⁹ Entrevista realizada en marzo de 2012.

⁷³⁰ Carta de Blasco sin fecha dirigida a su sobrino Emilio y su esposa Conchita. AEB.

Así, los negocios con el arte en la década de los setenta tuvo momentos bastante álgidos, por lo que entresacamos de la correspondencia enviada a sus sobrinos.

No sabemos nada hasta 1973, en el que escribe:

*“He hecho algunos negocios, y si hubiera querido hubiera hecho algunos más, porque he comprado 2 cuadros de Pruna y 1 de Creixams y 1 de Grau Sala, pero no los quise vender porque los Pruna son muy bonitos y quisiera guardarlos unos meses”*⁷³¹.

En 1974, señala que los negocios *“no me van mal, pues le he vendido varios cuadros a Ramón”*⁷³². Poco después dice *“He comprado 2 cuadros de Pruna y 2 de Creixams muy buenos, pues voy comprando algunas obras a medida que vendo algo”*⁷³³. De tal manera que en diciembre de 1973, además de un dibujo de Nonell, tiene *“2 Prunas formidables, 3 Creixams, un Grau Sala, 1 Bores, 1 Pedro Flores, que me valen entre todos casi como la Castañera, y tengo un dibujo de Picasso, pues ahora iré comprando y vendiendo cuando tenga ocasión para pasar el tiempo. Por las mañanas dibujo y por las tardes voy visitando galerías, en mira al mismo tiempo de encontrar algo español”*⁷³⁴, con el fin de doblar su precio.

En 1976 cita una obra de Togores⁷³⁵, y en 1977 dice que:

“(…) he comprado un cuadro de Pruna, ya tengo cuatro de este pintor, también compré dos de Creixams, ya tengo cuatro de él, aparte tengo varios de otros. Todos se cotizan pero en estos momentos no se vende nada (...). De todos modos no me puedo quejar, pues el señor Ramón ha vendido el cuadro que teníamos a medias de Sunyer y otro pequeño de Antonio Utrillo, y aun tenemos

⁷³¹ Carta de Blasco a sus sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 3 de octubre de 1973. AEB.

⁷³² Según deducimos de la carta enviada a sus sobrinos de Barcelona, fechada en París a 21 de octubre de 1974.

⁷³³ Carta de Blasco a sus sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 9 de noviembre de 1973. AEB.

⁷³⁴ Carta de Blasco a sus sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 8 de diciembre de 1973. AEB.

⁷³⁵ Carta de Blasco a sus sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 9 de septiembre de 1976. AEB.

*varios a medias*⁷³⁶ y *“estoy a punto de comprar un cuadro de Zuloaga, es decir que a medida que vendo algo compro otros cuadros”*⁷³⁷.

En 1979 adquiere un cuadro de Raimundo de Madrazo titulado *La señora y el gato* (100 x 90 cm.) por 200.000 pesetas; un cuadro de Anglada Camarasa, *Una mujer sentada* (92 x 72 cm.) por 300.000 pesetas⁷³⁸; un Mir, *Paisaje* por 20.000 francos⁷³⁹, un Foujita⁷⁴⁰ y un Pruna⁷⁴¹.

Y ya en 1980 vuelve a hablar de otro Mir y un H. Anglada Camarasa *“que me guarda el Aced”*⁷⁴²; e incluso adquiere con Arturo Ramón *“dos cuadros de un tal Miró, no del que se paga, que compramos a medias en París”*⁷⁴³.



Reproducción de *La señora y el gato*, de Raimundo de Madrazo, óleo sobre lienzo, 100x90 cm. Perteneció a Blasco Ferrer. AJCB.

No hemos hallado más referencias a esta actividad que fue intensa especialmente en los años 60 y 70, hasta constituir en muchas ocasiones su principal fuente de ingresos.

⁷³⁶ Carta de Blasco a sus sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 2 de febrero de 1977. AEB.

⁷³⁷ Carta de Blasco a sus sobrinos de Barcelona, fechada en París, a 17 de septiembre de 1977. AEB.

⁷³⁸ Notas de recibí de S. Cantavella por los importes señalados por la compra de ambas obras, fechados el 29 de marzo de 1979. AJCB.

⁷³⁹ Recibí de Madame Marie Thérèse Vilain de 20.000 francos por la venta del cuadro de Joaquín Mir *“Paisaje”*, a 27 de noviembre de 1979. AJCB.

⁷⁴⁰ Factura de compra de un cuadro de Foujita, de título ilegible, adquirido el 13 de junio de 1979. AJCB.

⁷⁴¹ Factura de compra de un cuadro de Pedro Pruna, de título ilegible, adquirido el 20 de abril de 1979. AJCB.

⁷⁴² Carta de Blasco a sus sobrinos fechada en París, a 16 de junio de 1980. AEB.

⁷⁴³ Carta sin fecha dirigida a su sobrino Emiliano Blasco. Hacia 1982-1984. AEB.



Daniel Sabater, *Autorretrato*. Perteneixió a Blasco Ferrer. AJCB.

5.21.- LA ANODINA DÉCADA DE LOS SETENTA

Poseemos muy poca información sobre Blasco en este amplio periodo, sin gran interés creativo, al margen de lo referido al mercado artístico. Su merma física reduce drásticamente su producción de esculturas y también sus exposiciones, donde recurre a obras ya realizadas. En la década de los setenta es invitado de honor⁷⁴⁴ en el *30^e Salon de l'Atelier de la Bûcherie* (Sala de exposiciones Nueva York, 14, avenue de New-York, Paris-XVI), entre el 13 y el 28 de noviembre de 1971, exhibiendo 10 esculturas⁷⁴⁵; celebra una individual, en Teruel en 1972 y quizá otra en la Galería Berri en 1975⁷⁴⁶; y participa honoríficamente en el Salón de los Independientes hasta 1978.

La casa familiar de Foz-Calanda, en la calle Cantarerías nº 8, seguía estando al nombre de Lucía Ferrer Andreu. Se trataba de un edificio ya sin habitar, que contaba con 155 metros cuadrados: zona habitable con dos pisos (55 metros) y corral descubierto (100 metros), y que lindaba con la casa de Miguela Fernández a su derecha y de Miguel Vallés Martín a la izquierda, situándose al fondo el camino Val de Foz⁷⁴⁷. Era Eleuterio Blasco quien se ocupaba del pago de la contribución urbana y las diversas exacciones municipales. Sabemos que estuvo en Foz-Calanda en el año 1968. En 1972 se realizan las obras de la red de distribución de abastecimiento de aguas, lo que supondrá la llegada de agua corriente a los domicilios, con un coste de 6.500 pesetas por edificio y toma⁷⁴⁸. Blasco escribe al alcalde de la localidad, Manuel Sorribes Sancho, indicando que ha dado la orden a su hermana Narcisa de que se abonara dicha cantidad, y aprovecha para solicitar que coloquen las escaleras en su casa, ya que en la reforma efectuada años atrás, no se colocaron como en el resto de casas. En la misma manifiesta

⁷⁴⁴ ROSAL, J., "París. En la actualidad artística imperan las notas españolas", *El Noticiero Universal*, 8 de diciembre de 1971.

⁷⁴⁵ Catálogo *30^e Salon de l'Atelier de la Bûcherie*, Sala de exposiciones Nueva York, París, del 13 al 28 de noviembre de 1971.

⁷⁴⁶ Se cita dicha muestra en todos los catálogos de exposiciones de Blasco publicados con posterioridad a 1975, excepto en el de la Mitre Gallery, que indica 1974; en todo caso carecemos de referencias a la misma, si es que realmente esta tuvo lugar.

⁷⁴⁷ Según consta en el documento contribución territorial urbana emitido el 29 de julio de 1971 (entonces regido por la Ley 41/1964). Docs.71a y 71b. AMM.

⁷⁴⁸ Documento registrado con el número 26, enviado a los propietarios de las fincas de Foz Calanda con motivo de las obras de distribución de aguas. Doc.68 aa, ab. AMM.

su intención de poner la casa a su nombre “para ello tengo la autorización por escrito de todos mis hermanos”⁷⁴⁹.

La documentación es exigua. En 1974 Enrique Ochoa escribe a Blasco contándole su mal estado de salud:

“(…) pesqué una gripe fuerte (de la) que (me) pude recuperar, pero un día tormentoso y con viento y fuerte lluvia, cogí la recaída que es mucho peor que la gripe y todavía no me encuentro bien del todo y estoy en manos de mi médico, quien poco a poco con vitaminas y (ilegible) régimen alimenticio, aunque lentamente, me voy reponiendo porque los antibióticos le quitan al (ilegible) rápidamente pero le dejan a uno hecho polvo. (...) El tiempo pasa querido Blasco y en abril próximo cumplo 84 años”⁷⁵⁰.

Ochoa tampoco puede trabajar mucho en esas condiciones: “(...) para no perder el tiempo hago dibujos, unas veces con negro y otras en color”. Y envía saludos a Borrel y también de parte de una tal Sra. Krauss la cual “me ha cuidado mucho (...) venía a verme para darme las medicinas y tomar la



Blasco junto a un grupo de paisanos delante de la fachada encalada de blanco de la casa donde nació, en Foz-Calanda. Fotografía tomada a finales de los años 60 o principios de los 70. AJCB.



Retrato femenino, 1972, lápiz color sobre papel, 37x21 cm. Colección JCB, CD310.

⁷⁴⁹ Carta de Blasco al alcalde de Foz-Calanda, fechada en París a 1 de febrero de 1972. Doc.69 aa, ab. Está pasada a máquina con el número 70 aa.

⁷⁵⁰ Carta de Enrique Ochoa a Eleuterio Blasco, fechada en Palma de Mallorca el 9 de enero de 1974. Doc.65aa-ah. AMM.

temperatura".

El 29 de junio de 1977 se le concede el "Título de pensión", bastante más tarde que lo que él esperaba para un retiro más o menos placentero⁷⁵¹.

En el plano creativo, Blasco realiza fundamentalmente dibujos que curiosamente tiende a fechar, muy en la línea de dibujos anteriores, quizá bocetos de esculturas que le hubiera gustado realizar y variaciones de piezas en hierro ya vistas con anterioridad traducidas al papel. Hay en todos ellos un evidente aire picassiano, pero con un inconfundible sello que nos permite identificarlo fácilmente con Blasco y con su obra en tres dimensiones (CD307-316).

5.22.-LOS OCHENTA. LLEGAN LOS GALARDONES

La década de los ochenta comienza con dos muestras, ambas el mismo 1980: en la Mitre Gallery de Barcelona (26 de febrero al 15 de marzo) y en la Sala de Exposiciones de la Delegación Provincial de Cultura de Teruel (3 al 12 de noviembre). De la primera, en la que estuvo presente, existe una grabación en una película en super 8⁷⁵². En el catálogo preparado para la misma se recopilaron textos de Denys Chevalier, H. Ch Geuffroy, Sebastián Gasch, José María de Sucre, y un texto ex profeso realizado por José Aced. Fueron presentadas 23 esculturas en hierro. Jaume Socias, desde las páginas de *Destino*, se hizo eco de la muestra, donde señaló su gusto por las obras más "abstractas" de Blasco, "*en las que el hierro forjado insinúa tan sólo los motivos: bailarinas, pequeños animales y figuras humanas, aunque también admiro algunas obras grandes y muy expresivas, como las figuras del forjador y del picador*". Sobre los dibujos señalaba "*que no parecen de escultor, sino que tienen valor en sí mismos*"⁷⁵³.

Comercialmente la muestra fue un fiasco, vendiéndose tan solo un dibujo, *Caballo*, por 30.000 pesetas. Restado a los gastos de reparto de catálogo (8.800 pts.),

⁷⁵¹ *Titre de Pension. Caisse de Retraite de L'Enseignement et Des Arts Appliqués*, fechado en París el 29 de junio de 1977. AJCB.

⁷⁵² La película original está en en Archivo de Joaquín Castillo, existiendo copia en VHS y DVD en el Museo de Molinos.

⁷⁵³ SOCIAS, Jaume, "Exposiciones. El escultor Blasco Ferrer, en Mitre", *Destino*, Barcelona, 20 de marzo de 1980, p. 42.

publicidad (50.000 pts.)⁷⁵⁴, y las comisiones sobre venta del 30 % (9.000 pts.), las cuentas arrojaban un saldo a favor de la galería de 37.800 pts.⁷⁵⁵ Sin contar, además, el catálogo, editado por Gráficas Gálvez, costado por el propio artista, editándose 1.500 ejemplares con un coste final de 114.484 pts.⁷⁵⁶; la contratación de la sala, que ascendió a 75.000 pesetas⁷⁵⁷; y 7.000 pesetas por el alquiler de 21 zócalos⁷⁵⁸.

Fue a raíz de la misma, cuyo catálogo envió a la Diputación de Teruel, cuando esta institución ofrece a Blasco la realización de una muestra de esculturas y dibujos, que nuestro autor acepta:

*“(…) gracias por su altruista ofrecimiento, que acepto muy complacido; mayormente con el deseo de contribuir a la exaltación cultural de nuestra querida provincia turolense, exponiendo mis obras en dicha ciudad”*⁷⁵⁹.

En la turolense presentaba el catálogo⁷⁶⁰ José Aced, y se volvían a recopilar textos de Chevalier, Sucre, Monreal Tejada, Andrés del Castillo y Henri Hérault.

⁷⁵⁴ Anunciada en *El Noticiero Universal*, 23 de febrero y 4 de marzo de 1980; *La Vanguardia*, 26 de febrero de 1980; *El Correo Catalán*, 23 de febrero y 1 de marzo de 1980; *Avui*, 23, 24, 26 febrero y 6, 9, 11, 13, de marzo; *Diario de Barcelona*, 8 de marzo de 1980.

⁷⁵⁵ Liquidación de obra del escultor Blasco Ferrer, vendida por Mitre Gallery. Exposición del 26 de febrero al 15 de marzo de 1980. ACAB.

⁷⁵⁶ Factura de catálogo emitida en Barcelona el 22 de febrero de 1980, y Recibí de dicho importe en la misma fecha. ACAB.

⁷⁵⁷ Recibí de la Galería Mitre de 75.000 pesetas en concepto de alquiler de sala, fechado el 26 de marzo de 1980. ACAB.

⁷⁵⁸ Recibí de 7.000 pesetas en concepto de alquiler de 21 zócalos para la exposición en la Galería Mitre, 29 de marzo de 1980. ACAB.

⁷⁵⁹ Copia de carta sin fecha de Blasco Ferrer al Presidente de la Diputación Provincial de Teruel, 1980. ACAB.

⁷⁶⁰ Se editaron 1.500 catálogos, enviados, por la Agencia de Transportes Pardo, encargada también de llevar la obra artística (Copia de Carta enviada por José Aced al Delegado de Cultura de la Diputación de Teruel informando del envío, fechada el 22 de octubre de 1980. ACAB). El croquis del mismo fue enviado por el presidente de la Diputación turolense, Román Alcalá Pérez, a José Aced, el 19 de septiembre de 1980 (ACAB). Acto seguido Aced lo llevó a imprenta, concretando la entrega de los mismos a fecha 15 ó 16 de octubre, y concretando las fechas de envío de obras entre el día 20 y 25 de dicho mes de octubre (Carta de respuesta de Aced a la carta de la Diputación de día 19, fechada el 8 de octubre de 1980. ACAB). El coste final de los catálogos será de 78.132 pesetas, con cargo a la partida de Cultura, que será abonado a José Aced, según se le comunicó en carta fechada en Teruel a 5 de diciembre de 1980. ACAB.

Precisamente para concretar la exposición turolense, Blasco viene a España de nuevo en el mes de junio:

“(...) a la Estación de Francia (...) el sábado día 28 (de junio) que llego a eso de las 8 de la mañana (...) voy por la exposición de Teruel, para concretar todo bien con el Aced, que es él el que se cuida de todo, ya que yo no podré ir, porque a la fecha que se inaugura yo estaré en París, pues tengo que ir a renovar mi Carta de Identidad francesa. Ya están enmarcados los 48 dibujos que expondré, y elegiremos unas 15 esculturas. Todo está en casa del Aced (...)”⁷⁶¹.

Escribe también a José Aced avisando de su viaje de París a Barcelona:

“No pienso estar más de 15 ó 20 días en Barcelona. Concretaremos bien lo de la exposición de Teruel y pasaremos cuentas de todo”⁷⁶².

Las condiciones de la muestra, financiada por la Delegación de cultura de la Diputación de Teruel, fueron enviadas por esta en carta de 23 de junio de 1980, culminando así las gestiones encaminadas a que Blasco expusiera en su provincia natal. En ella se mostraba el deseo de que la referida exposición tuviera lugar en el Salón de Exposiciones de la Delegación de Cultura, en la calle San Vicente de Paul nº 1, entre los días 3 y 9 de noviembre. Se indicaba también que Aced se hiciera cargo del coste del catálogo, posteriormente abonado por la institución⁷⁶³.

Dicha misiva fue respondida por José Aced, que se encargará en nombre de Eleuterio de todas las gestiones, en fecha 18 de agosto del mismo, aceptando las condiciones, entre otras *“que la Excma. Diputación obtenga una obra de las expuestas por Blasco Ferrer”*. La única queja se refiere a los escasos días para la muestra: *“Lo que me parece que son pocos días de exposición. Confiaba fuesen, por lo menos, diez días*

⁷⁶¹ Carta de Blasco a sus sobrinos fechada en París, a 16 de junio de 1980. AEB.

⁷⁶² Carta de Blasco Ferrer a José Aced, fechada en París el 6 de junio de 1980. ACAB.

⁷⁶³ Carta del Presidente de la Diputación Provincial de Teruel a José Aced, fechada el 23 de junio de 1980. ACAB.

(...)”⁷⁶⁴. Además solicita una mesa vitrina para mostrar algunas publicaciones, libros y fotos. La Diputación tomará en cuenta estas consideraciones y escribirá a Aced confirmando la decisión de ampliar la muestra a 10 días:

*“(...) hemos hablado con la Sala donde se realizará la exposición y hemos ampliado el plazo a 10 días, por lo que se celebrará del 3 al 12 de noviembre, ambos inclusive y asegurando la existencia de una mesa-vitrina”*⁷⁶⁵.

Respecto a la obra a entregar a la Diputación, Blasco Ferrer les ofrece la cabeza de *Belier*:

“Respecto a la obra a dejar para el futuro Museo Provincial, a Eleuterio Blasco le hace ilusión dejar el «Belier», ya que es una pieza muy buena. Para mí de lo mejor que figura en la exposición.

*No obstante, si hay alguna otra obra que le guste más, exceptuando «El último suspiro de Don Quijote », «El Quijote de las herraduras », «El Vulcano» y «Autorretrato», cuyas obras están comprometidas, de las trece restantes pueden elegir la que más les guste”*⁷⁶⁶.

Finalmente la Diputación, a través de su Comisión de Cultura, no elegirá la obra prevista por Blasco, sino *La Bordadora (Mujer bordando, CE182)*⁷⁶⁷.

Desde el primer momento, todo quedó dispuesto:

*“Tenemos preparado un lote de 18 esculturas y 39 dibujos enmarcados. Si no cupiesen todos los dibujos, haríamos una selección “in situ”*⁷⁶⁸.

⁷⁶⁴ Copia de la carta enviada por José Aced a la Diputación de Teruel, fechada en Barcelona el 18 de agosto de 1980. ACAB.

⁷⁶⁵ Carta de la Diputación de Teruel a José Aced, fechada el 19 de septiembre de 1980. ACAB.

⁷⁶⁶ Copia de la carta enviada por José Aced al Presidente de la Diputación Provincial de Teruel, fechada el 7 de noviembre de 1980. ACAB.

⁷⁶⁷ Se notifica la decisión del Presidente de la Diputación Román Alcalá a José Aced, en carta de 13 de noviembre de 1980. ACAB.

⁷⁶⁸ Copia de la carta de José Aced a la Diputación, fechada en Barcelona el 18 de agosto de 1980. ACAB.

Tampoco el resultado de ventas fue el esperado, recibiendo Aced un giro postal por la cantidad de 26.000 pesetas en concepto de obras vendidas, sin especificar de cuál se trata, es más, manifestando la Secretaría del Presidente que “(...) *no hemos sido informados de las obras vendidas*”⁷⁶⁹.

La muestra se inauguró a las 7 de la tarde del lunes 3 de noviembre de 1980, sin la presencia del autor por “*encontrase en la actualidad indispuerto en Barcelona*”. Aced, entrevistado por el *Diario de Teruel. Lucha*, describió la obra diciendo que “*tiene un sentido emocional indiscutible, abocada a un ritmo expresivo y poético en sus dimensiones captadas al espacio, en su línea concreta y pulcra sobre vacíos que forman volúmenes impalpables, pero concretos*”⁷⁷⁰.

Blasco en ese periodo, sin dejar de tener alquilada su casa-estudio de la calle Chemin Vert, se traslada a vivir con Borrel al 47 rue de la Goutte d'or, como consta en todas las cartas enviadas desde París desde abril de 1978⁷⁷¹. Los dos, ancianos y con numerosos achaques, se ayudan mutuamente:

“(...) él (Borrel) *ya hace mes y medio que no sale, pero es por viejo, que anda muy despacito, pero en casa guisa y friega los platos porque yo no puedo, pues no tengo fuerza, y sólo voy con taxis a mi casa por las cartas, y al mismo tiempo compro para comer, pero me veo mal*”⁷⁷².

Y en una carta de marzo de 1984 señala “*no salgo de casa más que hasta la farmacia de enfrente de casa de Borrel. Si tengo que ir a mi casa me tienen que acompañar (...). Estoy mucho peor que cuando estuve el último verano en Barcelona (...)*”⁷⁷³.

⁷⁶⁹ Carta de la Secretaría Particular del Presidente de la Diputación Provincial a José Aced, fechada el 17 de noviembre de 1980. ACAB.

⁷⁷⁰ *Diario de Teruel. Lucha*, 4 de noviembre de 1980, p. 4.

⁷⁷¹ La primera carta en la que consta esta dirección es de 1 de abril de 1978, por lo que se establecería entre febrero y marzo. La anterior, de 19 de febrero de 1978 señala todavía como dirección el 52 rue du Chemin Vert.

⁷⁷² Carta de Blasco a sus sobrinos, fechada en París, a 29 de noviembre de 1981. AEB.

⁷⁷³ Carta de Blasco a sus sobrinos, fechada en París, a 5 de marzo de 1984. AEB.

En apariencia su situación económica no es especialmente mala, aunque el gasto en médicos es desorbitado, casi millonario. En relación a sus finanzas, cuenta a Emiliano:

“(...) quiero que sepas como están mis asuntos. José Aced me guarda las dos cartillas de ahorros. Aparte me guarda 116.500 pesetas, mas 90.000 pesetas que le dio Yusern de Sabadell, y espera que lleguen de Madrid 2 cuadros de P. Flores en 250.000 pesetas los dos, y el Creixams que me ha vendido en 210.000 pesetas (...). José Aced tiene las 2 libretas, en la una tengo 4.000.000 de p. y en la primera 1.200.000 pesetas aproximadamente. No quiero que lo que te cuento se lo digas a nadie de la familia, porque gracias que tengo para curarme y comer, porque a mi edad nadie me dará nada si no tengo con qué corresponder (...)”⁷⁷⁴.

En 1981 expondrá en la Cripta de la Basílica del Sacre-Coeur de Montmartre de París. Una colectiva esta dedicada a arte sacro (10 de junio a 1 de septiembre), bajo el patronazgo del entonces alcalde de París, Jacques Chirac, y Maxime Charles, Prelado de Honor y Rector de la Basílica. Entre otros artistas, hemos de destacar la presencia de Bernard Buffet, además de Grau Sala o André Quellier, junto a los que Blasco ya había expuesto con anterioridad. El turolense presentó dibujos y tres esculturas (*le Christ, Saint Martin, Madone*).

En 1982 propone al Ayuntamiento de Foz-Calanda fundir *La mujer de los cántaros* en bronce, a gran tamaño para la plaza del pueblo:

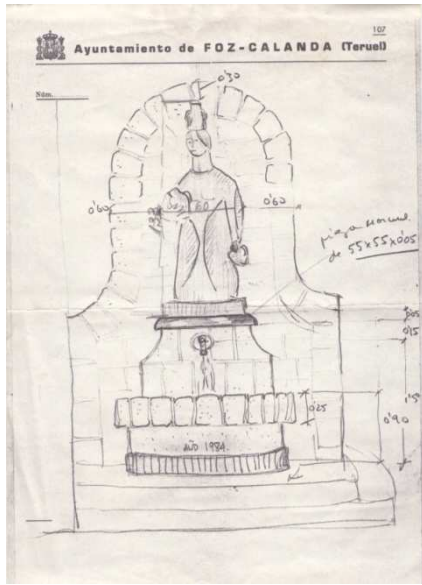
“Ya me dirás qué te dijeron de lo de la estatua. Ya hace tiempo que la tengo en pequeño



Fuente de Foz-Calanda con *La mujer de los cántaros* en bronce. Fotografía tomada a mediados de los años ochenta. AJCB.

⁷⁷⁴ Carta sin fecha dirigida a su sobrino Emiliano Blasco. Hacia 1982-1984. AEB.

en bronce, y miraré de hacerla en yeso para poderla pasar como un juguete, y en la fundición te la hacen del tamaño que quieras”⁷⁷⁵.



Diseño de la Fuente de Foz-Calanda con *La mujer de los cántaros* de Blasco. 1983. AJCB.

Finalmente regalará esta obra, que hoy podemos contemplar en la fuente de la plaza de Foz-Calanda, para la que destinó 125.000 pesetas que Arturo Ramón dio a José Aced “para gastos de la escultura del pueblo”⁷⁷⁶. La fuente se halla adosada a la fachada lateral derecha de la Casa Consistorial de Foz-Calanda. Blasco representa a una mujer sosteniendo un cántaro en su cabeza y otros dos con

sus manos, rememoración

de sus orígenes familiares. La escultura, como se indica en su base, fue realizada en "FUNDICION / R. VILA / VALLS (TARRAGONA)."

Miguel Celma Contel, Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Foz-Calanda, envió el 23 de diciembre de 1983 carta de agradecimiento por la donación de dicha escultura para colocar en el lugar que el Consistorio considerara oportuno. Esta era acompañada de la certificación del Pleno de 30 de noviembre de 1983 por el que se acordaba un *Testimonio de agradecimiento a D. Eleuterio Blasco Ferrer*⁷⁷⁷.



Título de nombramiento como Académico de la Accademia Italia delle Arti e del Lavoro, con fecha 7 de junio de 1980. AJCB.

José Aced responderá a la misiva anterior el 16 de enero de 1984, en nombre de Blasco⁷⁷⁸.

⁷⁷⁵ Carta de Blasco a sus sobrinos, pero dirigida a Emiliano, fechada en París, a 17 de septiembre de 1982. AEB.

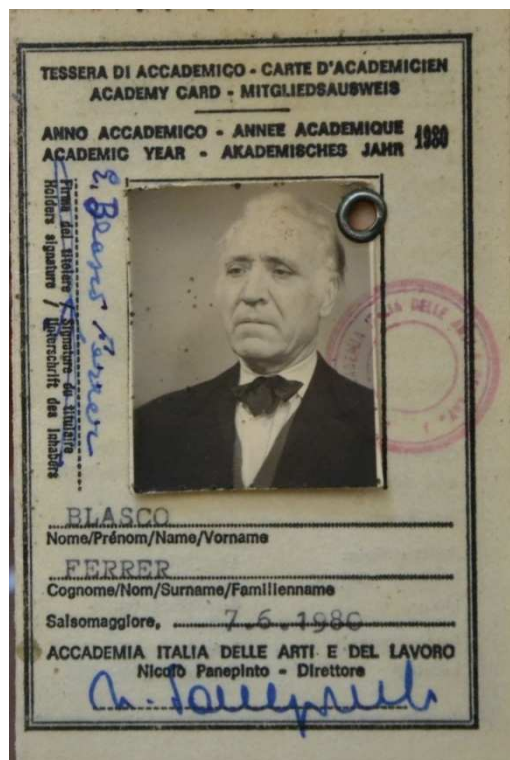
⁷⁷⁶ Carta sin fecha dirigida a su sobrino Emiliano Blasco. Hacia 1982-1984. AEB.

⁷⁷⁷ Carta del alcalde de Foz-Calanda a Eleuterio Blasco, a 23 de diciembre de 1983, Nº 187, acompañada de certificado del alcalde, fechado el 9 de diciembre, sobre la decisión tomada en el Pleno de 30 de noviembre para agradecer la donación de *La Mujer de los cántaros*. ACAB

Ese mismo año expone en el Fondo Internacional de Pintura en Barcelona (Avda. Diagonal 612, 4º), inaugurado la tarde del 22 de noviembre⁷⁷⁹.

Meses antes de esta feria, el italiano *Centro Studi e Ricerche Delle Nazioni*, a través de la Comisión del Premio Mundial de la Cultura para las Letras, las Artes y las Ciencias, presidido por el profesor Nicolò Panepinto, notificó en carta de 17 de febrero la concesión de la Estatua de la Victoria (34 x 20 x 10 cm.), premio dirigido a reconocer el compromiso cultural y profesional que el autor había demostrado en su actividad y el significativo aporte a la mejora de la sociedad contemporánea, y que le iba a ser entregado en sesión pública el 28 de abril de 1984, acto al que no acudió⁷⁸⁰. Será el primero de una serie de premios sucesivos concedidos por la Accademia Italia. A finales de ese año se le nombra miembro de la *Confederation Internationale de L'Ordre des Artistes*⁷⁸¹, privilegio, como consta en los estatutos, otorgado a los artistas que tienen especiales cualidades culturales y profesionales y que elevan la categoría de las artes.

Un año más tarde, en 1985, la *Accademia Europea* le concede el premio “Banniere Europeenne des Arts”, entregado hasta esa fecha a 120 artistas europeos⁷⁸².



Tarjeta identificativa de académico de la Accademia Italia delle Arti e del Lavoro, con fecha 7 de junio de 1980. AJCB.

⁷⁷⁸ Copia de carta enviada por José Aced al Ayuntamiento de Foz-Calanda, fechada en Barcelona el 16 de enero de 1984. ACAB.

⁷⁷⁹ Invitación a la exposición de esculturas en el Fondo Internacional de Pintura de Barcelona. AJCB.

⁷⁸⁰ Carta fechada el 17 de febrero de 1984 dirigida por el Centro Studi e Ricerche delle Nazioni al domicilio de Blasco en París (52 Chemin Vert, 75011), firmada por la Secretaria General de la Comisión del Premio Mundial de la Cultura, Angela Nicosia. Doc.1847ac. AMM.

⁷⁸¹ Carta fechada el 13 de diciembre de 1984 dirigida por la Confererazione Internazionale dell Ordine Degli Artisti al domicilio de Blasco Ferrer en París, firmada por la Secretaria General Ángela Nicosia. AJCB.

Le seguirá el nombramiento como Caballero de las Artes por la *Accademia Bedriacense*, en reconocimiento a su defensa de los principios fundamentales y la autenticidad del arte universal contemporáneo⁷⁸³; e inmediatamente, la Comisión de la *Accademia Italia delle Arti e del Lavoro* decide otorgarle, tras estudiar la actividad de los artistas contemporáneos más significativos, el *Oscar d'Italia 1985*, escultura de oro y cobre de 24 quilates, lo que le es comunicado en carta de fecha 23 de mayo de 1985⁷⁸⁴. Blasco rechazó la participación en el Premio D'Italia 1985, celebrado el 29 de septiembre de 1985 en los salones del Centro Bedriaco de Calvatore (Cremona)⁷⁸⁵.

Continuando con el listado de premios, en 1986 le es notificado por decisión del presidente Nicolò Panepinto, Senador del Parlamento Mundial (USA), el premio *Llama de Oro de las Artes del Parlamento Mundial*, realizado también en cobre y oro de 24 quilates, concedido a artistas que por su compromiso con las artes contribuían a alimentar la llama de la vida artística y cultural del mundo entero, como se le anuncia en carta fechada el 19 de febrero de 1986; artistas miembros de la Academia de Italia que habían seguido constantemente, en el curso



Tarjeta identificativa como miembro de la Accademia Europea, emitida en 1985. AJCB.

de los últimos años, los trabajos de la Institución, colaborando así en el buen desempeño de sus programas culturales e interés comunitario de los artistas⁷⁸⁶. Y finalmente, en 1987, se le otorga la *Palme d'or d'Europa*, realizada en oro y cobre, para artistas

⁷⁸² Carta fechada el 15 de enero de 1985 dirigida por la Accademia Europea a Blasco Ferrer en su domicilio en París, firmada por el presidente Nicolò Penepinto. AJCB.

⁷⁸³ Carta de notificación de la Accademia Bedriacense, fechada el 4 de abril de 1985. AJCB.

⁷⁸⁴ Carta fechada el 23 de mayo de 1985 de la Accademia Italia a Blasco Ferrer, firmada por la Secretaria General Ángela Nicosia. Doc.141. AMM.

⁷⁸⁵ Notificación de la Accademia Italia fechada en Calvatone, el 27 de julio de 1985. AJCB.

⁷⁸⁶ Carta fechada el 19 de febrero de 1986 de la Accademia Italia a Blasco Ferrer, firmada por la Secretaria General Ángela Nicosia. Doc.55. AMM.

miembros de los entonces doce países miembros de la Comunidad Europea⁷⁸⁷. Todos estos reconocimientos llegarán una vez que Blasco fue nombrado académico de la Academia de Italia de las Artes y del Trabajo, esto es, desde el 7 de junio de 1980⁷⁸⁸, en que se le hace entrega del *Diploma de Académico con Medalla de Oro* como reconocimiento de su particular actividad a favor de las artes⁷⁸⁹.

No asistirá a ninguno de esos actos y no sabemos del paradero de estos premios, caso de que los aceptara.

En septiembre se halla en Barcelona, donde es tratado desde el día 3 por el médico privado Antonio del Ruste Navarro (colegiado 714), que le diagnostica enfermedad de Paget, cuadro clínico más tarde complicado con faringitis y bronquitis asmática⁷⁹⁰. De esta enfermedad nos habla ya en 1985, al escribir a Joan Abelló:

*“(...) yo no hago nada hace ya algún tiempo, pues sufro de la enfermedad de Paget, o sea, descalcificación de los huesos, con crisis de asma”*⁷⁹¹.

Curiosamente, había estado ingresado en la Unidad de cuidados Médicos Bonanova de Barcelona durante los meses de junio, julio y agosto. Un ejemplo más de su hipocondría, de su obsesión médica, que prácticamente le arruinó.



Blasco Ferrer a finales de los años 70. AJCB.

⁷⁸⁷ Carta de notificación de la Accademia Europa, fechada en Calvatone el 9 de febrero de 1987. AJCB.

⁷⁸⁸ Título de nombramiento como Académico de la Academia de Italia de las Artes y el Trabajo. AJCB.

⁷⁸⁹ Queda registrado en el libro de Oro de la Academia con el número 755/c.

⁷⁹⁰ Facturas médicas emitidas por el Dr. Antonio del Ruste Navarro. AJCB.

⁷⁹¹ Carta de Eleuterio Blasco a Joan Abelló, fechada en Pierrelatte el 26 de junio de 1985. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

6.-DE NUEVO BARCELONA. EL REGRESO

(1985-1993)

6.1.-LOS ÚLTIMOS AÑOS

En junio de 1985, Blasco se encontraba en la localidad francesa de Pierrelatte, junto a su hermano Joaquín, en el domicilio de este en el Jardín de Faveyrolles, como había sido habitual desde principios de los años cincuenta. Desde allí envía una carta a sus primos para que comenten a Orencio Andrés, alcalde de Molinos, su deseo de donar ciertas obras, esculturas, pinturas y dibujos, si prosperaba la iniciativa de creación del Museo de Molinos, aspecto este que abordaremos detenidamente en el siguiente apartado. Desde este momento, la mayor parte de su correspondencia a amigos y familiares hace referencia a sus dolencias. En la carta referida anteriormente comenta:

*“No creo que pueda ir ya a París, pues enfermo y sin nadie, y no sé que será de mi vejez en España, esto me hace pensar mucho. (...) mi hermano está bastante fastidiado, no digas nada a mi hermana que ya tiene con lo suyo”*⁷⁹².

Efectivamente, Blasco en estas fechas ha decidido establecerse definitivamente en Barcelona:

*“A ver si me pagan varias cosas que me deben en París, después miraré de hacer lo necesario para pedir mi residencia en Barcelona, y todas estas gestiones se llevan tiempo para ver si puedo que me manden la retreta, y como hacer para que me den la Seguridad Social. Todo fijarlo en Barcelona”*⁷⁹³.

Así las cosas, Blasco inicia los trámites para instalarse en España, para lo que solicita el cambio del pago de su pensión francesa. Para ello recibe del consulado español el certificado para el traslado de enseres a efectos de Aranceles Consulares, así como el de Transferencia Bancaria y Empadronamiento, que obtiene en París a fecha 17 de agosto de 1985⁷⁹⁴. Curiosamente, en el documento de relación de enseres que desea

⁷⁹² Carta de Eleuterio Blasco a sus primos, fechada en Pierrelatte (Francia) el 4 de mayo de 1985. Doc.1847aa-ab. AMM.

⁷⁹³ *Ibidem*.

⁷⁹⁴ Certificado para el traslado de enseres a efectos de Aranceles Consulares con fecha 17 de agosto de 1985. Blasco se encuentra inscrito en el Registro de Matrícula de la

importar a España solo constan 18 cuadros, un paquete de dibujos croquis y una cabeza de yeso. Esto es así ya que previamente se había encargado de que sus obras llegaran a sus familiares en Barcelona o a casa de su hermano Joaquín en Pierrelatte:

“(...) si puedo pienso ir a París durante el próximo mes de julio, pues tengo que recoger muchas cosas todavía, pero los dibujos, cuadros, esculturas, esmaltes y esculturas las tengo en Barcelona, y otras en casa de mi hermano Joaquín (...)”⁷⁹⁵.

El 8 de noviembre de 1985, solicita su inscripción en el Padrón Municipal de la Ciudad Condal⁷⁹⁶, domiciliándose en Calle Sant Adrià, 34, 6º, 2ª, dirección de su hermana Narcisa, y acto seguido, realizado el trámite anterior, se le emite un documento a efectos de DNI⁷⁹⁷.

Podemos decir que a partir de esa fecha está instalado definitivamente en Barcelona. Desde allí, el 16 de diciembre se dirige a la *Caisse de Retraite de L'Enseignement et des Arts Appliqués* en relación a los trámites de su pensión⁷⁹⁸.

Sintiendo que se encuentra en los últimos años de su vida, Blasco acelera algunas donaciones a museos aragoneses, reparte algunas obras entre familiares y amigos, e intenta vender el resto a través de varias galerías. Así, según consta en los registros del Museo de Zaragoza, el 31 de diciembre de 1985 ingresan tres obras donadas por él, datadas en 1952: *Mujer con ojos espirales*, *Greta Garbo* y *Vulcano*, en hierro forjado⁷⁹⁹, que son recogidas en la casa de familiares y amigos, concretamente en la calle San Adrián de Barcelona, de manos de su prima Nuria Castillo Blasco, y en el domicilio de José Antonio Labordeta, en calle Zurita de Zaragoza. El Acta de

Cancillería española bajo el N° 25.345, constando que ha tenido su residencia en esa demarcación consular desde el 30 de junio de 1942. AJCB.

⁷⁹⁵ Carta de Eleuterio Blasco a Joan Abelló, fechada en Pierrelatte el 26 de junio de 1985. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

⁷⁹⁶ Documento de solicitud para fijar su residencia en Barcelona, dando baja en el Consulado de España en París, sellado el 8 de noviembre de 1985 en el Registro General del Ayuntamiento de Barcelona. AJCB.

⁷⁹⁷ Documento a efecto de DNI emitido y sellado el 8 de noviembre de 1985. AJCB.

⁷⁹⁸ Carta fechada el 16 de diciembre de 1985 dirigida a la *Caisse de Retraite de L'Enseignement et des Arts Appliqués*. AJCB.

⁷⁹⁹ N° de entrada: 2679. Expediente. 85.20. Las tres obras poseen los números de registro NIG 50556, NIG 50557, NIG 50558. Archivo Museo de Zaragoza.

Recepción aparece fechada con anterioridad, el 13 de junio de 1985, reunidos Eleuterio Blasco, que señala como domicilio el Jardín de Faverolles, en Pierrelatte, Dromê, Francia, y el Director del Museo de Zaragoza, D. Miguel Beltrán Lloris⁸⁰⁰. Pero Eleuterio no estaba presente, por lo que un día más tarde, el 14 de junio, le son remitidas dos copias del Acta de Recepción para su firma⁸⁰¹. La titularidad estatal del Museo conlleva el anuncio formal a través de carta, de la aceptación de la donación hecha al Estado Español de las tres obras de Blasco Ferrer, según carta firmada por el jefe de Sección de Régimen General de Museos, Ángeles de la Campa Cano, el 30 de septiembre de 1985⁸⁰². En esas fechas Blasco continúa en Pierrelatte con su hermano. Desgraciadamente las obras permanecen en los almacenes del museo zaragozano desde ese momento, y tan solo salieron de esa situación para formar parte de la obra expuesta en la inauguración de la Sala Eleuterio Blasco Ferrer del Museo de Molinos, en 1991; y en la muestra colectiva *Escultura Aragonesa a la Escuela*, en 1988, interesante iniciativa que recorrió distintos centros educativos aragoneses, empezando por el Instituto de Bachillerato Mixto 4 de Zaragoza⁸⁰³.

Algunos denunciaron esta situación. Así, el 25 de mayo de 1985, la Asociación de Vecinos Vadorrey de Zaragoza⁸⁰⁴ se pone en contacto por carta con José Antonio Labordeta, comunicándole que hacía un mes que se había dirigido por escrito al Director del Museo Provincial de Zaragoza, con la firma de apoyo de más de 50 personas, “*solicitando que fuese rescatada de los sótanos la escultura de Blasco Ferrer (...)*”, sin haber recibido hasta la fecha respuesta alguna. Y continúa: “*seguiremos presionando en los medios de comunicación para que se defienda a los artistas aragoneses en este hacer diario de esta tierra nuestra*”⁸⁰⁵ Desgraciadamente, esta será la tónica general de los museos con obras de Eleuterio Blasco, esto es, que permanecen ocultas en el más absoluto ostracismo, habiendo contribuido, sin duda, al total desconocimiento del público aragonés de este artista.

⁸⁰⁰ Acta de Recepción de obras en el Museo de Zaragoza, con fecha 13 de junio de 1985. AJCB.

⁸⁰¹ Carta de Miguel Beltrán a Blasco Ferrer solicitando la firma de las dos copias del Acta de Recepción de las tres esculturas donadas. Fechada en Zaragoza el 14 de junio de 1985. AJCB.

⁸⁰² Carta de notificación. AJCB.

⁸⁰³ *Heraldo de Aragón*, 24 de mayo de 1990, p. 19.

⁸⁰⁴ Entonces domiciliada en la calle Nobleza Baturra nº 19 L.2.

⁸⁰⁵ Carta de la Asociación de Vecinos Vadorrey a José Antonio Labordeta. Zaragoza 25 de mayo de 1988. AJCB.

Recordemos que ya en 1980 había donado a la Diputación Provincial de Teruel, tras la muestra financiada por la misma, una escultura, *Mujer bordando*, a través del Dr. Marqués, que es remitida al Museo Provincial⁸⁰⁶, constituyendo la primera obra de Blasco que pase a engrosar las colecciones del Museo turolense y que hoy se halla en el Despacho de la presidencia en la Sede de la Diputación Provincial. También era su intención enviar al Museo de Teruel y Zaragoza esculturas en bronce de uno de los retratos de su madre, como se señala en varias cartas de 1985 que escribe al pintor y coleccionista Joan Abelló, al que insta a ver si puede darle la dirección de algún miembro de la familia López, ya que en los trámites para enviar el molde de yeso a España con la idea de realizar dichos bronce para los museos, este tal López murió, y no localiza quién tiene dicho molde en yeso⁸⁰⁷.

Así pues, con 78 años, Blasco se instala definitivamente en Barcelona. Regresará a Francia dos veces más, en 1986 y 1987. A la llegada en este segundo periodo de su vida a la Ciudad Condal, se alojará en el Hostal Din (Calle Valencia 191) donde su sobrino Emiliano Blasco ejercerá de marchante oficioso hasta su muerte.

Es por aquellas fechas cuando Blasco conoce, por casualidad, al coleccionista de arte Josep María Blanch. Blanch a su vez le presentará al pintor Joan Abelló en el Círculo Artístico de Barcelona, manteniendo relación hasta el fallecimiento de Blasco. Ambos, Blanch y Abelló, firmaron una especie de vitalicio con Eleuterio por el cual entregaban mensualmente 25.000 pesetas e iban poco a poco adquiriendo obra del focino. Esta es la razón por la que tanto en el Museo Abelló de Mollet del Vallés, como el propio Blanch, posean obra del mismo. En todo caso, parte importante de la obra adquirida por Abelló fue vendida en la Galería de Arte de su hija, llamada *Marabelló*.

Blanch recuerda a Blasco como “*un hombre resentido de haber pasado una vida dura en la juventud y en la vejez. La Guerra Civil y la guerra mundial le hicieron daño. (...) Blasco se hallaba en una situación precaria. (...) Era un hombre libre, independiente, con muy mala salud. Andaba muy pesado. Tenía un humor peculiar e incluso era un poco bruto, muy aragonés*”⁸⁰⁸.

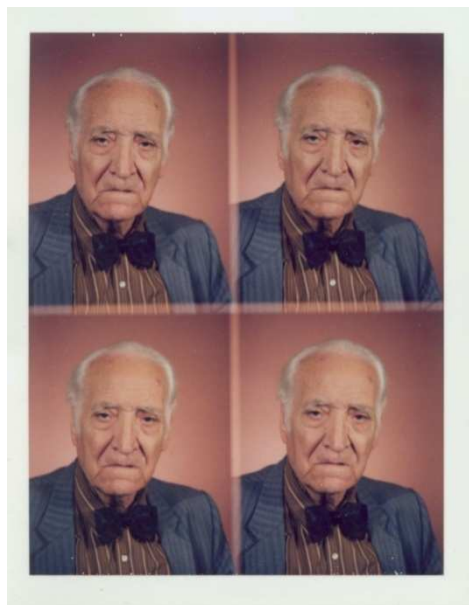
⁸⁰⁶ Carta de agradecimiento de la Diputación a Blasco Ferrer, fechada el 31 de marzo de 1986. AJCB.

⁸⁰⁷ Cartas de Eleuterio Blasco a Joan Abelló, fechadas en Pierrelatte el 19 de abril y 26 de junio de 1985. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

⁸⁰⁸ Entrevista realizada en Mollet del Vallés el 9 de febrero de 2013.

Nos parece interesante un recorte de prensa que guarda Ramón Cerra que lleva por título “Columna Durruti, un grupo melódico y apacible surgido de los restos del “punk”, en cuya parte trasera Blasco anota: “aquí os mando este recorte de periódico que creo os gustará, pues yo fui el dibujante cartógrafo y miliciano de la cultura de la división 26, Durruti. No se olvida fácilmente, su ideal se reconoce”⁸⁰⁹, que testimonia que a pesar de los años transcurridos, el viejo ideal anarquista seguía estando en el corazón y en la mente de Blasco Ferrer, y el haber pertenecido a la “Durruti” era un orgullo.

Mientras, en 1986, Molinos inauguraba una exposición en los antiguos lavaderos durante los meses de agosto y septiembre. Blasco estuvo en Molinos tres semanas con anterioridad a la muestra, donde Mateo Andrés, hijo del alcalde, le realizó una entrevista que se pudo visualizar durante los días de la muestra⁸¹⁰. En una carta sin fecha en que hace mención al catálogo de dicha exposición, y por tanto inmediatamente anterior, indica:



Cuatro fotografías de carné de Blasco Ferrer a mediados de los años 80. AJCB.

“(…) me encuentro mal, posiblemente me iré un día a Francia pues no me comprenden los médicos de aquí, pero dime la fecha de la exposición, para ver si podré ir (...)”⁸¹¹.

Efectivamente, en diciembre de 1986 se encuentra en Pierrelatte, ya que es atendido el día 15 de ese mes por el doctor Pierre Chaffiel⁸¹².

Estas quejas son habituales. En su última época, Blasco, como comentan sus sobrinos, “se obsesionaba con sus dolores y enfermedades hasta extremos hipocondríacos”. Sus visitas a médicos privados son cotidianas, hasta el punto de no

⁸⁰⁹ Archivo Ramón Cerra, Barcelona. El artículo mencionado lo firma Albert Mallofré, publicado un 6 de agosto de 1986.

⁸¹⁰ Doc.1979. AMM.

⁸¹¹ Carta sin fecha dirigida a Orencio Andrés. AMM.

⁸¹² Receta médica expedida a Blasco Ferrer por el Dr. Pierre Chaffiel, Pierrelatte, 15 de diciembre de 1986. AJCB.

estar conforme con un diagnóstico un día y marchar al día siguiente a otro doctor⁸¹³. En absolutamente toda la correspondencia de Blasco desde 1985 hasta su fallecimiento hace mención de sus achaques, sus inyecciones, sus medicamentos, su cansancio general, y los problemas en las piernas. El gasto médico en ese periodo fue realmente ingente, ruinoso.

En otra carta sin fecha indica:

*“Estoy agotado y no sé qué será de mí, estoy buscando el mejor especialista que encuentre, mándame la dirección del hijo de Doña Estrella, quizá él pueda recomendarme un doctor que sea serio porque me están sacando los dineros y yo cada día peor”*⁸¹⁴.

O bien:

*“(…) la mía (la salud) con las piernas mal, pero ahora tomo un medicamento que ya lo tomé seis meses en París que me fue bien, pero con los calores de este verano se me pusieron mal y me mandaron de Francia el medicamento que en París me dieron y veremos dentro de unas cuantas semanas si me va bien. Ya me hicieron radios y el mal está otra vez en evolución”*⁸¹⁵.

Su obsesión es tan grande que en 1987, marcha a Francia, de propio, para ser atendido:

“(…) me tuve que venir porque en Barcelona no daban pie con bola los médicos, después de gastar tanto ya ves, me vine con el taxi de mi primo. Nada más llegar aquí ya me vio un médico, y hoy ha pedido entrevista con un profesor

⁸¹³ Así lo afirman sus sobrinos Joaquín Castillo y Emiliano Blasco, que se hicieron cargo de él en esos años y hasta su muerte.

⁸¹⁴ Carta sin fecha y sin destinatario, aunque sabemos dirigida a Orencio Andrés por hacer referencia a su hijo. Archivo Museo de Molinos.

⁸¹⁵ Carta de Eleuterio Blasco a sus amigos (Julián y Carmen) fechada el 29 de octubre de 1989. Doc.108aa-ab. AMM.

*de Montpellier, y voy el lunes 20. No sabes lo que sufro con las dichosas piernas, gastando lo que no puedo*⁸¹⁶.

En noviembre de ese año comenta que “*todas mis obras las tienen sobrinos, amigos y mi hermana, y a pesar de todo yo quisiera dejar todo bien hecho*”⁸¹⁷. Esto es, ya anciano, Blasco distribuye las obras que todavía están en sus manos, ya escasas, entre allegados y amigos, cuando no hace donación a museos, como el caso del Museo de Zaragoza. Tan solo guarda *El último suspiro de Don Quijote*, el retrato en bronce de su madre, junto a varios centenares de dibujos que espera legar a Molinos “*(...) cuando llegue el momento, pues sabes que no estoy bien de salud*”⁸¹⁸.

Es en ese 1986, cuando Oscar Ghez, Presidente-Fundador del Petit Palais de Ginebra, inicia una serie de gestiones directamente con Blasco para hacerse con *El último suspiro de Don Quijote*. Pero inicialmente no lo hará mediante una oferta económica, sino pretendiendo un intercambio de obras. En carta fechada el 12 de mayo de 1986, Ghez le hace saber su deseo de cambiar su obra por “*otra obra de buena calidad de un gran pintor español gitano, Marín Ramos, del cual ciertos cuadros fueron presentados en museos de vuestro país*”⁸¹⁹. Ghez le adjunta una diapositiva formato 24 x 36 cm., y una fotografía en blanco y negro del óleo sobre lienzo de Ramos *Danseuse et le public* (104 x 82 cm.), firmado en el ángulo inferior derecho. E insiste Ghez:

*“Le aseguro que su escultura será expuesta en el Petit Palais, al igual que Bailarina Española y Juana de Arco*⁸²⁰. Además estas obras van a ser

⁸¹⁶ Carta de Eleuterio Blasco a Joan Abelló, fechada en Pierrelatte un día 16 de 1987, sin especificar el mes, aunque la carta está franqueada el 17 de julio, como podemos observar en el sobre. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

⁸¹⁷ Carta de Eleuterio Blasco Ferrer a Orencio Andrés, fechada el 25 de noviembre de 1986. Archivo Museo de Molinos.

⁸¹⁸ *Ibidem.*

⁸¹⁹ Carta de Oscar Ghez, Presidente-Fundador del Petit Palais de Ginebra a Blasco Ferrer, fechada en Ginebra a 12 de mayo de 1986. AJCB.

⁸²⁰ El Petit Palais de Ginebra (Terrase Saint Vicor nº 2) llegó a adquirir un total de cuatro obras de Blasco, sin embargo estas ya no se encuentran entre las colecciones de dicho Museo, sin que sus responsables actuales nos hayan dado ninguna explicación ni de las razones de su salida, ni de su paradero actual, aunque conocemos incluso el número de inventario que tuvieron. A finales de los años 80 principios de los noventa, formaron parte de sus colecciones *Bailarina Española (Agentina danzando)*, Inv.

enviadas próximamente a un Museo de Lugano (Tesson), el cual organiza una exposición sobre los pintores españoles: María Blanchard, Óscar Domínguez...”⁸²¹.

La respuesta de Blasco fue negativa. En una nueva carta de junio, Ghez escribe: “*Lamento que no os haya gustado el cuadro de Marín Ramos que os había ofrecido a título excepcional porque se trata de una obra de gran belleza*”⁸²². Y le propone ahora otros autores: “*¿Estaría satisfecho si os propusiera un cuadro de Creixams o de Lagar?*”⁸²³.

El interés del Petit Palais continuará en los meses siguientes, proponiendo, en el deseo de llegar a un acuerdo, “*hacer una selección de obras de gran formato del pintor Hernando Viñes*”⁸²⁴, amigo de Bores, del que afirma que su obra surrealista va alcanzando una plusvalía considerable en el mercado. Ghez adjunta en la carta sendas fotografías de dos obras por él elegidas para intentar convencer a Blasco⁸²⁵.

En agosto, ante las negativas del turolense, se le oferta un cuadro de Viñes y otro de Creixams, recordando la antigüedad del cuadro del primero, de su periodo surrealista, y su valor por la dificultad de hacerse con cuadros de ese periodo. Recalca la estima que en el Petit Palais se tiene a sus obras y por tanto el lugar especial que ocuparía *El último suspiro de Don Quijote*⁸²⁶.

Finalmente, en el conjunto de cartas conservadas a este respecto, correspondientes a 1986, le es ofrecida una obra de María Blanchard, parece que por sugerencia del propio Blasco: “*Yo no sé si podría separarme de una obra de María*

12207; *Juana de Arco*, Inv. 12754; *El héroe*, Inv. 12865; y *Sirena (Piedad marina)*, Inv. 13316. CE50, 78, 138, 158.

⁸²¹ Carta de Oscar Ghez a Blasco Ferrer, fechada en Ginebra a 12 de mayo de 1986. AJCB.

⁸²² Carta de Oscar Ghez a Blasco Ferrer, fechada en Ginebra a 3 de junio de 1986. AJCB.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ Carta de Oscar Ghez a Blasco Ferrer, fechada en Ginebra a 16 de julio de 1986. AJCB.

⁸²⁵ Las fotografías no se encuentran con la carta, si bien Ghez solicita le sean devueltas después de verlas.

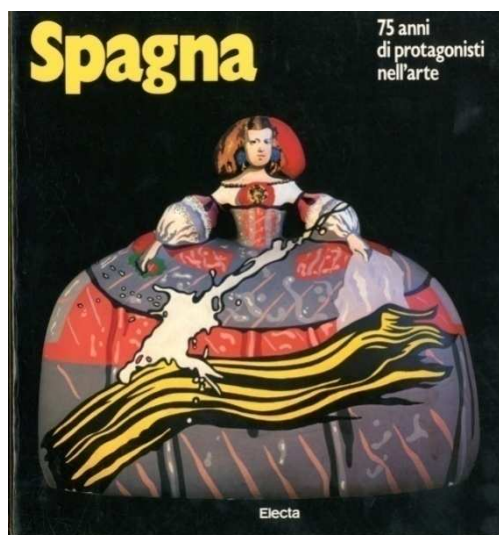
⁸²⁶ Carta de Oscar Ghez a Blasco Ferrer, fechada en Ginebra a 22 de agosto de 1986. AJCB.

Blanchard (...)”, dice Ghez, de la que le envía una fotografía, aunque le pide que le confirme “*si esta pintura podría servir como cambio de vuestro «Don Quijote»*”⁸²⁷.

Pero los intentos del Petit Palais no terminan ahí. El 22 de octubre de 1991, cinco años después, Ghez se dirige de nuevo a Blasco:

“*Tuvimos en el pasado conversaciones al respecto de una obra que me interesa y que se titulaba Don Quijote. ¿Todavía está disponible? Si no puedo cambiarla por un cuadro, como por ejemplo una obra de un pintor suizo, ¿Cuál sería vuestro precio en francos franceses?*”⁸²⁸.

Y aún en carta de 20 de enero de 1992, el Petit Palais a través de nuevo de Oscar Ghez, le felicita el nuevo año deseándole nuevas satisfacciones como la del recién creado Museo de Molinos, y aprovecha para pedirle que le responda a la proposición contenida en una carta anterior en relación, de nuevo, al Don Quijote⁸²⁹. Como veremos más adelante, Blasco no se desprendió de esta obra hasta prácticamente sus últimos momentos de vida, y lo hará a la localidad de Molinos.



Portada del catálogo *Spagna, 75 anni di protagonisti nell'arte*, Electra, 1986.

En octubre de 1986, se inauguraba en la localidad Suiza de Lugano la importante muestra *Spagna, 75 anni di protagonisti nell'arte*, abierta del 25 de septiembre hasta el 25 noviembre en la Villa Malpensata, y que destacó tanto por su intencionalidad como por las piezas reunidas. En ella se mostraban dos esculturas de Eleuterio Blasco, propiedad del Museo de Ginebra, (*Argentina* y *Juana de Arco*), junto a una pléyade de artistas con cuyas obras se pretendía mostrar, como el título de la exposición indica, “*un protagonismo que hasta*

⁸²⁷ Carta de Oscar Ghez, Presidente-Fundador del Petit Palais de Ginebra, a Blasco Ferrer, fechada en Ginebra a 29 de octubre de 1986. AJCB.

⁸²⁸ Carta de Oscar Ghez a Blasco Ferrer, fechada en Ginebra a 22 de octubre de 1991. AJCB.

⁸²⁹ Carta de Oscar Ghez a Blasco Ferrer, fechada en Ginebra a 20 de enero de 1992. AJCB.

*ahora era latente, pero que una vez resaltado no es fácil ocultar*⁸³⁰. En el catálogo de la misma, el Director del Departamento de Museos y Cultura de la ciudad y organizador de la muestra, Schöenberger, comentaba que “*a raíz de la entrada de España en la Comunidad Europea era preciso evidenciar que este país no es marginal a la cultura Europea, sino que tiene una voz clara y definida, imprescindible en el concierto de las naciones que forman Europa*”⁸³¹; y esta voz aplicada a las artes plásticas da sentido a la exposición. Destaca de la misma que, aproximadamente un tercio de las obras provienen de museos y colecciones privadas de fuera de España, especialmente de París, y por ello muchas de ellas desconocidas o de difícil acceso. Creaciones que quizá no sean en todos los casos lo más significativo de su producción, pero que evidenciaban el protagonismo del arte español en todas las vanguardias del siglo XX, además de la apertura por sí mismo de nuevas líneas creativas de fundamental trascendencia. Aparecen representados Manolo Hugué, Julio González, Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Ángel Ferrant, J. Llorens Artigas, Joan Miró, Salvador Dalí, Antoni Clavé, Antoni Tàpies, Josep Guinovart, Josep Grau-Garriga, Carlos Mensa, el Equipo Crónica, Isabel Quintanilla, Alberto Sánchez, Manolo Miralles, Antonio López, Juan Genovés, Rafael Canogar, Antonio Saura, etc.

Esta muestra, junto a la de arte internacional celebrada en Marsella en 1990, son las principales exposiciones retrospectivas en las que se ha expuesto obra del turolense, en este caso junto a las principales figuras del arte español del siglo XX.

Una de las esculturas de Blasco, *Argentina*, aparece reproducida en el artículo dedicado a la muestra en el diario *La Vanguardia* de Barcelona, junto a imágenes del Equipo Crónica, Isabel Quintanilla, Alberto Sánchez, Francisco López Hernández y Manolo Miralles⁸³². La cronología señalada para dicha pieza es incorrecta, error que se repetirá en el catálogo de la exposición *Trésors du Petit Palais de Genève «de Renoir à Kislring»*, que se celebrará en Marsella en 1990. Aparece la temprana fecha de 1918, cuando data de 1948. Y es que el problema de las cronologías, como hemos visto, es una constante en el estudio de la obra de Blasco Ferrer.

⁸³⁰ MIRALLES, Francesc, “Exposición en Lugano. El protagonismo del arte español”, *La Vanguardia*, Barcelona, martes 21 de octubre de 1986, p. 37.

⁸³¹ VV.AA., *Spagna, 75 anni di protagonisti nell'arte*, Ediciones Electra, Milán, 1986.

⁸³² MIRALLES, Francesc, *op. cit.*, 21 de octubre de 1986, p. 37.

Además, en 1986 entrega varias esculturas y dibujos a la Galería Theo de Barcelona (Enrique Granados 27), para comercializarlos desde allí: *El niño abandonado*, *La mujer de las cántaras*, *Lechuza*, *Arlequín*, etc.⁸³³

En 1986 se le hace entrega del Premio Antorcha de Oro de las Artes del Parlamento Mundial.

El año finalizará con la inauguración el 13 de septiembre en la *Galeria d'art 3 i 5*, de la exposición colectiva «*Pequeño Formato*», con obras, entre otros, de Alfaro, Chillida, Corominas, Dalí, Guinovart, Miró, Picasso, Saura, Tàpies y el propio Blasco⁸³⁴.

El último galardón importante que se le concede es la Cruz de San Jorge⁸³⁵, otorgada por la Diputación Provincial de Teruel. La decisión fue acordada por el



Cruz de San Jorge concedida a Blasco Ferrer en 1986 por la Diputación de Teruel. Colección JCB.

⁸³³ Documento con la relación de obras entregadas a la galería Theo el 1 de abril de 1986. AJCB.

⁸³⁴ Folleto-Catálogo de la exposición *Pequeño Formato*, Galería d'art 3 i 5, Barcelona.

⁸³⁵ En sesión plenaria de 21 de febrero de 1966, según dictamen de la Comisión de Cultura y Deportes del mismo día, se acuerda la modificación del Reglamento de Honores y Distinciones de la Diputación. En él se añade la distinción de la Cruz de San Jorge, que se empezará a conceder en 1967 (Sign. 2387-22862 y 3416-26435). Desde su creación y hasta ese año 1986, se habían entregado las siguientes cruces:

1967: D. Alberto López Polo, Presbítero del M.I. Capítulo de Racioneros de Teruel; 1967: D. Julio Pelayo Marraco, Secretario Gral. Diputación de Teruel (Ex Secretario); 1968: D. Arturo Belenguer Alcalá, Decano y Director del Hospital Provincial de Teruel; 1970: D. Cesar Tomás Laguía, Vicario General de la Diócesis de Teruel; 1972: D. Hermana Escolástica Jiménez Martínez, de la Congregación de Santa Ana Servicio prestado en el Hospital Provincial de Alcañiz; 1973: D. Martín Almagro Bachs, Director del Museo A. Nacional y del Instituto de Estudios Turolenses; 1973: D. Miguel Sancho Izquierdo, Ex Rector Magnífico de la Universidad de Zaragoza y Director del Colegio Universitario de Logroño; 1973: D. Dimas Fernández Galiano y Fernández, Catedrático de Microbiología de la Facultad de Ciencias de Madrid; 1973: D. Jaime Caruana y Gómez de Barreda, Director de las Bibliotecas Populares de Valencia; 1973: D. Manuel Pertegaz Ibañez, modisto; 1974: D. Manuel Jiménez Quílez, Director General de Coordinación Informativa; 1974: D. José Torán Peláez, Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos; 1974 D. José Lapayese Bruna, artista, pintor; 1974: D. Santiago Sebastián López, Catedrático de la Historia del Arte; 1975 D. Cosme Gómez Iranzo, Ex Alcalde de Teruel; 1975: D^a. Pilar Narvió Royo, periodista alcañizana; 1975: D. Ángel Alloza Beneyto; 1976: D. Luis García Ibañez, otorrino; 1976: Sor Concepción Cirara; 1977: Sor Natividad Losa Pardos; 1977: D. Antonio Clemente

Pleno de la Excma. Diputación Provincial de Teruel en sesión de 27 de marzo de 1987, considerando “*los méritos artísticos reunidos en su persona, suficientemente demostrados en España y en el extranjero, mediante exposiciones donde su arte ha quedado consagrado, siendo un orgullo para Teruel (...)*”⁸³⁶. Como fue habitual, no acudió a la entrega del galardón en el acto celebrado en la festividad de San Jorge, Patrón de Aragón y de la Excma. Diputación, el 23 de abril, donde se entregó otra cruz al escultor de Rubielos de Mora, José Gonzalvo. Blasco argumentó su delicado estado de salud y delegó en Orencio Andrés, Alcalde de Molinos, que había presentado la propuesta, la recogida del galardón. Este lo recibió de manos del presidente de la Diputación, Isidoro Esteban.

Blasco viajará a Francia de nuevo en julio de 1987 para ser atendido por médicos franceses, y en agosto ya se encuentra en Molinos, donde pasará unas semanas, manifestando su alegría ya que “*mi exposición está siendo visitada por todo el Bajo Aragón, y todos que visitan las grutas. Para el año próximo será mi Museo*”⁸³⁷.

Un año más tarde, del 18 al 30 de abril de 1988, se celebra en la Sala Costa de Barcelona, organizada por el Centro Aragonés y la delegación de la Institución Fernando el Católico, una amplia exposición, la última individual de Eleuterio Blasco en España, que contó con 15 esculturas en hierro (6 de ellas de colecciones particulares), 2 bronce, y un buen número de pinturas y dibujos⁸³⁸. Una muestra

Vallano, Interventor; 1977: D^a. Rosalía Montolío Villamón Niña, “Operación Plus Ultra”; 1977: D. Alfonso Zapater Gil, escritor y periodista; 1978: D. Antón García Abril, Músico; 1978: D. Mariano Laborda García, Hjarano; 1978: D. Joaquín Repollés Gracia, médico. Presidente-Fundador Club Circuito Guadalupe; 1979: D. Ángel Novella Mateo, pintor. Académico de Bellas Artes; 1979: D. Gonzalo Borrás Gualis, Catedrático; 1981: D. José M^a Ruiz Navarro; Presidente C.I.T.; 1981: D. José Iranzo, jotero; 1982: Padre Enrique Latorre Lastiri; 1982: Padre Jesús Muneta Martínez de Moratín; 1983: D. Pedro Laín Entralgo, médico, profesor, filósofo, historiador, ensayista y académico; 1984: No hubo concesión; 1985: D. Damián Iguacén Borau, Obispo; 1985: D. Santiago Martínez Fornés, médico; 1986: No hubo concesión; 1987: D. José Gonzalvo Vias, escultor; 1987: D. Eleuterio Blasco Ferrer, pintor.

⁸³⁶ Carta de la Excma. Diputación de Teruel, fechada el 2 de abril de 1987, comunicando la decisión de la entrega de la Cruz de San Jorge. AJCB.

⁸³⁷ Postal con la imagen de las grutas de Cristal de Molinos, enviada por Eleuterio Blasco a Joan Abelló, fechada en Molinos el 24 de agosto de 1987. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

⁸³⁸ Catálogo de la Exposición E. Blasco Ferrer en el Centro Aragonés de Barcelona. En el mismo no consta el listado de obras expuestas. Se insertó una hoja donde aparecen solamente las esculturas, pero las fotografías de la muestra dan cuenta de que se expusieron buen número de dibujos y pinturas.

lograda “*después de mucho insistir y rogar el Sr. Pemán al artista*”⁸³⁹, que sirvió prácticamente de despedida del creador, a modo de exposición retrospectiva. Un cierre de ciclo que había empezado en Barcelona con su primera exposición individual en 1931, en la Sala Parés, y que concluía 57 años más tarde, de nuevo en Barcelona, en esta Sala Costa. Seis décadas entre ambas, dedicados al arte, a la creación. La emotiva inauguración corrió a cargo del poeta, narrador, ensayista y traductor Ildefonso Manuel Gil, entonces director de la Institución Fernando El Católico, y el director del Centro Aragonés, Joaquín Bajén⁸⁴⁰. Con motivo de este acontecimiento, el escritor y periodista Juan Antonio Usero, verdadero activista del centro, dedicó a Blasco un amplio reportaje en tres entregas en el *Diario de Teruel*⁸⁴¹; mientras José García Sánchez “Carreta”, le dedicó un poema en la revista *Orto*⁸⁴². También José Aced escribió unas páginas en la revista *D’Ambasaguas*, donde remarcaba que con las obras exhibidas patentizaba “*su espíritu aragonés, del que nunca ha renunciado. Bien demostrado queda en su reiteración, al manifestar su lugar de origen, Foz-Calanda. Su vena Baturra queda bien determinada, también, al dar lugar, aportando su obra como principal fondo, para la creación del Museo de Molinos (Teruel)*”⁸⁴³.

Esta exposición podía haber sido el punto de partida para continuarla en Zaragoza. Es esta la gran asignatura pendiente hasta la fecha, que hubiera supuesto el acercamiento no solo al gran público de la capital aragonesa, sino de todo Aragón, así como de los ambientes artísticos y universitarios de la ciudad



Ildefonso Manuel Gil, Joaquín Bajén y Eleuterio Blasco Ferrer en la inauguración de la exposición en el Centro Aragonés de Barcelona en 1988. Blasco porta la placa de homenaje concedida por la Asociación de Amigos de Molinos. AJCB.

⁸³⁹ CORELLA RANDO, J., “Exposición antológica de E. Blasco Ferrer”, *Centro Aragonés de Barcelona* (Boletín), noviembre-diciembre de 1988, p. 21.

⁸⁴⁰ Permaneció en el cargo de director entre 1983 y 2002.

⁸⁴¹ Reportaje en tres partes aparecido en los días 3, 4 y 8 de junio de 1988.

⁸⁴² GARCÍA SÁNCHEZ, José, “Al eminente artista Eleuterio Blasco Ferrer con motivo de mi visita a la Exposición en el Centro Aragonés de Barcelona. Abril-mayo de 1988”, *Orto*, nº 49, Barcelona, mayo-junio de 1988, p. 45.

⁸⁴³ ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer. Una vida de Creación Vocacional”, *Boletín Informativo D’Ambasaguas*, Nº 15, junio de 1988, pp. 3-4.

del Ebro, desconocedores, por aquel entonces, salvo honrosas excepciones, de la trayectoria del artista turolense. Pero el autor no estaba por la labor: *“se tendrían que pedir a los coleccionistas que prestaran algunas obras porque yo tengo muchos dibujos pero pocas esculturas. Además no estoy bien para tanto jaleo. Tengo 81 años y mal de salud. Prefiero hacer una exposición aquí, si puedo, en invierno, pues tengo una*



Imagen de la exposición de Blasco en el Centro Aragonés de Barcelona en 1988. Archivo Emiliana Mateo (Barcelona).

*colección de ellos de antes de la guerra, otros que ni los expuse en París que son algo más que nuevos”*⁸⁴⁴.

En la correspondencia conservada de este periodo final de la vida de Blasco, dirigida a sus amigos Julián y Carmen, domiciliados en Alcañiz, el focino les pone al corriente tanto de su salud como de las noticias que sobre su persona

aparecen en prensa y revistas, o sus intenciones de cara a nuevas exposiciones, todo ello con elevado orgullo. Así por ejemplo, respecto a esta muestra del Centro Aragonés de Barcelona, además de enviarles un catálogo y una revista sobre la misma, les anuncia que *“han hablado bastante en Teruel tres días seguidos y en Zaragoza yo hablé por radio por tres cadenas para España y América”*⁸⁴⁵. Además les anuncia que *“pronto saldrá un libro con más de 30 fotos”*⁸⁴⁶. *“(…) un día de estos sale mi libro, que te mandaré, es un pequeño resumen de toda mi obra”*⁸⁴⁷, dice en otra carta. Este librito del que habla Blasco, se editó a finales de ese año con el apoyo de José Aced y Juan Antonio Usero, la colaboración de la Diputación Provincial de Teruel, el Ayuntamiento de Molinos y la Delegación en Barcelona de la Institución Fernando el Católico. Constaba de una treintena de obras reproducidas en blanco y negro, principalmente

⁸⁴⁴ Carta de Eleuterio Blasco Ferrer a sus amigos (entendemos que se trata de Julián y Carmen), fechada en Barcelona el 7 de junio de 1988. Doc.110aa-ab. AMM.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

⁸⁴⁷ Carta de Eleuterio Blasco Ferrer a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 3 de agosto de 1988. Doc.119aa-ab.AMM.

esculturas, una breve biografía del artista, y varios comentarios críticos publicados con anterioridad⁸⁴⁸.

A pesar de su precaria salud, Blasco no abandona la idea de preparar alguna exposición, como hemos visto. Si primero se plantea realizar una muestra de dibujos en Barcelona para el invierno de 1988-89, poco después idea realizar otra en Alcañiz. Así se lo cuenta a Julián y Carmen:

“Se trata de ir a Alcañiz para ver si existe una galería y en qué condiciones se podría organizar”, y tener “ocasión de poder vender (dibujos) aunque fueran baratos, ya que esculturas tengo pocas, pero me prestarían colecciones de Barcelona. Desde luego sería cuestión de que yo enmarcara 150 dibujos míos, incluso presentaría una colección de ellos que ni en París los presenté, aunque vendí muchos (...). Si me decido ir a Alcañiz para final de mes, será un viaje de ir y venir, 3 ó 4 días”⁸⁴⁹.

Además mantiene la duda de si realizar la exposición antes citada en Zaragoza, *“porque para ello tendría que ir pidiendo prestadas algunas obras que tengo en Ginebra, particularmente”⁸⁵⁰.*

Lo que queda manifiesto en la correspondencia de ese verano, es su verdadero enfado con Molinos y también con Foz-Calanda. En relación a ese viaje previsto a Alcañiz, señala que *“no pienso subir a Molinos ni a Foz Calanda por razones que ya te diré”⁸⁵¹*. En una carta días más tarde indica que si va a Alcañiz se hospedará en un hotel *“que no sea muy caro, pues no pienso ir ni a Molinos ni a mi pueblo, pues la verdad es que con lo que yo hice para los dos pueblos podían haber tenido más delicadeza”⁸⁵²*. Se refiere al trato que está recibiendo la obra donada, especialmente en Molinos. El museo no termina de echar a andar.

⁸⁴⁸ Eleuterio Blasco Ferrer, Diputación Provincial de Teruel, Ayuntamiento de Molinos y Delegación en Barcelona de la Institución Fernando el Católico, 1988.

⁸⁴⁹ *Ibidem.*

⁸⁵⁰ *Ibidem.*

⁸⁵¹ *Ibidem.*

⁸⁵² Carta de Eleuterio Blasco a “sus amigos”, suponemos que Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 14 de agosto de 1988. Doc.111 aa-ab.

Finalmente no realizará estas exposiciones, ni en Zaragoza, ni en Barcelona, ni Alcañiz. Como tampoco se hizo la prevista en marzo de 1989: *“Tenía que hacer una exposición para el mes de marzo con todo pagado, pero el que se encargaba está enfermo y no se podrá hacer”*⁸⁵³.

La situación pecuniaria del turolense no es buena. A pesar de estas muestras fallidas y de no poseer ya esculturas dice *“(...) pero voy vendiendo algo y voy tirando”*⁸⁵⁴.

El sustento económico de Blasco se basa en la pensión del Gobierno Francés y en las pocas obras que le quedan para vender, ya que en esta época ya no se ocupa del mercado del arte:

*“... estoy esperando a ver si me pagan los de Francia porque la Caja de Barcelona desde primeros de enero que me paga tres meses de retardo –sin derecho- porque mi retiro de Francia me paga regularmente. Tanto es así que todo que tengo en la Caja de Barcelona lo pondré en un banco francés y que mi retiro de vejez que me lo mande al banco francés, así aprenderán, porque de España no me pagan nada”*⁸⁵⁵.

Respecto a su obra, de la que ya poca le queda, tiene un gran interés por vender los dibujos:

*“(...) tengo una gran cantidad de dibujos de todas mis épocas, y quisiera vender toda mi primera época en almoneda, pero son hechos del natural por el Barrio Chino y el Paralelo. Son todos los que tengo interesantes. Tú conoces quizá más gente, quizá (les) puede interesar, tengo surrealistas, en la forma de mis hierros y los que son en color en forma de árboles (...)”*⁸⁵⁶.

⁸⁵³ Carta de Eleuterio Blasco a sus amigos (Julián y Carmen), fechada el 29 de octubre de 1989. Doc.108 aa-ab.AMM.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁵⁵ Carta de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 25 de agosto de 1991. Doc.107 aa-ab. AMM.

⁸⁵⁶ Carta de Blasco Ferrer a Joan Abelló sin fecha, aunque corresponde a la documentación recibida por Abelló en 1989. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

En esos momentos, cuenta Juan Manuel Bonet que Blasco “*era una sombra al final de su vida, frecuentaba los paraísos de papel barceloneses, en uno de los cuales, en la calle Canuda, me tropecé un día con él*”⁸⁵⁷.

Fermín Gazulla recuerda que Blasco vendió sus dibujos en la Librería-Sala de Arte Canuda, en el número 4 de la calle del mismo nombre. Este le compró varios dibujos muy interesantes (CD14, 15, 52-54), previos a 1936. Nos dice: “*Blasco tenía una personalidad arrolladora. Era el arquetipo de artista, y aragonés como la copa de un pino*”⁸⁵⁸.

Efectivamente, Santiago Mallafré, director de la histórica librería barcelonesa Canuda (fue fundada en 1931 y cerró definitivamente sus puertas a finales de noviembre de 2013), casado con Celia Ramo, sobrina del artista, vendió, como él mismo nos cuenta, dibujos por valor de cerca de 8 millones de pesetas, a 10.000 pesetas cada uno. Cientos de dibujos que en sus palabras le ayudaron “*a no morir de hambre y miseria*”, ya que este lapidaba el dinero en médicos y en el juego: “*era muy aficionado a la lotería. Gastaba 20.000 pesetas semanales en lotería*”⁸⁵⁹.

En todo caso se difundió en aquella época que Blasco tenía graves problemas económicos, hasta el punto de que se vio obligado a escribir una carta para desmentirlo:

“*Han llegado hasta mi rumores (...) (sobre) “la situación exagerada de mi estado pecuniario y hasta le habló de tramitar una solicitud de pensión en mi ayuda. No nado en la abundancia, pero aún dispongo de suficientes recursos para desenvolverme en una vida digna*”⁸⁶⁰.

Ese mismo año, las tres obras donadas al Museo de Zaragoza son seleccionadas en la muestra colectiva *Escultura aragonesa a la escuela. Un paso adelante y otro atrás*, comisariada por Ordóñez Fernández⁸⁶¹.

⁸⁵⁷ BONET, Juan Manuel, *op. cit.*, 2008, p.21.

⁸⁵⁸ Entrevista realizada el 14 de enero de 2013 en Barcelona.

⁸⁵⁹ Entrevista realizada a Santiago Mallafré el 18 de noviembre de 2013. El librero rememora como Blasco solía comer en el cercano Restaurante Nuria.

⁸⁶⁰ Copia de carta sin destinatario escrita por Blasco Ferrer el 3 de septiembre de 1988. AMM.

⁸⁶¹ ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael (com.), *op. cit.*, 1995.

En ese periodo, entre 1987 y 1990, Blasco empieza a colaborar de manera asidua con la revista de ideas ácratas *Orto*⁸⁶². Esta revista bimensual modifica su diseño,



incluyendo en la cabecera, a la izquierda del título, la versión del dibujo *Poema de Amor* que ilustrara el poema de Louis Émié *La Nuit*, pasando el número, fecha y precio de la misma a la parte inferior. Esta colaboración de Eleuterio será en la sección Atalaya poética⁸⁶³; pero sus dibujos son insertados muy frecuentemente para ilustrar poemas de otros autores, o bien artículos de distinto signo⁸⁶⁴. Además el número de enero-febrero y marzo-abril de 1989 recoge en portada sendas obras de Blasco: *El preso y la libertad* y

Portada de la revista *Orto*, nº 47, Barcelona, enero-febrero de 1989. En la cabecera a la izquierda el dibujo *Poema de Amor*, y en la imagen central *El preso y la libertad*.

Maternidad, y se le dedica en su interior un amplio reportaje en dos

partes a cargo de Montsant del Priorat⁸⁶⁵ y Germinal de la Solana⁸⁶⁶, lo que hace que junto al logo de la revista constituido por *Poema de amor*, estos números adquieran cierto carácter monográfico y de homenaje.

⁸⁶² Dedicamos un breve texto a este asunto en PÉREZ MORENO, Rubén, “En recuerdo del artista aragonés Eleuterio Blasco Ferrer y su colaboración con Orto”, *Orto*, nº 169, Barcelona, abril-junio 2013, pp. 7-9.

⁸⁶³ Véanse “Margarita”, *Orto*, nº 47, enero-febrero de 1988, p. 38 (hay una errata de impresión y señala 1989); de nuevo “Margarita”, *Orto*, nº 48, marzo-abril de 1988, p. 44; “Tendido”, *Orto*, nº 50, julio-agosto de 1988, p. 46; de nuevo “Mi soledad”, *Orto*, nº 54, marzo-abril de 1989, p. 37; “Camino al Calvario”, *Orto*, nº 55, mayo-junio de 1989, 41; “Federico García Lorca”, *Orto*, nº 57, septiembre-octubre de 1989, p. 46; “No quiero morir”, *Orto*, nº 58, noviembre-diciembre de 1989, p. 45; “Rojo y negro”, *Orto*, nº 59, enero-febrero de 1990; otra vez “No quiero morir”, *Orto*, nº 60, marzo-abril de 1990, p. 45; “Pensamientos”, *Orto*, nº 63, septiembre-octubre de 1990, p. 37.

⁸⁶⁴ GERMINAL DE LA SOLANA, “Laminando... La Técnica en torno al año nuevo”, *Orto*, nº 65, enero-febrero de 1991, p. 45; o GERMINAL DE LA SOLANA, *op. cit.*, nº 67, 1991, p. 40.

⁸⁶⁵ MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, nº 47, 1988, pp. 40-43 y portada.

Es esta dedicación, la poesía, en la que encuentra refugio Blasco Ferrer en esos años. No es nuevo, ya antes se había dedicado a tal menester, datándose algunos de sus versos en el periodo de la Guerra Civil. No pretendemos analizarla desde un punto de vista literario, no es este el lugar, ni esta la persona adecuada, pero sí hemos de referirnos a la tristeza que emana de sus palabras, estrechamente unida al sentido que surgen de su obra tridimensional. Es una especie de canto a la libertad en unos momentos en que su maltrecha salud le impide el ejercicio de la escultura. Esos hierros en los que sus placeres y frustraciones se fundían:

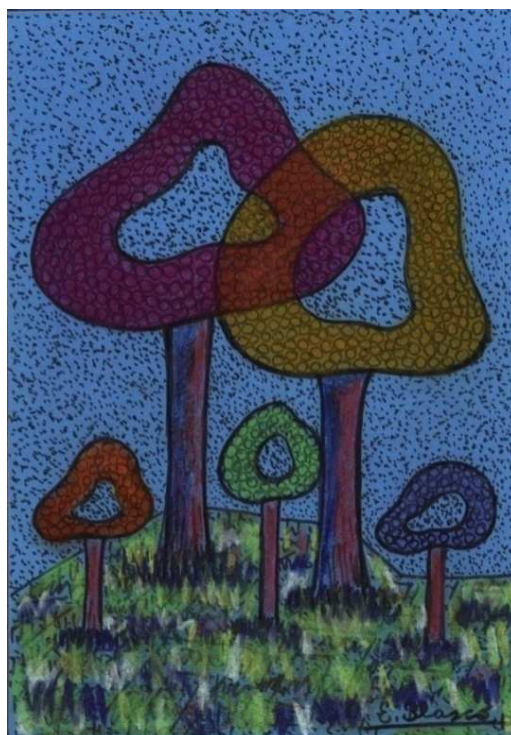
Si muero no escucharé
si me lloras mucho o poco,
ni el velo negro vería
que cubriría tu rostro.
Por esto quiero vivir,
para ver reír tu boca,
ver tus ojos relucientes,
tus largos cabellos negros
que con mis manos toqué.
Por eso quiero vivir,
para mirarte otra vez,
para escuchar y besar
lo que no podría hacer
si de veras me muriera
siendo tu la Primavera,
perfume que el viento lleva
por los campos del Amor,
donde la muerte no llega
porque eres la Primavera.
Mujer que mis ojos vieron
y que nunca olvidaré

⁸⁶⁶ GERMINAL DE LA SOLANA, *op. cit.*, nº 48, 1988, pp.41-43.

porque tú eres un vergel,
todo cubierto de flores.
La abeja extrae la miel
de tu cáliz venerado,
por esto no moriré
para estar siempre a tu lado⁸⁶⁷.

Pero Blasco no permanece inactivo en lo artístico. Sigue dibujando. Desde mediados de años ochenta, prosigue con sus creaciones surrealistas, inmersas en su particular mundo interior. Estos dibujos, dice “*son una revelación (...) los hago para no aburrirme pero son a la cera en colores y son muy originales*”⁸⁶⁸ (CD317-322). En una carta señala que iba a enviar a José Aced estos de diez en diez, hasta llegar a los setenta⁸⁶⁹, por lo que entendemos que fueron numerosísimos.

Realizará así una serie amplia de variaciones de un elemento que aparecía en *Poema de amor* (1942): esos dos árboles surrealistas, a veces multiplicados, horadados en su interior, de diferentes colores, muy vivos, situados en paisajes despoblados donde son los únicos protagonistas. Se trata de revisiones reiterativas e interpretaciones del mismo tema de un hombre enfermo. También sigue pintando alguna obra al óleo, especialmente girasoles. Incluso cuando pretende ir a Alcañiz para buscar una galería para exponer sus dibujos en agosto de 1988, pregunta a sus amigos alcañizanos:



Dibujo de árboles surrealistas, hacia 1985-1990, cera de color sobre papel, 34x25 cm. Colección JCB. CD320.

⁸⁶⁷ BLASCO FERRER, Eleuterio, *op. cit.*, nº 58, noviembre-diciembre de 1989, p. 45.

⁸⁶⁸ Carta de Blasco Ferrer a Emiliano Blasco, sin fecha. Se encuentra en un sobre con una carta de marzo de 1984, pero no parece tener relación con la anterior. En todo caso ha de ser de fechas cercanas. AEB.

⁸⁶⁹ *Ibidem*.

*“Me gustaría saber si en Alcañiz hay girasoles pues aprovecharía para pintar 2 ó 3 cuadros ya que tengo aquí el encargo de hacer unos”*⁸⁷⁰.

En 1989, de nuevo, tiene intención de viajar a Alcañiz y hospedarse en un hotel con el deseo de *“pintar muchos girasoles, que los pinto con mucha facilidad y hacer una exposición sólo de girasoles”*⁸⁷¹. Y respecto a su descontento con su pueblo natal y el de su madre añade: *“de Molinos y de Foz-Calanda no quiero saber nada”*⁸⁷².

En 1990 se celebra, por segunda vez en Pierrelatte, en la *Salle Marc Plasaules* del Ayuntamiento de la localidad, una exposición organizada por su hermano Joaquín Blasco. Fue inaugurada el viernes 2 de febrero a las 18 horas, pocos años antes de la muerte del artista. Si la muestra en la Sala Costa de Barcelona cierra su ciclo barcelonés, esta cierra su ciclo francés, en el que tan importante fue esta localidad. El acontecimiento tuvo cierta relevancia en la Provenza, con un acto de apertura que fue presidido por René Planty, responsable de programas del Comité Cultural de Pierrelatte, junto a Bernard Delivaud, Philippe Ezan, Maurice Quinquet, Frederic Ladet y Joaquín Blasco, hermano del artista. Además acudieron al acto inaugural diversas personalidades de la zona, como Jean-Marc Serre, alcalde de Bourg-Saint-Andéol; Jean Vignon, alcalde de Granges-Gontardes; el adjunto y consejero del alcalde de Pierrelatte, Jean Mouton; Michel Poulet; el doctor



Cartel de la exposición de Blasco Ferrer en Pierrelatte, del 3 al 11 de febrero de 1990. AMM. Doc. 310.

⁸⁷⁰ Carta de Eleuterio Blasco Ferrer a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 3 de agosto de 1988. Doc.119 aa-ab. AMM.

⁸⁷¹ Carta de Eleuterio Blasco a sus amigos (Julián y Carmen) fechada el 29 de octubre de 1989. Doc.108 aa-ab. AMM.

⁸⁷² *Ibidem.*

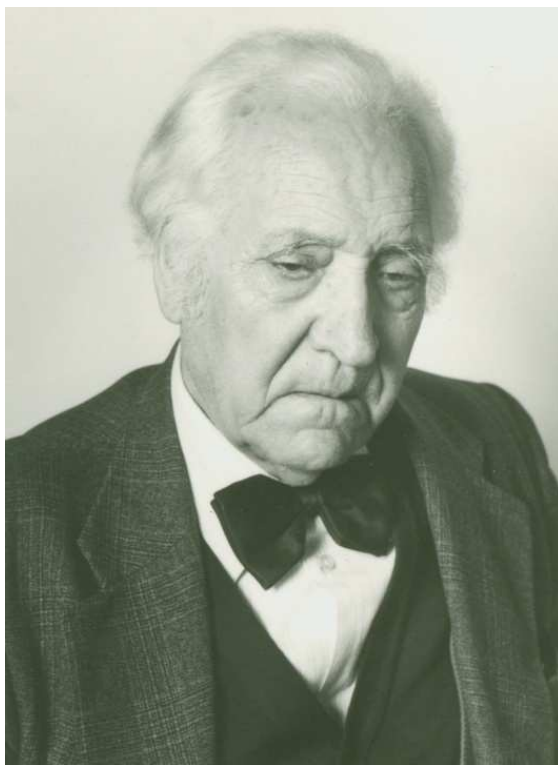
Pierre Chaffiel; Françoise Debiais, director de la Caja de Ahorros; y numerosas personalidades del comercio y la industria de la ciudad⁸⁷³.

La muestra debía haber permanecido hasta el día 11 de febrero, pero la ciudad se vio sacudida por el robo nocturno de 43 cuadros y 33 dibujos valorados en 250.000 francos, que nunca fueron recuperados. Curiosamente no fueron robadas las esculturas, entre las que se encontraban el retrato en bronce de su madre y *El Gallo*. Decía sobre este acontecimiento Blasco:

“Del robo de mis cuadros y dibujos no se sabe nada, la Casa de Seguros las paga 11 veces más que el precio que yo las vendí, pero hace tiempo se cree que es una mafia que va detrás de mis obras, pero no podrán venderlos ya que casi todas las obras robadas están reproducidas en libros y revistas, y yo tengo fotos de muchas de ellas”⁸⁷⁴.

Este hecho se sumó a los numerosos males que Blasco padecía. En noviembre de 1990 escribía a Orencio Andrés:

“(...) yo ya desde que vine de Molinos me encuentro bastante fastidiado. (...) Yo ya sé que no tengo cura. Aparte de los huesos,



Eleuterio Blasco Ferrer hacia 1986. AJCB.

⁸⁷³ Existen en el Archivo del Museo de Molinos siete recortes de prensa, numerados del 1 al 7, que recogen la noticia de la inauguración de la muestra y el posterior robo. Doc.1724-1729 y 1737.

⁸⁷⁴ Carta sin fecha de Eleuterio Blasco a Julián Gasca en su domicilio de Alcañiz. El franqueo de la carta señala 13 de junio de 1990. Archivo Museo de Molinos.

*asma y desde que sacaron en Francia tantas obras mías que mi cabeza trabaja mucho, necesito tranquilidad*⁸⁷⁵.

Por otro lado parece obsesionarle la idea de que en París se estaban dedicando a falsificar sus dibujos. Así se desprende de dos cartas: “(...) *que según alguien me dijo que en París hacían dibujos falsos míos para lanzarlos cuando yo muera*”⁸⁷⁶. En otra comenta “(...) *que en París preparan dibujos para cuando yo muera, es difícil de averiguar y estoy enfermo y no puedo ir para ver si es verdad*”⁸⁷⁷.

Durante estos años Blasco ha realizado varios viajes a Alcañiz, Molinos y Foz-Calanda para ver a su hermana. El último de ellos en el verano de 1990.

Solía vestir Blasco un traje gris rayado “*que absorbía su figura ensimismada, su aplanado rostro de caballero triste, su voz fuerte que aún registraba, en los códigos de la palabra, el viento raso que cura las rebeldías de la tierra baja turolense*”⁸⁷⁸; y por supuesto esa pajarita de lazo sobre cuello almidonado que siempre le acompañará. No hay prácticamente fotografía en la que no la lleve, ya fuera en 1934 o en 1990.

Entre visita y visita al médico y su dedicación al dibujo y poesía, Blasco todavía acude a los bares Bracafé y Zurich, en la Plaza de Cataluña, donde charlaban algunos viejos amigos. Eran “*largas charlas, algunas veces con discrepancias, pero siempre cordiales*”⁸⁷⁹. Blasco estaba obsesionado con editar un libro y que lo hiciera una persona destacada. Le desesperaba que su obra no fuera difundida como esperaba. Parece que insinuó a Aced que lo hiciera él, recopilando los escritos de este, incorporando un buen conjunto de fotografías y una selección de críticas francesas. Pero Aced aconsejaba que no lo hiciera ante una incertidumbre comercial que hubiera esquilado el precario patrimonio de Blasco⁸⁸⁰.

⁸⁷⁵ Carta de Eleuterio Blasco a Orencio Andrés, fechada en Barcelona el 7 de noviembre de 1990. Archivo Museo de Molinos.

⁸⁷⁶ Carta de Eleuterio Blasco al Director del Museo de Molinos, fechada en Barcelona el 18 de julio de 1990. Doc.66 aa-ab. AMM.

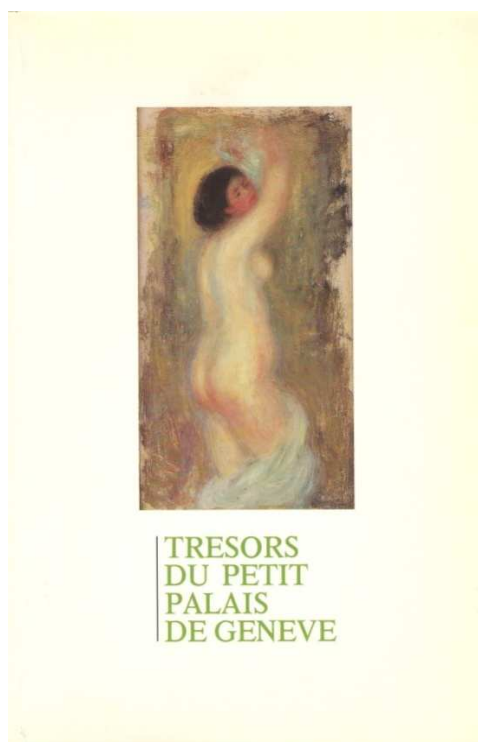
⁸⁷⁷ Carta de Eleuterio Blasco a Orencio Andrés, fechada en Barcelona el 28 de julio de 1990. Doc.67 aa-ab. AMM.

⁸⁷⁸ USERO, Juan Antonio, “Eleuterio Blasco Ferrer; el artista de Foz Calanda, desconocido por unos y olvidado por otros”, *Diario de Teruel*, viernes 30 de julio de 1993, p. 12.

⁸⁷⁹ ACED, José, *op. cit.*, diciembre 1994, enero-febrero de 1995, p. 7.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

En junio del mismo año 1990, un acontecimiento parece alegrar y enorgullecer a Eleuterio en medio de la constante desazón: la inclusión de un obra suya en la exposición *Trésors du Petit Palais de Genève. De Renoir á Kisling*. La muestra, celebrada del 27 de junio al 1 de octubre en el Hall Du Palais de la Bourse Chambre de Commerce et D'Industrie de Marsella, era realmente excelente por la calidad de las 127 obras y sus autores. Es, posiblemente, la exposición más importante de los últimos años en la que se incluye obra de Blasco por el elenco de los artistas representados, prácticamente todos fallecidos en ese momento, salvo Yves Brayer, Bernard Buffet, Robert Couturier, Edouard Pignon y James Wily. Fueron los siguientes: Pierre Ambrogiani (1907-1985), Albert Andre (1869-1954), Charles Angrand (1854-1926), Maurice Barraud (1889-1855), André Bauchant (1873-1958), Roger Bissiere (1888-1964), María Blanchard (1881-1932), Jaques Emile Blanche (1861-1942), Eleuterio Blasco Ferrer, Camille Bombois (1883-1970), Georges Bottini (1873-1907), Yves Brayer (1907-1990), Maurice Brianchon (1899-1979), Bernard Buffet (1928-1999), Gustave Caillebotte (1848-1894), Charles Camoin (1879-1965), Auguste Chabaud (1882-1955), Marc Chagall (1887-1985), Jules Cheret (1836-1932), Giorgio De Chirico (1888-1978), Robert Couturier (1905-2008), Henri Edmond Cross (1856-1910), Edgar Degas (1834-1917), Maurice Denis (1870-1943), André Derain (1880-1954), Ferdinand Desnos (1901-1959), Raoul Dufy (1877-1953), Pierre Dumont (1884-1936), George D'Espagnat (1870-1950), Jean-Louis Forain (1852-1931), Foujita (1886-1968), Roger De La Fresnaye (1885-1925), Othon Friesz (1879-1949), Paul Gauguin (1848-1903), Paul Gen (1895-1975), Paul Elie Gernez (1888-1948), Albert Gleizes (1881-1953), Edouard Goerg (1893-1969), Friedrich Karl Gotsch (1900-1984), Armand Guillaumin (1841-1927), Robert Humblot (1907-1962), Léon Indenbaum (1890-1981), Max Jacob (1876-1944), Moïse Kisling (1891-1953), Dominique Lagrau (1873-1960), Marie Laurencin (1885-1956), Henry Lebasque (1865-



Portada del catálogo *Trésors du Petit Palais de Genève*, 1990.

1937), Albert Lebourg (1849-1928), Louis Legrand (1863-1951), Marcel Leprin (1891-1933), André Lhote (1885-1962), Gustave Loiseau (1865-1935), Maximilien Luce (1858-1941), Jean Lurçat (1892-1966), Elisée Maclet (1881-1962), Mane Katz (1894-1962), Henry-Charles Manguin (1874-1949), Marevna (1892-1984), Albert Marquet (1875-1947), Alexis Merodack-Jeanneau (1873-1919), Jean Metzinger (1883-1956), Esmond Moirignot (1913), Pierre Eugène Otezín (1874-1946), Saugy Fikret Jalla (1903-¿?), Roderick O’Conor (1860-1940), Georges Papazoff (1894-1972), Jules Pascín (1885-1930), Francis Picabia (1879-1953), Pablo Picasso (1881-1973), Edouard Pignon (1905-1993), Filipino De Pisis (1896-1956), Jean Pougny (1894-1956), Valentin Prax (1899-1981), Jean Puy (1876-1960), Alphonse Quizet (1885-1955), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Henri Rousseau (1844-1910), Ker Xabier Roussel (1867-1944), François Rude (1784-1955), René Seyssaud (1867-1952), Paul Signac (1863-1935), Alexandre Théophile Steinlen (1779-1847), Léopold Survage (1879-1968), Nicolas Tarkhoff (1871-1920), Maurice Utrillo (1883-1955), André Utter (1886-1948), Suzanne Valadon (1867-1938), Félix Vallotton (1865-1925), Georges Valmier (1885-1937), Louis Valtat (1869-1952), Kees Van Dongen (1877-1968), Théo Van Rysselbergue (1862-1926), Maurice de Vlaminck (1876-1958), James Willy (nacido en 1929), Ossip Zadkine (1890-1967) y Eugène Zak (1884-1926).

Sobre la misma escribe a Orencio Andrés:

“(...) hoy te mando el anuncio de la exposición que se celebra en Marsella, y como verás mi obra figura entre grandes maestros de la pintura y escultura, desde Renoir a Kisling. Españoles figuran tres, Picasso, María Blanchard y yo, con la bailarina «la Argentina» que hice en 1948”⁸⁸¹.

Y sigue más tarde diciendo que tiene *“(...) un libro en colores de todo lo expuesto que cuesta 3500 pesetas que es precioso. Todas las obras son del Petit Palais de pintura, que tiene muchas esculturas mías”⁸⁸².*

De igual forma enviaba a Julián y Carmen unas fotocopias del díptico de la exposición : *“(...) para que os deis cuenta que mis obras figuran entre los artistas más*

⁸⁸¹ Carta de Eleuterio Blasco a Orencio Andrés, fechada en Barcelona el 16 de agosto de 1990. Doc.64 aa-ab. AMM.

⁸⁸² *Ibidem.*

*grandes del mundo desde Renoir a Kisling, o sea que están los impresionistas, dadaístas, puntillistas y surrealistas (...)*⁸⁸³; y también a Joan Abelló, para el que ha reservado la *Lechuza* en hierro y una cabecita en bronce de su madre, y al que urge a ir a recoger “*pues en Francia buscan con interés mis esculturas, dibujos y pinturas*”⁸⁸⁴.

Recibe distintas felicitaciones, entre otras, la de su amigo el pintor Alexis Hinsberger:

*“Te felicito por la exposición de Marsella en que tu nombre figura entre los grandes, como tu obra merece”*⁸⁸⁵.

De la misma manera envía, como es habitual, el catálogo a distintas personalidades o entidades, como es el caso del Centro Aragonés de Barcelona, cuyo presidente Joaquín Bajén agradece el envío que engrosa la Biblioteca del Centro⁸⁸⁶. Pocos meses antes, había donado una obra a esta institución, en ese proceso comentado de distribuir parte de su producción antes de morir. En palabras del Centro, este “*(...) se vanagloria de saber que posee una obra de un aragonés cuyo prestigio rebasa las fronteras patrias*”⁸⁸⁷.

No era para menos la satisfacción de rodearse de obras de tan loados artistas, ni por incluir la suya en un libro debidamente ilustrado con todas ellas y con una reseña biográfica de cada uno de los creadores. Hasta ahora, la mayor parte de los catálogos de exposiciones con participación del turolense, no pasaban de una relación de obras y autores, con un prefacio o presentación y alguna imagen de muestra. Sin embargo este mantiene el error en la cronología de *La Argentina*, que aparece con el nº de catálogo 11, fechada en 1918. En el reverso de una fotografía de gran tamaño de la escultura

⁸⁸³ Carta de Eleuterio Blasco Ferrer a Julián y Carmen, sin fecha. Ha de ser de agosto de 1990. Archivo Museo de Molinos.

⁸⁸⁴ No sabemos donde se halla la *Lechuza*, posiblemente vendida en la Galería Marabelló. Véanse cartas de 22 de julio de 1990 y otra sin fechar correspondiente al mismo año. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

⁸⁸⁵ Carta de Alexis Hinsberger a Blasco Ferrer, fechada en París, a 12 de febrero de 1991. AJCB.

⁸⁸⁶ Carta del presidente del Centro Aragonés de Barcelona, Joaquín Bajén Español a Eleuterio Blasco, fechada el 17 de octubre de 1991. AJCB.

⁸⁸⁷ Carta del presidente del Centro Aragonés de Barcelona, Joaquín Bajén Español a Eleuterio Blasco, fechada el 6 de mayo de 1991. AJCB.

corrige a mano la fecha indicando 1938, y en otra ocasión indica 1948. Esta última es la fecha correcta.

Blasco cada vez va reduciendo sus salidas y su actividad social. Si en otro momento abría las puertas de par en par a todos los medios que deseaban entrevistarle, en 1990 lo intenta evitar. A finales de octubre y principios de noviembre de ese año se encuentra “(...) bastante fastidiado. Cogí una gran bronquitis y estuve 15 días sin salir. Ayer ya salí un poco”⁸⁸⁸. Por eso le disgustó la inesperada visita de una periodista:

“Hace unos días me llamaron por teléfono desde Alcañiz una chica para hacerme un reportaje, me encontraba enfermo en la cama. Le dije que no acudiera, que estaba enfermo en la cama, le dije fuera a Molinos que tenéis documentación sobre mi obra. No sé si fue, pero unos días después se presentó con un chico y les di documentación. Creo son de la revista Teruel. También les di la dirección de un primo que vive en Alcañiz y tiene documentación, pero ella vino sin decirme nada, tal como me encuentro de salud no estoy para nada, así que no deis mi dirección ni teléfono a nadie, lo que me interesa es tranquilidad y dejarme morir tranquilo”⁸⁸⁹.

Lo mismo cuenta en otra carta dirigida a Julián y Carmen:

“Resulta que un día se presentó con un señor sin decir nada. Yo no estaba para nada, pero les enseñé artículos en diferentes idiomas y le di algunas fotocopias para que pudieran hacer el reportaje, le di fotos y me hizo ella algunas a mí”⁸⁹⁰.

Esa chica a la que alude Blasco era M^a Ángeles Moreno, que publicó la entrevista en la revista *Teruel*. Ella misma escribe en el inicio del reportaje:

⁸⁸⁸ Carta de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 13 de noviembre de 1990. Doc.104 aa-ab. AMM.

⁸⁸⁹ Carta de Eleuterio Blasco a Orencio Andrés fechada en Barcelona el 7 de noviembre de 1990. Doc.132. AMM.

⁸⁹⁰ Carta de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 13 de noviembre de 1990. Archivo Museo de Molinos.

“Tras dos horas de infructuosa búsqueda por la Rambla de las flores de Barcelona, la calle Sitges y la calle Tallers, lugares que él frecuenta matemáticamente todos los días, y donde nos habían asegurado poder hallarle, decidimos buscar a Blasco Ferrer en el Hostal desde donde hace varios años ocupa una modesta habitación como vivienda. «No sé si querrá recibirles – advierte un empleado- es muy mayor y está enfermo, no obstante... »”⁸⁹¹.

En estas fechas Blasco se ha desprendido de prácticamente toda su obra (apenas conserva un par de esculturas de hierro y multitud de dibujos) y atravesaba problemas económicos:

“(...) estoy pasando mala temporada, pero no tengo ya ningún hierro para vender, dos museos me los compraron, solo me queda mi retrato y el Quijote”⁸⁹².

Y este último lo entregará al Museo de Molinos gracias a las gestiones de Mateo Molés y José Aced⁸⁹³ en mayo de 1993, en un contrato de compraventa por el que se le asignará una pensión vitalicia de 60.000 pesetas.

En una misiva de julio de 1990, todavía muestra deseos de realizar una exposición en Barcelona:

“Quizá celebre en Barcelona una exposición de dibujas de todas mis épocas pues desconocéis muchas cosas que dibujé antes de la Guerra Civil. Tengo sobre 1000 dibujos que os sorprenderán y nada más (...)”⁸⁹⁴.

⁸⁹¹ MORENO, M^a Ángeles, *op. cit.*, 1991, p. 31.

⁸⁹² Carta sin fecha de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen en su domicilio de Alcañiz. El franqueo de la carta señala 13 de junio de 1990. Archivo Museo de Molinos.

⁸⁹³ Nos cuenta Emiliana Mateo que fueron su esposo Mateo Molés y José Aced los que al final convencieron a Blasco de que *El último suspiro de Don Quijote* fuera a parar al Museo de Molinos. Era la única obra que estaba en su poder. Entrevista realizada el 9 de febrero de 2013 en Barcelona.

⁸⁹⁴ Carta de Eleuterio Blasco a Orencio Andrés, fechada en Barcelona a 28 de julio de 1990. Doc.67 aa-ad. AMM.

Esos meses centrales de 1990 son convulsos en la política de Molinos, y el fucino manifiesta su desconcierto y su enfado. Se presentaron tres denuncias en el Juzgado de Instrucción de Alcañiz contra el Alcalde de Molinos y amigo de Blasco, Orencio Andrés, que desencadenó una intensa polémica en la zona. El 16 de abril, Vicente Andrés, gerente del municipal Hostal de la Villa, presentó una denuncia contra Orencio por “*abuso de poder y coacciones, de malversación de fondos y de utilizar un cargo público para beneficio de personas que tienen relación directa con él*”⁸⁹⁵. También la sección comarcal del FSP-UGT de Andorra denunció al mismo a la Inspección de Trabajo por supuesto personal sin contrato, falta de pago a la Seguridad Social y uso irregular de subvenciones del INEM. En esta trifulca político-personal se mezclaban las acusaciones de contratar por designación a su hijo como director de la Escuela-Taller de Molinos con un sueldo bruto de 250.000 pesetas mensuales, la negativa del gerente del Hostal municipal de abastecerse en la carnicería regentada por la hija del alcalde en Alcorisa, así como presunta falta de contabilidad. El clima en la localidad se enrareció con envío de anónimos al alcalde, aparición de pasquines y pintadas en pueblos vecinos, querellas contra el extrabajador y UGT de Andorra por daños a su imagen, comunicados de apoyo de los vecinos, etc.⁸⁹⁶

Al respecto Blasco decía a Orencio:

“*Con el cuento de que si izquierdas o derechas, entre unos y otros no (ilegible ¿has?) estado a la altura. A mí no me interesa la política, yo soy un librepensador, quiero decir que para mi la patria es el mundo y mi familia la humanidad. ¿En estas condiciones no es posible entendernos? Yo soy un artista del pueblo y siempre estuve al servicio del pueblo pero viendo todo lo que pasa en Molinos juré que no iría más*”⁸⁹⁷.

A la desazón por el trato que recibe su donación, en mal estado, y sin exhibirse en esos momentos, se unen los escándalos políticos:

⁸⁹⁵ “El alcalde de Molinos niega haber incurrido en tráfico de influencias”, *El Día de Aragón*, domingo 10 de junio de 1990.

⁸⁹⁶ *Ibidem*. Véanse también *Diario de Teruel*, 16 de junio de 1990; y *Heraldo de Aragón*, 1 de septiembre de 1990, p. 6.

⁸⁹⁷ Carta de Eleuterio Blasco a Orencio Andrés, fechada en Barcelona el 28 de julio de 1990. Doc.67 aa-ad. AMM.

*“Los de Molinos se portan mal y no presentan mis obras, y los de Foz poco se llevan. Hasta que no saquen al alcalde todo irá mal, es un tozolón y tiene muchos contrarios”*⁸⁹⁸.

Y así sigue pensando al año siguiente. Poco antes de la apertura de la sala dedicada a su obra en Molinos, señala:

*“La inauguración del Museo de Molinos se inaugurará pronto, pero no sé si iré yo para darles un buen bofetón, que se portan mal conmigo”*⁸⁹⁹.

En 1991 abría sus puertas, al fin, la sala Eleuterio Blasco Ferrer del Museo de Molinos en su actual ubicación, en dependencias de la Casa Consistorial. Fue la última alegría de Blasco, aunque no acudió, no como escarmiento al pueblo como amenazaba en la carta anterior, sino por problemas de salud. Además, según cuenta Blasco, acudió a esa inauguración un marchante de Montreal que tenía varias obras suyas y que *“quiere organizar exposiciones por el extranjero y publicar un buen libro. Yo no sé quien es pero he hablado varias veces con él. Hoy existen tantos chanchullos con la política que se tiene que conocer bien a la gente. Él se arreglará”*⁹⁰⁰.

Blasco leía y subrayaba todo lo que se publicaba sobre él, y hacía anotaciones matizando lo que los periódicos publicaban. Con motivo del reciente acontecimiento del Museo, el periódico *La Comarca* de Alcañiz, publicó que para algunos críticos *“Eleuterio Blasco está bañado por los más variados tintes de las tendencias pictóricas, desde el naif al surrealismo. No obstante, en escultura se señala una cierta correspondencia con la obra de Pablo Serrano, con quien trabajó en su taller”*⁹⁰¹.

No tardó Blasco en responder al periódico enviando la siguiente carta:

⁸⁹⁸ Carta de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 28 de agosto de 1991. Doc.107 aa-ac. AMM.

⁸⁹⁹ *Ibidem*.

⁹⁰⁰ Carta de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 2 de noviembre de 1991. Doc.106 aa-ad. AMM.

⁹⁰¹ E.E.S., “Una exposición permanente de Eleuterio Blasco”, *La Comarca*, 22 de noviembre de 1991, p. 21.

“(…) lo que manifiesta de mi contacto o correspondencia con Pablo Serrano no es cierto ya que mi obra no se corresponde ni se asemeja en absoluto con la obra de dicho escultor; es totalmente diferente en su concepto y forma. Por otra parte, no he tenido nunca contacto personal ni profesional con Pablo Serrano; todo lo que sé de él es lo que se ha publicado en los medios informativos en estos últimos tiempos, por los cual les ruego una vez más rectifiquen dicho error, o confusión.

Todo artista tiene una trayectoria o seguimiento evolutivo, pero ello no implica que yo haya cultivado nunca el Naif. Si en mi obra primitiva se observa alguna ingenuidad es propio de toda carrera artística; mi surrealismo es una forma, un estilo, una expresión muy concienciada al margen de todo subconsciente, solo se debe y se expresa en formas subreales o deformadas de realismo con el fin de expresar mejor el sentimiento que las mismas muestran”⁹⁰².

El periódico publicó la carta de Blasco poco después, cuyo recorte le fue enviado por unos amigos alcañizanos⁹⁰³.

En ese verano de 1991, Blasco se plantea de nuevo ir a Francia, algo que parece rondarle constantemente por la cabeza, como hemos visto:



Blasco Ferrer en el Hostal Din fotografiado por Mateo Molés en diciembre de 1992. Última fotografía del artista con vida. Archivo Emiliania Mateo (Barcelona).

“A lo mejor me voy a Francia que mi sobrino me dice que vendría a buscarme. Ya veré”⁹⁰⁴.

⁹⁰² Copia de carta de Blasco Ferrer al rotativo *La Comarca* de Alcañiz, fechada en Barcelona el 19 de diciembre de 1991.

⁹⁰³ Carta de Julián y Carmen a Blasco Ferrer, fechada en Alcañiz el 17 de enero de 1992. AJCB.

⁹⁰⁴ Carta de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 28 de agosto de 1991. Doc.107 aa-ac. AMM.

El poeta Pelegrí Soler, publica ese año el poemario “Semença de somnis”, en los que incluye un poema “a Blasco Ferrer, escultor y pintor”:

Es el genuino artista de nacimiento
que, con martillo y fuego, forja y acero,
dándole volumen y luz de lucero
con lucha de realidad y veloz pensamiento.

A la materia muda da vida, amor,
con láminas metálicas humanidad,
profundo dolor, trágica dignidad.
Y no blasfema al forjar la flor.

Es contemporáneo de Arxipenko y Gargallo;
su quehacer es puro idealismo:
a raudales vierte destellos de realismo
en la expresiva fuerza del Quijote y el Gallo.

De ternuras llena la plenitud de sus figuras
representando la vida y la misma muerte.
Su obra merece la mejor suerte
por ser la medida de las humanas ternuras.

Su mayor gloria son los destellos
de un exorcista pintando girasoles
rutilantes, como millones de soles
que reflejan los afanes más bellos⁹⁰⁵.

El autor dedica un ejemplar a Blasco: “*a E. Blasco Ferrer, para que la salud y la ilusión de vivir no te falten jamás en la vida. Barcelona 6 agosto 1991*”⁹⁰⁶.

⁹⁰⁵ SOLER, Pelegrí, *Semença de somnis*, Barcelona, 1991, p. 72.

⁹⁰⁶ *Ibidem*. Ejemplar con dedicación en la primera página en Archivo Museo de Molinos. Doc.297.

Dos muestras dan fin a la presencia de obra de Blasco en vida. Por un lado reseñar la modesta muestra de 1991 en la Sala Alcor 82 de Alcorisa, donde se expuso la *Colección José Aced*, del 12 al 21 de enero. Esta exposición fue organizada dentro de los actos de la Semana Cultural que anualmente organizaba el Ayuntamiento de Alcorisa. En ella, además de obras de José Aced, cuya colección daba título genérico a la muestra, y de Eleuterio Blasco Ferrer, había creaciones de Carlos Mensa, Creixams, Lescaboura, Vicente Rincón, María Teresa Borrás, Manuel Manero, Juan Collado, Clara Godas, J. Torres, M. B., y tres obras anónimas de autores del siglo XVIII.

Por otro lado la exposición «*Artistas Internacionales en Barcelona 92*» en la Galería d'Art Marbelló de Barcelona, entre los días 4 y 10 de agosto de 1992⁹⁰⁷. En ella se expuso obra de un largo número de artistas⁹⁰⁸ en un acto celebrado tras la finalización de la Muestra de Arte Internacional de Barcelona 92, y que se sumaba a los Actos Culturales que se desarrollaron durante el transcurso de las Olimpiadas de la Ciudad Condal aquel verano.

En una carta sin fecha, Blasco escribe de nuevo, en un tono lacónico que presagia el final:

*“No tengo ganas de nada, y me parece que aún me iré a terminar mi vida a Alcañiz”*⁹⁰⁹.



La tumba de Blasco Ferrer en Molinos. Fotografía: RPM.

Así fue. Apenas los últimos dos meses de su vida, Eleuterio residirá en la Residencia para la Tercera Edad de Alcañiz. Allí fallecerá a los 86 años de edad, el día

⁹⁰⁷ Folleto de la muestra en la Galería d'Art Marbelló. AJCB.

⁹⁰⁸ Joan Abelló, Manuel Almeida, José Luis Álvarez, José Alves, Irving Amen, Blasco Ferrer, Flora Boutet, Gisela Campos, Rosa Castells, Rui Costa, Jean Marie Darnet, Imanol Elorza, Martín Garrido, Magda Guinovart, Charles B. Hinman, Bosco Hirata, M. Khan, Yukiko Kowata, L'Altrange, Carlos Lança, María Ester Lima, Pere Llobet, Antonio M., Mendanha, Domingo Millán, Satoru Miyoshi, Montmas, Amelia Moura Sá, Manuela Neto, Belmira Nunes y Heitor País.

⁹⁰⁹ Carta de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen, sin fecha. Archivo Museo de Molinos.

29 de julio de 1993. El cadáver fue velado en el Salón de Actos del Ayuntamiento de Molinos, localidad natal de su madre, y enterrado en su cementerio a las 11 de la mañana del día 30. Su tumba permanece hoy aislada y en soledad.

El *Diario de Teruel* a través de la mano de Juan Antonio Usero, le dedicó dos páginas a la figura y obra del turolense. Será la prensa de Teruel la que en los últimos años de su vida mayor atención prestará a su persona. Un acróstico publicado el día 30 resumía con acierto su vida y su obra:

Afamabas tijeras y papeles.
Eleuterio niño para hacerte
Bendito entre los pobres y sorbete
Locos sueños de artista entre toneles.

Ambicionabas mundos y oropeles.
Soñabas libertad donde crecerte.
Calanda, la de Foz, era la muerte
Ocultando tus hierros y pieneles.

Francia te abrió sus puertas con el arte
España en un rincón, ensangrentada,
Rota y hecha un girón de parte a parte.

Relevante escultor de la tristeza,
Elevas a razón idealizada
Rudas obscuridades de pobreza.

Especialmente sentido fue el texto de José Aced en la revista *D'Ambasaguas*:

“El genio creador, la labor, la obra que ha dejado, es como el árbol de hoja perenne perpetuándose a través de los tiempos continuamente, siempre con

*nosotros recreándonos con su portentosa obra llena de altas calificaciones (...)*⁹¹⁰.

O el de José María Andrés Sierra:

*“(...) Eleuterio Blasco Ferrer es una figura de primera línea en la historia de la escultura más reciente, no solo aragonesa sino española, y eso forma parte de nuestro «grado de desarrollo artístico», y el hecho de que este artista quisiera reposar para siempre en nuestra tierra como uno más de nuestros muertos, revaloriza su legado y entra de lleno en el conjunto de nuestros modos de vida y de nuestras costumbres. No admitir esto es negar lo evidente, pero lo más triste y peligroso es que posiblemente caeríamos en el «pecado» de la incultura (...)*⁹¹¹.

Poco más eco tuvo su fallecimiento en otros medios aragoneses o nacionales. En el periódico *La Vanguardia* de Barcelona aparecieron dos esquelas, una dedicada por su hermana, sobrinos y demás familia, y otra por la dirección del Hostal Din, donde vivió desde su regreso de Francia.

No queremos terminar las notas en torno a los escasos homenajes escritos dedicados con motivo de la muerte de Blasco, sin reseñar el artículo que, de nuevo José Aced, le brindó pasado el aniversario de su fallecimiento; la persona que más líneas dedicó a su obra, en las revistas y periódicos más diversos desde los años treinta hasta los noventa. El eterno amigo desde que se conocieron en la Academia Alemany, a finales de los años 20. Es, con diferencia, el más emotivo. Aced se dirige a Blasco en tono interrogativo, como si su alma estuviera frente a él, recordando algunos momentos del pasado, desde las juergas en los Music Hall del Paralelo barcelonés, hasta sus últimos días en los cafés de Plaza Cataluña:

“¿Te acuerdas...? (...) estás provisionalmente envuelto en esa tierra árida, pero el solar que albergó a tu madre, a la que tanto querías fue el motivo.

⁹¹⁰ ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer, en paz descansa”, *Boletín Informativo D’Ambaguas*, nº 31, diciembre de 1993, p. 2-4.

⁹¹¹ *Ibidem*, p. 5.

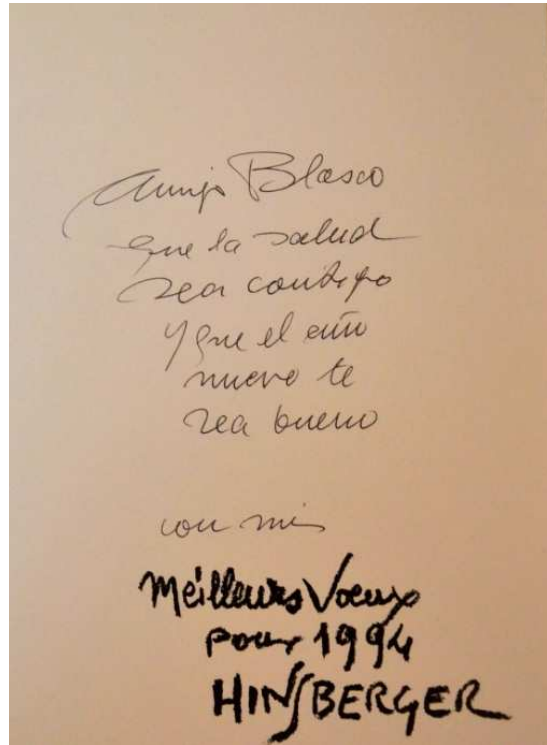
Te aman los que aún perviven en esta tierra de tu origen y decidirán albergarte en tierra suave y fértil donde quedarás dignificado (...) No se puede apagar el fuego de un creador que maravilla a la humanidad. Tú y el arte quedáis perennes, no existen inviernos que os deshojen. Para ti, gran artista, siempre habrá una obra que te precederá y pregonará tu nombre”⁹¹².

Pero no todos sus amigos se enteraron de su fallecimiento. Alexis Hinsberger todavía le enviaría una felicitación para el año 1994.

Hoy, la memoria de Blasco Ferrer apenas permanece viva gracias a la sala que lleva su nombre y acoge parte de la donación que hiciera a la localidad de Molinos.

El 13 agosto de 2010 se celebró un acto cultural de homenaje a Eleuterio Blasco. El Ayuntamiento de Molinos y la Comarca del Maestrazgo realizaron un recital poético aprovechando la cesión de distinta documentación por parte de Joaquín Castillo Blasco y un particular de

Alcañiz. En dicho encuentro se dieron cita familiares y distintos amigos. Se proyectaron fotografías de sus obras y un video del artista rodado con motivo de la exposición en la galería Grands Augustins, en 1967. Además se hicieron distintas lecturas. Un pequeño acto que pretendía homenajear a uno de sus hijos más ilustres.



Felicitación Navideña en vida por Alexis Hinsberger a Blasco Ferrer cuando este ya había fallecido. AJCB.

⁹¹² ACED, José, *op. cit.*, diciembre 1994, enero-febrero de 1995, p. 7.

6.2.-BLASCO Y LA MISIÓN SOCIAL DEL ARTISTA

A lo largo de su dilatada trayectoria, Blasco expresó su sentir artístico, sentir que quedaba plasmado en su obra plástica.

En octubre de 1988 Blasco escribe a mano en 4 hojas su llamado “Mensaje del Arte”⁹¹³, que más tarde publicaría en la revista *Orto*⁹¹⁴, en el que reflexiona sobre lo que para él es una crisis del arte en un momento en que todo el mundo se siente artista “*practicando con más o menos habilidad los ismos fáciles a realizar, iniciados por ciertos artistas que si bien ellos supieron encarnar el desorden de nuestra época, no sus imitadores que la mayor parte de ellos no conocen las reglas primordiales del Arte*”⁹¹⁵.

Blasco critica a aquellos artistas que se refugian en el pasado resplandeciente y a las personas dedicadas a negociar con la obra artística, culpables de anular la creatividad de los artistas en pro de un arte comercial, “*fácil, dócil y servicial*”⁹¹⁶.

Como escribiera Giovanna Berneri al analizar la obra de nuestro autor:

*“(...) al hablar me he sentido empujada también de un sentimiento de justicia. Sucede, hoy en París, que los cuadros se lanzan como si se lanzaran las acciones en la bolsa. Ha nacido una gigantesca especulación alrededor de los pintores jóvenes. Se va a la búsqueda del pintor que es original, también, aunque en su originalidad no exista nada de grande o de válido. Y lo lanzan al mercado. Se crean de esta forma valores ficticios, y el verdadero artista es a menudo olvidado, anónimo (...)”*⁹¹⁷.

En el reverso de la fotocopia de su composición con sombrero de copa, señala al respecto: “*Los jóvenes de ahora creen haber descubierto algo nuevo pero en 1930 yo*

⁹¹³ Las hojas manuscritas se encuentran en el Archivo del Museo de Molinos. Formaron parte del material expuesto en la Sala Eleuterio Blasco Ferrer de Molinos desde 1991, donde quedaron bastante deterioradas, y más tarde acertadamente retiradas en la renovación de la sala y nuevo montaje en 2007.

⁹¹⁴ BLASCO FERRER, Eleuterio, “Mensaje a la revista Orto”, *Orto, revista cultural de ideas Ácratas*, noviembre-diciembre de 1988, p. 38.

⁹¹⁵ *Ibidem*.

⁹¹⁶ *Ibidem*.

⁹¹⁷ BERNERI, Giovanna, “E. Blasco-Ferrer. Scultore e pittore di valore”, *Volontà. Revista anarchica mensile*, Edizioni RL Genova-Nervi, marzo de 1960, p. 177-178.

*componía esculturas con trapos, tijeras, cepillos y cinta de película*⁹¹⁸. Así por ejemplo cuestionaba la obra del grupo Escuela de Zaragoza indicando que “*es fácil colar papeles y tablas en los lienzos*” y que “*el arte es algo más serio y difícil que todo esto*”⁹¹⁹.

El arte que interesa a Blasco, y el que emana de sus manos, es el que entiende nacido de las necesidades espirituales humanas. Para él, el verdadero artista “*es, el que sin preocupaciones de escuela ni tendencias, trabaja con el pensamiento altivo en comunión con el pueblo*”⁹²⁰.

En sus obras, Blasco Ferrer invita al público a reflexionar sobre la miseria y la mediocridad del mundo, sobre la poesía de la existencia que se expresa a través de símbolos, a veces más reales que la materia. El hombre, ser pensante, debe encontrar en la obra de arte el catalizador indispensable para una promoción constante, eterna. Una revolución social debe ser llevada a cabo hacia el amor, lo único que permite un progreso colectivo. Blasco Ferrer sabe plasmar en sus creaciones su alma ardiente, apasionada de justicia y de un magnífico idealismo. Como escribió un crítico francés:

*“Son los hombres como él los que saben dar tanto a los árboles como a las flores su calor y su perfume, los que saben dar a los ojos la profundidad del mar y a una sonrisa el vértigo que embriaga a los enamorados. Blasco Ferrer está profundamente ligado al espíritu y a las tradiciones españolas. Un gusto por el misticismo, paradójicamente aliado a una pasión por las ideas, da a sus esculturas una verdad humana auténtica”*⁹²¹.

El autor, como ya vimos en su momento, siempre se sintió miembro de la Escuela de París, y reivindicará el papel heterogéneo de artistas de numerosas procedencias en la definición de la misma. Una París cosmopolita, a la que tanto debió, que tan bien le acogió y donde llegó a triunfar.

⁹¹⁸ Fotocopia en blanco y negro de la composición con sombrero de copa, manuscrita en el anverso y reverso. Archivo Museo de Molinos.

⁹¹⁹ Carta de Eleuterio Blasco a José María de Sucre, fechada en París el 22 de diciembre de 1964, *op. cit.*

⁹²⁰ BLASCO FERRER, Eleuterio, *op. cit.*, noviembre-diciembre de 1988, p. 38.

⁹²¹ “Trois mois par an a Pierrelatte. Le sculpteur Blasco Ferrer retrouve son atelier de fortune pour y forger un monde de chefs-d’oeuvre”, *Midi Libre*, 4 de septiembre de 1964.

Blasco exalta por encima de todo la fidelidad al sentir del artista, el ser consecuente con sus principios hasta el final, sin autoengaños, sin entenderlo como juego o casualidad:

*“Es un suspiro que sale del alma catando sus goces, o llorando sus penas. Todo artista consciente seguirá su camino sin fin, llevándole al misterio expresivo del Arte donde se condensa todo el progreso humano. Expresión y libertad. Así es como lo entiendo yo”*⁹²².

Esta misión del artista, de raíz libertaria, le convierte en una especie de “ingeniero de almas”:

*“El Arte, al perder contacto con la realidad y con la vida, se convierte pronto en artificio... siempre es por la base, por el suelo, por el pueblo, como un arte recobra fuerza y se renueva”*⁹²³.

El Arte de Blasco es un arte de comunión popular, que canta a la vida y sus manifestaciones, con su contenido humano. Eso es lo que tiene de personal y a la vez de colectivo, como un pasaporte de universalismo humanista. El arte ha de ser profundo, y el arte profundo es el que plasma los estratos de la vida humana, el que recoge vibraciones sociales, latidos de la Humanidad, que ríe y llora.

6.3.-EL MUSEO DE MOLINOS

La creación del Museo de Molinos y la musealización del legado de Blasco en el mismo, parte por un lado del impulso e iniciativa de la Asociación Cultural Amigos de Molinos a mediados de los años ochenta, y por otro del propio artista que, vinculado sentimentalmente a Molinos, pueblo natal de su madre Lucía Ferrer, y lugar importante en su infancia, deseaba en los últimos años de su vida que su obra fuera allí expuesta, y así adecuadamente valorada en Aragón.

⁹²² BLASCO FERRER, Eleuterio, *op. cit.*, noviembre-diciembre de 1988, p. 38.

⁹²³ MARTÍ IBÁÑEZ, Félix, “Por un arte revolucionario”, *Tiempos Nuevos*, 12 de enero de 1936, p. 436.

Fue en los últimos meses de 1983, cuando un grupo de personas se reunieron en el centro aragonés “Goya” de Barcelona, con la intención de crear algo que potenciara el desarrollo socio-cultural de Molinos, a la vez que sirviera para dar a conocer su historia, costumbres, bellezas naturales, etc. Fruto de aquellas reuniones nació la Asociación Cultural «Amigos de Molinos». Así las cosas, el Presidente de la misma envió una carta con fecha 25 de octubre de 1984 al Ayuntamiento de Molinos⁹²⁴, luego publicada en el nº 1 del boletín *D’Albasaguas*⁹²⁵.

Efectivamente, dicha asociación pretendía ser un lugar de encuentro de la gente de esa tierra y ser cauce de sus inquietudes, y en ello la proyección turística adquiriría especial relevancia. En este sentido, se estableció como objetivo para el año 1985, entre otras cuestiones, la creación de un museo local en Molinos, para lo que había de contar con la indispensable colaboración del Ayuntamiento de la localidad, que debía aprobarlo en sesión plenaria, junto con la adecuada dotación presupuestaria para la creación de un Patronato, la habilitación de un local y la adquisición de piezas⁹²⁶.

