

CONVERSACIÓN CON
VENANCIO BLANCO

**CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
SERIE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES**

CONSEJO EDITORIAL

Director: Prof. Dr. Álvaro de la Rica

Vocales: Prof. Dra. Rosa Fernández Urtasun

Prof. Dr. Álvaro Ferrary

Prof. Dra. Paula Lizarraga

Secretaría: Prof. Dra. M^a Antonia Erías

© 2006. Paula Lizarraga / Oihana Robador

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO

Facultad de Filosofía y Letras. Cátedra Félix Huarte

Universidad de Navarra

31080 Pamplona (España)

Teléfono: 948 42 56 00

e-mail: cfhuarte@unav.es

Diseño de la colección: Stanton Studio S.L.

ISSN 1577-9720

Depósito Legal: NA 2374 – 2006

Pamplona

Impreso en España por: Gráficas Egúzkiza. Pamplona. Navarra

ÍNDICE

- 7 A 10 PRÓLOGO
- 11 A 67 CONVERSACIÓN CON VENANCIO BLANCO
Primeras enseñanzas. La naturaleza y la disciplina.
La aparición del dibujo. Primeras experiencias con el oficio artesanal.
La pasión por la madera. La elección de una vocación.
La Escuela de Artes y Oficios. Primer viaje a Italia.
Madrid y la Escuela de Bellas Artes.
De los estudios a la vida profesional. El primer taller.
La recuperación de la escultura.
Roma y el descubrimiento de la fundición.
Regreso a Madrid. Del taller de madera al taller de bronce.
El bronce y los nuevos retos de la escultura. La importancia del proceso creativo.
El “aparecer” de la obra.
La figura del Cristo.
Variaciones del lenguaje plástico. La cuestión del estilo.
El proyecto de la Fundación Mapfre. La Capilla del Plantío.
Diálogo entre pasado y presente.
- 69 A 76 BIBLIOGRAFÍA
- 77 A 79 ILUSTRACIONES

PRÓLOGO

Prólogo

Venancio Blanco (Matilla de los Caños, Salamanca, 1923) es un artista con una larga y reconocida trayectoria dentro del ámbito de la escultura española del siglo xx. Premio Nacional de Escultura en 1956 y miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1977, su carrera se encuentra plagada de premios y reconocimientos a una obra de marcado carácter trascendente.

Criado en el mundo rural, su infancia transcurre dentro de un intenso contacto con la naturaleza, con la realidad y con la belleza de las cosas. Todo esto es lo que va a caracterizar en esencia su escultura, desde sus primeras manifestaciones, en la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca, hasta la actualidad. El artista se encuentra lleno de una enorme pasión por la vida, de un deseo de transmitir sus “esencias”, algo que ha marcado profundamente su concepción del hecho artístico.

Precisamente, es esa pasión por la vida lo primero que destaca de su conversación, algo que sin duda se encuentra reflejado en el diálogo con el escultor que publicamos aquí. Su primera vocación como artesano, el descubrimiento del arte y su dedicación a la escultura, su faceta de maestro y la preocupación por transmitir la importancia del conocimiento y dominio de los secretos del oficio, son algunas de las cuestiones que se desarrollan a lo largo de esta conversación. En su taller de Madrid, rodeado de sus esculturas y en un ambiente luminoso, casi mágico, Venancio nos habla de sus inicios en el mundo del arte, del sig-

nificado que para él tiene la creación artística, de cómo ha ido descubriendo los secretos del oficio a lo largo de sus intensas experiencias en el taller... Se trata de una oportunidad única para acercarnos a aquellas cuestiones que habitualmente permanecen ocultas para el espectador, aquéllas que se refieren a la parte más íntima del proceso creativo. De esta manera, este texto permite asomarnos a la faceta más personal de la vida de una obra: el pensamiento del artista que la alumbró. Es ésta una ocasión excepcional para reflexionar sobre el arte.

Nuestro más sincero agradecimiento a Venancio Blanco, por la disposición y amabilidad con la que nos ha atendido abriéndonos las puertas de su taller, por su paciencia y generosidad para compartir con nosotros su tiempo y su charla. Agradecemos también a Nuria Cambronero las facilidades que nos ha dado y la ayuda prestada. Y por último, agradecemos a Paco Blanco su imprescindible colaboración en la revisión de este texto. Su intensa dedicación a este trabajo, la puntualización y aclaración de las palabras de su padre, ha sido fundamental para poder comprender mejor las ideas expresadas en esta conversación.

Paula Lizarraga Gutiérrez

Oihana Robador Ausejo

Mayo de 2006

CONVERSACIÓN CON VENANCIO BLANCO

Conversación con Venancio Blanco

PRIMERAS ENSEÑANZAS. LA NATURALEZA Y LA DISCIPLINA

—Usted procede de un pequeño pueblo de la provincia de Salamanca. Su padre trabajaba para una ganadería de toros bravos ¿Qué recuerdos tiene de su infancia en el campo? ¿Cuáles son las cosas que le han marcado de esos años y cómo cree usted que han podido influir en el posterior desarrollo de su vocación artística?

Nací en Matilla de los Caños, y a los siete años mis padres y los cuatro hermanos que éramos en aquel momento nos trasladamos a vivir a otro pequeño pueblo, Robliza de Cojos. Mis primeros recuerdos arrancan de entonces, de la escuela de Matilla y del maestro de Robliza, D. Miguel. Yo tomaba notas de cada una de las lecciones, de cada una de las cosas que contaba, y cuando él decía “vamos a dar la lección que explicamos...”, yo sacaba mi libreta y era el que más preguntas contestaba, pero no por mérito sino porque las estaba leyendo. Más tarde me he dado cuenta de que lo que estaba haciendo ya era dibujar.

—Para acudir usted a la escuela debía caminar a través de los campos desde su casa hasta el pueblo. Esto le proporcionaba la oportunidad de un contacto estrecho con la naturaleza que posteriormente ha sido

vital en su obra. ¿Cómo vivió aquello? Hoy en día es muy difícil que los niños experimenten esa relación y sin embargo, para usted es algo que siempre ha estado ahí...

Precisamente el otro día, hablando del impresionismo, pensaba que yo lo vivía ya desde la misma naturaleza cuando tenía cinco años. Me refiero a ese espectáculo tan bonito de los trigales, los robles, el paisaje que yo veía cuando iba desde mi casa, en el campo, a la escuela de Matilla. ¡Fíjate! De ir ahora en un autobús a ir andando. Me quedaba a comer en el pueblo con una hermana de mi madre y después volvía a la escuela por la tarde. Vivíamos la familia en la finca de Carrascalino, en una casa muy pequeña, donde en un roto de cualquier teja o en un huco podía haber pajarillos... Teníamos gallinas, cerdos...

—Eso los niños de hoy no lo han visto nunca

¡Es que lo bonito de los cerdos es verlos correr a buscar bellotas! O encontrarte en el campo con un toro que está dormido, y que en uno de los pitones tiene una urraca... y ésa es la gran lección de la naturaleza. No es lo mismo que te la cuenten que vivirla.

—Escuchándole hablar sobre ese viaje desde su casa a la escuela, sobre la naturaleza y su contacto con ésta ... se me ocurre que quizá también el hecho de tener que ir andando facilitaba la posibilidad de tomarse

el tiempo de detenerse, o de detener la mirada en algunas cosas en las que quizá hoy en día, ya nadie se fija... Me refiero a ese tiempo para la observación y la contemplación que hoy parece haber desaparecido.

¡Claro! Yo entonces hubiese preferido que me llevaran en coche, y ahora me doy cuenta de lo que estás comentando. El camino hacia la escuela atravesaba una gran tierra de trigos, y yo, a lo largo del curso, seguía todos los cambios, desde el crecimiento hasta la madurez, sus distintos colores... A la vuelta de la escuela, por la tarde, cogía un puñado de hierba para mis conejos... Donde vivía tenía pájaros, que cantaban desde por la mañana... La naturaleza, en definitiva. Cada día valoro más todo esto, con lo que yo he nacido. Verás luego cómo la gran lección que yo recibo para hacer mi escultura contemporánea es el árbol, su desarrollo... su vida para crecer. Ahí nacen todas las esculturas o al menos, todas las lecciones de la escultura.

—Gran parte de su familia eran labradores, y el hecho de acudir diariamente a la escuela en estas condiciones, suponía un esfuerzo por parte de un niño de corta edad. ¿No hubiera sido más fácil quizá dejarse llevar por la vida del campo y seguir dentro de este ambiente olvidándose en cierto modo de esa obligación de la escuela?

Mis padres eran conscientes de que lo más importante en aquel momento era la escuela, ellos eran los que se encargaban de que yo no

faltase a ella. Tal vez de ahí, dándole vueltas en alguna ocasión, he pensado en que para mí, junto al trabajo –si es que se puede entender como trabajo el hacer escultura–, la segunda base fundamental de mi obra ha sido la disciplina. Y la disciplina viene asociada, fundamentalmente, a la figura de mi madre. En mi discurso para ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, digo que el primer maestro es la madre, porque no puede haber una lección que no esté dicha con cariño, aunque la madre quiera regañarte, o quiera exigirte. Lo que está claro es que el cariño existe. De esta forma, a la hora de que yo no faltase a la escuela, la disciplina era mi madre. Algunas veces mi padre le decía que me dejase, pero no. Quiero pensar que de estos primeros pasos nace tanto la catedral como el arbotante. El rigor que yo, sin entender, iba recibiendo, es el que después sin querer fui aplicando. Y también están aquellas ganas de jugar que yo tenía, aunque muchas veces no pudiera porque había que ir a la escuela... Dentro de la escuela, dentro de mi propio taller, todo se ha convertido en eso, en un juego llevado con rigor y disciplina.

—Pero todo ello no impidió que durante las vacaciones usted siguiera participando de las labores del campo...

Estamos hablando ya de los 12, 14 años. Una de las cosas que más me divertía cuando llegaban las vacaciones, era irme con un tío mío a las labores del campo. Era otra manera de esperar las vacaciones con cierto

gusto, con cierta alegría –no solamente porque ya no tenía clase–. La cuestión está en que yo conocía y disfrutaba el campo desde la familia y lo pasaba muy bien. La familia es una de las cosas –ahora se habla mucho de ella–, que solamente se comprende cuando se vive. Las fiestas en casa de mi abuela, por ejemplo, eran constantes, se aprovechaban todos los pretextos. Y ¿por qué nos podíamos reunir? Porque mi abuela no se sentaba nunca a la mesa, era la que servía, era la alegría de la reunión y además la primera que estaba de pie para bailar.

