



**UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**EL TEMA DEL RESUCITADO  
EN EL ESCULTOR VENANCIO BLANCO:  
Una aproximación a la creación de iconografía religiosa  
en la escultura española del siglo XX.**



**Doctorando: Don Pablo Luis Tejada Romero.  
Director: Doctor Don Joaquín Sánchez Ruiz.**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Pablo Luis Tejada Romero  
D.L.: Gr 770-2011  
ISBN: 978-84-694-0134-7



***A Isabel:  
Cocreadora en los hijos, el arte y la ciencia.***





## **AGRADECIMIENTOS**

Conozco y reconozco los cimientos que tantos,  
generosos, sembraron desde el comienzo en mí.  
Del amor en mi infancia, galleguiña cheitosa,  
de mis padres pasión por el arte, el trabajo...  
familia compartiendo esperanzas y vida,  
aupándome los huesos para ahora alabar,  
agradecer amigos, como don y misterio,  
en fragor de un abrazo común y compartido:  
a Ana Isabel y Carmen como motor de arranque,  
a Esteban por sus libros y a María las claves,  
a Susana la atenta supervisión y el ánimo,  
a Jesús en el filo del saber, la belleza,  
a Juan José, Isabela y demás compañeros,  
el compartir esfuerzos, que sólo ellos saben.

Fernando es un rey mago que regresó de oriente  
viniendo con Jesús cargado de regalos,  
y junto a él, el resto de sabios de la ciencia:  
de José Andrés, María Teresa, Emilio, la historia de la mano.  
De don Damián, Alfonso, Carlos, Antonio Ignacio,  
José Ramón, Eugenio, Oscar y tantos ordenados...  
el ordenar las claves de este cuerpo, la Iglesia.  
Y al resto que me dieron, compañeros y alumnos,  
ese gesto adecuado, la palabra oportuna.

De Venancio el saber y el sabor, que dan sabiduría,  
generosa amistad del arte compartido.

Y de Joaquín, paciencia, la paciencia infinita  
que trasmutó la alquimia  
del plomo de la ciencia, en la amistad del oro.

Sin ellos yo no habría podido producir por parejo  
tanta palabra ajena, con acentos y comas...  
Y regreso a mi padre y su poema *Herencia*:

*Desde que me levanto del vientre hembra y aun antes  
vamos viviendo ya desde ayer y de prestado...*

*...¿te has parado a pensar?  
Y de tus libros, tus memorias sabias,  
más vale ya no hablar. En arameo  
rezas, en latín juzgas,  
persuades a otros en dialecto  
jónico y edificas  
con el argot de Hipona, el tingladillo  
donde aposentas tu hombridad.  
Sobre un monte de cráneos horadados  
hemos puesto la casa.  
No se caerá.  
Puntales, recios fémures,  
juran por su equilibrio,  
guarnecen esta paz –aún no de todos-,  
mullida –no de todos todavía,  
¿cuándo de los demás?- en la que cuatro  
mollares rostros-pálidos, silentes y extasiados  
reducimos la música en potencia  
para que nuestras nietas la lleven en un dedo  
quizá de Marte a Aldebarán.  
¡Qué peana de sangre coagulada,  
de linfa fósil, de sudor marchito,  
hace hoy posible el lujo  
este ponderar tamaña deuda!*

*Y aún hay quien dice “Yo...”  
y pone luego un verbo en forma activa  
con tres o cuatro complementos, ellos  
directísimos todos... ¡Qué inocencia!  
Apaga, pues, y vámonos,  
poeta, con el dedo de tu madre  
y piensa que es el aura de cien generaciones,  
el temblor de mil nervios difuntos en cadena,  
lo que enardece el pelo de tu lámpara  
cuando pulsas la luz.*



**ÍNDICE.**

<b>Introducción.</b>	<b>11</b>
Objetivos.	13
Hipótesis.	15
Metodología.	17
<b>Capítulo 1º. El Resucitado: una iconografía religiosa en desarrollo.</b>	<b>21</b>
1.1. Características de la iconografía cristiana.	29
1.2. La iconografía del Resucitado.	39
<b>Capítulo 2º. Pasión y muerte de la escultura religiosa española tras la Guerra Civil.</b>	<b>69</b>
2.1. Las tensiones artísticas entre la tradición y la vanguardia.	89
2.2. Breve panorama escultórico.	99
<b>Capítulo 3º El papel del Vaticano II en el reencuentro entre el arte y la Iglesia.</b>	<b>121</b>
3.1. ¿Hacemos las paces? El Vaticano II.	130
3.2. La acogida del Vaticano II en la Iglesia española.	146
<b>Capítulo 4º. Un artista cristiano.</b>	<b>173</b>
4.1. Sus diálogos en el taller con la materia trascendida.	182
4.2. Su diálogo con los demás por el dibujo.	197
4.3. El diálogo con Dios. La fe como sustento de su obra.	221
<b>Capítulo 5º. Venancio Blanco. Escultor de la Resurrección.</b>	<b>237</b>
5.1. Sus aportaciones formales iconográficas.	237
5.2. La Resurrección según Venancio Blanco.	249
5.3. Consideraciones finales.	272
<b>Discusión.</b>	<b>285</b>
<b>Conclusiones.</b>	<b>289</b>
<b>Bibliografía:</b>	<b>303</b>
Bibliografía citada.	303
Fuentes en Internet.	309
Bibliografía consultada.	315

<b>Créditos a las imágenes.</b>	<b>319</b>
Fotografías del autor.	319
Fotografías de Nuria urbano.	322
Fotografías de otros autores.	324
Fotografías extraídas de publicaciones.	324
Fotografías extraídas de Internet.	326

## **ANEXOS**

<b>Anexo 1º La amistad entrevistada.</b>	<b>III</b>
<b>Anexo 2º Entrevistas con Venancio Blanco en DVD.</b>	<b>XI</b>
<b>Anexo 3º La resurrección como ejercicio personal.</b>	<b>XIII</b>

## INTRODUCCIÓN.

Teniendo en cuenta que la experiencia religiosa ha producido gran cantidad de obras de arte a lo largo de la historia, la cuestión que nos motivó iniciar esta investigación es averiguar por qué hoy se ha reducido tanto este tipo de expresiones de manera que, por ejemplo, resulta muy difícil encontrar estos temas en las monografías o libros de historia del arte a partir del siglo XX.

En occidente se ha ido produciendo un desafecto entre fe y cultura, que en España tiene unas especiales connotaciones, por las circunstancias que rodearon a la Guerra Civil y a la acogida de las innovaciones del Concilio Vaticano II.

Dentro del encuadre elegido la selección del tema del Resucitado responde al hecho de ser una iconografía presente a lo largo de la historia de la Iglesia, pero que tras el Vaticano II se ha retomado, produciendo gran cantidad de obras por toda España, por lo que puede servir de ejemplo para analizar la evolución de la escultura religiosa.

La elección del escultor Venancio Blanco se debe a que se le reconoce como uno de los escultores de tema religioso más importantes y que su vida y obra recorre todo el siglo XX, siguiendo felizmente en activo mientras escribimos estas líneas. Además hemos tenido la fortuna de que nos concediese numerosas entrevistas, así hemos podido realizar esta investigación, en parte, desde sus fuentes directas.





## **OBJETIVOS.**

Partimos de un objetivo general que busca entender la situación del arte sacro en España y la dificultad de su actualización iconográfica, sobre todo en el tema del Resucitado, concretando las fuentes, variedad, evolución y situación actual.

Los objetivos de carácter específico se centran en la obra religiosa de Venancio Blanco y en que medida dan respuesta a las necesidades del arte sacro, sobre todo a partir del desarrollo del tema del Resucitado en sus bocetos y esculturas.



## **HIPÓTESIS.**

1. A partir del hecho de la escasa producción de escultura religiosa de vanguardia en España, proponemos como hipótesis que una de las posibles causas sea el mantenimiento de inercias históricas, sobre todo en algunos ámbitos de la Iglesia, que hoy han perdido sentido y deberían revisarse.
2. Venancio Blanco es actualmente el paradigma de escultor religioso de vanguardia.
3. En el tema de la Resurrección aporta novedades formales y temáticas que pueden resultar relevantes para la evolución de esta iconografía.



## METODOLOGÍA.

Dada la interdisciplinariedad del tema, fronterizo entre la historia del arte, la teología, el estudio iconográfico y la creación artística necesitábamos compatibilizar distintas metodologías de investigación, por lo que en los primeros capítulos de carácter más histórico hemos estudiado la evolución iconográfica y del contexto histórico, cultural y religioso, para resolver el aspecto general del enunciado de la tesis. En los dos últimos capítulos, en los que nos centramos en la figura de Venancio Blanco y su obra, hemos seguido los criterios de análisis propios de la creación artística, para resolver el tema concreto de la investigación sobre el Resucitado en este autor.

En este trabajo hemos contado con los estudios previos de Juan Dorrego Santín<sup>1</sup> que centra su investigación en el aspecto humanista de Venancio y cómo influye en su labor creativa y docente, así como con la investigación de Gerardo Díaz Quirós<sup>2</sup> que estudia la dimensión religiosa de su obra.

Una importante fuente de información ha sido la grabación de más de diez horas de entrevistas a Venancio Blanco en soporte audiovisual en sus entornos más característicos: su taller, el curso de verano en Priego y la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En estas cinco entrevistas que van de diciembre de 2007 a abril de 2010, tanto él como Nuria, su secretaria personal, afirman que se consiguió un clima que permitió superar la timidez del escultor y favorecer su paulatina apertura. A esas entrevistas hay que añadir una última en mayo de 2010, para tomar fotos de dibujos, catálogos y obras. Este material

---

<sup>1</sup> DORREGO SANTÍN, J. *Venancio Blanco: Artista y persona: Enseñanzas a un alumno*. Tesis doctoral inédita. Por cortesía del autor. 2006.

<sup>2</sup> DIAZ QUIROS, G. *Hacerse Preguntas. Dibujar Respuestas. Venancio Blanco. Escultura Religiosa*. León. Fundación Las Edades del Hombre. 2005.

audiovisual nos ha proporcionado gran cantidad de información relevante, y en no pocos casos inéditas, como se expone en los anexos.

Para conocer y entender su contexto vital nos hemos desplazado a su tierra natal de Matillas, Roblizas y Salamanca tomando documentación fotográfica de sus primeras referencias visuales.

El acceso a la biblioteca de la Facultad de Teología de Granada y a sus amplísimos fondos bibliográficos y mi formación teológica como Diplomado en Ciencias Religiosas nos han permitido disponer e interpretar adecuadamente esa riqueza documental. Internet también ha resultado una útil herramienta para acceder con comodidad tanto a documentos escritos como a imágenes.

A la hora de ordenar los contenidos de la tesis partimos en el primer capítulo de los conceptos básicos de la iconografía en general, para fijar las claves iconográficas del Resucitado en sus distintas manifestaciones.

El cuerpo del segundo y tercer capítulo exponen las claves históricas más importantes en relación con la creación de la escultura religiosa del siglo XX en España; en concreto, las circunstancias en torno a la Guerra Civil y la acogida en España de las novedades sobre arte sacro de distintos documentos de la Iglesia, principalmente el Concilio Vaticano II.

Una vez fijados estos datos, en el cuarto y quinto capítulo, los confrontaremos con la obra religiosa de Venancio Blanco y el tema del Resucitado, para corroborar o refutar las hipótesis de las que partimos.

El primer anexo trata de la relación de amistad con Venancio Blanco y ordena los contenidos de las muchas horas de entrevistas

grabadas, recogiendo interesantes comentarios, que en ocasiones, se salían del enfoque propuesto en las preguntas. Al final exponemos el esquema en que hemos estructurado el vídeo, que resume sus comentarios y que aparece como anexo segundo.

En el último anexo me he permitido utilizar un tono más lírico que académico para explicar en qué medida este tema investigado forma parte de mi compromiso personal, tanto desde la perspectiva ética como estética. Espero sepan comprender esta licencia.





## **1. EL RESUCITADO: UNA ICONOGRAFÍA RELIGIOSA EN DESARROLLO.**

Comenzaremos exponiendo en este capítulo los planteamientos básicos de la iconografía en general y de la temática religiosa en concreto, desembocando en la iconografía cristiana del Resucitado.

Uno de los rasgos más característicos y específicos del ser humano es la capacidad simbólica, que nos permite crear infinidad de elementos que podemos percibir sensorialmente, a los que llamamos signos o símbolos y que nos remiten a otra realidad a la que asociamos según una convención socialmente aceptada. Peirce propone una diferenciación que aclara y amplía este campo semántico:

*Hay tres clases de **signos**. En primer lugar, hay semejanzas o **iconos**, que sirven para transmitir ideas de las cosas que representan simplemente imitándolas. En segundo lugar, hay indicaciones o **índices**, que muestran algo sobre las cosas por estar físicamente conectados con ellas.../ /...En tercer lugar, hay **símbolos**, o signos generales, que han sido asociados con su significado por el uso.<sup>1</sup>*

Estos signos con los que construimos los lenguajes se diseñan en función de nuestros sentidos. Cada uno de ellos nos condiciona el modo de procesar la información que recibimos. Así, la auditiva suele ser discursiva y requiere de un tiempo en su percepción, mientras que la visual suele ser global e instantánea.<sup>2</sup> Por ello, esta capacidad comunicativa podemos estructurarla en dos grandes apartados: por un

---

<sup>1</sup> PEIRCE, C.S. *¿Qué es un signo?* 1894. [En línea] Grupo de estudios Peirceanos. Univerisdad de Navarra. Disponible en:

<http://www.unav.es/gep/Signo.html> [Consultado el 5 de Enero de 2010.]

<sup>2</sup> HOFMANN, W. *Los fundamentos del arte moderno: Una introducción a sus formas simbólicas*. Barcelona. Península. 1995. p. 142.

lado la lingüística, que estudia el universo de los sonidos, las palabras y sus leyes; por otro, el mundo de la imagen y su complejo entramado de significados. Cuando en esos lenguajes hay una intención estética aparece el fenómeno artístico, que históricamente se ha ordenado en función de los sentidos que intervienen en su elaboración y percepción.

El estudio del fenómeno de la percepción visual en el ser humano podemos abordarlo desde distintos enfoques: fisiológico, psicológico, lingüístico, etc. El que nos interesa es el de la iconografía. ¿Qué entendemos por este concepto y cómo se relaciona con otros similares?

Explicar el concepto de iconografía requiere aclarar su raíz lingüística. El término *icono* viene del griego *eikon*, que significa imagen. Aunque el Diccionario de la Real Academia Española en las dos primeras definiciones hace referencia a las obras de arte de la iglesia ortodoxa, la que nos interesa es su tercera acepción, en que define el término como: *signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado*. Explicar en qué puede consistir en cada caso esta *relación de semejanza* es lo que estudia el campo de la iconografía.

El mismo Diccionario entiende por iconografía la *descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos*. Y en una segunda acepción, como *tratado descriptivo, o colección de imágenes o retratos*. En esta definición entendemos que la iconografía es una disciplina relacionada con el estudio de las artes visuales, que pretende describir los elementos que las conforman.

En el transcurso del siglo pasado se fue ampliando este campo de investigación pasando de la mera descripción, a la interpretación de los

elementos que conforman las imágenes, con lo que podemos llegar a la definición que ofrece Serafín Moralejo:

*La iconografía tiene por objeto el estudio de la articulación e institucionalización de las imágenes y de las significaciones que éstas adquieren en consecuencia, trascendiendo su inmediata referencia a la naturaleza.*<sup>3</sup>

Su significado se amplió cuando Panofsky planteó la diferencia entre iconografía e iconología. El estudio de las imágenes tras su análisis formal requiere comprender el significado en su contexto histórico y cultural. Para ello, no podemos quedarnos exclusivamente en lo que nos *dice* la imagen, sino que resulta imprescindible comprender tanto los contextos, como los acontecimientos culturales o históricos en los que se enmarcan. Pasamos, por tanto, del plano del *significado* al plano del *sentido* de la obra. Por ejemplo, el significado del *David* de Miguel Ángel remite a un pasaje del Antiguo Testamento; si, por otra parte, no conocemos las circunstancias históricas y culturales en que se realizó la escultura, se pierde su sentido: el desafío de la ciudad estado de Florencia a otras más poderosas en el contexto de la Italia del Renacimiento. Correspondería a la iconología este estudio del sentido, que necesita el apoyo de otros documentos relacionados más o menos directamente con la imagen a estudiar.

Por tanto, Panofsky plantea tres niveles de contenido o significado de una imagen. Los dos primeros corresponden al campo de la iconografía y el tercero al de la iconología:

---

<sup>3</sup> MORALEJO, S. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid. Akal. 2004. p. 17.

*... el más bajo de los cuales se confunde generalmente con la forma, y el segundo de los cuales es el campo especial de la iconografía en el sentido más estricto. En cualquiera de los campos en que nos movamos, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse tradición.*<sup>4</sup>

A continuación desarrolla estos tres niveles en un cuadro sinóptico, bajo el título de *Historia de la tradición* en relación con cuatro momentos: el objeto de interpretación, el acto de interpretación, el bagaje para la interpretación y el principio controlador de la misma. Este esquema lo perfecciona Gombrich, al plantear que la meta de la iconología no debe quedarse en el estudio a posteriori de las imágenes y de las obras de arte, sino que debe buscar la reconstrucción de los elementos que intervienen en la gestación de la obra, generalmente plurívocos en su significado y con multitud de posibles asociaciones o articulaciones. De esta manera, Gombrich se pone en el lugar del artista o de los que encargaron la obra, para descubrir la intención que les movió a realizarla, mientras que Panofsky se centra en los elementos que se pueden descubrir en esa obra, aunque quienes la encargaron o realizaron no fueran conscientes de esas influencias. Resulta interesante la síntesis de estos dos grandes investigadores que propone Moralejo:

*Lo que en principio se nos presenta como aparente contradicción de dos concepciones de la iconología –Gombrich versus Panofsky- creo, pues, que puede resolverse con ciertos matices y ajustes, en una complementariedad. Seguir a Gombrich no supone excluir a Panofsky, sino perfeccionarlo. El esquema metodológico propuesto por este es susceptible de mejora y enriquecimiento si*

---

<sup>4</sup> PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial. 1992. p. 24.

*damos cabida en él, entre los niveles II y III a un cuarto nivel, que vendría a ser el III inspirado en las concepciones de Gombrich.*<sup>5</sup>

Moralejo elabora una sinopsis en la que ordena estas ideas, manteniendo los momentos interpretativos de Panofsky, pero ampliando los niveles: el primero relacionado con la descripción de la obra, el segundo que sería el propiamente iconográfico, el tercero que trata de la significación global de la obra o programa del autor y el último en relación con el sentido en el contexto histórico. Este mismo esquema será el que utilizaremos en nuestra investigación, pasando por las circunstancias históricas y conceptuales para llegar a la obra a través de la óptica del artista creador. Así, entraremos en primer lugar en la problemática específica de la iconografía de tema religioso, en concreto las características propias del cristianismo, centrándonos sobre todo en el tema del Resucitado.

En la definición de *icono* arriba descrita ofrecida en el Diccionario de la Real Academia, comprobamos que las dos primeras acepciones se vinculan a la religión. Esto no es fruto de la casualidad, ya que en las etapas más antiguas de todas las culturas, el arte y la religión fueron de la mano por la existencia de un factor común: la necesidad de utilizar un lenguaje simbólico.

Nuestros primeros antepasados fueron capaces de asombrarse ante el espectáculo de la naturaleza, preguntándose por su sentido y origen. También buscaron someterla, pero en la medida que ésta se escapaba de su control, crearon mitos que dieron origen a las primeras religiones y que permitieron la posterior aparición de la filosofía. Con ello se fue desarrollando una de las características más específicas del ser

---

<sup>5</sup> MORALEJO, S. Ref. 3. p. 61.

humano: la capacidad simbólica, que nos permite crear y comprender lenguajes, signos, ritos, etc. La dificultad de mostrar físicamente realidades trascendentes (Imagen 1) para las distintas religiones supone la necesidad de recurrir a símbolos que los representen, creando contextos de encuentro y diálogo con la divinidad o a la trascendencia.



*Imagen 1. André Rublëv. Icono de La Trinidad. Catedral de la Asunción. Moscú. 1425. Se representa este misterio teológico con tres personas idénticas pero con atributos distintos.*

Los símbolos religiosos se diferencian de los artísticos en que tienen un origen trascendente, es algo *dado* que no ha elegido el creyente, como explica Martín Velasco:

*La elevación de una realidad a la categoría de símbolo, de hierofanta, no depende de una simple elección del hombre, sino de esa relación del hombre con lo invisible, con el Misterio que se*

*presencializa sólo en la mediación simbólica y hierofánica y que es la que confiere a esa última su condición de sagrada.*<sup>6</sup>

Así, las mediaciones por las que se manifiesta lo trascendente, como la piedra sobre la que durmió Jacob en Betel de la que partía la escalera al cielo, la Cruz como el lugar en que Cristo muere o la piedra negra de la Kaaba para el Islam... todos ellos son elementos dados que adquieren su condición de símbolos sagrados, objetos o circunstancias que acompañan a dicha manifestación.<sup>7</sup>

Por el contrario, en el arte somos nosotros, como creadores libres, los que decidimos qué piedra o madera transformamos en escultura, dotándolas del simbolismo deseado. Desde el momento en que el artista lo elige y le dota de un significado, lo está elevando a la categoría de cultura y el objeto se convierte en parte de un *lenguaje de sentido* para una comunidad concreta.

Otra diferencia entre el acontecimiento religioso y el artístico radica en que en la hierofanía sólo se puede manifestar un aspecto de la divinidad, haciéndose presente de una manera determinada en un espacio y en un sitio concreto; valga de ejemplo las manifestaciones trinitarias en el Nuevo Testamento. Sin embargo, en el símbolo meramente plástico el artista tiene margen para sintetizar o desarrollar los aspectos que le interese resaltar. Por ejemplo en la Trinidad Patérnitas (Imágenes 2 y 3) se quiere resaltar la filiación divina de Cristo,

---

<sup>6</sup> MARTÍN VELASCO, J. *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid. Cristiandad. 1978. p. 133.

<sup>7</sup> ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid. Cristiandad. 2000. p. 609.



mostrándolo como Hijo de Dios Padre en sus rodillas y sobre ambos el Espíritu Santo.<sup>8</sup>



Imagen 2. Anónimo. *Trinidad Patérnitas. Santo Domingo de la Calzada. En torno a 1200. Talla en piedra.*

Imagen 3. Juan de Archieta. *La Trinidad. Retablo de la capilla de San Martín de Sarasa, Catedral de Jaca. Huesca. 1578.*

### 1.1. Características de la iconografía Cristiana.

Existen dos procesos para realizar objetos de culto y obras plásticas relacionadas con la religión. En primer lugar, el artista desconoce los fundamentos teológicos o rituales y se convierte en un

<sup>8</sup> LOZANO LÓPEZ, E. *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e icnográfico.* [en línea] Universitat Rovira I Virgili. Disponible en:

[http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_URV/AVAILABLE/TDX-0504107-140820//p.XI.ELPROGRAMA.PDF](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_URV/AVAILABLE/TDX-0504107-140820//p.XI.ELPROGRAMA.PDF)

también en:

GARCÍA OMEDES, A. *Santo Domingo de la Calzada* [En línea ] Mapa interactivo de rutas del Románico. Santo Domingo de la Calzada. Disponible en:

<http://www.arquivoltas.com/17-La%20Rioja/01-StoDomingoCalzada10.htm> [ Consultadas el 1 de Junio de 2010]

La Trinidad Patérnitas es una iconografía muy poco usual, utilizada como instrumento para combatir el arrianismo.

mero amanuense, que realiza fielmente las indicaciones del creyente que lo contrata, como el caso documentado del Cristo del Amor del Convento de las Capuchinas de El Puerto de Santa María.<sup>9</sup> En la otra posibilidad el artista, que domina los recursos de su técnica, es además un buen conocedor de esa religión, siendo capaz de crear una nueva iconografía, como sucede con *La Piedad* de Miguel Ángel (Imagen 4) en la que la representación de la Virgen recoge la actitud impasible propia de las sibilas proféticas en las que se apoyó el cristianismo al comienzo de su evangelización, muy representadas por Buonarroti y Rafael. También podemos interpretar, por la juventud de la Madre, cómo resalta la paternidad de Cristo sobre toda criatura, incluida la Virgen. Esta riqueza iconográfica le confiere a dicho autor más crédito como artista creador.



Imagen 4. Miguel Ángel Buonarroti. *Piedad*. Vaticano. 1499. Mármol

Otro aspecto que condiciona la iconografía religiosa proviene lógicamente de su uso en la propia religión. Sabemos que el Judaísmo o

<sup>9</sup> TEJADA ROMERO, P. *Experiencias de creación iconográfica compartida: la actualidad del Cristo del Amor de El Puerto de Santa María*. Inédita. Granada. 2009.

el Islam no permiten la representación figurativa de la divinidad, de personas o animales y se ciñen a los elementos vegetales, a las formas geométricas y a los textos sagrados (Imágenes 5 y 6), mientras que el Hinduismo o el Cristianismo hacen uso abundante en referencia a figuras humanas. (Imágenes 7 y 8). En el budismo se representa sobre todo a la imagen de Sidarta Gautama aunque suelen realizar *mandalas* en los que se armoniza la oración y el arte (Imagen 9).



Imagen 5. Anónimo. Sinagoga de Córdoba. 1315.

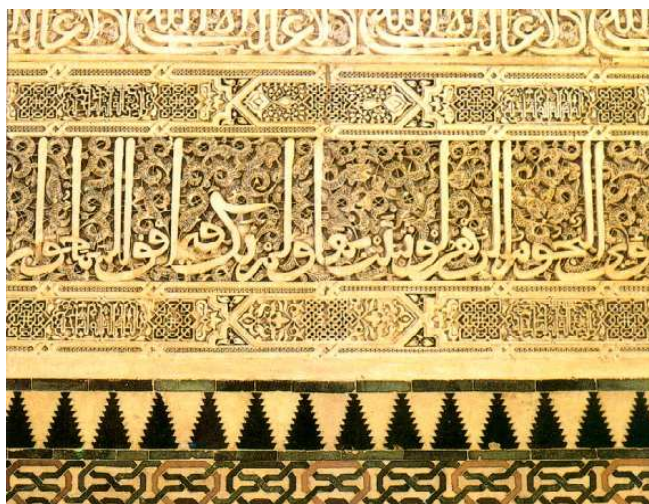
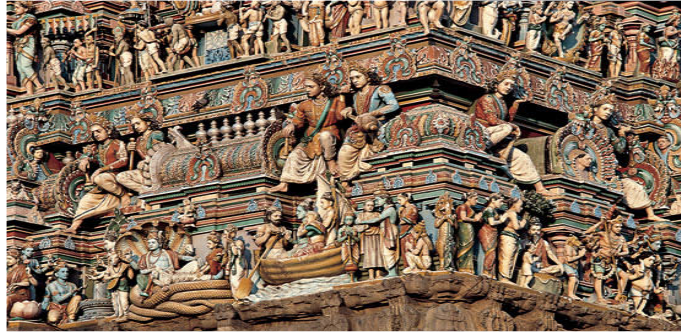


Imagen 6 Anónimo. Detalle decorativo de la Alhambra. Granada 1250.





*Imagen 7 Anónimo. Detalle del templo de Kapalesvara dedicado a Shiva. Madrás. Siglo XII.*



*Imagen 8. Anónimo. Justiniano y su Corte en un mosaico de San Vitale. Rávena. 548.*



*Imagen 9. Anónimo. Buda. Museo arqueológico de Sarnath. Año 400.*

Dentro de cada una de estas religiones se han producido circunstancias históricas que favorecieron el desarrollo de las imágenes, o por el contrario su persecución, como sucedió con la iconoclastia de la iglesia oriental en los siglos VIII y IX. Esta actitud también se da entre distintas religiones, por ejemplo actualmente la destrucción de dos budas colosales en Afganistán. Con el cisma protestante también se generó una diferenciación en el trato de las imágenes. La Iglesia Luterana veía el peligro de la idolatría en la adoración de las mismas, mientras que la Católica mantuvo su culto, pero velando porque sólo se considerasen como objeto de veneración. Esto supuso un gran desarrollo de la imaginería en países católicos, mientras que en los reformistas se promovió especialmente la música, de lo que Alemania es un buen ejemplo.

Toda religión encierra el deseo de salvación de sus fieles tras el paso por este mundo. Así, los temas más comunes en sus manifestaciones artísticas suelen ser la experiencia de encuentro con la trascendencia y los relacionados con la muerte. Como el acontecimiento religioso envuelve al ser humano en todas sus dimensiones, en la medida que crece esa experiencia religiosa, personal o comunitariamente, se van generando ritos, símbolos e iconografías que comprenden cualquiera de los aspectos de su experiencia: la trasmisión de la vida y la sexualidad, la regeneración o la purificación, la sacralización de la naturaleza y del entorno de trabajo, la ordenación del tiempo... Podemos resumirlos en tres grandes grupos: los que expresan la relación del hombre con la trascendencia, su relación con los demás, que se suelen concretar en unas normas morales, y la comprensión de la naturaleza en su relación con ella. Este esquema se utiliza en el ordenamiento de la ontología

clásica que se ha retomado en ocasiones para el estudio de la fenomenología de la religión.<sup>10</sup>

Para entender el concepto de *sagrado* en contrapunto con *profano* no nos podemos limitar a referirnos a todo aquello que se relaciona con la divinidad o la religión, dejando al segundo el resto de las experiencias seculares porque, como explica Eliade, el mundo de lo sagrado es inabarcable:

*La heterogeneidad de los “hechos sagrados”, que turba desde un principio, llega poco a poco a paralizarnos. Porque se trata de ritos, de mitos, de formas divinas, de objetos sagrados y venerados, de símbolos, de cosmogonías, de teologúmenos, de hombres consagrados, de animales, de plantas, de lugares sagrados, etc. Y cada una tiene su morfología propia, de una riqueza exuberante e intrincada.*<sup>11</sup>

Romano Guardini distingue, dentro del ámbito religioso, entre imagen sagrada o de culto, en la que Dios se hace presente, e imagen de devoción en la que simplemente le damos a la imagen una relación o significado religioso:

*La imagen de culto es sagrada, en el sentido estricto de la palabra. No sólo éticamente, sino en lo religioso. Y lo religioso, no en el sentido de la piedad, sino objetivamente, en sentido de majestad, de numen. En ella se hace perceptible lo “tremendum”, lo inaccesible, lo gloriosamente temible...*<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> SEGUNDO, J.L. *¿Qué mundo?, ¿Qué hombre?, ¿Qué Dios?* Santander.Sal Terrae. 1993.

<sup>11</sup> ELIADE, M. Ref. 7. Pág. 64 Ver también: MARTÍN VELASCO, J. Ref. 6. p. 134.

<sup>12</sup> GUARDINI, R. *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte.* Madrid. Ediciones Guadarrama. 1960. p. 25.

Martín Velasco explica las mediaciones objetivas de lo sagrado comentando un texto de Eliade, en que lo característico no proviene de su gran variedad de manifestaciones, sino de la *paradoja* de que se manifieste lo trascendente por medio de lo inmanente.

*Lo que revela toda hierofanía, incluso la más elemental, es justamente “la paradójica coincidencia de lo sagrado y lo profano, del ser y del no ser, del absoluto y de lo relativo, de lo eterno y del devenir”. Esta coincidencia de lo sagrado y de lo profano realiza, pues, una ruptura de nivel ontológico, que está implicada en toda hierofanía en cuanto que ésta muestra la coexistencia de las dos esencias opuestas “Sagrado y profano, espíritu y materia, eterno y no eterno”. Pero lo paradójico, concluye Eliade, “no es el hecho de la manifestación de lo sagrado en piedras o en árboles, sino **el hecho mismo de que se manifieste y, por consiguiente, se limite y se haga relativo**”.*<sup>13</sup>

Lo sagrado está siempre relacionado con la hierofanía, con la manifestación del Misterio, entendido como lo *totalmente otro*, la divinidad que no se objetiva ni mundaniza sino como la *transignificación operada en la realidad mundana al pasar a ser para el hombre religioso símbolo de lo divino*.<sup>14</sup> Así el mismo Guardini matiza sobre el sentido de la imagen de devoción, en la que no existe presencia trascendente, como un primer paso para el encuentro con la imagen sagrada.

*La imagen de devoción descansa en las relaciones de la semejanza y la transición. Tiende puentes. En ella desciende lo divino, y el hombre se eleva. Ante ella es posible la familiaridad, la*

<sup>13</sup> MARTÍN VELASCO, J. Ref. 6. p. 131.

<sup>14</sup> MARTÍN VELASCO, J. Ref. 6. p. 132.

*contigüidad.../ /...La imagen de devoción, aunque esté en la iglesia, está en cuanto la iglesia es lugar de experiencias religiosas, sitio de edificación, sin distinguirse del "cuarto tranquilo" esencialmente, sino sólo en el grado. Así, el llegar y marcharse, acudiendo y retirándose de ella, no tiene un carácter cualitativo, sino sólo un carácter espacio-temporal. No contiene el "paso sobre la frontera" que se debe dar en el camino hacia la imagen de culto, sino que representa sólo el hecho de que hay que ir a lo que está en otro sitio.<sup>15</sup>*

Esta distinción se ha traducido en algunos autores por *arte sagrado* cuando está destinado al culto y a la comunidad, y *arte religioso* como el que va destinado a las personas fuera de su contexto comunitario.<sup>16</sup> En relación a la escultura entendida como objeto portador de significados, el padre Aguilar distingue entre *escultura religiosa*, en que lo religioso es ocasión temática para una obra, una *cosificación* bella, y la imagen religiosa, en que la obra no cosifica, sino que evoca otros valores y funciona como trampolín de la trascendencia.<sup>17</sup>

El mismo autor aclara la fundamentación teológica del culto a las imágenes, que evita la confusión de idolatría que siempre se ha criticado desde planteamientos iconoclastas: *el culto se tributa a la persona representada por la imagen*, por lo que ésta no merece ningún culto en sí; sólo se valora por su antigüedad o por su calidad artística. Continúa distinguiendo:

*El culto religioso de adoración propiamente dicha —LATRÍA— debe rendirse sólo a Dios, por su infinita perfección y como expresión de nuestra total dependencia. Otro culto religioso de honor y*

---

<sup>15</sup> GUARDINI, R. Ref. 12. pp. 25-27.

<sup>16</sup> OLIVAR, A. La formación litúrgica del artista. A.R.A. nº 3. 1965. pp. 12-13.

<sup>17</sup> DE AGUILAR, J.M. *Casa de oración*. Madrid. Movimiento Arte Sacro. 1967. p. 128



*veneración —DULÍA— puede tributarse a otras personas en función de su excelencia o dignidad. Nivel excepcional y grado propio lo alcanza al tributarse a la Virgen María —culto de HIPERDULÍA—. Los cultos de latría y de dulía tienen carácter absoluto cuando se dirigen a la persona misma, en sí y sin mediación. Pero cuando dicen referencia a la imagen que representa a la persona, entonces son cultos relativos.*<sup>18</sup>

A raíz de estas distinciones, tomamos conciencia de la dificultad de una ordenación rigurosa y objetiva de la iconografía religiosa, que está condicionada por la intención o el uso que se le dé. De manera que una misma imagen puede tener distinto carácter en varios momentos y lugares o ante diversas personas. Por ello, para poder ordenar los términos que usaremos en este trabajo, llamaremos *arte religioso* a la obra de tema religioso que esté motivada por una intención estética, y *arte sacro* a la que se realice con una función ritual o sagrada de representación o relación con la divinidad en el contexto de una comunidad de fe.

Si bien en todas las religiones existen una serie de rasgos comunes con respecto a su iconografía, también es cierto que cada una de ellas posee aspectos específicos. El cristianismo bebe de la tradición anicónica del judaísmo, como se concreta en el Antiguo Testamento:

*Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra semejanza, para que domine sobre los peces del mar, las aves del cielo, los ganados, las bestias salvajes y los reptiles de la tierra. Y creó Dios a los hombres a su imagen; a imagen de Dios los creó; varón y hembra los creó.*<sup>19</sup>

<sup>18</sup> DE AGUILAR, J.M. Ref. 17. pp. 133-134.