Las previsiones de cara al nuevo museo quedaban claras:

*“El museo pretende inscribirse dentro de las modernas corrientes museográficas recogiendo los planteamientos de los ecomuseos, de tal forma que no pueda considerarse como una simple exposición de objetos, sino como un patrimonio que sea expresión del hombre y de la naturaleza en todas sus manifestaciones y en su propio medio social y natural; no como un edificio, sino como un territorio con espacios privilegiados donde detenerse y caminar; no como un público sino como una población que, participando democráticamente en la gestión del museo, encuentra en el mismo un espejo donde esta población se reconoce y busca la explicación del territorio al que está ligada e interpreta la sociedad a la que pertenece”*⁹²⁷.

⁹²⁴ MARTÍN TORRES, José Jesús y MOLÉS MATEO, Mateo, “E. Blasco Ferrer y la Asociación Cultural Amigos de Molinos”, *Diario de Teruel*, 21 de julio de 1990, p. 2.

⁹²⁵ Los objetivos de dicha asociación son expuestos por su presidente en: LORENTE, Ventura, “La hora de Molinos”, *D’Ambasaguas. Boletín informativo*, nº1, diciembre de 1984, p. 1.

⁹²⁶ SÁNCHEZ, Sofía, *op. cit.*, 2008, p. 156.

⁹²⁷ Boletín Informativo *D’Ambasaguas*, nº 4, septiembre de 1985. Reproducido en PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 39.

Esta relación entre Molinos y Eleuterio Blasco, se había concretado con el nombramiento como Hijo adoptivo de Molinos el 30 de abril de 1985, a la que el artista corresponde con la donación de tres esculturas: su *Don Quijote* con herraduras, una *Bailarina* y el busto en bronce de su madre; y un óleo, *El pozo del salto*. Prometía además ampliar esta donación con numerosos dibujos, óleos y forjas⁹²⁸.

En mayo de 1985, Blasco envía una carta a sus primos desde la localidad de Pierrelatte para que comunicaran al alcalde de Molinos que:

“(...) no tengo nada de nada y desde luego pueden contar conmigo y mirar, si hacen el museo, de hacer donación de algunas esculturas más y muchos dibujos de diferentes épocas más, y si puedo llevarme mis cuadros de aquí también les daré algunos más.

Yo no lo hago con ningún interés, no tienen que hacerme ningún elogio, lo hago porque mi madre era de Molinos y ya sabes que estábamos muchas veces en ese pintoresco pueblo, y siento una gran simpatía por todos de Molinos, y tengo muchos recuerdos de mi niñez y me siento como si estuviera en Foz-Calanda, donde nací”⁹²⁹.

Poco a poco el Museo de Molinos empieza a ser una realidad con la constitución del Patronato del Museo, donde se hallaban representados el Ayuntamiento, las Escuelas de Molinos, la Asociación Cultural “Amigos de Molinos” y la propia población de la localidad, invitando a participar a toda persona e institución pública y privada que con sus aportaciones coadyuvaran en la consecución de los objetivos. Se iniciaron así gestiones con el Obispado de Teruel en relación a la cesión de la ermita de San Nicolás como sede del Museo y con la Diputación General de Aragón para su necesaria restauración y acondicionamiento, que no llegaron a buen puerto. También hubo contactos con los departamentos de Paleontología de la Universidad de Zaragoza y de Geología de la Universidad de Utrech para tareas específicas del proyecto⁹³⁰. Los planteamientos, ambiciosos, se hallaban dentro de la llamada Nueva Museología, y

⁹²⁸ “Eleuterio Blasco Ferrer. Hijo adoptivo de Molinos”, *D´Ambasaguas*, nº 3, julio de 1985, p. 6.

⁹²⁹ Reproducido en SÁNCHEZ, Sofía, *op. cit.*, 2008, p. 157.

⁹³⁰ “La hora de Molinos”, *D´Ambasaguas. Boletín Informativo*, nº 5, diciembre de 1985, p. 1.

pretendían crear diversas salas que interpretaran el espacio desde el punto de vista geológico, paleontológico, histórico, etnográfico y artístico, dando finalmente un especial protagonismo al hombre en contacto con el medio. Se planteaba así una sala de interpretación e historia geológica del mayor atractivo turístico que tiene Molinos, las Grutas de Cristal; por otro lado una sala dedicada a historia y sociedad, con una síntesis de la evolución histórica de Molinos, la agricultura y la ganadería, y la organización social del trabajo; otra referida a la etnografía material en el mundo rural (la tierra, ciclos de la vida humana, indumentaria); y finalmente se proyectaba albergar la colección Eleuterio Blasco Ferrer, de la cual se poseía una primera donación y se esperaba aumentar esta como el autor había prometido⁹³¹. Todos estos modernos planteamientos museológicos fueron expuestos en el II Taller Internacional de Museos Locales Nueva Museología celebrado en Lisboa los días 3 a 9 de noviembre de 1985, donde fueron invitados representantes del Museo de Molinos junto a numerosos especialistas europeos y americanos. Los postulados para el Museo se hallaban cercanos a la Declaración de Quebec de 1984, donde frente al tradicional concepto de Museo destinado a identificar, conservar y educar, se pretendía intervenir en el entorno humano y físico. Principios que fueron ratificados en el XII Taller del Minom celebrado en Lisboa en 2007⁹³².

El 4 de agosto de 1986 se firmaba un primer documento de donación de dos esculturas en hierro, dos bronce, diecinueve óleos, dos pasteles, dos dibujos y distintas poesías, entre Eleuterio Blasco y Orencio Andrés Huesa, alcalde de la localidad. Dicho acuerdo fue publicado en la revista *D´Ambasaguas*⁹³³, si bien no será hasta el año siguiente cuando se oficialice ante notario.

En 1986, el germen de lo que será el Museo de Molinos inicia su andadura en las rehabilitadas salas de los antiguos lavaderos⁹³⁴, con una exposición antológica de su afamado hijo adoptivo, compuesta por las obras donadas y alguna otra, caso de *El último suspiro de Don Quijote*, cedida para la misma. La localidad hizo un esfuerzo

⁹³¹ El proyecto Museo de Molinos es publicado consecutivamente en varias entregas a partir del número 4 de la revista *D´Ambasaguas*. La información respecto a las salas aparece en el nº 5, diciembre de 1985.

⁹³² PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.* 2008, p. 39.

⁹³³ Revista *D´Ambasaguas*, nº 8-9, diciembre de 1986, p. 8.

⁹³⁴ “Inauguración de la Exposición de Blasco Ferrer”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de agosto de 1986. También BAYÓN, Miguel, “Exposición antológica de Blasco Ferrer en el Museo de Molinos”, *El Día*, Zaragoza, 8 de agosto de 1986, p. 26.

especial, y contó con un panel de dos metros de alto por uno de ancho con un fotomontaje con la fotografía del artista y un texto sobre su vida y obra; se exhibió un video con una entrevista realizada por Mateo Andrés al artista, donde se repasaban algunas facetas de su vida, su concepto de arte, la relación con Picasso o Buñuel, etc.; y una proyección de diapositivas con 160 de sus obras⁹³⁵. Al acto no asistió Blasco, por su edad y un traslado urgente a Barcelona ante su precario estado de salud, si bien había permanecido con anterioridad durante tres semanas en la localidad turolense.

Eleuterio siempre fue celoso de la información que se recogía en los catálogos, que en esta época son recopilatorios de elogiosos textos escritos antaño por algunas destacadas figuras de la crítica artística. En este sentido, para la exposición de ese verano, escribe a Orencio Andrés indicándole que le envía tres reproducciones en color de obras al pastel que le parecen especialmente interesantes, y dando indicaciones sobre el contenido del catálogo:

“(...) podríais poner el artículo de «el Día» de Montevideo, que es muy interesante, y el de «Turismo y Trabajo» en francés firmado por Stein que dice que mis arlequines han superado o sobrevivido al Guernica de Picasso. También podíais poner los artículos de mi exposición en Marsella junto con los puestos el año pasado. Todo esto es muy interesante (...) Y en los álbumes que tiene tu hijo hay un artículo de Gregorio Oliván, que fue magistrado en Zaragoza y escribió en París «El Romancero Revolucionario» en poesía. Podíais poner un pequeño (ilegible) que dice en su artículo que «Blasco Ferrer es un parto de los montes de Teruel». Todo esto es muy interesante, podíais hacer un buen catálogo y si es menester que sea vendido para pagar gastos”⁹³⁶.

La muestra, inaugurada el 16 de agosto por Isidoro Esteban, Presidente de la Diputación Provincial de Teruel, y abierta hasta el 7 de septiembre, fue un evento al que siguieron en paralelo, del 5 al 7 de septiembre, unas sesiones de trabajo bajo el nombre *Jornadas sobre Patrimonio. Modos de Intervención*, organizadas a instancias de la Diputación General de Aragón y con la colaboración de la Diputación Provincial de

⁹³⁵ FRANCO, L., “Hoy se inaugura la exposición de Blasco Ferrer. El artista ha donado veintiocho obras al pueblo”, *Heraldo de Aragón*, 16 de agosto de 1986.

⁹³⁶ Carta sin fecha dirigida a Orencio Andrés, previa al verano de 1986. Archivo Museo de Molinos.

Teruel, el Ayuntamiento de Molinos y la Asociación Cultural Amigos de Molinos⁹³⁷. Dichas jornadas surgían en un momento en que la pequeña localidad turolense había revitalizado su patrimonio: se rehabilitó el Hostal de la Villa, los antiguos lavaderos, la Casa Consistorial, el horno, la masada para refugio de alta montaña; se habían desarrollado investigaciones por el Departamento de Paleontología de la Universidad de Zaragoza en las Grutas de Cristal “Las Graderas”; el proyecto de creación del Museo de Molinos estaba en marcha y ya se contaba con la obra de Blasco Ferrer; a ello hay que sumar distintas actividades de la Asociación Cultural “Amigos de Molinos” para el desarrollo cultural del pueblo⁹³⁸. Además se cumplía el 25 aniversario del descubrimiento de las grutas por José Subils, a quien se rindió homenaje. Las jornadas, clausuradas por el Consejero de Cultura y Educación de la D.G.A, José Bada, fueron un verdadero éxito, con amplia difusión, y la llamada “Declaración de Molinos” fue asumida por el MINOM-ICOM. Molinos se convertía momentáneamente en un ejemplo de trabajo, y su dinámica cultural fue expuesta en septiembre de ese año en un congreso internacional de Museos celebrado en Noruega.

A finales de 1986, Blasco reclama la devolución del Quijote tras su exposición en la muestra del verano, mientras indica a Orencio Andrés que tiene preparado el retrato en bronce de su madre y *“pienso seleccionar de 100 a 150 dibujos de todas mis épocas”*. No obstante, sigue, *“(…) si veo que se retarda el asunto del Museo no sé qué haré con ellos, ya que no depende de ti solo, pero yo tengo que mirar donde los dejo para que sean entregados cuando llegue el momento pues ya sabes que no estoy bien de salud (...)”*⁹³⁹.

El 25 de agosto de 1987 el secretario accidental del Ayuntamiento de Molinos, Don Jesús Navarro Ferrero, certificaba el acuerdo de la sesión extraordinaria del pleno municipal por la que se otorgaban poderes al alcalde de Molinos para aceptar y firmar la escritura de donación de la obra del artista.

El 1 de Septiembre de 1987, se hacía oficial la donación perpetua y gratuita del artista a la Villa de Molinos con la firma del acta del mismo entre Eleuterio Blasco

⁹³⁷ FRANCO, L., “Están ultimados los detalles de las jornadas sobre patrimonio”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de agosto de 1986.

⁹³⁸ Boletín Informativo *D’Ambasaguas*, nº 8-9, diciembre 1986, p. 1.

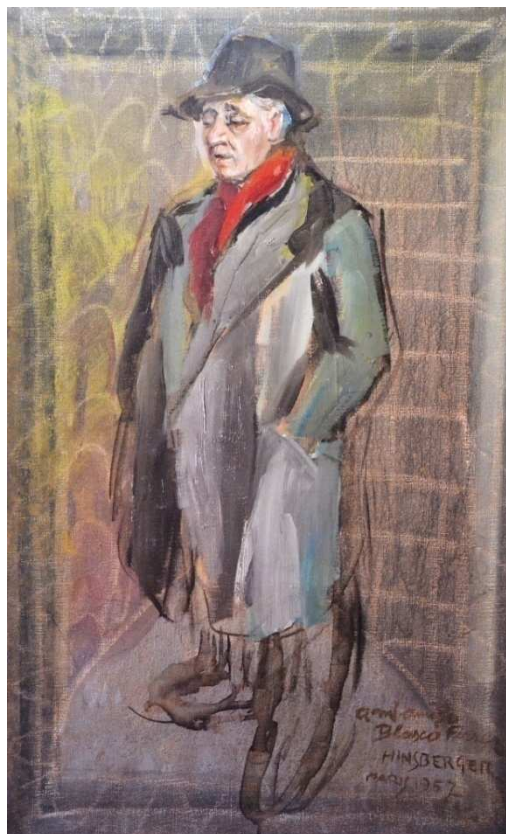
⁹³⁹ Carta de Eleuterio Blasco a Orencio Andrés, fechada en Barcelona a 25 de noviembre de 1986. Doc.128 aa-ab. AMM.

Ferrer, que se desplazó a Molinos para el acto⁹⁴⁰, y el alcalde de la localidad, Orencio Andrés Huesa, bajo la estipulación de no poder venderlos, enajenarlos, donarlos o transmitirlos a terceras personas físicas o jurídicas, con la excepción de que una vez creado el Museo de Molinos, las obras serían transferidas al Patronato del Museo de Molinos.

En dicho documento, signado por el notario Bruno Otero Alfonso se incluían⁹⁴¹: 12 esculturas, 25 cuadros al óleo y pastel y 483 dibujos, apuntes y poesías.

Esta colección podría haberse ampliado, ya que el pintor Alexis Hinsberger se dirige a Blasco en 1988 felicitándole “*por tener en el sitio donde naciste un sitio donde tu obra permanecerá (...)*” y ofreciéndole dos cuadros de su colección: “*(...) un retrato que te hice (la cabeza solamente) y otro que te compré por los años 40 que representa un paisaje de Cuenca. Las dos son para ti y las cedo si lo crees bueno para tu museo*”⁹⁴².

Hinsberger, pocos meses antes de la firma del documento, había encontrado también un retrato que le hizo treinta años atrás, en 1957, lo limpió y lo envió a Pierrelatte, para que desde allí se llevara en una maleta a España y así evitar los papeles de la aduana: “*verás que no es un cuadro terminado, es un boceto al óleo hecho*



Blasco Ferrer retratado por Alexis Hinsberger, 1957, óleo sobre lienzo, 61x38. Inscripciones: en el ángulo inferior derecho se señala: “a mi amigo Blasco Ferrer HINSBERGER PARÍS 1957”. AMM.

⁹⁴⁰ “*(...) ya vine de Francia y también de Molinos (Teruel) donde tuve que ir para firmar un testamento sobre la donación que hice para este pueblo para que se construya un Museo de mis obras, que llevará mi nombre (...)*”. Carta de Blasco Ferrer a Joan Abelló, fechada en Barcelona el 4 de septiembre de 1987, Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

⁹⁴¹ Instrumento público extendido en tres folios de clase 8ª, serie OF, número 9076717, 9076718, 9076719 en su primera matriz. AMM.

⁹⁴² Carta de Alexis Hinsberger a Blasco Ferrer, fechada en París, a 5 de febrero de 1988. AJCB.

bastante rápido”⁹⁴³. Hinsberger lo envió con rapidez, ya que este cuadro se incluye en el documento de donación de obras de Blasco a Molinos en septiembre.

A mediados de octubre de ese mismo año y siguiendo con la dinamicidad del consistorio y la Asociación Cultural, tienen lugar, junto a Zaragoza y Sos del Rey Católico, el IV Taller Internacional de Nueva Museología, que reunió en Molinos a destacados museólogos, entre ellos el Vicepresidente del ICOM, Alpha Oumar Konaré y el Presidente del MINOM, Pierre Mayrand, para llevar a cabo talleres prácticos e impartir conferencias en relación a la nueva museología⁹⁴⁴. Así, a principios de 1988, especialistas en museología de Bélgica, Canadá, China, España, Francia, Grecia, Mali, Alemania y Suecia, firmaron un manifiesto en el que ofrecían “*su colaboración a la población de Molinos para el desarrollo de su actual proceso de equipamiento cultural, dentro del marco del movimiento para una nueva museología*”⁹⁴⁵.

El pequeño pueblo de Molinos, con sus 400 habitantes, estaba siendo protagonista de novedosas experiencias en el campo de la museología, que tenía como cabeza visible a Mateo Andrés Huesa, hombre de enorme visión de futuro y con buen sentido de la interrelación entre pueblos y comunidades⁹⁴⁶.

Pero pasados estos acontecimientos, los problemas afloraron. En la muestra de Blasco en el Centro Aragonés de Barcelona, donde la Asociación Cultural Amigos de Molinos le hizo entrega de una placa como reconocimiento y agradecimiento por su generosidad, él mismo comentó que esta iría en aumento si se pusiera en marcha el Patronato del Museo y se estableciera un marco más amplio para exponer su colección. Por ello, la asociación solicitaba a las instituciones correspondientes (Diputación General de Aragón, Diputación Provincial de Teruel y Ayuntamiento de Molinos), que se hiciera lo necesario (dotar de personal, edificio y las preceptivas subvenciones) para acometer el proyecto de Museo, tal y como fue esgrimido en los números 4, 5 y 6 de su

⁹⁴³ Carta de Alexis Hinsberger a Blasco fechada en París el 28 de julio de 1987. AJCB.

⁹⁴⁴ MORENO, Aurora, “Molinos, un ejemplo de la nueva museología”, *Teruel. Boletín Informativo de la Diputación Provincial de Teruel*, nº 15, octubre-diciembre de 1987, pp. 41-43.

⁹⁴⁵ ORTEGA, Javier, “Un museo que es un pueblo”, *El País*, 19 de febrero de 1988, p. 16.

⁹⁴⁶ Véase el amplio reportaje aparecido en la Revista *Teruel*, nº 18, julio de 1988. También la entrevista que realiza Antón Castro a Mateo Andrés en *El Día*, 20 de mayo de 1989, p. 35.

boletín⁹⁴⁷. La Asociación Cultural denunciaba que no había ningún residente habitual en Molinos que participara activamente en la misma. Además, en su asamblea anual de socios, en agosto de 1988, acusó a los responsables del Museo de no cuidar lo suficiente la donación hecha por Blasco Ferrer y de no haber convocado el Patronato del Museo desde su aprobación en el Ayuntamiento. El Museo todavía no tenía un lugar ni actividades dignas⁹⁴⁸. El propio Blasco Ferrer envía una carta al alcalde Orencio Andrés para “prevenirle que en el Museo donde figuran las obras que regalé a la Villa de Molinos ponga una señal de alarma para que no se produzca lo que sucedió en Pierrelatte (...)”. En la misma misiva se refiere a que el retrato en bronce de su madre “(...) es necesario que lo limpie un especialista o me lo traigan y lo haré yo mismo (...)”⁹⁴⁹.

Diez días después de la anterior carta, enfadado, se dirige de nuevo a Orencio Andrés:

*“No os habéis dado cuenta que mi donación la hice por puro sentimentalismo, yo quiero que a mi obra se la respete como se merece, el retrato de mi madre que está hecho una calamidad de la barba hasta abajo está echado a perder (...). Podía haber dado todo a otra parte y estoy enfadado (...)”*⁹⁵⁰.

El alcalde de Molinos en octubre se dirigía con estas palabras a Blasco, en relación a estas cuestiones:

“En primer lugar te puedo decir que estamos sufriendo una campaña por parte de algunas personas, que ellas sabrán qué fines persiguen. Lo que sí puedo decirte es que detrás de ti siempre ha habido y hay quien no busca más que engañarte, para sacar provecho de tu talento y de tu esfuerzo.

⁹⁴⁷ Boletín Informativo *D´Ambasaguas*, nº 15, junio de 1988, p. 1.

⁹⁴⁸ Boletín Informativo *D´Ambasaguas*, nº 16, noviembre de 1988, p. 1.

⁹⁴⁹ Carta de Blasco dirigida al director del Museo de Molinos. Fechada en Barcelona 18 de julio de 1990. Doc.66 aa-ad. AMM.

⁹⁵⁰ Carta de Blasco dirigida a Orencio Andrés. Fechada en Barcelona 28 de julio de 1990. Doc.67 aa-af. AMM.

Tu eres una persona que por tu bondad, enseguida te entregas a todo aquel que crees que te da cariño, cuando en realidad ese cariño es ficticio y sólo persigue un fin, el fin del aprovecharse, sin embargo, los que te queremos de verdad, sufrimos las consecuencias de esos poco escrupulosos (...).

Tú sabes la lucha que llevamos por conseguir la ermita de San Nicolás para albergar tu obra y hacer un Museo digno de ti y tú sabes cómo se encuentran actualmente los lavaderos. Hoy en día, para tener resuelto el tema de una vez por todas, ya que con el clero no hay quien salga, y además, que visto lo de los lavaderos, nos hemos dado cuenta de las humedades que también existen en San Nicolás, estamos obrando en el Ayuntamiento con una inversión de 14.000.000 millones, y como aquí no nos puede poner pegas nadie, hemos decidido en dos de los salones de 133 m², que nos van a quedar libres, instalar el Museo y Biblioteca, porque, además, estará con clima y aire acondicionado.

*A tu obra no le ha pasado nada, puedes verla cuando quieras y te darás cuenta; lo que sí nos ha pasado este último invierno, es que con la proximidad del río y sobre todo la pared de la montaña y las lluvias de la primavera, se metió mucha humedad y por supuesto se dejó notar un poco en una tela y cuando nos dimos cuenta pusimos remedio. Y por supuesto de rotos nada, que esa es la campaña. Las obras de hierro con la humedad, también lo notaron un poco. Puedo decirte que a principios del mes pasado estuvo Dña. Purificación Adrián, Directora del Museo Provincial de Teruel (...) y se quedó maravillada de la presentación que hacemos y nos felicitó (...)*⁹⁵¹.

De nuevo el Boletín Informativo *D'Ambasaguas*, en abril de 1990, cuestionaba el programa del Museo de Molinos. Se habían editado dos postales de la localidad, una de la Sala Eleuterio Blasco Ferrer y la otra con la mandíbula del hombre de Molinos, pero se hacían dos preguntas importantes: por un lado si en el Museo habían pensado en la posibilidad de ampliar el fondo artístico de E. Blasco y adquirir obras de otros artistas del Bajo Aragón, y por otro que cuándo se iba a reunir su patronato. Entendían que “*en un Museo no siempre debe haber las mismas cosas expuestas. Creemos que para atraer visitantes es conveniente su renovación y sobre todo una buena programación de*

⁹⁵¹ Carta del Alcalde de Molinos a Eleuterio Blasco Ferrer, fechada el 26 de octubre de 1988. AJCB.

actividades”⁹⁵². Además los espacios no eran los adecuados, ni las instalaciones ni el tamaño. Esto había provocado en el verano de 1989 que la instalación de la exposición *Miniatura y Etnografía*, impidiera contemplar la obra de Blasco. Además del deterioro de algunas obras. Y la nueva ubicación para la obra de Blasco no llegaba. Acontecimientos estos que crean indignación en Blasco:

*“Ya hacía tiempo que protestaban un grupo de aquí que se dicen los amigos de Molinos. Fueron y no había tal Museo. El alcalde daba fechas y nunca llegaba el día de la inauguración”*⁹⁵³.

En 1991 se inaugura, al fin, la actual Sala Eleuterio Blasco Ferrer en la Casa Consistorial⁹⁵⁴ dentro de la oferta museística del Parque Cultural de Molinos, dirigido entonces por Jesús Guillén, junto a otra sala dedicada al ecosistema y la de arqueología en los antiguos lavaderos. Se contó para la ocasión, y temporalmente, con las tres obras pertenecientes al Museo de Zaragoza, además de otras piezas en manos de colecciones particulares, tales como su *Autorretrato*, *El búho*, *El picador*, etc.



Blasco no acudió al acto inaugural:

Inauguración de la Sala Blasco Ferrer en uno de los espacios de la Casa Consistorial. Año 1991. AJCB.

⁹⁵² Boletín Informativo *D´Ambasaguas*, nº 21, abril de 1990, p. 1.

⁹⁵³ Carta de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 2 de noviembre de 1991. Doc.106 aa-ad. AMM.

⁹⁵⁴ La Dra. Concha Lomba realizó una síntesis sobre el panorama de la realidad aragonesa en el campo de los museos dedicados a narrar la contemporaneidad artística, donde se cita dentro de los Museos Monográficos a la Sala Eleuterio Blasco Ferrer, en LOMBA SERRANO, Concha, “La política museística en Aragón en relación con el arte contemporáneo”, en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Dir.), *Museología crítica y Arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 317-326.

“(…) yo me encontraba muy delicado de salud y no fui a la inauguración de una sala en el Museo de Molinos de mis obras… ni yo ni mi familia fuimos, yo porque me encontraba mal y ellos no fueron estando yo enfermo (…) yo les mandé una carta excusándome el porqué no podía ir, y quedaron de acuerdo (…) Llevamos algunas obras de aquí y el Museo de Zaragoza les dejó 3 muy buenas para que se dieran cuenta de mis obras porque las que había no eran muchas y así pudieron ver un buen conjunto”⁹⁵⁵.

Esta sala no establecía espacios diferenciados, ofreciendo una visión global a su producción, sin distinción temática ni cronológica. La distribución de las piezas era estrictamente funcional, variando solo su sistema de instalación según el material. Así la escultura se hallaba sobre pedestales de tablero forrado con fornicia de distinto tamaño según la obra. La pintura se presentaba colgada sobre raíles a través de hilo de nailon. Los dibujos y manuscritos en un atril protegido por un cristal. Se incorporaba un panel con la biografía del artista y una fotografía suya, ya anciano, además de dos colecciones de recortes de prensa y fotografías.



Imagen de la Casa Consistorial de Molinos en el año 2013. Fotografía: RPM.

A la donación formalizada en septiembre de 1987 se añadiría un contrato de compraventa firmado el trece de mayo de 1993, de nuevo entre el alcalde Orencio Andrés Huesa y Eleuterio Blasco, de la obra *El último suspiro de Don Quijote* (tras años de infructuosas gestiones del Museo Petit Palais de Ginebra por adquirirlo) por la que se estipulaba un precio de 5.000.000 de ptas. pagaderas en una entrega inicial de 200.000 pts. y una pensión vitalicia mensual de 60.000 ptas. Además, con anterioridad había

⁹⁵⁵ Carta de Blasco Ferrer a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 2 de noviembre de 1991. AMM.

entregado con destino a los Fondos del Museo distinta documentación, recortes de prensa, fotografías, etc.⁹⁵⁶

Blasco apenas cobró una mínima parte del dinero⁹⁵⁷ ya que poco después, 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 vida⁹⁵⁸.

Allí permaneció la obra de Blasco, que presentaba en algunos casos un grave deterioro que hacía necesaria la renovación de la sala. Esta llegó en el 2007, respetando el discurso anterior, pero potenciando el papel de la escultura y el dibujo, y seleccionando con mejor criterio las piezas expuestas⁹⁵⁹.

Señalar para finalizar, que el 13 de agosto de 2010, Joaquín Castillo Blasco, sobrino de Eleuterio Blasco, entregó en depósito por plazo indefinido tres videos VHS y otro Beta con filmaciones de inauguraciones de exposiciones de Blasco. Una caja kodak con 95 fotografías de esculturas, y un archivador con dos cajas y tres sobres también con fotografías, además de originales y fotocopias de poesías y correspondencia varia⁹⁶⁰.

En la misma fecha, José Alberto Quílez Gimeno, vecino de Alcañiz entregó también en depósito el lienzo *Santa Rita*, fechado entre 1928-1930⁹⁶¹, que pasó a ser rápidamente expuesto.

Hoy, el Museo del Parque Cultural de Molinos consta de varios espacios. En los antiguos lavaderos existen dos salas: por un lado la Sala de los Ecosistemas, donde a través de ocho muebles expositores están representados el soto, los cultivos, las edificaciones humanas, la ganadería, el carrascal, el pinar, los roquedos y la paramera;

⁹⁵⁶ Recogido en la Revista *D'Ambasaguas*, nº 29, febrero de 1993.

⁹⁵⁷ Hemos de comentar que a Blasco, según nos cuenta Joaquín Blasco, no debieron de quedarle claras las condiciones establecidas respecto al pago, pensando que tras su muerte, el resto de los pagos hasta la totalidad de los cinco millones seguirían siendo pagados.

⁹⁵⁸ Juan Antonio Usero en las páginas del Diario de Teruel dio sentido homenaje al prolífico e irregular artista. USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 30 de julio de 1993, p. 12.

⁹⁵⁹ En este sentido la Técnico de Cultura de La Comarca del Maestrazgo describe los aspectos museológicos de la nueva sala rehabilitada de manera más precisa en SÁNCHEZ, Sofía, *op. cit.*, 2008, pp. 158-159.

⁹⁶⁰ Acta de depósito firmado por Joaquín Castillo Blasco y la Teniente de Alcalde Elisa Martínez Algas en Molinos a 13 de agosto de 2010. Archivo Ayuntamiento de Molinos

⁹⁶¹ Acta de depósito firmado por José Alberto Quílez Gimeno y la Teniente de Alcalde Elisa Martínez Algas en Molinos a 13 de agosto de 2010. Archivo Ayuntamiento de Molinos.

por otro la Sala de Paleontología, desarrollando dos bloques temáticos, un primero de carácter metodológico general y un segundo dedicado a los hallazgos de la Cueva de las Graderas, donde se expone la mandíbula del hombre de Molinos; finalmente, la Sala Eleuterio Blasco Ferrer, en el edificio de la Casa Consistorial, que completa el marco conceptual del mismo. Además, Molinos forma parte del Parque Cultural del Maestrazgo⁹⁶², que responde a un deseo de entendimiento integral y antropológico de la cultura dando un valor esencial al anclaje en el sitio, en este caso en una zona montañosa, víctima de la emigración y el despoblamiento, pero con un paisaje natural singular bien conservado. La Sala Blasco Ferrer aporta un nuevo elemento en el rico patrimonio, que ha de reforzar la identidad del lugar al integrar a su autor más significativo en el plano artístico, junto a otras posesiones hoy dentro del parque, como la minería del carbón, interpretada en el Centro de Santa Bárbara; las guerras carlistas en el Museo de Cantavieja; las

Grutas de Cristal por su singularidad geológica, o los vestigios paleontológicos de Galve⁹⁶³. Es, en palabras de María Bolaños *“una museología «democrática» de lo popular y lo anónimo – dispersa por el entorno, con puntos temáticos, centros de interpretación e itinerarios*



Nuevo montaje de la obra de Blasco en Molinos. Fotografía: RPM.

⁹⁶² El Parque Cultural del Maestrazgo se configura en torno al río Guadalope y sus afluentes, abarcando 43 municipios repartidos en seis comarcas de la provincia de Teruel: Andorra-Sierra de Arcos, Bajo Aragón, Cuencas Mineras, Gúdar-Javalambre, Maestrazgo y Comunidad de Teruel, que conforman un vasto territorio con una amplia herencia patrimonial, tanto cultural como natural. El proyecto originario fue presentado en el VI Seminario sobre “Desarrollo local y medio ambiente. El Programa Leader en los países comunitarios del sur”, celebrado en Cuenca el 8 de octubre de 1993 en el marco de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Véase el texto completo en DÍAZ, Javier y ANDRÉS, Mateo, “El Paque Cultural del Maestrazgo Turolense”, *Suessetania*, nº 15-16, Centro de Estudios de las Cinco Villas, Ejea de los Caballeros, 1997, pp. 39-56.

⁹⁶³ ABRIL, AZNAR, J., “Parques culturales. Los museos del territorio y los territorios-museo. El parque cultural del Maestrazgo”, *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, V, nº 8, pp. 50-56.

musealizados-⁹⁶⁴.

Se han hecho algunos esfuerzos dignos de elogio, especialmente a raíz del nombramiento de Sofía Sánchez como Técnico de Cultura de la Comarca del Maestrazgo. A destacar desde la propia rehabilitación de la Sala Blasco Ferrer, pasando por la digitalización del legado de Molinos y su progresiva (aunque lenta e incompleta) integración en el sistema Domus para la catalogación de sus colecciones. Además, la celebración del seminario internacional que tuvo lugar en la localidad de Molinos los días 28 y 29 de septiembre de 2007, bajo el título *El retorno (museístico) de los emigrados: Escultores de la Escuela de París*⁹⁶⁵, y las jornadas *Los artistas del exilio y sus legados museísticos* en el mes de junio de 2008, dentro de los cursos de la Universidad de Verano de la Universidad de Teruel, a las que nos hemos referido en la introducción, han sido provechosas iniciativas que pretendían dinamizar los estudios en torno a los artistas exiliados y su obra, tomando como marco la localidad de Molinos y la obra de Blasco como núcleo central de las sesiones allí desarrolladas.

6.4.-LAS EXPOSICIONES DE BLASCO FERRER TRAS SU FALLECIMIENTO

El fallecimiento de Eleuterio Blasco Ferrer marca también el inicio de un periodo de ausencia de sus obras en exposiciones colectivas. Ya hemos comentado que no se ha realizado ninguna muestra retrospectiva del autor, o en recuerdo del mismo.

En el momento que Blasco fallece se estaba desarrollando la muestra *Dibujantes aragoneses* en la sala de exposiciones temporales del Museo Gustavo de Maeztu, Estella, del 13 de julio al 8 de agosto de 1993. Se presentaron al público 25 dibujos de otros tantos artistas aragoneses pertenecientes al Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”, todas del siglo XX: Ángel Lalinde, Emilio de Arce, José Luis Cano, Enrique Torrijos, Guillermo Pérez, Blasco Ferrer, Luis Cajal, Gregorio Millas, Pilar Aranda, Iñaki, Faustino Manchado, Manuel Andreu, Javier Sauras, José Lamiel, Alberto Duce, Antonio Postigo, Borja de Pedro, José Orús, Ignacio Mayayo, Fernando Alvira, José Beulas, Francisco Zuerras, Jorge Gay, Franciszo Zuerras, Francisco Rallo y una obra de la Hermandad pictórica. En esta muestra, que contó con la financiación de Ibercaja, no

⁹⁶⁴ BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España*, 2ª edición, revisada y ampliada, Trea, 2008, p. 499.

⁹⁶⁵ Véase LORENTE, Jesús Pedro y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008.

existía otro lazo común que el origen aragonés de los autores y la procedencia de las obras, siendo en lo estilístico y técnico absolutamente heterogéneas, pasando del carboncillo a las tintas o al collage⁹⁶⁶.

Ese mismo año, Emmanuel Guigon incluyó un dibujo suyo en la muestra en homenaje a Luis Buñuel *Los paréntesis de la mirada*, celebrada en el Museo de Teruel del 29 de octubre al 28 de noviembre de 1993⁹⁶⁷. Se trataba de un dibujo surrealista que fecha hacia 1930, y su inclusión podía haber supuesto un toque de atención respecto a la temprana obra surrealista de Blasco Ferrer en su etapa barcelonesa, aspecto que queda arrinconado frente a su obra escultórica en hierro. Así, Eleuterio estaba acompañado de Alfonso Buñuel, José Caballero, Darío Carmona, Pere Catala i Dic, Federico Comps, Salvador Dalí, Antonio García Lamolla, Federico García Lorca, José Luis González Bernal, Eugenio Granell, Juan Ismael, Nicolás Lekuona, Maruja Mallo, Joan Massanet, Joan Miró, José Moren Villa, Benjamín Palencia, Ángel Planells, Jaume Sens, Adriano del Valle, Remedios Varo y José Viola.

Hemos de esperar al año 2007 para ver otra obra suya en una exposición colectiva: *Una colección de amigos, 250 años de dibujo aragonés*, celebrada durante los meses de julio, agosto y septiembre en la Sala José Beulas del Instituto de Estudios Sijenenses “Miguel Servet”, donde se reunió una colección de obras que pretendía ser una emocionante y didáctica muestra del arte de estas tierras aragonesas. Dibujos que iban desde el siglo XVIII hasta nuestros días, y que mostraban no solo una evolución en el tiempo, sino también la forma en que unos artistas han ejercido influencia en la obra de otros. Los más de treinta dibujos que se expusieron pertenecían a José Camarón, José del Castillo, Valentín Carderera, Rosario Weiss, Marcelino de Unceta, Manuel Ramírez, Francisco Pradilla, Joaquín Pallarés, Salvador Gisbert, María Luisa de la Riva, Mariano, Alonso Pérez, Luis Palao, Mariano Barbasán, Máximo Juderías, Juan José Gárate, Manuel León, Honorio García Condoy, Eleuterio Blasco Ferrer, Alberto Duce, Antonio Saura, Amanda, Marcellán, Antonio Fortún, José Luís Cano, Jorge Gay y Cabañuz de Portugal.

En la exposición *Tierra y Libertad. Cien años de anarquismo en España*, cuya dirección científica corrió a cargo del profesor Julián Casanova, celebrada en el Palacio

⁹⁶⁶ Ver al respecto la noticia de la muestra redactada por PUY AMO, María, “Dibujantes aragoneses en el Museo Gustavo de Maeztu”, *Serrablo*, Año XXII, nº 89, septiembre de 1993.

⁹⁶⁷ GUIGON, Emmanuel, (com.), *op. cit.*, 1993.

de Sástago del 6 de octubre al 8 de diciembre de 2010, se incluyó uno de sus dibujos en uno de los montajes audiovisuales realizados en torno a la CNT durante la Segunda República.

Finalmente, Wifredo Rincón seleccionó tres esculturas en barro de la Sala Eleuterio Blasco Ferrer de Molinos, *Acordeonista*, *Mujer embarazada con niño* y *Mujer con niño en brazos*, para la muestra *Escultura en estado puro. Barro y terracota en la escultura aragonesa siglos XIX-XXI*, que tuvo lugar en la sala de exposiciones Enrique Cook del Taller-Escuela Cerámica de Muel de la Diputación de Zaragoza, celebrada entre el 27 de marzo y el 13 de junio de 2010. Contó con obras de Sergio Abraín, José Miguel Abril, Ramón Acín, Manuel Aguado, Jorge Albareda Agüeras, Jorge Albareda Cubeles, Joaquín Albareda Piazuelo, Andrés Álvarez García, Fernando Alvira Banzo, Manuel Arcón, José Arellano, Santiago Arranz, Miguel Ángel Arrudi, Natalio Bayo, Pascual Blanco, el propio Blasco Ferrer, María Jesús Bruna, Manuel Cabré, Eduardo Cajal, Antonio Castillo Meler, Felipe Coscolla, Jorge Egea, Félix Ferrer Gimeno, Julio Ferrer Gimeno, Dolores Franco, Gabriel Fuentes Bellido, Pedro Fuentes Embid, José Miguel Fuentes Gil, Honorio García Condoy, Gerardo García Ontín, Mariela García Vives, Jesús Gazol, Steve Gibson, Miguel Ángel Gil, Rosa Gimeno, Santiago Gimeno, Arturo Gómez, Alberto Gómez Ascaso, Luis Hinojosa, Juan Carlos Laporta, Luis Martínez Lafuente, Dionisia Masdeu, Gregorio Millas, Luis Moreno Cutando, Fernando Náchter, Fernando Navarro, Carlos Miguel Ochoa Fernández, Ángel Orensanz, Antonio José Palao Marco, Carlos Palao Ortubia, Zacarías Pellicer, José Prieto, Débora Quelle, Paco Rallo Lahoz, Jacinto Ramos García, Elisabeth Ramos Portas, Ignacio Rodríguez Ruiz (Iñaki), Tomás Roures Saura, Vega Ruiz Capellán, Armando Ruiz Lorda, Jesús Sanz, Pedro J. Sanz, Javier Sauras, Pablo Serrano, Julio Tapia del Castillo, Pedro Tramullas y Susana Vacas.

6.5.-EL MERCADO ARTÍSTICO

No es especialmente relevante la presencia de obras de Eleuterio Blasco en subastas públicas. En todo caso hemos documentado la salida en subasta de más de un centenar de lotes, aunque la mayoría de ellos se trata de dibujos, seguido de pinturas y muy de lejos, esculturas. Los precios de salida y de remate han estado acordes al interés historiográfico despertado por Blasco hasta la fecha, esto es, módicos precios, dándose

la paradoja de ser rematados en ocasiones a precios inferiores al valor de venta que el propio autor estableció en vida.

En cuanto a subastas realizadas en el extranjero, en 1991, el lunes 8 de abril, era vendido un bronce, *Maternité* (lote nº 275. 24x13 cm.) en la sala de subastas parisina Millon-Robert, por 382 dólares⁹⁶⁸.

El martes 28 de mayo de ese año 1991, la sala Karl & Faber de Munich, subastó una temprana obra fechada en 1926, *Mann im mantel mit hut stock-mutter mit kind* (lote 479. 26 x 20.5 cm., carboncillo) cuyo precio de remate desconocemos⁹⁶⁹.

Fallecido Blasco, el 24 de febrero de 1994, Sotheby's-Arcade de Nueva York, presentaba el lote número 120, un bronce patinado, *Head of a woman* (altura 23,5 cm.), con una estimación de 800-1200 dólares, rematado finalmente en 501 dólares. Mismo caso que la escultura en metal *Woman holding a photograph* (lote nº 765. Altura 51,81 cm.), subastado en la galería Freeman de Philadelphia el 7 de octubre de 1995, con una estimación inicial de 700-900 dólares y rematado en 425 dólares (CE187)⁹⁷⁰.

En la localidad francesa de Pontonoise, la sala de subastas Martinot-Savignat-Antoine, en su sesión de 3 de marzo de 2001, presentó con el número de lote 120 la escultura en hierro *Homme agenouillé*, fechada entre 1940-1945, cuyo precio estimado se estableció entre 28.000 y 32.000 francos, no obteniendo finalmente comprador⁹⁷¹.

En Calais, Francia, la sala Pillon (S.V.V.) remató en 1000 euros la escultura en hierro forjado *Tête de femme*, (lote 186, altura 58 cm.),⁹⁷² subastada el 14 de marzo de 2004. Esta *Cabeza de mujer* es igual que *La niña de las trenzas* que posee el Museo de Zaragoza.

En España ha sido más frecuente encontrar lotes con obra de Blasco en la última década, caso de la galería Ansorena (calle Alcalá, 52, Madrid). El 25 de abril de 2000 se subastaron los lotes 238 y 240. El primero, un dibujo a lápiz sobre papel a modo de

⁹⁶⁸ Anuario Artprice: www.web.artprice.com/es/. [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2011]

⁹⁶⁹ *Ibidem*.

⁹⁷⁰ *Ibidem*.

⁹⁷¹ Catálogo de la subasta celebrada en la Sala Martinot-Savignat-Antoine el 3 de marzo de 2001, p. 32.

⁹⁷² Catálogo de la subasta celebrada en la sala de subastas Pillon (S.V.V.) el 14 de marzo de 2004, p. 52.

boceto de una escultura similar, con el título *Caballo*⁹⁷³ (38 x 51 cm.), tuvo una estimación de 85.000 pesetas, no siendo vendida. Sí obtuvo comprador *Cabeza de mujer*⁹⁷⁴ (lote 240. Lápiz sobre papel. 49 x 32 cm.), estimada en 95.000 pesetas y rematado en 120.000 pesetas.

En la subasta de Ansorena del 24 de enero de 2001, el lote 331 mostraba un *Retrato femenino*⁹⁷⁵ (Craier/papier. 64 x 45 cm.), de precio estimado en 110.000 pesetas, no teniendo comprador.

El 6 de marzo de 2001, el lote 311 presentaba *Estudio de cabeza femenina* (carbón sobre papel. 44 x 30 cm.), siendo rematado en 216 euros⁹⁷⁶. El lote 312, *Estudios de vaca* (55 x 50 cm.), mostraba un dibujo por ambos lados, y era adjudicado en la misma cantidad que el anterior.

En la subasta del 4 de abril aparecen cuatro lotes, números 468, 469, 476 y 559. *Figura masculina*⁹⁷⁷ (lote 468. Dibujo a carbón sobre papel. 59 x 39 cm.), se remataba en 330 euros, habiendo salido en 288, 49 euros. Los lotes 469 y 476 consistían en dos dibujos que no habían adquirido comprador en la subasta del 25 de abril de 2000 (*Caballo*. Lote 238) y del 24 de enero de 2001 (*Cabeza de mujer*. Lote 331), apareciendo esta última con el título *Retrato femenino*⁹⁷⁸. Ambas fueron esta vez vendidas por 390 y 511 euros respectivamente.

El último lote de Blasco Ferrer, *Niño sentado* (lote 559. 62 x 50,5 cm.) era un óleo sobre



Pareja de niños, hacia 1965-1967, hierro, subastado en Ansorena en 2001, CE183.

⁹⁷³ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 25 de abril de 2000, p. 127.

⁹⁷⁴ *Ibidem*.

⁹⁷⁵ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 24 de enero de 2001, p. 35.

⁹⁷⁶ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 6 de marzo de 2001, p. 128.

⁹⁷⁷ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 4 de abril de 2001, p. 35.

⁹⁷⁸ *Ibidem.*, p. 36 y 38.

lienzo adjudicado en 901 euros.

En la subasta de la misma casa del 21 de junio de 2001, era adjudicada en 2103,54 euros la escultura en hierro *Pareja de niños* (lote 749. 14x41x29 cm., CE183)⁹⁷⁹. Y pocos días más tarde, el 26 de junio, *Cabeza femenina con gorro* (lote 17. Lápiz sobre papel. 61x42,5 cm.), era rematado en 331 euros⁹⁸⁰.

Antes de finalizar el año, Ansorena subastó otros dos dibujos. El lote 27, *Figuras surrealistas*,⁹⁸¹ (48,5 x 38 cm.) dibujo a carbón sobre papel, a la sazón boceto de su escultura *Dos Cigüeñas*, se adquiría por 252 euros. El lote nº 30, *Caballo* (Dibujo a carbón sobre papel. 41,5x46 cm.), quedaba sin comprador⁹⁸².

Continuando con la casa de Subastas Ansorena, el 25 de febrero de 2001 se subastan 4 lotes. Los lotes 314 y 315, *Cabeza femenina* y *Cabeza masculina con sombrero*,⁹⁸³ ambos dibujos al carboncillo sobre papel (64x48cm y 63x48,5 cm respectivamente), estimados en 490 euros cada una, no fueron vendidos. Tampoco hubo comprador para el óleo sobre lienzo *Vista rural*⁹⁸⁴ (lote 30. 60x73 cm.), con precio de salida de 900 euros; ni para el dibujo *Caballo*⁹⁸⁵ (carbón sobre papel. 49,5x68 cm.).

El 10 de mayo de 2002, se adjudicaba *Torero*, dibujo a carbón rematado en 400 euros (lote 907. 54x43,5 cm.)⁹⁸⁶. Y también el dibujo a carboncillo *Caballo* (lote 909. 68x49 cm.)⁹⁸⁷.

En octubre, sesión del día 8, se remata en 450 euros *Cabeza masculina con sombrero*⁹⁸⁸ (lápiz sobre papel, lote 485), que encontraremos en varias subastas con posterioridad.

⁹⁷⁹ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 21 de junio de 2001, p. 259.

⁹⁸⁰ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 26 de junio de 2001, p. 11.

⁹⁸¹ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 14 de noviembre de 2001, p. 13.

⁹⁸² *Ibidem.*, p. 14.

⁹⁸³ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 25 de febrero de 2002, p. 143.

⁹⁸⁴ *Ibidem.*, p. 13.

⁹⁸⁵ *Ibidem.*, p. 142.

⁹⁸⁶ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 10 de mayo de 2003, p. 261.

⁹⁸⁷ *Ibidem.*, p. 263.

⁹⁸⁸ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 18 de octubre de 2002, p. 50.

Pasamos al año 2003, y el 9 de abril tenemos el lote 650, hermoso dibujo fechado en 1930 (21x26,5 cm.) que no es vendido. El 1 de octubre *Tomates*, óleo sobre lienzo (lote 540. 60,5 x 50 cm.), con precio de salida de 500 euros, tampoco tiene comprador.

El 16 de abril de 2004, *Vagabundo* (lote 834), que no tuvo comprador en la subasta del 9 de abril de 2003, es ahora adjudicado por 120 euros. En la misma jornada, el dibujo *Payaso* (lote 821., 23x18 cm.) con precio de salida de 150 euros, no fue vendido.

La subasta del día 18 de mayo contó con un lote, el 432, *Cabeza masculina con sombrero* (63x48,5 cm.)⁹⁸⁹, rematado en 400 euros. El dibujo a carboncillo sobre papel *Torero* (lote 1150)⁹⁹⁰, se vendió por 250 euros en la sesión de Ansorena del 12 de noviembre de 2004. Finalmente, *Cabeza masculina con sombrero*, subastada en la sesión del 18 de mayo de 2004, salió de nuevo a la venta con el número de lote 316 el 10 de mayo de 2005,⁹⁹¹ con una salida de 400 euros, sin obtener comprador.

Tan solo se ha subastado una obra en la madrileña Sala Retiro (Av. Menéndez Pelayo, 3), un óleo sobre lienzo con el título *Paisaje*, en sesión del 19 de octubre de 2005 (lote 992, 24x19 cm.), rematada en su precio de salida, esto es, 180 euros⁹⁹².

La Sala de Subastas Castellana presentó cuatro obras de Blasco entre los años 2000 y 2001.

El 13 de diciembre de 2000 el carboncillo sobre papel *Tipos del barrio chino*, lote 191 de dicha sesión (27x21 cm.), que podemos fechar entre 1928-1930, partía de 380.000 pesetas no siendo finalmente adjudicado⁹⁹³.

En el año 2001 aparecieron varios lotes muy interesantes, de lo más destacado que hemos podido apreciar en subasta pública. El 24 de abril el dibujo Surrealista *Composición*⁹⁹⁴ (lote 317, 24x10 cm.) no tuvo comprador, a pesar de su precio de

⁹⁸⁹ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 18 de mayo de 2004., p. 251.

⁹⁹⁰ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 12 de noviembre de 2004, p. 425.

⁹⁹¹ Catálogo de la subasta celebrada en la Galería Ansorena el 10 de mayo de 2005, p. 161.

⁹⁹² Catálogo de la subasta celebrada en la Sala de Subastas Retiro el 19 de octubre de 2005, p. 296.

⁹⁹³ Catálogo de la sesión celebrada en Castellana Subastas el 13 de diciembre de 2000, p. 127.

⁹⁹⁴ Catálogo de la sesión celebrada en Castellana Subastas el 24 de abril de 2001, p. 168.

salida, 150 euros (CD48). Tampoco lo hizo *Composición con campana* (lote 318, técnica mixta sobre papel, 33x25 cm.)⁹⁹⁵, con precio estimado inicial de 210 euros (CD32).

El 25 de junio de 2001 aparecieron dos nuevos dibujos surrealistas de Blasco, del mismo periodo (1931-1936), con los números de lote 383 y 384, estimados en 150 euros cada uno (CD47, 49), y que no fueron adquiridos⁹⁹⁶. Un nuevo dibujo de esta interesante serie lo vimos en la sesión del 30 de julio de 2001 (lote 308, 24x19 cm.), tampoco vendido⁹⁹⁷ (CD50).

La casa barcelonesa Consejo de Arte (C/ Consejo de Ciento, 323), subastó el 18 de junio de 2002, 4 lotes vendidos a un precio casi testimonial.

Pareja, lote 179, un carboncillo sobre papel de 22 x 30 cm.⁹⁹⁸, se adjudicaba en 25 euros. El lote 192, *Cabeza de mujer*, lápiz sobre papel⁹⁹⁹, se vendió en la misma cantidad. El lote 30, firmado y fechado en 1930, *Mendigo*, llegaba a los 40 euros¹⁰⁰⁰.

Finalmente *Composición*, dibujo surrealista a carboncillo que fechamos en tiempo de la República (lote 178, 24x19 cm.)¹⁰⁰¹, se vendía por el precio de salida, 25 euros.

En cuanto a Subastas Segre (calle Segre 18, Madrid), la obra *Amigos*, un bello dibujo al pastel sobre papel verde de 64 x 41 cm., apareció con el número de lote 268 en la sesión del 20 de marzo de 2002, saliendo a subasta por un precio de 480 euros que tuvieron comprador¹⁰⁰².

El 1 de abril de 2003 se subastaba *Pueblo*,¹⁰⁰³ lote 348, un óleo sobre lienzo de 60 x 73 cm. que se adjudica en 500 euros, y que vuelve a aparecer en la misma casa en la sesión del 28 de octubre de 2003 con el número 343 de lote¹⁰⁰⁴.

⁹⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁹⁶ Catálogo de la sesión celebrada en Castellana Subastas el 25 de junio de 2001, p. 187.

⁹⁹⁷ Catálogo de la sesión celebrada en Castellana Subastas el 30 de julio de 2001, p. 157.

⁹⁹⁸ Catálogo de la subasta celebrada en Consejo de Arte el 18 de junio de 2002, p. 42.

⁹⁹⁹ *Ibidem.*, p. 44.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem.*, p. 12.

¹⁰⁰¹ *Ibidem.*, p. 42.

¹⁰⁰² Catálogo de la subasta celebrada en Subastas Segre el 20 de marzo de 2002, p. 98.

¹⁰⁰³ Catálogo de la subasta celebrada en Subastas Segre el 1 de abril de 2003, p. 122.

¹⁰⁰⁴ Catálogo de la subasta celebrada en Subastas Segre el 28 de octubre de 2003, p. 131.

En la sala Brook de Barcelona (Pau Claris, 167), apareció un lote, el 602, en la subasta del 23 de octubre de 2006. Se trataba de un dibujo a carboncillo sobre papel, *Rostro de perfil*, de 64x49 cm., que se adjudicó en 160 euros.

Suite Subastas (calle Juan de Austria 91, Barcelona), es la que mayor número de lotes referidos a Eleuterio Blasco Ferrer ha presentado, concentrados en 4 sesiones en 2006 y 2009.

En la de 11 de marzo de 2006 se subastaron 27 lotes (lotes 1 a 27), todos ellos dibujos sobre papel que abarcaban una amplia cronología, aunque fundamentalmente se trata de obras de hacia 1930 e incluso anteriores y muchas fechadas entre 1970 y 1971, además de cuatro dibujos de los años 40 y cincuenta. Precisamente en esta sesión, el Museo de Teruel adquirió 9 de esos lotes, concretamente los números 1, 5, 6, 10, 18, 21, 22, 23 y 25 (CD6, 11-13, 187, 232).

Los precios de remate oscilaron entre los 30 euros y los 70 euros, con excepción de las cuatro obras realizadas en su periodo central, donde se alcanzaron precios superiores, entre 150 y 225 euros, siendo estos los lotes más destacados de dicha subasta, donde, a modo de bocetos, vemos la representación de 4 obras llevadas al hierro: *Pajaros*, *Maternidad*, *Quijote (Cabeza de pensador realmente)* y *Caballo* (lotes 22, 23, 24 y 25).

La siguiente sesión tuvo lugar el 20 de junio de 2006, con 24 lotes (lotes 233 a 246) de Blasco Ferrer, de fechas muy dispares, desde estudios tempranos de su época barcelonesa, hasta obras fechadas a inicios de los setenta, incluyendo cuatro dibujos a lápiz sobre papel de estraza, trasuntos de obras escultóricas, y de nuevo lo más interesante de los lotes expuestos. Su precio de remate no nos ha sido comunicado.

El 25 de noviembre de 2006 se subastaron 4 lotes más, números 7 a 10, tres de ellos fechados en 1972, en la línea de sus obras de este periodo donde reproduce, muy influido por las líneas picassianas, rostros masculinos y femeninos que bien podrían ser trasladados al hierro, intuyendo en ellos los rehundidos y juegos de volúmenes¹⁰⁰⁵. Su precio de remate no nos ha sido informado. Finalmente, el 25 de abril de 2009, con el lote número 296, salía a subasta *Rostro Femenino*.

¹⁰⁰⁵ Catálogo de la subasta celebrada en Suite Subastas el 25 de noviembre de 2006, p. 4.

La casa Balclis (calle Roselló, 227, Barcelona), subastó el 24 de octubre de 2007 una escultura, *Flamenca*, de 34 cm. de alto sin la peana, fechada hacia 1960 (lote 378 de aquella jornada). Tuvo un precio de salida de 800 euros para ser rematado finalmente en 1300. Esta obra se encuentra en propiedad del anticuario francés Mr. Alain Fontan en Biarritz. (CE150).



Flamenca, hacia 1960, hierro, subastado en subastas Balclis en 2007. Propiedad de Alan Fontain (Biarritz, Francia) (CE150).

En sesión única el 15 de diciembre de 2011, se subastaba en la nave 32 de Multiva Baja Calle 0 de Pamplona, propiedad de subastas Appolo, el lote 138, *Quijote* (49x37 cm.). Un lápiz sobre papel que ya había sido subastado en Suite Subastas el 11 de marzo de 2006; de nuevo en Born Subastas con precio de salida de 180 euros; y que vuelve a subastarse con precio de salida de 250 euros en esta casa, aunque desconocemos los datos de si fue adquirido.

En dos sesiones celebradas el 18 de octubre de 2012 y el 24 de enero de 2013, en Subastas Galileo (Calle Donoso Cortés 38, Madrid), con los número de lote 219 y 193, se subastaron sendos *Desnudos femeninos* con precios de salida de 120 € el primero y 40€ el segundo (CD229, 230). Y en sesión del 26 de junio de 2013, fueron adjudicados por 90€ los lotes 344 (*Payaso*, lápiz graso sobre pape, 25x20 cm.) y 350 (*Vagabundo*, carboncillo sobre papel, 20x30 cm., CD16) Este último dibujo ya había aparecido en Subasta en 2002 (Consejo de Arte), y 2003 y 2004 (Ansorena) bajo el nombre de *Mendigo*.

Queda de manifiesto en las páginas anteriores los bajos precios alcanzados por la obra de Blasco en subasta. Respecto a la escultura no han sido muchos los lotes aparecidos en las dos últimas décadas, aunque los casos conocidos nos permiten aclarar que la obra fue vendida incluso por debajo del valor de venta que el propio autor tenía en su momento. *Tête de femme*, rematada en 1000 euros en 2004; *Homme agenouillé* (estimada en 28.000-32.000 francos y no adquirida); *Maternité*, rematada en 335 euros en 1991; *Head of a woman*, adquirida por 501 dólares, por debajo del precio de salida en 1994; o *Woman holding a photograph*, rematada en 425 dólares en 1995, inferior también al precio estimado de 700-900 dólares, son ejemplos de la escasa valoración del

mercado hacia la obra escultórica de Blasco Ferrer. *Pareja de niños*, subastada en Ansorena alcanzó las 350.000 pesetas en 2001.

Otro tanto podemos decir de su obra pictórica y sobre todo de sus dibujos. No es relevante en la trayectoria de Blasco los óleos subastados, pero sí algunos dibujos. La inexistencia de una monografía sobre Blasco donde se deslinden sus diversas etapas y la relevancia de su obra en el contexto de cada momento, han lastrado el interés del mercado por el autor. Se ha rematado en precios muy bajos, indistintamente, los dibujos realizados en 1930 o en 1972, que nada tienen que ver entre sí. Sin duda lo más destacado son los dibujos surrealistas que realiza en los años treinta, de los que subastó tres magníficos ejemplos Castellana Subastas, además de alguna otra obra marcada por el surrealismo de fechas más imprecisas. También remarcables son los dibujos en papel de estraza de obras luego trasladadas al hierro, de los que se han subastado numerosos ejemplos.

III.-CONCLUSIONES

1.-REFLEXIONES FINALES

En primer lugar hemos de señalar que Eleuterio Blasco Ferrer es un artista irregular, cuya obra más interesante desde el punto de vista plástico se circunscribe a un periodo de tiempo relativamente breve, unos 25 años, ocupando la década de los años treinta, cuarenta y primera mitad de los cincuenta. A partir de esas fechas, se aprecian pocas variaciones respecto a los logros ya conseguidos en el plano escultórico, manteniendo siempre un gran dominio técnico en el trabajo del hierro; mientras, la producción en dos dimensiones tenderá a una cada vez mayor interrelación formal con la escultura.

Dicho esto, es necesario, por un lado, realizar unas reflexiones finales en torno a su obra escultórica, pictórica y de dibujo, y responder cuestiones tales como cuáles son los elementos que caracterizan la obra en tres dimensiones del espacio; qué lugar ocupa entonces su producción artística en la historia del arte español y aragonés y en qué grado podemos considerarlo como un artista moderno; o si la guerra civil española, los campos de refugiados y el exilio, suponen una divisoria o brecha implacable que determinan artísticamente un antes y un después, o bien existen nexos que enlazan ambos periodos.

Por otro, es menester valorar globalmente el periplo vital de este escultor, pintor y dibujante en el país vecino, y con ello sus relaciones con otros artistas exiliados y sus medios culturales; su adaptación a una nueva estructura del mundo artístico alejada de la existente en Barcelona antes de su marcha; los vínculos con su tierra natal; etc. Cuestiones sociológicas que complementan el análisis técnico y formal de la plástica, y que requiere por tanto un enfoque dentro de la historia social del arte.

2.-EN TORNO A LA OBRA ESCULTÓRICA

Uno de los primeros problemas planteados para poder centrar el análisis artístico, se refiere a la cronología de las primeras esculturas de las que tenemos constancia. Hemos datado las obras en barro en el periodo de la Segunda República (CE1, 3-9). No creemos válidas las afirmaciones del artista (emitidas décadas después) de que se traten de creaciones realizadas en su pueblo natal en su infancia o primera juventud; si bien no dudamos de que experimentara con el barro y con hojas de lata para

hacer esculturillas en fechas tan tempranas, esto es, antes de 1926. Son sus claras inquietudes artísticas las que le llevan a luchar por conseguir la aprobación paterna para abandonar los trabajos familiares y emprender un viaje sin retorno a Barcelona, con la idea de adquirir formación y dedicarse al arte. Por tanto se tuvo que sentir atraído por los materiales y trabajar con ellos. Pero las primeras terracotas que presentamos en el catálogo, poseen una cierta madurez conceptual y formal directamente emparentada con la obra de otros autores y tendencias artísticas que hubo de conocer necesariamente en el contexto cultural y artístico barcelonés. Las pequeñas y aisladas localidades de Foz-Calanda o Molinos, en las actuales comarcas del Bajo Aragón y el Maestrazgo turolense, y que conforman la topografía vital del joven Blasco, eran lugares donde difícilmente llegaba información escrita, y menos aun referencias visuales de lo que en otros puntos de la geografía española se estaba produciendo en materia artística.

Otro tanto podemos decir de la obra en metal. El propio artista cuenta que es tras la exposición en las Galerías Layetanas de Barcelona en 1934, cuando alquila un local-estudio y compra las herramientas necesarias para un adecuado trabajo del hierro, realizando allí un buen número de esculturas tanto en este material como en barro. Y es precisamente en esa exposición donde por primera vez presenta cinco esculturas. Sabemos con seguridad que el *Violinista* (CE9) y la *Bailarina* (CE10) son expuestas en el Salón de Artistas Independientes de 1936, donde mostró además una terracota, posiblemente *Maternidad* (CE3). Estos argumentos nos llevan a concluir que el trabajo de Blasco en escultura, tanto en hierro como en barro, se desarrolla fundamentalmente a partir de 1931, e incluso, aun manteniendo este lapso de tiempo, nos inclinamos a ajustar dicha cronología para la mayor parte de las obras en hierro recogidas en el catálogo previas a la guerra, al periodo 1933-1936.

Barcelona gozó en el primer tercio de siglo de una cultura artística propia en lo referido a hábitos estéticos, instituciones, mercado, galerías, y un desarrollo de los lenguajes artísticos, ya fueran los hegemónicos o en sus distintas alternativas, que constituyeron el “vanguardismo catalán”, y sin los cuales Blasco no hubiera podido realizar estas obras.

Un elemento destacable de la producción en barro de Blasco y que la emparenta con esculturas de Hugué, y con frecuencia también de Casanovas, e incluso de algunas del primer Rebull, es lo que Jaime Brihuela denominó “turgencia de las formas”, un

concepto térreo de la fisicidad de la carne, que enlaza con esa recuperación moderna de las formas clásicas que jalona el primer cuarto del siglo XX¹⁰⁰⁶.

La influencia de la escultura catalana es manifiesta en estas obras de tierra cocida en las que Blasco se decanta por una tendencia realista asociada a la modernidad de entreguerras, y que en alguno de los casos es incluso deudor todavía de cierto *noucentisme* plástico. Otra característica es un leve primitivismo de las figuras, especialmente en los rostros de algunos personajes (*Vagonero* -CE8-), y la tendencia al uso de líneas sencillas y a la expresividad, enfatizando la tensión gestual de lo representado (CE5-7).

Simultáneamente, el autor empezará a trabajar el hierro, que en definitiva se convertirá en su material predilecto y donde centrará sus investigaciones formales, que alcanzarán su madurez ya en el exilio. Son escasos los ejemplos disponibles previos a la Guerra Civil, lo que acota nuestra capacidad de análisis. Si ya anteriormente personajes como Picasso, Gargallo, Julio González, Laurens o Lipchitz habían comenzado a revolucionar su arte desde París, Blasco, luchador solitario pero tenaz, forma parte de un conjunto de artistas que, partiendo de los grandes logros de estos, contribuyeron a modernizar la escultura figurativa en España en una década, la de los treinta, en la que el hierro penetró en los dominios de la escultura. Recordemos lo que Kahnweiler definiera como “dibujos en el espacio” de Picasso, experimentados desde 1928, y la fructífera colaboración del malagueño con Julio González, que incluyendo una parte de lo que en esa dirección había hecho Pablo Gargallo, dará lugar a ensamblajes como *Mujer en un jardín* o *Cabeza de mujer*, ambas de 1929-1930. Mientras, González en las mismas fechas (*La bailarina* o *Don Quijote*), inicia propiamente su obra derivada de la tradición del hierro forjado, con esculturas que permitían identificar el metal, entrever las huellas del martillo, las tenazas y el soplete de soldar. González, traspasando las fronteras cubistas, tratará el espacio como un verdadero material nuevo.

La obra de Blasco palidece frente a las de Picasso, González o Gargallo, autores con los que queda abierta la nueva senda material y estética del hierro, sin poder desdeñar la que por entonces, aunque sin el mismo grado rupturista, estaban ejecutando otros autores españoles como Manolo Hugué o Julio Antonio. Los tres habían preparado el terreno uniendo la vieja tradición herrera española con la modernidad¹⁰⁰⁷. Y el

¹⁰⁰⁶ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 2007, pp. 49-51.

¹⁰⁰⁷ CALVO SERRALLER, Francisco, *op. cit.*, 2001, pp. 47-58.

principal logro que explorará Blasco desde los años treinta, será que una figura podía estar construida por un vacío envuelto en hierro. Un matrimonio de la materia y el espacio que tiene su prehistoria en el concepto de ensamblaje del cubismo analítico de Picasso y Braque, seguirá con los constructivistas rusos, y alcanzará su momento de esplendor en los años treinta, con el uso de las técnicas industriales de la soldadura autógena del hierro y el trabajo de la chapa recortada¹⁰⁰⁸.

Apenas conocemos cinco pequeñas piezas en metal de los años treinta realizadas por Blasco, en unos momentos en que estas obras eran consideradas artes decorativas (CE2, 9, 10, 12, 13) y así constan en alguno de los catálogos de muestras donde expuso. Pero hay ya una búsqueda en la simplificación de las formas, un juego con el vacío para componer las esculturas y cierto deseo de dinamismo, aunque lejos todavía, por ejemplo, de la experimentación hacia la abstracción formal y el ritmo que consigue Ramón Acín en sus bailarinas, la *Bañista*, o la expresividad de *El agarrotado*; un camino que más tardíamente y en menor medida exploraría el bilbilitano Pablo Remacha.

No olvidemos que Blasco también realizó escultura surrealista, aunque solo conozcamos una pieza (CE28), fechada en 1942, así como distintos trabajos de impronta dadá como su *Sombrero con caña de pescar*, objeto surrealista que en la línea de sus dibujos y con un punto de humor e ironía, le sirven para caricaturizar el mundo capitalista y aquellos que lo sostienen (CE11).

Centrándonos en el panorama escultórico aragonés, Blasco empieza a emerger como escultor en un momento en que, frente a lo sucedido en etapas anteriores en las que tan solo despuntaban con cierto vigor un reducido número de artistas (primero Palao y Lasuén, luego Gargallo, Bueno y Burriel), ahora desde la segunda mitad de los años 20, emergen un nutrido conjunto de escultores (Acín, Anel, Bayod, Coscolla, García Condoy, los Larrauri, Pascual Temprado, Ruiz Sánchez Fustero, Sorribas, Torres Clavero o Juan Cruz Melero), ninguno de los cuales, salvo Condoy y Acín, obtendrán resonancia en ese momento. Pero la mayoría de ellos son escultores “con oficio”, y tan solo con algunas obras destacadas. Apenas unos pocos los podemos considerar artistas innovadores, en cuanto que van más allá del campo escultórico tradicional mediante la supresión de elementos formales usando la propia técnica: Pablo Gargallo, Félix Burriel, José Bueno, Ramón Acín, Dionisia Masdeu, Armando Ruiz, Honorio García

¹⁰⁰⁸ VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, *op. cit.*, 2001, p. 21.

Condoy; los forjadores-escultores Pablo Remacha y Manuel Tolosa; y hemos de añadir a esta nómina de escultores aragoneses “innovadores”, en activo con anterioridad al conflicto y perteneciente a esa misma hornada, a Eleuterio Blasco Ferrer.

La Guerra Civil sobrevino justo cuando el focino empezaba a madurar artísticamente, como muchos de los artistas citados. El exilio contribuyó más si cabe a la escasísima atención prestada por la historiografía aragonesa y española.

Blasco será uno de los pocos escultores aragoneses (junto a Felipe Coscolla, Honorio García Condoy, Pablo Gargallo o Manuel Tolosa) que vivan fundamentalmente de la venta de su obra artística (lo más habitual fue combinar la venta con el ejercicio de la docencia), aunque no lo conseguirá hasta entrados los años 40, teniendo una segunda fuente de ingresos eventual a través de la compra en París de obras de artistas españoles que eran vendidas a través de intermediarios en España.

Fallecidos los escultores aragoneses más renovadores en el uso de la chapa metálica y el hierro, esto es, muerto Gargallo en 1934 y asesinado Acín en 1936, Blasco se convierte en el artista aragonés que estando activo en la década de los treinta, continuará de forma más clara la senda abierta por este material tras la fractura que supone la Guerra Civil, enlazando con el resurgir del hierro a partir de los años 50.

Fueron distintos los caminos de la renovación de la escultura en el primer tercio de siglo. Blasco mantuvo siempre relación directa con la realidad y cierta dependencia de la figuración de raíz clásica. El hierro como material y el juego con el espacio, nunca le llevaron ni tan siquiera a acercarse a la abstracción.

En todo caso hemos de centrarnos en su obra del exilio para poder analizar con mayor rigor su obra escultórica, ya que el resentimiento de la guerra, los campos de concentración, el triunfo de los fascismos y el exilio, en definitiva, marcarán el desarrollo de sus trabajos desde 1940 en una dirección personal donde el gesto y la expresión alcanzan altas cotas. Sin las circunstancias históricas vividas no creemos que el autor hubiera podido ahondar en unos sentimientos que eran los suyos.

¿Cuáles son entonces los elementos que singularizan las creaciones del artista turolense, a pesar de la deuda formal con otros artistas de preguerra?

Por un lado no hemos de olvidar que hasta bien entrados los años cuarenta, Blasco trabaja sus esculturas a partir de una única lámina de hierro donde ha de prever de antemano el resultado final. Este es una de los aspectos más innovadores de la obra del focino. Cortada la plancha de hierro, esta es convenientemente doblada hasta

conseguir la obra en tres dimensiones. El autor tenía una gran capacidad para ver en los distintos dibujos previos el resultado definitivo conseguido en unas esculturas de no poca complejidad. Así pues, realizados primero varios estudios y obligado a la supresión de elementos formales, la obra de Blasco conduce a lo más expresivo, a un movimiento contenido, detenido en el momento de mayor lirismo (CE39). Es a partir aproximadamente de 1946-1947, cuando Blasco, poco a poco, empieza a realizar obras con distintas piezas con un mayor uso de la soldadura.

Por otro, un análisis más detenido de sus esculturas en metal, nos permite apreciar una intensa y sincera carga emotiva; una pátina de patetismo vinculado a la realidad negativa de la vida y con una tremenda carga de humanidad, junto a una interiorizada misión social del arte, muy relacionada a un cierto concepto anarquista de la obra artística –que arrastra de sus dibujos de los años treinta-, y a ciertas reflexiones de los surrealistas, razón por la que será en este “ismo” donde encuentre refugio su expresión plástica en pintura y dibujo.

No podemos entender su poética visual sin atender a la trayectoria vital. Blasco pertenece a una época de tragedias y luchas sociales de las que formó parte y que le marcan ideológicamente. Como tantos intelectuales y artistas exiliados a la meca del arte de vanguardia, en el prolongado exilio parisino, luchará en pro de un ideal de justicia social. Él se consideró siempre un artista del pueblo. Un artista que extrajo sus modelos y sentimientos, 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. La calle, pues, fue su escuela. Esa es la materia prima; ahí está el objeto de su trabajo, de su lucha artística, siempre rebosante de romanticismo, poesía, idealismo y no poca utopía anarquista.

Para ello recurre a una densa y ardiente carga emotiva de la que no suele desprenderse. Introduce también en su obra un elemento de lírica inquietud que anima patéticamente sus figuraciones más representativas. Veamos por ejemplo algunas de sus obras maduras, donde su título muchas veces ahonda aun más en la tristeza de sus gestos: *El niño abandonado* (CE149), *La inocente* (CE68) o *La Mujer que llora* (CE62), etc. Estos aspectos distinguen su producción respecto a la de Pablo Gargallo, con el que

tradicionalmente y con cierta vaguedad, le ha emparentado gran parte de la historiografía artística, lo cual no quiere decir que no sintonicen en cuestiones formales.

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 al contacto de los sentidos con el mundo exterior. Podemos entrever estos aspectos en muchos de los artistas exiliados por motivos políticos, especialmente en la obra de los primeros años, caso de ciertos lienzos de Feliu Elías, Joan Rebull o Antoni Clavé, que destilan elevadas dosis de nostalgia. En el caso de Blasco Ferrer, el comentado derrumbe de tantas nobles ambiciones, la inanidad de tantas ilusiones y ensueños, 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 creadas por lo cóncavo y lo convexo y la múltiple diversidad de planos que se desarrollan en su contemplación, dando movilidad a las formas y perfiles que destruyen la rotundidad y solidez aparente del material, consiguiendo incluso calidades.

Responder si la escultura de Blasco es moderna no tiene respuesta sencilla. Si atendemos, siguiendo las reflexiones realizadas por Pérez Segura, a las coordenadas básicas de espacio y tiempo, una obra no es igual de moderna según su cronología sea una u otra, y lo que en un lugar se podía apreciar como moderno no tenía por qué ser lo que se imponía en otros lugares. Si el valor relativo de lo moderno puede ser entendido como una cuestión de recepción y traducción, de lo que el artista cree que es moderno al confrontarlo con la obra de los demás, de su voluntad y capacidad¹⁰⁰⁹, la obra escultórica en hierro de Blasco en los años treinta hemos de considerarla moderna, solo que no adquiere madurez hasta los años 40, fechas en las que tenemos los primeros grandes ejemplos.

Así, en primer término, la presencia de la escultura en las exposiciones del periodo republicano es cuantitativamente muy inferior a la pintura. Y dentro de ella no es fácil hallar obras en hierro. Además el trabajo en este material sigue siendo considerado propio de los Bellos oficios, las Artes Decorativas o Aplicadas, mientras

¹⁰⁰⁹ PÉREZ SEGURA, Javier, *op. cit.*, 2007, pp. 64-65.

que Blasco, y esta es una de las claves, es consciente de su valor escultórico en sí mismo, que trasciende la labor de mera forja en su búsqueda de unos valores plásticos nuevos. También sus composiciones objetuales –no sabemos en qué cantidad las realizó en los años treinta-, con el sello libertario, son rigurosamente modernas. En todo caso es a la llegada a Francia cuando sus obras en metal van alcanzando cada vez una mayor complejidad técnica y se perfila el Blasco escultor con mayúsculas.

A partir de 1941, el número de obras va aumentando y su particular universo figurativo se va concretando, con un predominio indiscutible del hierro como material. Durante los años cuarenta, y hasta aproximadamente 1947, predominan las realizadas con hojas de hierro estañado, generalmente en una sola pieza que, previamente dibujada, corta y repuja hasta conseguir la imagen inicialmente plasmada en el boceto. Pero desde esas fechas, incluso antes, desde el *Arlequín* de 1946 (CE38), observamos un progresivo cambio técnico en su obra, pasadas las penurias iniciales, donde las composiciones se hacen más complejas a base de ensamblados, con un mayor grosor de las planchas de hierro y en algunos casos de un considerable tamaño, caso de *El Forjador* (CE65).

Sin embargo, alcanzada la definición de su obra en los primeros años 50, utilizando la exposición en la Galería Argos de Barcelona en 1955 como punto de inflexión, no hallamos en Blasco una búsqueda de nuevos caminos expresivos con este material, limitándose a aumentar su universo de personajes con una mayor o menor originalidad, que eran presentados en muestras de gran repercusión mediática, junto a una incesante repetición de algunos motivos, con ligeras variaciones, cuya venta era más exitosa.

La iconografía de Blasco se cimenta sobre modelos muy concretos. Por un lado la mujer. Explora a través de sus figuras femeninas (también en sus lienzos) sentimientos íntimos, profundos, entrañables, siempre melancólicos (*Cabeza de mujer* -CE36-, *La Inocente* -CE68-, *Mujer pensativa* -CE70-, *Campesina* -CE71-, *Violinista tocando su cabello* -CE178-, *Cabeza de mujer* -CE168-, *Mujer expresiva* -CE41-, *La mujer de la rosa* -CE61-, *La mujer que llora* -CE62-). Una representación destaca sobre las demás: la maternidad. Esta imagen de una madre con su hijo, en una escena que podemos entender extraída de la vida cotidiana, no es anecdótica, sino que llega a tener entidad propia tanto en el ámbito nacional como internacional en la escultura anterior a la Guerra Civil, bien con modelos tradicionales o estética moderna (Emiliano

Barral, José Capuz, Juan Adsuara, Vicente Navarro, Pablo Gargallo, Honorio García Condoy, Alberto, etc.). El tema es abordado desde los años treinta por Blasco. Es ahí donde despliega los recursos estéticos para mostrar la extraordinaria relevancia de la mujer madre en la sociedad, el afecto, la protección. La ternura y la emoción emanan de todas ellas (CE3, 6, 7, 31, 37, 59, 60, 72, 73, 186, 195, 196). En el horizonte está la figura de su propia madre, modelo idolatrado por el artista y que representará en bronce en distintas ocasiones (CE122, 123, 124, 125, 126).

Otro tema ya trabajado en los años de la Segunda República (en los años veinte y treinta fue una representación en boga en la plástica nacional), y muy desarrollado en los años cuarenta, es el de la bailarina, donde encuentra el argumento para el arriesgado desarrollo del movimiento a través del hierro. El motivo del mismo se halla, a buen seguro, en sus visitas a los *music hall* barceloneses y su relación con distintas bailarinas. También se organizaron diversas fiestas en el exilio con presencia de cuerpos de baile españoles a las que Blasco acudió (CE2, 10, 18-21, 32, 42-44, 50, 80-83, 150, 167).

En los músicos, muchas veces callejeros o ciegos, verdadero clásico en su producción desde antes del exilio, encontramos otro argumento para lograr una especial emotividad (CE4, 9, 26, 119-121, 129-131, 153, 154, 161-164, 189, 190, 193). También los arlequines músicos (CE101-117) y cabezas de arlequín (CE133-137) fueron frecuentes desde 1946. E incluso el mundo animal fue objeto de experimentación formal: toros (CE86, 94-100), gallos (CE78, 89, 141-147), un *Buho* (CE178), caballos (CE12, 51, 67, 74, 75, 79, 172, 173), una *Cabeza de carnero* (CE76), *Cigüeñas* (CE24).

España y Aragón siempre estuvieron presentes en el corazón de Blasco: este fue, ante todo, aragonés y “baturro”. Reminiscencias de su tierra las hallamos en las esculturas taurinas (*Pase de muleta* -CE15-, *Picando al toro* -CE22-, *Toro y torero* -CE91-, *Manola* -CE148-, *Paisana Aragonesa* -CE63-, *Cabeza de aragonés* -CE56-, *Baturro cantando* -CE84- o *La mujer de los cántaros* -CE193-). También sus representaciones de don Quijote (CE29, 90, 93) lo relacionan con su país natal, convirtiéndose *El último suspiro de don Quijote* (CE53) en verdadero símbolo del exilio republicano al encarnar unos mismos ideales.

El mundo obrero y su compromiso con la dureza de algunos trabajos, aparece en *Obrero de fábrica* (CE16), *El vagonero* (CE17), o en la espléndida *Calvario negro* (CE159). Puede parecer extraño que realizara varias representaciones de Cristo (CE25, 30, 85, 175), pero servía bien como modelo de sufrimiento y de traición.

Junto a estos conjuntos temáticos, Blasco jalonó su trayectoria con una serie de obras singulares, habitualmente reproducidas en prensa: *El mártir* (CE39), *El apóstol* (CE45), *La mujer de la calle* (CE46), *El místico* (CE47), *El poeta de las flores* (CE52), *Vulcano* (CE64), *El héroe* (CE66), *Juana de Arco* (CE77), *Piedad marina* (CE 138)..., y homenajeó la labor del trabajo de la forja y su propio papel de artista del hierro en obras como *Forjador* (CE92) o *El forjador de Arte* (CE65).

Podemos asegurar que desde 1969 no realiza más esculturas en hierro, limitándose a modelar pequeñas obras en barro (en ocasiones vaciadas en bronce), material que recupera desde principios de los años 60 en un conjunto de terracotas estrechamente relacionadas con parte de su obra pictórica y la producción en metal, y con una picassiana pátina neocubista (CE151, 152, 194-206).

3.-SOBRE LA PINTURA Y EL DIBUJO

Pero Blasco no se consideró solo escultor. Siempre pintó y dibujó, a pesar de que sus lienzos no contaran con un gran predicamento. Aunque ya en París fue consciente de que eran sus hierros los merecedores de la atención de público y crítica, sobre todo desde 1950, el dibujo y el óleo le sirvieron en cierto modo de catarsis, frente a la mayor dureza del trabajo del hierro. Raras serán las exposiciones individuales en las que no muestre pintura.

Los distintos periodos están muy diferenciados en sus lienzos. Desde su llegada a Barcelona y hasta aproximadamente 1931, con excepción de algunos temas religiosos que no merecen especial atención (CP9-11), Blasco se decanta por temas y figuras de cierto regionalismo tardío (CP2-4). También paisajes y bodegones de tintes expresionistas y, según las críticas artísticas, ya que la mayor parte de las imágenes de las que disponemos son en blanco y negro, un arbitrario uso del color (CP6-8, 12-21). En todo caso, fruto de un deseo de poner en práctica de manera personal, su aprendizaje tanto en la Academia Alemany como en la Llotja de Barcelona. Blasco no ha encontrado su camino. Algunas de estas obras son más evolucionadas y están más próximas a los realismos de nuevo cuño (*Mujer bordando* –CP23-). En dibujo trabajará el mundo de los desheredados de la fortuna, en el periodo 1930-1931, bajo la clara influencia de autores noucentistas, especialmente de Nonell y de ciertos dibujos de Canalls y Opisso (CD16-26).

El meridiano cronológico en su trayectoria acaece hacia 1931, cuando se decanta de forma clara y sin vuelta atrás por el surrealismo. Sin embargo apenas se conservan testimonios fotográficos de lienzos de los años 30 (CP24). Su dedicación al dibujo es entonces clara. Y es en ellos donde, con predominio de una línea sencilla y ligeros sombreados, abandonando los elementos anecdóticos y no esenciales, desarrolla su personal lenguaje surrealista para explorar los vicios y males de la sociedad capitalista, al servicio de unos ideales libertarios.

El compromiso político es mayor, y su cercanía a los círculos cenetistas le convierten en un artista obrero (CD85-91). Su obra se acerca a la obra revolucionaria de otros dibujantes libertarios como Manuel Monleón, Alfonso Vila “Shum”, José Bartolí, José Luis Rey Vila “Sim”, Luis García Gallo “Coq”, Jesús Guillén “Guillembert”, José Carmona, Juan Pérez del Muro, Antonio García Lamolla, Ángel Lescaboura “Les”, Antonio Romero, etc., vinculados la mayoría al Sindicato Único de Profesiones Liberales de la CNT de Barcelona, o sus homólogos de Madrid o Valencia.

Es interesante señalar que existen diversos dibujos de tema bélico y carcelario anteriores al estallido del conflicto bélico (CD78-80, 84). Los bombardeos, las alambradas, aparecen como prefiguración de unos acontecimientos que se harán realidad, y que emparentan con representaciones del mismo motivo realizadas durante el enfrentamiento armado por Horacio Ferrer, Ramón Gaya, Rodríguez Luna, Santiago Pelegrín o Enrique Climent. Obras las de todos ellos comprometidas, personales, y emocionantes, que adaptaron su bagaje artístico a la nueva figuración vigente en los años de guerra.

La Guerra Civil no paraliza sus realizaciones, aunque tan solo disponemos de tres dibujos, en la línea de los anteriores, que documentan el inicio de la conflagración (CD95-97). Blasco representa los acontecimientos que ve con un sentido crítico que podemos situar dentro del realismo bélico imperante en ese periodo, introduciendo los elementos surrealistas propios de su poética visual. Dos de ellos se fechan el 19 de julio de 1936 y testimonian ya la violencia provocada por el fascismo y los poderes que lo apoyan. El pueblo heroico le hace frente, pero sufre sus consecuencias.

Tampoco su trabajo se interrumpió en el periodo de internamiento en Vernet d’Ariège y Septfonds. Realizó en los campos un abundante conjunto de dibujos (CD103-123) que le servirán no solo para conseguir algo de dinero tras la llegada de los alemanes a Burdeos, vendiéndolos de café en café, sino que serán la base de la mayor

parte de las obras expuestas en la Galerie de Berri de París en 1942. Muchos de los dibujos serán llevados al lienzo, y aun muchos años después inspirarán varias esculturas (CD241, CE149). Blasco nos deja una serie de dibujos en los que, sin poseer el valor documental de la obra de otros artistas como Josep Bartolí, Rodríguez Luna, Tomás Divi, Marco Chillet o Helios Gómez, entre otros, subyace en ellos un surrealismo inquietante, doloroso, no ajeno a la situación de incertidumbre, de anhelos, de vivencias y frustraciones que se cernía sobre Blasco y el resto de republicanos. El elemento autobiográfico está de alguna manera presente en una obra en papel que es fruto de un consciente proceso creativo.

En la década de los cuarenta la formulación plástica surrealista es trabajada con mayor precisión e intensidad, con nuevas adjetivaciones poéticas, siendo la manifestación predominante hasta 1947. Junto a estas obras, numerosos lienzos de gran fuerza expresiva, muy empastados, y en ocasiones casi *fauvistas*: naturalezas violentas, paisajes sombríos, bodegones e incluso alguna obra que bien podrían ser de la España Negra y que emparentan con Gutiérrez Solana (CP111). Desde 1947 y hasta aproximadamente 1952, aparca el surrealismo (que nunca llega a desaparecer, especialmente en sus dibujos) y, junto a un amplio desarrollo del paisaje, se decanta por escenas cotidianas, humildes, que a veces nos remiten a Rouault (sin su misticismo), otras a Kirchner en sus angulosidades (CP157), e inclusive observamos recuerdos del Modigliani de los primeros años en París (cabezas ligeramente ladeadas o hacia atrás, ojos cerrados), donde ahonda en la psicología humana, en ocasiones trágica de los personajes, siempre tratados con grandes dosis de ternura. Una tensión interior estrechamente relacionada con sus esculturas, a base de empastados y expresivos colores que predominan sobre el dibujo: pinceladas rápidas, sueltas, contornos poco claros, perspectivas que generan cierta tensión visual y gestos crispados. Lienzos de un expresionismo clásico en una postguerra en que el informalismo empezaba a emerger en Europa. Al margen de la técnica, el espíritu que embarga a los personajes está indisolublemente unido al de sus esculturas. Los temas principales no difieren en el fondo de su obra tridimensional: abundantes personajes femeninos en soledad, maternidades, niños (descalzos, pobres); en ocasiones la madre en avanzado estado de gestación espera a su hijo, pero las escenas rezuman una extraña tristeza (CP128, 147); el sentimiento paternal (inexistente en escultura) es aquí plasmado, pero el padre no aparece solo junto a su hijo en actitud cariñosa, sino acompañado de la figura de su

esposa o compañera en un retrato de la unidad familiar (CP134, 135); también escenas cotidianas de una España lejana, alguna de las cuales bien podrían ser recuerdos de su infancia turolense: *Cosecha* (CP62), *La fuente* (CP59), *Mujeres en la fuente* (CP104), *Gitana* (CP124); o esos momentos del alma humana que son el amor, la pasión, los celos, la ironía...

En el periodo central de los años 50, los lienzos parecen trasposiciones al plano de sus esculturas en hierro, resaltando la frente, los arcos ciliares y la nariz, y dejando en un segundo plano el resto del rostro. La pincelada se suaviza y abandona la gestualidad de los cuadros anteriores (CP165. Alguno nos recuerda a Wilfredo Lam - CP169-), aunque aparece una factura más nerviosa en los años sesenta, a tenor de las pocas obras que conocemos de este periodo (CP183, 187), y teniendo en cuenta las escasas reproducciones en color. También los dibujos realizados desde mediados de los años 50 y hasta el final de sus días guardan cada vez una mayor interrelación con sus esculturas (CD241-258, 275-316), revisando modelos ya utilizados con anterioridad (CD326), e incluso elementos extraídos de su pasada obra surrealista (CD317-322).

¿En qué forma pues, la guerra y el exilio determinan un cambio en la plástica de Blasco? En primer lugar recordemos que el focino atraviesa la frontera en febrero de 1939, esto es, cuenta con 32 años. Es un artista joven aunque lleva a sus espaldas tres exposiciones individuales y numerosas participaciones en colectivas. No obstante, no había desarrollado en España una obra especialmente densa como para entender que hubiera alcanzado la madurez artística. Esta la logra en la década de los 40, momento en que se define de forma cristalina la plástica del artista focino.

No se desprende así del equipaje poético-visual de los años treinta, sino que lo impulsa, lo hace más rico desde el punto de vista iconográfico; no hay mutación, ni una metamorfosis definitiva, manteniendo los elementos emocionales y estéticos de su producción anterior. Quizá sea una más acentuada melancolía la que se desprende de su producción con el paso a suelo galo, afinidad emocional que en uno u otro momento encontramos dentro de la compleja diversidad de artistas del exilio. Otra cuestión es la manera en que plasmaron estas sensaciones de trastorno sentimental y profesional.

No existe, pues, ruptura, observando una continuidad formal, pero empieza a aumentar, eso sí, el repertorio semántico. Sigue existiendo un trasfondo ideológico palpable, pero alejado de la crítica abierta de los dibujos de época republicana. Lo que hallamos, pues, es una maduración a través de una extensa obra plástica. No es un caso

aislado. Como recordara Brihuega, otros artistas, ya sea por juventud o sus propias circunstancias biográficas, como Remedios Varo, Gabriel García Nazareno, Seoane o Granell, también cristalizan su obra en el exilio. E incluso podemos añadir los nombres de Vela-Zanetti, Viola, Clavé, Baltasar Lobo o Antonio Quirós¹⁰¹⁰.

No podemos saber cuál hubiera sido la evolución del focino en el caso de haber permanecido en suelo español, pero los derroteros hubiesen sido distintos. En todo caso Blasco se consagra como artista gracias al exilio, gracias a Francia, donde queda integrado extraordinariamente, a pesar de ser tierra extraña, de ahí que le hayamos aplicado el concepto de transterrado.

4.-UN ARTISTA EN EL EXILIO

No deja de causarnos sorpresa que en una fecha tan temprana y tan difícil como es 1942, en plena ocupación alemana, Blasco pudiera ya celebrar una exposición individual en París, editando incluso un pequeño catálogo, en unos momentos en que las condiciones económicas de Blasco eran lamentables. Las buenas relaciones personales que siempre estableció, le permitieron semejante empresa, presentando una nada desdeñable obra consistente en 20 lienzos y 10 esculturas. Magnífico ejemplo de que las circunstancias personales y políticas no frenaban en absoluto los deseos de Blasco Ferrer de continuar creando a toda costa y presentar su obra al público francés. Así, el desconcierto y la incertidumbre que se cernía sobre los artistas republicanos en la Francia ocupada no le hicieron mella de manera acusada, aunque entendemos que, tanto por las circunstancias políticas como por las meramente crematísticas (las dificultades para encontrar los materiales adecuados, especialmente para el trabajo de la escultura) ralentizó un proceso creativo que cobrará énfasis tras la liberación. Su momento álgido acaece entre 1947 y 1958, fechas entre las cuales celebra 10 exposiciones individuales: cuatro en París; dos en Marsella; y una en La Haya, Ámsterdam, Bagnols-sur-Cèze, Nimes y Barcelona. En el mismo periodo hemos documentado su participación en 43 exposiciones colectivas de distinto interés, cifra en modo alguno fútil.

¹⁰¹⁰ BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, 2009, p. 36.

Blasco fue un hombre extraordinariamente desconfiado. Él se encargó personalmente de tratar con las galerías donde era expuesta y vendida su obra, y muchas de las muestras fueron gestionadas individualmente, sin marchante.

Su deseo de exponer en América se cumplirá a finales de 1964, cuando presente su producción en hierro en la Reyn Gallery de Nueva York. La muestra en la Galerie Grands Augustins de París en 1967, supone el canto del cisne de la trayectoria artística de Eleuterio. Una especie de despedida artística. Tan solo tiene 60 años, pero ralentiza enormemente su actividad. Aquejado de numerosos achaques, Blasco prácticamente desaparece de los medios artísticos franceses.

Eleuterio Blasco va a estar muy vinculado a otros artistas españoles y demás compañeros del exilio, o ya residentes en la ciudad del Sena. E incluso con aquellos que acudirán con posterioridad; verdadero nexo entre ambas generaciones, la anterior y posterior a la guerra. Parece que es en ellos donde encuentra más apoyo, y en esos círculos se mueve con comodidad. Además, posiblemente formara parte de instituciones como la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia, creada por Tito Livio de Madrazo, con la que expuso en distintas ocasiones. Inicialmente, sus principales valedores fueron Federico Beltrán Massés, bajo cuyos auspicios expone en dos muestras colectivas (especialmente destacada la de Galería Charpentier en 1942), y Pablo Picasso, que le ayudará económicamente y con el que entablará amistad poco después de su llegada a París. La mayor parte de nombres que aparecen en este trabajo en la época inicial del exilio son españoles: además de los citados, recordemos a José Clavero, Abel Paz, Benigno Bejarano o Antonio Casanova. También la familia Lahoz en Burdeos. Íntimo amigo será el artista murciano Alexis Hisberger. Y por supuesto conoció a buena parte de los artistas y creadores españoles del exilio o vinculados emocionalmente al mismo, con muchos de los cuales llegó a exponer: Daniel Sabater, Rey-Vila, García Lamolla, Tito Livio de Madrazo, Luis Buñuel, etc. En su correspondencia con Josep María de Sucre cita sus encuentros con artistas más jóvenes como Francesc Boadella, Carlos Mensa o Antoni Guansé, con los cuales tuvo buena relación.

No quiere decir esto que no se insertara en los círculos artísticos y culturales franceses, todo lo contrario, aunque la documentación epistolar conservada no nos permite profundizar en ello. Ahí están los nombres del poeta Louis Émié en Burdeos; el pintor belga Van Montfort; Denys Chevalier, autor de la presentación del catálogo de la

muestra en la Galería Bosc (1948) y en el Kunstzaal Plaats de la Haya (1952), que se refirió al artista aragonés en diversas ocasiones; sabemos que tuvo relación con Jean Cassou que había de presidir la muestra en la Galería Lambert (1950), aunque no pudo asistir; también con H. Ch. Geouffroy o Pierre Descargues. Y figura muy importante será el empresario francés Georges Borrel, cuyos lazos fueron estrechos desde su llegada a París hasta su regreso a Barcelona.

Blasco fue un artista muy conocido y participó en numerosísimas exposiciones colectivas (más de un centenar) con artistas de todo tipo, de reconocida trayectoria artística o jóvenes promesas. Por tanto vio y conoció de primera mano las distintas corrientes artísticas imperantes. La Villa de París se interesó por su obra y llegó a adquirir dos de sus esculturas (*Caballo de circo* y *Pau Casals*) que en su momento formaron parte del discurso expositivo del Museo de Arte Moderno. El turolense tuvo muy buenas relaciones personales; también con los medios de comunicación, que habitualmente se hicieron eco de su obra escultórica. De ahí la cierta popularidad que alcanzó, no solo entre los medios del exilio español, para los cuales era uno de los principales artistas (así lo testimonian por ejemplo las páginas de *CNT*, *Solidaridad Obrera*, su *Suplemento Literario*, *Umbral*, *Las Españas* o *Excelsior*), a través de firmas de destacados exiliados como Gregorio Oliván, Antonio Téllez, Felipe Aláiz, Juan Ferrer o Margarita Nelken. También las referencias en la prensa francesa son copiosas, con frecuentes reproducciones de sus esculturas, sobre todo las presentadas en el Salón de Artistas Independientes (*Juana de Arco*, presentada al Salón de 1955, fue reproducida, por ejemplo, en más de una veintena de cabeceras). La elección de uno de sus gallos como premio del muy seguido *Coq d'or* de la Canción francesa, en el momento álgido de este tipo de festivales, hicieron que dicha obra formara durante varios años parte del imaginario colectivo de los espectadores del festival, apareciendo incluso en la portada de los discos editados con motivo del mismo.

Pero nunca dejó de tener contacto con su Aragón natal y siempre reivindicó su origen focino. Sus deseos pasaban por que la percusión que tenía en Francia fuera conocida en España y especialmente en Aragón. De ahí el papel jugado por José María de Sucre, José Aced, Enrique Ochoa, Carmen Osés, Miguel Labordeta, José Antonio Labordeta, Maximiliano Calvo; de críticos como Sebastián Gasch o Juan Cortés Vidal; de historiadores del arte como José Antonio Gaya Nuño; y ya al final de sus días de periodistas como José Antonio Usero. Su mayor intento de reivindicarse en España fue

exponiendo en Barcelona, en la barcelonesa Galería Argos en enero de 1955, muestra que tuvo bastante repercusión en los medios de la Ciudad Condal, pero no sirvió para dejar huella destacada en la historiografía nacional.

Blasco regresa a España definitivamente en 1985, anciano y enfermo. Cuenta con 78 años, 46 años después de que atravesara la frontera. Es más, su primer viaje a España, con grandes dudas y miedos todavía, data de 1968, 29 años trascurridos desde el aciago 10 de febrero de 1939 en que abandonó suelo español. Y durante 28 años fue administrativamente un refugiado, hasta que en 1967 el Consulado General de España en París le emitió un certificado de nacionalidad.

En los últimos años de su vida, Blasco era una sombra de sí mismo. Llegarán algunos reconocimientos, fundamentalmente desde Italia (Estatua de la Victoria del *Centro Studi e Ricerche Delle Nazioni*; miembro de la *Confederation Internationale de L'Ordre des Artistes* de la *Accademia Italia*; *Banniere Europeenne des Arts*; *Oscar d'Italia 1985*, concedido por la *Accademia Italia delle Arti e del Lavoro*; Llama de Oro de las Artes del Parlamento Mundial; *Palme d'or d'Europa...*); mientras la Diputación de Teruel le condecoraba con la Cruz San Jorge. Galardones todos ellos que nunca recogió personalmente. Tan solo la creación del Museo de Molinos con el legado que realizó a la localidad natal de su madre, constituyó una pequeña esperanza de que su obra perdurara en el tiempo. Una colección, hoy en la Sala Eleuterio Blasco Ferrer del Parque Cultural de Molinos, que hemos de sumar a aquellos museos y colecciones creados en España de artistas vinculados al exilio, con el noble propósito de restituir la memoria de nuestro traumático siglo XX: Castelao en Rianxo, Óscar Domínguez en Tenerife, Apel.les Fenosa en El Vendrell, Ramón Gaya en Murcia, Eugenio Granell en Galicia, Luis Marín Bosqued en Aguarón, Joaquín Peinado en Ronda, Rodríguez Luna en Montoro, Louis Seoane en La Coruña, José Vela Zanetti en León...

En su humilde y solitaria habitación de un hostel barcelonés, Blasco guardaba una vieja maleta llena de recortes de prensa, fotografías, revistas, cartas... retazos de una vida dedicada al arte. Recuerdos de un París que le abrió sus puertas.

Acuciado por los enormes gastos médicos, Blasco se fue deshaciendo de toda la obra que le quedaba. La producción de Blasco fue ingente. Sin embargo, la venta a particulares a lo largo de un amplísimo periodo de tiempo fue dispersándola hasta resultar harto complicado su localización actual. Apenas hemos podido hallar el

paradero de 40 esculturas, cerca de medio centenar de pinturas y un número abundante de dibujos de desigual interés.

Los acontecimientos históricos vividos hicieron mella en la recia personalidad del artista. Con la extraña sensación de que su obra no era valorada como él pensaba que se merecía, con la nostalgia de un exitoso pasado ya lejano, fallecía un artista olvidado por unos, desconocido por otros.

Eleuterio Blasco Ferrer fue un hombre de su tiempo, un artista de su época marcado de forma extraordinaria por su infancia y cultivado artísticamente en el apogeo artístico barcelonés de finales de los años 20 y 30. Hombre de noble conciencia, las circunstancias históricas marcaron su devenir y dotaron a su obra y a su propia personalidad de una gran carga trágica y no poco resentimiento. Todo ello es lo que imprime a su obra plástica un inconfundible sello de autenticidad, de expresión directa, fuerte, con un gran fondo de humanidad que es vertido en el arte en original capricho imaginativo.

Es cierto que la historia del arte del exilio sigue careciendo de una obra de conjunto bien documentada sobre el tema, predominando en nuestros días una historia fragmentaria. Pero también lo es que difícilmente es posible realizar un estudio global y una adecuada síntesis del mismo, mientras no se aborden investigaciones concretas y “fragmentarias”. Esperamos con este trabajo haber contribuido a conocer la obra y vida de este artista aragonés ejemplar, aportando distintas coordenadas para ese análisis social del exilio artístico.

IV.-BIBLIOGRAFÍA

1.-BIBLIOGRAFÍA GENERAL

“A la colonia aragonesa”, *BCOAB*, nº 156, enero 1937, p. 2.

“Acaba de aparecer Album des Expositions d’Art Espagnol en Exil”, *CNT*, nº 133, Toulouse, 18 de octubre de 1947, p. 3.

“Aced, Caspe, amor a la tierra”, *Siete de Aragón*, 19 de abril de 1996.

“Acta de la Junta directiva”, *BCOAB*, nº 142, julio de 1935, p. 7.

“Arte y artistas”, *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de noviembre de 1935, p. 13.

“Arte y Artistas. Associació d’artistes independents”, *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de abril de 1936, p. 10.

“Arte y Artistas. El Salón de Artistas Independientes”, *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de abril de 1936, p. 22.

“Arte y Artistas. El Salón de Artistas Independientes”, *La Vanguardia*, Barcelona, 4 de junio de 1936, p. 11.

“Arte y artistas”, *La Vanguardia*, Barcelona, 30 de julio de 1935, p. 11.

“A todos los artistas antifascistas españoles”, *CNT*, nº 95, Toulouse, 25 de enero de 1947.

“Concurso de portadas para nuestro Boletín”, *BCOAB*, nº 147, febrero de 1936, p. 18.

“El alcalde de Molinos niega haber incurrido en tráfico de influencias”, *El Día de Aragón*, domingo 10 de junio de 1990.

“El M.L. y las JJ. LL. inauguran una gran Exposición de Arte y Artesanía”, *Solidaridad Obrera*, nº 130, París, 9 de agosto de 1947, p. 2.

“El Salón de artistas aragoneses del Centro Obrero Aragonés”, *El Noticiero*, Zaragoza, 23 de octubre de 1935, p. 8.

“Exposition d’Art Espagnol”, *Liberté Soir*, Toulouse, 6 de marzo de 1947.

“Exposición en Burdeos”, *CNT*, nº 77, Toulouse, 21 de septiembre de 1946.

“José Aced, viaje de ida y vuelta”, *Siete de Aragón*, 24 de noviembre de 1997.

“La apertura de nuestro Salón de Artistas Aragoneses”, *BCOAB*, noviembre-diciembre 1935, nº 145, p. 2.

“La Exposición de Artistas Aragoneses en el Centro Obrero Aragonés”, *La voz de Aragón*, 31 de octubre de 1935, p. 3.

“La Exposición de Arte Español en el Exilio en Toulouse”, *Ruta*, 10 de marzo de 1947.

“La Exposición de Artistas en el Exilio”, *CNT*, nº 129, 20 de septiembre de 1947, p. 4

“La Exposición del MLE-CNT”, *CNT*, nº 100, Toulouse, 1 de marzo de 1947.

“La Exposición de Arte Español en el Exilio”, *CNT*, Toulouse, 15 de marzo de 1947.

“La hora de Molinos”, *D’Ambasaguas. Boletín Informativo*, nº 5, diciembre de 1985, p. 1.

“Notas varias”, *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de septiembre de 1935, p. 5.

“Proyecto de exposición en Burdeos”, *CNT*, nº 70, Toulouse, 3 de agosto de 1946.

“Vida cultural. El Primer Salón de los Artistas Independientes”, *La Vanguardia*, 1 de mayo de 1936, p. 7.

“Vida cultural. Exposición de artistas aragoneses”, *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de octubre de 1935, p. 7.

ABEGER, “Mi adhesión a vuestras fiestas de ampliación de local”, *BCOAB*, nº 144, septiembre-octubre de 1935, p. 7.

ABELLÁN, José Luis (Dir.), *El exilio español de 1939*, 6 volúmenes, Taurus, Madrid, 1976.

ABELLÁN, José Luis, *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*, Editorial Mezquita, Madrid, 1981.

ABELLÁN, José Luis, “Don Quijote como símbolo”, en ALTED, Alicia y LLUISA, Manuel (dirs.), *La Cultura del exilio republicano español de 1939*, Actas del Congreso Internacional Sesenta años después, vol. I, UNED, 2003, pp. 545-553.

ABRIL, AZNAR, J., “Parques culturales. Los museos del territorio y los territorios-museo. El parque cultural del Maestrazgo”, *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, V, nº 8, pp. 50-56.

ACED, José, “Y al pueblo le llamaron horda inculta. Importante tesoro artístico salvado en Molinos”, *BCOAB*, nº 160, mayo de 1937, p. 5.

ADAMSON, Natalie, “Escuela de París”, BERTRAND DORLÉAC, Laurence y MUNCK, Jacqueline (Dirs.), *Arte en Guerra*, Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica, 2013, p. 329.

Agence France-Presse, nº 230, 2 de abril de 1947, 22h.05.

AÍNSA, Manuel, “Faros. Pinceladas de un Ateneo Libertario”, *Enciclopèdic*, nº 27, Ateneu Enciclopèdic Popular de Barcelona, 2002.

ALBORNOZ, Aurora de, “Poesía de la España Peregrina”, en ABELLÁN, José Luis (Dir.), *El exilio español de 1939*, volumen 4, Taurus, Madrid, 1976.

ALIX, Josefina (com.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París, 1937*, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

ALIX, Josefina, “La experimentación tridimensional”, en GARCÍA DE CARPI, Lucía y ALIX TRUEBA, Josefina (coms.), *El surrealismo en España*, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 91-116.

ALIX, Josefina (com.), *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2001.

ALPERT, Michael, *El ejército republicano en la Guerra Civil*, Libros de Ruedo Ibérico, Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977.

ALQUIE, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barral Editores, Barcelona, 1974.

ALTED, Alicia, *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

ALTED, Alicia, “Del olvido y recuperación de la memoria”, en ALTED, A. y AUBERT, P. (eds.), *Triunfo en su época*, Casa de Velázquez-Ediciones Pléyades, Madrid, 1995, pp. 309-314.

ALTED, Alicia, *Entre el pasado y el presente. Historia y memoria*, UNED, Madrid, 1996.

ALTED, Alicia, “La Segunda República en el exilio”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, pp. 239-254.

ALTED, Alicia, *La voz de los vencidos*, Aguilar, 2005.

ALTED, Alicia, “El exilio de los anarquistas”, en CASANOVA, Julián (coord.), *Tierra y Libertad. Cien años de anarquismo en España*, Crítica, primera edición rústica, 2012, pp. 167-190.

ALTISENT, Aurora, CIRICI, Alexandre, PERMANYER, Lluís, CARANDELL, José María, *La Barcelona tendra*, Lumen, Barcelona, 1991.

ALVIRA BANZO, Fernando, *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Diputación de Huesca, 1989.

AMALRIC, Jean-Pierre, “Tarn y Garona: dos espacios para la memoria del exilio español”, en VV.AA, *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española Cataluña, 2006, pp. 324-329.

ANDÚJAR, Manuel, *Saint Cyprien, plage... Campo de concentración*, Cuadernos del Destierro, México, 1942.

ANDÚJAR, Manuel, “Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica”, en ABELLÁN, J. L., (dir.), *El exilio español de 1939*, Taurus, Tomo III, Revistas, Pensamiento, Educación, Madrid, 1976, pp. 49-67.

ANDÚJAR, Manuel, “Aragoneses ilustres transterrados en México”, en VV.AA., *Destierros aragoneses II. El exilio del siglo XIX y la Guerra Civil*, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 135-150.

ANSÓN NAVARRO, Arturo (com.), *Estudio Goya. 75 Aniversario*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2006.

ARA LÁZARO, Judith y ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel (Coms.), *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Museo del Prado, Madrid, 2003.

ARCE OLIVA, Ernesto, “Aportación al estudio del surrealismo en Aragón: Alfonso Buñuel y sus collages”, *Artigrama*, n. 1. Zaragoza, 1984, pp. 411-413.

ARCE OLIVA, Ernesto, “Alfonso Buñuel y el collage ernstiano”, en *Actas III Coloquio de arte aragonés*, vol. 2, Diputación Provincial, Huesca, 1985, pp. 401-415.

ARCE OLIVA, Ernesto, “Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas”, *Turia*, nº. 13, febrero de 1990, pp. 149-176.

ARCE OLIVA, Ernesto, “El Arte”, en UBIETO, Agustín (ed.), *III Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI, Caspe, 15-17 de diciembre de 2000*, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2001, pp. 11-89.

ARCE OLIVA, Ernesto, “Ramón Acín y el surrealismo”, en LOMBA SERRANO, Concha (com.), *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003, pp. 50-69.

ARÉVALO, Just, “Mi Revista y Heraldo de España, dos revistas “de combate” aún desconocidas”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *Literatura y exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 329-348.

ARÓSTEGUI, Julio, “La oposición al franquismo. Represión y violencia política”, en TUSELL, Javier, ALTED, Alicia y MATEOS, Abdón (coords.), *La oposición al régimen de Franco*, Tomo 1, volumen 2, 1990, pp. 235-256.

ARTOLA, Ricardo, *La Segunda Guerra Mundial*, Alianza Editorial, Primera reimpresión, 2010.

AZNAR SOLER, Manuel, “Literatura y cultura del exilio republicano español de 1939 en Francia: el estado de la cuestión”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *Literatura y exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 15-35.

AZPEITIA, Ángel, *Gargallo, Condoy Serrano*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1999.

BAGÜÉS, Ventura, “Nuestros artistas en Barcelona. La Exposición del Centro Obrero Aragonés”, *Heraldo de Aragón*, 30 de octubre de 1935, p. 1.

BARCELLS, Albert y CARDONA, Gabriel, “La caída de Barcelona”, en VV.AA. *La Guerra Civil Española. La caída de Barcelona*, Vol. 22, Ediciones Folio, 1996.

BARTOLÍ, Josep, *Campos de concentración*, Iberia, México, 1944.

BAYLE, Oliván, *Cincuentenario del Estudio Goya*, Catálogo, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.

BEEVOR, Antony, *La Guerra Civil española*, Crítica-Círculo de lectores, Barcelona, 2005.

BEL, Gil, “Exposición de obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya”, *La Gaceta Literaria*, Julio, 1930.

BELTRÁN-MASSÉS, F. B., “Lettre-Préface”, en BUET, Patrice, *Artistes espagnols de Paris*, Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 1943, pp. 10-11.

BENNASSAR, Bartolomé, “La contribución de los refugiados españoles a la economía (1939-1941)”, en VV.AA. *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española Cataluña, 2006, pp. 165-161.

BENNASSAR, Bartolomé, *El infierno fuimos nosotros. La Guerra Civil española (1936-1942)*, Taurus, Madrid, 2005.

BERDAH, Jean-François, “El departamento de Ariège y la cuestión española (1936-1945)”, en VV.AA. *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española Cataluña, 2006, pp. 276-287.

BERNAD, Enrique, “El Casino Mercantil (voz)”, en VV.AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, tomo III, Unali, Zaragoza, 1980, pp. 705-706.

BIESCAS, José Antonio, “El coste económico del exilio”, en VV.AA., *Destierros aragoneses II. El exilio del siglo XIX y la Guerra Civil*, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 171-178.

Blanco y Negro, Madrid, 27 de octubre de 1935, p. 57.

BLASCO IIAZO, José, *Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. Interesante historia de sus años vividos (1858-1971)*, Librería General, Zaragoza, 1970.

BOLAÑOS ATIENZA, María, “El regreso museístico de un exiliado: Baltasar Lobo, entre París y Zamora”, en LORENTE, Jesús Pedro y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *Los escultores de la Escuela de París y sus Museos de España y Portugal*, Instituto de Estudios Turolenses y Comarca del Maestrazgo, Teruel, 2008, pp. 119-133.

BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España*, 2ª edición, revisada y ampliada, Trea, 2008.

Boletín del Centro Obrero Aragonés, nº 153, Barcelona, septiembre de 1936.

Boletín del Centro Obrero Aragonés, nº 155, Barcelona, noviembre-diciembre de 1936, portada.

Boletín del Centro Obrero Aragonés, nº 157, Barcelona, febrero de 1937, portada.

Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles, nº 36 y 37, París, noviembre-diciembre de 1947.

BONET, Juan Manuel, “Josep María de Sucre, ilustre olvidado”, *El País*, 31 de mayo de 1979.

BONET, Juan Manuel y GUIGON, Emmanuel (Coms.), *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel-Fundación Caixa de Barcelona, 1990.

BONET, Juan Manuel, MANUEL GIL, Ildefonso y SERRANO ASENJO, José Enrique (eds.), *Noreste*, edición facsímil, Departamento de Educación y Cultura, Gobierno de Aragón, 1995.

BONET, Juan Manuel, “Divagaciones valleco-dalinianas”, en BRIHUEGA, Jaime (com.), *Huellas dalinianas*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pp. 217-233.

BORRÁS, José, “El exilio cultural de los libertarios y otras cosas”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas Congreso Internacional, Tomo 2, Universitat de València, 2001, pp. 93-100.

BORRÁS, M^a Lluisa (com.), *Josep Maria de Sucre i l'art de la postguerra*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2003.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo, GARCÍA GUATAS, Manuel y GARCÍA LASAOSA, José, *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*, Librería General, Zaragoza, 1977.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo y SEBASTIÁN, Santiago, “Historia del Arte en Aragón y El método iconográfico-iconológico en la Historia del Arte Aragonés”, en VV.AA., *Estado Actual de los estudios sobre Aragón*, Actas Primeras Jornadas, Volumen II, Teruel, 1979, pp. 1009-1042.

BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás (eds.), *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Venecia, junio-octubre de 1976, Barcelona, G. Gili, 1976.

BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, 2 vol., col. Summa Artis (Grandes obras de bolsillo), Espasa Calpe, Madrid, 1995.

BOZAL, Valeriano, *El tiempo de estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Siruela, Madrid, 2004.

BRIHUEGA, Jaime, *La Vanguardia y la República*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1982.

BRIHUEGA, Jaime, “Fuentes literarias del surrealismo español”, en BONET CORREA, A., *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 205-226.

BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concepción (com.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS, Madrid, 1995.

BRIHUEGA, Jaime, “1933: Meridiano crucial de la cultura artística en el Estado español”, *3ZU. Revista d'arquitectura*, nº 4, Barcelona, junio de 1995, pp. 6-13.

BRIHUEGA, Jaime, “Las revistas españolas de los años treinta y la renovación alternativa de las artes plásticas”, en CARMONA, Eugenio y LAHUERTA, Juan José (coms.), *Arte moderno y revistas españolas. 1898-1936*, MNCARS, 1996, pp. 117-132.

BRIHUEGA, Jaime, “El equipaje de los años treinta”, en BRIHUEGA, Jaime y LLORENTE, Ángel (comisarios), *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 15-39.

BRIHUEGA, Jaime y LOMBA, Concepción (Coms.), *Alberto 1895-1962*, MNCARS. ALDEASA, Madrid, 2001.

BRIHUEGA, Jaime, “Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República”, en VV.AA., *Arte y Política en España 1898-1939*, Cuadernos IAPH, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2002, pp. 14-23.

BRIHUEGA, “Aspersor de aleaciones. Genealogía y proyección del lenguaje daliniano en el contexto español”, en BRIHUEGA, Jaime (comisario), *Huellas dalinianas*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pp. 15-65.

BRIHUEGA, Jaime, “A propósito de la escultura moderna en España”, en BRIHUEGA, Jaime y PÉREZ SEGURA, Javier (Coms.), *Mateo Inurria*, Ayuntamiento de Córdoba,

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba y Fundación Cajasur, 2007, pp. 22-55.

BRIHUEGA, Jaime, “Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español”, en BRIHUEGA, Jaime (Comisario), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 17-39.

BRIHUEGA, Jaime, “El Arte en la Segunda República”, en VV.AA., *1931-1936: de la República Democrática a la sublevación militar*, IV Congreso sobre Republicanismo, Diputación de Córdoba, Universidad de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, 2009b, pp. 25-48.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Artistas contra Franco*, UNAM, México, 1996.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Margarita Nelken, una mujer ante el arte”, en *VIII jornadas de arte. La mujer en el arte español*, Departamento de Historia del Arte del CEH del CSIC, Editorial Alpuerto-CSIC, Madrid, 1997, pp. 462-478.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista trasterrado durante los años cuarenta”, en VV.AA., *El franquismo: El régimen y la oposición*, IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre la investigación en Archivos, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha, 2000, pp. 753-791.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio del arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coor.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final de milenio*, Madrid, CSIC, pp. 287-315.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio de 1939 y el arte desarrollado en México. Un tema para después del franquismo”, MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, pp. 55-75.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coor.), *El arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003, pp. 645-673.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Rodríguez Luna, el pintor de la diáspora española de 1939. El exilio en México de un pintor republicano”, en PÉREZ SEGURA, J. y GARCÍA, I., (coords.), *Ensayos sobre Rodríguez Luna*, Fundación Provincial de Artes plásticas R. Botí, Córdoba, 2003.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Un arte transterrado. Características de la adaptación de los artistas españoles exiliados en México”, en ALTED, A. y LLUISA, M. (dirs.), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Actas del Congreso Internacional: 60 años después, vol. 2, UNED, Madrid, 2003, pp. 17-40.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Las artes plásticas y el exilio republicano español en México”, en SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (coord.), *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina*, Tébar, Madrid, 2008, pp. 291-354.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, DE HARO, Noemí, MURGA Idoia y SÁNCHEZ, Mario, “Estampas de don Quijote en el exilio. Obra gráfica de Augusto Fernández”, *Anales cervantinos*, nº 41, 2009, pp. 357-361.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “De la alambrada a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas”, en BRIHUEGA, Jaime (Comisario), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 54-74.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Los estereotipos del pintor exiliado Rodríguez Luna y su museo en Montoro”, en LORENTE, Jesús Pedro, SÁNCHEZ, Sofía y CABAÑAS BRAVO, Miguel (eds.), *Vae victis!. Los artistas del exilio y sus museos*, Trea, 2009, pp. 231-258.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México”, en CABAÑAS, Miguel, FERNÁNDEZ, Dolores, DE HARO, Noemí y MURGA, Idoia (coords.), *Analogías en el arte la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, CSIF, Madrid, 2010, pp. 25-50.

CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Sonsoles, “Balance historiográfico del exilio español. 1990-1999”, *Cuadernos de Historia contemporánea*, nº 22, 2000, número 135-158.

CALVO SERRALLER, Francisco (dir.), *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Ministerio de Cultura-Fundación Santillana, Madrid, 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco, “La caída de los dioses. El cambio de rumbo de la escultura del siglo XX”, en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (com.), *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2001, pp. 31-64.

CÁMARA, Jesús, “El informalismo español fuera de España: 1955-1965”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva a final de milenio*, CSIC, Madrid, 2001, pp. 341-352.

CAMPOY, A. M., “Los Madrazo: una familia de artistas”, *ABC*, 2 de mayo de 1985, p. 93.

CARMONA, Eugenio, “Materias creando paisaje. Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el reconocimiento estético de la naturaleza agraria”, en GARCÍA DE CARPI, Lucía y ALIX TRUEBA, Josefina (Coms.), *El surrealismo en España*, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 116-155.

CARR, Raymond, *La tragedia española. La Guerra Civil en perspectiva*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

CARRASCO, Jean, *La Odisea de los republicanos españoles en Francia: Album souvenir de l'exil Républicain espagnol en France: 1939-1945*, Barcelona, Nova Lletra, 1980.

CARRASQUER, Francisco, "Cultura obrera en el exilio español de 1939" en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 2, Universitat de València, 2001, pp. 25-45.

CARULLA, J. A., *La Guerra Civil Española en 2000 carteles*, 2 Vol., Postermil, Barcelona, 1996.

CASANOVA, Julián, *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)*, Crítica, Barcelona, 1997.

CASANOVA, Julián, "Rebelión y revolución", en CASANOVA, Julián, SOLÉ I SABATÉ, Josep María, VILLARROYA, Joan y MORENO, Francisco, *Víctimas de la guerra civil*, Temas de Hoy, Madrid, 1999, pp. 57-80.

CASANOVA, Julián, "Vencedores y vencidos: represión y exilio en las guerras civiles europeas", en ARA TORRALBA, Juan Carlos y GIL ENCABO, Fermín (Eds.), *La España exiliada de 1939*, Actas del Congreso «Sesenta años después», Instituto de Estudios Altoaragoneses e Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2001, pp. 23-32.

CASANOVA, Julián, *et alii*, *El pasado oculto. Fascismo y violencia en Aragón (1936-1939)*, Mira Editores, 3^a edición, Huesca, 2001.

CASANOVA, Julián, "República y Guerra Civil", vol. 8, en FONTANA, Josep, y VILLARES, Ramón (dirs.), *Historia de España*, Crítica-Marcial Pons, Barcelona, 2007.

CASSOU, Jean, "Prólogo", en *Cinco escultores españoles* en la galería Bayeler de Basilea en 1949.

CASSOU, Jean, "Préface", en *Première Biennale d'art contemporain espagnol*, Musée Galliera, París, 1 al 17 de marzo de 1968, p.1.

CASSOU, Jean, "Prólogo", en *Artistas españoles en París*, Galería Theo de Madrid, 1969.

CASSOU, Jean, "Prólogo", en *50 años de arte español*, Galería Municipal de Bellas Artes de Burdeos, 1984.

CASSOU, Jean, "Prólogo", en *Artistas españoles de la Escuela de París*, Sala Luzán, 26 de abril al 26 de mayo, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, s/n.

CASTILLO, A. del, “La pintura española en la II Bienal”, *Goya*, nº 8, Madrid, septiembre-octubre de 1955, pp. 88-89.

CATÁLOGO Exposición *España Libre: homenaje a la obra cultural del exilio obrero de 1939 en Francia*, Fundación Salvador Seguí, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001.

CAUDET, Francisco, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1997.

CERVERA, Javier, “De Vichy a la liberación”, en MATEOS, Abdón Abdón (Ed.), *¡Ay de los vencidos!. Exilios y países de acogida*, Eneida, Madrid, 2009, pp. 41-70.

CIRICI, Alexandre y ALTISENT, *Botigues de Barcelona*, Lumer, Barcelona, 1979.

CNT, *Congreso Confederal de Zaragoza, 1936*, CNT Ediciones, 1955.

COBB, Christopher H., *Los Milicianos de la Cultura*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995.

COBO, José María, “La prensa del exilio”, en VV.AA., *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española Cataluña, 2006, pp. 263-266.

COLORADO, Arturo, *El Museo del Prado y la guerra civil, Figueras-Ginebra 1939*, Museo del Prado, Madrid, 1991.

CONSTANTE CAMPO, Mariano, “El exilio de la Guerra Civil”, en VV.AA., *Destierros aragoneses II. El exilio del siglo XIX y la Guerra Civil*, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 181-196.

CORELLA, Joaquín, “Huéspedes de honor”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 129, Barcelona, junio de 1934, p. 1.

CORTÉS VIDAL, Joan, *Setenta años de vida artística barcelonesa*, ediciones Selecta, 1980.

DE BUZON-VALLET, L., “L'École de Paris: éléments d'une enquête”, en *Paris-Paris. 1937-1957*, París, Centro George Pompidou, 1992, pp. 375-383.

DE LA ROSA, Valenzuela, “Arte moderno. El caso Zuloaga”, *Revista Aragón*, noviembre 1913.

DI FEBO, Giuliana, “Un espacio de la memoria: el paso de la frontera francesa de los exiliados españoles. La despedida del presidente Azaña”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *Literatura y exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 467-484.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, “Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática”, *Migraciones y Exilios*, nº 6, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 9-21.

DÍEZ TORRE, Alejandro, *Orígenes del cambio regional y turno del pueblo. Aragón, 1900-1938*, 2 Vol., UNED y Pressas Universitarias de Zaragoza, Madrid, 2003.

DÍAZ, Javier y ANDRÉS, Mateo, “El Parque Cultural del Maestrazgo Turolense”, *Suessetania*, nº 15-16, Centro de Estudios de las Cinco Villas, Ejea de los Caballeros, 1997, pp. 39-56.

HUICI, F., y DIEHL, G., *Baltasar Lobo, 1910-1993* (catálogo), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.

DOMERGUE, L., “Pintores españoles en el campo de Septfonds”, en ALTED, A. y LLUSIA, M. (dirs.), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, vol. II, UNED, Madrid, 2003, pp. 41-53.

DOMERGUE, Lucienne, “La prensa española del exilio en Toulouse y en el mediodía de Francia, 1939-1975”, en ALTED, Alicia y DOMERGUE, Lucienne (coords.), *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, UNED-PUM, Madrid, 2003, pp. 251-269.

DOMERGUE, Lucienne e IZQUIERDO, Violeta, “Arte y exilio”, en ALTED, Alicia y DOMERGUE, Lucienne (coords.), *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, UNED-PUM, Madrid, 2003, pp. 279-305.

DOMERGUE, Lucienne, “La cultura del exilio”, en VV.AA., *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española, Cataluña, 2006, pp. 257-262.

DREYFUS-ARMAND, “La presse de l'exil espagnol de 1939”, en *Exils et Emigrations Hispaniques au XXe siècle*, vol. 1, 1993, pp. 86-106.

DREYFUS-ARMAND, *L'émigration politique espagnole en France au travers de sa presse, 1939-1975*, Université de Paris, Institut d'études politiques, 1994.

DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*, Crítica, Barcelona, Barcelona, 2000.

DREYFUS-ARMAND, Geneviève y TEMINE, Emile, *Les camps sur la plage, un exil espagnol*, Editions Autrement, Paris, 2001.

DREYFUS-ARMAND, Geneviève, “París, ¿otra capital del exilio republicano?”, en MARTÍNEZ, Fernando, CANAL, Jordi y LEMUS, Encarnación (eds.), *París, ciudad de acogida*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Marcial Pons Historia, Madrid, 2012, pp. 283-298.

ESCUADERO, Inés, “La necesidad de representar lo verdadero: el realismo bélico en la Guerra Civil española”, en ARCE, Ernesto, CASTÁN, Alberto, LOMBA, Concha y LOZANO, Juan Carlos (Eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, IFC, Zaragoza, 2013, pp. 448-449.

ESDAILE, Charles S. y BEEVOR, Antony, *República y Guerra Civil*, col. Historia de España, tomo 18, El País, Madrid, 2007.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, colección arquia/temas, nº 23, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007.

FACAL SANTIAGO, Silvia, “Aportaciones culturales del exilio español en Uruguay”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, pp. 293-306.

FAU, Jean-Claude, “Le camp des réfugiés de Septfonds (1939-1940)”, en *Les camps du Sud-Ouest de la France*, Privat, Toulouse, 1994, pp. 35-41.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, “Aragoneses en el exilio”, *Andalán*, números 128, 129 y 130, Zaragoza, 1977.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, “Acerca de los artistas españoles en Francia y su relación con Picasso”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, pp. 77-90.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, “Complejidad del exilio artístico en Francia”, *Migraciones y exilios*, nº 6, 2005, pp. 23-42.

FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel, *Educación y cultura en la guerra civil. España 1936-39*, Nau Llibres, Valencia, 1984.

FERRER, Luis, “Buenaventura Durruti”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 155, Barcelona, noviembre-diciembre de 1936, p. 1.

FERRER, Eulalio, *Entre alambradas*, Grijalbo, Barcelona, 1988.

FERRER QUESADA, F., “La cultura en el Movimiento Libertario Español”, *Calendario SIA*, Choisy le Roi, 1986.

FIGUERAS, J. M^a (presentación), *Carteles de la República y de la Guerra Civil*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, octubre-noviembre de 1978.

FINISTER, “El Arte”, *Solidaridad Obrera*, nº 120, París, 24 de mayo de 1947, p. 3.

FONCILLAS, Fernando, “José Aced (miembro de la Mesa de Caspe por el Estatuto): «Aragón debe ser más radical»”, *Siete de Aragón*, 21 de abril de 1995.

FONTSERÈ, C., *Un exiliat de tercera. A París durant la Segona Guerra Mundial*, Barcelona, ECSA, 1999.

FUENTES, F., “La Exposición del Centro Obrero Aragonés de Barcelona ha constituido un éxito”, *El Noticiero*, Zaragoza, 30 de octubre de 1935, p. 5.

G. D., “L’Art Espagnol”, *Franc- Tireur*, 7 de abril de 1947.

Gaceta de la República, 2 de febrero de 1937.

GALLEGOS ROCAFULL, José M^a, “A vueltas con el tiempo”, *Las Españas*, n^o 1, octubre 1946, p. 3.

GAMONAL, A., *Arte y política en la guerra civil española. El caso Republicano*, Diputación Provincial, Granada, 1987.

GARCÍA, Beatriz, “Éxitos y fracasos de las revistas de los exiliados españoles en Francia”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L’Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, pp. 319-327.

GARCÍA, Manuel, “El exilio artístico español 1936-1945”, en BRIHUEGA, Jaime y LLORENTE, Ángel (comisarios), *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 65-79.

GARCÍA DE CARPI, Lucía, “Una muestra del surrealismo español: La exposición Logicofobista”, *Goya*, n^o 195, Madrid, marzo-abril 1985.

GARCÍA DE CARPI, Lucía, “La respuesta española”, en GARCÍA DE CARPI, Lucía, y ALIX, Josefina (coms.), *El surrealismo en España*, M.N.C.A.R.S., Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, pp. 21-44.

GARCÍA DE CARPI, Lucía, “La coordenada surreal”, en VV.AA., *Lucas de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1995, pp. 81-94.

GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986.

GARCÍA DE CARPI, Lucía y NAVARRO GUITART, Jesús (coms.), *El pintor Lamolla*, Museu d’Art Jaume Morera y Museo de Teruel, 1998.

GARCÍA DE LA RIVA, Andrés, *Andrés Colombo*, Ediciós do Castro, 1983.

GARCÍA GÁLLEGO, Jesús, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Antonio Ubago, Granada, 1984.

GARCÍA GALLEGO, Jesús, *Bibliografía crítica del surrealismo y la Generación del 27*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1989.

GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Librería General, Zaragoza, 1976.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, 1981, pp. 121-136.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “Pablo Remacha” (voz), en *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses 1947-1978*, Institución Fernando el católico (C.S.I.C), Zaragoza, 1983, p. 342.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “Circunstancias de la formación de la colección artística del Ayuntamiento de Zaragoza”, *Artigrama*, nº 3, Zaragoza, 1986, pp. 285-302.

GARCÍA GUATAS, Manuel y LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza”, *Artigrama*, nº 4, Zaragoza, 1987, pp. 235-258.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “Zaragoza contemporánea”, en FATAS, Guillermo (dir.), *Guía Histórica-Artística de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 3ª edición 1991, pp. 353-401.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “El Estudio Goya: Un ejemplo de agrupación artística”, en GIMÉNEZ, Cristina (com.), *José Baqué. Exposición Antológica*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1993, pp. 19-29.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “Zaragoza, entre Madrid y Roma”, en PENA, Carmen (com.), *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Ministerio de Cultura, Barcelona, 1993, pp. 442-447.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “Muerte o exilio de los artistas”, en ARA TORRALBA, Juan Carlos y GIL ENCABO, Fermín (Eds.), *La España exiliada de 1939*, Actas del Congreso «Sesenta años después», Instituto de Estudios Altoaragoneses e Institución Fernando el Católico, Zaragoza-Huesca, 2001, pp. 71-93.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “La escultura moderna desde Huesca”, 1925-1936, en LOMBA SERRANO, Concha (com.), *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 37-49.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “Las efemérides de 1808 en sus monumentos”, en LACARRA DUCAY, María del Carmen y GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina (coords.), *Historia y política a través de la escultura pública*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2003, pp. 199-233.

