

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL TALLER

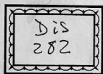
DISCURSO LEÍDO POR EL ILMO. SEÑOR
DON VENANCIO BLANCO MARTÍN
EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SEÑOR
DON JOSÉ CAMÓN AZNAR

EL DÍA 6 DE NOVIEMBRE DE 1977



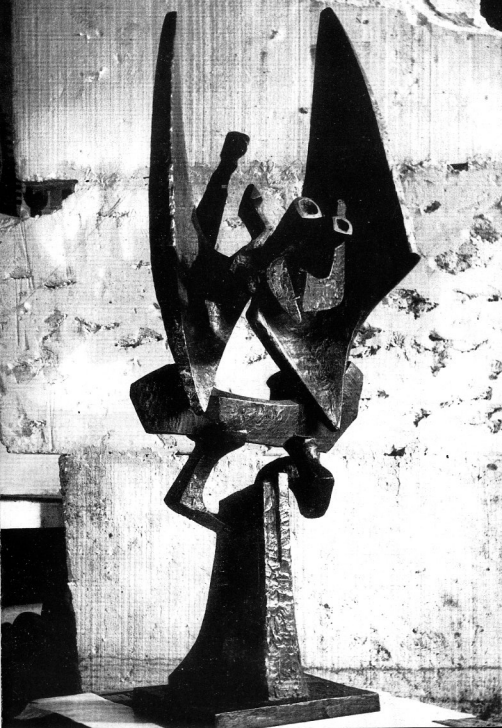
MADRID
MCMLXXVII





SINFONIA

Escultura en bronce de Venancio Blanco, donada al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con motivo de su ingreso en la misma. Bronce, 2,05, 1/1.



Señores Académicos:

Ante todo, quiero expresaros mi más sincero agradecimiento por la confianza que habéis depositado en mi persona y por el honor que me conferís al acogerme entre vosotros para colaborar en las tareas de esta Real Academia de Bellas Artes.

Vengo a ocupar la vacante de un gran amigo, el insigne escultor José Planes Peñalver, y soy consciente de la responsabilidad que contraigo desde este momento.

Es de todos conocida la condición humana de Planes y su poderosa personalidad artística, que le hizo merecedor de tantos justísimos éxitos y recompensas, culminando con el nombramiento de Académico al sustituir en la vacante a otro extraordinario escultor: José Clará.

Desde niño —según él mismo nos cuenta— sintió una irrenunciable vocación por la escultura, y entre huertos, olivos, naranjos y limoneros, esto es, en contacto directo con la Naturaleza, empezó modelando sus primeras cosas que, forzosamente, recordarán aquellos Belenes que su padre le llevaba a ver a Murcia.

Con el mismo barro del huerto, y buscando la soledad, plasmó sus pastorcillos, que solamente enseñará a sus compañeros de la escuela.

Atraían poderosamente su atención los grillos, los pájaros, los saltamontes, las ranas... «Daba gusto ver las ranas en cuchillas, con los ojos muy abiertos y la boca más abierta aún», nos dice. Curiosa observación que nos descubre al artista atraído por la belleza y la vida profunda de las formas. Formas y vida que, en adelante, configurarán el aliento vocacional de su existencia.

Dedicó una atención preferente a las cabezas de niños. El nos confiesa con cuánto amor las hacía por ver reflejado en ella lo que más le impresionaba: el mañana. Significativo este *mañana* que nos deja intuir la adivinación y la anticipación que hay en todo artista verdadero. Es importante meditar sobre este aspecto, pues pienso que, en sus últimos momentos, sentiría una enorme inquietud, como todo gran maestro, más que por la obra realizada, por aquella que no podría ya consumir.

Se ha definido a Planes como escultor mediterráneo, y él mismo también lo reconocía así. No es éste el momento de analizar aquí lo que se entiende por escultura mediterránea, pero sí está clara la gran serenidad que se desprende de toda la obra de José Planes. La simplicidad de las formas y el ritmo suave que las armoniza logran un todo de pasión contenida —como nos declara en otra ocasión—; y estas son, a mi modo de ver, las características más acusadas de la escultura de este hombre mediterráneo. Mediterráneo aunque hubiera nacido en Espinardo.

Nos dice José Luis Morales en su libro dedicado al maestro: «De Murcia, Paralelo 38 —el mismo que pasa por Atenas—, al filo del Mediterráneo y tierra de Salcillo, originario de otro lugar de la Mancha Azul, es Planes.»

La obra de José Planes tiene una límpida trayectoria desde sus comienzos. Límpida y natural como corresponde a un artista íntegro. Era inteligente, sencillo, dotado de una finísima sensibilidad y consciente del tiempo en que le tocó vivir. Su escultura observa y estudia el pasado, medita y siente el presente y se proyecta hacia el futuro. Tres aspectos aparentemente distintos que, sin embargo, no podemos separar, ya que los tres se complementan y se funden en el sentimiento y la personalidad del artista.

A los escultores actuales dio Planes estos consejos: Trabajad con alegría, hacer lo que sintáis y olvidad lo que hayáis visto para, así, hacer una obra vuestra que, por modesta que parezca, tendrá siempre un alto interés: el interés de ser una obra personal.