<sup>19</sup> Gn. 1, 26-27

De aquí se desprende que la única imagen de Dios en la Tierra es el propio hombre, lo que coincide con el Decálogo, que sintetiza las normas de vida del judaísmo y que comienza diciendo:

*No tendrás otros dioses fuera de mí. No te harás escultura, ni imagen alguna de nada de lo que hay arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, o en el agua debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas, ni les darás culto porque yo soy el Señor tu Dios.<sup>20</sup>*

Esta tradición se mantuvo al comienzo del cristianismo, más aún si tenemos en cuenta el riesgo que se corría de confusión en la representación de Cristo con otros dioses paganos. Los primeros cristianos optaron por representaciones de su fe bajo símbolos más abstractos como el pez, cuyas letras en griego *ICHTYS* eran las iniciales de *Iesous Christos Theou Yios Soter*, que significa Jesucristo Hijo de Dios Salvador. (Imágenes 10 y 11).



*Imagen 10. Anónimo. Grabado en una caverna de Éfeso. Siglo II.*



*Imagen 11. Anónimo. Mosaico de iglesia cristiana en Megido Israel Siglo III.*

<sup>20</sup> Ex. 20, 3-5 También en Dt. 5, 6-22



Imagen 12. Crismón del reverso de la moneda de Magencio. Siglo IV.

Así mismo el Crismón se forma por el monograma de las letras griegas "X-P" (*equis-rho*), cruzados en aspa, (Imagen 12) y en este caso además, por los signos "alfa y omega" que representan el principio y el fin.

También eran frecuentes las representaciones de las palomas con el ramo de olivo, el cordero, el ciervo o el pavo real. La primera imagen con forma humana que aparece en la iconografía cristiana es la del Buen Pastor, (imagen 13) al parecer tomada de la estatuaria griega del *moscóforo* o de la romana de Hermes, que ejerce como dios *psicopompo*, conductor de almas. A partir de esta imagen y desde el siglo IV se fue ampliando la iconografía cristiana basada en la figura humana.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> GRABAR, A. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid. Alianza Forma. 1985. pp. 39-59.



Imagen 13. Anónimo. *El buen pastor*. Arte paleocristiano. Museo Vaticano. Siglo IV.

## 1.2. La iconografía del Resucitado.

Dentro de la riqueza iconográfica del arte cristiano, resulta innegable que la imagen más abundante ha sido la Cruz. No obstante el acontecimiento más relevante y específico de su fe no es el martirio de Jesús de Nazaret, sino su Resurrección, por ser el acontecimiento fundante del cristianismo. San Pablo lo explica con claridad en la 1ª Carta a lo Corintios: *Y si no resucitó Cristo, vacía es nuestra predicación y vacía también nuestra fe... somos los más dignos de compasión de todos los hombres.*<sup>22</sup>

Debemos resaltar que la Resurrección es un acontecimiento difícil y complejo para su representación, no sólo por la ausencia de testigos directos del mismo, sino además, por ser un hecho único y excepcional

---

<sup>22</sup> 1º Cor. 15, 13-19

que se sale de toda explicación lógica y que para su comprensión se parte de los datos de las apariciones en los evangelios. Sus testigos, desconcertados, se preguntan si es el mismo cuerpo de Jesús o un cuerpo distinto<sup>23</sup>. Por más que en los últimos años se investigase a partir del la Sábana Santa de Turín en un intento de objetivación científica, la interrogante sigue abierta.<sup>24</sup>

Como toda iconografía surge y debe entenderse en el contexto de una cultura y al referirnos a las de tema religioso, se fundamentan además en la vivencia de la fe, que actualmente esta traspasada por una sociedad que se resiste a enfrentarse a la experiencia de la muerte al no saber darle explicación ni sentido. Sin reconocer la finitud de la vida humana es imposible plantearse la paradoja de la Resurrección. Por ello su representación supone, por parte del artista que produzca la imagen, la aceptación creyente del acontecimiento en toda su compleja radicalidad. Podría incluso estudiarse la historia de la Iglesia y la evolución de la fe en base al seguimiento de su iconografía en general y de la del Resucitado en concreto.

A pesar de tantas dificultades, esta imagen ha estado presente de muy distintas maneras a lo largo de toda la historia de la iconografía cristiana. En los evangelios se narran varios hechos relacionados con la Resurrección que han permitido representarlos en multitud de variaciones plásticas. Ordenándolas según Réau siguiendo la cronología de los acontecimientos, tendríamos: la Resurrección simbólica de las prefiguraciones en el Antiguo Testamento, como los tres días de Jonás en la ballena y en el Nuevo Testamento las Tres Marías en el sepulcro con las variantes de la compra de los perfumes o la visita al sepulcro; el *Noli*

<sup>23</sup> BELTING, H. *La vraie image*. Paris. Gallimard. 2007. pp.134-143.

<sup>24</sup> ANSON, F. *La Sabana Santa. Últimos hallazgos, 2002*. Madrid. Palabra. 2005.

*me tangere* del encuentro con María Magdalena, Cristo saliendo de la tumba en diversas posturas, Cristo planeando sobre la tumba o sobre el monte, en la que se representa de varias maneras a los guardianes; también las distintas apariciones a los apóstoles; en Emaús, el ofrecimiento de las llagas a Tomás, la pesca milagrosa, andando sobre las aguas y apaciguando a la tormenta o finalmente, las distintas versiones de la Ascensión.<sup>25</sup> (Imágenes 14 a 26)



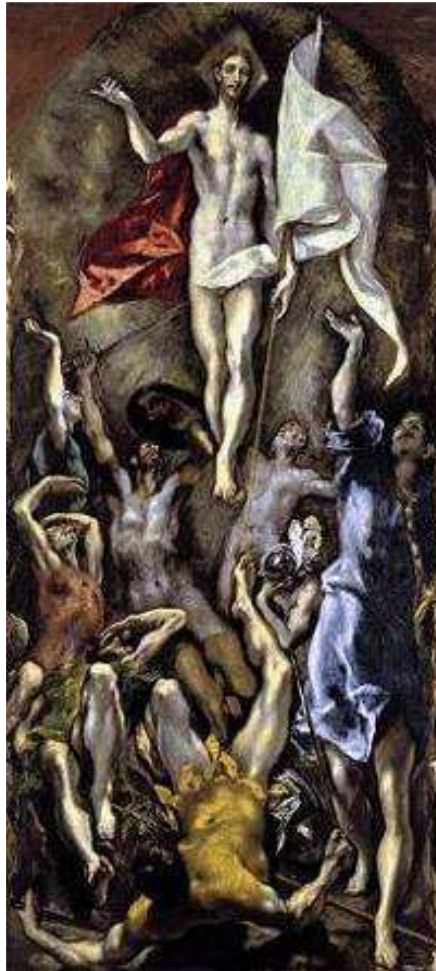
Imagen 14. Juan de Juni. Cristo Resucitado. Catedral de Burgo de Osma. 1570.



Imagen 15. Anónimo. Resurrección de Cristo. Monasterio de Santo Domingo el Real. Segovia. Finales del siglo XVI.

<sup>25</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte Cristiano*. Tomo Nuevo Testamento. Barcelona. Ediciones del Serval. 2007. pp. 560-612





*Imagen 16. El Greco. La Resurrección de Cristo. Museo del Prado. Madrid. 1600.*



*Imagen 17. Duccio di Buoninsegna. La Maestà. Aparición en el lago Tiberiades. Catedral de Siena. 1308.*



Imagen 18. Caravaggio. *La cena de Emaús*. National Gálery de Londres. 1600.



Imagen 19. Anónimo. *Cristo se aparece al Apóstol Tomás* – Catedral de Notre Dame. París. Siglo XIII.



EL TEMA DEL RESUCITADO EN EL ESCULTOR VENANCIO BLANCO  
Una aproximación a la creación de iconografía religiosa en la escultura española del siglo XX.



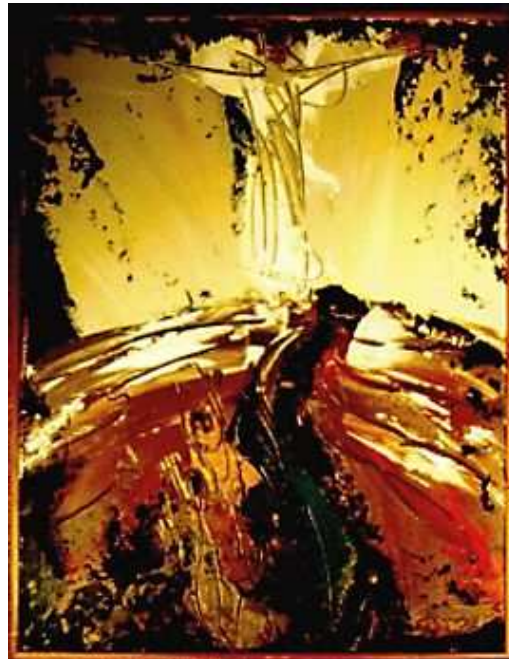
*Imagen 20. Correggio. Noli me tangere. Museo del Prado. 1525.*



*Imagen 21. Luis María Saumells. Cristo y María Magdalena. Tarragona. 1990.*



*Imagen 22. Rembrandt. La ascensión de Cristo. Alte Pinakothek. Munich 1636.*



*Imagen 23. William Congdon. Ego sum. Museo vaticano. Roma. 1960.*

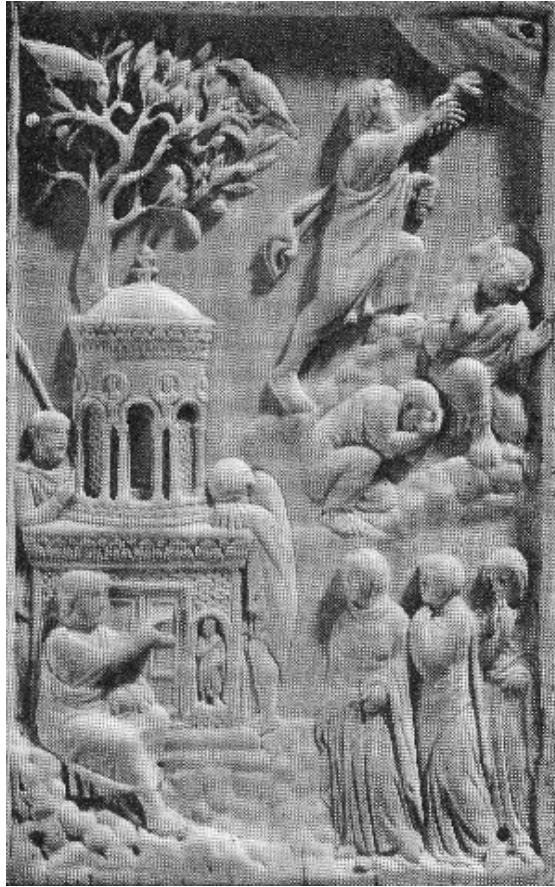


*Imagen 24. Luca della Robbia. Ascensión de Cristo. Catedral de Florencia. Siglo XV.*



*Imagen 25. J.M. Subirach. La ascensión del Señor. Sagrada familia. Barcelona. 1999.*





*Imagen 26. Anónimo. La Ascensión. Museo nacional. Baviera. Munich. Año 400.*

Además de estas representaciones del Resucitado, también se han desarrollado tradicionalmente iconografías como: el descenso a los infiernos, el sepulcro vacío o el encuentro de Jesús con su Madre. Asimismo existen otros textos en el Nuevo Testamento que han dado lugar a otras creaciones en las que se representa a Cristo Resucitado, como la conversión de San Pablo,<sup>26</sup> el *¿Quo vadis Domine?* del encuentro con San Pedro en la Via Apia, o su interpretación como varón de dolores. (Imágenes 27 a 32)

---

<sup>26</sup> Hch. 9, 3-9

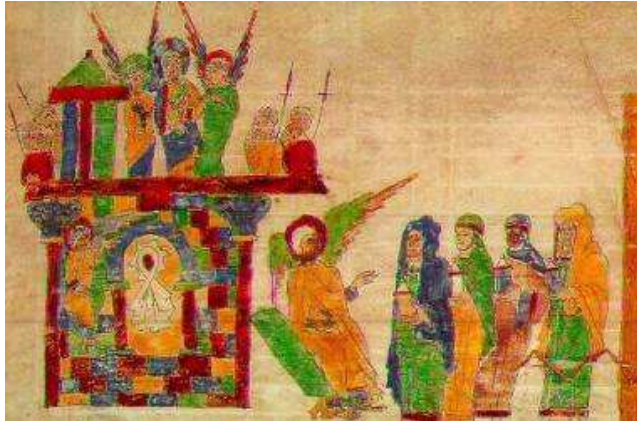


Imagen 27. Anónimo. *El Sepulcro vacío*. Biblia de Ripoll. Siglo XI.



Imagen 28. Anónimo. *La bajada a los infiernos*. Icono de Theófanos de Creta. 1546.



Imagen 29. Atribuido a Juan de Solís. *Aparición de Cristo a la Virgen*. Catedral de Segovia. Medios del XVII.



*Imagen 30. Pyeter Dancart. La conversión de San Pablo, Retablo Mayor de la catedral de Sevilla. 1481-1564.*

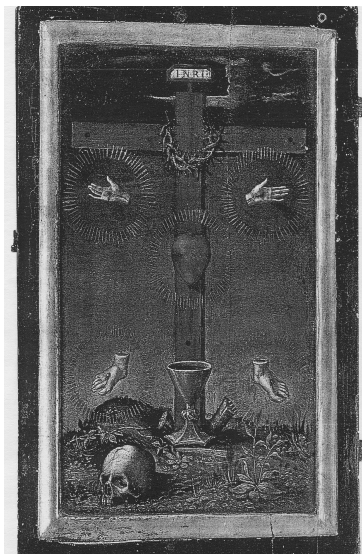


*Imagen 31. Annibale Carracci. ¿Quo vadis Domine? Iglesia de Santa María de la Palma. Roma. 1602.*



*Imagen 32. Hans Multscher. Cristo. Varón de dolores. Portada de la Catedral de Ulm. Alemania. 1492.*

Destacamos como una excepcional invención iconográfica, aunque plásticamente resulte desconcertante, la interpretación de Willem van Bibaut en un díptico de 1523. (Imagen 33)



*Imagen 33. Willem van Bibaut. Las cinco llagas de Cristo. Ámsterdam. Colección particular. 1523.*

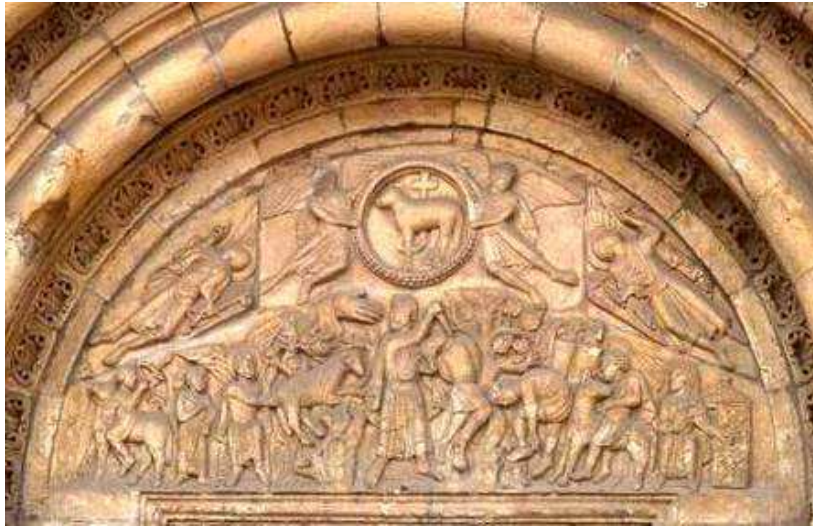
Junto a las interpretaciones de estos temas, también podríamos añadir aquellas que abordan la manifestación de Cristo Resucitado de manera indirecta. Por ejemplo, la presencia gloriosa con el Padre, las manifestaciones trinitarias o el *Agnus Dei*, tomado de la referencia apocalíptica de Cristo como cordero degollado que triunfa sobre la muerte, o las abundantísimas representaciones del Juicio Final. Finalmente cabe citar las visiones o apariciones de Cristo a los santos, a lo largo de la historia de la Iglesia, pero todo ello sería demasiado prolijo y no aportarían grandes novedades formales al tema que nos interesa del acontecimiento mismo de la Resurrección.

Como la mayoría de los temas iconográficos, el Resucitado se ha ido desarrollando según las circunstancias históricas y teológicas, que condicionaron cada época. Ejemplo de esta evolución podemos considerar el del *Agnus Dei* como una representación cristológica de la victoria de Jesús sobre la muerte y por tanto también puede entenderse como una iconografía de Resurrección que recorrerá, junto con el Crismón, toda la historia de la Iglesia.<sup>27</sup> El Románico generó el Pantocrator que, tras la muerte, tiene en sus manos el poder de salvar o condenar, mientras que durante el Renacimiento se establece la figura de un Cristo humanizado que ha triunfado sobre la cruz y que influiría en muchos escultores españoles, como Jerónimo Hernández (Imágenes 34 a 37). Por su parte el Greco genera una iconografía desnuda de todo aliño, jugando sólo con la composición y el movimiento del cuerpo (Imagen 38).

---

<sup>27</sup> Ap. 5, 6-14





*Imagen 34. Anónimo. La puerta del cordero. San Isidoro de León. Siglo XII.*



*Imagen 35. Maestro Mateo. Pantocrátor del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Siglo XII.*



*Imagen 36. Miguel Ángel. Resucitado. Santa María sopra Minerva, Roma. 1520.*



*Imagen 37. Jerónimo Hernández. Resucitado. Parroquia de la Magdalena Sevilla. 1580.*



*Imagen 38. El Greco. Resucitado. Hospital de Tavera. Toledo. 1598.*

En este rápido recorrido histórico recordamos al Concilio de Trento, que supuso, entre otras cosas, la respuesta a las propuestas anicónicas de la Reforma luterana, ante los abusos de prácticas idolátricas entre algunos fieles católicos. En sus textos podremos comprobar las líneas maestras que Roma siempre ha venido dando sobre el arte sacro y ver cómo se valora a las imágenes no por lo que son, sino por lo que representan, evitando el riesgo de la idolatría y procurando que sean adecuados instrumentos para el desarrollo de la fe y el fomento de la oración.

*Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes.../ /...sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen.*<sup>28</sup>

En esta búsqueda de instrumentos adecuados para el fomento y la transmisión de la fe, muchos teólogos se esforzaron por explicar las novedades iconográficas y las adecuadas actitudes ante ellas. Por ejemplo, Juan Molanus publica en 1570 *De picturis et imaginibus sacris liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus et de earum significationibus*; Gabriel Paleotti escribe el *Discorso intorno alle immagini sacre* en 1582; Rafael Borghini publica el *Riposo* en 1584; Juan Andrés

---

<sup>28</sup> CONCILIO DE TRENTO. *Documento sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*. 1545- 1563. [En Línea] Biblioteca Electrónica Cristiana. Concilio de Trento. Disponible en: [http://www.apologetica.org/trento\\_imagenes.htm](http://www.apologetica.org/trento_imagenes.htm) [Consultado el 20 de Julio de 2010]



Gilio, *Dialogo degli errori dei pittori*, en 1564, Romano Alberti su *Trattato della nobiltà delta pittura* de 1585, etc.<sup>29</sup>

Tras el Concilio de Trento, la Iglesia católica también concedió más importancia a los sacramentos y serían frecuentes las referencias eucarísticas relacionadas con las imágenes de la contemplación de Cristo, mostrando su costado del que mana sangre. Este enfoque dará lugar al desarrollo de la devoción al Corazón de Jesús a partir de 1685.<sup>30</sup> González Vicario amplía el origen de esta iconografía a la Antigüedad y la Edad Media y ofrece los nombres de sus principales impulsores: San Juan Eudes y Santa Margarita María de Alacoque durante el siglo XVII y, finalmente, Pío IX a partir del año 1856, al extender su fiesta litúrgica por toda la Iglesia.<sup>31</sup>

En España estos esfuerzos por normalizar las correctas representaciones de los temas sagrados se concretarán en los escritos de Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* de 1637.<sup>32</sup> Durante el siglo XVIII destaca la figura de Fray Juan Interian de Ayala que da libertad a las creaciones e interpretaciones de los artistas, siempre que no contradigan a los principios de la revelación y de la fe.

*No es necesario, que el Pintor proponga solamente lo cierto, y evidente: basta que siga lo que es verisimil. [sic] Por lo que, no tengo*

<sup>29</sup> *Iconografía y contrarreforma*. [En línea] Departamento de Geografía e Historia. Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en: <http://www.uclm.es/profesorado/ramonvicentediaz/textos%20arte/Iconografia%20y%20contrarreforma.htm> [ Consultado el 6 de agosto de 2010]

<sup>30</sup> AZCÁRATE RISTORI, J.M. *Jesucristo: iconografía y arte*. 1991. [En línea] Editorial Rialp. Gran Enciclopedia Rialp, 1991. Disponible en: [http://www.mercaba.org/Rialp/J/jesucristo\\_iconografia\\_y\\_arte.htm](http://www.mercaba.org/Rialp/J/jesucristo_iconografia_y_arte.htm) [ Consultado el 7 de Enero de 2010]

<sup>31</sup> GONZÁLEZ VICARIO M. T. *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid. UNED. 1987. p. 58.

<sup>32</sup> PACHECO, F. *El arte de la pintura. Edición de SANCHEZ CANTÓN, F. J.* Tomo II. Madrid. Instituto de Valencia de Don Juan. 1956. pp. 291-296.

*por reprehensibles algunas Pinturas de cosas Sagradas, las cuales aunque no se prueben con evidentes testimonios de la Sagrada Escritura, ni se tomen de las Historias Eclesiásticas; sin embargo en nada se oponen, antes se conforman en algún modo con lo que nos enseña la Escritura, y la Historia Eclesiástica.*<sup>33</sup>

Y en concreto sobre la representación del Resucitado da las siguientes orientaciones:

*Consta bastante por la Fe, y por la razón, que el Cuerpo de Christo [sic]...//...después de su resurrección de entre los muertos...//...Debe, pues, pintarse de este modo, y despidiendo muchos rayos de luz por todas partes; pero no debe pintarse enteramente desnudo, por no permitirlo la frágil, y débil condición de nuestra mortalidad, y flaqueza. Por lo que, es muy conforme á razón, y á la modestia, el pintarlo cubierto, singularmente por la cintura, con un lienzo encarnado, y sobremanera reluciente. Pero no por esto se han de dexar [sic] de poner patentísimas las señales de los clavos, y lanza, en sus manos, pies, y costado: habiendo dicho tan claramente el mismo Christo al incrédulo Santo Thomas: Mete aquí tu dedo, y mira mis manos; y alarga tu mano, y métela en mi costado: y no seas incrédulo, sino fiel. Antes estas mismas heridas aumentaban en gran manera la majestad, y hermosura del Cuerpo glorioso.*<sup>34</sup>

Tras este rigor normativo, el tema del Resucitado fue languideciendo a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, aunque

---

<sup>33</sup> INTERIAN DE AYALA, J. *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas. Capítulo X.* 1750. [En línea] Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12365072010145940210213/index.htm> [Consultado el 20 de Julio de 2010]

<sup>34</sup> INTERIAN DE AYALA, J. Ref. 33. Capítulo XX.

artistas de renombre como José Capuz, o Félix Granda<sup>35</sup> junto a otros autores anónimos, las trabajaron en alguna ocasión. (Imágenes 39 a 43)



*Imagen 39. J. de Espinosa. Misa de San Gregorio. Museo del Prado. Madrid. 1667.*



*Imagen 40. Aniceto Marinas. Monumento al Corazón de Jesús. Cerro de los Ángeles Madrid. 1919.*

<sup>35</sup> CENCILLO, L. *Paradojas de la belleza*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 2003. p.220.



*Imagen 41. Félix Granda. Sagrado Corazón. Santuario Nacional de la Gran Promesa. Valladolid. 1941.*



*Imagen 42. José Capuz. Resucitado. Málaga. 1946.*





Imagen 43. Anónimo. Resucitado Parroquia de San Joaquín y San Pascual. Cieza. 1950.

El Vaticano II variará definitivamente la suerte de esta iconografía al situar este acontecimiento como el hecho capital de la fe católica, sin el cual el sacrificio de la pasión y muerte de Cristo no habría tenido sentido salvífico. Podemos leer en el proemio de la constitución sobre la liturgia *Sacrosanctum Concilium*, cómo la Resurrección, asociada a la Pasión, vuelve a adquirir la importancia que no debió perder:

*Esta obra de redención humana y de la perfecta glorificación de Dios, preparada por las maravillas que Dios obró en el pueblo de la Antigua Alianza, Cristo la realizó principalmente por el misterio pascual de su bienaventurada pasión. Resurrección de entre los muertos y gloriosa Ascensión. Por este misterio, "con su Muerte destruyó nuestra muerte y con su Resurrección restauró nuestra vida." Pues del costado de Cristo dormido en la cruz nació "el sacramento admirable de la Iglesia entera".*<sup>36</sup>

<sup>36</sup> PABLO VI. *SACROSANCTUM CONCILIUM. Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Roma, 4 de Diciembre de 1963. Epígrafe 2. [En línea] Biblioteca electrónica Cristiana. Disponible en. [http://multimedios.org/docs/d000916/p000003.htm#fnf\\_2-p4](http://multimedios.org/docs/d000916/p000003.htm#fnf_2-p4) [ Consultado el 27-2-2010]

Más adelante en el epígrafe 102, en relación con los tiempos festivos, añade:

*La Santa Madre Iglesia considera deber suyo celebrar con un sagrado recuerdo en días determinados a través del año la obra salvífica de su divino Esposo. Cada semana, en el día que llamó “del Señor”, conmemora su Resurrección, que una vez al año celebra también, junto con su santa Pasión, en la máxima solemnidad de la Pascua.<sup>37</sup>*

En esta misma línea, años después con Juan Pablo II, la Iglesia ha seguido insistiendo en la centralidad del acontecimiento pascual:

*Ya que la muerte de Cristo en la Cruz y su Resurrección constituyen el centro de la vida diaria de la Iglesia, y la prenda de su Pascua eterna, la Liturgia tiene como primera función conducirnos constantemente a través del camino pascual inaugurado por Cristo, en el cual se acepta morir para entrar en la vida.<sup>38</sup>*

Este planteamiento de la Iglesia contemporánea supondrá una revolución de la fe, centrada hasta entonces en el dolor y la compasión de Cristo crucificado. Por este nuevo impulso el creyente debe pasar de una motivación para la construcción del Reino de Dios y su justicia fundamentada sólo en la compasión, a otra que debe asentarse también en el entusiasmo de la esperanza cristiana, firmemente asentada en la victoriosa Resurrección de Cristo.

---

<sup>37</sup> PABLO VI. *SACROSANCTUM CONCILIUM*. Ref. 36. Epígrafe 102

<sup>38</sup> JUAN PABLO II. Carta apostólica *Vicesimus quintus annus*, De 4 de Diciembre de 1988 Epígrafe 6°. Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/apost\\_letters/documents/hf\\_jp-ii\\_apl\\_04121988\\_vicesimus-quintus-annus\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_04121988_vicesimus-quintus-annus_sp.html) [Consultada el 1 de Junio de 2010]

Este nuevo enfoque supone todo un reto para los artistas plásticos que deben asumir, retomar y desarrollar una compleja iconografía, a penas estudiada y representada en los dos últimos siglos. Esta dificultad es aún mayor para los escultores, como hemos podido comprobar a la hora de encontrar imágenes para ilustrar este tema, que se ven ante el reto de expresar por medio de la materia sólida, pesada y en la mayoría de los casos opaca, un acontecimiento etéreo, ingrávigo y luminoso. Otra dificultad para representar esta iconografía estriba en la confusión que suele darse a la hora de representar la Resurrección entre un hombre que vuelve a su vida anterior y Cristo, que inaugura una nueva forma de vida.<sup>39</sup> En ella es capaz de aparecer y desaparecer en una habitación cerrada y andar sobre las aguas, pero el Resucitado no es un espectro, pues come con sus discípulos y Tomás mete su mano en el costado.

Algunos escultores como Camín investigan a partir de las aportaciones teológicas que se abren en el Concilio Vaticano II, como la de darle más valor a la imagen de María en los distintos lugares de la fe y por tanto, también como madre del Resucitado o proponer una composición en la que juega con el simbolismo del color de la madera y suprime las tradicionales peanas de apoyo, otorgándoles así una apariencia de ingravidez (Imagen 44).

---

<sup>39</sup> MELENDEZ ALONSO, A.I. En comunicación oral. Madrid. 2010.



Imagen 44. Joaquín Rubio Camín. *Resucitado y Virgen*. Parroquia de San Lorenzo. Gijón. 1970.

Fuera de España destacamos el centro Alletti en Roma,<sup>40</sup> que actualmente dirige el sacerdote Marko Ivan Rupnik, siguiendo, ésta línea de descubrimiento de nuevas formas y caminos plásticos, ha desarrollado satisfactorias experiencias en el campo iconográfico recreando o componiendo temas de resurrección, como *El anuncio del Reino de Dios y la llamada a la conversión*.<sup>41</sup> En ella incorpora la llaga del costado de

<sup>40</sup> RUPNIK, M. I. Centro Alletti. [En línea] Pontificio Instituto Oriental - Centro de Estudios e Investigaciones Ezio Aletti. Disponible en : <http://www.centroaletti.com/spa/persone/02.htm> [Consultado el 10 de agosto de 2010].

<sup>41</sup> RUPNIK, M. I. Centro Alletti. [En línea] Pontificio Instituto Oriental - Centro de Estudios e Investigaciones Ezio Aletti. Disponible en : <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/55.htm> [Consultado el 10 de agosto de 2010].

Cristo como fuente de la salvación o el descenso a los infiernos en sus distintas versiones. etc <sup>42</sup> (Imágenes 45 a 47).



*Imagen 45. Marko Ivan Rupnik. Cristo Resucitado. Capilla Mala Ilova Gora Dobropolje Eslovenia. Setiembre 2009.*

*Imagen 46. Marko Ivan Rupnik. El anuncio del Reino de Dios y la llamada a la conversión. Basílica del Rosario. Lourdes - Francia Diciembre. 2007.*



*Imagen 47. Marko Ivan Rupnik. El descenso a los infiernos. Iglesia de la Santísima Trinidad. Monte Argentario. Italia. 2002.*

<sup>42</sup> RUPNIK, M. I. Centro Alletti. [En línea] Pontificio Instituto Oriental - Centro de Estudios e Investigaciones Ezio Aletti. Disponible en : <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/08.htm> [Consultado el 10 de agosto de 2010].



La Iglesia es consciente de que el arte es un importante instrumento catequético<sup>43</sup> y necesita de la colaboración de los artistas para traducir en imágenes las propuestas vaticanas de evangelización, a saber: el camino de Cristo hacia el Calvario no tiene sentido sin Resurrección. *Los temas de la Pasión, trabajados hasta entonces, eran coherentes con la cultura y la espiritualidad del Barroco, pero la nueva cultura necesita una nueva espiritualidad y unas nuevas imágenes como el Resucitado*<sup>44</sup>. Esta actualización iconográfica irá generando unos primeros tanteos que acabarán generalizando las características de un Cristo de pie, casi siempre de porte atlético, cubierto de alguna manera con el sudario y con referencias a la Cruz o a la Eucaristía, pero en el que desaparece la relación con el sepulcro (Imágenes 48 y 49).



Imagen 48. Juan de Ávalos. Cristo Resucitado. Teruel. 1993.



Imagen 49. R. Flecha Jesús Resucitado. Valladolid. 1994.

<sup>43</sup> JIMENEZ LOZANO, J. *Las edades del hombre: Estampas y memoria*. Madrid. Editorial Incafo. 1990. pp. 9-40

<sup>44</sup> MELENDEZ ALONSO, A.I. Ref. 39.

El estilo que apreciamos suele repetir criterios de siglos pasados. En cuanto a la técnica se muestra una gran resistencia a incorporar nuevos materiales y procesos escultóricos, aunque en ocasiones sí se realizan obras con la madera vista o ligeramente teñidas (imágenes 50 y 51).



*Imagen 50. F.Buiza. Resucitado. Iglesia de Santa Marina. Sevilla. 1973.*



*Imagen 51. Albareda Agüeras, J. Parroquia de Santa Rita. Zaragoza. 1978.*

El tema de la Resurrección así propuesto consigue una gran acogida, como lo demuestra el hecho de que en la segunda mitad del siglo XX se irán incorporando en casi todas las ciudades con cierta tradición procesional en la Semana Santa, nuevas hermandades de la Resurrección. La mayoría de esta gran cantidad de tallas procesionales coinciden en los planteamientos iconográficos de manera casi clónica y resulta difícil encontrar casos que sean acordes con una visión artística, mínimamente actualizada, de las corrientes estéticas contemporáneas. Se provoca de hecho, un divorcio con las vanguardias y sus propuestas de renovación.



EL TEMA DEL RESUCITADO EN EL ESCULTOR VENANCIO BLANCO  
Una aproximación a la creación de iconografía religiosa en la escultura española del siglo XX.

## **2. PASIÓN Y MUERTE DE LA ESCULTURA RELIGIOSA EN ESPAÑA TRAS LA GUERRA CIVIL**

Para poder continuar comprendiendo la iconografía del Resucitado debemos realizar un receso en el que expliquemos dos acontecimientos fundamentales que enmarcaron la evolución de la España del siglo XX. Por un lado, la Guerra Civil con la quiebra cultural y artística que la acompañó y por otro, el Concilio Vaticano II que marcó el rumbo del arte sacro y las distintas sensibilidades que se dieron en el seno de la Iglesia española, a la hora de acoger las propuestas de Roma.

A comienzos del siglo XX más del 50% de los españoles eran analfabetos y la población crecía de forma lenta pero continua, pasando de 18,6 millones de habitantes en 1900 a 23,5 en 1930, y ello a pesar de la mortalidad infantil que rondaba el 18% y de la emigración de un millón de personas a Iberoamérica. No obstante, se daba un gran florecimiento del pensamiento y la investigación, con figuras como Santiago Ramón y Cajal o Marcelino Menéndez Pelayo, junto a un gran auge de la literatura, con los escritores de la generación del 98 y del 27, que por ejemplo, José Carlos Mainer estudia en su libro *La edad de plata* haciendo alusión con este título a una terminología muy extendida en la crítica literaria.<sup>45</sup> En el mundo del arte plástico podemos destacar al arquitecto Antonio Gaudí y a los escultores Mariano Benlliure, Pablo Gargallo, Julio González, Manolo Huget... o a los pintores Zuloaga, Sorolla, Vázquez Díaz, Romero de Torres, Pablo Picasso, Juan Gris, Salvador Dalí... y en la música a Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, Turina, Guridi, Casals...

---

<sup>45</sup> MAINER, J.C. *La edad de plata 1902-1939*. Madrid. Cátedra. 1981.

Con esta relación, que no pretende ser exhaustiva, buscamos ejemplificar el contraste entre la abundancia de personajes de relieve en la cultura y la depauperada formación de la gran mayoría del pueblo. Se hacía evidente la necesidad de mejorar el nivel educativo de la población. Primo de Rivera puso en marcha 5.000 escuelas y 25 institutos de enseñanzas medias mientras que la Iglesia seguía siendo un pilar de la educación: los Jesuitas con más de 35 colegios y varias instituciones universitarias, los Salesianos con más de 14 centros educativos, los Agustinos en el Escorial, las Escuelas Pías, los Claretianos, los Maristas, los Marianistas, y también las escuelas del Ave María, fundadas por Don Andrés Manjón en Granada, de gran difusión nacional con más de 200 escuelas. En total, Valverde recoge cerca de 300 comunidades masculinas dedicadas a la enseñanza y más de 900 femeninas.<sup>46</sup>

Como contrapunto a esta abundante presencia de centros docentes de la Iglesia, existía la Institución Libre de Enseñanza, como corriente formativa de inspiración krausista, con Francisco Giner de los Ríos como promotor principal. Para ello se constituyó *un establecimiento educativo privado, cuyas primeras experiencias se orientaron hacia la enseñanza universitaria y, después, a la educación primaria y secundaria*.<sup>47</sup> En esta institución se formaron alumnos de la talla de Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos, Claudio Sánchez Albornoz, Américo Castro, Juan Ramón Jiménez, etc.