GARCÍA TELLA, “Visita de Estudios. Tusquellas”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 480-6, París, junio de 1954, p. 7.

GARCÍA TELLA, “Exposición en la Galería Vidal”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 598-31, París, julio de 1956, p. 5.

GARCÍA TELLA, “Arte y Artistas”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 624-39, marzo de 1957, p. 14.

GASPAR CELAYA, Diego, *Republicanos aragoneses en la segunda guerra mundial. Una historia de exilio, trabajo y lucha. 1939/1945*, Rolde de Estudios Aragoneses, Zaragoza, 2010.

GAYA, Ramón, “Portalón de par en par”, *Las Españas*, nº 5, julio de 1947, pp. 10, 13.

GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina (com.), *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. 1895-1995*, Ministerio de Educación y Ciencia y Escuela de Arte de Zaragoza, Zaragoza, 1995.

GINESTA, Jean Marie, “Les camps de refugiés espagnols dans la presse française en 1939”, en VILLEGAS, Jean Claude (dir.), *Plages d’exil. Les camps de refugies espagnols en France 1939*, Centre d’études et de recherches hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne, 1989, pp 149-150.

GODWIN, William, *Investigación acerca de la justicia política*, Madrid, Júcar, 1986.

GÓMEZ CEDILLO, A., *La escultura de Alberto Sánchez*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma, Madrid, 1992.

GÓMEZ LÓPEZ, Javier, *Catálogo de carteles de la república y la guerra civil españolas*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1990.

GRIMAU, Carmen, *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1979.

GROBOIS, Jacques, “Une Exposition d’art espagnol dans l’exil”, *L’Echo du Soir*, Lyon, 8 de abril de 1947.

GUILERA, Ángel, “Nuestra posición”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 157, Barcelona, febrero de 1937, p. 4.

GUILERA, Ángel, “Nuestra posición”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 158, Barcelona, marzo de 1937, p. 4.

GUILLÉN, Mercedes, *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.

GUILLÉN, Mercedes, *Picasso*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

HADZELEK, Aleksandra, “¿Por qué la autobiografía?. El exilio de la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida, en AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol. 1, GEXEL, 1998, pp. 309-317.

HARAMBOURG, L., *L'École de Paris 1945-1965, Dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1993.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *et alii, Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

Heraldo de Aragón, 24 de mayo de 1990, p. 19.

HERNÁNDEZ, Miguel, “Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra”, *Nuestra Bandera*, nº 118, Alicante, 21 de noviembre de 1937.

HERNÁNDEZ ARA, Lola, *et alii, Repertorio de publicaciones periódicas zaragozanas anteriores a 1940*, IFC y Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1998.

HERNÁNDEZ SALVADOR, Carlos, *150 años del Casino Turolense*, Teruel 1998.

HERRERÍN LÓPEZ, Ángel, *La CNT durante el franquismo. Clandestinidad y exilio (1939-1975)*, Siglo XXI, Madrid, 2004.

HUERTAS VÁZQUEZ, E., *La política cultural de la Segunda República Española*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.

IZQUIERDO, Violeta, “Juan Jordá Brugarolas: la pintura com a passió i record”, en Catálogo de la Exposición del Museo de Granollers (Barcelona), Granollers, enero 1997.

IZQUIERDO, Violeta, “Carlos Pradal: luces y sombras entre Toulouse y París”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *Literatura y exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 429-442.

IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta, “Artistas espagnols exilés à Toulouse”, en DOMERGUE, L. (ed.), *L'exil Républicain espagnol à Toulouse 1939-1999*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999, pp. 225-242.

IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta, “Nombres para la Historia del Arte”, en Anuario de la Universidad SEK, nº 5, Publicaciones de la Universidad SEK, Segovia, 1999, pp. 11-130.

IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta, “Pintores españoles exiliados en Toulouse”, *Antiquaria*, nº 176, Madrid, octubre 1999, pp. 62-66.

IZQUIERDO, Violeta, “Juan Jordá: más allá de la realidad”, en Catálogo de la Exposición *Juan Jordá* del Museo Pía Almoína, Barcelona, abril 2000.

IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta, “Juan Jordá en el exilio de su pintura”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, pp. 97-105.

IZQUIERDO, Violeta, “Artistas españoles exiliados en Toulouse”, en *El exilio artístico español en Toulouse*, Centro Cultural de Blagnac, Toulouse, 2002.

IZQUIERDO, Violeta, “Antonio Alós (1912-1980): escultor exiliado en Toulouse”, en *Archivo de Arte Valenciano*, Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2003. pp. 163-168.

IZQUIERDO, Violeta, “Rodolfo Fauria-Gort, memoria con luz propia”, en ALTED, Alicia, y LLUISA, Manuel, *La cultura del exilio republicano español de 1939*, vol. II, UNED, Madrid, 2003, pp. 105-113.

IZQUIERDO, Violeta, *La Tauromaquia en los artistas del exilio español en Toulouse*, Universidad San Pablo-CEU, Madrid, 2005.

IZQUIERDO, Violeta, "Joaquim Vicens Gironella: escultor del Corcho", en AZNAR SOLER, Manuel (coord.), *Escritores, Editoriales y Revistas del Exilio Republicano de 1939*, Barcelona, 2006, pp. 535-541.

JACKSON, Gabriel, *La República Española y la Guerra Civil (1931-1939)*, Crítica, Barcelona, 1976.

JIMÉNEZ BLANCO, M. D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1989.

JOAN I TOUS, Pere, “Deber de memoria y voluntad de testimonio. El éxodo y los campos en la obra de Josep Franch Clapers”, en AZNAR SOLER, Manuel (edición), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, GEXEL, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 517-534.

KHOESTLER, Arthur, *La Lie de la terre*, Calmann-Lévy, París, 1947.

La Vanguardia, Barcelona, 31 de marzo de 1906, p. 2.

LABRADOR BEN, Julia María, “Muerte no accidental de un anarquista español: el periodista y escritor Benigno Bejarano muere en un campo de exterminio”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, nº 739, septiembre-octubre 2009, pp. 1063-1071.

LEJEUNE, Ph., “Memoria, diálogo y escritura”, *Historia y Fuente Oral*, nº 1, 1989, pp. 33-67.

LIBRO de oro de la Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes celebrada en la Lonja de Zaragoza durante los meses de mayo y junio de 1919, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919.

LITVAK, Lily, *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.

LITVAK, Lily, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002.

LOMBA SERRANO, Concepción, “Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930”, *Atigrama*, nº 12, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 503-518.

LOMBA SERRANO, Concha, “Barradas en Aragón”, en BRIHUEGA, Jaime y LOMBA SERRANO, Concha, (coms.), *Barradas*, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992, pp. 65-82.

LOMBA SERRANO, Concepción, “El asociacionismo artístico en Aragón: 1900-1936”, *Artigrama*, nº 14, 1999, pp. 415-432.

LOMBA SERRANO, Concepción (com.), *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, Instituto Aragonés de la Mujer, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003.

LOMBA SERRANO, Concha, “La política museística en Aragón en relación con el arte contemporáneo”, en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Dir.), *Museología crítica y Arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 317-326.

LOMBA SERRANO, Concha, “Dalí y el surrealismo aragonés”, en BRIHUEGA, Jaime (comisario), *Huellas dalinianas*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pp. 272-287.

LOMBA SERRANO, Concepción, “El Triunfo de la vanguardia durante la República”, en GIMÉNEZ, NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (eds.), *El arte del siglo XX*, IFC, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2009, pp. 65-90.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Pensionados aragoneses en la “segunda época” de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1914-1939)”, *Artigrama*, nº 5, Zaragoza, 1988, pp. 213-230.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Artistas aragoneses que vivieron en Roma en la época de entreguerras (1914-1939)”, en VV.AA., *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1991, pp. 233-245.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (com.), *Dos pintores aragoneses del exilio: Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de L'Hotellerie*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.

LORENTE, Ventura, “La hora de Molinos”, *D'Ambasaguas. Boletín informativo*, nº1, diciembre de 1984, p. 1.

LLORENS, Vicente, “La emigración republicana de 1939”, en ABELLÁN, José Luis (Dir), *El exilio español de 1939*, volumen 1, Taurus, 1976.

LLORENS, Vicente, *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano español de 1939*, Editorial Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 2006.

LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, “Pertrechos visuales de una postguerra. Presencia y recepción del arte de los años treinta”, en BRIHUEGA, Jaime y LLORENTE, Ángel (comisarios), *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1999, pp.41-53.

MACÉN, “Ramón Acín”, *BCOAB*, nº 154, octubre de 1954, pp. 2-3.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo, “Los álbumes de la Guerra Civil española y el realismo combativo”, en VV.AA., *Arte y política en España 1898-1939*, Cuadernos IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2002, pp. 114-122.

MAESTRE MARÍN, Rafael, “La cultura del exilio en Francia vista a través de dos libertarios: Sara Berenguer (poetisa) y Jesús Guillén (pintor e ilustrador)”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *Literatura y exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, p. 277-296.

MAINER, José Carlos (edición y estudio introductorio), *Despacho Literario: de la oficina poética internacional*, Ed. Facs, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1990.

MAINER, José-Carlos, *Moradores de Sanseña (Lecturas cervantinas de los exiliados republicanos de 1939)*, Valladolid, Junta de Castilla León-Universidad de Valladolid, 2006.

MALDONADO MOYA, José M^a, *El Frente de Aragón. La Guerra Civil en Aragón (1936-1938)*, Mira Editores, 2007.

MANCEBO, M^a Fernanda, “La España del exilio”, *Cuadernos del mundo actual*, nº 11, Historia 16, Madrid, 1993.

MARAGALL, Joan A., *Historia de la Sala Parés*, Selecta, Barcelona 1975.

MARÍN SANCHO, “Artistas aragoneses”, *Aragón*, nº 42, marzo 1929, pp. 41-63.

MARTÍ IBÁÑEZ, Félix, “Por un arte revolucionario”, *Tiempos Nuevos*, 12 de enero de 1936, p. 436-438.

MARTÍN, Santiago, “José Aced Espallargas: el espíritu del Estatuto de Caspe sigue vigente”, *Heraldo de Aragón*, 8 de abril de 1996.

MARTÍN MARTÍN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Serie Filosofía y Letras nº 66, Sevilla, 1983.

MARTIN, François, *Les Républicains Espagnols en Ariège (1939-1945)*, memoria, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1999.

MARTÍNEZ AURED, Victoria, “El arte de la docencia. El escultor Juan Cruz Melero”, en VICENTE Y GUERRERO, Guillermo (coord.), *Historia de la enseñanza media en Aragón*, Actas del I Congreso sobre Historia de la Enseñanza Media en Aragón, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2001, pp. 657-671.

MARTÍNEZ COBO, José, “El estatuto administrativo de los exiliados republicanos en Francia”, en VV. AA, *Republicanos españoles en Midi-Pyrénées. Exilio, Historia, Memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, Gobierno de Aragón, 2006, pp. 214-218.

MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa en 1908*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 1984.

MARTÍNEZ VERÓN, Jesús y RIVAS GIMENO, José Luis, *El Centro mercantil, industrial y Agrícola de Zaragoza (1909-1935)*, Zaragoza, 1985.

MELÉNDEZ HEVIA, G. (coord.), *La Cueva de las Graderas, Molinos (Teruel)*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1986.

MENÉNDEZ ALEYXANDRE, Arturo, *La obra de Daniel Sabater*, Conferencia pronunciada en la Sociedad Astronómica de España y América el 24 de enero de 1955.

MINGUET BATLLORI, Joan M. y VIDAL I OLIVERAS, Jaume, “Las Vanguardias en Cataluña. Cronología crítica (1906-1939)”, en CORREDOR-MATHEOS, J., GIRALT-MIRACLE, Daniel y MOLAS, Joaquim (coms.), *Las Vanguardias artísticas en Cataluña. 1906-1939*, Fundació Caixa de Catalunya, 1992, pp. 466-600.

MIRATVILLES, J., TERMES y J. FONTSERÉ, C., *Carteles de la República y la guerra civil*, La Gaya ciencia, Barcelona, 1978.

MISTRAL, Silvia, *Éxodo: diario de una refugiada española*, Editorial Minerva, México, 1940.

MONTSENY, Federica, “Las persecuciones políticas y la creación artística”, *Universo*, nº 5, Toulouse, 1947, p. 30.

MONTSENY, Federica, *El éxodo. Pasión y muerte de españoles en el exilio*, Galba Edicions, Barcelona, 1977.

MORENO GALVÁN, José María, *La última vanguardia*, Ediciones Magias, Madrid, 1968.

MORENO, Aurora, “Molinos, un ejemplo de la nueva museología”, *Teruel. Boletín Informativo de la Diputación Provincial de Teruel*, nº 15, octubre-diciembre de 1987, pp. 41-43.

MORNAS, Antonio, “El arte para el pueblo”, *El Porvenir del Obrero*, nº 127, Mahón, 10 de enero de 1903.

MORÓN BUENO, José Ramón, “Edad contemporánea”, en VV.AA., *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza nº 63, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1991, pp. 285-323

MORÓN BUENO, José Ramón, “La escultura conmemorativa en los inicios del siglo XX. Su incidencia en Zaragoza”, *Urano*, Boletín del Museo Pablo Gargallo, nº 1, Zaragoza, julio de 1987.

MORRO CASAS, José Luis, *Campos africanos. El exilio republicano en el Norte de África*, Edición Memoria viva. Asociación para el estudio de la deportación y el exilio español, 2012.

MOULINIÉ, Véronique, “14 de Julio de 1939”, en BERTRAND DORLÉAC, Laurence y MUNCK, Jacqueline (Dirs.), *Arte en Guerra*, Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica, 2013, p. 269.

MOYA, Adelina, “El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación”, en *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1986.

NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Ariel, Barcelona, 1972.

NAVARRO CALDERÓN, José María, “Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *Literatura y exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 307-326.

NERUDA, Pablo, “El escultor Alberto”, *Repertorio Americano*, 5, 9, 1934.

NOS ALDÁS, Eloísa, “El testimonio del exilio en Francia en 1939 en Max Aub y Josep Bartolí: letra e imagen”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 2, Universitat de València, 2001, pp. 269-277.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, “La escultura contemporánea en Zaragoza. Una difícil lucha por la modernidad”, en VV.AA., *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1995, pp. 95-109.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael (com.), *Pablo Gargallo. Esculturas, cartones y dibujos*, Museo de Navarra-Gobierno de Navarra, 1999, pp. 22-25.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Museo Pablo Gargallo*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

ORIHUELA, Antonio, “Escuela y arte en la experiencia libertaria: hacia una escuela donde lo peor son las vacaciones y un arte donde lo peor son las obras de arte”, en VV.AA., *Desacuerdos. Sobre Arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, Arteleku-Diputación Foral de Guipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MNCARS, Universidad Internacional de Andalucía-Arteypensamiento, 2004, pp. 74-97.

ORTEGA, Javier, “Un museo que es un pueblo”, *El País*, 19 de febrero de 1988, p. 16.

ORTEGA MEDINA, J. A., “Historia”, en *El exilio español en México. 1939-1982*, México, FCE-Salvat, 1982, p. 237-294.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1925.

OTERO, Eugenio, (com.), *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936*, SECC, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006.

PANCORBO LA BLANCA, Alberto, “José Camón Aznar y Juan Antonio Gaya Nuño: dos situaciones distintas en una misma España”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXII, 1998, p. 77-85.

PANIAGUA, Javier y PIQUERAS, José A. (dirs.), *Diccionario biográfico de políticos valencianos 1810-2003*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2004.

PANO GRACIA, José Luis, *Valero Lecha: pintor y maestro (Alcorisa 1894-San Salvador 1976)*, Ayuntamiento de Alcorisa, Diputación General de Aragón, Diputación Provincial de Teruel, Zaragoza, 1995.

PAYNE, Stanley G. y TUSELL, Javier (dir.), *La Guerra Civil*, Temas de Hoy, Madrid, 1996.

PAYNE, Stanley G., “Gobierno y oposición (1939-1969)”, en VV.AA., *La época de Franco 1939-1975*, Espasa Calpe, Madrid, 2007, pp. 109-114.

PELTA RESANO, Raquel, “La mirada ácida: humoristas libertarios españoles en el semanario CNT de Francia”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *Literatura y exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 453-464.

PÉREZ CONTEL, R., *Artistas en Valencia, 1936-1939*, vol.1, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986.

PÉREZ LIZANO, Manuel, *Surrealismo Aragonés 1929-1979*, Librería General, Zaragoza, 1980.

PÉREZ LIZANO, Manuel, “Apuntes sobre la escultura aragonesa: 1908-1988”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXVI, 1989, pp. 51-90.

PÉREZ LIZANO, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, Mira editores, Zaragoza, 1992.

PÉREZ LIZANO, Manuel, “Surrealista aragoneses. González Bernal, Alfonso Buñuel y Federico Comps”, en SORIA, Martine (com.), *Surrealistas: exilio y amistad. Varian Fry y los candidatos al exilio, Marsella 1940-1941*, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1999, pp. 189-210.

PÉREZ SEGURA, Javier, “La II República Española y la Sociedad de Artistas Ibéricos”, en VV.AA., *Arte y Política en España 1898-1939*, Cuadernos IAPH, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2002, pp. 70-89.

PÉREZ SEGURA, Javier, *Arte moderno, vanguardia y Estado. La sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, CSIC, Madrid, 2002b.

PÉREZ SEGURA, Javier, “La imitación como originalidad. Desdoblamientos múltiples del surrealismo daliniano en España”, en BRIHUEGA, Jaime (comisario), *Huellas dalinianas*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pp. 67-91.

PÉREZ SEGURA, Javier, “Inurria entre la multitud. Paseos, sin guía, por la escultura contemporánea”, en BRIHUEGA, Jaime y PÉREZ SEGURA, Javier (Coms.), *Mateo Inurria*, Ayuntamiento de Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba y Fundación Cajasur, 2007, pp. 56-75.

PÉREZ SEGURA, Javier, *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*, Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 52-56.

PESCHANSKI, Denis, *La France des camps. L'internement 1938-1946*, Gallimard, París, 2002.

PESCHANSKI, Denis, “El paso de Le Perthus pone punto final a la República”, en VV.AA., *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, Gobierno de Aragón, 2006, pp. 126-129.

PLA BRUGAT, Dolores, “El exilio republicano español”, *Aula. Historia social*, nº 13, Valencia, primavera 2004.

PLANA, Alejandro, “Primer Salón de la Asociación de Artistas Independientes”, *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de mayo de 1936, p. 10.

P. M., “L'Art Espagnol en France”, *Arts*, París, 11 de abril de 1947.

PONS PRADES, Eduardo, “Escuelas racionalistas y ateneos culturales libertarios”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L’Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 2, Universitat de València, 2001, pp. 153-161.

PORTELLI, A., “Historia y Memoria: la muerte de Luigi Trastulli”, *Historia y fuente oral*, N° 1, 1989, pp. 5-32.

PORTERO, Florentino y PARDO, Rosa, “La política exterior”, en VV. AA., *La época de Franco*, Espasa-Calpe, Madrid, 2007, pp. 289-401.

PORTIER, Pierre, *Le camp du Vernet d’Ariège ou les racines du désespoir ; la vie du camp de sa création en 1917 à sa disparition en 1947*, édition du Champ de mars, Saverdun, 1987.

PRESTON, Paul, *La Guerra Civil española*, Debate, Barcelona, 2006.

PRESTON, Paul, *El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después.*, Debate, Madrid, 2011.

PUENTE, Isaac, “Exaltación de la Libertad”, *Tiempos Nuevos*, 4 de noviembre de 1935, p. 13.

PUIG, A., “El logicofobismo y la exposición Logicofobista”, en *Surrealismo en Catalunya 1924-1936*, Caja de Barcelona, Madrid, 1988.

RÁBANOS FACI, Carmen, *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939). El racionalismo*, Guara Editorial, Colección Básica Aragonesa, n°49, Zaragoza, 1985.

RAFANEAU-BOJ, Marie Claude, *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*, Ediciones Omega, 1995.

RAMOS, M^a Dolores, “Pautas metodológicas para reconstruir la memoria histórica: a propósito de las experiencias vividas por Victoria Kent en París (1940-1944)”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (Eds.), *Literatura y exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 539-550.

RAPOSO Nemesio, *Memorias de un español en el exilio*, Ediciones Aura, Barcelona, 1968.

Rédaction centrale des Emissions vers l’Exterieur, 3 de abril de 1947, H.S. 4.

REDONDO BENITO, Fernando, “Don Quijote en el exilio. Un caballero trasterrado: Eulalio Ferrer Rodríguez”, *Revista de estudios cervantinos*, n° 12, abril-mayo 2009, pp. 211-224.

REJANO, J., *Antonio Rodríguez Luna*, México, UNAM, 1971.

REMACHA, Cristina (ed.), *Dibujos y poemas de Pablo Remacha. Cantaba su martillo sobre el yunque con alegre esperanza*, Ayuntamiento de Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos (IFC), Calatayud, 2003.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (CAMPZAR), Zaragoza, 1984.

RISCO, Antonio, “Las revistas de los exiliados en Francia”, en ABELLÁN, José Luis (Dir.), *El exilio español de 1939. Revistas, pensamiento, educación*. Vol. 3, Taurus, Madrid, pp. 93-150.

RODRÍGUEZ VERDE, P., “La memoria del exilio y su representación en el testimonio oral”, en *Españoles en Francia (1936-1946)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991.

ROMERO, Luis, *Tres días de julio*, Ariel, Barcelona, 1968.

RUBIO, Javier, *La emigración española a Francia*, editorial Ariel, Barcelona, 1974.

RUBIO, Javier, *La emigración de la guerra civil de 1936 a 1939. Historia del éxodo que se produce con el fin de la II República*, 3 vol., Editorial San Martín, Madrid, 1977.

RUBIO, Javier, “La población española en Francia de 1936 a 1946: flujos y permanencias”, en CUESTA, Josefina y BERMEJO, Benito (coord.), *Emigración y exilio*, EUEDEMA, Madrid, 1996, pp. 45-48.

RUIZ CASTILLO, Andrés, *Pablo Remacha, innovador del arte del hierro*, Cuadernos del Ateneo de Zaragoza, nº 9, Zaragoza, 1988.

SÁEZ DE LA CALZADA, L., “La Barraca. Federico García Lorca y su teatro universitario”, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1976.

SALA, Lluïsa, *David Santsalvador, dibuixant (1909-1938)*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1997.

SAMSÓ, Joan, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, vol II, L'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995.

SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep, *La II República en el exilio (1939-1977)*, Planeta, 2011.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín, “Memoria del exilio y exilio de la memoria”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, nº 735, enero-febrero de 2009, pp. 3-11.

SÁNCHEZ MILLÁN, A., “Estudio artístico Goya. Sociedad de artistas pintores” (voz), en VV. AA., *Diccionario antológico de artistas aragoneses 1947-1978*, IFC, Zaragoza, 1983, pp. 169-172.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, “El exilio del 39. Del destierro al transtierro”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds), MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, pp. 37-49.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1989.

SANTOS TORROELLA, R., *La miel es más dulce que la sangre*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

SANZ VILLANUEVA, Santos, “La narrativa del exilio”, en ABELLÁN, José Luis (Dir.), *El exilio español de 1939*, volumen 4, Taurus, Madrid, 1976, pp. 174-175.

SCHNECKENBURGER, Manfred, “Escultura”, en VV.AA., *Arte del siglo XX*, Taschen, Barcelona, 2000, pp. 407-576.

SERAL Y CASAS, Tomás, “Cine-Club Jiménez Caballero”, *La Voz de Aragón*, 2 de mayo de 1930.

SIMÓN POROLLI, Paula, *Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses. La escritura de las alambradas*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2012

Solidaridad Obrera, n^o 107, París, 22 de febrero de 1947, p. 3.

Solidaridad Obrera, Suplemento Cultural n^o 2, Barcelona, julio y agosto de 1998.

SORIA, Martine (com.), *Surrealistas: exilio y amistad. Varian Fry y los candidatos al exilio, Marsella 1940-1941*, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1999.

SORIANO, Antonio, *Éxodos. Historia oral del exilio republicano en Francia, 1939-1945*, Barcelona, Crítica, 1989.

Spectateur, París, 26 de abril de 1947.

STEIN, Louis, *Más allá de la muerte y exilio. Los republicanos españoles en Francia, 1939-1955*, Plaza y Janés, 1983.

SUCRE, Josep María de, *Memorias*, Editorial Barna, Barcelona, 1963.

THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada”, en CABAÑAS, Miguel, FERNÁNDEZ, Dolores, DE HARO, Noemí y MURGA, Idoia (coords.), *Analogías en el arte la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, CSIF, Madrid, 2010, pp. 163-184.

THOMAS, Hugh, *La Guerra Civil española*, Ruedo Ibérico, París, 1961.

TOMÁS, F., *Los carteles valencianos en la guerra civil española*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1986.

TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925.

TORRES PLANELLS, Sonia, *Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia*, Virus, 1997.

TUDELILLA, Chus y MAINER, José-Carlos (coms.), *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, Gobierno de Aragón, 1998.

TUDELILLA, Chus, “Tentativas para la renovación plástica en Zaragoza”, en VV.AA., *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1995, pp. 71-80.

TUÑÓN DE LARA, M., “Coloquio sobre el exilio de la guerra Civil”, *Historia 16*, nº 19, noviembre de 1977.

TUSELL, Javier, “Entre política y arte españoles de París en Praga (1946)”, en TUSELL, J., MARTÍNEZ, NOVILLO, A., y UHROVÁ, O. (coms.), *Artistas españoles de París: Praga 1946*, Caja Madrid, Madrid, 1993.

VALENDER, James y ROJO LEYVA, Gabriel, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 1999.

VALENZUELA DE LA ROSA, José, “Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura (conclusión)”, *Revista Aragón*, 1902, pp. 548-587.

VALERA, Fernando, “Tito-Livio Madrazo, pintor abstracto”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 741-66, París, junio de 1959, p. 14.

VALIS, N., “Nostalgia and exile”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2, Routledge, septiembre 2000, pp. 117-133.

VANHILLE-LITÉ, Jena-Claude, *Casinos y Círculos en Zaragoza (1830-1908)*, IFC, Zaragoza, 2001.

VÁZQUEZ ARCE, Carmen, “La parodia y la ironía como base estructural de la obra escultórica de Compostela”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 1, Universitat de València, 2001, pp. 127-138.

VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, “Tramas y urdimbres. La escultura española en el siglo XX”, en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (comisaria), *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2001, pp. 19-29.

VELA, Fernando, "El surrealismo", *Revista de Occidente*, nº XVIII, Madrid, diciembre, 1924.

VIDAL OLIVERAS, Jaume, "Los Salones de Octubre en Barcelona (1948-1957)", en BRIHUEGA, Jaime y LLORENTE, Ángel (comisarios), *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1999, pp. 93-122.

VILANOVA, A., *Los olvidados. Los exiliados españoles en la segunda guerra mundial*, Ruedo Ibérico, París, 1969.

VILANOVA, Francesc, "Entre la espada y la pared. El franquismo, la III República Francesa y los exiliados republicanos en 1939-1940", en MATEOS, Abdón (Ed.), *¡Ay de los vencidos!. El exilio y los países de acogida*, Editorial Eneida, 2009, pp. 13-40.

VILLARROYA I FONT, "Éxodo y los campos de refugiados en Francia", en VV.AA. *La Guerra Civil Española. La caída de Barcelona*, Vol. 22, Ediciones Folio, 1996.

VILLEGAS, Jean Claude (dir.), *Plages d'exil. Les camps de refugiés espagnols en France 1939*, Centre d'études et de recherches hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne, 1989.

VV. AA., *Aspects of the Life and Work of Félix Martí-Ibáñez*, M.D. M.D., Julio, 1972.

VV.AA., *Comunicación XXI*, Número extraordinario Venecia 76, nº 31-32, Madrid, 1977.

VV.AA., *González Bernal. Exposición Antológica*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1983.

VV.AA., *Valencia, capital de la República*, Ajuntament de València, 1986.

VV. AA., *Cincuenta años después*, Generalitat Valenciana, 1987.

VV.AA., *André Bretón y el Surrealismo*, M.N.C.A.R.S., 1991.

VV.AA., *Historia del Mundo contemporáneo*, UNED, Madrid, 1993.

VV.AA., *Pablo Remacha. Una pieza bella sea nuestro afán* (catálogo), C.E.B, Ayuntamiento de Calatayud, 1995.

VV.AA., *Jean Cassou y sus amigos* (Catálogo), Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 2001.

VV.AA., *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, Gobierno de Aragón, 2006.

WINGEATE PIKE, David, *Espanoles en el holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*, Random House-Debolsillo, nº 85, 2004.

XURRIGUERA, Gerard, *Pintores españoles de la Escuela de París*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1974.

YUSTA, Mercedes, “Un pasado sin huella: los campos de concentración en Francia”, en ARA TORRALBA, Juan Carlos y GIL ENCABO, Fermín (Eds.), *La España exiliada de 1939*, Actas del Congreso «Sesenta años después», Instituto de Estudios Altoaragoneses e Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2001, pp. 199-210.

ZAPATERÍA, Sergio, *Pablo Remacha. La forja de un poeta*, C.E.B, Ayuntamiento de Calatayud, Calatayud, 1995.

ZAPATERÍA, “La obra de Pablo Remacha en Perú”, en VV.AA., *Actas V Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, C.E.B, Calatayud, 2000, pp. 419-432.

ZARZA, Victor, “Juan Alcalde, exilio en Francia (1939-1940)”, en CABAÑAS, Miguel, FERNÁNDEZ, Dolores, DE HARO, Noemí y MURGA, Idoia (coords.), *Analogías en el arte la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, CSIF, Madrid, 2010, pp. 137-154.

2.-BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE BLASCO FERRER

“A travers les expositions. Au Salon des Indépendants”, *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, 1 de julio de 1949, p. 5.

“A travers les Expositions. Le Salon de L´Art Libre”, *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, París, 1 de noviembre de 1947, p. 4.

“Actualidad artística en Barcelona. Blasco Ferrer en Galería Argos”, *Imágenes*, Barcelona, febrero 1955.

“Aragón. De una Exposición de artistas aragoneses en Barcelona”, *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de septiembre de 1935, p. 24.

“Arte y artistas. Exposición Blasco”, *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de mayo de 1935, p. 9.

“Au Salon des Indépendants”, *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*, París, 15 de mayo de 1946, s/n.

“Bagnols-sur-Cèze. Eleuterio Blasco Ferrer peintre et sculpteur ferronnier, artiste et grand caractère présente ses oeuvres à l´Hôtel de Ville”, *Le Meridional-La France*, Marsella, 18 de julio de 1953.

“Bagnols-sur-Cèze. Les ruines de la Roque-sur-Cèze ont conquis le grand peintre ferronnier Eleuterio Blasco Ferrer”, *Midi Libre*, 6 de septiembre de 1955.

“Centro Obrero Aragonés, de Barcelona”, *Independencia*, Zaragoza, 4 de septiembre de 1930, p. 1.

“Cet après-midi, à l’Hostellerie Tom Exposition Blasco Ferrer”, *Le Dauphiné Libéré*, Grenoble, 20 de septiembre de 1964.

“Chapas, hierros, troncos y conchas”, *Hogar 2000*, Madrid, nº 6, agosto de 1967, p. 12.

“De Arte. La exposición de E. Blasco”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 87, Barcelona, octubre de 1930, p. 7.

“De Arte. Para conocimiento de todos”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 144, Barcelona, septiembre-octubre de 1935, p. 6.

“De Arte”, *La Vanguardia*, Barcelona, 4 de enero de 1955, p. 21.

“E. Blasco Ferrer, artista impresionante”, *El Correo Catalán*, Barcelona, 9 de enero de 1955, p. 6.

“Eleuterio Blasco Ferrer. Hijo adoptivo de Molinos”, *D’Ambasaguas*, nº 3, julio de 1985, p. 6.

“En la Exposición de los artistas independientes”, *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de julio de 1957.

“Españoles junto al Sena”, *Tele-Expres*, Barcelona, 28 de noviembre de 1967.

“Esta tarde, a las 7.30, presentación de un libro extraordinario”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 9 de mayo de 1966, p. 20.

“Éxito rotundo del MLE-CNE en Francia organizador del Certamen”, *CNT*, nº 101, Toulouse, 8 de marzo de 1947.

“Exposición antológica de Blasco Ferrer en el Museo de Molinos”, *El Día*, Zaragoza, 8 de agosto de 1986.

“Exposición de Arte Español en la Galería Boëtie”, *Mi Revista*, París, nº 8?, marzo-abril?, 1947, s/n.

“Exposición en Toulouse”, *Solidaridad Obrera*, París, 10 de julio de 1958, p. 2.

“Expositions”, *Carrefour*, París, 21 de septiembre de 1960.

“Figura aragonesa. Eleuterio Blasco Ferrer”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 141, Barcelona, junio de 1935, p. 1.

“Formas y colores. Blasco Ferrer sigue trabajando”, *Destino*, 4 de agosto de 1956, p. 34.

“Galería Mitre. E. Blasco Ferrer”, *Diario de Barcelona*, 1 de marzo de 1980.

“Ijzerplastieken, wandkleden, sculptuur en schilderijen”, *Het Vrije Volk*, Ámsterdam, 13 de mayo de 1952.

“Inauguración de la Exposición de Blasco Ferrer”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de agosto de 1986.

“L’Exposition de Peinture. L’oeuvre de Blasco Ferrer”, *Le Provençal*, Marsella, 21 de julio de 1953.

“La Jeune Sculpture dans le parc de Rodin”, *Libération*, París, 5 de junio de 1952.

“La sculpture catalane a l’Honneur. Enrique Monjo et Blasco Ferrer”, *Le Meridional-La France*, Marsella, 22 de mayo de 1954.

“La solidaridad en auge”, *Solidaridad Obrera*, París, 29 de diciembre de 1960, p. 3.

“La tercera exposición de artistas españoles”, *C.N.T.*, nº 688, Toulouse, 6 de julio de 1958, p. 4.

“Langs de Amsterdamse kunstzaaltjes”, *De Waarheid*, Ámsterdam, 12 de mayo de 1952.

“Las obras de forja de Blasco Ferrer en Argos”, *Destino*, 8 de enero de 1954, p. 29.

“Le Grand Prix des Hespérides 1960”, *Corrèze Républicaine et Socialiste*, Brive, 16 de julio de 1960.

“Le Grand Prix des Hespérides couronne «Le Jour se lève» de Bernard Drucker”, *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 1 de agosto de 1960.

“Le Grand Prix des Hespérides est décerné au «Jour se lève» un livre de Bernard Brucker”, *Midi Libre*, Montpellier, 31 de julio de 1960.

“Le peintre Louis Neau de Rabat, Lauréat de l’Académie des Hespérides”, *L’Echo du Maroc*, Rabat, 13 de julio de 1960.

“Le sculpteur Blasco Ferrer nous parle de l’Espagne”, *Midi Libre*, 12 de agosto de 1966.

“Le V° Salon artistique des P.T.T. a été inauguré avec succès”, *La Marseillaise*, Marsella, 13 de mayo de 1956.

“Les arts en Europe. Catalogue”, *Le cahiers des arts*, nº 118, 119, 120, mayo-junio-julio de 1964, p. 3388, 3412.

“Les expositions dans notre hall. Un maître du métal: Blasco Ferrer”, *Midi Libre*, Montpellier, 4 de agosto de 1967.

“Notas de Arte. Blasco Ferrer en el Museo Bourdelle”, *Solidaridad Obrera*, París, 20 de junio de 1953, p. 2.

“Notas de Arte”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de marzo de 1932, p. 5.

“Notas de Sociedad. Exposición de Arte pictórico”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, Barcelona, nº 84, septiembre de 1930, p. 9.

“Noticiero”, *Umbral*, París, Marzo de 1967.

“Nuestra Exposición de Arte Español en París, CNT, nº 109, Toulouse, 1 de mayo de 1947, p. 2.

“Otras forma de combate. Arte español en el destierro”, *El Socialista Español*, nº 47, París, agosto de 1950, pp. 3 y 4.

“Primera Bienal de arte contemporáneo español”, *ABC*, Madrid, 3 de marzo de 1968, p. 75.

“Salon des Indépendants”, *Le Monde*, París, 16 de abril de 1955.

“Sculpteurs et Peintres espagnols”, *Les Lettres Françaises*, París, 14 de julio de 1949.

“Tauromachie”, *Le Peintre*, París, 1 de julio de 1958.

“Trois mois par an a Pierrelatte. Le sculpteur Blasco Ferrer retrouve son atelier de fortune pour y forger un monde de chefs-d’oeuvre”, *Midi Libre*, 4 de septiembre de 1964.

“Un artista original. El escultor español Blasco Ferrer atrae la atención de París”, *Fotos*, Madrid, 13 de mayo de 1950.

“Un notable pintor aragonés en Barcelona”, *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de octubre de 1930, p. 3.

“Une exposition Jeanne d’Arc”, *Le Figaro*, París, 8 de junio de 1955.

A.H.M., “E. Blasco Ferrer maître ferronnier et poète du fer”, *Le Parisien Libéré*, 10 de marzo de 1958.

A.M., “E. Blasco Ferrer. Artista impresionante”, *El Correo Catalán*, 9 de enero de 1955, p. 6.

ACED, José, “Sobre la obra de Eleuterio Blasco”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 92, Barcelona, mayo de 1931, pp. 19-20.

ACED, José, “Artísticas”, *Tiempos Nuevos*, nº 1, 5 de mayo de 1934, pp. 26-27.

ACED, José, “Notas de Arte”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 143, Barcelona, agosto 1935, p.1.

ACED, J., “Salón de Artistas Aragoneses”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, número 145, Barcelona, noviembre-diciembre 1935, p. 2.

ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer, artista multicolor”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 151, Barcelona, junio de 1936, p. 12.

ACED, José, “El escultor Blasco Ferrer, en París”, *Aragón. Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*, SIPA, nº 218, Zaragoza, febrero-marzo-abril de 1951, p. 14.

ACED, José, “Vicente Rincón-Guillermo Pérez-Eleuterio Blasco”, *Ebro, Cuadernos Literarios*, Barcelona, 1952.

ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer, descanse en paz”, *Boletín Informativo D´Ambasaguas*, Asociación Cultural Amigos de Molinos “Pueyo d´Ambasaguas”, nº 15, junio de 1988, p. 4.

ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer. Una vida de Creación Vocacional”, *Boletín Informativo D´Ambasaguas*, Asociación Cultural Amigos de Molinos “Pueyo d´Ambasaguas”, nº 15, junio de 1988, pp. 3-4.

ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer. Una vida de Creación Vocacional”, *Boletín Informativo D´Ambasaguas*, Asociación Cultural Amigos de Molinos “Pueyo d´Ambasaguas”, nº 31, diciembre de 1993, p. 3.

ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer, en paz descanse”, *Boletín Informativo D´Ambasaguas*, Asociación Cultural Amigos de Molinos “Pueyo d´Ambasaguas”, nº 31, diciembre de 1993, p. 2-4.

ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer. Memoria”, *Boletín Informativo D´Ambasaguas*, nº 34, diciembre de 1994-enero-febrero de 1995, p. 7.

ACED, José, *Memorias de un aragonésista*, Edición LÓPEZ SUSÍN, José Ignacio y MELEO RIVAS, José Luis, Edicions de l´Astral, Ayuntamiento de Alcorisa, Centro Aragonés de Barcelona, Zaragoza, 2007, pp. 9, 26, 45, 61-65, 67, 72.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*, Estudios de Arte Nº 15, Generalitat Valenciana y Junta de Castilla y León, 2005, pp. 596-599.

ALÁIZ, Felipe, “El arte español en París. Dos exposiciones típicas”, *Solidaridad Obrera*, 6 de mayo de 1950, p. 3.

ALTABA ESCORIHUELA, *Alcorisa y Foz Calanda*, Zaragoza, 1991, p. 158.

AMITIÉ FRANCO-ESPAGNOLE, París, diciembre de 1960.

ANADÓN, Teresa, “Molinos. Un paraíso en Teruel”, *Heraldo de Aragón. Suplemento Escolar*, Zaragoza, 2 de junio de 1993, p. 7.

Apollo, París, 15 de julio de 1946.

Apollo, París, agosto de 1956.

Apollo, París, julio de 1957.

Apollo, París, junio de 1960.

ARA FERNÁNDEZ, Ana, *Escultura contemporánea en Aragón (1940-2007)*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2008, 148, 194-195, 642.

Ardennais, Charleville, 7 de mayo de 1960.

Art News Review, Londres, 28 de febrero de 1959.

Arte y Hogar, nº 65, Madrid, 1950.

ARTES, Vicente, “La exposición artística de Toulouse”, *Solidaridad Obrera*, París, 15 marzo de 1947, p. 1.

Arts Loisirs, nº 79, 29 de marzo de 1967, p. 45.

Arts, París, 6 de febrero de 1948.

-12 de marzo de 1948.

-31 de junio de 1953.

-12 de mayo de 1954.

-18 de mayo de 1954.

-23 de noviembre de 1955.

-28 de noviembre de 1955.

-30 de noviembre de 1955.

-6 de diciembre de 1955.

-7 de diciembre de 1955.

-13 de diciembre de 1955.

-14 de diciembre de 1955.

-20 de diciembre de 1955.
-25 de abril de 1956.
-1 de mayo de 1956.
-29 de mayo de 1957.
-4 de junio de 1957.
-5 de febrero de 1958.
-11 de febrero de 1958.
-12 de febrero de 1958.
-18 de febrero de 1958.
-19 de febrero de 1958.
-25 de febrero de 1958.
-26 de febrero de 1958.
-4 de marzo de 1958.
-5 de marzo de 1958.
-11 de marzo de 1958.
-12 de marzo de 1958.
-18 de marzo de 1958.
-25 de junio de 1958.
-11 de febrero de 1959.
-17 de febrero de 1959.
-22 de abril de 1959.
-28 de abril de 1959.
-20 de enero de 1960.
-26 de enero de 1960.

-27 de enero de 1960.
-2 de febrero de 1960.
-3 de febrero de 1960.
-9 de febrero de 1960.
-19 de octubre de 1960.
-25 de octubre de 1960.
-16 de noviembre de 1960.
-23 de noviembre de 1960.
-30 de noviembre de 1960.
-6 de diciembre de 1960.
-29 de diciembre de 1960.
-15 de marzo de 1961.
-21 de marzo de 1961.
-12 de diciembre de 1962.
-18 de diciembre de 1962.
-29 de diciembre de 1962.
-8 de abril de 1964.
-14 de abril de 1964.
-22 de abril de 1964.
-28 de abril de 1964.
-9 de junio de 1965
-15 de junio de 1965.

Aujourd'Hui Art et Architecture, Boulogne/Seine, Noviembre de 1955.

Aurore, París, 20 de abril de 1956.

BALLANO BUENO, Adolfo, “Eleuterio Blasco Ferrer”, *Suplemento de Tierra y Libertad*, año II, nº 11, Barcelona, junio 1933, pp. 213-215.

BAROTTE, René, “Les arts. La chronique de René Barotte”, *Paris-Presse-L’Intransigeant-France-Soir*, 30 de enero de 1968, p. 5.

BAROTTE, René, “Max Ernst: «les jeunes, je les plains. Comment n’ont-ils pas l’impression que tout a été fait avant eux ?»“ en *Paris-Presse-L’Intransigeant-France-Soir*, París, 30-I-1968, p. 5.

BASCOU, René, “Six cents toros sur toile pour les “aficionados” de la peinture a la galerie Jules Salles”, *Le Provençal*, Marsella, 6 de junio de 1957.

BAYÓN, Miguel, “Exposición antológica de Blasco Ferrer en el Museo de Molinos”, *El Día*, Zaragoza, de agosto de 1986, p. 26.

Beaux-Arts, París, 11 a 17 de abril de 1956, p. 12.

Beaux-Arts, París, 25 de abril a 1 de mayo de 1956, p. 10.

BENEZIT, Emmanuel, *Dictionary of artists*, volumen 2, Editions Gründ, París, 2006, p. 600.

Benjamin, París, 6 de mayo de 1956.

BERMOND, Yves, *Sud-Ouest*, Burdeos, de 24 de abril de 1962. BERMOND, Yves, “Au Grand Palais. Le 72e Salon des Indépendants”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 4 de mayo de 1961.

BERMOND, Yves, “Salon des Indépendants”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 3 de mayo de 1960.

BERMOND, Yves, “D’un art à l’autre...”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 13 de junio de 1962.

BERMOND, Yves, “Plus de quatre mille toiles au Grand-Palais pour le Salon des Indépendants”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 30 de abril de 1963.

BERNERI, Giovanna, “E. Blasco-Ferrer. Scultore e pittore di valore”, *Volontà. Revista anarchica mensile*, Edizioni RL Genova-Nervi, marzo de 1960, pp. 174-178.

BLANCO, A., “Artistas españoles en París”, *Solidaridad Obrera*, nº 336, París, 4 de agosto de 1951, pp. 1, 2.

BLASCO FERRER, Eleuterio, “Margarita”, *Orto*, nº 47, Barcelona, enero-febrero de 1988, p. 38.

BLASCO FERRER, Eleuterio, “Margarita”, *Orto*, nº 48, Barcelona, marzo-abril de 1988, p. 44.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "Tendido", *Orto*, nº 50, Barcelona, julio-agosto de 1988, p. 46.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "Mensaje a la revista Orto", *Orto*, nº 52, Barcelona, noviembre-diciembre 1988, p. 38.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "Mi soledad", *Orto*, nº 54, Barcelona, marzo-abril de 1989, p. 37.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "Camino al Calvario", *Orto*, nº 55, Barcelona, mayo-junio de 1989, 41.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "Federico García Lorca", *Orto*, nº 57, Barcelona, septiembre-octubre de 1989, p. 46.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "No quiero morir", *Orto*, nº 58, Barcelona, noviembre-diciembre de 1989, p. 45.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "Rojo y negro", *Orto*, nº 59, Barcelona, enero-febrero de 1990, p. 47.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "No quiero morir", *Orto*, nº 60, Barcelona, marzo-abril de 1990, p. 35.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "Pensamientos", *Orto*, nº 63, Barcelona, septiembre-octubre de 1990, p. 37.

BLUNT, Anthony y POOL, Phoebe, *Picasso, the formative years: a study of his sources*, New York Graphic Society, 1962, pp. 4, 30.

Boletín del Centro Obrero Aragonés, nº 154, Barcelona, octubre de 1936, portada.

Boletín del Centro Obrero Aragonés, nº 156, Barcelona, enero de 1937, portada.

Boletín del Centro Obrero Aragonés, nº 158, Barcelona, marzo de 1937, portada.

Boletín Informativo D'Ambasaguas, nº 8-9, diciembre de 1986, p. 8.

Boletín Informativo D'Ambasaguas, nº 15, junio de 1988, p. 1.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias en España 1914-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 104.

BONET, Juan Manuel, "Breve historia del exilio artístico español", en ZAPATERO, Virgilio (comisario), *Exilio*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 2002, p. 146.

BONET, Juan Manuel, "El arte y la novela de Enrique Ochoa", en ESTÉVEZ, José Francisco (Com.), *Enrique Ochoa, el pintor de la música*, Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2009, p. 21.

BONO, Arturo F., "Aragón en Cataluña", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de mayo de 1931, p. 13.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., ARCE OLIVA, Ernesto y LOMBA SERRANO, Concepción, "El arte contemporáneo en el Bajo Aragón", en RÚJULA, Pedro y PEIRÓ, Ignacio (coords.), *La Historia Local en la España Contemporánea*, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Zaragoza, L'Avenç, Barcelona, 1999, pp. 155-156.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *Enciclopedia temática de Aragón (Arte II)*, Ediciones Moncayo, Zaragoza, 1987, p. 536.

BORRÁS, Gonzalo, "Arte", en RÚJULA, Pedro (dir.), *Paisaje del tiempo*, Diputación de Teruel, 2007, p. 186.

BOTELLA PASOR, Virgilio, *Entre memorias. Las finanzas del Gobierno Republicano español en el exilio*, Biblioteca del exilio, Edición Alicia Alted Vigil, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2002, pp. 118-119.

BOURET, J., "Aux Tuileries. Deuxième Salon de la jeune sculpture", *Arts*, París, 30 de junio de 1950.

BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981, p. 106.

BUET, Patrice, *Artistes espagnols de Paris*, Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 1943, pp. 13-22.

CAMPOY, Antonio Manuel, *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo*, Ibérico Europea Ediciones, 1973, p. 61.

Cape Times, Cape Town, S. África, 16 de mayo de 1953.

Carrefour, París, 11 de febrero de 1948.

-26 de febrero de 1958.

-29 de abril de 1959.

-29 de abril de 1959.

-7 de julio de 1965.

CARVALHO, Renée, *Artistes Catalans Contemporains*, Collection l'art contemporain, Editions de la Revue Moderne, París, 1963, pp. 42, XVII y XVIII.

CASTRO, Antón, "Entrevista a Mateo Andrés", *El Día*, 20 de mayo de 1989, p. 35.

CASTRO, Antón, *Cien años del Centro Aragonés de Barcelona*, Zaragoza, Centro Aragonés de Barcelona y Departamento de Vicepresidencia del Gobierno de Aragón, 2009, pp. 31, 91, 121, 177.

CATÁLOGO, *Exposición. Alumnos de la Academia Alemany*, Barcelona, 1930.

CATÁLOGO, *Eleuteri Blasco Ferrer. Exposició de Pintures i Dibuixos*, Galeries Laitanes, Barcelona, 1931.

CATÁLOGO *Eleuterí Blasco Ferrer. Exposició de Pintures i Dibuixos*, Galeries Laitanes, Barcelona, 1932.

CATÁLOGO *Eleuterí Blasco. Exposició de Dibuixos*, Galeries Laietanes, Barcelona, 1934.

CATÁLOGO *Salón de Artistas Aragoneses*, Barcelona, 1935.

CATÁLOGO *Primer Saló de la Associació d'artistes Independents*, Barcelona, 1936.

CATÁLOGO *Exposition Éleuterio Blasco*, Galerie de Berri, París, 1942.

CATÁLOGO *Exposition E. Blasco*, Galerie Bosc, París, 1948.

CATÁLOGO *Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil*, Editorial de M.L.E-CNT, Toulouse, 1947.

CATÁLOGO *1^{er} Grand Prix de Peinture*, Maison des Arts de la Principauté de Monaco, Mónaco, 1949.

CATÁLOGO *Premier Salon de la Jeune Sculpture*, Musée Rodin, París, 1949.

CATÁLOGO *Exposition E. Blasco Ferrer*, Galerie Jean Lambert, París, 1950.

CATÁLOGO *Galería Le Canard*, Amsterdam, 1950.

CATÁLOGO *Permanence De La Forme*, Galerie La Boétie, París, 1950.

CATÁLOGO *Exposition E. Blasco*, Galerie Moullot, Marsella, 1951.

CATÁLOGO *Tentoonstelling E. Blasco Ferrer*, Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO *Exposition de peinture et sculpture E. Blasco Ferrer*, Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze (Gard), 1953.

CATÁLOGO *Esprit des Bêtes*, Galerie Doucet, París, 1954.

CATÁLOGO *Exposición E. Blasco*, Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO *Le Taureau*, Galerie R. Breteau, París, 1955.

CATÁLOGO *Exposition E. Blasco Ferrer*, Galerie des Beaux Arts, Nimes, 1956.

CATÁLOGO *Peintures et Sculptures des Artistes Espagnols*, Galerie Vidal, París, 1956.

CATÁLOGO *XIV^e Salon Populiste*, Musée Municipal D' Art Moderne, París, 1956.

CATÁLOGO *Concours International et I^{er} Salon de la Peinture Taurine. La Tauromachie dans les Arts Plastiques*. Galerie Jules Salles, Ville de Nimes, 1957.

CATÁLOGO *XV^e Salon Populiste*, Musée Municipal D' Art Moderne, París, 1957.

CATÁLOGO *Tauromachies*, Galerie Paul Cézanne, París, 1958.

CATÁLOGO *E. Blasco Ferrer*, Galerie J. Le Chapelin, París, 1958.

CATÁLOGO *E. Blasco Ferrer*, Galerie Puget, Marsella, 1958.

CATÁLOGO *100 Poètes Illustrés Par 100 Peintres*, Galerie Paul Cézanne, París, 1959.

CATÁLOGO *Peintres contemporains*, Galerie D'Argenson, París, 1959.

CATÁLOGO *¿Les chevaux sont morts ?*, Galerie Paul Cézanne, París, 1960.

CATÁLOGO *Tableaux Modernes*, Hôtel Drout, París, 1960.

CATÁLOGO Galerie Agnès-de-l'Esle, París, 1960.

CATÁLOGO *L'homme tel quel*, Galerie Paul Cézanne, París, 1961.

CATÁLOGO *Exposition de Peinture Tauromachie*, Mont-de-Marsan, 1963.

CATÁLOGO *E. Blasco Ferrer*, Reyn Gallery, New York, 1964-1965.

CATÁLOGO *André Quellier y Blasco Ferrer*, Galerie Loukas, París, 1966.

CATÁLOGO *E. Blasco Ferrer*, Galerie des Grands Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO *Exposition d'art espagnol*, Romainville, 1968.

CATÁLOGO *Première biennale d'art contemporain espagnol*, Musée Galliera, París, 1968.

CATÁLOGO *30 Salon de la Bûcherie*, París, 1971.

CATÁLOGO *E. Blasco Ferrer*, Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO *Exposición Blasco Ferrer*, Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980.

CATÁLOGO *Les Cimaises du ciel*, Cripta de la Basílica del Sacre-Coeur, París, 1981.

CATÁLOGO *Petit Format*, Galeria d'art 3 i 5, Barcelona, 1986.

CATÁLOGO *Spagna, 75 anni di protagonisti nell'arte*, Lugano (Suiza), 1986.

CATÁLOGO *Exposición E. Blasco Ferrer*, Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

CATÁLOGO, *Museo del Dibujo "Castillo de Larrés"*, Diputación de Huesca, 1989, p. 43.

CATÁLOGO *Trésors du Petit Palais de Genève «de Renoir à Kisling»*, Marsella, 1990.

CATÁLOGO, *Museo del Dibujo "Castillo de Larrés"*, Departamento de Cultura Museo del Dibujo Castillo de Larrés, Zaragoza, 1997, pp. 29, 69, 73.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 25 de abril de 2000, p. 127.

CATÁLOGO subasta en sala Castellana, Barcelona, 13 de diciembre de 2000, p. 127.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 24 de enero de 2001, p. 35.

CATÁLOGO subasta celebrada en Sala Martinot-Savignat-Antoine, 3 de marzo de 2001, p. 32.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 6 de marzo de 2001, p. 128.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, el 4 de abril de 2001, pp. 35, 36 y 38.

CATÁLOGO subasta en sala Castellana, Barcelona, 24 de abril de 2001, p. 168., p. 168.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 21 de junio de 2001, p. 259.

CATÁLOGO subasta celebrada en sala Castellana, Barcelona, 25 de junio de 2001, p. 187.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 26 de junio de 2001, p. 11.

CATÁLOGO subasta celebrada en sala Castellana, Barcelona, 30 de julio de 2001, p. 157.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 14 de noviembre de 2001, p. 13, 14.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 25 de febrero de 2002, pp. 13, 142, 143.

CATÁLOGO subasta celebrada en Subastas Segre, Barcelona, 20 de marzo de 2002, p. 98.

CATÁLOGO subasta en Consejo de Arte, Barcelona, 18 de junio de 2002, pp. 12, 42, 44.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 18 de octubre de 2002, p. 50.

CATÁLOGO subasta celebrada en Subastas Segre, Barcelona, 1 de abril de 2003, p. 122.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 10 de mayo de 2003, pp. 261, 263.

CATÁLOGO subasta celebrada en Subastas Segre, Barcelona, 28 de octubre de 2003, p. 131.

CATÁLOGO subasta celebrada en sala de subastas Pillon (S.V.V.), 14 de marzo de 2004, p. 52.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 18 de mayo de 2004., p. 251.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 12 de noviembre de 2004, p. 425.

CATÁLOGO subasta en Galería Ansorena, Madrid, 10 de mayo de 2005, p. 161.

CATÁLOGO subasta celebrada en Sala de Subastas Retiro, Madrid, 19 de octubre de 2005, p. 296.

CATÁLOGO subasta celebrada en Suite Subastas, Barcelona, 25 de noviembre de 2006, p. 4.

Centre Presse. Le Cantal, Rodez, 14 de mayo de 1969.

Centre-Éclair, Châteauroux, 25 de abril de 1952.

Centre-Presse, Limoges, 14 de mayo de 1960.

Cette Semaine, París, 18 de febrero de 1948.

Ceylon Daily News, Colombo, 24 de abril, 1953.

CHABANON, J., "Salon des Indépendants", *Le Peintre*, París, 1 de mayo de 1959.

CHABANON, J., "Les chevaux sont morts (Galerie Cézanne)," *Le Peintre*, París, 15 de junio de 1960.

- CHABANON, J., “Salon des Indépendants”, *Le Peintre*, París, 1 de mayo de 1961.
- CHABANON, J., “Salon des Indépendants”, *Le Peintre*, París, 1 de mayo de 1963.
- CHABANON, J., “Deuxième visite aux Indépendants”, *Le Peintre*, París, 1 de mayo de 1964.
- Charente Libre*, Angoulême, 25 de abril de 1952.
- CHARMET, R., “Salon des Indépendants”, *Arts*, París, 19 de abril de 1961.
- CHARMET, R., “Salon des Indépendants”, *Arts*, París, 26 de abril de 1961.
- CHARMET, Raymond, “Indépendants 64: plus d'excentricités du sérieux”, *Arts*, París, 15 de abril de 1964.
- CHEVALIER, Denys, “Eleuterio Blasco Ferrer”, *Arts*, 6 de febrero de 1948.
- CHEVALIER, Denys, “Artistes espagnols de Paris. Les sculpteurs”, *Aujourd'Hui. Art et Architecture*, Boulogne/Seine, febrero de 1966.
- CHEVALIER, Denys, “Réalités Nouvelles”, *Arts-Loisirs*, París, 14 de abril de 1967.
Chistchuch Press, Nueva Zelanda, 1 de mayo de 1965.
- CHICHARRO DE LEÓN, J., “El episodio de los galeotes”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 551-22-23, octubre-noviembre de 1955, p. 27.
- Cimaise*, París, junio de 1959.
- CNT*, nº 95, Toulouse, 25 de enero de 1947.
- COLMENA, Xabier, “Eleuterio Blasco. Spanish sculptor and painter”, *The Studio*, Londres, Agosto de 1949, pp. 48-49.
- Combat*, París, 6 de mayo de 1955.
- Combat*, París, 27 de mayo de 1961.
- Comité Franco-Espagnole*, París, julio y agosto de 1960.
- CONLAN, Barnett D., “Report from Paris”, *Pictures on Exhibit*, New York, mayo de 1966.
- CORELLA RANDO, J., “Exposición antológica de E. Blasco Ferrer”, *Centro Aragonés de Barcelona* (Boletín), Barcelona, noviembre-diciembre de 1988, p. 21.
- CORTÉS VIDAL, Juan, “Las exposiciones. E. Blasco Ferrer en Argos”, *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de enero de 1955, p. 12.

CORTÉS VIDAL, Juan, “Blasco Ferrer sigue trabajando”, *Destino*, Barcelona, 4 de agosto de 1956, p. 34.

CORTÉS VIDAL, Juan, “El arte de Eleuterio”, *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de julio de 1956, p. 7.

Courrier de L'Ouest, Angers, 18 de abril, 1953.

Courrier de L'Ouest, Angers, 7 de mayo de 1960.

D'OLWER, Nicolau, “Valor de Cervantes en la literatura universal”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 551-22-23, París, octubre-noviembre de 1955, p. 8.

DE SERRES, Olivier, “Dans l'atelier de Blasco Ferrer naissent des statuettes destinées à une exposition à New-York”, *Le Progrès*, Lyon, 16 de julio de 1969.

DELGADO, Rafael, “El arte y sus intérpretes. Eleuterio Blasco Ferrer. El escultor que hace obra de arte con el hierro”, *Índice Literario de El Universal*, Caracas, 25 de junio de 1959.

Dépêche de Constantine, 16 de abril de 1962.

Der Mittag, Düsseldorf, abril?, 1955.

Dernière Heure, Alger, 28 de abril de 1952.

DESCARGUES, Pierre, “Esprit des bêtes”, *Les Lettres Françaises*, París, 3 de junio de 1954.

Diario de Teruel. Lucha, 4 de noviembre de 1980, p. 4.

Diario de Teruel, 16 de junio de 1990.

Dimanche matin, París, 25 de agosto, 1957.

-1 de septiembre de 1957.

-8 de septiembre de 1957.

-11 de septiembre de 1957.

-15 de septiembre de 1957.

-17 de septiembre de 1957.

-22 de septiembre de 1957.

-29 de septiembre de 1957.

-6 de octubre de 1957.

Dimanche-Éclair, Nancy, 16 de mayo de 1954.

Don Quijote, nº 4, Rodez, septiembre de 1946.

DORNAND, Guy, “Parmi les expositions nouvelles”, *Libération*, París, 6 de febrero de 1951, p. 3.

DORNAND, Guy, “Salon des Indépendants”, *Libération*, París, 26 de abril de 1956.

DORNAND, Guy, “Salon des Indépendants”, *Libération*, París, 13 de junio de 1957.

DORNAND, Guy, “Les Arts. Le 15^e Salon Populiste”, *Libération*, París, 20 de junio de 1957.

DORNAND, Guy, “Salon des Indépendants”, *Libération*, París, 24 de abril de 1958.

DORNARD, Guy, “Fin de saison: Affiches et Histoires naturelles”, *Libération*, París, 9 de julio de 1959.

DORNAND, Guy, “Salon des Indépendants”, *Libération*, París, 19 de abril de 1962.

DORNAND, Guy, “75^e Salon des Artistes Indépendants”, *Libération*, París, 16 de abril de 1964.

Droit et Liberté, París, 15 de abril y 15 de mayo de 1963.

E.E.S., “Una exposición permanente de Eleuterio Blasco”, *La Comarca*, 22 de noviembre de 1991, p. 21.

Ebro. Cuadernos literarios, nº 2, Barcelona, 1952.

Épocas, Panamá, febrero de 1948.

España. Semanal, 12 de mayo de 1963.

Est Républicain, Nancy, 16 de abril de 1955.

Est Républicain, Nancy, 16 de abril, 1953.

Expreso Sera, Catania, 24 de abril de 1963.

F., “Una hora en la Galería Bosch”, *CNT*, nº 150, Toulouse, 27 de febrero de 1948, p. 2.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Hacia un inventario de turolenses contemporáneos destacados*, Separata de “Teruel”, nº 66, Teruel, 1981, pp. 307 y 308.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Aragón durante la dictadura de Primo de Rivera*, Tomo IV, IberCaja, Zaragoza, 1996, p. 140.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Los aragoneses en América (siglos XIX y XX). El exilio*, tomo II, Gobierno de Aragón, 2003, p. 116.

FERRÁNDIZ ALBORZ, F., El escultor en hierro E. Blasco Ferrer, *El Día*, Montevideo, 25 de marzo de 1951, s/n.

FERRÁNDIZ-ALBORZ, F., “Cervantes y... Don Quijote”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 551-22-23, octubre-noviembre de 1955, p. 3.

FERRER, Juan, “Blasco Ferrer en el Barrio Latino”, *Umbral*, nº 72, París, diciembre de 1967, p 20.

Figaro Littéraire, París, 19 de noviembre de 1955.

Figaro Littéraire, París, 8 de marzo de 1958.

FONT, Lina, “La radio en las artes plásticas”, *Ondas*, Barcelona, 15 de enero de 1955.

FONTANILLA BORRÁS, Antonia, “El aporte cultural del exilio libertario español”, en MANCEBO, M^a Fernanda, BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, Tomo 2, Universitat de València, 2001, p. 103.

FONTANILLAS BORRÁS, Antonia, “El aporte cultural del Exilio Libertario Español”, *Orto*, Barcelona, octubre-diciembre 2010, p. 31.

France Magazine, París, 11 de mayo de 1952.

France-Soir, París, 16 de abril de 1955.

FRANCHART, Jean, *Dictionnaire Illustré des Peintres et Sculpteurs Contemporains*. París, Editions A.P.I.C., 1948, pp. 128-129.

FRANCO, L., “Están ultimados los detalles de las jornadas sobre patrimonio”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de agosto de 1986.

FRANCO, L., “Hoy se inaugura la exposición de Blasco Ferrer. El artista ha donado veintiocho obras al pueblo”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 16 de agosto de 1986.

FUENTES, F., “Exposición de artistas aragoneses en Barcelona”, *Aragón. Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*, SIPA, nº 122, noviembre de 1935, p. 198.

G. B., “Salon d'art plastique”, *Arts*, París, 2 de marzo de 1951.

G. D., L'Art Espagnol, *Franc-Tireur*, 7 de abril de 1947.

G.V., “Un sculpteur sur métal. Blasco Ferrer”, *Journal de l'Amateur d'Art*, nº 253, París, 10 de junio de 1960, p. 14.

G.V., “Blasco Ferrer, pintor y escultor de metales”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, París, noviembre de 1961, p. 9.

GÁLLEGO, Julián, “Crónica de París”, *Goya, Revista de Arte*, nº 7, julio-agosto 1955, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, p. 47.

GÁLLEGO, Julián, “Crónica de París. Misterios de la cultura”, *Goya*, Madrid, marzo y abril de 1960.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “Escultura Contemporánea (voz)”, en VV.AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa (tomo 5)*, Zaragoza, 1980, p. 1250, 1251, 1253.

GARCÍA SÁNCHEZ, José, “Al eminente artista Eleuterio Blasco Ferrer con motivo de mi visita a la Exposición en el Centro Aragonés de Barcelona. Abril-mayo de 1988”, *Orto*, nº 49, Barcelona, mayo-junio de 1988, p. 45.

GARCÍA TELLA, “Arte y artistas. Los Independientes”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 475-5, París, mayo de 1954, p. 7.

GARCÍA TELLA, “Arte y artistas. Salón de la Joven Escultura”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 484-7, París, julio de 1954, p. 5.

GARCÍA TELLA, “Arte y artistas. La Joven Escultura”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 532-18, París, junio de 1955.

GARCÍA TELLA, “Arte y artistas. Joven Escultura”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 536-19, París, julio de 1955, p. 11.

GARCÍA TELLA, “La nieta de Picasso”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 602-34, París, octubre de 1956, p. 2.

GASCH, Sebastià, “Amics de l'art nou”, *La Publicitat*, 30 de diciembre de 1932.

GASCH, Sebastián (MYLOS), “En el Taller de los Artistas. Con Blasco Ferrer”, *Destino*, Barcelona, 4 de diciembre de 1954.

GASCH, Sebastián, “Hurgando en el recuerdo. La inabitable vocación de Blasco Ferrer”, *Diario de Barcelona*, 25 de agosto de 1962.

GASCH, Sebastián, “A la luz del recuerdo. Réquiem por una galería de arte”, *Destino*, Barcelona, 12 de noviembre de 1966, p. 45.

GASCH, Sebastián, “Visitas al Taller de Picasso”, *Bellas Artes 73*, nº 20, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, febrero de 1973, pp. 14-16.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Escultura Española Contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 117-118, 149.

GAYA NUÑO, J.A, *Ars Hispaniae. Arte del S.XX*, tomo XII, Plus Ultra, Madrid, 1958, p. 332.

GAYA NUÑO, J.A., *El hierro en el Arte Español: Formas de la escultura contemporánea*, E. Aguado ed., Madrid, 1966, p. 16, figs. 75, 92, 107, 132, 137.

Gazzeta Sera, Torino, 20 de abril de 1955.

Gazzetta del Sud-Messina, 28 de abril de 1963.

GERMINAL DE LA SOLANA, “Más sobre nuestro artista... Eleuterio Blasco Ferrer”, en *ORTO*, nº 48, Barcelona, 1988, pp.41-43.

GERMINAL DE LA SOLANA, “Laminando... La Técnica en torno al año nuevo”, *Orto*, nº 65, Barcelona, enero-febrero de 1991, p. 45.

GERMINAL DE LA SOLANA, “¡A los jóvenes...! Mensaje a todos los pueblos oprimidos”, *Orto. Revista Cultural de ideas ácratas*, nº 67, Barcelona, mayo-junio de 1991, p. 40.

GRAND, P.-M., “Jeune Sculpture”, *Le Monde*, París, 10 de junio de 1954.

GRANDJEAN, Michèle, “Panorama de la quinzaine”, *Le Soir*, Marsella, 19 de abril de 1958.

GROS, G.-J., “Le Salon des Indépendants”, *Carrefour*, París, 5 de junio de 1957.

GUIGON, Emmanuel, (com.), *Los paréntesis de la mirada*, Museo de Teruel, 1993, p. 88.

GUITTES, Emmy, “Cinco artistas españoles”, *C.N.T.*, nº 222, Toulouse, 10 de julio de 1949, p. 3

GUTIÉRREZ, Fernando, “Blasco Ferrer, en Mitre”, *La Vanguardia*, Barcelona, 15 de marzo de 1980.

Heraldo de Aragón, 1 de septiembre de 1990, p. 6.

HERAUT, Henri e IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de mayo y 10 de abril de 1966.

Het Binnenhof, La Haya, 12 de abril de 1952.

Il Corriere del Pomeriggio, Génova, 29 de abril de 1963.

Il Corriere di Trieste, Trieste, 19 de abril de 1955.

Il Tempo, Roma, 4 de mayo de 1956.

IMBOURG, Pierre, “Salon de la sculpture”, *Une Semaine de Paris*, París, 30 de junio de 1954.

IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 10 de junio de 1957.

IMBOURG, P., “Salon populiste”, *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de junio de 1957.

IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de abril de 1958.

IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de abril de 1959.

IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de abril de 1961.

ÍÑIGUEZ, Miguel, *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*, Fundación Anselmo Lorenzo (FAL), Madrid, 2001, pp. 83, 93.

ÍÑIGUEZ, Miguel, *Enciclopedia histórica del anarquismo español*, tomo I, Asociación Isaac Puente (AIP), Vitoria, 2008, pp. 205, 238.

IZQUIERDO, Violeta, “El arte del exilio republicano español”, en *Artistes de l'exil: République espagnole retirada 1939 en Région de Toulousaine*, Toulouse, Lapilli Films, 2002, pp. 41-56.

JOLY, G., “Les expositions. Vieille peinture et jeune sculpture”, *L'Aurore*, París, 4 de junio de 1952, p. 2.

Jornal de Noticias, Oporto, abril?, 1956.

Journal de l'Amateur d'Art, París, 25 de abril de 1955.

-25 de febrero de 1958.

-25 de mayo de 1960.

-25 de abril de 1962.

-25 de abril de 1963.

-nº 329, 10 de abril de 1964, p. 17.

-10 de enero de 1965.

-n° 368,10 de abril de 1966, p. 41.
-10 de octubre de 1966.
-25 de octubre de 1966.
-10 de diciembre de 1966.
-25 de diciembre de 1966.
-10 de enero de 1967.
-25 de enero de 1967.
-10 de febrero de 1967.
-25 de febrero de 1967.
-25 de marzo de 1967.
-n° 388, 10 de abril de 1967, p. 25.
-10 de mayo de 1967.
-25 de mayo de 1967.
-25 de septiembre de 1967.
-25 de noviembre de 1967.
-10 de abril de 1968.
-25 de abril de 1968.
-n° 495, 13 de abril de 1972, p. 23.
-n° 536, 28 de marzo de 1974, p. 14.
-n° 578, 11 de marzo de 1976, p. 21.
-n° 622, París, 15 de marzo de 1978, p. 25.

Journal du Centre, Nevers, 21 de abril de 1956.

Journal du Centre, Nevers, 7 de junio de 1956.

Kasseler Zeitung, Kassel, 22 de abril de 1955.

L Aurore, París, 23 de abril de 1958.

L'Écho d'Alger, 21 de julio de 1956.

L'Alsaor, Mulhouse, 17 de abril de 1963.

L'Aurore, París, 9 de abril de 1954.

L'Aurore, París, 21 de abril de 1959.

L'Aurore, París, 26 de abril de 1960.

L'Aurore, París, 25 de abril de 1961.

L'Eclair des Pyrénées, Pau, 12 de mayo de 1956.

L'Eclair, Nantes, 31 de mayo de 1961.

L'Écho d'Alger, 10 de mayo de 1952.

L'Écho D'Oran, 24 de abril de 1959.

L'Echo Du Maroc, Rabat, 18 de abril de 1953.

L'Echo Républicain de la Beauce et du Perche, Chartres, 18 de abril de 1962.

L'Echo Républicain de la Beauce et du Perche, Chartres, 21 de abril de 1956.

L'Echo Républicain de la Beauce et du Perche, Chartres, 24 de abril de 1952.

L'Echo Républicain de la Beauce et du Perche, Chartres, 7 de mayo de 1960.

L'Espoir, Niza, 12 de abril de 1963.

L'Est Éclair, Troyes, 23 de marzo de 1953.

L'Express Les Echos du Samedi, París, 15 de mayo de 1954.

L'Humanité, París, 9 de mayo de 1961.

L'indépendant de Loir & Cher, Blois, 25 de abril de 1958.

L'Indépendant, Perpignan, 25 de abril de 1956.

L'Indépendant, Perpignan, 12 de mayo de 1960.

L'Indépendant, Perpignan, 22 de abril de 1968.

L'Information Artistique, París, febrero de 1957.

L'Information Artistique, París, marzo de 1958.

L'Information, París, 27 de mayo de 1954.

-11 de junio de 1954.

-13 de mayo de 1955.

-25 de noviembre de 1955.

-9 de diciembre de 1955.

-20 de abril de 1956.

-1 de marzo de 1958.

-8 de marzo de 1958.

-26 de abril de 1958.

-11 de noviembre de 1960.

L'Officiel des Spectacles, París, 5 de marzo de 1958.

L'Oise-Matin, Beauvais, 20 de mayo de 1961.

L'Oise-Matin, Beauvais, 31 de mayo de 1961.

L'Yonne Républicaine, Auxerre, 28 de abril de 1958.

L'Yonne Républicaine, Auxerre, 29 de mayo de 1961.

La Bourgogne Libre, Périgueux, 1 de junio de 1957.

La Bourgogne Libre, Périgueux, 17 de abril de 1958.

La Bourgogne Libre, Périgueux, 9 de mayo de 1960.

La Bourgogne Républicaine, Dijon, 16 de abril de 1955.

La Bourgogne Républicaine, Dijon, 9 de junio de 1956.

La Croix, París, 28 de noviembre de 1955.

La Croix, París, 31 de enero de 1958.

La Croix, París, 7 de marzo de 1958.

La Dépêche de l'Est, Bone, 25 de abril de 1956.

La Dépêche de l'Est, Bone, 22 de abril de 1958.

La Dépêche de l'Est, Bone, 6 de junio de 1957.

La Dépêche du Midi, Toulouse, 23 de abril de 1952.

La Dépêche du Midi, Toulouse, 10 de diciembre de 1955.

La Dépêche du Midi, Toulouse, 16 de junio de 1960.

La Dépêche La Liberté, Saint-Etienne, 1 de junio, 1953.

La Dépêche La Liberté, Saint Etienne, 16 de abril de 1955.

La Dépêche La Liberté, Saint Etienne, 9 de diciembre de 1955.

La Dépêche La Liberté, Saint Etienne, 23 de abril de 1956.

La Dépêche la Liberté, Saint Etienne, 7 de junio de 1956.

La Discographie Française, París, 1 de junio de 1961.

La France, 4 de enero de 1952.

La Liberté de L'Est, Épinal, 16 de abril de 1955.

La Liberté de L'Est, Épinal, 17 de abril de 1962.

La Liberté de L'Est, Épinal, 31 de mayo de 1961.

La Liberté du Morbihan, Vannes, 30 de abril de 1956.

La Montagne, Clermond Ferrand, 20 de abril de 1962.

La Nation, París, 11 de abril de 1963.

La Nazione, Florencia, 7 de mayo de 1956.

La Nouvelle République des Pyrénées, Tarbes, 16 de abril de 1955.

La Nouvelle République des Pyrénées, Tarbes, 18 de julio de 1964.

La Nouvelle République du Centre-Ouest, Tours, 25 de abril, 1952.

La Nouvelle République du Centre-Ouest, Tours, 15 de mayo de 1956.

La Parisien Libéré, París, 21 de abril de 1955.

La Presse, Túnez, 17 de abril de 1955.

La République Varoise, Toulon, 5 de mayo de 1952.

La Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 15 de mayo de 1946.

-1 de agosto de 1946.

-1 de mayo de 1947.

-1 de julio de 1949.

-1 de mayo de 1948.

La Semaine Radio Télé, París, 5 de junio de 1960.

La Settimana, Piacenza, 15 de abril de 1963.

La Tribune de Saint-Etienne, 30 de mayo de 1961.

La Vanguardia, Barcelona, 5 de marzo de 1932, p. 7.

La Vanguardia, Barcelona, 18 de noviembre de 1967, p. 31.

La Vanguardia, Barcelona, 21 de octubre de 1986, p. 37.

La Vigie Marocaine, Casablanca, 10 de junio de 1956.

LACOMBE, M., "Les expositions", *Papetier Libraire*, París, julio de 1957, p. 61.

LANNES, Roger, "Poètes d'aujourd'hui", *Le Monde Illustré*, 23 de marzo de 1946, p. 349.

Le Berry Républicain, Bourges, 26 de mayo de 1961.

Le Berry Républicain, Bourges, 31 de mayo de 1961.

Le Bien Public, Dijon, 26 de abril de 1952.

Le Bien Public, Dijon, 16 de abril de 1955.

Le Bien Public, Dijon, 9 de junio de 1956.

Le Bien Public, Dijon, 16 de abril de 1962.

Le Bonhomme Libre, Caen, 25 de abril de 1958.

Le Comtois, Besancon, 26 de mayo de 1961.

Le Comtois, Besancon, 17 de abril de 1962.

Le Courrier de Nantes, 28 de abril de 1962.

Le Courrier du Centre et du Centre-Ouest, Limoges, 24 de abril de 1956.

Le Courrier du Centre et du Centre-Ouest, Limoges, 7 de junio de 1956.

Le Courrier du Maroc, Fez, 4 de junio de 1957.

Le Courrier du Maroc, Fez, 22 de abril de 1958.

Le Dauphiné Libéré, Grenoble, 24 de mayo de 1961.

-26 de mayo de 1961.

-27 de febrero de 1968.

-23 de marzo de 1968.

-22 de abril de 1968.

-22 de noviembre de 1968.

Le Figaro, París, 25 de abril de 1952.

-20 de mayo de 1954.

-8 de junio de 1954.

-1 de diciembre de 1955.

-21 de abril de 1956.

-6 de marzo de 1958.

-2 de marzo de 1959.

-15 de mayo de 1959.

-4 de noviembre de 1969.

-6 de mayo de 1960.

Le Franc Tireur, 27 de julio de 1946.

Le Gard a Paris, París, 3 de mayo de 1956.

Le Havre Libre, Le Havre, 24 de abril de 1956.

Le Havre, Le Havre, 15 de abril de 1955.

Le Havre, Le Havre, 27 de mayo de 1961.

Le Havre, Le Havre, 2 de junio de 1961.

Le Jour, Verviers, 2 de mayo de 1955.

Le Journal D'Alger, Alger, 2 de junio, 1953.

Le Lorrain, Metz, 16 de abril de 1955.

Le Lorrain, Metz, 10 de diciembre de 1955.

Le Méridional La France, Marsella, 16 de abril, 1953.

Le Méridional La France, Marsella, 22 de mayo de 1954.

Le Méridional La France, Marsella, 10 de mayo de 1955.

Le Méridional La France, Marsella, abril, 1956.

Le Méridional La France, Marsella, 30 de abril de 1958.

Le Monde Illustré, París, 23 marzo 1946, p 349.

Le Monde, París, 6 de mayo de 1955.

Le Monde, París, 28 de febrero de 1958.

Le Montagnard Républicain, laïque et socialiste, Aurillac, 30 de abril de 1952.

Le Montagne, Clermont Ferrand, 20 de abril de 1962.

Le Papetier Libraire, París, agosto de 1956.

Le Papetier Libraire, París, febrero de 1958.

Le Papetier Libraire, París, Julio de 1956.

Le Parisien Libéré, París, 7 de febrero de 1948.

-30 de abril de 1952.

-16 de junio de 1954.

-12 de mayo de 1955.

-24 de noviembre de 1955.

-7 de junio de 1956.

-20 de febrero de 1958.

-24 de febrero de 1958.

-10 de marzo de 1958.

-16 de febrero de 1959.

-4 de mayo de 1959.

Le Peintre, 15 de noviembre de 1955.

-1 de marzo de 1958.

-1 de junio de 1960.

-1 de abril de 1961.

-1 de mayo de 1965.

-1 de diciembre de 1967.

-1 de abril de 1968.

-15 de noviembre de 1968.

Le Pelerin, París, 22 de mayo de 1960.

Le Pelerin, París, 22 de abril de 1962.

Le Petit Matin, Túnez, 27 de junio de 1957.

Le Petit Varois. La Marseillaise, Toulon, 10 y 19 de junio de 1958.

Le Pont des Arts, París, 25 de abril de 1952.

Le Populaire, París, 4 de marzo de 1948.

Le Progrès de Fécamp, Fécamp, 17 de abril de 1958.

Le Progrès, Lyon, 17 de octubre de 1954.

Le Provençal, Marsella, 16 de abril y 31 de mayo de 1956.

Le Républicain du Haut-Rhin, Mulhouse, 25 de abril de 1952.

Le Soir, Marsella, 19 de abril de 1955.

Le Soir, Marsella, 21 de abril de 1956.

Le Soir, Marsella, 7 de junio de 1956.

Le Télégramme de Brest et de L'Ouest, Morlaix, 16 de abril de 1953.

LES, "Arte. Una exposición interesante", *Nueva Humanidad*, año I, nº 1, Barcelona, 10 de marzo de 1933, s/n.

Les Dépêches, Dijon, 18 de mayo de 1961.

Les Dépêches, Dijon, 20 de mayo de 1961.

Les Dépêches, Dijon, 22 de mayo de 1961.

Les Dépêches, Dijon, 26 de mayo de 1961.

Les Dernières Dépêches, Dijon, 16 de abril de 1955.

Les Dernières Nouvelles D'Alsace, Strasbourg, 14 de mayo de 1960.

Les Dernières Nouvelles du Haut-Rhin, Colmar, 7 de mayo de 1960.

Les Lettres Françaises, París, 12 de febrero de 1948.

-10 de junio de 1954.

-17 de junio de 1954.

-23 de abril de 1959.

-29 de abril de 1959.

-17 de noviembre de 1960.

-23 de noviembre de 1960.

Les Nouvelles Littéraires, París, 5 de febrero de 1948.

Les Nouvelles Littéraires, París, 30 de junio de 1948.

Les Tablettes de Peronne, Montdidier, 24 de diciembre de 1960.

Libération, París, 10 de junio de 1954.

Libération, París, 21 de abril de 1955.

Libération, 12 de mayo de 1955.

Libération, París, 26 de abril de 1956.

Libération, París, 20 de febrero de 1958.

Libération, París, 27 de febrero de 1958.

Liberté, Clermond Ferrand, 9 de mayo de 1960.

Liberté, Clemond-Ferrand, 25 de mayo de 1960.

Liberté, París, 21 enero 1958.

LIENCE BASIL, Fernando, “Eleuterio Blasco Ferrer. Esculturas de plancha recortadas”, *El mundo deportivo*, Barcelona, 7 de enero de 1955, p. 2.

LOMBA SERRANO, Concha, *La plástica aragonesa contemporánea, 1876-2001*, IberCaja, Zaragoza, 2002, pp. 158, 160, 170, 199.

LOMBA SERRANO, Concha, “Tan cerca y tan lejos: Europa como refugio”, en BRIHUEGA, Jaime (Com.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Universidad de Zaragoza, 2009, p. 218.

LÓPEZ, Amanda, “Eleuterio Blasco Ferrer”, *CNT*, nº 370, agosto-septiembre 2010, p. 17.

Lorrain, Metz, 16 de abril, 1953.

M.-C.L., “Salon des Indépendants”, *Le Monde*, París, 16 de abril de 1955.

M.P., “Artes”, *Don Quijote*, nº 7, Rodez, 25 de diciembre de 1946.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo A., *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002, pp. 225, 263-264, 381.

MARTÍN TORRES, José Jesús y MOLÉS MATEO, Mateo, “E. Blasco Ferrer y la Asociación Cultural Amigos de Molinos”, *Diario de Teruel*, 21 de julio de 1990, p. 2.

MARTÍNEZ AURED, Victoria, “1920-1936. Diálogos entre la escultura española y la aragonesa”, en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (eds.), *El Arte del siglo XX. XII Coloquios de Arte Aragonés*, IFC y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009, p. 515.

MARTINIE, A.-H., “Le 71^e Salon des Artistes Indépendants”, *Le Parisien Libéré*, París, 25 de abril de 1960.

Masques & Visages, París, diciembre de 1955.

-junio de 1956.

-agosto de 1956.

-julio y agosto de 1957.

- enero de 1958.
- febrero de 1958.
- abril de 1958, p. 15.
- mayo de 1958.
- febrero de 1959.
- abril de 1968.
- mayo de 1968.

Massalia-Teatra, Marsella, 3 de mayo de 1956.

MELERO RIVAS, José Luis, “Julio Calvo Alfaro y los Cuadernos Literarios Ebro”, *Rolde*, nº 10, diciembre 1980-enero 1981.

Meubles & Décors, París, abril de 1959.

Midi Libre, Montpellier, 12 de mayo de 1952.

Midi Libre, Montpellier, 24 de septiembre de 1964.

Midi Libre, Montpellier, 3 de mayo de 1956.

Midi Libre, Montpellier, 7 de junio de 1956.

Midi Libre, Montpellier, 4 de septiembre de 1964.

MIGUEL, Juan, “Calvario Negro”, *Umbral*, nº 28, París, abril de 1964, p. 7.

MIRALLES, Francesc, “Exposición en Lugano. El protagonismo del arte español”, *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de octubre de 1986, p. 37.

Mom Programme, Télé-Journal, París, 23 de mayo de 1959.

MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, “Genio creador aragonés... Eleuterio Blasco Ferrer”, *Orto*, nº 47, Barcelona, 1988, pp.40-43.

MORENO, M^a Ángeles, “Eleuterio Blasco Ferrer”, *Teruel. Boletín Informativo de la Diputación Provincial de Teruel*, nº 26, Abril, 1991, p. 35.

MORGIOU, Jean de, “Eleuterio Blasco-Ferrer à la Galerie Moullet”, *La France*, Marsella, 28 de octubre de 1951.

MURATORE, Simone, “Remontons aux sources”, *Cannes-Nice-Midi*, 1 de agosto de 1963.

NARANJO, Romero, “Una exposición de Arte Español”, *Solidaridad Obrera*, París, 24 de febrero de 1951.

NELKEN, Margarita, “La vida artística en París. Exposición Blasco Ferrer”, *Cabalgata*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1948, p. 5.

NELKEN, Margarita, “Blasco Ferrer, escultor”, *Excelsior*, 31 de diciembre de 1950, pp. 9-10.

NELKEN, Margarita, “El arte en la emigración. Eleuterio Blasco Ferrer”, *Las Españas*, nº 19-10, mayo de 1951, pp. 13-14.

NELKEN, Margarita, “La Expresión y el Expresionismo en Blasco Ferrer”, en *Excelsior*, 27 de febrero de 1955.

New York Herald Tribune, 23 de noviembre de 1955.

New York Herald Tribune, 30 de noviembre de 1955.

Nice Matin, Nice, 25 de abril de 1952.

Nice Matin, Nice, 16 de abril, 1953.

Nice Matin, Nice, 9 de junio de 1956.

Nord Littoral, Calais, 25 de abril de 1956.

Nouvelles de France, 2 de marzo de 1948.

Nouvelles Littéraires, París, 24 de noviembre de 1955.

-27 de febrero de 1958.

-20 de marzo de 1958.

-16 de noviembre 1967.

-30 de noviembre de 1967.

-7 de diciembre de 1967.

OLIVÁN, Gregorio, “Brillante éxito de la Exposición de Arte Español en el destierro”, *Solidaridad Obrera*, París, nº 115, París, 19 de abril de 1947, p. 3.

OLIVÁN, Gregorio, “Los españoles en el «Arte Libre»”, *Solidaridad Obrera*, nº 129, París, 2 de agosto de 1947, p. 4.

OLIVÁN, Gregorio, “Blasco Ferrer”, *Solidaridad Obrera*, nº 156, París, 21 de febrero de 1948, p. 2.

OLIVÁN, Gregorio, “Los españoles en el Arte Libre 48”, *Solidaridad Obrera*, nº 158, París, 6 de marzo de 1948, p. 2.

OLIVÁN, Gregorio, “Blasco Ferrer, artista multiforme”, *CNT*, nº 265, París, 7 de mayo de 1950, p. 1.

Opera, París, 4 de febrero de 1948.

Ouest France, Rennes, 21 de septiembre de 1947.

Ouest France, Rennes, 26 de mayo de 1960.

P.C., “Las exposiciones y los artistas. Blasco Ferrer”, *Destino*, Barcelona, 8 de enero de 1954, p. 30.

P.C., “Las exposiciones y los artistas”, *Destino*, 8 de enero de 1955, p. 30.

P. R., “A la Galerie Doucet. L’exposition <<Esprit des bêtes>>”, *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 26 de mayo de 1954.

Paris Jour, París, 3 de mayo de 1960.

Paris Jour, París, 12 de mayo de 1960.

Paris Jour, París, 30 de mayo de 1960.

Paris Jour, París, 24 de mayo de 1961.

Paris Journal, París, 20 de febrero de 1958.

Paris Journal, París, 27 de febrero de 1958.

PAZ, Abel, *Entre la niebla*, EA, Barcelona 1993, pp. 143-181.

PÉREZ MORENO, Rubén, “Un artista anarquista olvidado: Eleuterio Blasco Ferrer”, *Bicel*, Número 15, marzo 2004, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid, pp. 25-27.

PÉREZ MORENO, Rubén, “Eleuterio Blasco Ferrer: Arte para el pueblo”, en UBIETO, Agustín. (ed.), *V Jornadas de Estudios sobre Aragón en el Umbral del Siglo XXI*, 1ª ed., Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza (ICE), Zaragoza, 2005, pp. 253-264.

PÉREZ MORENO, Rubén, “Eleuterio Blasco Ferrer: crónica de una vida marcada por el exilio”, *Cuadernos Republicanos*, Centro de Investigación y Estudios Republicanos Número 67, Primavera-Verano 2008, Madrid, pp. 97-132.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ, Sofía, “Eleuterio Blasco Ferrer y su legado a Molinos. Una obra y un museo marcados por el compromiso social”, en LORENTE, Jesús Pedro, SÁNCHEZ, Sofía y CABAÑAS BRAVO, Miguel (eds.), *Vae victis!. Los artistas del exilio y sus museos*, Trea, 2009, pp. 25-46.

PÉREZ MORENO, Rubén, “Breve semblante biográfico y análisis escultórico de un artista aragonés ejemplar: Eleuterio Blasco Ferrer”, en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (eds.), *El Arte del siglo XX. XII Coloquios de Arte Aragonés*, IFC y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pp. 555-575.

PÉREZ MORENO, Rubén, “En recuerdo del artista aragonés Eleuterio Blasco Ferrer y su colaboración con Orto”, *Orto*, nº 169, Barcelona, abril-junio 2013, pp. 7-9.

PINILLA NAVARRO, Vicente y FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Los aragoneses en América (siglos XIX y XX). La emigración*, Tomo I, Gobierno de Aragón, 2003, p. 205.

PORTELA SANDOVAL, Francisco, “Spain. IV, 5: Sculpture, after c. 1900 (voz), en TURNER, Jane (editor), *The Dictionary of Art*, Vol. 29, Grove, New York, 1996, p. 296.

PRANGE, J. M., “E. Blasco-Ferrer in Le Canard”, *Het Parool*, Ámsterdam, 17 de mayo de 1952.

R. M.-M.: “Molinos. Blasco Ferrer-Museum”, *Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, Nº 21, Munich, 1991, p. 21.

Radio Cinéma, París, 5 de junio de 1960.

RAMEY, Henry, “Le XIV^e Salon Populiste l’un des plus valables de la peinture figurative”, *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 12 de junio de 1956.

Rayonnement des Beaux-Arts, 1 de abril de 1948.

Réforme, París, 3 de mayo de 1952.

Réforme, París, 9 de mayo de 1953.

Renaissance du Bessin, Bayeux, 13 de septiembre de 1947.

République du Centre, Orleans, 4 de enero de 1956.

République du Centre, Orléans, 14 de abril de 1962.

République du Centre, Orleans, 11 de abril de 1963.

Revue Parlementaire, París, 15 de marzo de 1958.

Revue Parlementaire, París, 2 de mayo de 1958.

Revue Parlementaire, París, 15 de febrero de 1959.

Revue Parlementaire, París, 30 de abril de 1959.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo (comisario), *Escultura en estado puro. Barro y terracota en la escultura aragonesa siglos XIX y XX*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010, pp. 59-60, 127-129, 213.

RIVAS, E. “Exposición de Eleuterio Blasco Ferrer en la Delegación de Cultura”, *Diario de Teruel. Lucha*, 11 de noviembre de 1980.

ROLLIN, Jean, “La sculpture française disparaît-elle?”, *L'Humanité*, París, 23 de abril de 1963.

ROLLIN, Jean, “Salon des Indépendants”, *L'Humanité*, París, 31 de marzo de 1967
Saarbrucker Zeitung, Saarbrücken, 21 de abril de 1955.

ROMERO NOGALES, José, “La noticia de Arte. Los artistas que triunfan en París”, *Mi Revista*, París, nº 10-11?, 1947, p. s. n.

ROSAL, J., “Noticiero Español de la Capital Francesa”, *El Noticiero Universal*, 26 de noviembre de 1964.

ROSAL, J., “París. En la actualidad artística imperan las notas españolas”, *El Noticiero Universal*, 8 de diciembre de 1971.

S.T., “El idealismo plástico de Blasco Ferrer”, *El Noticiero*, Barcelona, 13 de marzo de 1980.

SÁNCHEZ, Sofía, “Eleuterio Blasco en París y la musealización de su obra en Molinos”, en LORENTE, Jesús Pedro y SÁNCHEZ, Sofía (eds.) *Los escultores de la Escuela de París y sus Museos de España y Portugal*, Instituto de Estudios Turolenses y Comarca del Maestrazgo, Teruel, 2008, pp. 145-159 y 160-192.

SÁNCHEZ, Sofía, “*Eleuterio Blasco, el artista del pueblo*”, *El Peirón*, 2007, nº 11.

SANTOS, Mateo, “Una Exposición de Arte Libre”, *España Libre*, nº 74, Toulouse, 26 de julio de 1947, p. 1.

SARRÓ “MUTIS”, Miguel, *Pinturas de Guerra. Dibujantes Antifascistas en la Guerra Civil española*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2005, p. 107.

SARRÓ, Miguel, “Los dibujantes en la prensa anarquista española 1936-1939, en *Revistas, Modernidad y Guerra*, MNCARS, 2008, p. 26.

SARRÓ, Miguel, “La gráfica revolucionaria. Los dibujantes anarquista en la Guerra Civil española”, *Solidaridad Obrera*, nº especial, Barcelona, 2010, p. 47.

SAULIERES, René, “Cinquante peintres et sculpteurs présentent “L’homme tel quel”, *Midi Libre*, Montpellier, 24 de diciembre de 1960.

SEBASTIÁN, Santiago, “Blasco Ferrer. Un artista de la tierra baja”, *Boletín de la Excm. Diputación Provincial de Teruel*, nº 20, cuarto trimestre de 1970, pp. 34-36.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *La expresión artística turolense*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1972, pp. 96, 97 y 128.

SEBASTIÁN, Santiago, “Artistas Turolenses: Eleuterio Blasco Ferrer”, separata de *Teruel*, nº 47, Teruel, 1972.

SEBASTIÁN, Santiago, Visión panorámica del arte turolense, Cartillas turolenses, nº 18, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1996, pp. 66-67.

Semaine Radiophonique, París, 31 de mayo de 1959.

Semanal Heraldo de Aragón, 23 de junio de 1989, p. 7.

SERRANO LACARRA, Carlos, “José Aced: el «día a día» del aragonesismo, o el arte de la lucha como vocación”, *Rolde*, nº 74, octubre-noviembre de 1995, pp. 18-21.

SERRANO LACARRA, Carlos, “*Dicen que hay tierras al Este: aragonesismo en Barcelona (1909-1939)*”, *Rolde*, nº 81, 1997, p. 4-16.

Signature. Le mensuel des arts, nº 43, París, 1967, p. 17.

Signatures, París, 25 de noviembre de 1967.

Signatures. Le mensuel des Arts, París, 1967, p. 14.

SIXTO, “Hombres nuestros. Eleuterio Blasco, artista multicolor”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 151, Barcelona, junio de 1936, p. 11.

SMALLISH, Richard, “Galería J. Le Chapelin”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 676-51, marzo de 1958, p. 14.

SOCIAS, Jaume, “Exposiciones. El escultor Blasco Ferrer, en Mitre”, *Destino*, Barcelona, 20 de marzo de 1980, p. 42.

SOLA, A., “Notas de Arte. Blasco Ferrer”, *Solidaridad Obrera*, París, junio de 1952.

SOLER, Pelegrí, *Semença de somnis*, Barcelona, 1991, p. 72.

Solidaridad Obrera, París, 6 de marzo de 1948.

-9 de julio de 1949, p. 2.

-16 de mayo de 1953, pp. 34-36.

-20 de junio de 1953, p. 2.

-2 de diciembre de 1954, p. 2.

-29 de diciembre de 1960, p. 1.

SOMMIERES, “78e Salon des Indépendants”, *Sud-Ouest*, Burdeos, 17 de abril de 1967

Spectateur, París, 10 de febrero de 1948.

STEPHANE, Jean, “L’art espagnol en exil”, *Le Patriote*, Toulouse, 25 de febrero de 1947.

Sud-Ouest, Burdeos, 21 de abril de 1955.

-11 de marzo de 1958.

-28 de abril de 1958.

-26 de febrero de 1959.

-27 de abril de 1964.

-4 de mayo de 1965.

Suplemento Literario de Solidaridad Obrera, nº 663-48, París, diciembre de 1957, portada.

TELLEZ, Antonio, “Contrastes. Salvador Dalí y Blasco Ferrer”, *Solidaridad Obrera*, París, 15 de diciembre de 1951, p. 2

Teruel, nº 18, julio de 1988.

TOUZELY, Roger, “La vie artistique Nîmoise à la Galerie Jules-Salles Le Club des XXI Présente Le peintre-sculpteur Blasco Ferrer”, *Le Journal de Nîmes*, 14 de abril de 1956, p. 3.

Tribune, Saint-Étienne, 18 de abril de 1958.

Umbral, nº 87, París, marzo de 1969, p. 20.

Umbral, París, octubre de 1966.

Une Semaine de Paris, París, 23 de noviembre de 1955.

-29 de noviembre de 1955.

-30 de noviembre de 1955.
-6 de diciembre de 1955.
-7 de diciembre de 1955.
-13 de diciembre de 1955.
-24 de julio de 1957.
-30 de julio de 1957.
-31 de julio de 1957.
-6 de agosto de 1957.
-7 de agosto de 1957.
-13 de agosto de 1957.
-14 de agosto de 1957.
-20 de agosto de 1957.
-21 de agosto de 1957.
-27 de agosto de 1957.
-28 de agosto de 1957.
-3 de septiembre de 1957.
-4 de septiembre de 1957.
-10 de septiembre de 1957.
-11 de septiembre de 1957.
-17 de septiembre de 1957.
-18 de septiembre de 1957.
-24 de septiembre de 1957.
-2 de octubre de 1957.
-8 de octubre de 1957.
-26 de febrero de 1958.

-París, 3 de marzo de 1958.

-11 de marzo de 1958.

Union, Reims, 21 de abril de 1956.

Union, Reims, 31 de mayo de 1961.

USERO, Juan Antonio, "Eleuterio Blasco Ferrer: Ochenta años de idealismo (I). El escultor de Foz-Calanda nació y vivió muy cerca de la tragedia", *Diario de Teruel*, 3 de junio de 1988.

USERO, Juan Antonio, "Eleuterio Blasco Ferrer: Ochenta años de idealismo (II). De la artesanía del barro a las primeras exposiciones de pintura y dibujo", *Diario de Teruel*, 4 de junio de 1988, p 10.

USERO, Juan Antonio, "Eleuterio Blasco Ferrer: Ochenta años de idealismo (III). <Lo abstracto no existe, lo abstracto soy yo cuando modelo el aire>", *Diario de Teruel*, 8 de junio de 1988, p. 10.

USERO, Juan Antonio, "Eleuterio Blasco Ferrer, el artista de Foz-Calanda, desconocido por unos y olvidado por otros", *Diario de Teruel*, 30 de julio de 1993, p. 13.

VALENSI, Raphaël, "Les bêtes nous parlent avec beaucoup d'esprit...", *Combat*, 5 de mayo de 1954.

VALOGNE, Catherine, "La Jeune Sculpture", *Les Lettres Françaises*, París, 3 y 10 de junio de 1954.

VAUTIER, Renée, "Animaliers", *Le Provençal*, Marseille, 9 de mayo de 1954.

VIDAL, Luis, "Una exposición de Blasco Ferrer en Barcelona", *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 515-14, París, febrero de 1955, p. 6.

Vigie Marocain, Casablanca, 20 de abril de 1958.

Vooruit, Gent, 6 de junio de 1953.

VV.AA., *Artistes espagnols en France*, Editions de la Revue Moderne, París, 1951, pp. 18-23.

VV.AA., *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses 1947-1978*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1983, pp. 93-94.

VV.AA., *Eleuterio Blasco Ferrer*, Diputación de Teruel, Ayuntamiento de Molinos y Delegación en Barcelona de la IFC, Barcelona, 1988.

VV.AA., *Escultura aragonesa contemporánea a la escuela*, Unidad de Programas Educativos. Ministerio de Educación y Ciencia de Zaragoza, Zaragoza, 1988b, pp. 14, 42-45.

VV.AA., “Blasco Ferrer, Eleuterio” (voz), en *Gran Enciclopedia aragonesa 2000*, El Periódico de Aragón. Prensa Diaria Aragonesa S. A., Zaragoza, 2001, p. 734, y tomo 8, pp. 2040, 2041.

WARNOD, André, “Le Salon de la jeune sculpture dans les jardins du musée Bourdelle”, *Le Figaro*, París, 30 de mayo de 1953.

WEBER, André e IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 25 de abril de 1965.

WEBER, André e IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l’Amateur d’Art*, París, 10 de abril de 1963.

Wiesbadener Kurier, abril?, 1956.

3.-EDICIONES ELECTRÓNICAS Y WEBGRAFÍA

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La Primera bienal hispanoamericana de arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992:
<http://eprints.ucm.es/2324/1/AH0003501.pdf>

CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Picasso y su ayuda a los artistas de los campos de concentración franceses”, en *Congreso Internacional la Guerra Civil Española 1936-1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Edición electrónica, 2006:
<http://digital.csic.es/handle/10261/8367>

FONT, “Albert Boadella, escritor, productor, director y actor”, *Testimonios para la Historia*, 21 de enero de 2003:
<http://www.testimoniosparalahistoria.com/entrevista/albert-boadella/>

IGNACIO CRUZ, J., *Los barracones de la cultura. Noticias sobre las actividades educativas de los exiliados españoles en los campos de refugiados*:
<http://clio.rediris.es/exilio/BarraconesCultura.htm/>

JÁUREGUI, Eduardo, “11, Avenue Marceau”, *Deia*:
<http://www.deia.com/2010/05/29/sociedad/historias-de-los-vascos/11-avenue-marceau/>

LLAVONA, Rafael y BANDRÉS, Javier, *Psicología y anarquismo en la guerra civil española: la obra de Félix Martí-Ibáñez*, Universidad Complutense,
<http://www.alasbarricadas.org/forums/viewtopic.php?f=18&t=53660>

MAUGENDRE, Maëlle, “De l'exode à l'exil. L'internement des républicains espagnols au camp du Vernet d'Ariège de février à septembre 1939”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En línea], 6 | 2010, Puesto en línea el 16 julio 2010, consultado el 09 octubre 2012. URL : <http://ccec.revues.org/3316>, p. 66. Mémoire de Master Recherche en histoire contemporaine soutenu en juin 2007 à l'Université de Bordeaux-III, sous la co-direction d'Alexandre Fernandez et Sébastien Laurent.

NOS ALDÁS, Noelia, *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*, Tesis Doctoral, Universidad Jaume I, Departamento de Filosofía y Sociología, 2001: <http://hdl.handle.net/10803/10448>

NOS ALDÁS, E.: “El exilio español en Francia a través de los trazos de Josep Bartolí: Los Campos”, *Clío*: <http://clio.rediris.es>.

PANCORBO LA BLANCA, Alberto “Juan Antonio Gaya Nuño y los problemas de la crítica de arte”, *AACA digital*, Revista nº 18, marzo de 2012. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=615>

PÉREZ SEGURA, Javier, *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*, Universidad Complutense de Madrid, septiembre de 1997: <http://www.eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0049001.pdf>

PIÑERO VALVERDE, José María, “Las Españas y la presencia del Quijote entre los exiliados en México”, en *La Literatura y la Cultura del exilio republicano español de 1939* [Archivo de ordenador]: Actas del IV Coloquio Internacional: Hotel Las Lagunas, del 16 al 19 de julio de 2002 San Antonio de Baños, La Habana, Cuba. Edición digital: Biblioteca digital Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com.

REAL LÓPEZ, Inmaculada, “La maternidad en la obra de Eleuterio Blasco Ferrer y otros escultores anarquistas”, *AACA*, Revista nº 23, junio de 2013: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=812> [Consultado el 15 de julio de 2013].

SIMÓN POROLLI, Paula, *Por los caminos de la palabra. Exilio Republicano español y campos de concentración franceses: una historia de testimonio*, Tesis Doctotal, Universidad de Barcelona, 2011: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/37351/psp1de1.pdf;jsessionid=F1A580C6A4870423143A4561966E9721.tdx2?sequence=1>

ZORZÍN, Silvano, *Le camp de Septfonds: soixante ans d'histoire et de mémoires (1939-1999)*, Instituto de Estudios Políticos de Burdeos, 2000: http://www.septfonds.com/histoi/pdf/Camp_de_Septfonds.pdf

WEBGRAFÍA

www.web.artprice.com/es/. Información del mercado del arte.

<http://bibliotecadeladeportacion.blogspot.com.es>. Biblioteca de la Deportación.

<http://listserv.rediris.es/archives/reder.html>. Red de Difusión y Estudio del Exilio Republicano de 1939

<http://www.amical-mauthausen.org/>. Amical de Mauthausen.

<http://www.bib.uab.cat/human/bdhah/>, Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic (BDHAH), Universidad Autònoma de Barcelona

<http://www.cervantesvirtual.com>. Biblioteca del exilio.

<http://www.exiliadosrepublicanos.info/es/bibliografia-exilio>. e-exilia@s.

<http://www.mini.43.free.fr/motobloc.html>. Motobloc.

<http://www.museuexili.cat/index.php/es/servicios-educativos/bibliografia.html>. Museu Memorial de l'Exili de La Jonquera.

<http://www.tella-garcia.com/index-es.php>. Pàgina oficial de García Tella.

ELEUTERIO BLASCO FERRER (1907-1993)
TRAYECTORIA ARTÍSTICA



Autor: Rubén Pérez Moreno
Directora: Dra. Concha Lomba Serrano

TESIS DOCTORAL
TOMO III

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Historia Del Arte
2014

Tesis Doctoral

ELEUTERIO BLASCO FERRER (1907-1993)
TRAYECTORIA ARTÍSTICA

TOMO III

Autor: Rubén Pérez Moreno

Directora: Dra. Concha Lomba Serrano

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Historia del Arte
2014



Fotografia: AMM. Doc.59.

ÍNDICE

TOMO III

V.-CATÁLOGO	7
1.-INTRODUCCIÓN	9
2.-CATÁLOGO DE ESCULTURA	11
3.-CATÁLOGO DE PINTURA	177
4.-CATÁLOGO DE DIBUJO	323
VI.-ANEXOS	569
1.-EXPOSICIONES INDIVIDUALES	571
2.-EXPOSICIONES COLECTIVAS.....	573
3.-CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES	579
4.-CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS.....	613

V.-CATÁLOGO

1.-INTRODUCCIÓN

El presente capítulo está dedicado al catálogo de la obra de Blasco, que hemos dividido en tres secciones: escultura (CE), pintura (CP), y dibujo (CD).

Cada una de las fichas consta de nº de catálogo, título, cronología, técnica, dimensiones, inscripciones, ubicación, exposiciones y observaciones. Al pie de cada imagen se recoge el autor de la fotografía, si lo hay, y el archivo o colección donde se halla la reproducción utilizada. En lo relativo a los títulos hemos mantenido el idioma de la fuente originaria, a ser posible de la mano del propio autor, bien en francés (que traducimos entre paréntesis), bien en castellano. Cuando aparecen con diferente denominación en distintos lugares, señalamos sus diversos títulos. Salvo en aquellas obras donde existen otras inscripciones, dado que Eleuterio siempre firma “E. Blasco”, tan solo hacemos mención del lugar donde se halla firmado, siempre y cuando esta sea visible en las fotografías de obras en paradero desconocido. En lo referido al material utilizado, es el propio Blasco el que siempre de su puño y letra, indica hierro, barro, óleo, acuarela, etc. en el reverso de las imágenes, dato que hemos mantenido cuando no hemos podido localizar la pieza para su verificación.

Hemos obviado algunos de los apartados de las fichas cuando carecemos de información al respecto. En lo referido a la bibliografía, esta la hemos ordenado alfabéticamente, siguiendo el sistema de notación utilizado en los volúmenes anteriores.

Como ya hemos indicado en lo relativo a los principios metodológicos, uno de los mayores problemas al que nos hemos enfrentado ha sido el de la ubicación de las obras en la actualidad, tarea ardua y muchas veces frustrante, dada la enorme dificultad de localizar a los propietarios de piezas adquiridas hace varias décadas, ya fallecidos en muchos casos, de los cuales no hay registro alguno. No obstante sí mostramos la fotografía de estas, ya que el autor se ocupó de que buena parte de su producción fuera fotografiada. Tan solo hemos podido hallar el paradero de cerca de cuarenta esculturas, medio centenar de pinturas, y un número muy abundante de dibujos.

Tampoco la datación ha sido tarea sencilla. En el caso de la escultura, algunos modelos son repetidos en numerosas ocasiones durante un amplio lapso de tiempo. Tampoco, como hemos visto, existe una evolución formal o técnica a partir de principios de los años 50, de ahí que en algunas obras la orquilla cronológica sea necesariamente amplia. En lo referido a la obra pictórica y los dibujos, tenemos muchos

menos datos que en el caso de las esculturas, estando abocados al mismo problema.

Podemos asegurar, sin duda alguna, haber recogido en el catálogo más del 90% de la obra en hierro realizada por Blasco desde su marcha a Francia. En total más de 200 piezas en escultura de toda su trayectoria artística.

En cuanto a la pintura, desigual y en muchos casos muy poco interesante, presentamos también más de 200 obras.

Finalmente, la colección de dibujos supera las 300 fichas. El número de ellos documentados es mayor, pero dada la abundancia de meros apuntes, repetición de bocetos, etc., que no aportan al discurso ningún aspecto relevante, cuando no son absolutamente intrascendentes, hemos optado por no incluirlos. En todo caso están presentes prácticamente la totalidad de los dibujos localizados anteriores al exilio, y buena parte de los posteriores.

2.-CATÁLOGO DE ESCULTURA

Nº CAT.: 1.

TÍTULO: Reposo gitano.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En el reverso de la fotografía, realizada como tarjeta postal, señala el autor: “Tierra cocida. Escultura hecha cuando todavía era chico”.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 2.

TÍTULO: Danseuse (Danzarina)

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, “Eleuterio Blasco Ferrer y su legado a Molinos. Una obra y un museo marcados por el compromiso social”, en LORENTE, J. P., SÁNCHEZ, S. y CABAÑAS, M. (eds.), *Vae victis!: Los artistas del exilio y sus museos*, Trea, 2009, pp. 31-32.

OBSERVACIONES:

En el reverso de la fotografía, anota el autor: “Eleuterio Blasco Ferrer. Danseuse. Hierro. Una de mis primeras obras en metal”.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 3.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

DIMENSIONES: 21x13x11 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en el lateral izquierdo de la base.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 469.

EXPOSICIONES:

Primer Saló de la Associació d'artistes Independents, Barcelona, 1936, nº cat. 194 (sección escultura).

Taller-Escuela Cerámica de Muel, Diputación de Zaragoza, 27 de marzo al 13 de junio de 2010. Nº cat. 48.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal*, Instituto de Estudios Turolenses y Comarca del Maestrazgo, Teruel, 2008, p. 164.

CATÁLOGO Primer Saló de la Associació d'artistes Independents, Barcelona, 1936.

PÉREZ LIZANO, Manuel, “Tradición y contemporaneidad en la escultura aragonesa 1900-2010”, en RINCÓN GARCÍA, Wifredo (comisario), *Escultura en estado puro. Barro y terracota en la escultura aragonesa, siglos XIX y XX*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010, pp. 59-60.

OBSERVACIONES:

Forma parte de un grupo de esculturas en barro realizadas con anterioridad a la Guerra Civil. En el reverso de la fotografía inferior, el autor señala manuscrito: “Tierra cocida, Foz Calanda, 1919”.

Como en otros casos, creemos necesario trasladar la cronológica a fechas más tardías, a partir de 1931.

En el catálogo de la exposición comisariada por Wifredo Rincón en 2010, se data erróneamente hacia 1965.

La escultura tiene algunos daños en la nariz de la madre.



Fotografía: RPM.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 4.

TÍTULO: Acordeonista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

DIMENSIONES: 23x20x14 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte inferior trasera del taburete.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 472.

EXPOSICIONES: Taller-Escuela Cerámica de Muel, Diputación de Zaragoza, 2010, nº cat. 46.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 165. PÉREZ LIZANO, Manuel, *op. cit.*, pp. 59-60.

OBSERVACIONES:

En la exposición que comisarió Wifredo Rincón en 2010, se fecha hacia 1965, pero forma parte de las esculturitas en barro realizadas con anterioridad al inicio de la Guerra Civil.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 5.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA:

Barro cocido.

DIMENSIONES: 17x 22x14 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte delantera de la base.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

INV. 471.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 165.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 6.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

DIMENSIONES: 20x13,5x9,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte posterior del niño mayor.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

INV. 468.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 163.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 7.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

DIMENSIONES: 25x16,5x13 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte posterior.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 470.

EXPOSICIONES: Taller-Escuela Cerámica de Muel, Diputación de Zaragoza, 2010, nº cat. 47.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, p. 164.

PÉREZ LIZANO, Manuel, *op. cit.*, pp. 59-60.

OBSERVACIONES:

En la exposición que comisarió Wifredo Rincón en 2010, es titulada *Mujer embarazada con niño*, y se fecha hacia 1965, pero forma parte de las escultritas en barro realizadas con anterioridad al inicio de la Guerra Civil.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 8.

TÍTULO: Vagonero.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

DIMENSIONES: 16x45x24 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Colección Emiliano Blasco Monforte (Barcelona).

OBSERVACIONES: Véase la relación de esta obra con el *Vagonero* realizado en Burdeos y expuesto en París en 1942 (CE17).



Fotografía: RPM.



Vagonero, CE17.

Nº CAT.: 9.

TÍTULO: Violinista/Violinista callejero.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro sobre base de cartón forrada de papel.

DIMENSIONES: 35x20x16 cm. (con base).

INSCRIPCIONES:

Existe una cartela en la base con el nombre del autor escrito a tinta: "E. Blasco Ferrer".

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. Nº inv. 467.

EXPOSICIONES:

Primer Saló de la Associació d'artistes Independents, Barcelona, 1936, nº cat. 212 (sección artes aplicadas).

BIBLIOGRAFÍA:

"Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007", en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, p. 163.

CATÁLOGO Primer Saló de la Associació d'artistes Independents, Barcelona, 1936.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 31-32.

PÉREZ MORENO, Rubén, "Eleuterio Blasco Ferrer: arte para el pueblo", en UBIETO, Agustín (ed.), *V Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI*, ICE, Universidad de Zaragoza, 2005, p. 259.

SIXTO, "Hombres nuestros. Eleuterio Blasco Ferrer", *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, Barcelona, nº 151, junio de 1936, p. 12.

OBSERVACIONES:

En el reverso de varias fotografías de la pieza, el autor deja constancia de que la hizo muy joven: "Mi primera escultura en metal cuando era muy joven...", "Violinista hecho a los 12 años con una lata de conserva", datos, no obstante que ponemos en cuestión, inclinándonos por una cronología más tardía, ya en época de la República.

Obsérvese en la imagen actual (fotografía inferior), cómo el violín se ha desprendido de su posición original, sobre el hombro.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 10.

TÍTULO: Bailarina/Danzarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Primer Saló de la Associació d'artistes Independents, Barcelona, 1936, nº cat. 213. (sección artes aplicadas).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Primer Saló de la Associació d'artistes Independents, Barcelona, 1936.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior de dos fotografías, señala las fechas 1930 y 1928. Sin embargo, el análisis de la obra en el contexto de la trayectoria del artista y el hecho de exponerla en 1936, invitan a retrasar la cronología.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 11.

TÍTULO: Composición/El sombrero pescando/Grupo escultórico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Sombrero de copa, lata de sardinas, caña, etc.

UBICACIÓN: Paradero desconocido

EXPOSICIONES:

Asociación de Idealistas Prácticos (entre 1931-1936)

Primer Saló de la Associació d'artistes Independents, Barcelona, 1936, nº cat. 195. (sección escultura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Primer Saló de la Associació d'artistes Independents, Barcelona, 1936.

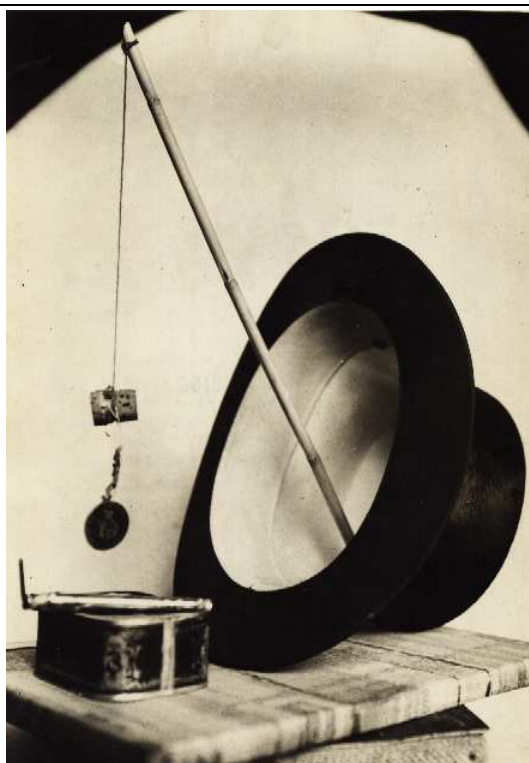
PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 31.

OBSERVACIONES:

En reverso de una fotografía del Archivo JCB, leemos manuscrito por el autor: "... esta composición la hice en 1930, la presenté en la Asociación de Idealistas Plásticos y en

una exposición de "Independientes" que se celebró en los locales de la editorial Espasa Calpe en la Gran Vía de Barcelona. Tuvo un gran éxito, los periódicos le dedicaron grandes elogios. Más tarde realicé otras obras del mismo estilo. Desaparecieron de mi estudio después de la Guerra Civil. No sé donde se encuentran".

En otra fotografía señala que fue relizada en 1931. Una vez más pensamos que es necesario ampliar su cronología a todo el periodo de la Segunda República.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 12.

TÍTULO: Caballo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 27x35x5 cm. (sin base)

32x29x5 cm. (con base).

INSCRIPCIONES: Sin firma.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES:

La cronología anterior al exilio es afirmada por sus sobrinos. En todo caso, guarda correspondencia con otros caballos mejor resueltos realizados en París.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 13.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 35 x 20 x 20 cm. (con base)

INSCRIPCIONES: Sin firma.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Al igual que la anterior (CE12), Joaquín Castillo afirma que es anterior a su marcha a Francia. Formalmente está menos evolucionaria que las realizadas con posterioridad, por lo que encaja en dicho periodo.



Fotografía: RPM.



Fotografía: RPM. Vista frontal.

Nº CAT.: 14.

TÍTULO: Homenaje a Joaquín Costa.

CRONOLOGÍA: 1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Yeso.

INSCRIPCIONES: En la parte inferior izquierda: "FOZ-CALANDA. A. J. COSTA".

A su derecha "AÑO 1936". "E. Blasco".

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En una fotografía del Archivo JCB, en la parte posterior, indica: "Bajorrelieve en yeso. Lo hice en 1932 para ser puesto encima de la fuente que hicieron los republicanos. Un grupo de ellos pusieron el dinero y los de la derecha todavía no lo han pagado. Esta escultura la tenía en el estudio para fundirla cuando me fui al frente en la Guerra Civil. Esta fotografía la encontré en mis archivos al regresar de Francia, donde estuve refugiado".



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 15.

TÍTULO: Toro y torero/Pase de muleta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie de Berri, París, 1942, nº cat. 8.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie de Berri,
París, 1942.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.:16.

TÍTULO: Obrero de fábrica.

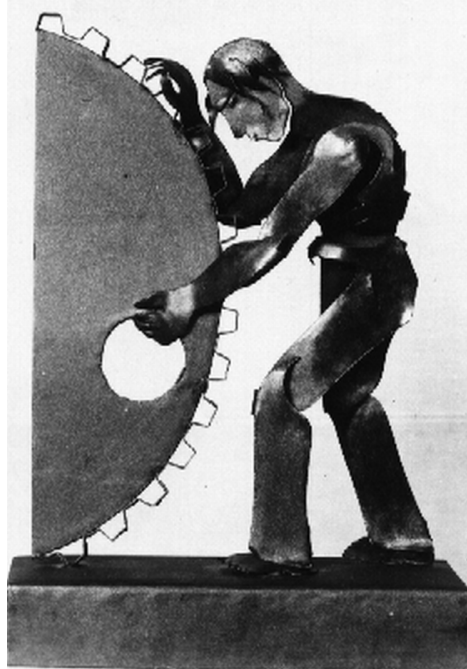
CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, p. 190.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, p. 36.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 17.

TÍTULO: Le wagonnier (El vagonero).

CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie de Berri, París, 1942, nº cat, 3 (sección escultura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie de Berri, París, 1942.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op.cit.*, p. 36.

OBSERVACIONES:

Compárese con la escultura en barro cocido modelada en Barcelona antes del exilio, ejemplo de que algunos de los temas de las primeras composiciones francesas tienen correlación con otras realizadas con anterioridad (CE8)



Fotografía: Archivo JCB.



Vagonero, CE8.

Nº CAT.: 18.

TÍTULO: Danzarina/Bailarina/Española.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Plancha de hierro

DIMENSIONES: 82x44x23,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte delantera de la base.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 476.

EXPOSICIONES:

Galerie de Berri, París, 1942.

Galería Bosc, París, 1948.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, p. 167.

BUET, Patrice, *Artistes espagnols de Paris*, Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 1943, p. 21.

CATÁLOGO Exposición Galerie de Berri, París, 1942.

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

COLMENA, Xavier, “Eleuterio Blasco. Spanish Sculptor and Painter”, *The Studio*, agosto, 1949, pp. 48-49.

OLIVÁN, Gregorio, “Blasco Ferrer”, *Solidaridad Obrera*, nº 156, París, 21 de febrero de 1948, p. 2.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, pp. 43, 45.

Spectateur, París, 10 de febrero de 1948.

OBSERVACIONES:

Véase uno de los bocetos del mismo (CD151).



Fotografía: RPM.



Bailarina, CD151.

Nº CAT.: 19.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido

OBSERVACIONES:

Posiblemente se trate de una de las danzarinas expuestas en la Galerie de Berri de París en 1942.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 20.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido

OBSERVACIONES:

Posiblemente se trate de una de las danzarinas expuestas en la Galerie de Berri de París en 1942.

Anotación en la parte posterior de la fotografía: "Figura en hierro, hecha en una sola pieza".



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 21.

TÍTULO: Bailarina/Bailarina con abanico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Posiblemente se trate de una de las danzarinas expuestas en la Galerie de Berri de París en 1942.

Véase el dibujo de la misma composición (CD125)



Bailarina con abanico, CD125.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 22.

TÍTULO: Picando al toro/El picador.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1943.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Exposición de *Arte Español en el Exilio*,
Cámara de Comercio, Toulouse; y Galería
Boétie, París, 1947.

Galería Lambert, París, 1950, nº cat. 8
(sección escultura).

Galería Moullot, Marsella, 1951, nº cat. 5
(sección escultura).

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 5,
(sección escultura).

Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze,
1953, nº cat. 3.

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat .
16.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 17
Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

“Un artista original. El escultor español
Blasco Ferrer atrae la atención de París”,
Fotos, Madrid, 13 de mayo de 1950.

ACED, José, “El escultor Blasco Ferrer, en París”, *Aragón. Revista Gráfica de Cultura
Aragonesa*, SIPA, nº 218, Zaragoza, febrero-marzo-abril de 1951, p. 14.

ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer, descanse en paz”, *Boletín Informativo
D´Ambasaguas*, Asociación Cultural Amigos de Molinos “Pueyo d´Ambasaguas”, nº
15, junio de 1988, p. 4.

Album des Expositions d´Art Espagnol en Exil, Editorial de M.L.E-CNT, Toulouse,
1947.

BUET, Patrice, *Artistes espagnols de Paris*, Revue Moderne des Arts et de la Vie,
París, 1943, p. 17.

CATÁLOGO Exposición Galería Lambert, París, 1950

CATÁLOGO Exposición Galería Moullot, Marsella, 1951.

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

OLIVÁN, Gregorio, “Brillante éxito de la Exposición de Arte Español en el destierro”,
Solidaridad Obrera, París, nº 115, 19 de abril de 1947, p. 4.

ROMERO NOGALES, José, “La noticia de Arte. Los artistas que triunfan en París”,
Mi Revista, París, nº 10-11?, 1947, p. s. n.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 23.

TÍTULO: Tête de paysanne (Cabeza de paisana).

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1943.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943, p. 18.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 24.

TÍTULO: Cigüeñas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 22.

BIBLIOGRAFÍA:

BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943, p. 20.

CATÁLOGO Exposición Galerie Jules Salles, Nimes, 1956.

OBSERVACIONES:

En el texto de Buet se citan unas *Cigüeñas*.

Por el tipo del hierro, estañado, ha de corresponder a esta escultura. En el catálogo de la exposición en la Galería Argos, aparece una fotografía de Blasco con esta escultura, como si estuviera trabajando en ella, pero creemos que está colocada exprofeso para la fotografía.

OBSERVACIONES:

En las fotografías de la exposición de Nimes no aparece esta obra, pero consta en el catálogo.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo de la misma composición (CD232).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo JCB.



Cigüeñas, CD232.

Nº CAT.: 25.

TÍTULO: Cabeza de Cristo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie de Berri, París, 1942, nº cat. 2 (sección escultura).

Salón de Arte Libre, París, 1947.

Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953, nº cat. 10.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 23.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie de Berri, París, 1942.

CATÁLOGO Exposición Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953.

COLMENA, Xavier, *op. cit.*, 1949, pp. 48-49.

NELKEN, Margarita, “El arte en la emigración. Eleuterio Blasco Ferrer”, *Las Españas*, México, nº 19-20, mayo de 1951, p. 13.

NELKEN, Margarita, *Estancias*, México, 29 de Marzo de 1953. *Revue Moderne des Arts et de la vie*, 1 de noviembre de 1947.

SANTOS, Mateo, “Una Exposición de Arte Libre”, *España Libre*, nº 74, Toulouse, 26 de julio de 1947, p. 1.

SEBASTIÁN, Santiago, “Blasco Ferrer. Un artista de la tierra baja”, en *Boletín Informativo de la Excma Diputación Provincial de Teruel*, nº 20, cuarto trimestre de 1970, p. 35.

OBSERVACIONES: Figura en hierro hecha de una sola pieza expuesta en la primera individual en París en 1942. Véanse los dos dibujos inspirados en la misma (CD162-163).



Fotografía: Archivo JCB.



Cabeza de Cristo, CD163.



Cabeza de Cristo, CD162.

Nº CAT.: 26.

TÍTULO: Violinista.

CRONOLOGÍA: 1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 187.

OBSERVACIONES:

Fue entregada a Picasso por Blasco Ferrer en 1942, en su taller parisino de la rue Grands Augustins.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 27.

TÍTULO: Ánfora estilo Foz-Calanda.

CRONOLOGÍA: 1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

INSCRIPCIONES: En la parte superior: “Viva mi novio”.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

“Actualidad artística barcelonesa. Blasco Ferrer en Galería Argos”, *Imágenes*, febrero de 1955.

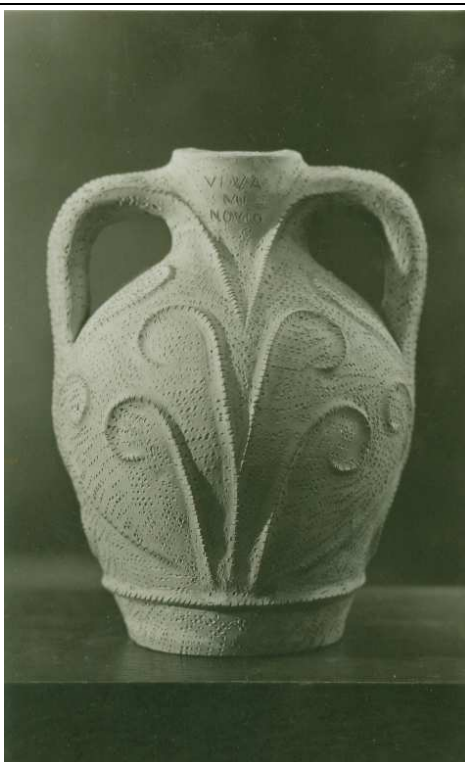
CATÁLOGO de la Exposición en la Galería Argos, Barcelona, 1955.

GERMINAL DE LA SOLANA, “Más sobre nuestro artista... Eleuterio Blasco Ferrer”, *ORTO. Revista cultural de ideas ácratas*, nº 48, Barcelona, marzo-abril de 1988, p. 43.

VV.AA., *Artistes espagnols en France*, Editions de la Revue Moderne, París, 1951, p. 22.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior de la fotografía leemos manuscrito: “Esta cántara estilo Foz-Calanda me la encargó hacer Picasso en París en 1942”.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 28.

TÍTULO: L' Ame en repos (El alma en reposo).

CRONOLOGÍA: 1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 188.

BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943, p. 20.

VV.AA., *Eleuterio Blasco Ferrer*, Diputación de Teruel, Ayuntamiento de Molinos y Delegación en Barcelona de la IFC, Barcelona, 1988.



Fotografía: Estudio A. Noël. Archivo JCB.

Nº CAT.: 29.

TÍTULO: Don Quijote.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1946.

MATERIAL/TÉCNICA:

Hierro

DIMENSIONES: 55x55x20 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Colección Carlos de Vargas, Montevideo (Uruguay).

EXPOSICIONES: Salón de Arte Libre, París, 1946.

BIBLIOGRAFÍA:

“Nuestros artistas”, *Don Quijote*, nº 4, Rodez, septiembre de 1946.

“Salon de l’Art libre, *Revue Moderne des Arts et de la Vie*, París, 1 de agosto de 1946.

FERRÁNDIZ-ALBORZ, F., “Cervantes y... Don Quijote”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 531-22-23, París, octubre-noviembre de 1955, p. 3.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 30.

TÍTULO: Cristo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro sobre madera.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 31.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo de la misma composición (CD187).



Maternidad, CD187.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 32.

TÍTULO: Bailarina diabólica.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 33.

TÍTULO: Cabeza de payaso.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Figura en hierro hecha de una sola pieza, como consta en el reverso de la fotografía.



Blasco trabajando en los años 40. Junto a él, *Cabeza de payaso*. AMM.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 34.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 5 (sección escultura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

COLMENA, Xavier, *op. cit.*, 1949, pp. 48-49.

OBSERVACIONES:

Realizado en una sola pieza. Véase el dibujo de la misma (CD166).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Cabeza de mujer, CD166.

Nº CAT.: 35.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en una sola pieza, según anota el propio autor en el reverso de la fotografía. Véase el dibujo de la misma composición (CD165).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Cabeza de mujer, CD165.

