

Sembrando arte y oficio: la musivaria y la cerámica en la colonización agraria española

Sowing art and craft: Musivaria and ceramics in the Spanish agrarian settlement

Molina Ballesteros, Plácida 

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Doctoranda en Historia del Arte
plamolina@albacete.uned.es*

Recibido: 07-03-2022

Aceptado: 08-09-2022



Citar como: Molina Ballesteros, Plácida. (2022). Sembrando arte y oficio. La musivaria y la cerámica en la colonización agraria española. ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 11, p. 71-86, septiembre. 2022. ISSN 2530-9986.

Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2022.17311>

PALABRAS CLAVE

Instituto Nacional de Colonización; musivaria; azulejería; arte contemporáneo; conservación patrimonial

RESUMEN

La recuperación económica de España en las décadas posteriores a la posguerra, trató de superarse mediante planes de acción nacional. Las políticas de colonización agraria son la última fase de un complejo proyecto histórico que nos ha legado 300 pueblos de colonización. El rico repertorio de arte contemporáneo en musivaria y azulejería realizada por matrimonios de artistas son objeto de la investigación y resultado de un inventario actualizado. Su localización y comentario son fruto de un método basado en el cruce de fuentes, basado en las visitas *in situ* a los pueblos, que ha proporcionado un inventario actualizado asociado a los espacios cívicos. Los resultados logrados tras un trabajo comparativo estilístico han desvelado autorías desconocidas, abriendo tanto la discusión en torno al anonimato, como a la recopilación de valores sociales plasmados en una iconografía propia del Instituto Nacional de Colonización. Con todo ello, se pretender valorar el conjunto plástico de un equitativo grupo de siete artistas de ambos sexos, como también la admisión y dispersión de obras nacidas de la innovación y la esperanza del progreso.

KEY WORDS

National Institute of Colonization; musivaria; tiling; contemporary art; heritage conservation

ABSTRACT

Spain's economic recovery in the decades following the post-war period sought to overcome this through national action plans. The agrarian colonisation policies are the last phase of a complex historical project that has bequeathed us 300 colonisation villages. The rich repertoire of contemporary art in mosaics and tiles made by married couples of artists is the subject of research and the result of an updated inventory. Their location and commentary are the result of a method based on cross-referencing sources, based on on-site visits to the villages, which has provided an updated inventory associated with the civic spaces. The results achieved after a stylistic comparative work have revealed unknown authorship, opening up both the discussion on anonymity and the collection of social values embodied in an iconography typical of the National Institute of Colonisation. With all this, the aim is to evaluate the plastic ensemble of an equitable group of seven artists of both sexes, as well as the admission and dispersion of works born of innovation and the hope of progress.

INTRODUCCIÓN

Desde 1939 hasta 1971, los pueblos de colonización emergieron de planes de recuperación socioeconómica en todo el territorio español. Alrededor de trescientos pueblos formaban parte de la última fase de activación de las reformas agrarias. Estas retomadas en 1939 con el Instituto Nacional de Colonización (INC), al cual precedió la obra del Instituto de la Reforma Agraria (IRA), cuya visión republicana se reorientó hacia nuevos horizontes adoptando una actitud conciliadora con nuevos parámetros ideológicos. Junto a los métodos aplicados por la reforma agraria que han sido recabados en los estudios de arquitectura e ingeniería al respecto, hemos de decir que no fueron los únicos. Entre ellos, es notable cómo el Arte hizo acto de presencia gracias a la voluntad de los arquitectos por necesidad de humanizar lugares inhóspitos con raíces en la tecnificación. Los artistas desempeñaron un papel de despliegue de sensibilidades variadas y adaptadas a las necesidades de sus pobladores. Y, a pesar de la compleja convivencia entre lo vernáculo y lo moderno, se logró con éxito construir espacios para las nuevas comunidades rurales contemporáneas.

El hecho de que los artistas aparecieran en un campo dominado por ingenieros y arquitectos, no significa que formaran parte de la plantilla como funcionarios del INC. Al contrario. Fueron recomendados de manera externa, aunque otros, como señala Alagón (2016), ni tan siquiera contaron con vinculaciones institucionales ni con los arquitectos. No obstante, hay excepciones como es el caso de Manuel Rivera Hernández y José Luis Sánchez, quienes fueron propuestos por José Luis Fernández del Amo a los compañeros de plantilla. Los escasos artistas que iniciaron esta andadura, fue en ascenso años posteriores. La gran mayoría de los artistas eran generaciones muy jóvenes que buscaban trabajar en España, sin éxito ante la difícil política de gusto y la censura de los

estilos más vanguardistas. El medio de vida que pretendían, les obligó a muchos a viajar al extranjero, en especial a Francia. Pero, caso aparte de cómo lograron evolucionar y expresar su arte, centramos nuestra atención en la composición de artistas que colaboraron en la obra de colonización agraria. Aunque la presencia femenina entre sus integrantes sea reducida, merece especial atención. Estudios como el de José María Alagón (2016) ya lo hacen mencionando su poca valoración en colonización, cuando dejaron un importante legado plástico, que guardan las iglesias de colonización de Aragón y Navarra. Siguiendo este transcurso iniciado por Alagón, el presente artículo trata desplazarnos hacia otras regiones españolas como la Comunidad Valenciana, Castilla-La Mancha, Andalucía, Salamanca y Extremadura, que guardan su obra. Y ellas son: Flora Macedonski Cantemir, Delhy Tejero, Justa Pagés, Isabel Villar, Menchu Gal, Teresa Eguibar Galarza, Ángela Borobio Enciso, Carmen Perujo, Celina Monterde Clavijo, Jacqueline Canivet y Lola Gil.