Algunos artistas y pensadores de la época veían a la Iglesia como una institución trasnochada y obsoleta que impedía el desarrollo de la cultura y la libertad de sus fieles; sobre todo, desde que a mediados del

---

<sup>46</sup> VALVERDE, C. Los católicos y la cultura española. En: GARCÍA VILOSLADA, R. *Historia de la iglesia en España. Tomo V*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1979. pp. 529 y 530.

<sup>47</sup> Página oficial de la Fundación Libre de Enseñanza. [En línea] Fundación Francisco Giner de los Ríos. Institución libre de enseñanza. Historia. Disponible en: <http://www.fundacionginer.org/historia.htm> [Consultada 2, Junio de 2010].

siglo XIX, con la Encíclica *Quanta cura*, el *Syllabus* de Pío IX<sup>48</sup> y los documentos del Vaticano I de 1869, se condenase el liberalismo y sus consecuencias, encastillándose en las posturas más tradicionales. Siguiendo esta línea, gran parte de la Iglesia española, se atrincheró en ellas y no era capaz de entender las aportaciones válidas de las nuevas corrientes de pensamiento. Este miedo e incompreensión la llevó a aliarse mayoritariamente con las posturas políticas más conservadoras. Por ello, cuando triunfó la II República y el gobierno intensificó sus esfuerzos por promover la enseñanza, al mismo tiempo persiguió los centros e instituciones educativas de la Iglesia. Por ejemplo, Rafael Barret la atacó con artículos como *Un dios que se va* (1909) o *El materialismo católico* (1910).<sup>49</sup>

Entre los intelectuales, unos buscaron nuevos caminos en distintas corrientes de pensamiento filosófico, social o espiritual como el nihilismo, el deísmo, el marxismo, la masonería o el espiritismo. Sin embargo, otros se aferraron a la fe desde la duda, como Unamuno, en constante búsqueda, como lo demuestran las cartas entre él y Juan Maragall, firme creyente, del que destacamos su artículo *La Iglesia cremada* publicada en diciembre de 1909, como propuesta de reconciliación tras los sucesos de la semana trágica de Barcelona.

Pensadores de la talla de Ortega y Gasset o Pío Baroja se definieron como agnósticos o escépticos, dentro de una línea anticlerical característica del Novencentismo. Desde actitudes republicanas, se criticaba que algunos de los colaboradores de la dictadura de Primo de

<sup>48</sup> PÍO IX. *Quanta cura* y *Syllabus* 1864. [En línea] Filosofía administrada. Proyecto Filosofía en Español. Disponible en: <http://www.filosofia.org/mfa/far864a.htm> [Consultado en 2 de Junio de 2010].

<sup>49</sup> BARRET, R. *Un dios que se va*. También: *El materialismo católico*. [En línea] Antología del ensayo. Rafael Barret. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/antologia/XXE/barrett/> [consultado el 3 de junio de 2010]

Rivera habían sido educados en Deusto y El Escorial. Con relación a la situación de los intelectuales el P. Oromí, escribe: *No fue la corrupción de costumbres la que movió a los jóvenes intelectuales a abandonar el dogma católico.../ /...sino una verdadera indigencia intelectual en el catolicismo español.*<sup>50</sup>

A pesar de esa quiebra y desconcierto en la transmisión del pensamiento cristiano en España, irá surgiendo una generación, que desde posturas más o menos comprometidas como Eugenio d'Ors, Manuel García Morente, Julián Marías, Javier Zubiri, María Zambrano o José Luis López Aranguren, buscaron caminos de encuentro entre estas dos líneas de pensamiento, recogiendo en muchos casos incompreensión y hasta persecución por parte de unos y otros.

Asimismo, en el ámbito de la plástica se estaba produciendo un cambio de paradigma cultural, como resume Gómez Piñol:

*La radical autonomía material de la obra, se afirmó primeramente en el énfasis sobre los problemas compositivos y de diseño. Junto a ello se impuso la insignificancia de los temas y la afirmación absoluta de la subjetividad del artista como principio del arte que se postula avanzado, "vanguardista", y por ello digno de encarnar ideales revolucionarios o ambiguamente redentores, con frecuencia en sintonía con avasalladores credos políticos.*<sup>51</sup>

Consecuentemente se produjo una escasez creativa en el tema religioso, al igual que sucedió con los escritores y pensadores, buscando

---

<sup>50</sup> LABOA, J.M. Pensamiento teológico español del S. XX. [En línea] *Ciencia y Razón*, Mayo-Agosto. núm. 20. 1985. Disponible en: [http://www.cuentayrazon.org/revista/doc/020/Num020\\_013.doc](http://www.cuentayrazon.org/revista/doc/020/Num020_013.doc) [Consultado el 2 de junio de 2010].

<sup>51</sup> GÓMEZ PIÑOL, E. *Ruptura vanguardista, desintegración y nostalgia del arte*. Discurso de inauguración del curso académico 2005- 2006 de la Universidad de Sevilla. Sevilla. Universidad de Sevilla. 2005.

sus fuentes de inspiración en otros lugares. De esta forma la Iglesia española se fue quedando sin artistas que recreasen o ilustrasen los contenidos del mensaje evangélico.

*Lo que había sido una especie de dogma, a saber, que arte religioso y arte español eran una misma cosa, se vacía de sentido, ya que por primera vez en la historia de España, los temas religiosos no provocan las máximas expresiones estéticas.../...Poco más se puede decir de la escultura. Hubo escultores que trabajaron en estatuaria religiosa; pero pocos nombres merecen conservarse, por la baja calidad general de sus obras, salvo contadas excepciones<sup>52</sup> (Imágenes 52 y 53).*



*Imagen 52. José Piquer. San Jerónimo penitente. Museo del Prado. 1844.*



*Imagen 53. Agapito Vallmitjana. San Juan de Dios. Asilo San Juan de Dios. Barcelona. 1883.*

<sup>52</sup> VALVERDE. C. Ref. 46. pp. 532 - 533

González Vicario confirma esta falta de creatividad:

*En el siglo XIX la aportación escultórica se verá reflejada, fundamentalmente, en los monumentos públicos y funerarios. El arte religioso conoce una época de estancamiento, puesto que son muy contadas las obras maestras, dentro de este género, que rompan la monotonía y falta de originalidad del momento.*<sup>53</sup>

Esta misma idea de desierto en creatividad y afecto hacia el arte religioso de la época, la sostiene y desarrolla Jorge Cabrerizo, que explica:

*El arte cristiano del momento responde a intereses estéticos, principalmente, más que a necesidades de fe y cuando un artista se enfrenta a un tema cristiano en alguna de sus obras lo hace por motivos poéticos o temáticos, más que como expresión fervorosa.*<sup>54</sup>

Reducir el arte a una mera cuestión estética entra en contradicción con lo que, a lo largo de la historia de la Iglesia, se había buscado en los encargos a los artistas: que sus obras fuesen un camino para el encuentro con Dios a través de la belleza y que, por medio de la representación de las escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento o de la vida de los santos, se convirtiese en una herramienta eficaz para la catequesis.

No es de extrañar que, perdida su fundamentación teológica, el arte religioso se convirtiese en un mero tema artístico en torno a Jesús,

---

<sup>53</sup> GONZALEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. p 19.

<sup>54</sup> CABRERIZO HURTADO, J.J. El arte cristiano del siglo XIX en España: Romanticismo y Decadencia. [En línea] *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte*. 2004. Num. 21. Disponible en: <http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano6/EL%20ARTE%20CRISTIANO%20DEL%20SIGLO%20XIX%20EN%20ESPA%20DIA%20ROMANTICISMO%20Y%20DECADENCIA.htm> [Consultado 6 -3-2010].

como personaje con un atractivo *romántico*. Incluso en ciertas ocasiones, el contenido religioso no sería sino una excusa para un estudio naturalista de animales. Se comprende igualmente que, debido al desarrollo industrial, se diese gran difusión a las imágenes de escayola policromada, más económicas y de dudoso gusto estético, que aún pueblan centenares de iglesias y capillas. En este sentido comenta González Vicario:

*La falta de medios económicos y el deseo de reproducir fielmente la imagen que se había perdido, por fuerza habrían de limitar la labor creadora de los artistas, quienes, por otro lado, vieron con decepción cómo, en no pocas ocasiones, se acudió al procedimiento de comprar imágenes tipo Olot, hechas en pasta de madera.<sup>55</sup>*

Cabrerizo aporta más argumentos que justifican la escasa producción y calidad de este tipo de obras.

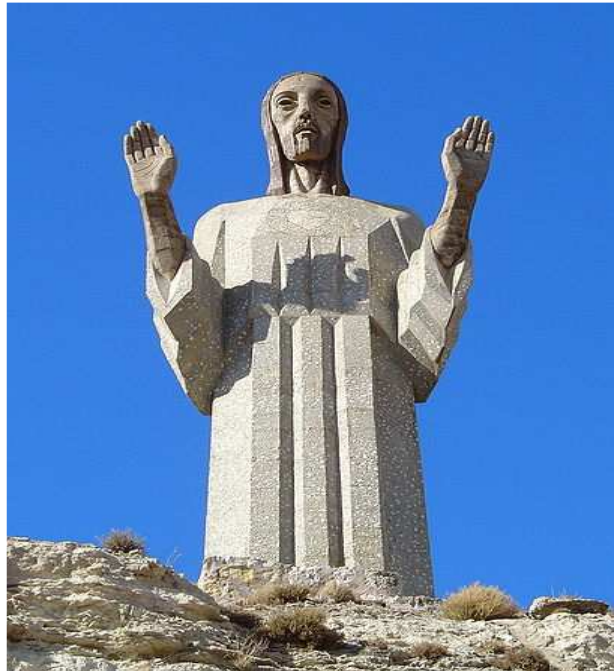
*También es cierto que la Iglesia de España -que conserva un ingente material artístico expresivo de épocas pasadas- no necesita de nuevas obras para sus templos... Además todas estas obras tienen un aliciente que las revaloriza por encima de su calidad: fueron creadas con auténtico espíritu de fe, en periodos de esplendor en lo religioso.<sup>56</sup>*

Con este panorama resulta sorprendente que en las primeras décadas del siglo XX, aún se hiciese escultura religiosa en nuestro país, renovando iconografías, técnicas y materiales. Por citar algunos ejemplos podemos recordar las obras de Victorio Macho o Pablo Gargallo (Imágenes 54 a 56).

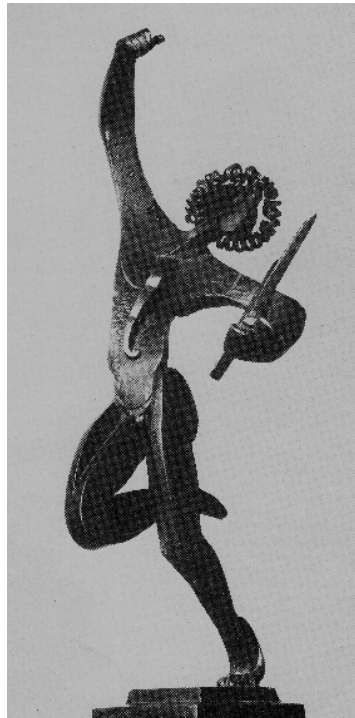
<sup>55</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. pp. 43, 44. 469, 470 y 473

<sup>56</sup> CABRERIZO HURTADO, J. J. Ref. 54.





*Imagen 54. Vitorio. Macho. Monumento al Sagrado Corazón (Cristo del Otero) Palencia. 1931.*



*Imagen 55. Pablo Gargallo. El profeta. Museo Pablo Gargallo. Zaragoza. 1933.  
Imagen 56. Pablo Gargallo. El David. Museo Pablo Gargallo. Zaragoza. 1934.*

Estos autores bien pueden servirnos de prólogo e ilustración para entender la evolución de la escultura en España durante el siglo XX, en referencia a los dos grandes acontecimientos citados: la Guerra Civil y el Concilio Vaticano II.

La situación de enfrentamiento entre el estado laicista y la Iglesia, se extremaría con la II República, donde los asesinatos de sacerdotes, religiosos y monjas junto con la quema de conventos y destrucción de gran cantidad de imágenes empujó de nuevo a la Iglesia a radicalizar sus posturas.<sup>57</sup> Por el seguimiento de la prensa que realiza José Andrés Gallego sabemos que el calificar de *cruzada* al levantamiento militar de Franco se fue fraguando en el contexto de las milicias y que después la Iglesia lo acogió, dándole finalmente justificación teológica.

*Parece claro, en suma, que semanas después, cuando la jerarquía eclesiástica recoge la expresión en el sentido propiamente religioso, lo hace a remolque de este uso de las milicias. Y a lo mejor por ellas. Porque -en lo que se sabe- comienza a hacerlo precisamente para pedir a la población civil que contribuya con sus bienes y con sus oraciones al sostenimiento de los soldados. Y esto, con un tono y en ocasiones tales, que hacen pensar que subyace una actitud de réplica agradecida. Se viene a reflejar el uso popular de propio intento, como si con ello se buscara corresponder por medio de la adopción de una palabra que ya era popular.*<sup>58</sup>

En concreto el obispo de Salamanca Enrique Pla y Daniel publicó una carta pastoral titulada *Las dos ciudades*. Según comenta José Francisco Guijarro: *Al parecer, cuando Pla y Daniel escribió la pastoral, no conocía aún a Franco, que la leyó y la convirtió en parte integrante de*

<sup>57</sup> GUIJARRO GARCIA, J.F. *Persecución religiosa y guerra civil: la iglesia en Madrid, 1936 – 1939*. Madrid. La esfera de los libros. 2006. pp. 86 – 97.

<sup>58</sup> ANDRÉS GALLEGO, J. *¿Fascismo o estado católico? Política, religión y censura en la España de Franco. 1937-1941*. Madrid. Encuentro. 1997. p.25.

*su pensamiento político.*<sup>59</sup> En la confusión de los primeros meses de la guerra no se sabía a ciencia cierta si el levantamiento militar se sostenía en planteamientos de fe o derivarían en un *Estado totalitario de carácter laicista*. Al parecer estas dudas no sólo estaban en los obispos españoles, sino en el mismo General.<sup>60</sup> Aclarada la actitud confesionalmente creyente de Franco, será el cardenal Gomá quien convenza a Roma para que se diese apoyo a los sublevados.<sup>61</sup> En estas circunstancias de urgente defensa de la vida y el patrimonio de la Iglesia, no es de extrañar estos entendimientos, aún en contra de las indicaciones del Vaticano para la separación entre Iglesia y estado.

Otro de los motivos que inspiraba esta asociación con el poder político era el desagravio de los ultrajes a las imágenes sagradas, por lo que desde antes de terminar la guerra ya se fue gestando la Exposición Internacional de Arte Sacro, que se celebró en Vitoria en mayo de 1939, organizada por Eugenio d'Ors, primer Jefe Nacional de Bellas Artes del régimen. El propio d'Ors explica en respuesta a un periodista que le preguntaba sobre el sentido de dicha muestra:

*Podría llamarla con preferencia "lección". Hemos procurado apartarnos del "museo y del hecho arqueológico". El propósito fue el de orientar el sentido moderno de la restauración y las nuevas construcciones dentro de un noble espíritu de estética dignidad y de pureza litúrgica.*<sup>62</sup>

Con esta exposición se consiguió reforzar la presencia del arte español en la capilla, que la Santa Sede, reservó para España en la Exposición Universal de París de 1937. También se intenta dar un

---

<sup>59</sup> GUIJARRO GARCIA, J.F. Ref. 57. p. 327.

<sup>60</sup> ANDRÉS GALLEGO, J. Ref. 58. p. 28-31.

<sup>61</sup> ANDRÉS GALLEGO, J. En comunicación oral. Torremocha del Jarama. 2010.

<sup>62</sup> UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940 – 1959* Madrid. Istmo. 1982. p. 20.

enfoque de vanguardia del arte sacro, en una España recién salida de la guerra.

*Fomentar y orientar el arte actual siguiendo las normas de la tradición y dentro de los sagrados cánones y normas litúrgicas se ha aceptado y alentado, dentro de esto, su absoluta independencia en cuanto a tendencias artísticas, si bien se han acogido con especial simpatía las creaciones más acertadas y originales en que se evitan las constantes imitaciones del pasado.../...Habrán cosas que deban orientarnos y otras que no deban orientarnos sino desde el punto de vista técnico.*<sup>63</sup>

Este criterio de selección de obras estaba inspirado en la corriente europea de renovación estética del *Movimiento Litúrgico*,<sup>64</sup> que buscaba limpiar a ésta de los elementos que le eran ajenos y que se fueron añadiendo con el paso de los siglos. Estos estudios comenzaron por la música sacra y fueron ampliando sus reflexiones sobre el resto del arte sacro, influyendo decisivamente en la renovación litúrgica que se promovió desde el Vaticano II. Este movimiento nació en Francia a mediados del siglo XIX con Próspero Gueranger y siguió en Alemania a comienzos del siglo XX con Ildelfons Herwegen, abad del monasterio de *María Laach*. En la misma línea, el sacerdote italiano Romano Guardini escribió en 1918 *El espíritu de la Liturgia*. En España Adalbert Franquesa, monje de Montserrat, tras sus estudios teológicos en Francia regresó para ocuparse de la formación litúrgica de los más de mil seminaristas de Vitoria, inspirados en estas corrientes.

---

<sup>63</sup> UREÑA, G. Ref. 62. pp. 20 y 21.

<sup>64</sup> LUENGO MENA, J. *Los orígenes del movimiento litúrgico en España*. [En línea] Blog la Liturgia. Disponible en: <http://la-liturgia.blogspot.com/2008/04/los-orgenes-del-movimiento-litrgico-en.html> [Consultado el 3 de Junio de 2010]

La propuesta de renovación de arte sacro que d'Ors deseaba incorporar a España no fue bien acogida por el Régimen, que acabó destituyéndolo de su cargo al preferir un régimen autárquico, inspirándose en un modelo cultural que Ureña define como *Arte del estado*.<sup>65</sup> La línea que se impuso fue la inspirada por las estéticas del nazismo alemán o italiano, cerrándose con ello a las vanguardias artísticas.

*Entre 1939 y 1942 el Régimen, a pesar de las proclamas, se muestra incapaz de crear un Estilo Artístico Nacional. Un eclecticismo de mal gusto y pobres resultados dominaba el panorama artístico.*<sup>66</sup>

Poco a poco fue fraguando el contradictorio proyecto del estado católico que buscará una iconografía propia, regresando al Románico, al Gótico, al Renacimiento y sobre todo, a la imaginería Barroca y dejando fuera de lugar los intentos de las nuevas corrientes, como las auspiciadas por d'Ors. No obstante, éste no se resignó y además de numerosos artículos y publicaciones, puso en marcha la Academia Breve de Crítica de Arte y las exposiciones del Salón de los 11, excepciones de modernidad en un contexto artístico cada vez más rancio. Otro camino de modernización que probó d'Ors unos años después consistió en organizar dos exposiciones de arte italiano; la primera en Mayo de 1948 con obras de Messina, Manzú y Arturo Martini. La segunda en mayo en 1955, en la que además de los anteriores, incorporaba a Umberto Boccioni, Lucio Fontana, Emilio Greco, Marino Marini, etc. Propuso así una vía de entrada a la modernidad que pudiese ser comprensible y aceptada en la España de mediados del siglo pasado.

---

<sup>65</sup> UREÑA, G. Ref. 62. p 18.

<sup>66</sup> UREÑA, G. Ref. 62. pp. 22 y 23.

Ya vimos antes, cómo, tras los primeros meses de la guerra, Franco ya había asumido la alianza con la Iglesia,<sup>67</sup> y *se complace en ofrecer a la Santa Sede la seguridad de, [que] no sólo respetará esta libertad de la Iglesia en el ejercicio de sus funciones propias sino que la [sic] prestará su leal concurso.*<sup>68</sup> En este entramado de política, religión y arte sacro es necesario que tengamos en cuenta que el estado católico supuso, por un lado, el distanciamiento de los otros regímenes totalitarios, como explicitó Franco: *El abismo o diferencia mayor entre nuestro sistema y el nacifascista [sic] es la característica de catolicismo del régimen que hoy preside los destinos de España.*<sup>69</sup> De otra parte se instrumentalizó a la Iglesia como factor de estabilización social, como observamos en la respuesta que dio el general a un periodista norteamericano:

*La más importante ayuda que la Iglesia Católica ha prestado a los españoles en estos últimos tiempos es la de haberles ofrecido una doctrina social proclamada a través de los años y renovada en los últimos por nuestro actual pontífice. El movimiento político español ha tomado sus enseñanzas como base de sus programas para la mejora del pueblo. Además, en los últimos lustros la Iglesia ha desarrollado sobre las masas laborales una eficaz acción de apostolado dentro de las organizaciones sindicales laborales.../ /...La guerra de España permitió que su acción [la de la Iglesia] pudiera desarrollarse y que el pueblo conociese la grandeza de sus doctrinas y sus principios sobre la justicia social y la caridad.*<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> GUIJARRO GARCIA, J.F. Ref. 57. pp. 323-327.

<sup>68</sup> GUIJARRO GARCIA, J.F. Ref. 57. p. 340.

<sup>69</sup> MOLINERO, C. YSÁS, P. *La anatomía del franquismo: De la supervivencia a la agonía 1945-1977*. Barcelona. Crítica. 2008. p. 16.

<sup>70</sup> FRANCO, F. 1960. *Discursos y mensajes del jefe del estado 1955-1959*. Madrid. Dirección General de Información Publicaciones Españolas. 1960. pp. 325, 326. Declaraciones al corresponsal en España de *Noticias Católicas* de Washington del 10 de junio de 1957.

A partir de la crisis política de los años 50, el Régimen buscó una nueva estrategia internacional saliendo de la autarquía. Para ello fueron útiles los acuerdos con la Santa Sede, desde 1941 hasta la puesta en marcha del nuevo concordato en 1953. Estos abrieron la normalización diplomática y facilitaron la entrada en los organismos internacionales como la UNESCO y la ONU, así como los acuerdos defensivos con los Estados Unidos ante el avance comunista. Álvarez Bolado los resume así:

*Tras la crisis de los totalitarismos políticos, el factor católico, al mismo tiempo que sirve de continuo como factor de reabsorción de las crisis ideológicas y políticas ocasionadas por el desgaste interno del sistema, sirve de sólida fachada para dar a la opinión una visión de España lo más distante posible de las ideologías políticas derrotadas, y lo más tolerante posible a las potencias occidentales vencedoras.<sup>71</sup>*

La Iglesia nunca ha sido una institución monocorde, sino que cada uno de sus fieles ha tenido la libertad de vivir su fe desde distintos enfoques que, en este caso, podremos agrupar en determinadas líneas de pensamiento. El Régimen político se aprovechó de estas circunstancias y fue otorgando más o menos poder a los grupos que coexistían entonces, en función de sus necesidades de gobierno. Las líneas de espiritualidad que estaban presentes en la Iglesia española podemos resumirlas en: una corriente espiritualista, otra de espiritualidad de encarnación y una tercera de espiritualidad secularista.<sup>72</sup> La primera estaba representada por la Asociación Católica Nacional de Propagandistas ACNdP, el Opus Dei, y la Acción Católica; el segundo grupo seguía una espiritualidad de encarnación representada en la

---

<sup>71</sup> ÁLVAREZ BOLADO, A. *Teología política desde España*. Bilbao. Desclée de Brouwer. 1999. p. 78.

<sup>72</sup> RODRIGUEZ MARIN, E. A. *Espiritualidad y ética del pensamiento social cristiano*. Madrid. Voz de los sin voz. 2005. pp. 97-160.

Juventud Obrera Católica JOC y las Hermandades Obreras de Acción Católica, la HOAC. El grupo que representa la tercera corriente es el de las Comunidades Populares de Base que empiezan a cuajar a mediados de los sesenta y acaban pasando a la acción política en los sindicatos y partidos de izquierda en la transición y durante la democracia.<sup>73</sup>

Gracias al Concordato, la Iglesia gozó de ciertas libertades vigiladas. En teoría estaba exenta de la censura en sus documentos oficiales; los grupos de Acción católica podían ejercer libremente por todo el territorio español, se recuperaron los privilegios del clero y se dio validez civil al matrimonio canónico, pero Franco se reservaba el derecho de presentar obispos.<sup>74</sup> Este acuerdo permitió la aparición de publicaciones que inicialmente fueron un instrumento poderoso de propaganda y que en las últimas décadas se transformaron en motor de cambio del pensamiento único del Movimiento. Ese camino no discurió sin dificultades:

*Tampoco le faltaron censuras a la Iglesia. Los falangistas durante la Guerra someten a censura la prensa confesional. Se retira de la circulación "Hechos y dichos" donde se glosan los últimos discursos de Pío XI contra el racismo. Tuvo problemas nada menos que [el cardenal] Gomá con su "Lecciones de la guerra, deberes para la paz". Tuvieron problemas con la "Mit Brennender Sorge" [encíclica contra el nazismo, la única en lengua vernácula] y con la primera encíclica de Pío XII, "Summi Pontificatus," que fue censurada por la Jefatura de Prensa y Propaganda.*

*Desde febrero a julio de 1943 fue prohibida la difusión del "L-Osservatore Romano" en España a fin de evitar que se conocieran los grandes reveses militares de la Italia fascista. Se*

---

<sup>73</sup> RUIZ DE CASCOS, C. 2004. *La espiritualidad trinitaria de Guillermo Roviroso*. Madrid. Voz de los sin voz. 2004. pp. 74-106.

<sup>74</sup> ANDRÉS GALLEGO, J. *La época de Franco*. Madrid. Rialp. 1992. pp. 66-90.



*impedía la difusión de la película “El Vaticano de Pío XII” por aparecer imágenes de las persecuciones de católicos en Alemania.*<sup>75</sup>

En los citados textos comprobamos cómo al estado le interesó la labor de formación religiosa que las Hermandades Obreras de Acción Católica realizaron sobre *las masas laborales*, porque así conseguía también un apaciguamiento de las tensiones sociales y sindicales en las que el Régimen se jugaba mucho. La clave que permitía a los movimientos de Iglesia el continuar o no con su labor, radicaba en que se ajustase a los intereses del gobierno, es decir, que la Iglesia se ocupase sólo de las almas y no saliese de las sacristías. Un ejemplo de esto lo tenemos en el *¡Tú!* publicación de la HOAC que molestaba al Régimen por sacar a la luz sus defectos, y aunque contaba con el respaldo del cardenal Pla i Daniel, tuvo que acabar cerrándose, no sólo por la presión de la Dirección General de Prensa, sino, sobre todo, por la que se ejercía desde la Editorial Católica donde se imprimía.

En el ámbito educativo también podemos observar cómo se instrumentalizó a la Iglesia. Con la excusa de una normalización en la formación religiosa, se persiguió a los maestros librepensadores de la Institución Libre de Enseñanza, a pesar de la gran escasez de docentes, pues en 1957 el 10% de la población de más de 10 años era analfabeta y aún en 1970 el 7% de los niños españoles estaban sin escolarizar.

Las universidades estuvieron controladas por falangistas de corte religioso como los estudiantes del SEU.<sup>76</sup> La Iglesia aspiraba a dirigir universidades católicas, pero reconocer esto suponía que las estatales no lo eran, lo que contrariaba al gobierno que se tenía por el adalid del cristianismo. Será la Asociación Nacional Católica de Propagandistas la

---

<sup>75</sup> RODRIGUEZ MARIN, E. A. Ref. 72. pp. 40-41.

<sup>76</sup> MOLINERO, C. e YSÁS, P. Ref. 69. pp. 18-27.

que asumirá la tarea de mediación entre gobierno e Iglesia. El problema continuaba con el papel que se le permitía a las asociaciones de estudiantes universitarios:

*El punto neurálgico en que se encontraban todos los conflictos o luchas de poder sería el derecho de asociación. Éste es el que querrán defender los obispos con todos sus medios y éste es el derecho que sus enemigos perseguirán con más fuerza. La postura equidistante de Franco siempre será similar. Derecho de asociación si los fines son religiosos. La cuestión siempre estará en donde está la frontera de la sacristía. Y se plantea la cuestión en las asociaciones universitarias.*

*Se disuelven las organizaciones apostólicas de tipo sindical: Estudiantes Católicos, Sindicatos Católicos Obreros. Las protestas de los obispos no sirvieron de nada. En 1940 se hizo la unificación de las asociaciones de estudiantes... Sin duda, uno de los hechos que más desagradó en Roma y a Gomá fue la disolución de la Confederación de Estudiantes Católicos en los cuadros del Sindicato Único Estudiantil.<sup>77</sup>*

Franco supo sacar provecho de esa falta de unidad en la Iglesia española y favoreció a unos o a otros en función de sus objetivos. De hecho suelen clasificarse las distintas etapas del franquismo en relación con las corrientes de espiritualidad que dominasen en sus gabinetes ministeriales, como en la época de los tecnócratas del Opus Dei con el plan de estabilización de 1959. Además de estos grupos, la institución eclesial aceptaba las propuestas del Nacional Catolicismo y esto relegó al ostracismo el ámbito teológico español, coincidiendo con la autarquía, regresando a posturas contrarreformistas y tridentinas.

---

<sup>77</sup> RODRIGUEZ MARIN, E. A. Ref. 72pp. 42-43.

*Una Iglesia marcada por la identificación con un bando, buscando en el remoto pasado las raíces de su renovación, difícilmente podía ser consciente de su retraso y de la urgencia de un cambio profundo. Tres problemas mal planteados y peor digeridos por el pensamiento religioso español constituirán un lastre difícil de superar: el protestantismo, la Ilustración y el liberalismo-socialismo, contrapuestos por una defensa cerrada de la unidad católica y del Siglo de Oro como fuente de inspiración y por un anticomunismo sin fisuras.<sup>78</sup>*

Vilanova coincide en señalar que se produjese dicho aislamiento coincidiendo con las nuevas corrientes teológicas europeas.

*Las corrientes de renovación teológica que existían en otros países europeos, como por ejemplo la nouvelle théologie francesa, no tenían acceso a los seminarios o Casas de formación españoles.<sup>79</sup>*

Laboa continúa explicando el lento proceso de apertura de la teología española y sus correlatos en los intelectuales ya formados en la España de posguerra, que jugaron un papel fundamental en la modernización de la Iglesia y la sociedad.

*A finales de los años cuarenta comienza a perfilarse un cambio lento pero ininterrumpido. Jóvenes teólogos comienzan a formarse en las universidades europeas, dando paso a generaciones de sacerdotes que apenas vivieron la República y la guerra y que vuelven al país imbuidos de los ideales e ilusiones que caracterizan a las iglesias europeas. Por su parte, intelectuales como Julián Marías, López Aranguren, Laín Entralgo, Ruiz Giménez... ejercieron a partir de 1950 un*

---

<sup>78</sup> LABOA, J.M. Ref. 50.

<sup>79</sup> VILANOVA, E. La teología española en los últimos 50 años, *Revista Española de Teología*, 1990. Num. 50. pp. 330-401.

*papel decisivo en la apertura del catolicismo español al catolicismo europeo.*<sup>80</sup>

Sabemos el esfuerzo en esta dirección de Eugenio d'Ors, al que se fueron sumando más jóvenes intelectuales. También se promovió la apertura al movimiento de renovación litúrgica al que se incorporaban la corriente francesa y la alemana. Se pusieron en marcha las Conversaciones Católicas Internacionales de San Sebastian, que a partir de 1947 retomaron la iniciativa de 1934 frustrada por la guerra. Durante varios años, intelectuales, sobre todo franceses, belgas e italianos, contribuyeron a la actualización teológica en España, dialogando sobre temas como los derechos humanos o el papel de los cristianos en la sociedad. También se comenzaron a traducir en España los textos más importantes de teología europea. En la mayoría de los seminarios españoles se utilizó la *Sacrae Theologiae Summa*, elaborada por profesores jesuitas españoles, con un contenido bastante actualizado para su época, de la que se vendieron 70.000 ejemplares. También la entrada de las JOC en los seminarios y los nuevos métodos de revisión de vida favorecieron la opción por un cambio de rumbo. Esto propició la apertura a la renovación del Vaticano II pocos años después:

*Las nuevas generaciones, iniciadas en una soterrada lucha política y en una generosa encarnación con la realidad, comenzaban a traducir el pensamiento teológico a las necesidades e inquietudes de cada día. Tal vez no se trataba todavía de un elaborado pensamiento teórico, pero sí de una praxis diaria capaz de generar y fundamentar un nuevo planteamiento doctrinal.*<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> LABOA, J.M. Ref. 50.

<sup>81</sup> LABOA, J.M. Ref. 50.

A modo de síntesis crítica de toda esta convulsa época de la historia de España, citamos este juicio de Carlos Valverde.

*Lo más doloroso en este siglo y medio ha sido la separación y aun el enfrentamiento de los dos bloques y las dos culturas españolas: la laica y la católica. No es hora de repartir culpas ni de sentar al contrario en el banquillo de los acusados. La culpa ha estado, probablemente, en los dos bandos. En uno, por su anticlericalismo violento, agresivo y cerrado que envolvía en sus acusaciones y en sus ataques todo lo relacionado con la Iglesia. En otro, porque faltó serenidad para distinguir lo que era esencial de lo que era accidental; lo que era revelación, de lo que eran formas históricas de expresión de la fe; lo que era permanente, de lo que podía y debía cambiar al ritmo de los tiempos; lo que era inadmisibles de los contrarios y lo que de su pensamiento podía ser asimilado, porque era correcto.<sup>82</sup>*

En este proceso de tensiones políticas, religiosas y culturales, pero con un deseo compartido de recuperar la normalidad en la vida política española, llegó el gran acontecimiento del Concilio Vaticano II, que afrontó con valentía una completa renovación de la Iglesia y sobre todo un cambio de actitud más abierta ante las ideologías ajenas a la fe. Como desarrollaremos con detalle en el siguiente capítulo, el Concilio rompió la inercia de enfrentamiento entre el liberalismo y la fe, planteando una postura de diálogo y de búsqueda sincera de caminos de encuentro, como solución a los problemas de la cultura y del arte en su relación con la Iglesia.

---

<sup>82</sup> VALVERDE, C. Ref. 46. pp. 572-573.

## 2.1. Las tensiones artísticas entre la tradición y la vanguardia

En el ámbito artístico es conocida la crisis que se venía gestando desde el siglo XIX entre el academicismo y las vanguardias como resume Gómez Piñol:

*Resulta evidente que a comienzos del siglo XX se consumó una radical transmutación de ancestrales códigos estéticos. En el arte del pasado lo primordial surgía de la concepción de ideas y emociones relacionadas con intenciones religiosas, vivencias de la naturaleza, evocaciones mitológicas, históricas, etc., básicamente compartidas por la sociedad y posteriormente plasmadas en un repertorio de signos e imágenes sensibles por lo general inspirados en el mundo externo y en los datos de la común percepción sensorial. Este nutrido repertorio de personajes, argumentos y situaciones orquestado por los principios compositivos de inspiración clásica y su estricta jerarquización temática en atención a criterios conceptuales, fue desmoronándose progresivamente a partir del Posimpresionismo.<sup>83</sup>*

A esta situación de crisis y búsqueda de nuevos caminos debemos añadir la difícil situación de la posguerra en todos los ámbitos: económico, político, cultural, etc. esta situación en España no sólo no dificultó la producción escultórica, sino que se generaron varias corrientes y escuelas que, por distintos motivos y siguiendo variadas sendas, produjeron gran cantidad de obras.

El padre Aguilar plantea dos tendencias en esta época, una línea tradicional que prefiere permanecer al margen de las novedades que se están gestando en Europa y otra corriente que sí se arriesga a la búsqueda de nuevas posibilidades:

---

<sup>83</sup> GÓMEZ PIÑOL, E. Ref. 51. pp. 48 y 49.

