

## Pablo Serrano y Venancio Blanco: apuntes sobre su escultura monumental

*FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL*

En el interesantísimo panorama de la escultura monumental contemporánea española hay dos nombres que ocupan por derecho propio, aunque por muy diversas razones, un lugar preeminente. Dos autores profundamente interesados en la representación de lo humano, y más que lo humano, en resaltar los aspectos más específicamente trascendentes del hombre. Investigadores e instigadores de una progresiva depuración de la expresividad, su obra, en el caso que ahora nos ocupa, es decir, en la escultura monumental personificada en el retrato conmemorativo a gran escala, es siempre una estatuaría que quiere traspasar los significados meramente alusivos para penetrar en la descripción de los caracteres y los matices más inasibles. Me refiero a Venancio Blanco y a Pablo Serrano, escultores ambos que de alguna manera constituyen una excepción por su interés en lo concreto, por su búsqueda del hombre individualizado, personal y único. Y eso que, según se dice, vivimos en una época iconoclasta por convicción, incluso por vocación, al no admitir otros valores que los que se desprenden del análisis de los fenómenos, del mismo modo que su interés en los tipos está mediatizado en tanto en cuanto definen tipologías. Aspectos todos que han llevado a nuestro mundo a ser caracterizado por su desinterés en lo individual, algo que por otro lado conocen bien todos los aficionados a las artes plásticas. Efectivamente, en cualquiera de los numerosos ismos que ha deparado el siglo XX, el artista se ha enfrentado generalmente ante la figura a retratar considerándola o tan sólo como un medio -y, por cierto, el mejor- para desarrollar sus personales especulaciones estéticas, o por el contrario, para desembocar en una consideración global sobre la condición humana; de tal modo que nos encontramos que en muchos de estos supuestos retratos no es que se ignoren simplemente los rasgos más trascendentes de tal o cual personaje, sino que incluso desaparecen los definitorios, el parecido.

Y todo esto viene a cuento porque tanto en el caso de Pablo Serrano como en el de Venancio Blanco, hay una serie de rasgos que les hacen diferir en buena medida de estas características, y les llevan, en cierto modo, a caminar contra corriente. Y por encima de todas, una, la vinculación consciente al modelo, pero entendiendo que este vínculo, que nunca es dependencia, puede permitir más tarde trascender hacia concepciones más globales acerca del comportamiento humano en cualquiera de sus múltiples manifestaciones. Sin embargo, sus retratos -sus monumentos- son antes que nada individuos particulares con nombre y apellidos, personalidades únicas e irrepetibles perfectamente concretizadas por el cincel. Pero a la vez, propuestas como revulsivos ante el espectador de cualquiera de nuestras grandes urbes, sus obras saben hacerse monumentos enraizados con las mismas fuentes de esa cultura urbana en la que se apoyan, comprendiendo y planteándose a fondo el problema más profundo de la escultura monumental: su posibilidad de inserción real en la vida social contemporánea.

Evidentemente, este tipo de escultura, por sus propias características, quizá sea el medio más idóneo para conocer la incidencia de la práctica escultórica en la sociedad, y aun diría más, de la misma operatividad del arte. Esto es claro, porque ante el monumento en la calle, el artista, el sociólogo, el historiador o el crítico pueden detectar casi inmediatamente cuál es el grado de interés que la obra despierta no ya en el especialista o en el aficionado al arte, sino sobre todo en el ciudadano medio; convirtiéndose así este tipo de experiencia en un medio perfecto de evaluación a considerar para el desarrollo de una práctica artística más atenta en acercarse al hombre común de nuestra sociedad contemporánea. Y como resulta que también en ambos casos, tanto Venancio como Serrano no han intentado en momento alguno realizar una

obra minoritaria ni elitista, bien se pueden aceptar sus esculturas monumentales como baremos de este hipotético análisis y desde luego siempre como camino para este tipo de intención.

Dos hombres -dos obras- caracterizables casi desde un primer vistazo por un humanismo comprometido que les hace asumir sus esculturas como intentos expresivos de definiciones de personalidades concretas. Ya veremos más adelante cómo este tipo de característica aparece más notablemente desarrollado en el caso de Pablo Serrano, pero independientemente de esto, en ambos casos encontramos una coherente actitud ante el hombre que les hace poner el énfasis en los valores más específicos que le caracterizan (personalidad y libertad), así como en la aceptación de sus limitaciones (flaqueza, falibilidad, mortalidad), de tal forma que asumen plenamente la tolerancia y la responsabilidad consecuentes con esta actitud. Humanismo de hombres comprometidos que se niegan a ser encasillados en cualquier consigna genérica de grupo, secta o estilo; que conoce y respeta su propia historia, y que se niega -en fin- en base a ese conocimiento, a asumir cualquiera de las grandes personalidades de sus obras concretas o de la historia o del arte, como guías o héroes paradigmáticos de cualquier actividad. Aunque, eso sí, su valor de ejemplos de actitudes queda resaltado casi de inmediato, con lo que podemos hablar, como veremos, de ciertos aspectos genéricos a partir del Unamuno o del Galdós de Serrano, o también, por ejemplo, del Belmonte o del San Francisco de Venancio, que, aún apareciendo ante nuestros ojos perfectamente delimitados, ofrecen a posteriori la posibilidad de convertirse en vehículos que mediaten un análisis más amplio acerca de las características genéricas que ellos mismos han determinado como pauta de conducta a partir de su propia actuación personal. Pero lo que no debe olvidarse es que esta segunda posibilidad es algo que los escultores ofrecen de una manera absolutamente abierta a cualquier hipotético espectador, nunca de una forma obligada como ocurría con los aspectos definitorios de cada figura representada. En realidad, tanto Venancio como Serrano, lo único que han pretendido es poner en la mano de ese espectador un camino para trascender hacia cualquier dirección apoyado y, al mismo tiempo, fuera de la estricta realidad física del monumento.