Le atrajo el retrato y realizó también varios encargos dentro del tema religioso, con la serenidad y la honradez que en él era norma. Pero donde yo entiendo que José Planes asumió su responsabilidad de artista contemporáneo, donde se definió de modo total y definitivo, fue en la interpretación de la figura femenina. Podríamos conocer la edad del maestro en cualquier momento contemplando, simplemente, alguna de estas figuras; o saber, sin miedo a equivocarnos, la fecha en que estas figuras fueron creadas. Así de firme y de transparente fue la evolución del arte de José Planes.

Con la máxima libertad, sin sentirse atado por nada, intentó siempre el análisis sincero y sereno de las formas, característica que le acompañará a lo largo de su vida y que nos va a dar como consecuencia la trayectoria sin ruptura de su labor.

Por todo ello José Planes pasará a la Historia de nuestro Arte, encarnando en esa figura de adolescente que él creó, y con la que murió, dejándonos aquí, para siempre, ese símbolo inmarchitable de juventud.

Idealizándola desde el primer momento, realiza sus estudios del natural. La interpreta a solas, y, con su recuerdo, nos muestra, al final, la adolescente inventada y purificada por su fervor. Porque la obra de Planes tiene, como estos desnudos de muchachas que él modeló, una fragante adolescencia perenne.

«Claridad y serenidad —nos dice José Camón Aznar— es la obra de Planes.» Obra íntima y humana, inocente y fresca, libre y sabia, que yo he intentado glosar brevemente esta tarde como férvido homenaje al gran amigo muerto.

¿Y de qué hablaros hoy, señores académicos, en este momento gozoso y emocionado para mí en que vuestra generosidad me recibe en esta Casa? Pues yo quisiera hablaros del Taller, del concepto del Taller, de lo que el Taller ha significado y significa en mi existencia. Acaso por deformación profesional —y sin pretender con ello ensayar conceptos filosóficos que no son de mi cuenta—, yo veo mi vida como una sucesión de talleres. El primer gran taller es la familia y, dentro de la familia, la figura de la madre. Su aliento, su devoción, su consejo serán fundamentales para nosotros. Siempre nos conformará esa suave y profunda huella maternal, ese taller dulcísimo en que empieza —tan decisivamente— a moldearse nuestra personalidad.

El segundo taller es la escuela. Si la única patria que tiene el hombre es la infancia, como dijo Rilke, a la escuela, donde esa infancia se hospeda, habrá que prestar preferentísimas atenciones. Entre ellas, la artística. Hagamos que el niño entre en contacto íntimo y natural con el Arte y habremos puesto al futuro hombre que hay en él en uno de los caminos más hermosos —y más auténticos— para entender la vida. Porque vivir de espaldas al Arte —aunque a veces se pretenda olvidarlo torpemente— es vivir en tinieblas frente a una de las pocas luces que tienen sentido en el Universo.

El tercer taller, para mí, fueron las Escuelas de Artes y Oficios, hoy de Artes Aplicadas. Cuánta alegría me proporcionaron esos talleres. Qué pronto surge la grandeza de la amistad en el trabajo comunal y qué confortador es contemplar la armonía de todos —maestros y alumnos— unidos por unos mismos afanes. Por primera vez se enfrenta uno, seriamente, con el dibujo, con la pintura, con el modelado. Pasan ligeros los días en esos talleres, con los primeros consejos de los profesores, con las primeras críticas hacia uno mismo, con los primeros esfuerzos para hallar una orientación personal. Sin apenas darnos cuenta, estamos tomando conciencia de la grandeza inmarcitable del Arte, y pronto vamos a sentir la necesidad de transmitirla a los demás, de ofrecérsela a los demás, porque el Arte es, ante todo, comunicación y ge-

nerosidad. ¿Pero de qué manera? ¿Cómo ir encauzando lo que anda dentro de nosotros, cómo domeñar y dar sentido a lo que oímos bullir en nuestro corazón? La figura del maestro, hacia la que estas palabras mías van con una intención de homenaje, adquiere, más que nunca en esos primeros momentos, toda su noble y radical importancia. Ese maestro que antes recorrió los mismos pasos que nosotros y que ahora nos ofrece su experiencia con un justo ademán inolvidable.

¿Qué es dibujar? ¿Qué es pintar o hacer escultura? No otra cosa que saber entender y ver la belleza y comunicar este trance a los demás. El maestro nos va enseñando el manejo de cuantos medios se necesitan para transmitir ese mundo. El caballete, el lienzo, el lápiz, el pincel, el barro, el banco, la gubia, la madera, el oro, la plata, el bronce son los elementos artesanales con los que conviviremos en el taller, y de los que nos vamos a servir para plasmar en las distintas materias nuestra propia sensibilidad.