LA APARICIÓN DEL DIBUJO.

PRIMERAS EXPERIENCIAS CON EL OFICIO ARTESANAL

Poco a poco, en aquellos ratos libres que me dejaban la familia o los amigos, el dibujo empezaba ya a actuar, de la misma manera que lo había hecho mi madre en cuanto a la disciplina que me imponía para ir a la escuela. A través del dibujo empiezo a fijarme en el taller de carros, un taller de carpintería que había en el pueblo, y empiezo a fijarme también, por las noches sobre todo, en el taller del herrero. En casa del herrero era donde, al final del día, los labradores acudían para afilar las rejas que necesitaban para trabajar. Considerando esto más adelante, pienso que la madera fue mi primera materia, pero también está el hierro, que viene asociado en mí a la escultura contemporánea. ¿Por qué me llamaban la atención estos talleres? Porque era un crío y me divertía

mucho descubrir aquel trabajo en colaboración entre el herrero y los mozos de la labranza, actuando sobre el mismo elemento.

—Habla usted del dibujo y de cómo ya entonces éste comenzaba a actuar... ¿Es consciente de un momento determinado en el que coge el lápiz y comienza a hacer trazos?

No. Soy consciente de la misma manera que cuando encontrábamos una muchacha en un baile, bailábamos. Como algo natural. Yo cogía un lápiz y dibujaba cosas, pero nada más. Eso sí, D. Miguel, que para eso era el maestro, enseguida se dio cuenta de que quien podía hacer los dibujos en la pizarra para que estudiaran los niños era Venancio. Venancio dibujaba la mesa, dibujaba la silla, dibujaba el caballo...y ésas eran las primeras lecciones. ¡Fíjate a través de qué medios se valía Don Miguel para enseñar a los niños!, porque luego los mayores éramos los que enseñábamos a los pequeños. Esto también lo aprendí y más tarde lo apliqué en mis clases de modelado, en la Escuela de Artes y Oficios, en Madrid. Yo hacía coincidir todos los cursos. Atendía siempre a los que llegaban por primera vez cada año y a partir de ahí, el curso superior se encargaba de enseñar a los demás. Todo arranca de esos primeros años míos en la escuela del pueblo.

—Vemos que estos años son fundamentales para usted, aparece la escuela, el dibujo, la naturaleza... todo ello unido de forma indisoluble a sus primeros contactos con los oficios artesanales.

Efectivamente, me pasaba las horas que tenía libres en el taller de Matías, viendo cómo se construía un carro. Desde preparar la pértiga a partir del tronco de un árbol, hasta ponerlo en funcionamiento. Estamos viendo el ayer y el por qué de hoy... es decir, estamos viendo el hoy, pero no podemos separarlo del por qué, que fue el ayer. Pienso, por ejemplo, en uno de los libros que tendríamos que realizar sobre la fundición: mostrar todo el proceso, que es uno de los recorridos más ricos y más bonitos tanto de forma como de color... ¿De dónde arranca esta idea? Arranca de que yo contemplaba todo el proceso de construcción, desde el árbol hasta el carro ya terminado. De hecho, uno de mis primeros trabajos fue un carro con todas sus piezas.

También en esos años de Robliza aparece la música, y lo hace a través de un amigo, el hijo de Matías precisamente, que era ciego y tenía una armónica. Yo no entendía nada de lo que él tocaba, pero me encantaba escucharle. Después, cuando he realizado esculturas sobre música, en ellas está efectivamente el carro de Matías, el hijo de Matías y todos esos primeros recuerdos de los que hablamos. Luego eres consciente, a tus ochenta años, de que efectivamente estabas siguiendo un recorrido

que te habían marcado. Lo difícil es ser capaz de encontrar ese camino que tienes trazado, que a veces desaparece y otras aparece con claridad.

LA PASIÓN POR LA MADERA. LA ELECCIÓN DE UNA VOCACIÓN

—Y además de todo esto, se trata de los años en los que surge su primera pasión por la materia, concretamente por la madera, ¿cómo recuerda aquello?

Estábamos en el taller de carros, estábamos en el taller del herrero y estábamos en que yo, a temporadas, vivía con mi abuela. En la cocina de la casa que teníamos en el pueblo, monté mi taller de carpintería, de ebanistería. Y destrozaba muebles, quizá preciosos, por hacer los que yo intentaba. De hecho, en la iglesia del pueblo la mayoría de los reclinatorios eran míos. Yo quería ser ebanista, y todavía no he perdido la esperanza de serlo...

Siguiendo este itinerario de aprendizaje y gracias a su maestro, Don Miguel, se traslada usted a Salamanca para seguir estudiando... ¿Qué supone para usted la ciudad o al menos, el hecho de dejar la casa familiar?

Con quince años ingreso en la Escuela Elemental de Trabajo, en Salamanca, para hacer lo que ya era una maestría industrial. Había talle-

res de carpintería, hojalatería, mecánica y ajuste, y también había dibujo lineal. Allí acudía durante el día, y por la noche me matriculé en la Escuela de Artes y Oficios, en algunas asignaturas complementarias como forja y repujado en chapa. Una noche, no sé por qué motivo, me perdí, y me encontré en la clase de modelado. Muy cerca de ella estaba la de dibujo artístico, y a partir de ese momento me quedé en esas dos clases y abandoné aquéllas en las que estaba matriculado. Ése es el comienzo, en realidad. Ahí es donde el dibujo me dice: “bueno, ya está bien, hasta ahora yo he estado contigo; no me conoces, pero vamos a conocernos”.

—Porque hasta ese momento, ¿usted no se había planteado seguir unos estudios artísticos o algo parecido?

Hasta ese momento no me había planteado nada, se trataba de una afición. Yo era bueno en dibujo lineal, pues a mí siempre se me ha dado mejor hacer que pensar. Después me he dado cuenta de que el pensamiento, cuando tienes claridad, va más ágil que el oficio. Pero entonces lo que me gustaba era descubrir la satisfacción del “hacer”. También empezaba a darme cuenta de que dibujar era ver. Analizaba lo que había hecho a través de la observación, y ahí entra ya el dibujo. Enseguida aprendes a dibujar del yeso, que es como se empieza, porque a dibujar también se puede aprender.

—¿Es cierto que a dibujar se aprende o es una técnica del dibujo lo que se aprende?

Aprendes a medir, a matizar, aprendes a utilizar la luz... Sin embargo, el dibujo es otra cosa. Llegaremos en su momento a la esencia del dibujo, que eso sí que es difícil, pero aprender a dibujar es un recorrido, hasta llegar a la esencia. Yo recuerdo que mi abuela usaba siempre el pretexto de ofrecernos ir a la fiesta de Cabrera. Digo el pretexto porque si ibas había que oír misa. Luego estaba la merienda, y la familia. Era una manera de aprender a rezar a través de la fiesta. Y allí donde hubiese fiesta, no podía faltar el rezo, y estaba claro que si rezabas la fiesta venía después. Es decir, una formación que hoy es casi imposible. Hacia dónde nos conduce el hecho de que esto no sea posible, no lo sé.

LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS. PRIMER VIAJE A ITALIA

—¿Qué sucede entonces al finalizar aquel periodo?

Seguimos en la Escuela de Artes y Oficios, y en la clase de modelado, y en la de dibujo artístico. Termina el curso y en aquella clase de forja en la que me había matriculado y a la que asistí durante unos meses, me dan un premio. ¿Qué había estado haciendo yo en la fragua, en Robliza? Yo no había cogido la maza, ni había tocado un hierro al

rojo, pero había estado observando y de alguna manera viviendo aquel oficio. Aquellas lecciones teóricas, para mí, desde el punto de vista del dibujo, de la observación, son las que yo desarrollo haciendo un futbolista. Éste era el tema que nos propusieron. Más tarde descubres que aquello, en definitiva, se trataba de un ejercicio lineal en el espacio.

—Es ahí donde empieza su verdadera formación artística.

Mi formación empieza ya con el dibujo y el modelado en la Escuela de Artes y Oficios. El director era un escultor catalán, Soriano Montagut, que tenía su estudio particular. Es ahí donde comienzo a trabajar la madera y a aprender el procedimiento del sacado de puntos. En el verano, en lugar de ir con mi tío Baldomero al pueblo, me quedaba con el maestro en Salamanca. Era un gran docente. Un encargo que no puedo olvidar es “La oración en el huerto”, en el que participé con la talla y la policromía. Tiempo después, al encontrarme con “La oración en el huerto” de Salzillo, me di cuenta de que Montagut debió conocer esta pieza. Mi experiencia me ha enseñado que la influencia válida de otros maestros es aquella que se apoya en la esencia de sus formas, y te permite desarrollar las tuyas propias.

Es entonces cuando se organiza la Exposición de Artes Plásticas y me dan un premio, consistente en un viaje de estudios a Alemania o Italia. Elegí éste último, y aquí viene el gran salto: salgo de Robliza, donde pasaba muchas temporadas pues mis padres residían todavía allí,

para ir a Roma. Era el año 1941, y en Italia estaban en guerra. Mi tío, con el que yo vivía en Salamanca, pensaba que aquel viaje era una irresponsabilidad, y se opuso. Sin embargo fui al pueblo, y se lo comenté a Don Miguel, el maestro. Éste fue una mañana a ver a mis padres. Mi madre coincidía con mi tío y dijo que no. Mi padre, sin embargo, ante Don Miguel no opinaba. Entendía que el que conocía mejor a Venancio en ese sentido, el de la formación, era Don Miguel, al que no le pareció mal mi viaje. Luego se enfadó conmigo cuando decidí ser escultor, porque él quería que yo hubiese sido maestro. Sin embargo, él fue el primero que me escribió una carta preciosa, cuando me dieron el Premio Nacional de Escultura.

—¿Qué supone llegar a Roma saliendo de Robliza? ¿Tiene alguna imagen?