---

Probablemente algunas de estas peculiaridades sean más netas en la obra de Pablo Serrano (Crivillén, Teruel, 1908 - Madrid, 1985) porque, como veremos inmediatamente, sus monumentos han sabido aunar las últimas novedades estilísticas junto a una concepción relativamente tradicional del monumento en un afán de diferenciar dos zonas perfectamente delimitadas. En primer lugar, mientras cabezas y manos se definen en una línea expresionista de hondísima raíz hispana, en los cuerpos y en lo que podríamos llamar el entorno del conjunto aparecen formas y volúmenes entroncados con un espíritu más vanguardista, más abstraizante, que, a la vez, arropa las diferentes etapas que el artista desarrolló a lo largo de su vida. Todo ello siempre dentro de una técnica irreprochable y una habilidad en la conjunción que le hizo caracterizar ambas premisas dentro de una concepción del monumento absolutamente autónoma, singular, y, a la vez, perfectamente integrada en el resto de su obra.

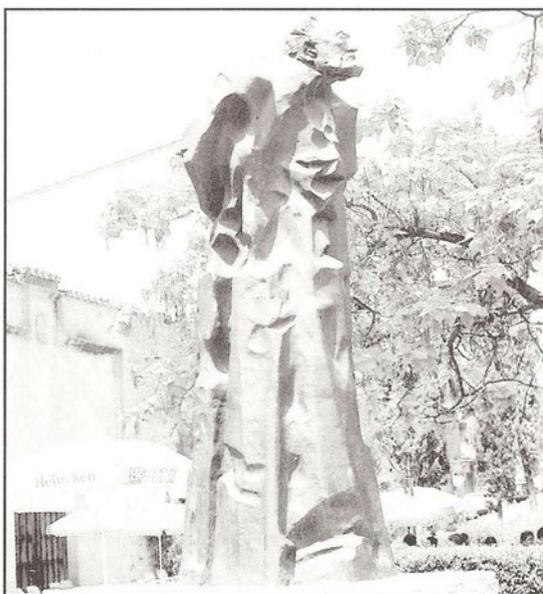
Por estos motivos quizás sea difícil comprender íntegramente su faceta monumental sin atender antes a obras que, aunque probablemente puedan ser consideradas como de menor entidad, muestran sus preocupaciones y, sobre todo, sus intenciones expresivas más perfiladamente. Y en primer lugar, los retratos, o como a él le gustó llamarlos, las interpretaciones de los retratos, cualquiera de ellos. Es decir, esas intuitivas indagaciones expresionistas en las que el modelo es distorsionado en pos de ese gesto, o de esa actitud que le es característica. Verdaderos trozos de vida, Serrano ha conseguido recorrer en cada una de estas pequeñas obras caminos que van más allá de la superficie inmóvil de una fisonomía, para penetrar en el alma de una persona, en su verdadero carácter. Y para ello le bastan cuatro detalles, infinidad de matices, que conforman un rostro que se define de una forma absolutamente vital en la expresión. Obras como los retratos de Camón y Aranguren, de Picasso y de Gaya Nuño, casi juegos de modelado y, al tiempo, poderosos en sugerencias por su afán de captar lo esencial y, a la vez, testigos perennes de la increíble capacidad que poseía el escultor para intuir el gesto en la imagen de sus retratados.

Pero también necesitaríamos acercarnos a otro tipo de esculturas tales como, por ejemplo, "los Fajaditos" de 1965, con los que en su día calificaba mordazmente a los personajes anónimos de nuestra civilización consumista. En ellos interpretó el autor a los pobres de siempre, a esa mesa despersonalizada tan propicia para sociologismos baratos y tan inerme ante las grandes presiones de la sociedad contemporánea. Serrano los definió como fajaditos de una forma muy sutil, porque la acepción, ahora prácticamente olvidada, fue muy usual en el castellano del siglo XVI para definir a los perseguidos y a los humillados. Deberíamos acercarnos también a sus "Entretenimientos en el Prado" (1962), en los que el artista recorrió de una forma muy personal algunas de las grandes obras de los pintores más importantes de la pinacoteca madrileña, porque en estas pequeñas piezas Serrano reflexionó muy intencionadamente sobre dos de sus temas predilectos: la actividad plástica y el hombre. Y por fin, no deberíamos olvidar sus otras obras, ya sean las estructuras lumínicas o las bóvedas para el hombre, las quemas de objetos o los torsos abovedados. Y por supuesto, menos que nada, las unidades-yunta, porque éstas son las que mejor aúnan las sucesivas series de antítesis que fueron para Serrano la verdadera esencia de la realidad: orden-caos, creación-destrucción, interior-exterior, masculino-femenino, vida-muerte, cuerpo-espíritu, ser-no ser, centrífugo-centrípeto, presencia-ausencia...

Medios todos básicos para introducirnos en sus monumentos y para permitirnos comprender cuáles son todos esos elementos que imponen el todo de coherencia que constituye su obra, y que, en última instancia, se revela en la condición humana. Es por este motivo, por lo que sus reflexiones sobre las personalidades que analiza en gran escala son tan interesantes y, en mi opinión, prólogo y resumen definitivo de su obra, que en las otras piezas se expresa mucho más parcial y minoritariamente. Y los hay de casi todos los tipos, frustrados unos por ridículas actitudes políticas como el que se proyectó en Baeza para Antonio Machado, o por su irrealizado entorno urbanístico -aspecto éste que Serrano ha cuidado exquisitamente- como el salmantino de Miguel de Unamuno. Los hay grandiosos y perfectamente integrados en su entorno, tales como el Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, o el dedicado a Marañón en la Ciudad Universitaria de Madrid; y, en fin, modestos y elementales como el de San Francisco Javier, también en Madrid.