Años de aprendizaje y estudio en los talleres de esas Escuelas para pasar al taller siguiente, el más importante de cuantos hoy tenemos en España: me refiero a las Escuelas Superiores de Bellas Artes. Nos esperan aquí los mejores maestros para servirnos de antorcha. Antorcha de la que también nosotros tendremos que ser portadores más adelante. Gran responsabilidad ésta que vamos a contraer y honda transformación la que vamos a sufrir siguiendo las instrucciones y los consejos seguros de quien es consciente y responsable de su misión. Difícil le va a resultar también al maestro este momento crucial en la orientación artística del discípulo; misión delicadísima que, para ser eficaz y constructiva, ha de atender en todo instante a las aptitudes e inquietudes de ese discípulo, sin deformar o confundir su personalidad.

Se dibuja en este taller con sentido cada vez más profundo. Estudiamos fervorosamente a los grandes maestros tratando de descubrir en ellos algo que todavía estamos muy lejos de entender, pues, si bien es cierto que la ilusión nos lleva muchas veces más allá de la realidad, no lo es menos que sólo con una formación seria y concienzuda se puede abordar una obra artística. Trabajamos eficaz y alegremente, y son años que se cuentan entre los mejores de nuestra vida. Yo recuerdo con verdadero gozo, sobre todos los demás talleres, el de modelado. Son para mí unas vivencias preciosas que no tengo más remedio que traer a este momento, tal vez el más trascendente de mi vida. Mi memoria entrañable se fija en mis compañeros de entonces —de entonces y para siempre— y en aquella apasionada juventud que compartieron conmigo. Sus consejos, sus alientos, sus enseñanzas están junto a mí para siempre. A ellos debo gran parte de mi formación profesional.

Y ya ha acabado el aprendizaje. El aprendizaje oficial, se entiende, ya que en Arte —y aunque suene a tópico— nunca se acaba de apren-

der. Como ejemplo, el dibujo de Goya, en su extrema vejez, en Burdeos, con su viejo de largas barbas, que dice: «Aún aprendo».

Dejamos atrás el gran taller de la Escuela. De pronto, casi sin darnos cuenta, nos encontramos con un bagaje de recuerdos, de instantes preciosos de nuestra vida, de experiencias que fuimos almacenando a lo largo de los días. Y ya estamos solos, encerrados entre cuatro paredes: en nuestro taller. Sentimos una gran esperanza, un férvido impulso y —¿por qué no decirlo?— un subterráneo temor, algunas veces, ante este espacio en blanco en donde vamos a intentar dejar una huella de nuestra existencia. Porque, repito, por primera vez estamos solos. Sin el maestro que nos corrija y nos aliente. Sin el consejo del amigo. Sin la compañía de esos condiscípulos con los que cambiamos tantas opiniones, tantas sensaciones, tantos anhelos.

Se trata, ahora, de empezar a crear y de dar forma personal a nuestro arte. Es un momento dramático en que tenemos que tomar nuestras propias decisiones, escoger entre muchos caminos, dar un sentido original y verdadero a nuestra expresión. En los grandes museos del mundo aprendemos modestia. Estos son otros talleres que es necesario frecuentar. Estudiando la personalidad de los grandes maestros, el espíritu que fueron dejando en esas pinceladas egregias, se afirma, al mismo tiempo, nuestro personal e íntimo quehacer. Y, junto a esos maestros, y por encima de todo, la cotidiana lección de la vida, la sostenida y amorosa observación de la Naturaleza, fuente permanente de creación.

Y así, día a día, en un constante y callado hacer sincero, vamos encontrando un mundo de formas en que se refleja nuestro sentir y que intentan expresar nuestra alegría o nuestra tragedia.

Se haría muy largo este discurso si pretendiéramos traer aquí cuanto ocurre en el propio taller. ¿Qué le pasa al artista, qué le pasa al hombre, qué le pasa al artesano en su taller? Tres facetas distintas de la misma persona que tendrán que coincidir forzosamente dentro de una misma imagen cuando se llegue a ese arduo y trabajoso milagro que es un producto logrado en el arte. Pero cuántos trabajos, cuántos tropiezos, cuántas caídas y resurgimientos para encontrar algo de lo que buscábamos.

No tratamos en este discurso de las técnicas en escultura, pues éstas, además de ser generales para todos los artistas, no son más que un puro instrumento para la expresión de la personalidad.

Ahora, señores académicos, y gracias a vuestra benevolencia, entro por primera vez a formar parte de este extraordinario taller que es también la Academia. Aquí quiero seguir recibiendo las muchas leccio-

nes que aún me quedan por aprender, al mismo tiempo que me pongo a vuestra disposición ofreciéndooos mi parvo equipaje de escultor.

Señores Académicos: aquí acaba mi divagación sobre el taller, porque entiendo que la ineludible cortesía de los que no somos oradores debe ser la brevedad. Potenciamos, alentemos, engrandezcamos nuestros Talleres. Que nuestras Escuelas de Bellas Artes, de Artes Aplicadas y cuantas se dedican a estas enseñanzas no sean otra cosa que nobles, auténticos, alegres talleres artísticos. De esa manera, cuidando y perfeccionando los Talleres, los jóvenes encontrarán el sitio adecuado para desarrollar su vocación. De esta manera surgirán nuevos artistas y se mantendrá siempre encendida esa hoguera maravillosa del Arte.