Entonces no había televisión y descubrí Roma desde la sorpresa. Después he visitado muchos lugares, conociéndolos ya de antemano, y no me han impresionado de la misma manera. También hay que tener en cuenta que viajábamos siete u ocho premiados, y yo era el pequeño, el benjamín. Cuando llegamos al hotel y subí a la habitación, me encontré sobre una mesa una serie de libros. Pasar de Robliza, con mi libreta de apuntes donde iba anotando las lecciones, a tener los mejores libros sobre Miguel Ángel, Leonardo, Donatello... Allí me di cuenta del acierto de mi padre y don Miguel. Éste era consciente de lo que suponía

aquello y tuvo la intuición de que podía tratarse de algo muy importante. Quizá pensó que si me habían dado un premio por una escultura, debía ser por algo.

—Evidentemente este viaje debió abrirle todo un nuevo mundo de posibilidades, ¿cuál cree que fue su mayor descubrimiento?

En este viaje descubro el dibujo, o más bien el dibujo me descubre y me dice: “te he traído hasta aquí más o menos engañado, pero éste es tu camino y ésta es tu manera de disfrutar la vida, y además es tu responsabilidad”. Es decir, que te da una de cal y otra de arena. Ahí el dibujo continuó: “yo soy y estaré siempre contigo, pero tú serás el responsable de que yo no fracase”. Hoy en día creo que falta esa responsabilidad. Estamos enseñando a los jóvenes a bailar como yo lo hice, por supuesto; a divertirse, como yo también me divertí. Pero yo era consciente de que bailaba después de la escuela, y de que si había que hacer algo antes del baile, no se bailaba hasta que no se hacía. La lección que me daban en el pueblo mis tíos, los labradores, consistía en que para poder ir a las fiestas había que levantarse a las cinco de la mañana y hacer los deberes. Entonces en Robliza se celebraban sólo tres fiestas al año durante la recolección: San Pedro, Santiago y la Asunción. Para las diez de la mañana, cuando repicaban las campanas, estábamos todos vestidos de limpio y dispuestos a bailar. A mis años me doy cuenta de que es normal

que no te guste la disciplina, pero cuando ya eres consciente debes imponértela.

—Volviendo a Roma...

Desde Roma hicimos un recorrido completo, salvo Nápoles –coincidió con aquellos intensos bombardeos–. Hacia el norte, nos recorrimos todo: Perugia, San Gimignano, Florencia, Milán, Venecia, Génova... y otra vez Roma. En ese viaje pude advertir que ya estaba más o menos orientado hacia dónde tenía que ir. A mis alumnos les suelo poner el ejemplo del árbol, les pregunto: ¿dónde colocaríais vosotros la primera rama? El árbol no se equivoca nunca en su primer brote, y éste lo que busca es el sol. Es decir, la luz es la que hace que la rama vaya hacia ella. Para mí, en este viaje, Italia fue la dirección más clara, y a partir de ese momento no me quedó nada más que ser consciente de que había que dibujar. Enseguida comencé a sentir la satisfacción del dibujo. Empezaba a descubrir a través de él todo lo que antes había vivido en el campo. Me doy cuenta entonces de que es al dibujo al que tengo que seguir escuchando. Lo que entiendo por dibujar, lo que yo había aprendido, se va transformando poco a poco, va desapareciendo y se convierte en una esencia, que no sé que es, pero cuando encuentro algo que me gusta... No sabría explicarlo. Ése es el motivo por el que yo insisto a mis alumnos en que hay que dibujar, aunque no sea mas que dos minutos cada día. Y cuando me dicen que con eso no se va a ningún lado, deja-

mos los dos minutos y ¡eso sí!, hay que pensar. Todos los días hay que pensar. Y si todos los días pensamos en lo que tenemos que hacer, claro está que se hace. Fui consciente de que el dibujo era lo que más satisfacciones me iba a proporcionar. Pero también fui consciente de que el dibujo requiere una disciplina, y es una manera de rezar cada día, porque si rezas es para pedir algo y si dibujas es porque necesitas que te lo den.

MADRID Y LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

—Después de este viaje a Italia, vuelve usted a Salamanca y en 1941 le conceden una beca de la Diputación de Salamanca para estudiar en Madrid.

En 1942 me incorporo ya formalmente a la Escuela de Bellas Artes, una carrera de cinco años. En aquella época vivir en Madrid era muy bonito. Para mí lo más incómodo de Madrid eran los domingos, porque no teníamos clase. Estaba entusiasmado con las clases, con los amigos...; estudiar en esas condiciones no suponía ningún esfuerzo. Cuando te gusta el arte, cuando lo sientes de verdad, disfrutas mucho. Cuando tienes la ilusión, cuando la ilusión está contigo, te alivia el esfuerzo, te facilita las cosas.

—Desde que se instaló allí, ¿nunca se planteó volver a Salamanca?

No. Hice unas oposiciones para profesor de dibujo de instituto y había diez o doce plazas, pero solamente una para Madrid, que era la que me interesaba. Tenía opción a Salamanca, Córdoba... Pero me quedé el segundo, y preferí renunciar. Pensé que ya haría otra oposición. Y es que era muy bonito vivir en Madrid, donde me encontraba muy a gusto. Y la manera de no dejar de ser salmantino, es no incordiar en Salamanca y cuando vas, llevarle algo. Ahora, por ejemplo, se celebra allí la exposición de la Capilla de la Fundación Mapfre. Cuando nació ese proyecto, la idea fue realizar una versión más de las piezas que componen el Museo de la Capilla, y poder disponer de una colección itinerante, cuyo primer destino sería Salamanca.

—Sin embargo, en Madrid tampoco sería fácil salir adelante o al menos, no siempre le acompañaría esa ilusión del principio, habría momentos en los que sería muy complicado... ¿Cómo fue su vida en Madrid al acabar su etapa de estudiante en la Escuela de Bellas Artes?

Ésa es la primera prueba... Efectivamente, el hombre tenía que vivir, porque si no vive el hombre, no pueden estar ni el artesano ni el artista. El camino para encontrar después la satisfacción, es lucha diaria y dificultades. Lo primero que hice fue consultarle a mi médico los días que podría aguantar si no pudiese comer, y me dijo que una semana.

Bueno, pensé, no está mal, una semana... dedicarle a la escultura una semana sin ningún problema..., era un plazo razonable. Tampoco sé qué es lo que me dio de comer, lo cierto es que a partir de ese día yo seguí comiendo y trabajando.

DE LOS ESTUDIOS A LA VIDA PROFESIONAL. EL PRIMER TALLER

—¿Recuerda su primer taller?

Mi primer taller estaba instalado en un tercer piso de la calle de Serrano, donde vivíamos mi hermano Juan y yo. Más tarde, el pintor Manolo Mampaso, que tenía un estudio en la calle María de Molina —era una serie de estudios donde también trabajaban otros artistas—, me dijo que estaba buscando a alguien a quien le interesase quedárselo porque se marchaba a la Argentina. Éste fue mi primer taller de verdad, y ahí fue donde yo aprendí a fundir.

Todavía en el taller de Serrano, llega un día en el que tengo que salir a vender dos esculturas pequeñitas que tenía y que, afortunadamente, aún conservo. Es ahí donde se produce el primer milagro. Podría haberlas vendido en un regateo, para haber podido comer un día, pero para mí el valor de aquellas dos piezas iba más allá. No pensé en el hambre, ni siquiera cuando dije que no, que por aquel precio no podía venderlas. Sin embargo, fui a ofrecerlas a una de las mejores tien-

das de Madrid, dedicada al arte decorativo. Me dijeron: “estas cosas no, pero mire, yo preferiría que me hiciera usted frivolidades”. Me quedé sin saber qué eran frivolidades, hasta que pude averiguar que se trataba de una columna –no sé si era dórica, jónica o corintia–. Después de aquello hice muchos “partenones”...

Ésta fue mi primera lección, fuera de la Escuela. Comprendí que para poder ser escultor había que pasar por otras cosas, y estas cosas me duraron once años. Pero además en ese primer día me di cuenta que sería feliz también en eso, en esa prueba, puesto que tuve la libertad de decidirlo así. De nuevo aparecen aquí mis padres. Ellos me ofrecieron hacer algo distinto –porque el trabajo del campo es muy duro–, y no podían darme más que la libertad para elegir. Esa primera columna se la dediqué a mi padre. Cada día que hago algo, sobre todo aquellas cosas que me parecen dignas de ser dedicadas, se las dedico a mis padres, porque ésta es también una manera de seguir viviendo con ellos...

—En aquel momento ¿no sintió que sacrificaba algo...?

No, yo era consciente de que la escultura en ese momento no era posible. Tenía amigos que eran grandes artistas, como Antonio Povedano, José Vento, con los que no perdía el contacto. Con Antonio me reunía una vez a la semana en el Café Gijón y él me contaba todo lo que ocurría en la calle, de lo que yo no podía participar, y tomaba buena nota. Aquellos bailes se me habían terminado. Sin embargo, lo que

hacía me divertía; la lección que yo aprendí con Matías para construir carros, la apliqué con las columnas. Por aquel entonces yo sabía hacer de todo menos escultura, que dejé congelada cuando finalicé la Escuela. Así estuve once años, hasta que también se me terminó el trabajo.

—Dice usted que dejó la escultura congelada, ¿la abandonó completamente?

Sí, aunque no dejé que se perdiese. De hecho, me quedé sin trabajo en esa tienda por culpa de dos berruguetes... De las columnas y de los negros venecianos, pasé a dos copias de Berruguete que me encargaron y que me devuelven toda la ilusión por la escultura. La tienda me dijo que no me daban más que cuatro mil pesetas por ellos. Y yo pregunté ¿por los dos o por uno? Me habían dejado dos auténticos berruguetes para hacer unas copias. Yo les devolví los auténticos y me quedé con los míos, y ahí terminó el trabajo. Y acabé otra vez como el primer año que finalicé mis estudios. Fue una oportunidad para recibir una lección de un gran maestro, y además conservar aquellas piezas, de las que sigo aprendiendo.

—Volviendo un poco a aquel momento en el que termina sus estudios y retomando el tema del primer taller ¿cómo afrontó entonces aquella nueva etapa de su vida?

Es en el taller donde comienzas tu verdadera formación, donde cobran forma y realidad los sueños, a través del trabajo y del conocimiento del oficio. Es así como aprendes también el valor de las renunciaciones. En el taller, tu maestro son las propias experiencias, y las mejores lecciones son las que tú mismo tomas y observas de tu trabajo. Los aciertos no lo son tanto cuando pasan tres días, y sin embargo los desaciertos son enseñanzas que aplicas enseguida para corregir. Yo no sé si se aprende tanto de lo que crees que haces bien, como de aquello que no logras plenamente.