*No olvidemos que uno de los objetivos estéticos —comunes a las corrientes del arte actual— ha sido la superación del realismo historicista, del academicismo anodino y frío, del blando sentimentalismo, que dieron tónica a las expresiones plásticas de todo el siglo pasado. Las reacciones provocaron una proliferación de tendencias variadísimas que si delatan muchas veces un anarquismo —casi desintegración— de formas y materias, por otra parte proclaman una inquietud depuradora una búsqueda inquieta, una aventura liberadora de todo lo que es convencionalismo.*<sup>84</sup>

González Vicario refiere como excepciones a un grupo de escultores que camina entre ambas tendencias y nosotros estimamos que fue una tónica generalizada.<sup>85</sup> Según esta autora, frente a la corriente abstracta, varios escultores como Venancio Blanco, José Luis Sánchez, Coomonte, o el propio Lapayese, siguen una línea llamada *neo figurativa*. Esto da pie a que consideremos este tercer grupo de escultores a añadir a las otras dos, proponiendo la clasificación como sigue: los que vuelven al pasado y repiten obras, técnicas y temas del barroco sin intención alguna de novedad, otra los que rompen abiertamente con la tradición en busca de otros lenguajes escultóricos y finalmente los que intentaron compatibilizar la iconografía religiosa tradicional con la investigación plástica contemporánea. Somos conscientes de que esta clasificación puede ser discutida, pero no pretendemos con ella fijar un canon cerrado, sino disponer de un esquema orientativo que nos sea útil para este estudio.

En un único acontecimiento, el final de la Guerra Civil, podemos apreciar cómo se resuelven favorablemente todas las circunstancias que hasta entonces impedían el desarrollo de la escultura religiosa. Desde el

---

<sup>84</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. p. 53.

<sup>85</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. p. 473.

mundo de la política era necesario inventar nuevos símbolos y las esculturas y monumentos eran instrumentos idóneos. Por ello la victoria militar impuso una interpretación de la realidad desde una estética influida por el fascismo italiano y alemán, como explica Francisco Portela:

*Era una escultura inmersa en la figuración tradicional y pictórica de triunfalismo y halago en la línea de la cultivada en la Italia de Mussolini por Antonio Maraini y en la Alemania hitleriana por Amo Breker. En ese ambiente, los escultores academicistas y realistas de la preguerra encontraron fácil camino hacia el triunfo y el trabajo continuado. Así José Clará aplicó su clasicismo en el Monumento a los Caídos en Barcelona; Capuz realizó retratos ecuestres de Franco; Fructuoso Orduña también retrató al Caudillo y llevó a cabo diferentes esculturas de jóvenes atletas; Manolo Ramos hizo monumentos de corte oficial y abundantes retratos. Pero el retratista preferido de Franco fue Emilio Aladren, fallecido en 1941 en plena actividad.<sup>86</sup>*

Por otro lado en el ámbito de la Iglesia era necesario recuperar las imágenes perdidas, por lo que se fomentó la gran producción de obras de sustitución, aunque como apunta González Vicario no siempre se hizo con acierto y se recurrieron a las producidas industrialmente.<sup>87</sup> En la mayoría de los casos, todas estas imágenes se realizaban con urgencia, de manera que incluso antes de que finalizase la contienda ya se habían sustituido algunas. Este es el caso del escultor Antonio Illanes, que repuso en 1937 las imágenes patronales de la Virgen del Águila de Alcalá

---

<sup>86</sup> PORTELA SANDOVAL, F. La escultura española contemporánea. *CAMPUS: Revista Universitaria de Alicante* 1984. Num. 5. pp. 29 y 30.

<sup>87</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. pp.43 y 44.



de Guadaíra, la Virgen de Guaditoca de Guadalcanal y la Reina de los  
Ángeles (Imagen 57).<sup>88</sup>



Imagen 57. Antonio Illanes *La Reina de los Ángeles*. Ermita de la Peña de Arias Montano en Alájar (Huelva) 1937.

El fervor religioso hizo que no sólo se restituyesen esas obras de culto perdidas, sino que también se promoviese la fundación de cofradías y hermandades por toda España. Aunque no existe una relación completa de estos datos, sabemos, por ejemplo, que se pusieron en marcha en Sevilla capital 35 nuevas hermandades, 12 en Cádiz, 10 en Huelva, 9 en Granada, 9 en Málaga, 5 en Almería....<sup>89</sup> En todas las obras de imaginería que se encargaban se reproducían esquemas, técnicas y materiales propios del Barroco (Imágenes 58 a 61).

Este florecimiento se alentó también desde el ámbito educativo, poniendo en marcha escuelas de formación de imagineros. Ya en enero

<sup>88</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. ; CARRASCO TERRIZA, M.J. *Escultura Mariana Onubense*. Huelva. Instituto de Estudios Onubenses "Padre Marchena" y Diputación de Huelva. 1981. Pág. 323-324.

<sup>89</sup> Algunas páginas de Hermandades y Cofradías andaluzas: Disponibles en:  
<http://www.huelvainformacion.es/article/semanasanta2009/394479/hasta/diez/nuevas/cofradias.html>  
<http://www.almeriacofrade.com/sxx2.php>  
<http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm#39> [Consultadas el 2 de Mayo de 2010]

de 1938 se anunció la creación de un taller de imaginería religiosa desde la sección de Bellas Artes de la Comisaría de Cultura y Enseñanza, lo que supuso la dotación de plazas de profesores de imaginería en algunas Escuelas Superiores de Bellas Artes, como la de Sevilla.<sup>90</sup>



*Imagen 58. Sebastián Santos Rojas. María Santísima del Socorro. Alcalá de Guadaíra, 1940.*



*Imagen 59. Pedro Moreira López. Cofradía de los estudiantes Málaga. 1946.*

<sup>90</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes. Estudio sobre el patrimonio escultórico*. Granada. Atrio. 2008. p. 484.



*Imagen 60. Jaime Martrús i Riera. Entrada triunfal en Jerusalén. Iglesia de San Juan. Cáceres. 1946.*



*Imagen 61. Palma Burgos. Señora de la Piedad. Málaga. 1941.*

Esta línea estética se pudo justificar en relación a las corrientes expresionistas de la literatura, como expone el profesor López-Guadalupe:

*Cierto es que el camino estaba en algún modo preparado por la revalorización del Barroco en las poéticas expresionistas centroeuropeas y en la generación del 27. Las reflexiones de Lorca*

*acerca de la «estética del diminutivo» que hacía referencia expresa a la «imagen chica», esto es, en pequeño formato tan típica en la escultura granadina o las ideas de Gallego Burín en su libro sobre José de Mora (1925) acerca del carácter nacional del estilo barroco sobre preocupaciones de raíces casi noventayochistas, por ejemplo, [que] constituyen elocuentes testimonios de la nueva puesta en valor de estos elementos de la tradición.<sup>91</sup>*

La estética neobarroca también encajaba con el fomento de la emotividad tras una situación de tanto sufrimiento como una guerra entre hermanos. Así se mira a la tradición de cada ámbito geográfico, resurgiendo las escuelas de imaginería castellana, andaluza o levantina, sin muchas posibilidades de innovación. De la gran cantidad de nombres que podemos citar en esta línea escultórica destacamos Castillo Lastrucci, con más de 100 obras diseminadas por toda Andalucía, Palma Burgos, Mariano Benlliure, León Ortega, Antonio Illanes, Sebastián Santos Rojas, Niceto Mateos Porras, Antonio Martínez Olalla, Domingo Sánchez Mesa, Antonio Jiménez Martínez, León Ortega, Jacinto Higuera. González Vicario amplía esta relación con escultores del entorno de Madrid:

*La figuración es, pues, el denominador común, fiel a una tradición que encontró amplio eco en la sociedad española. Nombres como Juan de Avalos, Octavio Vicent, Luis Sanguino, Santiago de Santiago, Agustín de la Herrán, Fernando Cruz Solís, entre otros, son claros ejemplos de esta corriente artística.<sup>92</sup>*

Somos conscientes que una relación exhaustiva haría esta lista interminable y nos saldríamos del objetivo de esta investigación.

<sup>91</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. Ref. 90. Pág. 470.

<sup>92</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. p.33.

El espíritu de cruzada que se le pretendió dar al golpe militar hizo que la victoria tuviese su correlato en el arte religioso, como queda patente en la obra del Valle de los Caídos, para el que, entre otros, Juan de Ávalos realizó muchas de las piezas exteriores con una estética neorrenacentista y monumental (Imagen 62).<sup>93</sup>

Ese mismo espíritu pretendió que la reposición de las obras dañadas o perdidas no fuese sólo una tarea de la Iglesia, sino también del estado y de toda la sociedad. Frecuentemente no sólo se reponían las imágenes, sino que al mismo tiempo se realizaban actos de desagravio multitudinarios, con la presencia de autoridades religiosas, civiles y militares (Imagen 63).



*Imagen 62. Juan de Ávalos. Piedad. Valle de los Caídos. 1940-1958.*

---

<sup>93</sup> En esta página se relaciona a los artistas que intervinieron en el proyecto del Valle de los caídos: Ramón Lapayese, Juan de Ávalos, Julio Beboide, Carlos Ferreira, José Espinos, Damian Villar... [En línea] El Valle de los Caídos. Disponible en: <http://www.cuelgamuros.com/artistas.htm#> [Consultada el 29 de Junio de 2010].





Imagen 63. Reposición y desagravio del Cristo de la calle Santo Tomé de Toledo 1939.

Para fomentar el fervor popular, además de estos actos, solían realizarse otros como el rezo del rosario, las peregrinaciones, los ejercicios espirituales o la celebración de la festividad de la Semana Santa, etc. Esta última también se utilizó como elemento de propaganda a través del turismo.<sup>94</sup>

*Por tanto, el modelo de la imaginería barroca no constituía sólo el estrecho cauce de unos cánones formales, sino también la aspiración moderna a unos renovados valores morales y*

---

<sup>94</sup> VALERA BERNAL F. J. Publicidad y propaganda en el franquista (años 40 y 50) a través de la prensa. La España Nacional-Católica. [En línea] *Revista Educativa Contraclave*. 2008. Disponible en: <http://www.contraclave.org/historia/publicidad%20espana%20nacional.pdf> [Consultado el 8 -3-2010].

*espirituales, que hoy como ayer, volvían a distinguir (y a aislar) lo español de su contexto europeo. La imperiosa necesidad de precisar con toda nitidez la identidad del nuevo régimen y de afirmar valores éticos y códigos propios y diferenciadores impelían a ello. No extraña, pues, una lectura histórica que insistía en presentar lo singularizador como herencia de los siglos. La preocupación moralista del arte español de la Edad Moderna constituía ese elemento diferenciador, cuyo carácter teocéntrico divergía del humanismo antropocéntrico europeo, según interpretaba Calvo Serer.<sup>95</sup>*

Frente a esta actitud autárquica, los intentos de apertura promovidos por d'Ors y algunos otros nombres de la cultura se quedaron muy menguados en comparación con el panorama del arte oficial.

## **2.2. Breve panorama escultórico.**

El interés por la regeneración de la imaginería condicionó y alentó la formación de escultores en las Escuelas de Artes y Oficios y en las Escuelas Superiores de Bellas Artes. En ese proceso formativo, algunos alumnos sintieron la necesidad de abrirse a nuevas tendencias y formas más actuales y fueron capaces de compaginar la imaginería tradicional con la búsqueda de nuevos lenguajes, temas y materiales acordes con la contemporaneidad.

No pretendemos mostrar una exhaustiva recopilación de autores y obras, sino que nos limitaremos a dar algunas pinceladas que sirvan como ejemplo del ambiente y el contexto escultórico de la época, para comprender cómo fueron surgiendo aires de renovación entre la

---

<sup>95</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. Ref. 90. p. 473.

imaginería, adelantándose incluso a algunas de las conclusiones del Vaticano II sobre arte sacro.

En un principio, en cada entorno geográfico se tenían por referentes las obras que se conservaban en la tradición de las hermandades y cofradías o que se perdieron en la contienda y éstas se convirtieron en los modelos a imitar o recrear por parte de los artistas de la época. Del neoclasicismo y el romanticismo también se recogieron aportaciones estéticas y formales que los escultores incorporaron en sus obras. En cada una de ellas descubrimos ejemplos de estas influencias y de la versatilidad de los artistas. En la escuela levantina destacamos las obras de José Capuz o Adrián Carrillo que supieron responder a la doble demanda imaginera y de innovación escultórica (Imágenes 64 a 67).

En la escuela andaluza podemos reseñar, entre otros a Luis Ortega Bru o Juan Luis Vasallo Parodi. (Imágenes 68 a 71). De la escuela castellana, González Vicario aporta una relación de nombres entre los que resalta a Venancio Blanco:

*Venancio Blanco se destaca muy especialmente dentro de esta tendencia, extraordinario renovador de la escultura religiosa contemporánea, y a su lado, otros nombres, como el de José María Subirachs, José Luis Sánchez, José Luis Alonso Coomonte, Ramón Lapayese, Joaquín García Donaire, José Carrilero* <sup>96</sup> (Imágenes 72 a 75).

---

<sup>96</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. p.35.





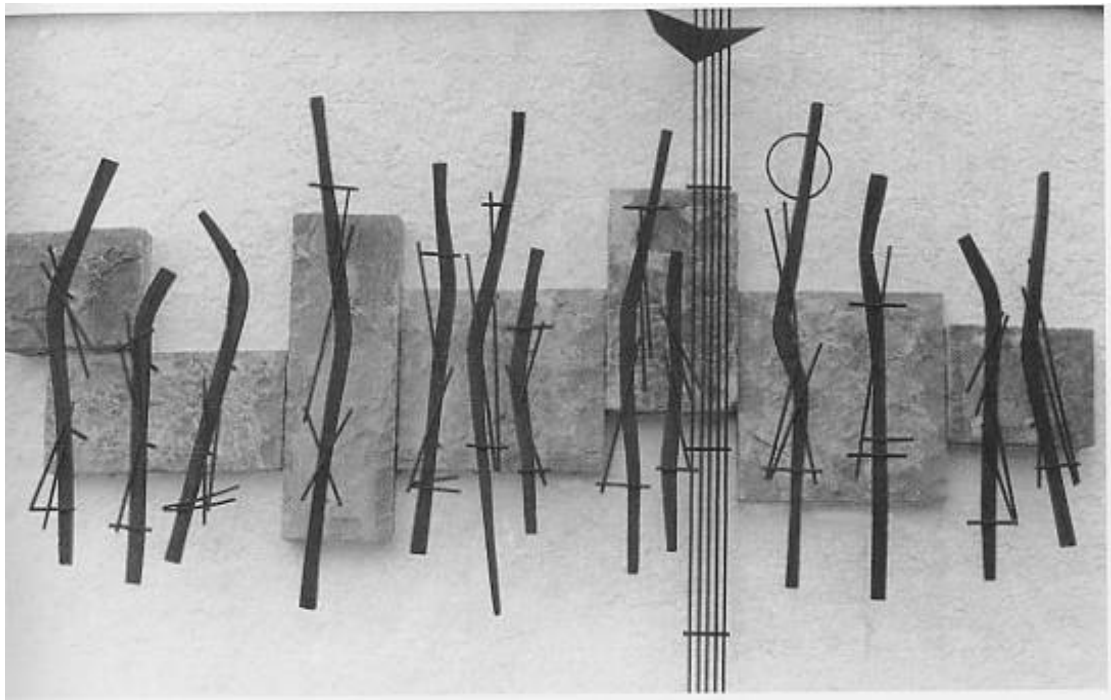
*Imagen 64. José Capuz. El Descendimiento. Cartagena. 1930.*



*Imagen 65. José Capuz. Sagrado Corazón. Tarifa. 1944.*



*Imagen 66. Adrián Carrillo. Los Cuatro Evangelistas. Alicante. 1949.*



*Imagen 67. Adrián Carrillo. Pentecostés. Alicante. 1967.*



*Imagen 68. Luis Ortega Bru. Cristo de la Misericordia. Hermandad del Baratillo. Sevilla. 1951.*



*Imagen 69. Luis Ortega Bru. El eco. Museo Luis Ortega Bru. Algeciras. 1964.*



*Imagen 70. José Luis Vasallo. Virgen del Carmen. Benaocaz. Cádiz. 1941.*



*Imagen 71. José Luis Vasallo. Monumento a Santa Teresa. Ávila. 1982.*





*Imagen 72. José Luis Sánchez. Virgen de la correa. Instituto Nacional de Colonización. 1958.*



*Imagen 73. José Luis Sánchez. Cristo de la parroquia de Santa Ana. Moratalaz. 1967.*



*Imagen 74. José Luis Alonso Coomonte. Jesús flagelado. Benavente. 1953.*



*Imagen 75. José Luis Alonso Coomonte. Piedad. 1956.*

Un lugar especial hay que dedicar al escultor catalán Luis María Saumells, que sin ajustarse a ninguna escuela o corriente artística, supo generar su propio estilo en el que, alargando las figuras y

desproporcionando los ojos, consigue esa personal atmosfera de espiritualidad <sup>97</sup> (Imágenes 76 a 79).



Imagen 76. Luis María Saumell. *Expolio*. Tarragona. 1948. Bronce.  
Imagen 77. Luis María Saumells. *El beso de judas*. Tarragona. 1953. Terracota

<sup>97</sup> AGULERA CERNI, V. *Panorama del nuevo arte español*. Madrid. Guadarrama. 1966. p. 265.



*Imagen 78. Luis María Saumells: Virgen. Cartuja de Santa María de Benifasa Castellón 1967.*



*Imagen 79. Luis María Saumells. Nuestro padre Jesús de la pasión. Tarragona. 1993.*

En esta investigación podríamos seguir mostrando otros tantos ejemplos de la transición de la imaginería de inspiración tradicional hacia la investigación en las vanguardias, como el caso de Ramón Lapayese,



en que resulta sorprendente su evolución en el lapso de pocos años, desde una figuración de corte renacentista a una decidida abstracción expresionista (Imágenes 80 y 81).<sup>98</sup>



*Imagen 80. Ramón Lapayese. Virgen con el Niño. Capilla del Colegio de los HH. Maristas. Orense*  
*Imagen 81. Ramón Lapayese. Orador. Colección del artista. 1960.*

Las investigaciones por las que transitaban estos artistas respondían tanto a cuestiones económicas, pues la mayoría de los encargos que se ofrecían eran para hermandades y cofradías de clara orientación tradicional, como a sus legítimas aspiraciones de investigación, a pesar de la dificultad en el acceso a las innovaciones de

<sup>98</sup> GONZALEZ VICARIO, M.T. En torno a la iconografía de la escultura religiosa española tras el concilio Vaticano II. [En línea] *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1989. Tomo II - 4. Disponible en: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0446.html> [Consultado 2 de abril de 2010]

fuera de España. Estos ejemplos resultan útiles para comprender las dudas y tanteos de toda una generación de artistas que se debatían entre la tradición y la vanguardia. Por lo general, en sus primeras obras siguieron una línea más tradicional, mientras que las experiencias de innovación se estimularon a partir del Vaticano II.

El proceso de apertura estética no se podría haber conseguido sin la acogida favorable de determinados ambientes eclesiales, en los que se transmitía las novedades de arte sacro que venían de Italia, Francia o del norte de Europa. Los ejemplos más significativos son el Convento Dominicano de Nuestra Señora del Rosario en las Arcas Reales de Valladolid de 1955, el Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, de la misma fecha o el de la Virgen del Camino en San Isidoro de León de 1961 (Imágenes 85 y 90).

Aunque la mayoría de escultores acogen sin remilgos los encargos de estética tradicional, hubo otro importante grupo que, renunciando a ello e interesándose por la escultura religiosa, lo hicieron exclusivamente desde propuestas de rigurosa innovación. Casi todos estos pudieron superar las dificultades para salir fuera de España en los tiempos de posguerra, entrando en contacto con las vanguardias en Europa y América. Los menos supieron descubrir las corrientes emergentes de la escultura de mediados del siglo XX en publicaciones o alguna exposición de artistas extranjeros.

Sabido es que una de las primeras y más importantes experiencias de renovación la promovió la Escuela de Altamira, que en 1948 ponen en marcha el artista alemán Mathias Goeritz junto con el escultor Ángel Ferrant y otros autores como Pablo Beltrán de Heredia, Ricardo Gullón y Santos Torruella. Goeritz conoció la Bauhaus y el expresionismo alemán

de los grupos Die Brücke y Der Blaue Reiter e influiría decisivamente en los planteamientos estéticos de Ángel Ferrant. Aunque este escultor apenas realizó obra sacra, sí dejó escritas algunas reflexiones sobre la escultura religiosa (Imágenes 82 a 84).<sup>99</sup>



Imágenes 82. Mathias Goeritz. *El Salvador de Auschwitz XII*. 1951

Imágenes 83. Mathias Goeritz. *El Salvador de Auschwitz XII* 1954



Imagen 84. Ángel Ferrant. *Muchacha con mantilla*. 1947. Maqueta

<sup>99</sup> FERRANT, A. La escultura religiosa. *Anuario de Arte Sacro*. Madrid. Octubre. 1956.

Lógicamente, por su localización geográfica y por el importante sector industrial y empresarial, las zonas de Cataluña y el País Vasco, junto con Madrid por su capitalidad, fueron las puertas por las que entraron las novedades artísticas a la Península. No obstante, la modernidad de Jorge Oteiza puede explicarse desde su paso por Iberoamérica, como se manifestó en sus esculturas del santuario de Aránzazu (Imágenes 85 y 86). Su peculiar modo de entender y explicar la metafísica intentando justificar su abstracción escultórica desde ella, puede llevarnos a aceptar por escultura religiosa sus obras más abstractas, como la Caja Metafísica (Imagen 87).

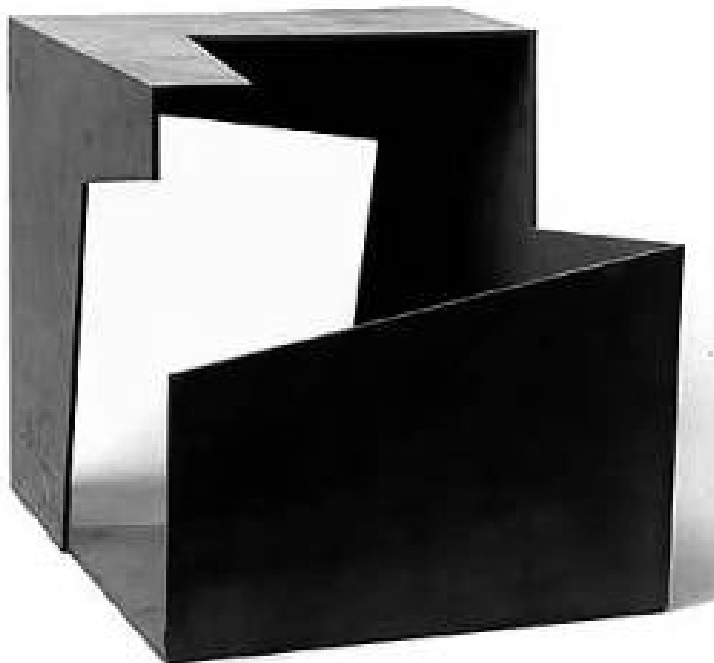
En el caso de Eduardo Chillida la modernidad la encontró en París y ya de regreso en 1951 podemos constatar cómo la abstracción impregnó también su obra religiosa, como en las puertas del Santuario de Aránzazu o en las cruces que realizó para distintas iglesias y para el museo Vaticano (Imágenes 88 y 89).



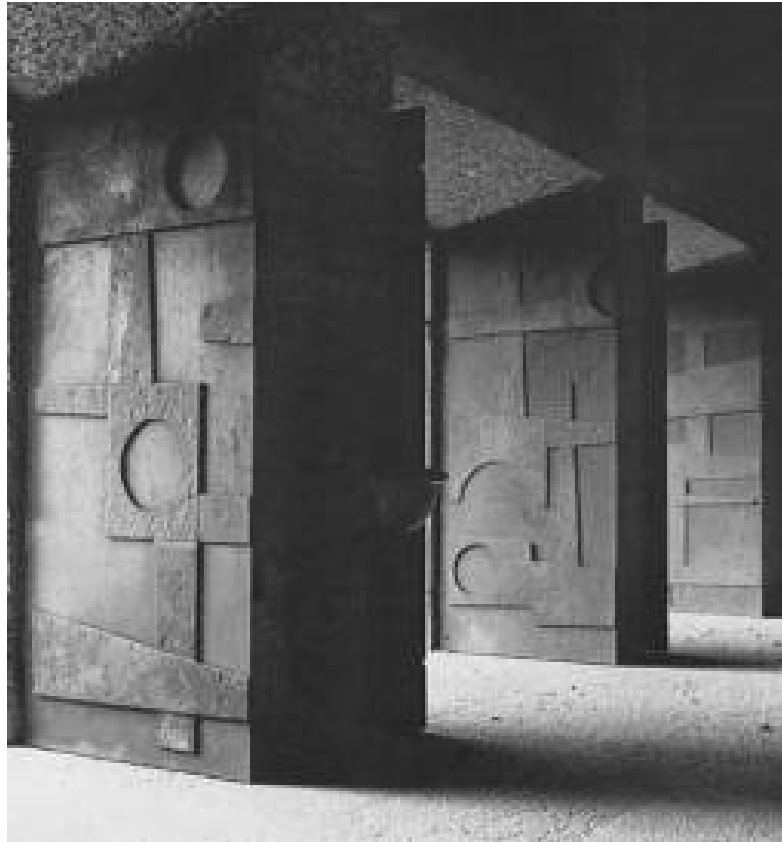
*Imagen 85. Jorge Oteiza. Los apóstoles. Santuario de Aránzazu. 1955.*



*Imagen 86. Jorge Oteiza. Ángeles en escuadrilla. 1953.*



*Imagen 87. Jorge Oteiza. Caja metafísica. 1958.*



*Imagen 88. Eduardo Chillida. Puertas del Santuario de Aránzazu. 1954.*



*Imagen 89. Eduardo Chillida. Cruz altar. Colonia. Alemania. 2000.*

Con un enfoque más figurativo y utilizando en ocasiones los modelados en negativo jugando con las luces, José María Subirachs es otro de los escultores que importó de París y Bélgica aires de modernidad, aplicándolos también en su obra de tema religioso (Imagen 90). Además de su obra monumental, produjo gran cantidad de obras en pequeño formato de tema religioso, como el *Ecce Homo*, la *Torre de Babel*, *Las Tablas de la Ley* y toda una etapa artística que él titula *Metafísica*.<sup>100</sup>

Otro ejemplo del arte de ida y vuelta lo protagonizó Pablo Serrano, que también pasó por Iberoamérica y a su regreso participó en la formación del Grupo El Paso y realizó piezas de carácter litúrgico (Imágenes 91 y 92). El escultor canario Martín Chirino entró en contacto en Inglaterra con la obra de Henry Moore y de Barbara Hepworth y a su regreso también abordó en ocasiones obra de temática religiosa (Imágenes 93 y 94).



Imagen 90. José María Subirachs. Friso del santuario de la Virgen del Camino de León. 1959.

<sup>100</sup> SUBIRACHS, J. M. Página oficial. Disponible en: <http://centrecultural.caixapenedes.com/obres.aspx?col=1> [consultada el 15-3-2010].





*Imagen 91. Pablo Serrano. Sagrada Familia. Villalba de Calatrava. 1955.*



*Imagen 92. Pablo Serrano. Venida de la Virgen. Zaragoza. 1979.*



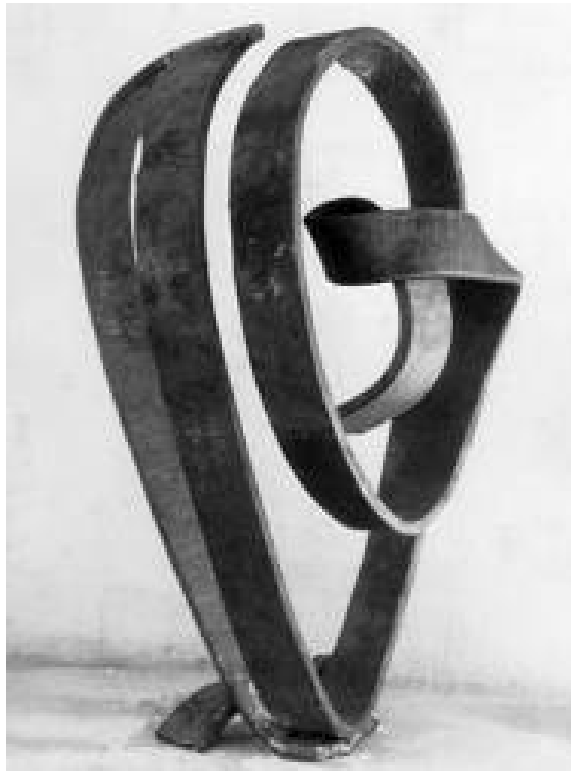


Imagen 93. Martín Chirino. Santa Teresa. 1962.



Imagen 94. Martín Chirino. Crucifixión. 1965.

Otro gran exponente de la innovación en escultura religiosa fue Joaquín Rubio Camín, como pudimos apreciar en *el Resucitado con su Madre* o en este mural de grandes dimensiones de la Basílica Hispanoamericana de la Merced en Madrid (imágenes 44 y 95) y del que González Vicario valora:

*Joaquín Rubio Camín ha sabido demostrar cómo la figuración y la abstracción pueden y deben ser combinadas en la escultura religiosa, pues ambas sirven de cauce para acercar al hombre hacia lo superior, a lo que es trascendente.*<sup>101</sup>



*Imagen 95. Joaquín Rubio Camín. Mural de la basílica hispanoamericana de la Merced. Madrid. 1968.*

González Vicario, además de alguno de los autores ya mencionados, recoge y comenta las aportaciones de otros, como:

*Amadeo Gabino, que tiende a la simplificación formal, hasta el extremo de confundir en alguna de sus realizaciones lo figurativo con un volumen geométrico; Feliciano Hernández, capaz de dar una significación religiosa a unos módulos geométricos ejecutados en hierro; Carlos Ferreira de la Torre, autor de obras que tienden a la*

<sup>101</sup> GONZÁLEZ VICARIO M. T. Ref. 31. pp. 474.

*síntesis formal a través de unos volúmenes esenciales; Susana Polac, esa gran artista de compleja e interesante personalidad, a la que guía en la realización de sus esculturas un profundo sentido de lo religioso y el deseo de ser siempre auténtica; Hortensia Núñez Ladeveze, atraída por las posibilidades del espacio al ser encerrado en la materia dando lugar a unas creaciones de carácter lúdico, pero, al mismo tiempo, llenas de espiritualidad.*<sup>102</sup>

Otra selección de escultores de vanguardia que abordan el tema religioso la recoge Delgado Orusco en la que aparecen los siguientes:

*Han sido.../ /...en el ámbito español, los Jorge de Oteiza, Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Amadeo Gabino, Cumellas, Paco Farreras, Joaquín Vaquero, José Luis Molezún, José María Labra, Villaseñor, Feito, Vela, Venancio Blanco —la lista debería ser mucho más larga— los que han conformado las tendencias de la mejor iconografía católica de la segunda mitad del siglo XX.*<sup>103</sup>

Tan solo en la provincia de Madrid, González Vicario recoge en su completo estudio a más de 140 autores en activo. Así queda apuntada la riqueza formal de esta generación sin desear salirnos de la investigación que realizamos. Riesgo en el que podemos caer si entramos a estudiar otros grupos como “Dau al set” o el grupo El Paso, el Equipo 57, el grupo valenciano Parpalló, o los escultores Eusebio Sempere, Pablo Palazuelo o los del grupo denominado “realistas madrileños”, que formaron el realismo social de Estampa Popular y más tardíamente el Equipo Crónica, el grupo Nueva Generación o el grupo Zaj que ciertamente, investigaron caminos de experimentación. No obstante, la obra religiosa apenas se

---

<sup>102</sup> GONZÁLEZ VICARIO M. T. Ref. 31. pp. 473 y 474.

<sup>103</sup> DELGADO ORUSCO, E. Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura el arte sacro contemporáneo. *AESTHESIS. Revista del Instituto de estética de la Universidad Católica de Chile*. 2006. Num. 39. p. 45.

planteó entre estos movimientos, salvo en el caso de *Gremio 62*, compuesto por José Luis Alonso Coomonte, Carlos Muñoz de Pablos y Francisco Argüello, que promovido por Don José Manuel de Aguilar Otermín, del que hablaremos más adelante, sí impulsó y experimentó la renovación del arte sacro.

EL TEMA DEL RESUCITADO EN EL ESCULTOR VENANCIO BLANCO  
Una aproximación a la creación de iconografía religiosa en la escultura española del siglo XX.

### **3. EL PAPEL DEL VATICANO II EN EL REENCUENTRO ENTRE EL ARTE Y LA IGLESIA**

En el primer capítulo citamos las orientaciones que dio el Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas y los esfuerzos que se realizaron con publicaciones posteriores para hacerlas comprensibles. En este capítulo veremos la evolución del pensamiento de la Iglesia a través de sus documentos a lo largo del siglo XX y las iniciativas para su correcta comprensión en España.

En la selección de textos podremos comprobar cómo las iniciales actitudes de rechazo al *nuevo arte sacro*, irán dando paso a las propuestas estéticas más sensibles con la reconciliación que propone Pablo VI, entre los artistas y la Iglesia. El primer ejemplo de este siglo lo tomamos del discurso de inauguración de la nueva Pinacoteca Vaticana en octubre de 1932, en que Pío XI condena el nuevo arte en los siguientes términos:

*Tantas y tan grandes obras de arte nos hacen pensar (como por irresistible fuerza de contraste) en ciertas otras sedicentes obras de arte sacro que no parecen invocar y hacer presente lo sacro sino porque lo desfiguran hasta la caricatura y muchas veces hasta una verdadera y propia profanación.*

*Se intenta la difusión de tales obras en nombre de la búsqueda de lo nuevo y de la racionalidad de las obras. Pero lo nuevo no representa un verdadero progreso si no es, por lo menos, tan bello y tan bueno como lo antiguo; y con demasiada frecuencia estas pretendidas obras nuevas son sinceramente, cuando no lo son*

*incluso vergonzosamente, feas, y revelan sólo la incapacidad o la falta de aquella preparación de cultura general, de dibujo —de éste sobre todo—, de aquel hábito de trabajo paciente y concienzudo cuya falta y ausencia abre luego el paso a figuraciones o, para decirlo con más verdad, a deformaciones, en las que viene a caer la misma tan rebuscada novedad...*<sup>104</sup>

Tras fundamentar en la teología los criterios racionales y morales que deben aplicarse, el pontífice orienta la dirección que debería seguir el arte en la Iglesia:

*Aunque abrimos las puertas de par en par y damos la más sincera bienvenida a todo desarrollo sano y progresivo de las buenas y veneradas tradiciones que en tantos siglos de vida cristiana, en tanta diversidad de ambientes y condiciones sociales y étnicas, han dado tantas pruebas de su inexhaustible capacidad para inspirar formas nuevas y hermosas siempre que se las ha interrogado, o estudiado, o cultivado a la doble luz del genio y de la fe.*<sup>105</sup>

Los argumentos que se utilizan para invalidar las nuevas obras destinadas al culto se basan en la potencia insuperable de la tradición, el dominio de la técnica artística y en el respeto a la moral o su fundamentación teológica. Destacamos el último párrafo del discurso en que se abre a la colaboración con los artistas, condicionándolo a que se respete el fundamento de toda la producción del arte sacro, por ser un criterio que se ha mantenido a lo largo de la historia de la Iglesia: la dimensión de fe y de devoción de las obras de arte, de manera que no sean escándalo, sino instrumento para su propagación.

---

<sup>104</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. *Arte sacro actual*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1965. pp. 519, 520.

<sup>105</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104. p. 520.

Poco después, en la carta que envía, en 1937, al cardenal Pietro Fumasoni, encargado de la exposición de arte misional que se estaba preparando para 1940, el pontífice valora positivamente las estéticas no occidentales de los países evangelizados.