Señores Académicos:

Se honra hoy nuestra Academia con la entrada en ella de un gran escultor: Venancio Blanco.

¿Por qué cuando se habla del arte español en las masas populares, fuera de nuestra patria, apenas aparece como ejemplar y radicalmente nuestra la escultura? ¿Qué pereza mental proyecta sobre la escultura toda la atención, cuando hay periodos en la Historia española en los que la escultura se yergue con primacía sobre las demás artes?

Aquí está el siglo XVI, sin que en conjunto pueda rivalizar ninguna forma con las majestuosas de Forment y las ardientes de Berruguete. Y aquí está la época moderna con dos nombres estelares y promotores de la mejor evolución en el arte de hoy: Gargallo y Julio González.

Hoy entra aquí uno de los grandes exponentes del sentido plástico en la estética de nuestros días: Venancio Blanco, cuya carrera artística es fulgurante de premios y cotización crítica y museística, con una característica muy repetida en nuestros artistas, que entrando en la corriente de los gustos de hoy, con lo que ello tiene de universal aceptación, está sin embargo radicado en una tradición no sólo técnica, sino emotivamente española. Son estos valores en cierta manera inefables, pero que se pueden constatar cuando al contemplar sus obras sentimos latir en ellas una tradición secular, arraigada en fondos espirituales e hispánicos y una presentación que se acompasa a una modernidad, que aunque está acorde con los años no se aja con ellos.

Nace Venancio Blanco en Matilla de los Caños, pueblo de la provincia de Salamanca, en 1923. Estudiando todavía en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando obtiene tres premios importantes concedidos por esta Academia. Los de «Molina Higuera», «Aníbal Álvarez» y «Carmen del Río». Por tres veces es pensionado para ir a Roma, la última, en 1959, por la Fundación Juan March, residiendo allí en la Academia de Bellas Artes de España. No podemos pormenorizar los viajes de estudio que ha hecho durante su carrera artística, pues ha visitado todos los países de Europa, incluso alguno del telón de acero. Residiendo en Grecia y Turquía, en sus estudios sobre estatuaría clásica.

Los Premios Nacionales e Internacionales, y las medallas son tan numerosas y eminentes, que hemos preferido consignarlos en una addenda al final del discurso.

Pero si queremos destacar los concedidos en Bruselas y Budapest por su resonancia internacional.

¿Cómo afrontar el estudio de la escultura de Venancio Blanco, tan rica y variada en soluciones y de una temática en la que los asuntos más complejos y dispares, desde la tauromaquia hasta la divinidad, han ocupado sus dedos y cinceles? Porque es esta labor crítica una de las tareas más difíciles de plantear hoy, cuando sobre la tradición se superpone una nueva visión del volumen y del espacio, para cuya simple enunciación nos falta hasta una nomenclatura apropiada. Mucho más en artistas como Venancio Blanco, en los cuales hay un cruce y un sentido tradicional, que me atrevo a decir se haya interpretado con hondura racial y al mismo tiempo una aceptación personal y muy asimilada de las conquistas lumínicas y plásticas de la escultura de hoy.

Se halla Venancio Blanco en un feliz cruce de idealidad y concreción, de planos abstractos y formas reales, pero estas dos direcciones que hoy consustancian con el arte de nuestro tiempo no se hallan superpuestas, sino fundidas en un orden regido unas veces por la gracia y otras por el misticismo. Y es por esta consustancial dualidad por la que Venancio Blanco se halla en el centro de la modernidad plástica. ¿Cuál es la evolución de este arte en nuestros días?

Porque si en todas las artes el subjetivismo ha evaporado la realidad corpórea, en escultura esta abstracción ha creado planos nuevos que pueden reflejar la naturaleza viva o, por el contrario, evadirse de ella con simulacros plásticos.

Si planteamos el proceso formativo de la escultura de hoy, encontramos que en su evolución la escultura puede consistir en sus inicios en la separación del muro, hasta convertir en imágenes exentas las que necesitaban un nicho o paramento que las protegieran. Ahora la escultura tiene que estar concebida, sea cualesquiera su estilo, en la plenitud de su volumen, o sea como escultura que puede ser redondeada por el sol y la atmósfera y por la intuición del espectador. Así, libre, justificada por su sola belleza, tiene que concebirse la nueva plástica.

Se me podrá argüir que también en el arte griego las esculturas estaban planteadas para ser contempladas al aire libre, así, la Atenea Lemnia y la Atenea Promacos, pero estas estatuas rendían todas sus posibilidades estéticas contempladas desde un solo punto de vista, desde una rígida frontalidad; se cotizaban estéticamente los pliegues columnarios de la túnica y los brazos en los que se expresaba por un lado una blanda feminidad y, por otro, una agresiva belicosidad.

El movimiento no evitaba este único punto de vista, pues el Discóbolo de Mirón está concebido como un relieve exento.

Pero más adelante la plenitud estética de estas formas no se resignaba a este único aspecto frontal, pues aún en los templos, como dice Luciano de Samosata, hablando de la Venus de Cnido, la diosa estaba colocada en el centro de la nave, para que los peregrinos pudieran contemplarla en la totalidad de su hermosura.