1. José Luis Sánchez (Almansa, Albacete 1926- Madrid 2018) y Jacqueline Canivet (Haumont Norte-Paso de Calais 1938)

Siendo muy joven José Luis Sánchez, su familia decidió mudarse de Almansa (Albacete) a Madrid en 1935 en busca de trabajo, pero el estallido de la guerra les obligó a volver convirtiéndose en testigo de unos momentos difíciles. Sus primeros pasos artísticos nos conducen a las figuras que modelaba, la construcción de maquetas de barcos, casas y muebles. Menciona que cuando sufría catarros, su madre, de la que está convencido que poseyó una sensibilidad artística, le dibujaba con la tintura de yodo escenas sencillas picassianas de corridas de toros y procesiones religiosas en el pecho. Por otro lado, recuerda haciendo notable hincapié en la presencia de un personaje popular, profesor y abuelo suyo que recordaba ver en el campo pintando sobre un caballete: Adolfo Sánchez Megías, fundador de la Escuela de Artes y Oficios de dicha localidad en 1908. Pasada la guerra, regresaron a Madrid, donde cursó estudios de bachillerato en el Instituto Nacional Cervantes. Allí descubrió sus cualidades artísticas autodidactas que debió compaginar con el trabajo y el estudio no vocacional de Derecho, aunque su pasión era la Arquitectura. Amigos suyos que iniciaban los estudios de Arquitectura le despertaron de nuevo aquel espíritu creativo de cuando era niño, animándolo a asistir a las clases del escultor Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios en Madrid entre 1952 y 1954. La influencia de los móviles de Ángel Ferrant y el empleo de muchos y diversos materiales, le descubrieron a Sánchez que la escultura implica algo más que una simple técnica imitativa de la realidad, en la que el papel del escultor es estar atento a las posibilidades que el azar le da al uso de la materia y las formas sugeridas, del mismo modo que un arquitecto debe amoldarse al espacio a diseñar adaptando sus conocimientos a unos materiales, terreno y significancia. Fue así como tomó la decisión de ser y dedicarse a la Escultura experimentando, entonces, distintas técnicas como el modelado en hueco en escayola, esculturas de alambres, barro, cerámica, tallas en madera, vaciados en bronce, etc. con los que forjó un estilo propio. La progresión escultórica le brindó la oportunidad de viajar con dos becas de la Delegación Nacional de Educación a Milán y Roma entre 1952 y 1953. En aquellos momentos, forjó amistades muy importantes como la del escultor malagueño Miguel Ortiz Berrocal y los arquitectos Luis y Javier Feduchi. Éstos últimos le facilitaron un lugar en el que trabajar y compartir vivencias junto a los

ceramistas y hermanos Pietro y Andrea Cascella. En 1954 y 1956 se presentó a la XXVII Bienal de Venecia y en 1954 a la X Triennale di Milano donde entró en contacto con el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún (quienes también participaron en el INC), coincidiendo además con el escultor Eduardo Chillida. Los pilares básicos del progreso de las artes expuestas en la Triennale aglutinaron toda aplicación seriada del arte en arquitectura, interiorismo, diseño, etc., mostrándole a nuestro artista la relevancia de la integración de las artes. A su vuelta a España Luis Feduchi fue su protector. Los encargos para instituciones y edificios proyectados por Javier Feduchi contaron con los murales cerámicos, vitrales y mosaicos de José Luis Sánchez y Arcadio Blasco, haciéndose cada vez más conocidos entre los arquitectos. En un espacio reservado del Museo de América conseguido por Feduchi y Luis Moya, el artista pudo continuar creando sobre el barro, pero no estaría solo. Instalado con él estuvo José Capuz, autor de los retratos ecuestres del general Franco y de imaginería, además del artista segoviano Eduardo Capa Sacristán (quien legó una virgen a la iglesia del INC de Viar del Caudillo en Sevilla), entre muchos otros. De ambos recibió una lección magistral de modelado y cocción del barro que, antes no había visto y que perfeccionará durante el disfrute de una beca del Instituto Francés en París, en el taller de Pierre Canivet, a sugerencia de Rafael Canogar (Cano García). Allí conoció a Jacqueline Canivet, su esposa.

Jacqueline Canivet nació en Haumont Norte-Paso de Calais (Francia) en 1938. Desde su infancia aprendió el arte de la cerámica junto a su padre, Pierre Canivet. Tras su matrimonio con José Luis Sánchez marchó a Madrid en la década de 1950 donde con él y Arcadio Blasco hicieron varias exposiciones como la de “Tres ceramistas” (1957) y la de 1959, organizadas por el crítico de arte y director de la sala de exposiciones del Prado del Ateneo, José Luis Tafur, un gran divulgador de la obra de artistas como Manuel Rivera. Su aparición en el Ateneo desencadenó una oleada de exposiciones de jóvenes artistas, en su mayoría miembros del grupo *El Paso* durante los años 50 y 60, pero su papel de emprendedor que se anticipó a Eugenio D’Ors en la promoción de lo contemporáneo, no alcanzó el suficiente reconocimiento de la crítica, que es reivindicado en la tesis doctoral de Mónica Ruiz Trilleros (2016).