En el discurso de ingreso en la Academia hablo del taller, y enumero los distintos talleres. El primero es la familia, y el maestro la madre. Después la escuela. Luego ya viene el taller de la Escuela de Artes y Oficios y posteriormente la de Bellas Artes, donde ya te visten de largo. Finalmente, te quedas con tu propio taller. Aquí es donde empieza lo difícil: ya no tienes al compañero al que miras y ves cómo resuelve las poses y te sirve; ya no tienes al profesor que te orienta, que te estimula, que te clarifica. Ahí es donde entra en juego el dibujo, donde surge la ilusión y donde aparecen las esencias.

Antes hablábamos de los bailes y las fiestas. Hay un momento en el que esas fiestas se acaban, porque son otras las que necesitas. Desde la juventud hasta unos determinados años, está la formación, está el baile... Yo jamás le quitaría a ninguno de mis alumnos el baile por el dibujo, siempre que me demuestre que despierta ante el caballete.

Sin embargo, llegamos a un punto en el que todo tiene que estar preparado para la lucha, y en mi taller yo lo tenía casi todo preparado. Además el hombre dice: “¿de qué vivo yo si el artista se me pone delante y no me deja que llegue el pan de cada día?”. Y el artesano añade: “y yo, ¿cómo hago para que viva el hombre dando satisfacción al artista?”. A mí me gustaba el oficio, aprendí a trabajar la madera, aprendí a modelar... Porque está claro que lo que mejor aprendes es lo que te gusta, y lo que te gusta te descubre las otras cosas, más difíciles, y te proporciona los medios para resolverlas. Podemos decir que a partir de aquí, esa hermosa juventud ha comenzado a madurar, buscando ya las esencias. Sin eso no tendría ningún sentido lo que hemos estado comentando y todo lo que has hecho en tu vida. Ahí vienen ya la lucha en el taller y las pruebas a las que te somete la ilusión, que un día te deja solo. Entonces el artesano dice: “bueno, yo no sé resolver este problema”. Y es cuando entran en juego el hombre y el artista. Por eso ni el hombre, ni el artesano, ni el artista deben ser personalidades diferentes, tienen que ser uno mismo.

LA RECUPERACIÓN DE LA ESCULTURA

—Al término de esos once años de práctica, por así decir, artesanal, llega un momento en el que esas ilusiones de las que hablaba al término de su etapa de aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes vuelven a des-

pertarse en usted gracias a ese encargo de copia de Berruguete. ¿Qué sucede entonces cuando se queda sin trabajo?

En aquel momento ya existían las exposiciones del Ateneo de Madrid. Además, un grupo de amigos como José Luis Sánchez, Manolo Rivera, Paco Farreras, y la dirección de la sala de arte del Ateneo, me propusieron celebrar una exposición. Ésta es una de las razones por las que valoro tanto la amistad. Primero porque la tuve con mi abuela, y segundo porque la he encontrado en muchos amigos. Fue muy bonito ver cómo unos amigos, que habían seguido viendo durante once años aquellas cosas, me echaban una mano.

Por entonces yo estaba ya instalado en el taller de María de Molina, y fue allí donde me di cuenta de que con cinco duros y un saco de cemento podía resolver la exposición. Por este motivo utilizo esta materia en la muestra que realizo en el Ateneo. Pensaba que como la inversión era prácticamente nula, se podían vender las esculturas a precios muy baratos y podíamos empezar a vivir. ¡Nada!

—Es decir que en esa primera exposición que le proponen sus amigos, usted se encuentra sin ninguna obra que presentar, teniendo que plantear las cosas, con un saco de cemento y...

¡Y un poquito de arena que era más barata!

—¿Cómo afronta la ejecución de su obra en este momento tan complicado para usted y para su trabajo?

Lo que hago es un repaso de lo que me ha ocurrido y del por qué, y de qué me va a ocurrir en adelante. Razono así: “Me han pedido una exposición de escultura. Se acabaron todas las cosas hechas hasta aquí y ahora hay que empezar a pensar”. Entonces retrocedo y abro la nevera donde había dejado mis últimas ilusiones. Allí estaban todavía, bien fresquitas. Lo que yo no había perdido era la ilusión. Pero me faltaba la experiencia de haber hecho escultura durante esos once años. ¿Qué tipo de escultura habría hecho entonces o haría yo ahora si no hubiese abandonado la escultura en aquel momento? Todos los grandes artistas han tenido que hacer cosas para vivir ¡de acuerdo! Pero yo ni soy grande ni... no lo sé.

—Ése es el gran dilema, el arte o la vida... pero ahí la vida le estaba requiriendo, de alguna manera...

Sí, pero ¿tú qué habrías hecho en mi lugar?

—Luego, por otra parte, en relación con el Madrid de aquellos años, con el ambiente cultural, el ambiente artístico... ¿estuvo usted también apartado en ese sentido, estuvo al margen, o siguió en contacto o al tanto, al menos?

Hombre, al tanto sí. Lo que hice fue situarme de nuevo en el momento en el que yo había dejado la Escuela. Entonces tenía unas formas de hacer más bien redondas, copias del natural, y tomé aquello como punto de partida. Modelo algunas figuras en barro, que luego paso a cemento y es así como surgen las piezas. Sin embargo, el cemento te abría ya otros apetitos. Empiezo a darle vueltas, analizando la materia, y ya en esa exposición aparecen elementos más inclinados hacia el plano que a la forma redonda. De esa manera logro presentar, con gran esfuerzo –casi un milagro, no sé quién pagaría aquella fundición–, una escultura en bronce de un toro.

ROMA Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA FUNDICIÓN

—La exposición del Ateneo supone el primer paso ¿cuál fue el siguiente?

Al mismo tiempo, se convoca la segunda edición de las becas de la Fundación Juan March, y aquí surge el problema. Yo no había hecho escultura desde hacía años, y no sabía con qué motivo podría solicitar la beca. Entonces intervino María Pilar, mi mujer, que me sugirió pedirla para aprender a fundir en bronce en Roma. Había estado muy atenta a lo que yo había comentado sobre la fundición. A mí no me parecía ni siquiera oportuno solicitar una beca de la Fundación Juan March, que

entonces eran las de más importancia. Ya no me consideraba un chaval que empezaba, y sin embargo me faltaba una experiencia necesaria, después de haber trabajado durante tanto tiempo al margen de la escultura. Pero la solicité y me la concedieron. Intervino Pérez Comendador, profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que desde su experiencia entendió que era importante y definitivo para un escultor fundirse sus propias piezas. En definitiva, me dieron la beca y nos fuimos M^a Pilar y yo a Roma. Era el año 1959.

Fue precisamente en Roma cuando un día recibo un telegrama desde Madrid comunicándome que había recibido el Premio de la Crítica del Ateneo de Madrid. Quede claro que lo primero que pensé, sensatamente, es que cualquiera de los artistas que habían expuesto en esa temporada podía merecerlo igual que yo. Estando en Roma aprendiendo a fundir, aquel premio fue un estímulo muy bonito, porque además provenía nada menos que de la crítica. La duda me venía sobre si seguirían entendiendo o no lo que yo pensaba hacer desde el bronce. Afortunadamente, lo comprendieron mejor que yo, porque cuando leo o repaso ahora lo que se escribió entonces, pienso que efectivamente quienes mejor lo entendían eran ellos. Yo era el chaval ilusionado, insensato, ingenuo, inocente, que había encontrado la materia...

—Habla usted de inconsciencia, ¿cuánto hay de inconsciente en el proceso creativo y cuánto de reflexión —porque tiene que haberla—, y de

colocaba sobre una parte de tierra bien apisonada—. Cuando esto ocurre, el molde se descuelga. Ésta fue la primera lección práctica que yo le enseñé... es decir, que aprendimos Juan y yo —porque Juan luego discutiría más que yo—. Esa vez lo pasé mal y me di cuenta de que ya no era oportuno insistir en mi interés por permanecer en aquel taller.

—Pero mientras tanto usted iba a seguir en Roma con la intención de aprender fundición, ¿cómo solucionó ese primer “inconveniente”?

Conseguí que viviésemos aquellos meses en la Academia Española de Bellas Artes. Allí me dejaron un estudio y me puse a trabajar. A los dos o tres días me presenté en la fundición como cliente para fundir una pieza. Lo entendieron perfectamente y no hubo ningún problema. Lo que ellos desconocían es que para reparar aquella pieza iba a instalarme allí tres días... Y si lo sabían, les compensaba de alguna manera, porque si algo tienen los italianos es que son más vivos y más listos que nadie... y en el campo del arte, los más entusiastas. Aquellos romanos comprendieron cuál era mi ilusión por aprender su oficio.

Coincidió también por aquel entonces que un día, estando en el comedor con el resto de los pensionados, me llaman porque había un señor preguntando por mí. Salí y me dijo que tenía referencias mías, y que si podía hacer un pequeño trabajo. Sabía que yo durante esos once años había estado haciendo todo tipo de cosas dentro del ámbito del arte decorativo, y lo que pretendía era encargarme una mesa de piedra

con una escena medieval, para una persona que él conocía. Ésta era nada menos que la hija del dueño de los tranvías de Nápoles, que tenía una tienda de antigüedades en Piazza Navona. Le comentó que había un escultor en Roma en ese momento que podía realizar lo que ella quería. Al día siguiente me llevaron a una de las mejores ferreterías de Roma, donde lo pasé fatal al ver todo tipo de herramientas. Elegí las que necesitaba y me las compraron. En mi primer viaje a Roma sólo visitaba museos, tiendas de arte y ferreterías... ¡Me hice con una colección de cincels, espátulas, escofinas...! En España entonces era difícil conseguir ese material. Éste fue el mejor regalo, junto con aquellos libros que estaban en el hotel. ¡Fíjate cómo se puso el artesano en este caso! Con esa colección de herramientas y con la piedra... No me acuerdo ya de lo que me pagaron, lo que sí sé es que aquello me permitió fundir ¡nueve piezas de bronce! Entonces me convertí en cliente de la fundición y pude trabajar allí durante los tres meses de mi estancia en Roma. Con esa experiencia me vine a Madrid. Casi, casi... quedaba sólo la práctica, que ya comenzamos aquí, y además me traje nueve esculturas.