Al resurgir la belleza clásica en el Renacimiento, nos encontramos con la doble versión de las formas. Por un lado —y ello desde Donatello hasta Berruguete— parecen necesitar el alvéolo de una hornacina para que nos muestren toda su expresividad y su belleza, pero también surge entonces el culto al Héroe, que, según Burckhardt, es uno de los ingredientes sustanciales del Renacimiento; y en las plazas se levantan monumentos a los héroes que quieren recoger en la postura de caballo y caballero una plenitud heroica.

Ya hay una concepción total del volumen, y de ello es una muestra preciosa el de «Carlos V dominando al furor», de León Leoni. En cuanto a Miguel Ángel, si su David parece exento, sus figuras singularmente las inacabadas para la tumba de Julio II, se hallan todavía prisioneras del magma térreo, sin haberse desprendido de la roca original. Esta impresión de volumen libre es claro que se acentúa en el Barroco, y las figuras de Bernini parecen flotar y necesitar para su vuelo los espacios. Digamos que a partir de este momento, el arte popular español crea las esculturas más entregadas a la contemplación integral. Y ello ocurre con los pasos procesionales, medidos entre los vientos y los soles y la multitud que por todos los lados los rodea.

En este fugaz recorrido por la escultura exenta, tenemos que llegar pasado el Neoclasicismo, como autor genial, a Rodin, que de una manera dramática y gigantesca modela ya sus formas para ser contempladas en su totalidad plástica. Ciertamente coincide con el Impresionismo que no sólo es pictórico, pues deja también sus huellas en la escultura. Y así las superficies pierden su continuidad, se estrema el modelado, unos tics de sol y sombra hacen trepidar las superficies.

En esta sucesión de los estilos, la escultura a través de personalidades como Duchamp-Villon y Laurens es fiel a la estética cubista, de planos grandes, costados de fieras aristas, entre las que se interfieren a veces detalles realistas. Destaquemos el bloque escultórico del futurismo italiano con su culto en Boccioni, a la velocidad. Después, ya, de ello no nos podemos ocupar aquí, el mundo de la abstracción estiliza los volúmenes, a veces con concavidades y relieves que evocan formas naturales o estilizando la realidad en hilos plásticos.

Esta evolución, digamos que en sus consecuencias, más dentro de nuestro tiempo, terminan en dos aportaciones de artistas españoles: del aragonés Gargallo y del catalán González.

Gargallo dando preferencia a los vacíos sobre los macizos y González componiendo imágenes plásticas con elementos que no son antropomorfos.

Pero advengamos ya al arte de Venancio Blanco. Siempre es difícil reducir a un solo concepto la complejidad de una creación artística, pero mucho más tratándose de este escultor que ha manejado todas las formas y tamaños y que siendo sustancialmente moderno, encajado con plenitud en la sensibilidad de hoy, no ha roto con el pasado; pero si forzamos con todos los riesgos de la inexactitud a formular en una palabra la síntesis de su arte, diríamos que es la expresión, esta expresión subordina las técnicas y sin prejuicios ni tradicionales ni modernos, consigue unas estilizaciones del máximo efecto emotivo. No es posible pasar ante ninguna de las creaciones de Venancio Blanco sin un puntazo en la sensibilidad, y es porque ha conseguido aunar los conceptos que tantas veces están en oposición: el clasicismo y la estilización. Expresión y no expresionismo. Expresión no deformante. Expresión contenida por un sentido del equilibrio y de la belleza plástica. Gusta con preferencia Venancio Blanco del pequeño y del mediano tamaño, allí donde cada huella de sus dedos deja un temblor. Las pequeñas esculturas de Venancio Blanco son un prodigio de menudas gracias. Es la diferencia entre el bibelot y la pequeña escultura. El bibelot no puede pasar, sin deformarse, del pequeño formato, en tanto que la pequeña escultura es como un boceto o, mejor, como una reducción de las grandes medidas. Es como un capullo capaz de las grandes floraciones, pues en su seno lleva todas las magnitudes. En este aspecto es inaudito el pequeño formato de Miguel Ángel, y son asimismo pronóstico de grandeza los pequeños bronce de Venancio Blanco: maternidades, bailarinas, toreros y todo lo que lleva en sí un grumo de movimiento. Y destaquemos entre esas obras esos pequeños caballos, tan gentiles y llenos de gracia como los mejores pequeños bronce del Renacimiento italiano. Superficies todas conmovidas sin un milímetro, sin inquietud, va en formatos mayores, medianos y de tamaño natural. Venancio Blanco arrastra una gran originalidad en la concepción del volumen para la construcción del cuerpo humano en su versión plástica, sobre materia muerta, que no hace perder ese guiño de expresividad que hay en todo su modelado. Sobra la materia que puede cargar de opacidad un volumen y, audaz, la vacía, pero no para dejar el esqueleto, sino al revés, para acentuar la carnación y, aún, las superficies densas, cuando éstas sean expresivas. Ello es tan sabiamente conseguido, que en sus obras no advertimos los huecos, sino la gracia total; no los esfuerzos imaginativos que exige esa reducción a lo esencial, sino la belleza llena de emoción y de gracia de la escultura en la plenitud de su volumen. Porque Venancio Blanco nunca afronta temas inanes o simplemente conmemorativos; prefiere las esculturas en las que pueda aflorar un sentimentalismo o una gracia. Este es el caso, por ejemplo, de sus toreros, flexibles, elásticos, arrancando las esquivas muertas y de-

