



LUIS JIMENEZ MARTOS

Venancio

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



La obra del escultor Venancio Blanco, salmantino de Matilla de los Caños del Río, académico de Bellas Artes, ha obtenido, en España y fuera de ella, el refrendo entusiasta de la crítica y de los gustadores del arte. Numerosos galardones lo atestiguan.

En un país como el nuestro, donde existe un falso sentido de lo que es tradición, no deja de sorprender que un empeño creativo tan manifiestamente innovador realizado, por ende, sin concesiones, alcance aceptación plena. Verdad es que las motivaciones centrales de ese quehacer —lo religio-

C 416/20

Venancio



R. 177931

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA, 1978

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

I.S.B.N: 84-369-0617-9

Depósito Legal: M. 25.373-1978

Imprime: Maribel, Artes Gráficas - Tomás Bretón, 51 - Madrid-7

Impreso en España

Senaris

LUIS JIMENEZ MARTOS

Poeta y Crítico Literario
Premio Nacional de Literatura

VENANCIO BLANCO, EN VIVO

La media botella de vino valía cuatro o cinco pesetas. No más, que yo recuerde. 1956 estaba en la plenitud de su primavera. Para quienes solíamos reunirnos, tarde tras tarde, en el **Oro del Rin**, desaparecido establecimiento de la madrileña Plaza de Santa Ana, esa época envolvía un tenso y, a veces, divertido aguardar novedades, que pudiesen estabilizarnos en el real y simbólico kilómetro cero de España. En los meses anteriores, algunos acontecimientos reseñables: agitación de la Universidad; detenciones de Ridruejo, Tamames, Múgica, Sánchez-Mazas; desfenetración de Ruiz-Giménez y Fernández-Cuesta; enfrentamiento de grupos con motivo del aniversario de Matías Montero (aquel disparo que nunca sabremos de quien partió) y, en fin, la independencia de Marruecos con gran desfile por la Castellana.

Para los contertulios del **Oro del Rin**, esto es, los pintores Antonio Povedano, José Vento y Francisco Moreno Galván y el periodista Pepe Luque Calderón, entre los más asiduos y, sobre todo, para quien esto escribe, aquellos días, tan calurosos en cualquiera de los sentidos, marcaban algo así como el límite entre una prehistoria y una historia. Personalmente estaba jugándome la posibilidad de quedarme en Madrid, de centrarme por fuerza en él, o volverme a Córdoba que, como de costumbre, se me hacía lejana —doce horas de los trenes de entonces—, pero no sola. El lejano y solo era yo.

Oía a mis amigos, ya encarrilados, aunque no tanto como ellos desearan, hablar de realidades y proyectos. Privaba una atmósfera de esperanza y, a la vez, de inquietudes económicas: la misma de muchísimos españoles. No era difícil ventear un giro, siquiera porque las cosas han de ponerse muy mal para que empiecen a arreglarse. Yo había anclado en **La Hora**, de Miguel Angel Castiella, adonde me llevó aquella criatura irrepetible que tuvo por nombre Carlos Pascual de Lara, y también en **Piel de España**, de Manolo Sánchez de Celis, por mor de Pepe Luque y Povedano. En esta revista comencé a escribir una serie titulada **Las provincias, otra vez**. Claro, si me había venido de mi provincia, es un decir, ¿cómo no iba a interesarme el asunto de la descentralización? Nada de paradojas.

En ese grupo, en esa órbita necesitada de movimiento, aparecía en ocasiones, Venancio Blanco. Debí presentarme a él Povedano, eso es seguro, aunque no pueda precisar en qué concreta circunstancia. ¿Una de aquella tardes mayeras en que Ve-

nancio volvía de los toros de San Isidro y nos contaba, brevemente, las resultas de la corrida presenciada? A nuestro ver, por lo menos el mío, de pobres imposibilitados para darle gusto a la afición taurina, Venancio encarnaba un privilegio muy envidiable, y si se lo **perdonábamos** era porque entraba en las Ventas gracias a un tío suyo, concededor de la ganadería de don Alipio Pérez Tabernero. De otra parte, formaba también en ese pelotón, en esa nueva hornada de búsqueda rompedora y voluntad de ser a prueba de los desalientos.

El hecho de que Venancio Blanco fuese escultor, con estudio propio, si bien compartido, contribuía a que me lo figurara en una zona libre de penurias y bohemias más o menos confesadas. Su tranquila apariencia, de gestos y de palabras, era un síntoma para suponerlo al cabo de la calle. Mirándole y oyéndole tenía la impresión de estar ante un atento testigo de nuestras incertidumbres. Acaso su arranque de calva y su risa frecuente le diesen ya un toque de madurez, un timbre de necesario contrapunto, que no respondía del todo a su realidad biográfica. Quiero decir que luchaba, como cada quisque, pero sin notársele demasiado.

A partir de aquellos días, merced a encuentros ocasionales y no ocasionales y, especialmente, a las noticias derivadas de su irrupción pública en el arte español, fui sabiendo lo que Venancio Blanco era. Ante sus toros de bronce recordé aquellos sobrios comentarios de espectador de la Feria de San Isidro de 1956, y comprendí que fuese a las corridas por algo más que un interés taurino. Mientras seguía su trayectoria, en líneas generales y a distancia, no

sospeché en ningún momento que iba a deparármeme la ocasión de hacer de Venancio Blanco y de su arte motivo de un libro.

De aquella primavera a esta, recién inaugurada, van justamente dos décadas. En lo físico, Venancio Blanco dista poco del de 1956; su tiempo se mide en la mayor amplitud de la calva, pero, igual que ayer, tiene pinta de hombre equilibrado que acostumbra a reír y se explica, cuando hace falta, nunca antes, de forma transparente y con hilazón. Su muletilla es **¿qué te voy a decir?** Y seguidamente lo dice como el lector comprobará muy pronto.

Cuando Venancio Blanco se halla entre otras personas —de tres en adelante— he observado que practica el silencio y la sonrisa. Ejerce así una creencia provisional timidez, porque visceralmente no es tímido. Se instala en una especie de barrera. La leve curvatura de su espalda le ayuda a dar esa sensación de hombre que atiende al espectáculo de las cosas adoptando una actitud naturalísima.

Hace días he concertado ir a su estudio, en Las Cañas, 13, allí donde la calle López de Hoyos se prolonga. En la parte baja de un moderno edificio, los escultores Joaquín García Donaire, César Montaña y Jesús Velarde, junto con la ceramista Elena Colmeiro ocupan compartimientos separados. Un patio los une. Se ven en él algunas esculturas. Este régimen de comunidad funciona desde 1964. En ocasiones, quienes lo practican han expuesto obras suyas de forma colectiva.

Encuentro a Venancio Blanco en su taller, sitio de creación cotidiana, entre formas de barro, bronce y madera, bocetos y piezas en diverso grado de

elaboración. Una cierta penumbra da al estudio aire fantasmagórico. Venancio me presenta a su hermano Juan, colaborador directísimo en el trajín artesanal que el arte escultórico conlleva. En seguida me habla de algo que quiere que vea. Lo trae. Es una mascarilla impresionante: la del rostro de Miguel Angel Asturias, el Nobel con semblante de patriarca, que murió en la Clínica de la Concepción de Madrid el 9 de junio de 1974.

—Me avisaron y fui con el interés que puedes figurarte. Sin embargo, hasta que me quedé a solas con el cadáver no tuve la seguridad de que iba a poder hacer ese trabajo, que era nuevo para mí. Puedo decirte que realizándolo, muy lentamente, con mimo, viví uno de esos momentos que ya serán inolvidables.

El rostro de Miguel Angel Asturias, en bronce, ofrece un ahondamiento sereno y como milenario. Parece un descubrimiento arqueológico. ¿Se trata de un rey inca? Es una clave humana, cuyas manos, definitivamente rendidas, tras tanta hermosa letra como hicieron, sirve ahora de contraste a las del escultor, que habla y habla en torno a este fragmento de materia, reproducida y salvada, en lo posible, de la destrucción de lo más noble de un ser excepcional.

Nos hemos sentado después frente al boceto de la estatua de Juan Belmonte. Hay que formalizar el diálogo.

—Venancio, tus raíces.

—Nací el 13 de marzo de 1923 en Matilla de los Caños del Río, que está, como sabes, en la provincia

de Salamanca. Mi pueblo tiene dehesas y perdices, viñas y ganado vacuno. No está lejos de los toros de Guisando y de los toros de Pérez Tabernero. Tendría unos 1.500 habitantes.

Su padre y su tío trabajan en la famosa ganadería de don Argimiro. Así que, desde muy pronto, es familiar al niño la visión de los animales bravos que pastan y llega a acostumbrarse a caminar entre ellos e, incluso, a jugar. Las lentas formas de los toros son imágenes de infancia, lo mismo que los santos de la iglesia de su pueblo. La vocación por lo escultórico posee para él unas determinantes muy concretas.

—A los ocho o nueve años mi familia se trasladó a Robliza de Cojos, donde viví hasta los quince. Por eso digo siempre que soy de los dos pueblos. Fuimos seis hermanos, de los que vivimos cinco. En Robliza tuve un maestro que murió hace unos años e influyó en mi preparación. Se llamaba don Miguel Enrique Sánchez. Decía que mi futuro estaba en el Magisterio porque tenía disposición para las Matemáticas. Mi maestro enseñaba de una forma que era avanzada para su tiempo y que a mí me ha servido para aplicarla a mis alumnos.

—No iba errado tu maestro en lo de la pedagogía. ¿Y cuándo te diste cuenta de la que realmente iba a ser tu vocación?

—A mí, tras esas impresiones primeras que podemos llamar avisadoras, me gustaba la ebanistería y la forja. Iba para artesano. Gracias a una pensión del Ayuntamiento de Robliza pude ir a estudiar a la Escuela Elemental del Trabajo de Salamanca. ¡Un

sueño! Recuerdo que hice muchos reclinatorios. Pero, por las noches, asistía a la Escuela de Artes y Oficios, donde estaba Montagut como director. Quiero decir que no me bastaba con lo que, al principio, había cifrado mis aspiraciones. En la Escuela vi, por primera vez, lo que era la escultura y el dibujo artístico. Y me apliqué tanto que en la Exposición Nacional de Educación y Descanso conseguí el primer premio, lo que me valió un viaje a Italia.

—Casi llegar y topar. Ir a Italia es como de reglamento.

—*Figúrate. Era en 1941. Tenía yo 18 años. Apenas pude ver nada, pero el caso es que había ido.*

Con estos fundamentos a la vista, nos dispuestos a seguir la trayectoria de Venancio Blanco. Tras unos tanteos a base de copias del natural, lógicamente, su vocación se había definido. Conserva, por algo más que un motivo entrañable, una escultura que titula **Cabeza de mi abuelo** y que realizó estando en la Escuela de Artes y Oficios salmantina. En ésta, llegó a interesarse por la pintura. Fue por entonces cuando hizo un retrato tallado en madera de don Alipio Pérez-Tabernerero, el ganadero de las famosas patillas.

—¿Cuándo te fuiste a Madrid?

—*Al conseguir por oposición una beca para que estudiara en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. La Diputación Provincial salmantina fue la que me dio esta oportunidad.*

¿Cuántos muchachos de provincias, como se dicen, han sido protagonistas de semejante oportunidad? Menos de lo que hubiese sido necesario, pero, entre



los favorecidos, están algunos de los que, librándose del autodidactismo que, en ocasiones, suele resultar, eso sí, consiguieron realizarse a fondo.

— *Me tomé los estudios absolutamente en serio. Cualquiera se descuidaba. Desde 1943 a 1948 fui un estudiante preocupado por sacar buenas notas y por gastar poco. Esto último no me costaba mucho trabajo, la verdad. Los tiempos no podían ser peores para becarios y para no becarios. Por suerte mía, siempre estuve seguro de lo que quería hacer. Gané los premios Molina Higuera, Aníbal Alvarez y Carmen del Río, lo que, como adorno, no estaba nada mal.*

— Al salir de la Escuela, ¿podías considerar encauzada definitivamente tu vocación?

— *Tanto como definitivamente... Por lo pronto, decidí no irme a Salamanca para ejercer funciones profesoras, como hubiera podido hacerlo. Busqué en seguida la forma de subsistir en Madrid, y no tengo que decirte, porque lo sabes muy bien, el valor que hay que echarle a esto.*

— ¿Y cómo te apañaste?

— *Trabajaba para una tienda, Hipola se llama, haciendo reproducciones, tratando, sobre todo, el tema religioso. Aparte de esa faena, lo que más me interesaba era el cemento y sus posibilidades.*

Años de aprendizaje, años oscuros y decisivos. La voluntad artística de Venancio Blanco iba moldeándose, aunque sus manos sólo se aplicaran al trabajo vital que le permitía permanecer en la brecha matritense.

—Hasta 1959 yo no pude plantearme con rigor mi manera de expresarme en la escultura. Gracias a una beca, ¡otra beca en mi historia!, esta vez de la Fundación March.

—Sin embargo, para entonces ya habías hecho alguna exposición.

—Efectivamente, en 1953, junto con el pintor Vicente Cogolludo. Fue en la galería Xagra e inauguramos esa sala. Presenté escultura figurativa, de interpretación del natural. Por ejemplo, una **Mujer con cántaro**. Al año siguiente llevé mis obras a la Sala Municipal de Arte de Córdoba, pero ahora ya solo.

Me gusta que fuese mi tierra el enclave del estreno artístico de Venancio Blanco con su nombre sin acompañamiento. Córdoba iba a entrar en la biografía del escultor cuando, en febrero de 1957, se casó con María del Pilar Quintana Iglesias, de ascendencia cordobesa, aunque nacida en Madrid. La ceremonia fue celebrada en San Lorenzo del Escorial.

—Me decías que en 1959...

—Este año sería fundamental, una nueva frontera, vamos.

Venancio hace una pausa regada con cerveza. Noto en sus ojos una intensidad especial mientras deshila los recuerdos.

—Entre mayo, junio y julio de 1959 ocurrió lo decisivo. Me interesaba estudiar las posibilidades del bronce y de otros metales en relación con lo que yo consideraba que podría ser mi camino. La beca March me permitía residir en la Academia de Bellas

Artes de Roma. Asistí entonces a los talleres de Giovanni y Angeli, en el Trastevere, cuya tradición es impresionante. El hierro, el bronce, la cera... Yo buscaba y buscaba, sabiendo que no tendría mucho tiempo para mis investigaciones. Sabía, claro, que el bronce no condiciona, como otras materias, sino que permite variedad de expresiones. Estaba dispuesto a romper con mi estética de formas redondas y, por supuesto, figurativas. El bronce, en la fundición, se ofrece con todas sus impurezas, como manchas y rotos, en estado puro. Pensé incorporar esas peculiaridades a mi obra.