Sin embargo, lo más importante es que estaba aprendiendo a fundir, y mi ilusión se volcaba ya en lo que yo había perseguido siempre... aquella búsqueda de la materia, del bronce. Pero además, por aquella fundición desfilaron entonces todos los grandes artistas internacionales. Es decir, a lo largo esos tres meses pude participar de toda una exposición universal, y además ¡en Roma! Ésta fue la beca de la Fundación

Juan March, que me puso en bandeja esta oportunidad. Probablemente si no hubiese aprendido a fundir, no habría sido escultor.

REGRESO A MADRID. DEL TALLER DE MADERA AL TALLER DE BRONCE

—Cuando vuelve usted a Madrid y retoma su actividad, es de suponer que su taller se vería transformado por completo y por otra parte, estaba su hermano Juan, que ya trabajaba antes con usted, ¿se incorpora él a esta nueva aventura?

Cuando viajé a Roma, Juan queda en el taller, y yo desde allí le escribía: “Hoy he aprendido tal cosa, hoy ya sé cómo se hace esto, hoy he visto algo que no sé cómo se va a realizar todavía...” Cuando regreso a Madrid, unos meses después, comenzamos a poner en práctica todas mis observaciones sobre la fundición. Mi taller en Madrid, que había sido de madera durante once años, con un olor a pino, un olor rico, se convierte en un taller de fundición, que es todo lo contrario. El yeso, el bronce, los humos... Pero en esa nebulosa de cosas, por así decir desagradables, aparecía la escultura. Y aparecía en un horno que habíamos construido, y por el que pasaban doce o catorce piezas pequeñas. Además me había liberado de las materias que había utilizado hasta entonces: del cemento, que fue la última, de la madera, que había sido

toda mi vida, y del hierro, que no había podido intentar. Y entonces sí, de ese románico paso al gótico.

Hay unas primeras esculturas que fundo, que yo llamo el periodo gótico ¿Por qué? Porque efectivamente la cera y el bronce te permitían levantar las formas “góticas” que con la piedra no podía. Ahí empieza mi momento, ahí es cuando comienzo a gozar como Venancio artista. Porque tengo ya acostumbrado al hombre tras pasar por las dificultades anteriores, y veo ya un camino abierto para que el artesano se prepare a entender y recrearse, y seguir aprendiendo el procedimiento de fundir.

Los primeros intentos son fallidos, y se compensan o se conjugan con las lecciones que debo seguir en el hecho creativo de la escultura, ya en bronce. Vuelvo a la escuela, había que retomar aquello que me habían enseñado y regreso otra vez a la disciplina. Porque sin disciplina, no hay libertad. Y sobre todo, si no has sentido lo incómodo de la disciplina, no disfrutas de lo bonito de la libertad. Todo esto, de alguna manera, iba ocurriendo en mí sin ser consciente.

—Es de suponer que fueron momentos de gran emoción, ¿cómo fue aquel proceso de fundido de la primera pieza?

Nos ponemos en marcha en el patio que había en el estudio de María de Molina, donde levantamos una mufla para quemar el molde con la escultura en cera, y un horno para fundir el bronce. Yo había entendido que era necesario quemar muy lentamente los moldes de las

ceras, y nos tiramos toda una noche. Para que la cera desapareciera más despacio, no le habíamos puesto ni salida de humos, y se escapaban por donde podían. Finalmente abrimos una chimenea y a partir de ahí la cosa empezó a funcionar. No teníamos crisol y yo compré uno de cerámica, normal y corriente. Se nos rompieron tres crisoles para poder fundir la primera pieza. A la cuarta, dijimos ¡bueno!, cuando el metal se haya fundido, debemos verterlo rápidamente dentro del molde. El bronce te avisa cuando el horno empieza a echar humo, lo que quiere decir que ya está fundido y por eso el crisol se rompe. Hubo que sacar el crisol del horno a gran velocidad para llegar hasta el molde y verter el bronce. Ésta fue la primera fundición. Juan y yo puestos de acuerdo, meditando mucho el recorrido que había desde el horno hasta el molde. De ahí vinieron también todos los defectos, porque al verter el bronce quedaron algunos sitios donde la cera no se consumió completamente. Luego descubrimos que el metal debe alcanzar una temperatura mayor que aquella a la que nosotros, en nuestro intento por hacerlo tan lentamente, lo habíamos sacado. Al descubrir y contemplar esta primera pieza... ¡cómo describir este momento! Tras esa experiencia inicial y de algún modo precipitada, comenzaron las rectificaciones y el sentido común de Juan...

EL BRONCE Y LOS NUEVOS RETOS DE LA ESCULTURA

LA IMPORTANCIA DEL PROCESO CREATIVO

Yo disfrutaba ya con el proceso de realización del carro, cuando se terminaba de pintar y se hacía la prueba –que era una prueba sinfónica–, porque un carro cuando está bien hecho es una maravilla: el baile con la pareja de bueyes, la pintura, los esquilones, la música, el taller, que el carro cantase, en la naturaleza... Lo que quiero decir es que el verdadero gozo para el artista es el proceso, al igual que para la maternidad lo importante es también el proceso –desde el momento en que el ser es concebido.

—Volviendo al proceso de fundición; estas pruebas de las que hablaba, el deseo de dominar una nueva materia... la utilización del bronce suponía un reto nuevo para usted.

Sí, efectivamente suponía un reto nuevo, y el desconocimiento o la falta de dominio del oficio, de la materia, hizo que la primera pieza que fundimos Juan y yo saliera defectuosa. Aquello nos descubrió el camino a seguir en el campo de la escultura. En las dos o tres fundiciones posteriores, aparecen todavía dos o tres obras con imperfecciones de fundición, y son las más bonitas. Es decir, la lección consistía tanto en practicar el procedimiento, que había que dominar, como afianzarte en el hecho creativo.

—Los defectos, ¿le impulsan a buscar la perfección técnica o además le resultan atractivos en sí mismos?

Tú lo has dicho. No puedes estar ante la obra y a la vez ausente de ella. Si estás atento, entonces encuentras cosas que el proceso te descubre. Yo disfrutaba cuando montábamos el horno, cuando preparábamos la pieza para fundir... Además, la tenía en el propio taller, no necesitaba quitarla del caballete para ponerle los bebederos. Simplemente del hecho técnico de colocarlos nacía una nueva forma, que también dibujaba y analizaba. Tomaba notas, sin darme cuenta de que allí se abría un camino en el recorrido de lo que iba a tener que incorporar después. Así, en las esculturas que realizo más adelante sobre música, aparecen esos elementos lineales que son los bebederos. En definitiva, dibujar sobre lo que ves es también dibujar sobre lo que oyes. A partir de ahí todo tiene que pasar por el tamiz del sentimiento para llegar hasta el artesano, y que éste empiece a dar forma a la idea. ¿Qué es un recorrido en el espacio? Es un violín. Un violín te describe un dibujo en el espacio al igual que un lápiz. ¿Qué es un violonchelo? Es el recorrido de un carboncillo. Y ¿qué es la sinfonía? Pues ya coges la goma, el trazo, el carboncillo, y estás componiendo entonces la sinfonía. Es decir, el proceso no solamente es el camino para llegar a conseguir la obra de arte, la transformación de la idea en la materia. Es también el recorrido, ilusionado en todo momento. Porque sabes, sobre todo en el proceso de fundición, que si una de las etapas te falla, se estropea todo. Si no pones los

bebederos en su sitio, el bronce no puede llegar a ocupar todas las partes de la escultura. Si al colocarlos bien no has quemado la cera, no entra el bronce. Si has quemado el molde ¡y no huele a rosquillas!, no puedes verter el bronce. Cuando han desaparecido bien todas las impurezas de la cera, desprende un olor a rosquillas... y es así como sabes que se ha consumido. Pero si no viertes el bronce a la temperatura justa, aunque huelga a rosquillas, el asunto no funciona.

—Todo esto quiere decir que el resultado no está asegurado nunca.

Nunca. Aun haciendo bien todas las cosas, hay algo que no te explican. Por esto siempre he perdonado a los fundidores todos los defectos. “¡Cómo se nota que éste sabe fundir!”, me dicen. Nunca tienes esa seguridad. Creo que si el resultado estuviese garantizado, la obra de arte no tendría sentido. Incluso donde el proceso no es tan complejo, como en el dibujo: si coges un lápiz y un papel, la materia no es tan complicada. La simplicidad de esos dos elementos es lo que hace el milagro de la obra de arte, porque la obra de arte es un milagro. Cuando coinciden el artista, el artesano y el hombre —hay veces que llegan el hombre y el artesano pero falta el artista; hay veces que llega el artista, y el hombre no ha traído al artesano—, y se produce el milagro, es cuando aparece la obra de arte.

EL "APARECER" DE LA OBRA

—Y ¿cómo explicaría usted ese "aparecer" de la obra de arte?

Bueno, acabo de decir que es un milagro. Éste sólo sucede cuando se resuelve algo que hasta ese momento parecía imposible. La obra de arte nace en el encuentro de dos esencias: la idea —casi siempre o muchas veces caprichosa— y el dibujo, también como esencia, desde el entendimiento. Sin este encuentro, que es un hecho mental, no hay acuerdo, no hay obra de arte, de la misma manera que decíamos que si no llegan los tres (artista, artesano y hombre), no se produce el milagro. El poder gozar del capricho de la idea y llevarlo a la obra de arte, tiene que ser con el consentimiento del dibujo. Éste es el que determina si la idea va a tener que ser escultura, pintura, arquitectura, música... Es decir, para satisfacer ese capricho de la idea, debe existir un conocimiento de la materia (o de los medios de expresión, en este caso del dibujo), un entendimiento que se le da al artesano y que tiene lugar en ese encuentro. Éste sucede casi siempre en el taller. A veces es el dibujo el que cede ante la idea, buscando soluciones, porque el entendimiento también tiene que buscar soluciones adecuadas, que pueden ser nuevas y de este modo abrirse en él una parcela más. Otras veces es la propia idea la que se convence de la necesidad del conocimiento del oficio. Así nace la obra de arte.