Desde esta posición en la esfera cultural, se hizo visible y con su don de gentes en la lucha de transición entre lo académico y lo moderno, José Luis Fernández del Amo lo tendría en mente como figura polifacética y atractiva para el mundo expositivo y de colonización. Cuando se inició su camino en el INC, Jacqueline Canivet nos comenta a modo anecdótico que acompañaba a su esposo a la sede del Paseo de la Castellana, donde entablaron relación profesional y de amistad con los arquitectos. El matrimonio de artistas creó un taller en el que elaboraban conjuntamente los encargos para su propia producción, que expondrían en el Ateneo madrileño o en el extranjero y para colonización, de notable factura destacándose la cerámica esmaltada y el arte musivario de Canivet, de brillante cromatismo y sencillo diseño de los frentes de los sagrarios de varias iglesias como Cañada de Agra, El Realengo, El Torviscal, Villalba de Calatrava, a los que se suman además de los hallados en Santa Cruz do Incio (Lugo) y los pueblos extremeños de Brovales, Gévora, Guadajira, Docenario, La Bazana, Pueblonuevo de

Miramontes, Rincón del Obispo, Santa María de Lomas, Valdeboá y Tiétar, los facilitados en fotografía por la propia Jacqueline de Obando y Cinco Casas.

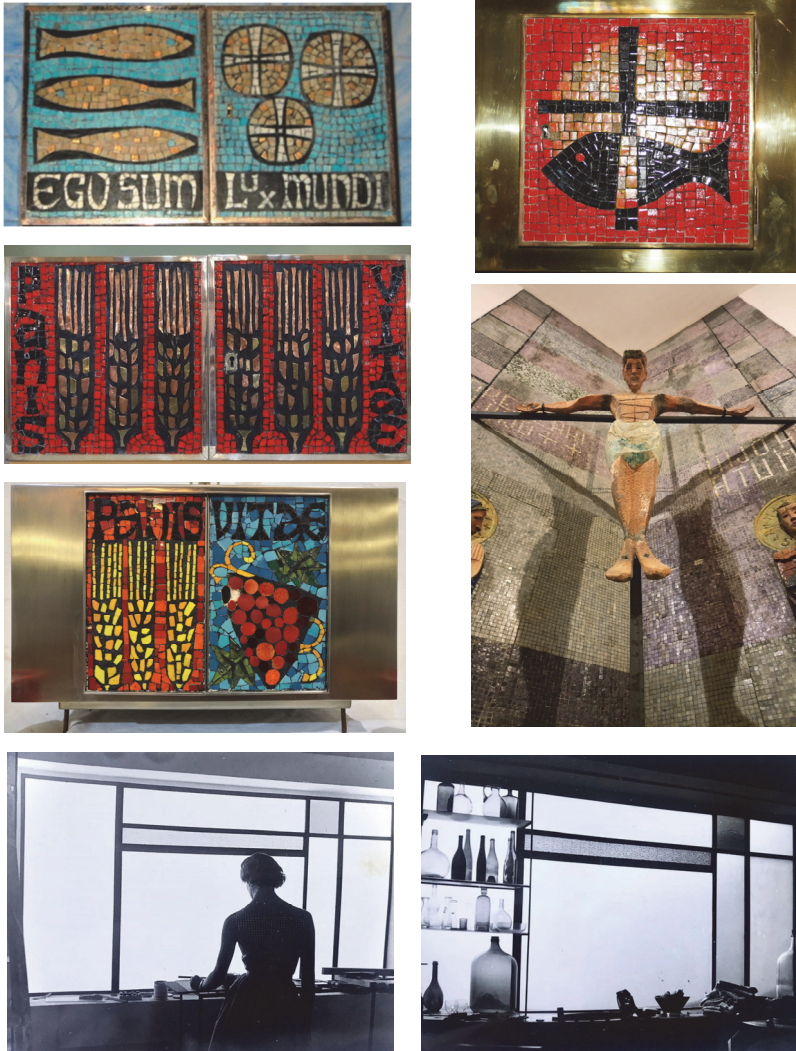


Figura 1 Sagrarios de Villalba de Calatrava (Fuente: Junta de Extremadura), Cañada de Agra (Fuente: elaboración propia), Guadajira y Obando (Fuente: José Luis Sánchez, escultor), Vegaviana y retablo (Fuente: elaboración propia). Diseño interior de la casa del escultor José Luis Sánchez y la ceramista Jacqueline Canivet (Fuente: José Luis Sánchez, escultor)