*La Exposición demostrará a las gentes el espíritu verdaderamente católico de la santa Iglesia de Cristo, la cual es respetuosa del patrimonio artístico y cultural, de las leyes y las costumbres de cada pueblo, con tal que no sean contrarias a la ley santa de Dios.*<sup>106</sup>

Su sucesor Pío XII atempera el rechazo inicial a toda novedad, en un discurso a autores y artistas en 1945, donde valora la importancia del arte que sirve para elevar, mediante la belleza, a los espíritus por encima de los sentidos y de la materia, hasta el bien supremo que es Dios. Aunque insiste en criticar el idealismo y el simbolismo, que pierden el contacto con la realidad, impidiendo dicho camino hacia la suprema belleza. El texto más ponderado de este Papa es la Encíclica *Mediator Dei* sobre la sagrada liturgia, que se publica en 1947. Si bien empieza condenando las nuevas corrientes artísticas, también rechaza las actitudes de algunos sectores conservadores:

*Creemos que es nuestro deber reprender aquí la piedad mal entendida de aquellos que en las iglesias y en los mismos altares proponen a la veneración sin justo motivo múltiples simulacros y efigies; aquellos que exponen reliquias no reconocidas por legítima autoridad, y aquellos, en fin, que insisten en detalles particulares y de poca importancia mientras descuidan las cosas principales y*

---

<sup>106</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104. p. 520



*necesarias, y ponen así en ridículo a la religión y envilecen la seriedad del culto.*<sup>107</sup>

Más adelante estima positiva toda renovación artística que se sume al rico patrimonio del arte promovido por la Iglesia, siempre que siga el criterio de ser adecuado instrumento para la propagación de la fe y para mayor gloria de Dios:

*...No se deben despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con que hoy se confeccionan aquéllas; pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado simbolismo, por otra, y teniendo en cuenta las exigencias de la comunidad cristiana más bien que el juicio y el gusto personal de los artistas es absolutamente necesario dar libre campo también al arte moderno siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados sacrificios y a los ritos sagrados, de forma que también él pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la fe católica.*<sup>108</sup>

*...Porque las artes están verdaderamente conformes con la religión cuando sirven “como nobilísimas esclavas al culto divino”.*<sup>109</sup>

En este proceso de acercamiento a la modernidad detectamos avances en algunos de los discursos de Pío XII, como el que dirige a los artistas

---

<sup>107</sup> PIO XII. *Carta Encíclica «Mediator Dei», Sobre La Sagrada Liturgia* Epígrafe 232. (20-XI-1947) [En línea] Magisterio de Pio XII. Estat Veritas. La Verdad permanece Buenos Aires . Disponible en: <http://www.statveritas.com.ar/Magisterio%20de%20la%20Iglesia/Magisterio%20de%20los%20Papas/Magisterio%20de%20Pio%20XII/Mediator%20Dei.htm> [Consultado el 9- Mayo de 2010]

<sup>108</sup> PIO XII. Ref. 107. Epígrafe 231.

<sup>109</sup> PIO XII. Ref. 107. Epígrafe 241.

de la academia de Francia de la Villa Médicis de Roma en 1948. Allí matiza las críticas a algunas nuevas corrientes artísticas:

*...A igual distancia de un exagerado realismo completamente material y de mala ley que de un falso idealismo, que la sacrifica a la fantasía egoísta y orgullosa, con el respeto amoroso de un hijo adivina la transparencia de su velo, escucha el eco de su canto interior, y en esa transparencia, en ese eco, descubre, fascinado, lo que aún en los seres más materiales reconoce de espíritu, de reflejo divino.*

*Gozo del artista, que en toda criatura ve resplandecer la luz del Creador; noble misión del artista, que ayuda a los más insensibles y más atolondrados a ver y a gustar la belleza natural de las cosas más humildes y, a través de ella, la belleza de Dios, y, pisando la tierra, les hace levantar la frente y los ojos hacia el cielo, hacia Dios...*<sup>110</sup>

En el discurso de septiembre de 1950 a los miembros del I Congreso Internacional de Artistas Católicos, profundiza en esta línea un poco más, valorando el arte como camino de perfeccionamiento humano y de encuentro y unidad entre las culturas.

*... el arte es la expresión más viva, la más sintética del pensamiento y del sentimiento humano, la más ampliamente inteligible, ya que, hablando directamente a los sentidos, el arte no conoce la diversidad de lenguas, sino sólo la diversidad extraordinariamente sugestiva de temperamentos y de mentalidades.../ /... El arte ayuda a los hombres, no obstante las diferencias de caracteres, de educación, de civilización, a conocerse, a comprenderse o, al menos, a adivinarse mutuamente*

---

<sup>110</sup> PLAZAOLA ARTOLA. J. Ref. 104. p. 524

*y, por consiguiente, a unir sus respectivos recursos para completarse los unos con los otros.*<sup>111</sup>

Más adelante explicita con criterios precisos la estética más adecuada a la Iglesia: aquella que con suficiente expresividad no necesite de textos explicativos para su comprensión; que eleven a la persona hacia la verdad y el bien; pero criticando con énfasis el valor del arte en si mismo o cuando las obras promuevan el desorden moral.

*Una primera condición se exige para que el arte pueda producir un tan deseable resultado: valor expresivo, ya que faltando éste deja de ser un arte verdadero.../ /...cuando la obra de arte precisa de la palabra para ser comprendida, pierde su valor de signo para venir a proporcionar a los sentidos nada más que un goce físico sin que pase de ahí, y la obra tiene el significado de un juego sutil y vano. Otra condición.../ /... es que por ella los sentidos, lejos de pesar sobre el alma y apartarla de la luz, le presten, por el contrario, alas para elevarse sobre las ruindades y pequeñeces pasajeras hacia lo eterno, hacia la verdad, hacia el bien, hacia la única verdad y bien, hacia la única meta donde se consigue la unión, donde radica la unidad: Dios.../ /... De ahí que todas las máximas que apartan al arte de su misión sublime la profanan y la esterilizan, «¡El arte por el arte!»: como si pudiera ser fin en sí mismo, condenado a moverse, a arrastrarse a ras de las cosas sensibles y materiales; como si por el arte los sentidos del hombre no obedeciesen a una vocación más alta que la de la simple aprehensión de la naturaleza material: la vocación de despertar en el espíritu y en el alma del hombre, gracias a la transparencia de la naturaleza creada, el deseo de lo que ni el ojo pudo ver, ni el oído entender, ni a hombre alguno se reveló (I Cor 2,9).*<sup>112</sup>

<sup>111</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104, p. 525

<sup>112</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104, p.525 – 526.

El texto continúa recordando lo ya dicho por su antecesor sobre la inmoralidad de algunas manifestaciones artísticas, pero otorgándole el valor de fuente de esperanza para una nueva cultura.

En 1952 Pío XII, en el discurso a los expositores de la VI Cuatrienal en Roma, tiene ocasión de apreciar el arte por su íntima relación con la religión y por su capacidad de expresar y transmitir las verdades trascendentes, recordando al final del mismo su dimensión catequética, al combatir el materialismo y abrirnos a la trascendencia.

*La función del arte consiste, en efecto, en romper el recinto estrecho y angustioso de lo finito, en el cual el hombre está inmerso mientras vive aquí abajo, y abrir como una ventana a su espíritu, que ansía lo infinito.*

*De aquí se deduce que todo esfuerzo—inútil, en verdad—dirigido a negar y suprimir las relaciones entre la religión y el arte resultaría depreciación del arte mismo, porque toda belleza artística que se quiera recoger en el mundo, en la naturaleza, en el hombre, para expresarla con sonidos, con colores, con juegos de masas, no puede prescindir de Dios, ya que todo cuanto existe está ligado a Él con relaciones esenciales.../...Con cuanta mayor claridad refleja el arte lo infinito, lo divino, con tanta mayor probabilidad de feliz éxito se eleva al ideal de la verdad artística. Por esto, cuanto más el artista vive la religión, tanto mejor preparado está para hablar el lenguaje del arte, para entender sus armonías, para comunicar sus latidos.<sup>113</sup>*

Queremos resaltar la idea de la conveniencia que el artista que realice arte sacro sea una persona de fe, porque ésta será una de las

---

<sup>113</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104. pp. 527 – 528.

circunstancias que cumplirá Venancio Blanco con creces. Pío XII termina alabando a los artistas que así se mostraron a lo largo de la historia y al *Arte verdadero* que es capaz de educar los espíritus.

Otro avance en esta evolución del pensamiento de la Iglesia con respecto al arte es el aceptar como válido el planteamiento de *el arte por el arte*, aunque no para la Iglesia, que apenas unos años antes se rechazaba, ya que al ser expresión del espíritu humano lleva en sí el sentido trascendente.

*...Ciertamente, al arte como tal no se le exige una explícita misión ética o religiosa. El arte, como expresión del espíritu humano, si lo refleja en su verdad íntegra o, al menos, no lo deforma positivamente, es de suyo cosa sagrada y religiosa en cuanto interpreta la obra de Dios; mas, si su contenido y su finalidad son los que Fra Angélico escogió para su arte, entonces se eleva a la dignidad de ministro de Dios, reflejando un mayor número de perfecciones.<sup>114</sup>*

Juan XXIII pocos meses antes de abrir el concilio Vaticano II, será el portador de una nueva actitud de apertura de la Iglesia al mundo y también al arte. Así, en el Discurso de la IX Semana de Arte Sacro de 1961, aprovecha la decoración de la sala donde se celebran las conferencias para hermanar arte y sacramentos:

*El arte cristiano tiene un carácter que casi llamaríamos sacramental, no ciertamente en el significado propio de la palabra, pero sí como vehículo e instrumento del que el Señor se sirve para disponer el ánimo a los prodigios de la gracia. En él los valores espirituales se hacen como visibles, más acomodados a la*

---

<sup>114</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104, p.532

*mentalidad humana, que quiere ver y palpar; la armonía de la estructura, la forma plástica, la magia de los colores, son otros tantos medios que tratan de aproximar lo visible a lo invisible, lo sensible a lo sobrenatural.*<sup>115</sup>

Tras este reconocimiento, vuelve a valorar el arte sacro en función de la primera y principal función de la Iglesia: conducir a la humanidad hacia Dios. Finalmente deja patente su confianza en que el nuevo concilio fijará las bases para que se retomen en la modernidad el riquísimo tesoro de colaboración entre los artistas y la Iglesia.

*...La Iglesia, digamos, no procura otra cosa que hacer efectiva su misión de elevación y santificación del hombre. Y de la misma manera que los ángeles son los mensajeros de Dios y le presentan nuestras plegarias, el arte cristiano se levanta por encima del velo de lo sensible para unirse a Dios, acompañar sus santas inspiraciones, facilitar y orientar nuestras relaciones con Él.*

*...las perspectivas que se abren en un futuro próximo con la celebración del concilio ecuménico encierran nuevos horizontes para vuestra actividad: las relaciones entre arte y liturgia; la inserción de las corrientes vivas del arte y profesiones de hoy **en la gran tradición católica, que ha sido siempre sana y sabiamente moderna**; la restauración del maridaje entre la teología y el mundo figurativo como ha sucedido en las grandes épocas artísticas de todos los tiempos; las nuevas exigencias de la arquitectura para servir al decoro del altar; todo esto ofrece a vuestra capacidad e inteligencia nuevos estímulos en la constructiva búsqueda de lo bueno y lo bello.*<sup>116</sup>

<sup>115</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104. p.535.

<sup>116</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104. pp.536-537

Su sucesor, Pablo VI, va a ser quien lleve a término ese proceso de acercamiento que se fue fraguando durante 30 años y que se concretará en la Constitución *Sacrosanctum Concilium* promulgada el 4 de Diciembre de 1963, en el contexto del último Concilio.

### 3.1. *¿Hacemos las paces? El Vaticano II*

En el amplio documento papal *Sacrosanctum Concilium* se abordan todos los aspectos de la renovación de la liturgia de la Iglesia y por lo tanto se incluye también su relación con el arte y por ende con los artistas. Su fin principal no es sentar las bases para un nuevo diálogo con los artistas, sino armonizar que las celebraciones litúrgicas sean acordes con la cultura actual y cumplan el fin catequético y de alabanza y gloria a Dios que siempre ha tenido el arte cristiano. Se busca la recuperación de su auténtico sentido religioso que supere el vaciamiento teológico de los últimos años. En el comienzo del apartado sobre el arte, tras valorarlo de forma general y el de la Iglesia como manifestación de la belleza divina, dice:

*La Iglesia se ha considerado siempre como árbitro de las mismas, escogiendo entre las obras artísticas las que mejor respondieran a la fe, a la piedad y a las normas religiosas tradicionales, y que así resultaran mejor adaptadas al uso sagrado.*

*La Iglesia procuró siempre con interés especial que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando la variedad de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica ha introducido a lo largo de los siglos.<sup>117</sup>*

---

<sup>117</sup> PABLO VI. *Sacrosanctum Concilium*. Epígrafe 122. 4 de Diciembre de 1963. [En línea] Vaticano. Documentos. Concilio Vaticano II. Disponible en: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-i\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-i_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html) [ Consultado 3 de mayo de 2010]

En el siguiente epígrafe se esfuerza para que la Iglesia se adapte al signo de los tiempos y acoja al arte de calidad, desde el respeto a la libertad del artista, para que sus creaciones sirvan a tales necesidades.

*La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados.<sup>118</sup>*

Este celo por la calidad de las obras de culto abiertas a formas y materiales más actuales se seguirá manteniendo en otros documentos emanados de sus instituciones a partir de entonces. En los siguientes epígrafes se concretan los criterios mínimos que se deben exigir en las obras de arte destinadas al culto y que acabarán extendiéndose a la decoración de las nuevas iglesias, que podemos resumirlos en que las obras de arte sacro sean pocas y de calidad contrastada:

*... que busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad.*

*...sean excluidas de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya*

---

<sup>118</sup> *Sacrosanctum Concilium*. Ref. 36 y 117. Epígrafe 123.



*sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte.*

*... Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa.<sup>119</sup>*

Aspecto a destacar de esta Constitución es cómo favorece y promueve la formación litúrgica y teológica de los artistas, implicando como primeros responsables a los propios titulares de las diócesis.

*Los Obispos, sea por sí mismos, sea por medio de sacerdotes competentes, dotados de conocimientos artísticos y aprecio por el arte, interésense por los artistas, a fin de imbuirlos del espíritu del arte sacro y de la sagrada Liturgia.*

*Se recomienda, además, que, en aquellas regiones donde parezca oportuno, se establezcan escuelas o academias de arte sagrado para la formación de artistas.*

*Los artistas que llevados por su ingenio desean glorificar a Dios en la santa Iglesia, recuerden siempre que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios creador y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa.<sup>120</sup>*

De igual manera orienta sobre la necesidad de la formación en el arte sacro de los sacerdotes, para que sepan conservar los tesoros de la tradición y ayudar a los artistas a promover nuevas obras:

---

<sup>119</sup> *Sacrosanctum Concilium*. Ref. 36. Epígrafe 124 y 125.

<sup>120</sup> *Sacrosanctum Concilium*. Ref. 36. Epígrafe 127

*Los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, deben ser instruidos también sobre la historia y evolución del arte sacro y sobre los sanos principios en que deben fundarse sus obras, de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras.<sup>121</sup>*

Pablo VI valora este documento y en la homilía de la misa a un grupo de artistas italianos el 7 de mayo de 1964, desglosa los aspectos más importantes de la Constitución. Explica su espíritu y fundamento y ofrece la metafórica firma de un pacto de reconciliación entre la Iglesia y los artistas. Es un texto que manifiesta un cambio de actitud radical y pone sobre la mesa los posibles errores de entendimiento cometidos por una y otra parte, llegando incluso a equiparar el papel de los artistas con el de los sacerdotes.

*Tenemos necesidad de vosotros. Nuestro ministerio tiene necesidad de vuestra colaboración. Pues, como sabéis, nuestro ministerio es el de predicar y hacer accesible y comprensible, más aún, emotivo, el mundo del espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios. Y en esta operación que trasvasa el mundo invisible en fórmulas accesibles, inteligibles, **vosotros sois maestros**. Es vuestra tarea, vuestra misión; vuestro arte consiste precisamente en recoger del cielo del espíritu sus tesoros y revestirlos de palabras, de colores, de formas, de accesibilidad...*

*... si nos faltara vuestra ayuda, el ministerio sería balbuciente e incierto y tendría que hacer un esfuerzo, diríamos, para hacerse artístico o, mejor, para hacerse profético. Para alcanzar la fuerza de*

---

<sup>121</sup> *Sacrosanctum Concilium*. Ref. 36. Epígrafe 129.

*la expresión lírica de la belleza intuitiva necesitaría hacer coincidir el sacerdocio con el arte.*

Continúa esta homilía recordando la amistad de siglos entre el Arte y la Iglesia; desde ella reprocha cómo los artistas han ignorado a la Iglesia y al mismo fundamento del arte:

*¿Nos permitís hablar con franqueza? Vosotros nos habéis abandonado un poco, os habéis ido lejos, a beber a otras fuentes, con la intención legítima de expresar otras cosas, pero ya no las nuestras.../ /...A veces olvidáis el canon fundamental de vuestra consagración a la expresión; no se sabe lo que decís ni vosotros muchas veces tampoco lo sabéis, y de ahí nace un lenguaje de Babel, de confusión. Y entonces, ¿dónde está el arte? El arte debería ser institución, debería ser facilidad, felicidad. Vosotros muchas veces no le dais esta facilidad, esta felicidad, y nos hacéis sentirnos intimidados, sorprendidos y alejados de él.<sup>122</sup>*

Pablo VI afronta y reconoce también los propios errores de la Iglesia y cómo ha ido encorsetando al arte hasta asfixiar la creatividad de los artistas. Pide perdón por ello y justifica así ese distanciamiento entre el Arte y la Iglesia.

*Reconocemos que también nosotros os hemos ocasionado algunas tribulaciones. Os hemos turbado porque os hemos impuesto como canon principal la imitación, a vosotros que sois creadores, siempre vivos y fértiles en mil ideas y novedades. Nosotros—se os decía—tenemos este estilo, es preciso adaptarse a él; nosotros tenemos esta tradición y es necesario ser fieles a ella; nosotros*

---

<sup>122</sup> PABLO VI *Homilía a los artistas*. Misa del 7 de Mayo de 1964, [En línea] Vaticano. Pablo VI. Homilías. Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/homilies/1964/documents/hf\\_p-vi\\_hom\\_19640507\\_messa-artisti\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti_it.html) [Consultado el 11 de Mayo de 2010].

*tenemos estos maestros y es preciso seguirlos; tenemos estos cánones y no hay otro camino. Quizá os hayamos puesto, podemos decir, un peso de plomo a vuestras espaldas; perdonadnos. Luego también nosotros os hemos abandonado. No os hemos explicado nuestras cosas, no os hemos introducido en la celda secreta donde los misterios de Dios hacen vibrar el corazón del hombre de gozo, de esperanza, de alegría y de embriaguez. No os hemos tenido como alumnos, amigos e interlocutores; por ello vosotros no nos habéis conocido.*

*Y de esta forma, vuestro lenguaje ha sido dócil para nuestro mundo, pero casi atado, sin iniciativas, incapaz de encontrar su libre voz. Y entonces hemos sentido la insatisfacción de esta expresión artística. Y os hemos tratado peor, hemos recurrido a los sustitutos, a la «oleografía», a la obra de arte de poco precio y de pocos gastos.../... Y —lo que es peor para nosotros—el culto de Dios ha quedado mal servido.*

Termina la homilía haciendo una propuesta de reconciliación y renacimiento entre el arte religioso y la Iglesia católica:

*¿Hacemos las paces? ¿Hoy? ¿Aquí? ¿Queréis volver a ser amigos? ¿Es todavía el Papa el amigo de los artistas? ¿Queréis sugerencias y medios prácticos?.../... ya por nuestra parte. Nos el Papa, nosotros la Iglesia, hemos firmado el gran pacto de la nueva alianza con el artista. La constitución de la sagrada liturgia que el concilio ecuménico Vaticano II ha firmado y promulgado en primer lugar tiene una página —que espero conozcáis— que es precisamente el pacto de reconciliación y de renacimiento del arte religioso en el seno de la Iglesia Católica.<sup>123</sup>*

---

<sup>123</sup> PABLO VI. En PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104. pp.538-540

El Vaticano II no se limita a valorar al arte y a los artistas en este documento. También en el epígrafe 62 de la encíclica *Gaudium et spes* promulgada en diciembre de 1965, trata del *Acuerdo entre la cultura humana y la educación cristiana*. Dice refiriéndose a los artistas:

*También la literatura y el arte son, a su modo, de gran importancia para la vida de la Iglesia. En efecto, se proponen expresar la naturaleza propia del hombre, sus problemas y sus experiencias en el intento de conocerse mejor a sí mismo y al mundo y de superarse; se esfuerzan por descubrir la situación del hombre en la historia y en el universo, por presentar claramente las miserias y las alegrías de los hombres, sus necesidades y sus recursos, y por bosquejar un mejor porvenir a la humanidad. Así tienen el poder de elevar la vida humana en las múltiples formas que ésta reviste según los tiempos y las regiones.*<sup>124</sup>

Termina el texto recordando la necesidad de que la Iglesia acoja y ayude a los creadores y que sus obras sirvan para la evangelización y la humanidad.

Coincidiendo con la fecha de clausura del Concilio el 8 de Diciembre de 1965, Pablo VI se dirige de nuevo a los artistas para renovar su alianza de amistad basada en que la belleza y la ética en las que se funda, son términos comunes para la Iglesia y el Arte:

*A vosotros todos, artistas, que estáis prendados de la belleza y que trabajáis por ella; poetas y gentes de letras, pintores,*

---

En su compendio, Plazaola cita este texto como “Discurso”, tomado de la Revista Iglesia en su número 1193, cuando en realidad fue la homilía de la misa, con lo que adquiere mayor trascendencia.

<sup>124</sup> PABLO VI. Constitución Pastoral *Gaudium et Spes*. [En línea] Vaticano. Archivo histórico. Concilio Vaticano II. Disponible en: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19651207\\_gaudium-et-spes\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_sp.html) [Consultado el 9 de mayo de 2010].

*escultores, arquitectos, músicos, hombres de teatro y cineastas... A todos vosotros, la Iglesia del Concilio dice, por medio de nuestra voz: **Si sois los amigos del arte verdadero, vosotros sois nuestros amigos...** //...Este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza. La belleza, como la verdad, pone alegría en el corazón de los hombres; es el fruto precioso que resiste la usura del tiempo, que une las generaciones y las hace comunicarse en la admiración. Y todo ello está en vuestras manos.*

*Que estas manos sean puras y desinteresadas. Recordad que sois los guardianes de la belleza en el mundo, que esto baste para libraros de placeres efímeros y sin verdadero valor, así como de la búsqueda de expresiones extrañas o desagradables.*

*Sed siempre y en todo lugar dignos de vuestro ideal y seréis dignos de la Iglesia, que por nuestra voz os dirige en este día su mensaje de amistad, de salvación, de gracia y de bendición.*<sup>125</sup>

Uno de los caminos que tiene la Iglesia para estudiar un tema de actualidad es el *sínodo*, en que un obispo o el Papa propone un tema para que desde todas las diócesis y parroquias se hagan aportaciones y se recojan en un documento final. Esto fue lo que hizo Pablo VI en 1974 sobre los problemas de la Evangelización del mundo contemporáneo que tendrá como conclusión, un año después, la publicación de la Encíclica *Evangelii Nuntiandi*.<sup>126</sup> En ella se expone la importancia de la cultura y el arte en los estadios previos a la evangelización.

---

<sup>125</sup> PABLO VI. *Mensaje a los artistas* (8 de Diciembre de 1965). [En línea] Vaticano. Documentos, Epílogo del Concilio. Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/speeches/1965/documents/hf\\_p-vi\\_spe\\_19651208\\_epilogo-concilio-artisti\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti_sp.html) [Consultado el 9 de mayo de 2010].

<sup>126</sup> PABLO VI. *Encíclica Evangelii Nuntiandi* (8 de diciembre de 1975. ). [En línea] Vaticano. Pablo VI. Documentos, Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/apost\\_exhortations/documents/hf\\_p-vi\\_exh\\_19751208\\_evangelii-nuntiandi\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/apost_exhortations/documents/hf_p-vi_exh_19751208_evangelii-nuntiandi_sp.html) [Consultada el 8 de Junio de 2010]

*La Iglesia lleva a efecto este primer anuncio de Jesucristo mediante una actividad compleja y diversificada, que a veces se designa con el nombre de "pre-evangelización", pero que muy bien podría llamarse evangelización, aunque en un estadio de inicio y ciertamente incompleto. Cuenta con una gama casi infinita de medios: la predicación explícita, por supuesto, pero también el arte, los intentos científicos, la investigación filosófica, el recurso legítimo a los sentimientos del corazón del hombre podrían colocarse en el ámbito de esta finalidad.<sup>127</sup>*

Y en el epígrafe 70 hace la famosa y trascendente llamada a los laicos cristianos a asumir el compromiso propio de su vocación: la transformación del mundo de la política, de la economía... y de las artes.

*Los seculares, cuya vocación específica los coloca en el corazón del mundo y a la guía de las más variadas tareas temporales, deben ejercer por lo mismo una forma singular de evangelización.*

*Su tarea primera e inmediata... el poner en práctica todas las posibilidades cristianas y evangélicas escondidas, pero a su vez ya presentes y activas en las cosas del mundo. **El campo propio de su actividad evangelizadora, es el mundo vasto y complejo de la política, de lo social, de la economía, y también de la cultura, de las ciencias y de las artes, de la vida internacional, de los medios de comunicación de masas, así como otras realidades abiertas a la evangelización como el amor, la familia, la educación de los niños y jóvenes, el trabajo profesional, el sufrimiento, etc.**<sup>128</sup>*

<sup>127</sup> PABLO VI. Ref 126. Epígrafe 51.

<sup>128</sup> PABLO VI. Ref 126.. Epígrafe 70.

La responsabilidad del laico cristiano en la transformación del mundo afecta también a los creadores, que desde su fe, deben esforzarse por evangelizar, a partir de su don, en la tarea fundamental de pre-evangelización. Constatamos pues, cómo la finalización del Concilio no supuso en modo alguno el olvido de las propuestas de diálogo entre la Iglesia y los artistas, sino que en repetidas ocasiones, sucesores en el papado como Juan Pablo II, el *Papa artista*, refrendaron su validez. En la carta apostólica *Vicesimus Quintus Annus* del 4 de Diciembre de 1988, y sobre todo, en su Carta Apostólica con motivo del XL aniversario de la Constitución *Sacrosanctum Concilium* el 4 de Diciembre de 2003, reafirma alguna de las ideas y propuestas de Pablo VI, añadiendo:

*Otro tema de gran importancia, que se afronta en la Constitución conciliar, es el que atañe al arte sacro. El Concilio ofrece indicaciones claras para que siga teniendo, en nuestros días, un espacio notable, de forma que el culto pueda brillar también por el decoro y la belleza del arte litúrgico. Convendrá prever, con ese fin, iniciativas para la formación de los diversos maestros de obras y artistas, llamados a ocuparse de la construcción y del embellecimiento de los edificios destinados a la liturgia. En la base de esas orientaciones se encuentra una visión del arte, y en particular del arte sagrado, que lo pone en relación "con la infinita belleza divina, que se intenta expresar, de algún modo, en las obras humanas" <sup>129</sup>*

Esta reflexión se enriquece con *La carta del Papa Juan Pablo II a los artistas*. En su introducción compara la capacidad creadora de Dios

---

<sup>129</sup> JUAN PABLO II. *Carta Apostólica: Spiritus et sponsa* (4 – 12 - 2003) Epígrafe 5. [En línea] Vaticano. Documentos. Juan Pablo II. Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/apost\\_letters/documents/hf\\_jp-ii\\_apl\\_20031204\\_sacra-liturgia\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_20031204_sacra-liturgia_sp.html) [Consultada el 9 de Mayo de 2010].



con la de los artistas, y es en ella en la que más nos parecemos al Creador. A continuación afirma:

*No todos están llamados a ser artistas en el sentido específico de la palabra. Sin embargo, según la expresión del Génesis, a cada hombre se le confía la tarea de ser artífice de la propia vida; en cierto modo, debe hacer de ella una obra de arte, una obra maestra.*<sup>130</sup>

Alcanzar este propósito debe ser el objetivo de toda persona, y los artistas, además de ser expertos en el modelado de la materia, deben poner en relación estas dos tareas porque una y otra están interactuando.

*Las obras de arte hablan de sus autores, introducen en el conocimiento de su intimidad y revelan la original contribución que ofrecen a la historia de la cultura.*<sup>131</sup>

En los siguientes epígrafes el Papa hace referencia al arte como vocación, como llamada al servicio de la belleza y de los demás.

*Quien percibe en sí mismo esta especie de destello divino que es la vocación artística —de poeta, escritor, pintor, escultor, arquitecto, músico, actor, etc.— advierte al mismo tiempo la obligación de no malgastar ese talento, sino de desarrollarlo para ponerlo al servicio del prójimo y de toda la humanidad.*

*Un artista consciente de todo ello sabe también que ha de trabajar sin dejarse llevar por la búsqueda de la gloria banal o la avidez de una fácil popularidad, y menos aún por la ambición de*

---

<sup>130</sup> JUAN PABLO II. *Carta del Papa Juan Pablo II a los artistas*. 1994. Epígrafe 1 [En línea] Aciprensa. Documentos. Artistas. Disponible en: <http://www.aciprensa.com/Docum/artista.htm> [Consultado el 9 de mayo de 2010]

<sup>131</sup> JUAN PABLO II. 1994. Ref. 130. Epígrafe 2

*posibles ganancias personales. Existe, pues, una ética, o más bien una «espiritualidad» del servicio artístico que de un modo propio contribuye a la vida y al renacimiento de un pueblo.<sup>132</sup>*

Igualmente reconoce la importante función del artista en la sociedad y concibe que el encuentro con Cristo es fuente inagotable de inspiración, en el deseo de mejorar el mundo por medio de la Belleza. Tras resumir la historia de colaboración entre el arte y la Iglesia, pasa a preguntarse por la necesidad que tienen ambos de mutua colaboración y propone a los artistas en general, y a los cristianos en concreto, el profundizar en la oración sobre la Belleza, sobre Cristo como camino de humanización:

*Hago una llamada especial a los artistas cristianos. Quiero recordar a cada uno de vosotros que la alianza establecida desde siempre entre el Evangelio y el arte, más allá de las exigencias funcionales, implica la invitación a adentrarse con intuición creativa en el misterio del Dios encarnado y, al mismo tiempo, en el misterio del hombre.*

*Todo ser humano es, en cierto sentido, un desconocido para sí mismo. Jesucristo no solamente revela a Dios, sino que manifiesta plenamente el hombre al propio hombre. En Cristo, Dios ha reconciliado consigo al mundo. Todos los creyentes están llamados a dar testimonio de ello; pero os toca a vosotros, hombres y mujeres que habéis dedicado vuestra vida al arte, decir con la riqueza de vuestra genialidad que en Cristo el mundo ha sido redimido: redimido el hombre, redimido el cuerpo humano, redimida la creación entera, de la cual san Pablo ha escrito que espera ansiosa «la revelación de los hijos de Dios» (Rm 8, 19). Espera la revelación*

---

<sup>132</sup> JUAN PABLO II Ref. 130. Epígrafe 3

*de los hijos de Dios también mediante el arte y en el arte. Ésta es vuestra misión. En contacto con las obras de arte, la humanidad de todos los tiempos —también la de hoy— espera ser iluminada sobre el propio rumbo y el propio destino.*<sup>133</sup>

Esta propuesta la fundamenta en que es el Espíritu Santo la fuente de toda inspiración artística, para concluir con la firme convicción de que, desde la fuerza redentora de Cristo, será la Belleza la que salvará al mundo.

*Ante la sacralidad de la vida y del ser humano, ante las maravillas del universo, la única actitud apropiada es el asombro.../ /...Gracias a él la humanidad, después de cada momento de extravío, podrá ponerse en pie y reanudar su camino. Precisamente en este sentido se ha dicho, con profunda intuición, que «**la belleza salvará al mundo**».*

*La belleza es clave del misterio y llamada a lo trascendente. Es una invitación a gustar la vida y a soñar el futuro. Por eso la belleza de las cosas creadas no puede saciar del todo y suscita esa arcana nostalgia de Dios que un enamorado de la belleza como san Agustín ha sabido interpretar de manera inigualable: «¡Tarde te amé, belleza tan antigua y tan nueva, tarde te amé!»*<sup>134</sup>

Finalmente citaremos el documento más reciente de Benedicto XVI en relación con el arte, en el encuentro con los artistas en la Capilla Sixtina del 21 de Noviembre de 2009. En él, comienza recordando la labor de Pablo VI y de Juan Pablo II en los documentos que acabamos de citar

---

<sup>133</sup> JUAN PABLO II Ref. 130. Epígrafe 14.

<sup>134</sup> JUAN PABLO II Ref. 130. Epígrafe 16.

y añade otros enfoques que los complementan y vuelven a actualizar en la línea de mutua colaboración entre ambos:

*Vosotros, queridos artistas, sabéis bien que la experiencia de la belleza, de la belleza auténtica, no efímera ni superficial, no es algo accesorio o secundario en la búsqueda del sentido y de la felicidad, porque esa experiencia no aleja de la realidad, sino, al contrario, lleva a una confrontación abierta con la vida diaria, para liberarla de la oscuridad y trasfigurarla, a fin de hacerla luminosa y bella.*<sup>135</sup>

Benedicto XVI remite a filósofos y artistas consagrados para explicar la dimensión catártica del arte:

*Una función esencial de la verdadera belleza, que ya puso de relieve Platón, consiste en dar al hombre una saludable "sacudida", que lo hace salir de sí mismo, lo arranca de la resignación, del acomodamiento del día a día e incluso lo hace sufrir, como un dardo que lo hiere, pero precisamente de este modo lo "despierta" y le vuelve a abrir los ojos del corazón y de la mente, dándole alas e impulsándolo hacia lo alto. La expresión de Dostoievski que voy a citar es sin duda atrevida y paradójica, pero invita a reflexionar: "La humanidad puede vivir —dice— sin la ciencia, puede vivir sin pan, pero nunca podría vivir sin la belleza, porque ya no habría motivo para estar en el mundo. Todo el secreto está aquí, toda la historia está aquí". En la misma línea dice el pintor Georges Braque: "El arte está hecho para turbar, mientras que la ciencia tranquiliza".*<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> BENEDICTO XVI. Encuentro con los Artistas en la Capilla Sixtina del 21 de Noviembre de 2009. [En línea] Vaticano Benedicto XVI. Discursos. Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/speeches/2009/november/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20091121\\_artisti\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti_sp.html) [Consultado el 13 - 5 - 2010]

<sup>136</sup> BENEDICTO XVI. 2009. Ref. 135.

También advierte de los peligros del arte cuando no se plantea desde esta dimensión purificadora del espíritu humano:

*Se trata de una belleza seductora pero hipócrita, que vuelve a despertar el afán, la voluntad de poder, de poseer, de dominar al otro, y que se transforma, muy pronto, en lo contrario, asumiendo los rostros de la obscenidad, de la trasgresión o de la provocación fin en sí misma. La belleza auténtica, en cambio, abre el corazón humano a la nostalgia, al deseo profundo de conocer, de amar, de ir hacia el Otro, hacia el más allá.<sup>137</sup>*

Por ello vuelve a insistir en la recuperación de la dimensión trascendente del arte, desde lo que podríamos llamar una suerte de “estética teológica”.

*A este propósito se habla de una via pulchritudinis, un camino de la belleza que constituye al mismo tiempo un recorrido artístico, estético, y un itinerario de fe, de búsqueda teológica. El teólogo Hans Urs von Balthasar abre su gran obra titulada "Gloria. Una estética teológica" con estas sugestivas expresiones: "Nuestra palabra inicial se llama belleza. La belleza es la última palabra a la que puede llegar el intelecto reflexivo, ya que es la aureola de resplandor imborrable que rodea a la estrella de la verdad y del bien, y su indisociable unión".*

Continúa comentando la cita de Balthasar y cómo la belleza desinteresada nos allana el camino a la oración y al amor y termina animando a los artistas, como *guardianes de la belleza*, a transformar el mundo a través de ella:

---

<sup>137</sup> BENEDICTO XVI. Ref. 135.