Ninguna criatura puede vivir y gozar de la vida si su nacimiento no ha sido desde las normas más preciosas que tiene la vida, como son la verdad, la belleza, el entendimiento de lo que está ocurriendo, la responsabilidad en definitiva. Al niño luego hay que educarlo, y también a la sociedad, para que comprenda. Ésta es otra tarea, y entramos ya en el hecho cultural: la importancia de la cultura, la responsabilidad de los educadores y de los políticos. Porque dar paso a la política desde y para la verdad no sólo no es fácil, sino que a veces resulta todo lo contrario. Pero la vida es lo más hermoso, aunque para serlo tiene que tener esa otra parte más difícil, compleja y dura. Como en el toreo. Creo que el mérito del torero está en sentir la responsabilidad y afrontar la muerte con valentía. ¿Quién hizo eso? Jesucristo, porque es todo obediencia. El torero no, el torero lo elige, como los otros artistas, desde la ilusión. Quiero pensar que el torero, cuando elige serlo, es por esa primera parcela de esencias que muchas veces no llegamos a conocer y ni siquiera a entender.

LA FIGURA DEL CRISTO

—Hablando de la figura de Cristo, precisamente una de sus últimas obras es un impresionante Cristo yacente que usted proyectó a su vuelta de una última estancia en Roma. Háblenos un poco sobre esta obra.

Fue un encargo para una cofradía de Salamanca, y yo les dije que me gustaría hacer esta pieza a la manera tradicional. Era el año 1984. Entonces estaba en Roma y pensé que me encantaría realizar esta obra al regresar a Madrid, en el taller con mi hermano.

—¿Por recuperar algo?

No, porque siempre me ha interesado la escultura religiosa y a la vuelta de Roma era bonito acometer este trabajo. Cuando llegué a Madrid Juan estaba ya muy enfermo.

—Coincidió con la muerte de su hermano...

Sí. Coincidió también con una visita de los cofrades de Salamanca a mi estudio. Tenía el Cristo en escayola. Al volver a Salamanca tuvieron sus diferencias y nombraron otra directiva. Cuando después vinieron a verme, la cosa había cambiado. Yo les dije: “habéis encargado una figura de Cristo muerto y yo lo que voy a hacer es un Cristo que vuelve a la vida”. Finalmente renunciaron al encargo. Es ahí donde nace el verdadero Cristo. Entonces yo continué con él, pero continué ya para mí.

—¿Cree que salió algo distinto, más personal, sin el encargo?

Salió distinto porque desde el principio el encargo se había convertido ya en otra cosa, y la madera, la materia, tiene unas exigencias. La belleza de la madera queda oculta bajo la policromía, es el soporte para la obra. Lo importante es la obra, la materia debe servir a la obra. En mi caso, preferí dejar la madera vista y lograr una belleza distinta en este Cristo.

—¿Cuándo decide usted que aquella figura no retrataría a un Cristo muerto sino a un Cristo que vuelve a la vida?

El encargo fue para realizar un Cristo yacente. Es a raíz de este encargo cuando yo me planteo qué sentido tiene el Cristo yacente. Este Cristo tuvo un sentido cuando lo hizo Gregorio Fernández, y lo hizo muy bien, lo dirigió todo para lo que era, para reflejar la muerte. A mí lo que me interesaba no era tanto la muerte... Ahora bien, ¿cómo cambiarías tú el Cristo yacente? La intención de hacer cosas nuevas, aunque no consigas nada, tienes que llevarla siempre contigo, porque si no, al día siguiente ya estás muerto.

—Es indudable que existe una línea, toda una historia de esa figura, de esa representación ¿se planteó añadir algo más a esa tradición histórica?

¡Naturalmente! En cuanto tuve claro que ese primer instante en que Cristo vuelve a la vida era lo que quería representar. A partir de ahí

mi preocupación fue cómo dar forma a este sueño, que es un regalo, un premio. La idea de reflejar a Cristo que vuelve a la vida es algo que se me ocurre, y ése es el pretexto para que exista esta obra. La escultura es una duda, y tienes que inventarte. Debía expresar la muerte en la horizontal del Cristo, y a la vez recoger ese primer momento en que recobra la vida. Lo más difícil estaba claro. La solución quedaba ya para el taller. Es una pieza en la que se plasma la resurrección, pero no la resurrección de Cristo sino la resurrección de cada uno de nosotros.

—Con lo cual, todas las obras son autobiográficas.

Mira, yo en la clase de modelado sabía de quién era cada pieza, porque esculpir es una forma de retratarse a uno mismo. Cada obra es un autorretrato. De ahí viene que cuando te vas encontrando, van quedando unas formas que son las que te representan, las que reconoces, según tu propia manera de hacer, lo que llamamos tu personalidad. Yo utilizo las mismas formas para contar cosas diferentes, es tu lenguaje.

VARIACIONES DEL LENGUAJE PLÁSTICO. LA CUESTIÓN DEL ESTILO

—Independientemente del estilo, porque claro, ese Cristo no tiene nada que ver estilísticamente con lo que usted había hecho hasta el momento.

Cuando realizo este Cristo, antes que el bronce había estado la madera, el cemento, el barro... elementos que tenía a mi alcance. El bronce no, porque era caro. Después, ha sido la materia hacia la que más me he dirigido, porque enseguida me di cuenta de que era la que menos me condicionaba. La madera te condiciona, el barro también, la piedra... Sin embargo, al hablar de este Cristo, pensando en hacerlo a la manera tradicional, lo primero que quedaba claro era la materia, era la madera la que mandaba. Hacía treinta años que yo no la trabajaba, y había sido mi primera materia, a la que me había dedicado durante aquellos once años de arte decorativo.

—Durante los treinta años en los que trabajó con bronce, ¿abandonó totalmente la madera o siguió trabajando de algún modo con ella?

La abandoné por completo de cara a la escultura, porque era ya tal el dominio que se había convertido en virtuosismo. Disfrutaba cortándola y la cortaba muy bien, pero la escultura no aparecía por ninguna parte. No ofrecía ninguna resistencia. El bronce suponía la lucha por el dominio de la materia.

—¿Qué recoge este Cristo, a parte del hecho de ser una vuelta a sus orígenes como escultor, desde el punto de vista de la materia?

Recoge, después de treinta años en los que se han perdido aquellas deformaciones, aquel manierismo, aquel dominio del oficio, una idea nueva unida a la experiencia de una materia. En esta pieza en concreto, recojo el conocimiento de la madera e incorporo las enseñanzas del bronce. Lo que sucede es que coinciden una serie de aspectos. Yo conocía muy bien la madera, su comportamiento, y también el bronce. En aquel momento, lo que contaba perfectamente con la madera lo podía contar igualmente con el bronce. En la Capilla del Museo Religioso de Mapfre, donde se encuentra el Cristo, se reúnen los dos materiales, porque el resto de las figuras están realizadas en bronce. Desde el hecho plástico, si analizamos esa cabeza de Cristo en madera y la comparamos con la cabeza de la Sagrada Cena, en bronce... ése es el reto que yo me puse.

EL PROYECTO DE LA FUNDACIÓN MAPFRE. LA CAPILLA DEL PLANTÍO

—La idea de la Capilla del Plantío surge precisamente a través del Cristo. ¿Hizo distintas versiones de esta obra?

Hay dos versiones. Cuando estaba haciendo el primer Cristo, llegó un día a mi estudio el entonces presidente de la Fundación Mapfre, Juan Fernández Layos. Acababan de comprar la parcela de El Plantío. La capilla no iba a tener culto y consideraron que el Cristo era la figura

idónea para colocar allí. Cuando ya queda claro que yo no les puedo dar ese Cristo, les propongo un proyecto para la capilla, que incluía una nueva versión del mismo. Les dije que les dejaba el mío mientras hacía el otro, con una condición: que si el que les hacía era peor que el mío, les dejaba el mío, y si lo hacía mejor, me quedaba con los dos. Y entonces decidieron elegir uno, el que yo quisiera.

—Bajo su punto de vista, ¿cómo cree que se relacionan esas figuras en bronce con el Cristo en madera? ¿Está satisfecho con el resultado? ¿Cree que el reto está conseguido?

Creo que sí.

—En cuanto a la relación con esas figuras del pasado, con las figuras que pudo contemplar en la iglesia de su pueblo... con la tradición de la escultura castellana...

Están los santos de mi pueblo, que luego descubres que son magníficas esculturas, con las que conecto desde niño, al igual que conecto con la figura del toro bravo en el campo. Esas dos estampas son las que el dibujo me ha hecho ver y entender después.

—Háblenos un poco más sobre el proyecto de la Capilla de la Fundación Mapfre. En ella es importante el Cristo, pero también su

relación con otra obra, la Sagrada Cena, donde la figura de Judas juega un papel importante para usted.

En el centro de la capilla se sitúa la figura de Cristo, por la que se puede trazar un eje desde la puerta de entrada hasta el grupo escultórico en bronce de la Sagrada Cena. Al ser descubierto Judas, intenta marcharse avergonzado. En la Última Cena yo no sé por dónde escaparía, pero aquí sí sé por dónde tenía que irse. Cuando quiere salir finalmente, Jesús le dice: “Judas, te has equivocado, aquí no hay olivos”. Y por eso se queda fuera del grupo, adelantado. La figura de Judas es una de las que plásticamente más me han interesado. Le di muchas vueltas. Al principio la situé al otro lado, junto al Maestro y San Juan. Pero claro, su vergüenza aquí le llevaba a esconderse sobre la mesa, porque plásticamente me dejaba un espacio para dar más proyección a la figura de Cristo. Hay una historia que sigues desde el hecho mental, y luego viene la realización desde la forma. No relatas la historia, “el cuento”, si no que descubres una solución plástica. Esta solución, el hecho de que Judas pudiera estar sobre la mesa al lado de Jesús, me favorecía a la hora de retratar la figura del Maestro. Es el primer lugar que yo le dedico a Judas, conociendo ya su actitud. Existe un primer boceto en el que este personaje aparece así, pero escultóricamente sobre la mesa no me convenía. Con el tiempo, en uno de los divertimentos que yo realizo con este boceto, los Apóstoles esperan a Jesús y cuando llega éste, se retiran de la mesa. Queda la mesa sola, y es la escena más bonita que te puedes

imaginar, la soledad de Jesús con la mesa vacía. Hay otro momento en el que digo: a Judas hay que quitarlo, y se marcha, y aparece por debajo de la mesa. Todo esto desde un punto de vista plástico, porque evidentemente, una cosa es lo que se te ocurre y otra cómo lo resuelves en la práctica. Estamos hablando otra vez de la idea, que es caprichosa, y de cómo se soluciona desde el dibujo. No hay obra de arte si la idea no se resuelve desde el lenguaje elegido. De ahí el conocimiento del oficio, que te proporciona la destreza para dar soluciones, sea cual sea la materia mediante la que quieres plasmar la idea. Luego el artesano no tiene más remedio que ser el propio artista, porque a través de la materia la idea también se modifica, desde el entendimiento del capricho de la idea, y desde el dominio del dibujo.