—Pensado y hecho.

—*Tan pensado y hecho. Ese mismo año había expuesto en el Ateneo de Madrid, lo que me valdría el Premio de la Crítica y, por si fuera poco, el Premio Nacional de Escultura por mi obra **Maternidad**. Bien; eran resultados muy alentadores, decisivos; pero, en realidad, fue la exposición, en la sala Neblí, al año siguiente, la que puedo considerar inmediata consecuencia del viaje a Italia. Estuvo compuesta de una serie de pequeños bronce fundidos por mí. Esto último era la primera vez que se hacía en España, cosa que hubiese sido imposible sin la experiencia italiana.*

—Por todos los caminos se va a Roma, pero lo que importa es ir a Roma, ¿no?

Se ríe como liberado de la propia emoción que ha puesto al remover su memoria.

—Me gustaría que habláramos de otro de esos momentos fundamentales.

—*De acuerdo. Los años sesenta no podían haber empezado mejor para mí, como ves.*

—Tu plan de desarrollo en marcha.

Pruebas al canto: Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y Primer Premio de Escultura de la Fundación Rodríguez Acosta. Y una idea ya clarísima de por dónde habría de ir su estilo, lo que importa más que todos los galardones.

—*Me puse a hacer escultura taurina, un deseo siempre latente en mí. Sabes perfectamente que el reconocimiento oficial es una cosa y la cotización de índole económica otra. Yo estaba en esa situación que suele mediar entre el momento en que te valora la crítica y sales del anonimato y el momento del despegue impulsado por lo que podríamos llamar la ley de la oferta y la demanda. Un crítico taurino cordobés, **José Luis de Córdoba**, me había pedido fotografías de algunas de estas esculturas taurinas para hacer un reportaje en «Dígame», pero como K-ito, el director del semanario, al que yo agradecí su deferencia, deseaba poner mejor papel en la publicación, prefirió esperar un año para publicar el trabajo del periodista de tu tierra. Anthony Quinn las vio en «Dígame». El estaba entonces en Almería haciendo una película, y escribió al director interesándose por mis esculturas. Total: que vino a Madrid, y, entonces, me llamó un señor pidiéndome una entrevista. Le dije que encantado, figúrate.*

—Otra vez Córdoba por enmedio.

—*Sí, otra vez. Resulta que, al día siguiente, el mismísimo Anthony Quinn se presenta en el estudio*

acompañado de dos chicas: una italiana y otra norteamericana. Se queda muy sorprendido de lo que ve y, en poco rato, realmente en poco, elige doce piezas y me dice que se las envíe al Palace, donde se hospeda. Yo no salgo de mi estupor. Digo que gracias, que bueno, y esas cosas, como aturdido. La misma noche me llama la secretaria de Quinn preguntándome qué me tenía que abonar por mis obras.

—Esto parece de película, Venancio.

—*Y de película de mucho suspense, porque ya puedes imaginarte lo que significaba para mí que un hombre de la fama y categoría del gran actor, a quien yo he admirado siempre, me dijera, de sopetón, que deseaba comprar poco menos que todo lo que había ido enseñándole. Primero se fijó en una cabeza de Cristo; después en bronceos taurinos, los primeros que podía vender en mi vida. Pero lo peor era no tener ni la menor idea de lo que podía pedirle por mis obras. ¡Pero ni la menor idea!*

—¿Y qué hiciste?

—*Pasé una noche espantosa, créeme, y, al fin, llegué a conclusiones. Llamé a la secretaria. Me envió inmediatamente un cheque con la cantidad. Fue como quien está soñando.*

—¿Y tuvo prolongación el sueño?

—*Anthony Quinn me aseguró que contara con su ayuda. Y, efectivamente, en 1963, o sea, al año siguiente de lo que estoy contándote, me organizó una exposición en la galería «Forum» de Nueva York. Mira por donde vino a coincidir con una*

huelga de periódicos y, en consecuencia, estuvo falta de publicidad, pero Anthony Quinn llevó a sus amigos, vendí seis piezas y el propio actor me compró las dieciocho restantes.

—Algo increíble.

—*Y no para aquí la cosa. Otra vez que vino a Madrid, creo recordar que en 1969, visitó mi estudio acompañado de su mujer. Le impresionó mucho la escultura de un Nazareño. Era la que yo había hecho para El Escorial, de la que luego te hablaré. Quiso llevársela. Su mujer le dijo: «¿Dónde vamos a ponerla?». El le contestó: «Haremos una iglesia». Bueno, pues, a poco, recibí un telegrama comunicándome que había mandado edificar una capilla en su finca de Italia y que estaba esperando el envío de mi obra. Lo que pasa es que no quise acceder a desprenderme de esta escultura.*

—¿Cómo es Anthony Quinn?

—*Inteligente, simpático, apasionado por el arte, humanísimo, tal y como aparece en sus películas. El ha hecho escultura.*

El inolvidable intérprete de **La Strada** y de otros extraordinarios filmes llegó al estudio de Venancio Blanco en un oportunísimo momento, justo para abrir la primera brecha de una cotización internacional.

Pero Venancio Blanco no olvida quiénes fueron primeros compradores de obras suyas: Santiago Castro, Vicente Mortes y su amigo Antonio Alvarez Barrios.

No olvida tampoco, según me anticipara en el diálogo, lo que le ocurrió a cuenta de una de sus

esculturas preferidas: ese Nazareno que pretendía llevarse a Italia Anthony Quinn. Lo hizo para una iglesia de El Escorial y, una vez entregado, surgió lo imprevisto: no aceptaban la obra por estimar que su fractura innovadora podía no ser aceptada por los fieles. Se pensó, incluso, en realizar una encuesta entre aquellos, pero Venancio Blanco prefirió retener la escultura con intención de no venderla nunca.

Al escultor salmantino vino a sucederle lo que, siglos antes le había sucedido, también en El Escorial, a **El Greco** con su **San Mauricio**, no aceptado por Felipe II. Cosas veredes.

EL TEMA RELIGIOSO Y EL TAURINO

—Es indudable que el tema religioso y el taurino son los que en mayor medida te han interesado hasta ahora. Son tus constantes.

—*Considero que es absolutamente lógica esa inclinación. Responde a mis vivencias primeras: los toros, en el campo, con los que me familiaricé hasta el punto de jugar entre ellos, y los santos de madera en la iglesia de Robliza de Cojos. A la vez confluían esos dos tipos de imágenes en mi mundo cotidiano.*

—¿Llegaste a pensar que podrías ser torero?

—*Hombre, no tanto. Lo que sí puedo decirte es que, hacia mis 15 años, una vaca me dio una buena paliza. Mi experiencia taurina acabó ahí. Los toros en el bronce se me dan mejor. También hay que lidiarlos.*

—Toma, y rematarlos bien. Si lo taurino y lo religioso son motivaciones tan características tuyas, ¿es porque existe algún tipo de relación entre ambas?

Diría que Venancio Blanco esperaba esta pregunta. Y la responde con una parsimonia y una exactitud que revelan haberla madurado mucho por sus adentros.

—*Siempre pensé que entre el toro bravo y Cristo existe una relación. El toro bravo, cuando nace, tú ya sabes casi el momento exacto en que va a morir y, en ciertos casos, dónde lo van a matar y hasta quién. Lo mismo ocurre con Cristo.*

—Efectivamente, ampliando este curioso paralelismo podríamos comparar los tercios de la lidia con los tercios de la Pasión.

—*Claro que sí. El tercio de capa es todavía alegre. En el tercio de varas hay ya un aviso grave de lo que va a pasar, que equivaldría a cuando Cristo dice: «Si es posible, aparta de mí este caliz». Todo, en la lidia y en la Pasión, se precipita hacia la muerte por sus pasos contados, con arreglo a un rito para el que existe una predeterminación.*

—Esta es una teoría sugestiva y que a tí te sirve para enlazar dos aspectos de tu obra. Pero vamos a abordar una cuestión de fondo, si te parece. ¿Haces escultura religiosa y taurina por una necesidad de raíz o porque escultóricamente te has planteado esos temas y los has resuelto?

—*Verás, yo entiendo que no es preciso ser un hombre especialmente religioso ni un apasionado de las corridas de toros para expresar, auténtica-*

mente, esos mundos. Tanto en uno como en otro caso, yo los vivo como escultor, pero no quiere decir que me resulten ajenas sus implicaciones. De lo religioso me atrae lo que tiene de profunda espiritualidad, cosa para mí importantísima. De lo taurino, lo que tiene de lucha humana y de formas en movimiento.

—Entendido.

—*Aunque no me preocupa particularmente el efecto devocional que una obra religiosa mía pueda producir en una persona que no la contempla solo desde un punto de vista artístico, voy a contarte una anécdota que a mí me produjo una enorme impresión. En 1973, varias esculturas mías fueron seleccionadas por la comisión correspondiente de la Sagrada Congregación de Arte y Liturgia con destino a las salas contemporáneas del Museo Vaticano.*

—Perdona la interrupción. ¿De qué obras se trataba?

—*De la cabeza de un Cristo y de una talla de María, dos piezas en bronce. Bien, pues al término del acto de instalación de las muestras debidas a más de 300 artistas de todo el mundo, Pablo VI quiso saludarnos uno a uno. Al llegar frente a mí, y serle indicado que yo era el autor de las esculturas que te digo, Su Santidad me habló así: «Le felicito, sobre todo, por esa maravillosa cabeza de Cristo en la Cruz, que me ha causado verdadero deleite y asombro».*

—¿Qué le contestaste?

—*La emoción me impidió responderle nada. Te aseguro que llegué al límite del anonadamiento.*

Pensé que ningún elogio me había parecido mejor, porque significaba que la emoción religiosa y artística habían determinado el juicio del Pontífice.

Callamos. El silencio es oro de ley. A dos pasos de la capilla Sixtina, en aquella Roma donde, años antes, Venancio Blanco había hallado su punto de partida, recibía de labios de Pablo VI la confirmación rotunda de que su escultura religiosa respondía a un tiempo nuevo de la Iglesia: el que se expandió a partir del Concilio Vaticano II. Y respondía, a su vez, a una concepción escultórica sin concesiones.

—¿Has recibido alguna satisfacción semejante por lo que se refiere al tema taurino?

Venancio Blanco mira hacia el boceto de la estatua de Juan Belmonte.

—La misma noche que murió Belmonte empecé a trabajar, con emoción, en esta obra. El monumento a Belmonte me ocupó durante dos años. Hice primero varias cabezas del gran torero; después un molinete. Quería que fuese un homenaje al toreo a través de uno de sus geniales intérpretes. En esta circunstancia, no fue una alta autoridad del mundo taurino quien dio una opinión para mí memorable, sino un hombre de la calle, un trianero, pues al observar los huecos de la escultura, dijo: «Así que los pajaritos van a pasar por dentro de un lado a otro». Aquellas palabras, tan espontáneamente dichas, me descubrieron la dimensión poética de mi obra. No se me olvidarán, como las del Papa tampoco se me olvidan.

SU ESCULTURA Y LA DE LOS DEMAS

—¿Cuál es el sentido de tu obra, trates el asunto que trates?

—El sentido que yo quiero darle a mi escultura admite diversas materias. Pero yo parto siempre de la realidad para poder inventar cada día. Mis rotos tratan de eliminar esa materia, esa realidad en bloque, y pretendo que, de una forma coordinada, resalten más los elementos básicos de la obra. A mi entender, el escultor debe buscar ritmo, imprimir fuerza, captar al espectador para que no se sienta ante un mero objeto, sino ante algo que late y que vive.

Venancio transmite un acento muy convincente a su explicación.

—Busco —prosigue— ofrecer la realidad dentro de la forma.

—¿Qué es para tí, en definitiva, la escultura?

—La fórmula precisa y preciosa para vivir. Me hace sentirme a mí mismo, me impulsa a comprender a los demás, me reconcilia con lo bueno y noble que hay en el hombre, conforta mi ánimo y justifica mis acciones.

—Es decir, que en tu actitud de artista hay, como no podía ser menos, un fondo moral y social.

—Me interesa muchísimo la comunicación. Una de mis obras la expresa muy concretamente. Es la que hice por encargo de la I.T.T. Pensé que el espacio entre las dos formas de bronce de mi escultura

representara la gente que se entiende entre ellas. La base de piedra que las une es lo que resulta del éxito de esa comunicación.

—Podríamos echar un vistazo a la escultura ajena, según tú la ves.

—*Bien; si empezamos por la española, yo te diría que pongo en primera línea a Berruguete, Martínez Montañés y el maestro Mateos. La diferencia de aquellos excelentes escultores y lo que ahora se entiende por creación religiosa es que, en estos artistas, surgía la escultura buscando la imagen. Ahora aparece la imagen desde la escultura. Dejando a un lado la aportación de los grandes imagineros, es indiscutible que, en España, se ha realizado una escultura a nivel de la que se hace en el mundo. Basten los nombres de Manolo Huguet, Julio González, Gargallo, Chillida, Mateo Hernández... Sería magnífico instalar un museo en el que todos ellos estuviesen bien representados.*

—¿Benlliure?

—*Un gran escultor, quizá excesivamente atrapado por su momento y sus circunstancias. Hace poco he podido ver una escultura suya de picador con toro, francamente bonita. Confieso que me hubiese gustado hacerla. Se ve en ella hasta la espuela del piquero.*

—¿Y fuera de España?

—*¿Cómo no acordarme de Miguel Ángel y Bernini? Y, después, de Marino Marini, Henry Moore, Meillot, Wilhem Borrington, con su estética del naturalismo. La postura de Henry Moore ha sido de las más ejem-*

plares entre los escultores de nuestro tiempo, porque ha sabido dar paso al arte, manteniéndose sereno frente a todos los movimientos. De él admiro, sobre todo, sus espléndidas maternidades.

—¿Con qué período de la historia del arte te sientes más identificado?

—Me siento afín con los aciertos de cualquier tramo de esa trayectoria, desde las cuevas de Altamira a la actualidad. En cada artista se repite el desarrollo de la historia del arte. No hace mucho he estado en el Museo Picasso, que prueba como éste pasó por todas las etapas del arte universal. Yo tengo un momento gótico, un momento barroco, etc.

—¿Cómo ves, desde tu perspectiva de creador, el mundo de hoy?

—El arte no puede desaparecer. Está demostrado que el hombre, en algunos momentos, desarrolla mejor sus facetas. Nos encontramos en una situación apasionante, porque el artista se lo juega todo, se convierte ahora en un investigador. Necesitamos salir de la rutina y del tradicionalismo mal entendido. Otros serán los que digan si este esfuerzo ha valido la pena. Por mi parte, creo que sí ha valido la pena.