jando sólo lo que en el toreo hay de gracia varonil. Y otro aspecto de su arte, importante hasta el punto de estar en la línea de los grandes imagineros españoles, es la de su escultura religiosa, singularmente las de sus Cristos. En este aspecto queremos resaltar esas cabezas dramáticas, en las que la angustia humana está sombreada por una intuición del sufrimiento en la divinidad. Ha sabido encontrar Venancio, dentro de la faz sufriente, una dulce serenidad. Y en estas imágenes doloridas de Cristo predominan las de la corona de espinas, la cabeza inclinada con todo el peso del dolor del mundo en esa corona. Para conseguir estos efectos, de tan alta emotividad, Venancio no tiene una fórmula única. A veces utiliza quitando materia y dejando al aire los rasgos vivos. Pero otras, por el contrario, parecen macizas, de un bronce denso, revelando apenas del bloque las líneas dramáticas. Y aun en estas imágenes, de tan exacerbado patetismo, hay algo que Venancio no olvida nunca: es un sentido de equilibrio, una ponderación de las formas, aun las más irritadas, que dan a su obra ese grave tono de clasicismo que les presta tanta belleza.

A diferencia de Henry Moore, las esculturas de Venancio Blanco, aun las de una estilización más atrevida, no están pensadas desde las oquedades, desde el modelado de los huecos, sino desde la acentuación de la emotividad humana. El aire, la luz y hasta las distancias atraviesan las masas de Moore. Por el contrario, en Venancio esos vaciados son, sencillamente, de la materia que sobra, de la que distraería el impacto global de la escultura, porque en este maestro hay también otro elemento esencial, y es el rítmico. Una gracia, unas veces alada y otras de revoleo de capote, parece que flexiona y modela sus creaciones. Ese equilibrio que hemos señalado en Venancio Blanco está producido al concebir las esculturas por una tensión entre la concepción interna de las formas y la presión y expresión del mundo exterior.

El discurso de Venancio Blanco que acabáis de oír, además de estar magníficamente escrito, tiene una virtud que realza sus méritos: la modestia. Ha escalonado los talleres en los que se va fraguando técnica y espíritu. Y ha pasado por todos los trances del alumnado. Y ha sido discípulo hasta de sí mismo. Y ahora su taller es doble. De un lado, la naturaleza, fuente de inspiración, como él mismo dice. De otro, su espíritu, que le ha de modelar. Entre sus manos, el barro. Y, a la manera divina, surgen criaturas que han de embellecer el mundo. Esta es la misión del artista. Aquí del barro táctil. En Literatura del barro, de las palabras, siempre, siempre, el artista imitando el gesto del Creador.

No es fácil señalar etapas en la producción de Venancio Blanco, pues su fuerte personalidad las unifica. Sin embargo, podemos distinguir tres bastante bien diferenciadas, que responden a la evolución de su inspiración:

Primera, unas formas realistas, de apretada dicción, de claro modelado expositivo, que reproducen la naturaleza en su más fiel ver-

sión y en su concreción material. Tal es el caso del «Retrato del abuelo», de tan fuerte plasticidad, y «La moza del cántaro», de ritmo tan claro.

Después viene la segunda etapa, en la cual la personalidad de Venancio Blanco se robustece, y podemos decir que es la más popular y distintiva de su arte. La materia se abre, dejando caer toda inútil ganga y haciendo florecer y palpar todas las superficies que pueden aportar una carga de expresión; pero esta desaparición de la materia inerte no va unida a un simple prejuicio plástico. Va unida a la gracia. Ponemos, por ejemplo, los toreros representados en su quietud o en sus lances. Expresión y gracia se funden ahora en imágenes flexibles, de garbo locuaz y viveza representativa. Pero, como ya hemos señalado, en esta etapa se da también una cargazón de materia, cuya misma opacidad es también un elemento expresivo. Ya hemos mencionado, como modelo de esta forma, algunas obras de estatuaría religiosa.

Queda, por último, su etapa de ahora, en la cual ha apurado la calidad puramente plástica de las superficies, dejando sólo la idea, no descarnada, sino manifestada en volúmenes llenos de gracia y de rigor. Y una muestra de esta etapa es el magnífico y gran regalo ofrecido a la Academia por Venancio Blanco en esa gran escultura, ¿Abstracta? ¿Concreta? Creo que cuando el arte alcanza límites de altura los dos conceptos se identifican y la inspiración está sobre las frías denominaciones. ¿Cómo es posible concretar una inspiración musical en formas replistas? ¿Y cómo es posible, también, eludir esa realidad cuando mata y provoca ensueños?