Nº CAT.: 36.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

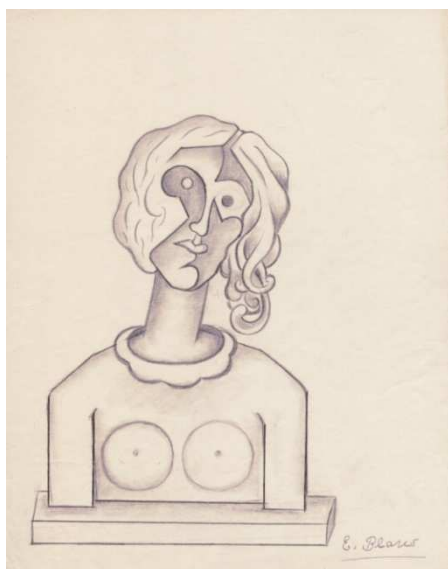
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo de la misma composición (CD164).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Cabeza de mujer, CD164.

Nº CAT.: 37.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo de la misma composición (CD167).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Maternidad, CD167.

Nº CAT.: 38.

TÍTULO: Le trobadour (El trovador).

CRONOLOGÍA: Hacia 1946.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de los Independientes, París, 1946.

Exposición de *Arte Español en el Exilio*, Cámara de Comercio, Toulouse; y Galería Boétie, París, 1947.

Galerie Jean Lambert, 1950, nº 6 cat. (sección escultura).

Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953, nº cat. 8.

BIBLIOGRAFÍA:

Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil, Editorial de M.L.E-CNT, Toulouse, 1947.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.

CATÁLOGO Exposición Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953.

FRANCHART, Jean, *Dictionnaire Illustré des Peintres et Sculpteurs Contemporains*, París, Editions A.P.I.C., 1948, s/n.

GASCH, Sebastián, "Hurgando en el recuerdo. La inabitable vocación de Blasco Ferrer", *Diario de Barcelona*, 25 de agosto de 1962.

La Revue Moderne des Arts et de la Vie, 15 de mayo de 1946 (portada).

Le Monde Illustré, París, 23 marzo 1946, p. 349.

OLIVÁN, Gregorio, "Brillante éxito de la Exposición de Arte Español en el destierro", *Solidaridad Obrera*, París, nº 115, 19 de abril de 1947, p. 4.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.
Depósito JCB.

Nº CAT.: 39.

TÍTULO: El mártir.

CRONOLOGÍA: Hacia 1944.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de Arte Libre, París, 1947.

Exposición de *Arte Español en el Exilio*, Cámara de Comercio, Toulouse; y Galería Boétie, París, 1947.

Galerie Bosc, París, 1948, nº cat. 8 (sección escultura).

Galerie Moullot, Marsella, 1951, nº cat. 7.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 189.

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

CATÁLOGO Exposición Galería Moullot, Marsella, 1951.

La Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 1 de mayo de 1947.

OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 19 de abril de 1947, p. 4.

ROMERO NOGALES, José, *op. cit.*, 1947, p. s. n.

SÁNCHEZ, Sofía, “Eleuterio Blasco en París y la Musealización de su obra en Molinos”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, pp. 152-153.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

Uno de los aspectos más interesantes de esta escultura es que se conservan los dibujos preparatorios. En ellos podemos ver su diseño en plano, desplegado, previendo las partes que luego han de ser dobladas y recortadas para crear la figura. Todo ello en una sola plancha de hierro.

Expuesta en el Salón de Arte Libre de 1947, sin embargo ya existe el diseño en una carta fechada en 1944. Hemos hallado otra versión de este *Mártir*, que datamos en las mismas fechas. Véanse CD159-161.



Fotografía: Marc Vaux. Archivo JCB.



Estudio de plancha recortada para *El mártir*, CD159.



Estudio de plancha en una sola pieza de *El mártir*. Aparece en una carta fechada el 22 de abril de 1944. Doc.133ai. AMM.

Nº CAT.: 40.

TÍTULO: Mártir.

CRONOLOGÍA: Hacia 1944.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 70x25x25cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Colección Deseo Blasco (Pierrelatte, Francia).

OBSERVACIONES:

Se trata de una ligera variación de la obra anterior, menos lograda. El rostro presenta ojos y boca ligeramente abiertos, siendo compositivamente muy similares, por lo que posiblemente utilizara el mismo diseño con pequeños cambios. Así el cabello es menos espeso.



Fotografía: Deseo Blasco.

Nº CAT.: 41.

TÍTULO: Mujer expresiva.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, 1948, nº cat. 9 (sección escultura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.
Depósito JCB.

Nº CAT.: 42.

TÍTULO: Danzarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Exposición de *Arte Español en el Exilio*,
Cámara de Comercio, Toulouse; y Galería
Boétie, París, 1947.

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación
epistolar, impresa y fotográfica incluida en
el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE,
J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*,
2008, p. 188.

*Album des Expositions d'Art Espagnol en
Exil, op. cit.*, 1947

CATÁLOGO Exposición en la Galería
Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 43.

TÍTULO: Bailarina/La argentina bailando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación
epistolar, impresa y fotográfica incluida en
el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y
SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 187.

CATÁLOGO Exposición en la Galería Bosc, París,
1948.

ROMERO NOGALES, José, *op. cit.*, 1947, p. s. n.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.
Depósito JCB.

Nº CAT.: 44.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 187.

CATÁLOGO Exposición en la Galería Bosc, París, 1948.

Les Lettres Françaises, París, 12 de febrero de 1948.

NELKEN, Margarita, “Inquietudes. Blasco Ferrer, escultor”, *Excelsior*, México, 31 de diciembre de 1950, p. 9.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 45.

TÍTULO: El apóstol.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 46.

TÍTULO: La mujer de la calle.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 6 (sección escultura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

F., "Una hora en la Galería Bosch", *CNT*, nº 150,

Toulouse, 27 de febrero de 1948, p. 2.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo de la misma (CD203). Frente al diseño en papel, en la escultura desaparecen los rasgos del rostro, se alisa la falda, y tan solo queda el gesto de portar un cigarrillo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.
Depósito JCB.



La mujer de la calle, CD203.

Nº CAT.: 47.

TÍTULO: El místico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de los Independientes, París, 1948.

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 7.

Galerie Moullot, Marsella, 1951, nº cat. (sección escultura).

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 4 (sección escultura).

Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953, nº cat. 2.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 3.

Galerie Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 20.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Lambert, París, 1950.

CATÁLOGO Exposición Galería Moullot, Marsella, 1951.

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galerie Jules Salles, Nimes, 1956.

Le Populaire, París, 4 de marzo de 1948.

OBSERVACIONES:

En las fotografías de la exposición de Nimes no aparece esta obra, pero consta en el catálogo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 48.

TÍTULO: El hombre de la pipa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 10 (sección escultura).

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 2 (sección escultura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 49.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte inferior.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 11 (sección escultura).

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 3 (sección escultura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 50.

TÍTULO: La argentina/danzarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 80x47x26 cm.

UBICACIÓN: Paradero desconocido

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 5.

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 7.

75 anni di protagonisti nell'arte, Lugano (Suiza), 1986.

Trésors du Petit Palais de Genève, Marsella, 1990, nº cat. 11.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.

CATÁLOGO Exposición Galerie Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO *75 anni di protagonisti nell'arte*, Lugano (Suiza), 1986, p. 76.

CATÁLOGO *Trésors du Petit Palais de Genève*, Forum des Arts, Hall du Palais de la Bourse, Chambre de Commerce et d'industrie de Marseille, 1990, p. 22.

FERRÁNDIZ ALBORZ, F., "El escultor en hierro E. Blasco Ferrer", *El Día*, Montevideo, 25 de marzo de 1951.

La Vanguardia, Barcelona, 21 de octubre de 1986, p. 37.

MORENO, M^a Ángeles, "Eleuterio Blasco Ferrer", *Teruel. Boletín informativo de la Diputación Provincial*, nº 26, abril de 1991, p. 34.

OBSERVACIONES:

Esta obra perteneció al Musée Petit Palais de Génova, pero ya no se encuentra entre sus fondos, sin que los conservadores del Museo puedan dar razón alguna de su paradero actual. Tuvo el nº de inventario 12207. Las dimensiones aparecen en el catálogo de la exposición *Trésors du Petit Palais de Genève*.

Véanse los dibujos de la misma composición (CD149-155)



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Danzarina, CD149.



Danzarina, CD152.



Danzarina, CD153.

Nº CAT.: 51.

TÍTULO: Caballo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº 7 cat. (sección escultura).

Galerie Moullot, Marsella, 1951, nº cat.7.

Kunstzaal Plaats, Ámsterdam, 1952, nº cat. 7 (sección escultura).

Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953, nº cat.1.

Galería Jules Salles Nimes, 1956, nº cat. 15.

BIBLIOGRAFÍA:

“L'Exposition de Peinture. L'oeuvre de Blasco Ferrer”, *Le Provençal*, Marsella, 21 de julio de 1953.

Arts, París, 31 de junio de 1953.

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

CATÁLOGO Exposición Galería Moullot, Marsella, 1951.

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953.

CATÁLOGO Exposición Galerie Jules Salles, Nimes, 1956

COLMENA, Xavier, *op. cit.*, agosto de 1949, pp. 48-49.

FERRÁNDIZ ALBORZ, F., *op. cit.*, 25 de marzo de 1951.

Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 1 de mayo de 1948.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo del mismo motivo (CD231).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Caballo, CD231.

Nº CAT.: 52.

TÍTULO: El poeta de las flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1949.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de Artistas Independientes, París, 1949.

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº 4
(catálogo escultura).

BIBLIOGRAFÍA:

A.M., "E. Blasco Ferrer. Artista
impresionante", *El Correo Catalán*,
Barcelona, 9 de enero de 1955, p. 6.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean
Lambert, París, 1950.

Ebro. Cuadernos literarios, nº 2, Barcelona,
1952, contraportada.

La Revue Moderne des Arts et de la Vie, París,
1 de julio de 1949.

MORENO, M^a Ángeles, *op. cit.*, abril de 1991, p. 32.

Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

OBSERVACIONES:

Véanse los dibujos preparatorios (CD182).



El poeta de las flores, CD182, anverso y reverso.

Nº CAT.: 53.

TÍTULO: El último suspiro de don Quijote.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Plancha de hierro.

DIMENSIONES: 60x45x46 cm. Base 12,5x13,5x45 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte delantera. En la base de madera aparece una cartela identificativa: “Le dernier soupir de Don Quichotte, E. BLASCO-FERRER”.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 473



Fotografía: RPM.

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 14 cat. (sección escultura).

Galerie Moullot, Marsella, 1951, nº cat. 1.

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 1 (sección escultura).

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat.1.

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 1.

Salón de los Independientes, París, 1963.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 15.

Diputación Provincial de Teruel, 1980, nº cat. 1.

Centro Aragonés de Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

“Bagnols-sur-Cèze. Eleuterio Blasco Ferrer peintre et sculpteur ferronnier, artiste et grand caractère présente ses oeuvres à l’Hôtel de Ville”, *Le Meridional-La France*, Marsella, 18 de julio de 1953.

“Bagnols-sur-Cèze. Les ruines de la Roque-sur-Cèze ont conquis le grand peintre ferronnier Eleuterio Blasco Ferrer”, *Midi Libre*, 6 de septiembre de 1955.

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 168.

“Un artista original. El escultor español Blasco Ferrer atrae la atención de París”, *op. cit.*, 13 de mayo de 1950.

Arts, París, 30 de noviembre de 1955.

BERNERI, Giovanna, “E. Blasco Ferrer. Scultore e pittore di valore”, *Volontà. Revista anarchica mensile*, marzo de 1960, Edizioni RL Genova-Nervi, pp. 174 y 177.

CARVALHO, Renée, *Artistes Catalans Contemporains*, Collection l’art contemporain, Editions de la Revue Moderne, París, 1963, p. 42.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.

CATÁLOGO Exposición Galería Moullot, Marsella, 1952.

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Diputación Provincial de Teruel, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés de Barcelona, 1988.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

Correo Literario, Madrid, enero-febrero de 1955.

DE LEÓN, Chicharro, “El episodio de los galeotes”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 531-22-23, París, octubre-noviembre de 1955, p. 27.

FERRÁNDIZ ALBORZ, F., *op. cit.*, 25 de marzo de 1951.

G.V., “Un sculpteur sur métal. Blasco Ferrer”, *Journal de l’Amateur d’Art*, nº 253, 10 de junio de 1960, p. 14.

Galerie Moullot, Marsella, 1951.

GERMINAL DE LA SOLANA, *op. cit.*, marzo-abril de 1988, p. 42.

GUTIÉRREZ, Fernando, “Blasco Ferrer, en Mitre”, *La Vanguardia*, Barcelona, 15 de marzo de 1980.

Le Papetier Libraire, París, agosto de 1956.

Masques & Visages, París, diciembre de 1955.

MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, “Genio creador aragonés... Eleuterio Blasco Ferrer”, *ORTO. Revista cultural de ideas ácratas*, nº 47, Barcelona, enero-febrero de 1988, p. 43.

NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 27 de febrero de 1955.

OLIVÁN, Gregorio, “Blasco Ferrer, artista multiforme”, *CNT*, nº 265, París, 7 de mayo de 1950, p. 1.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 36, 41, 42.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 258.

S.T., “El idealismo plástico de Blasco Ferrer”, *El Noticiero*, Barcelona, 13 de marzo de 1980.

TÉLLEZ, Antonio, Salvador Dalí y Blasco Ferrer, *Solidaridad Obrera*, París, 15 de diciembre de 1951, p. 2.

USERO, Juan Antonio, “Eleuterio Blasco Ferrer: Ochenta años de idealismo (III). <Lo abstracto no existe, lo abstracto soy yo cuando modelo el aire>”, *Diario de Teruel*, 8 de junio de 1988, p. 10.

USERO, Juan Antonio, “Eleuterio Blasco Ferrer, el artista de Foz Calanda, desconocido por unos y olvidado por otros”, *Diario de Teruel*, 30 de julio de 1993, p. 12.

VV.AA., *op. cit.*, 1951, pp. 21, 23.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

Considerada por el propio autor su obra más significativa, y la más alabada por la crítica, gozó de gran éxito entre los exiliados españoles por su simbolismo. Fue la



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo JCB

última obra de la que se desprendió en los últimos meses de vida.



La pintora bilbilitana Carmen Osés se dispone a depositar unas flores sobre *El último suspiro de don Quijote* en la inauguración de la exposición en la galería Argos de Barcelona el 1 de enero de 1955. AMM.



El artista Rey-Vila observa *El último suspiro de don Quijote* en la Galería Jean Lambert, París, 1950.

Nº CAT.: 54.

TÍTULO: Retrato de mi madre.

CRONOLOGÍA: Hacia 1949-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce sobre base de madera.

DIMENSIONES: 19,5x18,5 cm. Altura de la base 4,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en el lado izquierdo del cuello: “E Blasco”. En el derecho: “mi madre”.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 466

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 1 (sección escultura).

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 166.

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 191.

CATÁLOGO Exposición en la Galería Jean Lambert, París, 1950.

OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 7 de mayo de 1950, p. 1.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 45.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 263-264.

VV.AA., *op. cit.*, 1951, p. 20.

OBSERVACIONES:

También *Midi Libre*, 24 de septiembre de 1964, se refiere a un busto en bronce de su madre, aunque no podemos asegurar que se trate de este.



Fotografías: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 55.

TÍTULO: Retrato del artista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 15.

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 13.

Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953, nº cat. 9.

Galería Argos, 1955, nº cat. 8.

Galería Jules Salles Nimes, 1956, nº cat. 2.

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 20.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980 (no aparece en el catálogo pero fue expuesto).

Delegación provincial de Cultura, Teruel, 1980, nº cat. 17.

Centro Aragonés de Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

“Un artista original. El escultor español Blasco Ferrer atrae la atención de París”, *op. cit.*, 13 de mayo de 1950.

ACED, José, *op. cit.*, junio de 1988, p. 3.

ACED, José, “Eleuterio Blasco Ferrer. Una vida de Creación Vocacional, *Boletín Informativo D'Ambasaguas*, Asociación Cultural Amigos de Molinos “Pueyo d'Ambasaguas”, nº 31, diciembre de 1991, p. 3.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, 1967.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Diputación Provincial de Teruel, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés de Barcelona, 1988.



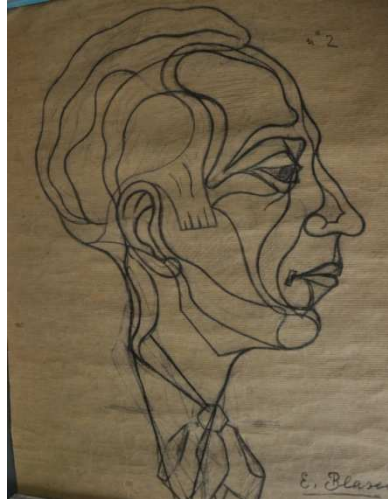
Fotografías: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

FONT, Lina, “La radio en las artes plásticas”, *Ondas*, Barcelona, 15 de enero de 1955.
GARCÍA SÁNCHEZ, José, “Atalaya poética. Al eminente artista Eleuterio Blasco Ferrer...”, *Orto. Revista Cultural de ideas ácratas*, nº 49, Barcelona, mayo-junio de 1988, p. 45.

P.C., “Las exposiciones y los artistas”, *Destino*, Barcelona, 8 de enero de 1955, p. 30.
VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

Véase el estudio de la escultura (CD221).



Retrato del artista, CD221.

Nº CAT.: 56.

TÍTULO: Cabeza de aragonés/Baturro/Paisano aragonés.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 11 (sección escultura).

Galerie Moullet, Marsella, 1951, nº cat. 10.

BIBLIOGRAFÍA:

ACED, José, *op. cit.*, febrero-marzo-abril de 1951, p. 14.

ALAIZ, Felipe, "El Arte español en París. Dos exposiciones típicas", *Solidaridad Obrera*, París, 6 de mayo de 1950, p. 3.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert 1950.

CATÁLOGO Exposición Galerie Moullet, Marsella, 1951.

MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, enero-febrero de 1988, p. 43.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 263.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

Se trata de una cabeza de aragonés inspirado en su padre. Véase el estudio de la cabeza (CD220) y el dibujo del mismo (CD219).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Ayuntamiento de Molinos. Depósito JCB.



Cabeza de aragonés, CD219.

Nº CAT.: 57.

TÍTULO: Cabeza de pensador.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert 1950, nº 13 (catálogo escultura).

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 12 (sección escultura).

Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953, nº cat. 6.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 25.

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 4.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 58.

TÍTULO: Los ojos de la razón.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 50x27x20 cm. (sin base).

57x27x23 cm. (con base).

INSCRIPCIONES: Firmada en la base de hierro.

UBICACIÓN: Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés, Barcelona). Nº registro 609.

EXPOSICIONES: Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 9 (sección escultura).

Galerie Moullot, Marsella, 1951, nº cat. 9.

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 8 (sección escultura).

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 5.

Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980, nº cat. 9.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.

CATÁLOGO Exposición Galerie Moullot, Marsella, 1951.

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980.

OBSERVACIONES:

Esta obra fue titulada *Los ojos de la razón*, pero no sabemos por qué razón en algunos catálogos de los últimos años y en el registro del Museo Abelló, aparece también como *Retrato de Greta Garbo*, en clara alusión a las obras de dicha actriz realizadas por Gargallo: *Greta Garbo con pestañas*, *Greta Garbo con mechón* o *Greta Garbo con sombrero*.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 59.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Permanence de la forme, Galerie Boétie, París, 1950.

Galerie Moullot, Marsella, 1951, nº cat. 2 (sección escultura).

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 2 (sección escultura).

Salón de la Joven Escultura, París, 1952.

65ª Salon des Indépendants, París, 1954.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 15.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición *Permanence de la forme*, Galerie Boétie, París, 1950.

CATÁLOGO Exposición Galerie Moullot, Marsella, 1951.

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

Dernière Heure, Bruxelles, 16 de abril de 1954.

DORNAND, Guy, "Le 65º Salon des Indépendants á la fois fidèle au passé et propice à la jeunesse", *Libération*, París, 22 de abril de 1954.

Est Républicain, Nancy, 16 de abril de 1954.

FERRÁNDIZ ALBORZ, F., *op. cit.*, 25 de marzo de 1951.

Franc-Tireur, París, 14 de abril de 1954.

GARCÍA TELLA, "Los Independientes", *Suplemento Literario Solidaridad Obrera*, nº 475-5, París, mayo de 1954, p. 7.

GASCH, Sebastián, *op. cit.*, 25 de agosto de 1962.

Jeune Forces Rurales, París, 1 de mayo de 1954.

L Yonne Républicaine, Auxerre, 14 de abril de 1954.

La Nouvelle République, Bourdeaux, 16 de abril de 1954.

Le Berry Républicain, Borges, 14 de abril de 1954.

Le Soir, Marseille, 16 de abril de 1954.

Libération, París, 5 de junio de 1952.

Lorrain, Metz, 16 de abril, 1954.

MANZANO, R., "Por amor al arte", *Solidaridad Nacional*, enero 1955, p. 5.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Maternidad, CD226.

Miradas. Revista de La Vanguardia, Barcelona, 21 de abril de 1954.

MORENO, M^a Ángeles, *op. cit.*, abril de 1991, p. 33.

Nice Matin, Nice, 23 de abril, 1954.

Orto. Revista Cultural de ideas ácratas, nº 54, Barcelona, marzo-abril de 1989, portada.

Paris-Comedia, París, 21 y 27 de abril de 1954.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 36.

Témoignage Chrétien, París, 23 de abril de 1954.

Toulon-Soir, Toulon, 16 de abril de 1954.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo realizado sobre la misma obra (CD226).

Nº CAT.:60.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Archivo Ayuntamiento de Molinos.
Depósito JCB.

Nº CAT.: 61.

TÍTULO: La mujer de la rosa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Moullot, Marsella, 1951, nº cat. 6.

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 6.

Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze, 1953,
nº cat. 5.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 4.

XIVº Salon Populiste, París, 1956.

Galerie Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 18.

BIBLIOGRAFÍA:

BERNERI, Giovanna, *op. cit.*, marzo de 1960,
p. 178.

CATÁLOGO Exposición Galerie Moullot,
Marsella, 1951.

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La
Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Salle de la Mairie
de Bagnols-sur-Cèze, 1953.

CATÁLOGO Exposición XIVº Salon Populiste, París, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

MONT SANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, enero-febrero de 1988, p. 42.

SEBASTIÁN, Santiago, *op. cit.*, cuarto trimestre de 1970, p. 35.

OBSERVACIONES:

En las fotografías de la exposición de Nimes no aparece esta obra, pero consta en el catálogo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 62.

TÍTULO: Mujer que llora/Mujer llorando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 15.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 9.

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 21.

Salón de Artistas Independientes, París, 1974.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

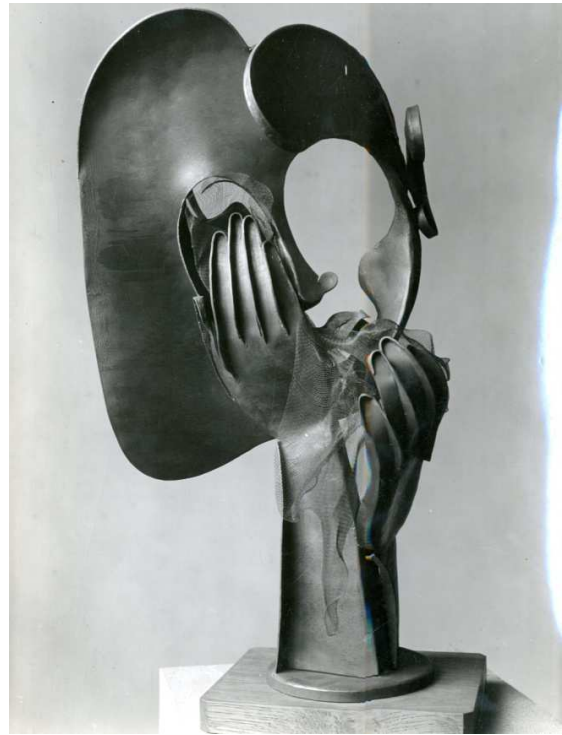
CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

FERRÁNDIZ ALBORZ, F., *op. cit.*, 25 de marzo de 1951.

L'Amateur d' Art, nº 536, París, 28 de marzo de 1974, p. 14.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 36.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 63.

TÍTULO: Cabeza de mujer/Paisana aragonesa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 50x22x30 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Colección Deseo Blasco (Pierrelatte, Francia).

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950, nº cat. 12.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 6.

Galerie Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 12.

Galerie Puget, París, 1958, nº cat. 7.

Pierrelatte, 1964.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 189.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, París, 1958.

LIENCE BASIL, Fernando, “Eleuterio Blasco Ferrer. Esculturas de plancha recortada”, *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 7 de enero de 1955, p. 2.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 64.

TÍTULO: Vulcano.

CRONOLOGÍA: Hacia 1952.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro forjado.

DIMENSIONES: 71 x 32 x 34 cm. (sin base).

79 x 35 x 38 cm. (con base).

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Museo de Zaragoza. Inventario 85.20.3. Nº Registro 2341.

EXPOSICIONES:

Salón de Artistas Independientes, París, 1952.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 20.

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 6.

30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971, nº cat. 102.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 23.

Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980, nº cat. 16.

“Escultura Contemporánea aragonesa a la escuela”, Sala de Exposiciones El Portillo, Zaragoza, 1988.

Exposición “Eleuterio Blasco Ferrer”, Sala Eleuterio Blasco Ferrer. Ayuntamiento de Molinos, 1991.

BIBLIOGRAFÍA:

BERNERI, Giovanna, *op. cit.*, marzo de 1960, p. 178.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición 30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

Centre-Éclair, Châteauroux, 25 de abril de 1952.

Charente Libre, Angoulême, 25 de abril de 1952.

Dernière Heure, Alger, 28 de abril de 1952.

France Magazine, París, 11 de mayo de 1952.

L'Écho d'Alger, 10 de mayo de 1952.

L'Echo Républicain de la Beauce et du Perche, Chartres, 24 de abril de 1952.

La Dépêche du Midi, Toulouse, 23 de abril de 1952.

La Nouvelle République du Centre-Ouest, Tours, 25 de abril, 1952.

La République Varoise, Toulon, 5 de mayo de 1952.

Le Bien Public, Dijon, 26 de abril, 1952.

Le Figaro, París, 25 de abril de 1952.

Le Montagnard Républicain, laïque et socialiste, Aurillac, 30 de abril de 1952.

Le Parisien Libéré, París, 30 de abril de 1952.

Le Pont des Arts, París, 25 de abril de 1952.

Le Républicain du Haut-Rhin, Mulhouse, 25 de abril de 1952.

Midi Libre, Montpellier, 12 de mayo de 1952.

Nice Matin, Nice, 25 de abril de 1952.

Réforme, París, 3 de mayo de 1952.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Semanal Heraldo de Aragón, 23 de junio de 1989, p. 7.
SOLA, A., “Notas de Arte. Blasco Ferrer”, *Solidaridad Obrera*, París, junio, 1952.
VV.AA., *Escultura Contemporánea aragonesa a la escuela*, Unidad de Programas Educativos, Ministerio de Educación y Ciencia de Zaragoza, Zaragoza, 1988, p. 43.

Nº CAT.: 65.

TÍTULO: Forjador de arte.

CRONOLOGÍA: Hacia 1952-1953.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 100 x 50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

64º Salon des Artistes Indépendants, París, 1953.

Galería Le Chapelin, París, 1955.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 14.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

“Bagnols-sur-Cèze. Les ruines de la Roque-sur-Cèze ont conquis le grand peintre ferronnier Eleuterio Blasco Ferrer, *op. cit.*, 6 de septiembre de 1955.

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 191.

Arts, París, 30 de noviembre de 1955.

Cape Times, Cape Town, S. Africa, 16 de mayo de 1953.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980. Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo JCB.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

Ceylon Daily News, Colombo, 24 de abril, 1953.

Courrier de L'Ouest, Angers, 18 de abril, 1953.

INVITACIÓN Exposición Galería Le Chapelin, París, 1955.

L'Est Républicain, Nancy, 16 de abril, 1953.

L'Echo Du Maroc, Rabat, 18 de abril de 1953.

Le Méridional. La France, Marseille, 16 de abril, 1953.

Le Télégramme de Brest et de L'Ouest, Morlaix, 16 de abril de 1953.

Lorrain, Metz, 16 de abril, 1953.

MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, enero-febrero de 1988, p. 42.

NELKEN, Margarita, “La expresión y el expresionismo en Blasco Ferrer”, *Excelsior*, México, 27 de febrero de 1955.

Nice Matin, Nice, 16 de abril, 1953.

PÉREZ-LIZANO, Manuel, Blasco Ferrer, Eleuterio (voz), en VV.AA., *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses 1947-1978*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1983, p. 93.

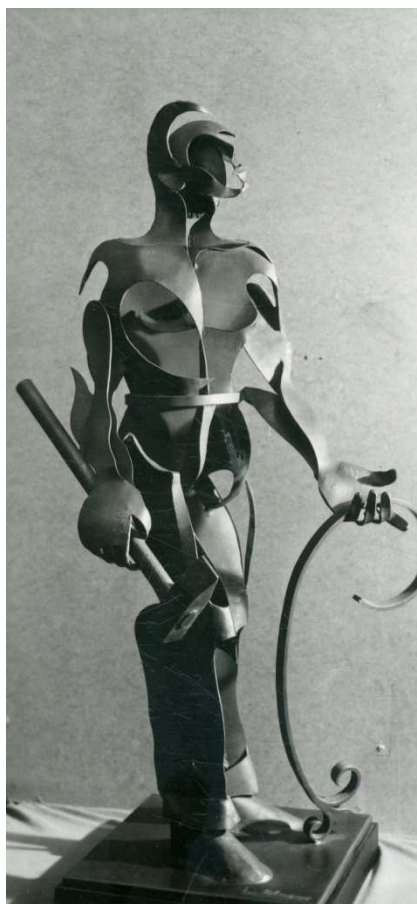
Reforme, París, 9 de mayo de 1953.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 30 de julio de 1993, p. 13.

USERO, Juan Antonio, “Eleuterio Blasco Ferrer: Ochenta años de idealismo (II). De la artesanía del barro a las primeras exposiciones de pintura y dibujo”, *Diario de Teruel*, 4



de junio de 1988, p 10.



Fotografías: Studio Yves Hervocho. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 66.

TÍTULO: Anacoreta/El exiliado /El héroe.

CRONOLOGÍA: 1953.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salon de la Jeune Sculpture, 1953 (Museo Bourdelle, París).

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 19.

Galerie Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 5.

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 11.

30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971, nº cat. 103.

Salón de los Independientes, París, 1978.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, en LORENTE, J. P., y SÁNCHEZ, Sofía (eds.), *op.cit.*, 2008, p. 190.

“Notas de Arte. Blasco Ferrer en el Museo Bourdelle”, *Solidaridad Obrera*, París, 20 de junio de 1953, p. 2.

CATÁLOGO Exposición 30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

La Dépêche, La Liberté, Saint-Etienne, 1 de junio, 1953.

Le Journal D'Alger, Alger, 2 de junio, 1953.

Le Papetier Libraire, París, Julio de 1956.

MYLOS, “En el taller de los artistas. Con Blasco Ferrer”, *Destino*, Barcelona, 4 de diciembre de 1954, p. 32.

TOUZELY, Roger, “La vie artistique Nimoise A la Galarie Jules-Salles Le Club des XXI Présente Le peintre-sculpteur Blasco Ferrer”, *Le Journal de Nîmes*, 14 de abril de 1956, p. 3.

Vooruit, Gent, 6 de junio de 1953.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

WARNOD, André, “Le Salon de la jeune sculpture dans les jardins du musée Bourdelle”, *Le Figaro*, París, 30 de mayo de 1953.

OBSERVACIONES: Véase el lienzo realizado a partir de la escultura (CP163).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Tentación, CP163.

Nº CAT.: 67.

TÍTULO: Caballo de circo.

CRONOLOGÍA: 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 74x20x21 cm. con base.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Museo de Bellas Artes de la Villa de París, Petit Palais. Nº Inventario PPS03202.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

EXPOSICIONES:

L'Esprit des bêtes, Galerie Doucet, París, 1954, nº cat. 52.

Galería Le Chapelin, París, 1958, nº cat. 3.

BIBLIOGRAFÍA:

A.M., *op. cit.*, 9 de enero de 1955, p. 6.

BERNERI, Giovanna, *op. cit.*, marzo de 1960, p. 176.

CATÁLOGO Exposición *L'Esprit des bêtes*, Galerie Doucet, París, 1954.

CATÁLOGO Exposición Galerie Jules, Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galería Le Chapelin, París, 1958.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980.

FONT, Lina, "La radio en las artes plásticas", *Ondas*, Barcelona, 15 de enero de 1955.

Journal de l'Amateur d'Art, nº 622, 15 de marzo de 1978, p. 25.

Masques & Visages. Revue Mensuelle Indépendante, nº 58, Éditions de la Maison des Intellectuels, París, abril de 1958, p. 15.

SMALLISH, Richard, "Esculturas y dibujos de E. Blasco Ferrer", *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 676-51, París, marzo de 1958, p.14.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

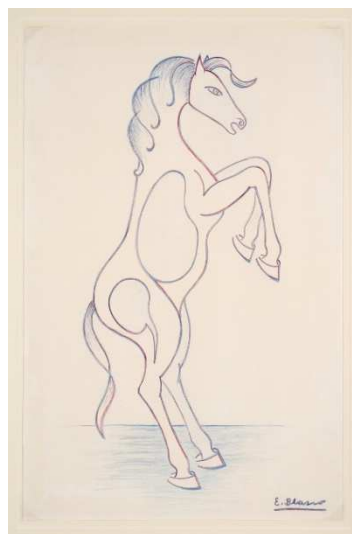
Reproducido en el catálogo de Le Chapelain.

Originalmente formaba parte del discurso expositivo del entonces Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Hoy se halla en depósito en el Museo de Bellas Artes de la ciudad (Petit Palais).

Véase el dibujo realizado a partir de la escultura (CD239).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Caballo de circo, CD239.

Nº CAT.: 68.

TÍTULO: Inocencia/La inocente.

CRONOLOGÍA: Hacia 1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 16.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 36.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo de la misma figura (CD227).



La inocente, CD227.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.
Depósito JCB.

Nº CAT.: 69.

TÍTULO: Mujer pensativa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 263-264.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 70.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 71.

TÍTULO: Paisana/Campesina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 5

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery,
Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés,
Barcelona, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 72.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 73.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 74.

TÍTULO: El caballo/Caballo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 13.

BIBLIOGRAFÍA:

Catálogo Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo JCB.

Nº CAT.: 75.

TÍTULO: Caballo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 76.

TÍTULO: Belier (Carnero)/Cabeza de carnero.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

L'Esprit des bêtes, Galerie Doucet, París, 1954, nº cat. 51.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 14.

Galería Le Chapelin, París, 1955.

44^º Exposition de la Maison des Intellectuels, 1956.

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 13.

XV^º Salon Populiste, París, 1957, nº cat. 20.

Galerie Puget, Marsella, 1958.

“Les arts en Europe”, Bruselas, 1964.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 22.

Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980, nº cat. 15.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

“La sculpture catalane à L'Honneur. Enrique Monjo et Blasco Ferrer”, *Le Meridional-La France*, Marsella, 22 de mayo de 1954.

“Les arts en Europe. Catalogue”, *Le cahiers des arts*, nº 118, 119, 120, mayo-junio-julio de 1964, p. 3388.

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, *op. cit.*, 2008, p. 190.

CATÁLOGO Exposición *L'Esprit des bêtes*, Galerie Doucet, París, 1954.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición XV^º Salon Populiste, París, 1957.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

La Dépêche du Midi, Toulouse, 10 de diciembre de 1955.

La Dépêche La Liberté, Saint Etienne, 9 de diciembre de 1955.

Le Lorrain, Metz, 10 de diciembre de 1955.

Masques & Visages, París, junio de 1956.

République du Centre, Orleans, 4 de enero de 1956.

VV.AA., *op. cit.*, Barcelona, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo JCB.

Nº CAT.: 77.

TÍTULO: Juana de Arco.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro

DIMENSIONES: 92x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paredero desconocido.

EXPOSICIONES:

66º Salon des Indépendants, París, 1955.

Galerie Art et Tradition chrétienne, *Jeanne d'Arc*, París, 1956.

Le Chapelin, París, 1958, nº cat. 18.

Première Biennale d'Art Contemporain espagnol, Musée Galiera, París, 1968, nº cat. 122.

30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971, nº cat. 100.

BIBLIOGRAFÍA:

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, *op. cit.*, 2008, p. 191.

CATÁLOGO Exposición Galería Le Chapelin, París, 1958.

CATÁLOGO Première Biennale d'Art Contemporain Espagnol, Musée Galiera, París, 1968, p. 17.

CATÁLOGO Exposición 30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971.

Der Mittag, Düsseldorf, abril?, 1955.

Est Républicain, Nancy, 16 de abril de 1955.

Gazzeta Sera, Torino, 20 de abril de 1955.

Il Corriere di Trieste, Trieste, 19 de abril de 1955.

J. B., “Une exposition Jeanne d'Arc”, *Le Figaro*, París, 8 de junio de 1955.

Journal de l'Amateur d'Art, París, 25 de abril de 1955.

Kasseler Zeitung, Kassel, 22 de abril de 1955.

La Bourgogne Républicaine, Dijon, 16 de abril de 1955.

La Dépêche La Liberté, Saint Etienne, 16 de abril de 1955.

La Liberté de L'Est, Épinal, 16 de abril de 1955.

La Nouvelle République des Pyrénées, Tarbes, 16 de abril de 1955.

La Parisien Libéré, París, 21 de abril de 1955.

La Presse, Túnez, 17 de abril de 1955.

Le Bien Public, Dijon, 16 de abril de 1955.

Le Havre, Le Havre, 15 de abril de 1955.

Le Jour, Verviers, 2 de mayo de 1955.

Le Lorrain, Metz, 16 de abril de 1955.

Le Soir, Marseille, 19 de abril de 1955.

Les Dernières Dépêches, Dijon, 16 de abril de 1955.

Libération, París, 21 de abril de 1955.

M.-C.L., “Salon des Indépendants”, *Le France-Soir*, París, 16 de abril de 1955.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Le Monde, París, 16 de abril de 1955.

Saarbrucker Zeitung, Saarbrücken, 21 de abril de 1955.

SMALLISH, Richard, *op. cit.*, marzo de 195, París, p.14.

Sud-Ouest, Bordeaux, 21 de abril de 1955.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 8 de junio de 1988, p. 10.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 30 de julio de 1993, p. 13.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

La obra perteneció al Petit Palais de Ginebra, si bien esta obra ya no se encuentra entre sus fondos, sin que sus conservadores puedan darnos más indicaciones de las razones de ello, o de su actual paradero. Tuvo el nº de inventario 12754. Las dimensiones son las que en su momento aparecían en el registro.

Nº CAT.: 78.

TÍTULO: El gallo que canta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

L'Esprit des bêtes, Galerie Doucet, París, 1954, nº cat. 50.

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat.12.

BIBLIOGRAFÍA:

A.M., *op. cit.*, 9 de enero de 1955, p. 6.

CATÁLOGO Exposición *L'Esprit des bêtes*, Galerie Doucet, París, 1954.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

SMALLISH, Richard, *op. cit.*, marzo de 1958, p.14.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo con el mismo motivo (CD238)



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



El gallo que canta, CD238.

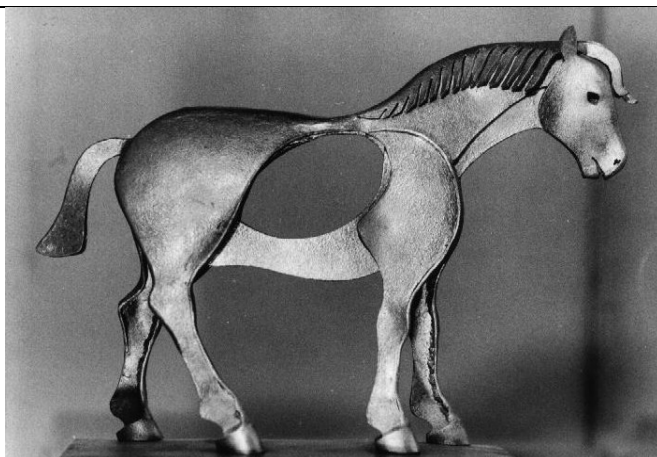
Nº CAT.: 79.

TÍTULO: Caballo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 80.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

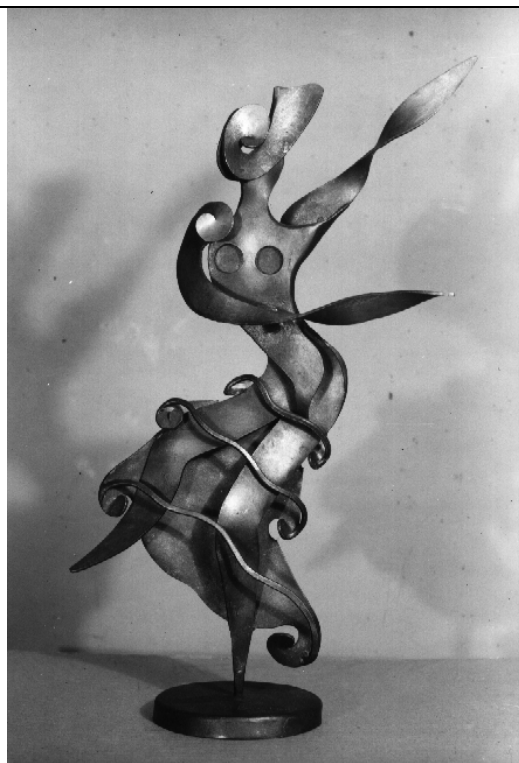
MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 4 de junio de 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.:81.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955,
nº cat. 2.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos,
Barcelona, 1955.

LIENCE BASIL, *op. cit.*, 7 de enero de
1955, p. 2.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo JCB.

Nº CAT.: 82.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1964

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 51x21 cm.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

EXPOSICIONES: Reyn Gallery, New
York, 1964-65.

BIBLIOGRAFÍA:

Catálogo-Folleto Exposición Reyn Gallery,
New York, 1964-1965.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones son las que constan en el
folleto antes citado.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.:83.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 84.

TÍTULO: Baturro cantando/Aragonés tocando la guitarra.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES: Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 18.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

USERO, Juan Antonio, "Eleuterio Blasco Ferrer: Ochenta años de idealismo (I). El escultor de Foz Calanda nació y vivió muy cerca de la tragedia", *Diario de Teruel*, 3 de junio de 1988, p.10.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 30 de julio de 1993, p. 12.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. Archivo JCB.

Nº CAT.: 85.

TÍTULO: Cristo llorando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 17.

Galerie Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 11.

Galería Le Chapelin, París, 1958, nº cat. 7.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

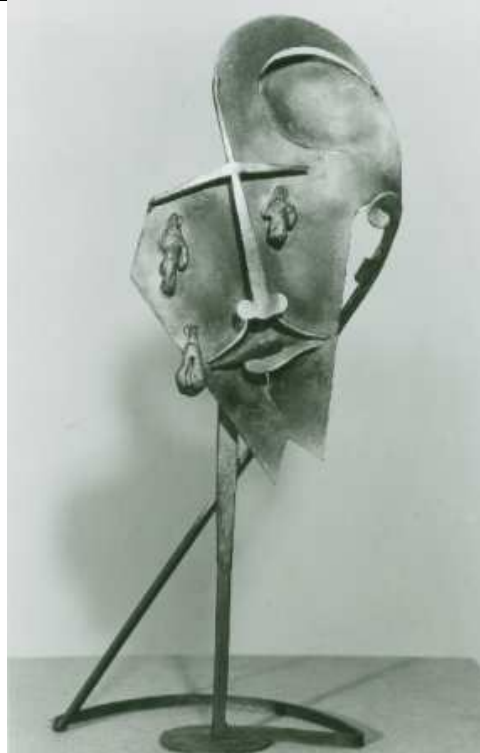
CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galería Le Chapelin, París, 1958.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 3 de junio de 1988.

OBSERVACIONES:

En las fotografías de la exposición de Nimes no aparece esta obra, pero consta en el catálogo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 86.

TÍTULO: Toro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 22.

BIBLIOGRAFÍA:

Catálogo Exposición Galería Argos, 1955.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo JCB.

Nº CAT.: 87.

TÍTULO: La mujer de la vela.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº 7 catálogo.

Galería Le Chapelin, París, 1958, nº cat. 16.

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat. 14.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos,
Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galerie Le Chapelin,
París, 1958.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget,
Marsella, 1958.

SMALLISH, Richard, *op. cit.*, marzo de 1958,
p.14.

OBSERVACIONES:

Reproducida en el catálogo de las galerías Le
Chapelin (1958) y Puget (1958).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 88.

TÍTULO: La niña de las trenzas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 58x25x15 cm. (sin base).

63x27x17 cm. (con base).

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Museo de Zaragoza.

Inventario 85.20.2. Nº Registro 2341.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 24.

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 14.

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat 6.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 19.

Delegación Provincial de Cultura, Teruel,

1980, nº cat. 12.

Escultura Contemporánea a la escuela, Sala de Exposiciones El Portillo, Zaragoza, 1988.

Exposición "Eleuterio Blasco Ferrer", Sala

Eleuterio Blasco Ferrer. Ayuntamiento de

Molinos, 1991.

BIBLIOGRAFÍA:

"Chapas, hierros, troncos y conchas", *Hogar 2000*, nº 6, agosto de 1967, p. 12.

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, París, 1958

Arts Loisirs, nº 79, 29 de marzo de 1967, p. 45.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Delegación provincial de Cultura, Teruel, 1980.

CATÁLOGO Exposición *Escultura aragonesa contemporánea a la escuela*, Unidad de Programas Educativos, Ministerio de Educación y Ciencia de Zaragoza, Zaragoza, 1988.

OBSERVACIONES:

Blasco tituló a esta escultura *La niña de las trenzas*, aunque hemos encontrado referencias a ella denominándola *Cabeza de hechicera*, *Greta Garbo* o *Hechicera*.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 89.

TÍTULO: Gallo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

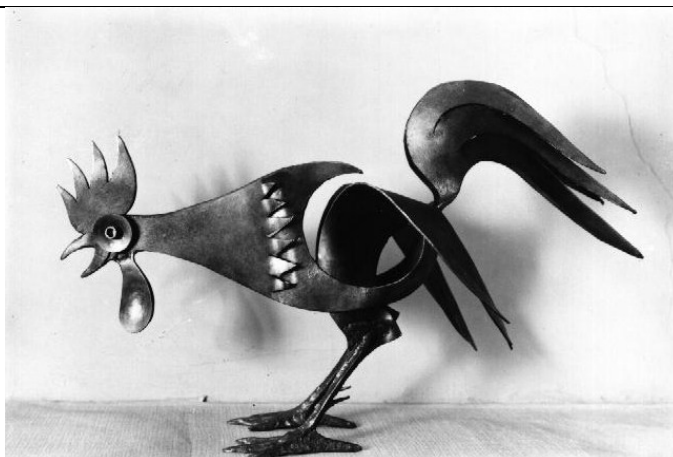
MATERIAL/TÉCNICA:

Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

“Formas y colores. Blasco Ferrer sigue trabajando”, *Destino*, Barcelona, 4 de agosto de 1956, p. 34.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 90.

TÍTULO: Don Quijote.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 83x44x41 cm.

INSCRIPCIONES:

Posee una placa en la base con el texto: *Don Quichotte E. Blasco Ferrer*. En la pieza que divide la frente: *E. Blasco*.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 474.

EXPOSICIONES:

67º Salon des Indépendants, París, 1956.

Galerie Le Chapelin, París, 1958, nº cat. 13.

Galerie Paul Cézanne, París, 1960.

“Les arts en Europe”, Bruselas, 1964.

Première Biennale d’Art Contemporain espagnol, Musée Galiera, París, 1968, nº cat. 123.

30º Salon de L’Atelier de la Bûcherie, París, 1971, nº cat.101.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 4.

Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980, nº cat. 5.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 169.

“Esta tarde, a las 7.30, presentación de un libro extraordinario”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 9 de mayo de 1966, p. 20.

“Exposición antológica de Blasco Ferrer en el Museo de Molinos”, *El Día*, Zaragoza, 8 de agosto de 1986.

“Expositions”, *Carrefour*, París, 21 de septiembre de 1960.

“Le Grand Prix des Hespérides 1960”, *Corrèze Républicaine et Socialiste*, Brive, 16 de julio de 1960.

“Le Grand Prix des Hespérides couronne «Le Jour se lève» de Bernard Drucker”, *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 1 de agosto de 1960.

“Le Grand Prix des Hespérides est décerné au «Jour se lève» un livre de Bernard Brucker”, *Midi Libre*, Montpellier, 31 de julio de 1960.

“Le peintre Louis Neau de Rabat, Lauréat de l’Académie des Hespérides”, *L’Echo du Maroc*, Rabat, 13 de julio de 1960.

“Les arts en Europe. Catalogue”, *Le cahiers des*



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

arts, nº 118, 119, 120, mayo-junio-julio de 1964, pp. 3388, 3412.

A.H.M., “E. Blasco Ferrer maître ferronnier et poète du fer”, *Le Parisien Libéré*, París, 10 de marzo de 1958.

Amitié Franco-Espagnole, París, diciembre de 1960.

ANADÓN, Teresa, “Molinos. Un paraíso en Teruel”, *Heraldo de Aragón. Suplemento Escolar*, Zaragoza, 2 de junio de 1993, p. 7.

Apollo, París, agosto de 1956.

Arts, París, 1 de mayo de 1956.

Arts, París, 14 de abril de 1964.

Arts, París, 19 de octubre de 1960.

Arts, París, 25 de abril de 1956.

Arts, París, 25 de octubre de 1960.

Arts, París, 8 de abril de 1964.

Aurore, París, 20 de abril de 1956.

Beaux-Arts, 25 de abril a 1 de mayo de 1956, p. 10.

Benjamin, París, 6 de mayo de 1956.

CATÁLOGO Exposición Galería Le Chapelin, París, 1958.

CATÁLOGO Première Biennale d’Art Contemporain espagnol, Musée Galiera, París, 1968, p. 17.

CATÁLOGO Exposición 30° Salon de L’Atelier de la Bûcherie, París, 1971.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

Chartres, 21 de abril de 1956.

DELGADO, Rafael, “El arte y sus intérpretes. Eleuterio Blasco Ferrer. El escultor que hace obra de arte con el hierro”, *Índice Literario de El Universal*, Caracas, 25 de junio de 1959.

DORNAND, Guy, “Salon des Indépendants”, *Libération*, París, 26 de abril de 1956.

G.V., Blasco Ferrer, pintor y escultor de metales, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, París, noviembre de 1961, p. 9.

Il Tempo, Roma, 4 de mayo de 1956.

Jornal de Noticias, Oporto, abril?, 1956.

Journal du Centre, Nevers, 21 de abril de 1956.

L’Eclair des Pyrénées, Pau, 12 de mayo de 1956.

L’Echo Républicain de la Beauce et du Perche, *Le Soir*, Marsella, 21 de abril de 1956.

L’Indépendant, Perpignan, 25 de abril de 1956.

L’Information, París, 20 de abril de 1956.

La Dépêche de l’Est, Bone, 25 de abril de 1956.

La Dépêche la Liberté, Saint Etienne, 23 de abril de 1956.

La Liberté du Morbihan, Vannes, 30 de abril de 1956.

La Nazione, Florencia, 7 de mayo de 1956.

La Nouvelle République du Centre-Ouest, Tours, 15 de mayo de 1956.

Le Courrier du Centre et du Centre-Ouest, Limoges, 24 de abril de 1956.

Le Figaro, París, 21 de abril de 1956.

Le Havre Libre, Le Havre, 24 de abril de 1956.

Nord Littoral, Calais, 25 de abril de 1956.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 42.

SEBASTIÁN, Santiago, *op. cit.*, cuarto trimestre de 1970, p. 36.

SMALLISH, Richard, *op. cit.*, marzo de 1958, pp. 12, 14.

Sud-Ouest, Bordeaux, 11 de marzo de 1958.

Union, Reims, 21 de abril de 1956.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

Wiesbadener Kurier, abril?, 1956.

OBSERVACIONES:

Grand Prix de Plastique de la *Academia des Hespérides*.

Reproducido en el catálogo de Le Chapelain (1958).

Nº CAT.: 91.

TÍTULO: Toro y torero.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 9.

BIBLIOGRAFÍA:

CARVALHO, René, *op. cit.*, 1963, p. XVII.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

TOUZELY, Roger, *op. cit.*, 14 de abril de 1956, p. 3.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM. Depósito JCB.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 92.

TÍTULO: Forjador.

CRONOLOGÍA: Hacia 1952-1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véanse los dibujos sobre el mismo tema (CD263-266).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Forjador, CD264.



Forjador, CD263.

Nº CAT.: 93.

TÍTULO: El hidalgo y su escudero

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1966.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 32x30 cm.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

“Le sculpteur Blasco Ferrer nous parle de l’Espagne”, *Midi Libre*, 12 de agosto de 1966.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones aparecen en el reverso de una fotografía del archivo JCB.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 94.

TÍTULO: Toro de lidia/Toro de combate.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat.10.

Galería Le Chapelin, París, 1958, nº cat. 10.

BIBLIOGRAFÍA:

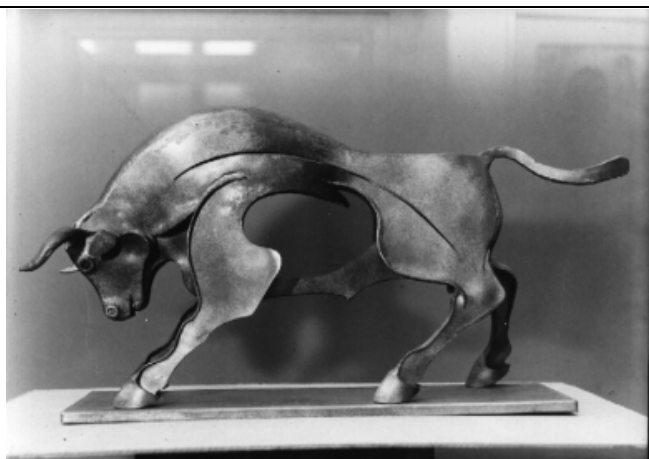
CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galería Le Chapelin, París, 1958.

G.V., *op. cit.*, 10 de junio de 1960, p. 14.

G.V., *op. cit.*, noviembre de 1961, p. 9.

SMALLISH, Richard, *op. cit.*, marzo de 1958, p.14.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 95.

TÍTULO: Toro.

CRONOLOGÍA: Hacia
1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA:
Hierro.

DIMENSIONES:
25x 39,5x15,5 cm.

INSCRIPCIONES:
Firmada en la base.

UBICACIÓN: Museo Joan
Abelló (Mollet del Vallés,
Barcelona). Nº cat.923.

EXPOSICIONES:

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 20.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

“Galería Mitre. E. Blasco Ferrer”, *Diario de Barcelona*, 1 de marzo de 1980.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

OBSERVACIONES:

En el lienzo *Manola* (CP145), que fechamos hacia 1950, aparece ya uno de estos toros pintado sobre su abanico.



Fotografía: Archivo RPM.

Nº CAT.: 96.

TÍTULO: Toro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA:

Hierro.

DIMENSIONES: 30x 51x15,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Colección José María Blanch (Mollet del Vallés, Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 97.

TÍTULO: Toro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1969.

MATERIAL/TÉCNICA:

Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA:

GASCH, Sebastián, "Visitas al Taller de Picasso", *Bellas Artes* 73, nº 20, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, febrero de 1973, p. 16.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 98.

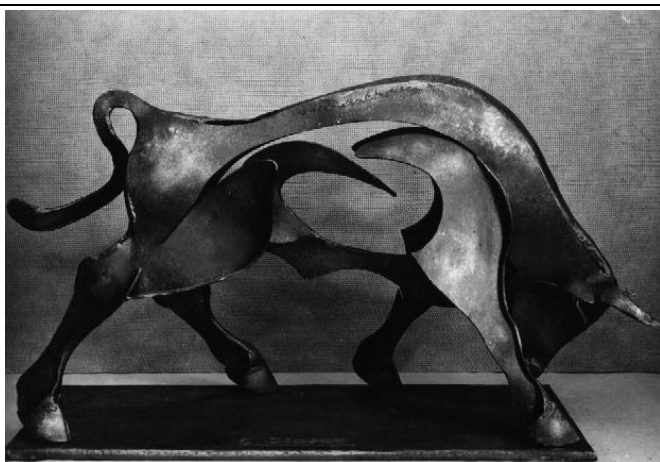
TÍTULO: Toro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 99.

TÍTULO: Toro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

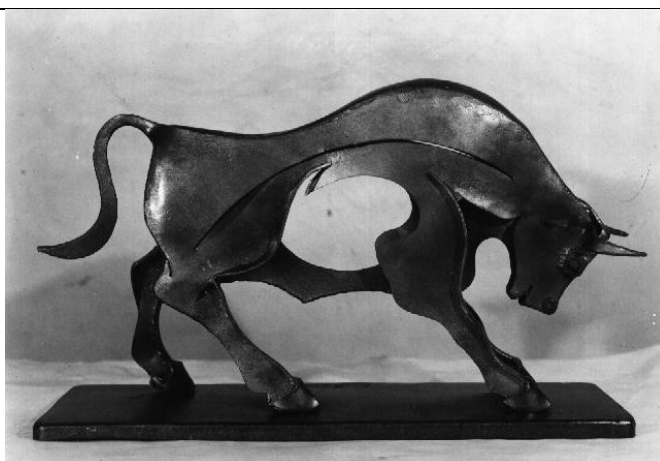
Nº CAT.: 100.

TÍTULO: Toro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 101.

TÍTULO: Arlequín violinista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 102.

TÍTULO: Arlequín violinista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 103.

TÍTULO: Arlequín flautista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografías: Studio Yves Hervocho. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 104.

TÍTULO: Arlequín flautista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 40 x 13 x 9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Colección José María Blanch (Mollet del Vallés, Barcelona).



Fotografías: RPM.

Nº CAT.: 105.

TÍTULO: Arlequín con lira.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 106.

TÍTULO: El arlequín de la lira.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

“Les expositions dans notre hall. Un maître du métal: Blasco Ferrer”, *Midi Libre*, Montpellier, 4 de agosto de 1967.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 107.

TÍTULO: Arlequín con lira.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.
Depósito JCB.

Nº CAT.: 108.

TÍTULO: Le gran Badour (El gran Badour).

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 109.

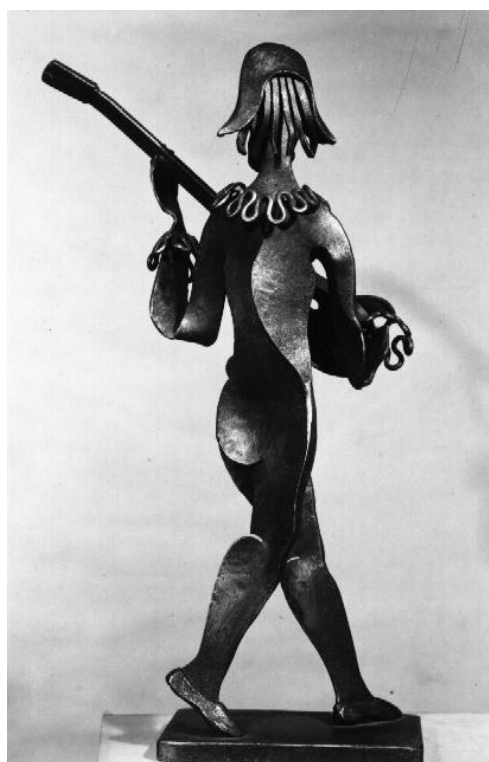
TÍTULO: Arlequín músico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografías: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 110.

TÍTULO: Arlequín músico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 111.

TÍTULO: Arlequín músico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 112.

TÍTULO: Arlequín músico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.
Depósito JCB.

Nº CAT.: 113.

TÍTULO: Arlequín músico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito
JCB.

Nº CAT.: 114.

TÍTULO: Arlequín músico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 115.

TÍTULO: Arlequín.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

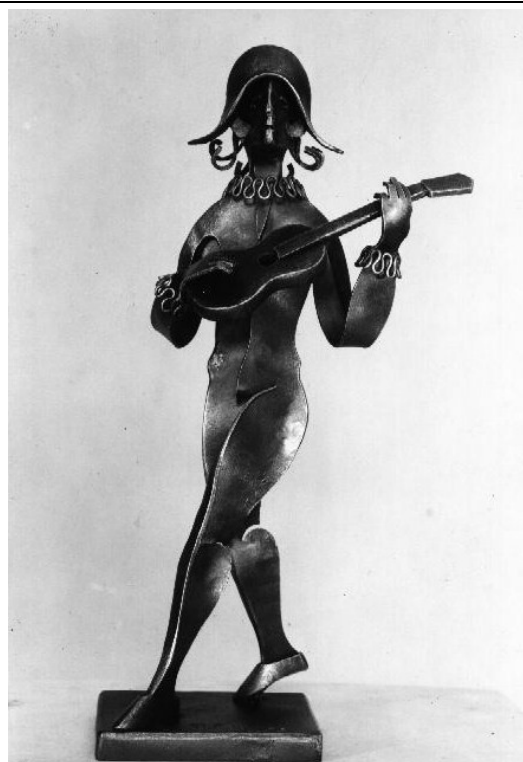
Nº CAT.: 116.

TÍTULO: Arlequín músico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 117.

TÍTULO: Arlequín músico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 118.

TÍTULO: Femme avec les yeux de spirales
(Mujer con ojos de espirales).

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 61 x 35 x 17 cm. (sin base). 65 x 38 x 19 cm. (con base).

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Museo de Zaragoza.

Inventario 85.20.1. Nº Registro 2341.

EXPOSICIONES:

Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952, nº cat. 16
(sección escultura).

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 21.

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 22.

Pierrelatte, 1964.

30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971, nº cat. 105.

Salón de los Independientes, París, 1976.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 18.

Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980, nº cat. 11.

Escultura Contemporánea a la escuela, Sala de Exposiciones El Portillo, Zaragoza, 1988.

Exposición "Eleuterio Blasco Ferrer", Sala Eleuterio Blasco Ferrer. Ayuntamiento de Molinos, 1991.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Kunstzaal Plaats, La Haya, 1952.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Grands Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO Exposición 30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980.

CATÁLOGO Exposición "Escultura Contemporánea a la escuela", Zaragoza, 1988.

Journal de l'Amateur d'Art, nº 578, París, 11 de marzo de 1976, p. 21.

OBSERVACIONES:

Véanse sobre el mismo tema el lienzo CP180 y el dibujo CD258.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Cabeza decorativa, CP180 y
Mujer con ojos de espirales,
CD258.

Nº CAT.: 119.

TÍTULO: Violinista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

XIV^o Salon d'Art Populiste, París, 1956.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO XIV^o Salon d'Art Populiste, París, 1956.

GASCH, Sebastián, *op. cit.*, febrero de 1973, pp. 15.

Journal du Centre, Nevers, 7 de junio de 1956.

L'Écho d'Alger, 21 de julio de 1956.

La Bourgogne Républicaine, Dijon, 9 de junio de 1956.

La Dépêche la Liberté, Saint Etienne, 7 de junio de 1956.

La Vigie Marocaine, Casablanca, 10 de junio de 1956.

Le Bien Public, Dijon, 9 de junio de 1956.

Le Courrier du Centre et du Centre-Ouest, Limoges, 7 de junio de 1956.

Le Soir, Marsella, 7 de junio de 1956.

Midi Libre, Montpellier, 7 de junio de 1956.

Nice Matin, Nice, 9 de junio de 1956.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo que sirvió de inspiración para esta y otras esculturas, realizado en Vernet d'Ariège (CD243).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Una visitante del Salon d'Art Populiste de 1956, observa el violinista de Blasco Ferrer. Publicada en *La Vigie Marocaine*, Casablanca, 10 de junio de 1956.



Ciego acordeonista, CD243.

Nº CAT.: 120.

TÍTULO: Guitarrista ciego.

CRONOLOGÍA: Hacia 1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Puget, París, 1958.

Pierrelatte, 1964.

BIBLIOGRAFÍA:

CARVALHO, Renée, *op. cit.*, 1963, p. XVIII.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, París, 1958.

Midi Libre, 4 de septiembre de 1964.

MIGUEL, Juan, "Calvario Negro", *Umbral*, nº 28, París, abril de 1964, p. 7.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 121.

TÍTULO: Guitarrista ciego.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

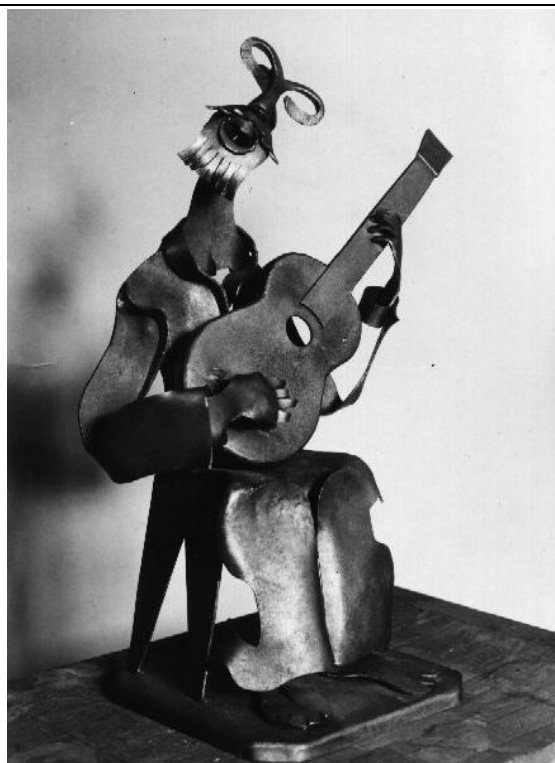
EXPOSICIONES:

Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

BIBLIOGRAFÍA:

Beaux Arts, París, 11 a 17 de abril de 1956, p. 12.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1958.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 122.

TÍTULO: Ma mère (Mi madre)/Retrato de mi madre.

CRONOLOGÍA: 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

DIMENSIONES: 40x21,5x21,5 cm.

INSCRIPCIONES: En la base: “*mi madre Lucía Ferrer Andreu. E. Blasco Ferrer*”.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 465.

EXPOSICIONES:

XIV^o Salon d’art Populiste, París, 1956.

Pierrelatte, 1964

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 166.

CATÁLOGO Exposición XIV^o Salon d’art Populiste, París, 1956.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

Midi Libre, 24 de septiembre de 1964.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 45.

OBSERVACIONES:

Se fundieron diversas cabezas, pero no aparece numeración. Existen otros dos ejemplares en la colección Joaquín Castillo y Emiliano Blasco Monforte (Barcelona). El propósito de Blasco Ferrer fue colocar una de ellas en la tumba de su madre.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 123.

TÍTULO: Retrato de mi madre.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce sobre base de mármol.

DIMENSIONES: 17 x 6 x 7 cm. (con base).

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte de atrás del pañuelo y numerada 9/10.

UBICACIÓN: Centro Aragonés de Barcelona.

OBSERVACIONES:

Existe otra cabecita en la Colección José María Blanch (Mollet del Vallés, Barcelona), sin numeración.



Fotografía: RPM.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 124.

TÍTULO: Mi madre.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Yeso.

DIMENSIONES: 40x21x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte trasera.

UBICACIÓN: Colección Deseo Blasco (Pierrelatte, Francia).



Fotografía: Deseo Blasco.

Nº CAT.: 125.

TÍTULO: Mi madre/Lucía Ferrer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon, AMM.
Depósito JCB. Detalle.

Nº CAT.: 126.

TÍTULO: Lucía Ferrer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB. Detalle.

Nº CAT.: 127.

TÍTULO: Cabeza de aragonés.

CRONOLOGÍA: Años 50.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Posiblemente se trate de su padre, Joaquín Blasco, una de las escasísimas ocasiones en que lo representó.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB. Detalle.

Nº CAT.: 128.

TÍTULO: Pau Casals.

CRONOLOGÍA: 1957.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 68 x 30 x 31 cm. (sin base). Base 1 x 27 x 28 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Musée d'art moderne de la ville de Paris. Inv: AMS 393.

EXPOSICIONES:

Salón de Artistas Independientes, París, 1957.

BIBLIOGRAFÍA:

“En la Exposición de los artistas independientes”, *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de julio de 1957.

“Miscelánea antológica de la documentación epistolar, impresa y fotográfica incluida en el legado Eleuterio Blasco”, *op. cit.*, 2008, p. 192.

Apollo, París, julio de 1957.

Arts, París, 29 de mayo de 1957.

Arts, París, 4 de junio de 1957.

BERNERI, Giovanna, *op. cit.*, marzo de 1960, p. 175.

CARVALHO, Renée, *op. cit.*, 1963, p. XVII.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura (reproducido), Teruel, 1980.

DORNAND, Guy, “Salon des Indépendants”, *Libération*, París, 13 de junio de 1957.

G.V., *op. cit.*, 10 de junio de 1960, p. 14.

IMBOURG, Pierre, “Salon des Indépendants”, *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 10 de junio de 1957.

La Bourgogne Libre, Périgueux, 1 de junio de 1957.

La Dépêche de l'Est, Bone, 6 de junio de 1957.

LACOMBE, M., “Les expositions”, *Papetier Libraire*, París, julio de 1957, p. 61.

Le Courrier du Maroc, Fez, 4 de junio de 1957.

Le Petit Matin, Túnez, 27 de junio de 1957.

MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, enero-febrero de 1988, p. 41.

Suplemento Literario de Solidaridad Obrera, nº 663-48, diciembre de 1957, portada.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 30 de julio de 1993, p. 12.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 4 de junio de 1988, p. 10.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.



Fotografía: Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

Adquirido en 1957 por la Villa de París.



Una visitante al Salón de Artistas Independientes de 1957, observa el Pau Casals de Blasco Ferrer.
Publicado en *Le Petit Matin*, Túnez, 17 de junio de 1957.

Nº CAT.: 129.

TÍTULO: Violonchelista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1957-1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 130.

TÍTULO: Guitarrista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1957-1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Le Chapelin, París, 1958, nº cat.14.

30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Le Chapelin, París, 1958.

CATÁLOGO Exposición 30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971, p. 17.

G.V., *op. cit.*, 10 de junio de 1960, p. 14.

L'Est Éclair, Troyes, 23 de marzo de 1958.

MORENO, Mª Ángeles, *op. cit.*, abril de 1991, p. 35.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

Aparece reproducido en el catálogo 30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, 1971, p. 17, si bien no consta en la selección de obras. Sí que aparece *Niño abandonado* (nº cat. 107), cabiendo la posibilidad de que cambiara el título para esta muestra.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 131.

TÍTULO: Guitarrista cantando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1958-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En la exposición en la Galería Grands Augustins de París, en 1967, expuso un guitarrista sentado muy parecido a este.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 132.

TÍTULO: Arlesiana/La mujer del paraguas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1957-1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Le Chapelin, París, 1958.

BIBLIOGRAFÍA:

A.H.M., "E. Blasco Ferrer maître ferronnier et poète du fer", *Le Parisien Libéré*, París, 10 de marzo de 1958.

CATÁLOGO Exposición Galería Le Chapelin, París, 1958.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ

GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 35.

SMALLISH, Richard, *op. cit.*, marzo de 1958, p.14.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografías: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 133.

TÍTULO: Cabeza de arlequín.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES: Aparece una Cabeza de arlequín en XV^e Salon Populiste, 1956, nº cat. 19.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 134.

TÍTULO: Cabeza de arlequín.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES: Aparece una Cabeza de arlequín en el XV^e Salon Populiste, 1956, nº cat. 19.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 135.

TÍTULO: Cabeza de Arlequín.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 32,5 x 28 x 14 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte trasera de la cabeza.

UBICACIÓN: Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés, Barcelona). Nº registro: 606.

EXPOSICIONES:

Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

OBSERVACIONES:

Esta escultura no aparece en el catálogo de la exposición en la Mitre Gallery, pero sí que fue expuesto, tal y como podemos ver en una grabación en super 8 realizada en la misma.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 136.

TÍTULO: Cabeza de arlequín.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo del mismo (CD257).



Cabeza de arlequín, CD257.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 137.

TÍTULO: Cabeza de arlequín.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 36 x 31 cm.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Reyn Gallery, Nueva York, 1964-65.

BIBLIOGRAFÍA:

Catálogo-Folleto Exposición Reyn Gallery,
Nueva York, 1964-65.

Las dimensiones son las que constan en dicho folleto.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 138.

TÍTULO: Piedad Marina.

CRONOLOGÍA: 1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 85 x 48 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salon des Indépendants, París, 1958.

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 5.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

DORNAND, Guy, "Salon des Indépendants", *Libération*, París, 24 de abril de 1958.

IMBOURG, Pierre, "Salon des Indépendants", *Journal de l'Amateur d'Art*, París, 25 de abril de 1958.

L'Aurore, París, 23 de abril de 1958.

L'indépendant de Loir & Cher, Blois, 25 de abril de 1958.

L'Information, París, 26 de abril de 1958.

L'Yonne Républicaine, Auxerre, 28 de abril de 1958.

La Bourgogne Libre, Périgueux, 17 de abril de 1958.

La Dépêche de l'Est, Bone, 22 de abril de 1958.

Le Bonhomme Libre, Caen, 25 de abril de 1958.

Le Courrier du Maroc, Fez, 22 de abril de 1958.

Le Progrès de Fécamp, Fécamp, 17 de abril de 1958.

Masques & Visages, París, mayo de 1958.

Revue Parlementaire, París, 2 de mayo de 1958.

Tribune, Saint-Étienne, 18 de abril de 1958.

Vigie Marocain, Casablanca, 20 de abril de 1958.

OBSERVACIONES:

La obra perteneció al Petit Palais de Ginebra, si bien ya no se encuentra entre sus fondos, sin que sus conservadores puedan darnos más indicaciones de las razones de ello o de su actual paradero. Tuvo el nº de inventario 13316. Las dimensiones indicadas son las que constaban en su ficha.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Un visitante del Salón de Artistas Independientes de 1965, observa *Piedad Marina* de Blasco Ferrer. Publicada en *Vigie Marocain*, Casablanca, 20 de abril de 1968.

Nº CAT.: 139.

TÍTULO: Fauno.

CRONOLOGÍA: Hacia 1957-1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Le Chapelin, París, 1958, nº cat. 15.

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat. 13.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Le Chapelin, París, 1958.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.

SMALLISH, Richard, *op. cit.*, marzo de 1958, p.14.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 140.

TÍTULO: El niño de la tórtola.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat. 5.

Galerie Le Chapelin, París, 1958, nº cat.6.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.

CATÁLOGO Exposición Galería Le Chapelin, París, 1958.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 36.

SMALLISH, Richard, *op. cit.*, marzo de 1958, p.14.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 4 de junio de 1988, p 10.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 141.

TÍTULO: Le coq d'or (El gallo de oro).

CRONOLOGÍA: 1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

Ardennais, Charleville, 7 de mayo de 1960.

Arts, París, 25 de junio de 1958.

Centre Press. Le Cantal, Rodez, 14 de mayo de 1960.

Centre-Presse, Limoges, 14 de mayo de 1960.

Combat, París, 27 de mayo de 1961.

Courrier de L'Ouest, Angers, 7 de mayo de 1960.

G.V., *op. cit.*, 10 de junio de 1960, p. 14.

L'Eclair, Nantes, 31 de mayo de 1961.

L'Echo Républicain de la Beauce et du Perche, Chartres, 7 de mayo de 1960.

L'Indépendant, Perpignan, 12 de mayo de 1960.

L'Oise-Matin, Beauvais, 20 de mayo de 1961.

L'Oise-Matin, Beauvais, 31 de mayo de 1961.

L'Yonne Républicaine, Auxerre, 29 de mayo de 1961.

La Dépêche du Midi, Toulouse, 16 de junio de 1960.

La Discographie Française, París, 1 de junio de 1961.

La Dordogne Libre, Périgueux, 9 de mayo de 1960.

La Liberté de L'Est, Épinal, 31 de mayo de 1961.

La Semaine Radio Télé, París, 5 de junio de 1960.

La Tribune de Saint-Etienne, 30 de mayo de 1961.

Le Berry Républicain, Bourges, 26 de mayo de 1961.

Le Berry Républicain, Bourges, 31 de mayo de 1961.

Le Comtois, Besancon, 26 de mayo de 1961.

Le Dauphiné Libéré, Grenoble, 24 y 26 de mayo de 1961.

Le Figaro, 15 de mayo de 1959.

Le Figaro, 6 de mayo de 1960.

Le Figaro, París, 15 de mayo de 1959.

Le Havre, Le Havre, 2 de junio de 1961.

Le Havre, Le Havre, 27 de mayo de 1961.

Le Pèlerin, París, 22 de mayo de 1960.

Le Petit Varois. La Marseillaise, Toulon, 10 y 19 de junio de 1958.

Les Dépechês, Dijon, 18 de mayo de 1961.

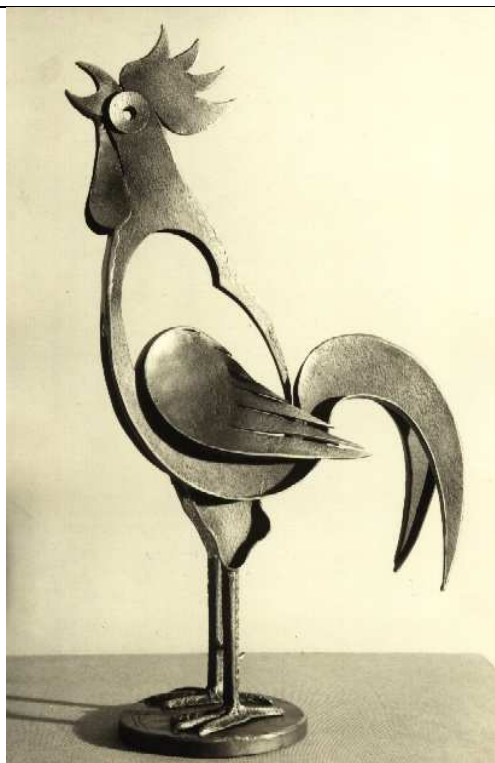
Les Dépechês, Dijon, 20 y 22 de mayo de 1961.

Les Dépechês, Dijon, 26 de mayo de 1961.

Les Dernières Nouvelles D'Alsace, Strasbourg, 14 de mayo de 1960.

Les Dernières Nouvelles du Haut-Rhin, Colmar, 7 de mayo de 1960.

Liberté, Clermond Ferrand, 9 de mayo de 1960.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 142.

TÍTULO: Gallo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 143.

TÍTULO: Gallo.

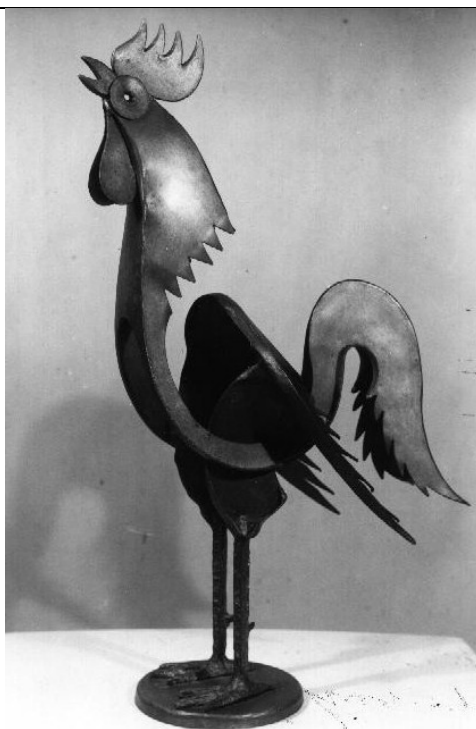
CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

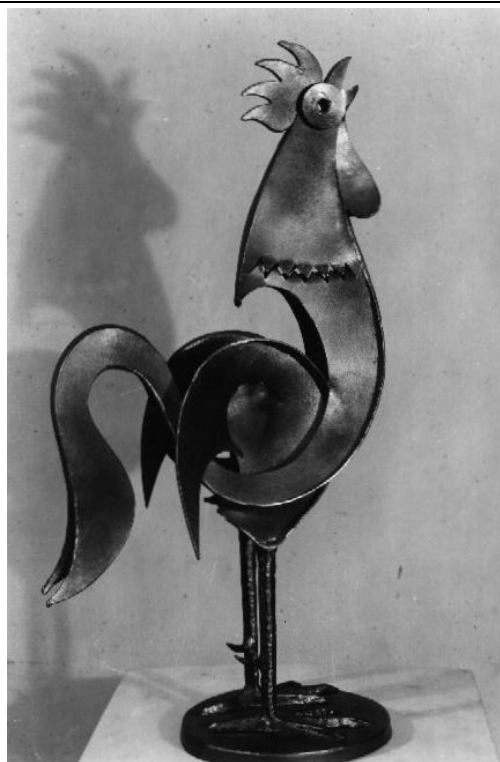
N° CAT.: 144.

TÍTULO: Gallo cantando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 145.

TÍTULO: Gallo cantando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 62 x 40 x 14 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Colección José María Blanch (Mollet del Vallés, Barcelona).

EXPOSICIONES:

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat 21.

Centro Aragónés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

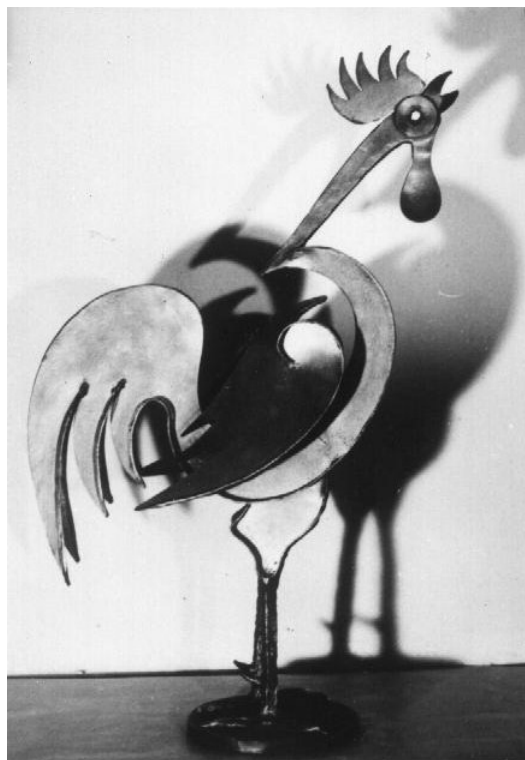
CATÁLOGO Exposición Centro Aragónés, Barcelona, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Fotografía: RPM.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 146.

TÍTULO: Gallo de combate.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA:

Hierro.

DIMENSIONES: 47 x 52 cm.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En un documento del Archivo JCB se hace mención de las dimensiones señaladas.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 147.

TÍTULO: El pájaro de fantasía/Gallo de fantasía.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.:148.

TÍTULO: Manola/Española.

CRONOLOGÍA: Hacia 1958-1959.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: En la fotografía vemos una cartela con el rótulo "E. Blasco Ferrer".

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de los Independientes, París, 1959.

BIBLIOGRAFÍA:

Arts, París, 22 de abril de 1959.

Arts, París, 28 de abril de 1959.

Carrefour, París, 29 de abril de 1959.

CHABANON, J., "Salon des Indépendants",

Le Peintre, París, 1 de mayo de 1959.

G.V., *op. cit.*, noviembre de 1961, p. 9.

IMBOURG, Pierre, "Salon des Indépendants", *Journal de l'Amateur d' Art*, París, 25 de abril de 1959.

L'Aurore, París, 21 de abril de 1959.

L'Écho D'Oran, 24 de abril de 1959.

Le Parisien Libéré, París, 4 de mayo de 1959.

Les Lettres Françaises, París, 23 y 29 de abril de 1959.

Revue Parlementaire, París, 30 de abril de 1959.

Sud-Ouest, Burdeos, 28 de abril de 1958.

OBSERVACIONES:

El tema de la manola fue llevado al lienzo (CP145), existiendo también una versión, a menor tamaño, en piedra esmaltada (CP146), y un dibujo del mismo (CD262).



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM. Depósito JCB.



Española, CD262.



Española, CP145.

Nº CAT.: 149.

TÍTULO: Niño abandonado.

CRONOLOGÍA: Hacia 1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Le Chapelin, París, 1958, nº cat. 4.

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 10.

30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971, nº cat. 107.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Le Chapelin, París, 1958.

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO Exposición 30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971.

G.V., *op. cit.*, noviembre de 1961, p. 9.

G.V., *op. cit.*, 10 de junio de 1960, p. 14.

MONTSANT DEL PRIORAT, Ramón, *op. cit.*, enero-febrero de 1988, p. 41.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 35.

SMALLISH, Richard, *op. cit.*, marzo de 1958, p.14.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 150.

TÍTULO: Flamenca.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960.

MATERIAL/TÉCNICA:

Hierro sobre base de madera.

DIMENSIONES: 34 cm de alto sin base.

UBICACIÓN: A fecha 30 de enero de 2013 se hallaba a la venta en Biarritz (Francia).

OBSERVACIONES:

Anteriormente subastada en la casa Balclis con precio de salida de 800 euros y rematado en 1300.



Fotografía: Casa de Subastas Balclis.

Nº CAT.: 151.

TÍTULO: Conjunto de esculturas en barro.

CRONOLOGÍA: Verano de 1960.

MATERIAL/TÉCNICA:

Barro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Podemos apreciar cinco esculturas en barro. Es, junto a la siguiente imagen, una de las pocas fotografías de esculturas en barro realizadas por Blasco, en este caso en Pierrelatte (Francia).



Fotografía: *Le Progrès*. AJCB.

Nº CAT.: 152.

TÍTULO: Conjunto de esculturas en barro.

CRONOLOGÍA: Verano de 1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES: Observamos tres esculturas en barro. Junto a la anterior, es una de las pocas fotografías de esculturas en barro realizadas por Blasco, en este caso en Pierrelatte (Francia).



Fotografía: *Le Progrès*. AJCB

Nº CAT.: 153.

TÍTULO: Acordeonista/Ciego acordeonista.

CRONOLOGÍA: 1961.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 49 x 29 cm.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Reyn Gallery, Nueva York, 1964-1965.

BIBLIOGRAFÍA:

BERMOND, Yves, "Au Grand Palais. Le 72^e Salon des Indépendants", *Sud-Ouest*, Burdeos, 4 de mayo de 1961.

CATÁLOGO-Folleto Exposición Reyn Gallery, Nueva York, 1964-1965.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES :

Las dimensiones son las que se señalan en el folleto de la exposición de Nueva York.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 154.

TÍTULO: Flautista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografías: Studio Yves Hervochon. AMM.
Depósito JCB.

Nº CAT.: 155.

TÍTULO: Niño sentado.

CRONOLOGÍA: Hacia 1961.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 38 x 18 x 25,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés, Barcelona), Nº registro 608.

EXPOSICIONES:

Salón de los Independientes, París, 1961.

Mitre Gallery, Barcelona, nº cat. 16.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

CHARMET, R., "Salon des Indépendants", *Arts*, París, 19 de abril de 1961.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 3 de junio de 1988.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BERMOND, Yves, "Au Grand Palais. Le 72^e Salon des Indépendants", *Sud-Ouest*, Burdeos, 4 de mayo de 1961.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 156.

TÍTULO: Niño abandonado.

CRONOLOGÍA: Hacia 1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967

Exposition d'Art Espagnol, Romainville, 1968,
nº cat. 41.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 7.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands
Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO Exposition d'Art Espagnol,
Romainville, 1968.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery,
Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés,
Barcelona, 1988.

Signature. Le mensuel des arts, nº 43, París,
1967, p. 17.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 157.

TÍTULO: Combate de gallos.

CRONOLOGÍA: Hacia 1961-1962.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES: 73º Salón de los Independientes, París, 1962.

BIBLIOGRAFÍA:

Dépêche de Constantine, 16 de abril de 1962.

Journal de l'Amateur d'art, París, 25 de abril de 1962.

L'écho républicain de la beauce et du perche, Chartres, 18 de abril de 1962.

La liberté de l'est, Épinal, 17 de abril de 1962.

Le bien public, Dijon, 16 de abril de 1962.

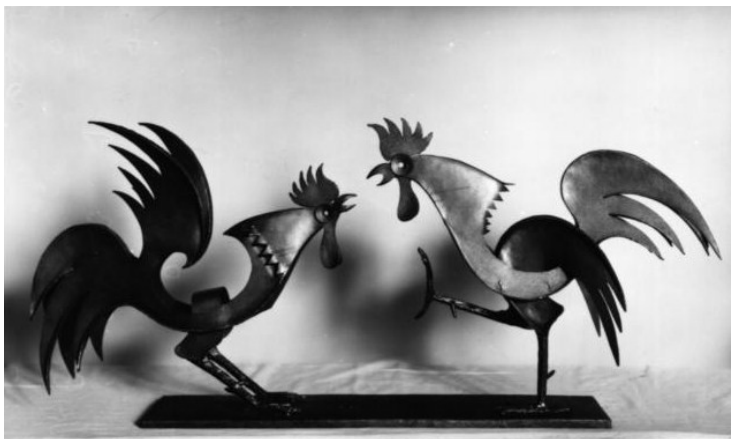
Le comtois, Besancon, 17 de abril de 1962.

Le courrier de Nantes, 28 de abril de 1962.

Le montagne, Clermont Ferrand, 20 de abril de 1962.

Le Pèlerin, París, 22 de abril de 1962.

République du centre, Orléans, 14 de abril de 1962.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 158.

TÍTULO: Les yeux du héros accusent (Los ojos del héroe acusan)/El héroe.

CRONOLOGÍA: Hacia 1963.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 80 x 50cm.

INSCRIPCIONES: Presentaba una etiqueta en la parte frontal de la base con el número de inventario del Petit Palais de Ginebra, el nombre del autor, y el título de la obra: 12865 Blasco-Ferrer Le heroes.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

74º Salón de los Independientes, París, 1963.

BIBLIOGRAFÍA:

España-Semanal, 12 de mayo de 1963.

Espresso Sera, Catania, 24 de abril de 1963.

Gazzetta del Sud, Messina, 28 de abril de 1963.

Il Corriere del Pomeriggio, Génova, 29 de abril de 1963.

L'alsaor, Mulhouse, 17 de abril de 1963.

L'Espoir, Nice, 12 de abril de 1963.

La Nation, París, 11 de abril de 1963.

La Settimana, Piacenza, 15 de abril de 1963.

République du Centre, Orleans, 11 de abril de 1963.

OBSERVACIONES:

Perteneció al Petit Palais de Ginebra, aunque ya no forma parte de sus colecciones. Sus conservadores no saben el paradero de la obra. Se expuso en el Salón de los Independientes de 1963 junto a *El último suspiro de Don Quijote*. Tuvo el nº de inventario 12865. Las dimensiones señaladas son las que constaban en el registro.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



El héroe y *El último suspiro de don Quijote* en el Salón de Artistas Independientes de 1963. Publicada en *España-Semanal*, 12 de mayo de 1963.

Nº CAT.: 159.

TÍTULO: Calvario Negro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1963-1964.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de los Independientes, París, 1964

Pierrelatte, 1964.

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 1.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 6.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

“Españoles junto al Sena”, *Tele-Expres*, Barcelona, 28 de noviembre de 1967.

Arts, París, 22 de abril de 1964.

Arts, París, 28 de abril de 1964.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

GERMINAL DE LA SOLANA, *op. cit.*, marzo-abril de 1988, p. 42.

Journal de l'Amateur d'Art, nº 329, París, 10 de abril de 1964, p. 17.

Midi Libre, 4 de septiembre de 1964.

MIGUEL, Juan, *op. cit.*, abril de 1964, p. 7.

MORENO, M^a Ángeles, *op. cit.*, abril de 1991, p. 35.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 36-37.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 262.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 160.

TÍTULO: Broche de bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Latón.

DIMENSIONES: 8x4x1 cm.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Véase el estudio de los distintos broches (CD275).



Fotografía: RPM.



Fotografía con cinco broches. Archivo JCB.



Estudio de broches, CD275.

Nº CAT.: 161.

TÍTULO: Vilolinista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1964.

MATERIAL/TÉCNICA: 48 x 21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Reyn Gallery, Nueva York, 1964-1965.

BIBLIOGRAFÍA:

OBSERVACIONES:

Reproducida en Folleto-Catálogo de la Reyn Gallery, donde constan las dimensiones de altura y anchura.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 162.

TÍTULO: Violinista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 163.

TÍTULO: Violinista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Fotografías: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 164.

TÍTULO: Flautista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografías: Studio Yves Hervochon. AMM.
Depósito JCB.

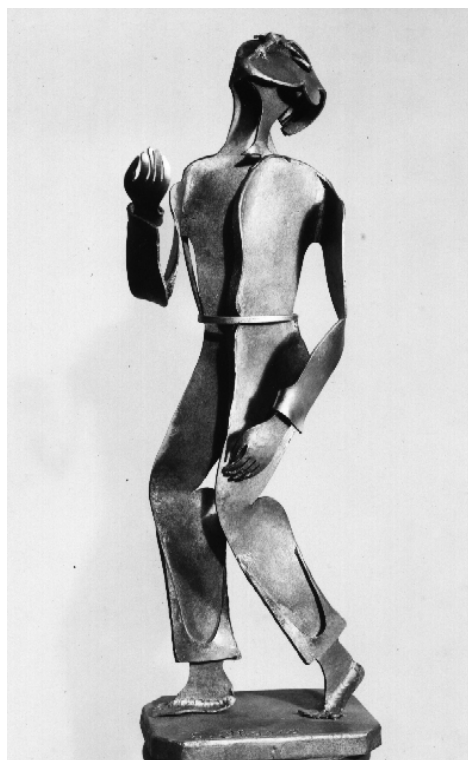
Nº CAT.: 165.

TÍTULO: Desconocido

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 166.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 49 x 24,5 x 19,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés, Barcelona). Nº registro 5996.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

Weltkunst, nº 21, Munich, 1 de noviembre de 1991, p. 3268.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 167.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 168.

TÍTULO: Cabeza de niño.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 169.

TÍTULO: Profeta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

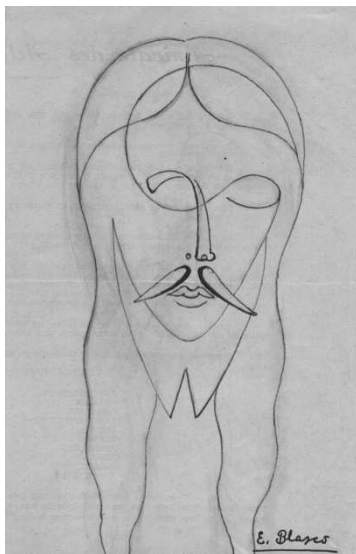
MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo del mismo tema (CD256).



Profeta, CD256.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 170.

TÍTULO: La tierra, el sol y la luna.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 171.

TÍTULO: Cabeza de niña.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 172.

TÍTULO: Caballo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1964.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 49 x 36 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Reyn Gallery, Nueva York, 1964-65.

OBSERVACIONES:

Reproducida en Folleto-Catálogo de la Reyn Gallery. Las dimensiones señaladas son las que constan en el mismo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 173.

TÍTULO: Caballo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 47 x 34 x 15,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Colección José María Blanch (Mollet del Vallés, Barcelona).

EXPOSICIONES:

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 2.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 174.

TÍTULO: Cristo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro sobre soporte de madera.

DIMENSIONES: 80x43x15 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la parte trasera.

UBICACIÓN: Colección Deseo Blasco (Pierrelatte, Francia).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 175.

TÍTULO: Cabeza de niño.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB. Detalle.

Nº CAT.: 176.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB. Detalle.

Nº CAT.: 177.

TÍTULO: Violinista tocando su cabello.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Pierrelatte, 1964.

BIBLIOGRAFÍA:

Midi Libre, 4 de septiembre de 1964.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 178.

TÍTULO: El búho/Lechuza.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1965

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de los Independientes, París, 1965.

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 12.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 9.

Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980, nº cat. 6.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Grands Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988. Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo JCB.

Chirstchurch Press, New Zeland, 1 de mayo de 1965.

Umbral, París, octubre de 1966.

OBSERVACIONES: Esta obra fue entregada al pintor Joan Abelló.



Fotografía: Studio Yves Hervochon Archivo. Ayuntamiento de Molinos. Depósito JCB.



Una visitante del Salón de Artistas Independientes de 1965, observa *El búho* de Blasco Ferrer. Publicada en *Chirstchurch Press*, Nueva Zelanda, 1 de mayo de 1955.

Nº CAT.: 179.

TÍTULO: Ciego pidiendo/Ciego.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005,
p. 263-264.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 180.

TÍTULO: Paisana.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº 15 catálogo.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura (reproducido), Teruel, 1980.

OBSERVACIONES:

La obra está realizada sobre un soporte plano para ser colgado en la pared, tal y como apreciamos en la fotografía inferior.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Paisana, detalle fotográfico de la exposición en la galería Grands Augustins. AJCB.

Nº CAT.: 181.

TÍTULO: La mujer de la carta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1966.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de los Independientes, París, 1966.

BIBLIOGRAFÍA:

Journal de l'Amateur d'Art, nº 368, París, 10 de abril de 1966, p. 41.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 182.

TÍTULO: Mujer bordando.

CRONOLOGÍA: 1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro forjado.

DIMENSIONES: 37 x 20 x 20 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Museo de Teruel. INV. 14063.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 14.

Salón de los Independientes, París, 1967.

30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971, nº cat.109.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 8.

Exposición Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980, nº cat. 4.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO Exposición 30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

FERRER, Juan, "Arte en París. Blasco Ferrer en el Barrio Latino", *Umbral*, París, diciembre de 1967.

Journal de l'Amateur d'Art, nº 388, París, 10 de abril de 1967, p. 25.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 35-36.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 263-264.

VV.AA., *Eleuterio Blasco Ferrer*, Diputación de Teruel, Ayuntamiento de Molinos y Delegación en Barcelona de la IFC, Barcelona, 1988.

OBSERVACIONES:

Obra elegida por la Diputación de Teruel a raíz de la exposición de 1980 para formar parte de sus colecciones.



Fotografía: Museo de Teruel



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 183.

TÍTULO: Niñas yendo a la escuela

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1967.

DIMENSIONES: 14x41x29 cm.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES: Grands Augustins, 1967, nº cat. 8.

Salón de los Independientes, París, 1972.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 10.

Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980, nº cat 8.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Grands Augustins, París, 1967.

Journal de L'Amateur d'Art, nº 495, París, 13 de abril de 1972, p. 23.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 1980.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES

Subastada en Ansorena el 21 de junio de 2001, y adjudicada en 2103,54 euros .

Véase el dibujo previo a la escultura, realizado la década anterior (CD247).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.



Colegialas, CD247.

Nº CAT.: 184.

TÍTULO: Niña jugando a la cuerda.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 35.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 263-264.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 185.

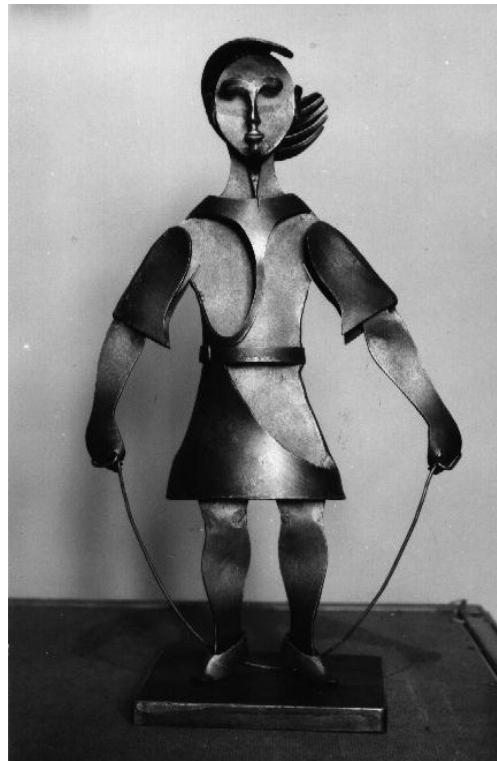
TÍTULO: Niña saltando a la cuerda.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 186.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

DIMENSIONES: 52x17x14 cm.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Colección particular (Barcelona).

EXPOSICIONES:

Galerie des Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 3

Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

Journal de L'Amateur d'Art, París, 25 de noviembre de 1967.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

FERRER, Juan, *op. cit.*, diciembre de 1967.

OBSERVACIONES:

No aparece en el catálogo de la exposición en la Mitre Gallery, pero formó parte de la muestra, tal y como vemos en una película en super 8 rodada en la misma.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 187.

TÍTULO: Mujer colgando una cámara de fotos.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1967.

DIMENSIONES: Altura 51,81 cm.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Subastado en la galería Freeman de Philadelphia el 7 de octubre de 1995, con una estimación inicial de 700-900 dólares.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 188.

TÍTULO: El niño y el pájaro/El niño del pájaro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 17.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 189.

TÍTULO: El guitarrista ciego.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 190.

TÍTULO: Guitarrista ciego.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 7.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 12.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 191.

TÍTULO: El apóstol/El apostol de la razón.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 19.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 8 de junio de 1988, p. 10.

USERO, Juan Antonio, *op. cit.*, 30 de julio de 1993, p. 13.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 192.

TÍTULO: El arpista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Hierro.

INSCRIPCIONES: Firmada en la base.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 9.

30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, 1971, nº cat. 108.

Mitre Gallery, Barcelona, 1980, nº cat. 1.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO Exposición 30º Salon de L'Atelier de la Bûcherie, París, 1971.

CATÁLOGO Exposición Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

OBSERVACIONES:

Reproducida en el catálogo de la Exposición en la Galerie des Grands Augustins, 1967.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM. Depósito JCB.

Nº CAT.: 193.

TÍTULO: Mujer con cántaros.

CRONOLOGÍA: Hacia 1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

DIMENSIONES: 32,5 x 13 x 10 cm.

INSCRIPCIONES: Número de serie y firma en la parte trasera.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos 4/4. INV. 475.

Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés), 3/4, Nº registro 607.

Museo de Teruel, 2/4, INV. 14317.

Colección EBM (Barcelona), 6/10.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 26.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 167.

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

CATÁLOGO Exposición Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 45.

OBSERVACIONES:

Esta obra fue fundida en bronce en la fundición R. Vilas de la localidad de Valls (Tarragona), a mayor tamaño, y regalada por Blasco a su pueblo natal en 1983. Fue instalada sobre la fuente anexa a la Casa Consistorial, según diseño de 1984.



Fotografía: AJCB.



Fotografía: Museo de Teruel.



La mujer con cántaros instalada en la fuente de la plaza de Foz-Calanda, fotografiada poco después de su instalación. AJCB.

Nº CAT.: 194.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 23.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.

OBSERVACIONES:

Reproducida en el catálogo de la exposición.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 195.

TÍTULO: Maternidad

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967

MATERIAL/TÉCNICA: Barro

UBICACIÓN: Paradero desconocido

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967

OBSERVACIONES:

Reproducido en el catálogo de la exposición



Fotografía: AJCB

Nª CAT: 196.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 197 y 198.

TÍTULO: Campesina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido/Bronce.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA (OBRA EN BRONCE):

FERRER, Juan, "Arte en París. Blasco Ferrer en el Barrio Latino", *Umbral*, París, diciembre de 1967.

Journal de L'Amateur d'Art, París, 25 de noviembre de 1967.

OBSERVACIONES:

Presentamos la obra en barro y en bronce. Posiblemente la terracota fue expuesta en la Galerie Grands Augustins, París, 1967.



Fotografías: AJCB.

Nº CAT.: 199 y 200.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Barro cocido/Bronce.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Presentamos la obra en barro y en bronce.

Posiblemente la terracota fue expuesta en la Galerie Grands Augustins, París, 1967.



Fotografías: AJCB.

Nº CAT.: 201.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 202.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 203.

TÍTULO: Cabeza de hombre.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Grands Augustins, París, 1967, nº cat. 24.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Grands Augustins, París, 1967.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 204.

TÍTULO: Cabeza de niño.

CRONOLOGÍA: Hacia 1964-1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 205.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

DIMENSIONES: 25x15x11 cm.

INSCRIPCIONES:

Firmada en un lateral.

UBICACIÓN: Colección Deseo Blasco
(Pierrelatte, Francia).



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 206.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1967.

MATERIAL/TÉCNICA: Bronce.

INSCRIPCIONES: Firmada en el lateral
inferior.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

3.-CATÁLOGO DE PINTURA

Nº CAT.: 1.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1921-1924.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre tabla.

DIMENSIONES: 80x 59 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en la parte posterior: "*Mi primera pintura cuando era chico*".

UBICACIÓN: Ayuntamiento de Molinos.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 2.

TÍTULO: La tía Pepa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1926-1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección Ayuntamiento de Foz-Calanda.

DIMENSIONES: 92x76,5 cm.

EXPOSICIONES:

Galerías Laietanes, Barcelona, 1932, nº cat. 8.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerías Laietanes, Barcelona, 1932.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior, manuscrito por el propio Blasco, se señala: “La tía Pepa del Tío Tardano. Esta pintura la hice en mi pueblo natal, Foz-Calanda (Teruel).

Lo mismo la Tía Pepa que el Tío Tardano, eran muy populares en mi pueblo. (...)

Tenía 19 años cuando la pinté”. Sin embargo creemos que la fecha se ha de acomodar más a su muestra en las Galerías Layetanas de 1932.

Aparece reproducida en el catálogo de la exposición de 1932, donde lleva por título *La dona del canti*.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 3.

TÍTULO: Española.

CRONOLOGÍA: Hacia 1926-1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB

Nº CAT.: 4.

TÍTULO: Gitana.

CRONOLOGÍA: Hacia 1926-1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 89x64 cm. (sin marco);
108x83 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección Emiliano Blasco (Barcelona).

EXPOSICIONES:

Sala Parés, Barcelona, 1931.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Sala Parés,
Barcelona, 1931.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 5.

TÍTULO: Autorretrato.

CRONOLOGÍA: Hacia 1926-1928.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

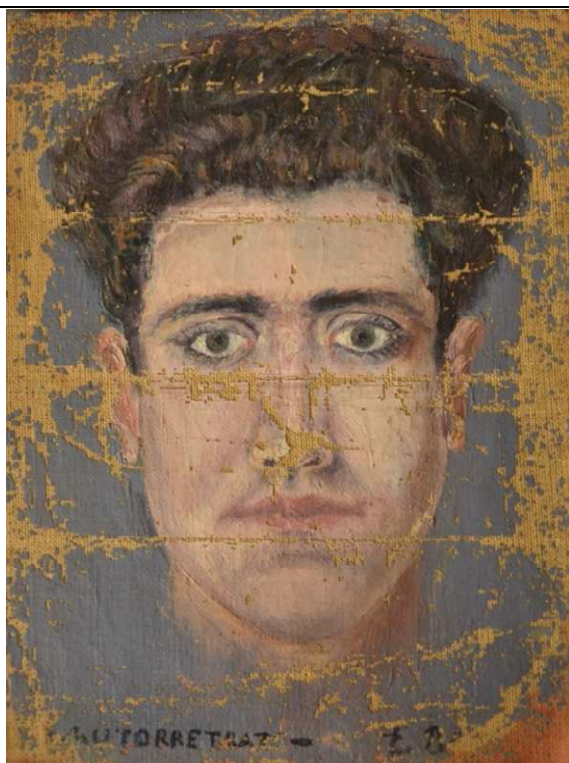
DIMENSIONES: 24x18,5 cm.

INSCRIPCIONES: En la parte inferior: “Autorretrato-E. Blasco”.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES:

La obra no se encuentra en un buen estado de conservación, habiendo perdido abundante capa pictórica. El lienzo permaneció doblado y plegado, como se puede observar en las marcas horizontales.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 6.

TÍTULO: Barrio Chino.

CRONOLOGÍA: Hacia 1928.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En la parte de trasera de la fotografía del lienzo, el autor escribe: “*Eleuterio Blasco Ferrer. Barrio Chino en Barcelona. Al fondo se ve Colón y se ven los muros de los cuarteles de atarazanas 1928*”.

No consta la técnica, pero en relación al resto de obras de ese periodo ha de tratarse de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 7.

TÍTULO: La casita de campo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1928.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior anota el autor: “La casita de campo. Pintura al óleo. Eleuterio Blasco Ferrer. La pinté en 1928 por Sarriá, Barcelona”.

No se señala la técnica, aunque posiblemente se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 8.

TÍTULO: Naturaleza muerta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior anota el autor: “Eleuterio Blasco Ferrer. Naturaleza muerta (Óleo). Pintado en Barcelona en 1930 en casa de los padres de mi amigo José Aced. El jamón es de Alcorisa, los pucheros de Foz-Calanda, los pimientos de Calanda y los ajos de Alcañiz”.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 9.

TÍTULO: El milagro de Calanda.

CRONOLOGÍA: 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: "E. Blasco 1930".

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

"Centro Obrero Aragonés, de Barcelona", *Independencia*, Zaragoza, 4 de septiembre de 1930, p. 1.

"Un notable pintor aragonés en Barcelona", *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de octubre de 1930, p. 3.
BCOAB, nº 87, octubre de 1930, p. 6.

OBSERVACIONES:

Copia del fresco que se encuentra sobre la bóveda del Altar Mayor del Templo del Pilar de la Virgen de Calanda (Teruel).



Fotografía: AJCB.



Fotografía: RPM

Nº CAT.: 10.

TÍTULO: Santa Rita.

CRONOLOGÍA: Hacia 1928-1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 115x95 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

OBSERVACIONES:

Se trata de una obra en depósito por tiempo indefinido, entregada por D. José Alberto Quílez Gimeno, vecino de Alcañiz, al Museo de Molinos, según consta en Acta de Depósito firmado el 13 de agosto de 2010 entre el depositario y la Teniente de Alcalde de Molinos, Elisa Martínez Algas.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 11.

TÍTULO: Huída a Egipto.

CRONOLOGÍA: 1928.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 99x152 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior izquierdo: "1928 E. Blasco".

UBICACIÓN: Colección JCB (Sitges).



Fotografía: JCB.

Nº CAT.: 12.

TÍTULO: Tarde de estío. Foz-Calanda.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerías Laietanes, Barcelona, 1932, nº cat. 5.

BIBLIOGRAFÍA:

“Notas de Arte”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de marzo de 1932, p. 5.

CATÁLOGO Exposición Galerías Laietanes, Barcelona, 1932



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 13.

TÍTULO: Bodegón.

CRONOLOGÍA: Hacia 1928-1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 14.

TÍTULO: Masías del diablo/Masías.

CRONOLOGÍA: Hacia 1928-1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Sala Parés, Barcelona, 1931, nº cat. 2. Fotografía: AJCB.

2.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Sala Parés, Barcelona, 1931.

OBSERVACIONES:

Aparece reproducida en la invitación de la exposición.



Nº CAT.: 15.

TÍTULO: Paisaje

CRONOLOGÍA: Hacia 1928-1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 16.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1928-1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido

OBSERVACIONES:

Posiblemente se trate de la obra *El Pont* (El puente), expuesta en su primera individual en la Sala Parés, Barcelona, 1931 (nº cat. 1).



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 17.

TÍTULO: El barranco.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerías Laietanes, Barcelona, 1932, nº cat. 2.

Salón de Artistas Aragoneses, Barcelona, 1935, nº cat. 17.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerías Laietanes, Barcelona, 1932.

CATÁLOGO Exposición Salón de Artistas Aragoneses, Barcelona, 1935.

GERMINAL DE LA SOLANA, *op. cit.*, marzo-abril de 1988, p. 41.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 18.

TÍTULO: Paisaje de Molinos.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 99x99 cm. (sin marco); 112x112 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

EXPOSICIONES:

Salón de Artistas Aragoneses, Barcelona, 1935, nº cat. 16.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Salón de Artistas Aragoneses, Barcelona, 1935.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 19.

TÍTULO: Alcañiz.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de Artistas Aragoneses, Barcelona, 1935, nº cat. 15.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Salón de Artistas Aragoneses, Barcelona, 1935.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 20.

TÍTULO: El pozo del salto (Molinos).

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 111x91,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 749.

EXPOSICIONES:

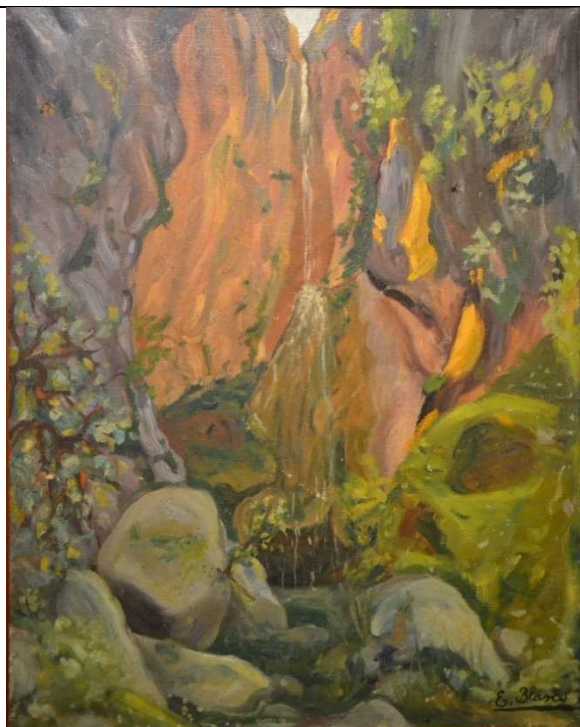
Galerías Laietanes, Barcelona, 1932, nº cat. 1.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 171.

CATÁLOGO Exposición Galerías Laietanes, Barcelona, 1932.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 21.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1928-1931.

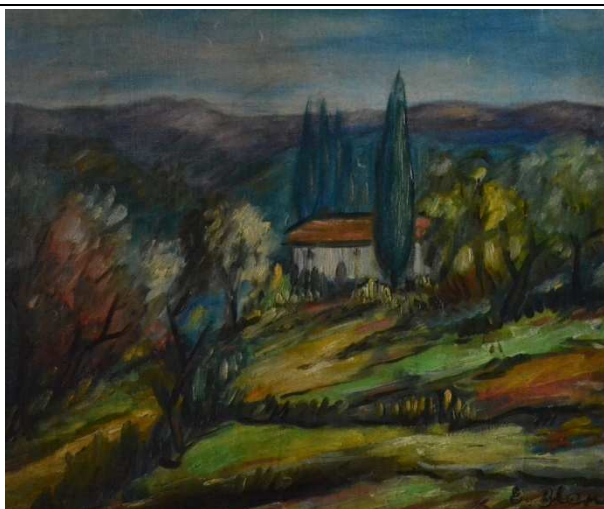
MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 43x52 cm (sin marco); 61x78 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).

OBSERVACIONES: Pintado en Alcañiz, según testimonio de Joaquín Castillo.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 22.

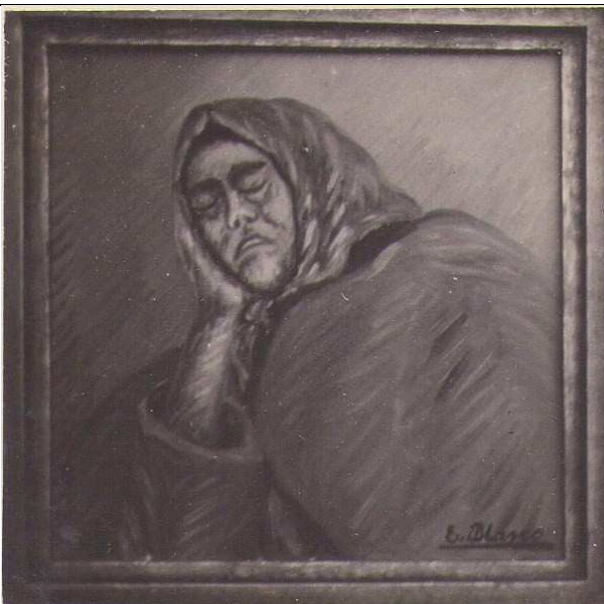
TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1928-1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 23.

TÍTULO: Mujer bordando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior de la fotografía escribe: “Esta pintura la pinté en mi pueblo natal, Foz-Calanda (Teruel) en mi pubertad”.

Esta nota es confusa. Sin duda alguna se trata de una obra más madura que las vistas con anterioridad, incluso cercana a algunas realizaciones de los años 40, ya en suelo francés.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 24.

TÍTULO: La guitarra llora y sangra sin cuerdas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior de la fotografía, el autor anota el título, técnica y fecha: “Eleuterio Blasco Ferrer. Óleo sobre lienzo. La guitarra llora y sangra sin cuerdas. 1930”.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 25.

TÍTULO: Poema de amor.

CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie de Berri, París 1942, nº cat. 14 (sección pintura).

Galería Charpentier, París, 1942.

Exposición de *Arte Español en el Exilio*, Cámara de Comercio, Toulouse; y Galería Boétie, París, 1947.

BIBLIOGRAFÍA:

Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil, Editorial de M.L.E-CNT, Toulouse, 1947.

BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943, p. 16.

CATÁLOGO Exposición Galerie de Berri, París 1942.

COLMENA, Xavier, *op. cit.*, 1949, pp. 48-49.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

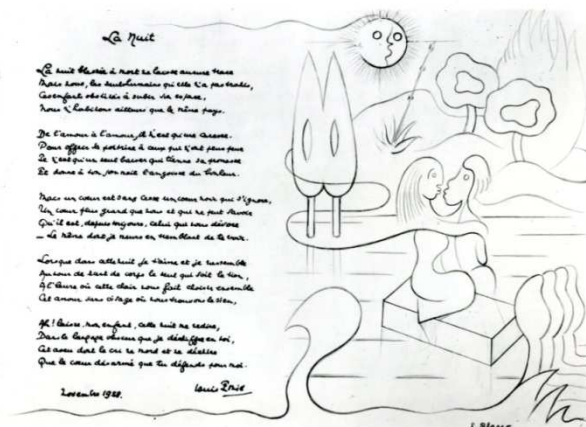
El precio de venta pública de este óleo en la exposición de 1942 fue de 2500 francos. Está realizado a partir del dibujo del mismo nombre realizado en 1939 en el campo de concentración de Vernet d'Arrière (CD103). También le sirvió para ilustrar el poema de Louis Emié *La Nuit*, en la muestra *100 Poetes Illustrés par 100 Peintres* celebrada en 1959 en la parisina Galerie Paul Cézanne.



Fotografía: Studio Yves Hervochon AJCB.



Poema de amor, CD103



Poema de amor de Blasco junto al poema *La nuit*, de Louis Emié. Copia del original. AMM.

Nº CAT.: 26.

TÍTULO: Elevación.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 100x73 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie de Berri, París, 1942, nº cat. 16 (sección pintura).

Salón de Arte Libre, París, 1947.

BIBLIOGRAFÍA:

BUET, Patrice, *op. cit.*, 1943, p. 15.

CATÁLOGO Exposición Galerie de Berri, París, 1942.

OBSERVACIONES:

El precio de venta al público en la exposición de 1942 fue de 3000 francos.

En la parte posterior de la fotografía, se indica, manuscrito por el propio artista, que fue realizada en Burdeos.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 27.

TÍTULO: El canto en la calle.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 73x92 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos (Teruel). INV. 480.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición

permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 172.

ROMERO NOGALES, José, *op. cit.*, 1947, p. s. n.

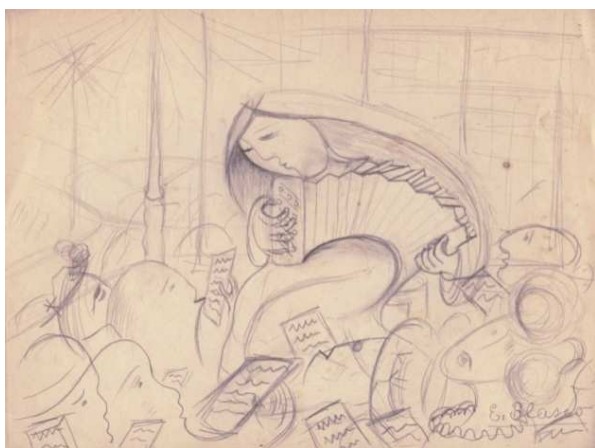
OBSERVACIONES: El propio autor ha señalado dos cronologías diferentes. En una reproducción de la colección JCB, está anotado 1942, mientras en una anotación manuscrita del Archivo Personal en el Museo de Molinos menciona 1947. Aparece reproducida en *Mi Revista* en 1947 junto a Blasco, paleta en mano. A tenor de los rasgos físicos del autor, creemos más creíble la segunda fecha.

Fue expuesta, según podemos observar en una fotografía, en una muestra celebrada hacia 1947, junto a las obras CP28 y CP29.

Véase el dibujo preparatorio del mismo (CD126).



Fotografía: RPM.



El canto en la calle, CD126.



Blasco Ferrer junto a *El canto en la calle*, en una fotografía aparecida en *Mi Revista*, París, 1947.



Exposición no determinada, hacia 1947. Aparece Blasco, sentado en primer término a la derecha, junto a un grupo de artistas. Tras él, observamos cinco obras del autor, entre ellas *El canto en la Calle*. En el pedestal junto a la columna vemos *Cabeza de mujer* (CE35).

Nº CAT.: 28.

TÍTULO: Luz cósmica.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Fue expuesta, tal y como vemos en una fotografía de los años cuarenta, en una muestra colectiva que no hemos podido identificar, pero en todo caso en torno a 1947.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 29.

TÍTULO: Luz cósmica.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Fue expuesta, tal y como vemos en una fotografía de los años cuarenta, en una muestra colectiva que no hemos podido identificar, pero en todo caso en torno a 1947.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 30.

TÍTULO: La mujer de las pieles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 41 x 33 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que aparecen escritas en el reverso de la fotografía.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 31.

TÍTULO: Danza.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 32.

TÍTULO: El herido.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1946.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 116x90 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de Artistas Independientes, París, 1946.

OBSERVACIONES:

En la parte trasera de la fotografía está anotado (dirigido a José Aced): “Pintura al óleo original de Eleuterio Blasco Ferrer que figurará en el Salón de Artistas Independientes de París en 1946. Título de la obra (El Herido), dimensiones 116 x 90 cm. Te diré el resultado del éxito de esta obra. Mientras guárdala con el mismo cariño que yo te la envió. Me dirás tu parecer. Abrazos de tu amigo Eleuterio Blasco”. Véase el dibujo estudio de la obra (CD189).



Fotografía: RPM. Archivo Emiliana Mateo.



El herido, CD189.

Nº CAT.: 33.

TÍTULO: Luna de miel.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES: Salón de El Arte Libre, París, 1947.

BIBLIOGRAFÍA: “A travers les Expositions. Le Salon de l’Art Libre”, *La Revue Moderne*, París, 1 de noviembre de 1947, p. 4.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 34.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

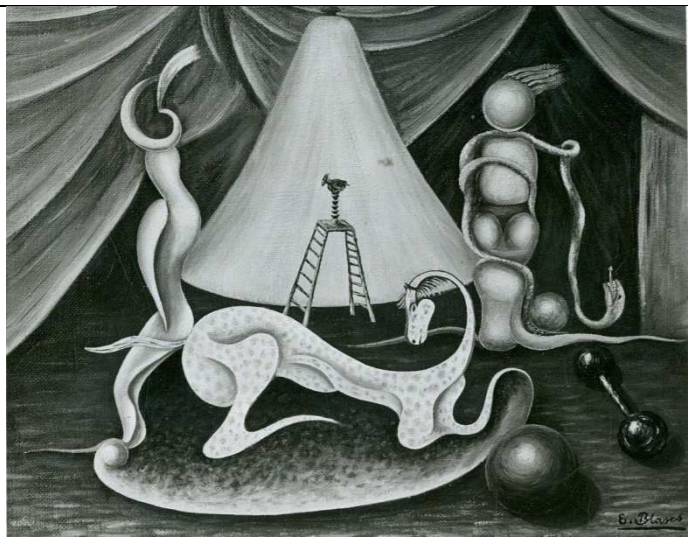
MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Es probable que se trate de la obra *El circo*.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM

Nº CAT.: 35.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 36.

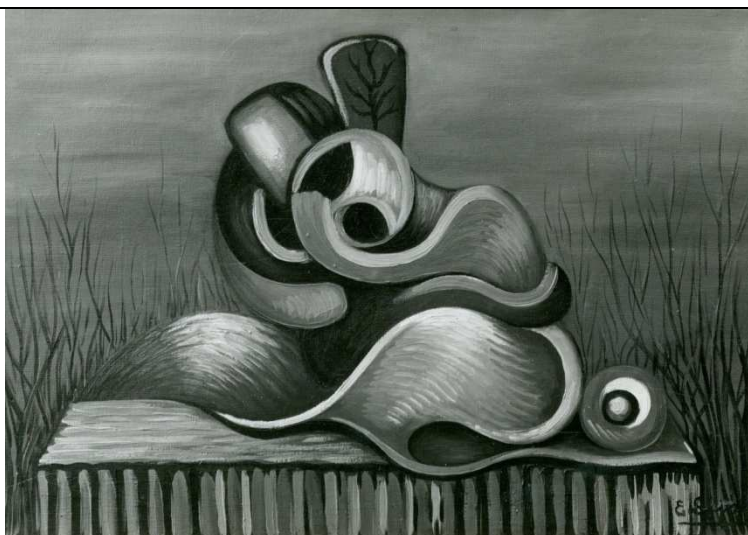
TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 37.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 38.

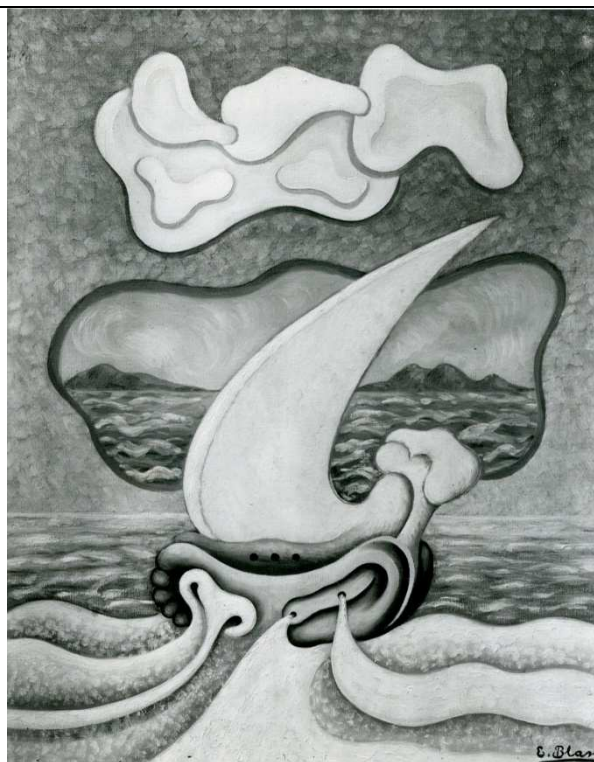
TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM

Nº CAT.: 39.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia
1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES:

Firmado en el ángulo
inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero
desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 40.

TÍTULO: La ironía de los celos.

CRONOLOGÍA: Hacia 1946-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

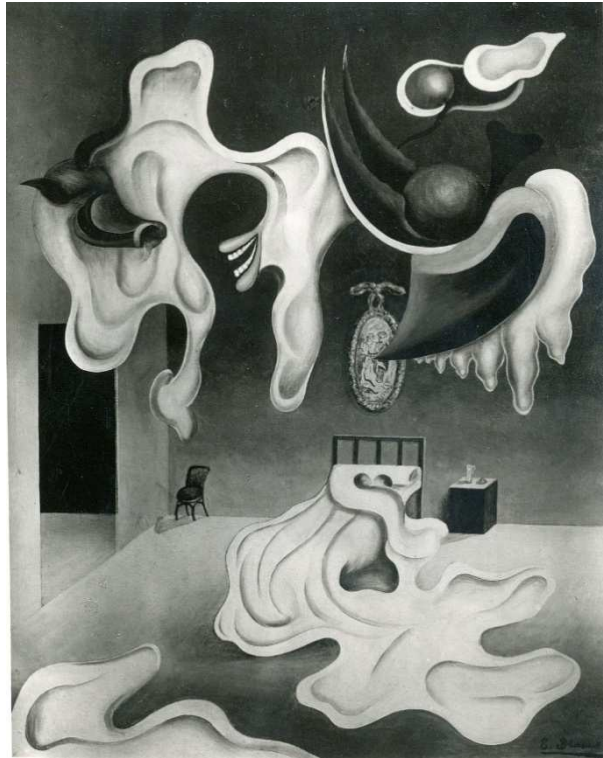
EXPOSICIONES: Salón de Arte Libre, París, 1947.

BIBLIOGRAFÍA:

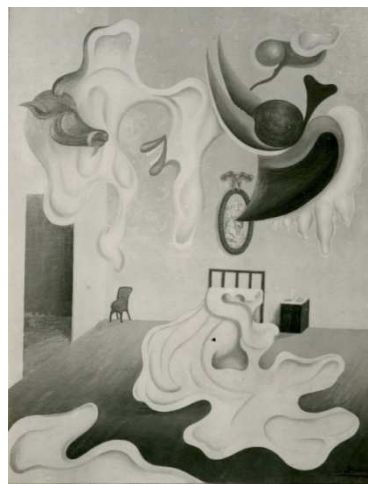
Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 1 de mayo de 1947.

OBSERVACIONES:

Presentamos también una fotografía de la misma composición. Existen ligeros matices en las sombras, pero quizá sea debido a una diferente exposición de la toma fotográfica, aunque no descartamos que sea otra versión.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 41.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 42.

TÍTULO: Sin título.

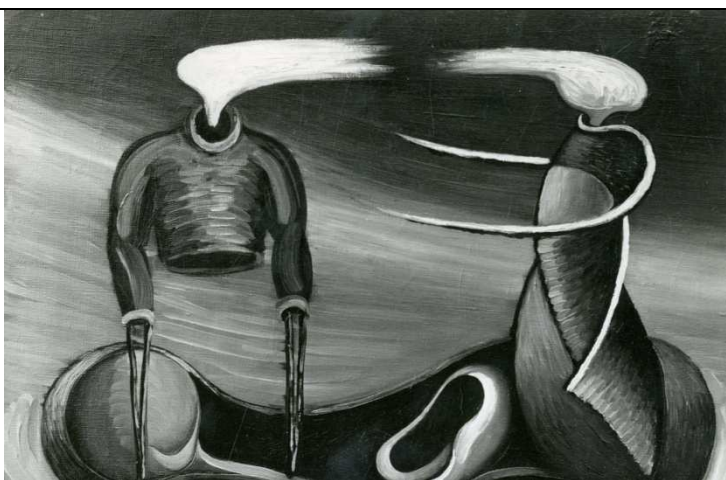
CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES:

Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 43.

TÍTULO: El hombre de la pipa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 44.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1950.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 45.

TÍTULO: Mujer regando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 46.

TÍTULO: Sin título.

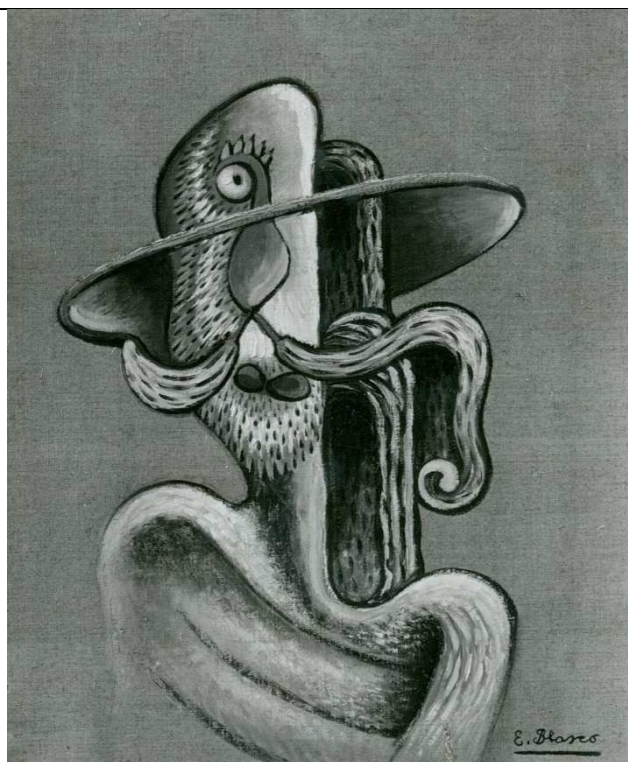
CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1950.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM.

N° CAT.: 47.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

N° CAT.: 48.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1946.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 45x60 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección Carlos de Vargas, Montevideo (Uruguay).



Fotografía: Juan Carlos Irigoyen.

Nº CAT.: 49.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 50.

TÍTULO: Naturaleza muerta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1949.

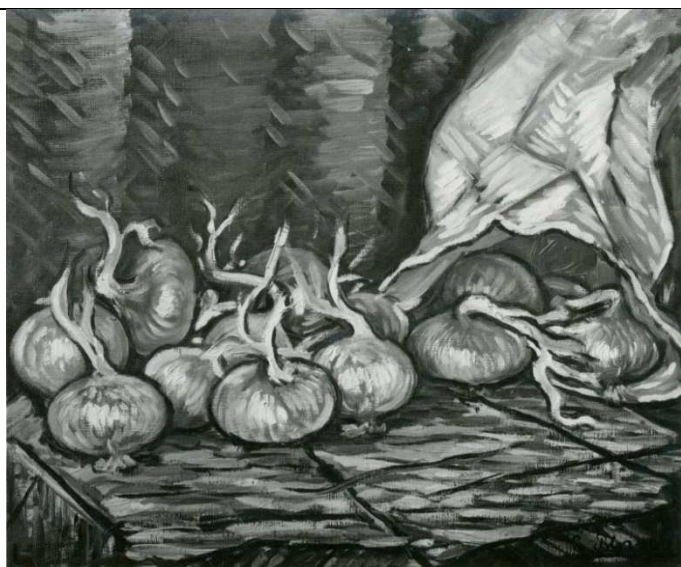
MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

COLMENA, Xavier, *op. cit.*, 1949, pp. 48-49.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 51.