—Dentro de este intenso proceso ¿cuál es el momento en el que surge la versión definitiva?

En la segunda versión del Judas, le vemos aparecer saliendo agachado desde la mesa, pero desde el punto de vista plástico tampoco me gustaba. Y es en Priego de Córdoba, —donde imparto unos cursos de dibujo y fundición—, en contacto con la naturaleza, con el pueblo, con el vino andaluz, con los alumnos, con el entusiasmo de los asistentes al curso, cuando yo me transformo. Allí lo que hago son mis cosas, porque la mejor lección sobre cómo hay que trabajar una plancha de cera es coger y hacerlo. Yo tengo mi sitio, donde según la necesidad de cada

uno, hablamos y comentamos. La Última Cena que tomo como definitiva para realizar la grande nace en Priego de Córdoba, y en ella la figura de Judas aparece ya marchándose. Pero para poder llegar a esta solución y pensando en qué tipo de justificación habría para salvar a Judas, yo le quito la bolsa. Si se la quito, aunque aparezca frente a Jesús, para mí es más bonito hacer dos manos que se arrepienten que una bolsa, y entonces cuadra todo. Tiene que pasar junto a Jesús para salir hacia el huerto. Jesús le dice: “aquí no hay olivos, quédate conmigo”, y así Jesús también se da cuenta que no lleva bolsa. ¿Quién salva a Judas?, lo salva el arte.

—En cuanto al resto de obras presentes en la Capilla, ¿las plantea también desde esa profunda reflexión plástica?

En el caso del Calvario, las tres figuras son la de Jesús, la del Bueno y la del Otro. Al Bueno le nace un ala, porque ya sabes a dónde va. Es como una ayudita que le da Jesús, quien tenía también mucha prisa en decirle al Otro: “no te preocupes, que cuando nos quedemos solos, también nos vamos a ir tú y yo”. Ésta es la manera de salvarlo. Además, cuando yo hacía esta pieza y para servir al “cuento”, la intención era que la figura de Jesús volviese la cabeza al que le quedaba, al Otro. Pero la cabeza no pasaba de un determinado ángulo de giro, y lo que sucedía es que cuando llegabas tú, a quien te miraba era a ti.

—En definitiva, el mal ladrón somos todos...

Sí, somos cada uno de nosotros. Esas tres cosas, el Cristo, la Cena y el Calvario, son las que yo me he encontrado, haciendo y disfrutando, buscando una escultura.

—¿En qué sentido son cosas con las que se ha encontrado?

Como tú te has encontrado conmigo.

—Es cierto. Por eso le preguntaba antes por el desconocimiento del resultado final.

¡Claro! ¡Ay, si supieses el resultado final!

—Sin embargo, a veces se piensa que con la técnica se puede dominar todo.

Fíjate que todos conocemos nuestro resultado final y no nos lo creemos. Te llega por sorpresa, o por una enfermedad, pero no terminas de creértelo. ¡Y mira que lo sabemos! Creo que ni siquiera hemos sido capaces de esperararlo. Eso es lo que yo trato de hacer con este discurso o con esta capilla, que ya alguno la llama –o la he llamado yo en cierta ocasión– la Capilla de la Salvación.

—Volviendo un poco al tema de sustraer la bolsa de Judas de la representación, se trata también de una especie de engaño por parte del artista, puesto que la historia no es exactamente esa ¿es ese el poder del artista? Me refiero a la capacidad para poder sustraer esa bolsa y provocar a través de este “truco”, la reflexión del espectador sobre una cuestión que se encuentra más allá del tema en sí.

El escenario es efectivamente un lugar en el que el actor cuenta su versión según la obra. En la Última Cena cada personaje juega su papel. Se reúne un grupo de amigos, y eso es bonito. He aquí otro de los motivos para que la amistad sea lo más importante que puede tener el hombre. Yo estoy considerando estas cosas porque arrancando de esas primeras imágenes de los santos en mi pueblo, surge luego el momento en el que yo me he enfrento ya de verdad, convivo realmente, con los doce Apóstoles... Porque el proyecto de la Capilla nos presenta una vida para morir y recoge la muerte para anunciar la Vida Eterna. Es decir, hay dos Anunciaciones: una del Ángel a María, y otra, una Piedad, que mostrando a Cristo muerto anuncia la Vida Eterna. También hay una Virgen con el Niño. Así pues, tenemos a la Virgen sorprendida en el anuncio, gozosa con el nacimiento de Jesús y finalmente llena de tristeza y dolor por la muerte de su Hijo. Se trata de un proyecto que me ocupa más de siete años, pero que en mí se inicia desde la iglesia del pueblo.

—En definitiva de lo que se trata es del proyecto de toda una vida...

En la exposición que se celebra ahora en la Fundación de las Edades del Hombre, en Valladolid, se encuentra reunida prácticamente toda mi obra religiosa, incluyendo las primeras cosas, cuando trato de copiar los santos que voy descubriendo en la iglesia de mi pueblo. Son las primeras maneras de hacer, un realismo que nace de lo que he ido viendo, hasta que el dibujo toma cartas en el asunto y me responsabiliza desde lo que él considera que me corresponde.

DIÁLOGO ENTRE PASADO Y PRESENTE

—Siempre ha realizado arte representativo ¿nunca le ha interesado contar esto mismo sin necesidad de que las formas fueran representativas?

En realidad, casi ninguna de las formas que utilizo en mi escultura responde al hecho figurativo. Esto es así porque si le privas a la materia del recuerdo de la realidad, se pueden contar más cosas y más claras. Por eso Velázquez gusta incluso a los que menos entienden de pintura. El mejor engaño que puede hacer un artista es el que hace Velázquez. Pinta lo que no han pintado otros, porque no han sido capaces de engañar como él. Velázquez pinta la distancia que existe entre las cosas, y

además te las separa con el aire. Eso no lo ha sabido pintar nadie y ése es el mejor engaño. La manera de hacer el bien es tratar de que no advierta aquél al que te diriges. Porque entonces ya te lo estás cobrando desde el momento en que piensas realizarlo. No se puede ir con la limosna por delante para que te la agradezcan. La limosna se da y que nunca se sepa quién ha sido. Ése es el premio del artista. Ése es el premio de la soledad en el taller. A mí no me importa que guste o que no guste, que valga o que no, yo me he cobrado ya lo que merezco.

—Estaba pensando en el tema de la figuración, de la abstracción, de la representación... en que a veces, en su caso de forma mucho más clara, la obra remite a cosas que no están propiamente presentes, que están más allá de la propia obra y que hay veces que la abstracción es la mejor opción, puesto que te permite olvidarte de las apariencias, no deja que la forma te engañe y obliga a reflexionar sobre cuestiones de fondo que quizá sean más interesantes. ¿Dónde aparece en su obra este elemento y por qué surge?

En mi caso, la abstracción, o al menos mi propia figuración y concretamente la función de los espacios, se trata de una lección que recibo de la música. Los silencios de la música, que son los espacios en mi escultura, te permiten concluir lo que acabas de escuchar y prepararte para lo siguiente. Ese caballo al que le falta la montura o cuya montura está determinada por el espacio vacío; esa dimensión, que carece de medida, o que la tiene pero le falta la materia, esa dimensión se la da el

que la contempla de acuerdo con el contexto y su conocimiento sobre lo que es un caballo corriendo, andando...

—Es decir que en su obra existe además un espacio de participación para el espectador.

De la misma manera que en el teatro tú tienes que participar o puedes participar, también el que yo deje esas cosas “sin”, es algo intencionado, para no darte todo hecho. Ése es el juego. La gente me ha dicho a veces: “ayer vi tu picador en los toros”. Habían visto antes la escultura y al llegar a los toros...

—Ésa es la idea de que cuando se logra, el arte se hace como si fuera natural. Así es como comienzas a percibir el arte en la naturaleza.

¡Claro! Le estás dando el concepto, la esencia, el recuerdo de lo que él ha visto antes.

—Pero para lograrlo, la técnica tiene que desaparecer, el artista tiene que desaprender lo aprendido...

Todo lo que aprendes, para seguir aprendiendo, tienes que desaprenderlo. Si te conformas con lo que has aprendido, no aprenderás nada más. De ahí la importancia de la cultura. Hay gente que dice: “a

mí con que me guste me basta”. No es lo ideal. Lo que te gusta, hay que analizarlo, y después de ese análisis, las cosas te gustarán más todavía. Ésa es la importancia de la cultura, que ha de conseguir que la gente disfrute con ella.

—Lo que sucede es que, y en este momento más que nunca, el arte se encuentra en un nivel de exigencia muy alto para el espectador, con lo que éste se siente en ocasiones ofendido ante la sospecha del engaño. Estamos acostumbrados a que nos lo den todo hecho y no queremos o no sabemos hacer el esfuerzo necesario para comprender.

Yo pienso que eso ha ocurrido siempre. ¿Por qué a muchos médicos les gusta el arte? Pues porque efectivamente, para devolver la salud y la vida necesitan profundizar desde un sentimiento... La materia del médico es el enfermo débil y su gozo es verle sano de nuevo. Por eso generalmente le prestan una gran atención a la vida, y el arte tiene que estar vivo. Mi referencia para que la escultura esté viva es el árbol, porque el árbol para vivir necesita crecer, y el orden de los distintos elementos, de las distintas ramas que salen del tronco, supone un equilibrio, matemático si quieres, calculadísimo, pero obligado por el hecho de tener vida. Si una rama se equivoca de lugar donde desarrollarse, muere. Y si tú le pones a un árbol un plano que le impida crecer, aquella rama no crece. El espacio modifica la forma, y a su vez la forma hace cambiar al espacio, porque no pueden vivir el uno sin el otro.

—Por ejemplo, el proyecto de la Capilla, el hecho de tener un espacio determinado para ese proyecto, si esas figuras salieran de allí como ha sucedido en muchísimos casos...