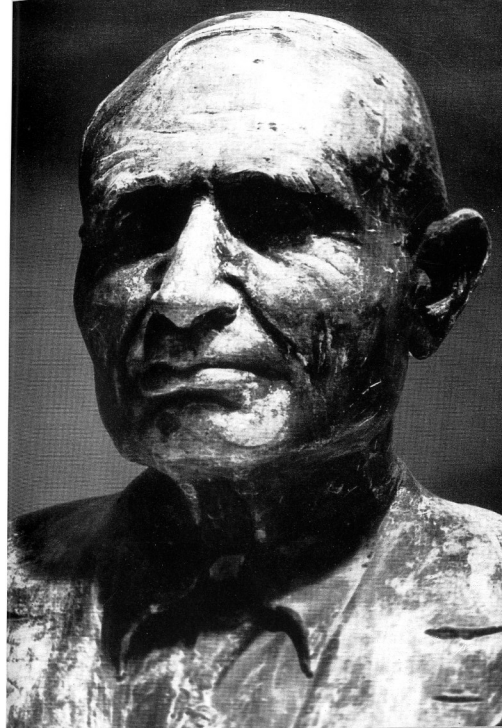
Este es el secreto del gran arte. La realidad sublimada en abstracción capaz de levantar al espíritu. Y, a su vez, la abstracción recalando en una realidad que no disminuya, sino que haga más alto su vuelo. Y es esta inspiración musical la que ha motivado la escultura de Venancio Blanco. Ciertamente que ha elegido como tema inspirador la música de Brahms, que, dentro de sus magnitudes estelares, tiene estructura arquitectónica. Así de fuerte, de densa, de sublimada materia y de ideación concretada es esta escultura de Venancio Blanco. Se afianza sólida sobre un pódium de verticales y horizontales. Ya desde ahí las alas: alas fuertes, aguileñas; alas para los aires recios de las alturas; alas que son como el torso robusto de la escultura. Pero alas disciplinadas, y tras ellas, un timón, que tiene también forma de ave, quilla tensa, proa también y siempre el equilibrio que exige la inspiración para no desbordarse por alturas incontroladas. Y en el corazón de la escultura, esos ojos que avanzan con concentrada fuerza agresiva. Y todo ello en una pátina de oro que idealiza toda posible pesantez del bronce. Aludamos por último a la obra que en estos momentos ocupa sus manos. El gran monumento a Santa Teresa de Jesús, en Alba de Tormes. Aquí no suprime materia creando huecos plásticos sino que, al revés, la robustece y afianza en una reciedumbre que quiere estar acorde con el espíritu teresiano. Masas densas con ritmos planos y curvos que por su pura eficacia escultórica nos revelan la magnitud gigantesca de la personalidad de la Santa.

Llega hoy Venancio Blanco a nuestra Academia en un feliz momento de su vida, cuando su arte es a la vez realidad concluida y promesa cierta. Sí, ha asimilado lo antiguo y lo moderno; lo tradicional y lo de hoy; es decir, ha conseguido la libertad. Por los cielos de la libertad puede volar ya su inspiración, pero siempre con la atadura de un organismo plástico.

En la sección de Escultura, tan brillantemente representada en nuestra Academia, Venancio Blanco aporta el presente de sus obras y la esperanza de su futuro.

Que este futuro lo sea por muchos años de fecunda labor.

RETRATO. Bronce. 1942.



LA MOZA DEL CANTARO. Piedra. 1943.





TORERO. Bronce,
1,70 m. alt. Primera
Medalla Exposición
Nacional de Bellas
Artes, Madrid, 1962.
Museo Español de
Arte Contemporáneo.



MEDIA VERONICA. Bronze, 1967.



RETRATO DEL MUSICO GERARDO GOMBAU. 1972.



NAZARENO. Hierro y bronce, 1,90 m. alt. 1/1. Medalla de Oro de Escultura V Bienal Internacional de Arte Sacro, Salzburgo, 1964. Medalla de Oro X Exposición "Las Artes en Europa", Bruselas, 1965.



Venancio Blanco nace, en 1923, en Matilla de los Caños del Río (Salamanca). Cursa estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en el transcurso de los cuales es galardonado con los Premios: «Molina Higuera», «Aníbal Álvarez» y «Carmen del Río». Se traslada pensionado a Italia en el año 1941; vuelve en 1957 con una Bolsa de Viaje del Ministerio de Educación Nacional, y en 1959, con una Beca de la Fundación Juan March, residiendo durante esta época en la Academia de Bellas Artes de España en Roma. Va a París en viaje de estudios en el año 1958, y durante 1962 recorre los Países Bajos, Norte de Europa, Alemania y Austria. En 1964, becado por la Fundación Rodríguez Acosta, visita Grecia y Turquía. En 1972 viaja por Checoslovaquia y Hungría.

FIGURAN OBRAS SUYAS EN LOS MUSEOS:

Museo de Arte Contemporáneo, de Madrid. Museo Nacional de El Cairo. Museo Nacional de Oslo. Museo Middelheim, Amberes. Museo de Bellas Artes de Amberes. Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Museo de la Fundación Rodríguez Acosta, Granada. Museo del Vaticano, Museo de Bellas Artes de Vitoria. Museo de Bellas Artes de Salamanca. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Tiene obras en colecciones particulares de España, Italia, Alemania, Holanda, Inglaterra, Austria, Noruega, Estados Unidos, Japón, Filipinas, etc.