Son todos monumentos en los que Serrano ha cuidado escrupulosamente su ambiente, entendiendo que la correcta articulación urbanística pensada estrictamente para el conjunto es quizás la premisa básica para que éste abandone su condición de mero entorno conmemorativo y se convierta en lo que para él sería el objetivo básico: un sitio utilizable por cualquiera como lugar de encuentros, de paseos o de tertulias, apto a la vez para el recogimiento, para la lectura o para la charla. Un lugar, en fin, propicio para estar, en el que la calma del silencio se hiciera lugar con la sugestiva expresividad del monumento; en el que los elementos plásticos, coordinados con los paisajísticos, sirvieran para poner un telón estéticamente bello y estructuralmente persuasivo para alcanzar un relax que contuviera todos los alicientes para hacerse creativo. Por eso hay, cuando tuvo ocasión de realizarlos totalmente, estructuras a propósito para sentarse, espacios abiertos para jugar o plantear actividades culturales; árboles y plantas, agua y césped; y, a la vez, interrelación con las obras que anteriormente al monumento existían en ese determinado lugar. Porque de ese modo, respetando, reflexionando, dialogando

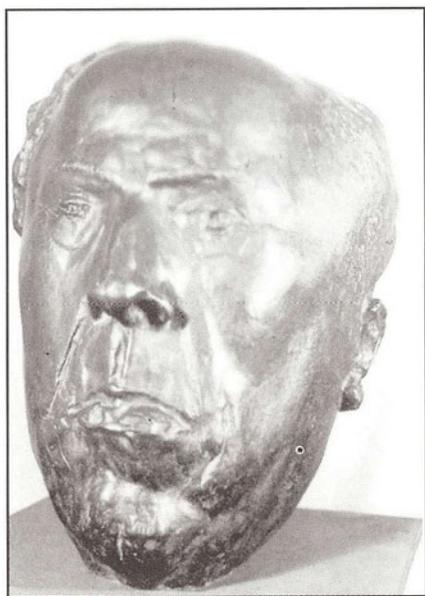
**Pablo Serrano.**  
Monumento a Antonio Machado.  
1965.



con todos estos aspectos, es posible suscitar nuevas reflexiones; porque la acción invita a la acción y el diálogo al diálogo, hay siempre una posibilidad lúdica junto a otra relajante, de lectura, de charla o simplemente de descanso. Y a la vez, y primordialmente, la figura del homenajeado en el monumento como una posibilidad más de profundización. Por eso sus actitudes con ser vagas, son tan concretas; con ser discutibles, son tan precisas; porque lo que pretenden es proponer, invitar, ofrecer, mostrar; y hasta casi diríamos que brindar por la realización de todas esas intenciones que tanto el escultor como el urbanista han estructurado conscientemente.

Pero, probablemente sería mejor abandonar las elucubraciones acerca de las ilusiones que han guiado al escultor, para pasar a ver hasta qué punto se han concretado en la práctica, desde las obras en que ha contado con más medios y posibilidades para poder realizarlas, hasta las más simples, quizás también las más interesantes, porque en éstas el artista, al encontrarse con un abanico muy reducido de posibilidades, tuvo que cuidar de una forma más precisa cada matiz, de tal modo que quedaran igualmente reflejadas con fidelidad sus intenciones.

Podríamos empezar con el que, en el tiempo, es el más antiguo, aunque desgraciadamente fuese reprimido en su día por incomprensibles razones políticas. Me estoy refiriendo, naturalmente, al de Antonio Machado en Baeza (1966), que, pretendiendo hacer realidad el deseo y las palabras del poeta ("Campo de Baeza/ soñaré contigo/ cuando no te vea") se instaló frente a las inmensas llanuras de los campos jienenses. El proyecto, que se realizó pronto, supone la articulación de un poliedro abierto, original del arquitecto Fernando Ramón, que constituye el marco y el telón perfectos para el emplazamiento definitivo de la escultura: una simple cabeza de bronce, en la que, prácticamente sin recursos literarios ni formales, tal y como Machado practicaba en el doloroso ejercicio de su vida, se exprese hasta el fondo la personalidad sencilla e intimista del gran poeta. En efecto, el rostro de este Machado es el de sus poemas más naturales, y lo es también el del hombre silencioso y comprometido. Es una fisonomía de hombre adusto y de palabras claras, de modesta serenidad, pero también de inmovibles convicciones. Todo ello instalado en el fondo de un paseo, frente al campo, sobre un promontorio, como invitando a una parada tranquila, en la que un cigarrillo, un libro o una conversación pongan el ápice necesario de naturalidad que la misma escultura reclama. El escultor, en este caso, ha actuado con una libertad en la interpretación del retrato que no tiene parangón en alguna otra de sus obras, porque su interés no estribaba en mostrar unos rasgos más o menos definidos, sino en la actitud, en el gesto. En Machado, Serrano retrata a un hombre y con él a una actitud insobornable, y todo ello, en un mismo plano, en la misma cabeza. En otras obras,



cuerpo y rostro se contraponen formalmente para reflejar esta dualidad, pero aquí Serrano lo que pretende es ejemplarizar precisamente la unidad entre la vida y la obra de este hombre bueno que fue Antonio Machado.

Entre 1967 y 1968, Serrano acomete el que, sin duda, es su monumento más famoso, además del más polémico: el de Miguel de Unamuno, en la plazuela de las Úrsulas de Salamanca, diseñando el entorno urbanístico-arquitectónico Antonio Fernández Alba. Justo al revés que en el caso anterior, allí faltó la escultura, aquí nunca llegará a realizarse el proyecto urbanístico, aunque el motivo no por ser más lógico, deja de ser menos triste: falta de presupuesto. Un sencillo óvalo de césped ha sustituido al fin a una idea que quizás pecaba de