EL PROFESOR Y EL ACADEMICO

Una lógica consecuencia de haber cursado estudios superiores en la Escuela Oficial, es el hecho de que Venancio Blanco obtuviera una cátedra de

Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. La ejerce en el centro que tiene su enclave en el madrileño barrio de Moratalaz. A él he venido para que continuásemos nuestra conversación.

En una sala enorme se alinea, desde el suelo al techo, lo que hacen los alumnos del escultor. Me va mostrando los resultados de ese aprendizaje con precisiones que revelan el interés con que sigue el trabajo de los que aspiran a ser artistas o ya lo son.

— Se trata de chicos y chicas que, en su mayoría, trabajan, y vienen aquí para ir aprendiendo y preparándose, en algunos casos, vocacionalmente. Es magnífico verlos desplegar sus posibilidades.

Algunas piezas destacan mucho.

— A ser escultor no se puede enseñar a nadie, como tampoco a ser escritor, actor... Lo que sí puedo es decirles a mis alumnos cómo hago yo las cosas. El mundo de los jóvenes me parece algo fabuloso, y es seguro que de él han de surgir nuevos nombres. Mi tarea es, ya te digo, estimularles el impulso creativo y el conocimiento de las técnicas.

Después de alcanzar los premios más prestigiosos, a cuya cabeza hay que poner la Primera Medalla de la Nacional obtenida con su obra titulada **Torero**, en 1962, y entre los que se cuentan la Medalla de Oro de la X Exposición de las Artes en Europa, de Bruselas, y el Primer Premio de Escultura en la Exposición Internacional de Budapest y en la Bial de Salzburgo, Venancio Blanco sería elegido académico de número de la Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando. Ello ocurrió el 2 de febrero de 1974.

—¿Quiénes te propusieron?

—*José Camón Aznar, Xavier de Salas e Hidalgo de Caviedes. Supuso para mí una absoluta sorpresa. Me hizo una enorme ilusión satisfecha. No tengo que decirte mi gratitud a la Academia.*

—A propósito, ¿cuál es tu idea de lo que debe ser una Academia?

—*Sería muy interesante que la Academia, sin dejar de ser lo que ya es, ampliase su función. La concibo como el más idóneo organismo para cuidar lo que ya tenemos, esa extraordinaria riqueza de nuestro patrimonio artístico, pero, a mi entender, la Academia debería estimular la investigación y, para ello, nada mejor que el ingreso de gente joven.*

—Esto supondría una reforma importante.

—*Realmente entrañaría establecer dos Academias o algo así. Por lo pronto, la creación de una revista de arte actual.*

—¿Tienes pensado el tema de tu discurso de ingreso?

—*Quiero que trate sobre el taller, pero no sólo en sentido artístico, sino también vital. La obra que voy a entregar a la Academia, como es reglamentario, será la escultura que titulo **Sinfonía**.*

Venancio Blanco tiene un hijo: Paco. Le pregunto por él para cerrar este diálogo.

—Estoy muy contento con él. Dibuja muy bien, pinta y tiene condiciones para la crítica de arte. No cabe duda de cuáles son sus inclinaciones.

Y no ha repetido su muletilla: **¿qué te voy a decir?** porque ya me lo ha dicho todo.

Meses después de este diálogo, Venancio Blanco hizo su ingreso en la Academia. Título de su discurso: **El taller**. Fue el 6 de noviembre de 1977. Le contestó José Camón Aznar. El acto hubo de celebrarse en la Academia España por estar en obras la de Bellas Artes.

LA CABEZA DEL ABUELO

En la biografía de cada artista, como de cada persona, hay un momento en que la realidad va dejando de ser difusa para configurarse ante los ojos en imágenes que se destacan. Sucede que, desde niños, comenzamos a escoger, de entre las cosas y seres que forman el mundo, aquello que nos interesa. La realidad no tarda en fragmentarse, y emite, aquí y allá, sus llamadas. Es la vocación. Y la vocación —cuidado— no es exclusiva de quienes pintan, escriben, interpretan, cantan, componen..., ni tampoco de los que se dedican a profesiones más corrientes. El río de la vocación transcurre por muchos cauces subterráneos y, a veces, muchas veces, no logra salir nunca a la superficie.

Cuando el niño Venancio Blanco iba a la iglesia de su pueblo, empezaron a prender en sus ojos los bultos de las imágenes que allí

había. Llegar, mirar, aislar: tres verbos decisivos. Domingo a domingo —me figuro que domingo a domingo— aquellas maderas pintadas de Robliza de Cojos fueron acumulando significación. Porque para el infante que las contemplaba, los santos parroquiales no eran únicamente motivos de ingenua devoción, sino que, poco a poco, pasaron a poseer otro sentido: antes que nada, el niño Venancio Blanco las veía como esculturas. Esos santos de palo estaban ahí, tosca pero realísimamente. Iban a ser el origen de algo que no tardó mucho en concretarse.

Por de pronto, se produjo un impulso incipiente que consistiría en el tránsito desde una actitud de simple espectador a una actitud operativa, porque Venancio Blanco, tras esas impresiones contrastadas a través de su cotidianeidad, supo que le gustaría haber hecho esas imágenes u otras parecidas. Estaba iniciando la íntima operación de escoger, que, en este caso, se manifestó en un estado potencial, claro es, y allí se guardaría, al fondo de los deseos, esperando su hora.

Han de transcurrir años y sus etapas consiguientes, para que dé la cara. Lo que primero gusta a Venancio es la ebanistería y la forja. La humildad del artesano encaja a modo en el contorno de un hijo de trabajadores agrícolas. El descubrimiento de la escultura y del dibujo artístico se verificaría durante el aprendizaje en la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca. No es un súbito deslumbramiento, sino más bien una manera de acordar las sensaciones surgidas en la iglesia de Robliza de Cojos y la acción de materializarlas. Las manos obedecen

a un ansia que ya es, sin duda, moldeadora. La obra prima en que Venancio Blanco se reconoce es una cabeza de yeso premiada en la Exposición Nacional de Educación y Descanso, que le valió seguidamente obtener como premio un viaje a Italia. ¿En cuántas biografías de artistas y de escritores, Italia proporciona la luz inaugural?

Tengo a la vista, no la antecitada cabeza, sino otra que su autor guarda como entrañable señal de un punto de partida. Podríamos titularla así: **Retrato de mi abuelo**. Es el busto de una raíz humana realizado con arreglo a normas estrictamente realistas y académicas. La fisonomía de este anciano ofrece el noble vigor que suele ser típica de la edad muy trabajada. Al elegir ese modelo, Venancio Blanco da salida a una consecuencia emocional, a una fidelidad de raigambre. El escultor expresa de dónde viene, da testimonio de una genealogía que sugiere sudor, aire libre, piel reseca: imágenes del trabajo. La correspondencia escultórica del homenaje se ciñe al parecido, la proporción y la minuciosidad. Ese rostro asoma y materializa un primigenio acto de **amarrar**, con toda la servidumbre que lleva implícita, y de esculpir una emoción de antepasados.

LA BUSQUEDA DE UNA ESCULTURA RELIGIOSA

Sabemos que a Venancio Blanco le impresionaron, tempranamente, unas muestras de imaginería religiosa. Sabemos, asimismo, que, antes que la

escultura, le interesó, junto con la ebanistería, la forja. Es imprescindible retener estos datos, porque explican de suyo el arranque de una búsqueda que se inicia con el viaje del artista a Italia en 1959.

El barro es un elemento sustantivo de creación, letra de ella, contextura bíblica del hombre para que Dios le infundiese el soplo divino. El barro no resiste, sino que se adapta plenamente al ejercicio de las manos. Es como un magma común, dispuesto para las tentativas. El barro vale por un alfa de artesanía, y sugiere lo mismo masculinidades que feminidades.

La madera ocupa, en la escala de las formas, el sitio de la piel en el cuerpo humano. Trabajarla exige prescindir de esa elementalidad que el barro facilita. El esfuerzo tiene aquí la compensación del logro más fiel de la aparición real. Porque la madera es el armazón que se colorea para convertirse en imagen y, sobre todo, en imagen religiosa. La madera transforma su ascendencia vegetal en espejo de naturaleza humana. Si el barro constituye sustancia de Creación, la madera lo es de Redención. La solidez y gravedad de la piedra une, en un bloque, contenido y continente. Prohibidas las fisuras. La piedra es ocasión para impregnarnos de verdad densísima. La madera, con sus virtudes incluidas, es elemento preferido del Barroco, en tanto que la piedra extiende el acta notarial del Románico. Son dos modos muy distintos de perseguir lo perenne. Aunque parezca que es el mármol quien equivale a representar lo que se eterniza. Como el bronce, su compañero de materia para tan definitivo menester.

¿Y el hierro? El itinerario de las edades, la biografía de la Humanidad, nos lo sitúa tras la piedra y el bronce, justo donde empieza a abrirse el abanico de las civilizaciones que han de ir superando los estadios más primitivos. Nada como el hierro suscita la aparición del mundo industrial y, en consecuencia, la lucha del hombre dirigida al dominio del ámbito que le ha correspondido. El hierro hay que forjarlo, someterlo con ímpetu poderoso, eso es. No tiene etiqueta de noble; está destinado a ser invisible sostenimiento de construcciones. Huele a fábrica y a proletariado. Transmite funcionalidad, gigantismo, fuerza oscura de vertebración.

Cuando Venancio Blanco decide estudiar nuevas posibilidades para su obra escultórica se halla en Italia, imperio del mármol y de la estética figurativa a que corresponde el país con más estatuas. Allí, en una de las sedes del clasicismo mediterráneo de la armonía y la solemnidad, el escultor de Salamanca, donde iberismo y refinada cultura se conciertan, acomete la búsqueda que ha de conducirle a esa salida que supone siempre el estilo personalizado. Y para ello, pone sus ojos en una materia empleada, por lo común, para usos industriales: el hierro. La contempla con ojos amorosos, dispuesto a utilizarla como sustrato de unas investigaciones previas.

Uno de los significados de la palabra **forjar** es justamente **inventar**. Pues bien: tras esas tareas de laboratorio, Venancio va a embarcarse en la invención de una escultura religiosa. No la hará ni con madera, ni con piedra ni con mármol. Ha visto, en la fundición, el hierro y el bronce en estado na-

tural. Sus manchas y mordeduras le atraen; son los impactos de lo auténtico. No ha de olvidarlos.

Sería prolijo exponer las vías de ensayo abiertas por el artista gracias al impulso de su firme actitud e intuición. No hubo de pensárselo mucho, dentro de lo que cabe, para estar seguro de lo que deseaba lograr. Pero mejor es que demos paso a las necesarias ejemplificaciones.

Una **Cabeza de Cristo**, en bronce, destaca entre ellas. Y se comprende porqué. Cristo aparece como vencido por el propio dolor; lo que en la iconografía tradicional es una corona de espinas, aquí recuerda el casco, terriblemente abollado, de un guerrero. La barbilla se le clava en la base que sustenta la escultura; diríase que el cuello ha sido tronchado, y se ve un hueco. El rostro en penumbra anticipa la muerte, es ya la muerte.

Estamos ante una rotunda antítesis de la imagen habitual de Jesucristo, tan maltratado por las visiones edulcorantes. Las impurezas del bronce equivalen a una absoluta desnudez, a un enérgico **no** a esa estética que, preocupándose de divinizar al Hijo de Dios, olvida que fue un hombre. En ayuda del escultor, que quiere eludir lo trillado, acude ahora el expresionismo en una vertiente naturalista. Los Cristos de Roualt marcan una ascendencia, más o menos próxima, de esa manera de concebir el arte religioso. Venancio Blanco sustituye, a las claras, redondeces por esquinas, dulces estatismos por vibraciones impresionantes, volúmenes armónicos por hieratismos.

Estos últimos poseen particular relieve en el **Nazareno**. El Señor, tras ser coronado de espinas,

recibe las mofas que se acumulan en el cartelito que le han colgado al cuello y reza: **Rey de los judíos**. Está con las manos atadas, supremamente digno e indefenso. La técnica transformadora de Venancio Blanco no llega, en esta obra, al extremo de la que antes me refería; esto es, se ciñe a unas exigencias figurativas, aunque de modo estricto. La propia entidad del bronce es la que se encarga, aliándose con el sentido de invención, de que este Cristo, hermosamente rígido, hecho de piezas que dejan ver los boquetes entre las mismas, transpire la serenidad y la nobleza de lo que se ha querido representar. Este no es el Cristo de los silogismos de Santo Tomás de Aquino; este es el Cristo mineralizado de Theilard de Chardin.

La referencia al Concilio Vaticano II resulta necesaria. Los movimientos renovadores del arte religioso, que precedieron a esa gran reunión en que la Iglesia católica volvería como a bautizarse, son uno de los datos explicadores de esta escultura rabiosamente anticonvencional, que se instala en el territorio del espíritu primitivo, dispuesto a quitarse de encima muchas centurias de Barroco.

En el **Nazareno**, la configuración es deshuesada, limada hasta el máximo y, sin embargo, distante de lo que sería un esquema abstracto. Hay que ir dentro de esa aparental dureza —la de sus líneas— para compartir lo que el escultor desea que compartamos. Y así ocurre. La clave reside en la hondura del recogimiento, que permanece en el Cristo doloroso. Otra escultura, **Cabeza de la Virgen**, viene a ser **pendant** de aquella otra mortalmente inclinada de Jesús. En el gesto, también vencido,

de María, se concentra la ternura, se curva con levedad el amor.

La obra escultórica religiosa de Venancio Blanco admite otras variaciones. Por ejemplo, en su **San Francisco de los pájaros**, la estilización de la forma no excluye una suerte de lírica suavidad. Es un santo para erigirlo en un espacio abierto, con mucha naturaleza en torno, como estuvo el **Poverello** de Asís. Es una figura que tiene alas. A su manera, también las tiene la **Santa Teresa** destinada al monumento de Alba de Tormes. Alas de voluntad, de continua resolución que, en este caso, viene a concretarse en los vuelos de su capa de carmelita. Porque Santa Teresa fue un alma redonda, incluso a la hora de los transportes místicos.

Hay que incluir en esta selección el **Sagrario** de la iglesia de Pedro Abad (Córdoba) como prueba de solución novísima. Un bloque cuadrado configura la caja para guardar a Dios en el Sacramento. Es un objeto humilde, una cosa de aspecto desbastado, la que sirve de contraste a la grandeza sagrada de lo que se alberga en su interior.