TÍTULO: Naturaleza muerta.

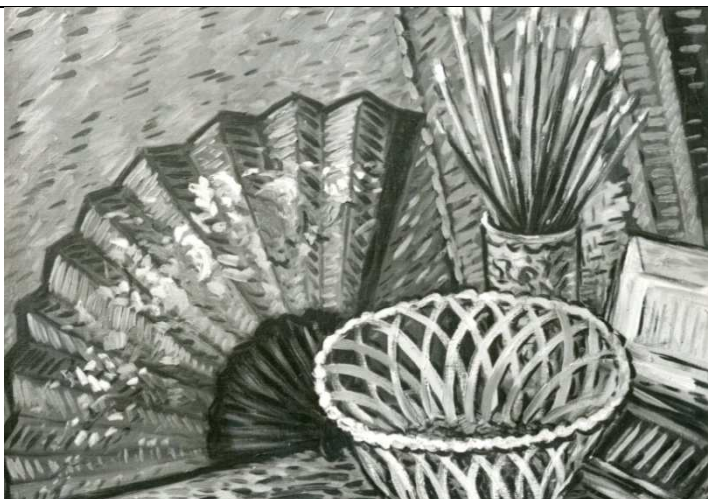
CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochoch. AJCB.

Nº CAT.:52.

TÍTULO: Naturaleza muerta.

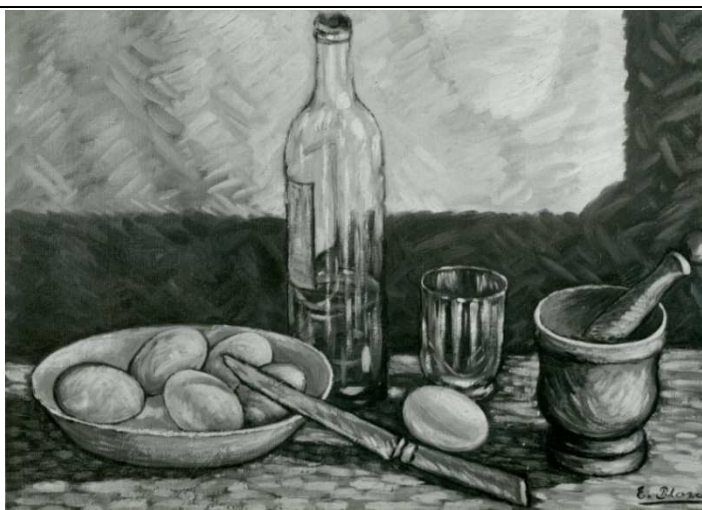
CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochoch. AJCB.

Nº CAT.:53.

TÍTULO: Naturaleza muerta.

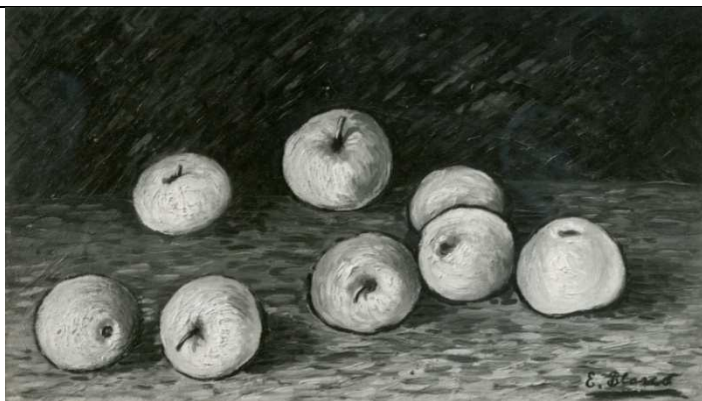
CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.:54.

TÍTULO: Naturaleza muerta.

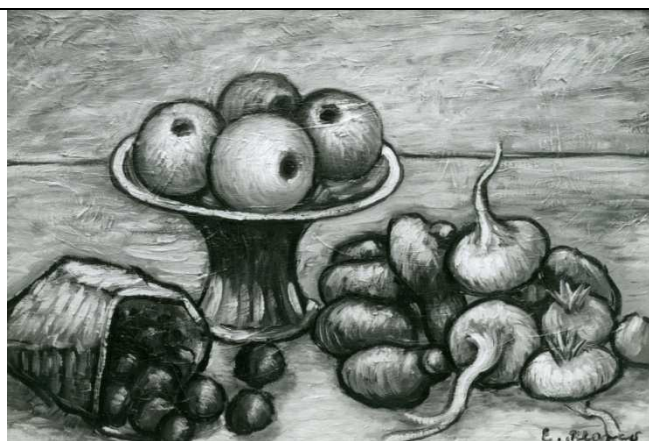
CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo

sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 55.

TÍTULO: La femme endormie
(La mujer adormecida).

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo
sobre lienzo.

UBICACIÓN: Paradero
desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmado en
el ángulo inferior derecho.

EXPOSICIONES:

Exposición de *Arte Español en el
Exilio*, Cámara de Comercio,
Toulouse; y Galería Boétie, París,
1947.

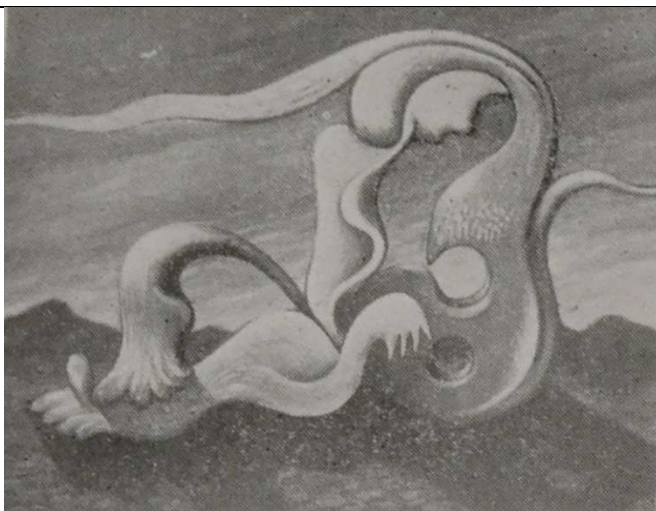


Imagen extraída del *Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil*,
Toulouse, 1947, s/n.

BIBLIOGRAFÍA:

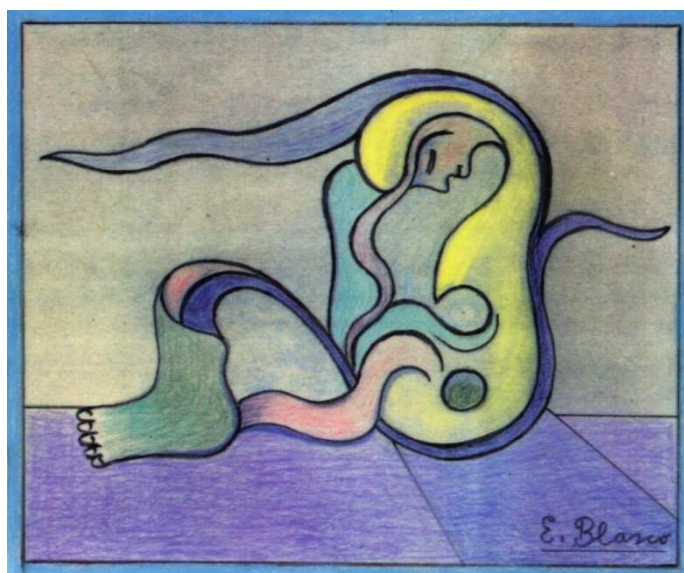
Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil, Editorial de M.L.E-CNT, Toulouse,
1947.

OLIVÁN, Gregorio, "Brillante éxito de la Exposición de Arte Español en el destierro",
Solidaridad Obrera, París, nº 115, 19 de abril de 1947, p. 4.

OBSERVACIONES:

Esta obra aparece reproducida en prensa con los títulos *Poema de amor* o *Desnudo*, sin
embargo son títulos incorrectos. Ha de tratarse, con toda probabilidad, de *La femme
endormie*.

Hemos hallado una fotocopia plastificada a color, perteneciente al Archivo JCB, de un
dibujo de la misma obra (CD186).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 56.

TÍTULO: La inocente.

CRONOLOGÍA: 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 82x59 cm.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat.1.

Salón de Arte Libre, París, 1947.

BIBLIOGRAFÍA:

“A travers les Expositions. Le Salon de l’Art Libre”, *op. cit.*, París, 1 de noviembre de 1947, p. 4.

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007, *op. cit.*, 2008, p. 173.

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

OBSERVACIONES:

En la Sala Eleuterio Blasco Ferrer del Parque Cultural del Maestrazgo, aparece la fecha 1926.

Véase el boceto CD214.



Fotografía: RPM.



La inocente, CD214.

Nº CAT.: 57.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1946.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de Artistas Independientes, París, 1946.

BIBLIOGRAFÍA:

“Au Salon des Indépendants”, *La*

Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 15 de mayo de 1946, s/n.

FRANCHART, Jean, *op. cit.*, 1948, s/n

G.V., *op. cit.*, noviembre de 1961, p. 9.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AJCB.

Nº CAT.: 58.

TÍTULO: Tu renaîtreas (Tú renacerás).

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1946.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido

EXPOSICIONES:

Salón de Artistas Independientes, París, 1946.

BIBLIOGRAFÍA:

“Au Salon des Indépendants”, *op. cit.*, 15 de mayo de 1946, s/n.

FRANCHART, Jean, *op. cit.*, 1948, s/n.

OBSERVACIONES:

Presentamos también una fotografía plastificada de un dibujo a pastel de la misma obra.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.



Fotografía: AJCB.

N° CAT.: 59.

TÍTULO: La fuente.

CRONOLOGÍA: Hacia
1946-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 45x60 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado
en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección
Carlos de Vargas,
Montevideo (Uruguay).



Fotografía: Juan Carlos Irigoyen.

N° CAT.: 60.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia
1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado
en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero
desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 61.

TÍTULO: Montmartre.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

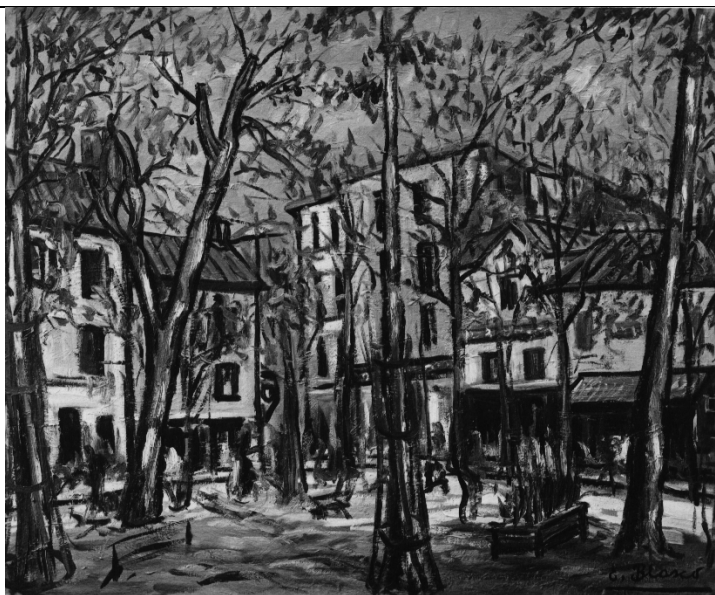
Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

ROMERO NOGALES, José, *op. cit*, 1947, p. s. n.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 62.

TÍTULO: Cosecha.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 6 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 63.

TÍTULO: Tache de couleur
(Mancha de color).

CRONOLOGÍA: Hacia
1948.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado
en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero
desconocido.

EXPOSICIONES: Galería
Bosc, París, 1948, nº cat. 38.
Galería Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

OLIVÁN, Gregorio, *op.cit.*, 7 de mayo de 1950, p. 1.

SETENAC, Paul, "Beaux Arts. Peintures et sculptures de Blasco-Ferrer", *Cette
Semaine*, París, 18 de febrero de 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AJCB.

Nº CAT.: 64.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo
sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el
ángulo inferior derecho.

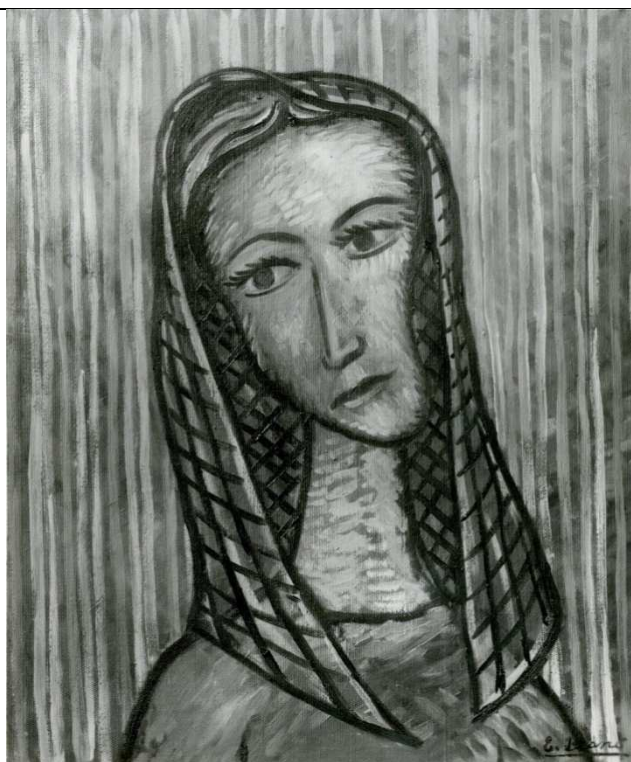
UBICACIÓN: Paradero
desconocido.

EXPOSICIONES: Galería Bosc,
París, 1948, nº cat. 8 (sección
pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería
Bosc, París, 1948.

Rayonnement des Beaux Arts, París,
1 de abril de 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 65.

TÍTULO: La tonta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Salón de Arte Libre, París, 1947.

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

OLIVÁN, Gregorio, *op. cit.*, 21 de febrero de 1948, p. 2.

OLIVÁN, Gregorio, “Los españoles en el «Arte Libre»”, *Solidaridad Obrera*, nº 129, París, 2 de agosto de 1947, p. 4.

OBSERVACIONES:

Reproducido en el catálogo de la muestra en la Galería Bosc.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 66.

TÍTULO: Los girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

F., *op. cit.*, 27 de febrero de 1948, p. 2.

OBSERVACIONES:

Aparecen tres obras con el mismo título en la muestra de la galería Bosc, con los números de catálogo 42 a 44.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 67.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado
en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero
desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición

Galería Bosc, París, 1948.

*La Revue Moderne des Arts et
de la Vie*, París, 1 de mayo de 1948.

OBSERVACIONES:

Aparecen tres obras con el mismo título en la muestra de la galería Bosc, con los números de catálogo 39, 40 y 41 (sección pintura).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 68.

TÍTULO: Los girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre
lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el
ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero
desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería

Bosc, París, 1948.

OBSERVACIONES:

Aparecen tres obras con el mismo
título en la muestra de la galería Bosc,
con los números de catálogo 42 a 44.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 69.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1951, p. 20.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 70.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 61x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 71.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochoch. AMM.

Nº CAT.: 72.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochoch. AMM.

Nº CAT.: 73.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1946-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 74.

TÍTULO: Mujer portando flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 62x50 cm. (sin marco); 75x65 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección Joaquín Castillo Blasco (Barcelona).

EXPOSICIONES:

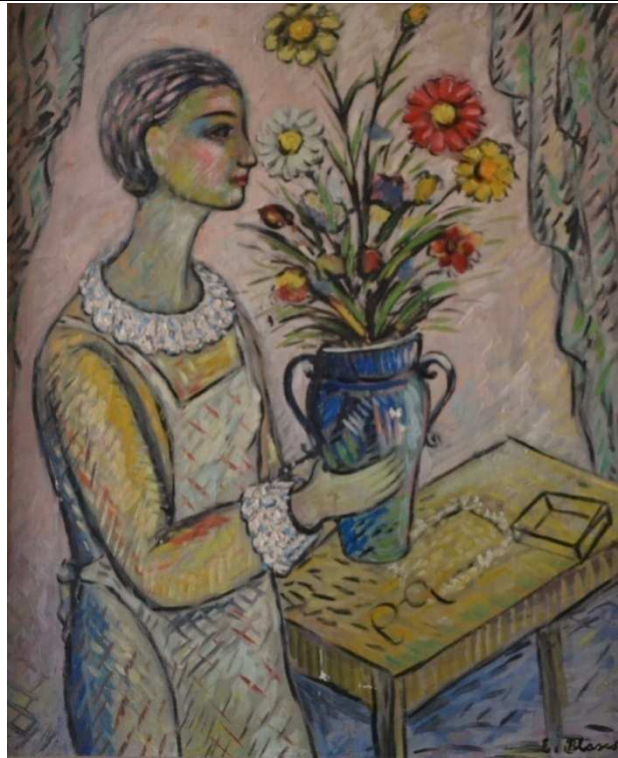
Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

OBSERVACIONES:

Véanse los distintos dibujos preparatorios (CD201 y CD199)



Fotografía: RPM.



Mujer portando flores, CD201.



Mujer portando flores, CD199.

Nº CAT.:75.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 76.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 77.

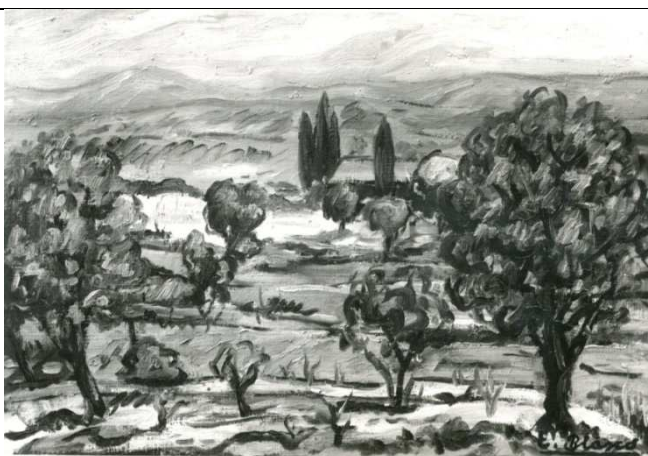
TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 78.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 79.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 80.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 81.

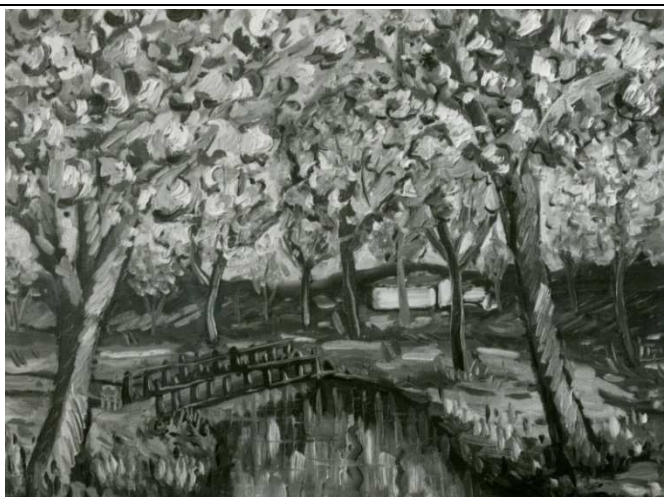
TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 82.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 83.

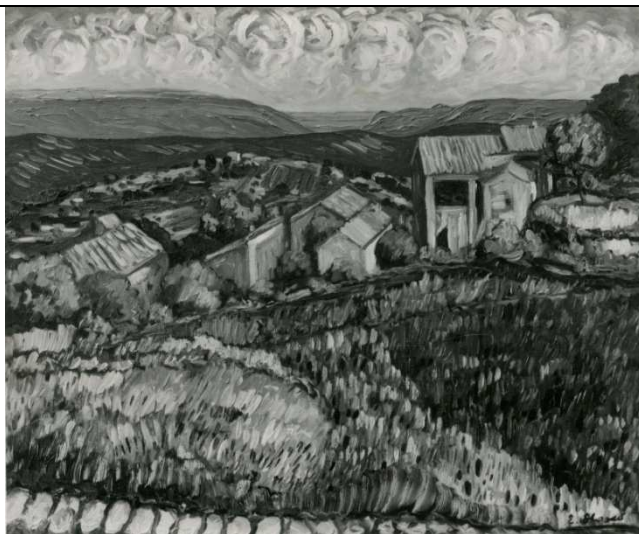
TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 84.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 85.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 86.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 87.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 88.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 89.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 90.

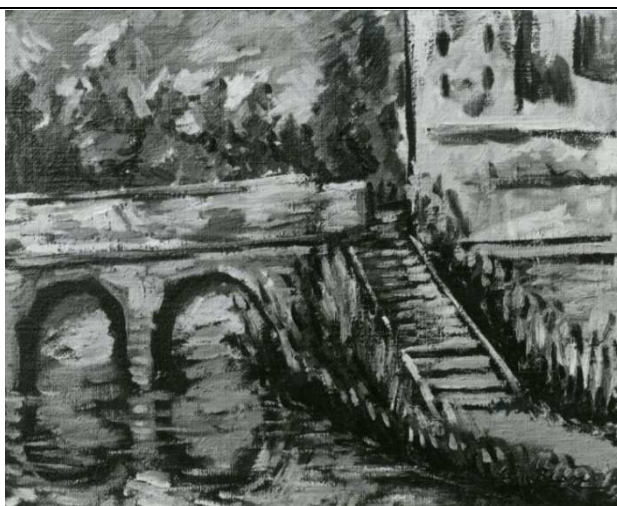
TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 91.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 92.

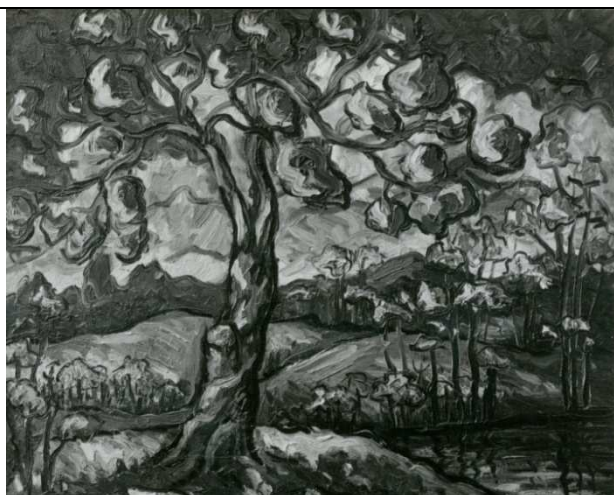
TÍTULO: Paisaje

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 93.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 94.

TÍTULO: La habitación.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 95.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 96.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 97.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 98.

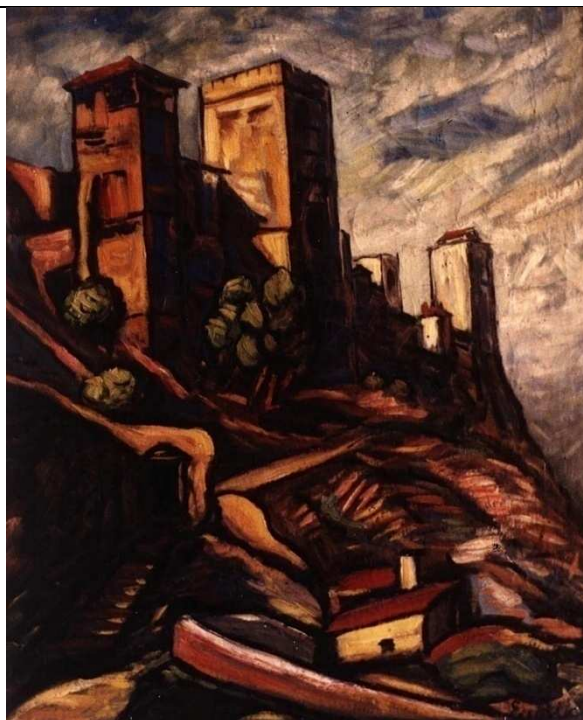
TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 99.

TÍTULO: L' offrande (La ofrenda).

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición
Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 100.

TÍTULO: El encuentro inesperado.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 60x51 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 484.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat 20.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.:101.

TÍTULO: Mujer sentada.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

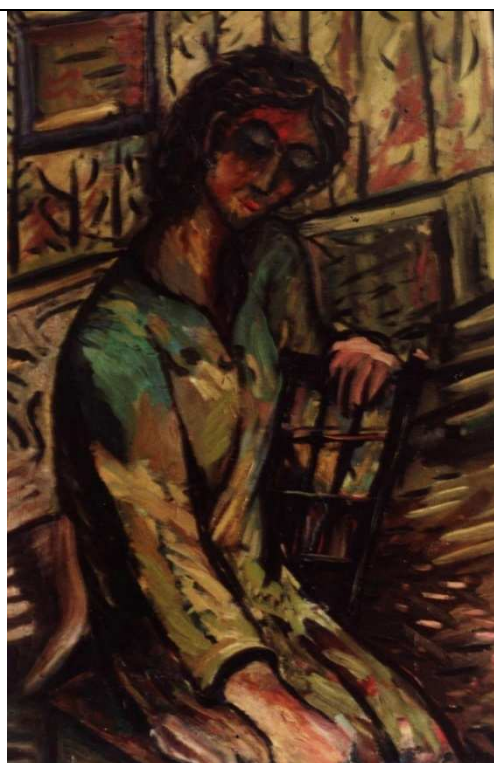
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.:102.

TÍTULO: Niños leyendo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº 14 (sección pintura).

Galería Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 103.

TÍTULO: Niña con coletas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 16 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 104.

TÍTULO: Mujeres en la fuente.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 13 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

ROMERO NOGALES, José, *op. cit.*, 1947, p. s. n.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 105.

TÍTULO: Niña con ave.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 23 (sección pintura).

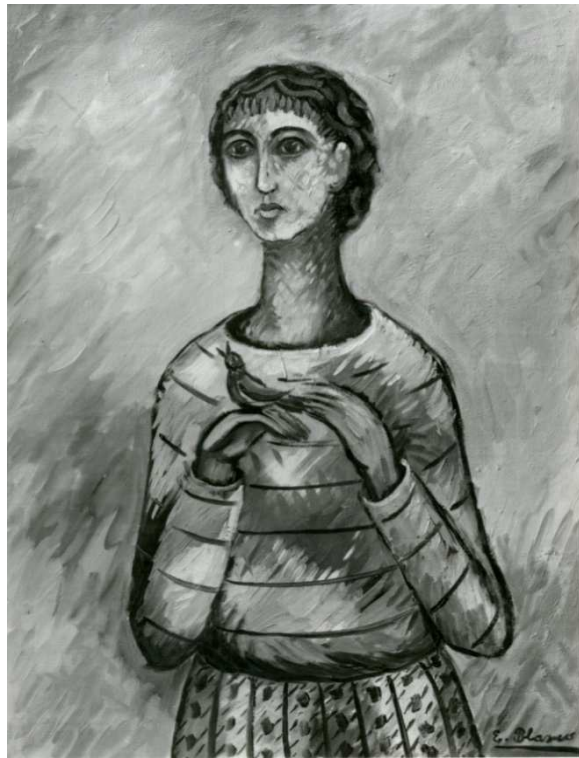
BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

NELKEN, Margarita, *op. cit.*, mayo 1951, p. 13.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo que sirvió de base al lienzo, posiblemente realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège (CD118).



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.



Niña con ave, CD118.

Nº CAT.: 106.

TÍTULO: Mujer portando flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.

ROMERO NOGALES, José, *op. cit.*, 1947, p. s. n.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM.

Nº CAT.: 107.

TÍTULO: El niño de los pies descalzos.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 11 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 108.

TÍTULO: Mujer sentada.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

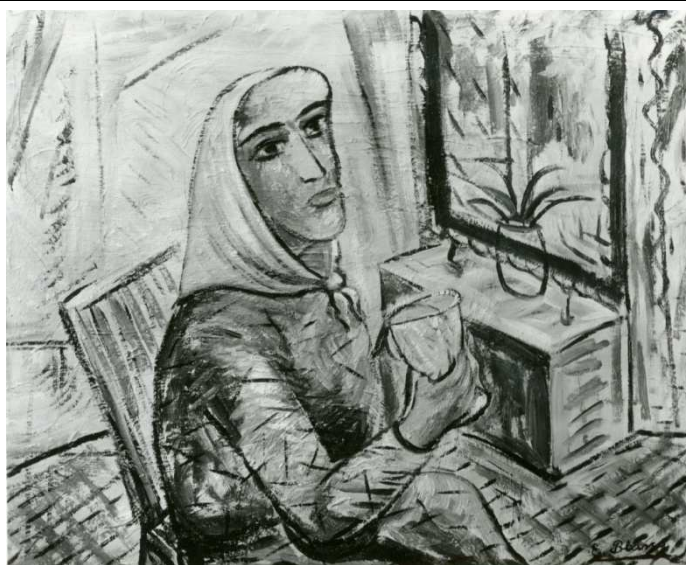
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 109.

TÍTULO: Planchadora.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 24 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 110.

TÍTULO: Madre e hijo en una calle.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

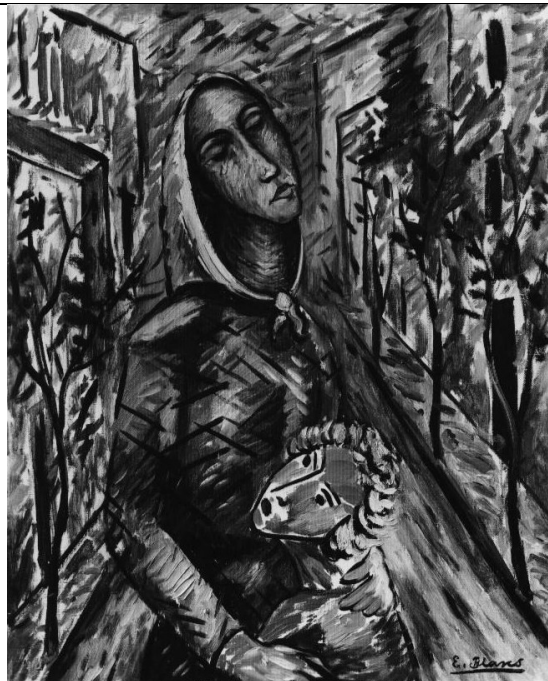
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 111.

TÍTULO: Procesión.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 82x101 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Paque Cultural de Molinos.

INV. 478.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 4 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 172.

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 112.

TÍTULO: Al calor del fuego.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo preparatorio del mismo (CD210).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM



Al calor del fuego, CD210

Nº CAT.: 113.

TÍTULO: Aragonesa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 55x34 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 114.

TÍTULO: Muchacho con medalla.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 77 x 55 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 490.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 115.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 61x44 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 487.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 170.

OBSERVACIONES: En la sala Eleuterio Blasco de Molinos consta el título *Mi prima Nuri*, aunque es incorrecto. No se trata de ella, como nos aseguran los sobrinos del artista.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 116.

TÍTULO: Mujer con pájaro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 117.

TÍTULO: Niño ciego con pichón.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 73x51 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos.

BIBLIOGRAFÍA:

“Les expositions. A notre agence: Blasco Ferrer, lumineux et énigmatique”, *Midi Libre*, Montpellier, 28 de julio de 1967.



Fotografía: RPM

Nº CAT.: 118.

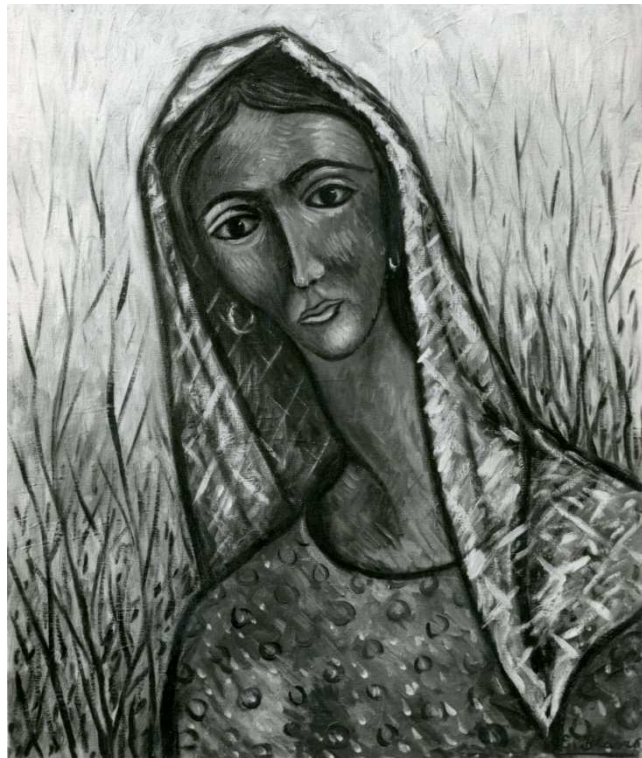
TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM

Nº CAT.: 119.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM

Nº CAT.: 120.

TÍTULO: Jeunes Filles (Chicas jóvenes).

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

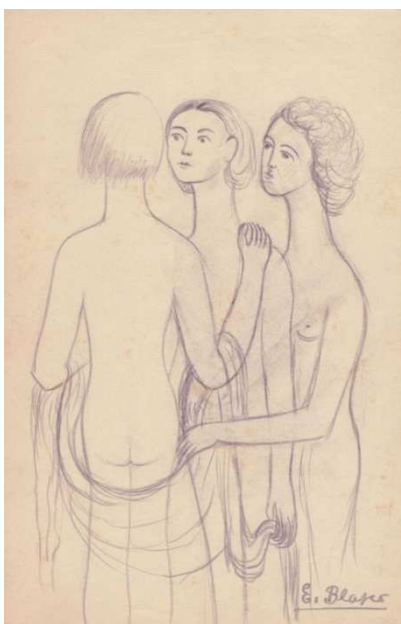
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véanse los distintos dibujos preparatorios del mismo (CD194 y CD195).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.



Jeunes filles, CD194.



Jeunes filles, CD195.

Nº CAT.: 121.

TÍTULO: Mujer con flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 122.

TÍTULO: Gitanos.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

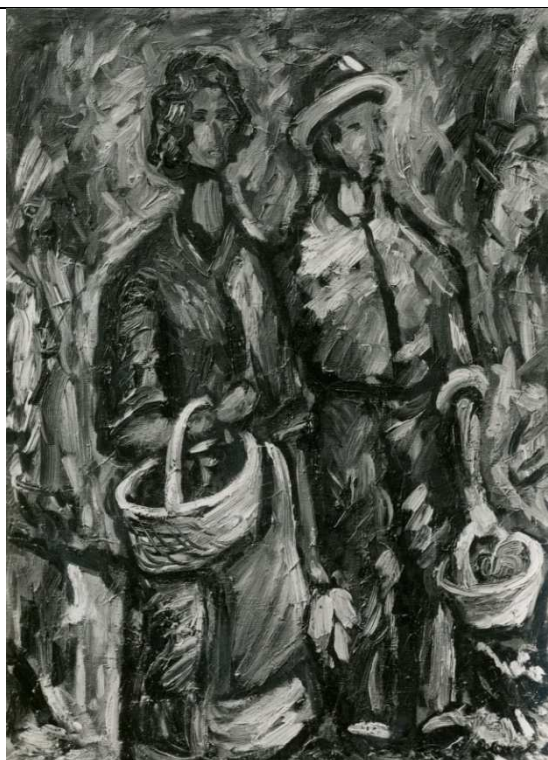
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 12.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 123.

TÍTULO: Los niños y la bicicleta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948, nº cat. 18.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Bosc, París, 1948.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 124.

TÍTULO: Gitana (estudio).

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM

Nº CAT.: 125.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 126.

TÍTULO: Sin título.

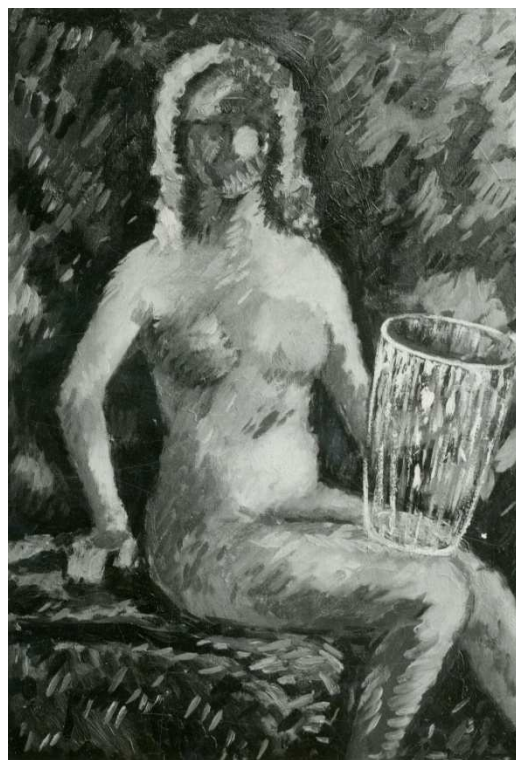
CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 127.

TÍTULO: Campesinos.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo preparatorio del mismo (CD205).



Campesinos, CD205



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 128.

TÍTULO: Navidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

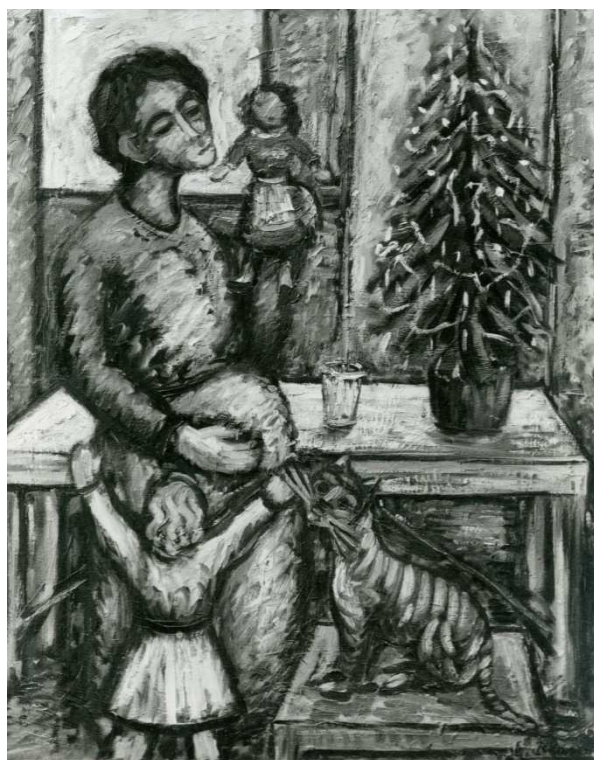
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo preparatorio (CD200).



Navidad. CD200.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 129.

TÍTULO: Sin título.

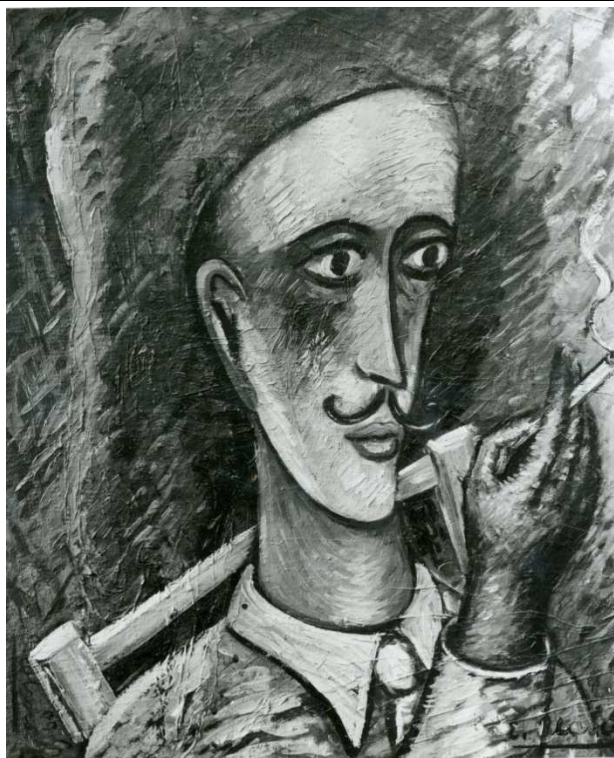
CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 130.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

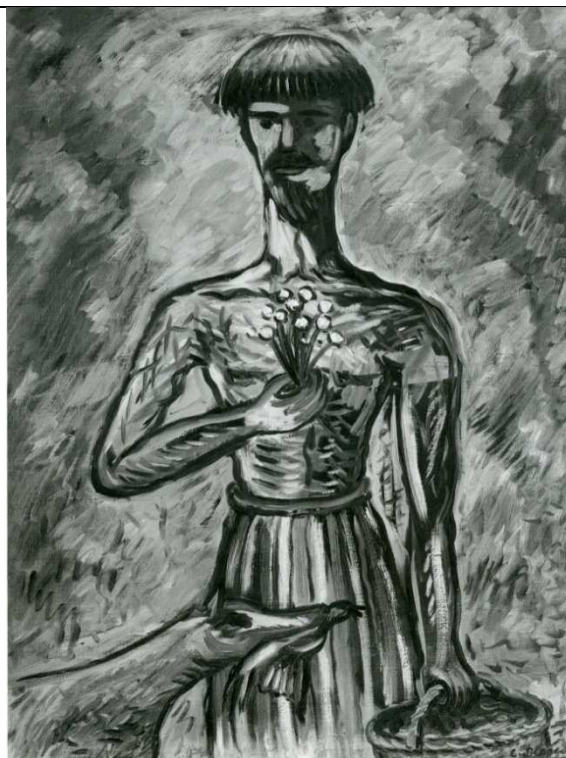
OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.

Véase el dibujo preparatorio del mismo (CD209).



Campeño con flores y perro, CD209.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 131.

TÍTULO: Sin título.

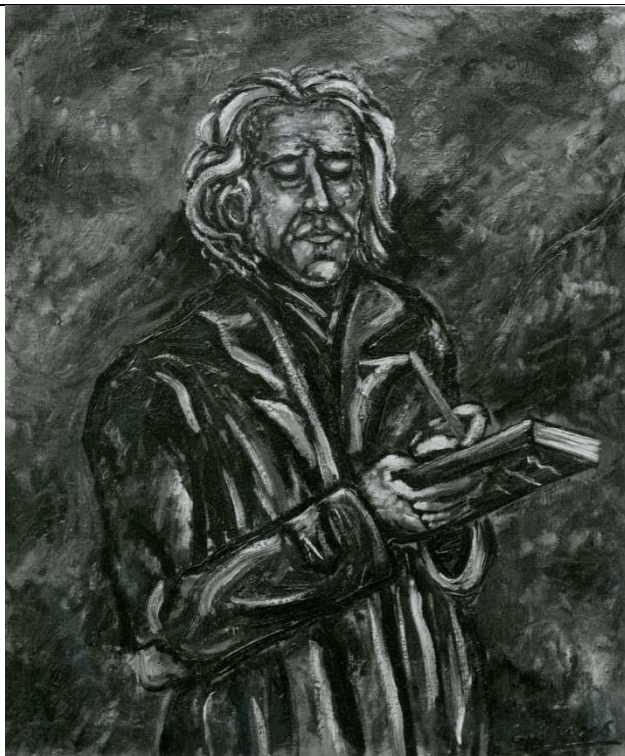
CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 132.

TÍTULO: Sin título.

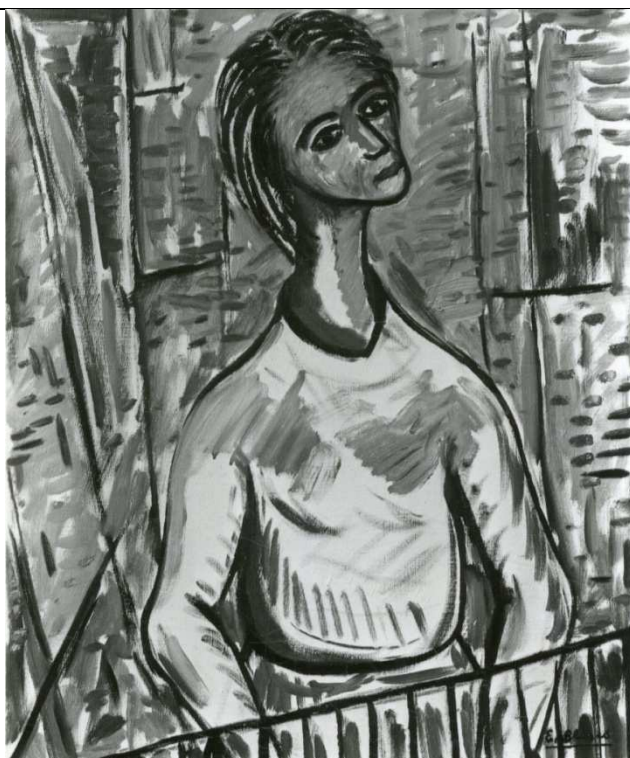
CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

OBSERVACIONES:

No consta en el reverso de la fotografía la técnica, aunque lo más probable es que se trate de un óleo sobre lienzo.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 133.

TÍTULO: Mujer con pájaros.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 134.

TÍTULO: Familia.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

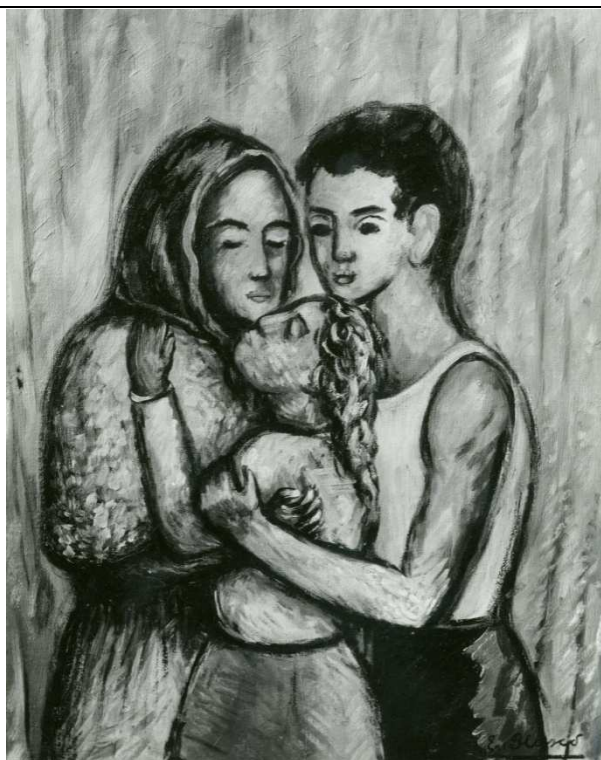
MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo preparatorio del mismo (CD206).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM



Familia, CD206

Nº CAT.: 135.

TÍTULO: Familia.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 136.

TÍTULO: Perfil de mujer pensativa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 137.

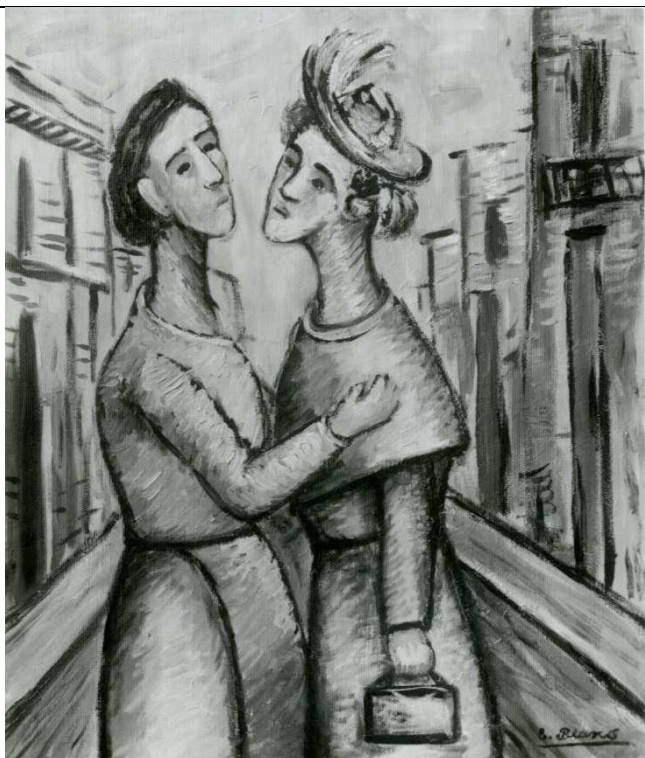
TÍTULO: El encuentro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 138.

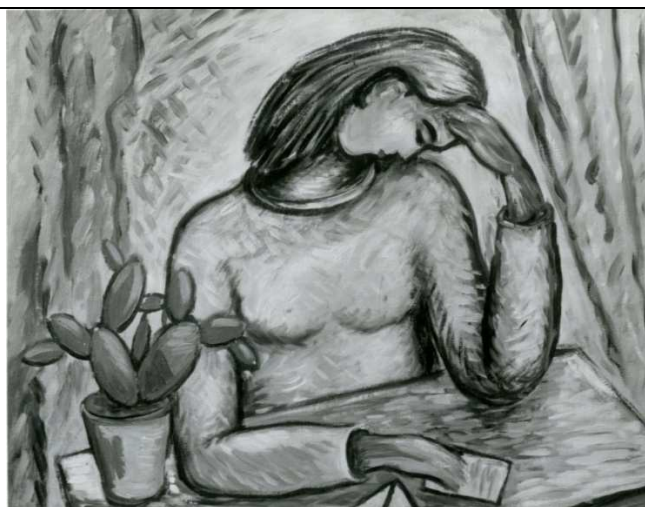
TÍTULO: La carta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:
Véase el boceto del mismo (CD122).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.



La carta, CD122.

Nº CAT.: 139.

TÍTULO: Dolor/Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 140.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

OBSERVACIONES:

Suponemos, en relación a las demás obras, que se trata de un óleo sobre lienzo, aunque no consta en el reverso de la fotografía.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.:141.

TÍTULO: Mujer con cántaro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

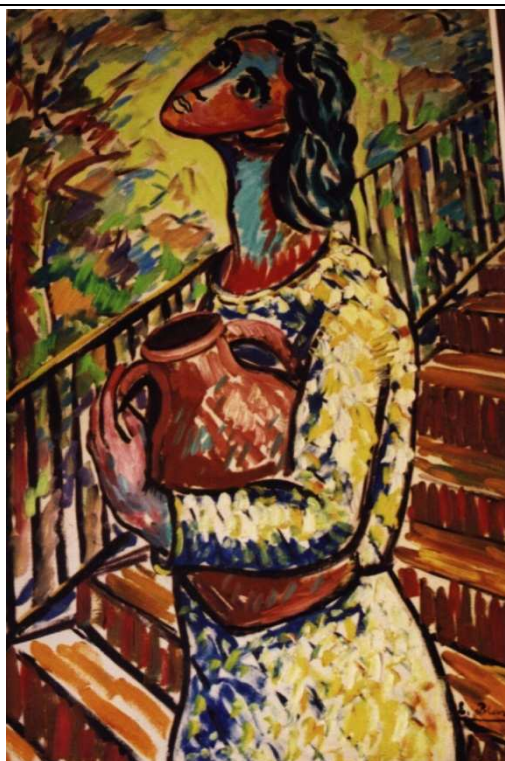
DIMENSIONES: 73x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

OBSERVACIONES:

Véanse los distintos estudios del mismo (CD207-208)



Fotografía: RPM.



Mujer con cántaro, CD207.



Mujer con cántaro, CD208.

Nº CAT.: 142.

TÍTULO: Paisaje de Marcel de Careiret (Gard).

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 5 pinturas (Flores y paisajes de Gard).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie Jules Salles, Nimes, 1956.



Fotografía: Studio Yves Hervochoch. AMM.

Nº CAT.: 143.

TÍTULO: Corrida de toros.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochoch. AJCB.

Nº CAT.: 144.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 145.

TÍTULO: Manola/Española.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

DIMENSIONES: 80x60 cm.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos.

EXPOSICIONES:

Galerie Jean Lambert, París, 1950, nº 38 cat.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Jean Lambert, París, 1950.

OBSERVACIONES:

Se conserva un boceto del mismo (CD162).

Años más tarde realizó una escultura basándose en el mismo tema (CE148), así como un pequeño cuadro con piedra esmaltada (CP146). En el abanico aparece uno de los numerosos toros que realizó en hierro forjado.



Fotografía: RPM.



Española, CE148.



Española, CD262.

Nº CAT.: 146.

TÍTULO: Manola/Española.

CRONOLOGÍA: Años 50.

MATERIAL/TÉCNICA: Piedra
esmaltada.

DIMENSIONES: 25x15 cm.

UBICACIÓN: Colección EBM
(Barcelona).

INSCRIPCIONES:

Firmado en el ángulo inferior derecho.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 147.

TÍTULO: Esperando un hijo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Jean Lambert, París, 1950.

OBSERVACIONES:

Véase un apunte de esta composición (CD197).



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.



Esperando un hijo, CD197.

Nº CAT.: 148.

TÍTULO: Pastora.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

DIMENSIONES: 92x73 cm.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

EXPOSICIONES:

Galerie Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Jean Lambert, París, 1950.

OBSERVACIONES:

Véase el boceto del mismo (CD225).



Fotografía: RPM.



Pastora, CD225.

Nº CAT.: 149.

TÍTULO: El joven.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

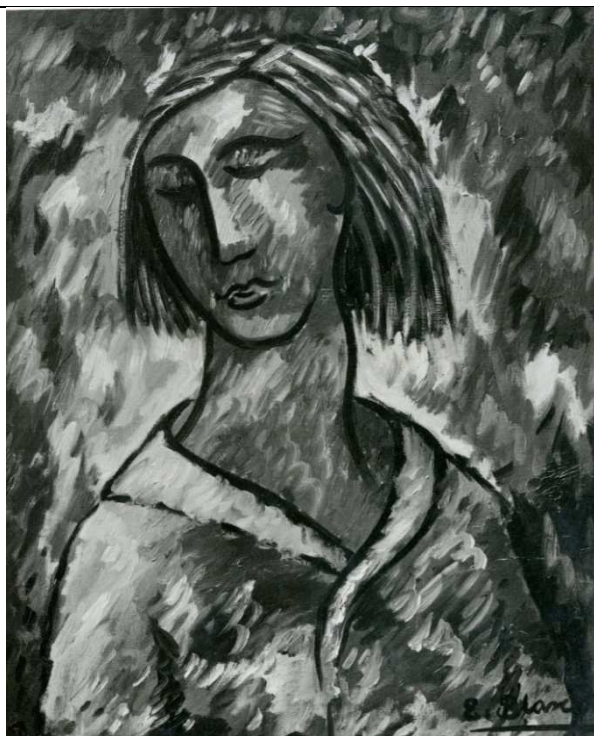
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 150.

TÍTULO: La mujer del jarrón.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

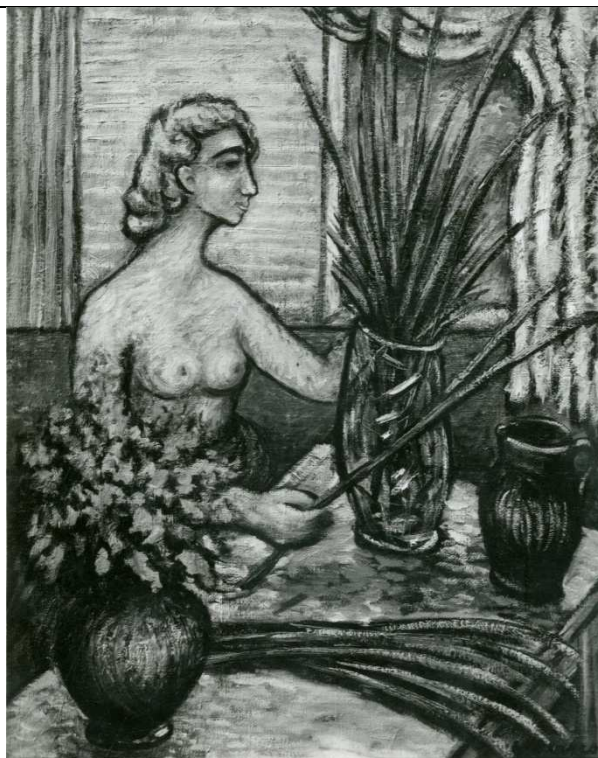
Galerie Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Jean Lambert, París, 1950.

OBSERVACIONES:

Obsérvese el apunte de esta obra (CD216).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.



La mujer del jarrón, CD216.

Nº CAT.: 151.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerie Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 152.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 153.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 154.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 155.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.



Fotografía: Studio Yves Hervochoch. AJCB.

Nº CAT.: 156.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Bosc, París, 1948.

Galería Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición

Galería Bosc, 1948.

CATÁLOGO Exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.

F., *op. cit.*, 27 de febrero de 1948, p. 2.



Fotografía: Studio Yves Hervochoch. AJCB.

Nº CAT.: 157.

TÍTULO: Alcahuetas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 158.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jean Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición
Galería Jean Lambert, París,
1950.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 159.

TÍTULO: Luz paternal.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 3 (sección pintura).

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nºcat. 9 (sección pinturas modernas).

Galería Puget, Marsella, nº cat. 8 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 160.

TÍTULO: Chica con trenzas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955.

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat. 9 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AICB.

Nº CAT.: 161.

TÍTULO: El gallo que canta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 5.

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 10 (sección pinturas modernas).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

OBSERVACIONES:

El tema del gallo fue muy habitual. Este gallo que canta fue realizado también en hierro (CE78), conservándose un dibujo a tinta del mismo (CD238).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.



El gallo que canta, CE78.



El gallo que canta, CD238.

Nº CAT.: 162.

TÍTULO: Hermanas gemelas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES: Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 4 (sección pintura).

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat. 14 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 163.

TÍTULO: Tentación.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 64x69 cm. (sin marco);
71x57 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección Joaquín Castillo Blasco (Barcelona).

EXPOSICIONES:

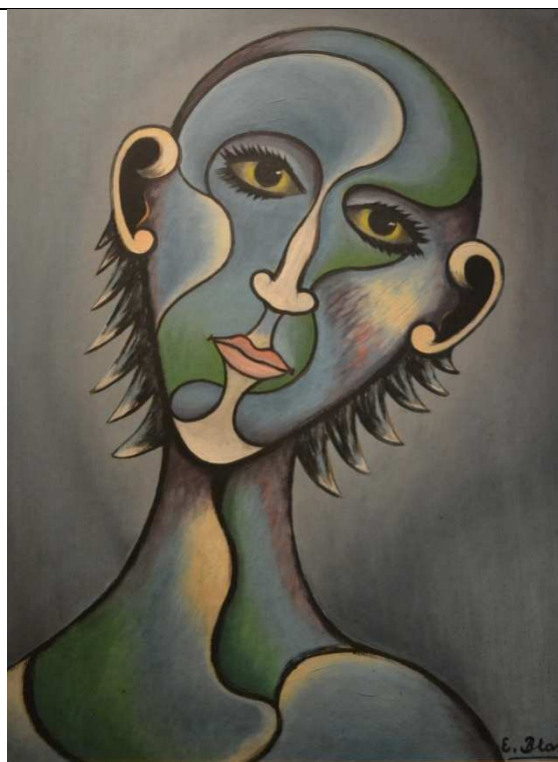
Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 8 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

OBSERVACIONES:

Se trata de una composición similar a la de la escultura *El héroe* (CE66).



Fotografía: RPM.



El héroe/El exiliado/Anacoreta, CE66.

Nº CAT.: 164.

TÍTULO: Destino del sombrero.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 4 (sección pinturas modernas).

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat. 3 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones son las que constan en el reverso de la imagen.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 165.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

Galerie Puget, Marsella, 1958.

Pierrelatte, 1968.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.

GERMINAL DE LA SOLANA, *op. cit.*, marzo-abril de 1988, p. 43.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones son las que constan en el reverso de la imagen.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 166.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 5.

Galerie Puget, Marsella, 1958.

Pierrelatte, 1968.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 167.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 62x72 cm.

INSCRIPCIONES:

Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

INV. 492.

EXPOSICIONES:

Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 168.

TÍTULO: Paisaje de Bagnols.

CRONOLOGÍA: Hacia 1951-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

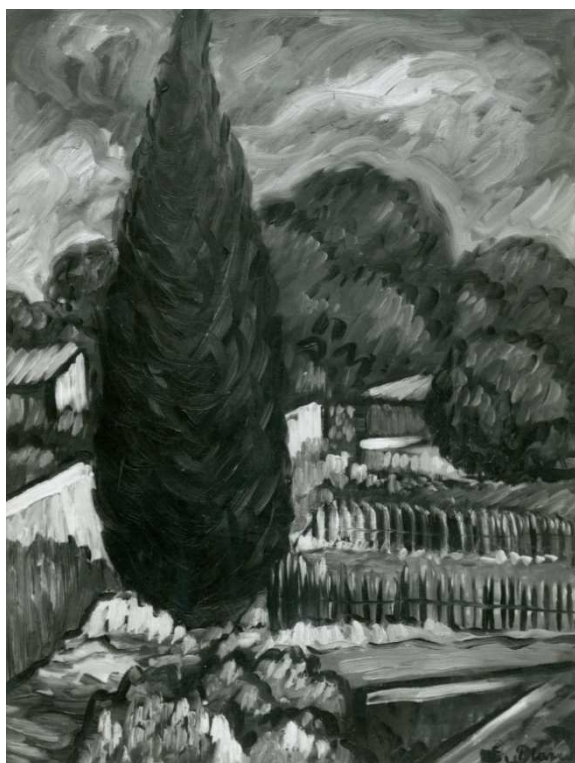
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 3 cat. (Sección flores y paisajes de Gard).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 169.

TÍTULO: Hechizos de Amor.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 2 (sección pintura).

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 8 (sección pinturas modernas).

Galería Puget, Marsella, 1958 , nº cat. 7 (sección pintura).

Pierrelatte, 1968.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galería Puget, Marsella, 1958 .

OBSERVACIONES:

Algunas de las composiciones realizadas en los años 40, 50 y 60, fueron retomadas por Blasco en sus últimos años de vida. Es el caso de *Hechizos de amor* (Véase CD326). Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.



Fotografía: AJCB.



Hechizos de amor, CD326.

Nº CAT.: 170.

TÍTULO: La viudad policromada.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 2 (sección pinturas modernas).

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat. 1 (sección pintura).

Pierrelatte, 1968.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 171.

TÍTULO: Mujer llorando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

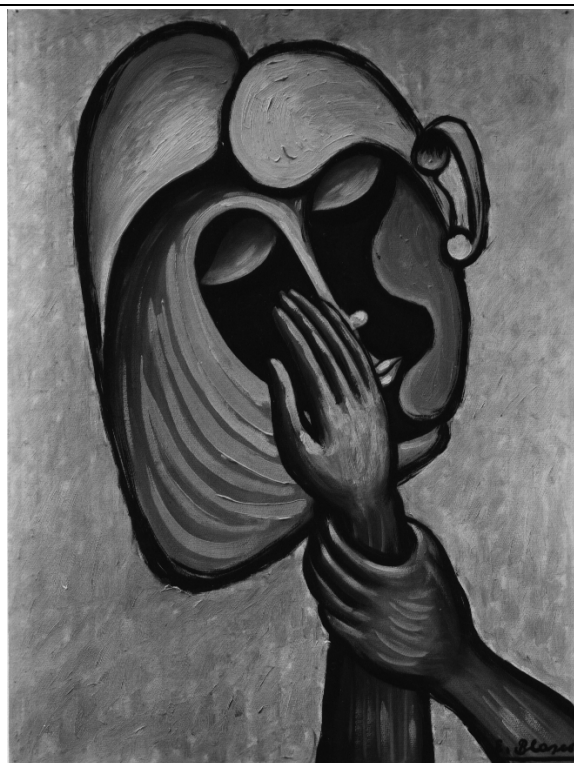
INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

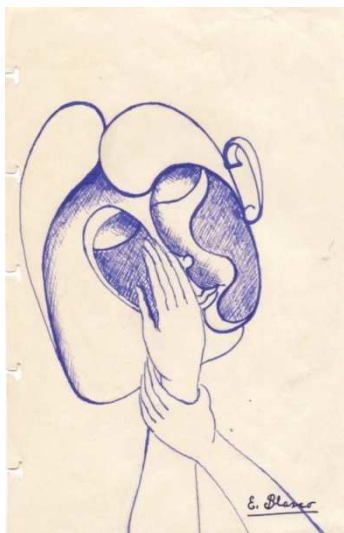
OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.

Véase también el dibujo de la misma composición (CD280).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.



Mujer llorando, CP280.

Nº CAT.: 172.

TÍTULO: Indecisión.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Pierrelatte, 1968.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 173.

TÍTULO: Añoranza.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía. Véase el boceto del mismo (CD261).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.



Añoranza, CD261.

Nº CAT.: 174.

TÍTULO: Mujer extraña.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

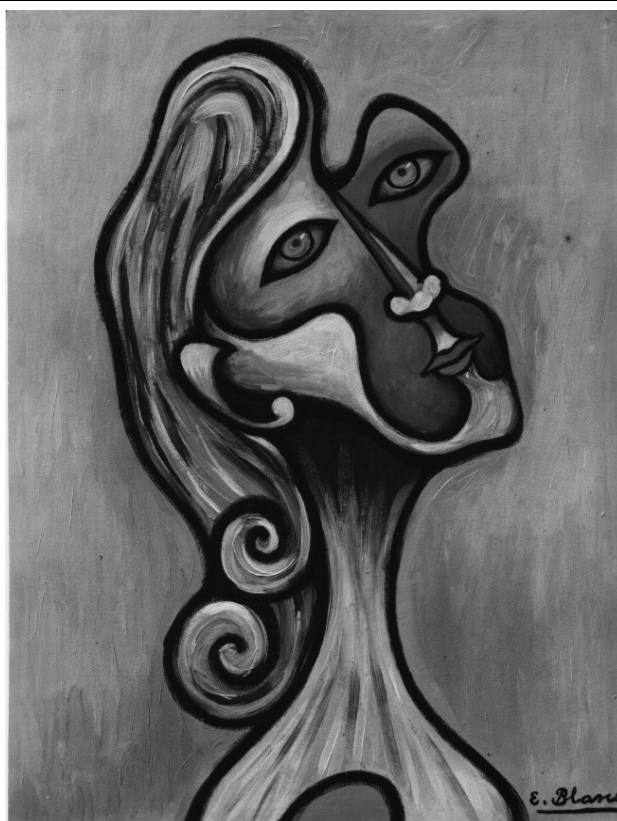
DIMENSIONES: 65x50 cm.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

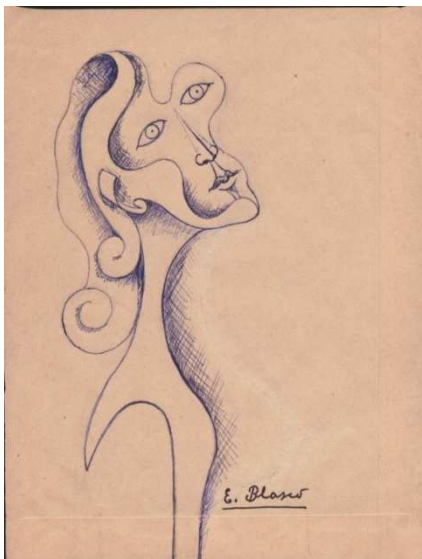
INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía. Véase el boceto del mismo (CD282).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.



Mujer extraña, CD282.

Nº CAT.: 175.

TÍTULO: La mujer del calcetín.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat 6 (sección pintura).

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat. 12 (sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 176.

TÍTULO: Pesadumbre.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 177.

TÍTULO: Espera.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 178.

TÍTULO: Jovenzuela.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

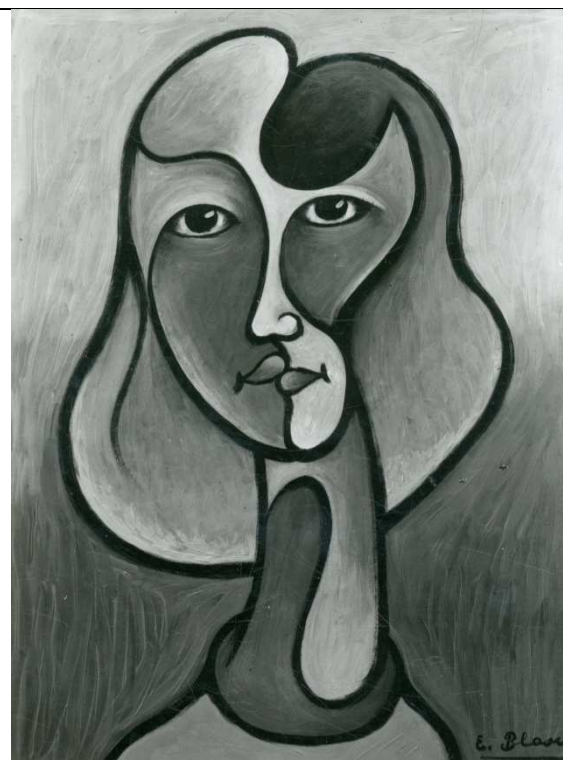
DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 179.

TÍTULO: Luces de esperanza.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

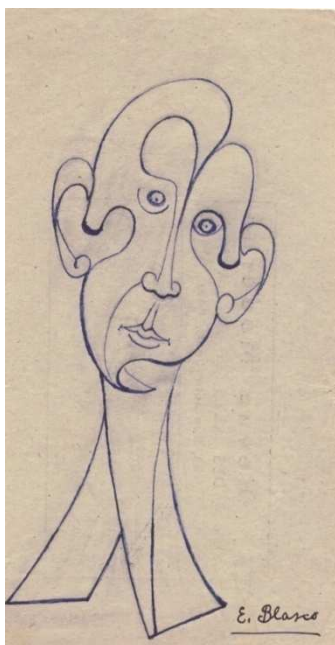
INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.

Véase el dibujo del mismo (CD293).



Luces de esperanza, CD293.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 180.

TÍTULO: Cabeza decorativa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.

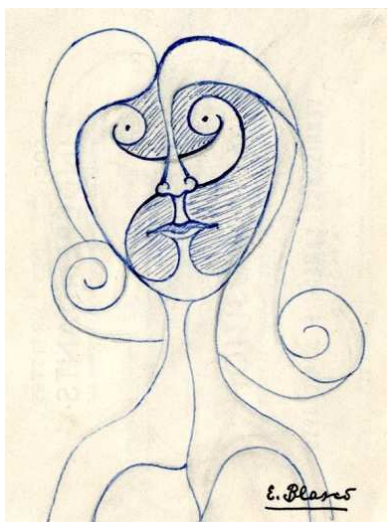
La misma composición la vemos en la escultura *Mujer con ojos de espirales* (CE118). Asimismo se conserva un pequeño dibujo a modo de apunte (CD258).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.



Mujer con ojos de espirales, CE118.



Mujer con ojos de espirales, CD258.

Nº CAT.: 181.

TÍTULO: Dolor y desesperación.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 65x50 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 7
(sección pintura).

Galerie Jules Salles, Nimes, 1956, nº cat. 15
(sección pinturas modernas)

Galerie Puget, Marsella, 1958, nº cat. 13
(sección pintura).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos,
Barcelona, 1955.

CATÁLOGO Exposición Galerie Jules Salles, Nimes, 1956.

CATÁLOGO Exposición Galerie Puget, Marsella, 1958.

OBSERVACIONES:

Las dimensiones señaladas son las que constan en el reverso de la fotografía.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AJCB.

Nº CAT.: 182.

TÍTULO: Don Quijote.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 81x65 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

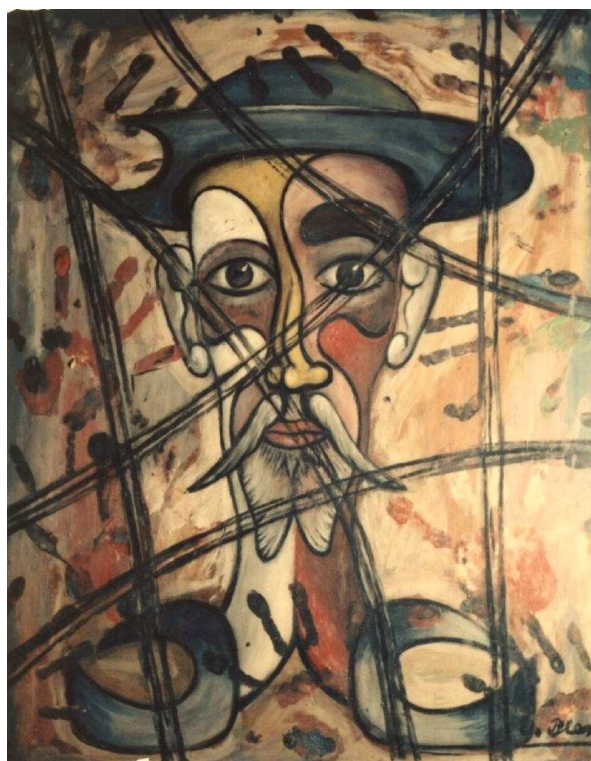
UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

BIBLIOGRAFÍA:

“Pierrelatte. Quelques instants avec Blasco Ferrer”, *Le Progrès*, Lyon, 25 de julio de 1967.

D’OLWER, Nicolau, “Valor de Cervantes en la literatura universal”, *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, nº 551-22-23, París, octubre-noviembre de 1955, p. 8.

SERRES, Olivier de, “Blasco Ferrer exhorte le mythe de Don Quichotte”, *Le Dauphiné Libéré*, 26 de julio de 1967.



Fotografía: RPM.



Blasco junto a Don Quijote, fotografía publicada en *Le Progrès*, Lyon, 25 de julio de 1967. A pesar de posar con paleta en mano, como si la acabara de pintar, esta obra aparece reproducida ya en 1955.

Nº CAT.: 183.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 45x32 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular (Barcelona).



Fotografía: Cortesía de Emiliana Mateo.

Nº CAT.: 184.

TÍTULO: Sin título.

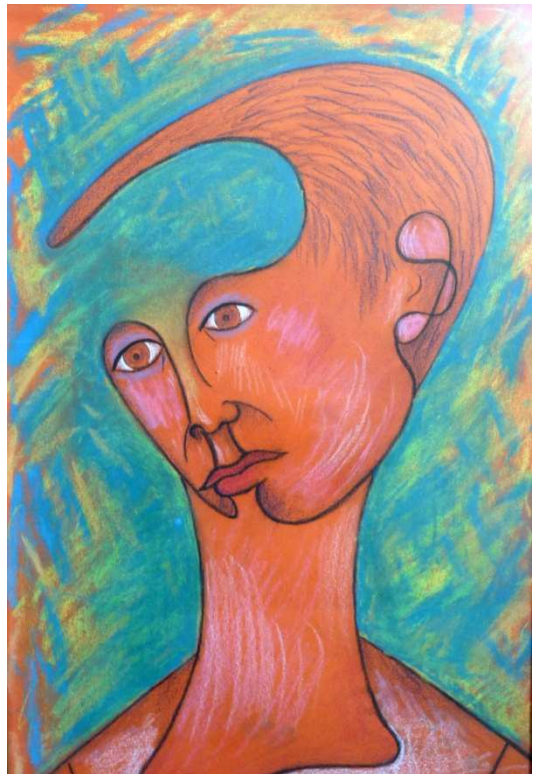
CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Pastel y ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 49x32 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular (Barcelona).



Fotografía: Cortesía de Emiliana Mateo.

Nº CAT.: 185.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Pastel y ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 49x32 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular (Barcelona).



Fotografía: Cortesía de Emiliana Mateo.

Nº CAT.: 186.

TÍTULO: Sin título.

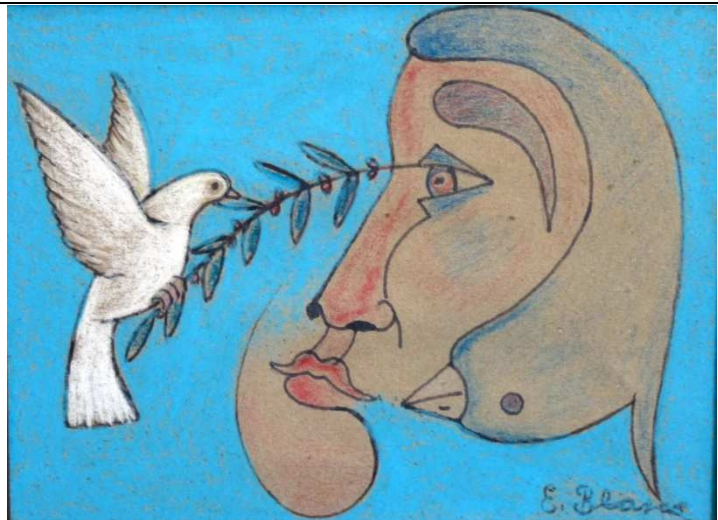
CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Pastel y ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 21x15 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular (Barcelona).



Fotografía: Cortesía de Emiliana Mateo.

Nº CAT.: 187.

TÍTULO: Sin título.

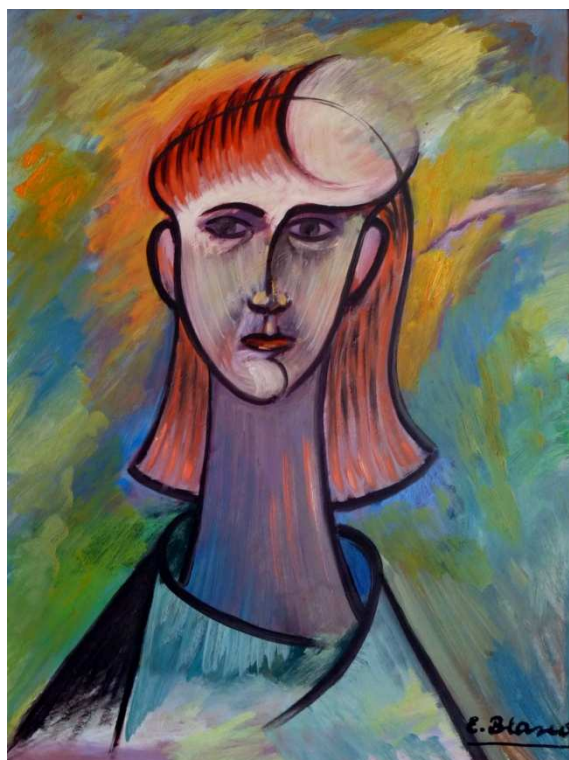
CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA:

DIMENSIONES: 60x45 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular (Barcelona).



Fotografía: Cortesía de Emiliana Mateo.

Nº CAT.: 188.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 50x68 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 189.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 50x68 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 190.

TÍTULO: Paisaje de Pierrelatte.

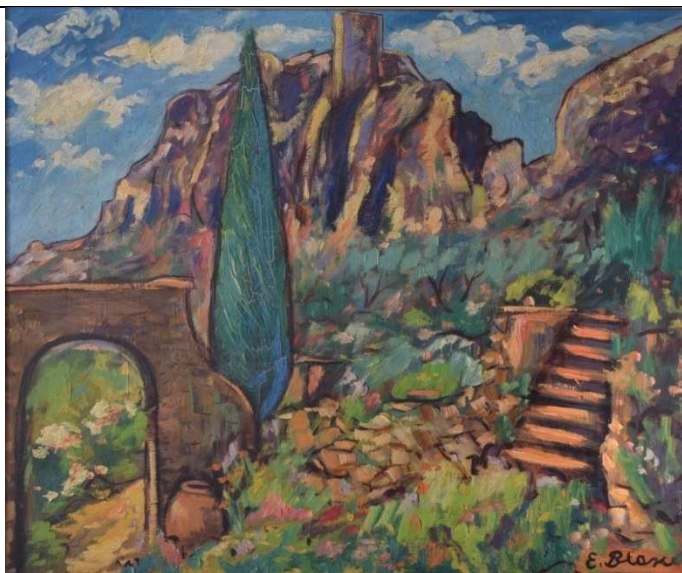
CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 23x18 cm. (sin marco); 38x34 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 191.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 45x60 cm. (sin marco); 68x82 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Posiblemente se trate de un paisaje de Pierrelatte.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 192.

TÍTULO: Paisaje

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 49x59 cm. (sin marco); 68x82 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Posiblemente se trate de un paisaje de Pierrelatte.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 193.

TÍTULO: Paisaje.

CRONOLOGÍA: Hacia
1950-1970.

MATERIAL/TÉCNICA:
Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado
en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero
desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 194.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre
lienzo.

DIMENSIONES: 23x18 cm. (sin
marco); 38x34 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el
ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM
(Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 195.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 60x45 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 196.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 45x54 cm.

(sin marco); 61x70 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 197.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 40x60 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 198.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 60x40 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 199.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 23x18 cm. (sin marco); 38x24 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 200.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 201.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1988.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 202.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: AJCB.

Nº CAT.: 203.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 70x36 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Sitges).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 204.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 54x37cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Sitges).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 205.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 206.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 207.

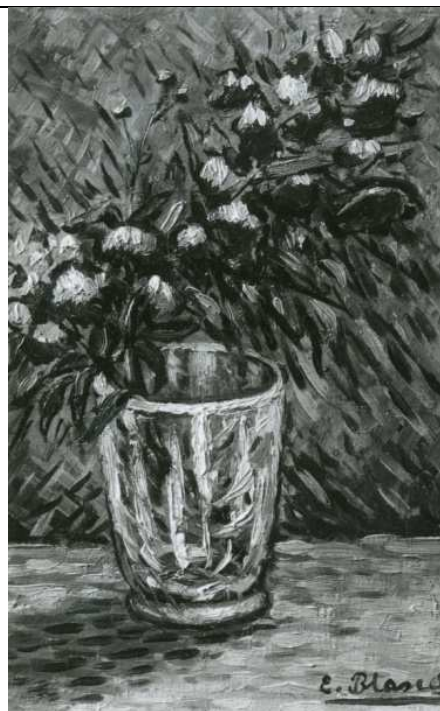
TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 208.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 209.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 210.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1969

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 211.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 212.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 213.

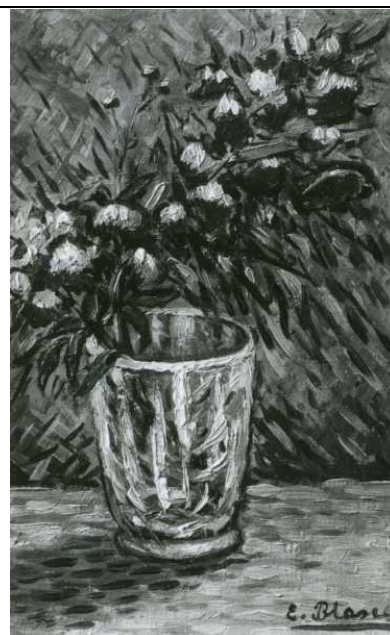
TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM.

Nº CAT.: 214.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM.

Nº CAT.: 215.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM.

Nº CAT.: 216.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. AMM.

Nº CAT.: 217.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 218.

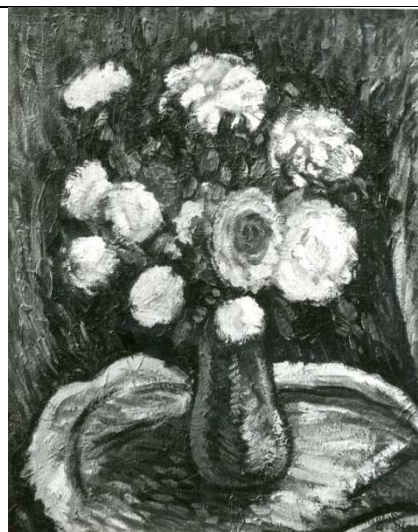
TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 219.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 220.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 221.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 222.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 223.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 224.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 225.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 226.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 227.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. AMM.

Nº CAT.: 228.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

Nº CAT.: 229.

TÍTULO: Girasoles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervocho. AMM.

4.-CATÁLOGO DE DIBUJO

Nº CAT.: 1.

TÍTULO: Cuaderno de apuntes.

CRONOLOGÍA: Hacia 1926.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 15x21 cm.

INSCRIPCIONES: Todas las hojas firmadas en el ángulo inferior derecho

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES: Se trata de un cuadernillo sin tapas con 15 dibujos o apuntes tomados al natural, cuya cronología data de los primeros tiempos en Barcelona.



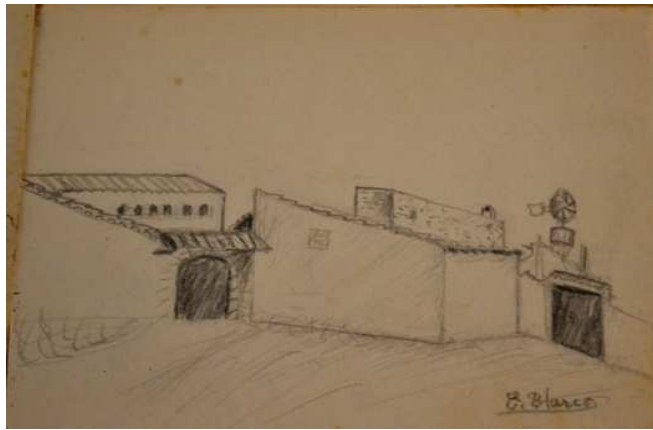
Página 1



Página 2



Página 3



Página 4



Página 5



Página 6



Página 7



Página 8



Páginas 9-10



Páginas 11-12



Página 13



Página 14



Página 15

Fotografías: RPM.

Nº CAT.: 2.

TÍTULO: Sin título.

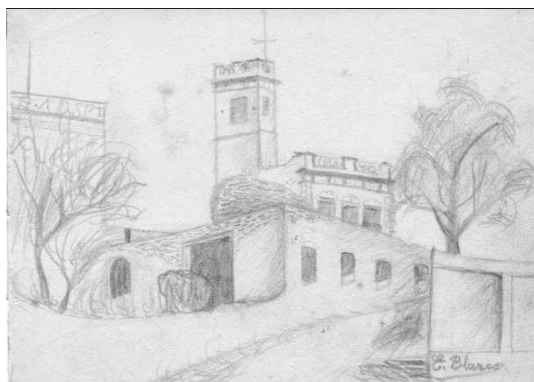
CRONOLOGÍA: Hacia 1926-1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 15x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 3.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1926-1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 21x15cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 4.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1926-1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 15x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 5.

TÍTULO: Sin título.

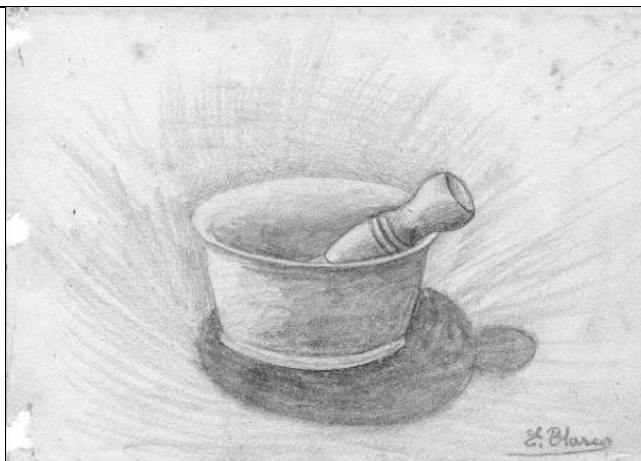
CRONOLOGÍA: Hacia 1926-1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 15x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 6.

TÍTULO: Niños.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Cera sobre papel.

DIMENSIONES: 13x17,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: No facilitada por la casa de subastas.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO de la subasta de 11 de marzo de 2006 en Suite Subastas.

OBSERVACIONES:

Subastado en Suite Subastas, Barcelona, el 11 de marzo de 2006. Lote 2.



Fotografía: Suite Subastas.

Nº CAT.: 7.

TÍTULO: Álbum de apuntes.

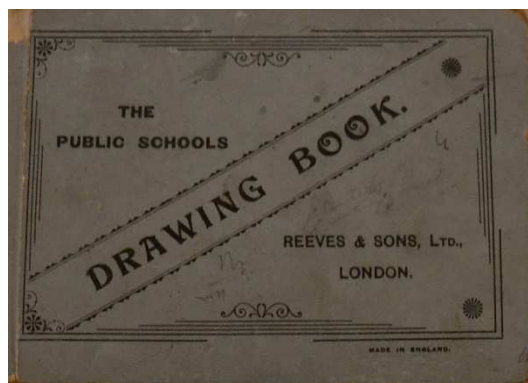
CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo, lápiz color, acuarela, tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 9x18 cm. cada página.

INSCRIPCIONES: Portada: "The public schools. Drawing Book. Reeves & Sons, LTD., London. Made in England". Firmado "E. Blasco" en páginas 2-9, 11,12, 14, 15, 17, 18, 20 y 21. En página 13 "Eleuterio Blasco. E. Blasco". Página 16 "Eleuterio Blasco" en cinco ocasiones. Página 19 "Masías del Diablo de Foz Calanda".

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Portada



Página 1-2



Páginas 3-4



Página 5-6



Página 7-8



Página 9-10



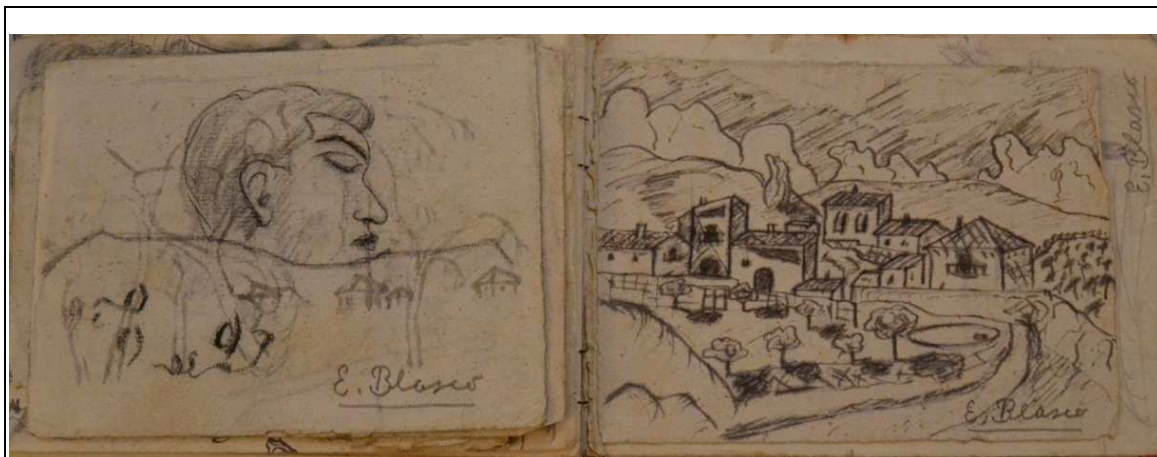
Página 11-12



Página 13-14



Página 15-16



Página 17-18



Página 19-20



Página 21-22

Fotografías: RPM.

Nº CAT.: 8.

TÍTULO: Hoja de apuntes.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 13x16 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 9.

TÍTULO: Hoja de apuntes.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 13x16 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 10.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 11.

TÍTULO: Mujer sentada.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 17,5x13 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: No facilitada por la casa de subastas.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Subasta de 11 de marzo de 2006 en Suite Subastas.

OBSERVACIONES:

Subastado el 11 de marzo de 2006 en Suite Subastas. Lote nº 4. Remate 40 €.



Fotografía: Suite Subastas.

Nº CAT.: 12.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel

DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho. En la parte trasera, lateral izquierdo, escrito a mano: "Certifico que esta obra fue realizada por mí en el año 1930. Eleuterio Blasco. Barcelona, 11 enero 1991".

UBICACIÓN: Museo de Teruel. INV.: 21215.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO de la subasta de 11 de marzo de 2006 en Suite Subastas.

OBSERVACIONES:

Subastado en Suite Subastas, Barcelona, el 11 de marzo de 2006, lote 5, y adquirido por el Museo de Teruel.



Fotografía: Museo de Teruel.

Nº CAT.: 13.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 13,5x17,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho. En la parte trasera, lateral izquierdo, escrito a mano: "Certifico que esta obra fue realizada por mí en el año... Barcelona, 10 enero 1991"

UBICACIÓN: Museo de Teruel. Nº INV.: 21216.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO de la subasta de 11 de marzo de 2006 en Suite Subastas.

OBSERVACIONES:

Subastado en Suite Subastas, Barcelona, el 11 de marzo de 2006 y adquirido por el Museo de Teruel. Lote 6.



Fotografía: Museo de Teruel.

Nº CAT.: 14.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 13x18 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo superior izquierdo.

UBICACIÓN: Colección particular Fermín Gazulla (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 15.

TÍTULO: Cuaderno de apuntes.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930-1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 13,5x18 cm/18x13,5 cm.

INSCRIPCIONES: Todas las hojas firmadas tanto en el dibujo como en la parte posterior de los mismos: "E. Blasco"
En la portada: "SPIRAX. CROQUIS DIBUJO. Encuadernaciones patentadas. Spirax. Barcelona".

UBICACIÓN: Colección Fermín Gazulla (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Cuadernillo de 14 dibujos realizados en el anverso de cada hoja.



Página 1



Página 2



Página 3



Página 4



Página 5



Página 6



Página 7



Página 8



Página 9



Página 10



Página 11



Página 12



Página 13



Página 14

Fotografías: RPM

Nº CAT.: 16.

TÍTULO: Mendigo.

CRONOLOGÍA: 1930.

MATERIAL/TÉCNICA:

Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 21x27 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado y
fechado en ángulo superior
izquierdo.

UBICACIÓN: Colección RPM
(Zaragoza).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Subasta de 18 de
junio de 2002 en Consejo de
Arte, p. 39.

OBSERVACIONES:

Subastado en Consejo de Arte, Barcelona, el 18 de junio de 2002 (lote 39); en Ansorena el 9 de abril de 2003 (lote 650) y 16 de abril de 2004 (lote 834); y nuevamente bajo el título *Vagabundo* en Subastas Galileo, Madrid, el 26 de junio de 2013 (lote 350).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 17.

TÍTULO: Mendigos.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA:

Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 21x27 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 18.

TÍTULO: Gitana.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 19.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del dibujo, de cuyo original desconocemos el paradero, realizada por el propio Blasco Ferrer. La fotocopia se halla en la colección JCB (Barcelona).

Dadas las similitudes con otras obras, posiblemente su técnica sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 20.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del dibujo, de cuyo original desconocemos el paradero, realizada por el propio Blasco Ferrer. La fotocopia se halla en la colección JCB (Barcelona).

Dadas las similitudes con otras obras, posiblemente su técnica sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 21.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del dibujo, de cuyo original desconocemos el paradero, realizada por el propio Blasco Ferrer. La fotocopia se halla en la colección JCB (Barcelona).

Dadas las similitudes con otras obras, posiblemente su técnica sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 22.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del dibujo, de cuyo original desconocemos el paradero, realizada por el propio Blasco Ferrer. La fotocopia se halla en la colección JCB (Barcelona).

Dadas las similitudes con otras obras, posiblemente su técnica sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 23.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del dibujo, de cuyo original desconocemos el paradero, realizada por el propio Blasco Ferrer. La fotocopia se halla en la colección JCB (Barcelona).

Dadas las similitudes con otras obras, posiblemente su técnica sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 24.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del dibujo, de cuyo original desconocemos el paradero, realizada por el propio Blasco Ferrer. La fotocopia se halla en la colección JCB (Barcelona).

Dadas las similitudes con otras obras, posiblemente su técnica sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 25.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del dibujo, de cuyo original desconocemos el paradero, realizada por el propio Blasco Ferrer. La fotocopia se halla en la colección JCB (Barcelona).

Dadas las similitudes con otras obras, posiblemente su técnica sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM..

Nº CAT.: 26.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del dibujo, de cuyo original desconocemos el paradero, realizada por el propio Blasco Ferrer. La fotocopia se halla en la colección JCB (Barcelona).

Dadas las similitudes con otras obras, posiblemente su técnica sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: R.P.M.

Nº CAT.: 27.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 28x22 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES: *Los paréntesis de la mirada*, Museo de Teruel, 29 de octubre a 28 de noviembre de 1993, nº cat. 3.

BIBLIOGRAFÍA:

GUIGON, Emmanuel (comisario), *Los paréntesis de la mirada*, Diputación Provincial de Teruel, Museo de Teruel, Teruel, 1993.



Fotografía: RPM a partir de su reproducción en *Los paréntesis de la mirada*, Diputación Provincial de Teruel, Museo de Teruel, Teruel, 1993.

Nº CAT.: 28.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

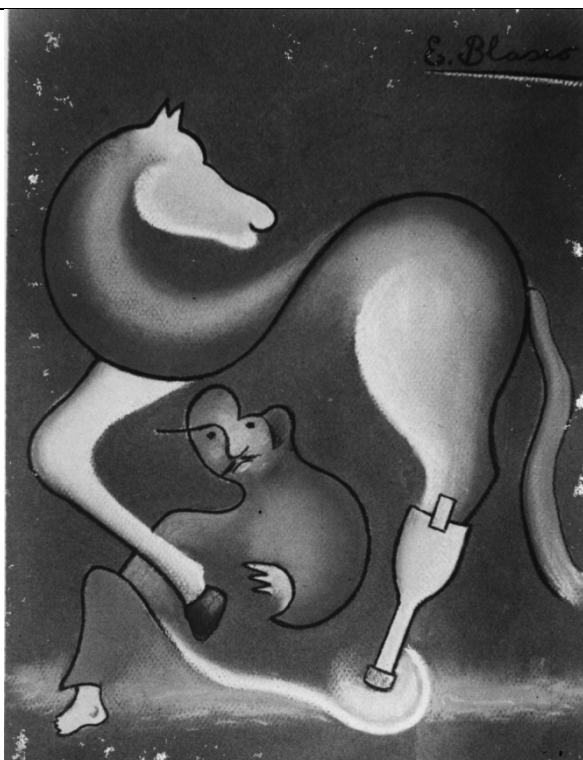
MATERIAL/TÉCNICA: Pastel sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo superior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Además de la técnica, en el reverso de la fotografía se señala que fue realizado en 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 29.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

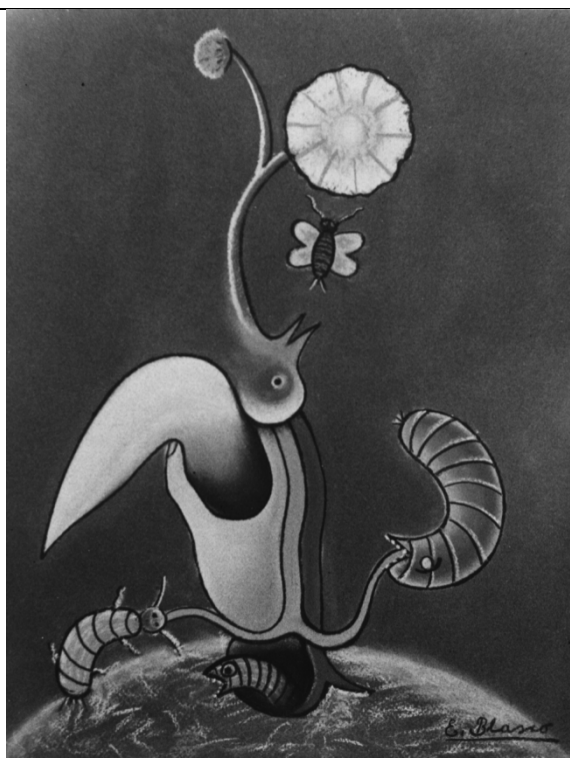
MATERIAL/TÉCNICA: Pastel sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Además de la técnica, en el reverso de la fotografía se señala que fue realizado en 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 30.

TÍTULO: La música en el espacio.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Pastel sobre papel

DIMENSIONES: 30x20 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierda.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Blasco realizó dos versiones de este cuadro, uno con fondo azul y otro con fondo verde, según anota en una reproducción del mismo.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 31.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Pastel sobre papel.

DIMENSIONES: 30x20 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado ángulo superior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 32.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Pastel sobre papel.

DIMENSIONES: 33x25 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado ángulo superior derecho.

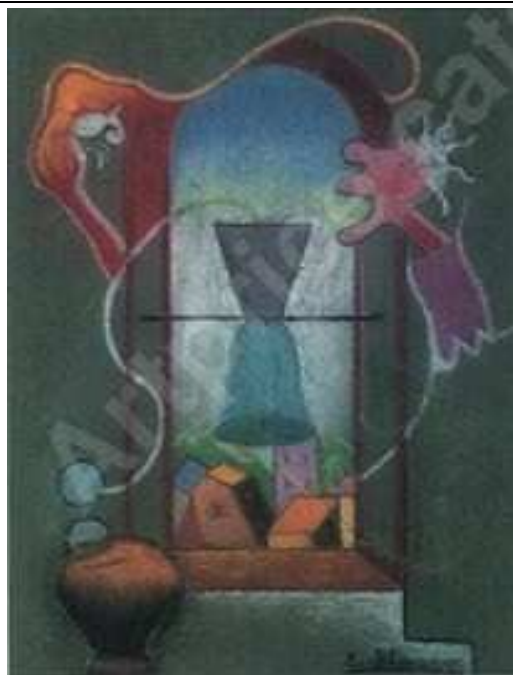
UBICACIÓN: No facilitada por la casa de subastas.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO de la subasta de día 24 de abril de 2001 en Castellana Subastas, Barcelona, p. 168.

OBSERVACIONES:

Lote 318 de Castellana Subastas realizada el 25 de junio de 2001. Salió a subasta con un precio estimado de 35.000 pesetas (210 euros). No fue vendida.



Fotografía: Castellana Subastas. Tomada de Artprice.

Nº CAT.: 33.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En el reverso de la fotografía se señala la fecha 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 34.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 27x23 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 35.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En el reverso de la fotografía se señala la fecha 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 36.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 27x23 cm. (sin marco);
38x34 cm. (con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 37.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En el reverso de la fotografía se señala la fecha 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 38.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo superior izquierdo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En el reverso de la fotografía se señala la fecha 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 39.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En el reverso de la fotografía se señala la fecha 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 40.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En el reverso de la fotografía se señala la fecha 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 41.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

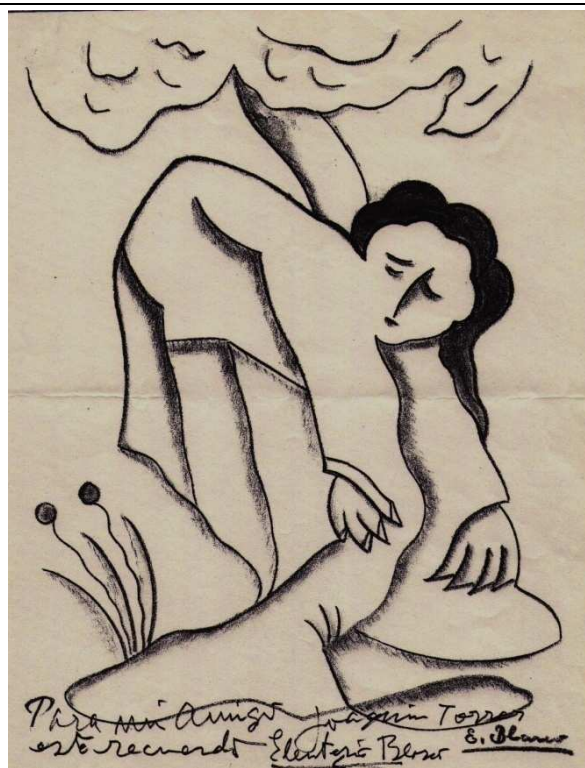
INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho. En la parte inferior: "Para mi amigo Joaquín Torres este recuerdo Eleuterio Blasco".

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

La imagen que recogemos es una fotocopia del original (AJCB).

En relación a un conjunto de dibujos similares, la técnica utilizada ha de ser carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM. A partir de una fotocopia.

Nº CAT.: 42.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

La imagen que recogemos es una fotocopia del original (AJCB).

En relación a un conjunto de dibujos similares, la técnica utilizada ha de ser carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM. A partir de una fotocopia.

Nº CAT.: 43.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

La imagen que recogemos es una fotocopia del original (AJCB).

En relación a un conjunto de dibujos similares, la técnica utilizada ha de ser carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM. A partir de una fotocopia.

Nº CAT.: 44.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

La imagen que recogemos es una fotocopia del original. (AJCB).

En relación a un conjunto de dibujos similares, la técnica utilizada ha de ser carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM. A partir de una fotocopia.

Nº CAT.: 45.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

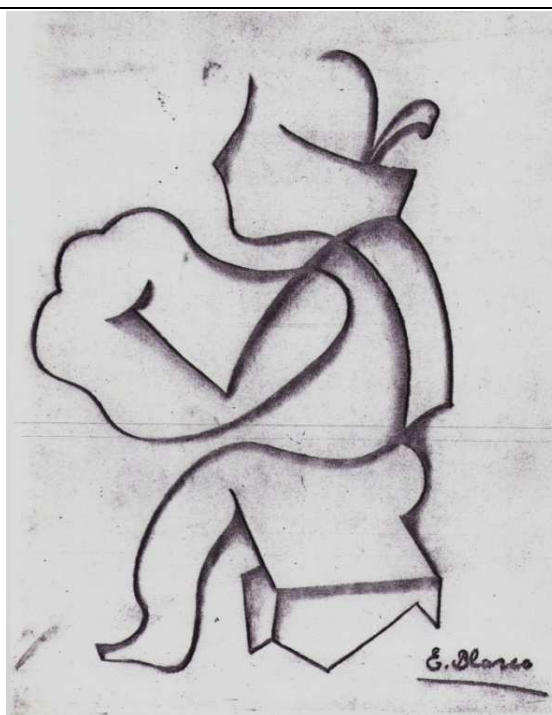
INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

La imagen que recogemos es una fotocopia del original (AJCB).

En relación a un conjunto de dibujos similares, la técnica utilizada ha de ser carboncillo sobre papel.



Fotografía: RPM. A partir de una fotocopia.

Nº CAT.: 46.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1935.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

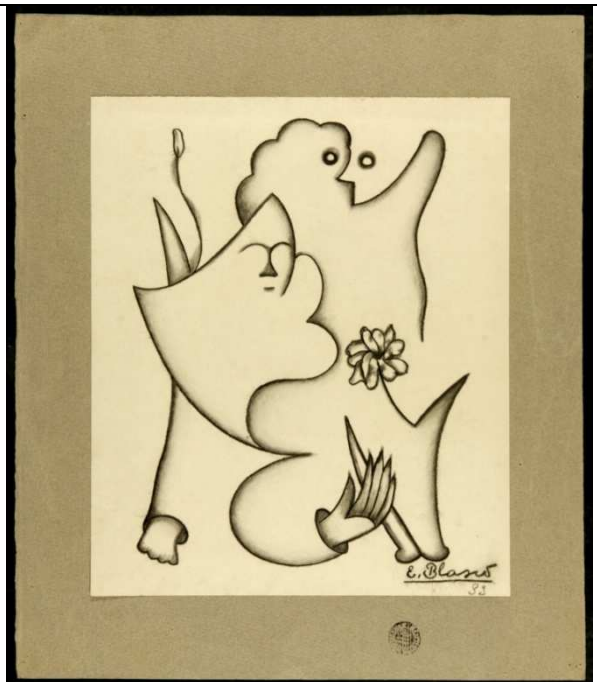
DIMENSIONES: 62x36 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Biblioteca de Catalunya. David Santsalvador Dibujos, nº 33.

OBSERVACIONES:

Pertenece a la colección de 40 dibujos dedicados a David Santsalvador por artistas amigos entre 1929 y 1935.



Fotografía: Biblioteca de Catalunya.

Nº CAT.: 47.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 23,5x18 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: No facilitada por la casa de subastas.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO de la subasta de día 25 de junio de 2001 en Castellana Subastas, Barcelona, p. 187.

OBSERVACIONES:

Subasta realizada el 25 de junio de 2001 (lote 384). Salió con un precio estimado de 25.000 pesetas (150 euros). No fue vendido.



Fotografía: Castellana Subastas.

Nº CAT.: 48.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 33x25 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: No facilitada por la casa de subastas.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO de la subasta de día 24 de abril de 2001 en Castellana Subastas, Barcelona, p. 168.

OBSERVACIONES:

Subasta realizada el 25 de junio de 2001 (lote 317). Salió con un precio estimado de 25.000 pesetas (210 euros). No fue vendido.



Fotografía: Castellana Subastas.

Nº CAT.: 49.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: No facilitada por la casa de subastas.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO de la subasta de día 25 de junio de 2001 en Castellana Subastas, Barcelona, p. 187.

OBSERVACIONES:

Subasta realizada el 25 de junio de 2001 (lote 383). Salió con un precio estimado de 25.000 pesetas (150 euros). No fue vendido.



Fotografía: Castellana Subastas.

Nº CAT.: 50.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: No facilitada por la casa de subastas.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO de la subasta de día 30 de julio de 2001 en Castellana Subastas, Barcelona, p. 157.

OBSERVACIONES:

Subasta realizada el 30 de julio de 2001 (lote 308). Salió con un precio estimado de 25.000 pesetas (150 euros). No fue vendida.



Fotografía: Castellana Subastas.

Nº CAT.: 51.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Grafito sobre papel.

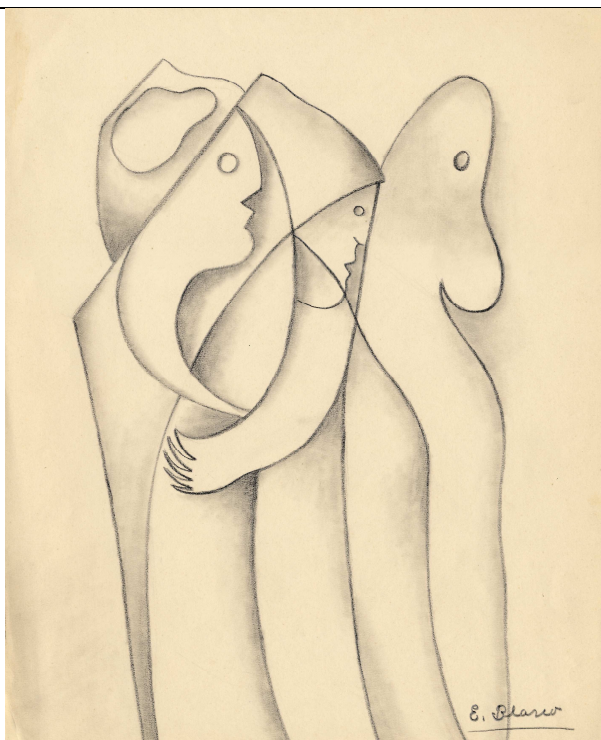
DIMENSIONES: 31x24,7 cm.

UBICACIÓN: Museo de Molinos. INV. 314.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 183.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 52.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 24x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular Fermín Gazulla (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 53.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA:

Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 24x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular Fermín Gazulla (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 54.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 24x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular Fermín Gazulla (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 55.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 28,5x24,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 56.

TÍTULO: Sin título.

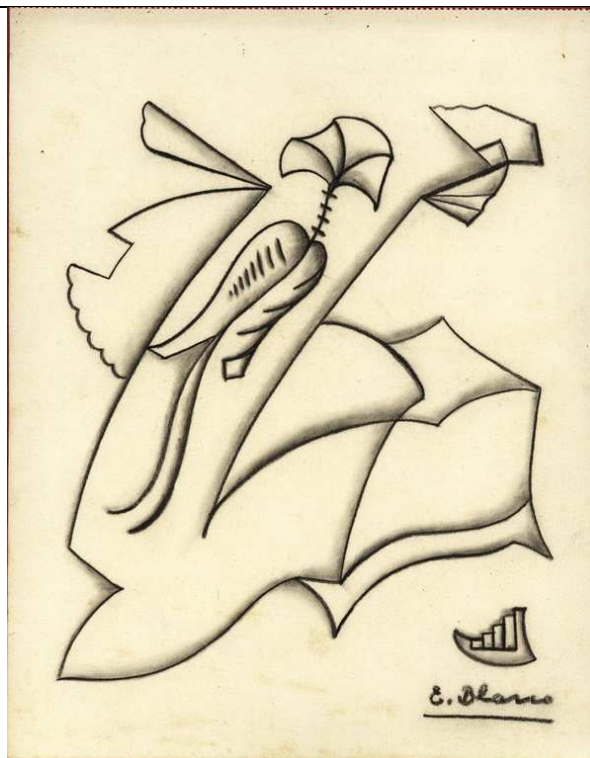
CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 23,5x19,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado e ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 57.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior de la fotografía, el autor señala la cronología 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 58.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior de la fotografía, el autor señala la cronología 1931.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 59.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1932.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

En la parte posterior de la fotografía, el autor señala la cronología 1932.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 60.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz conté negro sobre papel

DIMENSIONES: 30,3x22,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

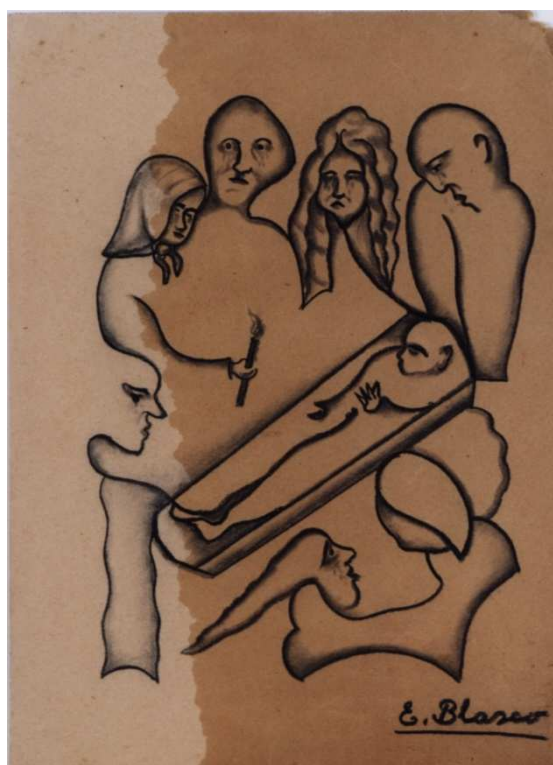
UBICACIÓN: Museo de Teruel. INV. 14823.

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, pp. 32-33.

OBSERVACIONES:

Obra donada por José Aced Espallargas. Ingresó en el Museo de Teruel el 20 de enero de 1994.



Fotografía: Museo de Teruel.

Nº CAT.: 61.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz conté negro sobre cartulina verde.

DIMENSIONES: 22,5x19,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Museo de Teruel. INV. 14824.

OBSERVACIONES:

Obra donada por José Aced Espallargas. Ingresó el 20 de enero de 1994 en el Museo de Teruel.



Fotografía: Museo de Teruel.

Nº CAT.: 62.

TÍTULO: Sin título.

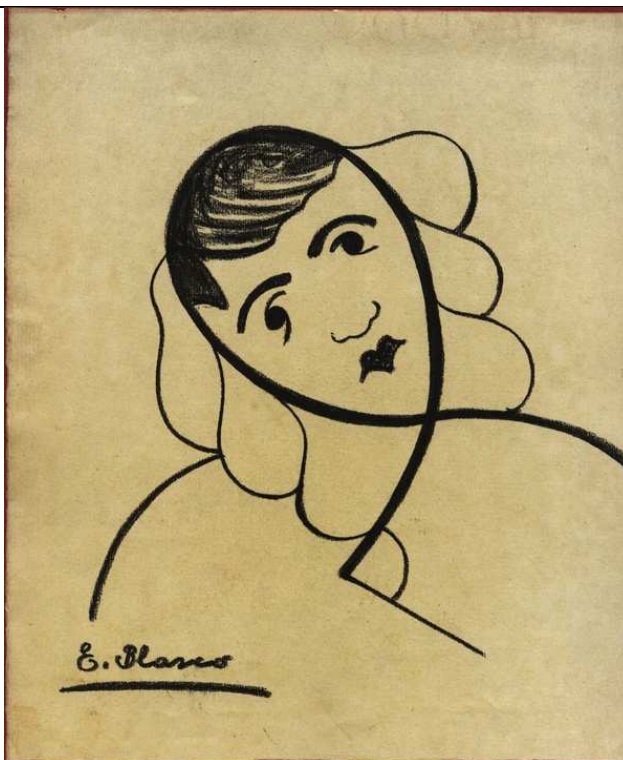
CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz
graso sobre papel.

DIMENSIONES: 23,5x19,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el
ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB
(Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 63.

TÍTULO: Sin título.

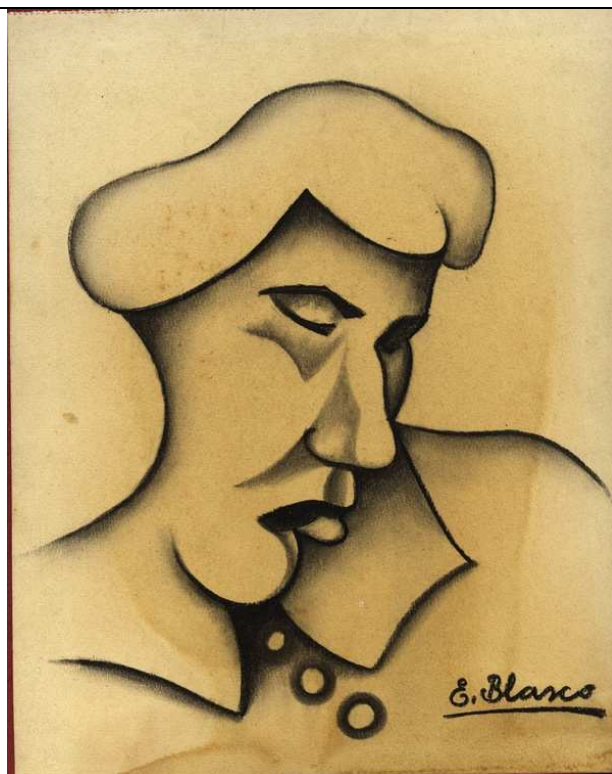
CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA:
Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 24,5x19,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el
ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección RPM
(Zaragoza).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 64.

TÍTULO: Niño.

CRONOLOGÍA: Hacia 1930-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz graso sobre papel.

DIMENSIONES: 23,1x16,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 65.

TÍTULO: Sin título.

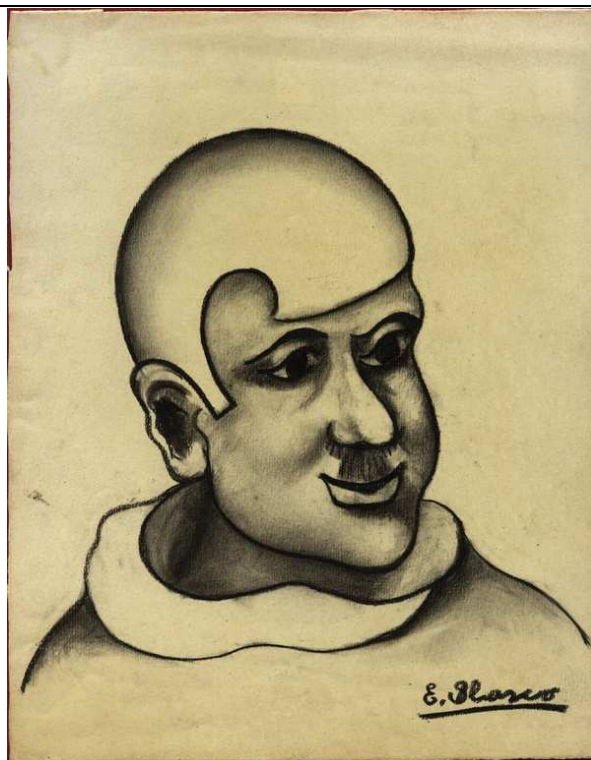
CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz graso sobre papel.

DIMENSIONES: 24,5x19,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 66.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz graso sobre papel.

DIMENSIONES: 28,3x24,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 67.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y lápiz graso sobre papel.

DIMENSIONES: 21x14,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 68.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 20x18 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 69.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 23x17 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 70.

TÍTULO: Sin título.

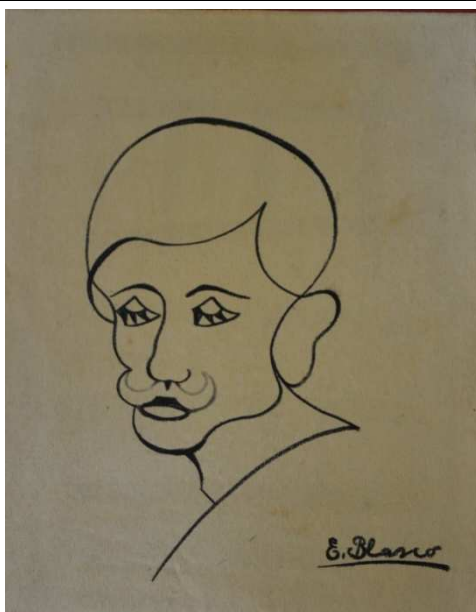
CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24x20 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 71.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 30x22 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 72.

TÍTULO: Sin título.

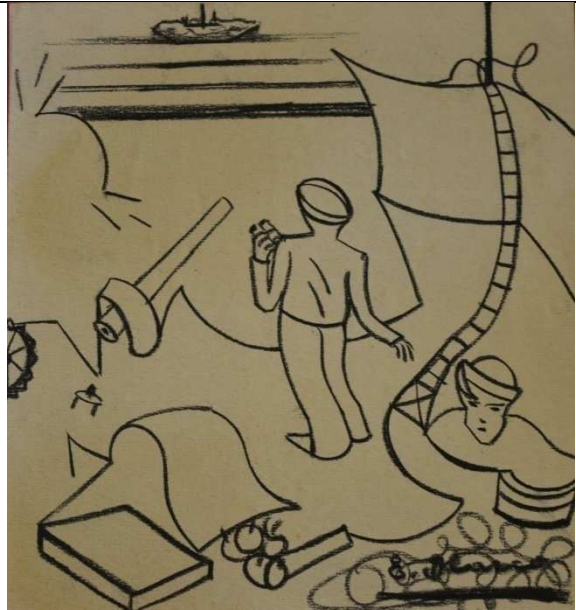
CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz graso sobre papel.

DIMENSIONES: 20x18 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 73.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24x19,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 74.

TÍTULO: Sin título.

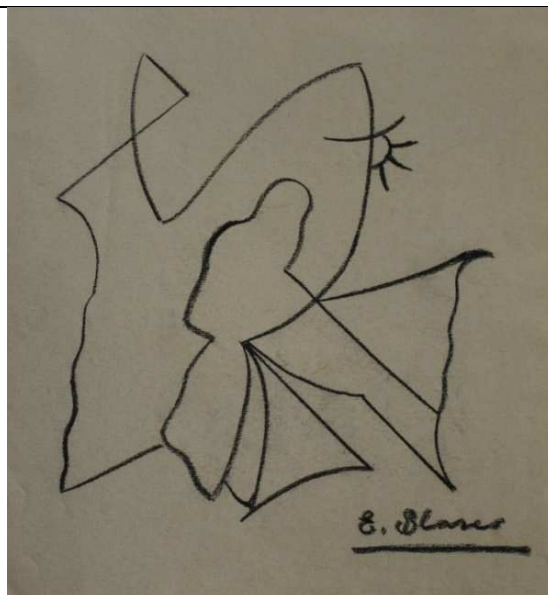
CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 30x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 75.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 20x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 76.

TÍTULO: Sin título.

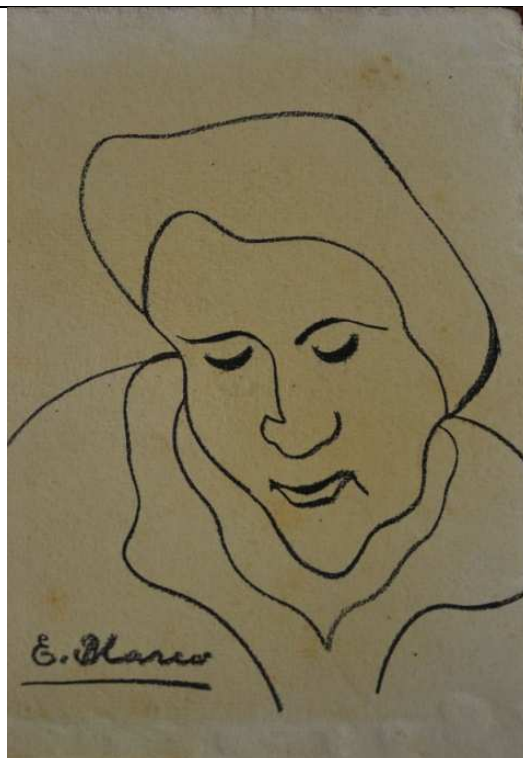
CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 23x17 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 77.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 78.

TÍTULO: Bombardeo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1932-1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 36,5x27,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).

EXPOSICIONES:

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

GERMINAL DE LA SOLANA, "Laminando... La técnica en torno al año nuevo",
Orto. Revista Cultural de ideas ácratas, nº 65, Barcelona, enero-febrero de 1991, p.45.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 79.

TÍTULO: Lloro la paloma blanca.

CRONOLOGÍA: Hacia 1931-1933.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

Inscripción en ángulo inferior izquierdo:
Lloro la paloma blanca de la paz porque un bombardeo mató a su palomo querido. E. B. F.”

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

GERMINAL DE LA SOLANA, “¡A los jóvenes...! Mensaje a todos los pueblos oprimidos”, *Orto. Revista Cultural de ideas ácratas*, nº 67, mayo-junio de 1991, p. 40.

OBSERVACIONES:

En relación al resto de dibujos, probablemente la técnica utilizada sea lápiz sobre papel.

Germinal de la Solana señala que fue realizado en 1931.

Véase cómo la escena central sirve para un nuevo dibujo (CD84), publicado en 1933, lo que avala la existencia de obras de tema bélico con anterioridad al inicio de la Guerra Civil.



Fotografía: RPM, a partir de una reproducción del Archivo JCB.

Nº CAT.: 80.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1932-1936.

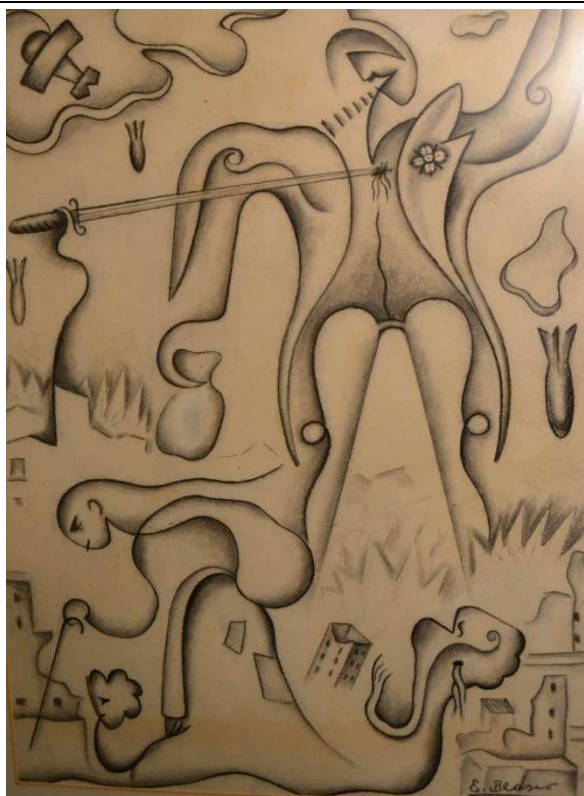
MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 36,5x27,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado e ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección EBM (Barcelona).

EXPOSICIONES:
Centro Aragonés, Barcelona, 1988.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 81.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1933.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Ateneo Faros, Barcelona, 1933.

Círculo Turolense, Teruel, 1933.

BIBLIOGRAFÍA:

LES, "Arte. Una exposición interesante", *Nueva Humanidad*, año I, nº 1, Barcelona, 10 de marzo de 1933 (sin numerar).



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en *Nueva Humanidad*, 1933.

Nº CAT.: 82.

TÍTULO: Violinista callejero.

CRONOLOGÍA: Hacia 1933.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

EXPOSICIONES:

Ateneo Faros, Barcelona, 1933.

Círculo Turolense, Teruel, 1933.

BIBLIOGRAFÍA:

LES, *op. cit.*, 10 de marzo de 1933 (sin numerar).



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en *Nueva Humanidad*, 1933.

Nº CAT.: 83.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1933.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Ateneo Faros, Barcelona, 1933.

Círculo Turolense, Teruel, 1933.

BIBLIOGRAFÍA:

LES, *op. cit.*, 10 de marzo de 1933 (sin numerar).



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en *Nueva Humanidad*, 1933.

Nº CAT.: 84.

TÍTULO: El drama de la guerra.

CRONOLOGÍA: Hacia 1933.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Ateneo Faros, Barcelona, 1933.

Círculo Turolense, Teruel, 1933.

BIBLIOGRAFÍA:

BALLANO BUENO, Adolfo, "Eleuterio Blasco", *Suplemento de Tierra y Libertad*, año II, nº 11, Barcelona, junio 1933, pp. 214-215.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo A., *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002, pp. 264, 381.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 262.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 30.

OBSERVACIONES:

Se trata del motivo principal que vemos en CD79. Queda así avalada la existencia de dibujos con escenas de bombardeos, prefiguraciones de la Guerra Civil, en fechas tempranas.



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en *Tierra y Libertad*, 1933.

Nº CAT.: 85.

TÍTULO: Aversión al clero.

CRONOLOGÍA: Hacia 1933.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Ateneo Faros, Barcelona, 1933.

Círculo Turolense, Teruel, 1933.

BIBLIOGRAFÍA:

BALLANO BUENO, Adolfo, *op. cit.*, junio 1933, pp. 213.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo A., *op. cit.*, 2002, pp. 264, 381.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 30.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 262.



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en *Tierra y Libertad*, 1933.

Nº CAT.: 86.

TÍTULO: El calvario de los
desheredados.

CRONOLOGÍA: Hacia 1934.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz
carbón sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el
ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero
desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerías Layetanas, Barcelona,
1934.

BIBLIOGRAFÍA:

LOMBA SERRANO, Concha, *La
plástica aragonesa contemporánea,
1876-2001*, IberCaja, Zaragoza,
2002, p.170.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo
A., *op. cit.*, 2002, pp. 264, 380.

PÉREZ MORENO, Rubén y
SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op.
cit.*, 2009, pp. 30-31.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 261.
Tiempos Nuevos, año I, nº 1, 5 de mayo de 1934.



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en *Tiempos Nuevos*, 1934.

Nº CAT.: 87.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1934.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerías Layetanas, Barcelona, 1934.

BIBLIOGRAFÍA:

ACED, José, "Artísticas", *Tiempos Nuevos*, año I, nº 1, 5 de mayo de 1934, pp. 26-27.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo A., *op. cit.*, 2002, pp. 264, 381.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 31.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 261.



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en *Tiempos Nuevos*, 1934.

Nº CAT.: 88.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1934.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz carbón sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerías Layetanas, Barcelona, 1934.

BIBLIOGRAFÍA:

ACED, José, *op. cit.*, 5 de mayo de 1934 pp. 26-27.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo A., *op. cit.*, 2002, pp. 264, 381.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 31.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 261.



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en *Tiempos Nuevos*, 1934.

Nº CAT.: 89.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1934.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz carbón sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerías Layetanas, Barcelona, 1934.

BIBLIOGRAFÍA:

ACED, José, *op. cit.*, 5 de mayo de 1934 pp. 26-27.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo A., *op. cit.*, 2002, pp. 264, 381.

PÉREZ MORENO, Rubén y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, *op. cit.*, 2009, p. 31.

PÉREZ MORENO, Rubén, *op. cit.*, 2005, p. 261.



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en *Tiempos Nuevos*, 1934.

Nº CAT.: 90.

TÍTULO: Pan y trabajo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1934.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz carbón sobre papel.

INSCRIPCIONES: En pancartas: “Justicia social”, “Abajo la tiranía”, “Pan y trabajo”.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

Tiempos Nuevos, año I, nº 1, 5 de mayo de 1934.



Fotografía: Archivo Histórico de Barcelona a partir de su reproducción en *Tiempos Nuevos*, 1934.

Nº CAT.: 91.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1934.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galerías Layetanas, Barcelona, 1934.



Fotografía: RPM, a partir de su reproducción en el Catálogo de la exposición en las Galerías Layetanas en 1934.

Nº CAT.: 92.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1934.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz carbón sobre papel.

DIMENSIONES: 30,4x22,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Museo de Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés", Huesca.

INV. Nº 588.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *Museo de Dibujo Castillo de Larrés*, Departamento de Cultura, Zaragoza, 1997, p. 73.

OBSERVACIONES:

Obra donada por José Aced en mayo de 1990.



Fotografía: Museo de Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés".

Nº CAT.: 93.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1934.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz carbón sobre papel.

DIMENSIONES: 20,4x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés". INV. Nº

589.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1997, p. 73.

OBSERVACIONES:

Obra donada por José Aced en mayo de 1990.



Fotografía: Museo de Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés".

Nº CAT.: 94.

TÍTULO: El pecado capital.

CRONOLOGÍA: 1936.