**Pablo Serrano.**  
Monumento a Miguel de Unamuno.  
Salamanca, 1968.

cierta grandilocuencia, con lo que a lo mejor hemos ganado, aunque sea el triste consuelo de la fábula del zorro y las uvas. Dejémoslo, porque, a pesar de esta carencia, Unamuno en la plazuela aparece como el perfecto dominador del espacio estrecho e irregular que la constituye, y eso que el escenario no podía ser mejor para pasar al menos semidesapercibido: el ábside de las Dueñas, una sencilla lápida y la portada gótica le ponen contrapunto por detrás; delante, la Casa de las Muertes, uno de los más bellos ejemplares del plateresco civil salmantino; y, por fin, un pequeño pozo, austero y elegante ponen remate al trapezoidal conjunto. Y, sin embargo, a pesar de la disparidad de elementos y, sobre todo, de la dificultad de integración de una obra tan aparentemente antitética con el resto del conjunto, la identidad entre todos los elementos es perfecta. Unamuno para ello ha sido realizado con una expresión que trata de hacer conciliables la serenidad y el escepticismo: caminando, con las manos recogidas detrás, plegadas y problemáticas; la mirada adelante, hacia arriba, como cuestionando su razón inmutable de ser entre lo humano y lo divino. El cuerpo, que casi parece una talla de madera, informal y aterradoramente realista por sus sugerencias, tiene algo del hábito franciscano y de la toga universitaria, mucho de espiritualidad y de apego a la tierra. Y sobre todo ello, sobresaliendo, el rostro, la cabeza. En ella encontramos al Unamuno de siempre, en la línea de esa fisonomía popularizada que difundieron tantos artistas; pero, a la vez, es una imagen intensificada en cada rasgo definitorio y descuidada en los que podríamos llamar accesorios. Efectivamente, si algo sobresa en su cara, es el mirar; unos ojos saltones, casi salidos de sus órbitas, como escudriñando esa incapacidad de la razón para comprender al hombre en su realidad más profunda, la relación con Dios. El rostro, por tanto, está planteado como eje del conflicto que le enfrentaba entre la razón negadora de la fe y la fe entendida como apasionada hambre de inmortalidad, como una querencia o creación involuntaria de Dios hecho hombre, no tanto para redimirnos de ningún pecado, como para asegurarnos una supervivencia personal, anímica y corpórea. Sereno y adusto, enérgico y orgulloso, como totalmente poseído de sí mismo, Unamuno camina en el bronce salmantino sin renunciar para nada a su postura beligerante ante Dios, ante la razón y la vida. Conviene, frente a la escultura, girar alrededor de ella -el parterre nos da la pauta- y observar con nuestro paso cada uno de los elementos de la plaza, y a la vez, la desmaterialización de cada una de las hendiduras de ese cuerpo, grave, en el que apenas tangiblemente vamos viendo aparecer detalles que constituyen la esencia del mensaje del escultor, y que van desde la huella de la cruz que rodeó toda su vida el pecho, hasta los últimos extremos del manto que ciñe la figura, y que en los pies o más arriba, en las manos entrelazadas, que casi se diría que van sosteniendo y sopesando su interminable rosario de dudas, reflejan alegóricamente de algún modo su vida de entrega entre la preocupación de Dios, el ansia del creer, el desconsuelo del descreer y la ardiente necesidad de la pervivencia, de la inmortalidad.

Muy diferentes fueron las andaduras que conocieron sus dos obras monumentales más completas, más acabadas: la de Gregorio Marañón en la Ciudad Universitaria de Madrid y la que, dedicada a Benito Pérez Galdós, se emplazó en Las Palmas de Gran Canaria. El primero de los monumentos,

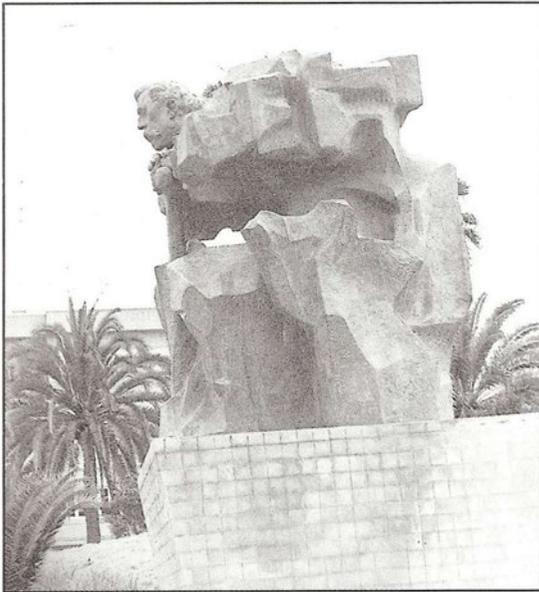
**Pablo Serrano.**  
Monumento a Gregorio Marañón.  
Madrid, 1970.



porque en él convergen de una forma más amplia que en ninguna otra obra las peculiares obsesiones del escultor, desde el problema de la ausencia hasta una interesantísima recreación de ese juego de antítesis que tanto le fascinan. Y el segundo, porque es la más interesante articulación urbanístico-escultórica llevada a cabo con cualquiera de sus obras gracias a la estrecha colaboración que Pablo Serrano mantuvo con Leandro Silva y Dámaso Santos, arquitectos urbanizadores del conjunto.

El monumento a Gregorio Marañón supone un poco la síntesis, al menos en amplitud, de las condiciones que caracterizaron, personal y escultóricamente, a Pablo Serrano, y en este sentido, la bipolaridad de conjunciones supone de alguna manera la base estructural del conjunto: abstracta y figurativa, elemental y simbólica, expresionista y constructiva; quizás su mejor síntesis se podría encontrar en esa unidad-yunta que, desparramada sobre el césped a un lado del conjunto, se relaciona con la forma imprecisa que sostiene el doctor entre sus manos; un cuerpo aún medio informe, pero centrado en el círculo, como leve imagen de otra unidad-yunta en ciernes o simplemente como perfecta oquedad pura del embrión, de la idea. Da igual; en realidad, las mismas palabras grabadas en los bloques hexagonales o en los marcos monumentales de granito gris, vienen a confirmarnos en el mismo pensamiento: la conciliación, la unidad; en este caso -tal y como rezan las inscripciones- entre la Medicina y las Humanidades, pero, en realidad, podrían ser muchas más las palabras y todas justas, porque el sentido más claro que se percibe más allá de una primera ojeada a la obra del gran escultor aragonés es su interés por la fusión, por la identificación del conflicto que tiene planteado entre dos posiciones aparentemente antitéticas: su visión de la realidad y sus preocupaciones, sus planteamientos sobre la condición humana; conflicto probablemente irresoluble, pero que, sin embargo, él quiere definir en la esperanza.