José Luis y Jacqueline fijaron su residencia en Madrid en la década de 1960. Gracias a los contactos hechos años atrás trabajaron junto a arquitectos de la talla de Miguel Fisac, Antonio Lamela, Luis Gutiérrez Soto y Javier Carvajal Ferrer. La década de 1960 le acercó numerosas exposiciones a nivel internacional y nacional en importantes museos desde América hasta Próximo Oriente, de las que destacamos las de artes sacro en Salzburgo. A nivel local, hacemos alusión a su tierra natal a la que donó parte de su repertorio al Museo de Albacete y a la Casa de la Cultura de Almansa, además de atender las demandas de su talento en instituciones públicas como la Diputación de Albacete (friso de entrada lateral y puertas), esculturas urbanas en varias rotondas de la ciudad como el Pórtico de La Mancha cercano al campus de la Universidad de Castilla-La Mancha o en el caso más específico de arte sacro, el proyecto de retablo de la iglesia parroquial de Ntra. Sr^a. de La Asunción en colaboración con el arquitecto albaceteño Antonio Escario Martínez, y que finalmente, no se ejecutó quedando plasmado en una maqueta.

Frente a sus conocidas esculturas en bronce han de tenerse presentes sus obras cerámicas, dado que invirtió mucho entusiasmo en conocer las técnicas artísticas más tradicionales, que en su opinión personal poseen un alto potencial creativo al combinarla con la inventiva del artista, técnica y método de cocción. Declaró un rescate del arte cerámico/alfarero proponiéndose renovarla, evitándose su pérdida, al igual que hizo Arcadio Blasco. En palabras de José Luis Sánchez en una entrevista radiofónica decía sobre su obra expuesta en el Ateneo de Madrid en 1955:

(...) La cerámica está de moda en el mundo, y es lástima que nuestros jóvenes artistas vivan de espaldas a ella. Y no por falta de preocupación, sino por falta de facilidades para su creación. Los medios son bien asequibles: un poco de barro de Segovia, minio de plomo, óxidos minerales y 800 grados de temperatura. La aplicación a la cerámica de todos los hallazgos del arte nuevo hace de esta especialidad plástica algo fascinante.

Su determinación en su etapa experimental con obra escultórica, musivaria, pictórica y vitralista, también se desplegó por las iglesias del INC desde 1955 hasta 1967. Su agradecimiento incondicional a Fernández del Amo a la hora de involucrarlo en encargos que le harían ganar unas 10.000 pesetas por cada obra en tiempos de necesidad es reiterado en las muchas entrevistas que le hicieron: Me ayudó muchísimo. Supuso un cauce para mi trabajo y para mi vida. Durante todos estos años, llevó paralelamente una vida docente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid hasta que en 1987 obtuvo el título de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a propuesta de José Luis Fernández del Amo su inseparable amigo.

tres ceramistas

ateneo de madrid • del 24 de abril al 6 de mayo, de seis a nueve • sala del prado



formas originales, casi todas modeladas a mano • se han empleado esmaltes de pieri canivet (parís) • temperaturas entre los 941 y 980° • parte de las piezas han sido ejecutadas en parís y otras en madrid.

Jacqueline Canivet



formas en su mayoría decorativas, inspiradas en la cerámica nórdica, y torneadas con tierra roja de coca por un alfarero popular • empleo de esmaltes españoles y franceses (sureda y p. canivet) y de óxidos metálicos • temperaturas de 880° a 940°.

José Luis Sánchez



formas populares s villanas decoradas con motivos originales, inspirados en la primitiva cerámica ibérica • algunas piezas están forradas con cuero esmaltes españoles italianos (sureda, r mer, fila) y óxidos naturales a temperaturas que oscilan entre los 820° a 1.000°.

Cecilio Plasencia

Figura 2 Folleto de la exposición *Tres ceramistas*. Ateneo de Madrid, 24 de abril a 6 de mayo de 1957. Fuente: Paloma Canivet

2. Antonio Hernández Carpe (Espinardo, Murcia 1923- Madrid 1977) y Celina Monterde

Inició su formación artística en 1935 en la Escuela de Artes y Oficios, en aquellos tiempos dirigida por José Planes y Luis Garay, figuras de gran relevancia plástica en Murcia, junto a González Moreno. Según los historiadores del arte, Carpe formó parte de la regeneración artística murciana junto a notables personalidades como Gaya, Gómez Cano, Molina Sánchez, Planes y Flores. Con el estallido de la guerra, se paralizó su etapa de aprendizaje, aunque no dejó su mente fluir entre acuarelas de animales y de colores nítidos de aires muy mediterráneos como se verán en los murales cerámicos y pictóricos del INC. Suele destacar la combinación cromática de blanco con amarillo y azul añil que en sus inicios se manifestaron en bodegones, retratos y paisajes. No se hicieron esperar las primeras exposiciones de su obra de óleos sobre lienzo en las instituciones provinciales en la década de 1940: Salón de la Asociación de la Prensa de Murcia (1941) y sala Gumiel de Madrid junto a Daniel Vázquez Díaz, Pancho Cossío y Álvaro Delgado, Sagra o Buchholz. Pronto marchó a Madrid con una beca de la Diputación Provincial de Murcia para su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1946-1952), donde estableció contacto con Arcadio Blasco, Solana y Vázquez Díaz. No obstante, un año antes de iniciar su carrera superior tomó la decisión de viajar por España pintando sus paisajes y gentes acompañando a un circo ambulante del que realizó varias escenas circenses, y con el que pudo conocer a su futura esposa, Celina Monterde, también artista que fue su fuente de inspiración y coautora de sus obras del INC. Su trabajo con la cerámica en la que implicó a Celina destacó por su atracción por los alfares. De Celina sólo sabemos que firmó dos murales cerámicos: el de San Isidro de Albaterra (Alicante) de 1957 en coautoría con Carpe y el de Cinco Casas (Ciudad Real) de 1962 en solitario.