*Por lo tanto, el camino de la belleza nos lleva a reconocer el Todo en el fragmento, el Infinito en lo finito, a Dios en la historia de la humanidad. Simone Weil escribía al respecto: "En todo lo que suscita en nosotros el sentimiento puro y auténtico de la belleza está realmente la presencia de Dios. Existe casi una especie de encarnación de Dios en el mundo, cuyo signo es la belleza. Lo bello es la prueba experimental de que la encarnación es posible. Por esto todo arte de primer orden es, por su esencia, religioso". La afirmación de Hermann Hesse es todavía más icástica: "Arte significa: dentro de cada cosa mostrar a Dios".*

*Vosotros sois los guardianes de la belleza; gracias a vuestro talento, tenéis la posibilidad de hablar al corazón de la humanidad, de tocar la sensibilidad individual y colectiva, de suscitar sueños y esperanzas, de ensanchar los horizontes del conocimiento y del compromiso humano. Por eso, sed agradecidos por los dones recibidos y plenamente conscientes de la gran responsabilidad de comunicar la belleza, de hacer comunicar en la belleza y mediante la belleza. Sed también vosotros, mediante vuestro arte, anunciadores y testigos de esperanza para la humanidad.* <sup>138</sup>

Esta invitación a los creadores a ser los protagonistas de la transformación del mundo desde la oración, el encuentro con Dios entendido como belleza, como la fuente de todas las demás bellezas será fundamental para entender los siguientes capítulos de esta investigación.

*La fe no quita nada a vuestro genio, a vuestro arte, más aún, los exalta y los alimenta, los alienta a cruzar el umbral y a contemplar con mirada fascinada y conmovida la meta última y definitiva, el sol sin ocaso que ilumina y embellece el presente.* <sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> BENEDICTO XVI. Ref. 135.

<sup>139</sup> BENEDICTO XVI. Ref. 135..

### 3.2. La acogida del Vaticano II en la Iglesia española

Las propuestas de renovación que emanan de un concilio no se hacen vida sino pasadas una o dos generaciones. Además, los documentos que surgen de la sede papal necesitan adaptarse y actualizarse a las circunstancias y características de cada pueblo. Por ello, vamos a mostrar algunos ejemplos y circunstancias que expliquen cómo se fueron traduciendo y acogiendo por el episcopado, por los sacerdotes y por el pueblo cristiano en general, las orientaciones de los documentos más relevantes que hemos comentado hasta ahora. Comenzamos por las normas que dicta la Comisión Nacional de Arte Sacro sobre la aplicación de *Mediator Dei* de Pío XII en 1947.

23. *Las imágenes dedicadas al culto habrán de reunir aquellas condiciones de expresividad y elevación que las hagan no solamente comprensibles a los fieles, sino capaces de ilustrarles en la fe, estimularles en la piedad e incitarles a la práctica de las virtudes cristianas.*

24. *Prohíbese severamente que se expongan a la veneración de los fieles, multiplicándolas sin arte ni gusto en los mismos altares o en las paredes adyacentes, estatuas o cuadros de mediocre valor y frecuentemente estereotipados.*

25. *En la confección y ornato de las imágenes síganse cuidadosamente las consignas pontificias; «evítese con prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado simbolismo por otra (*Mediator Dei*); encárguense las imágenes a aquellos artistas que aventajen a los demás en pericia y que sean*

*capaces de expresar la fe y piedad sincera, fin de todo arte sagrado.*<sup>140</sup>

Si recordamos los textos que transcribimos en los comienzos de este capítulo y los comparamos con éste, detectamos que en ellos se procura una fidelidad a la letra, pero desde una actitud normativa, que necesita de una traducción que la haga comprensible.

Ya desde antes del concilio existía un gran interés por proteger y utilizar adecuadamente el gran tesoro artístico de la Iglesia española como puede constatarse en los siguientes datos, ofrecidos por carrasco Terrizas:

*Las Juntas Nacionales de Apostolado Litúrgico, de Música Sacra y la Asesora de Arte Sacro fueron creadas por la Conferencia de Metropolitanos en noviembre de 1955. En 1960 se agruparon en la Comisión Episcopal de Liturgia, Pastoral y Arte Sacro, y en 1964 pasó a ser la Comisión Episcopal de Liturgia, que incluía las secciones de Liturgia, Arte Sacro y Música Sagrada. Fue importantísima la labor del obispo de León y Presidente de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, Mons. Luis Almarcha Hernández, que promovió las Semanas Nacionales de Arte Sacro: la primera, de 1958, de la que emanaron las Normas directivas de Arte Sacro, y la segunda, de 1964, que tuvo como fruto el "Proyecto sobre la organización de la defensa del Tesoro Artístico de la Iglesia española", de enero de 1965.*<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 104. pp. 588-589.

<sup>141</sup> CARRASCO TERRIZAS, M.J. Veinticinco años de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural.[En línea] *Patrimonio Cultural. Documentación - Estudios - Información*, 2005 Num. 42 /2. pp. 7-72. Disponible en: <http://personal.telefonica.terra.es/web/mjcarrascoterriza/comisionepiscopaldepatriimonio.htm> [Consultado el 7 de agosto de 2010]



Esta labor institucional estuvo apoyada y reforzada por varios sacerdotes. Quizás el más destacado fue José Manuel de Aguilar Otermin, de la orden dominica, que en 1955 puso en marcha el Movimiento de Arte Sacro (M. A. S.), como pone de relieve García Crespo:

*El siguiente fragmento de los estatutos del M.A.S., resulta revelador del ideario propuesto por el P. Aguilar a través de este movimiento: «...pudiera resumirse en una iniciativa pastoral para fomentar el Arte Religioso, tratando de actuar en la formación religiosa y litúrgica de artistas y artesanos, así como también en la formación artística y estética del clero; promover las vocaciones artísticas para el arte religioso y estimular la calidad estética en cuantas manifestaciones pueda alcanzar el arte al servicio del ideal religioso».*<sup>142</sup>

Este movimiento tras el concilio dio lugar a la revista ARA (Arte Sacro Actual editada en el periodo de 1964 a 1981). Fue financiada hasta agotar su patrimonio personal, por el padre Aguilar, sin la que sería difícil entender la renovación artística de la Iglesia en España.

*El principal objetivo era conseguir un cristianismo más vivo y comunitario, una triple misión formativa, informativa y crítica, abierta a todos aquellos involucrados en el quehacer del arte religioso – clero, artistas, técnicos y fieles-, promoviendo su estrecha colaboración.*

*La calidad de sus contenidos puso de relevancia las aportaciones que en materia de arquitectura religiosa y demás artes*

---

<sup>142</sup> GARCÍA CRESPO, E. El padre Aguilar y su tiempo. El reto de los artistas actuales y la Iglesia hoy. [En línea] *XXVI Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia Sevilla*. 2006. Disponible en: [http://www.realcongregaciondearquitectos.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/REAL\\_CONGREGACION\\_ARQUITECTOS/PDF/PONENCIA\\_ELENA-EDUARDO\\_INAUGURAL.PDF](http://www.realcongregaciondearquitectos.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/REAL_CONGREGACION_ARQUITECTOS/PDF/PONENCIA_ELENA-EDUARDO_INAUGURAL.PDF) [Consultado el 28 de Abril de 2010].

*plásticas se produjeron desde los años cincuenta hasta finales de los setenta.../ /...su Síntesis Informativa del primer número, [fue una] auténtica instantánea del estado de la cuestión previo y excelente punto de partida.*

*La escultura y la pintura se difundieron también con ahínco, intercalando en ocasiones breves semblanzas personales de los artistas, que ayudaban a la mejor comprensión de sus obras.../ /...se querían transmitir mensajes de austeridad, humildad y autenticidad, más acordes a los tiempos.* <sup>143</sup>

Además de la dirección de la revista ARA, el Padre Aguilar escribió el libro *“Casa de Oración”* (1967) y otras publicaciones menores: *“Pío XII y los artistas”* (1957), *“El Beato Angélico”* (1957) y *“Liturgia, Pastoral y Arte Sacro”* (1958), junto con un estudio dedicado al arte religioso en España en la revista de los benedictinos belgas *Art d’Eglise* (1963). Su labor con los artistas no sólo consistió en orientar y apoyar al pequeño grupo “Gremio 62”: *también supo promover en otros muchos el interés por una renovación artística, informando de las nuevas corrientes europeas.*<sup>144</sup> En 1956 organizó la Primera Exposición de Arte Sacro en la Seo de Zaragoza, siendo muy destacadas sus intervenciones en la I y II Semana Nacional de Arte Sacro de 1958 y 1964 en León. A principios de los años sesenta pone en marcha la galería *Templo y Altar*, para ayudar a los artistas más jóvenes y sin recursos con un lugar donde exponer sus obras. Facilitó la participación de artistas españoles en las Bienales de arte de Salzburgo o Royan (Francia), y ofreció trabajo en las nuevas iglesias que se iban levantando en toda la geografía española, gracias a sus influencias en altas esferas del gobierno y sus contactos y amistad con arquitectos como Fernández del Amo. Destacamos también su labor

<sup>143</sup> GARCÍA CRESPO, E. Ref. 142.

<sup>144</sup> SÁNCHEZ, J. L. *Comunicación oral*. Madrid. Abril de 2010.

como asesor para la Colección Vaticana de Arte Religioso Moderno, inaugurada en junio de 1973 por Pablo VI.

En medio de tantas luces no es de extrañar algunas sombras, como la que, movido por la urgencia de la restauración del vastísimo patrimonio de la Iglesia, le llevó a organizar cursos cortos de restauración, impartidos a voluntarios con muy buena intención y con escasa ciencia, que produjeron en ocasiones más daños que beneficios.<sup>145</sup>

Junto a la figura del padre Aguilar, que versiona en España la labor que realizó el también dominico Pierre Marie Alain Couturier en Francia, debemos tener en cuenta a Alfonso Roig Izquierdo, sacerdote de la diócesis de Valencia, profesor de Cultura Cristiana y posteriormente, de Arqueología Cristiana en la escuela de Bellas Artes de San Carlos. Entre sus alumnos aparecen artistas como Sempere, Genovés, Hernández Mompó, Andreu Alfaro o Manolo Valdés... mostrando también interés por la poesía contemporánea de autores como Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Antonio Machado y Miguel Hernández.

Su estancia en París entre 1953 y 1955 le pone en contacto con las vanguardias, gracias a su amistad con la compañera de Kandinsky. También conoce la revista francesa *Art Sacré*. Cuando regresa a España, tras viajar por el continente estudiando la arquitectura y el arte de la Iglesia europea, se dedica a fomentar entre los artistas españoles de su entorno el conocimiento de las vanguardias, ya muy consolidadas, con publicaciones como *Diálogo de la Iglesia con el mundo moderno de la Arquitectura* (1964) y otras muchas. A su muerte, cede a la Diputación de Valencia su colección de arte compuesta por obras de Victor Vasarely, Sempere, Julio González, Picasso, Kandinsky, Millares, etc.

---

<sup>145</sup> CARRASCO TERRIZAS. M.J. Ref. 141. pp. 7-72.

Otra de las personas que trabajaron por la modernización artística de la Iglesia española fue Juan Plazaola Artola, que ingresó con 18 años en la compañía de Jesús en Bélgica en 1936, ordenándose sacerdote en 1951. Además de su amplia labor como profesor, colaboró en las más importantes revistas españolas de arte como la Estafeta Literaria, Razón y Fe, Hechos y Dichos, Revista de Ideas Estéticas, Goya, Bellas Artes, ARA, Estudios Eclesiásticos, Patrimonio Cultural: documentación información, Ars Sacra, Sal Terrae, Criterio... Publicó gran número de libros sobre arte religioso, sin los cuales sería difícil comprender o estudiar este tema que nos ocupa. Algunas de estas obras son: *El Arte Sacro Actual. Teoría. Panorama. Documentos* (1965); *El Arte Sagrado* (1966); *Historia y Sentido del Arte Cristiano* (1996); *Razón y sentido del arte cristiano* (1998); *Historia del arte cristiano* (2001); *La Iglesia y el arte* (2001).

Además de estos tres protagonistas de la renovación artística española, no debemos pasar por alto la labor de acogida que se dispensó por parte de obispos sensibles al tema como Luis Almarcha, Demetrio Mansilla y Damian Iguacen, junto con la labor divulgativa que también promovieron José María Javierre, Arsenio Fernández Arenas, Fernández Catón, Ángel Sancho, Martí Bonet, seguidos por una gran cantidad de sacerdotes y párrocos que asumieron y acogieron en sus iglesias los planteamientos del Vaticano II.

Aunque no pertenece al estamento sacerdotal, también citamos la labor de promoción de la renovación litúrgica por parte de los arquitectos que levantaron iglesias de nueva planta.<sup>146</sup> Entre ellos, destacamos al arquitecto del Instituto Nacional de Colonización José Luis Fernández del

---

<sup>146</sup> DELGADO ORUSCO, E. Ref. 103. p. 26-48.

Amo que ejerció, entre otras, una labor de promoción de escultores como José Luis Sánchez, Manuel Rivera, Manuel Mompó, Amadeo Gavino, Rafael Canogard, Manuel Mampaso, Arcadi Blasco, Antonio Suarez...<sup>147</sup>

Gracias a esta labor impagable de divulgación, resultó más fácil comprender los documentos sobre el arte sacro del Vaticano II e integrar las vanguardias artísticas europeas. A pesar de ello, a lo largo de medio siglo, esta asimilación o integración no discurrió sin dificultades y no es de extrañar que se produjesen malos entendidos, confusiones o problemas en el seno de la Iglesia española, que en aquellos años, era mayoritariamente tridentina. María Teresa González Vicario comenta:

*Este concilio significó un claro aperturismo que en el caso concreto de España dio lugar, como era de esperar, a posturas muy dispares, no sólo entre los seglares sino también en el propio clero.*<sup>148</sup>

Juan Ferrando Roig añade la dificultad de romper con una tradición de siglos de fomento de imágenes, enfrentada a la postura anicónica del protestantismo:

*Habiendo vivido los últimos siglos una cierta preocupación antiprotestante, no ha sido fácil frenar la inflación del santoral. Las imágenes habían invadido el templo, siendo el principal o el único alimento de piedad para muchos fieles; mientras, el culto substancial quedaba relegado a segundo término. El mal no estaba en el hecho, sino en el exceso, exuberancia del culto de dulía en detrimento del culto de latría.*<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. p.46

<sup>148</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31.1987. p.41.

<sup>149</sup> FERRANDO ROIG, J. El problema de las imágenes. A.R.A. Julio. 1966. Num. 9. p. 22.

Podemos remitirnos a nuestros recuerdos personales de cómo algunos sacerdotes acogían con entusiasmo las nuevas propuestas, mientras que otros se aferraban con fuerza a las tradiciones. Especial dificultad suponía el suprimir imágenes en las parroquias más antiguas. El objetivo consistía en reducirlas a tres: Cristo, la Virgen y el santo titular de la iglesia. González Vicario explica:

*Ante esta realidad, ante este radical cambio que se ha producido en nuestros templos, surge la sorpresa y la intranquilidad de una serie de personas que han visto reducirse en poco tiempo el número de imágenes en las iglesias. No obstante, no debe existir esa intranquilidad, no hay motivo para ello puesto que las imágenes están ahí. Necesariamente, tendrá que pasar un tiempo hasta que esas mismas personas se adapten a esta nueva situación, que, muy posiblemente, ha de resultar positiva, ya que debe diferenciarse entre la devoción que los fieles sienten por determinadas imágenes y el fanatismo al que en algunos casos se puede llegar.*<sup>150</sup>

Pero a las dificultades de interpretación de las orientaciones del Concilio hay que añadir el deterioro y acoso que sufrió el patrimonio de la Iglesia por aquellos años:

*Pero después de una etapa de optimismo, es público y notorio ya en 1969 el problema de las adaptaciones inadecuadas de las iglesias tradicionales, de las ventas clandestinas y de los robos de objetos de arte sacro. Comienza un periodo de mayor toma de conciencia sobre el patrimonio cultural por parte del Estado y de la Iglesia. La sociedad va alcanzando niveles de bienestar que le permite dedicar más tiempo al disfrute cultural y mayores esfuerzos*

---

<sup>150</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31.. p. 54 y 55.

*económicos para promover y conservar la cultura. Se impone la necesidad de establecer líneas de cooperación entre el Estado y la Iglesia.../ /...Muchos han tomado como pretexto la renovación litúrgica para introducir cambios absurdos en los lugares sagrados, arruinando y perdiendo obras de inestimable valor. Y en ciertas regiones, algunos edificios eclesiásticos, no destinados ya a su fin originario, están enormemente descuidados.*<sup>151</sup>

Con el criterio de austeridad en algunas parroquias, sobre todo en Castilla, se suprimieron y mandaron a los almacenes retablos de indudable valor artístico. Afortunadamente muchas de estas obras se salvaron en gran parte gracias a la puesta en marcha de museos parroquiales y diocesanos que, entre otras cosas favorecieron las exposiciones de las Edades del Hombre. El actual arzobispo de Sevilla Juan José Asenjo, que también ha estado en los últimos años al cargo de esta comisión de patrimonio, reconoce estas dificultades iniciales:

*Los años subsiguientes al Concilio Vaticano II, tiene lugar lo que Julián Marías llamó "el gran desastre", que sin pretenderlo, supuso la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II para nuestro patrimonio, como consecuencia de una lectura apresurada y torpe de sus documentos. En efecto, en aras de un liturgismo mal entendido, en más de un caso, retablos renacentistas, neoclásicos o barrocos, fueron arrinconados en trasteros y desvanes, a la búsqueda de una iglesia más sencilla y cercana a los pobres. En ocasiones, sin demasiada reflexión y con el fin de poner el altar cara al pueblo, se arrinconaron expositores y ostensorios valiosísimos y en el centro de los presbiterios, en los que la nobleza de la madera o de la piedra había sido desplazada por la plebeyez del terrazo.../ /...Este fenómeno, especialmente cruento en la meseta castellana y menos*

---

<sup>151</sup> CARRASCO TERRIZAS. M.J. Ref. 141.

*intenso en Andalucía, hay que ponerlo en relación con la desaparición de la asignatura de arte sacro de los estudios de teología de los Seminarios a la búsqueda de materias aparentemente de más calado pastoral.../ /...la perspectiva de cuarenta años de postconcilio ha servido para redimensionar muchas soluciones estéticas realizadas con prisas y sin criterios definidos, hasta el punto de que en los últimos años, en no pocos lugares, muchas acciones concretas de restauración tienen por objeto la corrección de estas soluciones desafortunadas.*<sup>152</sup>

Comprobamos cómo el tiempo ha suavizado estos conflictos, pero otros siguen generando incluso hoy, confusión a la hora de aceptar o rechazar las propuestas novedosas:

*Por lo tanto en la actualidad, varias imágenes han sido retiradas de los templos, pero, curiosamente también se observa cómo en algunas iglesias de moderna arquitectura, para las que determinados escultores, alguno con prestigioso nombre, realizaron una serie de obras de línea avanzada, se han visto sustituidas dichas obras por tradicionales imágenes de dudoso gusto y desafortunada ejecución. En líneas generales, podría decirse que en determinados sectores del clero, y también entre los fieles reina la desorientación.*<sup>153</sup>

Esta situación de confusión generó cantidad de publicaciones, parte de ellas ya citadas, que se editaron para explicar las novedades del

---

<sup>152</sup> ASENJO PELEGRINA, J. J. *Pasado, presente y futuro del patrimonio cultural de la iglesia. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla 17-05-10 [En línea] Archidiócesis de Sevilla, Arzobispo, Documentos . Disponible en: [http://www.archisevilla.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1104:pasado-presente-y-futuro-del-patrimonio-cultural-de-la-iglesia-discurso-de-ingreso-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-santa-isabel-de-hungria-17-05-10&catid=156:documentos&Itemid=217](http://www.archisevilla.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1104:pasado-presente-y-futuro-del-patrimonio-cultural-de-la-iglesia-discurso-de-ingreso-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-santa-isabel-de-hungria-17-05-10&catid=156:documentos&Itemid=217)

[Consultado 27 julio de 2010]

<sup>153</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. p. 56.



concilio en materia de arte y de liturgia. Por ejemplo, siete meses después de su promulgación, Fray Arsenio Fernández, desglosa cada una de las novedades del documento *Sacrosanctum Concilium* en su libro *Concilio. Arte sacro moderno* (1964). En él ofrece ejemplos de obras y artistas que ya en los años anteriores al Concilio realizaron trabajos con estos nuevos criterios, como Subirachs, Alfonso Coomonte, Lapayese o Pablo Serrano. Ese mismo año Halder y Welsch publican *El arte en la liturgia*, al año siguiente Juan Plazaola hace lo propio con su *Compendio de arte sacro actual*. Ramón Platero Fernández Candaosa, y José A. Pérez Del Río Mendez, editan *Arte y religión*, en 1984 y en 1986, publican en Oviedo una colección de textos conciliares y postconciliares, bajo el título *Arte Sacro. Orientaciones y Normas*. Al año siguiente Juan Cantó Rubio, publica *La iglesia y el arte*, Damián Iguacen en 1991 editó el *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia* y además de los textos ya citados de Plazaola destacamos sus contribuciones más recientes como: *Historia y sentido del arte cristiano* (1996) y *La iglesia y el arte* (2001).

La labor de la revista ARA la continuó *Patrimonio Cultural*, que se convirtió en el órgano de difusión de la Comisión de Patrimonio de la Conferencia Episcopal y que terminó dando origen a la revista *Ars Sacra* que finalmente se independizó de esta Comisión, aunque manteniendo sus mismos objetivos.

*Uno de los grandes logros del patrimonio de la Iglesia en España fue la creación de la revista Ars Sacra, hoy por hoy a la altura de las mejores revistas de arte sacro del mundo. Nació de la mano de Ángel Sancho. Ars Sacra venía a cubrir un hueco dejado por la benemérita revista ARA.*<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> CARASCO TERIZAS, M.J. Ref. 141.

Entre otras revistas debemos destacar *Aragonia Sacra*, publicación sobre patrimonio histórico, editada desde 1986 y *Memoria Ecclesiae* dedicada a archivos y bibliotecas desde 1990.

A pesar de tantos esfuerzos por la difusión de las novedades en arte sacro y conservación del patrimonio, otras voces muestran posturas de rechazo y de incompreensión a las propuestas del Concilio, como podemos comprobar en los comentarios del Padre Aguilar en el número 3º de la revista ARA, en relación a la edición de los documentos del Vaticano II de 1964. Tras alabar la tarea del responsable de la edición, Casimiro Morcillo González, advierte que no se entendió el espíritu de *Aggiornamento* del texto:

*Pero por quanto se refiere al capítulo VII de la C. S. L. referente al arte y objetos sagrados lamentamos que el comentario inserto en este tomo no esté a la altura del resto de tan acreditada publicación. Cuando el texto conciliar dice que “el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia”, el comentario dice: “el arte moderno tendrá difícilmente acceso a los lugares sagrados”.*

*Por otra parte se dice también que “la tradición secular obliga a creer... que tendrá cabida en la Iglesia” (551). ¿Cuándo esto? No “en un futuro” (553), sino en un presente, por voluntad y estímulo de la propia Iglesia, pues la reciente Instrucción de 26 de septiembre de 1964 dice textualmente: “las iglesias y oratorios, los objetos sagrados en general y las vestiduras sagradas ofrecerán un aspecto de auténtico arte cristiano, **sin excluir el arte moderno**”.*

Continua más adelante el comentario aclarando la confusión de conceptos artísticos y explica cómo el texto conciliar no entra en

clasificaciones historicista, sino que se refiere al *arte de nuestros días* o expresiones genéricas similares. El padre Aguilar termina advirtiendo de la incorrecta interpretación del texto conciliar.

*En materia tan discutida como la de las imágenes y en la que se soslaya el problema de fondo no ha sido bien interpretado el texto conciliar. Donde el Concilio dice que las imágenes sean **pocas** (“moderato numero”) el comentarista se contenta con que «**no sea excesivo**» el número de las expuestas.*

*Creo que entre ser pocas y no ser excesivas hay una gran diferencia. Esa diferencia queda bien manifiesta cuando el comentarista adopta una actitud personal excesivamente indulgente -a nuestro juicio- respecto a las imágenes mediocres producidas en serie.<sup>155</sup>*

En este afán de fidelidad a las nuevas orientaciones del Concilio no se supo diferenciar, como hemos visto, entre las iglesias de nueva planta a las que se podía aplicar con rigor esa norma, y las iglesias con tradición a veces milenaria y que acumulaban tesoros artísticos entroncados con la fe y celebraciones populares, de los que era muy difícil desprenderse y en muchos casos absolutamente innecesario. Esta fiebre de limpieza iconográfica tenía también su lado positivo al deshacerse de imágenes de producción industrial y de escaso valor artístico.

Por las ínfulas renovadoras de unos y los miedos conservadores de otros podemos explicarnos las dificultades de aceptación de las propuestas vaticanas, a los que podemos añadir los comentarios de algunos escultores entrevistados para la presente investigación. En el caso del artista José Luis Sánchez, explica que la buena disposición de

---

<sup>155</sup> EDITOR. Comentario de Textos. A.R.A. Enero 1965. Num. 3. pp. IV y V.

muchos sacerdotes y obispos se quedaban en “*papel mojado a la hora de incorporarlas a la práctica*”.<sup>156</sup> También Venancio Blanco explica que cuando le rechazaron por votación popular en la parroquia de El Escorial su Nazareno, el párroco le insinuó “...*Si al menos le hubiese puesto los ojos de cristal...*”<sup>157</sup> (Imagen 96).



Imagen 96. Venancio Blanco. Detalle del Nazareno. Colección del artista. 1964. (foto del autor)

En el proceso de divulgación de las orientaciones sobre el arte sacro ya citamos el libro del padre Aguilar *Casa de oración*,<sup>158</sup> donde se estimuló el superar el realismo historicista, el academicismo anodino y frío y el blando sentimentalismo, a favor del simbolismo de inspiración cristiana y, sobre todo, desde el expresionismo europeo con sus rasgos de fuerte plástica.

<sup>156</sup> SANCHEZ, J. L. *Comunicación oral*. Madrid. Abril de 2010.

<sup>157</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.

<sup>158</sup> DE AGUILAR, J.M. Ref. 17. pp. 138 - 143

*En resumen, si consideramos la doble misión del arte, al servicio del templo la iconográfica y decorativa, las mayores dificultades radican en el primer aspecto, más para las necesidades de decoración y ambientación ofrecen amplio campo a las corrientes actuales, “buscando siempre un equilibrio entre los elementos figurativos y los llamados abstractos, para que en todos resplandezca la claridad del orden”. Aún en lo iconográfico, las posibilidades innegables obligan a fino tacto y oportunidad pastoral en la selección y orientación de los artistas. El diálogo con ellos en abierta comprensión podrá madurar una preparación litúrgica y teológica que posibilite cada vez más el éxito en la creación.*<sup>159</sup>

Esta preocupación por el diálogo y la formación que supone el mutuo enriquecimiento entre ambos se fue promoviendo en el seno de la Iglesia española con la celebración en 1964 en León de la II Semana Nacional sobre Arte Sacro, así como con la puesta en marcha de la Conferencia Episcopal Española en 1966, y las publicaciones sobre arte y liturgia que fueron orientando sus prioridades, en función de cada momento histórico.

En los primeros años tras el concilio, la preocupación se centró en explicar con claridad su práctica en la liturgia. A modo de ejemplo podemos citar el documento del 11 de abril de 1971, de la Sagrada Congregación para el Clero en el que, entre otras indicaciones, se pedía cuidar de que:

*Al orientar a los artistas y elegir las obras destinadas a la Iglesia, búsquese la verdadera calidad artística, que fomente la fe y*

---

<sup>159</sup> DE AGUILAR, J.M. Ref. 17. p. 139

*la piedad y esté en armonía con la verdad que significa y con el fin a que se hallan destinadas.*<sup>160</sup>

En los años de la transición política en España se acumularon preocupaciones y problemas tanto en la relación con las administraciones, como de orden interno para la protección y gestión del patrimonio de la Iglesia, que pasó a considerarse bien de interés social. Esta acumulación de tareas llevó a crear la Comisión Episcopal para el Patrimonio, celebrándose en 1981 las Primeras Jornadas del Patrimonio Cultural de la Iglesia en España. En la comisión se agrupaban el departamento de arte del secretariado de liturgia y los encargados de museos, patrimonio artístico, bibliotecas y archivos diocesanos. Los objetivos iniciales fueron: la constitución y funcionamiento de las Comisiones Diocesanas para el Patrimonio Cultural, promover una mejor formación de sacerdotes, religiosos y seglares y coordinar la colaboración con el Estado mediante acuerdos. Toda esta labor también se concretó en un amplio repertorio de documentos de doctrina sobre estética, filosofía, teología y pastoral de evangelización para la formación de los responsables diocesanos de patrimonio. Destacamos que de los planteamientos y experiencias de esta comisión tomó ejemplo el Vaticano poniendo en marcha en 1988 la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, que trasladaría al resto de las conferencias episcopales lo aprendido por la española.

Posteriormente el objetivo de la Comisión Nacional de Patrimonio fue la adecuada utilización del arte con fines fundamentalmente catequéticos, como las distintas exposiciones de las Edades del Hombre.

---

<sup>160</sup> PLATERO FERNANDEZ CANDAOSA, R. *Arte sacro orientaciones y normas: colección de textos conciliares y posconciliares*. Oviedo. Comisión Diocesana del Patrimonio Cultural de la Iglesia. 1986. p. 37.

Desde el año 2000 con ocasión del jubileo de los artistas,<sup>161</sup> se ha recuperado en los encuentros nacionales el tema del diálogo entre la fe y el arte y se ha estudiado la posibilidad de poner en marcha una bienal de arte sacro, y fomentar el diálogo con los artistas, aunque hasta la fecha sólo se ha concretado en apenas unas comunicaciones de estos en el encuentro del 2006, como reconoce en sus conclusiones Manuel Jesús Carrasco:

*Falta mucho por hacer en creación de un arte sacro, inculturado e inculturante, que transmita el mensaje de salvación por Jesucristo para el hombre del siglo XXI, y transforme su mentalidad neopagana.*<sup>162</sup>

Pero no sólo en este tema queda mucho por hacer. Fernando García Gutiérrez nos comentó la necesidad de fortalecer la formación de los seminaristas y sacerdotes en historia del arte, en estética y en arte sacro actual, así como las posibilidades y dificultades de poner en marcha seminarios y talleres conjuntos con facultades de arte o historia sobre arte sacro actual.<sup>163</sup> En otro encuentro reciente con Antonio Ignacio Melendez,<sup>164</sup> nos comentó lo adecuado de formalizar definitivamente la bienal de arte sacro o, poner en marcha una sala para exposiciones sobre arte sacro en Madrid, como ya existe, por ejemplo en Alemania,<sup>165</sup> y como se está intentando promover desde hace algunos años en el restaurado edificio de la curia de Granada.

---

<sup>161</sup> JUAN PABLO II, *Discurso en el Jubileo de los artistas* del 18 de Febrero de 2000. [En línea] vaticano Juan Pablo II. Documentos. Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/speeches/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_20000218\\_jubilee-artists\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/documents/hf_jp-ii_spe_20000218_jubilee-artists_sp.html) [Consultado el 9 de agosto de 2010].

<sup>162</sup> CARRASCO TERRIZAS, M.J. Ref. 141.

<sup>163</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, F. Comunicación oral. Academia de Bellas Artes de Sevilla. Agosto 2010.

<sup>164</sup> MELENDEZ, A. I. Comunicación oral, Madrid. 12 de julio de 2010.

<sup>165</sup> WACHTER. R. *Raum schnitte*. Iglesia de San Pablo. Munich. Exposición de esculturas. Abril-Septiembre 2010.

Entre los problemas pendientes destacamos cómo Plazaola señala el distanciamiento entre la Iglesia y la estética actual, junto con el escaso número de artistas cristianos que no tengan pudor de señalarse como tales y lo manifiesten en sus obras:

*Una observación serena de la realidad social de la Iglesia en medio de la cultura moderna nos llevará a la sospecha de que la comunidad cristiana apenas está preparada para aceptar un arte cristiano que sea verdaderamente tal, es decir, conforme a la sensibilidad estética de hoy.../ /...Hoy todavía persiste un hiato entre el cristianismo y la cultura que probablemente debiera obligarnos no a la condena, sino al discreto distanciamiento. Ya es significativo que, entre los artistas que más o menos secretamente se dicen creyentes, haya tan pocos que aborden con comodidad y alegría el tema cristiano.*<sup>166</sup>

A pesar de los esfuerzos por la reconciliación que propugnó Pablo VI fundamentando el arte en la verdad y la belleza, este autor se extraña de los escasos resultados planteando como posible causa la secularización de nuestra sociedad.

*¿Por qué tan poca resonancia de la religión cristiana en el arte contemporáneo? Después de formular sus críticas contra un arte separado de la verdad y de la belleza, incomprensible y babélico, el papa Pablo VI confesaba los fallos que, a su vez, había cometido la Iglesia con los artistas de este siglo al detestar su tendencia innovadora, al exigirles la sumisión a una pseudotradición...*

---

<sup>166</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1996. p. 1017.



*A los treinta años de aquella oferta del papa Pablo VI, sería injusto no reconocer que la Iglesia ha hecho un generoso esfuerzo de comprensión y aceptación de las formas modernas. Si la contribución de los artistas a los objetivos de la Iglesia, mediante formas de arte religioso y sacro, no ha progresado apenas, la causa hay que buscarla precisamente en esa secularización que se ha apoderado de la sociedad. Hay que aceptar como un hecho inevitable un cierto oscurecimiento de lo religioso y de lo cristiano en la cultura de nuestro tiempo.*<sup>167</sup>

Además de las publicaciones de los distintos estudiosos e investigadores del arte, la Iglesia española no ha dejado de generar documentos sobre liturgia, en los que en mayor o menor medida se trata el tema plástico. Recogemos a modo de ejemplo el Catecismo de 1992, por su carácter normativo, en un tema que ha generado tantas interpretaciones.

*El arte es una sobreabundancia gratuita de la riqueza interior del ser humano. Este brota de un talento concedido por el Creador y del esfuerzo del hombre, y es un género de sabiduría práctica, que une conocimiento y habilidad (cf Sb 7, 16-17) para dar forma a la verdad de una realidad en lenguaje accesible a la vista y al oído. El arte entraña así cierta semejanza con la actividad de Dios en la creación, en la medida en que se inspira en la verdad y el amor de los seres. Como cualquier otra actividad humana, el arte no tiene en sí mismo su fin absoluto, sino que está ordenado y se ennoblece por el fin último del hombre (cf Pío XII, discurso 25 diciembre 1955 y discurso 3 septiembre 1950).*

*El arte sacro es verdadero y bello cuando corresponde por su forma a su vocación propia: evocar y glorificar, en la fe y la*

---

<sup>167</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. Ref. 166. p. 1017.

*adoración, el Misterio trascendente de Dios, Belleza sobreeminente e invisible de Verdad y de Amor, manifestado en Cristo, “Resplandor de su gloria e Impronta de su esencia” (Hb 1, 3), en quien “reside toda la Plenitud de la Divinidad corporalmente” (Col 2, 9), belleza espiritual reflejada en la Santísima Virgen Madre de Dios, en los Angeles y los Santos. El arte sacro verdadero lleva al hombre a la adoración, a la oración y al amor de Dios Creador y Salvador, Santo y Santificador.*<sup>168</sup>

En línea con esta labor normalizadora, Damian Iguacen<sup>169</sup> armoniza las novedades en materia de arte, con la Ordenación General del Misal Romano, que siendo la legislación fundamental para la celebración de los actos litúrgicos, ajusta el papel de las obras de arte en ellos. En su última edición de 2005, se mantienen las indicaciones del Vaticano II en relación a las imágenes sagradas de calidad, orden y escaso número para conseguir el objetivo fundamental de que sean instrumento de fortalecimiento de la fe y la piedad.