PREMIOS

- 1959. Premio Nacional de Escultura.
Premio de la Crítica, Ateneo de Madrid.

- 1960. Segunda Medalla Exposición Nacional de Bellas Artes.
Primer Premio de Escultura de la Fundación Rodríguez Acosta.

- 1962. Primera Medalla Exposición Nacional de Bellas Artes.

- 1963. Gran Premio de Escultura, II Bienal de Arte de Zaragoza.
Gran Premio de Escultura al Aire Libre, Fundación Rodríguez Acosta, Granada.
Gran Premio de Escultura, II Certamen Nacional de Artes Plásticas.
Gran Premio de Escultura, V Bienal de Arte de Alejandría.

- 1964. Gran Premio de Escultura, I Concurso Internacional «El Deporte en las Bellas Artes», Barcelona.
Medalla de Oro de Escultura, IV Bienal Internacional de Arte Sacro, Salzburgo.

- 1965. Medalla de Oro, X Exposición «Las Artes en Europa», Bruselas.

- 1969. Primer Premio de Escultura, Ministerio de la Vivienda, Exposición Manchega de Artes Plásticas, Valdepeñas.

- 1971. Premio de Escultura, Exposición «La Caza», Museo de Bellas Artes de Budapest.

- 1977. Primer Premio de Escultura, VI Bienal Internacional «El Deporte en las Bellas Artes».
Premio de Escultura «Ciudad de Murcia, 1977».

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1959. Concursos Nacionales.
- 1960. Exposición Nacional de Bellas Artes.
Feria Internacional. Chicago.
- 1961. Exposición Internacional de Escultura. Museo Rodin. París.
- 1962. Exposición Nacional de Bellas Artes.
- 1963. V Bienal de Arte de Alejandría.
Círculo de Bellas Artes de Madrid. Exposición Antológica de Primeras Medallas.
- 1964. Academia Española de Bellas Artes. Roma.
IV Bienal Internacional de Arte Sacro. Salzburgo.
- 1965. Pabellón Español de la Feria Internacional de Nueva York.
Las Artes en Europa. Bruselas.
- 1966. V Bienal Internacional de Arte Sacro. Salzburgo.
Galería NI. «Seis esculturas». La Haya.
- 1967. I Bienal Internacional «El Deporte en las Bellas Artes». Barcelona.
- 1969. I Salón de Escultura Contemporánea. Barcelona.
X Biennale Middelheim. Amberes.
«Cuatro Españoles en Oslo». Kunstnerforbundet. Noruega.
- 1970. II Exposición Internacional del Pequeño Bronce. Escultores Europeos. Madrid.
- 1971. Exposición Internacional «La Caza». Museo de Bellas Artes. Budapest.
I Exposición «El Metal en el Arte». Valencia.

1972. Galería Arteta. Bilbao.
II Exposición «El Metal en el Arte». Valencia.
1973. Galería Zodíaco. Madrid.
III Exposición «El Metal en el Arte». Valencia.
Galería Giotto. Madrid.
II Bienal de la Pequeña Escultura. Budapest.
1974. IV Exposición «El Metal en el Arte». Valencia.
1975. Galería Ponce. Madrid.
Banco de Granada. Granada.
1976. Galería Ruiz Castillo. Madrid.
Galería Biosca. Madrid.
Galería Atrium. Córdoba.
Galería Libros. Zaragoza.
Palacio de Exposiciones y Congresos. Torremolinos (Málaga).
Sala Artis. Salamanca.
Galería Ponce. Madrid.
Círculo de la Amistad. Córdoba.
1977. Galería Ponce. Madrid.
Galería Artis. Salamanca.
Galería Sur. Santander.
VI Bienal Internacional «El Deporte en las Bellas Artes».

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1953. Galería Xagra. Madrid.
- 1954. Sala Municipal de Arte. Córdoba.
- 1959. Ateneo de Madrid.
- 1960. Galería Nebli. Madrid.
Club La Rábida. Sevilla.
Sala Artis. Salamanca.
- 1961. Círculo de la Amistad. Córdoba.
- 1963. Galería Fórum. Nueva York.
- 1965. Galería Neuvelle Images. La Haya.
- 1965. Galería Neuvelles Images. La Haya.
- 1967. Sala Artis. Salamanca.
Galería Grises. Bilbao.
- 1968. Sala Libros. Zaragoza.
- 1972. Galería Tolmo. Toledo.
Galería Xiner. Valencia.
- 1973. Galería Castilla. Valladolid.
- 1974. Galería Atrium. Córdoba.
Galería Columela. Madrid.
Sala de Santa Catalina, del Ateneo de Madrid.
Galería Xiner. Valencia.
Galería Nike. Valencia.
- 1975. Galería Tolmo. Toledo.
Galería Valera. Bilbao.
Sala Artis. Salamanca.
Caja de Ahorros. Salamanca.
Caja de Ahorros. Zamora.
Galería Castilla. Valladolid.