La pregunta que me haces ahora mismo se responde en Salamanca, en la exposición de la colección itinerante de la Capilla de Mapfre.

—¿Funcionan, pero de otra manera? o ¿se entienden de otra manera?

Sí, ahí ya no nos serviría el recorrido de Judas, porque el Cristo tiene otra situación.

—Sí, pero la gente seguirá preguntando por qué Judas no lleva la bolsa.

Bueno, tendríamos que hacer referencia a que ese Judas nace para la Capilla.

—Es decir que es importante el contexto.

Desde luego. Sin embargo, hay ahora muchas imágenes religiosas que al contemplarlas fuera del lugar para el que fueron realizadas, lo que entonces valoramos es el hecho plástico en sí mismo.

—¿Se siente comprendido habitualmente?

Yo sí, porque no me importa. Antes hablábamos de la crítica, de cómo me había descubierto en mis esculturas antes que yo mismo. Descubrieron la búsqueda de, descubrieron mi insensatez... Siempre he tenido el apoyo de la crítica. Por ejemplo, el Cristo, nadie se ha referido a él como escultura, ha sido siempre “el Cristo”. Creo que en él la escultura sirve al motivo de tal manera que no se puede criticar, porque sale en su defensa la esencia de la escultura, el hecho religioso. Éste aparece antes que la escultura.

—Lo que está diciendo es que el hecho de que esta escultura no se haya criticado, usted cree que es debido a que la propia idea o esencia de esa escultura lo impide.

Sí, lo silencio o lo oculta.

—Desde el punto de vista técnico, todo lo que usted había trabajado sobre el bronce, ¿hasta qué punto lo ha incorporado ahí?

Es que ése es el Cristo, no la escultura. Para mí, como escultura, me interesa además la pieza “el Primer Paso”, que realizo después en bronce. Durante años he venido investigando desde esta materia, que te ha permitido una nueva forma de expresión. Sin embargo, también en el

Cristo, sin pretenderlo, las formas en madera viven y juegan en el espacio, como en los bronce.

—Se trata de una obra que evoca toda una tradición, que se refiere a una manera de trabajar distinta, que tiene probablemente un valor añadido sobre todo para nosotros, que ya no valoramos ese tipo de trabajo, que lo consideramos como algo que debería estar en una vitrina. Y luego por otra parte el hecho de que la escultura en sí transmite un sentimiento que te hace olvidar que eso es una escultura.

Efectivamente. En general, hablando de arte figurativo, el proceso de aprendizaje en la Escuela consiste en dibujar primero el original en yeso, muy bien resuelto ya, y después el modelo vivo. Para realizar esta figura se tomaría un modelo, un hombre posando recostado. Pero la muerte de Cristo no te la da ese hombre echado. ¿Por qué ese Cristo es “el Cristo” y no la “escultura de”? Lo que salva a esta pieza o lo que aparece, es la figura de mi hermano, es la muerte de Juan. Siendo mi colaborador en el taller, su pérdida era como para haber cerrado. Sin embargo, no la siento más que como hermano, y que no viene al día siguiente. Porque ya estaba yo con el sustituto de Juan. No sé si esto se puede decir, pero no lo puedo explicar de otra manera. El milagro es que todos los que han visto esta escultura, la recuerdan luego. Y ése es el arte, un milagro.

BIBLIOGRAFÍA

ESCRITOS DE VENANCIO BLANCO

“El Taller: el artista y el artesano” en *Concurso Riofisa. Escultura para sus parques de ocio*, Madrid, 2002. (El mismo texto fue reproducido en *Museo Religioso Venancio Blanco. Capilla Monte del Pilar*, Mapfre, Madrid, 2002).

“Desde el castillo de Coca al de Santa Bárbara. A mi gran amigo Eduardo Capa” en AA.VV. *Venancio Blanco, Escultura*, Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2001, pp. 12-13.

Museo religioso Venancio Blanco. Capilla del Monte del Pilar, Mapfre, Madrid, 2001. (Notas en torno a cada una de las piezas que componen la capilla).

Dibujos. Venancio Blanco. Diputación de Salamanca, 2001.
(Comentario previo a las diferentes secciones de dibujos).

“L’artista, immagine de Dio creatore” en AA.VV. *Giubileo degli Artisti, Simposio Internazionale*, Città del Vaticano, 2000, pp. 27-36.

Instituto Venancio Blanco, Salamanca, 1994, pp. 9, 15 (Comentario a las obras Palomas y Perdices, instaladas en el centro).

La realidad de lo invisible, Caja Rural de Soria, Soria, 1997, p. 58
(Comentario a su obra Nazareno).

Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada. Diócesis de
Castilla y León, Salamanca, 1992, pp. 125-126, 306, 308, 320
(Comentarios a sus obras Nazareno, Cristo Yacente, Anunciación y
Árbol de San Juan de la Cruz).

“El taller”. *Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de
San Fernando*, Madrid, 1977.

MONOGRAFÍAS SOBRE VENANCIO BLANCO

AA.VV., *Venancio Blanco. Escultor*, Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2001. *Museo Religioso Venancio Blanco*. Capilla Monte del Pilar, Mapfre, Madrid, 2002.

Venancio Blanco, Obra Socio-Cultural Caja de Salamanca y Soria, Valladolid, 1993.

Venancio Blanco, Fundación cultural Mapfre Vida, Madrid, 1992.

Venancio Blanco, escultura religiosa, Atenco de Madrid, Madrid, 1974.

DÍAZ QUIRÓS, G. (coord.), *Hacerse preguntas. Dibujar respuestas. Venancio Blanco, escultura religiosa*, Fundación las Edades del Hombre, 2005.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Venancio*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1978.

ORTEGA COCA, M.T., *Venancio Blanco*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1989.

ARTÍCULOS EN PRENSA Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

CASANOVA, F., “Entrevista con Venancio Blanco”, *Gaceta Regional*, Salamanca, 11-X-60.

CASTEDO MOYA, J., “Venancio Blanco, la escultura como lucha”, *Informaciones*, Madrid, 3-I-70.

FIGUEROLA-FERRETTI, L., “Imaginería religiosa del escultor Venancio Blanco”, *Arriba*, 16-XI-69.

FLOREZ, E., “El arte religioso en las obras de Blanco y Vargas”, *El Alcázar*, 19-XI-69.

GAVILÁN, E., “El espectador de Exposiciones. Arte Religioso”, *El Norte de Castilla*, 14-IV-68.

GÓMEZ, M., “La Iglesia de San Pedro Abad”, *ABC*, 29-X-69.

HIERRO, J., “La Iglesia de San Pedro Abad”, *Nuevo Diario*, XI-69.

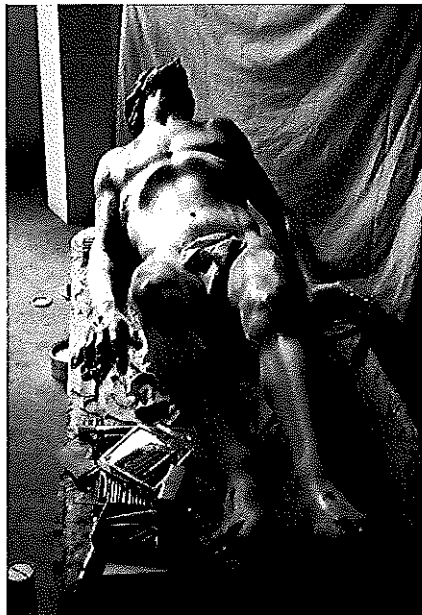
LOGROÑO, M., “Espejo del arte. Escultura religiosa. Otra visión de Venancio Blanco”, *Blanco y Negro*, Madrid, 30-XI-74.

MADARIAGA, S., “La Bienal de arte cristiano moderno”, *Cuadernos para el Diálogo*, X-64.

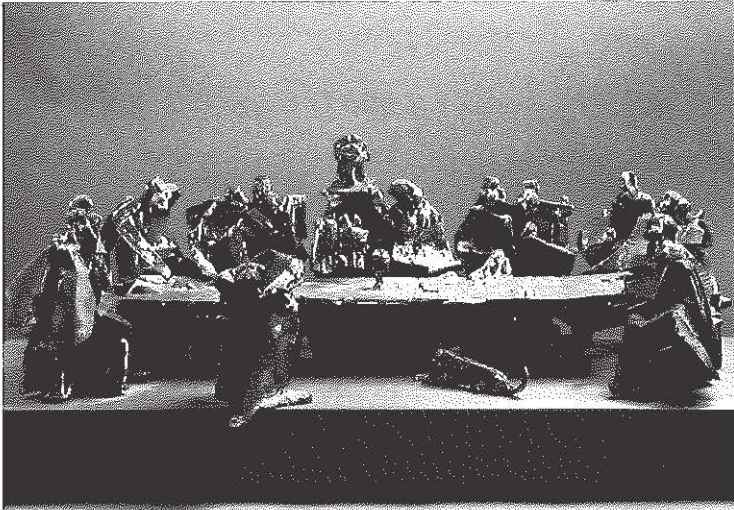
RIVERA, E., “En el jardín de su nombre, inauguración de la estatua de San Francisco de Asís. Evocación”, *Gaceta Regional de Salamanca*, 5-X-1976.

SÁNCHEZ MARÍN, V., “Venancio Blanco, Sala del Ateneo de Madrid”, *Goya*, marzo-abril, 1959.

ILUSTRACIONES



CRISTO QUE VUELVE A LA VIDA
madera de pino de Valsaln
1991



SAGRADA CENA "PRIEGO"

bronce
1999

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES - CÁTEDRA FÉLIX HUARTE

01. **María Antonia Frías**
Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao (2001)
02. **David Armendáriz**
Una conversación con Cristóbal Halffter (2001)
03. **Günther Pöltner**
Sobre el pensamiento de lo bello en Tomás de Aquino (2002)
04. **Pablo Blanco**
Luigi Pareyson: vida, estética, filosofía (2002)
05. **Margarita Puigserver**
La obra de Chopin en Mallorca en el invierno de 1838-1839 (2003)
06. **Carlos Ortiz de Landáuzuri**
Una vida entre Popper y Wittgenstein (I) (2003)
07. **Carlos Ortiz de Landáuzuri**
Una vida entre Popper y Wittgenstein (II) (2003)