Durante el transcurso de sus estudios se dedicó a asistir a cursos de Dibujo en el Círculo de Bellas Artes y a las exposiciones organizadas por la *Revista de Occidente*. Al término de sus estudios, se casó con Celina en 1952 y al año siguiente, ávido de nuevos conocimientos fue a la Semana de Arte Abstracto de Santander. Poco después retornó a su ciudad natal por breve tiempo debido a la concesión de una beca de viaje a Italia por la Delegación Nacional de Educación. El contraste artístico entre España e Italia dio lugar a su interés por el monumentalismo y el papel del cromatismo, tanto es así que participó con varios murales en la sala de la Academia de España en Roma y en el Instituto Español de Nápoles. Su formación academicista se eclipsó al desencadenar un vivo interés por las teorías de Pablo Picasso, sugiriendo importantes cambios en el desarrollo de su estilo artístico que el propio Picasso pudo observar en la exposición que tuvo lugar en el Palacio Grande de Milán.

El rescoldo vanguardista siempre quedó latente en su pintura, cuando a su vuelta a España, demandaron su pincel en los murales de edificios oficiales y del INC. Su tierra natal era frecuentemente visitada, aun teniendo residencia fija en Madrid. Es cierto que como sucedió en la piel de otros artistas coetáneos suyos, su carrera experimental se vio en parte reducida con la necesidad de los encargos para un sustento vital. No obstante, en 1954 probó nuevas técnicas aprendidas en su estancia italiana empleando la cera en su persecución de un color brillante y nítido. Y es que su colaboración directa con el INC comenzó en 1955 prolongándose en el tiempo hasta 1974. Sin embargo, hay discrepan-



Figura 3 Murales cerámicos de Ángel y el mar en *Cinco Casas*, Ciudad Real (Fuente: mediateca del Ministerio de Agricultura), detalle de *La vida de los colonos y milagro de san Isidro* en San Isidro de Albalatera, Alicante (Fuente: elaboración propia) y *La familia de colonos y la aparición de la Virgen de la iglesia de Santa Teresa de Puente del Obispo* (Jaén). Fuente: elaboración propia

cias sobre la fecha de inicio. Por un lado, según las listas del archivo en la capilla de Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real), Antonio Hernández Carpe estuvo presente en 1950, dato que contrasta con el convencimiento de que fue en 1955 como expresan otros estudios, y que ligado a su periodo formativo en Madrid (1946-1952), al menos no posea el bagaje artístico por el que el INC contrataba a los artistas de vanguardia. La confusión que genera este rango de cinco años, nos lleva a interpretar varias opciones, aunque no cabe duda de que éste pudiera ser un caso atípico, pero es complejo demostrarlo. La confusión se genera en las propias listas del archivo que inventarían una pintura - ¿mural? ¿lienzo? - de san Humberto atribuida a Carpe, coincidiendo en temática con los dos óleos sobre lienzo que Manuel Rivera pinta: una Adoración de los Reyes y otro san Humberto de 1954. Por otro lado, la confirmación de Débora Bezares (2018) interpreta

que existe la obra de ambos artistas, con la falta de una documentación fotográfica de la de Carpe. Ante ello, se plantean las siguientes cuestiones: una coincidencia de obras que confundió al responsable que las inventarió para el INC –sin mencionar en la lista la de Manuel Rivera según se ha comprobado y que sí atestigua el artista en su autobiografía- o el encargo de la obra por parte de Fernández del Amo –reseñado en el expediente - y que no llegó a producirse.

Las manifestaciones artísticas de Carpe fueron diversas: la pintura mural, los murales cerámicos diseñados en una línea neofigurativa –dada su reconocida facilidad en el dibujo– de posturas serenas y con formas simples producto de la yuxtaposición de planos de color de influencia cubista, y finalmente vitrales de hormigón y emplomados de motivos abstractos, un canto a la luz en el interior de los templos del INC. No siendo la temática religiosa una de sus preferencias según Gómez de la Serna, supo reflejar en su obra la serenidad espiritual que el Concilio Vaticano II replicó, adelantándose así a las nuevas normativas. Las obras sacras para el INC de Antonio Hernández Carpe y Celina Monterde Clavijo recorren toda la geografía española, constituyéndose uno de los repertorios del artista murciano como uno de los más numerosos. De entre los que despierta gran interés es el de *La familia de colonos y la aparición de la Virgen* de Puente del Obispo (Jaén) no identificado en el inventario del INC-IRYDA. Recientemente, su obra muralista ha sido promovida en series televisivas ambientadas en el periodo que nos ocupa “Amar es para siempre”, como es el ejemplo del mural en el Instituto de Enseñanza Obligatoria de Alfonso X el Sabio de Murcia firmado y fechado de 1965.