MATERIAL/TÉCNICA: Pasteles de color sobre papel.

DIMENSIONES: 10,5x8,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

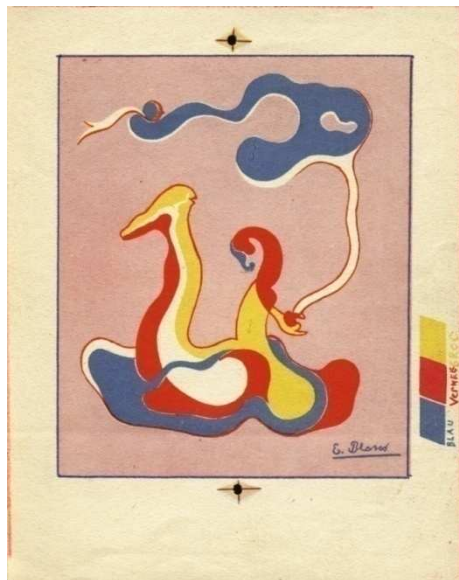
UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Esta obra fue reproducida impresa a tres colores en 1936, en la Revista *Espectáculo*, según escribe el propio Blasco en la parte trasera del recorte que presentamos abajo, al comienzo de la Guerra Civil. En todo caso, solo consta la aparición de un número de dicha revista, por lo que debió aparecer alguno más.



Fotografía: RPM.



Fotografía: RPM. Archivo RPM.

Nº CAT.: 95.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 19 de julio de 1936.

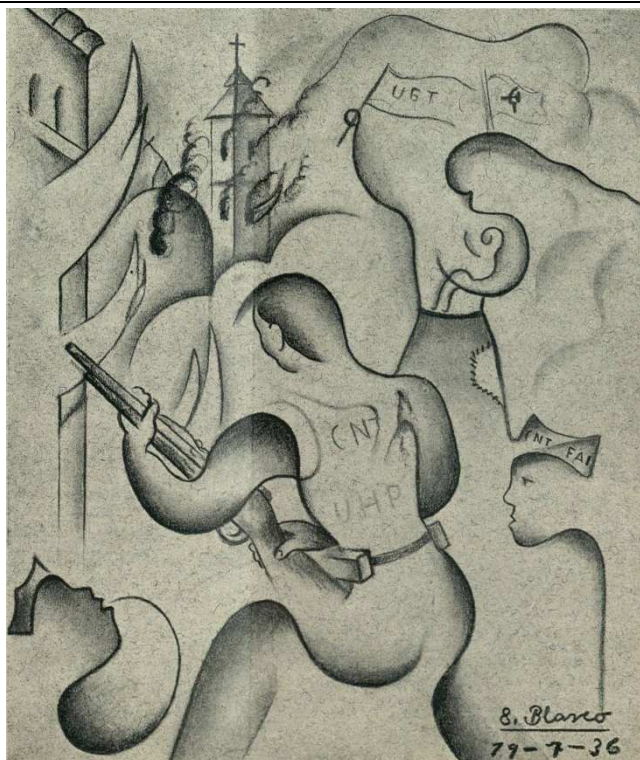
INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA: *Boletín del Centro Obrero Aragonés de Barcelona*, nº 154, octubre de 1936, portada.

OBSERVACIONES:

Hemos utilizado la imagen reproducida en el boletín anterior. En relación al resto de dibujos, posiblemente la técnica utilizada sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: Archivo Histórico de Barcelona a partir de su reproducción en el BCOAB de octubre de 1936.

Nº CAT.: 96.

TÍTULO: Dolor y purificación.

CRONOLOGÍA: 19 de julio de 1936.

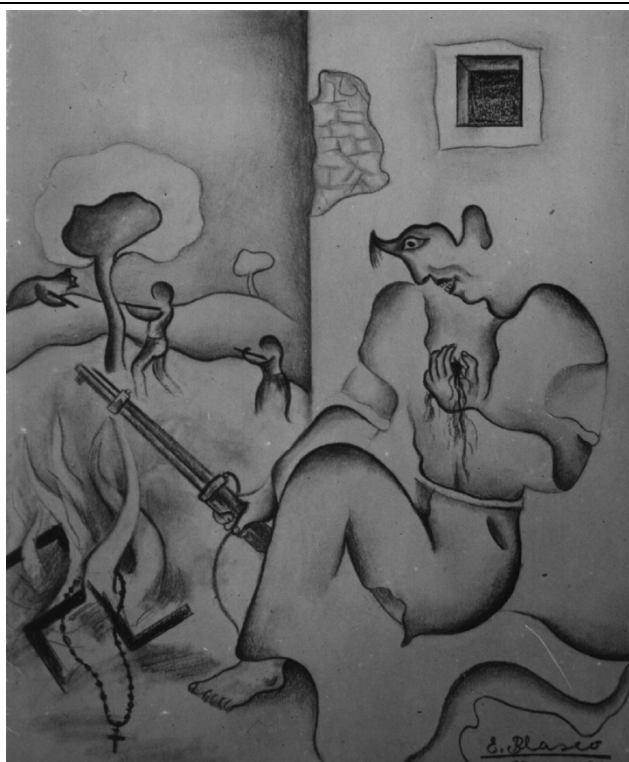
MATERIAL/TÉCNICA:

Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA: *Boletín del Centro Obrero Aragonés de Barcelona*, nº 156, enero de 1937, portada.



Fotografía: RPM. Archivo JCB.

Nº CAT.: 97.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1936.

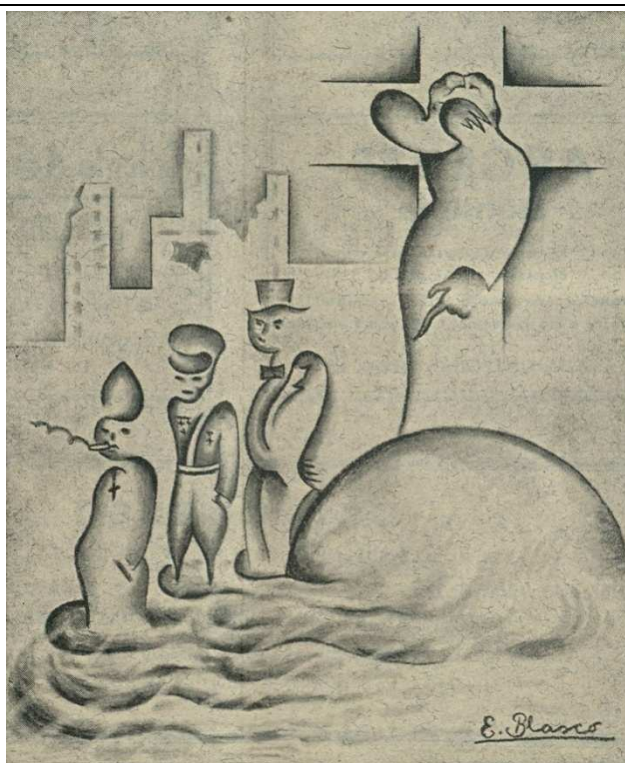
INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA: *Boletín del Centro Obrero Aragonés de Barcelona*, nº 158, marzo de 1937, portada.

OBSERVACIONES:

Hemos utilizado la imagen reproducida en el boletín anterior. En relación al resto de dibujos, posiblemente la técnica utilizada sea carboncillo sobre papel.



Fotografía: Archivo Histórico de Barcelona a partir de su reproducción en el *BCOAB* de octubre de 1936.

Nº CAT.: 98.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Aparecieron efímeramente en la página www.todocoleccion.net/, a la venta, dos dibujos fechados en 1939. La firma no se corresponde a la de Blasco Ferrer, ni la factura. Tampoco la fecha cuadra con la realidad. En todo caso hemos optado por recogerlas, aunque desde nuestro punto de vista no son obras del artista focino.



Tomado de www.todocoleccion.net.

Nº CAT.: 99.

TÍTULO: ¡Viva el trabajo!

CRONOLOGÍA: 1939.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho. En la parte superior: ¡Viva el trabajo!

OBSERVACIONES:

Como el anterior, este dibujo apareció en la página www.todocoleccion.net/, fechado en 1939. La firma no se corresponde a la de Blasco Ferrer, ni la factura. Tampoco la fecha cuadra con la realidad. En todo caso hemos optado por recogerlas, aunque desde nuestro punto de vista no son obras del artista focino.



Tomado de www.todocoleccion.net/

Nº CAT.: 100.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

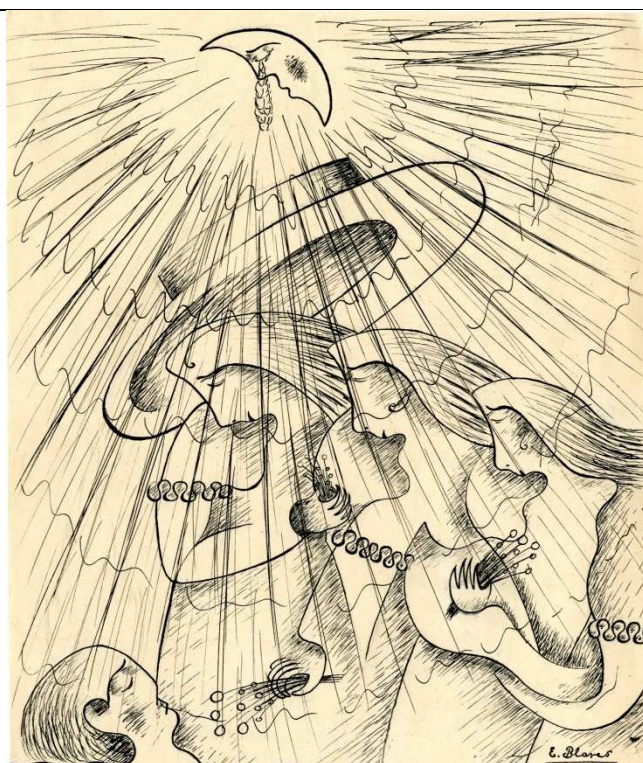
DIMENSIONES: 29,9x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 453.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 175.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 101.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

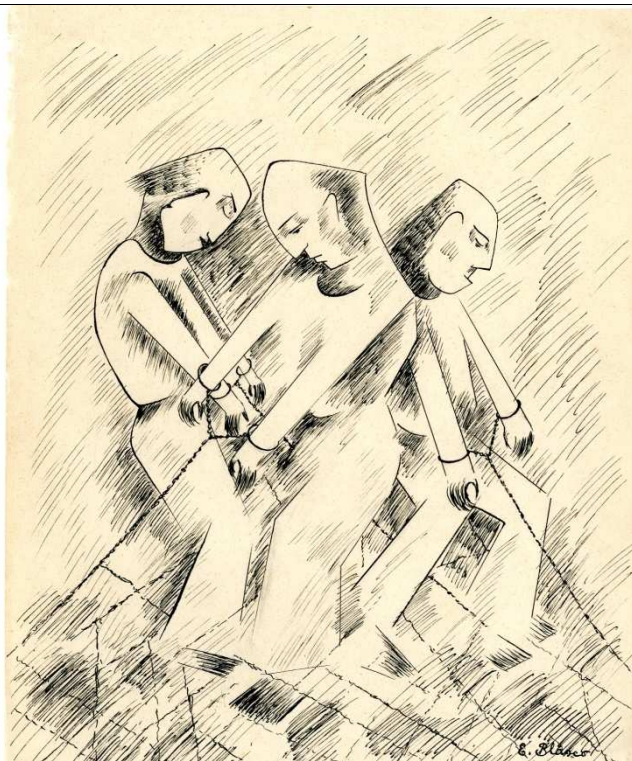
DIMENSIONES: 31x24,7 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 454.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 175.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 102.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 30x24,7 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 456.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 176.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 103.

TÍTULO: Poema de amor.

CRONOLOGÍA: 1939.

MATERIAL/TÉCNICA:

Carboncillo sobre papel.

INSCRIPCIONES:

Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

OBSERVACIONES:

Fue realizado en el campo de concentración de Vernet d' Ariège. Según se entrevé en una fotografía, fue expuesto en Barcelona en 1988, aunque puede ser una copia posterior, ya que se sirvió del mismo en varias ocasiones.

El dibujo sirvió de base para un lienzo similar (CP25), y para ilustrar el poema de Louis Emié *La nuit*, en la muestra *100 Poètes Illustrés par 100 Peintres*, celebrada en 1959 en la parisina Galerie Paul Cézanne.

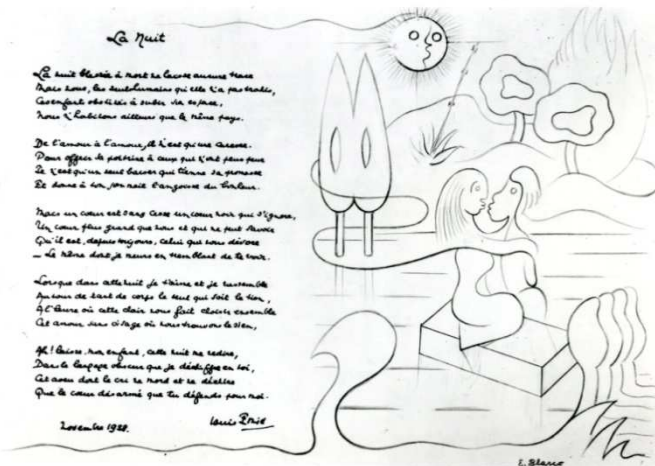
Los dos árboles horadados serán retomados por Blasco en sus últimos años, realizando numerosas variaciones de estos (véase CD317-322).



Fotografía: Archivo JCB.



Poema de amor, CP25.



Poema de amor, de Blasco, ilustrando el poema de Louis Emié *La nuit*.

Nº CAT.: 104.

TÍTULO: Sin título.

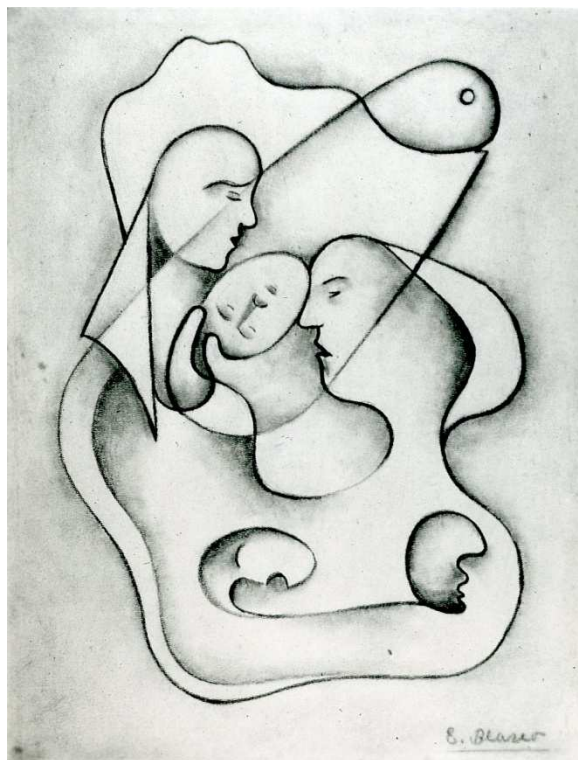
CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Posiblemente fue realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 105.

TÍTULO: Fluido.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 106.

TÍTULO: Alma y pájaros.

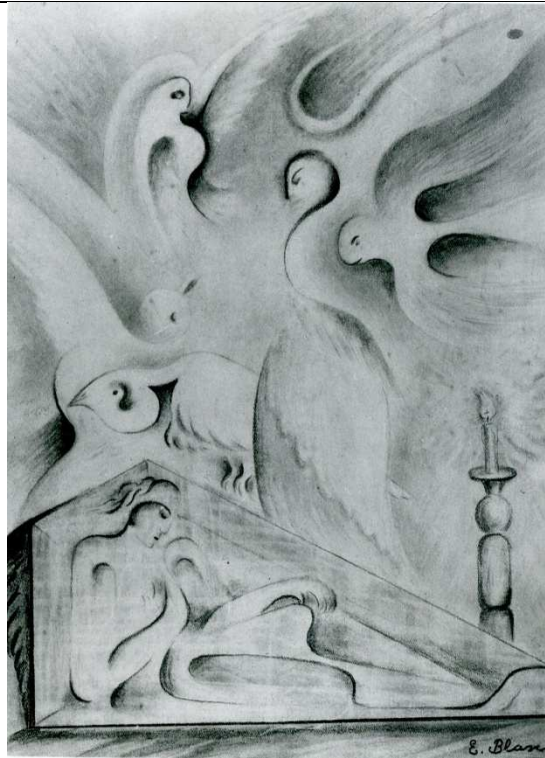
CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 107.

TÍTULO: Lucha por la vida.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 108.

TÍTULO: La lección.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

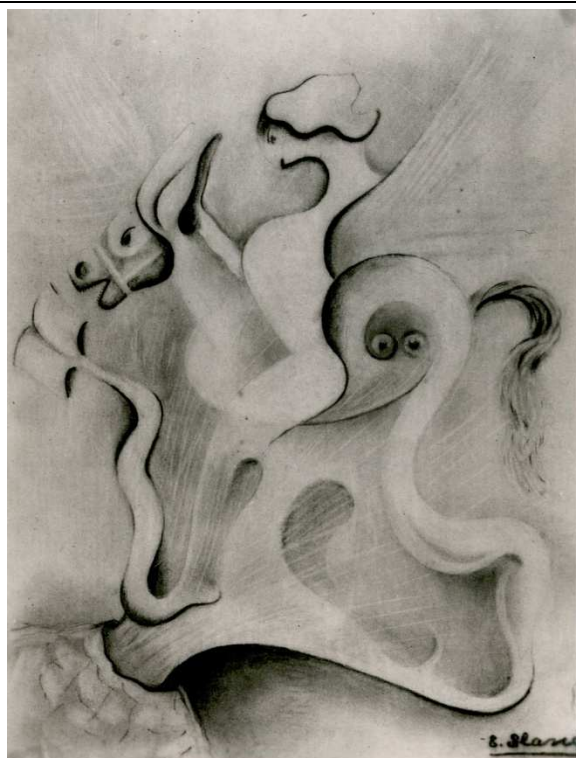
Galería Lambert, París, 1950.

BIBLIOGRAFÍA:

Catálogo de la exposición Galería Jean Lambert, París, 1950.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 109.

TÍTULO: Barracones.

CRONOLOGÍA: 1939.

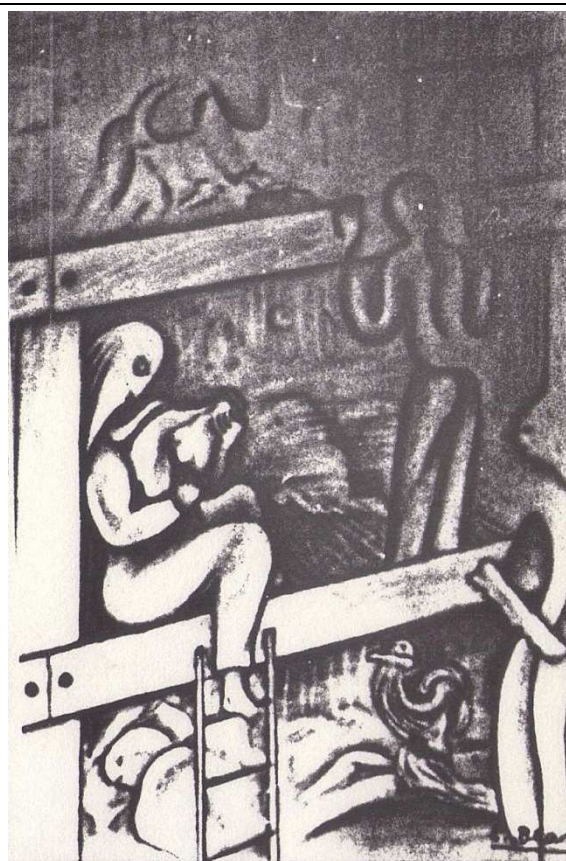
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de Vernet d'Ariège.

Tan solo disponemos de una pequeña fotocopia muy oscura, que es la que aquí reproducimos.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 110.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de Vernet d'Ariège. Tan solo disponemos de una pequeña fotocopia muy oscura, que es la que aquí reproducimos.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 111.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de Vernet d'Ariège. Tan solo disponemos de una pequeña fotocopia muy oscura, que es la que aquí reproducimos.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 112.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de Vernet d'Ariège. Tan solo disponemos de una pequeña fotocopia muy oscura, que es la que aquí reproducimos.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 113.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de Vernet d'Ariège. Tan solo disponemos de una pequeña fotocopia muy oscura, que es la que aquí reproducimos.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 114.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de Vernet d'Ariège. Tan solo disponemos de una pequeña fotocopia muy oscura, que es la que aquí reproducimos.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 115.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de Vernet d'Ariège. Tan solo disponemos de una pequeña fotocopia muy oscura, que es la que aquí reproducimos.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 116.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1939.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de Vernet d'Ariège.
Tan solo disponemos de una pequeña fotocopia muy oscura, que es la que aquí reproducimos.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 117.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Sanguina sobre papel.

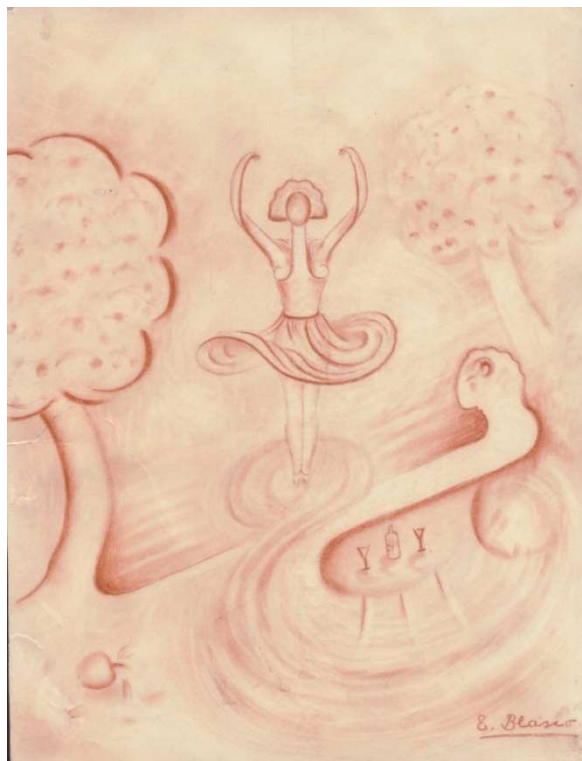
DIMENSIONES: 27x21 cm.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 422.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

OBSERVACIONES:

Posiblemente realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 118.

TÍTULO: La mujer del pajarillo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Sanguina sobre papel.

DIMENSIONES: 26,9x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 435.

OBSERVACIONES:

Este dibujo fue posiblemente realizado en el campo de refugiados de Vernet d'Ariège, sirviendo como boceto de un lienzo posterior (CP105).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



La mujer del pajarillo, CP105.

Nº CAT.: 119.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Sanguina sobre papel.

DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 436.

OBSERVACIONES:

Posiblemente realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 120.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Sanguina sobre papel.

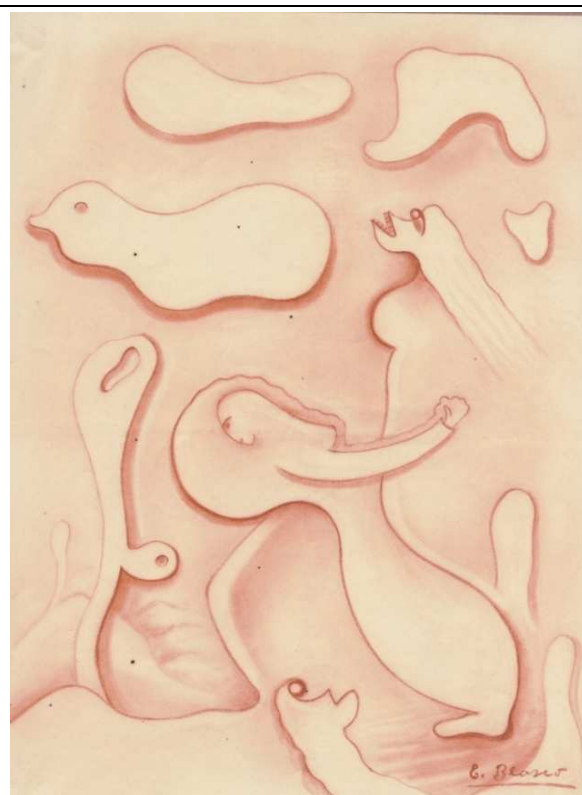
DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 437.

OBSERVACIONES:

Posiblemente realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 121.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Sanguina sobre papel.

DIMENSIONES: 30x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 438.

OBSERVACIONES:

Realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège, según anota el propio Blasco en una reproducción en blanco y negro (AJCB).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 122.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Sanguina sobre papel.

DIMENSIONES: 26,9x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 452.

OBSERVACIONES:

Posiblemente realizado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 123.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1939.

MATERIAL/TÉCNICA: Grafito y sanguina sobre papel

DIMENSIONES: 27x 21,1 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 459.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 184.

OBSERVACIONES:

Posiblemente realizado en el campo de Vernet d’Ariège.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 124.

TÍTULO: Pobreza.

CRONOLOGÍA: 1942.

EXPOSICIONES:

Centro Aragonés de Barcelona, 1988.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA:

PAZ, Abel, *Entre la niebla (1939-1942)*, Edición Autor, Barcelona, 1993, p. 161.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

Presentamos aquí una fotocopia manuscrita por el propio Blasco, indicando en la parte superior: “Sólo existe esta reproducción. Eleuterio Blasco Ferrer”. Parece indicar que esta obra está destruida. En todo caso Abel Paz en su autobiografía “Entre la niebla”, la reproduce sin las anotaciones de Blasco, y es expuesta en el Centro Aragonés de Barcelona en 1988.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 125.

TÍTULO: Danzarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 265.

OBSERVACIONES:

Véase la escultura realizada con esta misma composición (CE21).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Bailarina, CE21.

Nº CAT.: 126.

TÍTULO: El canto en la calle.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Lápiz sobre papel

DIMENSIONES: 20x26,5 cm.

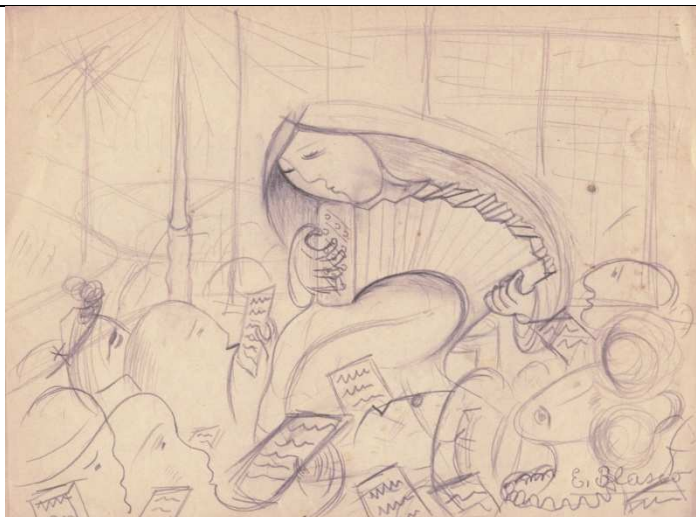
INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

INV. Nº 13.

OBSERVACIONES:

Véase el lienzo realizado a partir de este apunte (CP27).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



El canto en la calle, CP27.

Nº CAT.: 127.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 14x11,1 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 32.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 128.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 14,9x10,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 48.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 129.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 16,7x9,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 90.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 130.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 12,4x16,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 223.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 131.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Lápiz sobre papel

DIMENSIONES: 20,7x26,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo superior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.
INV. 264.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 132.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1945.

MATERIAL/TÉCNICA:

Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 20,7x26,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.
INV. 298.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 133.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia
1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 24,6x29,9
cm.

INSCRIPCIONES:

Firmado en el ángulo inferior
derecho.

UBICACIÓN: Museo del
Parque Cultural de Molinos.
INV. 419.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 134.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia
1945-1955.

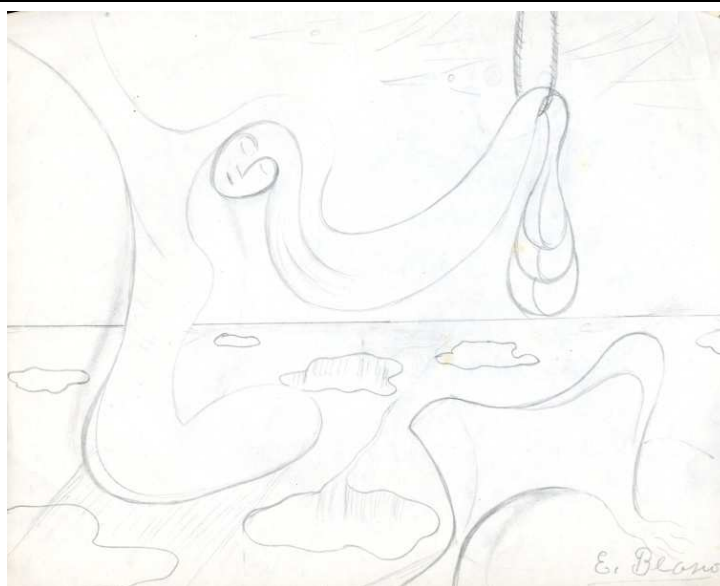
MATERIAL/TÉCNICA:

Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 21x25,3
cm.

INSCRIPCIONES: Firmado
en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del
Parque Cultural de Molinos.
INV. 233.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 135.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia
1941-1947

MATERIAL/TÉCNICA:

Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26x29,2
cm.

INSCRIPCIONES: Firmado
en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del
Parque Cultural de Molinos.
INV. 231.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 136.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia
1941-1947.

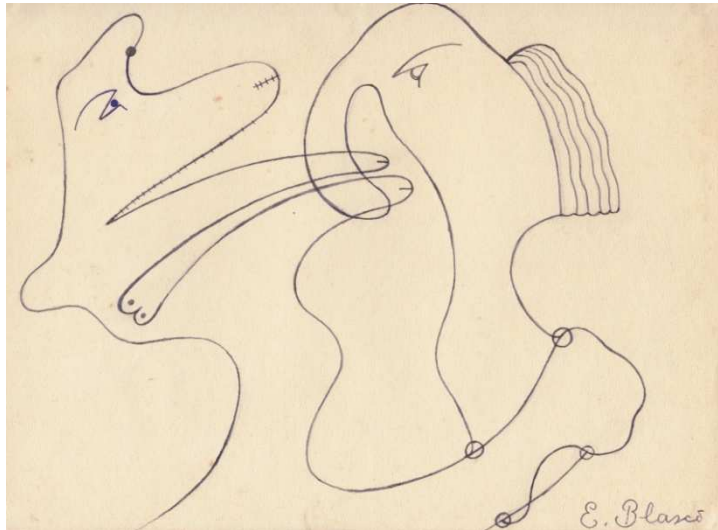
MATERIAL/TÉCNICA:

Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 22,3x29,8
cm.

INSCRIPCIONES: Firmado
en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del
Parque Cultural de Molinos.
INV.316.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 137.

TÍTULO: Sin título.

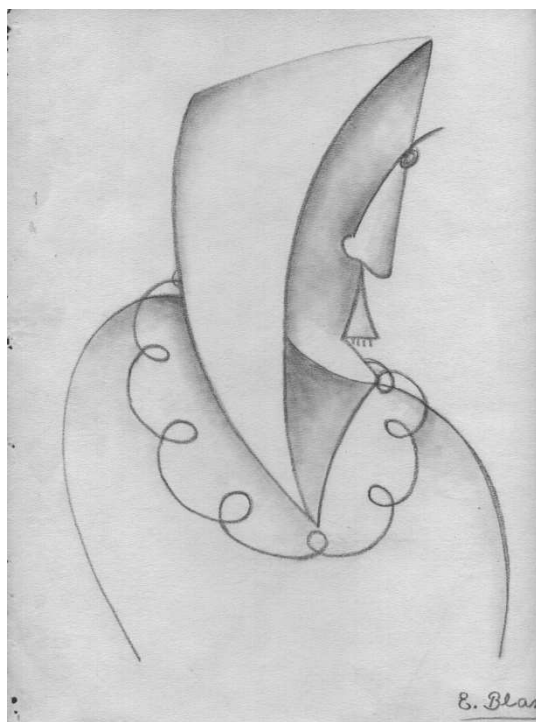
CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x21,1 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 424.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 138.

TÍTULO: Sin título.

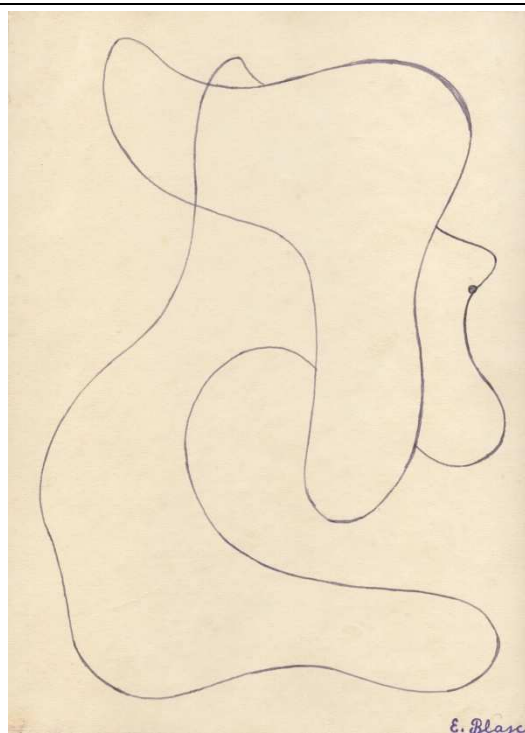
CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x20,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 423.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 139.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 27,1x20,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 425.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos

Nº CAT.: 140.

TÍTULO: Sin título.

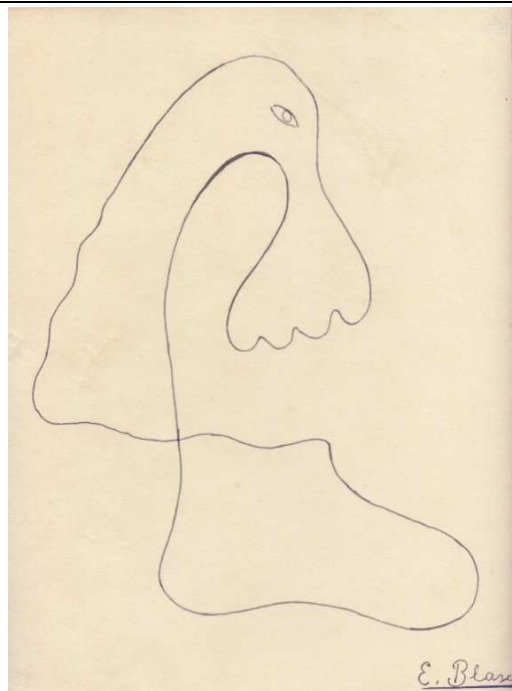
CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 26,7x20,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 426.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 141.

TÍTULO: Sin título.

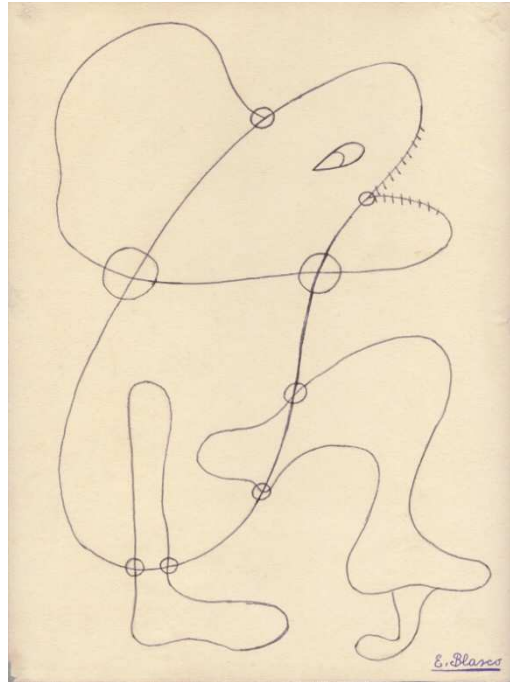
CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 26,9x20,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 427.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 142.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

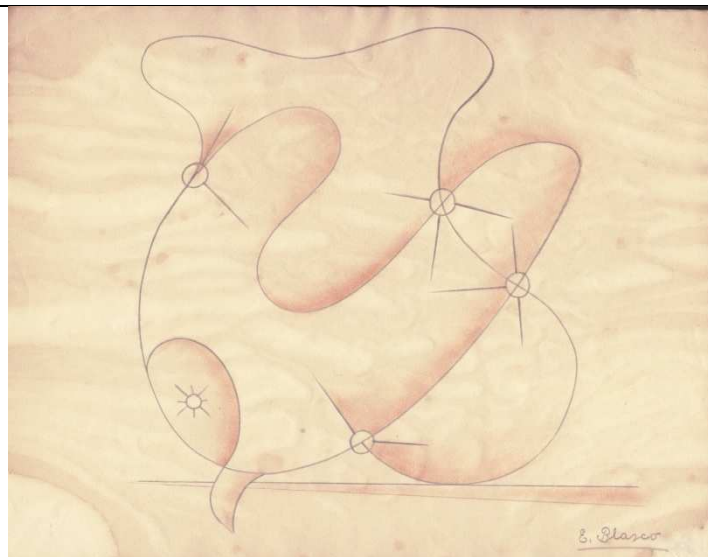
MATERIAL/TÉCNICA:

Grafito y sanguina sobre papel.

DIMENSIONES: 30x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 428.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 143.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Grafito y sanguina sobre papel.

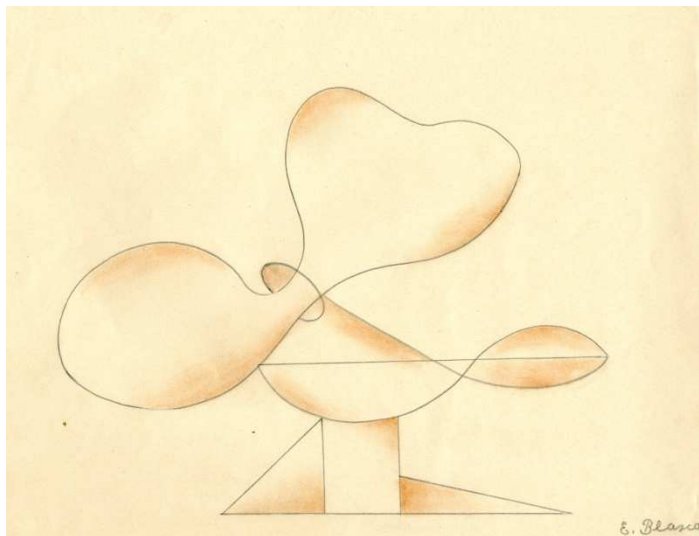
DIMENSIONES: 21,8x28 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo de Molinos. INV. 460.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 184.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 144.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

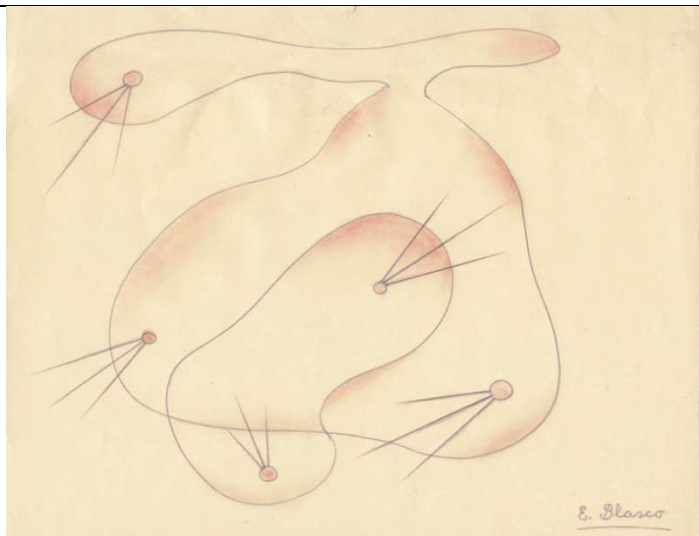
MATERIAL/TÉCNICA:

Grafito y sanguina sobre papel.

DIMENSIONES: 27,2x27,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 429.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 145.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

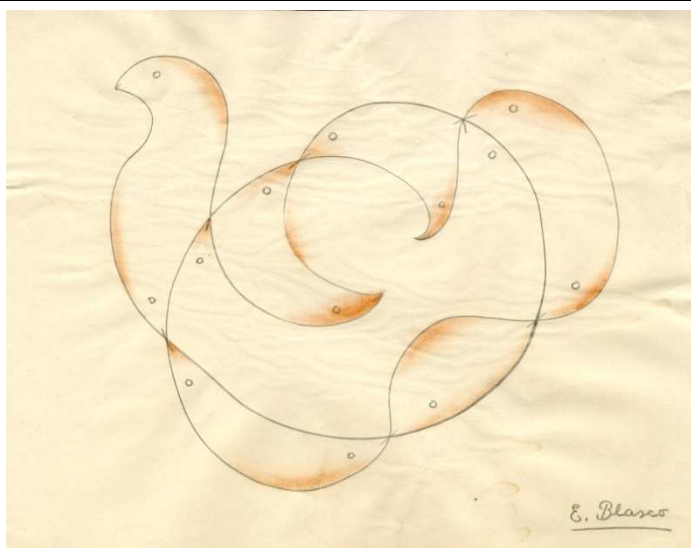
Grafito y sanguina sobre papel.

DIMENSIONES: 21,4x27,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

INV. 461.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 146.

TÍTULO: Sin título.

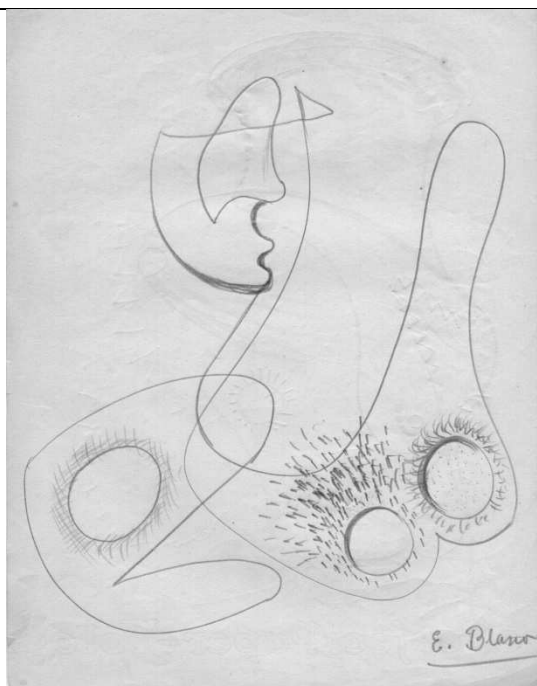
CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

DIMENSIONES: 26,9x20,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 273aa.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 147.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,9x20,6 cm.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 273ab.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 148.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 24,5x29,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 418.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

N° CAT.: 149.

TÍTULO: Argentina.

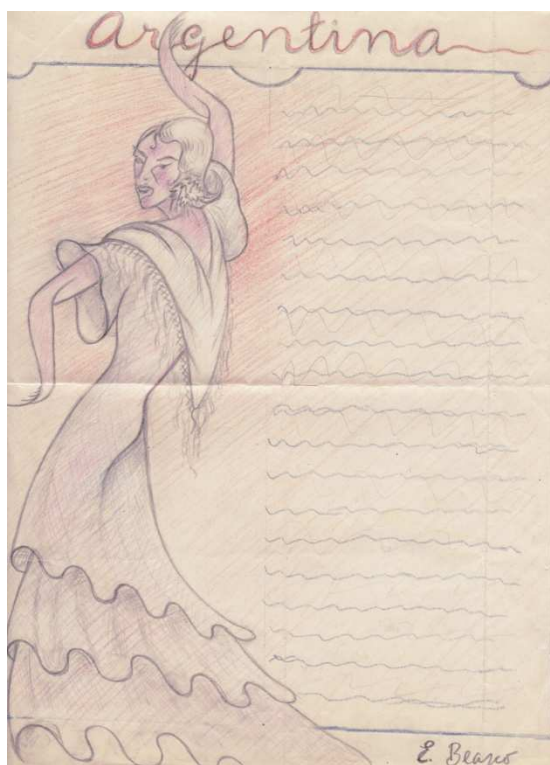
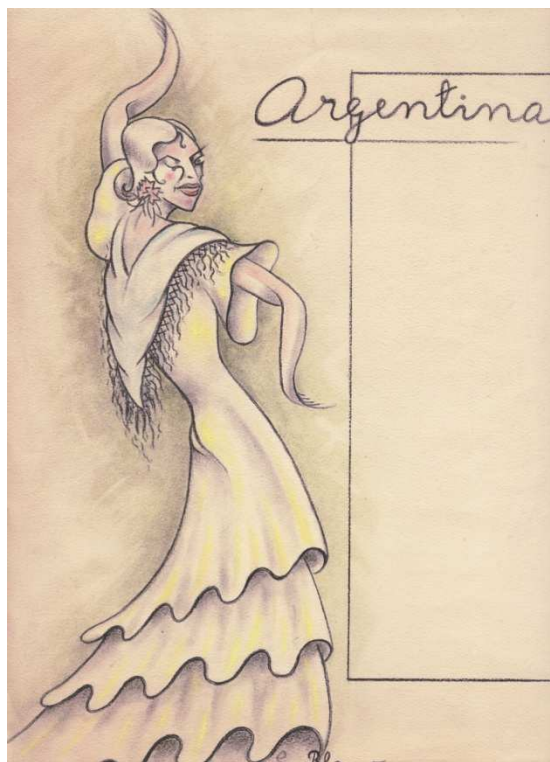
CRONOLOGÍA: Hacia 1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo y lápiz color sobre papel

DIMENSIONES: 20,1x27,1 cm/23,9x30,8 cm.

INSCRIPCIONES: Parte superior de ambas: "Argentina". Firmado en la parte inferior.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. N° 341 y 342.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 150.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz color y acuarela sobre papel.

DIMENSIONES: 20,1x27,1 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 341ab.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

N° CAT.: 151.

TÍTULO: Bailarina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1941.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 21,4x13,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. N° 64.

OBSERVACIONES:

Este dibujo posiblemente fue realizado en Burdeos y sirvió de base a la escultura en hierro CE18. Los dibujos CD149 y 150 se relacionan también con esta obra, inspirándose directamente en una bailarina real, *La Argentina*.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Danzarina, CE18.

Nº CAT.: 152.

TÍTULO: Argentina danzando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,9x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 330.

OBSERVACIONES:

Existen varios apuntes de esta composición que será llevada al hierro (CE50). Véanse también los dibujos CD153-155.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



La Argentina, CE50.

N° CAT.: 153.

TÍTULO: Argentina danzando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 21x13,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. N° 368.

OBSERVACIONES:

Existen varios apuntes de esta composición que será llevada al hierro (CE50). Véanse también los dibujos CD152, 154, 155.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

N° CAT.: 154.

TÍTULO: Argentina danzando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 20,9x13,4 cm.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. N° 369.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

OBSERVACIONES:

Existen varios apuntes de esta composición que será llevada al hierro (CE50). Véanse también los dibujos CD152, 153, 155.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

N° CAT.: 155.

TÍTULO: Argentina danzando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

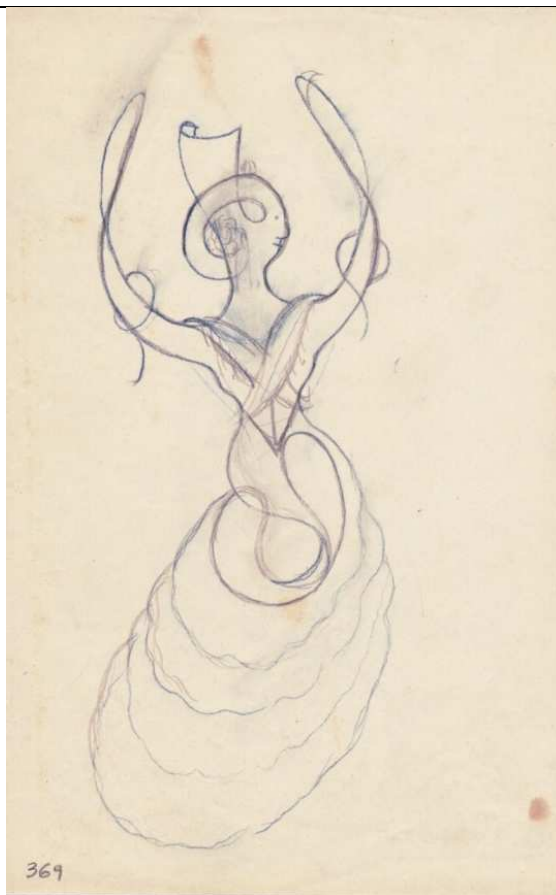
MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 20,9x13,4 cm.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. N° 369ab.

OBSERVACIONES:

Existen varios apuntes de esta composición que será llevada al hierro (CE50). Véanse también los dibujos CD152-154.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

N° CAT.: 156.

TÍTULO: Juan de Luz.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel

DIMENSIONES: 32,6x24,9 cm.

INSCRIPCIONES: Parte inferior: "Juan de luz". Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV N° 312.

OBSERVACIONES:

Por la tipografía utilizada parece ser el boceto para un cartel anunciando al famoso bailarín Juan de Luz.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 157.

TÍTULO: Juan de Luz.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 32,6x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV Nº 311.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 158.

TÍTULO: Juan de Luz.

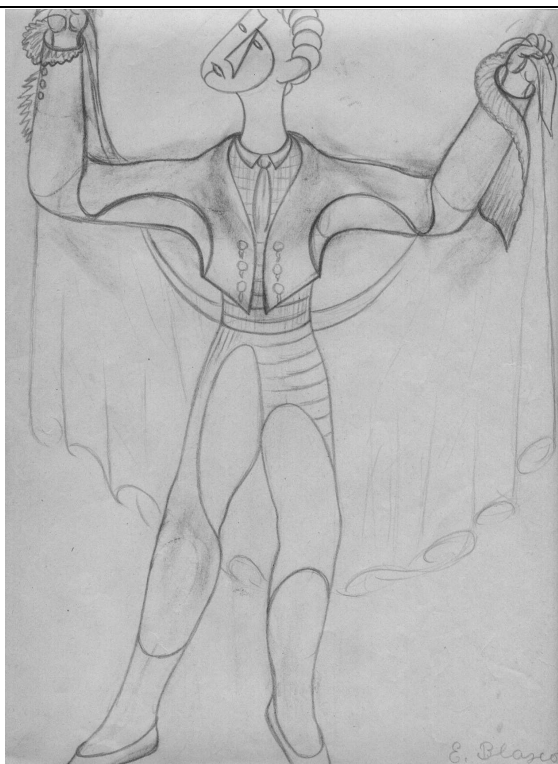
CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 32,6x24,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 310.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 159.

TÍTULO: Boceto para El mártir.

CRONOLOGÍA: Hacia 1944.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 33,7x26,3 cm.

INSCRIPCIONES: En parte inferior derecha: "Boceto de escultura del mártir E. Blasco".

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 328.

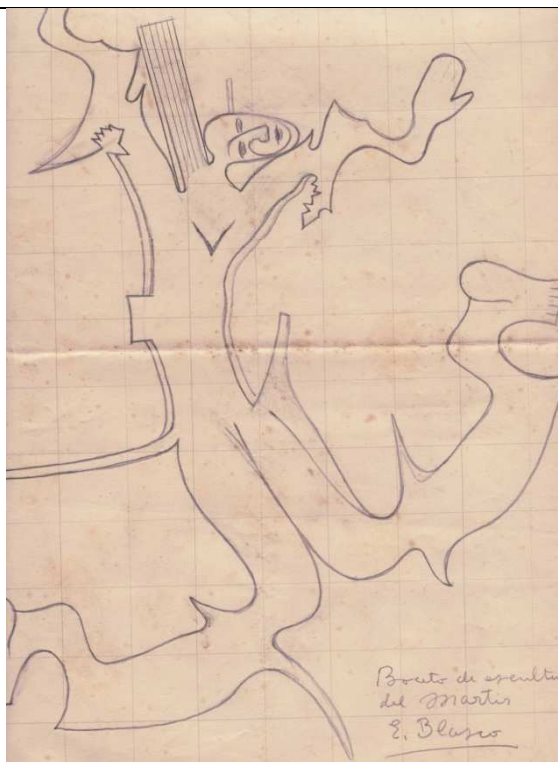
BIBLIOGRAFÍA:

SÁNCHEZ, Sofía, *op. cit.*, 2008, pp. 152-153.

"Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007", *op. cit.*, 2008, p. 178.

OBSERVACIONES:

Este dibujo es especialmente interesante por mostrar el sistema de trabajo de Blasco. Se trata de un estudio de cómo ha de recortar la plancha de hierro, de una sola pieza y desplegada, previendo de antemano las partes que, una vez dobladas, van a dar lugar a la escultura en tres dimensiones (CE39). Véanse los dibujos CD160 y 161, donde observamos cómo la figura tiene sus manos elevadas, sujetas en una reja, elemento que desaparece en la obra final.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



El mártir, CE39.

Nº CAT.: 160.

TÍTULO: Boceto para El mártir y Bailarín.

CRONOLOGÍA: Hacia 1944.

MATERIAL/TÉCNICA:

Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES:

24,9x32,3 cm.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 93.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 161.

TÍTULO: El mártir.

CRONOLOGÍA: Hacia 1944.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24,4x16,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 51.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 162.

TÍTULO: Cabeza de Cristo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1940-1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

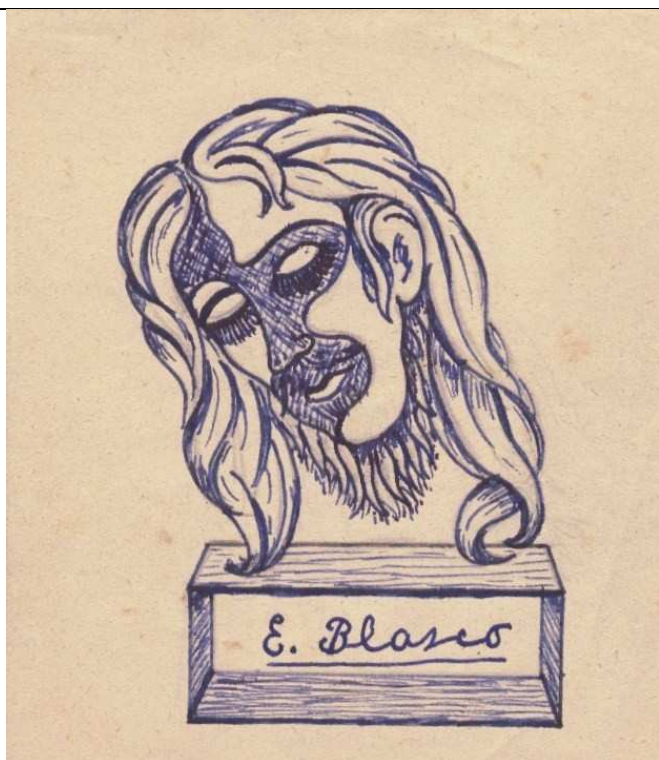
DIMENSIONES: 12,3x10,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el interior de la base.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 400.

OBSERVACIONES:

Las similitudes formales son evidentes respecto a la escultura CE25, siendo quizá una primera idea compositiva.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos



Cabeza de Cristo, CE25.

Nº CAT.: 163.

TÍTULO: Cabeza de Cristo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 21x13,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 387.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos

Nº CAT.: 164.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

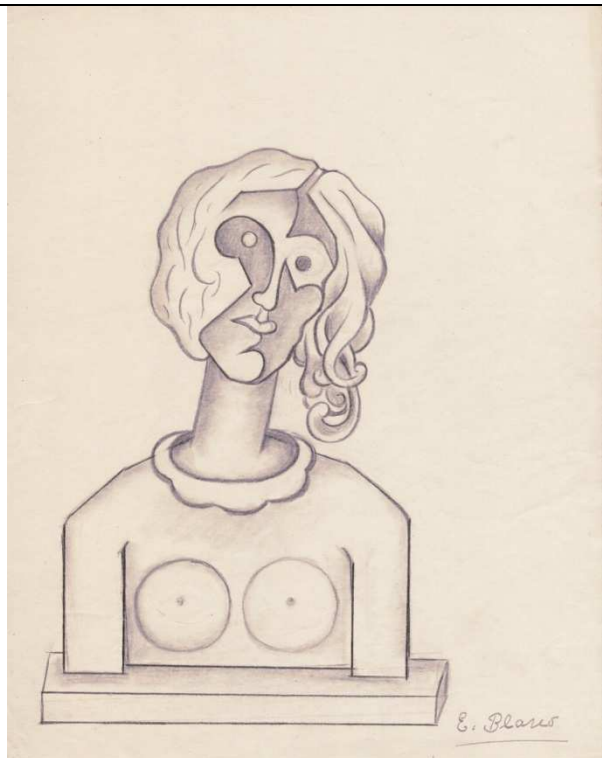
DIMENSIONES: 26,5x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 247.

OBSERVACIONES:

Véase la fidelidad de este dibujo respecto a su escultura CE36, realizada en una sola pieza, observándose con claridad los distintos planos utilizados para configurar el volumen del rostro.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Cabeza de mujer, CE36.

Nº CAT.: 165.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,5x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 248.

OBSERVACIONES:

Véase la fidelidad de este dibujo respecto a su escultura CE35, realizada en una sola pieza, observándose los distintos planos utilizados para configurar el volumen del rostro.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Cabeza de mujer, CE35.

Nº CAT.: 166.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,5x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 250.

OBSERVACIONES:

Véase la fidelidad de esta *Cabeza de mujer* respecto a su escultura CE34, realizada en una sola pieza, observándose los distintos planos utilizados para configurar el volumen del rostro



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Cabeza de mujer, CE34.

Nº CAT.: 167.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 30x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 309.

OBSERVACIONES:

Véanse las escasas variaciones respecto a la escultura CE37, habiéndose modificado la forma del cabello.



Maternidad, CE37.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 168.

TÍTULO: Mujer con peineta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 21,7x15,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 88.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 169.

TÍTULO: Maternidad.

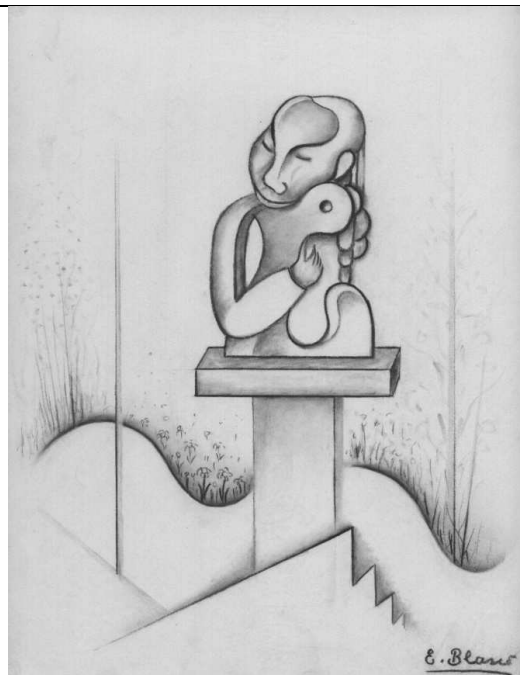
CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,9x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV Nº 304.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 170.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,5x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 246.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 171.

TÍTULO: Composición.

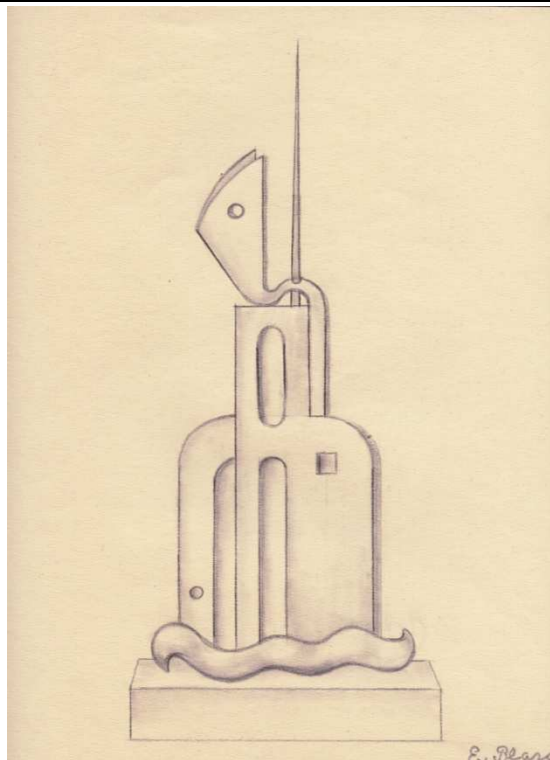
CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 29,8x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV Nº 434.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 172.

TÍTULO: Composición.

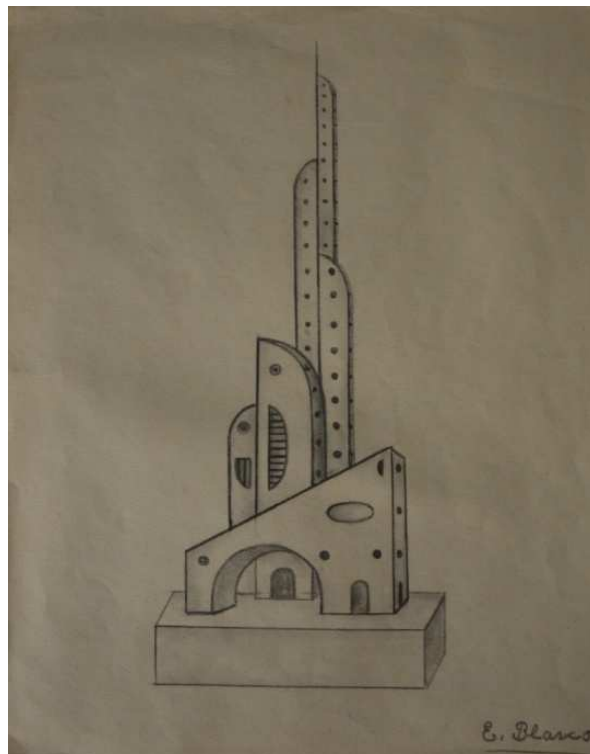
CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 30x24 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 173.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,5x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 249.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 174.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 29,9x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 313.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 175.

TÍTULO: Sin título.

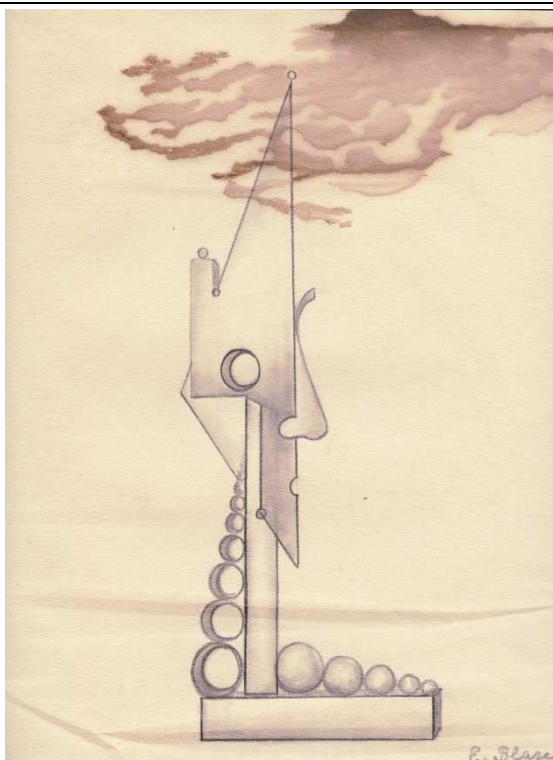
CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 29,8x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 453ab.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 176.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,5x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 289.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 177.

TÍTULO: Sin título.

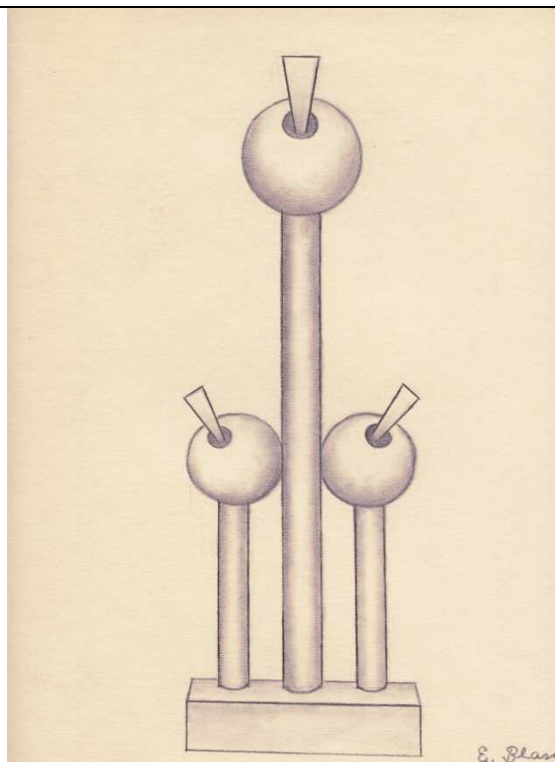
CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 29,7x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV Nº 324.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 178.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 27,5x21,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV Nº 430.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos

Nº CAT.: 179.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 29,8x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 433.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 180.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

DIMENSIONES: 30x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 315.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 181.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1943-1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

DIMENSIONES: 26,5x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 288.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 182.

TÍTULO: Estudio para *El poeta de las flores*.

CRONOLOGÍA: Hacia 1949.

MATERIAL/TÉCNICA:

DIMENSIONES: 26,8x20,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho el 237aa.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 237aa/237ab (anverso y reverso).

OBSERVACIONES:

Véase la escultura final (CE52).



El poeta de las flores, CE52.

Fotografías: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 183.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz azul sobre papel.

DIMENSIONES: 49,8 x 32,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo de Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés". Nº 587.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1997, p. 73.

OBSERVACIONES:

Obra donada por José Aced en mayo de 1990.



Fotografía: Museo de Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés".

Nº CAT.: 184.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1950.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del dibujo original, perteneciente al Archivo JCB.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 185.

TÍTULO: Sin título.

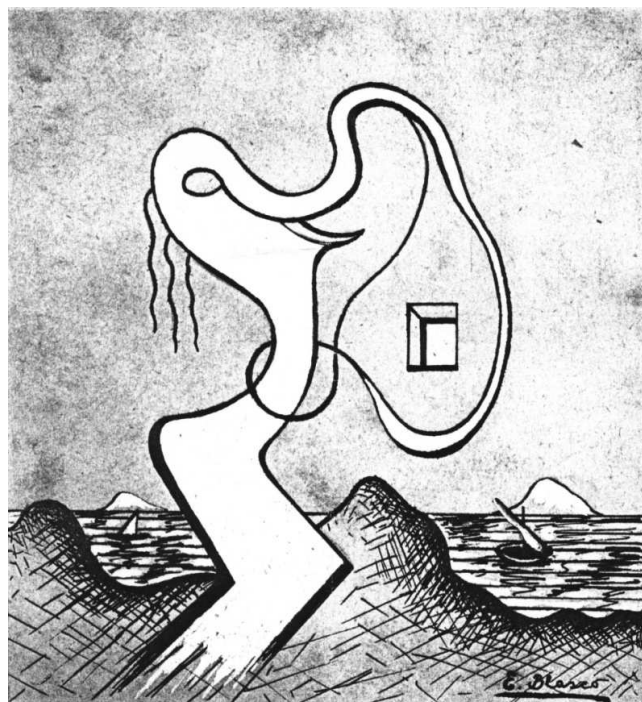
CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1950.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

Se trata de una fotocopia del original, perteneciente al Archivo JCB.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 186.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

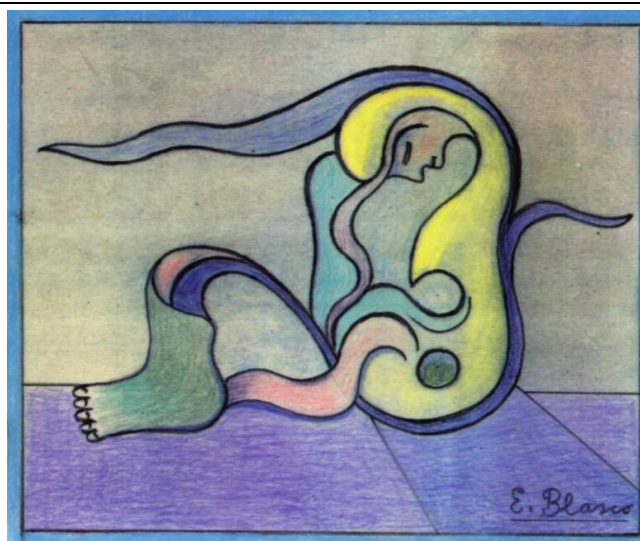
UBICACIÓN: Paradero desconocido.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

OBSERVACIONES:

La reproducción que presentamos es una fotocopia a color plastificada, en cuya parte trasera se señala manuscrito: “Es una fotocopia en color de un pastel hecho por mí”.

Véase el óleo del mismo (CP55).



Fotografía: RPM. Archivo JCB.

Nº CAT.: 187.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz conté sobre papel de estraza.

DIMENSIONES: 49,6x39,7 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo de Teruel. INV. 21221.

OBSERVACIONES:

Adquirido por el Museo de Teruel a través de Subastas Suite (Barcelona), donde fue subastado el 11 de marzo de 2006, apareciendo con el nº de lote 23. Ingresa en el Museo el 15 de marzo. Rematado en 150€.

OBSERVACIONES:

Blasco dibujó en papel de estraza, a tamaño real, muchas de sus esculturas antes de ser materializadas en hierro. Es el caso de esta maternidad (CE31), por lo que podemos hacernos una idea de sus dimensiones.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Maternidad, CE31.

Nº CAT.: 188.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 7x9,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

INV. 33.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 189.

TÍTULO: El herido.

CRONOLOGÍA: 1946.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

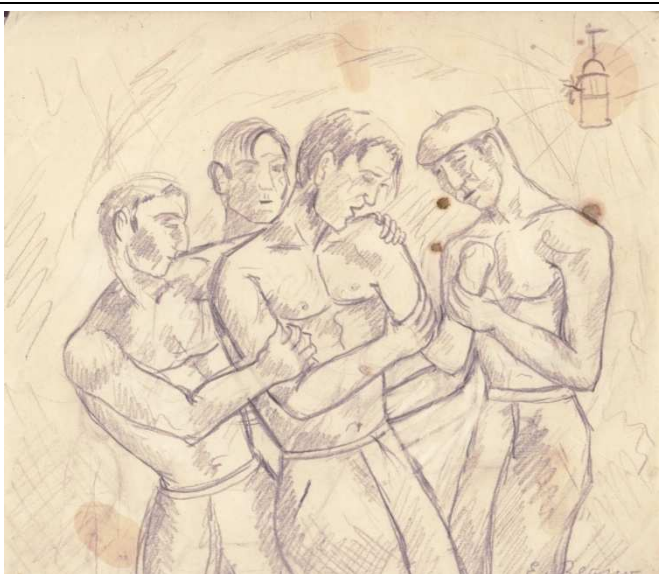
DIMENSIONES: 20x23,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 22.

OBSERVACIONES:

Dibujo del lienzo del mismo tema presentado en el Salón de Artistas Independientes, París, 1946 (CP32).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



El herido, CP32.

Nº CAT.: 190.

TÍTULO: El preso y la libertad

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Pastel sobre papel.

DIMENSIONES: 77x65 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 462.

EXPOSICIONES:

Galerie des Grands Augustins, París, 1967.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galerie des Grands Augustins, París, 1967.

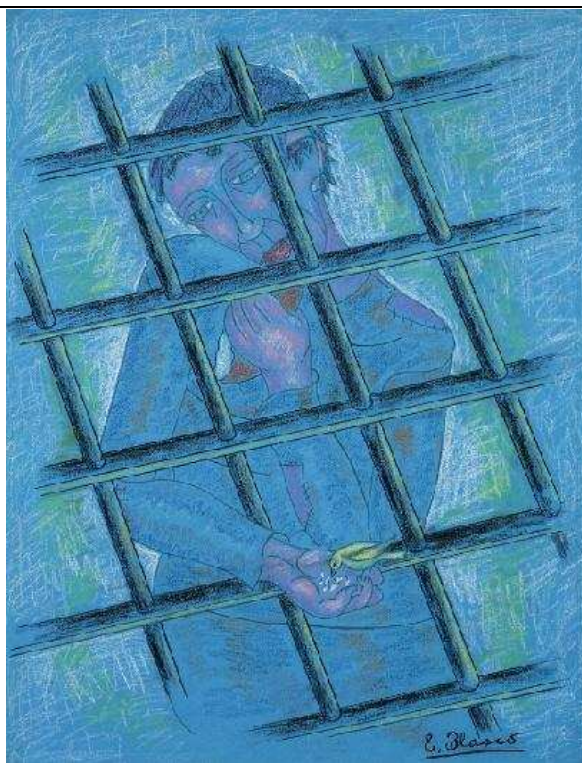
LOMBA SERRANO, Concha, *op. cit.*, 2002, p.170.

Orto. Revista Cultural de ideas ácratas, nº 47, Barcelona, enero-febrero de 1989, portada.

VV.AA., *op. cit.*, 1988.

OBSERVACIONES:

Reproducida en el catálogo de la Exposición en la Galerie des Grands Augustins, París, 1967.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 191.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 27x20,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 2.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 192.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1946-1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

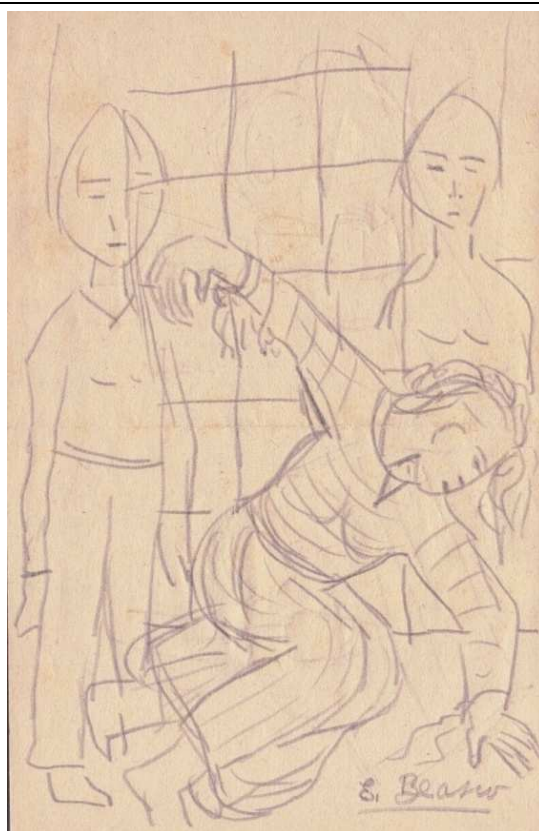
DIMENSIONES: 20,9x26,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 354.

OBSERVACIONES:

En esta hoja están realizados dos dibujos independientes, que reproducimos por separado. Las dimensiones corresponden a la hoja entera. Véase CD193.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

N° CAT.: 193.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1946-1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 20,9x26,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 354.

OBSERVACIONES:

En esta hoja están realizados dos dibujos independientes, que reproducimos por separado. Las dimensiones corresponden a la hoja entera. Véase CD192.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 194.

TÍTULO: Jeunes filles (Chicas jóvenes).

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24,6x26,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

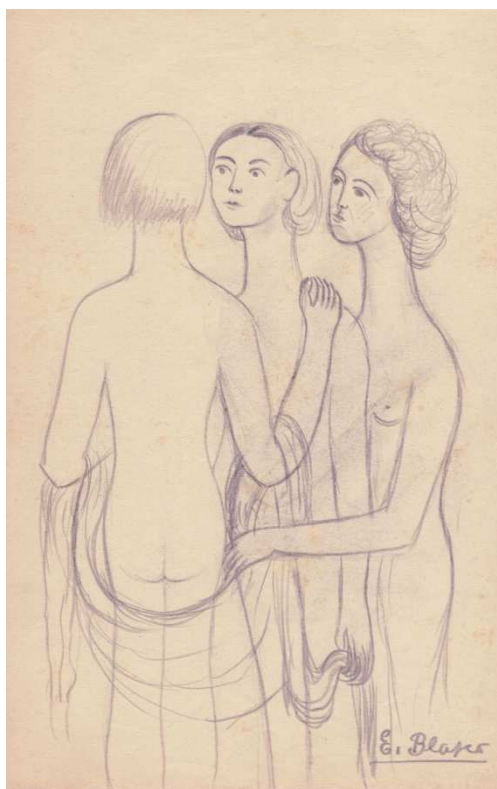
UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 87.

OBSERVACIONES:

Tanto este dibujo como el siguiente (CD195), se trata de apuntes para el lienzo del mismo nombre (CP120).



Jeunes filles, CP120.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 195.

TÍTULO: Jeunes filles.

CRONOLOGÍA: 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 19,9x16,1 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 92.

OBSERVACIONES:

Véase también el dibujo CD194.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 196.

TÍTULO: Familia.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 11,3x14,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 358.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 197.

TÍTULO: Esperando un hijo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 29,2x21,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 228.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Esperando un hijo, CP147.

Nº CAT.: 198.

TÍTULO: Esperando un hijo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24x31,3 cm.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 240.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 199.

TÍTULO: Mujer portando flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA:

DIMENSIONES: 13,5x10,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 352.

OBSERVACIONES:

El tema de la mujer con jarrón fue tratado en diversas ocasiones, caso de los lienzos CP150 y CP74, o los dibujos CD201 y 202.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 200.

TÍTULO: Navidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 176.

OBSERVACIONES:

En este dibujo preparatorio de una escena navideña, aparece un sobre sobre la mesa, y la madre embarazada lee una carta. En el lienzo resultante (CP128), estos elementos han sido sustituidos por un vaso y una muñeca.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Navidad, CP128.

Nº CAT.: 201.

TÍTULO: Mujer portando flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

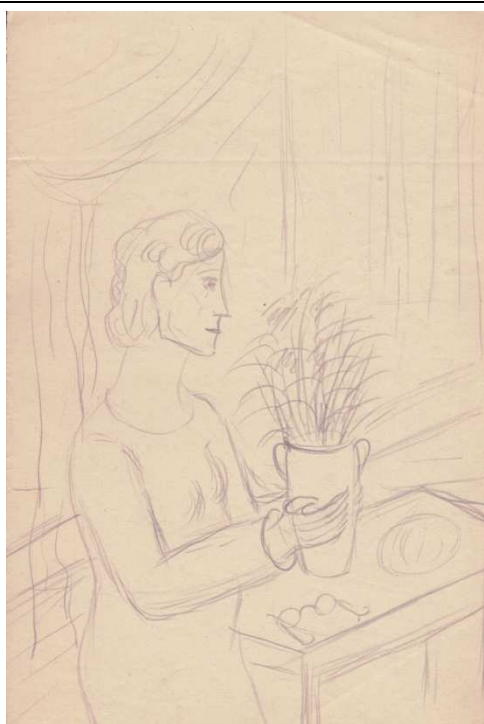
DIMENSIONES: 24,7x16,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 84.

OBSERVACIONES:

El tema de la mujer con jarrón o flores fue tratado en diversas ocasiones. Este rápido boceto fue materializado más tarde en lienzo CP74.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Mujer portando las flores, CP74.

Nº CAT.: 202.

TÍTULO: La mujer del jarrón.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 16,5x13,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 355.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 203.

TÍTULO: La mujer de la calle.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24,7x16,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 55.

OBSERVACIONES:

Véase como en la escultura en hierro (CE46) los rasgos figurativos del rostro han desaparecido completamente. También lo hace el cigarrillo de la mano izquierda, manteniendo solo la actitud de portarlo.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



La mujer de la calle, CE46.

Nº CAT.: 204.

TÍTULO: Payaso guitarrista.

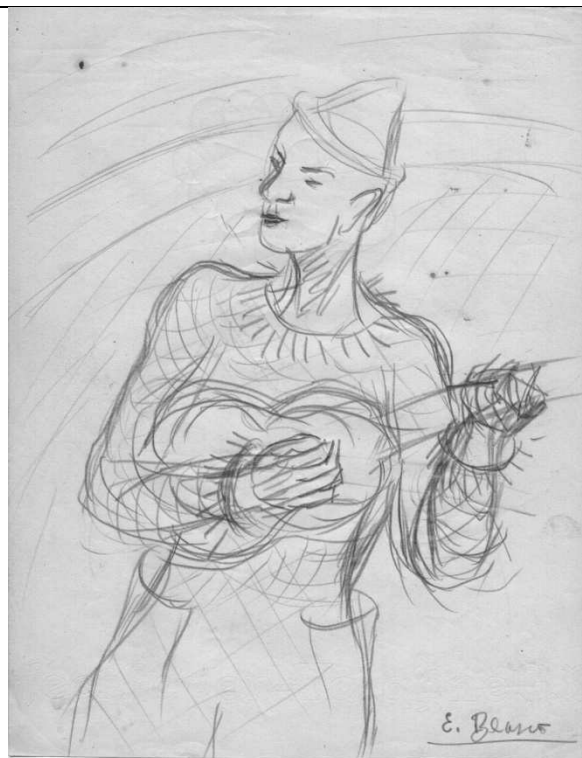
CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x20,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 156.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 205.

TÍTULO: Campesinos.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x20,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 158.

OBSERVACIONES:

Véase el lienzo resultante a partir de este boceto (CP127).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Campesinos, CP127.

Nº CAT.: 206.

TÍTULO: Familia.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24,7x16,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 84.

OBSERVACIONES:

En este apunte, tanto el padre como la madre llevan una corona, dotándoles así de una especie de “divinidad laica”. No obstante este elemento desaparece en el lienzo (CP134).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos



Familia, CP134

Nº CAT.: 207.

TÍTULO: Mujer con cántaro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA:

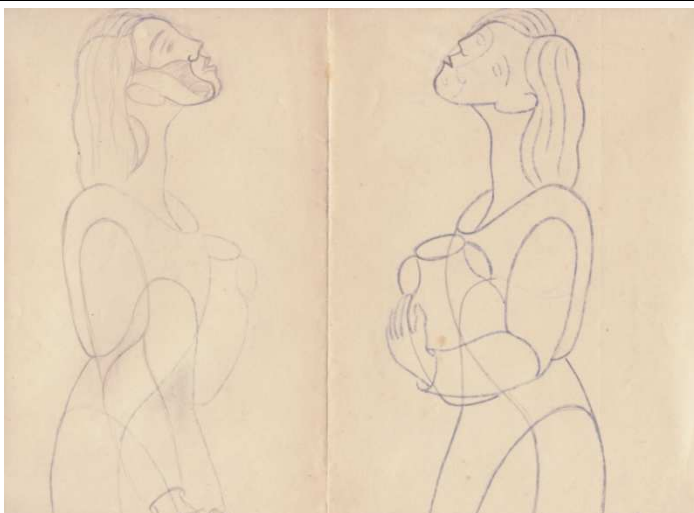
Lápiz sobre papel

DIMENSIONES: 24,4x33 cm.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 56.

OBSERVACIONES:

Véase también el dibujo CD208.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 208.

TÍTULO: Mujer con cántaro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 30x24 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 43.

OBSERVACIONES:

Véase el lienzo realizado a partir de este apunte (CP141).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Mujer con cántaro, CP141.

Nº CAT.: 209.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

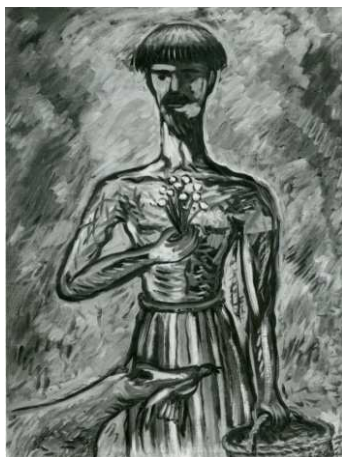
DIMENSIONES: 24,5x16,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

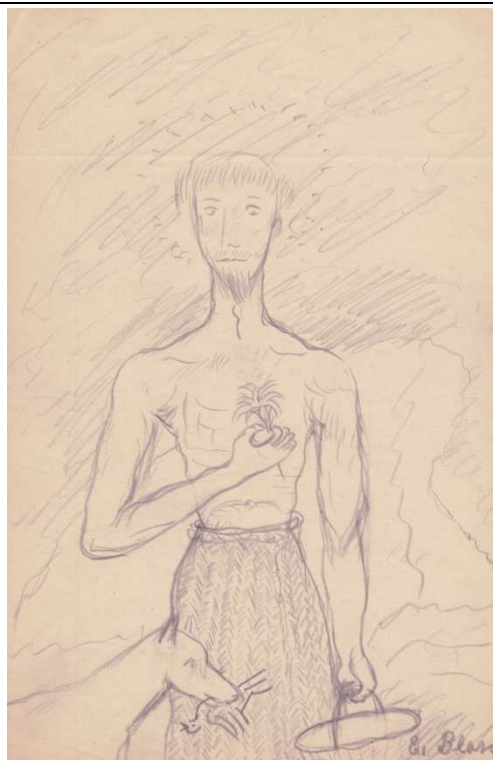
UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 82.

OBSERVACIONES:

Véase el lienzo realizado a partir de ese apunte (CP130).



Campesino con flores y perro, CP130.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 210.

TÍTULO: Al calor del fuego.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 29,2x24,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 241.

OBSERVACIONES:

Este dibujo y su posterior realización en lienzo (CP122), pueden tener ciertos elementos autobiográficos, siendo quizá el bebé el propio Blasco, y la mujer sentada a su lado su madre Lucía.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Al calor del fuego, CP122.

Nº CAT.: 211.

TÍTULO: Violinista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 32,3x42,3 cm.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 81ab.

OBSERVACIONES:

Forma parte de una hoja con dos dibujos independientes que presentamos por separado.

Véase CD212.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos

Nº CAT.: 212.

TÍTULO: La carta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA:

Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 32,3x42,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 81ab.

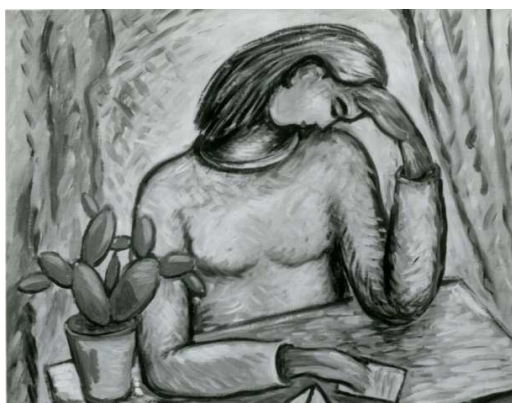
OBSERVACIONES:

Aparece en la misma hoja que el anterior (CD211).

Fue llevado al lienzo sin grandes modificaciones.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



La carta, CP138.

Nº CAT.: 213.

TÍTULO: Mujer pensativa.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 32,3x42,3.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 81aa.

OBSERVACIONES:

Reverso del anterior (CD211-212), con dos dibujos que presentamos por separado. Las dimensiones corresponden a la hoja completa. Véase CD214.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 214.

TÍTULO: La inocente.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 32,3x42,3.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 81aa.

OBSERVACIONES:

Aparece junto al dibujo anterior (CD213). Las dimensiones corresponden a la hoja completa. Véase el lienzo realizado a partir de este apunte (CP56).



La inocente, CP56.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 215.

TÍTULO: Flores.

CRONOLOGÍA: Hacia 1947-1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 123.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 216.

TÍTULO: La mujer del jarrón.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 350.

OBSERVACIONES:

Dibujo realizado sobre una invitación a la Exposición de Mariano Fernández en el Petit Salon du Montparnasse, llevado también al lienzo (CP150).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



La mujer del jarrón, CP150.

Nº CAT.: 217.

TÍTULO: Cabeza masculina.

CRONOLOGÍA: Hacia 1949.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

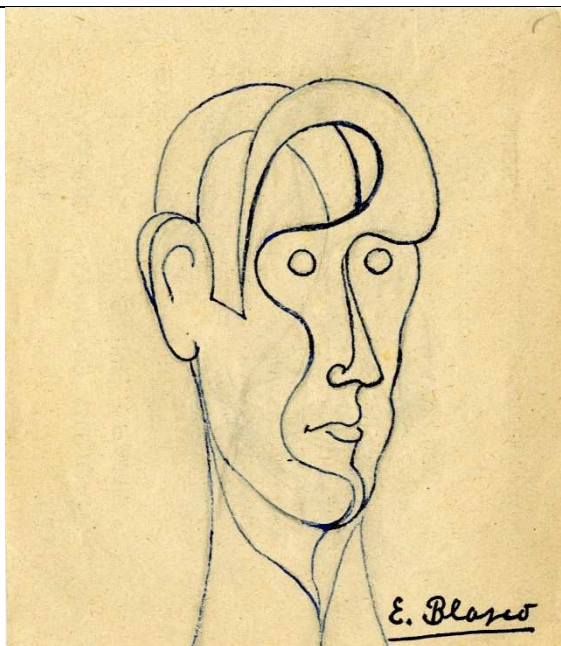
DIMENSIONES: 12,4x10,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 398.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 183.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 218.

TÍTULO: Autorretrato.

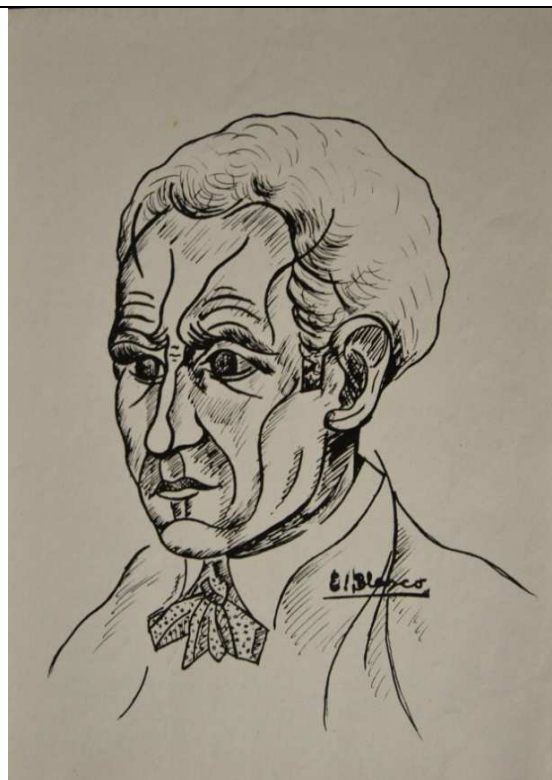
CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 18 x 26 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM..

Nº CAT.: 219.

TÍTULO: Cabeza de aragonés.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 12,8x10,7 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

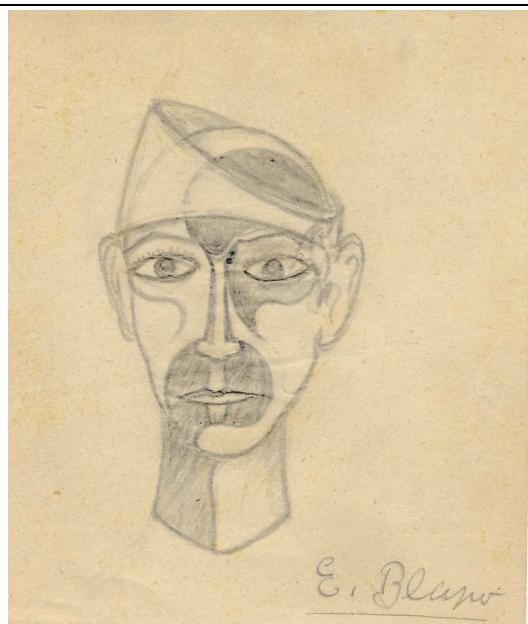
UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 276.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 180.

OBSERVACIONES:

Véase también el dibujo siguiente (CD220).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 220.

TÍTULO: Cabeza de baturro.

CRONOLOGÍA: 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel de estraza.

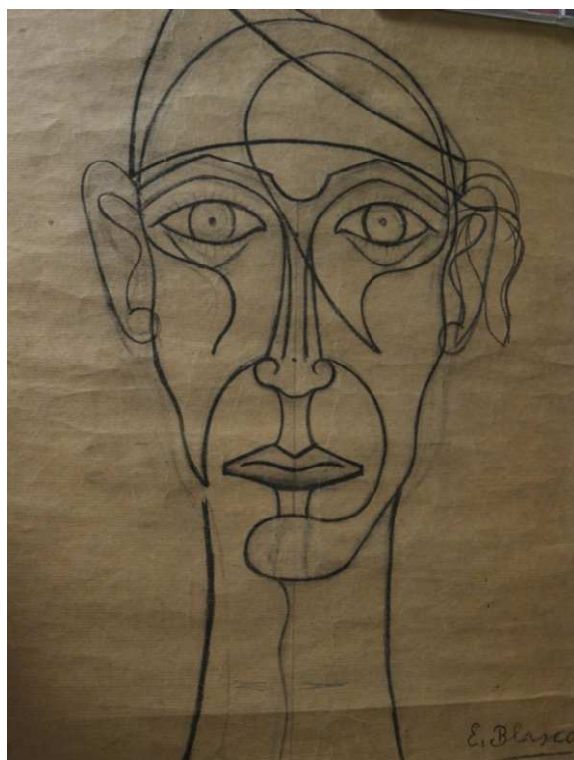
DIMENSIONES: 50x38 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Estas composiciones sobre papel de estraza, de la que aquí tenemos un ejemplo, están realizadas a tamaño real respecto a la escultura, sirviéndose de ellas en su vista frontal, lateral y trasera, para su materialización en hierro (CE56). Véase también el dibujo CD219.



Fotografía: RPM.



Cabeza de aragonés, CE56.

Nº CAT.: 221.

TÍTULO: Autorretrato.

CRONOLOGÍA: 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel de estraza.

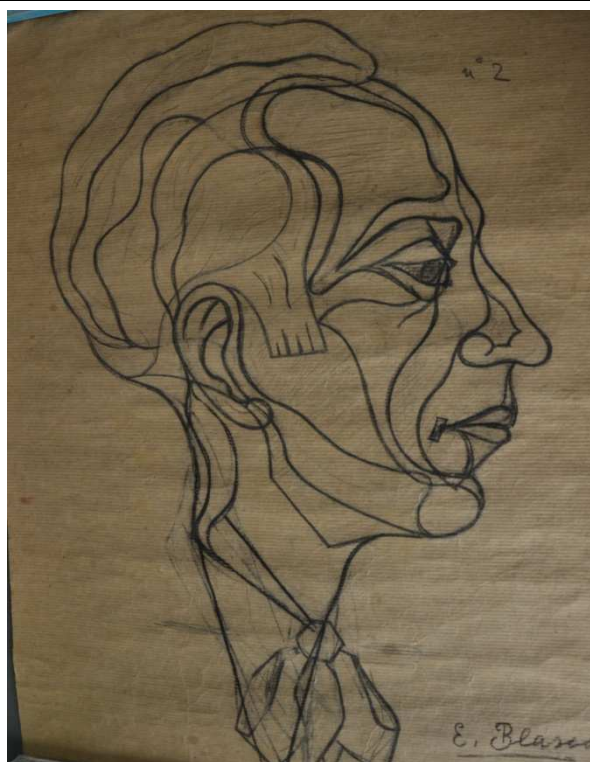
DIMENSIONES: 50x38 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Estudio lateral de la escultura del mismo nombre. Estos estudios sobre papel de estraza están realizados a tamaño real respecto a la escultura resultante (CE55).



Fotografía: RPM



Retrato del artista, CE55.

Nº CAT.: 222.

TÍTULO: Lucía Ferrer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1949-1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel

DIMENSIONES: 26,8x20,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 115.

OBSERVACIONES:

Este dibujo, como el siguiente (CD223), está realizado en Saint Marcel de Careiret, a partir de la escena que vemos en la fotografía. Lucía Ferrer viajó a Francia y llegó a visitar la exposición de Eleuterio Blasco en la Galería Jean Lambert en 1950. Se alojó en casa de su hijo Joaquín Blasco en dicha localidad, donde está tomada la imagen que presentamos.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 223.

TÍTULO: Lucía Ferrer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 130.

OBSERVACIONES:

Véase el dibujo anterior (CD222).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 224.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948-1951.

MATERIAL/TÉCNICA:

Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 20,7x26,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 191.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 225.

TÍTULO: Pastora.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,5x20,7 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 12.

OBSERVACIONES:

En este dibujo aparecen otras dos figuras tras la pastora, que desaparecen en la obra llevada al lienzo (CP148).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Pastora, CP148.

Nº CAT.: 226.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 20,5x13,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 383.

OBSERVACIONES:

La maternidad que aparece en este dibujo y que se materializó en tres dimensiones (CE59), es una de las composiciones más logradas del artista focino.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Maternidad, CE59.

Nº CAT.: 227.

TÍTULO: La inocente.

CRONOLOGÍA: 1951.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 53x23,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 346.

OBSERVACIONES:

Véase la escultura realizada a partir de este estudio (CE68). La flor que aparece en sus labios desaparece en el hierro.



La inocente, CE68.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 228.

TÍTULO: Sin título

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 21x13 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 411.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos

Nº CAT.: 229.

TÍTULO: Desnudo femenino.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 38,5x28,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: No facilitada por la casa de subastas.

OBSERVACIONES:

Subastado en sesión celebrada el 18 de octubre de 2012, en Subastas Galileo (Madrid), Lote 219. Precio de salida 120 €.



Fotografía: Subastas Galileo.

Nº CAT.: 230.

TÍTULO: Desnudo femenino.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Carboncillo sobre papel.

DIMENSIONES: 39x29 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

UBICACIÓN: No facilitada por la casa de subastas.

OBSERVACIONES:

Subastado en sesión celebrada el 24 de enero de 2013, en Subastas Galileo (Madrid), Lote 193. Precio de salida 40 €.



Fotografía: Subastas Galileo.

Nº CAT.: 231.

TÍTULO: Caballo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1948.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24,16,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 52.

OBSERVACIONES:

Véase la escultura realizada a partir de este boceto (CE51).



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.



Caballo, CE51.

Nº CAT.: 232.

TÍTULO: Cigüeñas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1942.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel de estraza.

DIMENSIONES: 51x40 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo de Teruel. INV. 21220.

OBSERVACIONES:

Fue adquirido por el Museo de Teruel en la subasta realizada el 11 de marzo de 2006 en Suite Subastas (Barcelona), apareciendo con el nº de lote 22. Rematado en 150€.

Ingresa en sus fondos el 15 de marzo de 2006. Véanse las observaciones realizadas en torno a la escultura CE24.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.



Cigüeñas, CE24.

Nº CAT.: 233.

TÍTULO: Mi amigo Borrel.

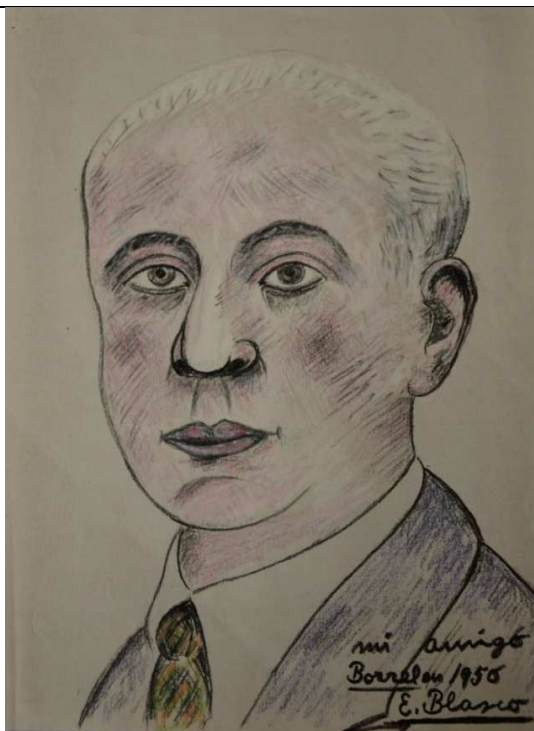
CRONOLOGÍA: 1950.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y lápiz color sobre papel.

DIMENSIONES: 18x26 cm.

INSCRIPCIONES: En la parte inferior:
"Mi amigo Borrel en 1950 E. Blasco".

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 234.

TÍTULO: Don Quijote.

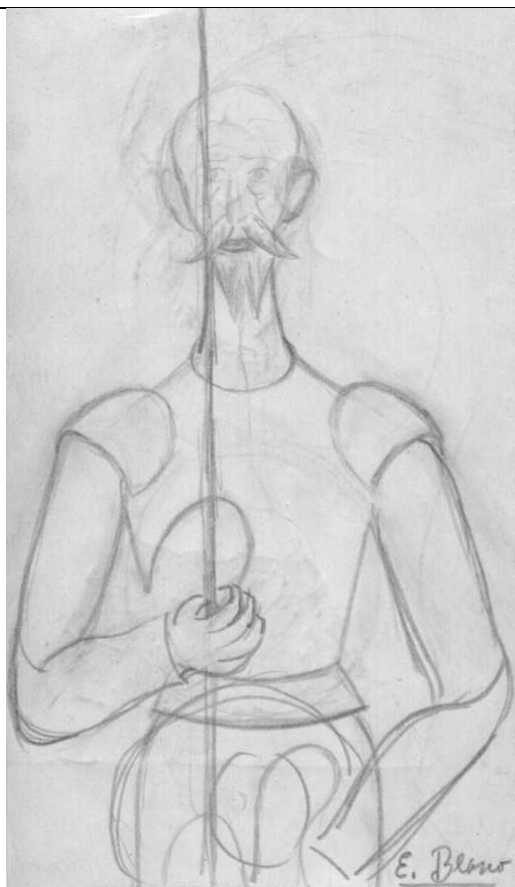
CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 17,3x20,7 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 380.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 235.

TÍTULO: Cervantes.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 21x13,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 193.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 236.

TÍTULO: Don Quijote y Sancho.

CRONOLOGÍA: Hacia 1945-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,9x20,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 10.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 237.

TÍTULO: Minero.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 25x31,2 cm.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 8.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 238.

TÍTULO: El gallo que canta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 278.

OBSERVACIONES:

Son muchas las variantes que Blasco realizó sobre gallos. Este dibujo se concretó en la escultura CE78.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



El gallo que canta, CE78.

Nº CAT.: 239.

TÍTULO: Caballo de circo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 40x21,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

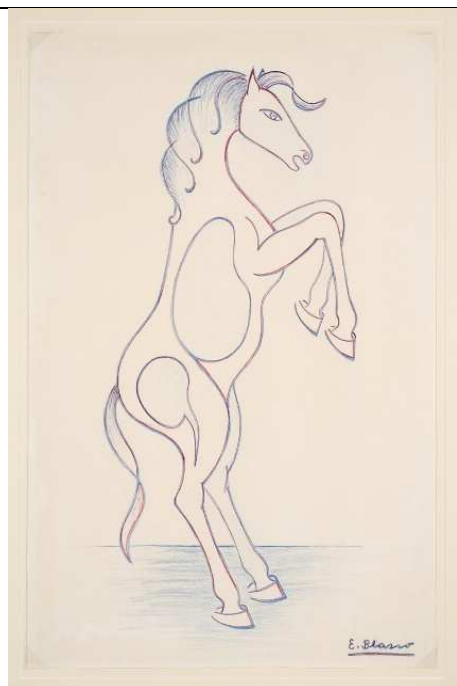
UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 464.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 173.

OBSERVACIONES:

Este dibujo está realizado, casi con seguridad, a partir de la escultura ya realizada (CE67) en fechas más tardías.



Fotografía: RPM.



Caballo de circo, CE67.

Nº CAT.: 240.

TÍTULO: Minero.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 71x42 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

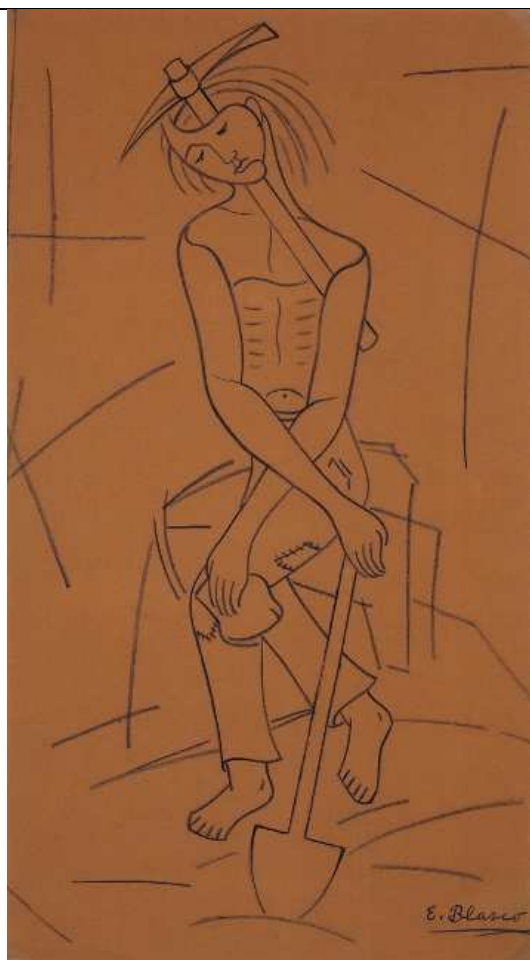
UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 463.

EXPOSICIONES:

Mitre Gallery, Barcelona, 1980.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 174.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 241.

TÍTULO: Zagal abandonado.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en la parte inferior.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 4 (sección dibujo).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

OBSERVACIONES:

Este dibujo, según el propio Blasco Ferrer, fue realizado en 1939 en Vernet d'Ariège. Años más tarde sirvió como modelo a la escultura *Niño abandonado* (CE149).



Fotografía: Studio Yves Hervochoon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.



Niño abandonado, CE149.

Nº CAT.: 242.

TÍTULO: Cabeza de hombre/cabeza aérea.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 8 (sección dibujo).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 243.

TÍTULO: Ciego acordeonista.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 3.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.

OBSERVACIONES:

Son varias las esculturas realizadas siguiendo este modelo, tales como *Guitarrista ciego* (CE120) o *Violinista* (CE119).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.



Violinista, CE119.



Guitarrista ciego, CE120.

Nº CAT.: 244.

TÍTULO: Joven filarmónico.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Paradero desconocido.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 1
(sección dibujo).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos,
Barcelona, 1955.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 245.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 2
(sección dibujo).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos,
Barcelona, 1955.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 246.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 10 (sección dibujo).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 247.

TÍTULO: Colegialas.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

OBSERVACIONES:

El presente dibujo servirá de base para la escultura del mismo tema realizada en la década siguiente (CE183).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.



Niñas yendo a la escuela, CE183.

Nº CAT.: 248.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 249.

TÍTULO: Perfil de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 250.

TÍTULO: Muchacha con lazo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 251.

TÍTULO: Sentimiento/Cabeza espiritual.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

EXPOSICIONES:

Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 9 (sección dibujo).

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición Galería Argos, Barcelona, 1955.



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 252.

TÍTULO: Cabeza de chico.

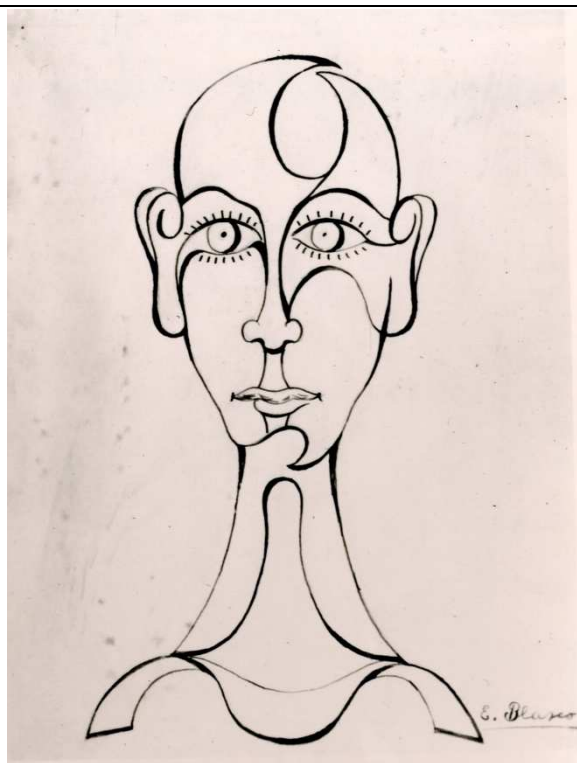
CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular (Barcelona).



Fotografía: Studio Yves Hervochon. Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 253.

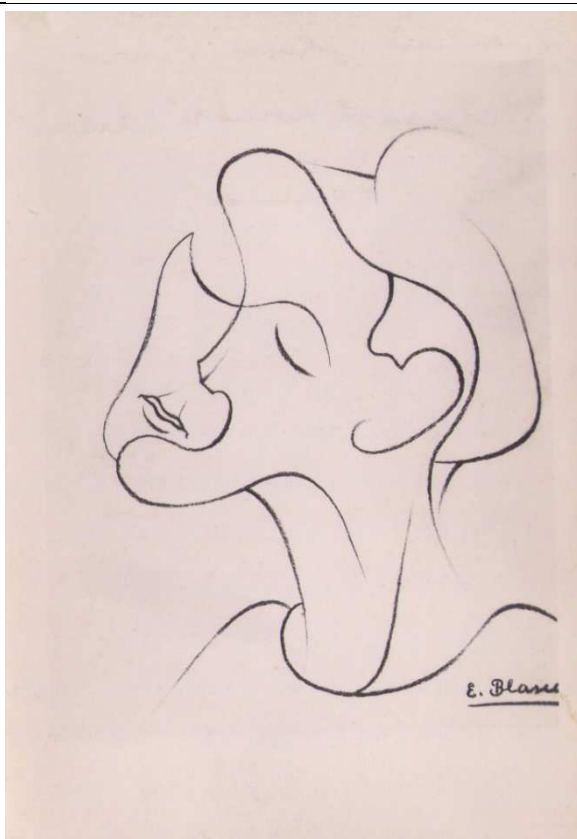
TÍTULO: Cabeza de hombre.

CRONOLOGÍA: 1954-1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 254.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954-1958.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Paradero desconocido.

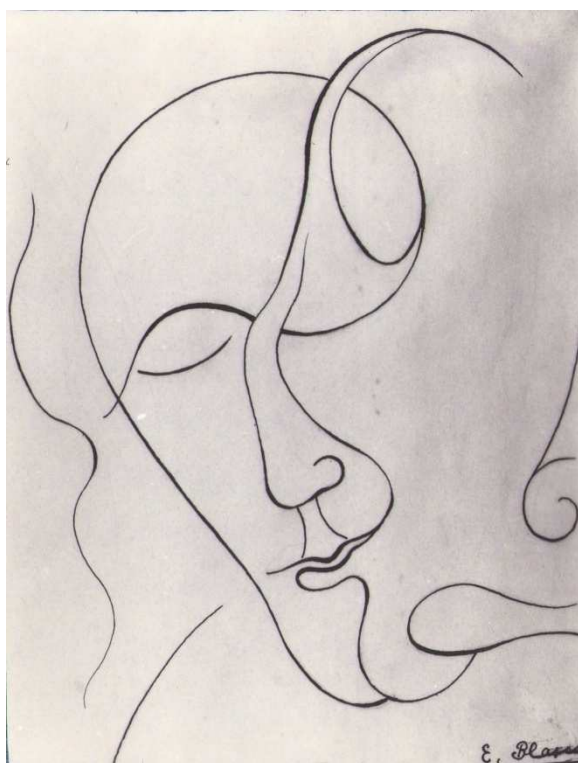
EXPOSICIONES:

Galerie Le Chapelin, París, 1958.

Centro Aragonés, Barcelona, 1988.

OBSERVACIONES:

CATÁLOGO Exposición Galerie Le Chapelin, París, 1958 (reproducido).



Fotografía: Archivo JCB.

Nº CAT.: 255.

TÍTULO: Caballo.

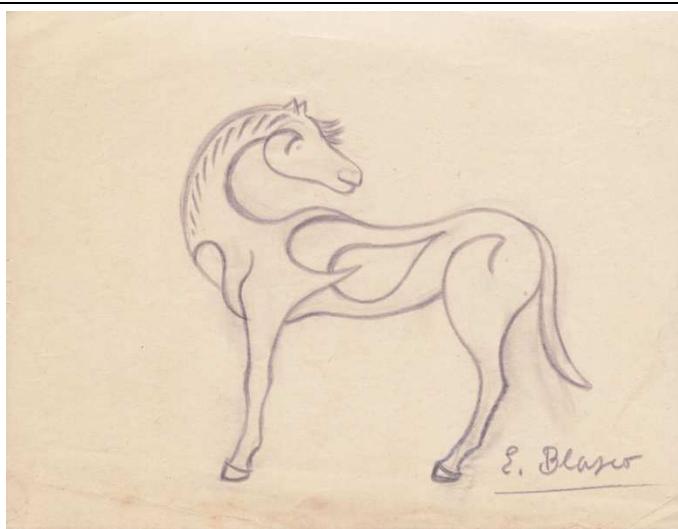
CRONOLOGÍA: Hacia 1959-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 13,9x18,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 66.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 256.

TÍTULO: Profeta.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

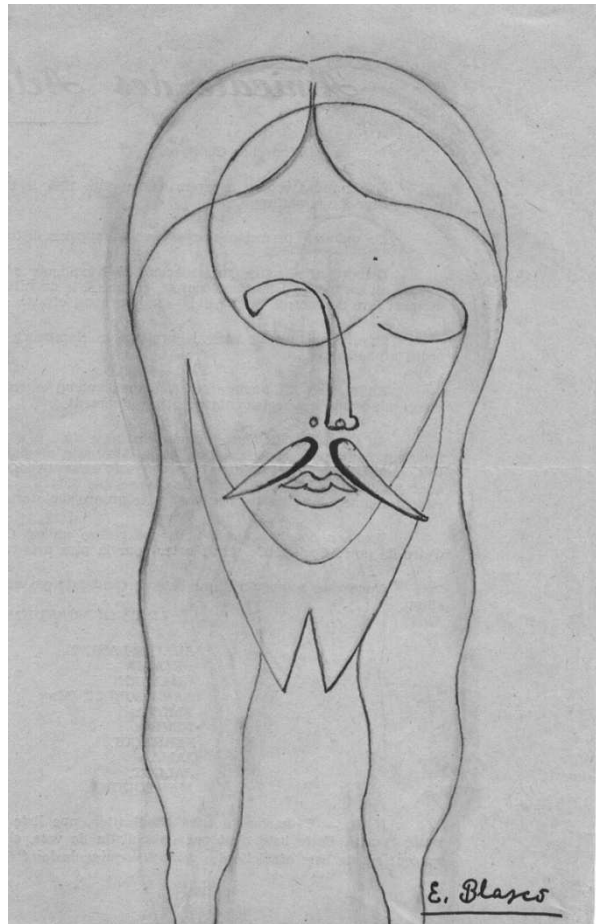
DIMENSIONES: 20,7x13,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 102.

OBSERVACIONES:

Este dibujo, que será materializado en tres dimensiones (CE169), está realizado sobre una hoja fechada en 1950, aunque probablemente fue reutilizado con posterioridad.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.



Profeta, CE169.

Nº CAT.: 257.

TÍTULO: Cabeza de arlequín.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1969.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 20,7x13,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 97.

OBSERVACIONES:

Las cabezas de arlequín fueron un tema habitual de la producción escultórica de Blasco en los años 50 y 60. Véase en este caso la obra CE136, basada en este dibujo.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.



Cabeza de arlequín, CE136.

Nº CAT.: 258.

TÍTULO: Mujer con ojos de espirales.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 13,3x10,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 379.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 182.

OBSERVACIONES:

Esta composición fue llevada al lienzo (CP180) y al hierro (CE118).



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.



Mujer con los ojos de espirales,
CE118.



Cabeza decorativa, CP180.

Nº CAT.: 259.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1957.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 18,9x22 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. Nº 179.

OBSERVACIONES:

Está realizado en la parte interior de un sobre desplegado. En el matasellos consta el año 1957.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 260.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

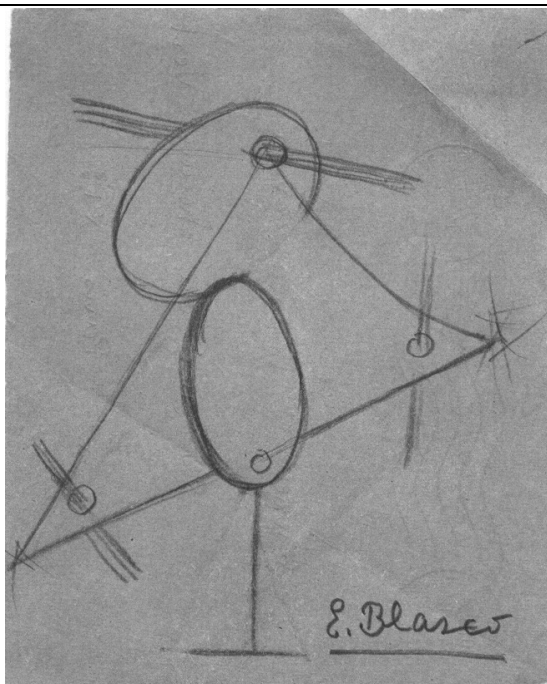
DIMENSIONES: 14,2x11,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 18.

OBSERVACIONES:

Dibujo realizado en la parte de atrás de un sobre matasellado en 1956.



Fotografía: Archivo Museo Parque Cultural de Molinos.

N° CAT.: 261.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1960.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

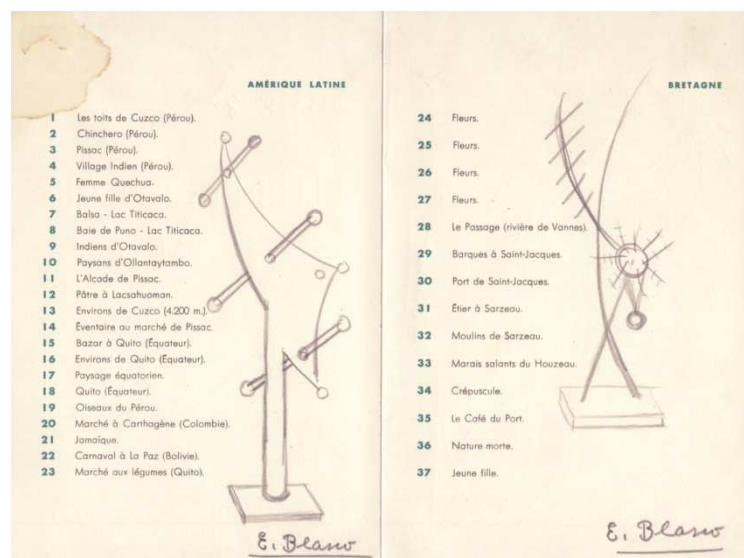
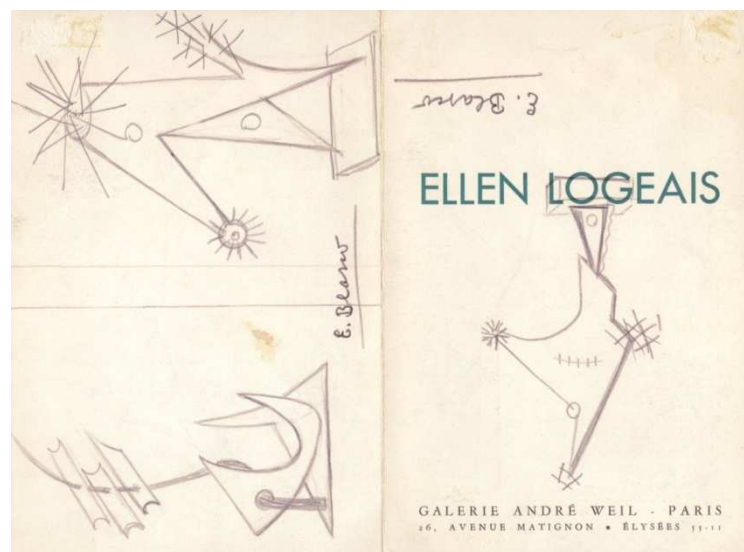
DIMENSIONES: 20x30 cm. desplegado.

INSCRIPCIONES: Firmado "E. Blasco" en las cuatro hojas.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 440.

OBSERVACIONES:

Cinco dibujos realizados sobre el pequeño catálogo de la exposición de Ellen Logeais. No consta la fecha.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 262.

TÍTULO: Española.

CRONOLOGÍA: Hacia 1958-1959.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 32x25 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 182.

OBSERVACIONES:

Esta composición de una *Manola* o *Española*, fue realizada en hierro forjado (CE148) y también llevada al lienzo (CP145).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos



Española, CP145.



Española, CE148.

Nº CAT.: 263.

TÍTULO: Forjador.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Grafito sobre papel.

DIMENSIONES: 29,2x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 458.

EXPOSICIONES:

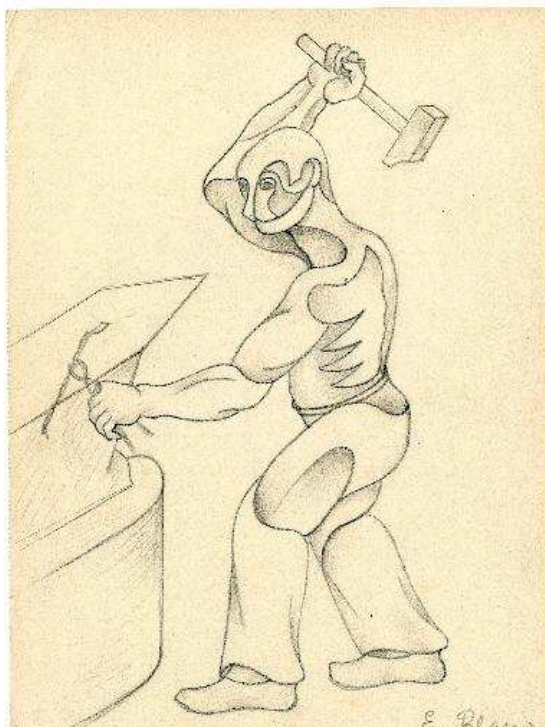
Galería Argos, Barcelona, 1955, nº cat. 6 (sección dibujos).

Galerie Puget, París, 1958.

BIBLIOGRAFÍA:

CATÁLOGO Exposición en la Galerie Puget, París, 1958.

BLASCO FERRER, Eleuterio, "Pensamientos", *Orto. Revista Cultural de ideas ácratas*, nº 63, Barcelona, septiembre-octubre de 1990, p. 37.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 264.

TÍTULO: Forjador.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Grafito sobre papel.

DIMENSIONES: 29,2x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 457.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 265.

TÍTULO: Forjador.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Grafito sobre papel.

DIMENSIONES: 29,2x21,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 258.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 266.

TÍTULO: Forjador.

CRONOLOGÍA: Hacia 1954.

MATERIAL/TÉCNICA: Grafito sobre papel.

DIMENSIONES: 29,1x20,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo de Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés". INV. 352.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA, *Museo de dibujo "Castillo de Larrés*, Diputación Provincial de Huesca, 1989, p. 42.

VV.AA., *op. cit.*, 1997, pp. 29, 69.

OBSERVACIONES:

Obra donada por el Museo de Molinos en noviembre de 1987.



Fotografía: Museo de Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés".

Nº CAT.: 267.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Años 50.

MATERIAL/TÉCNICA: Grafito sobre papel.

DIMENSIONES: 29,1x20,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo de Dibujo "Julio Gavín "Castillo de Larrés". INV. 353.

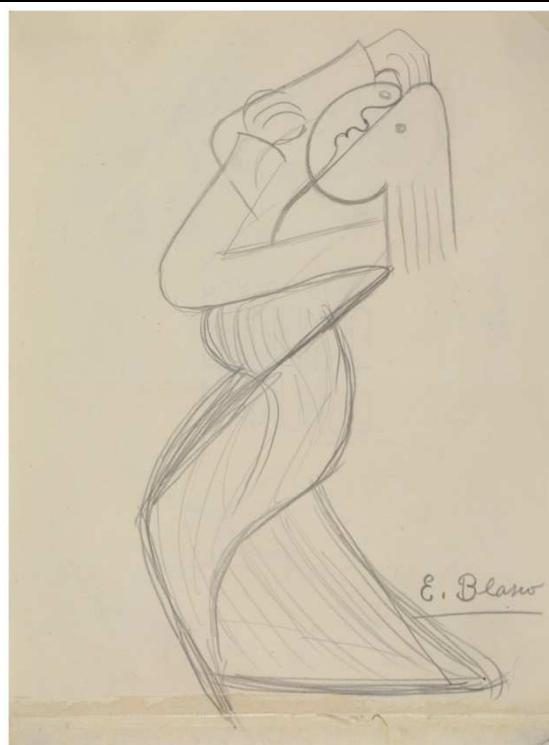
BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA, *op. cit.*, 1989, p. 42.

VV.AA., *op. cit.*, 1997, pp. 29, 69.

OBSERVACIONES:

Obra donada por el Museo de Molinos en noviembre de 1987.



Fotografía: Museo de Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés".

Nº CAT.: 268.

TÍTULO: Bañista.

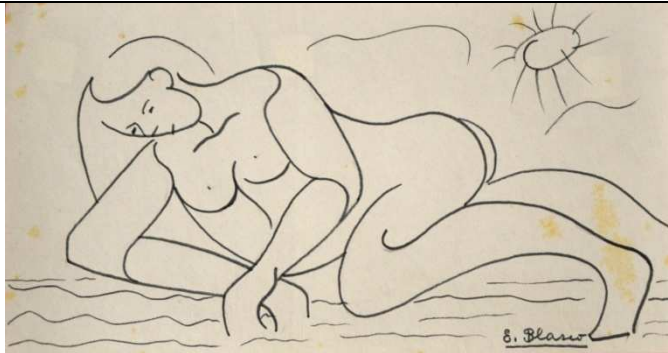
CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 11x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 269.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz rojo sobre papel.

DIMENSIONES: 49,5 x 32,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo de Teruel. INV. 14822.

OBSERVACIONES:

Donación realizada por José Aced Espallargas. Ingresó el 20 de enero de 1994. En el inventario del Museo de Teruel se da una cronología relativa de 1942. Sin embargo este tipo de dibujos no pertenecen a los primeros años del exilio, sino más bien a los años 50 ó 60.



Fotografía: Museo de Teruel.

Nº CAT.: 270.

TÍTULO: Lavandera.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,7x20,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 1.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 271.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,1x20,2 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 105.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos

N° CAT.: 272.

TÍTULO: Planchadora.

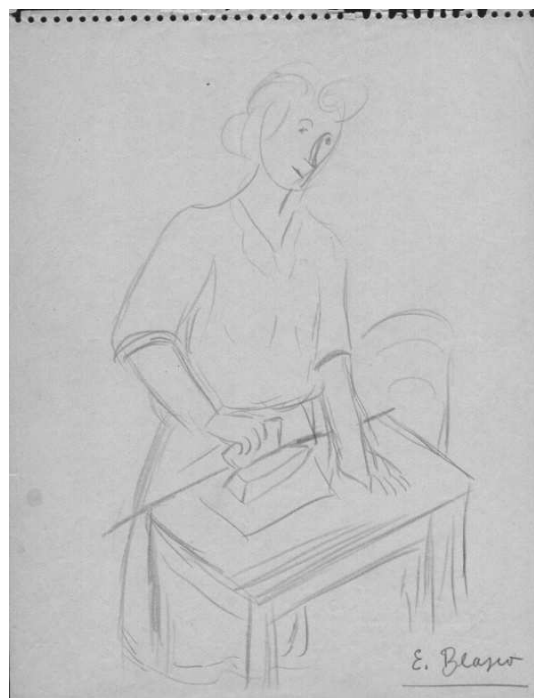
CRONOLOGÍA: Hacia 1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 20,8x26,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 153.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

N° CAT.: 273.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x20,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 159.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 274.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 160.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 275.

TÍTULO: Estudio de broches.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA:

Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 24,9x32,6 cm.

INSCRIPCIONES: Parte inferior derecha: "Estudio broches E. Blasco".

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 58.

BIBLIOGRAFÍA:

"Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007", *op. cit.*, 2008, p. 178.

OBSERVACIONES:

De los ocho estudios para broches que vemos en este dibujo, se llegaron a realizar los cinco que aparecen en la fotografía que presentamos. Uno de ellos, *Bailarina*, lo hemos localizado en la colección JCB (CE160).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Colección de cinco broches. AJCB.



Broche de bailarina, CE160.

Nº CAT.: 276.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA:

DIMENSIONES: 13,5x10,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 415.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 277.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

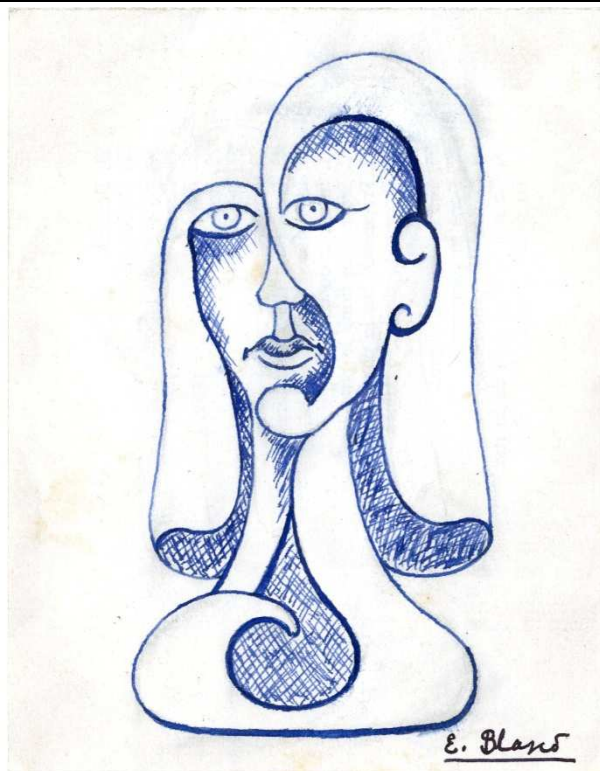
DIMENSIONES: 13,5x10,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 410.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 181.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 278.

TÍTULO: Mujer pensativa.

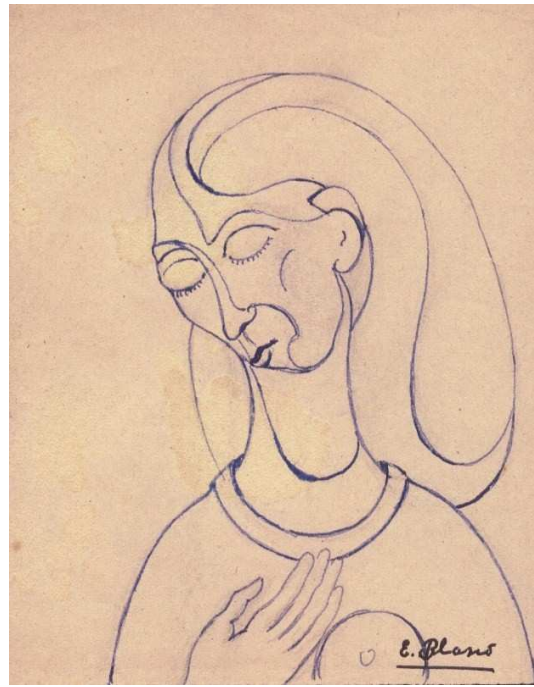
CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 13,2x10,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 347.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 279.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

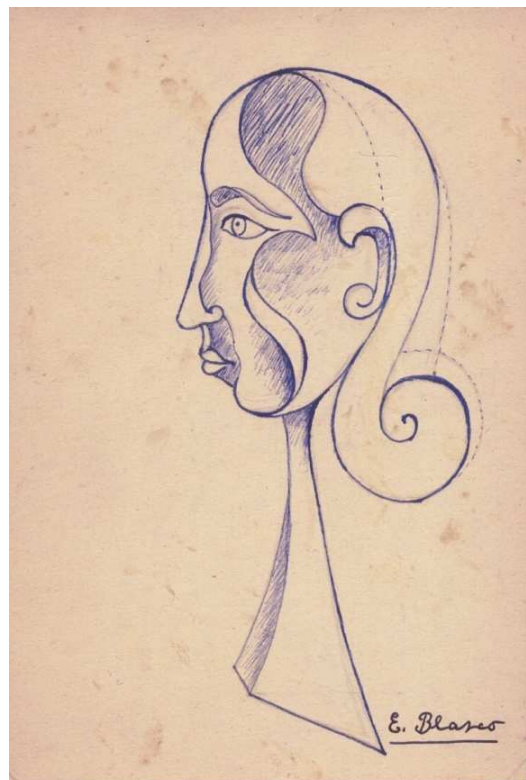
CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 23x13,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 404.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

N° CAT.: 280.