*Por eso, las imágenes del Señor, de la Santísima Virgen y de los Santos, según una tradición antiquísima de la Iglesia, se han de exponer a la veneración de los fieles en los edificios sagrados y se han de colocar en ellos de modo que lleven como de la mano a los fieles hacia los misterios de la fe que allí se celebran. Por consiguiente, téngase cuidado de que no aumente indiscretamente su número y de que en su colocación se guarde un justo orden para que no distraigan la atención de los fieles en la celebración misma. No haya habitualmente más de una imagen del mismo Santo. En general, la ornamentación y disposición de la iglesia en lo referente*

---

<sup>168</sup> CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA. *Catecismo de la Iglesia Católica*: Getafe. Asociación de editores del catolicismo. 1992. Epígrafes 2501 y 2502.

<sup>169</sup> IGUACEN, D. Orientaciones pastorales sobre arte sacro. En: *Arte y celebración*. Madrid. 1980. pp. 135-150.

*a las imágenes procure favorecer, además de la belleza y dignidad de las imágenes, la piedad de toda la comunidad.*<sup>170</sup>

El último documento publicado corresponde a las XXIX Jornadas Nacionales de Patrimonio Cultural de junio de 2009, en que ha tenido como tema central la catequesis. En él se volvió a insistir en la evangelización desde la belleza y en la labor catequética de las obras de arte; sobre todo, teniendo en cuenta los ecos de las distintas ediciones de las exposiciones de Las Edades del Hombre:

*La Iglesia ha sentido siempre la necesidad de transmitir el Evangelio a través de formas bellas, de signos y símbolos, inculturando la fe. La Iglesia, en su afán por llevar la Buena Noticia de la salvación a todas las gentes, de anunciar a Jesucristo como camino, verdad y vida de los hombres, ha buscado siempre la vía pulcritudinis, el camino de la belleza. La Iglesia nunca ha buscado el arte por el arte, ni un arte neutro o con una mera función decorativa. **Siempre ha buscado la transmisión de la fe por medio del arte.***

Tras recordar que la Biblia en piedra ha sido el camino de formación para muchos cristianos y haciendo una llamada de atención sobre la importancia de la cultura actual de la imagen, insiste en la importancia de aprovecharlo para educar a los fieles.

***Hemos de ayudar al hombre de hoy a descubrir el mensaje trascendente que nos comunica el arte religioso, pues aunque es cierto que hoy todos estamos inmersos en la cultura de la imagen, carecemos en muchos casos de los códigos de interpretación de estas expresiones artísticas, de sus signos y***

---

<sup>170</sup> CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA. *Instrucción General del Misal Romano*. Madrid.. 2005. Epígrafe 318.

*símbolos peculiares, los códigos que permiten que su lectura sea correcta y pueda convertirse en una auténtica catequesis visual.*<sup>171</sup>

Este texto también amplía la preocupación ya conocida de formar a artistas y a sacerdotes en la sensibilidad artística del pueblo creyente, ya que son los fieles sin formación artística los que influyen en las decisiones de los párrocos a la hora de acoger o rechazar las diferentes opciones plásticas en sus parroquias e iglesias. Por ello urge ofrecerles claves para entender el lenguaje de la imagen, haciéndose eco de lo que ya dijo veinte años antes Vargas en la revista ARA:

*Es obligación de todos educar al pueblo con todas las aportaciones de la creación humana. Es inmoral suministrarles un pseudo-arte que les lleva a la confusión, la mentira y la deseducación definitiva.*<sup>172</sup>

González Vicario, recogiendo la opinión de Manuel Rivas, coincide en el análisis del problema de distanciamiento entre el arte actual y la sensibilidad artística del pueblo cristiano.

*Esta situación pone de manifiesto la divergencia que puede plantearse entre la Iglesia y los artistas.../ /... la existencia de un enfrentamiento entre la postura del artista y la de una sociedad integrada fundamentalmente por individuos que no pueden, en su mayoría, comprender dicha postura, con lo que se plantea la necesidad de una adaptación de los mismos a las nuevas corrientes*

---

<sup>171</sup> XXIX JORNADAS NACIONALES DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA “LA RAZÓN DE SER DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA: LA CATEQUESIS” Segovia, 29 de junio al 3 de julio de 2009. [En línea] Conferencia Episcopal Española. Patrimonio Jornadas 2009. Disponible en: <http://www.conferenciaepiscopal.es/patrimonio/jornadas/2009.html> [Consultado el 9 de mayo de 2010].

<sup>172</sup> VARGAS, R. Meditación iconográfica. A.R.A. 1977. Num. 51. p.13.

*artísticas, tarea, que, por otro lado, ha de resultar difícil y comprometida.*<sup>173</sup>

Volviendo al texto de las actas de las Jornadas sobre Patrimonio observamos que entre las buenas intenciones se deslizan algunas incongruencias:

*Nos preocupan, no tanto las cuestiones catequéticas, cuanto la fuerza y el valor que adquieren las diversas expresiones artísticas y documentales para la acción catequética actual.../... Con ello se ha originado una pequeña experiencia de estudio interdisciplinar. Este estudio, en el que deben participar historiadores del arte, filósofos, antropólogos, teólogos, pedagogos y catequetas, favorecerá la inserción del patrimonio cultural en la vida de la Iglesia.*<sup>174</sup>

La cuestión es que enumerando todos los agentes que deben promover esta actualización, nombran a historiadores del arte, filósofos, antropólogos, pedagogos y catequistas... pero se olvidan de los artistas creadores.

Hemos podido descubrir en este último documento esfuerzos y propuestas por parte de la Iglesia española en una adecuada línea de encuentro y progreso. Pero si volvemos la mirada a alguna de las propuestas que tres años antes se hacían desde el Pontificio Consejo para la Cultura, en el documento final de su asamblea plenaria de finales de Marzo de 2006, volvemos a corroborar que, por un lado marchan las valientes propuestas de Roma y por otro, las tibias concreciones de los responsables de la cultura de la Iglesia española que vimos anteriormente.

---

<sup>173</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref. 31. p.44 y 45.

<sup>174</sup> XXIX JORNADAS NACIONALES DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA Ref. 171.

*Diálogo con los artistas, los pintores, los escultores, los arquitectos de iglesias, restauradores, músicos, poetas, dramaturgos, etc. para alimentar su imaginación con las fuentes de la fe.../ /...El analfabetismo religioso de ciertos artistas escogidos para construir las iglesias es un real drama demasiado difundido.*

*Formación para la belleza del misterio cristiano expresado en el arte sacro con la ocasión de la inauguración de una nueva iglesia, de una nueva obra de arte, de un concierto, de una liturgia particular.*

*Sensibilización de los agentes de pastoral, de catequistas y de profesores de religión pero también de los seminaristas y del clero a través de cursos de formación, seminarios, encuentros temáticos, visitas guiadas.../ /...El estudio y profundización de la problemática a nivel escolar y universitario, por medio de masters, seminarios y laboratorios, etcétera. Propuesta de becas de estudios o de ayudas apropiadas para sensibilizar las instancias educativas. Desarrollo a nivel regional y nacional de institutos de música sagrada, de liturgia, de arqueología etc., y constitución de bibliotecas especializadas en este campo.*<sup>175</sup>

En resumen, podemos concluir este capítulo resaltando la importancia que le dan a los artistas y al arte sacro los últimos Papas, el Pontificio Consejo para la Cultura y algunos miembros de la Iglesia española y cómo se va diluyendo con el tiempo y la estructura jerárquica el espíritu de renovación artística. Mientras, muchos artistas que han cultivado el arte sacro han tenido que sobrevivir sin este tradicional y

---

<sup>175</sup> *La Via Pulchritudinis: Camino privilegiado de evangelización y de diálogo:* Documento final de la Asamblea Plenaria 27-28 Marzo 2006 [ En línea] Pontificio Consejo para La Cultura. Evangelización. Disponible en: [http://www.msccperu.org/mision\\_evangelizacion/evangelizacion/viapulchritudPCCult.htm](http://www.msccperu.org/mision_evangelizacion/evangelizacion/viapulchritudPCCult.htm) [Consultado el 3 de Agosto de 2010]

poderoso mecenas y “*ante la escasez de encargos por parte de la Iglesia a partir de los años ochenta, nos salvó la fiebre de las esculturas para las nuevas rotondas*”, como llegó a comentarnos José Luis Sánchez.<sup>176</sup>

En las interesantes conclusiones del amplio estudio sobre los veinticinco años de la Comisión Episcopal para el Patrimonio, Manuel Jesús Carrasco expone en el punto cuarto una relación de los colaboradores en los consejos diocesanos: *delegados episcopales, religiosos, CONFER, archiveros, bibliotecarios, museólogos, musicólogos, pastoralistas*, en las que vuelven a faltar los artistas y en una pregunta final cuestiona *¿crear unas artes plásticas de vanguardia para galerías, o un arte verdadero e inteligible que mueva a la fe de los sencillos y a la piedad?* lo que demuestra un claro interés por el arte sacro, pero a nuestro juicio, un error de planteamiento a partir de una contraposición entre el arte de vanguardia y el arte sacro verdadero e inteligible. Entendemos que es necesario y posible hacer coincidir los dos objetivos, como veremos en los capítulos siguientes.

En esta crónica de hechos y documentos hemos observado, junto a otros problemas, dos caminos paralelos entre los que no parece que exista una relación armónica: por un lado los documentos y directrices de la Iglesia a nivel institucional, y por otro las aplicaciones concretas que conciernen a decisiones de los párrocos y de cada comunidad en concreto. Entendemos, por tanto, que en la promoción del arte sacro de nuestro tiempo no es suficiente trabajar a nivel de las esferas institucionales, sino que también es necesario esforzarse en los ámbitos parroquiales, ya que son sus pastores los que deciden si es necesario “ponerle o no los ojos de cristal al Nazareno”.

---

<sup>176</sup> SÁNCHEZ, J. L. *Comunicación oral*. Madrid. Abril de 2010.

Otro de los problemas detectados es que cerca de medio siglo después de la propuesta de reconciliación que ofreció Pablo VI y que han refrendado Juan Pablo II y Benedicto XVI, pocos artistas han acogido el reto de reencuentro con la Iglesia y se han mantenido en él. Entre los escasos escultores españoles que así lo han hecho, destaca la figura de **Venancio Blanco**, en la que centraremos nuestro estudio a partir de ahora. Él no ha sido un hombre de fe que realizaba esculturas, sino que, como respuesta a la llamada de la Iglesia, ha procurado que toda su obra sea camino de encuentro con Dios a través de la belleza, y por tanto expresión de su fe.



EL TEMA DEL RESUCITADO EN EL ESCULTOR VENANCIO BLANCO  
Una aproximación a la creación de iconografía religiosa en la escultura española del siglo XX

#### 4. UN ARTISTA CRISTIANO.

En los capítulos precedentes hemos expuesto el contexto cultural, histórico y religioso en el que se desarrolla la creación escultórica durante el siglo XX en España. Ahora nos centraremos en Venancio Blanco como paradigma de artista creyente, que asume el reto de la unión entre el arte de vanguardia y la religión.

No somos los primeros que lo definimos como escultor creyente, ni que valoramos la importancia de su obra religiosa. González Vicario lo destaca singularmente entre el resto de sus coetáneos:

*Entre esa serie de escultores que han contribuido a la transformación del arte sacro español, debe señalarse la presencia del salmantino Venancio Blanco. Este artista, académico de Bellas Artes, es autor de un importante conjunto de obras religiosas entre las que destaca un Nazareno de hierro y bronce (1,90 m.) con el que consiguió la Medalla de Oro de Escultura en la IV Bienal Internacional de Arte Sacro de Salzburgo, en 1964, y la Medalla de Oro en la X Exposición «Las Artes en Europa», celebrada en Bruselas, en el año 1965.<sup>171</sup>*

La acogida internacional dispensada lo sitúa en un lugar preferente de la creación escultórica en el aspecto religioso. Obviaremos, por conocidas, las investigaciones que ya se han realizado sobre su vida y otros aspectos de su obra y que nos podrían desviar de nuestra línea

---

<sup>171</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M. T. Ref.31. p. 47.

argumental. A pie de página ofrecemos una relación de los estudios más significativos sobre el particular.<sup>172</sup>

Juan Plazaola aprecia su capacidad para renovar las fuentes de la inspiración cristiana, desde una actitud de fe que lo equipara a otros artistas consagrados:

*La secularización de la vida social que nos rodea no ayuda a que el trabajo de los artistas sea una valiente confesión de convicciones religiosas. La fe va quedando en la esfera de lo privado. Incluso en algunos artistas de convicciones cristianas impera un extraño pudor que parece paralizar su mente y sus manos ante los temas sagrados. Pero, afortunadamente, aún quedan artistas que, como Van Gogh, sienten gratitud por los dones*

---

<sup>172</sup> JIMENEZ MARTOS, L. *Venancio*. Madrid. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia 1978.

GARCÍA VALDECASA, G. *Venancio Blanco*. Quaderni di crítica d'arte. Roma. Il Punto Editrice. 1984.

JIMENEZ LOZANO, J. *Las edades del hombre: Estampas y memoria*. Madrid. Incafo S.A. 1990.

MARTINEZ-NOVILLO, A. *Venancio Blanco. Exposición antológica*. Madrid. Fundación cultural MAPFRE VIDA. 1992.

TUSELL, J. *Concepto y taller en la obra de Venancio Blanco*. En: Venancio Blanco. Exposición antológica Madrid 1992. Madrid. Fundación cultural MAPFRE VIDA 1992.

FERNANDEZ DEL AMO, J. L. *La escultura religiosa de Venancio Blanco*. En: Venancio Blanco. Exposición antológica Madrid 1992. Madrid. Fundación cultural MAPFRE VIDA. 1992.

PLAZAOLA ARTOLA, J. *Tradición e innovación en la obra religiosa de Venancio Blanco*. En Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. 2005.

DÍAZ QUIRÓS, G. *La espiritualidad en todo*. En: Hacerse preguntas, dibujar respuestas. Venancio Blanco. Escultura Religiosa. León. Fundación las Edades del Hombre. 2005.

DÍAZ QUIRÓS, G. 2005. *Visión cumplida...* En Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. 2005.

SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, D.. *La belleza salvará al mundo* En: Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. 2005.

JIMENEZ BURILLO, P. *Venancio blanco un arte equilibrado* En: Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. 2005.

DORREGO SANTÍN, J. *Venancio Blanco: Artista y persona Enseñanzas a un alumno*. Tesis doctoral. Inédita. Dirigida por Pablo de Arriba del Amo. Universidad Complutense departamento de escultura, Programa Espacio y forma escultórica. Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 2006.

NIETO ALCAIDE, V. *La escultura de Venancio Blanco*, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Salamanca. 2006.

*recibidos y son conscientes de que «tienen una deuda con este mundo».*<sup>173</sup>

Nieto Alcaide lo aprecia como referente de la renovación del arte sacro del último medio siglo, por su calidad artística y su creatividad, que trasciende el anacronismo en el que se sumió el arte religioso:

*En el conjunto de la obra de Venancio Blanco, las esculturas de temática religiosa ocupan un lugar importante. Son, en este sentido, una de sus aportaciones más destacables en el panorama de la escultura española contemporánea. Constituyen un número notable de piezas que ocupan un papel de referencia en la renovación del arte sacro.../...Venancio Blanco ha sido uno de los artistas que ha realizado una escultura religiosa de carácter renovador, en la que **la temática no ha atenazado la libertad del escultor.***

*En su escultura religiosa se produce la recuperación de una temática que a lo largo del siglo XX había estado dominada por artesanos que realizaban obras anacrónicas, prolongando una tradición que hacía años que había dejado de tener vigencia.*

*Es más, muchos de los aspectos más innovadores de su obra han tenido lugar en el ámbito de lo religioso. La forma de acometer las representaciones de temas religiosos y la manera de concebirlas desde un punto de vista plástico constituyen una auténtica aportación a la escultura española contemporánea.*<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> PLAZAOLA ARTOLA, J. *Tradición e innovación en la obra religiosa de Venancio Blanco.* En Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. 2005. p. 61

<sup>174</sup> NIETO ALCAIDE, V. *La escultura de Venancio Blanco.* Salamanca. Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. 2006. p. 65.

El haber escogido la religión como el tema central de su obra, es lo que aprecia Javier Tusell, junto con la fuerte expresividad y espiritualidad de sus formas. Este autor termina con una cita de Fernández del Amo, en que lo define como auténtico escultor religioso:

*Nuestro escultor eligió como temática esencial en su obra, la religiosa... Lo que importa, además, es que **sigue en ella por razones que trascienden el tópico o el encargo.** Como en toda su obra no hay nada almibarado o redicho en esta vertiente creativa: la caracteriza una gravedad muy evidente, aunque se exprese de formas muy variadas, quizá con una estilización hacia la verticalidad y mayor influencia de Manzú en los años sesenta y con dramatismo trágico en el vigoroso Cristo de Pedro Abad. Con razón puede decir el propio artista que su escultura religiosa no es para beatas.../ /... toda obra de arte tiene algo de hierofanía, es decir de manifestación de lo sagrado, pero en la de Venancio Blanco nos encontramos además la realidad de **un escultor religioso, no de un escultor que elige temas religiosos de forma ocasional.**<sup>175</sup>*

El mismo Fernández del Amo analiza sus obras más importantes y remarca la visión esperanzada que impregnan sus creaciones.

*La del Nazareno en chapa de hierro y bronce fundido a la cera perdida, la del Crucificado de Pedro Abad en bronce y varias cabezas, también en bronce. Todas son figuración mayestática del Hijo de Dios que padeció como hombre en el tiempo. Hay una constante que permanece en todas ellas: **el artista siempre da fe***

---

<sup>175</sup> FERNANDEZ DEL AMO, J. L. En: TUSELI, J. *Concepto y taller en la obra de Venancio Blanco* En. Venancio Blanco. Exposición antológica Madrid 1992. Madrid. Fundación cultural MAPFRE VIDA 1992. p. 41

**de su victoria sobre la muerte.** En el Cristo Yacente, quien yace no es un hombre muerto.<sup>176</sup> (Imágenes 97 y 98).



*Imagen 97. Venancio Blanco. Crucificado. Pedro Abad, Córdoba. 1969.*

---

<sup>176</sup> FERNANDEZ DEL AMO, J. L. *La escultura religiosa de Venancio Blanco*. En: Venancio Blanco. Exposición antológica Madrid 1992. Madrid. Fundación cultura MAPFRE VIDA. 1992. p. 47



*Imagen 98. Venancio Blanco. Nazareno. Colección del artista. 1964. (Foto del autor)*

Díaz Quirós, uno de los mejores conocedores de la escultura religiosa de Blanco, manifiesta que el tema trascendente es el núcleo de su obra, siempre desde la libérrima originalidad creadora. Además resalta la confianza del trato del escultor con Dios, situándolo en un alto nivel de espiritualidad, que puede explicar su fecunda creatividad:

*El universo de lo trascendente le ha preocupado a lo largo de su vida y le ha movido a plantearse preguntas y buscar respuestas; unas y otras habrán de llegar casi siempre desde el dibujo y la escultura. Lejos de quedarse con las respuestas comunes ha buscado las suyas con libertad; la libertad que reclama para todo, que dice a él le regalaron al nacer y que suele vincular a lo religioso. "De pequeño me enseñaron a rezar y rezando aprendí a dibujar: dos formas de entender la libertad, dos maneras de hacer para ser libre y comprender el auténtico sentido de la vida", tiene escrito. Libertad también para elegir el camino plástico: "Profundizando he descubierto que el tema religioso es muy profundo. Lo que sí he hecho ha sido **tratarlo siempre con entera libertad, es decir, bajo una visión totalmente contemporánea** y a la manera en que yo entiendo y siento la religión como una necesidad del hombre".<sup>177</sup>*

Luis Jiménez Martos, cuando analiza las obras religiosas de Blanco, compara la espiritualidad de sus esculturas con los planteamientos de teólogos y artistas de indiscutible peso:

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

---

<sup>177</sup> DÍAZ QUIRÓS, G. *La espiritualidad en todo*. En: *Hacerse Preguntas, Dibujar Respuestas Venancio Blanco. Escultura Religiosa*. León. Fundación las Edades del Hombre. 2005. p. 76.



*pero siempre de espaldas al simple halago de los sentidos. Las aberturas, frecuentes en estas piezas, invitan a penetrar en ese jadedentro! (otra vez Unamuno) donde el espíritu de las formas ha sido situado.*<sup>178</sup>

Otros autores también han tenido en cuenta esta faceta del salmantino como Martínez Novillo, que clasifica sus temas escultóricos entre el arte religioso y la tauromaquia<sup>179</sup> o García Valdecasas, que expone la ruda mística y la fuerza ascendente de su escultura como una *trascendencia que no es ensoñación sino fe y esperanza*.<sup>180</sup> También Juan Dorrego Santín, en su tesis doctoral, se refiere a él como persona contemplativa.<sup>181</sup>

En cuanto a lo recogido sobre su escultura religiosa en revistas, ya en el primer número de ARA, publicación renovadora del panorama español, aparece una reproducción de San Pedro de Alcántara y en sucesivos números, entrevistas y reportajes sobre distintos aspectos de sus esculturas religiosas. En la más moderna revista Ars Sacra, en su número 43 de 2007 se incluye un amplio estudio de su Capilla del Pilar.

De los numerosos premios y éxitos relacionados estrictamente con el arte religioso, destacamos que en 1964 recibió la medalla de oro de la IV Bienal de Arte Sacro de Salzburgo, sus esculturas forman parte de los fondos del Museo Vaticano de Arte Moderno, así como en la sede de las

---

<sup>178</sup> JIMENEZ MARTOS, L. *Venancio*. Madrid. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia 1978. pp. 38-39.

<sup>179</sup> MARTINEZ-NOVILLO, A. *Venancio Blanco. Exposición antológica*. Madrid. Fundación cultural MAPFRE VIDA. 1992. p. 23.

<sup>180</sup> GARCÍA VALDECASA, G. *Venancio Blanco*. Quaderni di crítica d'arte. Roma. Il Punto Editrice. 1984.

<sup>181</sup> DORREGO SANTÍN, J. *Venancio Blanco: Artista y persona Enseñanzas a un alumno*. Tesis doctoral. Inédita. Dirigida por Pablo de Arriba del Amo. Universidad Complutense departamento de escultura, Programa Espacio y forma escultórica. Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 2006. p. 218.

Edades del Hombre y en un museo de la fundación MAPFRE, dedicado íntegramente a su escultura religiosa en la Capilla Monte del Pilar en El Plantío de Majadahonda en Madrid. En Noviembre de 1974, el Ateneo de la capital organizó una exposición sobre su escultura de este tema y hasta hoy es el único artista contemporáneo que ha sido objeto de una exposición y publicación por parte de la Fundación de las Edades del Hombre.<sup>182</sup> Actualmente esta fundación está preparando una segunda exposición de carácter antológico con similar enfoque. Por todo ello, queda acreditado que es un autor significativo del arte religioso en la España del siglo XX y del presente, al ser un artista plenamente activo mientras redactamos estas páginas.

Este escueto resumen que recoge los juicios más destacados sobre la obra religiosa de Venancio Blanco, nos da pie a investigar su espiritualidad en un ámbito más personal, a partir de los datos que él mismo nos aporta en las entrevistas sobre su visión de fe de la realidad y del arte. La actitud de fe supone un modo de ver toda la realidad desde la trascendencia y se manifiesta en la necesidad de entrar en diálogo con todo desde esa perspectiva: con la naturaleza, los otros y con Dios. Recordemos cómo en el capítulo primero, tras mostrar la complejidad de las hierofanías, las clasificábamos en tres tipos de experiencias de encuentro: la relación del creyente con la trascendencia, con las demás personas y con la naturaleza. La teoría que barajamos es que Venancio Blanco es un escultor creyente, experto en esa búsqueda trascendente en base al cotidiano diálogo con Dios, con los otros y con la materia. Ha de entenderse que desde ahí despliega su creatividad en la escultura religiosa.

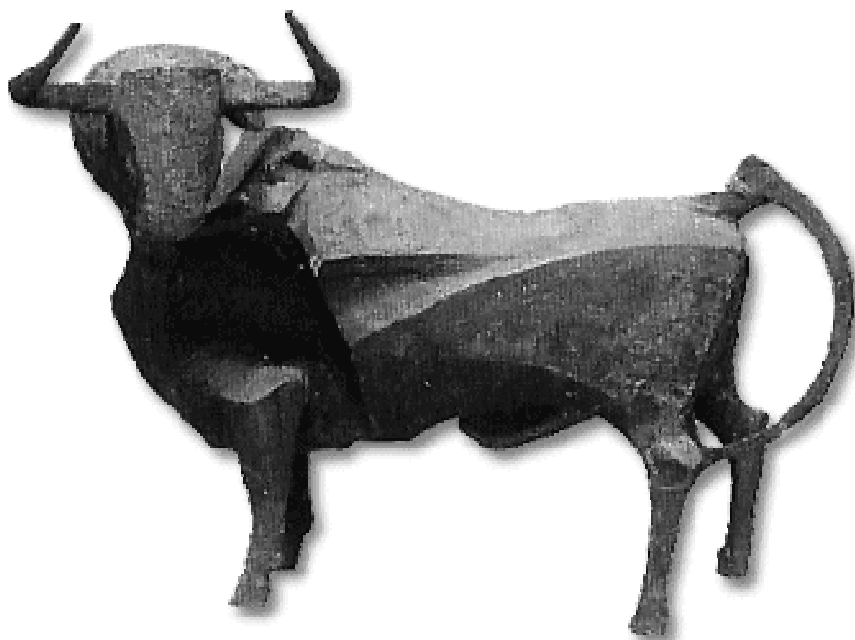
---

<sup>182</sup> DÍAZ QUIROS, G. Ref 177

#### 4.1. Sus diálogos en el taller con la materia trascendida.

Como planteó Ortega y Gasset, el modo de entender la realidad está en función de la perspectiva desde donde la observemos. Así, Venancio Blanco percibe la materia y contempla la naturaleza como don y misterio a la que descubrirle sus secretos. Su modo de relacionarse con los materiales, su manera de entender y trabajar en los distintos talleres y su peculiar técnica de desarrollo de los bocetos hasta la escultura definitiva así lo muestran.

Su infancia transcurre entre Matillas de los Caños del Río y Roblizas de Cojos, dos pequeños pueblos de la dehesa salmantina, en los que se levantan encinas como impresionantes esculturas arbóreas, entre las que transitan los volúmenes móviles de rotundos toros de lidia (Imágenes 99 y 105).



*Imagen 99. Venancio Blanco. Toro. 1974.*

No es fácil entender desde una cultura urbana del siglo XXI cómo se vivía la fe en ese entorno hace ochenta años: en un ambiente en el que ésta estaba integrada en lo cotidiano. A modo de ejemplo nos comenta cómo Don Pedro, el párroco, era uno más que se remangaba la sotana para cultivar su pequeño huerto junto a la iglesia.

*En un pueblo se tiene fe sin saber lo que es, eso se aprende mucho más adelante. De pequeño te la cuentan y la asumes, la cuentas tú también, la bailas... Pero la fe es otra cosa mucho más profunda y es lo que produce más adelante cosas serias.*

*Yo viví algún tiempo con mi abuela. Son momentos de tu vida totalmente felices. La rosquilla con aguardiente que nos tomábamos a las doce mi abuela y yo... Jesús tomaría alguna copa en privado con un amigo. Cambias a la abuela por Jesús, la copa por el vino y el pan por la rosquilla y tienes la fe que descubres ahora.<sup>183</sup>*

Desde esta perspectiva podemos imaginar su infancia como un continuo de experiencias, en la que todo su mundo se desenvolvía en un contexto familiar y de fe rural. Al preguntarle en las entrevistas por sus primeros años, explica que es ahora, en su vejez, cuando está recuperando y valorando las imágenes que la naturaleza dejó impresa en su niñez (Imágenes 100 y 101) .

*Yo creo que fue muy importante, porque a mis ochenta y algo, parte de estos momentos los dedico a recordar. Sin querer estoy recordando mis cinco años...*

---

<sup>183</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º



*Imágenes 100 y 101. Entorno actual de Roblizas (fotos del autor).*

Más adelante, en la entrevista confirma la importancia que le otorga hoy a sus recuerdos más tempranos (Imágenes 102 y 103):

*Me parece que has hecho muy bien en esperar a este momento para hacer la tesis. [Ríe]. Me has hecho ahora esa pregunta y estoy casi dicharachero, porque mi tema ahora es recordar aquellas cosas.*

*Comencé a ir a la escuela andando, no en autobús como se va ahora. Donde vivíamos en contacto con la naturaleza era un encinar muy bonito. Entonces a mí me parecían solamente encinas; hoy reconozco que era un lugar privilegiado, para nacer, para vivir...*

*Para mí era el camino duro y si llovía te mojabas, y si hacía sol, hacía calor. Pero todo eso era naturaleza y era un hecho poético que te animaba, que te conducía...*<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º



*Imagen 102. Escuela de Roblizas (foto del autor)*

*Imagen 103. Campanario de Matillas con cigüeñas (fotos del autor)*

Al preguntarle por lo que más le llamaba la atención del entorno en que vivía responde:

*¡Todo! porque estabas en contacto con la naturaleza o vivías con, [o] en la naturaleza. Para mí la naturaleza lo es todo, y ahora cuando salgamos, te voy a explicar la última lección en la que estamos.*

Aunque esa explicación no se grabó, nos comentó cómo la primera rama de un árbol va buscando la luz y que las demás hacen lo mismo, pero no pueden ocupar el espacio de la primera. Así, entre todas construyen el espacio del árbol como una escultura. Luego nos mostró en el jardín del taller una rama que, no teniendo sitio, salió hacia abajo, se apoyó en una de sus esculturas y desde ella buscó un nuevo espacio de luz (Imagen 104).

El que su padre fuese el capataz de la ganadería de los toros de lidia del hierro de Pérez Tabernero le permitió entender y disfrutar el espectáculo de la brega campera (Imagen 105).

*Cuando iba a la escuela, a Roblizas, había un encerradero de toros bravos, y a mí me divertía mucho; ratos libres que tenía, me iba a allí. Porque me gustaba, porque había algo que estaba dentro de mí, que era conmigo.*

*Tú te puedes imaginar lo que para mí era entonces, porque había días en que se encerraban tres o cuatro corridas de toros y con cada una de éstas iban cuatro o cinco caballistas. En una superficie no muy grande se convertía en un espectáculo increíble. Esa es la gran lección que a mí me daba: la armonía del caballo, del vaquero encerrando... esa lección es la que después tú has de repasar desde el dibujo... [En ocasiones usa un "tú" genérico para referirse a él mismo].*

Termina comentando:

*Otra cosa es cuando no iba a la escuela, y claro que me divertía con los gorriones, con las urracas, y con toda la familia que vive en los encinares...*

*De todos los amigos con los que jugábamos, la naturaleza es la que sigue estando conmigo. Entonces me acompañaba y no me decía nada y ahora me acompaña porque tengo que aprender muchas cosas... y de las sencillas.<sup>185</sup>*

---

<sup>185</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º





*Imagen 104. Venancio Blanco. La lección de la naturaleza. Colección del artista 2005. (foto Nuria Urbano)*



*Imagen 105. Encierros de toros en el campo*

En las conclusiones de su tesis, Juan Dorrego coincide con esta valoración:

*La realidad y la verdad están en la Naturaleza. El artista ve en la Naturaleza la verdad que le permite descubrir los cauces para expresar su sentimiento. La obra artística es la Naturaleza observada de manera profunda y humana, revelando a un artista*

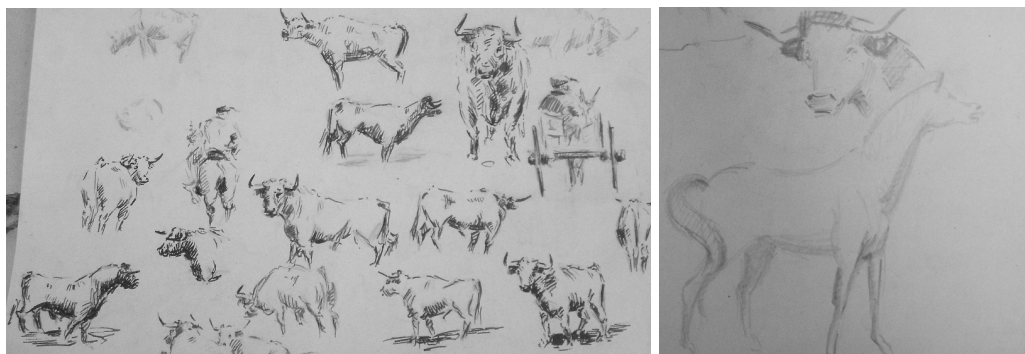


*individual y original. Venancio Blanco en sus obras nos habla de una realidad sencilla y abstracta y de una realidad sentida donde se “busca”, inventando y reinventando, los aspectos de la realidad para enriquecerla plásticamente.*<sup>186</sup>

José Carrilero, amigo y compañero en *El Grupo de los Seis escultores*, avala esa importancia:

*Venancio trabaja con el concepto de naturaleza; todo se basa en ella, se interpreta, según la esencia que busca cada uno. Un árbol por sí mismo no es artístico, se hace por medio del artista, al pintarlo o dibujarlo. Es una visión particular de él, interpretando lo que ve o lo que quiere ver.*<sup>187</sup>

Por la presencia en su obra escultórica y sus dibujos podemos constatar la importancia que le da a la naturaleza. Su habilidad para el dibujo de los que, afortunadamente, podemos contar en cantidad, se descubrió desde muy temprano; dibujaba en la pizarra: mesas, sillas, caballos... como recurso didáctico de su maestro don Miguel, para sus compañeros de clase (Imágenes 106 y 107).



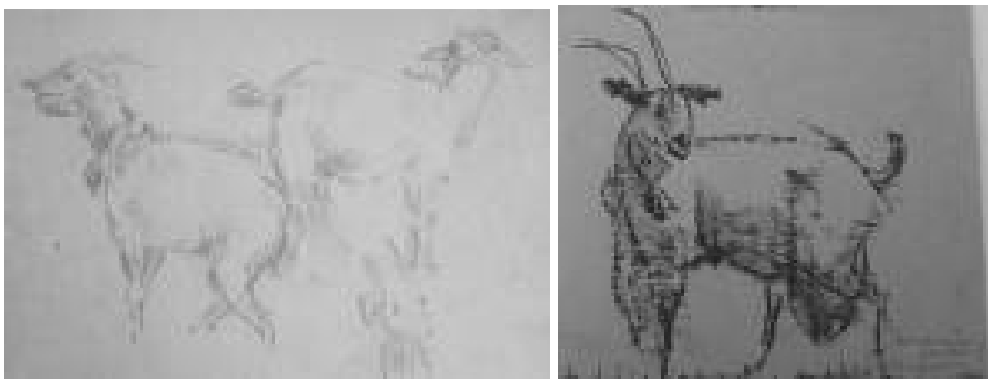
*Imagen 106 y 107 Venancio Blanco. Apuntes inéditos de toros, caballos en Roblizas. 1940. (Fotos del autor)*

<sup>186</sup> DORREGO SANTÍN, J. 2006 Ref. 181. p.249.

<sup>187</sup> CARRILERO, J. En: DORREGO SANTÍN, J. Ref. 181. p.232.

En otra ocasión durante las entrevistas, cuenta como él *se trajo* de Roma dos mirlos que le cantaban junto al estudio y al regresar a Madrid se los volvió a encontrar en el jardín de la calle Cañas. Es evidente que no eran los mismos ejemplares, pero él poetiza con esa idea para explicar que, también en ciudades cosmopolitas, la naturaleza sigue jugando entre nosotros, si sabemos escucharla.

Al mostrarnos los apuntes y dibujos de una cabra de Priego, a donde va todos los veranos a impartir el curso de dibujo y fundición, nos resalta la diferencia en el modo de dibujar con los apuntes de su juventud en Roblizas. No obstante, tras más de sesenta años sigue interesado por recogerlas en sus apuntes (Imágenes 108 y 109).