3. Julián Gil Martínez (Logroño, 1939) y Lola Gil

Inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal entre 1954 y 1958, para después encaminarse a su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid entre 1958 y 1963. Su carrera artística, participando en multitud de exposiciones y seminarios, fue en paralelo a la docente como profesor de Análisis de Formas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid entre 1966 y 1982. Allí coincidió con José Luis Fernández del Amo, aunque en departamentos diferentes y, por tanto, sólo entablando conversación por mediación de amigos comunes. De acuerdo a las investigaciones de Bezares (2018), Julián Gil fue contactado directamente por José Tamés Alarcón y Antonio Fernández Alba, con quienes sí tuvo un trato más estrecho. De ahí su la colaboración con distintos arquitectos de plantilla como Pedro Castañeda Cagigas, Eugenio Viedma Dutrus, Agustín Marín, Rafael Olalquiaga Soriano, etc.

Con el INC colaboró entre 1956 y 1974 realizando tallas escultóricas de santos (san Juan Bautista de Villalba de Calatrava), murales cerámicos con alegorías del bautismo, retablos y vía crucis muy característicos por la variedad cromática de sus esmaltados, rasgos hieráticos y escenas casi conceptuales como los que se encuentran en Campohermoso, El Batán, Cerralba (aportados por Bezares) e Ivanrey y Villatoya, no siendo quizás los únicos existentes a falta de realizar las pertinentes visitas a los pueblos restantes: Gabarderal (Navarra), Castillo de Mudela (Ciudad Real), San Isidro de Benagéber (Valencia), Las Marinas y San Agustín (Almería), Sacramento, San Leandro y Pinzón (Sevilla) y Castillos de la Frontera (Cádiz), y los pueblos extremeños (Vegaviana, Moheda de Gata, entre muchos más). El hecho de que se albergue obra de Julián Gil y su

esposa, Lola, en determinados pueblos de colonización es un indicador de que éstos no contaron con todos los objetos litúrgicos y todas las obras plásticas en la finalización de la construcción de las iglesias. Ello pudo verse a las variables que incidieron en completar tardíamente las iglesias, por ejemplo, el factor económico argumentado por Julián Gil a Bezares en su entrevista y a un ligero agotamiento de las ideas plásticas con las que se inició la labor de colonización. No es exclusiva de la obra de Julián Gil, sino también de Teresa Eguíbar y Arcadio Blasco, cuya obra llegó a iglesias y escuelas-capilla en la década de 1970. Durante este trabajo temporal, formó parte del grupo *Nueva generación* compuesto por Juan Antonio Aguirre, Luis Gordillo, J. Luis Alexanco, José María Yturralde, Pedro García Ramos, Elena Asins, Manuel Barbadillo, como los más destacados. En 1986 se doctoró con la tesis *Constructivismo en Madrid* por la Universidad Complutense de Madrid.

4. Arcadio Blasco Pastor (Mutxamiel, Alicante 1928-Majadahonda, Madrid 2013)

La base formativa antes de ser ceramista, era la de pintor. Su formación artística la recibió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid (actual Facultad de Bellas Artes de Madrid), que continuó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1953 para la obtención de un título docente. Su paso por Francia le condujo a Italia, país en el que vivió durante dos años. En la Academia de España en Roma convivió y aprendió de las mejores manos ceramistas: Nino Caruso y Carlo Zauli. De regreso a España, experimentó en los alfares tradicionales conquenses junto a Pedro Mercedes y en los talleres de cerámica Montalbán de Agost y Triana. Se trasladó a Madrid a la sala del Museo de América habilitada por Luis Feduchi para el trabajo de varios escultores como José Capuz, Eduardo Carpa-Sacristán, José Luis Sánchez, Jacqueline Canivet y Carmen Perujo, y pintores como José Vento, Manuel Hernández Mompó, Rafael Canogar o Antonio Saura, entre los más destacables. Taller multidisciplinar del que salieron creaciones que iban desde el vitral y la pintura vanguardista hasta la musivaria, destinadas a comunidades residenciales y a iglesias urbanas como a las del INC. Desde allí, Arcadio Blasco expandió sus contactos con arquitectos como José Luis Fernández del Amo, Luis Cubillo, Ignacio Gárate, Luis Feduchi, Antonio Fernández Alba y Miguel Fisac. Decía: Durante años, los encargos del Instituto de Colonización fueron mi única fuente de ingresos, la que me permitió mantener a mi familia sin tener que renunciar a mi vocación.

Fue entonces, cuando Arcadio Blasco comenzó con los encargos del INC durante un período de tiempo que abarca desde 1954 hasta 1967. Las muestras plásticas más comunes y un poco alejadas de su práctica habitual eran los murales cerámicos esmaltados en altares, fachadas, vía crucis anicónicos, capillas bautismales, pirograbados (solo en Extremadura) y los vitrales de naves, ábside y capillas, que se pueden encontrar en las regiones españolas meridionales como Extremadura (Tiétar y Pizarro en Cáceres y Los Guadalperales, Palazuelo, Zurbarán, Puebla de Alcollarín, Hernán Cortés, El Torviscal, La Bazana, Brovales, Obrando y Barbaño en Badajoz), Andalucía (José Antonio-