Venancio Blanco anda cerca del espíritu gótico, cerca de lo que en pintura corresponde a **El Greco**, con su delgadez ascensional. Sus motivaciones religiosas activan una visión cristiana, más que católica, diría yo, en cuanto que ayudan a prescindir del formalismo para centrarse en la esencia divinizada. Estoy seguro de que estas esculturas hubiesen interesado mucho a Miguel de Unamuno, ansioso siempre de las descarnaduras, de los huesos al aire. Las imágenes de este salmantino de nación —como, al fin y al cabo, lo fuera don Miguel—

responden a una estética impulsora de reflexiones, cortante o suave, pero siempre de espaldas al simple halago de los sentidos. Las aberturas, frecuentes en estas piezas, invitan a penetrar en ese ¡adentro! (otra vez Unamuno) donde el espíritu de las formas ha sido situado.

MUNDO TAURICO Y TAURINO

Dos críticos de indudable agudeza —Antonio Manuel Campoy y Juan Antonio Gaya Nuño— cruzaron sus puntos de vista a propósito de la obra de Venancio Blanco. El primero, para señalar su ascendencia mediterránea, aludiendo al antecedente de Planes, y el segundo, para oponerle otra muy distinta opinión.

Las primeras cosas que yo vi de Venancio Blanco —escribe el inolvidable Gaya— eran unos toretes muy gallardos, muy avispados y no menos ilidiales, inequívocamente procedentes del campo salmantino, mediante los cuales, nuestro escultor se relacionaba con los torpes, pero vivaces y directos escultores de la Celtiberia de los tiempos romanos. Y más delante, remachaba su juicio: El santo en bronce que figuró en la V Bienal de Alejandría, y que ha de entenderse como una de las piezas más serias de Venancio, es precisamente la escultura más antimediterránea posible, la más insertable —de todo lo de su autor— en un expresionismo nórdico de total grandeza.

¿Quién lleva razón en este pleito? Tal vez lo más indicado para acercarse a la verdad fuese, como

de costumbre, el ejercicio de una síntesis o algo semejante. Sobradamente conocemos que el mundo táurico —el toro como totem y pretexto de juego— tiene origen cretense, es decir, mediterráneo puro. De otro lado, el arte etrusco, tan latino, ¿no figura entre los orígenes de ese iberismo cuya escultura estudió el propio Gaya Nuño con entusiasmo y acierto? Ciertamente es, también, que la escultura religiosa de Venancio Blanco, que acabamos de analizar, responde a un talante hamletiano.

Pero la cultura del Mare Nostrum, ¿cabe reducirla a la sensualidad de las redondeces? No. Y en este punto, me inclino a identificarme con la tesis del iberismo, variante muy particular de lo mediterráneo, sobre todo a la vista de la creación escultórica fundada en los temas del toro y el torero.

Antes, el toro. Nuevamente es forzoso remitir a las vivencias de la infancia del escultor en el campo salmantino. Allí estaban los fieros animales con pacífica apariencia. Cuando Venancio los traslada desde sus contemplaciones a la objetivación del arte, ocurre que ello le obliga, en realidad, a una faena de síntesis. Me explicaré. El toro no es un espíritu que pueda ser esencializado, como el élan religioso; el toro es una de las más rotundas formas que existen en la naturaleza. Luego para representarlo es preciso que, por ejemplo, el expresionismo ceda, en parte, su exclusividad para que sea posible una cierta operación figurativa.

El encuentro de ambas tendencias se verifica, a mi juicio, en este quehacer que guarda tan estrecha relación con la fiesta española por antonomasia. Conviene matizar los pasos evolutivos del es-

cultor. Así, en **Toro solo**, que recuerda el conocido verso de Miguel Hernández: *Un toro llora en la ribera solo/olvidando que es toro y masculino*, los volúmenes apenas si se insinúan; subsiste, en esta escultura, el esquematismo de los planos, la reducción estilizadísima de los signos reales. Ninguno de ellos falta.

En cambio, **Toro y picador** ofrece el instante en que el bravo animal acomete al varilarguero, quien está a punto de ser derribado, al no poder resistir el empuje violentísimo del cornúpeta. En esta obra, el toro recobra —diría que recobra si recordamos el ejemplo anterior— toda su dimensión plenísima, sorprendida en un instante de supremo dinamismo. Por el contrario, picador y cabalgadura son apenas si contrapunto a la incontenible acción que amenaza con borrarlos de la realidad. La realidad que domina es el toro. Por eso le corresponde ser lo más visible de la escena.

Venancio Blanco no cree, afortunadamente, que el estilo consista en la insistencia alrededor de los mismos presupuestos; ni en que venga a convertirse en una serie de golpes sobre el mismo clavo. Y, por supuesto, tampoco en la versatilidad. El cúmulo de herencias que el artista actual se halla en disposición de recibir puede implicar tanto una enorme ventaja como un enorme peligro. Picasso, genial absorbedor, intérprete de un gran número de tales herencias, nos sirve de verbigracia.

Pues bien: Venancio Blanco se conduce, dentro de sus oscilaciones, con un sentido de libertad creadora que le lleva, en cada caso, sin merma de la unidad de estilo, a unos recursos de expresión

muy flexibles. Ante todo le interesa aquello que promueva de inmediato la presencia del espíritu de lo real y, coherentemente, procura que ambos términos, ambos órdenes, no se estorben.

Venancio Blanco se sitúa en la órbita de una especie de ascetismo. Exteriormente, pocas entidades son menos ascéticas que un torero. En un torero, todo tira hacia afuera; desde su traje a la atmósfera de las plazas en que se desarrolla su actividad. El desplante significa la culminación casi grotesca de lo extravertido. El torero acostumbra a salirse de sí y desafía, unas veces con naturalidad y otras con jactancia.

¿Cómo ve escultóricamente Venancio Blanco a los toreros? Pues con una óptica cuyo resultado participa de las grullas y de los monjes, lo que quiere decir que afina hasta un límite extraordinario la estilización. Véanse los bronce de **La cuadrilla**, un conjunto de toreros anónimos, a punto de salir al ruedo. Véase cómo la estructura casi geométrica alcanza a equilibrarse con los toques precisos que convierten las figuras en volúmenes airosos. Esto mismo puede ser observado en los trofeos Mayte, creados en 1962, y que se otorgan cada año. El escultor salmantino contribuye a lo que es un homenaje al toreo a través de sus distintas suertes y con motivo de la Feria madrileña de San Isidro. Escuetas, pero gráciles, esas esculturas indican, respecto al toro, la diferencia diametral entre los dos polos del diálogo taurino.

Y de lo anónimo hay que pasar a lo que tiene nombre y apellidos. En el trance de poner su entusiasmo creador al servicio del mundo taurino,

Venancio Blanco elige un torero clave: Juan Belmonte García. La oportunidad de erigir un monumento al **Terremoto de Triana**, al **Pasmo**, al **Lutero de la tauromaquia**, al inventor de un nuevo clasicismo, mueve a quien ve la fiesta como un sacrificio religioso, bajo la identificación del Cristo-toro, y el proceso de la lidia como una remembranza de la Pasión.

Juan Belmonte fue el profeta de la doctrina taurina para los tiempos nuevos. Venancio Blanco, al plantearse la escultura del inconmensurable lidiador, la proyecta pensando en su importancia simbólica y en su importancia psicológica. La estatua de Juan Belmonte une la grandeza de su papel principalísimo en el desenvolvimiento de las corridas de toros y su carácter de retrato de un singular personaje. Hay que calibrar esta obra en sus dos planos, con empaste perfecto. El alma de Juan, el revolucionario, estaba en su mentón saliente, desafiante de las viejas reglas e indicador del empuje tremendo de un hombre que hubo de darse de bofetadas con la vida y con los toros.

La fisonomía de Belmonte muestra sus rasgos exactos; la proa de la barbilla apunta, vigorosa y descarada, majestuosamente resuelta, hacia la aventura de la que fue protagonista genial. No es preciso ningún intento de idealización para que lo entendamos de ese modo, aunque aquella no se halle por completo ausente.

En el resto de esta obra, Venancio Blanco se entrega a una legítima e imaginadora gracia. A todo el cuerpo de Belmonte, en verdad desgarrado, se ha transmitido la maciza seguridad que emana de su

rostro. **Las formas que pesan**, de que hablara Eugenio D'Ors, originan la rotundidad de las piernas firmísimamente asentadas, piernas que son ley primera de la tauromaquia belmontina frente al continuo juego de pies de sus antecesores. Pero también hay sitio aquí para las **formas que vuelan**, como dijo igualmente D'Ors. El capote de Juan envuelve su figura, y crea una especie de alerones, pliegues y rupturas de libre y afortunada invención que enriquecen el espacio y eliminan cualquier asomo de rigidez. Belmonte está a su aire. Y es el aire quien parece haber esculpido esas superficies que se compensan, dándole poética redondez a la silueta aplomada del lidiador.

En el Altozano trianero, la estatua de Juan Belmonte es una afirmación emocional y, naturalmente, popular. Cuéntase que, al inaugurarse ese monumento, llamó la atención de alguien el hueco que en esta obra sirve de enlace circulatorio.

—Y eso, ¿por qué será?

—*Miré usted* —aseguró un trianero—, *eso es para que entren y salgan los pajaritos. No le quepa duda.*

Tal hipótesis vale por toda una poética a propósito de la escultura de Venancio Blanco que reúne, en mayor grado, los valores típicos de su arte.

APLICACION ESCULTORICA A OTROS TEMAS

He escrito anteriormente la palabra **flexibilidad** al referirme al modo de hacer de Venancio Blanco, distinguiéndola de versatilidad, con la que, a veces,

se confunde. El auténtico estilo es el que puede resistir la prueba de unas motivaciones diferentes, el que no tiene miedo de aparecer desdibujado.

Si lo religioso y lo taurino, según acabamos de ver, constituyen hasta hoy las dimensiones más frecuentadas de nuestro escultor, las cuales se interrelacionan, no quiere ello decir que sean las únicas. Comprobaremos a seguido las ramificaciones de su despliegue.

Una de ellas comprende el deporte. Venancio Blanco aplica su estética y su técnica a dicha manifestación, a su vez plural. El antiguo oficio o entretenimiento de la caza, tan unido a la realidad agrícola, le induce a una plasmación escultórica de la misma, centrada más bien en quien la ejerce. El cazador asume, con su estatismo y dinamismo, igualmente que el torero, una actitud de primitividad, un encuentro de animales y hombres, un gusto por la acción cruenta. La caza, especialmente si como ocurre aún se practica en solitario, ejemplifica una supervivencia.

Otros deportes, de origen más próximo a nuestros días, atraen el interés de Venancio Blanco. Así, el ciclismo, en esa escultura emplazada en el velódromo de Anoeta y que vale por un original estudio de la figura humana. Porque aquí la estilización de costumbre aparece enteramente doblada sobre el manillar. El hieratismo de rigor se curva, en un formidable esfuerzo, se alarga y se alarga formando un todo con la máquina que el ciclista instrumenta. Es curioso que el manillar recuerde la forma de unos cuernos que embisten al aire en su carrera.

El baloncesto es una fiesta visual de anatomía masculina y, a veces, femenina. Venancio Blanco lo trata captando su continua dinámica, que va de vuelo, como el verso de San Juan de la Cruz. El baloncestista evoluciona alargándose, haciendo catapultas de los brazos. El escultor aprovecha dicha circunstancia para, como en el caso del ciclista, resolver los problemas, nada fáciles, de la escultura en movimiento. No cabe duda que establece, de alguna manera, el enlace con la tradición clásica de aquellos atletas a los que Píndaro dedicó sus odas. Si lo taurino y lo flamenco poseen, como se sabe, facetas de alguna semejanza, ¿cómo podía ser indiferente Venancio Blanco al mundo del cante jondo? Entiendo que la escultura cuyo título es **La Perrata** resume esta nueva perspectiva. La vieja y racial flamenca andaluza ha sido sorprendida en plena faena. Su cuerpo es una redondez casi derrumbada en el asiento, una redondez que se agita en el trance del jipío. Las manos pequeñísimas de **La Perrata** son el contrapunto de su carne que se desborda. Se le desborda la carne y la voz. Venancio Blanco da su propia réplica a una teoría de alargaduras corporales. **La Perrata** es, justamente, el anti-Greco. Y el guitarrista que la acompaña compone una referencia hasta cierto punto equilibradora de ese conjunto: el cante.

UNA TRAYECTORIA HACIA LA LIBERTAD

La inquietud que origina la búsqueda genera una trayectoria, imposible de cumplir sin una efectiva

voluntad de evolución. El escultor de Matilla de los Caños ha sabido librarse del peligro de amaneramiento y, asimismo, no perder, en la diversidad temática, su propia brújula, sin entregarse, según es normal en los artistas de éxito, a una repetición de la marca o algo parecido.

Dejando aparte esas tentativas que obedecen a la necesidad del dominio artesano del oficio, es patente que Venancio Blanco tendió, tras las redondeces muy figurativas, a una esencialidad de orden naturalista llena de anhelos verticales y de superficies duras, esquinadas, voluntariamente no pulidas, vehículos de un sentimiento dramático, especialmente en su escultura religiosa.

Después, esa técnica de la desnudez, aliada a un cierto expresionismo, buscaría ir redondeándose de nuevo, mas sin que la evolución significara abandono de las coordenadas del estilo. Marino Marini, Planes, algún Chillida y otros nombres que podríamos alinear entre las lógicas herencias, no conducentes al menor síntoma de mimetismo, pueden valer como orientación selectiva. Como el arte etrusco. Como el arte ibérico. En sus declaraciones, fijadas en la primera parte de este libro, Venancio Blanco afirma que cada artista, igual que cada época, pasa por una serie de fases que son, a su vez, las de las grandes épocas del arte universal.