En el monumento a Galdós, lo que pretendió Serrano es esculpir el poderoso sentido de observación del gran escritor, encarnándolo en su portentosa facilidad para transmitir la emoción de ese mensaje. Todo ello articulado en el espacio por medio de una continua ambivalencia entre espacios internos y externos; es decir, que a la vez que plantea la creación de la concavidad como respuesta interna ante la actitud de Galdós asomándose a la periferia del espacio, ese inmeso vacío se proyecta también de alguna manera en el presente. Son tres metros de un bronce oscuro y problemático los que ha resuelto el escultor en una plenitud de oquedades y claroscuros que apoyan sus matices en la expresión fatigada y viva de un rostro que se renueva en la expectación; y a la vez, en unas manos inmensas, nerviosas, delicadas y titánicas. Manos obstinadas e incesantes de un trabajador de la cultura, comprometido y apasionado, subjetivo y problemático. Pablo Serrano coronó con esta obra buena parte de sus creencias, al proporcionar,



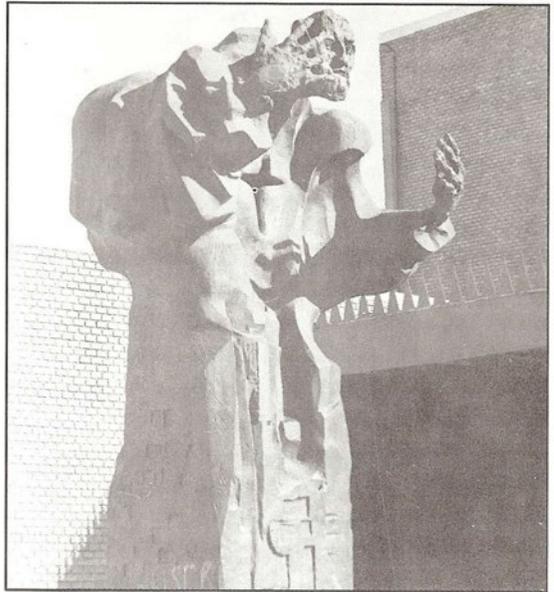
primero, un conjunto urbanístico organizado -zonas verdes, palmeras, flores, cerámicas, posibilidades para actos culturales, espacios lúdicos para juegos, para descansar, etc.-. Y en segundo lugar, al crear una escultura presidiendo este ambiente en la cual está resaltada, por encima de todo, la particular actitud de Galdós, comprometiéndose de nuevo el escultor con lo definitorio en vez de con el tipo, interesándose en el retratado a partir de su sentido en vez de su continente.

Y por último, el que es, con toda probabilidad, el más sencillo de sus monumentos, el de San Francisco Javier del popular barrio de la Ventilla de Madrid, que interesa traerlo a colación para mostrar cómo ha sabido Serrano injertar aquí también, a pesar de los escasos medios con que con-

**Pablo Serrano.**

Monumento a Benito Pérez Galdós.  
Las Palmas de Gran Canaria, 1969.

taba, todas sus inquietudes. Para ello ha elegido en la escultura una delimitación formal, una postura de apremio que inmediatamente sorprende y cautiva. San Francisco, el "monstruo" en el argot callejero de la zona, casi tan solo cabeza y brazos, túnica hecha movimiento y un sencillo pedestal cúbico de cemento sin pulir, se abre ante el espectador en un paréntesis amplio y acaparador en lo humano, en lo simbólico; sino también y muy decisivamente en lo plástico: espacio y claroscuros que reclaman una atención que culmina en el centro del cóncavo pecho del santo, donde se abre una pequeña ventana en forma de cruz como una especie de sagrario espiritual que, a la vez, nos recuerda sus "Hombres con puerta". Proyectado hacia adelante, el movimiento es, sin embargo, más potencial que físico, pero sabe aunar en su dramatismo todos los conceptos que convergerían en cualquier otro monumento de mayor envergadura. Y es que en realidad, y con ello podríamos concluir este mínimo repaso a la labor monumentalista de



**Pablo Serrano.**  
Monumento a San Francisco Javier.  
Madrid, 1968.

Pablo Serrano, en la mayoría de las ocasiones la gran diferencia entre nuestro escultor y otros es que, en vez de resolver ideas en un material noble, como es lo común, se invierte el sistema, encontrándonos con que sus obras son organismos materiales en los cuales se ha encarnado esa idea.

-----

Con Venancio Blanco (Matilla de los Caños del Río, Salamanca, 1923) el problema, aun siendo muy diferente, es casi el mismo. En él también está la misma preocupación por la indagación expresiva más vanguardista, y a la vez su apego a una concepción relativamente tradicional de la escultura como base y del monumento como desarrollo. Profundamente preocupado por el hombre y por su trascendencia, con frecuencia a Venancio se le ha querido encasillar en determinados géneros, como si su interés en la profundización, en el análisis y en el trabajo bien hecho, pudiera ser llamado de alguna forma encasillamiento. Por supuesto que quienes más o menos conscientemente han pretendido esto, no han comprendido nada de las motivaciones de su trabajo, porque este escultor a fuerza de ser sincero, es muy consciente de sus propias características y -¿por qué no decirlo?-, también de sus limitaciones. Y, precisamente, esta consciencia de la importancia de apurar bien los análisis es la que le ha llevado a seleccionar de una manera muy concreta cada uno de los temas que ha abordado, y que con no ser muchos, en mi opinión son más que bastantes. Repasemos si no la nómina: temas religiosos, taurinos, desnudos, figuras, retratos, animales varios, deportivos, flamenco y cante en general, monumentos conmemorativos, composiciones abstractas, cacerías, y por fin, asuntos musicales, componen un conjunto más que amplio.