Figura 4 Fachada mural cerámico de la iglesia de El Chaparral (Granada) y altar de cerámica vitrificada de Cañada de Agra (Albacete) de Arcadio Blasco. Paneles de cerámica vitrificada de Vía Crucis en Villatoya (Albacete) y El Chaparral (Granada) de Julián Gil. Fuente: elaboración propia

Majarromaque y Coto de Bornos en Cádiz; El Viar del Caudillo en Sevilla; Mesas de Guadalora, La Montiola y Maruanas en Córdoba; El Chaparral y Fuente Caldera en Granada; Miraelrío en Jaén y Puebloblanco en Almería) y Castilla-La Mancha (Pueblonuevo de Bullaque y Santa Quiteria en Ciudad Real y Cañada de Agra en Albacete). Muchas de sus obras han sido de fácil identificación por la existencia de un álbum de fotografías del viaje que hizo Arcadio Blasco por Extremadura en los años 80, como fundamentan Centellas y Bazán, y que han servido también para indicar aquellas

que son de Carmen Perujo, artista y esposa, como la imagen de san Fulgencio de la iglesia de Los Guadalperales. En este sentido, hacemos nuevas incorporaciones a la anterior lista de pueblos donde Arcadio Blasco participó con los particulares vía crucis anicónicos y citas bíblicas marcados por una cruz en dos escuelas-capillas: Conejera e Ivanrey (Ciudad Rodrigo), lo cual contribuye a hacer más extensa su obra hasta Salamanca.

No obstante, la popularidad del alicantino vino de las exposiciones nacionales e internacionales, en las que siempre seleccionó producción cerámica nunca seriada. Sus primeras exposiciones tuvieron lugar en 1955 y 1956, seguida de la de 1957 junto a José Luis Sánchez y Jacqueline Canivet en la Sala del Prado (Ateneo de Madrid) con el título «Tres ceramistas», que recibió una gran acogida por la audiencia y un éxito de ventas. Las muestras más conocidas son las de la exposición itinerante «Arte Joven» junto a Rafael Canogar, Antonio López, Lucio Muñoz y Luis Feito, o a nivel internacional con la X Triennale di Milano, la XXXV Bienal de Venecia (1970) y la itinerante también de Jonge Spaanse Kunts (de Ámsterdam, pasando por La Haya, Utrecht y Nueva York hasta Madrid).

Cerámica y Arcadio Blasco son inherentes sujetos en la historia del arte contemporáneo español. Las nuevas tendencias a las que se expusieron los artistas como el caso del alicantino, fundamentaron una filosofía creativa flexible entre técnica y arte, que “revolucionaron” y revivieron técnicas como la alfarería en expresiones informalistas con haces de *dripping* en campo de las texturas. Los Cuadros cerámicos de 1956-1964 son paradigmáticos desde el instante en que se expusieron por primera vez en el Ateneo de Madrid en 1959. Son fruto de una adaptación que brilla a causa de los esmaltes nostálgicos de Manises con la materia como superficie gestual en el modelado, el tipo de arcilla y los métodos de cocción. El logro expresivo tridimensional en la década de 1960 persiguió el significado y la función de compromiso social del arte en murales y relieves cerámicos. El impulso dado a la cerámica peninsular trajo consigo un proyecto de investigación basado en la recuperación de los antiguos alfares de Castilla-La Mancha entre 1979 y 1982, junto a un equipo formado por las especialistas en cerámica, Natascha Seseña y Margarita Sáez y el fotógrafo Agustín Rico. El amplio espectro de riqueza alfarera constituyó, tanto para él como para los artesanos alfareros de diversas regiones españolas, la mejor ocasión para comprender que lo moderno no está tan lejos de la tradición, ya que esta experiencia caló en lo más hondo de su repertorio al conocer de primera mano las diferentes tipologías cerámicas. Orificios, rebabas, pitorros, vertederas, etc. aparecen con un sentido comunicativo entre el mundo interior y la realidad vivida en el exterior.

CONCLUSIONES

Nuestro compromiso es, por consiguiente, contribuir a completar otros trabajos que hablan de las mujeres artistas en el INC. A pesar de que su repertorio sea minoritario, existen claras evidencias de su autoría en distintas regiones españolas. Justa Pagés en Ciudad Real, Ángela Borobio Enciso en Zaragoza, Delhy Tejero en Almería y Menchu Gal¹

¹Lekuona-Marisca, Ane (2020), “La representación de las pintoras en la prensa del primer franquismo. El caso de Menchu Gal”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 22: 72-97. Ramírez de Lucas, Juan (1964), “Menchu Gal, o el alma como paisaje”, *Revista Arquitectura*, n.º 63: 63-66.

en Ciudad Real, Flora Macedonski en Navarra, Zaragoza y Badajoz, Aragón y Extremadura, Teresa Eguibar Galarza y Jacqueline Canivet, cuya obra es probablemente la más extensa. Añadimos otros nombres como Lola Gil y Celina Monterde Clavijo.