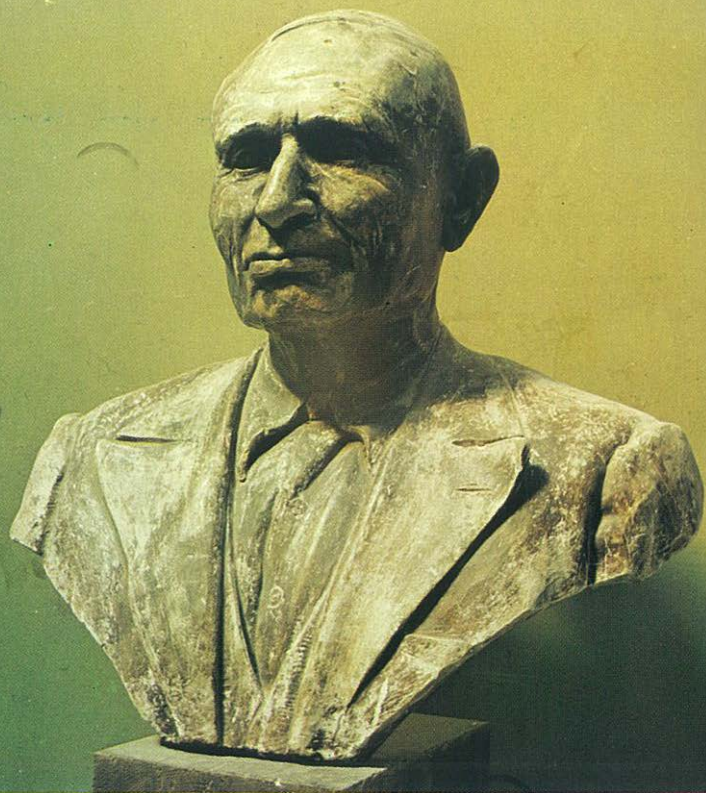
En ese tránsito suelen existir zonas intermedias. **Segador**, de tamaño natural, es un bronce que concretiza la vigorosa respuesta en nombre de lo real sin otras apoyaturas. Se trata de un homenaje al trabajador campesino. Se trata de otro indicio de fidelidad al origen del escultor.

En la punta distante de esa tensión requemadora, se encuentra la ternura. Una mujer sentada en una silla sostiene en brazos a su hijo. El asiento responde a una figuratividad exacta, con primor detallado; en cuanto a la madre, vemos que la delicada cabeza se combina según la original solución de dos placas, cóncavas y convexas, que equivalen a los brazos y las piernas. Y esas curvaturas suavizan la erguidez.

Pero Venancio Blanco no se ha detenido en ese juego por el que circula su vocación humanística, abierta a las sugerencias del contorno: al vivir y al sentir, al ver y al trasver. El ha dicho que el conocimiento de la realidad es la base para inventarla. Esto no se queda en una frase teórica, como vamos a comprobar en seguida.

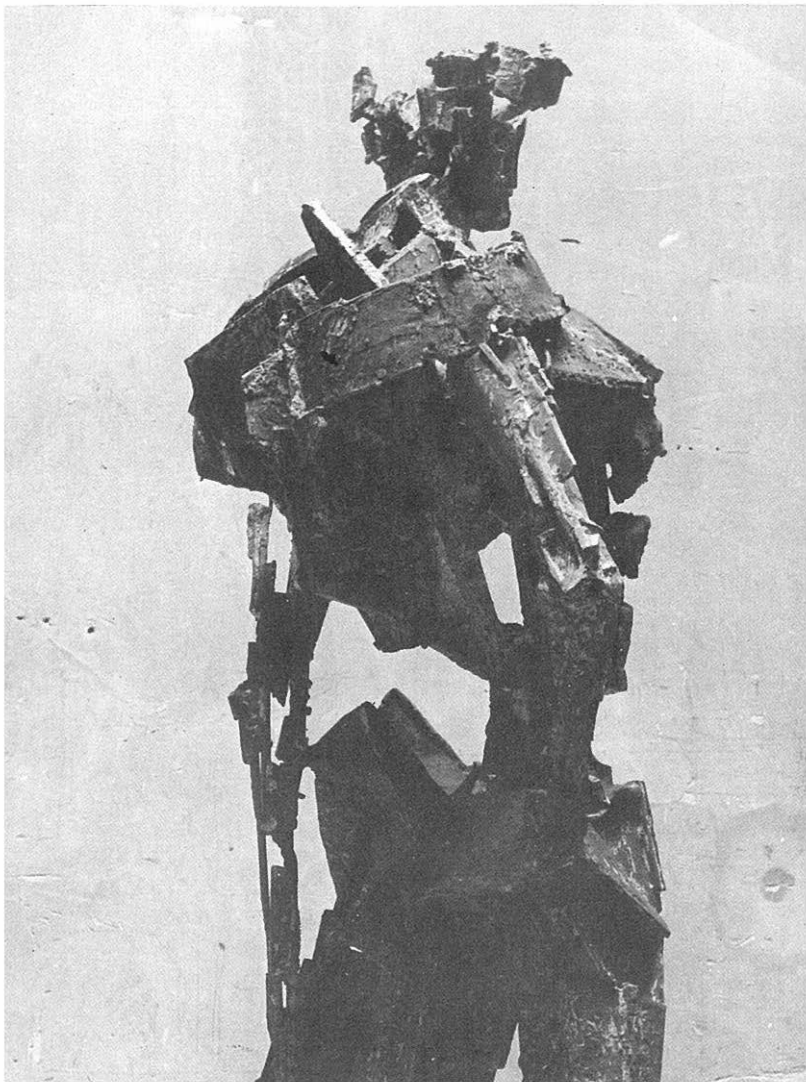
Detengámonos ante el **Retrato de Gerardo Gombau**, músico salmantino. ¿Qué ocurre? Sencillamente que en esa obra realiza el escultor un decidido gesto de ruptura: el que ha de llevarle hacia la libertad. Esa ruptura no es sólo simbólica, sino verdadera, porque los rasgos de este busto quedan escindidos mediante un violento corte, por su mitad, y la frente de Gombau se transforma en un espacio al aire, en una radiografía interior. Las líneas del rostro, los ojos y la boca, conservan su apariencia real, mientras que el resto estalla.

Todavía hay un paso más en este camino hacia la abstracción. Es el que supone una de las últimas obras de Venancio Blanco, precisamente la que donaría a la Real Academia de Bellas Artes con motivo de su ingreso en la misma. Dos alas arcangélicas se abren sobre una especie de pivote. No



RETRATO
1942

TORERO. Frag. 1,70 m. alto. Pieza única
I Medalla Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid. 1962
Museo Español de Arte Contemporáneo



MONUMENTO A J. BELMONTE. Sevilla
Bronce. 2,50 m. alto. 1971



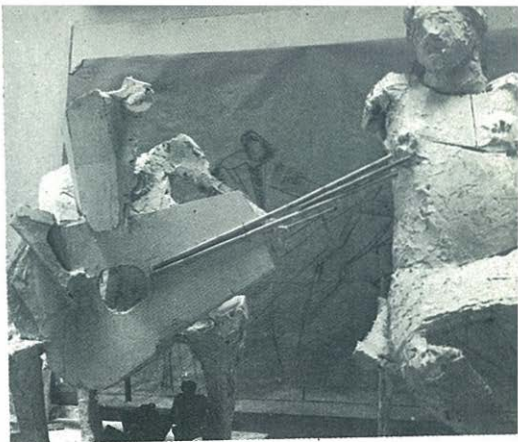


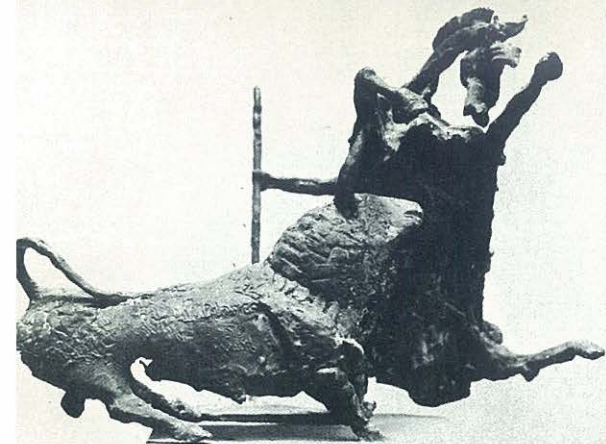
SUERTE DE VARAS
Bronce. 1959.
Pieza única
Col. Anthony Quinn



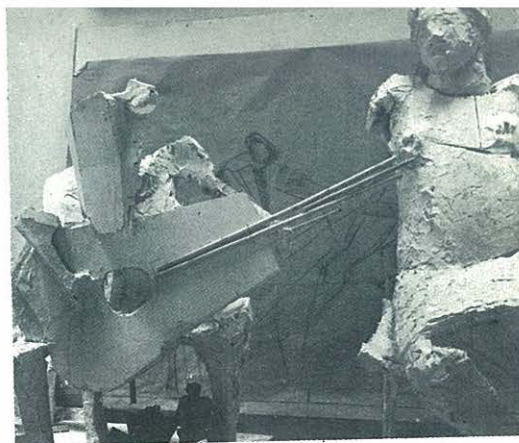
ADORNO
Bronce. 1970.
Museo de Bellas Artes
de Vitoria

LA PERRATA
Pieza única. 1973.
Museo Español de Arte
Contemporáneo.
Madrid.





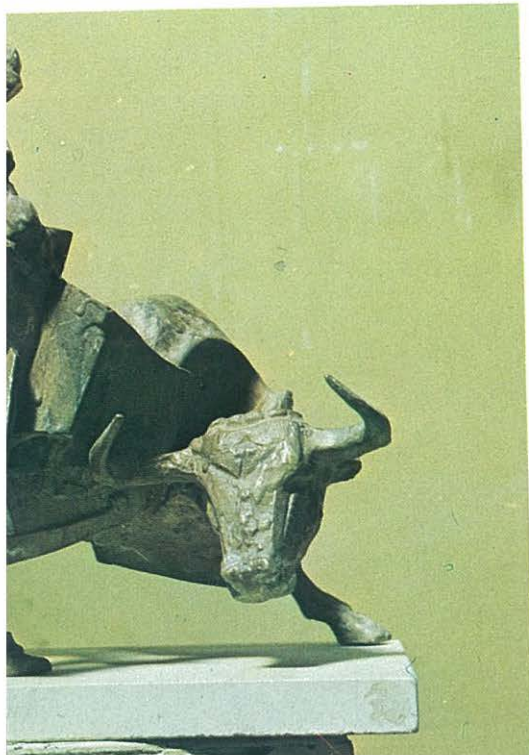
SUERTE DE VARAS
Bronce. 1959.
Pieza única
Col. Anthony Quinn

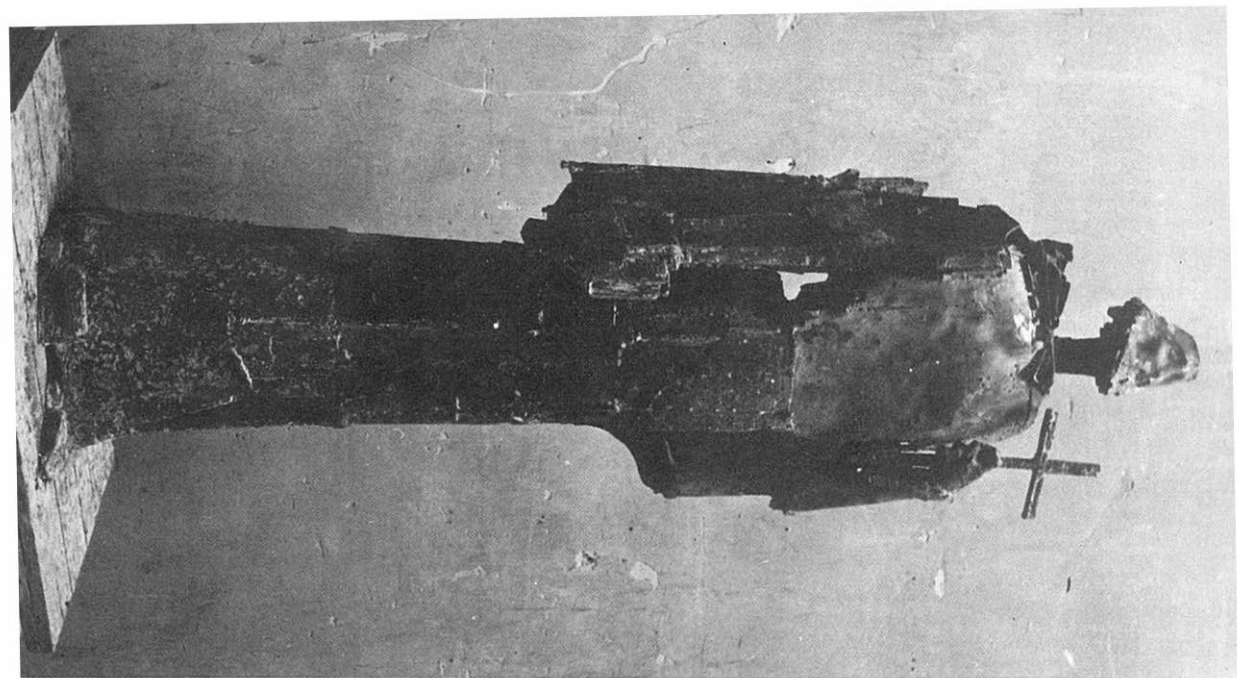


LA PERRATA
Pieza única. 1973.
Museo Español de Arte
Contemporáneo.
Madrid.



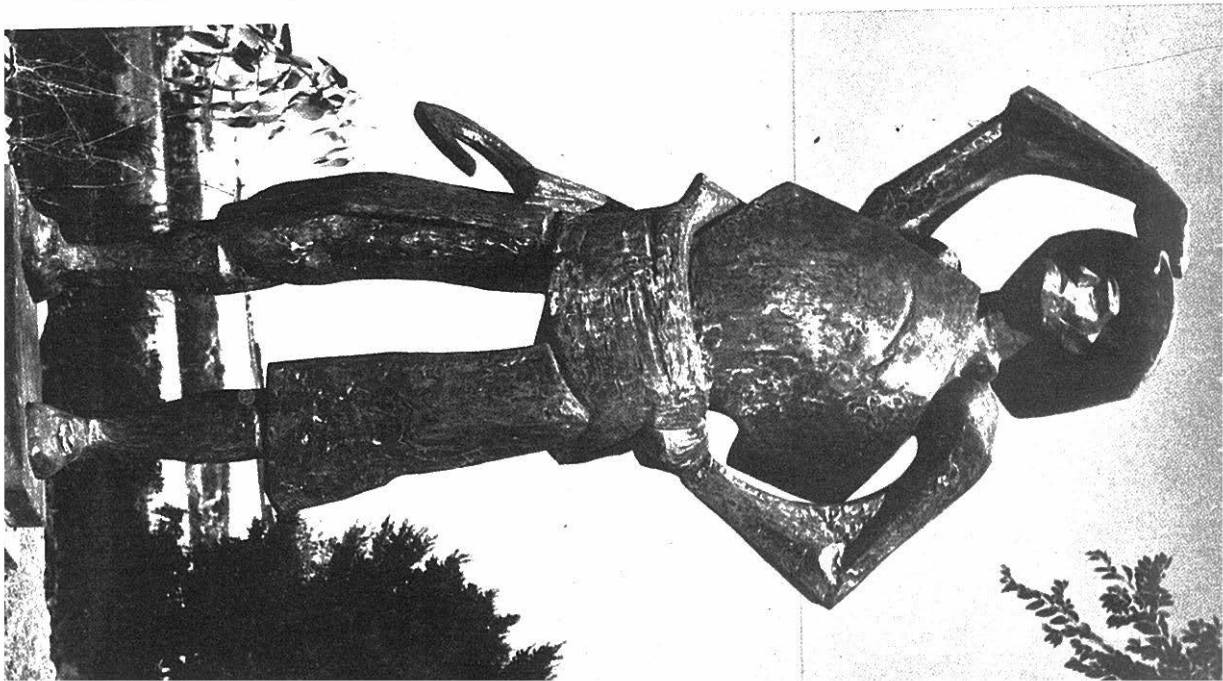
ADORNO
Bronce. 1970.
Museo de Bellas Artes
de Vitoria





SAN PEDRO DE ALCANTARA. Bronce. 1,70 m. altura. Pieza única. 1962.
Gran Premio de Escultura. Exposición al aire libre. Fundación R. Acosta. Granada. 1963.
Gran Premio de Escultura V Bienal de Arte. Alejandría (Egipto).
Colección Fundación R. Acosta.