Porque fundamentalmente en Venancio no es lo importante el tema, sino sobre todo la intención. Y de aquí viene a su vez lo decisivo de sus asuntos, sus cuidadísimas escenas, en las que, trascendiendo la anécdota, ahonda en sus verdaderas preocupaciones: en primer lugar, la condición humana, entendida ésta en sus facetas más amplias, como espiritualidad, como búsqueda de lo inasible, del misterio, de la trascendencia; y a la vez como expresión, lo que le llevará a representar al hombre en movimiento, pura presencia física que se hace armonía en cada acto, animal al fin y al cabo; y también, paralelamente, hombre conjuntado, intelectual y creativo, que es de aquí de donde se derivan esas interesantísimas es-

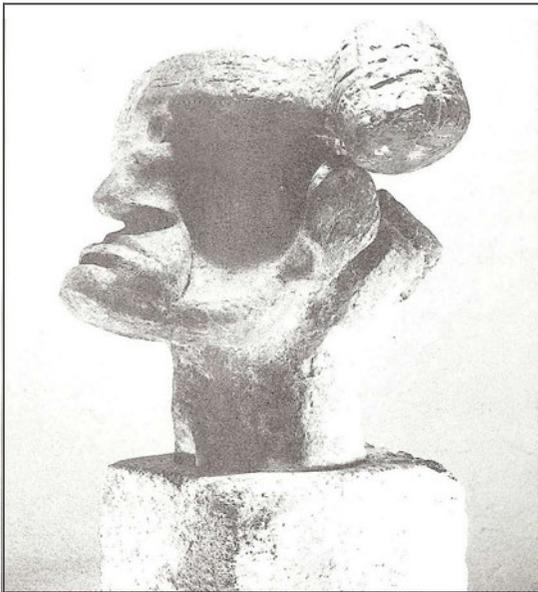
peculaciones plásticas sobre la sinfonía; o sobre el puro instinto musical en comunicación: flamenco, cante desgarrado. Interés a su vez por todas las formas de lo vivo, y son entonces sus bellísimas galerías de animales, en las que las palomas se relacionan con toros y caballos, con bisontes y con leones. Obras todas tendentes a ese mismo fin, el hombre, la persona humana. Racional e instintivo, misterioso y predecible, entroncado en una historia hecha de mitos y ciencias, de leyendas y de intereses, intelectual y tierno, riguroso y a la vez profundamente delicado en sus obras más supremas, es el hombre la razón última de toda la obra de Venancio.

En este sentido es importante destacar que la radical ligazón que el artista ha elegido para con la naturaleza viene determinada simplemente por el afán de penetrar en ella; por ello también, su trabajo depurador, que concentra y elimina materia constantemente en ras de una expresividad cada vez más definida y la vez estéticamente bella, está basado en que prácticamente toda su obra, cada escultura -por mínimas que sean sus dimensiones- constituye para él un encuentro. Un encuentro motivado por el requerimiento que el hombre y cada uno de sus pequeños ritos le sugieren continuamente. Es por esto por lo que su relación con esta llamada responderá siempre a formas concretas que derivan de muchos puntos de partida, tales como el conocimiento, la observación, el deseo, la posesión, o incluso la propia diversión. Orígenes que, además, nos dan un poco igual, si de verdad queremos atender a esa premisa básica, que es la intención animadora.

O dicho en otros términos, la intención fundamental de la que parte el escultor es la búsqueda, siendo su horizonte el límite: una unión cuya llamada resurge en cada aproximación, en cada contacto; sin detenciones, ni complacencias en los acabados, en las pequeñas perfecciones. Sin aceptar tampoco que su objeto -como hacen no pocos autores- se componga de algo indefinido, sin consistencia ni peso específico, pero eso sí, dotado de buenas calidades plásticas. Un objeto que, teóricamente, puede estar situado en cualquier lugar, consistiendo la labor fundamental del artista en encontrarlo y más tarde en reproducirlo sistemáticamente. No, y no porque la solución sea fácil, que tampoco lo es tanto, sino porque Venancio busca la unidad entre el objeto y el sujeto, que es quien determina la representación y la ligazón naturalista. Porque es el propio sujeto quien debe mostrarse y expandirse, reduciéndose -o ampliándose- el escultor a dotar a esas palabras, en primer lugar, de una estructura plástica coherente desde el punto de vista estético, y después, de fidelidad al contenido particular de ese objeto-sujeto. En este sentido, es decisivo poner énfasis en el especial cuidado que tiene Venancio en la relación, sin aceptar no ya que su propia personalidad sugiera respuestas al objeto, sino sin tan siquiera preguntárselas. En realidad, también es muy lógico, porque es la propia reflexión del artista con el sujeto la que motiva esas respuestas y porque la comunicación entre ambos viene motivada por la aceptación mutua de la propia envergadura del diálogo.

Al igual que en el caso de Serrano parecía esencial conocer un poco sus indagaciones antes de aproximarse a los monumentos, es también fundamental con respecto a Venancio centrar este problema, en tanto en cuanto afecta tan sustancialmente a sus monumentos. Y en ellos, una preocupación muy particular por la caracterización del representado. Venancio no quiso que su Belmonte pudiera ser en algún momento tan sólo un torero. No, porque así no sería Belmonte. Y debe serlo; todo mentón en el bronce del escultor salmantino,