TÍTULO: Mujer llorando.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

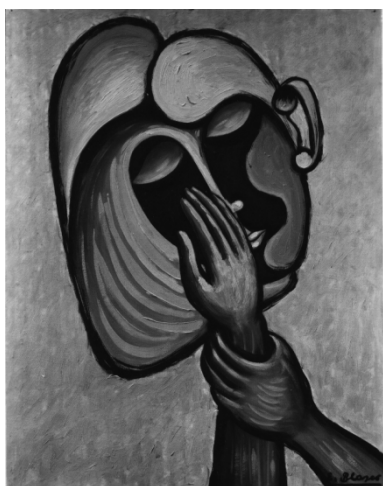
DIMENSIONES: 20,9x13,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

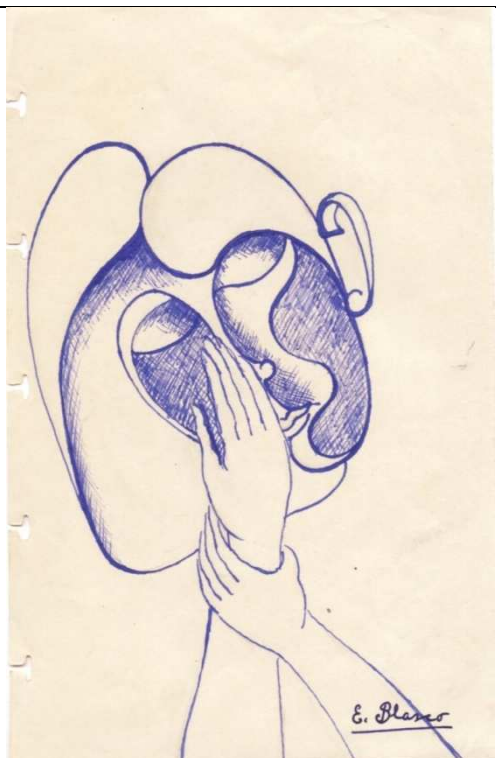
UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 295.

OBSERVACIONES:

Esta *Mujer llorando* fue llevada al lienzo (CP171).



Mujer llorando, CP171.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 281.

TÍTULO: Añoranza.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 19,9x14,8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 103.

OBSERVACIONES:

En la parte trasera del dibujo Blasco anota “Monsier Pierre Descargues”.

Dicha composición fue trasladada al lienzo (CP173).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Añoranza, CP173.

Nº CAT.: 282.

TÍTULO: Mujer extraña.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

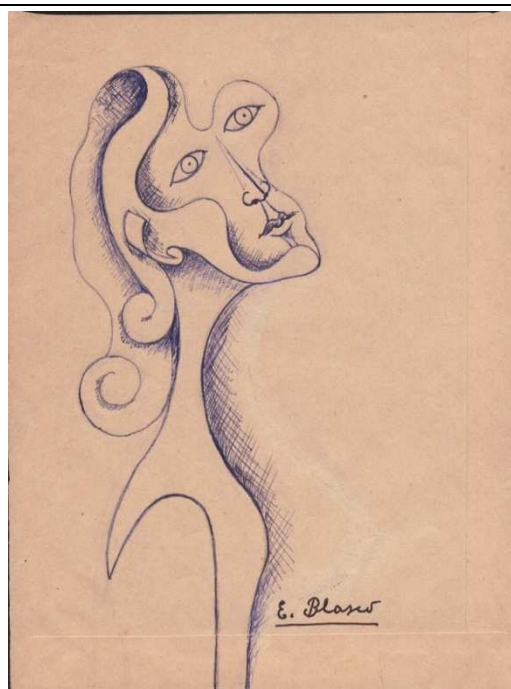
DIMENSIONES: 19,2x15 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 372.

OBSERVACIONES:

Este dibujo fue trasladado al lienzo (Véase CP174).



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.



Mujer extraña, CP174.

Nº CAT.: 283.

TÍTULO: Cabeza masculina.

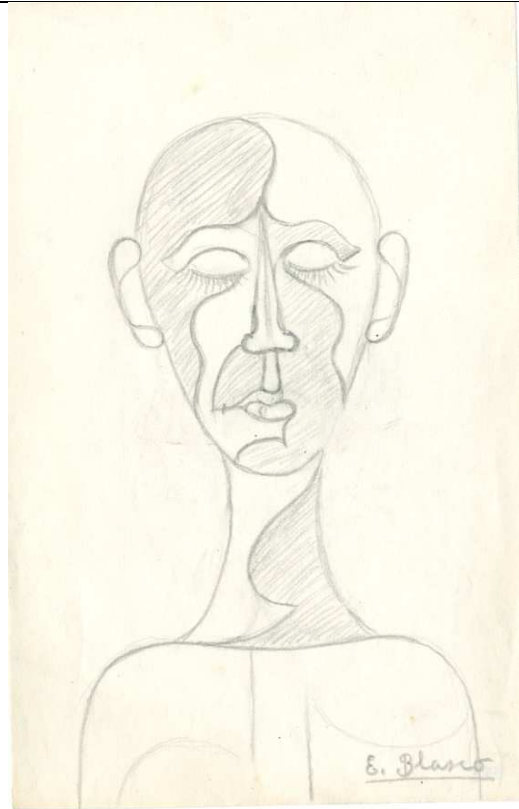
CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 20,9x13,3 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Parque Cultural de Molinos. INV. 385.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 284.

TÍTULO: Niña con pájaro.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 280.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 285.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 26,8x12,9 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 351.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 286.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 15,6x10,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 195.

OBSERVACIONES:

Realizado en la parte trasera de un sobre matasellado en 1955.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 287.

TÍTULO: Mujer peinándose.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 18,1x13 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 185.

OBSERVACIONES:

Realizado en la parte posterior de un sobre matasellado en 1955.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 288.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

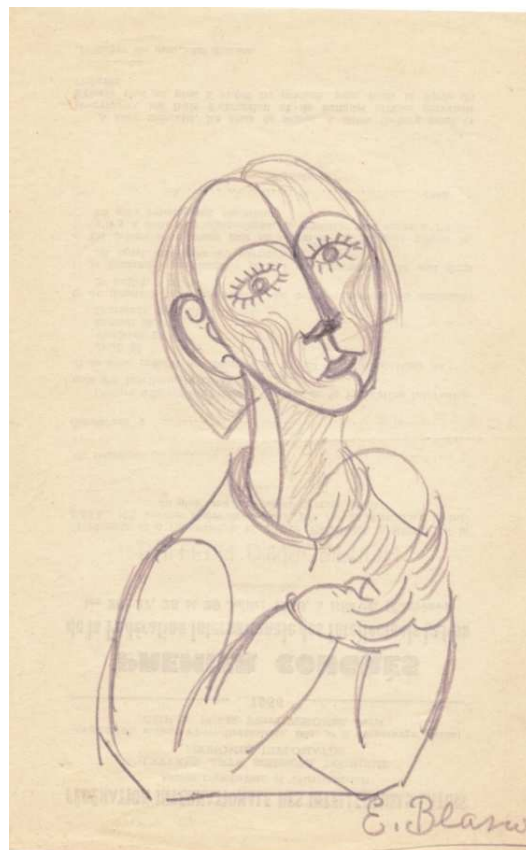
DIMENSIONES: 21x13,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 194.

OBSERVACIONES:

Realizado en el reverso de un Boletín de inscripción en el *Premier Congrès de la Fédération Internacionales des Intellectuels Latins* de julio de 1956.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 289.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

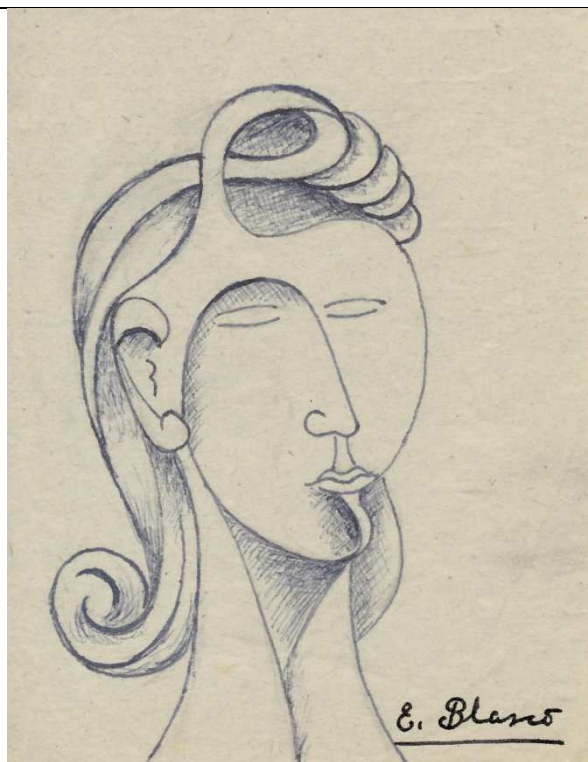
DIMENSIONES: 12,2x9,6 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 101.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 181.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 290.

TÍTULO: Sin título.

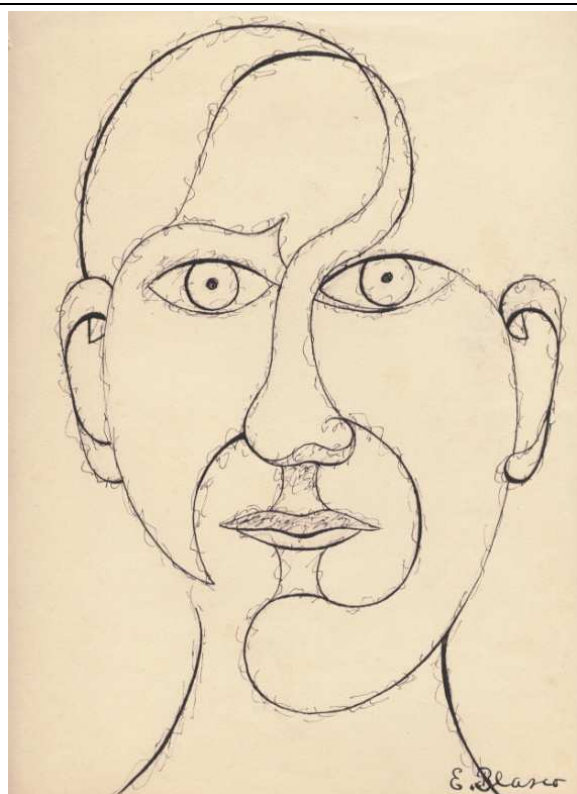
CRONOLOGÍA: Hacia 1955-1965.

MATERIAL/TÉCNICA:

DIMENSIONES: 31x23,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 232.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 291.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1956.

MATERIAL/TÉCNICA: Grafito sobre papel.

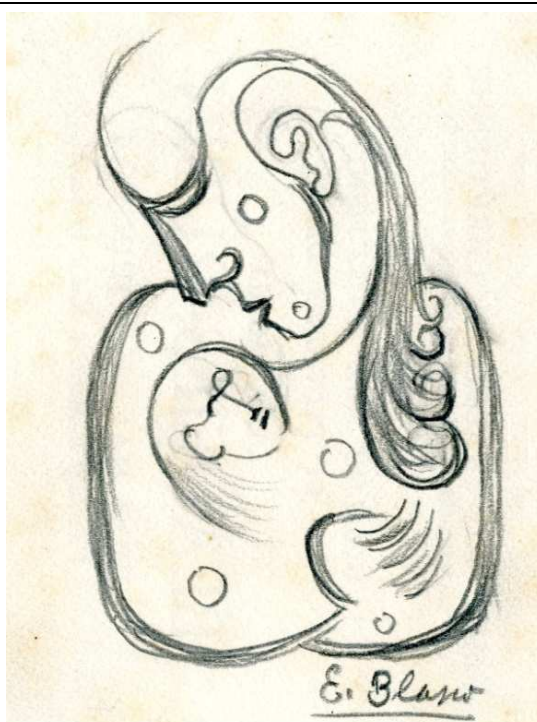
DIMENSIONES: 13,5x10,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 181.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 292.

TÍTULO: Cabeza de mujer.

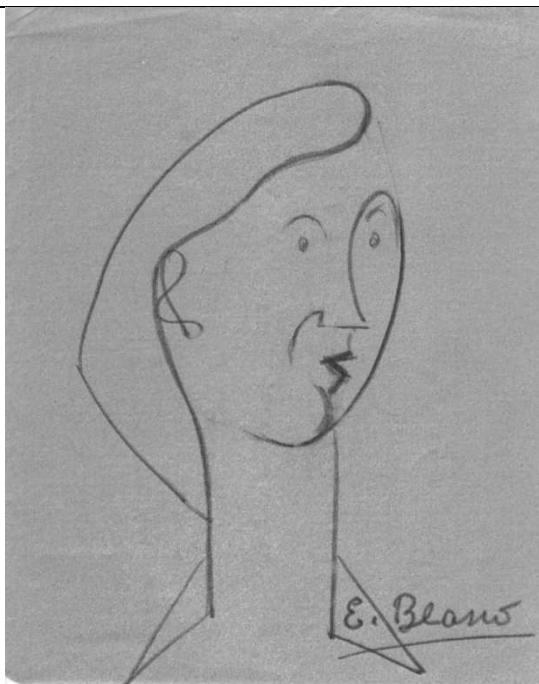
CRONOLOGÍA: Hacia 1957.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel

DIMENSIONES: 15,5x12,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 209.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 293.

TÍTULO: Luces de esperanza

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA:

DIMENSIONES: 20,7x11,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 374.

OBSERVACIONES:

Esta composición fue trasladada al lienzo (véase CP179).



Luces de esperanza, CP179.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 294.

TÍTULO: Cabeza de perfil.

CRONOLOGÍA: Hacia 1955.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

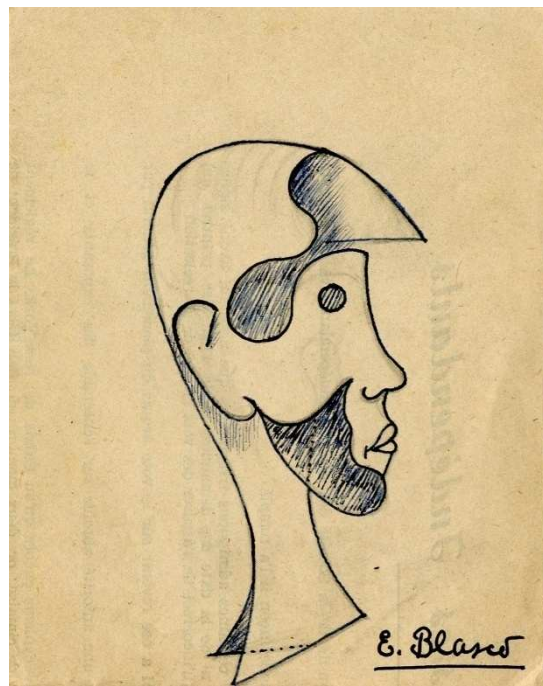
DIMENSIONES: 13,1x10,4 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos. INV. 399.

BIBLIOGRAFÍA:

“Catálogo de la nueva selección de obras en exposición permanente inaugurada el 29 de septiembre de 2007”, *op. cit.*, 2008, p. 183.



Fotografía: Museo Parque Cultural de Molinos.

Nº CAT.: 295.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 21x12,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 296.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 22x11 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 297.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 22x14 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 298.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 21x13 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 299.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 21 x 13 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 300.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 21x13 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 302.

TÍTULO: Sin título.

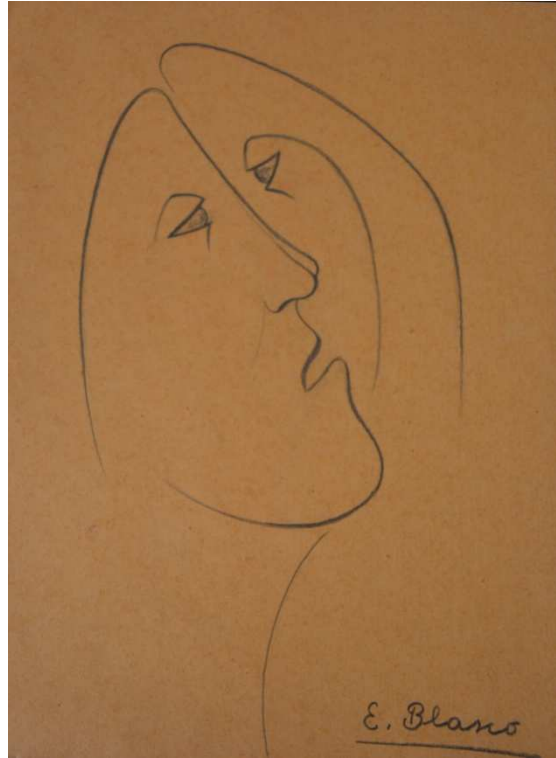
CRONOLOGÍA: Hacia 1950-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 22x19 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 303.

TÍTULO: Sin título.

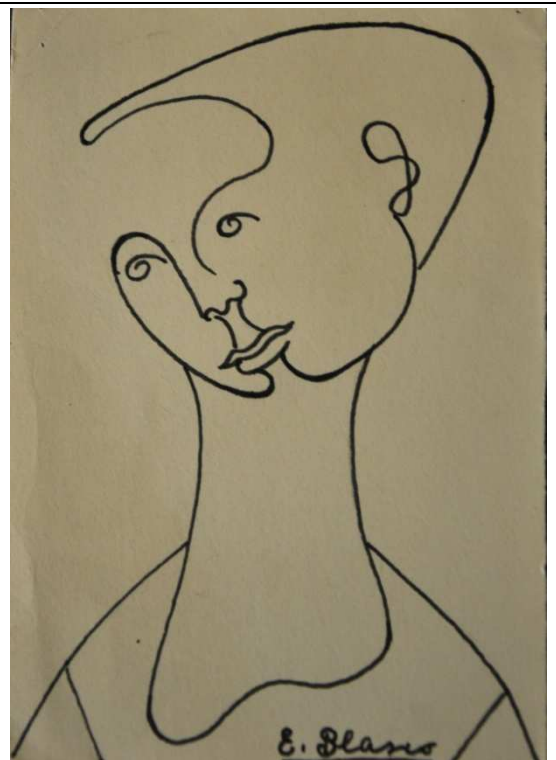
CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 15 x 11 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 304.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 17x13 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 305.

TÍTULO: Rostro de mujer.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 19x15 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 306.

TÍTULO: Sin título.

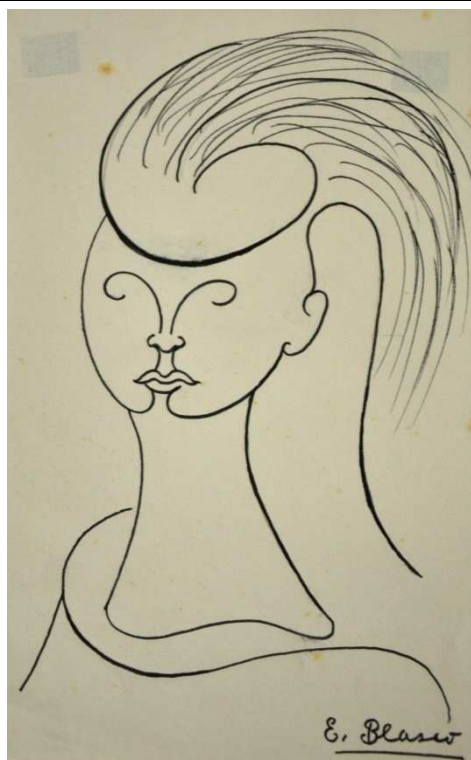
CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1970.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 21x13,5 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 307.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1973.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

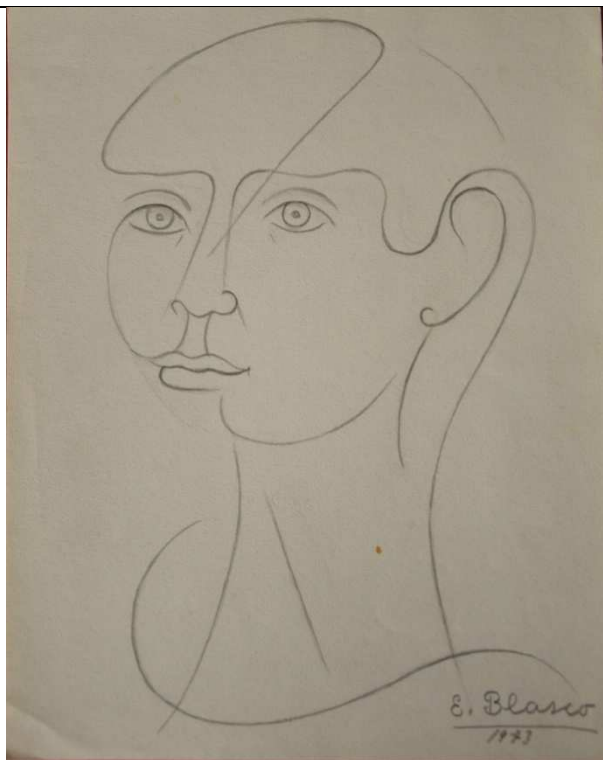
DIMENSIONES: 27x22 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES:

Este dibujo inspiró uno similar, probablemente ya en los años 80, momento en que revisa composiciones anteriores. Véase CD323.



Fotografía: RPM.



Sin título, CD323.

Nº CAT.: 308.

TÍTULO: Figura femenina.

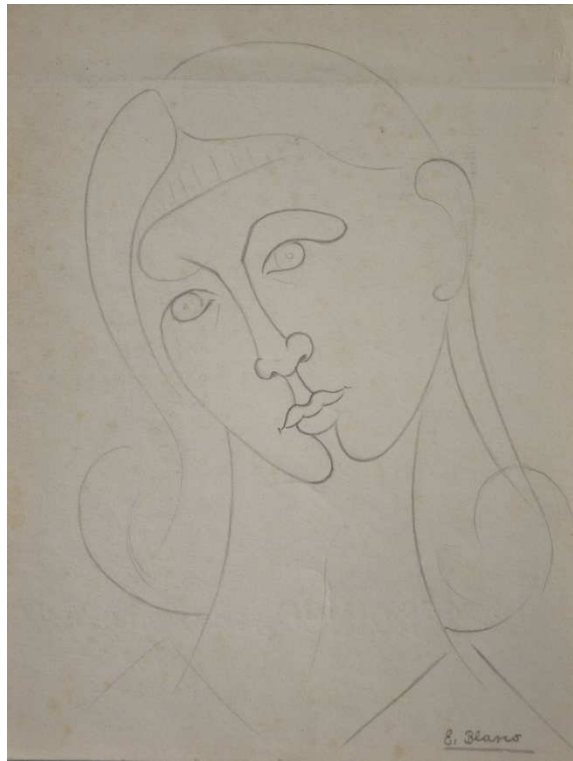
CRONOLOGÍA: Hacia 1965-1975.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz sobre papel.

DIMENSIONES: 27x22 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 309.

TÍTULO: Figura femenina.

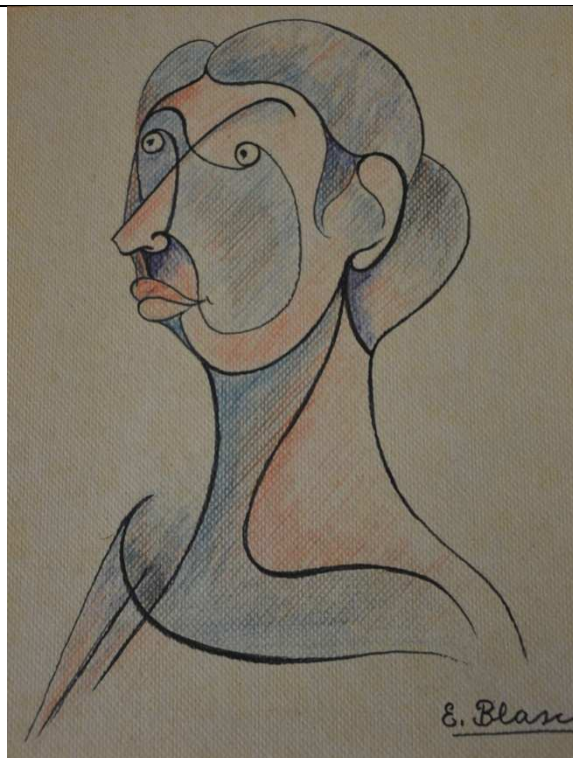
CRONOLOGÍA: Hacia 1970-1975.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y lápices de colores.

DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 310.

TÍTULO: Retrato femenino.

CRONOLOGÍA: 1972.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz color sobre papel.

DIMENSIONES: 27x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 311.

TÍTULO: Maternidad.

CRONOLOGÍA: 1973.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz color sobre papel.

DIMENSIONES: 26x20 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección Emiliana Mateo (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 312.

TÍTULO: Sin título.

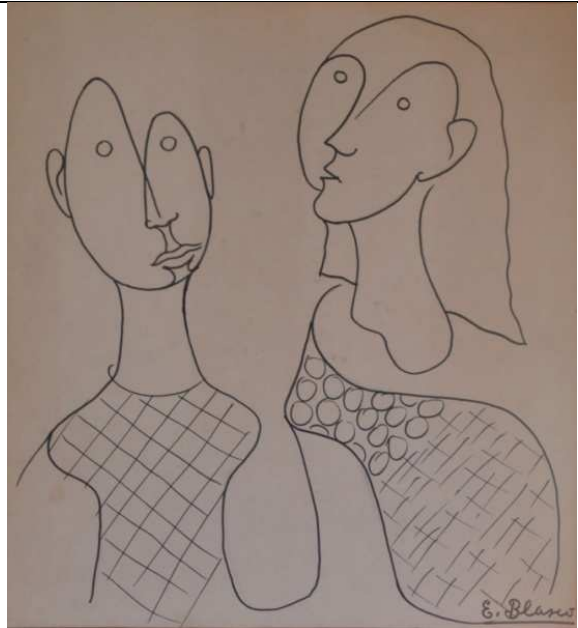
CRONOLOGÍA: Hacia 1970-1975.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 25x23 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección Emiliana Mateo (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 313.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1960-1975.

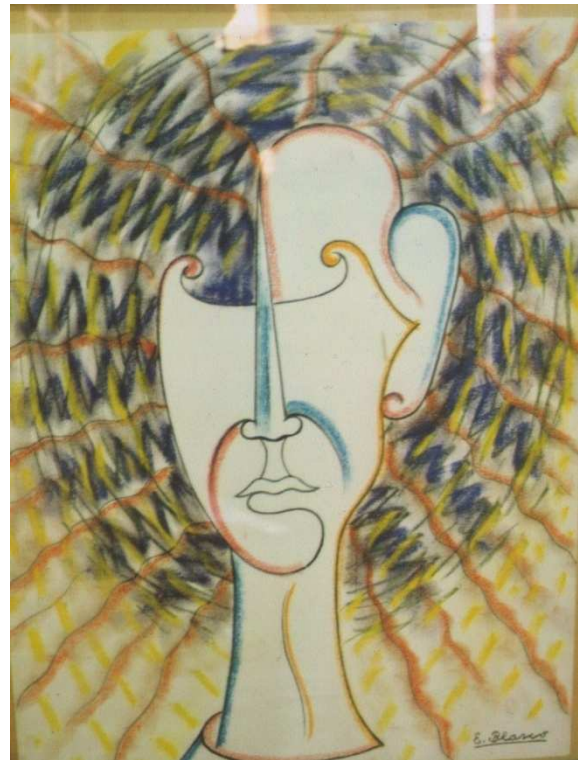
MATERIAL/TÉCNICA: Ceras sobre cartulina.

DIMENSIONES: 69x53 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo del Parque Cultural de Molinos.

EXPOSICIONES: Mitre Gallery, Barcelona, 1980.



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 314.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1973.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 26x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 315.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: 1973.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

DIMENSIONES: 26x21 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección particular (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 316.

TÍTULO: Álbum de dibujo.

CRONOLOGÍA: 1974.

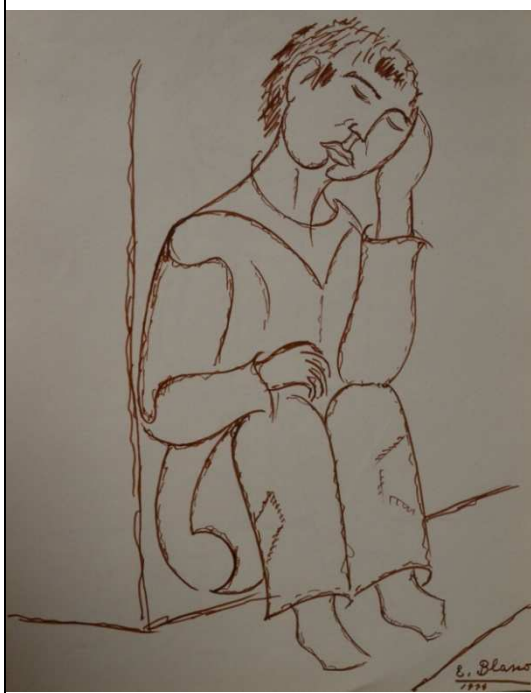
MATERIAL/TÉCNICA: Tinta sobre papel.

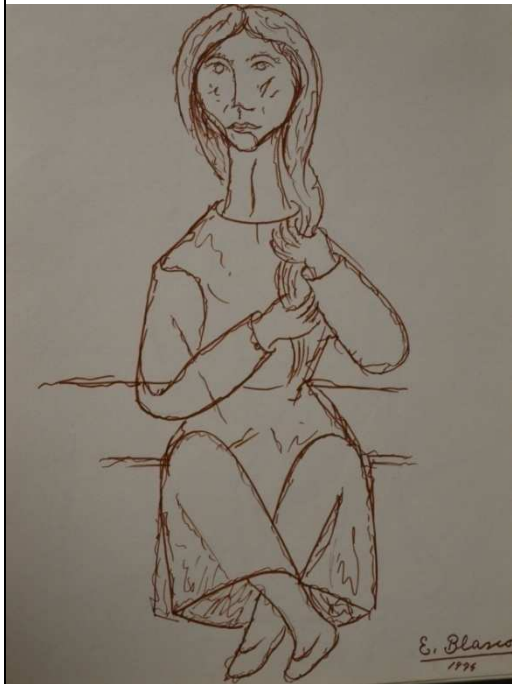
DIMENSIONES: 32x23,5 verticales; 23,5x32 horizontales.

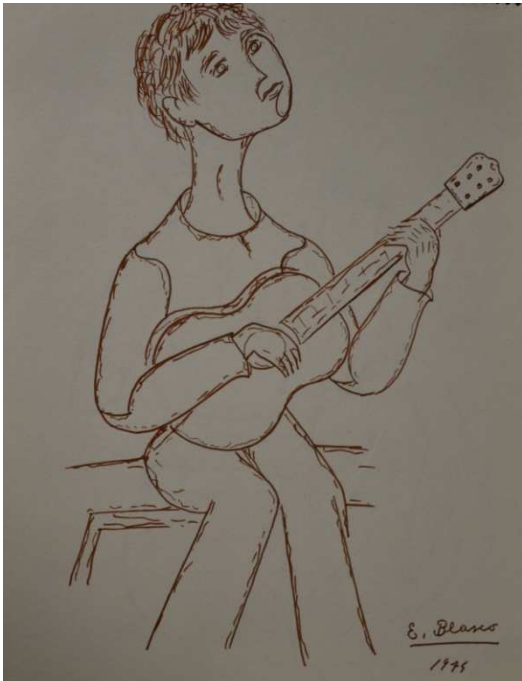
INSCRIPCIONES: Firmados y fechados: "E. Blasco 1974".

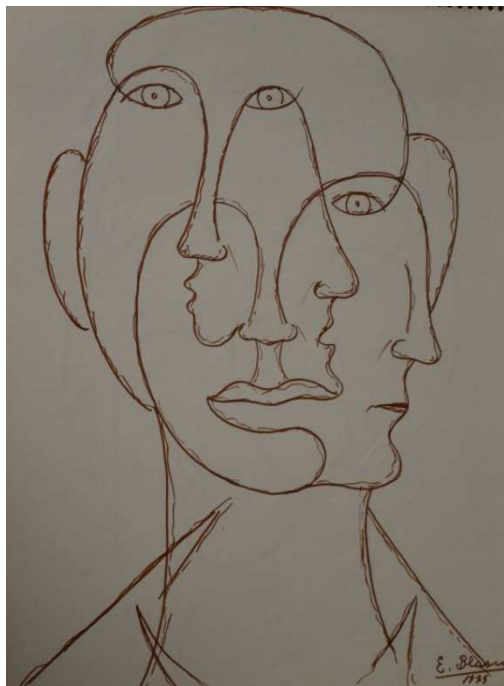
UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

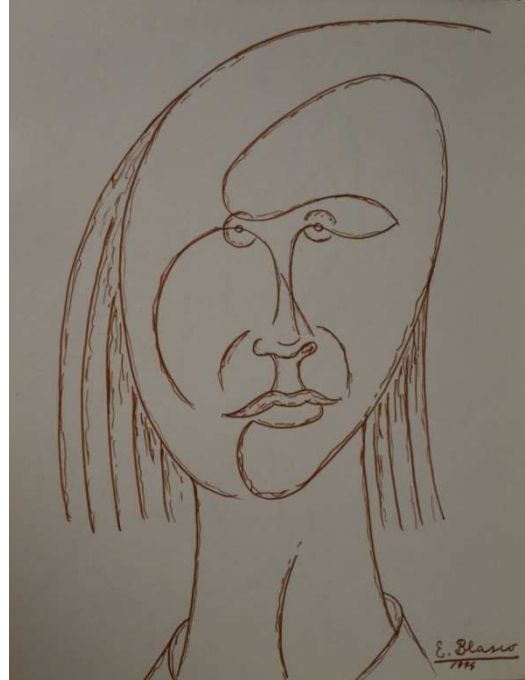
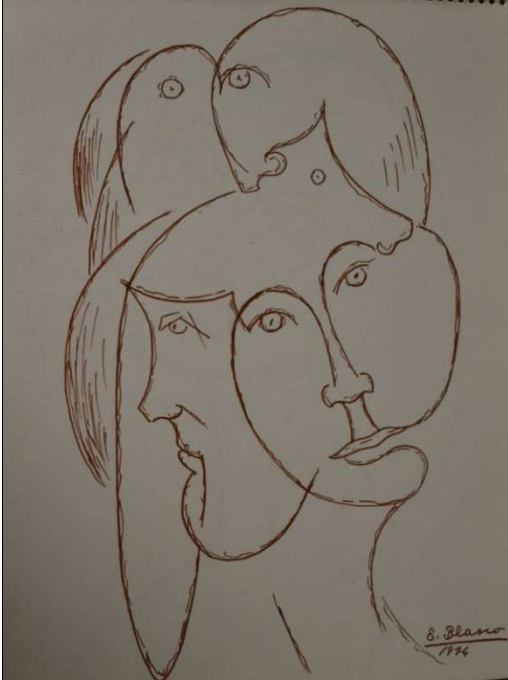
OBSERVACIONES: Esta formado por 56 dibujos en el anverso de cada hoja.

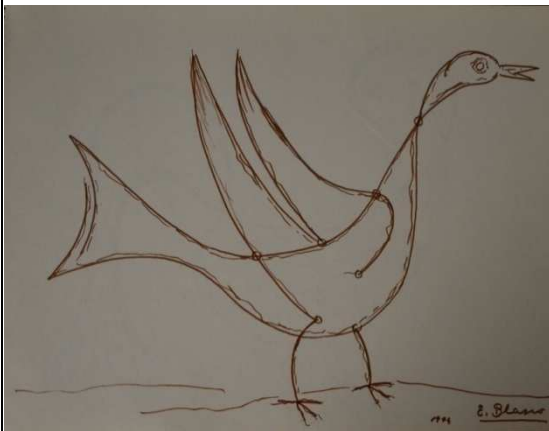


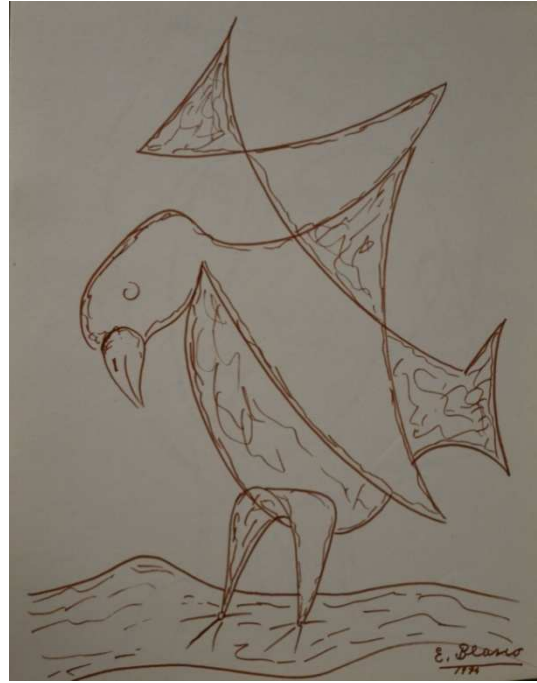


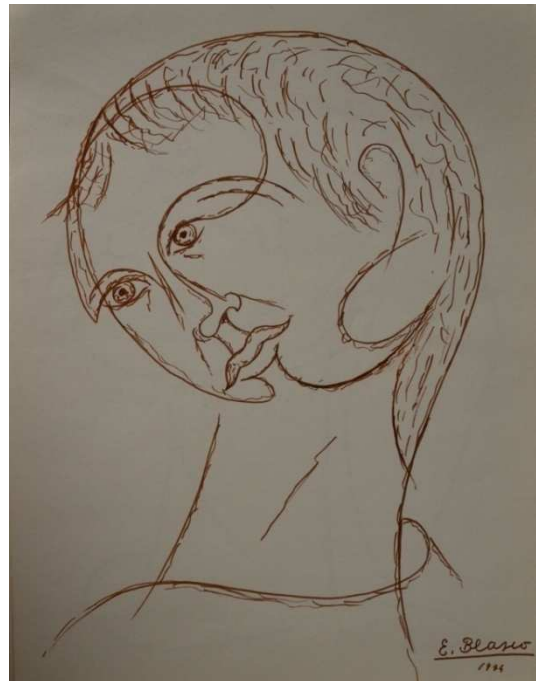
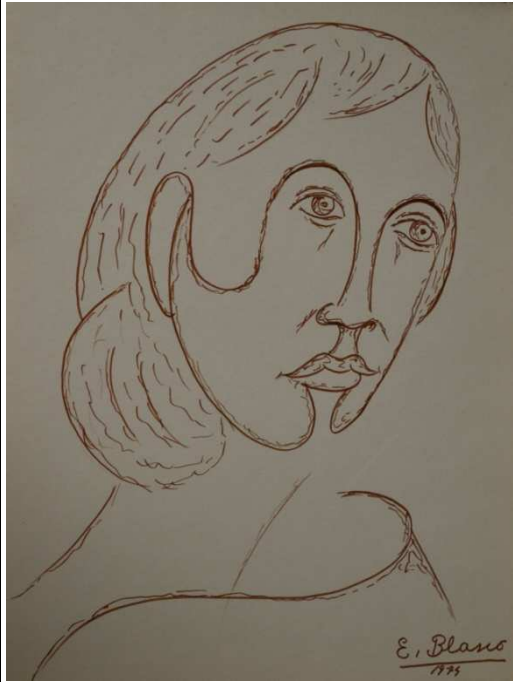


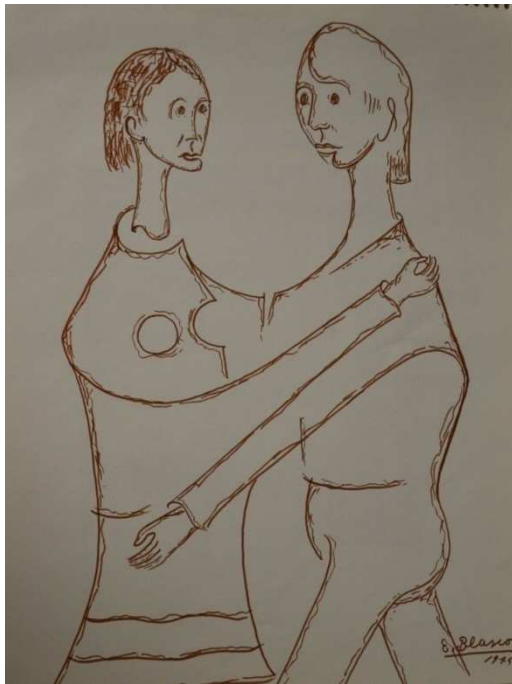


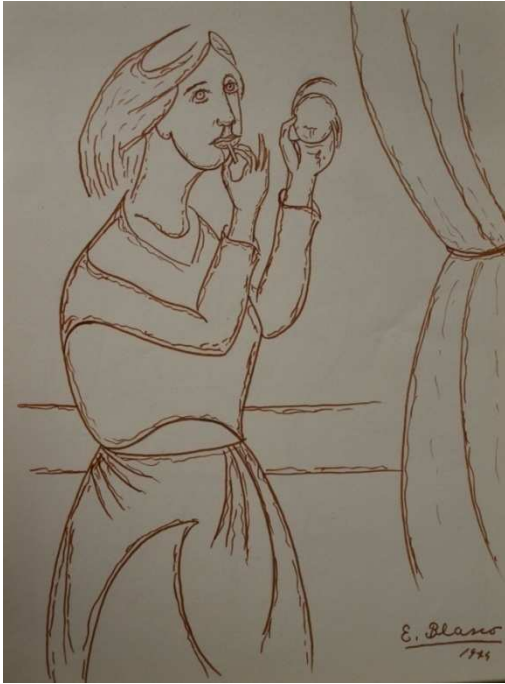


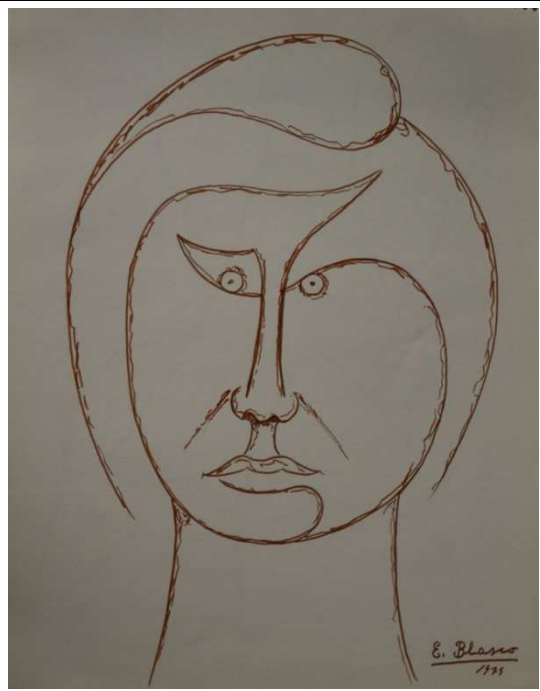


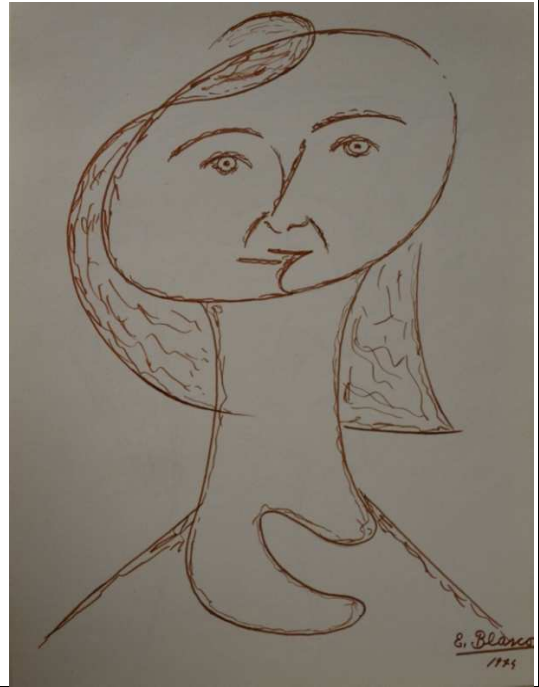
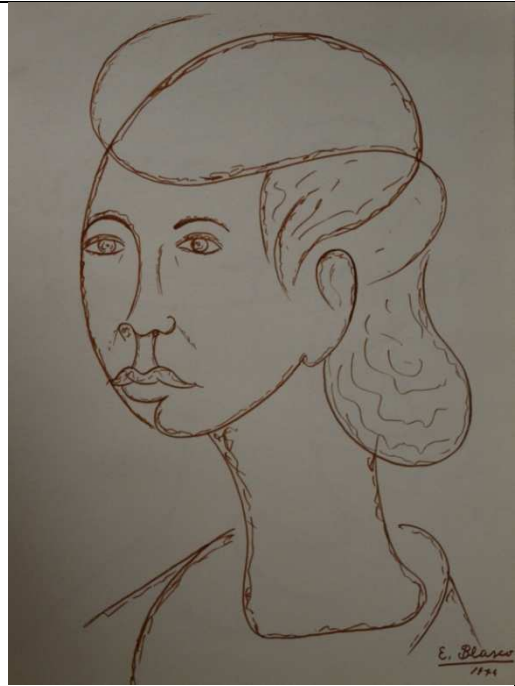
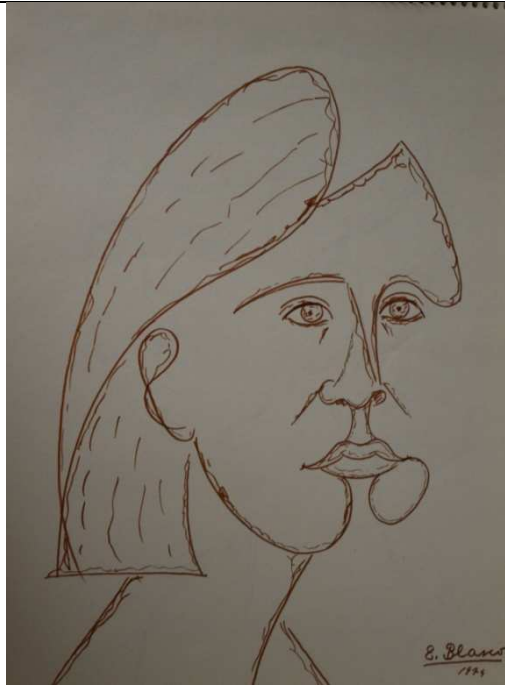


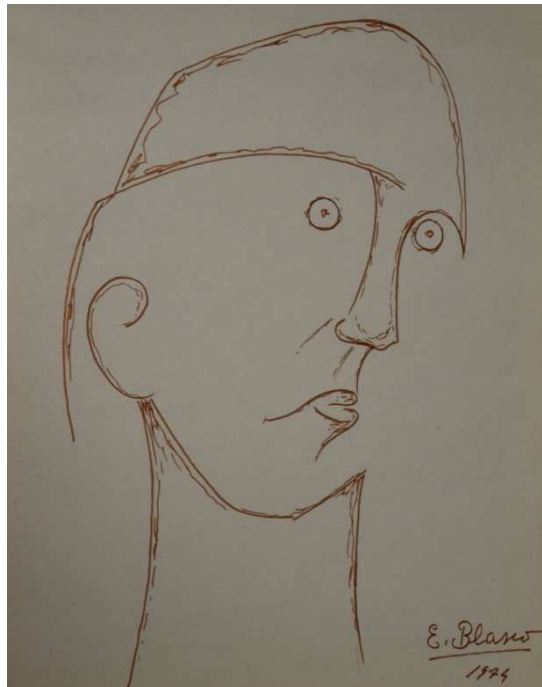














Fotografías: RPM.

Nº CAT.: 317.

TÍTULO: Álbum de dibujo.

CRONOLOGÍA: Hacia 1985-1990.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y ceras de color sobre papel.

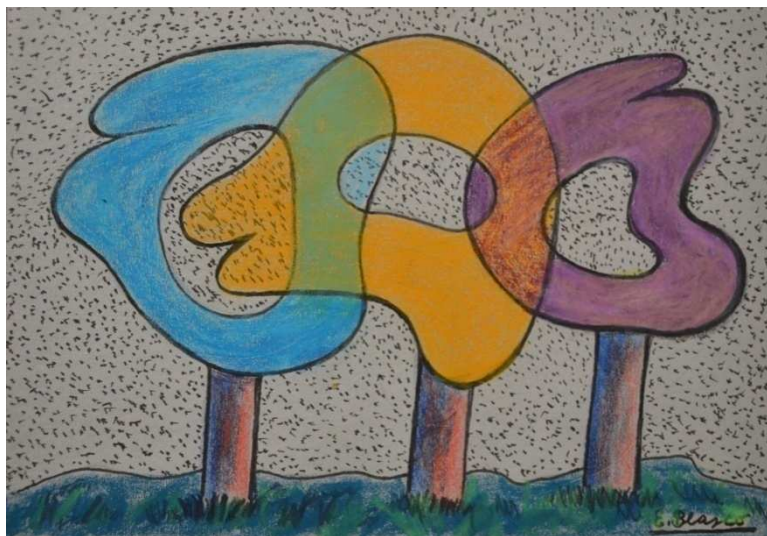
DIMENSIONES: 25x34 cm.

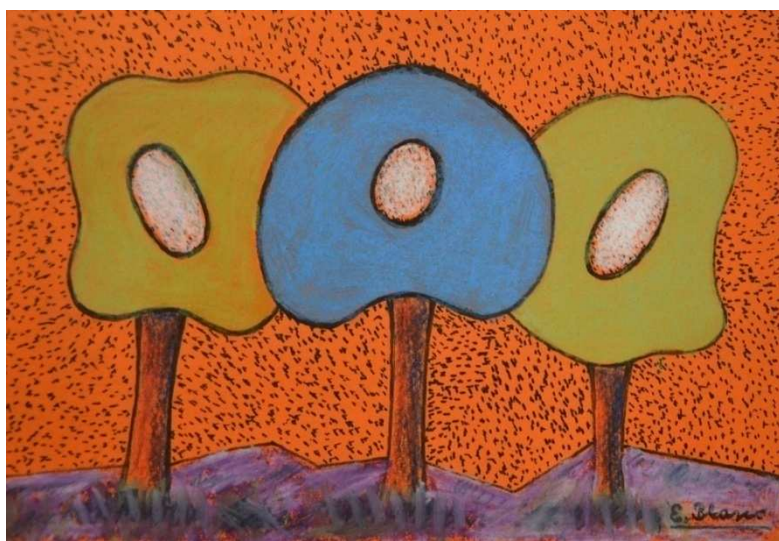
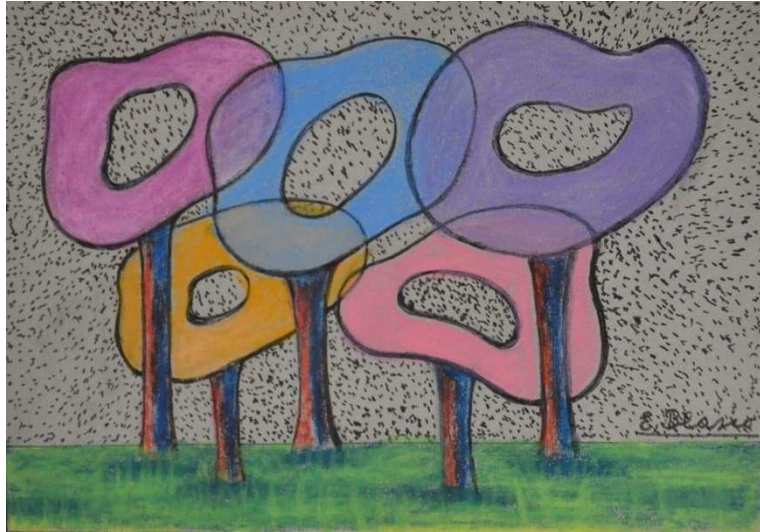
INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

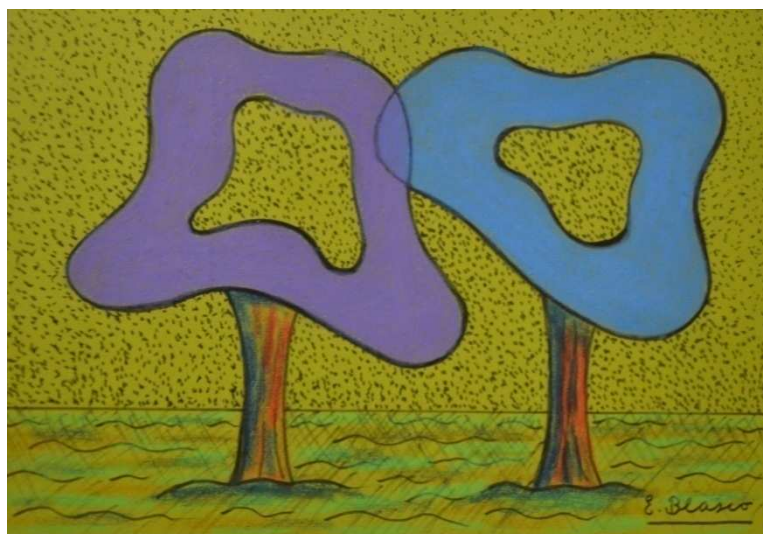
UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES: Colección de 28 dibujos.

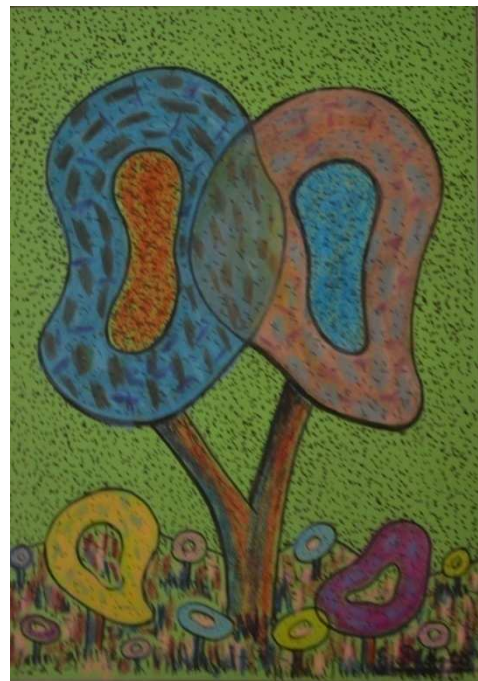
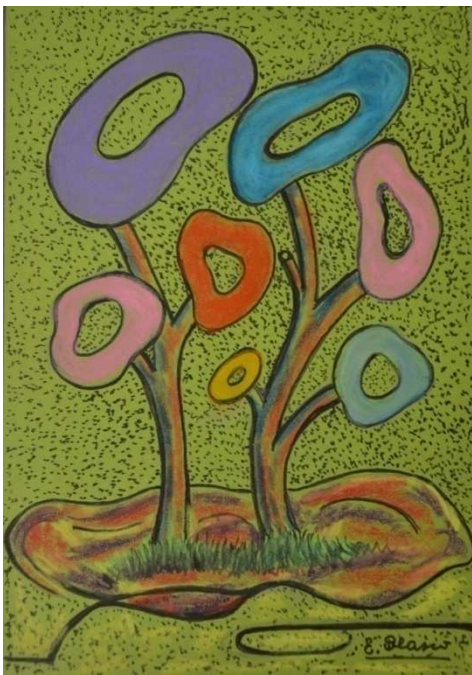
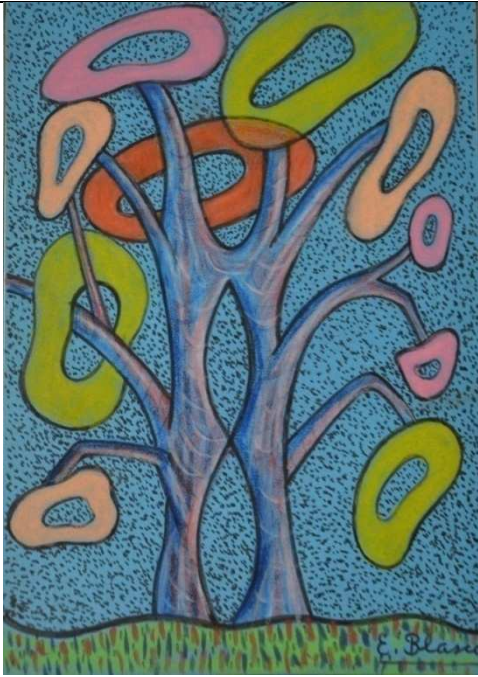


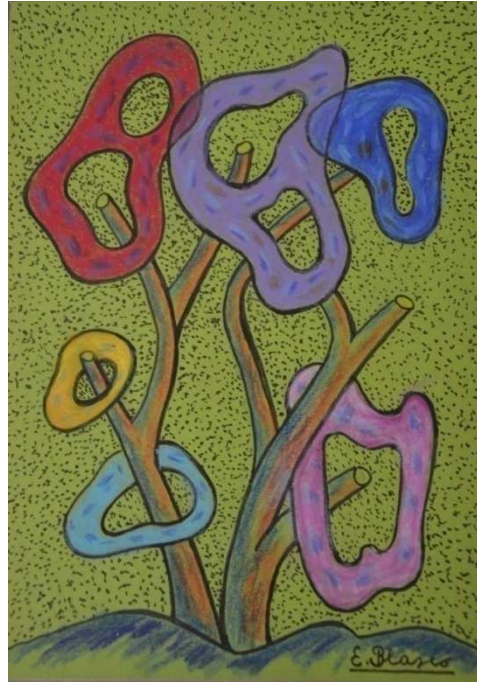
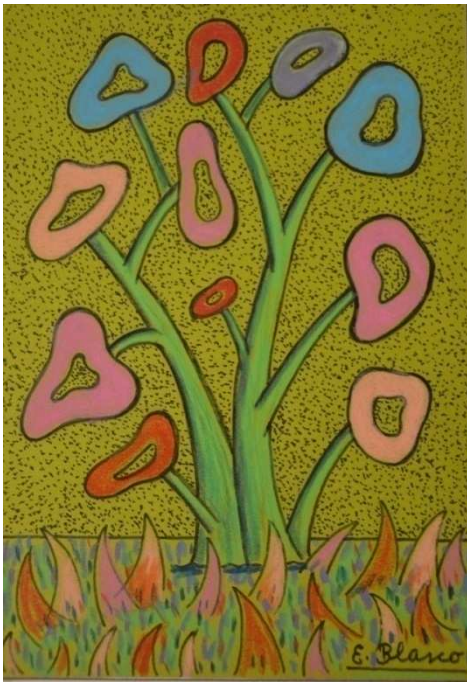
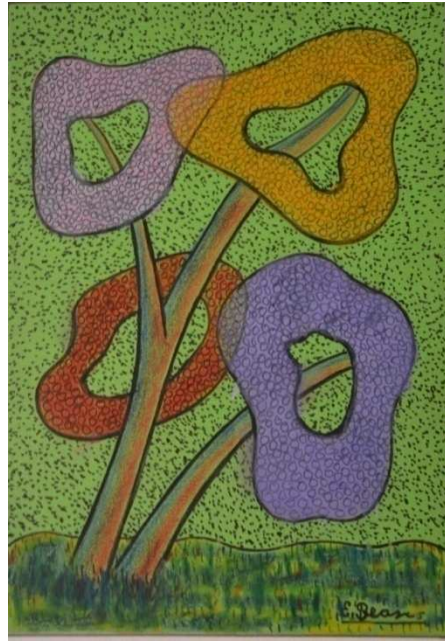
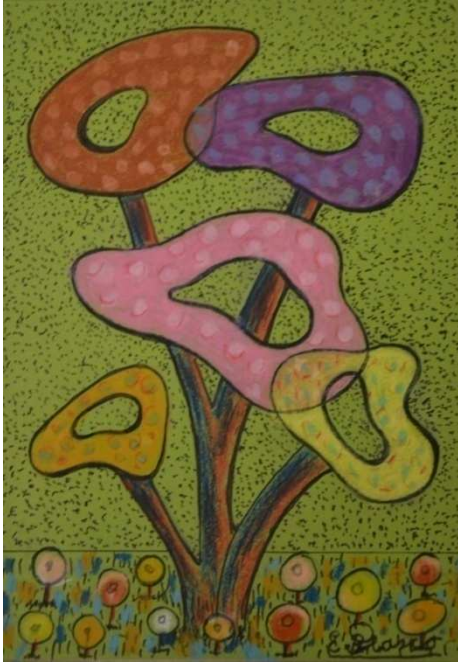


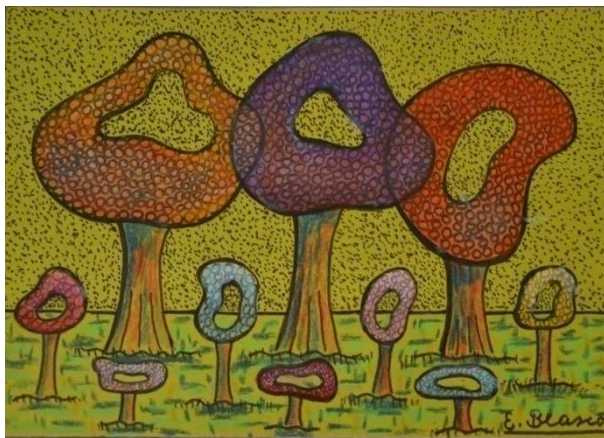












Fotografías: RPM.

Nº CAT.: 318.

TÍTULO: Árboles.

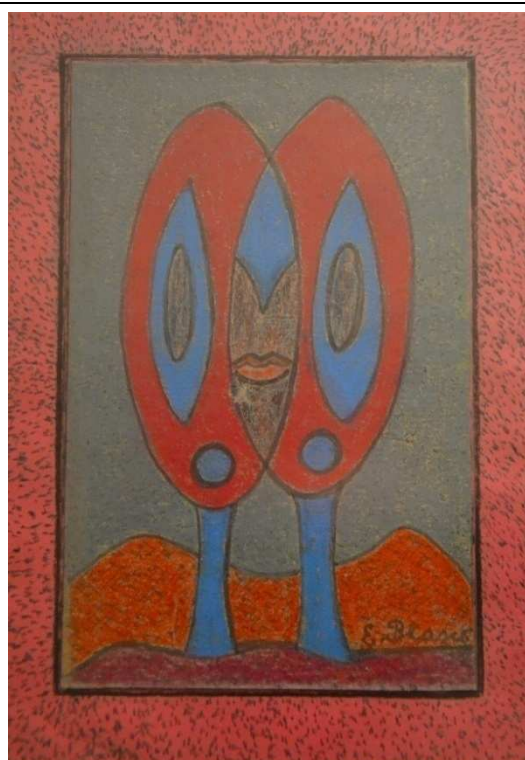
CRONOLOGÍA: Hacia 1985-1990.

MATERIAL/TÉCNICA: Ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 31x25 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 319.

TÍTULO: Árboles.

CRONOLOGÍA: Hacia 1985-1990.

MATERIAL/TÉCNICA: Ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 25x31 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 320.

TÍTULO: Álbum de dibujo .

CRONOLOGÍA: Hacia 1985-1990.

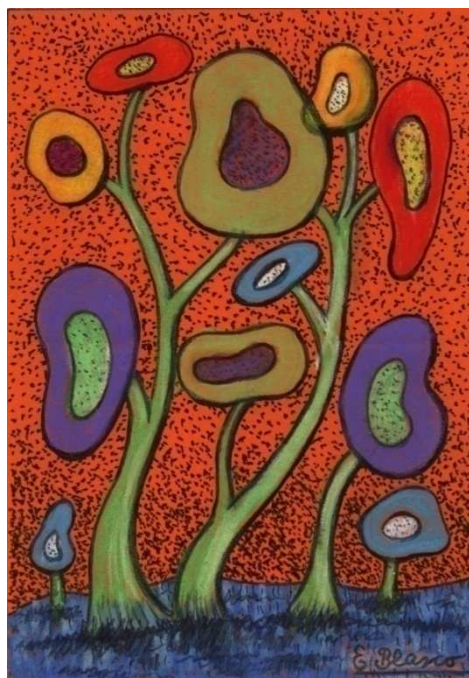
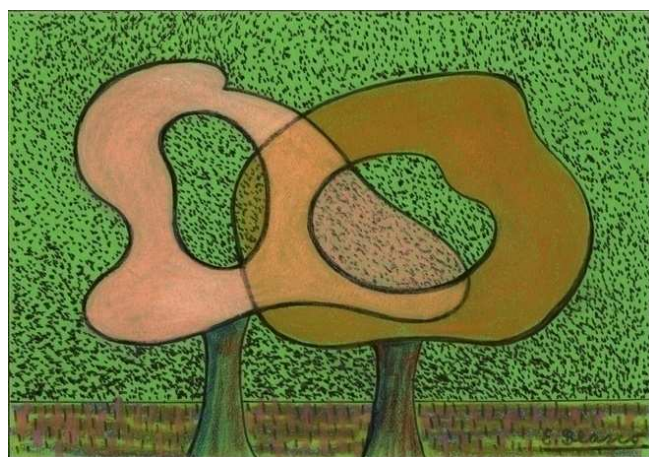
MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y ceras sobre papel

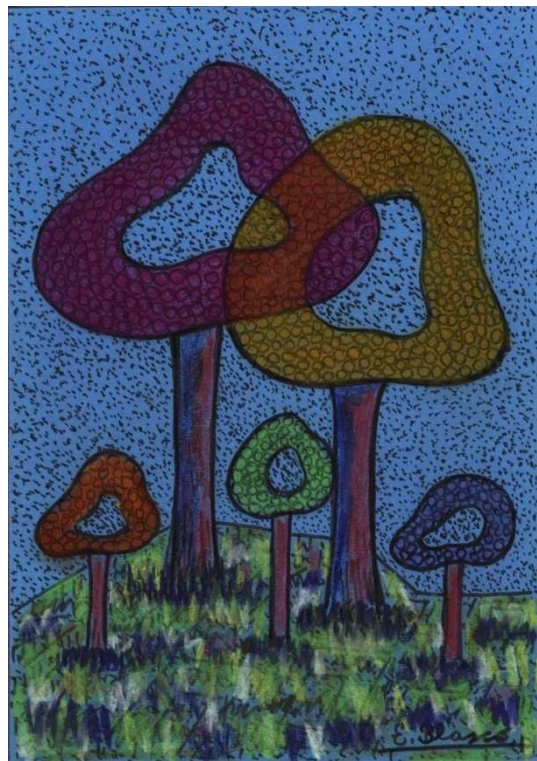
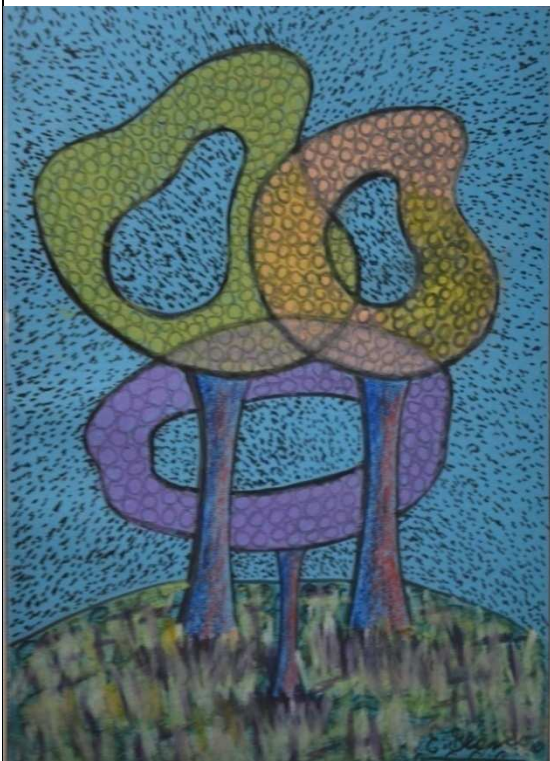
DIMENSIONES: Hojas de 15 x 21 cm. sobre los que enmarca los dibujos de 25 x 34 cm. horizontales, y 34 x 25 cm. verticales.

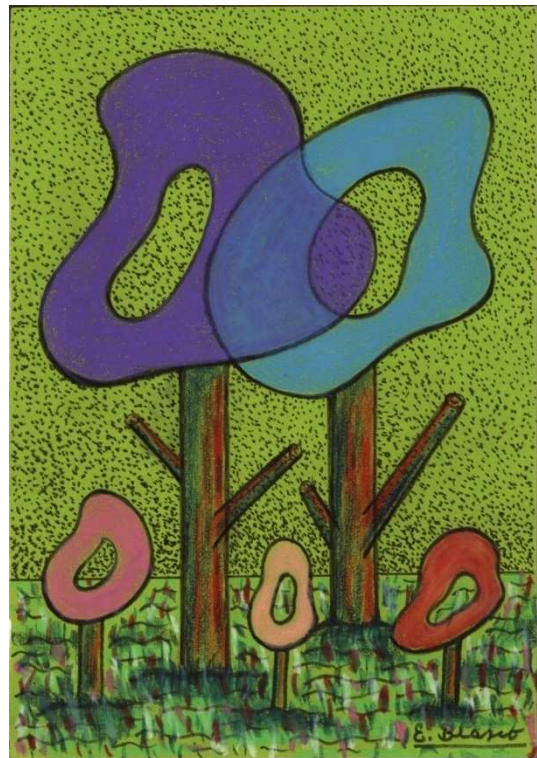
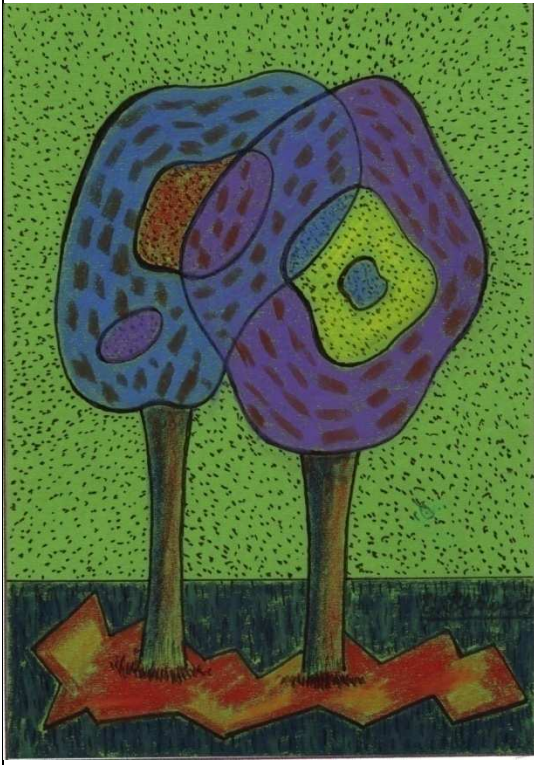
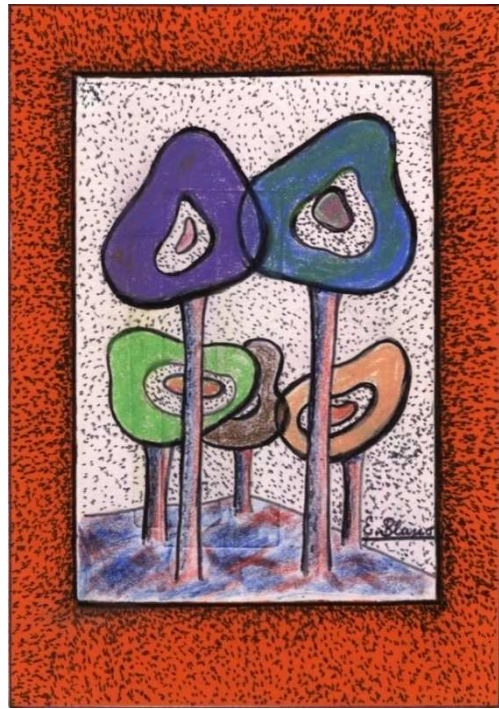
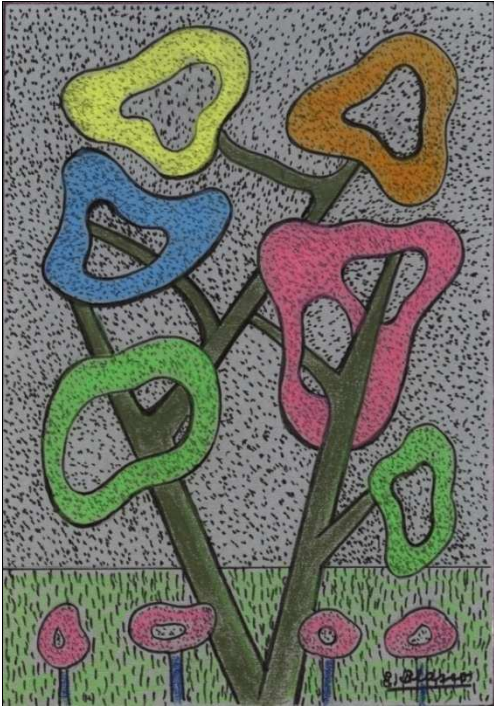
INSCRIPCIONES: Firmadas en el ángulo inferior derecho.

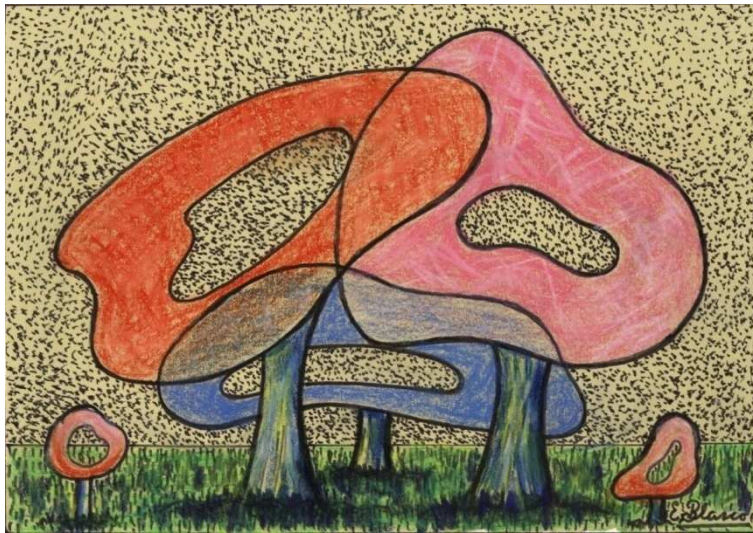
UBICACIÓN: Colección JCB (Barcelona).

OBSERVACIONES: Colección de 12 dibujos.









Fotografías: RPM

Nº CAT.: 321.

TÍTULO: Árboles.

CRONOLOGÍA: 1988.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 148x210 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

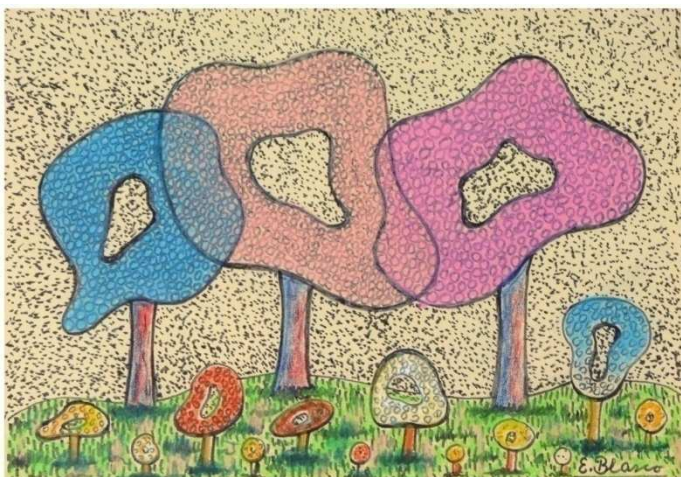
UBICACIÓN: Museo Julio Gavín "Castillo de Larrés" INV. Nº 590.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1997, p. 73.

OBSERVACIONES:

Donación realizada por José Aced en mayo de 1990.



Fotografía: Museo Julio Gavín "Castillo de Larrés".

Nº CAT.: 322.

TÍTULO: Árboles.

CRONOLOGÍA: 1988.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 148x210 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Museo Julio Gavín "Castillo de Larrés". INV. Nº 591.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA., *op. cit.*, 1997, p. 73.

OBSERVACIONES:

Donación realizada por José Aced en mayo de 1990.



Fotografía: Museo Julio Gavín "Castillo de Larrés".

Nº CAT.: 323.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1985-1988.

MATERIAL/TÉCNICA: Tinta y ceras sobre papel.

DIMENSIONES: 21x 5 cm. (42x36 cm. con marco).

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Centro Aragonés de Barcelona.

EXPOSICIONES:

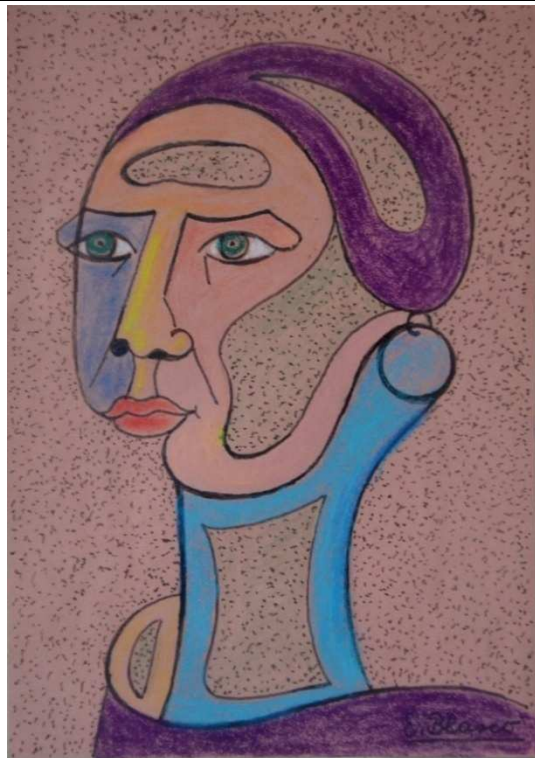
Sala Costa, Centro Aragonés, 1988.

BIBLIOGRAFÍA:

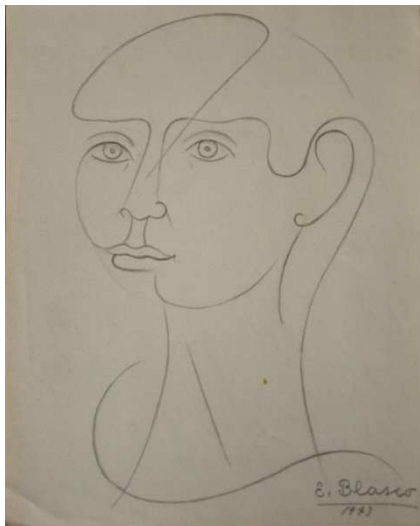
Centro Aragonés de Barcelona. Boletín Informativo, nº 442, octubre-diciembre de 2008, contraportada.

OBSERVACIONES:

Aunque existe un dibujo del mismo fechado en 1973 (CD307), este, coloreado con un fondo de puntos, es característico de la obra realizada en la segunda mitad de los años 80.



Fotografía: RPM.



Cabeza de hombre, CD307.

Nº CAT.: 324.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1980-1990.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz color sobre papel.

DIMENSIONES: 11x8 cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección Emiliana Mateo (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 325.

TÍTULO: Sin título.

CRONOLOGÍA: Hacia 1980-1990.

MATERIAL/TÉCNICA: Lápiz color sobre papel.

DIMENSIONES: 11x 8cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección Emiliana Mateo (Barcelona).



Fotografía: RPM.

Nº CAT.: 326.

TÍTULO: Hechizos de amor.

CRONOLOGÍA: Años 80.

MATERIAL/TÉCNICA: Ceras de color sobre papel.

DIMENSIONES: 27x 22cm.

INSCRIPCIONES: Firmado en el ángulo inferior derecho.

UBICACIÓN: Colección José María Blanch (Barcelona).

OBSERVACIONES:

En los últimos años de vida, Blasco fundamentalmente realiza versiones en dibujo de composiciones de etapas anteriores. Es el caso de *Hechizos de amor*, cuyo lienzo data de mediados de los años cincuenta (CP169).



Fotografía: RPM.



Hechizos de amor, CP169.

VI.-ANEXOS

1.-EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1931: Sala Parés, Barcelona, 4 al 17 de abril.
- 1932: Galeries Laietanes, Barcelona, 5 al 18 de marzo.
- 1933: Agrupación Faros de Barcelona.
- 1933: Círculo Turolense, Teruel, 23 al 30 de marzo.
- 1933?: Ateneo Popular de Gracia, Barcelona.
- 1934: Galeries Laietanes, Barcelona, 17 al 30 de marzo.
- 1935: Asociación de Idealistas Prácticos, Barcelona, inaugurada el 2 de mayo.
- 1942: Galerie de Berri, París, 24 de marzo al 9 de abril.
- 1948: Galerie Bosc, París, 31 de enero al 14 de febrero.
- 1950: Galerie Jean Lambert, París, 14 de abril al 5 de mayo.
- 1951: Galerie Moullet, Marsella, 24 octubre al 6 de noviembre.
- 1952: Kunstzaal Plaats, La Haya, 29 de marzo al 18 de abril.
- 1952: Galerie le Canard, Ámsterdam, 3 al 21 de mayo.
- 1953: Salle de la Mairie de Bagnols-sur-Cèze (Gard), 18 al 31 de julio
- 1955: Galería Argos, Barcelona, 1 al 14 de enero.
- 1955: Galerie J. Le Chapelin, París, 23 de noviembre al 9 de diciembre.
- 1956 : Galerie Jules Salles (Nimes), 11 al 22 de abril.
- 1958: Galerie J. Le Chapelin, París, 26 de febrero al 13 de marzo.
- 1958: Galerie Puget, Marsella, 14 al 26 de abril.
- 1964: Les Jardins de l'Hostellerie, Pierrelatte, septiembre 1964.
- 1964-1965: Reyn Gallery, New York, diciembre 1964-enero 1965.
- 1967: Galerie des Grands Augustins, París, 24 de noviembre al 9 de diciembre.
- 1972: Exposición en Teruel.
- 1975: ¿Galerie Berri, París?.
- 1980: Mitre Gallery, Barcelona, 26 de febrero al 15 de marzo.
- 1980: Sala de Exposiciones de la Delegación Provincial de Cultura, Teruel, 3 al 12 de noviembre.
- 1988: Sala Costa, Centro Aragonés de Barcelona, 18 al 30 de abril.
- 1990: Hôtel de la Ville, Pierrelatte, 3 al 11 de febrero.

2.-EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1930: Sala Parés, Barcelona, del 13 al 27 de septiembre.
- 1931-1936: ¿Asociación de Idealistas Prácticos?
- 1932: ¿Palais National, Barcelona?
- 1930-1933: ¿Madrid?
- 1935: *Salón de artistas aragoneses*, Centro Obrero Aragonés, Barcelona, 20 de octubre al 3 de noviembre.
- 1936: *Primer Saló de la Associació d'artistes Independents*, Barcelona, mes de junio.
- 1938: Estudio Libre de Bellas Artes, Barcelona, mes de marzo.
- 1942: Galerie Charpentier, *Quincena de arte español*, París, septiembre-octubre.
- 1942: Hogar español de la Avenida Marceau, París.
- 1944: Salón de Otoño, París.
- 1945: 56^º Salon des Artistes Indépendants, París.
- 1945: Galerie Douaut-David, *Les Grands Peintres Contemporains au service des Prisonniers*, París.
- 1946: ¿Galerie J. Le Chapelin, París?
- 1946: Salón de Arte Libre, París.
- 1946: 57^º Salon des Artistes Indépendants, París.
- 1947: Salón de Arte Libre, París.
- 1947-1950: Salones de la Avenida Foch, sede del Gobierno de la República en el exilio, París.
- 1947: Cámara de Comercio *Arte español en el exilio*, Toulouse, 22 de febrero al 3 de marzo.
- 1947: Galería Boétie, *Arte español en el exilio*, París, inaugurada el 2 de abril.
- 1947: 58^º Salon des Indépendants, París.
- 1947: Salón de arte en Bayeux, septiembre.
- 1948: Salón de Arte Libre, París.
- 1948: 59^º Salon des Artistes Indépendants, París.
- 1949: Maison des Arts de la Principauté de Monaco. *1^{er} Grand Prix de Peinture*, Mónaco, 15 al 25 de septiembre.
- 1949: 60^º Salon des Indépendants, París.
- 1949: Galerie Duncan, *Des Peintres et Sculpteurs espagnols*, París, 1 al 20 de julio.

1949: Grande Galerie, *Les Refusés*, París, 2 al 18 de julio.

1949: Galerie Raymond Duncan, París, 1 al 15 de octubre.

1949: *Premier Salon de la Jeune Sculpture*, Musée Rodin, París, 14 mayo al 9 de junio.

1950: Salon de la Jeune Sculpture, París.

1950: 61^o Salon des Indépendants, París.

1950: Galerie Le Canard, Amsterdam.

1950: Galerie Boétie. *Permanence De La Forme*, París, 21 de noviembre al 15 de diciembre.

1951: Galería Boétie, *Exposición de pintores, escultores y ceramistas de la Asociación de Artistas e Intelectuales españoles en Francia*, París, 1 al 15 de febrero.

1951: *Segunda exposición de Pintura y Escultura organizada por la Asociación de Artistas e Intelectuales españoles en Francia*, sala La Coupole, París, julio, 1951.

1951: *Galerie d l'Arc-en Ciel, Salon d'art plastique*, París, 21 de febrero al 5 de marzo.

1951: 62^o Salon des Indépendants, París.

1951: Salon de la Jeune Sculpture, París.

1952: 63^o Salon des Artistes Indépendants, París.

1952: Salon de la Jeune Sculpture, Jardines del Museo Rodin, París.

1953: 64^o Salon des Artistes Indépendants, París.

1953: Salon de la Jeune Sculpture. Jardines Museo Bourdelle, París.

1954: 65^o Salon des Artistes Indépendants, París.

1954: Salon de la Jeune Sculpture, París.

1954: Galerie Doucet, *Esprit des Bêtes*, París, 4 al 23 de mayo.

1954: Sculpture Moderne, Valence.

1955: 66^o Salon des Artistes Indépendants, París.

1955: Galerie R. Breteau, *Le Taureau*. París, 4 al 30 de mayo.

1955: Galería Art et Tradition chrétienne, *Jeanne d'Arc*, París.

1956: 67^o Salon des Artistes Indépendant, París.

1956: V^o Salon artistique des P.T.T., mayo.

1956: Galerie Vidal. *Peintures et Sculptures des Artistes Espagnols*, París, 2 al 30 de junio.

1956: Maison des Intellectuels, París, junio.

1956: Musée Municipal D' Art Moderne, *XIV^o Salon Populiste*, París, 5 al 24 de junio.

1957: 68 Salon des Artistes Indépendants, París.

1957: Musée Municipal D' Art Moderne, *XV^e Salon Populiste*. París, 5 al 23 de junio.

1957: *Concours International et I^{er} Salon de la Peinture Taurine. La Tauromachie dans les Arts Plastiques*. Galerie Jules Salles, Ville de Nîmes, junio.

1957: Galería Chappe, París, julio-octubre.

1958: 69^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1958: Galería Solange Torre, París, febrero-marzo.

1958: Galerie Paul Cézanne, *Tauromachies*, París, 16 al 30 de junio

1958: *Tercera Exposición de Artistas Españoles*, Palacio de Bellas Artes de Toulouse, 24 de junio al 3 de julio

1959: 70^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1959 : Galerie D'Argenson, *Peintres contemporains*, París, 27 de enero a fin de febrero.

1959: Galerie Paul Cézanne, *100 Poètes Illustrés Par 100 Peintres*, París, inaugurada el 25 de febrero.

1959: Galería Bellechasse, París, 2 al 15 de junio

1959: Musée Rodin, *Histoires Naturelles*, París, 15 de junio al 15 de octubre.

1960: Galería Jordan , París, enero-febrero

1960: 71^e Salon des Indépendants, París.

1960: Hotel Drout, *Tableaux Modernes*, París, 2 y 3 de febrero .

1960: *Resonances des Arts primitifs*, Galería Peron, París, 12 de febrero a 12 de marzo.

1960: Galerie Paul Cézanne, *¿Les chevaux sont morts?*, París, 1 a 16 de junio de 1960.

1960: Galerie Agnès-de-l'Esle, París, 4 a 30 de noviembre (R. Gen, Blasco Ferrer, Gen Paul).

1960-1961: Galerie Paul Cézanne, *L'homme tel quel*, París, 17 de diciembre de 1960 a 4 de enero de 1961.

1961: 72^e Salon des Indépendants, París.

1961: *Artistes Cubains*, Galerie du Dragon et Weiller, París, marzo

1962: 73^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1962 : Galería Rond-Point-Elysees, París, diciembre.

1963: 74^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1963: *Exposition de Peinture Tauromachie*, Mont-de-Marsan, 21 de julio a 31 de agosto.

1964: 75^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1964: Mairie de Canet Plage, *Peintres de notre temps*, julio.

1964: Consejo Europeo de Arte y Estética, Bruselas, noviembre.

1965: 76^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1965: 16^e Salon du Cercle des Beaux Arts, París, junio.

1965: Exposición en Perpignan, enero.

1965: *Exposición de artistas latinoamericanos*, Museo Municipal de Arte Moderno, París, julio

1966: 77^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1966: Galerie Loukas, París, inaugurada el 24 de noviembre (Figura principal André Quellier, esculturas de Blasco Ferrer).

1967: 78^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1967 : Pont-Saint-Esprit.

1967: *Salon des Realite Nouvelles* en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, abril.

1967: Bagnols-sur-Cèze, julio-agosto.

1968: 79^e Salon des Indépendants, París.

1968: Musée Galliera, *Première biennale d'art contemporain espagnol*, París, 1 al 17 de marzo.

1968: *XXIII^e Salon des Indépendants du Maroc*, Galerie Municipale de Casablanca, mayo.

1968: *Exposition d'art espagnol*, Romainville, 30 de noviembre al 14 de diciembre .

1968: *XXV^e Salon de L'Association des Peintres, Sculpteurs et Ouvriers d'art d'Issy-les-Moulineaux*, noviembre.

1968: *Exposition du chapitre des Artistes de Provence*, Valaurie, inaugurada el 30 de junio.

1969: 80^e Salon des Indépendants, París.

1970: 81^e Salon des Indépendants, París.

1971: 82^e Salon des Indépendants, París.

1971: Salon de la Bûcherie, París, 15 al 28 de noviembre.

1972: 83^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1973: 84^e Salon des Indépendants, París.

1974: 85^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1975: 86^e Salon des Indépendants, París.

1976: 87^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1977: 88^e Salon des Indépendants, París.

1978: 89^e Salon des Artistes Indépendants, París.

1981: Cripta de la Basílica del Sacre-Coeur de Montmartre, París, 10 de junio al 1 de septiembre.

1984: Exposición en Fondo Internacional de Pintura Barcelona.

1986: *Spagna, 75 anni di protagonisti nell'arte*, Lugano (Suiza), octubre-noviembre.

1986: Galería d'art 3 i 5, *Petit Format*, Barcelona, inauguración 13.

1988: *Escultura aragonesa a la escuela. Un paso adelante y otro atrás*, Zaragoza.

1990: *Trésors du Petit Palais de Genève «de Renoir à Kisling»*, Marsella, 27 de junio al 1 de octubre.

1991: *Colección José Aced*, Sala Alcor 82, Alcorisa, 12 al 21 de enero.

1992: *Artistas internacionales en Barcelona 92*, Galería d'art Marbelló, Barcelona.

1993: *Dibujantes aragoneses en el Museo Gustavo de Maeztu*, Estella, del 13 de julio al 8 de agosto.

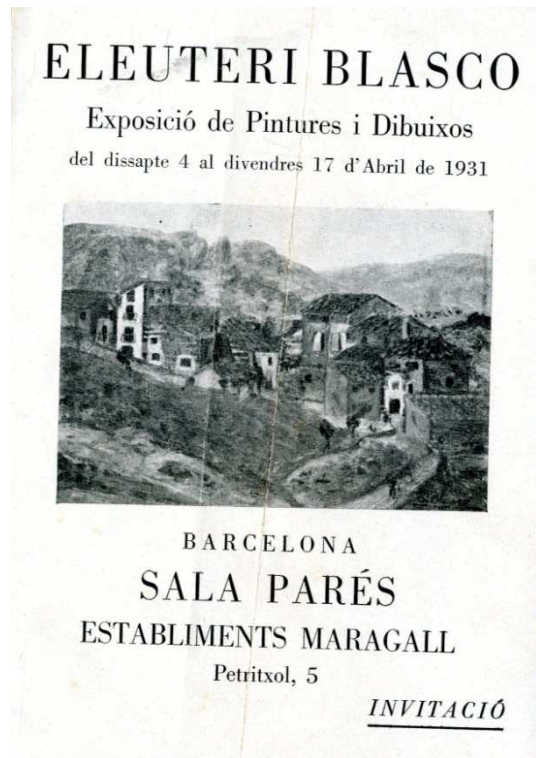
1993: *Los paréntesis de la mirada*, Museo de Teruel, del 29 de octubre al 28 de noviembre.

2007: *Una colección de amigos, 250 años de dibujo aragonés*, Sala José Beulas del Instituto de Estudios Sijenenses "Miguel Servet", julio-septiembre.

2010: *Escultura en estado puro. Barro y terracota en la escultura aragonesa siglos XIX-XXI*, sala de exposiciones Enrique Cook del Taller-Escuela Cerámica de Muel de la Diputación de Zaragoza, 27 de marzo al 13 de junio.

3.-CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

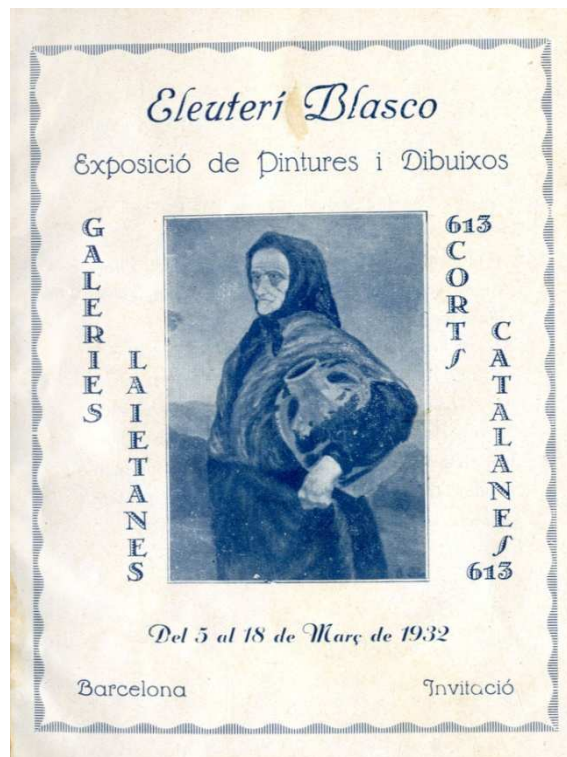
Catálogo de la exposición en la Sala Parés, Barcelona, 4 al 17 de abril de 1931.



CATÀLEG

	<u>PINTURA</u>
1. – El Pont.	
2. – Masias.	
3. – La Vega.	
4. – Castelldefels.	
5. – Montseny nevad.	
6. – Dia d'hivern.	
7. – El carrer.	
8. – Bodegó.	
9. – Gitana.	
10. – Paisatge.	
	<u>DIBUIXOS</u>
11. – Cego músic.	
12. – Mendicant.	
13. – Trineraire dormint.	
14. – Vell solitari.	
15. – Dormint sentat.	
16. – L'home de la pipa.	
17. – A la porta de l'església.	
18. – Cega arrupida.	
19. – La Venedora,	
20. – La Gitana.	
21. – Cega pensativa.	
22. – Vella venedora.	

Catálogo de la exposición en las *Galerías Laietanes*, Barcelona, 5 al 18 de marzo de 1932.



No havém de traïr la nostre sinceritat escrivint que'l pintor ELEUTERI BLASCO avança amb una joveníssima escomesa de dinàmica selvatgeria pictòrica.

En trànsit d'emanciparse de l'antiga concepció massa literaria que l'amanerava amb un fals sentimentalisme, ara el veïem arribar amb l'honrada recompensa dels seus braus entusiasmes d'aragonès sense tràfic

Entre Alcañiz i Montalbán ha trobat Blasco el tomaven exacte del seu arzanixat temperament.

Té salut i alenada. Ens trobén devant d'un jóve artista, no professional, que, dintre de l'one-rit pictòric del nostre Gimeno, ha d'aconseguir bona classificació. Hi han entre les qui are presenta, teles que'l fan digne de la major confiança.

JOSEP MARIA DE SUCRE

PAISATGE D'ARAGÓ

CATÀLEG PINTURA

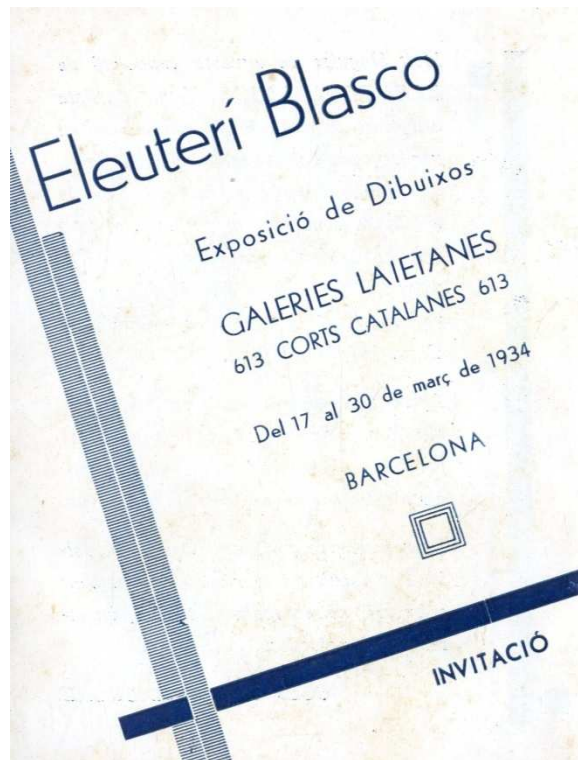
- 1 El Pou del Salt (Molinos, Teruel)
- 2 El Barranc
- 3 Tarda
- 4 La Solana

- 5 Tarda d'estíu. Foz-Calanda.
- 6 Tardò
- 7 L'Era
- 8 La dona del canti.

- 9 Paisatge Alcanyçant
- 10
- 11
- 12
- 13 BODEGONS
- 14
- 15

DEL 16 AL 27, DIBUIXOS

Catálogo de la exposición en las Galerías Layetanas, Barcelona, 17 al 30 de marzo, 1934.



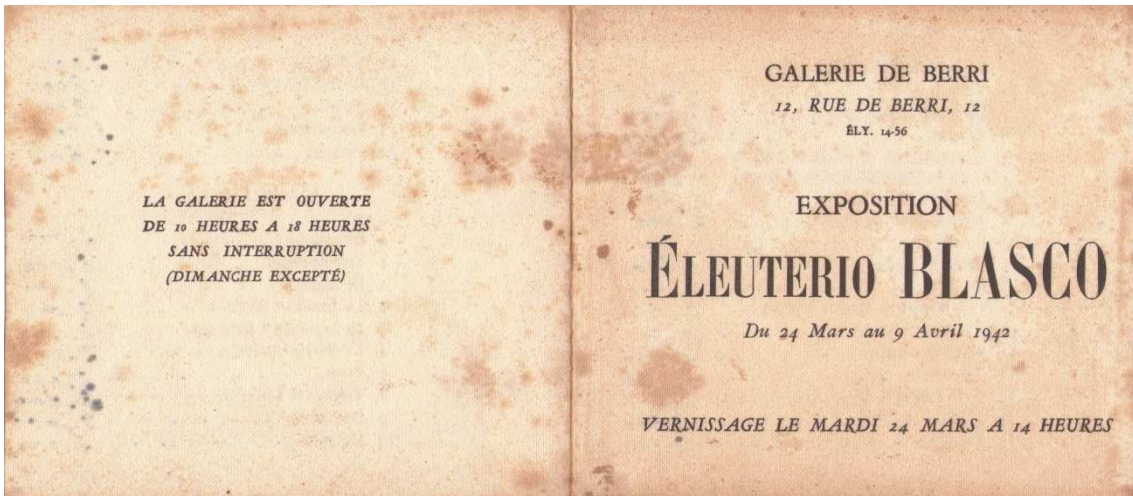
Molt singular es aquesta exposició de ELEUTERI BLASCO. Venint l'artista aragonès, del món de la pintura, sorprèn per la gosadia dels seus actuals dibuixos, que plauen no pas per llaminer lirisme de que estan remarcablement mancats, sinó per llur intencionada escomèsa, típicament ibèrica, expressiva d'un impensat parentiu biològic quan menys, amb Pau Gargallo i Ramon Acín.

Agraden els dibuixos com més es desentén Blasco, de l'anècdota, i es percebeix prou, llur diferenciada època de creació: els d'estirabot auster, son els més joves.

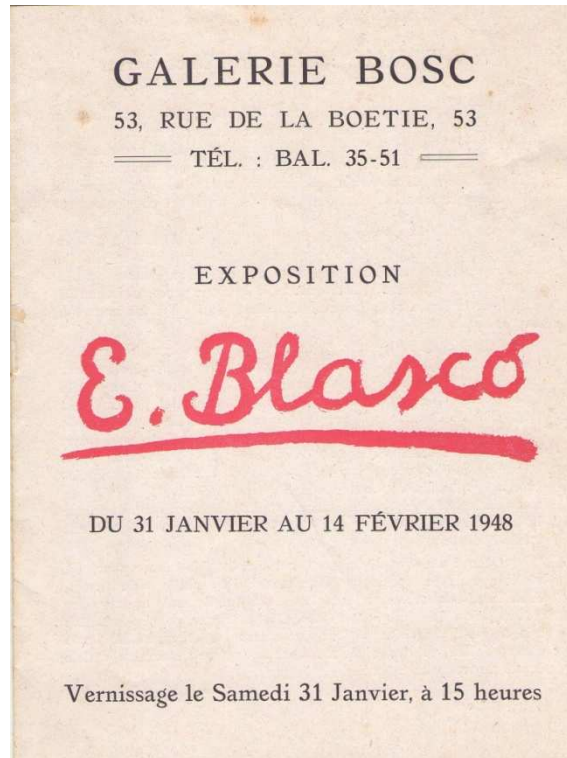
Deixen sempre, però, endevinar un possible bon escultor i sobretot selvaticament robustes, canderosament toscos, un imminent aigüafortista.

JOSEP MARIA DE SUCRE





PEINTURES			
1	Le Jardin de mon balcon.	2.500	
2	Paysage.	2.200	
3	Sanctuaire de Notre-Dame de la Balina Zurita (Castillon de la Plana).	2.500	
4	Paysage Granadino.	2.200	
5	Après la pluie (paysage).	2.000	
6	Rue typique.	1.800	
7	Le Pont (paysage).	1.800	
8	Paysage.	2.200	
9	Clair de lune en Ronda (Malaga).	2.000	
10	La route (Paysage).	2.500	
11	Sexualisme mort.	1.800	
12	Autoportrait.	1.800	
13	Flora l'aveugle.	2.500	
14	Poème d'amour.	3.500	
15	Le cirque.	2.000	
16	Élévation.		3.000
17	Le chant de toute vie.		300
18	Fleurs.		3.000
19	Persécution.		3.000
20	Paysage.		2.600
SCULPTURES			
1	Danseuse.		2.000
2	Tête de christ.		3.000
3	Le wagnonnier.		3.000
4	La Joselito "Danseuse".		3.000
5	La Argentina "Danseuse".		3.000
6	La divette espagnole.		2.000
7	Diane.		3.000
8	Taureau et Toréador.		3.000
9	Danseuse.		2.000
10	Danseuse.		2.000



UN HOMME : Eleuterio Blasco-Ferrer

Le 20 Février 1907, à trois heures du matin, naquit à Foz-Calanda province de Ternel, en Espagne, Eleuterio Blasco-Ferrer. Son père était potier. Dès son jeune âge, attiré par la glaise, il commença à modeler ses premières statuettes et à décorer les amphores fabriquées par son père. Il s'ingéniait à rechercher des formes nouvelles et à créer des courbes harmonieuses avec un souci constant d'originalité.

Son caractère inquiet et rebelle devait bientôt l'inciter à utiliser d'autres matériaux pour développer son art et extérioriser sa pensée. Il récupérait les vieilles boîtes à conserve qu'il découpait avec des ciseaux de couturière et façonnait à l'aide d'une pince, cherchant à exprimer la forme et le mouvement. C'est ainsi qu'il fut amené à forger le fer.

Le métier de potier exercé par ses ancêtres, de génération en génération, lui sembla monotone et insupportable. Il voulut s'en évader pour se consacrer à ses recherches, à son Art. Il quitta subrepticement la maison de ses parents. Parti sans argent, il fut contraint, par les dures nécessités de l'existence, à exercer toutes sortes de métiers. Après de multiples vicissitudes à travers l'Aragon, il parvint en Catalogne, suivit les cours de l'École des Beaux-Arts de Barcelone et ne tarda pas à entrer en conflit avec ses professeurs. Ses travaux de dessin, de peinture, de sculpture traduisaient son éternel désir d'évasion. Déjà, on trouvait dans ses œuvres la marque de l'idéaliste poussé à exprimer la tragédie humaine, l'injustice sociale et l'impérieux besoin d'une totale libération.

Grâce à un travail acharné, cet irréductible luteur parvint à réaliser plusieurs expositions en Espagne. Exilé sur la terre de France, il continue inlassablement, simplement, naturellement, de travailler à la tâche qu'il s'est librement fixée. C'est ainsi que, pour la deuxième fois à Paris, la Galerie Bosc présentera les œuvres d'Eleuterio Blasco-Ferrer, peintre, sculpteur, homme de grand caractère, artiste évadé du troupeau humain.

H. CH. GEUFFROY.



CATALOGUE

PEINTURES

- | | |
|----------------------------------|-------------------------------|
| 1. L'innocente. | 23. Jeune fille à l'oiseau. |
| 2. Maternité. | 24. Repasseuse. |
| 3. Paysanne. | 25. Parfum juvénile. |
| 4. Procession. | 26. L'offrande. |
| 5. Tête expressive de femme. | 27. Clown lisant. |
| 6. Vendanges. | 28. Femme portant des fleurs. |
| 7. Gitane (étude). | 29. Printemps. |
| 8. Tête de femme pleurant (ét.). | 30. Paysage orangeux. |
| 9. Tête d'homme. | 31. Paysage d'automne. |
| 10. Nature morte. | 32. Au tomber du jour. |
| 11. L'enfant aux pieds nus. | 33. Paysage. |
| 12. Gitans. | 34. Paysage. |
| 13. Femmes à la fontaine. | 35. Paysage. |
| 14. Enfants lisant. | 36. Paysage. |
| 15. Poulailler. | 37. Paysage. |
| 16. Petite fille aux nattes. | 38. Tache de couleur. |
| 17. Profil de femme pensive. | 39. Fleurs. |
| 18. Les garçons et le vélo. | 40. Fleurs. |
| 19. Après la fouettée. | 41. Fleurs. |
| 20. La rencontre inattendue. | 42. Les tournesols. |
| 21. Femme assise. | 43. Les tournesols. |
| 22. La femme et le coq. | 44. Les tournesols. |

SCULPTURES

- | | |
|--------------------------|----------------------------------|
| 1. Danseuse (fer). | 7. Cheval. |
| 2. Danseuse (fer). | 8. Le martyr. |
| 3. Danseuse (fer). | 9. Femme expressive. |
| 4. Tête de Christ. | 10. L'homme à la pipe (bronze). |
| 5. Tête de femme. | 11. Tête de femme (bronze). |
| 6. La femme dans la rue. | 12. Les grand'mères et l'enfant. |



BLASCO-FERRER

Nous pourrions envisager l'art de Blasco-Ferrer dans ses rapports avec les constances de l'art espagnol, ou définir son expression par les résonances émotionnelles qu'elle soulève, ou encore analyser sa production sous l'angle de l'influence française qu'elle subit, mais nous préférons laisser à des plumes plus autorisées que la nôtre le développement de ces études, pour nous restreindre à un bref examen des différents problèmes que l'expression plastique pose à l'artiste et qu'il résout.

Les deux qualités essentielles des sculptures sur métal de Blasco-Ferrer sont le mouvement et l'expression, la première constituant le moyen par lequel le sculpteur réalise la seconde, celle-ci étant considérée comme une finalité. Qui dit mouvement dit non seulement espace mais temps, car qui peut faire que la sculpture, art statique d'essence spatiale devienne, telle la danse, un art dynamique d'essence temporelle, sinon l'intrusion du principe cinétique par excellence ; le mouvement, seul élément s'inscrivant sur les deux coordonnées du temps et de l'espace, et également déterminées par elles.

Il convient de remarquer immédiatement que dans la statuaire de Blasco-Ferrer le mouvement n'est pas obtenu uniquement par l'illusion d'une propulsion des volumes, mais aussi de l'espace dans lequel se délimitent ces volumes. En effet, alors qu'il est communément admis que la sculpture est naturellement volumineuse, et n'est spatiale que fonctionnellement, Blasco-Ferrer prouve que l'espace doit cesser d'être considéré comme le simple enveloppement atmosphérique au sein duquel se précipite l'œuvre, pour revendiquer, une fois capté par des réseaux métalliques qui l'en-

serrent, le contiennent ou l'étirent, la nature de composant plastique. L'espace, en quelque sorte sculpté, ainsi que chacun peut s'en rendre compte en tournant autour d'une statue de l'artiste, se divise, se compose et s'anime, au même titre que des masses matériellement tangibles. Effectivement, en emprisonnant des volumes aériens, et en les définissant par des découpures ou des jours, l'artiste les travaille et les modèle en traitant l'air comme un matériau. En outre ces volumes spatiaux deviennent, par les proportions qui les unissent, générateurs de rythmes. Or, l'organisation de ces derniers étant non pas simultanée, mais successive, engendre le mouvement. Autrement dit, à travers celui-ci et ses catégories : mouvement des volumes et mouvement des vides, les rythmes situent l'œuvre dans le temps. Blasco-Ferrer ayant découvert à son usage propre la prodigieuse unité du concept espace-temps, sa sculpture s'exprime non seulement dans l'espace et le temps, mais ce combiné étant devenu plastique par sa conversion au mouvement, par l'espace et par le temps.

Mais Blasco-Ferrer n'est pas uniquement sculpteur, il est également peintre, et peintre de talent. Les caractères idiosyncrasiques de l'artiste apparaissent identiques dans ses toiles, d'inspiration et de facture expressionnistes, que dans ses statues. A travers les différentes époques qui distinguent la production picturale de Blasco-Ferrer, époque sombre à la graphie fragmentaire et à la vision dramatique, époque chromatiquement vive, la moins importante artistiquement, et époque grise, la plus récente, où les formes plastiquement simplifiées sont définies avec ampleur, on décèle la même ardeur à la fois violente et contenue, la même participation humaine au monde extérieur, la même émotion à fleur de douleur.

DENYS CHEVALIER.

Catálogo de la Exposición en la Galerie Jean Lambert, París, 14 de abril a 5 de mayo de 1950.



ELEUTORIO BLASCO FERRER

Bien qu'elle ait été peu nombreuse en France, la corporation des sculpteurs ferronniers, n'est jamais restée inactive à travers les siècles, bien au contraire. Le XX^e siècle, soucieux de modes inhabituels d'expression lui aura pourtant donné une gloire nouvelle grâce à l'œuvre des maîtres français sans doute, mais aussi grâce à la venue d'artistes espagnols comme le très grand Gonzalez ou Gargallo dont les œuvres comptent parmi les plus émouvantes de notre époque.

C'est d'Espagne encore, de l'Espagne aux ferronniers célèbres dans le monde que nous est venu Eleutorio Blasco Ferrer.

Fils de portier aragonais, Blasco dès son enfance préféra le métal à la terre. Les plaques de fer sous son marteau sont devenues images humaines dans un art qui, pour nous être moins familier que celui de la ronde bosse sortie de la bonne et rassurante pierre, nous semble plus abstrait.

Mais ce n'est qu'affaire d'accoutumance. Plus que tous les sculpteurs sur pierre ou sur bois qui cependant recherchent cet accord de l'air libre et de l'air modelé par les formes de leur statue, le ferronnier sculpte le vent. Par le souple découpage de sa plaque de fer, il donne vie à l'espace et voici que cette cage aux barreaux étranges et peu nombreux c'est soudain une tête d'homme, ce fuseau à peine évoqué, un corps d'homme avec, comme le dirait Michaux, l'espace du dedans et l'espace du dehors.

On ne regarde d'ailleurs pas sans une étrange émotion, l'intérieur de ces têtes qu'évoque Blasco. N'a-t-on pas l'impression, tant l'expression est vivante, d'un regard sacrilège ?

L'important ensemble de ces sculptures est d'ailleurs l'œuvre d'un poète, mais d'un poète à l'état naturel, qui ne s'occuperait point de trouver une philosophie de la rhétorique.

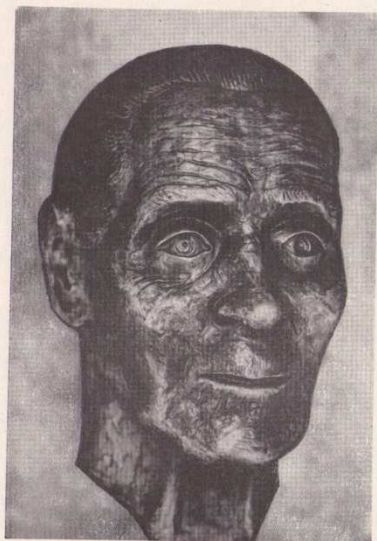
Blasco parle avec amour de son métier. Il dit sans honte les difficultés et le plaisir qu'il a eus à tailler telle figure d'une seule pièce, à ajuster exactement tels morceaux d'un visage. Avec lui la poésie de l'œuvre redevient quelque chose de très simple.

Franc envers son art, l'espagnol Blasco Ferrer a confiance en soi-même et continue l'Espagne à Paris : son père avec le faulard d'Aragon sur la tête, la classique danseuse aux castagnettes, un saint douloureux, des fleurs de métal dans les mains, Don Quichotte voilé les sujets qu'il tire de sa mémoire, insoucieux qu'ils soient ou non galvaudés ici, ne pensant qu'à son pays, à sa vie de jadis, ne travaillant que solitaire.

Cet isolé, cet exilé dans Paris, continue son œuvre parfaitement imperturbable. Il est né pour créer, et rien ne peut l'en empêcher. Pendant la vie pénible des camps de concentrations espagnols en France n'a-t-il pas sans répit dessiné, découvrant en lui un monde surnaturel, un monde d'une magie mystérieuse et naïve à la fois ? Et maintenant s'il abandonne quelques jours la forge où il travaille c'est pour peindre, abordant tour à tour le paysage, le portrait, la composition, s'y révélant coloriste comme il s'est montré poète dans ses dessins de captivité.

Artiste divers, artiste complet, Blasco poursuit une œuvre, dont on devra retenir les multiples aspects.

Pierre Descargues



C A T A L O G U E

PEINTURES

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1. Trois jeune filles nues | 27. Paysage lumineux |
| 2. Saint François et son compagnon | 28. Paysage provençal |
| 3. Fleurs | 29. Paysage chromatic |
| 4. Iris | 30. Paysage |
| 5. Iris et cerises | 31. Paysage |
| 6. Tournesols | 32. Paysage |
| 7. Tournesols | 33. Paysage |
| 8. Tournesols | 34. Paysage |
| 9. Tournesols | 35. Paysage d'automne |
| 10. Tournesols | 36. Paysage printanier |
| 11. Paysage nocturne | 37. Nature morte |
| 12. Arbres dénudés | 38. Espagnole |
| 13. Paysage | 39. Bergère |
| 14. Jeune fille aux grands yeux | 40. Enfants lisant |
| 15. Maternité | 41. Les garçons et le vélo |
| 16. Maternité | 42. Repos |
| 17. Maternité | 43. Sommeil solitaire |
| 18. Aromes | 44. Tête de paysanne |
| 19. Aromes dans un vase jaune | 45. Enfant |
| 20. Lys | 46. Femmes à la fontaine |
| 21. Nu | 47. Fillette et fleurs |
| 22. La gitane et l'oiseau | 48. Fiancés sous les pommiers en fleurs |
| 23. Femme aux cheveux bleux | 49. Clown lisant |
| 24. Rencontre dans la rue | 50. Femme au balcon |
| 25. Coucher de soleil | 51. Rencontre au jardin |
| 26. Arbres sans feuille | 52. Confidences |

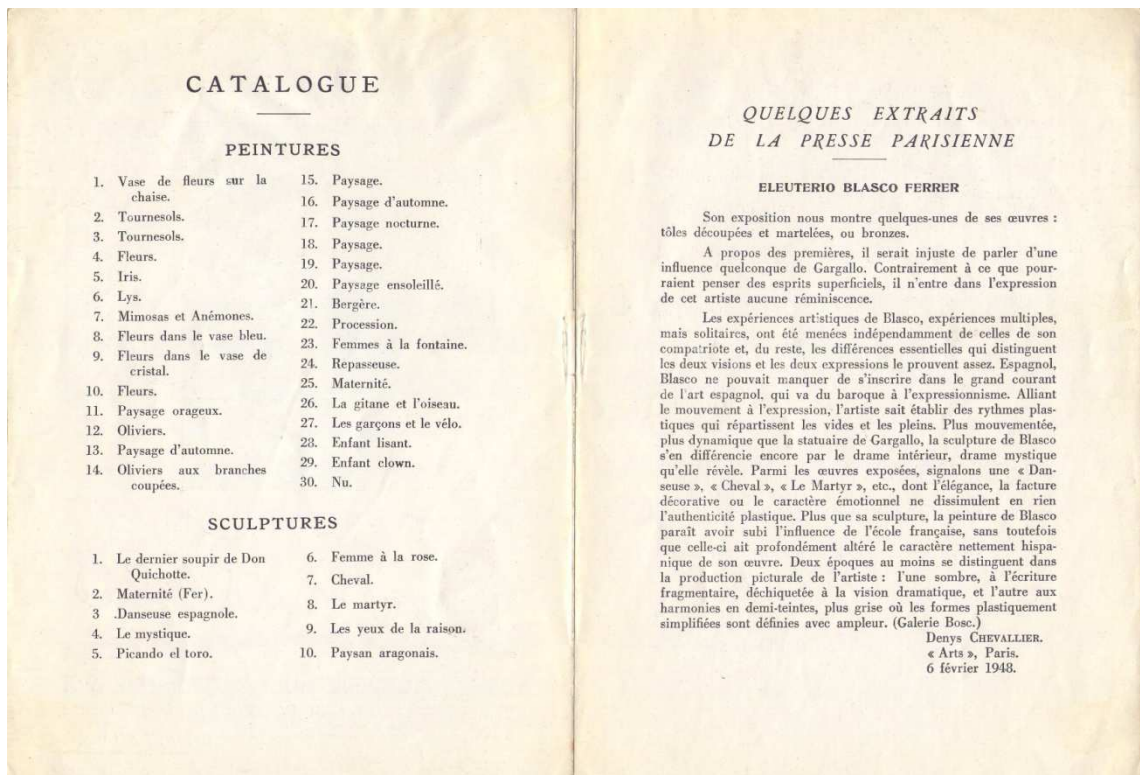
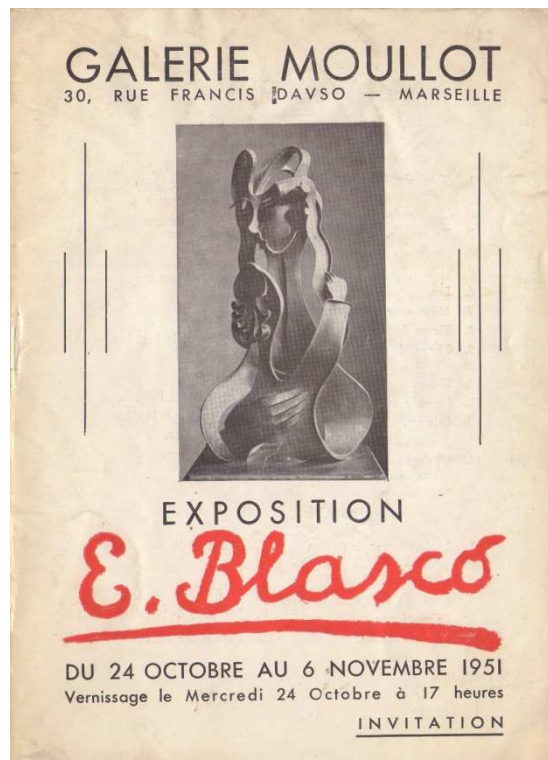


SCULPTURES

- | | |
|---------------------------------|--|
| 1. Portrait de ma mère (Bronze) | 10. Envoûteuse |
| 2. Tête de femme (Bronze) | 11. Paysan aragonais |
| 3. Homme à la pipe (Bronze) | 12. Paysane aragonaise |
| 4. Le poète des fleurs (Fer) | 13. Tête de penseur |
| 5. Danseuse espagnole (Fer) | 14. Le dernier soupir de Don Quichotte |
| 6. Le troubadour (Fer) | 15. Portrait de l'artiste |
| 7. Le mystique (Fer) | |
| 8. "Picando el toro" (Fer) | |
| 9. Les yeux de la raison | et 50 dessins |



Catálogo de la exposición en la Galerie Moullot, Marsella, 24 de octubre a 6 de noviembre de 1951.



Les deux qualités essentielles des sculptures sur métal de Blasco Ferrer sont le mouvement et l'expression, la première constituant le moyen par lequel le sculpteur réalise la seconde, celle-ci étant considérée comme une finalité...

Mais Blasco Ferrer n'est pas uniquement sculpteur, il est également peintre, et peintre de talent.

Denys CHEVALLIER.

Blasco Ferrer s'affirme comme un excellent ferronnier. Il arrive à créer par de souples lames un espace émouvant qui, tour à tour est la vie d'une tête ou d'un corps et se surpasse même dans un expressionnisme d'une belle violence contenu. Blasco Ferrer continue la tradition de la ferronnerie espagnole dans un style qu'il a su douer de qualités modernes.

Blasco Ferrer se montre un des maîtres les plus importants de la sculpture contemporaine.

Jean BURET.
« Arts », Paris.

Son talent s'affirme de la manière la plus heureuse sous deux formes; en peinture et en sculpture. En peinture, c'est un expressionniste tourmenté, un coloriste agressif, mais qui a je ne sais pas quelle pudeur exquise et digne pour contenir son exaltation avec parfois des naïvetés touchantes et une crudité gauche qui ravit...

La personnalité de Blasco Ferrer sculpteur est évidente. Il crée vraiment par ce travail du fer, un monde à lui où nous trouvons dans cette entente entre l'air et le métal une synthèse étrangement expressive, d'une émotion évocatrice déconcertante et violente qui ont entre autres une âpreté, une intensité douloureuse magistralement rendues.

Michelle SEURIÈRE.
« Opéra », Paris.

Toutes les peintures de Blasco Ferrer exposées à la galerie Bosc, celles qui datent de cinq années comme les plus récentes, se caractérisent par la spontanéité du pinceau.

Blasco Ferrer joint à la liberté de la facture une entière liberté dans le choix de ses sujets.

Paul SENTENAC.
« Cette Semaine », Paris.

C'est à la fois un peintre et un sculpteur dont nous avons admiré les étranges et tourmentées compositions. Venu d'Espagne, Blasco Ferrer est un poète et ce peintre véhément, sensible, sait aussi travailler le fer et composer des images de métal d'un symbolisme expressif. Un tempérament fort curieux...

Pierre IMBOURG.
« Une Semaine à Paris ».

Les œuvres de Blasco Ferrer contraignent à admirer bien plus encore que leur virtuosité technique et leur force artisanale, la qualité essentielle de l'œuvre d'art : le contenu spirituel se dégageant des rythmes de la matière.

« Libération », Paris.
Guy DORNAND.

Celles de Blasco Ferrer qui traduisent par des moyens explicites qui leur sont propres ce qui peut être divinement ou humainement communicable.

C.J. GROS.
« Ce Matin », Paris.

C'est d'Espagne encore, de l'Espagne aux ferronniers célèbres dans le monde que nous est venu Eleuterio Blasco Ferrer.

Fils de potier aragonais, Blasco dès son enfance préféra le métal à la terre. Les plaques de fer sous son marteau sont devenues images humaines dans un art qui, pour nous être moins familier que celui de la ronde bosse sortie de la bonne et rassurante pierre, nous semble plus abstrait.

Artiste divers, artiste complet, Blasco Ferrer poursuit une œuvre, dont on devra retenir les multiples aspects.

Pierre DESCARGUES.

Chez Blasco Ferrer il y a, à côté du plasticien, et qui fait bon ménage avec lui, un poète. Un poète qui parvient, avec quelques morceaux de fer tordus, à créer une tête de saint martyr, une danseuse espagnole, un troubadour, un poète des fleurs, une envoi-teuse et même un éloquent portrait de femme qui serait celui de sa mère.

Ses peintures sont assez reposantes, réalistes et colorées en prise directe avec la nature.

G. BOUVIER.
« La Revue Moderne », Paris.

Blasco Ferrer, sculpteur, ferronnier, expose un ensemble de sculptures où le goût de la création, le mystère d'un univers vivant et la magie du surnaturel s'amalgament de façon magnifique. On a l'impression d'œuvrer en sa compagnie, tant cet artiste met d'enthousiasme au service de sa science, et de cœur dans son métier.

Au sculpteur s'ajoute le peintre riche d'un vivant colorisme et d'un profond feu intérieur.

René DOMERGUE.
« L'Aube », Paris.

Vingt-cinq ans de travail acharné l'ont conduit plus loin qu'à la virtuosité.

Guy DORNAND.
« Franc-Tireur », Paris.



Catálogo de la exposición en el Kunstzaal Plaats de La Haya, 29 de marzo a 18 de abril de 1952.

KUNSTZAAL PLAATS
PLAATS 21 - DEN HAAG



E. Blasco-Ferrer — „Cheval“ (fer)

TENTOONSTELLING
E. BLASCO FERRER
van 29 MAART tot 18 APRIL 1952



BLASCO FERRER

Nous pourrions envisager l'art de Blasco-Ferrer dans ses rapports avec les constances de l'art espagnol, ou définir son expression par les résonances émotionnelles qu'elle soulève, ou encore analyser sa production sous l'angle de l'influence française qu'elle subit, mais nous préférons laisser à des plumes plus autorisées que la nôtre de développement de ces études, pour nous restreindre à un bref examen des différents problèmes que l'expression plastique pose à l'artiste et qu'il résout.

Les deux qualités essentielles des sculptures sur métal de Blasco-Ferrer sont le mouvement et l'expression, la première constituant le moyen par lequel le sculpteur réalise la seconde, celle-ci étant considérée comme une finalité. Qui dit mouvement dit non seulement espace mais temps, car qui peut faire que la sculpture, art statique d'essence spatiale devienne, telle la danse, un art dynamique d'essence temporelle, sinon l'intrusion du principe cinétique par excellence; le mouvement, seul élément s'inscrivant sur les deux coordonnées du temps et de l'espace, et également déterminées par elles.

Il convient de remarquer immédiatement que dans la statuaire de Blasco-Ferrer le mouvement n'est pas obtenu uniquement par l'illusion d'une propulsion des volumes, mais aussi de l'espace dans lequel se délimitent ces volumes. En effet, alors qu'il est communément admis que la sculpture est naturellement volumineuse, et n'est spatiale que fonctionnellement, Blasco-Ferrer prouve que l'espace doit cesser d'être considéré comme le simple enveloppement atmosphérique au sein duquel se précipite l'oeuvre, pour revendiquer, une fois capté par des

réseaux métalliques qui l'enserrent, le contiennent ou l'étirent, la nature de composant plastique. L'espace, en quelque sorte sculpté, ainsi que chacun peut s'en rendre compte en tournant autour d'une statue de l'artiste, se divise, se compose et s'anime, au même titre que des masses matériellement tangibles. Effectivement, en emprisonnant des volumes aériens, et en les définissant par des découpures ou des jours, l'artiste les travaille et les modèle en traitant l'air comme un matériau. En outre ces volumes spatiaux deviennent, par les proportions qui les unissent, générateurs de rythmes. Or, l'organisation de ces derniers étant non pas simultanée, mais successive, engendre le mouvement. Autrement dit, à travers celui-ci et ses catégories: mouvement des volumes et mouvement des vides, les rythmes situent l'oeuvre dans le temps. Blasco-Ferrer ayant découvert à son usage propre la prodigieuse unité du concept espace-temps, sa sculpture s'exprime non seulement dans l'espace et le temps, mais ce combiné étant devenu plastique par sa conversion au mouvement, par l'espace et par le temps.

Mais Blasco-Ferrer n'est pas uniquement sculpteur, il est également peintre, et peintre de talent. Les caractères idiosyncrasiques de l'artiste apparaissent identiques dans ses toiles, d'inspiration et de facture expressionnistes, que dans ses statues. A travers les différentes époques qui distinguent la production picturale de Blasco-Ferrer, époque sombre à la graphie fragmentaire et à la vision dramatique, époque chromatiquement vive, la moins importante artistiquement, et époque grise, la plus récente, où les formes plastiquement simplifiées sont définies avec ampleur, on décèle la même ardeur à la fois violente et contenue, la même participation humaine au monde extérieur, la même émotion à fleur de douleur.

DENYS CHEVALIER.

CATALOGUS

SCHILDERIJEN

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------|
| 1. Bloemenvaas op stoel | 15. Herfstlandschap |
| 2. Zonnebloem | 16. Avondlandschap |
| 3. Zonnebloem | 17. Zonlandschap |
| 4. Zonnebloem | 18. Bloeiende Appelbomen |
| 5. Mimosa en Anemonen | 19. Landschap |
| 6. Bloemen | 20. Landschap |
| 7. Bloemen | 21. Herderin |
| 8. Bloemen | 22. Processie |
| 9. Bloemen | 23. Jonge Vrouw |
| 10. Bloemen in kristallen vaas | 24. Strijkster |
| 11. Onweer | 25. Moederschap |
| 12. Olijfbomen | 26. Kind met instrument |
| 13. Herfstlandschap | 27. Naakt |
| 14. Olijfbomen met afgehakte takken | 28. Na de Marteling |
| | 29. Het Offer |
| | 30. Vrouwenkop |

BEELDHOUWERKEN

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. De laatste zucht van Don Quichotte | 9. Landschap in Aragonië |
| 2. Moederschap | 10. Boerin uit Aragonië |
| 3. Spaanse Danseres | 11. Heks |
| 4. De Mystiek | 12. Denker |
| 5. Picando el Toro | 13. Zelfportret |
| 6. Vrouw met roos | 14. De Guitaarspeler |
| 7. Paard | 15. Wenende Vrouw |
| 8. Ogenwijsheid | 16. Buste van vrouw met spiraalogen |



... Blasco Ferrer is in 1907 in Spanje geboren. Als kind hielp hij zijn vader bij het pottenbakken. Tevens begon hij toen reeds kleine plastieken te maken, waaruit duidelijk zijn kunstzin sprak.

Nu maakt hij merkwaaardige beelden uit ijzer, waarbij in een nieuwe vormgeving naar schoonheid is gezocht.

Ook als schilder, onder invloed van de Franse school, is hij geen onbekende voor ons en vraagt zijn werk de bijzondere aandacht ...

XAVIER COLMENA
DE STUDIO van Augustus 1949

... Uit Spanje, het land, dat in de gehele wereld beroemd is om zijn kunstmeedwerk, is Blasco Ferrer tot ons gekomen. Als gaaf en veelzijdig kunstenaar gaat Blasco voort een werk te scheppen, waarvan men de verschillende aspecten in zijn herinnering zal behouden ...

PIERRE DESCARGUES

... Vijf en twintig jaren van hard werken hebben van hem een virtuoos gemaakt ...

GUY DORNAND
FRANC TIREUR - PARIS

... Blasco Ferrer toont zich een der belangrijkste meesters van de moderne beeldhouwkunst ...

JEAN BURET
ARTS - PARIS

... Als ik het werk van Blasco Ferrer beschouw, zijn sterk karakter, dat in de grote Spaanse traditie geworteld is, bewonder, denk ik aan Greco en Goya, aan heel de Spaanse ziel, zo vol leven, tranen en bloed, maar tevens zo vol hoop, die in dit werk voelbaar is ...

JEAN DE MORGIOU
LA FRANCE - MARSEILLE

... Dat Blasco Ferrer zich als buitenlands artiest in Parijs heeft kunnen doen gelden, bewijst, dat deze stad zijn roem handhaaft, als levende haard van de Kunst in Oud Europa ...

M. N.
GABALGATA - BUENOS AIRES

... Men kan niet zeggen, dat Blasco Ferrers persoonlijkheid aan tijd gebonden is. Iedere dag bewijst meer en meer, dat hij als artiest boven de tijd staat ...