SEGADOR. Bronce. 2,00 m. altura. 1970.
Premio de Escultura. Exposición «La Caza». Museo de Bellas Artes de Budapest.
Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.





NAZARENO

Hierro y bronce. Pieza única. 1,90 m. alto 1/1.

Medalla de Oro de Escultura.

V Bienal Internacional de Arte Sacro.

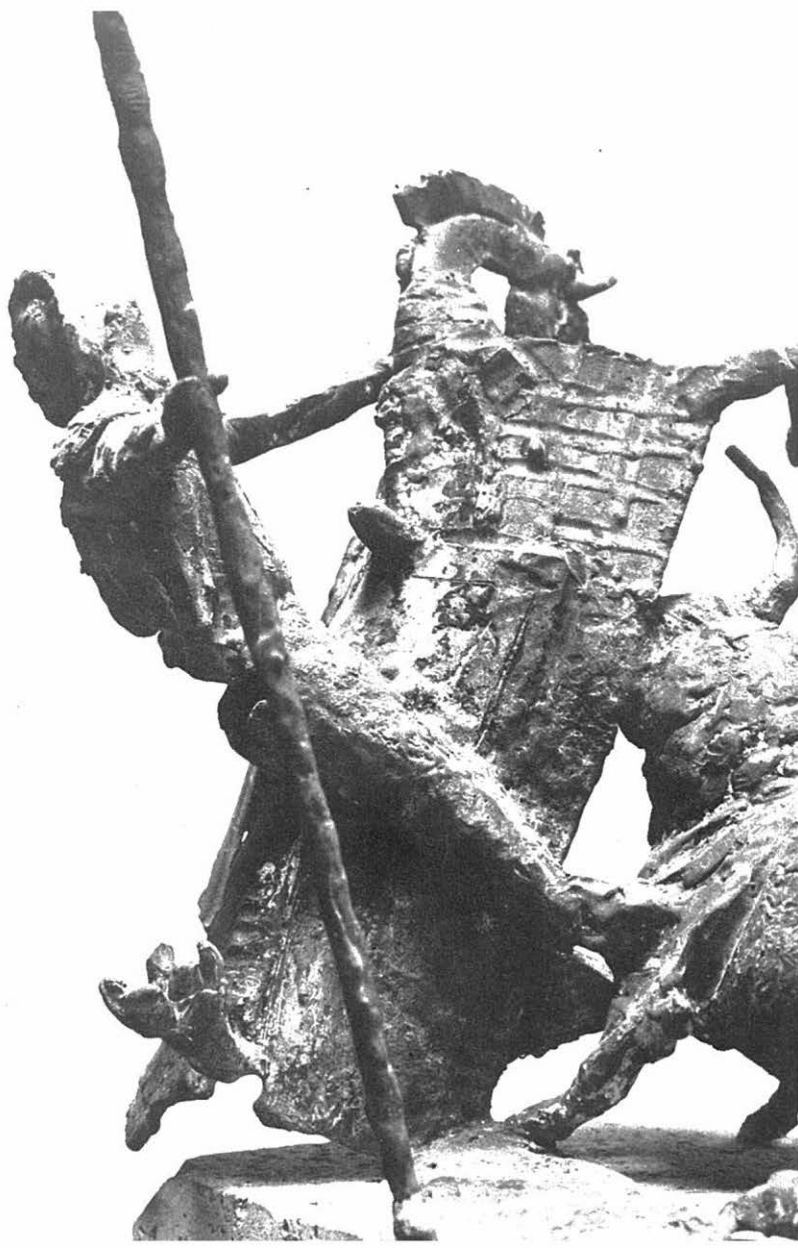
Salzburgo.

Medalla de Oro. X Exposición

«Las Artes en Europa». Bruselas. 1965.

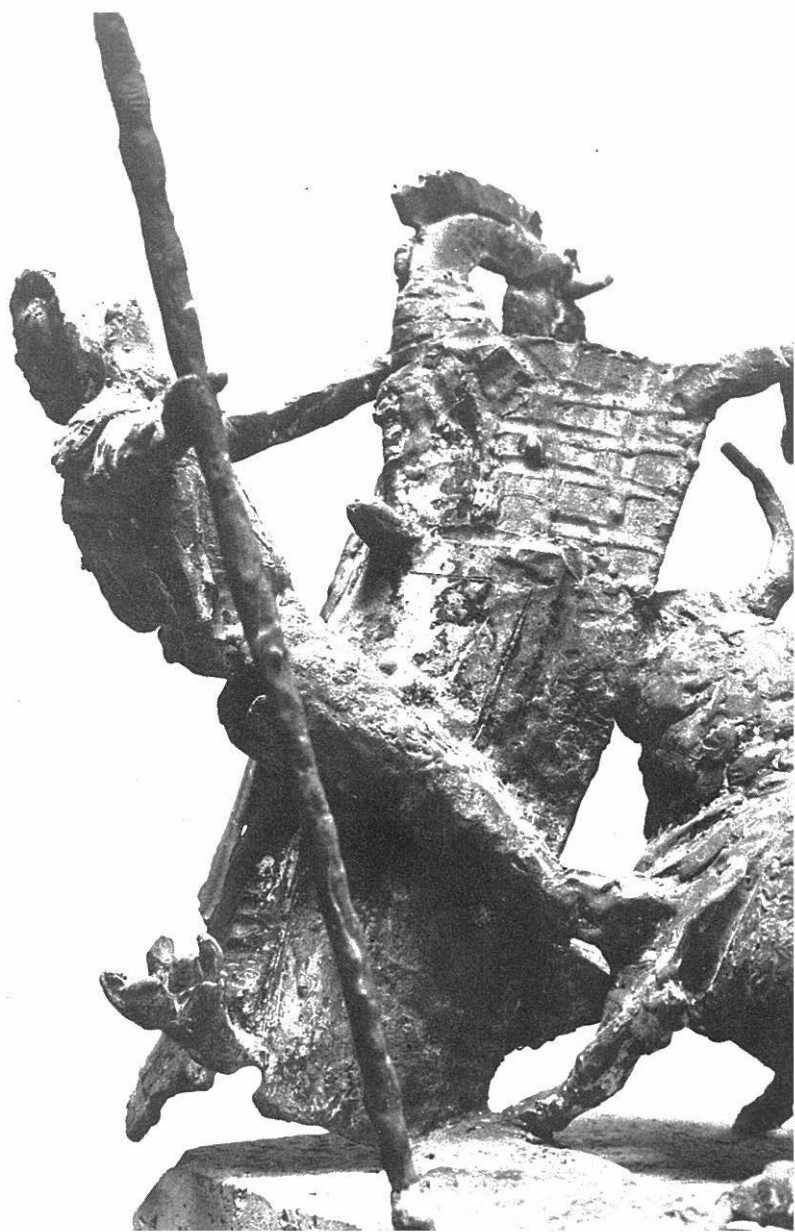
FIGURA. 1970





SUERTE DE VARAS. Col. Anthony Quinn.
Bronce. Pieza única. 1959. 1/1.





SUERTE DE VARAS. Col. Anthony Quinn.
Bronce. Pieza única. 1959. 1/1.





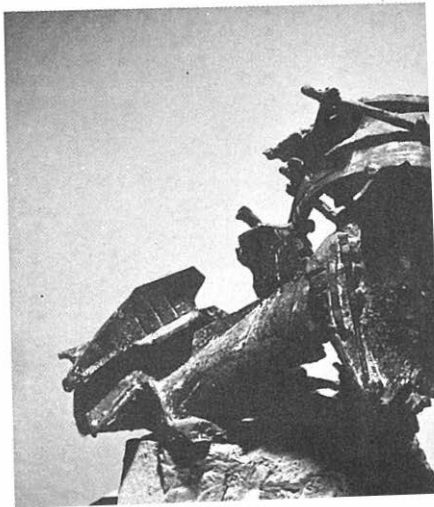


LA MOZA DEL CANTARO
Piedra. 1943

MATERNIDAD
Bronce. 1973



CABEZA DE VIRGEN
Bronce. Pieza única. 1966.
Museo Vaticano



CABEZA DE CRISTO
Bronce. Pieza única. 1966.
Museo Vaticano

NAZARENO.
Pieza única.
Hierro y bronce.
1,90 m. altura. 1963.



SINFONIA

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Bronce. 2,05 m. altura. Pieza única. 1977



es posible poner un título concreto a esta escultura, donde su autor ha querido interpretar, según dice, sensaciones musicales, apartando de sí todo condicionamiento que no entrañara expresión libre de su ánimo, para, al obrar así, ofrecer a los contempladores de esta obra la posibilidad de que se sientan libres también.

El imperativo de la invención sobre la figuración, más o menos evidente, está dictado por la presencia del espíritu, que ha ido desligándose, poco a poco, de las determinantes formales. Y tal fenómeno no sólo es comprobable en la escultura religiosa, donde de suyo asoma su huella, sino en las restantes manifestaciones de Venancio Blanco, desde la aproximación al arte ibérico hasta el reciente impulso que da como resultado una primacía de la imaginación, una búsqueda de las posibles correspondencias reales de aquélla. Y, por supuesto, el hallazgo de alguna especie de simbolismo.

A través de éste, Venancio Blanco aspira a instalarse en una atmósfera universalizada sin renunciar a las raíces de su estilo, que no coinciden con las del barroco plateresco de su tierra de Salamanca; en todo caso, con las de un barroco evolucionado e injertado en espiritualidad, a la que ha seguido la ruptura próxima al abstracto.

Y es que, efectivamente, en este escultor, como en tantos creadores, se vislumbra el recorrido de la historia del arte. Arte el suyo, de cuya españolidad no falta nunca evidencia, tanto por los motivos como por el talante con que Venancio Blanco reasume, reinventa una actitud de equilibrio

sin frialdad; de avanzada sin propósito epatante; de atención al fiel de la vida. Venancio Blanco esculpe vibradoramente. Esa es, tal vez, su sola clave.

José Ledesma Criado, poeta salmantino, cierra así su poema dedicado a Venancio Blanco:

*Allí van tus siluetas, roblizas y matillas
bordeando los moldes de misticismos altos,
de curvas cinceladas más allá del tomillo.*

*En un ángelus vivo suena el tambor de España
y las plazas partidas de carros y canciones
reciben la embestida, la dureza y el roce.*

*El hombre está esperando, serena va la tarde
cuando la encina evoca sufridoras presencias,
salmantina el aire la brisa de tus líneas.*

*Las crines y las alas, poderoso imposible
inician su compás y es el silencio
el volumen total del amor y la muerte.*

SALVADOR DE MADARIAGA

Sólo entrar en la sala española ya se advierte un ambiente distinto. Aquí vive una tensión: Se alza ante el visitante la figura inolvidable del **Cristo** de Venancio Blanco. Como suele suceder con toda obra lograda, se adentra en el alma del espectador toda entera sin razones ni porqués, sin detalles ni matices. Luego comienza uno a darse cuenta. Es de metal, pero no pesa. Es tan rica de espíritu como alada a fuer de espiritual. El metal sólo ofrece superficies. No hay volúmenes. Placas tan sólo para dar los planos: el rostro, máscara; el pecho, tabla; las manos, ni juntas ni cruzadas, ni en ojiva, sino en paz, la una sobre la otra; los paños verticales del hábito, el cordón de San Francisco, para recordar que no es el Cristo histórico, sino el eterno. Y por dentro de esta imagen vacía de materia, el vigor.

Este vigor es el que me querían indicar los que me comentaban la Bienal y me aseguraban que la habían dominado los españoles... No podemos contentarnos con esta victoria de Salzburgo en el terreno tradicional para España, del arte religioso. Hay que hacer una exposición de arte religioso español, ya sólo moderno, ya de todos los tiempos. Es menester que artistas como Venancio Blanco (que, por cierto, no conozco más que por sus obras) reciban la consagración universal que merecen.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Las primeras cosas que yo ví de Venancio Blanco eran unos toretes muy gallardos, muy avispados, y no menos lidiables, inequívocamente procedentes del campo salmantino, mediante los cuales, nuestro escultor se relacionaba con los torpes, pero vivaces y directos escultores de la Celtiberia de tiempos romanos. Otras gentes de Venancio, como sus profetas, también nos retrotraen a una plástica de neta dimensión histórica más o menos románica, y estas elecciones nunca son locas ni arbitrarias. Otra obra que reproducimos, el Santo en bronce que figuró en la V Bienal de Alejandría, y que ha de entenderse como una de las piezas más serias de Venancio, es precisamente la escultura más antimediterránea posible, la más insertable —de todo lo de su autor— en un expresionismo nórdico de total grandeza.

INDICE, marzo 1964

MARIA TERESA ORTEGA COCA

En la escultura de Venancio Blanco, aparte del carácter y de la propiedad de los materiales nobles que emplea —bronce, principalmente—, el papel más importante está representado por la rotura de sus planos. En la rotura de estos planos vemos también el resultado de una paradoja, ya que pueden representar al mismo tiempo la convergencia que la divergencia, respectivamente, desde o hacia el infinito. Es decir, lo mismo pueden ser el germen de una forma que el resultado final de la misma.

DIARIO REGIONAL
Valladolid, 14-4-1968

MANUEL AUGUSTO GARCIA-VIÑOLAS

Sin una curva, todo línea recta, todo fibra de hierro y bronce, la escultura de Venancio Blanco se desnuda de alicientes sensuales para quedarse enjuta de retórica, en el puro servicio de la forma. Estos pequeños cuerpos expresivos no se dejan acariciar, no han sido creados para que alguien les pase la mano por encima. Pero en esa rectitud con que se determina en ellos el ademán y el gesto anida la emoción más auténtica. Es como si las abejas del arte hubieran hecho su colmena de miel en un espino.