**Venancio Blanco.**  
Cabeza de Juan Belmonte.  
1973.

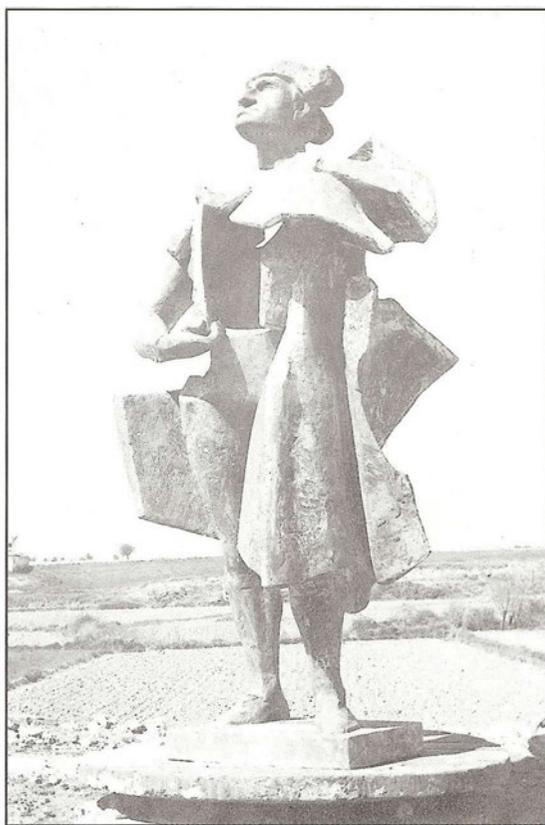


es decir realce sistemático en temple y emoción para un hombre si bien poco dotado desde un punto de vista físico, al fin baza fundamental para la renovación de la tauromaquia. Y a la vez, Santa Teresa tiene que ser ella misma; en primer lugar, reconocida como tal por sus propios paisanos de Alba de Torres. Tiene que ser necesariamente esa castellana adusta e intransigente; espiritual y subjetiva que fue la santa andariega. Sin importar el parecido, que una cosa es que la caracterización sea perfecta y otra que la similitud sea exacta, porque -como también ocurría con Pablo Serrano- aunque el parecido sea importante, no es lo determinante. Santa Teresa y Unamuno, Belmonte y Galdós son los que son en los monumentos de Venancio y Serrano por sus actitudes, por sus intenciones. Éste es precisamente el gran aspecto de enjuiciamiento en el que coinciden los dos escultores; por eso no es de extrañar que, a pesar de sus diferencias estilísticas, coincidan en verismo sus representados. Porque tanto el uno como el otro responden directa y sinceramente a esa llamada, a esa intención, a ese requerimiento, búsqueda o duda que la condición humana les solicita insistentemente.

Por todos estos motivos, podemos hablar en el caso de Venancio de un buen número de obras monumentales, que no parece condición inexcusable para considerarlos como tales el que centren una plaza, adornen un parque, se sitúen frente a una entidad bancaria o en el área de servicio de una autopista; sino el que posean una serie de características muy concretas. En primer lugar, el que por sus condiciones físicas se impongan ante el espectador en cuanto a presencia y en cuanto a expresividad. En segundo término, por la simplificación de superficies y la rigurosa selección de lo necesario deben responder a condiciones de un objeto que ha de verse de lejos. Y por último, deben conllevar una intención reflexiva y consideradora que los determine para tal función. Lo que importa por tanto, es su carácter; y evidentemente este contenido aflora en no pocas obras del escultor salmantino, desde algunos de sus Cristos hasta bastantes de sus toros, y por supuesto, en las obras que de hecho ya están centrando esas plazas o esas alamedas.

Como, por ejemplo, el monumento a Juan Belmonte, una obra que en la práctica acaparó cinco años de trabajo al artista, entre estudios previos, bocetos y análisis, dado que de algún modo esta escultura suponía para él la culminación de sus indagaciones en el mundo taurino. Un mundo que ve desde su acepción más dramática, aunque sea de drama disfrazado de fiesta desde sus orígenes vitales más antiguos. Pero no pretende reducirlo unilateralmente a una imagen de mito y leyenda, ni mostrar plásticamente el bellissimo enfrentamiento que sostienen en el coso hombre y bestia; ni tan siquiera resaltar esa conjunción ritual entre el drama, la fiesta, el valor, la belleza y hasta -dirían algunos- la morbosidad. Tampoco es el problema la concreción de la comunicación-dominio hombre /animal/público, lo que al fin y al cabo no dejan de ser más que ritmos y volúmenes encontrados; ni, en fin, integrarse en esa amplísima nómina de artistas que han materializado en sus obras la atracción que el arte taurino les deparaba. No; no se trata de eso. Se trata en realidad de todos estos aspectos conjuntados y de muchos más, porque el rito de la fiesta de los toros con sus preguntas irresolubles y sus continuos misterios tiene para Ve-

**Venancio Blanco**  
Monumento a Juan Belmonte.  
Sevilla, 1972.



nancio un poder de sugestión verdaderamente asombroso. Y si no, ¿qué significan -se pregunta el artista- desde la propia estructura de la corrida hasta el submundo que rodea al torero?; ¿qué significa esa lejana idolatría resuelta en magia, en puro placer visual?; ¿qué es este mundillo en el que la sangre y el aliento conforman sus elementos básicos, en el que el sol debe estar presente, y por ello en invierno se suprimen las corridas? ¿O el mismo traje de luces, la vuelta al ruedo, el cortarse la coleta, la misma montera recordando la testuz del toro, el coso redondo? ¿Cuál es el significado último de "dar la alternativa", del paseíllo, del brindis, de los clarines y hasta de la concesión de las orejas y el rabo, como si todo estuviera rodeado aún de míticos atributos religiosos? Preguntas todas que el artista se plantea una y otra vez, y que investiga arduamente desde sus primeros balbuceos como escultor; y que por fin aquí, en el Belmonte sevillano se concretan, o mejor dicho se resumen en la propia actitud del torero-sacerdote de ese ritual. El mismo Venancio comentaba así su obra: "...yo conocí a Belmonte, pero seguí su imagen por la fotografía y la literatura. Era un ser absorbente. Recogía todo y lo guardaba dentro de sí; cuando Belmonte estaba callado, cuando estaba relajado, inactivo, no tenía barbilla. Hay fotos suyas en que tiene menos barbilla que yo, pero cuando volcaba todo lo que tenía dentro, cuando toreaba o se expresaba con pasión, se convertía todo él en barbilla. Era una inmensa barbilla que se adelantaba, que huía su rostro hacia afuera, hacia adelante, como la proa desafiante de su tremenda personalidad. Por eso resolví su retrato con esos dos huecos profundos de las cuencas de los ojos que abarcan como dos cavernas la cara a ambos lados de la nariz, describiendo una curva que hace avanzar la barbilla hacia el exterior de manera extraordinaria. Es decir, en dos movimientos. Uno de recepción profunda en las cavernas de su rostro, y otro de exteriorización apasionada de la barbilla..."