JOSE ACED
Revue ARAGON - SARAGOSSE - Spanje

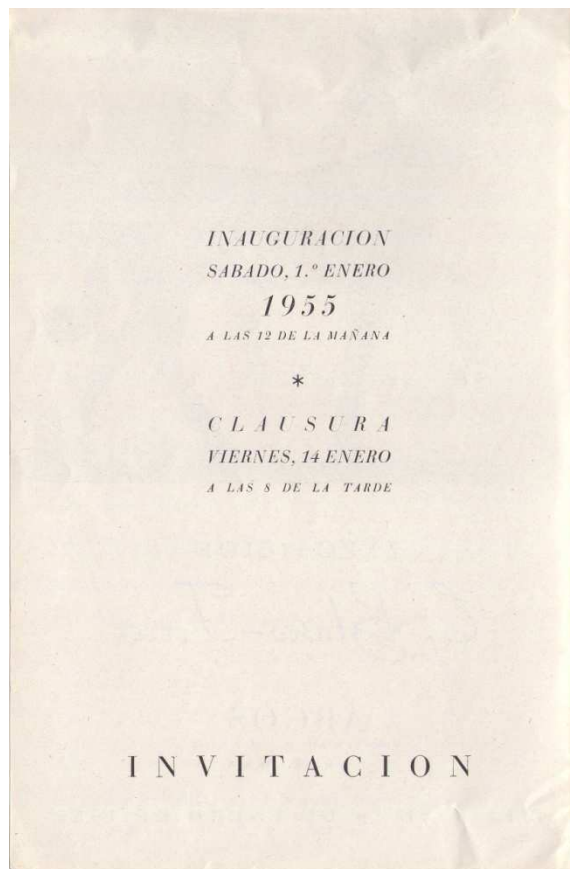
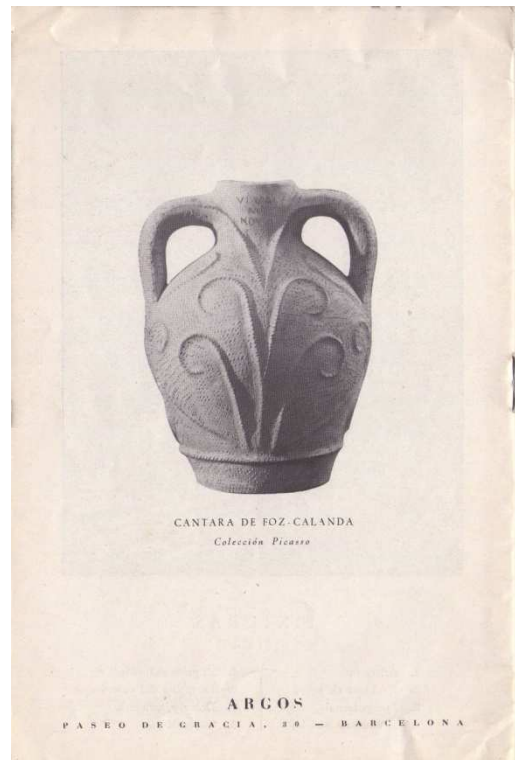
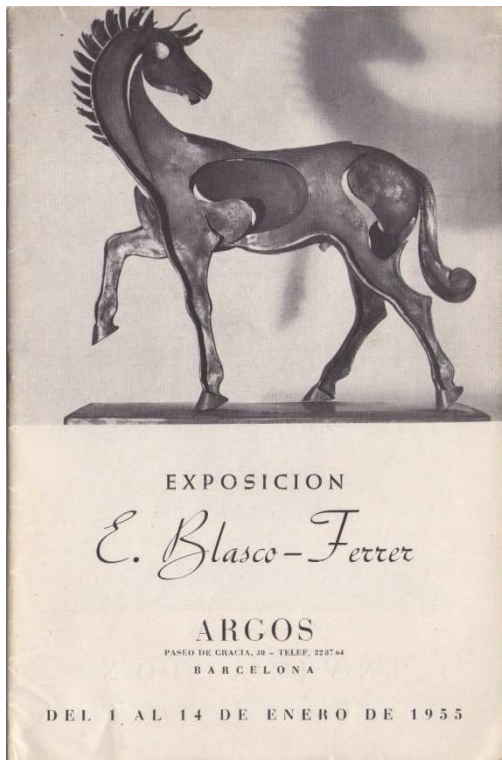
... Niet alleen als schilder, ook als beeldhouwer heeft hij een eigen stijl geschapen, als zodanig een nieuwe en originele weg gewezen ...

F. FERRANDIZ - ALBORZ
EL DIA - MONTEVIDEO

... Een tentoonstelling, na de bevrijding in de Kunstzaal Bosc te Parijs gehouden, duidt een merkwaaardig keerpunt in zijn loopbaan aan: de vroegere pottenbakker uit een der kleine dorpen in Aragonië, werd op slag uit zijn eenvoudige kamp ter roemrijke overwinning geleid in de wereldberoemde hoofdstad ...

MARGARITA NELKEN
LAS ESPANAS - MEXICO

Catálogo de la exposición en la Galería Argos, Barcelona, 1 al 14 de enero de 1955.



Un escultor mágico

por Juan Cortes Vidal

Hémos aquí de nuevo con este viejo componente de la luchadora juventud artística barcelonesa de por allá 1930; Eleuterio Blasco Ferrer, el forjador en hierro, quien después de largos años de ausencia viene a darnos a conocer la plena madurez de su obra, en la cual ha vertido toda su fortaleza y toda su expresividad, en cerner aún cuando nos dejó.

Cuanto llevaba en potencia Blasco Ferrer en sus años mozos con su porfiada labor y su afán de rebusca se ha desarrollado y expandido con resultados que le han valido éxitos y aplausos en todas partes donde ha sido conocida. Francia, Holanda, Méjico, Argentina, Uruguay, han tributado al hijo del alfarero de Foz-Calanda que se rebeló contra la profesión familiar para seguir su propia estrella, toda clase de triunfos.

Empezó Blasco Ferrer a dar suelta a su afición ya en su infancia, recortando y ensamblando la lata de viejos envases de conservas para crear sus primeros monigotes. Era su máxima ilusión el manejo de la hoja metálica, que cortaba, retorcía, doblaba y curvaba, haciéndola adoptar mil formas distintas bajo la exigencia de su ingenio ferviente y obligándola a transformarse en figuras desmañadas e informes, si se quiere, pero donde el muchacho veía representado su horizonte interior de formas imaginadas.

De la hoja de lata de sus diversiones pueriles ha pasado Blasco Ferrer a la plancha de hierro, y la emoción de sus primeros ensayos está viva y vibrante con la misma intensidad en su obra de hoy. Esta le ha dado la calificación de maestro por consenso universal gracias a su mágica técnica y de artista original y único por la inspiración que la gobierna y dirige.

Fácil sería, en verdad, delante de las creaciones de nuestro artista, pensar en la influencia de famosos precedentes contemporáneos y coterráneos sobre las mismas, aunque lo que sabemos de su querenia infantil tendría que ser suficiente para preacervnos contra ello. Pero la odiedad que se deriva de la utilización de la misma materia y de su obligada técnica de trabajo, para más de un espíritu impresionable por la más aparente de las cosas que ve, coñonesaría en buena medida la afirmación. Sin embargo, para quien sepa mirar más allá de la mera superficialidad, ha de ser inmediato el descubrimiento en la producción de nuestro bronco y cordial baturro una



E. BLASCO-FERRER
en el taller

sensibilidad y una intención bien propias, genuinas y espontáneas.

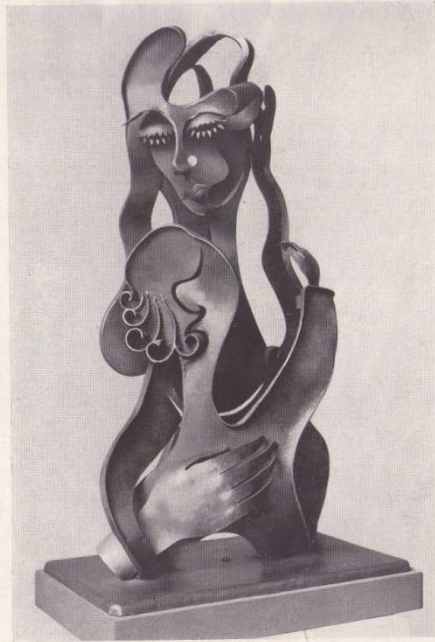
Sus antecedentes sería acertado en mayor medida querer buscarlos mucho más remotos, si bien los habríamos de encontrar vivos aún en nuestros días. Estos antecedentes serían los tradicionales trabajos de forja de la vieja artesanía española, de los cuales el empeño y la voluntad nos permiten dar de vez en cuando con algunas pocas manifestaciones obstinadas en no perecer bajo el alud mecanicista de la época. Ellas se encuentran considerable-



LA MUJER DE LA ROSA

mente próximos a insinuarnos una aproximación al secreto del arte de Blasco Ferrer.

Claro que nuestro artista ha agregado al viejo sentido artesano de la forja del hierro — con los personajes que interpreta y crea, con su modo de jugar con las formas, los volúmenes, los huecos y las



MATERNIDAD

convexidades y, más que nada, con los elementos espirituales que su sensibilidad les infunde —, unos valores nuevos, personales e inconfundibles. Mas es la levadura de una vieja tradición lo que anima su labor y es en las hondas raíces de su tierra donde nuestro forjador toma la sustancia íntima de su arte.

CATALOGO DE ESCULTURAS
E. BLASCO-FERRER

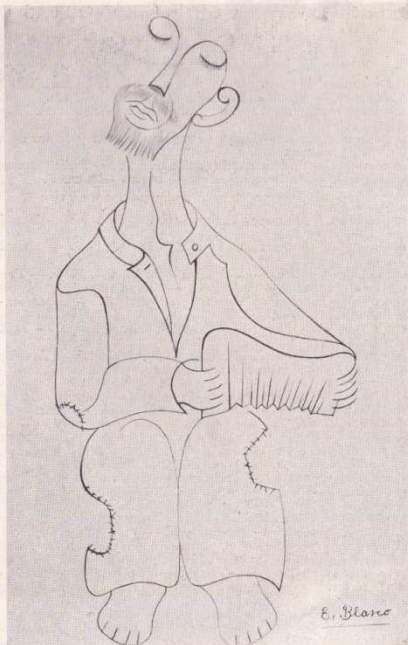
1. El último suspiro de Don Quijote. 48.
2. Bailarina 68.
3. El místico 67.
4. La mujer de la rosa 64.
5. Los ojos de la razón 49.
6. Campesina aragonesa 48.
7. Hechicera 58.
8. Autoretrato 48.
9. Mujer que llora 68.
10. Cabeza de mujer 61.
11. Ave de fantasía 55.
12. El gallo que canta 65.
13. El caballo 57.
14. Cabeza de carnero (Belier) 47.
15. Maternidad 75.
16. Inocencia 46.
17. Cristo llorando 48.
18. Baturro cantando 37.
19. Anacoreta 69.
20. Vulcano 70.
21. Cabeza de Arlequín 60.
22. Toro 35.
23. Cabeza de Cristo 72.
24. La niña de las trenzas 49.
25. Cabeza de pensador 57.



ASESOR ARTISTICO: B. XIFRÉ-MORROS

COLECCIONISTAS QUE POSEEN OBRAS DE
E. BLASCO-FERRER

«El violinista de la calle». — Picasso. — París (Francia).
 «Bailarina». — Sabarte (Secretario de Picasso). — París.
 «La mujer en la calle». — M. A. L. Shasha. — New York (Norte América).
 «Cabeza de Cristo». — Denys Chevalier (Escritor y crítico de arte). — París (Francia).
 «Bailarina». — Gay Darnaud (Crítico de arte). — París (Francia).
 «Bailarina». — Madame Fournier. — Burdeos (Francia).
 «Cabeza de Campesina». — Monsieur G. S. Solis (escritor). — Burdeos (Francia).
 «El Mártir». — Monsieur Rouvier (Crítico de arte). — Marsella (Francia).
 «Guitarrista». — Monsieur Vincent Roux (Pintor). — Marsella (Francia).
 «El Caballo de Circo». — Colección de la Villa de París. — París.
 «Cristo en la Cruz». — Escargorta. — Vilvan (España).
 «Don Quijote y Sancho Panza» y «Toreando». — Caparrós. — Buenos Aires (Argentina).
 «El Poeta de las Flores». — Colección Texas-Gallery. — Dallas (Norte América).
 «Bailarina». — Dr. A. J. Zizerman. — Filadelfia (Norte América).
 «Trobador». — Monsieur Albert Fournier (Muebles de Arte). — París (Francia).
 «Bailarina». — Albert Papion (Decorador). — París (Francia).
 «La lucha del toro». — Principe Ahmad Amiri. — París.
 «Retrato». — Van Monfort (Pintor). — París (Francia).
 «Cabeza». — Madrazo (Pintor). — París (Francia).
 «Maternidad». — H. Ch. Geoffroy (Pintor). — París (Francia).
 «Pequeña Bailarina». — Borrel. — París (Francia).
 «Cabeza de Baturro». — Henri Griat (Arquitecto). — París.
 «Bailarina». — Dr. François Besson (President de l'Office Departemental d'habitations). — Marsella (Francia).
 «Apóstol». — Oliven (Poeta). — París (Francia).
 «Bailarina y «Cristo». — Cantavella. — París (Francia).
 «El pequeño trobador». — Monsieur Jarrie (Execesejero de la República Francesa). — Bagnols-sur-Ceze (Gard).
 «Trobador con guitarra». — Hinsberger (Grabador en cristal). — París (Francia).
 «Acordeonistas». — Billard (Pintor). — Burdeos (Francia).
 «Diana Cazadora». — Madame Rubio. — París (Francia).
 «El ciego y el perro» y «Bailarina». — Gayrinc. — París (Francia).
 «Maternidad» y «Bailarina diabólica». — Dr. Tervet. — París.
 «Bailarina», «Vagonesa», «Fundidora», «Forjador» y «Obrero». — A. D. Saarre. — París (Francia).
 «El Forjador». — Colección «Forjas de Estrasburgo». — París.
 «Retrato». — José Blasco (Pintor). — París (Francia).
 «Acordeonista». — Henri Sagent (Compositor). — París.
 «Toro y toreros». — Foufat (Anticuário). — París (Francia).
 «La Argentina». — Madame Noa Zade Brener (Escultora). — París (Francia).
 «Bailarina». — Colección Galería de Berry. — París (Francia).



DIBUJOS

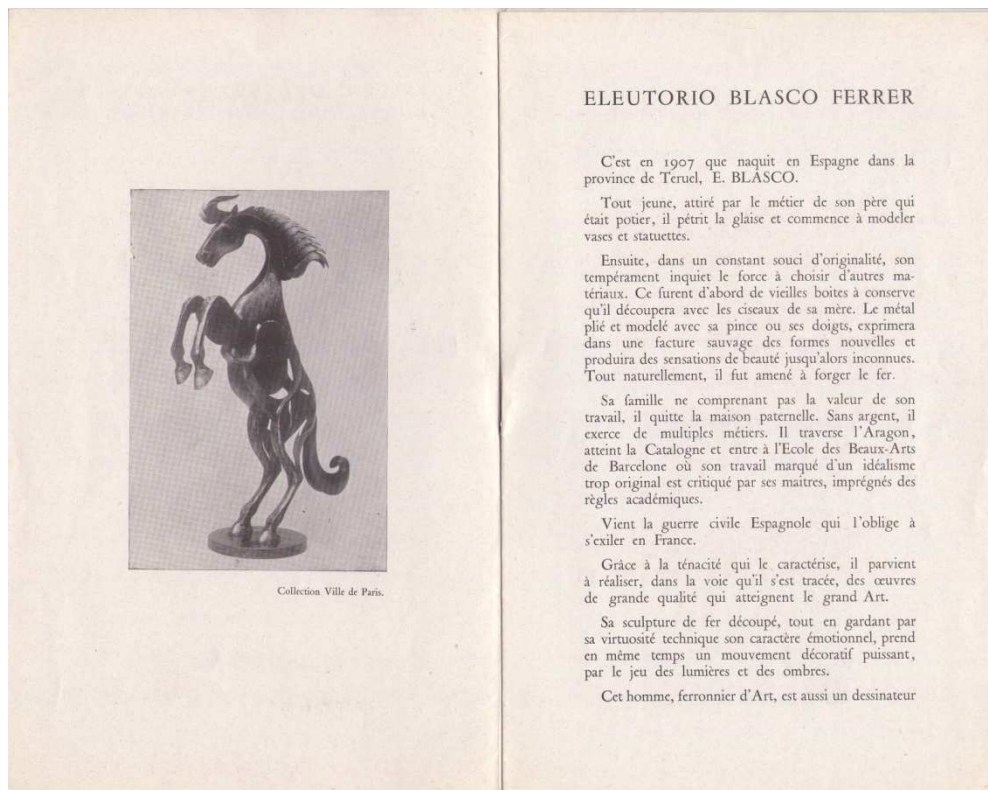
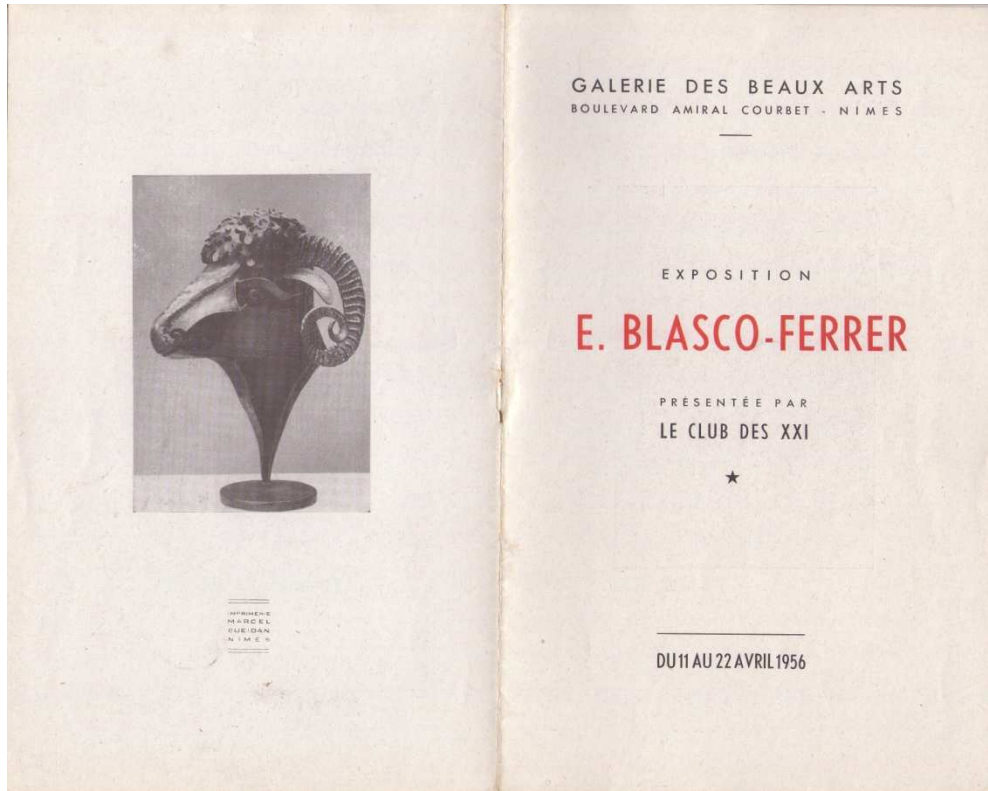
- | | |
|-----------------------|----------------------|
| 1. Joven filarmónico | 6. Forjador |
| 2. Maternidad | 7. Viejos |
| 3. Ciego acordeonista | 8. Cabeza de hombre |
| 4. Zagal abandonado | 9. Cabeza espiritual |
| 5. Luz bondadosa | 10. Cabeza de mujer |



PINTURAS

- | | |
|---------------------|--------------------------|
| 1. Arlequín | 5. El grito del gallo |
| 2. Hechizos de amor | 6. La mujer del calectin |
| 3. Luz paternal | 7. Dolor y tormento |
| 4. Hermanas gemelas | 8. Tentación |

Catálogo de la exposición en la Galerie des Beaux Arts, Nimes, 11 a 2 de abril de 1956.



et un peintre de grand talent. Ses peintures se présentent sous des aspects différents : expressionnistes et figuratives.

La Peinture de Blasco Ferrer est toujours gonflée d'un contenu spirituel; C'est la peinture d'un poète. Certaines compositions tourmentées nous présentent l'exaspération d'une orgie de couleurs et nous suggèrent le "Chant profond" de l'Espagne en même temps que l'influence de l'Ecole Française.

Artiste infatigable, d'une personnalité qui frappe le spectateur, E. BLASCO-FERRER qui s'est déjà manifesté par de nombreuses expositions, tant en France que dans les pays étrangers, vous présente quelques unes de ses œuvres que vous verrez très certainement pour votre émotion et votre plaisir.

Paul JAROUSSE



SCULPTURES

1. Le dernier soupir de Don Quichotte
2. Portrait de l'artiste
3. Tête de femme
4. Tête de penseur
5. Anachorète
6. Vulcain
7. Danseuse
8. Femme en pleurs
9. Taureau et toréador
10. Taureau
11. Christ pleurant
12. Tête d'Aragonaise
13. Tête de bélier
14. Fillette aux nattes
15. Cheval
16. Picando el toro
17. Envouteuse
18. Femme à la rose
19. Le chant du coq
20. Le mystique
21. Femme aux yeux en spirales
22. Cigognes



PEINTURES

Fleurs et paysages du Gard

1. Fleurs
2. Glaiculs
3. Paysage de Bagnols-sur-Cèze (Gard)
4. Fleurs
5. Paysage de St-Marcel-de-Careiret (Gard)
6. Mimosas et Anémones
7. Fleurs
8. Paysage
9. Fleurs
10. Tournesols
11. Tournesols
12. Paysage de la Roque (Gard)
13. Vase de fleurs à la fenêtre
14. Nature morte (Tournesols)
15. Nature morte (Tournesols)
16. Vase de fleurs sur une chaise



PEINTURES MODERNES

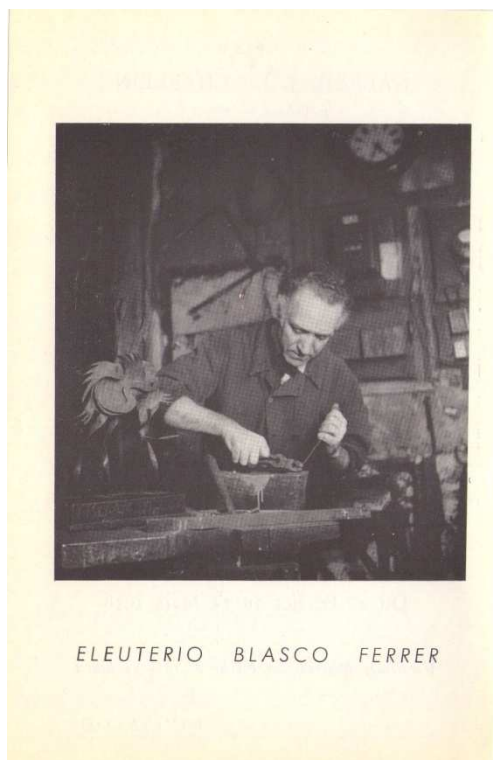
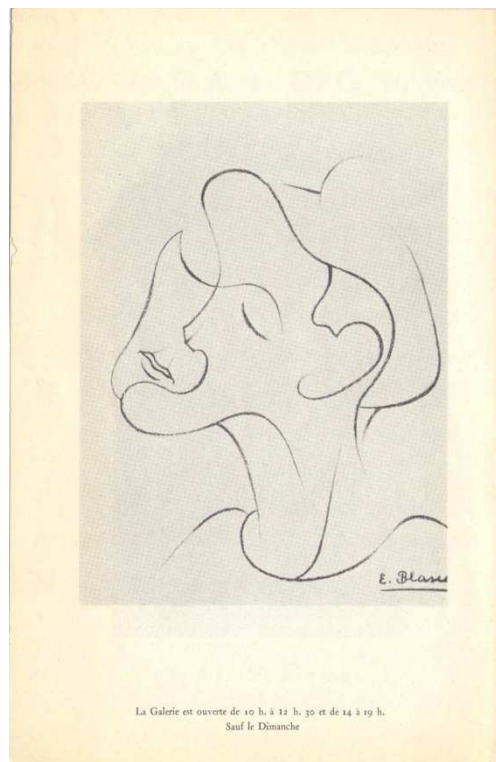
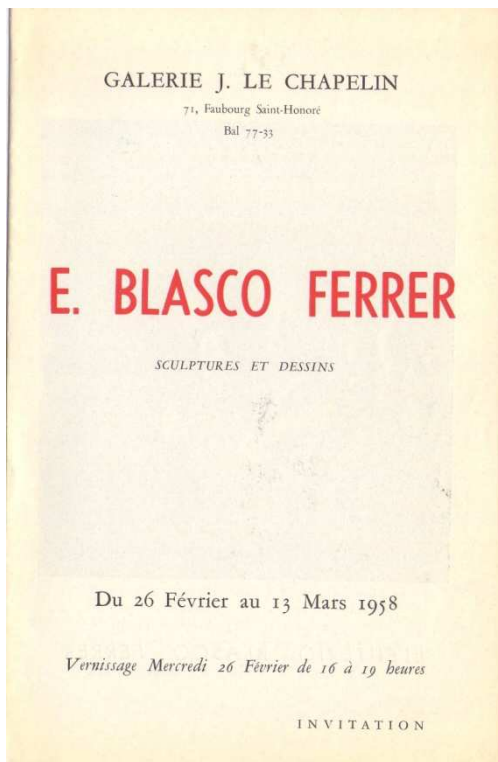
1. Don Quichotte
2. La veuve polychromée
3. Fille à l'écharpe
4. Destin du chapeau
5. Maternité
6. Tentation
7. Tourment
8. Envoûtement d'amour
9. Lumière paternelle
10. Le chant du coq
11. Transmission d'un don
12. Reflet maternel
13. Reminiscences
14. Raccordeuse de chaussettes
15. Douleurs et tourments
16. Lassitude
17. Sœurs jumelles



DESSINS

1. Jeune fille au ruban
2. Enfant abandonné
3. Tête aérienne
4. Profil de femme
5. Maternité
6. Cerises pendants d'oreilles
7. Tête de femme
8. Aveugle accordéoniste
9. Sentiment
10. Joueur d'harmonica
11. Tête d'homme
12. La leçon
13. Cigognes
14. Tête d'enfant
15. Tête de femme
16. Poème
17. Ames et oiseaux
18. Tête spirituelle
19. Destin de l'humanité
20. Le pain quotidien
21. Danseuse
22. Danseuse
23. L'enfant et l'oiseau
24. Forgeron

Catálogo de la exposición en la Galerie J. Le Chapelin, París, 26 de febrero a 13 de marzo de 1958.



COMME l'indique son nom Blasco Ferrer est né sur les terres espagnoles. En lui se retrouvent les qualités de sa race, la virtuosité est au service d'un humanisme profond.

L'anticonformisme, qui semble être — du moins ici en ce domaine où tout est libre — le principe essentiel, s'appuie paradoxalement sur des règles traditionnelles. L'anarchie est renforcée par des lois conservatrices. Le bizarre, le saugrenu gardent un fond classique et la désinvolture a des bases sérieuses.

E. Blasco Ferrer conçoit des objets qui s'offrent à la vue uniquement et pourtant aussi utiles — je le crois — que ceux nommés de première nécessité. Du moins en regard de la vie située en dehors des jours partagés en heures, celle de l'esprit.

Ferronnier, l'ouvrier rejoint l'artiste, Ferrer dans ce matériau des premiers âges, qui est le fer, découpe, façonne des sujets issus du monde visible et de l'autre, l'invisible, celui de la poésie dont l'unique source est l'âme.

Blasco Ferrer sculpte à plat. L'air circule autour et à travers ses œuvres. Les volumes sont suggérés non pleins. La bascule ne peut en mesurer la densité, mais la pensée — plus perfectionnée que la machine — en estime le poids, le pouvoir.

Les plans et les surfaces courbes de ses sculptures s'organisent selon un mouvement en perpétuel équilibre, cet équilibre qui est le signe d'une santé parfaite sans quoi l'œuvre n'est que commune, sans quoi l'inspiration n'est qu'imparfaitement matérialisée.

Les sujets de Blasco Ferrer rejoignent la première destination de l'objet d'art : orner la demeure des hommes, non l'avilir ou l'enlaidir.

Artisan, inventeur, Ferrer l'est. Il s'agit d'un tout ensemble spirituel et corporel évoluant dans un univers où les grimaces n'ont pas droit de cité, mais les actes francs, simples, droits placés sous le signe de la beauté.

JEAN CHABANON



C A T A L O G U E

SCULPTURES

1. Maternité
2. Danseuse
3. Cheval
4. Enfant abandonné
5. Troubadour
6. Enfant à la Tourterelle
7. Tête de Christ
8. Arlésienne
9. Paysanne
10. Taureau de Combat
11. Le Cri du Coq
12. Tête de Femme
13. Don Quichotte
14. Guitariste aveugle
15. Faune
16. Femme à la bougie
17. Portrait d'homme
18. Jeanne d'Arc

ET 15 DESSINS



Catálogo de la exposición en la Galerie Puget, Marsella, 14 al 26 de abril de 1958.



PEINTURES

- | | |
|------------------------|-------------------------------|
| 1 La veuve polychromée | 8 Lumière paternelle |
| 2 Fille à l'écharpe | 9 Fille aux nattes |
| 3 Destin de chapeau | 10 Transmission d'un don |
| 4 Maternité | 11 Reflet maternel |
| 5 Tentation | 12 Raccordeuse de chaussettes |
| 6 Tourment | 13 Douleurs et tourments |
| 7 Envôûtement d'amour | 14 Sœurs jumelles |



ET 14 DESSINS

La Galerie est ouverte de 10 h. à 12 h. 30 et de 14 h. à 19 h.
Saut le Dimanche

GALERIE PUGET
87, RUE PARADIS - MARSEILLE
Tél. : Ferréol 11-67

E. Blasco-Ferrer

SULPTURES - PEINTURES - DESSINS

DU 14 AU 26 AVRIL 1958

Vernissage le Lundi 14 Avril à 17 h.

INVITATION

L'anticonformisme, qui semble être — du moins ici en ce domaine où tout est libre — le principe essentiel, s'appuie paradoxalement sur des règles traditionnelles. L'anarchie est renforcée par des lois conservatrices. Le bizarre, le saugrenu gardent un fond classique et la désinvolture a des bases sérieuses.

E. Blasco Ferrer conçoit des objets qui s'offrent à la vue uniquement et pourtant aussi utiles — je le crois — que ceux nommés de première nécessité. Du moins en regard de la vie située en dehors des jours partagés en heures, celle de l'esprit.

Ferronnier, l'ouvrier rejoint l'artiste, Ferrer dans ce matériau des premiers âges, qui est le fer, découpe, façonne des sujets issus du monde visible et de l'autre, l'invisible, celui de la poésie dont l'unique source est l'âme.

Blasco Ferrer sculpte à plat. L'air circule autour et à travers ses œuvres. Les volumes sont suggérés non pleins. La bascule ne peut en mesurer la densité, mais la pensée — plus perfectionnée que la machine — en estime le poids, le pouvoir.

Les plans et les surfaces courbes de ses sculptures s'organisent selon un mouvement en perpétuel équilibre, cet équilibre qui est le signe d'une santé parfaite sans quoi l'œuvre n'est que commune, sans quoi l'inspiration n'est qu'imparfaitement matérialisée.

Les sujets de Blasco Ferrer rejoignent la première destination de l'objet d'art : orner la demeure des hommes, non l'avilir ou l'enlaidir.

Artisan, inventeur, Ferrer l'est. Il évolue dans un univers où les grimaces n'ont pas droit de cité, mais les actes francs, simples, droits placés sous le signe de la beauté, le prennent aussi intéressément, des peintures dont les arabesques constituent un tracé essentiel bien de l'auteur qui, là, renforce le langage coloré comme ce tracé filiforme évoque les masses et les tons dans des dessins d'une grande pureté.

JEAN CHABANON



CATALOGUE

SULPTURES

1. Maternité
2. Danseuse
3. Cheval
4. Troubadour
5. Enfant à la Tourterelle
6. Envôûteuse
7. Paysanne Aragonaise
8. Tête de bélier
9. Taureau de Combat
10. Tête de femme
11. Fillette
12. Guitariste
13. Faune
14. Femme à la bougie


Catálogo de la exposición en la Reyn Gallery, New York, diciembre de 1964-enero de 1965.

1965-4-1966


attached to the Spanish spirit and tradition. His figures are forged to exist in space and time, which he feels is essential. Volume is suggested by imprisoning masses of air in the iron; thus the open areas participate in the expression and life of the subject.

The Aragon master expresses in his work his suffering at human tragedy and social injustice, concerning himself with the little people of the streets. As one French critic wrote: "These personages of iron are tender, suffering, sad, always poetic. Through his works, Blasco-Ferrer leads the public to reflect on the misery and the mediocrity of the world, on the poetry of existence, which is expressed through symbols often more real than the material . . . he knows how to put into his creations his soul, ardent, enamored of justice and magnificent idealism. A taste for mysticism paradoxically allied with a deep passion for ideas endows his sculptures with an authentic human verity."

Danseuse 51 x 21 cm

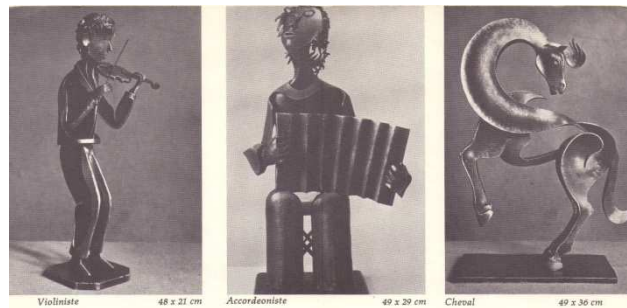


Tete d'Arlequin 36 x 21 cm



EXCLUSIVELY AT

Reyn Gallery
Madison Avenue at 61th St.
New York 21
Phone 3-3881



ÉLEUTERIO BLASCO-FERRER, Spanish-born artist living in France, is often considered by European critics as one of the greatest of all sculptors in metal. He works in forged iron, producing unique pieces, one of a kind. He has been given a great many one-man shows in various parts of Europe; has exhibited alongside of Picasso, a close friend, Braque, Modigliani, Derain and Klee, and his sculptures have been acquired by the Paris Museum of Modern Art and by the City of Paris. He models and forges his figures with poetic imagination, a certain Baroque taste for the decorative, and a mystic Spanish expressionism full of controlled emotion. Figures of harlequins, dancers, cocks, accordionists are both lively and poignant.

Born in Aragon in 1907, Blasco-Ferrer was one of nine children of a potter whose trade descended from one generation to the next, and he still loves to make beautiful forms turn with the same flair that his father had in turning his vases and pots. But it was not long after his father's first teachings that the boy started to cut and bend Don Quixote figures out of old sardine cans. By the time he was 17 he felt he must go to Barcelona to study at the Academy of Fine Arts. Having no money he sang on the streets of the city for the pesetas the housewives might give, and he whitewashed an occasional stable. He was often at odds with the academism of his professors as he developed more and more in his own personal direction. His first exhibition,

which included sculpture in iron and terra cotta, paintings and drawings, was a very encouraging success.

The troubled year of 1939 found him in a refugee camp in France, the country in which he has lived ever since. "France welcomed me in my misfortunes," he says, "and today I love it as if it were my own country."

Blasco-Ferrer's first show in Paris, in 1942, consisted of work done in the camps. He had known Picasso well before he went to France, for Picasso had been to the younger artist's native town of Fox-Calanda to buy some pottery and had evinced much interest in his early sculptures. In France, Picasso commissioned an amphora from Blasco-Ferrer, and it was only a few months later that Picasso himself decided to work with glazes at Venice. Blasco-Ferrer has spent the past ten summers with his brother and his nephews in the South of France not far from Picasso's studio.

In addition to numerous shows in Paris, Blasco-Ferrer has exhibited at The Hague and Amsterdam, and this year in Brussels he was awarded the Bronze Medal for Sculpture of the Conseil Européen d'Art et Esthétique. From time to time he has exhibited with other Spanish artists in France: Juan Gris, Sert, Miro, Dali, in addition to Picasso. He shares with the earlier noted Spaniards, Gonzalez and Gargallo, the faculty of cutting out and fashioning laminated iron like a plastic material; he remains deeply

Catálogo de la exposición en la Galerie des Grands Augustins, París, 24 a 9 de diciembre de 1967.



La Galerie est ouverte de 10 heures 30 à 12 heures
et de 14 heures 30 à 19 heures
sauf le Dimanche et Lundi

GALERIE DES GRANDS AUGUSTINS

12, Rue Jacques-Callot PARIS-VI DAN. 99-73

E. BLASCO FERRER

Sculptures et Dessins

Du 24 Novembre au 9 Décembre 1967

Vernissage Vendredi 24 Novembre

De 16 heures à 20 heures

Invitation



ELEUTERIO BLASCO FERRER

Sa Mère et son Œuvre

LE CALVAIRE NOIR

ORIGINALE, personnelle, singulière, l'œuvre de BLASCO-FERRER l'est en dépit du respect que l'artiste apporte au métier, à une technique ancestrale dont il est, aujourd'hui, l'un des rares et l'un des meilleurs héritiers : l'art de la ferronnerie.

L'art demeure pour BLASCO-FERRER une certaine manière de dire sa joie et de regarder. Nulle trace de misanthropie, nulle grimace, nulle insulte à la création, à la réalité, dans ces figures qui symbolisent l'amour maternel, la tendresse enfantine, le courage de Don Quichotte ou la vitalité primaire, essentielle, franche du coq. BLASCO-FERRER sait sans doute que les plus grands discours ne remplacent pas les paraboles et que la sagesse simple, populaire, vaut toutes les philosophies. Son œuvre justement se situe lucidement à ce niveau de la simplicité fondamentale.

Et pourtant, techniquement, elle est le fruit de longues expériences, un agencement complexe résultant d'une fructueuse méditation sur le traitement des volumes, des plans, de l'organisation « graphique », des images conduites à leur lisibilité par une succession de réductions et de simplifications.

Et pourtant, dans l'esprit cette œuvre oscille entre le baroque et l'expressionnisme qui sont les pôles de l'art espagnol. Mais s'agit-il là d'élans, de tentations, d'un souffle, d'un lyrisme, dont BLASCO-FERRER sait constamment dominer la force.

C'est dire que ses formes, ses personnages, son monde sont profondément nourris de ce lyrisme sans que le langage en soit pour autant affecté, sans pour autant qu'il se pare de bizarreries gratuites.

Soucieux de porter l'art à un niveau de communication, l'artiste a su, sans renier les fonds traditionnels de sa race, établir un langage de la simplicité, de la sagesse. Mais n'est-ce pas là le fait de tout grand art !

FRANÇOIS FABIAN



CATALOGUE

FERS

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| 1. Calvaire Noir | 12. Hibou |
| 2. Coq | 13. Le Vagabond |
| 3. Maternité | 14. Brodeuse au tambour |
| 4. Taureau | 15. Paysanne |
| 5. Piété marine | 16. Tête de femme |
| 6. Guitariste assis | 17. L'Enfant et l'Oiseau |
| 7. Guitariste aveugle | 18. Tête d'Arlequin |
| 8. Fillettes allant à l'école | 19. Apôtre |
| 9. Harpiste | 20. Portrait de l'artiste |
| 10. Enfant abandonné | 21. Femme pleurant |
| 11. Le Héros | 22. Femme aux yeux en spirales |

BRONZES

- | | |
|-------------------|------------------------|
| 23. Tête de femme | 25. Tête de fillette |
| 24. Tête d'homme | 26. Femme aux amphores |

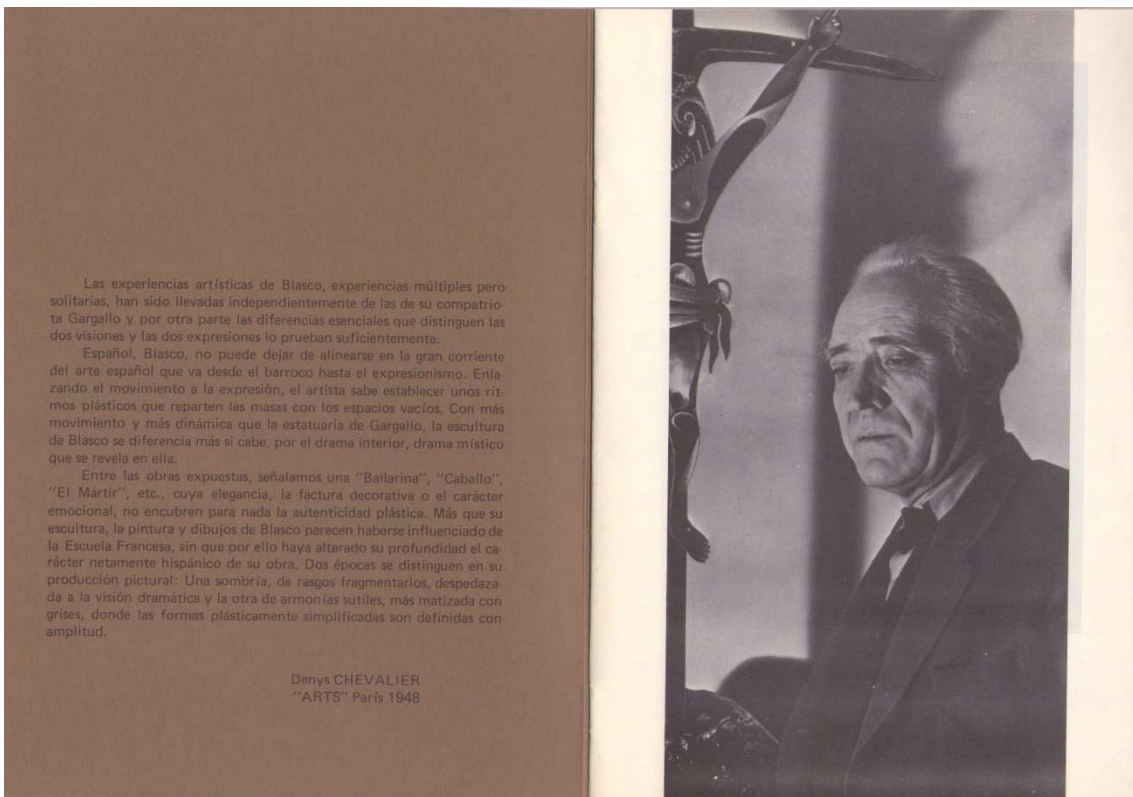
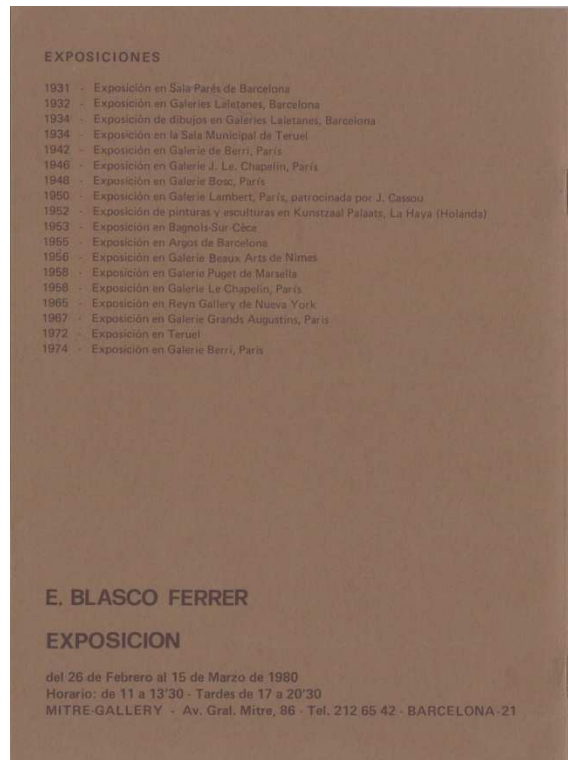
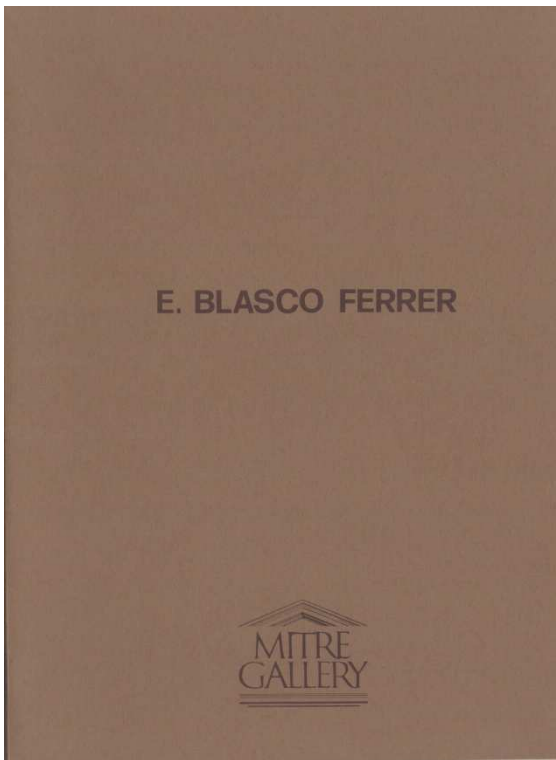
TERRES CUITES

- | | |
|-------------------------|------------------------------|
| 27. Femme à l'artichaut | 30. Tête de femme |
| 28. Maternité | 31. Tête d'homme |
| 29. Maternité | 32. Tête douloureuse (homme) |

et 20 Dessins



Exposición en la Mitre Gallery, Barcelona, 26 de febrero al 15 de marzo de 1980.





"LOS ULTIMOS SUSPIROS DE DON QUIJOTE"

"NIÑO SENTADO"



"EL PICADOR"

En enero del 55, la Sala Argos, exhibió una notabilísima muestra de la obra escultórica de Blasco Ferrer. Su primera exposición individual, en la ciudad Condal, la realizó en las desaparecidas Galerías Layetanas de la Gran Vía, en los años 34. Este artista aragonés, cuya forja de su formación artística se realizó en Barcelona entrañable, para él. No le ha sido posible prodigarse más entre nosotros.

Toda esa escuela suya, forjada con pasión y plagada de dificultades que arranca de ese rincón de Foz Calanda, donde palpitaron sus primeras inquietudes artísticas, hasta esos juveniles años en nuestra Barcelona de los 30, fueron formativos de su temple y de su forma peculiar, que por exigencias del exilio del 39, fructificaron en París.

Toda esta incubación catalana aragonesa, ha tenido una prodigiosa eclosión en esos largos años parisinos, donde la personalidad de Blasco Ferrer se va clasificando a tenor de geniales realizaciones de su obra escultórica en hierro.

Concurren, en esta obra de Blasco Ferrer, factores geniales de expresión profunda que suponen, en estilo y forma únicos, manifestados en un sentido poético sublime. No hay parangón en su forma y en su línea, por encima del difícil oficio se presenta una obra de estilo inconfundible, expresada prodigiosamente en sus vacíos que llenan el contenido de su volumen con una palpación expresiva llena de contenido vital.

Sería largo enumerar su obra de forja, pintura y dibujo, expuesta y elogiada altamente por prestigiosos críticos. Figura en prestigiosas colecciones particulares de Europa y U.S.A. y museos. Su maravillosa obra, "Forjador" figura en Forges de Strasburgo y en el Museo de la Villa de París se expone una maravillosa interpretación de la figura de Pau Casals.

Expone de nuevo en Barcelona, mostrando, en su madurez, una obra bien definida y original, de expresión y contenido, la cual nos es muy grato contemplar de nuevo.

José Aced.



"EL PICADOR"

"MUJER CON LOS OJOS ESPIRALES"



"GRETA GARBO"



"TORO DE LIDIA"



"GALLO"



"BELIER"



"VULCANO"

UN HOMME : Eleuterio Blasco-Ferrer

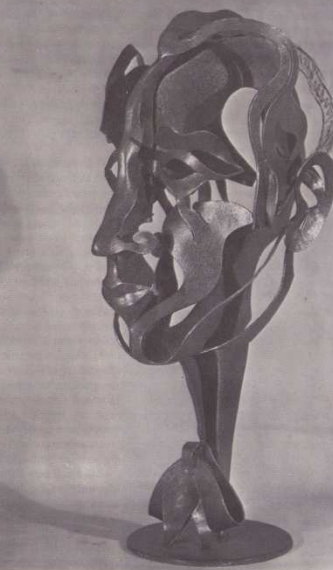
Le 20 Février 1907, à trois heures du matin, naquit à Foz-Calanda province de Teruel, en Espagne, Eleuterio Blasco-Ferrer. Son père était potier. Dès son jeune âge, attiré par la glaise, il commença à modeler ses premières statuettes et à décorer les amphores fabriquées par son père. Il s'ingéniait à rechercher des formes nouvelles et à créer des courbes harmonieuses avec un souci constant d'originalité.

Son caractère inquiet et rebelle devait bientôt l'inciter à utiliser d'autres matériaux pour développer son art et extérioriser sa pensée. Il récupérait les vieilles boîtes à conserve qu'il découpait avec des ciseaux de couturière et façonnait à l'aide d'une pince, cherchant à exprimer la forme et le mouvement. C'est ainsi qu'il fut amené à forger le fer.

Le métier de potier exercé par ses ancêtres, de génération en génération, lui sembla monotone et insupportable. Il voulut s'en évader pour se consacrer à ses recherches, à son Art. Il quitta subrepticement la maison de ses parents. Parti sans argent, il fut contraint, par les dures nécessités de l'existence, à exercer toutes sortes de métiers. Après de multiples vicissitudes à travers l'Aragon, il parvint en Catalogne, suivit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Barcelone et ne tarda pas à entrer en conflit avec ses professeurs. Ses travaux de dessin, de peinture, de sculpture traduisaient son éternel désir d'évasion. Déjà, on trouvait dans ses œuvres la marque de l'idéaliste poussé à exprimer la tragédie humaine, l'injustice sociale et l'impérieux besoin d'une totale libération.

Grâce à un travail acharné, cet irréductible lutteur parvint à réaliser plusieurs expositions en Espagne. Exilé sur la terre de France, il continue inlassablement, simplement, naturellement, de travailler à la tâche qu'il s'est librement fixée. C'est ainsi que, pour la deuxième fois à Paris, la Galerie Bosc présentera les œuvres d'Eleuterio Blasco-Ferrer, peintre, sculpteur, homme de grand caractère, artiste évadé du troupeau humain.

H. CH. GEUFFROY.



"AUTORRETRATO"



Ens trobem davant un conjunt d'escultures i dibuixos que revelen l'admirable unitat de creació de l'autor. A través de la vitalitat que ens transmet, es reflecteix la força trepidant de l'artista que no perd mai el seu temps en frívols concessions decoratives.

Blasco Ferrer eleva a intel·lectualisme les seves emotives reaccions davant la realitat objectiva. En aquesta objectivitat, juga sempre un valor decisiu: l'exaltació sentimental.

Es per aquesta raó que el seu art es classifica dins d'una categoria evident de força creativa. No es deixa caure en l'obsessió d'un intel·lectiu romanticisme de fàcil literatura ni per gratus arabescs ornamentals, en els quals s'hi aixopluguen uns pretesos hel·lenismes.

Blasco Ferrer origina les seves escultures i els seus dibuixos, de la seva experiència vital. Ens ensenya constantment que mai treballa en fret. Les seves obres les missatgeres del seu trascendent humanisme, són les que ens obliguen i ens atreuen per a participar del seu autèntic realisme.

De pura raça ibèrica, desbordant de sinceritat no practica el folklorisme però, l'home, el caràcter, l'aire i el clima del seu temperament, determinen l'universalitat de la permanència expressiva.

Així és com hom pot veure dins el DARRER SOSPIR DE DON QUIXOT (peça magistral dintre el seu art), el MISTIC ANACORETA, el CRIST EN PLORES, s'hi dibuixa la resignació davant el dolor que busca refugi en la lliure creença, dins l'exaltació de la vida material immediata, en lluita amb els defalliments inherents a l'agonia.

Però després de la depressió floreix una forta reafirmació de la individualitat, que té com a llegoria l'AUTORRETRAT, el BRAU, el CAVALL, el GALL QUE CANTA; s'involucra el símbol que encarna un García Lorca i dins el CAP D'ARLEQUI i el matex VULCANO, la joventut optimista.

En plena recuperació de la seva ànima creativa, la DONA DE LA ROSA, la FILLA DE LES TRENES, la INNOCENCIA i MATURITAT, testimonien el seu indiscutible domini de l'escultura

J. M. de SUCRE


CATALOGO

- 1 Arpista - hierro
- 2 Caballo "
- 3 Paisana "
- 4 D. Quijote "
- 5 Bailarina "
- 6 Cristo "
- 7 El niño abandonado - hierro
- 8 La Bordadora "
- 9 Lechuza "
- 10 Dos niñas "
- 11 Ojos de la razón "
- 12 Guitarrista "
- 13 Bailarina II "
- 14 Forjador "
- 15 Los últimos suspiros de Don Quijote - hierro
- 16 Niño sentado "
- 17 El Picador "
- 18 Mujer con los ojos espirales "
- 19 Greta Garbo "
- 20 Toro de lidia "
- 21 Gallo "
- 22 "Belier" "
- 23 Vulcano "

Catálogo de la exposición en la Delegación Provincial de Cultura de Teruel, 3 al 12 de noviembre de 1980

EXPOSICION

BLASCO FERRER



PATROCINADA POR LA DIPUTACION PROVINCIAL DE TERUEL

Exposiciones realizadas por E. BLASCO FERRER

- 1931 Exposición en Sala Parés de Barcelona
- 1932 Exposición en Galerías Layetanas de Barcelona
- 1934 Exposición de Dibujos en Galerías Layetanas de Barcelona
- 1934 Exposición en la Sala Municipal de Teruel
- 1942 Exposición en Galerie de Berri de París
- 1946 Exposición en Galerie J. Le Chapelin de París
- 1948 Exposición en Galerie Bosc de París
- 1950 Exposición en Galerie Lamber de París
Patrocinada por J. Cassou
- 1952 Exposición de pintura y escultura en Kunstzaal Palaats de La Haya
- 1953 Exposición en Bagnols-Sur-Côce
- 1955 Exposición en Argos de Barcelona
- 1956 Exposición en Galerie Beaux Arts de Nimes
- 1958 Exposición en Galerías Puget de Marsella
- 1958 Exposición en Galerie Le Chapelin de París
- 1965 Exposición en Reyn Gallery de Nueva York
- 1967 Exposición en Galerie Grands Agustins de París
- 1972 Exposición en Teruel
- 1975 Exposición en Galerie Berri de París
- 1980 Exposición Mitre Gallery de Barcelona

E. BLASCO FERRER
EXPOSICION DE ESCULTURA Y DIBUJO

Del 3 al 12 de Noviembre de 1980
Horario: de 12 a 14 y de 17 a 19
Sala de Exposiciones de la Delegación Provincial de Cultura
Calle San Vicente de Paul, 1
T E R U E L

Me resulta muy grato, queridos turolense, paisanos míos y de Blasco Ferrer, hacer os un preambulo de presentación, ante la obra maravillosa de este gran artista, muy nuestro.

Su obra tiene un sentido amplio de universalidad, realizada por la recidumbre de la tierra aragonesa que forja su temple y su condición Humana. Todo eso se ha transmitido a su quehacer, a su recia personalidad, dentro de un parangón inigualable, muy noble y honesto, con una plástica absoluta y personal.

Muy recientemente, ha presentado en Mitre Gallery de Barcelona una muy notable muestra de su obra, obteniendo un resonante éxito. la crítica de la Ciudad Condal, se ocupó de ella como un auténtico acontecimiento de alto valor artístico; siendo exhibida por televisión, por dos veces.

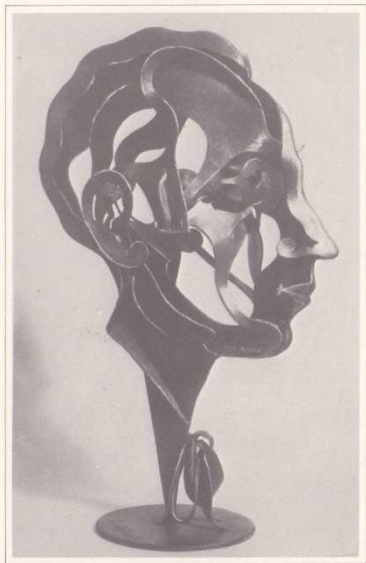
La obra de Blasco Ferrer tiene un sentido emocional indiscutible, abocada a un ritmo expresivo y poético, en sus dimensiones captadas el espacio, en su línea concreta y pulcra sobre vacíos que forman volumen impalpable, pero concreto.

Blasco Ferrer nace en Foz-Calanda, en el centro de siete hermanos y de condición humildísima. Condicionado por esta infrahumana situación, forjado en el dolor y careciendo de muchas cosas, se sublima su temperamento, en una ilusión poética de sus sentimientos, que ya no le abandonan y va quedando reflejado en toda su obra, como una problemática rebelde de profunda reivindicación.

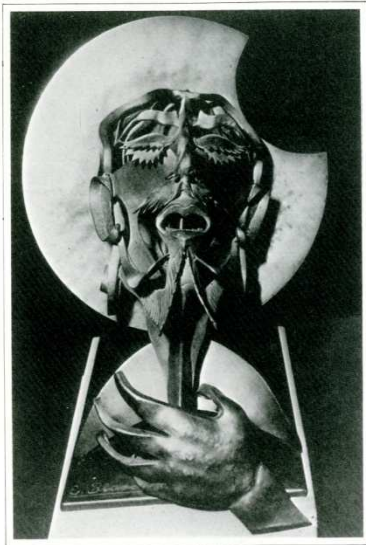
Todo esto lo contemplamos en su maravillosa obra, y su contenido va expresándose como una consideración inquietante y temperamental, por su condición nata de artista.

He tenido interés en manifestar la personalidad y la condición humana de nuestro entrañable artista, ya que su obra queda bien manifestada en el patrimonio universal.

JOSE ACED



"AUTORRETRATO"



"LOS ÚLTIMOS SUSPIROS DE DON QUIJOTE"

Les deux qualités essentielles des sculptures sur métal de Blasco Ferrer sont le mouvement et l'expression, la première constituant le moyen par lequel le sculpteur réalise la seconde, celle-ci étant considérée comme une finalité. Qui dit mouvement dit non seulement espace mais temps, car qui peut faire que la sculpture, art statique d'essence spatiale devienne, telle la danse, un art dynamique d'essence temporelle, sinon l'intrusion du principe cinétique par excellence; le mouvement, seul élément s'inscrivant sur les deux coordonnées du temps et de l'espace, et également déterminées par elles.

DENYS CHEVALIER

Fijamos la autenticidad en cuanto percibimos que no silencia autobiografiarse. Una permanencia comunicativa se expresa: la de su carácter.

Es un ultramoderno a fuerza de expresarse en su «adánica» categoría humana.

JOSE M^o DE SUCRE

La urgencia de sentar este concepto me estaba apartando de explicar a mis lectores quién es Blasco Ferrer y en qué consiste su exposición. Se trata de un forjador aragonés que reside en París y ha enviado sus esculturas en hierro. El conjunto es de una fortaleza tan impresionante que nos hallamos ante uno de los mejores acontecimientos de la temporada.

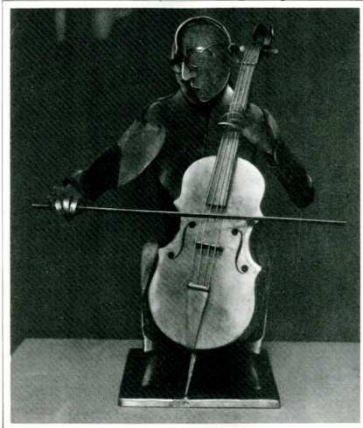
MONREAL TEJADA

Aragonés como Pablo Gargallo y escultor en hierro, también, como Pablo Gargallo, es E. Blasco Ferrer. A pesar de esta doble coincidencia, las esculturas de Blasco no se derivan de las de Gargallo, ni tienen el mismo carácter. Nacido en Foz-Galanda, lugarillo turolense, hijo de familia numerosa y humilde, Blasco llevaba dentro una fuerza vital que le trajo a Barcelona, en cuya Escuela de Bellas Artes consiguió ingresar. En medio de la miseria de su infancia había sentido la llama de la pasión del arte. Dibujaba, modelaba en arcilla e intentaba hacer esculturas con la hojadelata de los envases de conservas. En Barcelona vivió como pudo, estudió y exhibió su trabajo por primera en 1930, y luego en 1932 y 1934. Marchó a París, donde reside y realiza su obra desde 1942.

A. DEL CASTILLO

Les socles élevaient à la hauteur des yeux contemplatifs des visiteurs les sculptures en fer de Blasco Ferrer. La feuille de métal, découpée, pliée, martelée, soudée, devient par la magie de cet enchanteur «Harpiste», «Vulcain», «Don Quichottes», «Coc», «Enfants»... Il faut beaucoup d'ingéniosité, de talent et de métier pour animer cette matière à la fois commune et noble, la magnifier, lui insuffler la vie avec sensibilité et grandeur. Ce sculpteur d'origine aragonaise a su s'imposer par une œuvre originale et nous regrettons de n'avoir pu exposer davantage de ses créations.

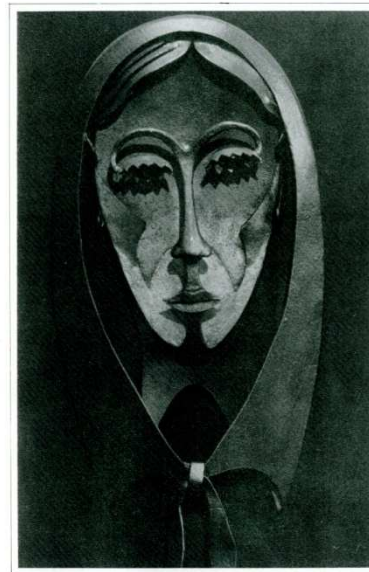
HENRI HÉRAULT



"PAU CASALS"
Esta obra figura en el Museo de la Villa de París



"BELIER"



ESCULTURAS

- 1 Los últimos suspiros de Don Quijote (Propiedad)
- 2 Caballo hierro
- 3 El niño abandonado ..
- 4 La Bordadora ..
- 5 Don Quijote ..
- 6 Lechuza ..
- 7 Bailarina ..
- 8 Dos niñas ..
- 9 Ojos de la Razón ..
- 10 Guitarrista ..
- 11 Mujer con ojos espirales ..
- 12 Greta Garbo ..
- 13 Toro de Lidia ..
- 14 Gallo ..
- 15 "Belier" ..
- 16 Vulcano ..
- 17 Autorretrato
- 18 al 48 Dibujos

Exposición en la Sala Costa del Centro Aragonés de Barcelona, 18 a 30 de abril de 1988.



Invitación a la Exposición E. Blasco Ferrer en el Hôtel de Ville, Pierrelatte, 1990



Hôtel de Ville
Av. Jean Perrin
26702 Pierrelatte
Tél. 75 04 03 00

INVITATION
EXPOSITION
E. BLASCO - FERRER
Sculptures - Peintures - Dessins

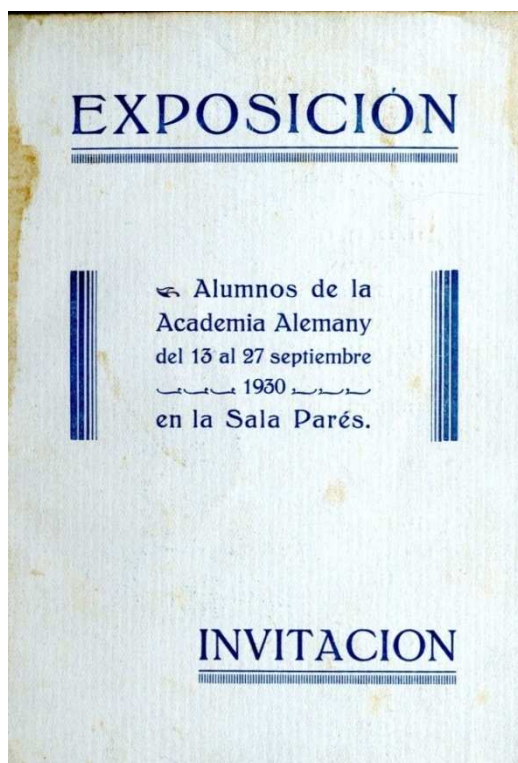
Jean MOUTON, Maire, Conseiller Général,
Le COMITÉ CULTUREL

*seraient très honorés de votre présence au VERNISSAGE
qui aura lieu VENDREDI 2 Février 1990, à partir de 18 heures
à l'Hôtel-de-Ville, Salle des Expositions.*

Exposition ouverte du 3 au 11 Février, de 15 h. à 18 h 30.

4.-CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

Exposición *Alumnos de la Academia Alemany*, Sala Parés, Barcelona, 13 al 27 de septiembre de 1930

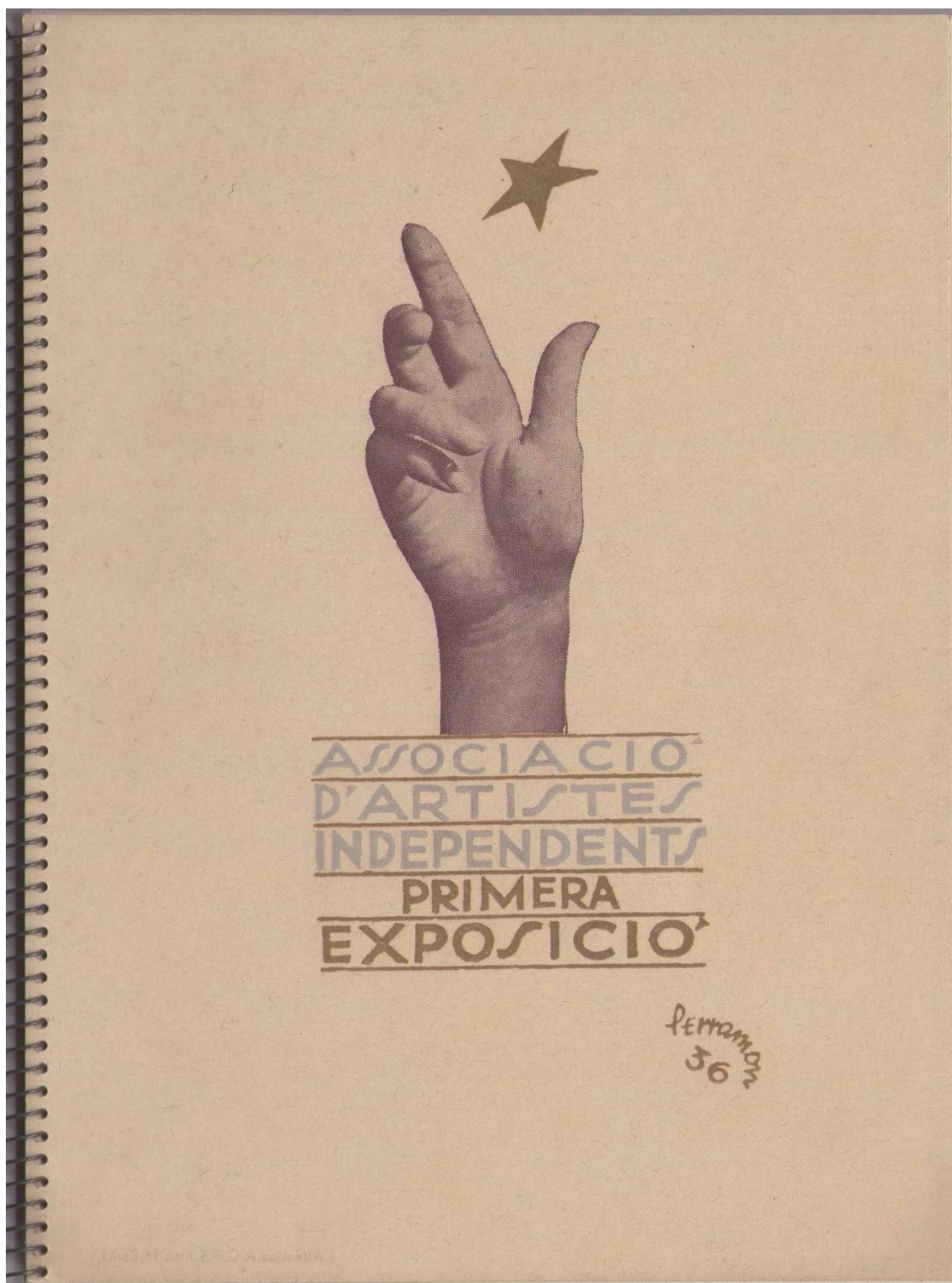


ARTIGAS, JOSÉ. N.º 1, 2, 3: Paisajes. - 4, 5: Bodegones. - 6: Nota.	LERA, VICENTE. N.º 40: Bodegón.
BLASCO, ELEUTERIO. » 7, 8, 9, 10: Estudios	MESTRE, LUIS. » 41, 42, 43: Notas.
BARCELÓ, MANUEL. » 11, 12, 13, 14: Notas	PACHECO, ANGELA. » 44, 45, 46, 47: Bodegones y Notas.
BOLTAÑA, RAMÓN. » 15, 16, 17: Tossa. - 18: Sagrera.	PEREZ, JUAN » 48, 49, 50: Desnudo y Estudios (Escultura).
CAMBRA, ROSENDO. » 19, 20, 21: Notas. - 22: Bodegón.	PRAT, BALDOMERO. » 51, 52, 53, 54, 55: Notas.
CERDÁN, ANTONIO. » 23, 24, 25: Notas. - 26, 27: Bodegones. - 28: Nota	RAMBLA, EZEQUIEL. » 56, 57: Notas.
CANÓS, AMPARO. » 29, 30: Bodegón y Nota.	ROÉ, JUAN. » 58, 59, 60, 61, 62: Notas.
FRIGOLA, FRANCISCO. » 31, 32, 33: Tossa.	ROMERO DE TEJADA, RICARDO » 63: Bodegón.
GIMENEZ, JOSÉ M.ª » 34, 35, 36: Retrato (Escultura) y Notas.	TREPAT, VENTURA. » 64, 65, 66: Notas.
GARCÍA, JUAN. » 37, 38: Notas.	VILARDEBÓ, VIFREDO. » 67, 68, 69, 70: Notas.
JUNQUÉ, MARÍA J.ª » 39: Bodegón.	

Catálogo del *Salón de artistas aragoneses*, Centro Obrero Aragonés, Barcelona, 20 de octubre a 3 de noviembre de 1935.

<p>114 Osos. Cualrán, Florencio</p> <p>115 Cachorros.</p> <p>116 Cabeza de Ciervo.</p> <p>117 Jabalí.</p> <p>118 Bisonte.</p> <p>Muñoz, Pascual</p> <p>119 Cristo.</p> <p>120 Virgen.</p> <p>121 » (Gótica).</p> <p>122 »</p> <p>Sorribas, Francisco</p> <p>123 Camino de la fuente (Talla).</p> <p>124 La Jota »</p> <p>125 Capricho »</p> <p>Vallén, Pascual</p> <p>126 Cabeza de viejo.</p> <p>127 Busto de niño.</p> <p>128 » niña.</p> <p>Villuendas, Gabriel</p> <p>129 Reposo.</p> <p>DIBUJO, ACUARELA Y AGUA FUERTE :</p> <p>Aced, José</p> <p>130 Paisaje (Acuarela).</p> <p>131 »</p> <p>Alloza, José</p> <p>132 Ovejas.</p> <p>Ara Burgues, Mariano</p> <p>133 Concepto social.</p> <p>134 Recortes de papel.</p> <p>135 Para todo tiene.</p> <p>136 Marabro idilio.</p> <p>137 Jesús y Francisco.</p> <p>Bayo, Antonio</p> <p>138 El Dique Flotante.</p> <p>139 Torre Rodona (Las Cortes).</p> <p>140 Antigua Iglesia de Sra. Eulalia.</p> <p>Blasco, Eleuterio</p> <p>141 ¿ . . . ?</p> <p>142 ¿ . . . ?</p> <p>Blasco, Antonio</p> <p>143 Calle Montserrat (Acuarela).</p> <p>144 El tío Agapito »</p> <p>Latorre, Esteban</p> <p>145 Dibujo (Pluma.)</p> <p>146 »</p>	<p>Marién, Mariano</p> <p>147 Fragmento del Quijote (Aguafuerte).</p> <p>148 »</p> <p>149 Cascada de la Trinidad.</p> <p>150 Foro Romano.</p> <p>Melchor, Manuel</p> <p>151 Mi hija Consuelito.</p> <p>152 Retrato.</p> <p>153 Encarna.</p> <p>Martínez Blasco, S. (Temple):</p> <p>154 Trigos</p> <p>155 Almudevar (Huesca)</p> <p>156 Zaragoza (Pluma).</p> <p>157 Pluma »</p> <p>158 Aguatinta »</p> <p>Pemán, Jesús</p> <p>159 Ansó (Temple).</p> <p>160 Baturro »</p> <p>Sanz, Ignacio</p> <p>161 Semblanza de F. Ballesteros.</p> <p>Vila, José María</p> <p>162 Templo del Pilar.</p> <p>ARTES APLICADAS</p> <p>Bagués</p> <p>163 Lámpara (Hierro).</p> <p>164 » de pared »</p> <p>Clavero, José.</p> <p>165 Carabela.</p> <p>166 Prensa libros.</p> <p>Masdeu, Dionisia</p> <p>167 Plato oriental (cerámica).</p> <p>168 » decorativo »</p> <p>169 Pensando »</p> <p>170 El recuerdo (Busto) »</p> <p>171 Sentimiento »</p> <p>Villuendas, Gabriel</p> <p>172 Arqueta (Renacimiento) madera.</p> <p>Francia, Enrique</p> <p>173 Caja cuero repujado.</p> <p>174 » »</p> <p>175 Marco » »</p> <p>176 Papelera » »</p> <p>177 Tabaquera » »</p> <p>Imp. Art. Aragón, 305</p>	<p style="text-align: right;">1935</p> <p style="text-align: center;">CENTRO OBRERO ARAGONÉS CASA DE RECREACIÓN CARRERAS MURLES CALLEMATA CUADERNA - BOSETTE</p> <p>Baja de San Pedro, 55 Teléfono 25646 BARCELONA</p> <p style="text-align: center;">Salón de Artistas Aragoneses</p> <p style="text-align: center;">Catálogo</p> <p>PINTURA</p> <p>Almenara, Cecilio</p> <p>1 Riberas del Ebro.</p> <p>2 Pirineo Aragonés (Torla)</p> <p>3 Flores.</p> <p>4 Viejo Aragonés.</p> <p>Alquézar, Anastasio</p> <p>5 Escalinata de Santiago (Albarracín).</p> <p>6 Torreón de la Zuda.</p> <p>7 Álamos.</p> <p>Arruego, Constantino</p> <p>8 Iglesia de Aguilera.</p> <p>9 Arco de San Sebastián (Riela).</p> <p>10 Cabeza de viejo (Estudio).</p> <p>Acín, Ramón</p> <p>11 Figura.</p> <p>Barcelona, Luis</p> <p>12 Bodegón.</p> <p>Barril, Alfonso</p> <p>13 Orillas del Ebro.</p> <p>Baqué, José</p> <p>14 Retrato</p>
---	---	---

<p>Blasco, Eleuterio</p> <p>15 Alcañiz (Teruel).</p> <p>16 Paisaje de Molinos »</p> <p>17 El Barranco »</p> <p>Boltaña, Ramón</p> <p>18 Reflejos de agua.</p> <p>19 Paisaje.</p> <p>20 Flores</p> <p>21 Muelle de Barcelona.</p> <p>Bescós, Antonio</p> <p>22 Bodegón.</p> <p>Boter, Concepción</p> <p>23 Sto. Tomás (Toledo).</p> <p>24 Granadas (Bodegón)</p> <p>Cidón, Francisco</p> <p>25 Mallos de Riglos.</p> <p>26 »</p> <p>Costa, Antonio</p> <p>27 El Accidente.</p> <p>28 Canción de taberna.</p> <p>29 Un pintor »</p> <p>30 Mercado popular</p> <p>31 Paisaje de Aragón.</p> <p>Díaz, Francisco</p> <p>32 Sol en el viejo barco.</p> <p>33 Una calle.</p> <p>34 Bodegón.</p> <p>35 Un rincón barcelonés.</p> <p>Durbán, Martín</p> <p>36 El paraguas.</p> <p>37 Mi padre.</p> <p>38 Fiesta Mayor en Urgel.</p> <p>39 Composición.</p> <p>40 Desnudo.</p> <p>Edo, Pascual</p> <p>41 La Cueva.</p> <p>42 Puesta de sol.</p> <p>43 Desfiladero.</p> <p>44 Rincón de Mora de Rubielos.</p> <p>45 Pueblo de Aragón (Alventosa).</p> <p>Félez, Mariano</p> <p>46 Barcasas.</p> <p>47 Pescadores.</p> <p>48 Mercado.</p>	<p>Fuentes, Félix</p> <p>49 Tarde de invierno.</p> <p>50 Pueblo de Aragón.</p> <p>Foiquer, Aurora</p> <p>51 Paisaje.</p> <p>52 »</p> <p>Guadalupe Z. Cayo</p> <p>53 Bodegón.</p> <p>54 Torre Buigas (Paisaje).</p> <p>55 Damasco rojo.</p> <p>56 Cintas.</p> <p>57 Margaritas del Japón.</p> <p>Gratal, Mariano</p> <p>58 Alhama de Aragón.</p> <p>59 Una calle.</p> <p>60 Torla (Mondaruego).</p> <p>61 Iglesia de Aguilera.</p> <p>Insa, Alejandro</p> <p>62 La tía Teresa.</p> <p>63 Bodegón.</p> <p>64 Marina.</p> <p>65 Flores.</p> <p>López, Lorenzo</p> <p>66 Bodegón.</p> <p>Margalef, José</p> <p>67 Rtro. de Sra</p> <p>68 Flores.</p> <p>69 Bodegón</p> <p>70 »</p> <p>Martínez, Ricardo</p> <p>71 Atardecer.</p> <p>Melchor, Manuel</p> <p>72 Mi hijo.</p> <p>Navarro, Manuel</p> <p>73 Calleja de pueblo.</p> <p>74 Barranco de Soria (Calatayud)</p> <p>Navarro, Leopoldo</p> <p>75 Moncayo.</p> <p>76 Plaza del carbón.</p> <p>Osés, Carmen</p> <p>77 Mujer Balear (Ibiza).</p> <p>78 »</p> <p>Pérez Obis, Leonardo</p> <p>79 Paisaje.</p> <p>80 Nocturno.</p> <p>81 Bodegón.</p>	<p>Rincón, Vicente</p> <p>82 Pescados (Bodegón).</p> <p>83 Atardecer (Paisaje).</p> <p>84 Estarrit (Paisaje).</p> <p>85 Paisaje.</p> <p>Sánchez, Fermín</p> <p>86 Rincón de Jaca (Huesca).</p> <p>87 » Ansó »</p> <p>88 »</p> <p>89 » S. Pedro de Sireja, Huesca.</p> <p>Sanz, Ignacio</p> <p>90 Arco del Arzobispo (Zaragoza).</p> <p>91 Fra. Diávolo.</p> <p>Toda, Francisco</p> <p>92 Bodegón.</p> <p>93 »</p> <p>94 »</p> <p>Vicente García, Frutos</p> <p>95 Mallos de Riglos.</p> <p>96 Palacio Episcopal (Zaragoza).</p> <p>ESCULTURA</p> <p>Anel, Enrique</p> <p>97 Rtro. de niña.</p> <p>98 El tío Jotero (Bajorrelieve)</p> <p>Bayod, Angel</p> <p>99 Ramón y Cajal.</p> <p>100 El tío Jotero (Mármol).</p> <p>Bellés, Vicente</p> <p>101 Imagen sentada (Talla).</p> <p>102 Desnudo de mujer »</p> <p>103 » (Mármol).</p> <p>Bellblure, José</p> <p>104 Goya (Forja)</p> <p>105 Marinos Beodos »</p> <p>106 Desnudo »</p> <p>107 Pez »</p> <p>Coscolla, Felipe</p> <p>108 Dédalo (Talla).</p> <p>109 Danzarina »</p> <p>110 Deportista »</p> <p>111 Corazón de Jesús (Dorado).</p> <p>Clavero, José</p> <p>112 Ramón y Cajal (Relieve).</p> <p>113 Cristo sin corona.</p>
---	--	---



Album des expositions d'art espagnol en exil, Cámara de Comercio, Toulouse (22 de febrero a 3 de marzo); y Galería la Boétie, París (inaugurada el 2 de abril), 1947.



Cinq artistes espagnols, Galerie Raymond Duncan, Paris, 2 al 17 de julio de 1949.

CINQ ARTISTES ESPAGNOLS

L'ESPAGNE MODERNE TOURMENTÉE · DÉCHI-
QUETÉE PAR LES LUTTES INTÉRIEURES · A
PRODUIT UN ART AUDACIEUX QUI DÉPASSE
LE MONDE REEL · MAIS GARDE LA CHALEUR ·
LA VITALITÉ D'UN PEUPLE INDOMPTABLE ◊

LE SCULPTEUR BLASCO FERRER IMPRIME
UN RYTHME NEUF · UN MOUVEMENT · UNE
ENVOLEE A SES OEUVRES QUI VOUS ENTRAI-
NENT A LEUR DIAPASON ÉTONNANT · PEINTRE
AUSSI DE GRANDE CLASSE · LA RICHESSE DE
SA PALETTE S'ALLIE A LA VIGUEUR DE SES
CONCEPTIONS ◊

CLAVERO · FILS D'UN BERGER ET D'UNE IN-
STITUTRICE · DIPLOMÉ PAR L'ÉCOLE DES
BEAUX-ARTS DE SARAGOSE · A TROUVÉ SA
VOIE DANS DES SCULPTURES ORIGINALES
DONT LES ARABESQUES ONT UNE VIE ET UN
STYLE REMARQUABLES ◊

MADRAGO APPARTIENT A L'AUGUSTE LIGNÉE
DE PEINTRES DONT IL PORTE LE NOM · · ·
SES OEUVRES · A LA RECHERCHE D'UNE PU-
RETÉ AU-DELA DE L'UNIVERS SENSIBLE · · ·
SONT PLUS QUE DES JEUX INTELLECTUELS · · ·
POURRAIT-ON OUBLIER L'INTÉRÊT EXCEP-
TIONNEL DU SYMBOLIQUE " RETOUR A LA
TERRE " ◊

LA MAÎTRISE D'ANTONIO LAMOLLA S'EX-
PRIME DANS SES PEINTURES · ART EXPRES-
SIF · COMPLET · · · FLEURS · PAYSAGES · · · LA
SOBRIÉTÉ PATHÉTIQUE DE " LA VEUVE " ·
ÉMEUT COMME CELLE D'UN CHEF D'OEUVRE ◊

LA NETTÉTÉ DE L'ART DE TUSQUELLAS
EST PRÉNANTE · HARMONIEUSE · INTELLI-
GENTE · · · VISAGES DE FEMME · NATURES
MORTES · SES OEUVRES SONT UNE JOIE
POUR L'ESPRIT ◊ ◊ ◊

EMMY GUITTES

BLASCO- 1 MATERNITÉ 2 CLOWN LISANT
FERRER 3 FLEURS 4 PAYSAGE 5 " CAPEA "
SCULPTURES: 6 GRAND-MÈRES ET ENFANT
7 CLOCHARD 8 LE MYSTIQUE
9 DANSEUSE 10 POÈTE DES FLEURS
CLAVERO SCULPTURES: 11 LA FEMME ET L'ENFANT
12 PAYSANNE 13 DANSEUSE 14 TOREADOR
BLESSE 15 LA MORPHINOMANE
MADRAGO 16 EXODE 17 LE RETOUR A LA TERRE
18 PELERIN DE LA PENSÉE 19 LES SINIS-
TRÉS 20 LA VIERGE 21 REMINISCENCES
LAMOLLA 22 LA VEUVE 23 COUP DE VENT
24 TEMPS ORAGEUX 25 TOURNESOLS
26 FLEURS AU CANDELABRE
TUSQUELLAS 27 JEUNE MODÈLE 28 LA SOUPE
29 FEMME A LA LOUPE
30 31 32 33 NATURE MORTE

LA GALERIE RAYMOND DUNCAN
31 RUE DE SEINE PARIS VI (METRO ODEON)

PRÉSENTE DU 2 AU 17 JUILLET

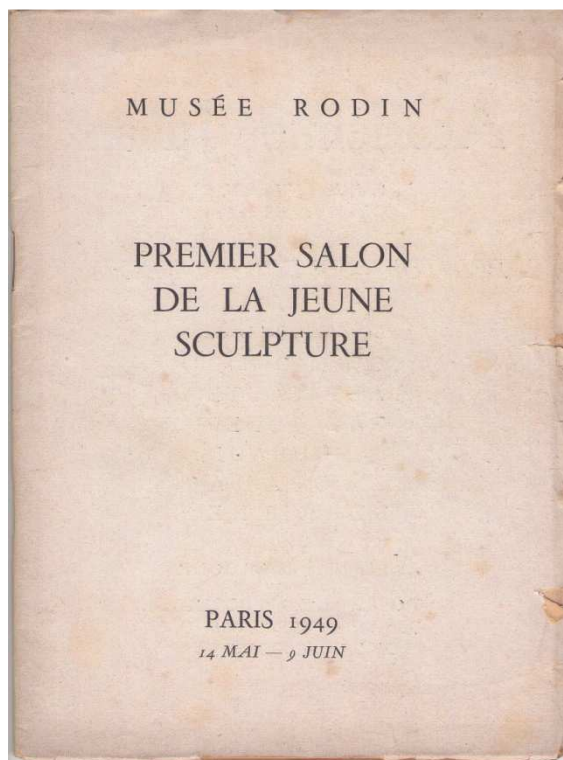
QUELQUES OEUVRES

DES PEINTRES ET SCULPTEURS
ESPAGNOLS

BLASCO FERRER
CLAVERO JOSÉ
TITO-LIVIO DE MADRAGO
LAMOLLA ANTONIO
TUSQUELLAS MIGUEL

31

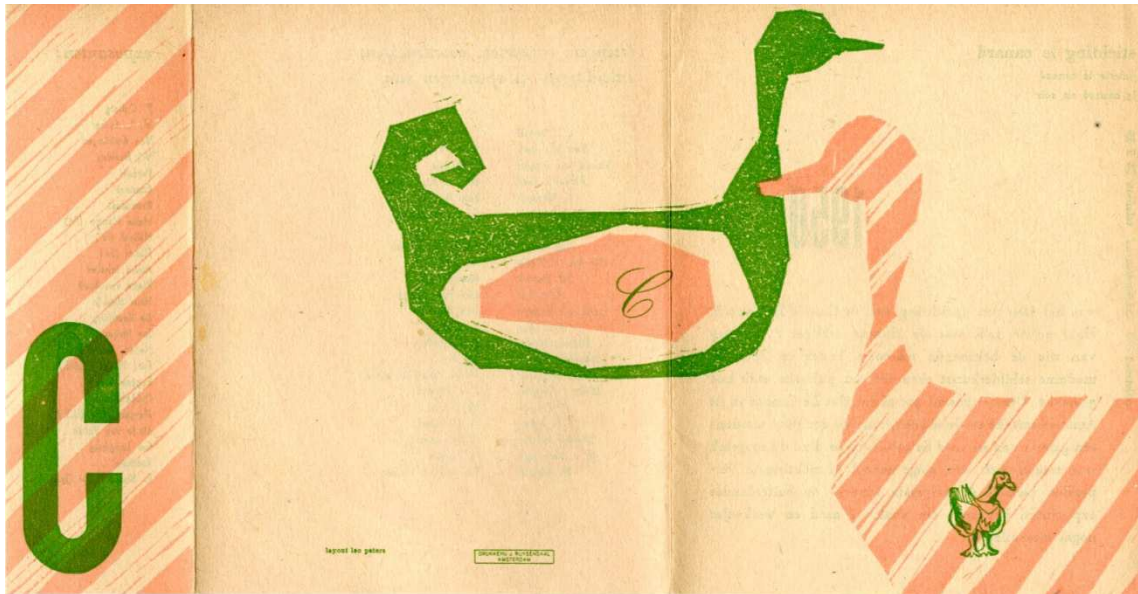
Premier Salon de la Jeune Sculpture, Musée Rodin, París, 14 de mayo a 9 de junio de 1949.



Exposition du 1^{er} Grand Prix de Peinture, Maison des Arts, Principado de Mónaco, del 15 al 25 de septiembre de 1949.



Galería La Canard, Ámsterdam, 1950.



stichting le canard
galerie le canard
le canard au soir

opstraat 265 amsterdam/c./ telefoon 33 2 39

1950

was het jaar van oprichting van de Galerie Le Canard. Haar eerste gast was de Haagse schilder P. Ouborg van wie de bekroonde tekening Vader en Zoon de moderne schilderkunst even tot een publieke zaak had gemaakt. Deze exposant gaf al aan dat Le Canard in de Amsterdamse kunstwereld een rara avis zou gaan worden: een galerie van en voor de avant-garde. Dat dit mogelijk was zonder zich aan enige school of richting te verpanden hebben de volgende binnen- en buitenlandse exposanten bewezen, die vaak in aard en werkwijze nogal uiteenliepen.

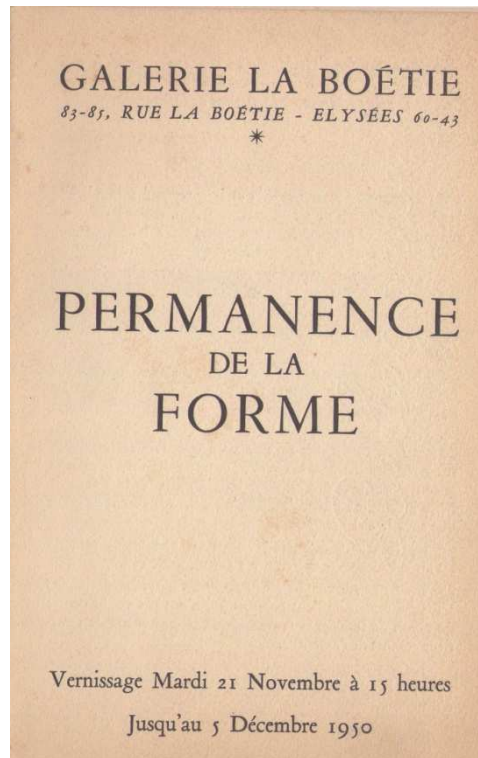
lezingen, concerten, voordrachten,
inleidingen en openingen van

J. J. Voskuil	Dr. K. H. Kroon
Bert Scherbeeck	M. Krabbé
Manuel van Loggen	Dr. Boris Rjptschinsky
Aldo van Eijck	Hans Rydeker
Ch. Wentinck	G. den Brakander
L. P. J. Braat	Jeanette Teengs
Bertus Aalfjes	Uut en Der Hilking
Eug. Brands	Jac. v. Haltem
Mr. Arn. J. D'Ailly	Hanna Britse
Ed. Heemik	John Vandenbergh
Géza Frid	Dick Vissar
Louis van Gasteren	Lucabert
Jaap Spijl	Dr. A. Perdeck
Konman kwartel	Enk Vos
Elisabeth Augustin	A'dams Blakluitenensemble
Wim Berkhmer	J. v. Dorenen
Mieke v. Ousschot	Mr. E. Elias
J. Hoogstra	M. C. Escher
J. G. Elburg	G. Kouwenaar
Sjoendje Wouters	H. Franssen
H. v. Kruijningen	Dra Anne H. Mulder
N. Augustin	

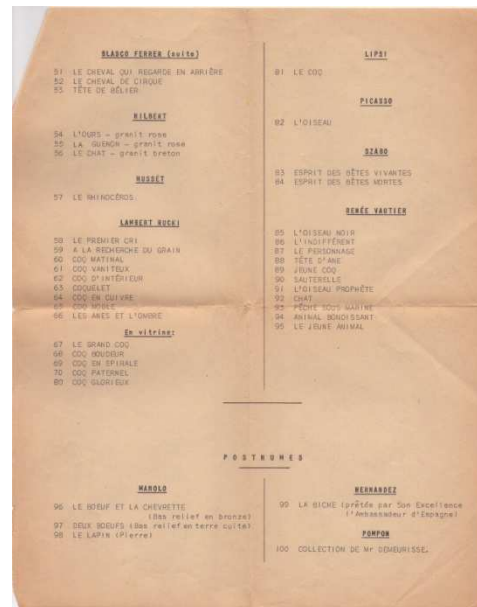
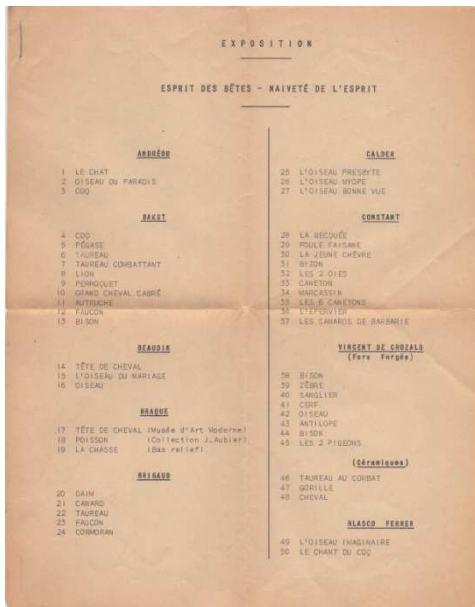
exposanten:

P. Ouborg
M. C. Escher
Van Kruijningen
Vrij Beelden
Perdok
Constant
Rezendaal
Maria Manton (Fr.)
Nallard (Fr.)
Florini (Fr.)
André Schaller
Pierre van Soest
Hans Nabujs
De Keerkring
Jan Meijer
Nederl. Kunstcritici
Frad Thieker (Duitl.)
Eugène Brands
Dobbelmann
Margaret Pow (U.S.A.)
Marja van Putten
Ger Langeweg
Rooskens
E. Blasco Ferrer (Spanje)

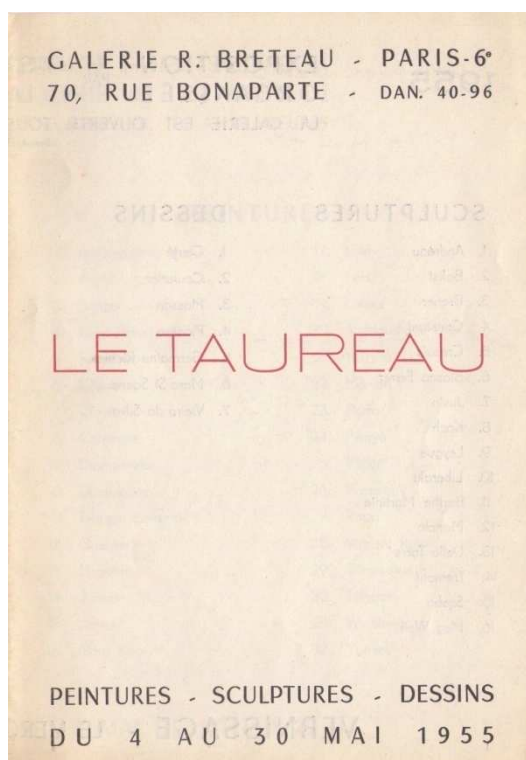
Permanence de la forme, Galerie la Boétie, Paris, 21 de noviembre a 5 de diciembre de 1950.



Esprit des bêtes-Naiveté de l'esprit, Galerie Doucet, Paris, 4 al 23 de mayo de 1954.



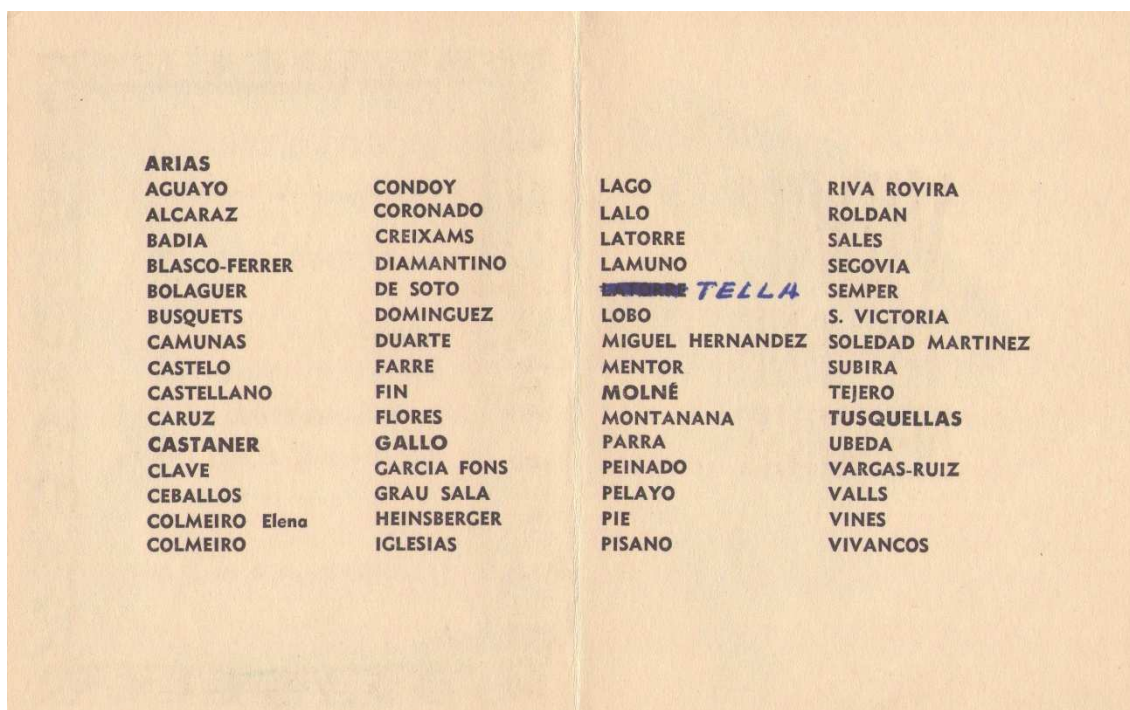
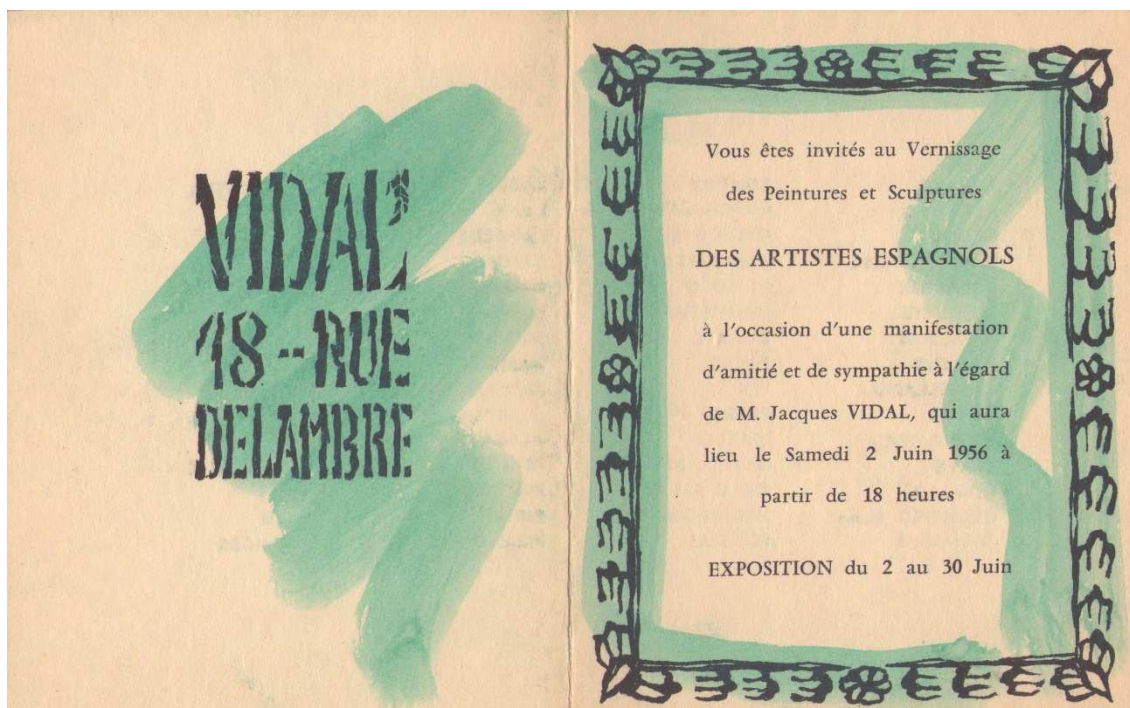
Le taureau, Galerie R. Breteau, París, del 4 al 30 de mayo de 1955.



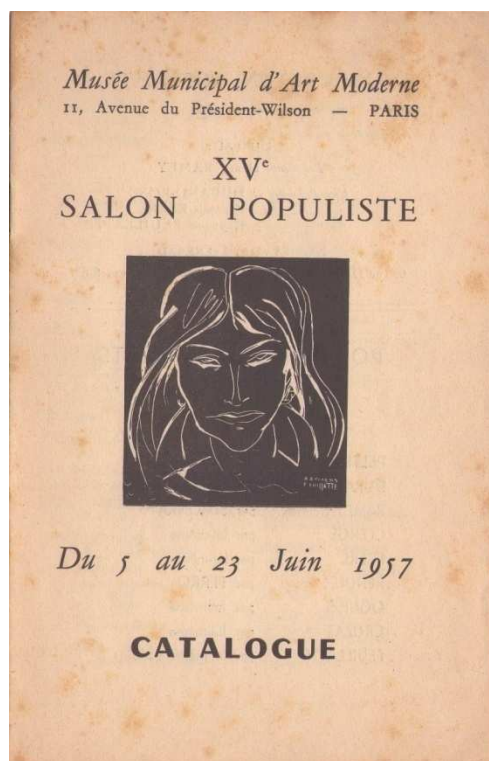
XIV^e Salon Populiste, Musée Municipal d'Art Moderne, París, del 5 al 24 de junio de 1955.



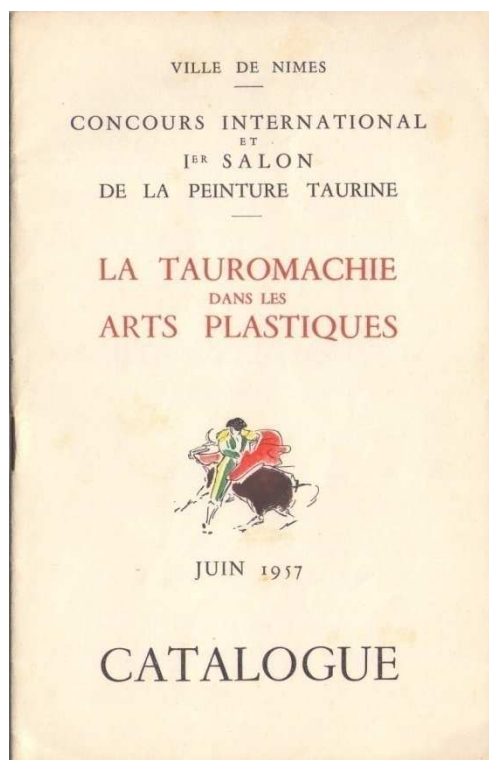
Peintures et Sculptures des Artistes Espagnols, Galerie Vidal, Paris, 2 al 30 de junio de 1956.



XV^e Salon Populiste, Musée Municipal d'Art Moderne, Paris, del 5 al 23 de junio de 1957.



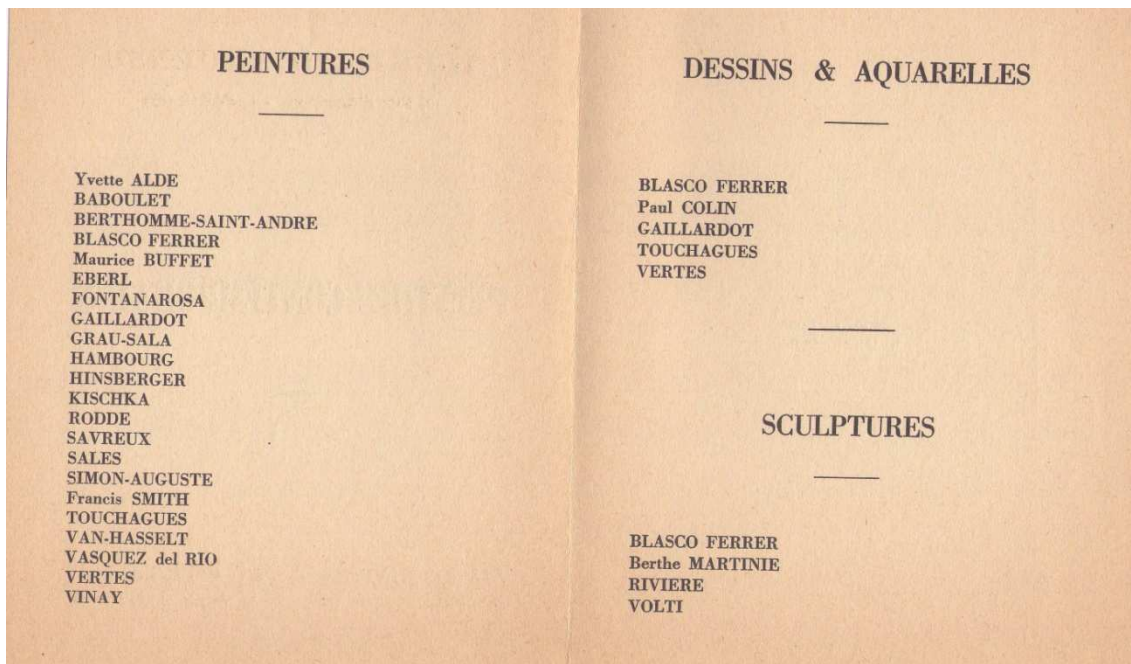
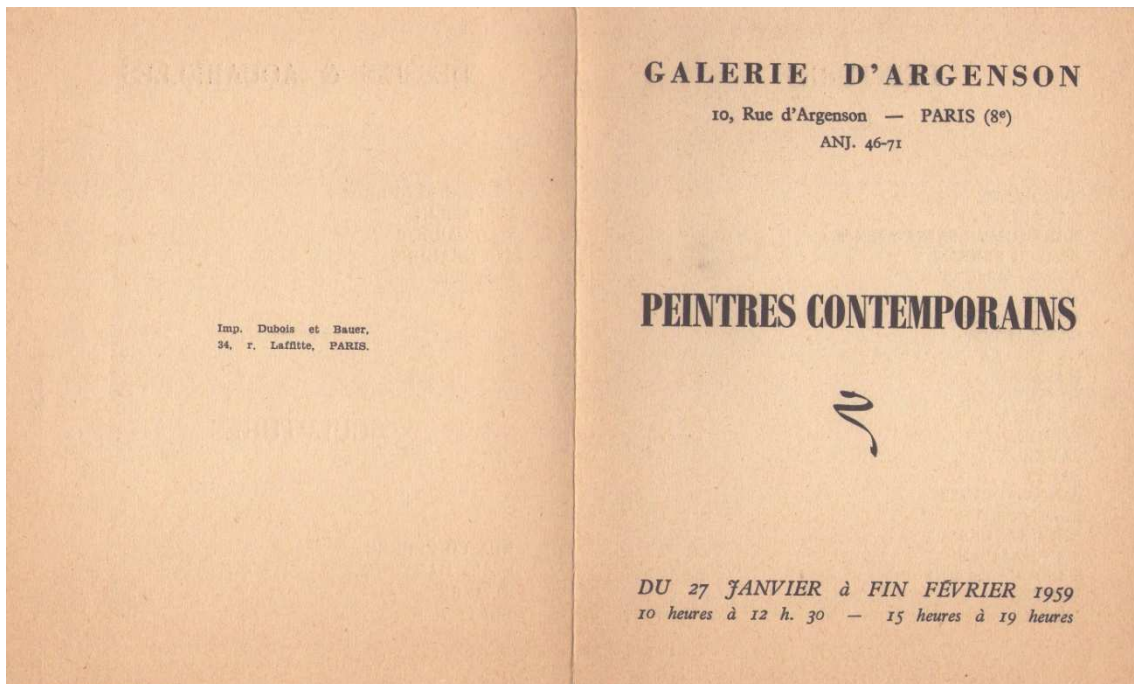
La Tauromachie dans les Arts Plastiques, Villa de Nimes, junio de 1957.



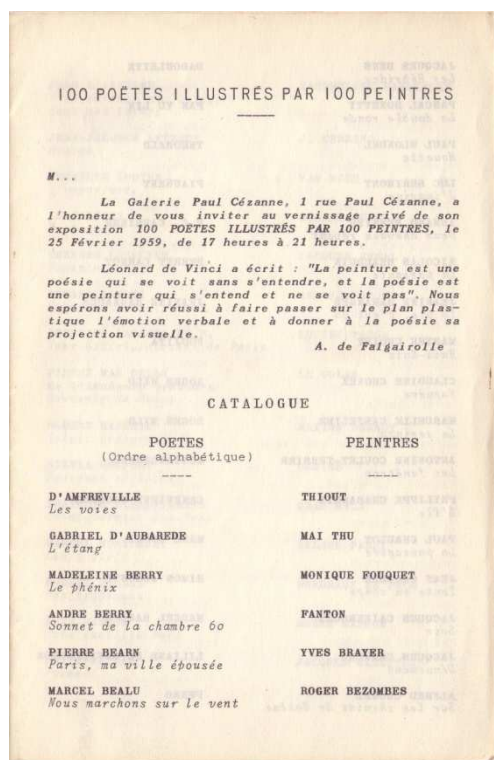
Tauromachies, Galerie Paul Cézanne, 16 a 30 de junio de 1958



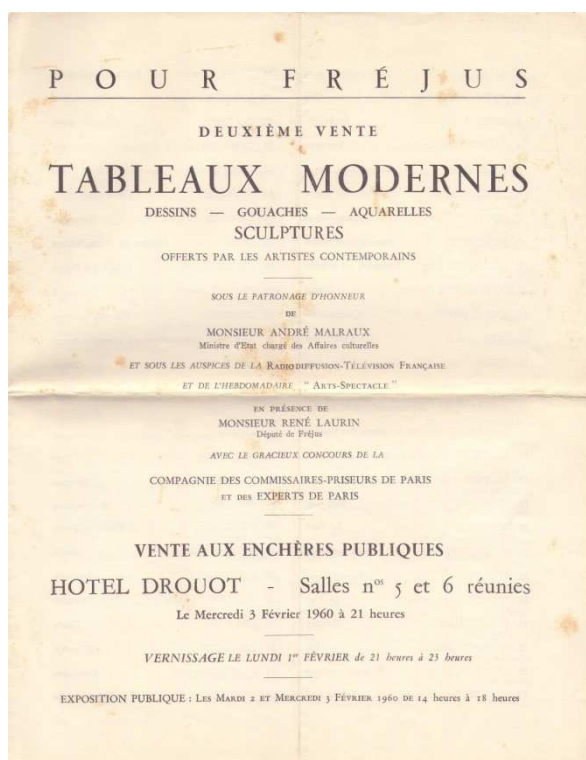
Peintres contemporains, Galerie D'Argenson, Paris, 27 de enero a finales de febrero de 1959.



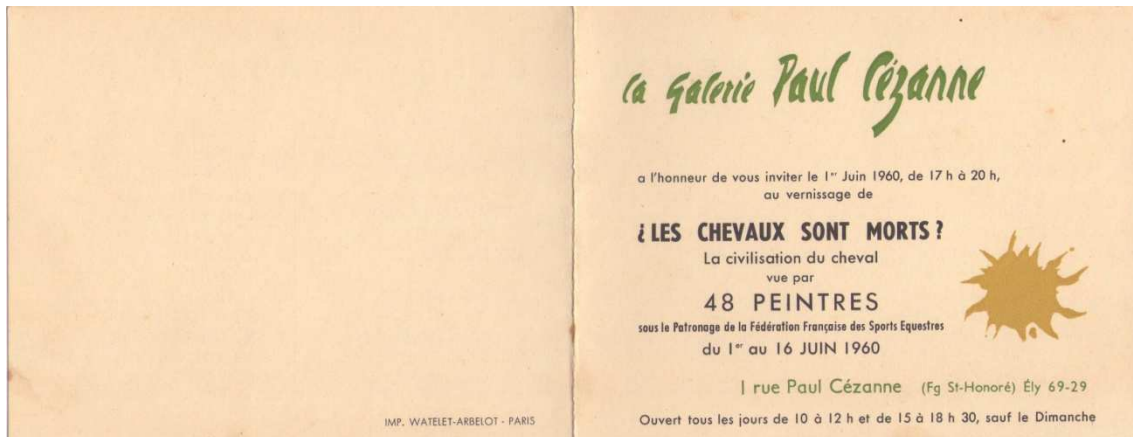
100 poètes illustrés par 100 peintres, Galerie Paul Cézanne, Paris, febrero-marzo de 1959.



Tableaux Modernes, Hotel Drouot, Paris, 2 y 3 de febrero de 1960.



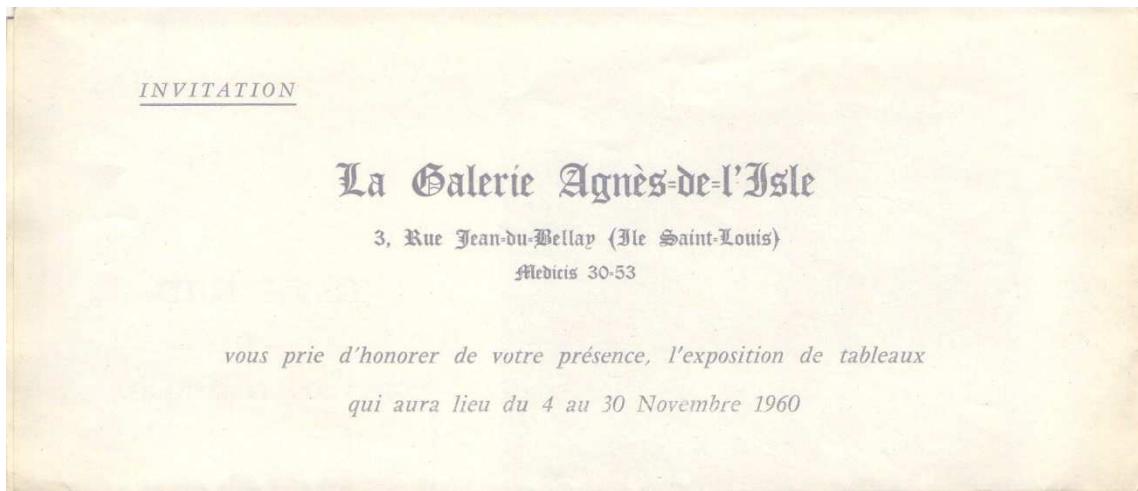
¿Les chevaux sont morts? La civilisation du cheval vue par 48 peintres, Galerie Paul Cézanne, Paris, del 1 al 16 de junio de 1960.



L'Homme tel quel (l'homme a nu), Galerie Paul Cézanne, Paris, del 17 de diciembre al 4 de enero de 1961.



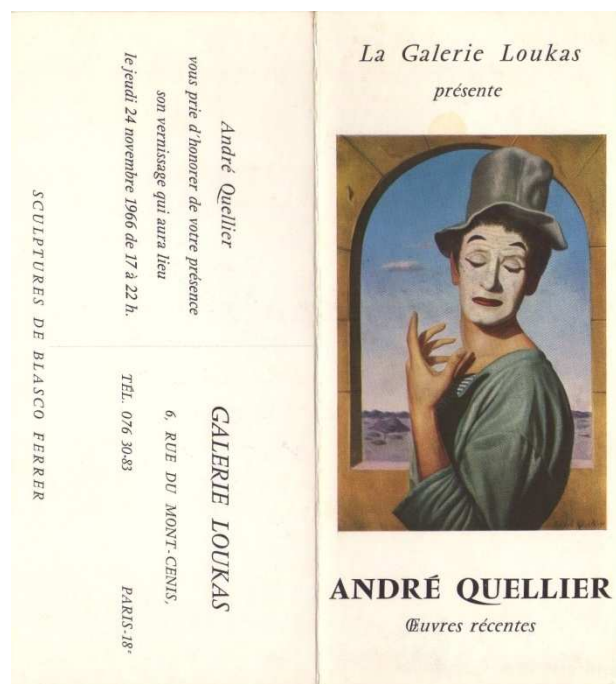
R. Gen, Blasco Ferrer y Gen Paul, Galerie Agnès-de-l'Esle, 4 al 30 de noviembre de 1960.



Exposition de peinture Tauromachie, Mont-de-Marsan, 21 de julio a 31 de agosto de 1963.



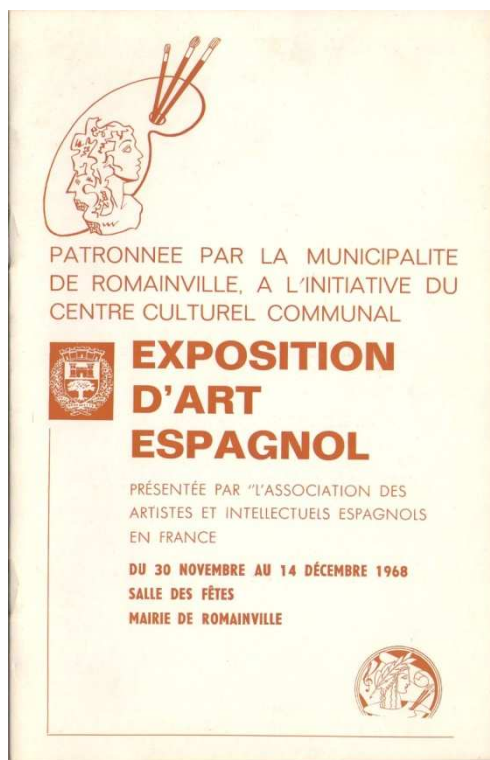
Obras recientes de André Quellier y esculturas de Blasco Ferrer, Galerie Loukas, París, noviembre-diciembre de 1966.



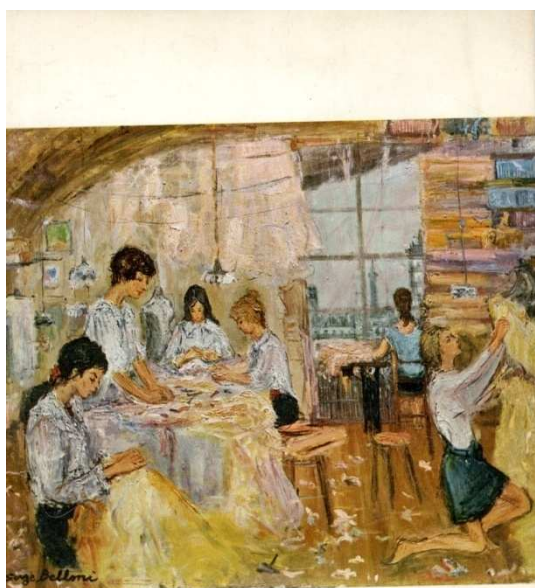
Première biennale d'art contemporain espagnol, Musée Galliera, Paris, del 1 al 17 de marzo de 1968.



Exposition d'art espagnol, Romainville, del 30 de noviembre al 14 de diciembre de 1968.



Catálogo 30^e Salon l'Atelier de la Bûcherie, París, noviembre, 1971



SERGE BELLONI. — *L'Atelier de Coco Chanel.*

13 Novembre 1971

L' A. P. S. A. P.

vous présente le

30^e Salon

de

l'Atelier de la Bûcherie

✻

SERGE BELLONI

"LE PARIS DES POÈTES"

✻

PRIX ANTRAL

✻

COUPE DE LUTÈCE DE PHOTOGRAPHIE

✻

SALLES D'EXPOSITION NEW-YORK

14, avenue de New-York, PARIS-XVI^e

DU 15 AU 28 NOVEMBRE 1971

BLASCO FERRER

sculpteur

BLASCO FERRER nous vient des terres espagnoles, né le 20 février 1907 à Foz-Calanda, dans la province de Teruel.

Fils de potier aragonais, Blasco, dès son enfance, préféra pourtant le métal à la terre.

Le fer, une matière noble, âpre, rude, dans laquelle l'artiste peut assouvir sa recherche de la difficulté. Dans ce matériau des premiers âges qu'est le fer, Blasco façonne, découpe des sujets issus d'un monde visible et invisible ou se mélangent la poésie, la sensibilité, la force et la vigueur.

L'œuvre de BLASCO FERRER est personnelle, originale, singulière. Tout en symbolisant l'amour maternel, une certaine tendresse enfantine, le courage d'un Don Quichotte, la vie, l'éveil, la vitalité d'un coq, ou encore la souffrance, la douleur d'une Jeanne au bûcher. Le métal vibre et palpite et se transforme en chair et en souffrance.

Ses compositions nous transportent et nous entourent d'une émotion grandiose. La forme lyrique de ses sculptures captent les volumes par la disposition des lignes qui profile l'œuvre.

Nous pouvons situer BLASCO FERRER comme unique et le placer au sommet des plus grands.

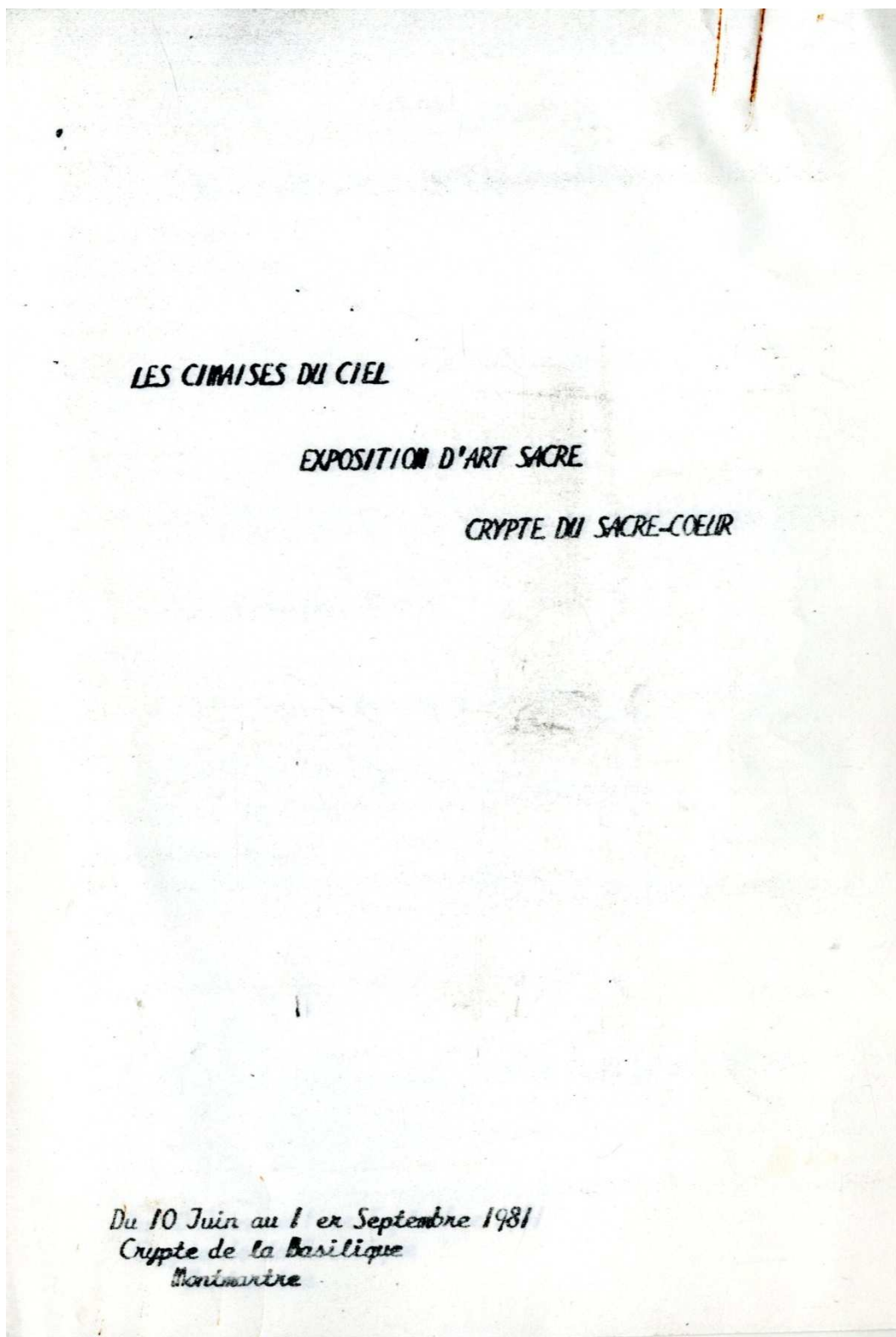
L.S.

Œuvres exposées

	Sculpture
100. Jeanne d'Arc.	—
101. Don Quichotte.	—
102. Vulcain.	—
103. Héros.	—
104. Tête de femme.	—
105. Femme aux yeux en spirales.	—
106. Coq.	—
107. Enfants assis.	—
108. Harpiste.	—
109. Femme brochant.	—



Catálogo exposición *Les Cimaises du Ciel. Exposition d'Art Sacre. Crypte du Sacre-Coeur*, París, 19 de junio a 1 de septiembre de 1981



BERNARD BUFFET

Damés pris dans les glaces - "Lucifer" -

TOFFOLI

Les Soeurs de Saint-Vincent de Paul
La fuite en Egypte
Nativité - Le Rabbin -

BLASCO FERRER

Deux dessins: une communicante - un enfant -

Sculptures

Le Christ - Saint Martin - Madone -

Colette BONZO

La procession noire

La Cène

La veuve

Le Cataclysme

Combat de Coqs

Jésus chassant les marchands du Temple

Jeanne d'Arc

une suite de dix dessins -

DURAND-ROSE

Les pénitents noirs

Pardon Breton

une suite de six dessins -

D' Anty

La Nativité

Marcel BIDNICKI

La Crucifixion

Le sacrifice d'Isaac

Maternité

Jérémie

L'école

Jean-Paul II

André QUELLIER

Le "SI YEDU-RI" (à la recherche des livres sacrés)

Saint Michel et le Dragon

Bouquet de Fleurs

L'Ange de l'été

Les quatre cavaliers de l'Apocalypse

Les quatre saisons

Sainte Anne et la Vierge

L'annonciation

La Nativité

MARGOTTON

Résurrection - Le Cheval de la Compassion - Mise au Tombeau -

Pierre Henry

La Sainte Face -

GRAU-SALA

La Vierge

J.P. ALAIX

Le Dialogue

SERADOUR

La Prière

Jean THOMAS

La parole Intérieure - Action de Grâces - Printemps Sicilien -

BIAUSSAT

Dialogue de Dieu avec Jean -

BONNAUD

Sculptures:

Vierge à l'enfant - Descente de Croix - Crépuscule -

POUBE

Envol - Albi - Venise et les eaux -

Adoration - Contemplation - Eglise du Brésil

Marguerite BERNAUD

Descente de Croix - Pietà - La Vierge -

Le Christ - Saint-Sébastien - Rencontre Paul VI et Athénagoras -

PERNES

La force tranquille - Paix intérieure -

Georges Yatrides

Christ orange et laïca - Apostasie -

Tranche de pastèque en croix - Et la Mort ne sera plus -

Le pain Biblique - Pêcheur d'Hommes -

Egghiel - Le Pain Vivant cosmique -

L'autre Rive - L'Anthropome -

Vitrail hyalographique et sa prématrice:

" La bataille de Jacob avec l'Ange "

Autre prématrice:

" après le millénaire "

Jean-Jacques FERNIER

Plans et Photos de la Cathédrale de Papeete (Tahiti)

++++
+ + + + +
++++

Cette Exposition placée sous le Haut Patronage de Monsieur Jacques CHIRK, Maire de Paris et de Mgr. Maxime CHARLES Prêlat d'honneur de Sa Sainteté, Recteur de la Basilique a été réalisée au profit du Collège " La Maîtrise de Montmartre ".

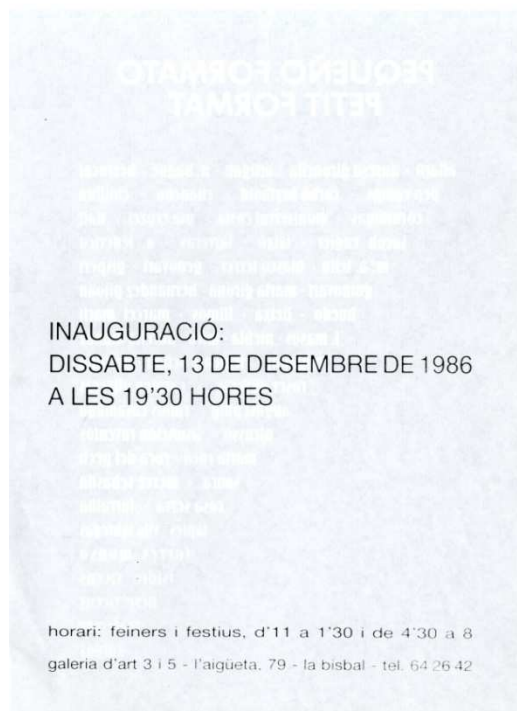
Pour tout soutien à ce collège, merci d'adresser vos dons 7, Rue Saint Vincent, 75018-Paris - à l'association des parents d'élèves.

Pour toute inscription (8ème à Terminale) Renseignements auprès du Père Directeur François de Vorges 7, Rue Saint Vincent, 75018-Paris - Tel. 264 87 70

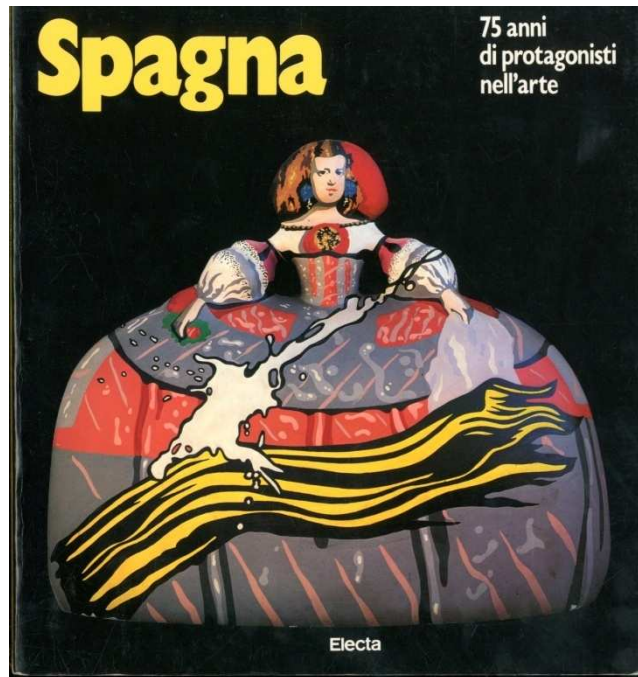
**escultura contemporánea
aragonesa a la escuela**



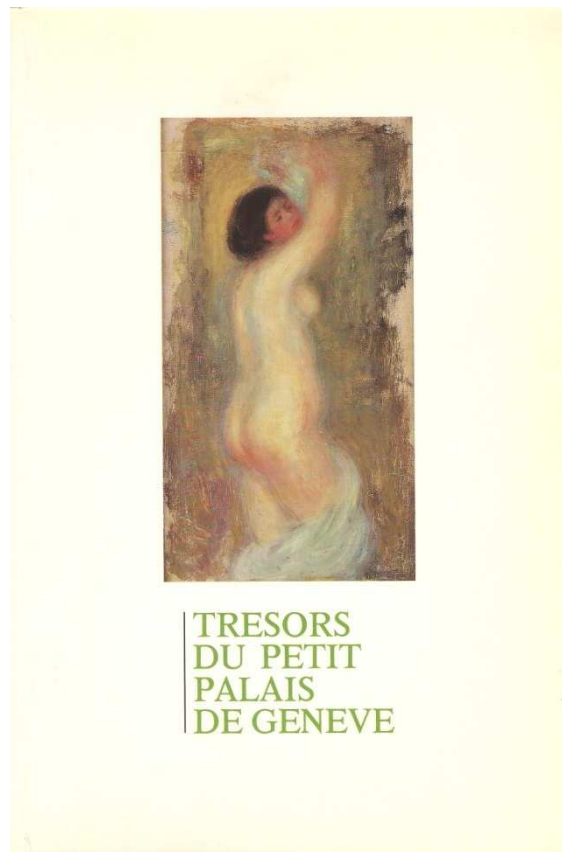
Folleto exposició colectiva *Petit Format*, Galeria d'Art 3 i 5, 1986



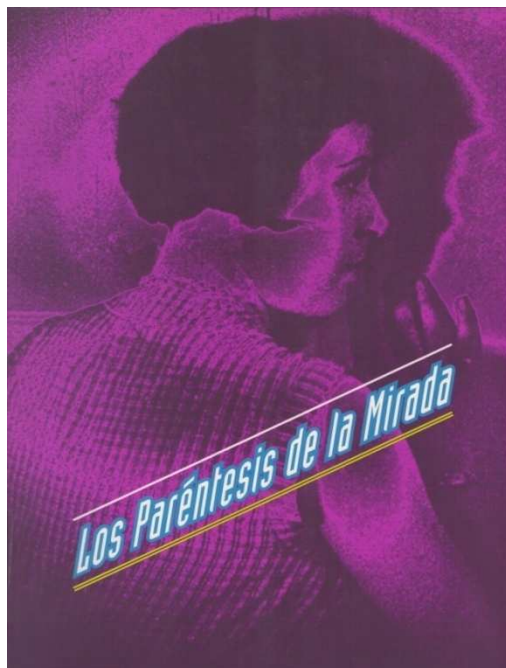
Spagna, 75 anni di protagonisti nell'arte, Lugano (Suiza), ottobre-noviembre de 1986.



Trésors du Petit Palais de Genève «de Renoir à Kislind», Marsella, 27 de junio a 1 de octubre de 1990.



Los paréntesis de la mirada, Museo de Teruel del 29 de octubre al 28 de noviembre de 1993.



Escultura en estado puro. Barro y escultura en la escultura aragonesa. Siglo XIX-XXI.
Taller-Escuela Cerámica de Muel (Zaragoza), 17 de marzo a 13 de junio de 2010.