Si la escultura de Venancio Blanco sólo fuese una sabia determinación del volumen hecha con vacíos y relieves organizados podría convocar a la impresión, pero no a la emoción, como nos con-

vocan estos grandes y pequeños hierros, aplicados hoy al tema religioso en muy variadas formas de patética y de graciosa ternura. Ya el solo hecho de aplicarse hoy un artista al tema religioso significa que busca la unción y no sólo la belleza plástica para su obra. Venancio Blanco no quiere sólo que su obra se **vea**; quiere que se **sienta**. Y esta escultura, donde se acumulan refinados matices de expresión en un apoyo formal que no le hace concesiones a la sensiblería, se deja sentir.

PUEBLO, abril, 1974

JOSE HIERRO

Acaso el primer dato característico de su arte consista en esa combinación de intimidad y de monumentalidad que le es propio. Pero esa sabia armonía de dos contrarios no sería suficiente para hacer de él un gran escultor si no fuese capaz de renovarse constantemente. Las piezas que ahora expone en la **Galería Columela** llevan impreso el sello de su personalidad. Pero representan, en su mayoría —probablemente las más recientes— una depuración de sus criterios formales. Los volúmenes van siendo cada vez más rotundos. Aquella sensibilización de las superficies, de signo remotamente impresionista, en lo que el impresionismo tiene de palpitación detenida de un instante, se atenúa, permitiendo admirar mejor la rotunda desnudez de las formas. Paralelamente, se produce un alejamiento del natural. Aunque tal vez sea mejor decir que lo que ocurre es que la realidad es sometida a un proceso más intenso de estilización y depuración. Es en

este aspecto donde el arte de Venancio Blanco resulta más admirable.

NUEVO DIARIO, abril, 1974

ANTONIO COBOS

Venancio Blanco es capaz, pese a la monotonía y rudeza de la materia, de ungir con ternura a sus vírgenes y representaciones angélicas, de llegar a alturas místicas plasmando a la doctora abulense y de tocar increíbles extremos de dramatismo esculpiendo crucifixiones, piedades y martirizadas cabezas de Cristo. Este sentido trágico tiene su arranque en la dolorida sensibilidad del artista en el instante creador, pero también contribuyen al mismo el hierro, el bronce, las oquedades y las desgarraduras de fundición que conforman la personalidad estilística del escultor salmantino.

YA, 6-12-74

J. R. ALFARO

En toda la obra de Venancio Blanco existe, ante todo, un espíritu nuevo de la forma, una manera nueva de aprehender el mundo y de transformarlo, además de proporcionarnos una imagen inhabitual, reflejo del talento lúcido del artista, sin que aparezca una voluntad intelectual y cerebral. De esta manera, dando curso libre a lo imaginario, al transformar todo elemento natural, crea un mundo poético fascinante, que le imprime la máxima eficacia y su realidad más plena.

HOJA DEL LUNES, Madrid, 8-4-1974

EMILIO SALCEDO

Nada que se mueva o tenga alma, es ajeno para Venancio: un torero, esos hermosos animales que son el toro o el caballo, un búho inquietante, el buitre y el gorrión. Formas en movimiento, esfuerzo, presencia y ausencia, encuentro y desencuentro, el gran quite de la expresión material de lo que ha sido tan fugaz como la belleza, el recuerdo de un amigo (el admirable retrato del malogrado músico Gerardo Gombau), cualquier forma posible con la que el bronce se hace vida y movimiento como reto a la solución hierática y sólida del gran escultor de su tierra que le antecedió en el tiempo, Mateo Hernández.

EL NORTE DE CASTILLA,
Valladolid, 16-5-1973

FRANCISCO CASANOVA

La escultura de Venancio Blanco trasciende dos constantes que la definen de una manera elocuente: una atávica llamada del pasado al adquirir la materia el aspecto de algo geológico, mítico, casi extraído de la madre tierra y, por otro lado, esa especie de resurrección, de la materia decantada para quedar expresada con un sentido permanente. Ante pocas obras escultóricas se experimenta como ante la de Venancio Blanco, una tan completa sensación de eternidad, de aliento metafísico.

LA GACETA REGIONAL,
Salamanca, 29-10-1972

RAFAEL SOTO VERGES

Venancio Blanco compone por grandes planos de figuración, dentro de un expresionismo de ejecutoria limpia y enjundiosa. No nos extrañan estos felices resultados de su inteligencia y sensibilidad. Estamos anteponiendo el término **inteligente**; es porque advertimos su selección de formas y su adecuación a un concepto de espacio. No existe un escultor más español que Venancio Blanco. Nuestra gran tradición escultórica ha pasado por una grave crisis estilística. Este escultor puede representar justificadamente la superación de dicha crisis.

ARTES, n.º 80, diciembre 1966

RAMON FARALDO

Venancio Blanco es un ejemplo de saber andar y de saber por dónde se anda. Posee sólida formación de escultor en el sentido académico o profesional del término. La academia, dicen, es muy útil, a condición de olvidarla en cuanto se la deja; a este escultor le ha sido útil sin olvidarla. Le ha dado las vituallas para el camino: el pan, la sal, el esqueleto. El camino mismo y la inconformidad del autor han dado el resto. El hecho es que sus esculturas, sea cual sea el proceso de invención o transformación, estilizadas, corroidas, perforadas, son esculturas con todos los respetos clásicos, con un desarrollo armonioso de proporción y de bulto,

con un Fidiás detrás y un contemporáneo delante:
cierta sustancia eterna autoriza todas las audacias.

YA, 20-12-63

LUIS FIGUEROLA-FERRETI

Venancio Blanco, sensible escultor en otras lides, demuestra en éstas todas sus acreditadas virtudes. La creación del Sagrario vale por toda una máxima lección de certeza interpretativa. Cristo es, en su escultura, el Hombre-Dios apetecido por el espíritu post-conciliar, tanto en la amplia envergadura del Crucificado como en la faz eucarística de Jesús en su entrega total a los hombres. Toda la sabiduría que aquí hemos glosado tantas veces, y haría nuestra insistencia en el hacer de Venancio, queda desarrollada plenamente en la riqueza expresiva y economía de planos, escorzos y volúmenes, condensados hasta la justa suficiencia, sin extralimitaciones. Una vez más sus figuraciones aciertan en la diana del objetivo propuesto y se acompañan inteligentemente con el orden de creaciones que con su colega De Vargas han realizado para la iglesia de Pedro Abad.

ARRIBA, 16-11-1969

L. A.

Esculturas. Bronces de corte moderno, sobre temas taurinos. El toro como modelo permanente. Pero no a título de bibelot, de vaciado en escayola que vendría a ser una reproducción a escala de la anatomía del toro, como si se tratara de los habituales **souvenir** aptos para turistas. Sino del toro visto con mirada sagaz e inteligente, con la capacidad no esclavizada ni al clasicismo inmutable ni al modernismo ciego. El salmantino becario de March ha sorprendido al toro con ímpetu agresivo. Su trabajo tiene mucho de creación y no poco de artesanía. Porque sobre el resultado del cobre fundido y enjuto da luego unos toques definitivos que son los que prestan la verdadera personalidad de la colección.

EL CORREO ESPAÑOL-EL PUEBLO VASCO,
Bilbao, 25-8-1967

ANTONIO MANUEL CAMPOY

Estamos, como siempre ocurre —en los casos egregios— ante una síntesis. La materia originaria (barro, piedra, cemento, madera) es resumida hasta quedar en su propio esquema, y afloran a estas formas bronceas las raíces de una morfología rigurosamente clásica. No llega el escultor espontáneamente a su obra, sino que ésta es un cabal resultado, la consecuencia de una búsqueda en la que se actúa por eliminación de lo supérfluo, que es lo que no llega a esencial. Ni un rasgo sustituible,

ni un ritmo excusable. Cuanto aquí queda es puro resumen, esqueleto para que el aire lo habite y lo corrobore en formas, médula de cualquier figuración. Venancio Blanco abstrae, sí, pero abstrae formalmente: esencializa. Más allá de la naturaleza no hay espacio para él. La invención, comparada a la eterna manifestación de la naturaleza es pobre y es coja. Es, en el caso menos sospechoso, una ilusión.

Venancio Blanco compone su obra cara a la naturaleza, que unas veces es juego de vida y muerte, pensativa testa, esencial desnudo, equino pretexto... Crea su obra cara a la naturaleza, en la naturaleza, y así tiembla su obra de vida.

ABC, 30-6-1973

JOSE CAMON AZNAR

Pues bien, aquí tenemos a las figuras de Venancio Blanco, altas, ahiladas muchas veces, pero siempre aplomadas y dominadoras de la tierra que las sostiene. Erguidas sobre ideales plintos. A la sensación de desmaterialización de sus formas, contribuyen, tanto lo espiritual de su modelado, con abstracciones que no enmarcan la realidad, como la pátina que ennoblece a sus bronces. Pátina unas veces de plateados reflejos mates, de verdín de siglos, de un oro que orfebreriza los relieves. Es uno de los grandes aciertos de estas esculturas que quedan así, con trémulos fulgores.

Algo infinitamente refinado brota de esta plástica que figura en la primera línea de la estatuaria europea.

Y ello sin alardes tremendistas, sin abstracciones deformantes, sin naturalismos minuciosos. Figuras claras, de una elegancia sin afectación, de un sincretismo que deja vibrantes, como nervios vivos, los planos esenciales. En la evolución de la escultura española el arte de Venancio Blanco se halla en el feliz equilibrio de un rigor mental y de un realismo cuyo poder se impone a la versión abstracta de las formas. Arte, en suma, cuyo refinamiento no es debido a fáciles concesiones a valores rítmicos, sino a ese misterio de una plástica sin expresionismos gritadores ni alisados planos. Contención, belleza pura, inefable reino de la gracia. Ese es el arte de Venancio Blanco.

CATALOGO EXPOSICION GALERIA VALERA
Bilbao

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1953. Galería Sagra (Madrid).
Ateneo de Madrid (Madrid).
- 1954. Sala Municipal de Arte. Córdoba.
- 1959. Ateneo de Madrid (Madrid).
- 1960. Galería Neblí (Madrid).
- 1960. Club La Rábida (Sevilla).
- 1960. Sala Artis (Salamanca).
- 1961. Círculo de la Amistad (Córdoba).
- 1963. Galería Forum (Nueva York).
- 1965. Galería Nouvelles Images (La Haya).
- 1966. Galería Kreisler (Madrid).
- 1967. Galería Grises (Bilbao).
- 1968. Sala Libros (Zaragoza).
- 1972. Galería Tolmo (Toledo).
Galería Xiner (Valencia).
- 1973. Galería Castilla (Valladolid).
Galería Atrium (Córdoba).
- 1974. Galería Columela (Madrid).

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1959. Concursos Nacionales.
- 1960. Exposición Nacional de Bellas Artes.
Feria Internacional de Chicago.
- 1961. Exposición Internacional de Escultura. Museo Rodin (París).

1962. Exposición Nacional de Bellas Artes.
1963. V Bienal de Arte (Alejandría).
Círculo de Bellas Artes de Madrid. Exposición Antológica Primera Medallas.
1964. Academia Española de Bellas Artes (Roma).
1965. Pabellón Español de la Feria Internacional (Nueva York).
Las Artes en Europa (Bruselas).
1966. VI Bienal Internacional de Arte Sacro Salzburgo.
Galería NI **Seis escultores** (La Haya).
1967. I Bienal Internacional **El deporte en las Bellas Artes** (Barcelona).
1968. Tres artistas del momento —Arte religioso—. Galería Castilla. Valladolid.
1969. I Salón de Escultura contemporánea (Barcelona).
X Biennale Middelheim (Amberes).
Cuatro españoles en Oslo. Kunstnerforbundet (Noruega).
1970. III Exposición Internacional del Pequeño Bronce Escultores Europeos (Madrid).
II Exposición Nacional de Escultura en Metal (Valencia).
1971. III Exposición **El metal en el arte** (Valencia).
1972. IV Exposición **El metal en el arte** (Valencia).
Homenaje a Camón Aznar. Club Urbis (Madrid).
El Flamenco en el Arte Actual (Montilla-Córdoba).

1973. V Exposición **El metal en el arte** (Valencia).
International Art Exhibition (Miami, California, Houston, Atlanta, Boston...).

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 (Zaragoza).
Gran Premio de Escultura al Aire Libre (Fundación Rodríguez Acosta).
Gran Premio de Escultura. II Certamen Nacional de Artes Plásticas.
Gran Premio de Escultura. V Bienal de Arte de Alejandría (Egipto).
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. (Austria).
1965. Medalla de Oro. X Exposición **Las Artes en Europa**. Bruselas.

1967. Gran Premio de Escultura. Bienal Internacional **El Deporte en las Bellas Artes**. Barcelona.
1969. Primer Premio de Escultura. Ministerio de la Vivienda. Exposición Manchega de Artes Plásticas (Valdepeñas).
1971. Primer Premio de Escultura. Exposición Internacional **La Caza**. Museo de Bellas Artes. Budapest.

BIBLIOGRAFIA BASICA

- AREAN, Carlos Antonio: «Veinticinco años de exposiciones» (*Aulas*. Madrid, 14-4-64).
- BOLLAIN, Luis: «A pecho descubierto» (*ABC*, 20-11-1968).
- «El monumento a Belmonte en Triana» (*ABC*, 1972).
- BURGOS, Antonio: «Juan Belmonte volverá al Altozano» (*ABC*, 23-6-1970).
- CAMON AZNAR, José: «El arte de Venancio Blanco» (*Catálogo Exposición Galería Valera*, Bilbao, 1975).
- CAMPOY, Antonio Manuel: «La escultura de Venancio Blanco» (*Catálogo Exposición Ateneo de Madrid*, 1959).
- «Venancio Blanco, escultor de hoy y de mañana» (*El Español*, Madrid, marzo-abril, 1959).
- CASANOVA, Francisco: «Esculturas de Venancio Blanco» (*La Gaceta Regional*, Salamanca, noviembre 1960).
- «Venancio Blanco o la pasión creadora» (*La Gaceta Regional*, Salamanca, enero 1964).
- «Venancio Blanco, un escultor universal» (*La Gaceta Regional*, Salamanca, diciembre 1970).