Ciertamente, el rostro tiene casi contenidos de máscara, en una expresión que se hace ríctus expresionista, como debatiéndose entre una serenidad que lo calificaría y una viveza que lo substantivaría. Si, ser vivo; por encima de lo superficial, el movimiento y la inquietud son los ejes de cada matiz expresivo del bronce. Lo hay en el curso de las líneas y en la inclinación de los planos; lo hay en la luz; contrastes agudísimos de claro-curo absoluto en las cuencas de los ojos, y suave discurrir de grises en las líneas de la frente. Paralelamente, aparece erguido y majestuoso; el torero de las tardes de gloria que contempla desde su pedestal a la vez, el escenario de muchas de sus tardes de triunfos, la Maestranza, y por otro lado, el viejo altozano donde jugaba de niño. Articulado en torno al gran hueco central, al que un sevillano castizo atribuía la función de per-

**Venancio Blanco.**

Monumento a Santa Teresa de Jesús.  
Alba de Tormes, 1975.

mitir el paso a los pajarillos, consigue unificar los planos por medio de volúmenes abstractos que se compenetrán gracias a la iluminación. Dividiendo las superficies en cóncavas, convexas y planas llega a yuxtaponerlas de una forma tan perfecta como natural, determinando casi organismos vivientes, en los cuales juegan luces y sombras con la nerviosa emoción de la vida restituida.

En la misma línea de intereses están sus monumentos religiosos, sus reflexiones sobre lo espiritual y sobre la encarnación de los depositarios de la fe. Y no es que sea Venancio una persona religiosa en la acepción tradicional de la palabra; lo es en un sentido más profundo. Es decir, determinando su relación con el misterio por medio de la aceptación, pero aún así, aún reconociéndolo como centro, sin salir nunca de su posición como sujeto, pues ésta es la que le permite interrogar más hondo; y además, porque desde aquí, él mismo constituye el

centro de interés de donde parte esa relación que más adelante le llevará a la respuesta. De alguna forma Venancio vive con la certeza de que esa realidad misteriosa se le hace presente en cada obra. Y para probarlo, nada mejor que repasar sus dos grandes monumentos religiosos: Santa Teresa de Jesús y San Francisco de Asís.

El primero de ellos, el de Santa Teresa, enclavado en Alba de Tormes, pueblo natal de la santa castellana, fue una obra de difícil gestación, no sólo por los problemas económicos que entrañaba, sino también por la selección definitiva de su autor y, una vez resuelta ésta en Venancio, por la propia envergadura de la obra que exigió un proceso de realización largo y costoso. El mismo Pablo Serrano fue uno de los autores que, en principio, se barajaron para la realización de la obra. Este, en el transcurso de una entrevista, comentaba así lo que le sugería el monumento: "...la santa andariega tiene dos sentidos relacionados con la plástica. Lo estático y lo dinámico; lo primero en el sentido de lo contemplativo, y lo segundo, en la acción que la santa desarrolló. Dos pensamientos que se coordinan y que pueden conjugarse a la vez en su representación estética, el lleno y el vacío; éste dirigido al sentido de la liberación de la materia y lo estético de la materia misma...Pienso que podría ser una figura en movimiento, en posición de caminar, en ese caminar de largos caminos que Santa Teresa proyectó recorrer". Las palabras podrían ser del mismo Venancio y por eso las traemos aquí, para observar, una vez más, hasta qué punto convergen las premisas de los dos grandes autores.



**Venancio Blanco.**  
Boceto definitivo en escayola  
para el Monumento a San Francisco de Asís.  
Salamanca, 1975.

La solución definitiva de Venancio representa a una figura con los faldones recogidos bajo el brazo, mientras el escapulario se hace paralelo en movimiento con el pie izquierdo, que apunta bajo el hábito; consiguiéndose así ese aspecto de mujer andariega, dedicada a la oración y a la contemplación, pero a la vez desarrollando una actividad extraordinaria y continua para conseguir el triunfo de la reforma contra la falta de medios y la incomprensión de los superiores carmelitas, las jerarquías eclesiásticas y las autoridades civiles. A su vez, la oquedad agiliza y llena de espiritualidad el bronce, que parece que iniciara un leve vuelo hacia lo alto. Su cara nos vuelve a la impresión de vigor que ya el conjunto de la obra nos había reclamado en primera instancia. Y por último, la lectura del libro y la compañía del Espíritu Santo la convierten en doctora de la Iglesia, pero no de aulas y de birretes, sino de caminos y andanzas. Doctora en el silencio, en la abstinencia, en la falta de propiedades. Doctora en ternura y en naturalidad. Detalles todos que se ejemplifican mejor que en ninguna parte en el rostro, en el que concentra Venancio toda su expresión, sorprendiendo al modelo en sus ámbitos y en sus contingencias, en expresiones que nacen del cansancio y la tensión. Parece como si el escultor sintiera la cabeza de la santa cual si se tratara de un escaenario en el que ella misma actúa, en el que permanece y en el que nada de lo que le ocurra le es indiferente o se le escapa.

Con San Francisco de Asís nos hallamos ante otra versión de la misma idea, integrada ahora en el paisaje del campo de su nombre en Salamanca. En él nos ofrece Venancio su particular versión del santo hermano de los animales, concentrado en el aleteo de los pajarillos que brotan de sus mismas manos, inmortalizando y proyectando la imagen hacia el infinito. Estilizada y sutil, la imagen parece contener aire tras las gruesas planchas que delimitan el sayal. Y es que es aquí donde está el nudo expresivo de la obra, en el aire, en el movimiento que retorna a sí mismo después de haber partido de la figura. El gran círculo descrito por los pajarillos aleteando se cierra, agrupando en el amplio cuerpo del santo todos los matices de vida de los que se compone, de una vida que puede hacerse -y de hecho se hace- en cada punto individual, en cada minúsculo trozo de bronce, realizándose de este modo cada detalle, cada matiz de la superficie oscilante, y surgiendo de todos ellos la independencia y la plenitud de un todo. Con el movimiento abierto y reconcentrado, San Francisco encierra en sí mismo un microcosmos lleno de vitalidad que se arremolina en su torno y se expande más tarde hacia el espectador, gracias a la perfecta concatenación del aire con los elementos, plano a plano, detalle a detalle; otorgándole al fin ese aspecto de grandeza e independencia, esa singularidad de vida traspasada que anima al monumento y determina plásticamente la obra escultórica de Venancio Blanco.