El objeto de estudio que venimos a valorar, también fija el foco en manifestaciones manuales con un cierto apego tradicional como son la alfarería y la musivaria que, en ocasiones, comparte elementos especiales y volumétricos de la escultura. El registro de del repertorio heterogéneo de los artistas abarca un espectro plural en regiones y paisajes. Su adaptación a cada lugar implica considerar su poder de fusionar lo vernáculo con lo moderno, respetando costumbres y entornos rurales peculiares. Por otro lado, los rasgos estilísticos desentrañan el trayecto evolutivo de sus autores, quienes trabajaron en solitario e incluso, en pareja. A este respecto, es notoria la compenetración de matrimonios artísticos en diseño compositivo y ejecutivo que, según sus criterios, prefirieron o no estar en el anonimato².

De acuerdo con el cruce de fuentes biográficas, de inventario de los archivos del Ministerio de Agricultura y estudios historiográficos del arte contemporáneo, ofrecemos resultados que dotan el peso que merecen artistas desapercibidos que emprendieron su camino hacia el estrellato. Asimismo, compartiendo el cariz relevante, insistimos en mirar hacia los distintos roles que la mujer en la colonización agraria como madre, trabajadora, educadora, enfermera y artista, cumplió. La mujer es uno de los principales apoyos de las políticas sociales y eje vertebrador de la familia, que tanto aparece expresado en el arte de la colonización agraria española, portuguesa e italiana. Dicha investigación forma parte de una tesis doctoral desarrollada en la UNED.

FUENTES REFERENCIALES

- Abujeta, E. A. (2008), La iglesia de Vegaviana y sus bienes, *Norba-Arte*, vol. XXVIII-XXIX, 195-209. <http://dehesa.unex.es/handle/10662/5345>
- Alagón, J. M. (2020), La aportación femenina a las artes plásticas de los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro: escultoras y pintoras en el medio rural. En *Las mujeres y el universo de las artes*, 431-442. Institución Fernando el Católico.
- Antolín, E., "Artistas infiltrados. Rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco", *Cambio* 16, no. 592 (1983): 98-103. <https://www.fernandezdelamo.com/portfolio-item/3413/>
- Bazán de Huerta, M. y Centellas, M. (2016), La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura (1955-1970), *De Arte*, n.º 15, 280-298.

²La cuestión del anonimato siempre abre debates en torno al rechazo de la ideología política, la temática religiosa de las obras encargadas y al desinterés por no verse identificados con su expresión plástica más auténtica. A diferencia de estas posturas, existen evidencias de agradecimiento y firma de algunas de las obras, lo cual facilita la atribución, así como la repetición de patrones creativos y compositivos.

- Bezares, Débora (2018), *El papel de Fernández del Amo en el arte sacro de los pueblos de colonización* (Tesis doctoral), Universidad de Navarra.
<https://hdl.handle.net/10171/56813>
- Camón, J. (1978), *El arte de Hernández Carpe, Murcia a Carpe*, Murcia, Galerías Chys y Zero, Excmo. Ayto. de Murcia.
- Campos, P. M. (2009), *Arcadi Blasco*. Retrato. Museo Universidad de Alicante.
- Centellas, M. (2010), *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, Fundación Arquia.
- Centellas, Miguel y Bazán de Huerta, M. (2012), *Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón*. En M. del M. Lozano Bartolozzi, V. Méndez Hernán y E. Asenjo Rubio (Coords.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería* (p. 275-294). Mérida: Junta de Extremadura.
- (2014), *Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar*. En *Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*. En M.ª del M. Lozano Bartolozzi, V. Méndez Hernán y E. Asenjo Rubio (Coords.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería* (p. 37-64). Mérida: Junta de Extremadura.
 - (2017), *La obra de Arcadio Blasco en las iglesias del Instituto Nacional de Colonización, 1954-1965*. En Universitat d'Alacant, *Arcadi Blasco. Art, arquitectura i memoria (1954-1974)*. Catálogo de la exposición, (36-69). [Última consulta 01-12-2020]. http://www.mua.ua.es/archivos/2017_ArcadiBlasco.pdf
- Cordero, Á. (2014), *Fernández del Amo. Aportaciones al arte y la arquitectura contemporánea* (Tesis doctoral), Universidad Politécnica de Madrid.
<http://oa.upm.es/30980/>
- Fuentes del Olmo, M., Martínez Salazar, G. y Rodríguez Ruiz, P. (2008), *La obra de Hernández Carpe (1923-1977) en los templos de colonización de la ruta del Guadalquivir*.
- Mural cerámico y vitrales emplomados. En el *IX Congreso Internacional (CICOP) de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación* (p. 199-202), vol. 3, Sevilla.
- Gómez de la Serna, G. (1974), *Carpe, artistas españoles contemporáneos*. Ed. Servicios de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- González Borrás, C. (1996), *La obra de Arcadi Blasco (1955-1986)*. Alicante: Institut Juan Gil Albert.
- Mena García, E. (2012), *El paisaje en la pintura murciana en la segunda mitad del siglo XX* (Tesis doctoral), Universidad de Murcia.

Ruiz Trilleros, M. (2012). *La escultura construida de José Luis Sánchez* (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid.

VV. AA. (2003), *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, vol. I.

Vicente de Foronda, P. (2018), Carmen Perujo, una historia de vida (I). Nacimiento en la preguerra y años de formación de una mujer artista plástica en la postguerra española (1930-1951), *Investigaciones Feministas*, 9 (1), 83-100.