- CASTEDO MOYA, Julián: «La escultura como lucha» (*Informaciones*, enero 1970).
- CORRAL CASTAÑEDO: «Los bronce resonantes de Venancio Blanco» (*El Norte de Castilla*, 13;5-1973).
- CASTILLO, Alberto del: «Exposición Nacional de Bellas Artes, Barcelona» (*Revista de Arte Goya*, mayo-junio 1960).
- COBOS, Antonio: «Oleos de Vento y bronce de Venancio Blanco en una exposición trascendente» (*YA*, marzo 1960).
- CASTRO ARINES, José de: «De Labra a Venancio Blanco» (*Informaciones*, marzo 1959).
- DOMECQ, Alvaro: «Escultura de toros bravos» (*Gaceta Ilustrada*, Madrid-Barcelona, marzo 1960).
— «Los toros de Venancio Blanco» (Catálogo Exposición Club La Rábida, Sevilla 1970).
- FERNANDEZ DEL AMO, José Luis: «Venancio Blanco, escultura religiosa» (*Catálogo Exposición Ateneo de Madrid*, noviembre 1974).
- FIGUEROLA-FERRETI, Luis: «Venancio» (*Catálogo Exposición Galería Columela*, Madrid 1974).
- FERRER, Miguel: «La joven escultura salmantina» (*La Gaceta Regional y El Adelanto de Salamanca*, marzo 1969).
- FLOREZ, Elena: «Venancio Blanco» (*Bellas Artes 74*, Madrid 1974).
- GARCIA VIÑO, Manuel: «Un escultor contra once pintores: Venancio Blanco» (*La Estafeta Literaria*, 172, 1 julio 1959).
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: «Cuatro artistas premiados en la V Bienal de Arte de Alejandría» (*Indice*, 183, marzo 1964).

- «Formas de la escultura contemporánea» (*Afrodisio Aguado*, Madrid, 1966).
- GILES, Fernando de: «Venancio Blanco, el bronce desgarrado» (*El Alcázar*, 22-2-72).
- GOMEZ SANTOS, Marino: «Venancio» (*ABC*, Madrid, enero 1971).
- HERRERA, Bonifacio de: «La escultura de Venancio Blanco» (*El Norte de Castilla*, 9-6-1968).
- HIERRO, José: «La iglesia de Pedro Abad» (*Nuevo Dario*, noviembre 1969).
- IRIONDO, J. L.: «Salzburgo, IV Bienal de Arte Cristiano» (*Arte Religioso Actual*, n.º 3, Madrid, enero 1965).
- JAVIERRE, José María: «Las imágenes en el templo» (*Arte Religioso Actual*, Madrid, julio 1966).
- LOPEZ ANGLADA, Luis: «Venancio Blanco y la vida a su alrededor» (*La Estafeta Literaria*, 561, abril 1975).
- MADARIAGA, Salvador de: «La Bienal de Arte Cristiano Moderno» (*Cuadernos para el Diálogo*, 13, octubre 1964).
- MONTES, Julio: «Belmonte tendrá su monumento en Triana» (*Pueblo*, 15 octubre 1968).
- SOTO VERGES, Rafael: «Alvaro Delgado y Venancio Blanco: temas de caza» (*Artes*, 80, diciembre 1968).

CATALOGOS

TOROS Y TOREROS DE VENANCIO BLANCO EN
 GALERIA GRISES - BILBAO - 19-31 agosto 1967.
 FUNDACION RODRIGUEZ ACOSTA.—EXPOSICION

- HOMENAJE A LOS ARTISTAS PREMIADOS
1957-1966 - junio-julio 1967.
- VENANCIO.—SALA ARTIS, SALAMANCA.—ES-
CULTURAS - 1967.
- NI.—ZESSPAANSEBEELDHOEWERS.—GALERIE
NOUVELLES IMAGES.—LA HAYA - noviembre-
diciembre 1967.
- ARTE RELIGIOSO.—EXPOSICION COLECTIVA DE
TRES IMPORTANTES ARTISTAS DEL MOMEN-
TO: ANTONIO OTEYEZA, VENANCIO BLANCO,
SANTIAGO MONTE.—GALERIA CASTILLA. Va-
lladolid - abril 1968.
- PRIMER SALON DE BARCELONA DE ESCULTURA
CONTEMPORANEA.—PATROCINIO E. SALADICH.
Septiembre-octubre 1968.—GALERIA MUNDI ART.
- 4 SPANSKE BILLED HUGGERE KUNSTNERFOR-
BUNDET KJELD STUBSGATE.—Oslo - abril 1969.
- 10 - BIENNALE MIDDELHEIM ANTWERPEN -
15 junio-5 octubre 1969.
- LA IGLESIA DE PEDRO ABAD.—DE VARGAS -
VENANCIO BLANCO. Madrid-noviembre 1969.
- TERCERA EXPOSICION INTERNACIONAL DEL PE-
QUEÑO BRONCE, ESCULTORES EUROPEOS.—
MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO.
Madrid, 1970.
- MIDDELHEIM - CATALOGUE DE LA COLLECTION
PAR M.-R. BENTEINSTOELLEN.
MUSEE DE SCULPTURE EN PLEIN AIR, ANVERS
1971.
- FUNDACION R. ACOSTA.—EXPOSICION ANTO-
LOGICA DE ARTISTAS PREMIADOS - 1957-1970-
PINTURA, ESCULTURA, GRABADO.
- SEGUNDA EXPOSICION NACIONAL DE ESCUL-

- TURA EN METAL - V FERIA MONOGRAFICA DE ARTE EN METAL - Valencia, octubre 1970.
- TERCERA EXPOSICION NACIONAL DE ESCULTURA EN METAL - Valencia, abril 1971.
- CUARTA EXPOSICION NACIONAL DE ESCULTURA EN METAL - Valencia, abril 1972.
- EXPOSICION ARTISTAS SOCIOS DE HONOR DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES - Madrid - SALA GOYA - marzo 1971.
- EXPOSICION MUNDIAL DE LA CAZA.—EXPOSICION ARTISTICA - Budapest, 1971.
- VENANCIO BLANCO.—TOLMO GALERIA DE ARTE- Toledo, del 8 de enero al 3 de febrero de 1972.
- EXPOSICION NACIONAL ESCULTURA CONTEMPORANEA, CLAUSTRO DE LA CATEDRAL - Gerona, 1972.
- ESCULTORES ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS DE LA FERIA DE NUEVA YORK.
- FUNDACION RODRIGUEZ ACOSTA.—LOS NIÑOS.— III CONCURSO-EXPOSICION - junio-julio 1959.
- PINTURAS VENTO.—BRONCES DE VENANCIO.— SALA NEBLI - 1960.
- IV. CONCURSO-EXPOSICION PINTURA Y ESCULTURA.—TEMA RELIGIOSO.—Granada, junio-julio 1960.
- ESCULTURAS DE VENANCIO BLANCO.—SALA ARTIS.—Salamanca, septiembre 1960.
- EL TORO Y LOS TOROS EN EL ARTE ACTUAL.— Bilbao, junio 1962.
- PINTURA Y ESCULTURA ACTUALES.—Madrid.— GALERIA ATRIL, 1962.
- PRIMERAS MEDALLAS.—CIRCULO DE BELLAS ARTES.

- ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS.—
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.—1963.
- VII CONCURSO-EXPOSICION ESCULTURA AL AIRE
LIBRE.—Granada, junio-julio 1963.
- II BIENAL DE PINTURA Y ESCULTURA.—PREMIO
ZARAGOZA.—Mayo 1963.
- BRONCES DE VENANCIO BLANCO.—GALERIA
LICEO, CIRCULO DE LA AMISTAD - Córdoba,
enero 1964.
- V BIENNALE D'ALEXANDRIE.—Diciembre 1963 -
marzo 1964.
- IV BIENNALE CHRISTICHER KUNTS DER GE-
GENSWART.—SALZBURG.—1964.
- SEIS ESCULTORES.—SALA DE EXPOSICIONES
DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS AR-
TES.—Abril 1964.
- ACADEMIA ESPAÑOLA DE BELLAS ARTES EN
ROMA.—MOSTRA DI PINTTURA, SCULTURA
ED INCISIONE CONTEMPORANEA.—Noviembre-
diciembre 1964.
- NI. NOUVELLES IMAGES.—Mayo-junio 1965.—
DEN HAAH.—Holanda.
- V BIENNALE CHRISTICHER KUNST DER GEGEN-
WART.—SALZBURG.—1966.
- SEIS ESCULTORES.—GALERIA KREISLER.—Ju-
nio 1966.
- ESCULTURA AL AIRE LIBRE.—Madrid.—CASA
AMERICANA.—Octubre-noviembre 1966.
- VENANCIO BLANCO Y ALVARO DELGADO SOBRE
CAZA.—Madrid, GALERIA KREISLER.—Noviem-
bre 1966.
- VENANCIO BLANCO.—Toledo.—TOLMO GALERIA
DE ARTE.—Enero-febrero 1971.

VENANCIO. — Valencia. — GALERIA XINER. — Octubre 1972.

VENANCIO (Esculturas). — Madrid. — GALERIA COLUMELA. — Abril 1974.

VENANCIO BLANCO (Escultura religiosa). — Madrid. — ATENEO DE MADRID. — Noviembre 1974.

VENANCIO BLANCO. — Bilbao. — GALERIA VALERA. — Abril 1975.

INDICE

Venancio Blanco en vivo	7
El tema religioso y el taurino	20
Su escultura y la de los demás	24
El profesor y el académico	26
La cabeza del abuelo	31
La búsqueda de una escultura religiosa	33
Mundo taúrico y taurino	39
Aplicación escultórica a otros temas	44
Una trayectoria hacia la libertad	46
El pintor ante la crítica	51
Exposiciones	63
Premios	65
Bibliografía básica	66
Catálogos	68

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/**Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
- 2/**Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/**José Llorens**, por Salvador Aldana.
- 4/**Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
- 5/**Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/**Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7/**Victorio Macho**, por Fernando Mon.
- 8/**Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9/**Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
- 10/**Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/**Villaseñor**, por Fernando Ponce.
- 12/**Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13/**Barjola**, por Joaquín de la Puente.
- 14/**Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/**Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16/**Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17/**Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18/**Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/**Failde**, por Luis Trabazo.
- 20/**Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21/**Chirino**, por Manuel Conde.
- 22/**Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23/**Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24/**Tàpies**, por Sebastián Gasch.
- 25/**Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
- 26/**Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
- 27/**Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
- 28/**Fernando Higuera**s, por José de Castro Arines.
- 29/**Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
- 30/**Antoni Cumella**, por Román Vallés.
- 31/**Millares**, por Carlos Areán.
- 32/**Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
- 33/**Carlos Maside**, por Fernando Mon.

- 34/**Cristóbal Halfter**, por Tomás Marco.
- 35/**Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
- 36/**Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Giménez.
- 37/**José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
- 38/**Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Valdellou.
- 39/**Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
- 40/**Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
- 41/**Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
- 42/**Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
- 43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
- 45/**Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/**Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
- 47/**Solana**, por Rafael Flórez.
- 48/**Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/**Subirachs**, por Daniel Giralte-Mirade.
- 50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
- 53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
- 54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.
- 55/**José Planas Peñálver**, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
- 57/**Fernando Delapuenta**, por José Luis Vázquez-Dodero.
- 58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
- 59/**Cardona Tarrandell**, por Cesaeo Rodríguez Aguilera.
- 60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.
- 61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
- 62/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos.
- 63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
- 64/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 65/**Angel Ferrant**, por José Romero Escassi.
- 66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
- 67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
- 68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
- 69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.

- 70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
72/**Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
82/**Vento**, por Fernando Mon.
83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84/**Camín**, por Miguel Logroño.
85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88/**Guijarro**, por José F. Arroyo.
89/**Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90/**Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91/**María Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92/**Redondela**, por L. López Anglada.
93/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95/**Raba**, por Arturo del Villar.
96/**Orlando Pelayo**, por M. Fortunata Prieto Barral.
97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98/**Feito**, por Carlos Areán.
99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, Tomo I.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, Tomo II.
101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102/**X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
104/**Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105/**Esteve Edo**, por S. Aldana.

- 106/**M. Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107/**E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108/**Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109/**García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111/**M. Droc**, por J. Castro Arines.
112/**Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113/**A. Zarco**, por Rafael Montesinos.
114/**D. Argimón**, por Josep Valles Rovira.
115/**Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
116/**Hidalgo de Caviedes**, por Manuel Augusto García de Viñolas.
117/**Teno**, por Luis G. de Candamo.
118/**C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119/**Beulas**, por J. Gerardo Manrique de Lara.
120/**Hermanos Algora**, por Fidel Pérez Sánchez.
121/**J. Haro**, por Ramón Solís.
122/**Celis**, por Arturo del Villar.
123/**E. Boix**, por José María Carandell.
124/**Jaume Mercadé**, por José Corredor Matheos.
125/**Echauz**, por M. Fernández Braso.
126/**Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/**Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/**Santiago Montes**, por Antonio Lara.
129/**C. Mensa**, por Antonio Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**María Carrera**, por Carlos Areán.
132/**Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133/**A. Orensaz**, por Michael Tapie.
134/**M. Nazco**, por Eduardo Westerdhal.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculo**, por Carlos Moya.
137/**E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138/**Boado**, por Ramón Faraldo.
139/**Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140/**Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141/**Luis Sáez**, por Luis Sastre.

- 142/**Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
- 143/**Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.
- 144/**Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
- 145/**Cillero**, por Raúl Chávarri.
- 146/**Barbadillo**, por Jacinto López Gorgé.
- 147/**Juan Guillermo**, por Lázaro Santana.
- 148/**Fernando Sáez**, por Miguel Logroño.
- 149/**José Antonio Díez**, por A. Delgado, L. M. Díez y J. M. Merinc.
- 150/**Guajardo**, por Ignacio Olmos.
- 151/**Rafael Leoz**, por Luis Moya Blanco.
- 152/**Vázquez Díaz**, por Manuel García Viñó.
- 153/**Enrique Gran**, por Santiago Amón Hortelano.
- 154/**Venancio Blanco**, por Luis Jiménez Martos.

*Esta monografía sobre la vida y
la obra del escultor Venancio Blanco
ha sido impresa en los talleres de
Maribel, Artes Gráficas - Madrid*

so y lo taurino— poseen un profundo arraigo en la colectividad española; pero su tratamiento dista mucho del habitual.

La clave de esta comunicación entre artista y público, que en el caso presente se produce, hay que buscarla en el hecho de que Venancio Blanco acierta a originar la necesaria vibración. A través de sus originales formas se percibe un intenso espíritu.

Luis Jiménez Martos, poeta, prosista y crítico, Premio Nacional de Literatura, nos acerca en este volumen a las realizaciones escultóricas de Venancio Blanco. Tras mantener un diálogo con éste, describe y analiza su trayectoria, que va desde el figurativismo a la completa libertad expresiva. El texto de Jiménez Martos muestra una indudable calidad literaria y una sugerente captación de la materia tratada.

SERIE ESCULTORES