*Imagen 108 y 109. Venancio Blanco. Apuntes inéditos de cabras en Roblizas 1940. y en Priego (Córdoba) 2006. (fotos del autor)*

Venancio sabe escuchar al paisaje, a los animales, y sus esculturas son también árboles en los que se posan o que atraviesan los pájaros, como recoge Jiménez Martos al explicar una anécdota del monumento a Belmonte en Triana (Sevilla):

*En estas circunstancias no fue una autoridad del mundo taurino quien dio la opinión para mi memorable, sino un hombre de la calle,*

*un trianero, dijo: “Así que los pajaritos van a pasar por dentro de un lado a otro.” Aquellas palabras, tan espontáneamente dichas, me descubrieron la dimensión poética de mi obra.<sup>188</sup>*

El lugar idóneo de un escultor para despertar su vocación son los talleres, donde la creación se materializa en escultura. Venancio ordena su vida en base a los talleres por los que pasó: el de la familia, sus dos pueblos, la escuela, Artes y Oficios... como él mismo confirma en el discurso de ingreso en la Academia de San Fernando.

*Quisiera hablaros del Taller, del concepto del Taller, de lo que el Taller ha significado y significa en mi existencia. Acaso por deformación profesional –y sin pretender con ello ensayar conceptos filosóficos que no son de mi cuenta-, yo veo mi vida como una sucesión de talleres. El primer gran taller es la familia y, dentro de la familia, la figura de la madre. Su aliento, su devoción, su consejo serán fundamentales para nosotros...*

*El segundo taller es la escuela. Si la única patria que tiene el hombre es la infancia, como dijo Rilke, a la escuela, donde esa infancia se hospeda, habrá que prestar preferentísimas atenciones...*

*El tercer taller, para mí, fueron las Escuelas de Artes y Oficios, hoy de Artes Aplicadas. **Cuánta alegría me proporcionaron esos talleres.** Qué pronto surge la grandeza de la amistad en el trabajo comunal y qué confortador es contemplar la armonía de todos –maestros y alumnos- unidos por unos mismos afanes. Por primera vez se enfrenta uno, seriamente, con el dibujo, con la pintura, con el modelado.<sup>189</sup>*

---

<sup>188</sup> JIMENEZ MARTOS, L. Ref. 178. p. 23.

<sup>189</sup> BLANCO, V. *Discurso de entrada en la Academia de San Fernando de Madrid 16 de Noviembre de 1977.* Madrid. 1997.

Esos tres talleres a los que se refiere, se complementan con otros dos, quizás no tan visibles, de los que habla en las entrevistas en un tono relajado y que podemos entenderlos como complementarios a su universo de experiencias. Nos referimos al taller de carros y el de forja de su pueblo, en los que las herramientas, los materiales y los procesos le cautivarán, aportándole, no sólo un rico mundo de formas, sino también el interés por el dominio de la técnica que ha marcado su obra.

*A mí me gustaba hacer cosas, y sobre todo en madera: yo en madera llené la Iglesia de reclinatorios, desde uno primero que le hice a mi hermana pequeña: nueve pesetas me pagaban.*

[Al preguntarle si conserva alguno, responde:] *No se ha perdido ninguno, los tengo todos aquí* [Se señala la frente y sonríe].

Comenta que llegó a reproducir un carro realizando cada una de las piezas en madera (Imágenes 110 a 112).

*En Roblizas había un taller de carros, eso fue una de las cosas que hice primero, un carro como los hacía Matías, que era el carpintero. Hice todas las piezas de un carro de bueyes, menos las de metal.*

*Mi sitio preferido era el taller de Matías durante el día. Por las noches el taller de fragua de hierro. Venían los labradores con las rejas para afilarlas. Eso era otro espectáculo que a mí me atraía mucho. A Julio González me lo presentaron cuando yo tenía ocho o nueve años. Esas son las cosas que me atraían y que después he vuelto a recordar desde el dibujo.*

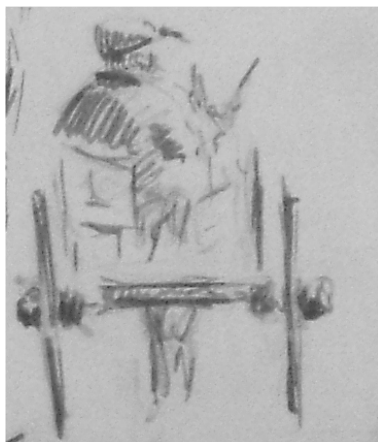


Imagen 110. Venancio Blanco. Apunte inédito de carro. 1940.  
(Foto del autor).



Imagen 111 y 112. El trabajo en un taller de fragua y proceso de fundición de sus piezas para el museo MAPFRE. (Foto de Nuria Urbano.)

El gusto por el trabajo manual aparentemente intrascendente, podría haberle llevado a llenar su vida con el ejercicio de un oficio. Al mostrarle las fotos de Roblizas y ver una de ellas comentó:

*Esas puertas son las que le hice a mi tío en la Escuela Elemental del Trabajo. Yo hubiera sido feliz con un taller de ebanistería (Imagen 113).<sup>190</sup>*

<sup>190</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.



*Imagen 113. Puerta realizada por Venancio Blanco en su juventud para el corral de su tío, como reconoció al mostrarle la foto en la entrevista. (Foto del autor).*

Juan Dorrego también recoge ese gusto de Blanco por el taller:

*La huella infantil dejada por Matías, el constructor de carros, le llevará a observar el taller como su “vivir”, “todo es un taller”. El orden y la pulcritud del taller de ebanistería de la Escuela Elemental del Trabajo, al igual que la dignidad de su profesor, será el momento clave para descubrir las características peculiares de la persona del artista y su original personalidad.<sup>191</sup>*

La familia, el entorno, la naturaleza, los talleres artesanos conformaron su carácter y su universo de imágenes que han quedado latentes en su memoria, actuando consciente o inconscientemente en sus dibujos y en sus esculturas. El hecho de valorar el árbol de bebederos de una pieza de fundición de bronce tanto como la propia escultura,<sup>192</sup> es una manifestación de su capacidad de escuchar la materia, de dejarse interpelar por ella al igual que lo hace con la naturaleza.

<sup>191</sup> DORREGO SANTÍN, J. Ref. 181. p. 246.

<sup>192</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

Venancio sabe conversar con la madera, el hierro o el bronce, como ha demostrado en todo su largo proceso de formación técnica. Esto le condujo hasta Italia para aprender la técnica de la fundición, encerrándose después durante seis años en su estudio para explorar con su hermano Juan todas las posibilidades que le ofrecía este metal.

Esa especial manera de aprender desde la práctica la comprobaremos siguiendo sus propias explicaciones en cada fase del proceso, desde el primer dibujo y los bocetos hasta la finalización de la misma. Juan Dorrego ya explicó algunos de estos aspectos y como nunca se conforma con el resultado, siempre desea mejorarlo:

*Del boceto al resultado final no hay una continuidad, sino que se plantean nuevamente las ideas en cada momento del proceso.../ /...se inventa y reinventa estando el dibujo presente en cualquier fase, incluido el patinado final del bronce, que vuelve a ser otra vez un dibujo.<sup>193</sup>*

La herramienta de sus conversaciones es el lápiz. Dibuja la primera idea, vuelve a dibujar sobre los bocetos en sus distintos estadios de cera o escayola, dibuja incluso la obra ya terminada...

*Venancio Blanco busca incansablemente en su génesis escultórica la renovación constante de sus planteamientos, no quiere repetir los pasos dados en el proceso. Una obra es una invención nueva. Se deben aportar soluciones distintas en cada momento del proceso creativo. De ahí que no le importe olvidarse de lo anteriormente encontrado y empezar de nuevo, como cuando se utiliza el trapo y la goma en el dibujo.<sup>194</sup>*

<sup>193</sup> DORREGO SANTIN, J. Ref. 181. p. 80.

<sup>194</sup> DORREGO SANTIN, J. Ref. 181. p. 81.

El dibujo no es un mero ejercicio de mano o artístico, sino que tiene una dimensión trascendente en cuanto que es vehículo del conocimiento, como él mismo explica:

*El dibujo es el lenguaje más hermoso que el Creador da al hombre, y el único y el primero que le da al niño.../ /...**Dibujar es penetrar en la oscuridad y traer a la luz lo que nadie más ve... el dibujo es la luz del Creador en la oscuridad....** dibujar con barro, con carboncillo, trasladar la luz que tú has tenido en esa oscuridad y contarla a los demás.*<sup>195</sup>

Este comentario nos recuerda otro de la primera entrevista en el que al preguntarle sobre la fe la asocia al dibujo: *La fe lo es todo... El dibujo y la fe son las dos únicas cosas que lo son todo.* Venancio va dibujando constantemente, a veces sin lápiz ni papel o incluso en una servilleta de un bar, como me comentó en la entrevista de la Academia al mostrarme uno de sus dibujos recién hechos.

*Este dibujo lo hice mientras desayunaba esta mañana. Todas las mañanas en el desayuno un dibujo y después el Padrenuestro,*<sup>196</sup>

En el trabajo con los distintos materiales que intervienen en el proceso vuelve una y otra vez a partir de cero con el barro, con la cera o con la escayola. Construye, revisa, deshace lo que no le convence, reconstruye de nuevo, busca otro camino, se inventa otra historia de la que partir o una nueva versión de la misma y, cuando no surge la idea que le satisfaga, provoca a la materia llevándola al límite para que le sugiera algo diferente. Un ejemplo explica cómo ha trabajado la versión

<sup>195</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

<sup>196</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.



para bronce que está realizando actualmente sobre uno de los Resucitados:

*Tengo ya el boceto casi, casi listo, con una incorporación del Ángel. La idea es la misma: el Cristo que vuelve. Sigo pensando en esta pieza desde que la terminé en cera hace ocho años... y este año en Priego salió. Me llevé el boceto en cera a Campoamor para ver si al estropearse y al recomponerlo salía algo; pero nada, no me sirvió. A Priego me lo llevé ya sin tantos cuidados, la cera se derrumbó y tampoco [obtuve resultados]. Lo rehice otra vez tal cual y no encontré nada y en uno de los momentos de enfado hago un algo así y [les] muevo la cabeza; al mover[le] la cabeza queda en una posición como si escuchase que llegara alguien (Imagen 114).<sup>197</sup>*



*Imagen 114. Venancio Blanco. Los dos bocetos del Resucitado sobre los que está trabajando actualmente. (foto del autor).*

Lo que le importa es que en el transcurso del proceso creativo surja un argumento aunque para ello tenga que *provocar* a la materia

<sup>197</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

hasta encontrar una historia nueva que contarnos con dibujos y esculturas, técnica que ha practicado largamente en su laboratorio.

#### **4.2. Su diálogo con los demás por el dibujo.**

Existen muchas maneras de hablar con los demás: palabras, gestos, arte... Un libro nos puede transmitir el pensamiento de autores incluso ya fallecidos. Podemos escuchar, comprender y sentir lo que nos comunicaron en sus obras los artistas que nos precedieron. La personalidad de cada uno también condiciona la manera de decir a los demás, de hablar, de dibujar. En el caso de Venancio Blanco necesitamos conocer sus rasgos personales para comprender su lenguaje, cómo guarda silencio o cómo se abre a la escucha con el dibujo o la escultura. Afortunadamente contamos con su propio testimonio en las entrevistas, que nos permiten conocer de primera mano su manera de ser y de comunicarse.

Para él, la relación con los demás debe fundamentarse en la amistad, que entiende como un valor trascendental en el amplio sentido de la palabra:

*Los amigos los conservo todos, incluso los que se murieron. El amigo para mí es el valor más extraordinario que nos dejó el Creador.../ /...Tengo la seguridad de que terminada la vida en este primer tramo donde la familia puede que sea lo más importante, creo que después será la amistad. La amistad para mí es lo más hermoso y creo que cuando allí lo seamos todo, seremos amigos y no necesitaremos de nada más.*

Al preguntarle en las entrevistas sobre los maestros e influencias de la época en que estudia en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, lo que más valora es la amistad con los compañeros Eduardo Capa, Jesús Valverde, García Donaire...

*El grupo nace desde la amistad, desde el dibujo que es lo que une a los escultores. Teníamos en común que todos éramos escultores que veníamos de una figuración, de la Escuela como se enseñaba entonces. Al terminar en la Escuela de San Fernando teníamos unas raíces.*

Ese modo de entender la amistad no impide que sea una persona tímida, hasta el extremo de no atreverse en su juventud a realizar un encargo por ese pudor:

*Yo he sido la persona más tímida que te puedas imaginar, de llegar a una puerta, porque me habían mandado y no atreverme a llamar y volverme.<sup>198</sup>*

Al preguntarle por las relaciones con otros escultores en sus frecuentes viajes a Italia y otras partes del mundo, también responde que su timidez le dificultaba sus contactos. Sólo entabló relación cuando era director de la Escuela de Bellas Artes de España en Roma con el propio Manzú y ello debido a la necesidad de organizar una exposición.

Algunos de sus amigos explican esa cortedad que le llevaba a permanecer callado y hablar con los hechos más que con las palabras. Así lo comenta la viuda de Jesús Valverde, Elena Colmeiro.

---

<sup>198</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

*Es un hombre luchador en su silencio. Silencia los comentarios, pero piensa, y esto lo ves en sus actitudes. Habla con medida, no es extrovertido, pero tampoco se calla. Acierta en los juicios que emite después de escuchar. Hace observaciones acertadas en el momento preciso. Su humanidad es grande.*<sup>199</sup>

Jiménez Martos también hace referencia a su peculiar manera de ser:

*Cuando Venancio Blanco se halla entre otras personas, de tres en adelante, he observado que practica el silencio y la sonrisa. Ejerce así una creo que improvisada timidez, porque visceralmente no es tímido.../ /...Hombre que atiende al espectáculo de las cosas adoptando una actitud naturalísima.*<sup>200</sup>

Efectivamente hemos podido comprobar durante las entrevistas que en el trato directo no es apocado, sino que conversa con soltura sobre los temas que le entusiasman. No obstante su actitud más frecuente en las relaciones con los demás es de escucha. Venancio observa y habla poco, quizás porque prefiere que lo hagan sus obras. Estas se convierten en un puente de encuentro.

En respuesta a algunas preguntas sobre sus relaciones con otros artistas españoles, nos explica que no ha intentado entablar contacto con los que no fuesen de su círculo de amistades o compañeros de estudio, pero esto no quiere decir que no les preste atención. Su valoración de la amistad como un regalo del Creador y su peculiar timidez, hacen que el diálogo con ellos sea por medio del arte, de la atenta contemplación de

---

<sup>199</sup> COLMEIRO, E. En: DORREGO SANTIN, J. Ref. 181. p. 229 y 404.

<sup>200</sup> JIMENEZ MARTOS, L. Ref. 178. p. 10.

sus obras, respondiéndoles desde sus dibujos, como réplicas o propuestas de síntesis de formas.

La cantidad de dibujos que ha ido realizando en sus visitas a museos españoles y extranjeros son una suerte de encuentro por el que puede sublimar su peculiar modo de ser. Gracias a esto, se ha convertido en un experto en iconografía artística. En sus más de veinte cuadernos de viaje, que ha puesto a nuestra disposición para la presente investigación, y que en sí misma daría para otro estudio, podemos encontrar cientos de apuntes sobre las obras de arte más importantes de casi toda Europa. (Imágenes 115 y 116). El dibujo es un ejercicio excepcional de escucha y de expresión con los demás.

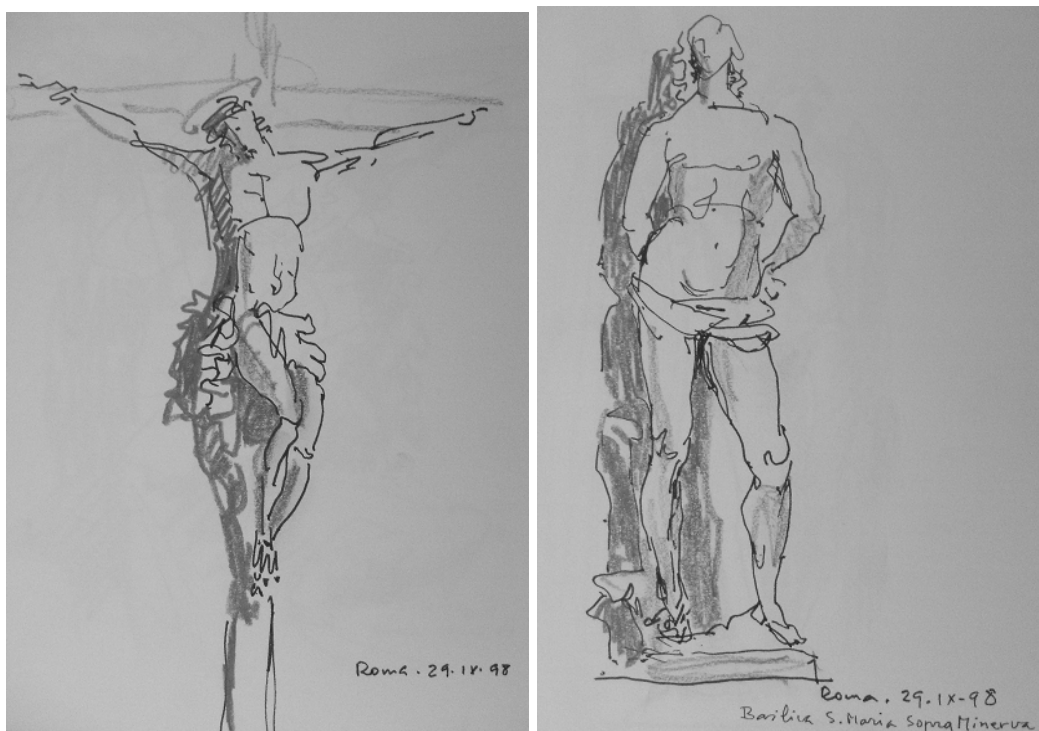


Imagen 115 y 116. Venancio Blanco. Apuntes en Roma. 1998. (Fotos del autor).

Este interés por el dibujo no es sólo consecuencia de sus facultades, desarrolladas ya desde sus primeros años en la escuela con Don Miguel. Dorrego recoge el testimonio de Francisco Ferreras, compañero y amigo de Venancio, que confirma este modo de encuentro con los clásicos:

*Siendo alumnos de la Escuela de Bellas Artes, nos sometíamos a una disciplina que la considero importante para un correcto aprendizaje. Además, estábamos en un ambiente donde se intercambiaban opiniones entre nosotros, visitábamos museos como el Prado, es decir, vivíamos en contacto con el arte y los clásicos. Dibujábamos constantemente. No es un estorbo aprender a dibujar a partir de una estatua clásica, aunque aprendas por ti mismo la técnica. Tampoco molesta aprender a observar calidades pictóricas o el "buen hacer".<sup>201</sup>*

Este mismo autor aporta comentarios similares de otros compañeros de estudios como Eduardo Capa, Antonio Povedano o José Carrilero que valoran este hábito, que quedó fuertemente marcado en Venancio.<sup>202</sup>

El mismo escultor comentándonos sus viajes al continente americano, (Estados Unidos, Cuba, Brasil...) en comparación con los otros por el Mediterráneo y Europa, responde:

*El dibujo es lo que te enseña a ver las cosas que no ve otra gente. De todos los viajes donde he ido, voy por ahí con el libro, con el cuaderno, con el papel y con el lápiz, voy viendo y voy*

<sup>201</sup> FERRERAS, F. En: DORREGO SANTÍN, J. Ref. 181. p. 399.

<sup>202</sup> DORREGO SANTÍN, J. Ref. 181. pp. 228-233.

*trasladando. Un día con tiempo te enseñaría los montones de libros, de cuadernos que tengo de los viajes. Ese es el dibujo.*

*Esos matices que los diferencian, el Atlántico del Mediterráneo, el dibujo te lo da con toda naturalidad, y tú [lo] incorporas. El viajar es una de las cosas más enriquecedoras.<sup>203</sup>*

De hecho, fue gracias a un viaje en 1964, como va al encuentro de la escultura griega que lo redime después de una fase de saturación creativa.

*Desde que tuve el bronce, estuve seis años en el taller sin salir del estudio, sin días festivos, ni domingos y a los seis años me di cuenta que se me habían agotado las pilas, porque empecé a complicarme las cosas, a resolver poniendo más, cuando la solución era quitar todo.*

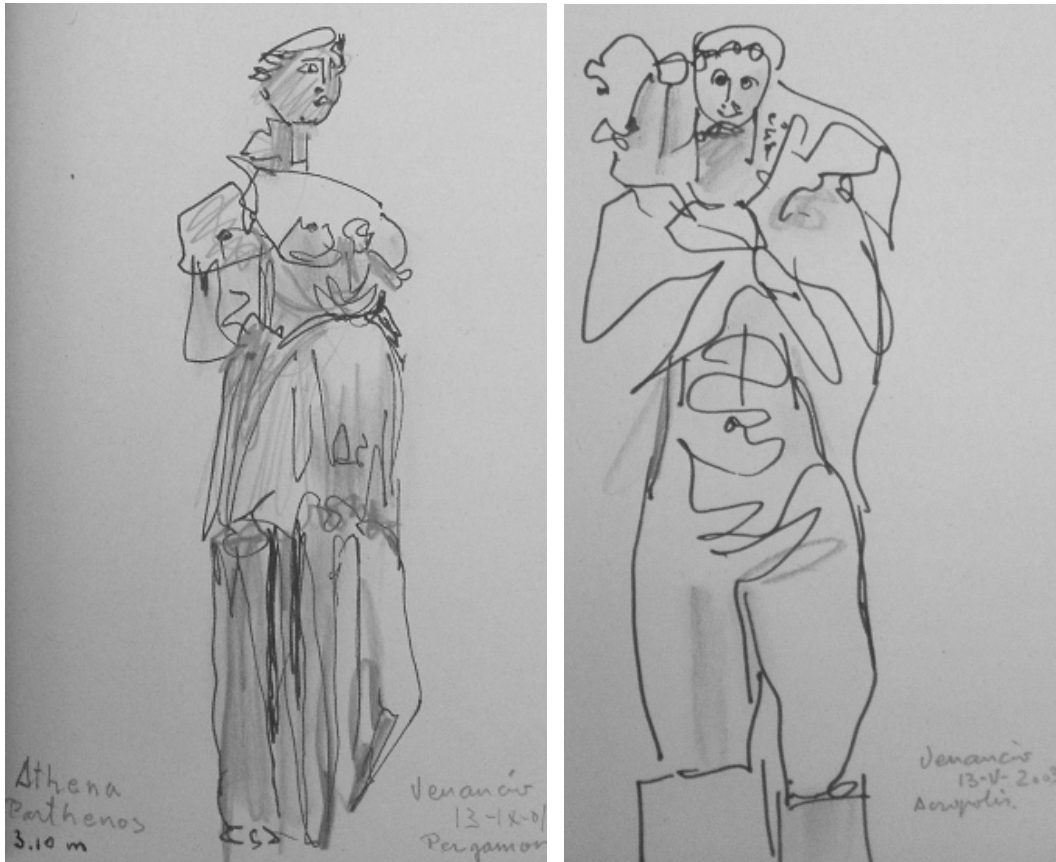
*Rodríguez Acosta, me había concedido una beca para ir a Roma, pero le llamé y le dije: -Miguel ¿no te importa que yo en lugar de ir a Roma me vaya a Grecia? [Contestó] -Las becas son para que las aprovechéis-*

*Me di cuenta de que yo estaba “enfermo” [creativamente agotado]. No había una idea capaz de trasladarla a la materia con claridad y entonces me acordé de los Kuroes griegos (Imágenes 117 a 119).<sup>204</sup>*

---

<sup>203</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.

<sup>204</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.



*Imagen 117. Venancio Blanco. Dibujo de Palas Atenea. 2001.  
Imagen 118. Venancio Blanco. Dibujo del Moscóforo. 2003. (Fotos del autor)*

Efectivamente, Venancio se encuentra con la monumentalidad de la estatuaria Griega y recupera el camino de la sencillez y de la esencia de las formas. También imágenes fragmentadas y con gran parte de su rostro perdido le inspiran y confirman las posibilidades del hueco y el espacio vacío como recurso escultórico.



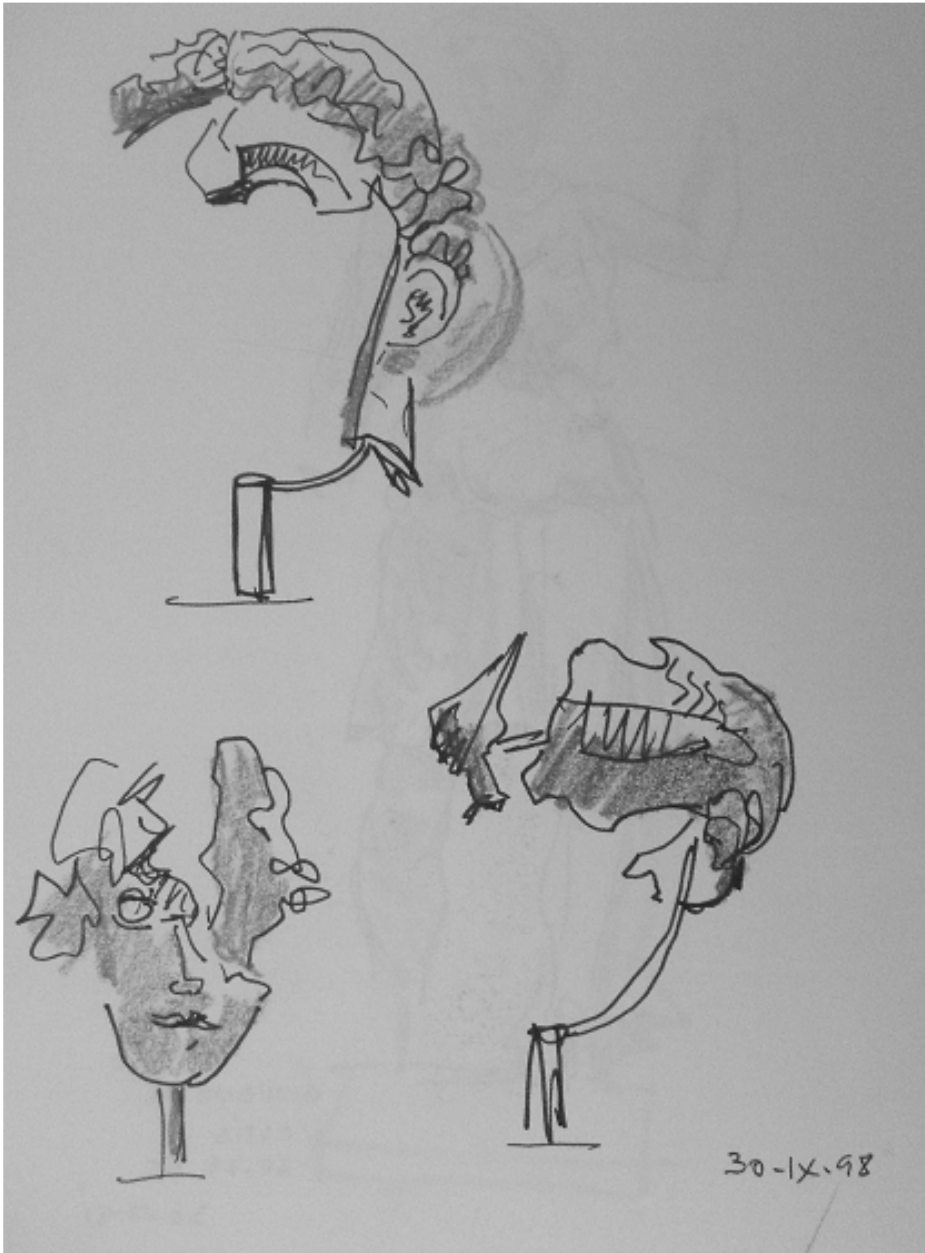


Imagen 119. Venancio Blanco. Dibujo de montaje de fragmentos de cabezas restauradas en la acrópolis. 1998. (Foto del autor).

Él resume la importancia de los viajes por la posibilidad de encuentro con otros artistas, a los que considera maestros.

*Los viajes son puertas que te han abierto tus maestros. Las puertas abiertas que tú encuentras en los distintos museos, para que*

*aprendas. La influencia no es otra cosa que captar el espíritu del maestro y trasladarlo a tus propias formas. Si no es así, no tiene sentido.*<sup>205</sup>

En base a todos los apuntes y dibujos podemos obtener un eficaz registro de las influencias artísticas en su quehacer. Para ello realizaremos brevemente un recorrido por su proceso de conocimiento de las obras de arte en función de las imágenes: apuntes, bocetos y esculturas con la que otros artistas le han transmitido sus experiencias. Venancio nos explica en varias ocasiones, que él pasó, en apenas dos horas, de Roblizas a Roma, de su mundo rural a Miguel Ángel y Donatello. Es en Italia donde decide dejar la ebanistería y dedicarse a la escultura definitivamente. La decisión no viene sólo por el encuentro con las obras que descubre en las visitas a museos y monumentos, sino con el regalo de un montón de libros de historia del arte en la habitación del hotel de Roma que le deslumbraron.

*Cuando volví de Italia se me habían disipado las dudas de lo que era la buena escultura, la gran escultura. Yo todavía no conocía bien o no valoraba bien nuestro museo de escultura religiosa, nuestro museo Nacional. Disfruté antes de Miguel Ángel o Donatello que de nuestro Berruguete o Gregorio Fernández.*

Podemos descubrir las obras clásicas que más le llaman la atención, por la reiteración en su encuentro, como el caso de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, la Ludovica Albertoni de Bernini o el Resucitado de Miguel Ángel (Imágenes 120 a 124).

---

<sup>205</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

EL TEMA DEL RESUCITADO EN EL ESCULTOR VENANCIO BLANCO  
Una aproximación a la creación de iconografía religiosa en la escultura española del siglo XX.



Imagen 120 y 121. Dibujos de Venancio Blanco. apuntes de la estatua ecuestre de Marco Aurelio 1972 y 1998. (Fotos del autor).



Imagen 122. Venancio Blanco. Dibujo del Resucitado de Miguel Ángel. 1998. (Foto del autor).



Imagen 123 y 124. Venancio Blanco. Apuntes de Ludovica Albertoni de Bernini. 1998 y 2000. (Fotos del autor).

En esta obsesión por dibujar y redibujar la estatuaria clásica se confirma la necesidad de *conversación* con los maestros que influirán en su obra.

*En el primer viaje del que hablamos se quedan aquellas piezas que luego la historia te las recuerda...*<sup>206</sup>

Signo de esa necesidad de diálogo advertimos cómo en ocasiones no se limita a dibujar, sino que anota valoraciones sobre lo que dibuja, o

---

<sup>206</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

explica circunstancias personales de ese momento <sup>207</sup> (Imágenes 125 y 126).



Imagen 125. Venancio Blanco. Apunte inédito comentado. 1998. (Foto del autor).

A la izquierda puede leerse:

*M. Ángel: dibujo sepia; posible estudio para escultura, grupo de la Piedad. El mejor dibujo que conozco de M. Ángel (es imposible copiarlo). En él se recoge todo el oficio de Rafael, oficio que ya tiene de muy joven. En esta exposición se encuentran varios dibujos suyos, buenos dibujos, pero los mejores son: este Cristo de M. Ángel y un apóstol de Leonardo, posiblemente un autorretrato. Venancio 27-VIII 2004 La Albertina. Viena.*

<sup>207</sup> BLANCO, V. *Dibujos. Venancio Blanco*. Salamanca. Diputación de Salamanca. 2001.



Imagen 126. Venancio Blanco. Apunte inédito comentado. 1998. (Foto del autor).

Debajo del dibujo se lee:

*Dejo de dibujar porque la vista se cansa antes que la mente, y con ello la visión mental... duele... Roma, Chiesa de S. Agostino in Campo Marzio. 29 – IX- 98*

En el recorrido por su evolución artística puede sorprender que Venancio no reconozca la influencia de la escultura castellana en su juventud, sino después de volver de Italia. Más aún si tenemos en cuenta que antes de ese viaje ya colaboró con el director de la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca, Soriano Montagut, sacando de puntos y

desbastando las imágenes de la Oración en el Huerto (Imágenes 127 y 128). Este hecho confirma que su concepto de escultura se le revela en Italia y antes sólo eran para él trabajos de ebanistería más o menos cualificados. Por otro lado, las imágenes de Roblizas o de las iglesias de Salamanca no las percibía como esculturas, sino que desde su fe inicial eran sólo santos:

*Primero fueron los santos, sólo santos y luego esculturas cuando supe repensarlos.<sup>208</sup>*



*Imagen 127. Inocencio Soriano Montagut. Oración en el huerto. Salamanca. 1952.*



*Imagen 128. Damian Villar. El prendimiento. Salamanca. 1948.*

<sup>208</sup> DÍAZ QUIROS, G. Ref. 182. p.117.



El primer maestro directo que él reconoce tampoco será Montagut, sino Damian Villar, un alumno de los cursos superiores. De él también heredará la beca de la Diputación de Salamanca para estudiar en Madrid, ya que Villar renuncia a ella, al conseguir plaza en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Será de la mano de éste como descubre la escultura castellana: Gregorio Fernández, Berruguete, Luis Salvador Carmona... a los que se refiere con frecuencia en las entrevistas (Imagen 129).



*Imagen 129. Venancio Blanco. Apunte de Jesús flagelado, de Luis Salvador Carmona. 2002. (foto del autor).*

Fruto de esa influencia, se ejercitará durante años en la más estricta disciplina formal y técnica de la imaginería tradicional de tema religioso. En esta etapa aprende constantemente y recurre sin complejos al Románico o al Gótico (Imágenes 130 a 135).



EL TEMA DEL RESUCITADO EN EL ESCULTOR VENANCIO BLANCO  
Una aproximación a la creación de iconografía religiosa en la escultura española del siglo XX.



*Imagen 130. Venancio Blanco. Santiago el Mayor.*

*Imagen 131. San Francisco. 1943.*

*Imagen 132. Santiago el Menor. 1957. (Fotos de Nuria Urbano).*



*Imagen 133. Venancio Blanco. Cabeza de San Pedro (Foto Nuria Urbano).*

*Imagen 134. San Pedro. 1950. (Foto del autor).*

*Imagen 135. Cabeza de San Pablo. 1959. (Foto Nuria Urbano).*

Tras esta etapa castellana realiza fecundos viajes por Europa, del que destacamos el segundo que hace a Roma, con una beca de la fundación Juan March para aprender a fundir. Gracias a ello se encontró con el arte de vanguardia del siglo XX. No hubo vuelta atrás (Imágenes 136 y 137). Las propuestas de imaginería de Pérez Comendador las comprendió como un mero provincianismo trasnochado.

*Me dí cuenta de que la enseñanza de Pérez Comendador se había transformado ya en la expresión de cada pueblo, de cada sitio. Me di cuenta de que la figuración.../ /...de Comendador había quedado en el plano de un nivel del Renacimiento.<sup>209</sup>*

Es en este viaje donde Venancio terminó por descubrir, en uno de esos escultores internacionales, el trabajo del bronce con planos que delimitaban formas abiertas y que tanto le condicionó, hasta dar con su propio lenguaje escultórico; artista del que desgraciadamente no recuerda el nombre.

*Allí aprendí la escultura contemporánea internacional... Los tres meses en la fundición, estaba inmerso en una exposición viva internacional de escultura... No solamente vine sabiendo fundir, sino que vine con el concepto de lo que la escultura contemporánea era.<sup>210</sup>*

---

<sup>209</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

<sup>210</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.



Imagen 136. Venancio Blanco. Apunte inédito de escultura de Luciano Minguzzi. 1957. (Foto del autor).



Imagen 137. Venancio Blanco. Apunte de escultura de Arturo Martini. 2003. (Foto del autor).

El lápiz de Venancio Blanco se convierte en una perspicaz cámara fotográfica capaz de resumir en pocas líneas las obras de arte que más le interesan. Entre los escultores contemporáneos seleccionados en sus dibujos descubrimos a Marino Marini, del que no sólo dibuja casi todas las obras del catálogo de la exposición de 1958 sobre escultores italianos en Madrid, sino que literalmente copia alguna de las esculturas (Imágenes 138-140).



*Imagen 138. Venancio Blanco. Apunte inédito de esculturas de Marino Marini. (Foto del autor).*





*Imagen 139. Venancio Blanco. Copiando a Marino Marini. (Foto del autor).*

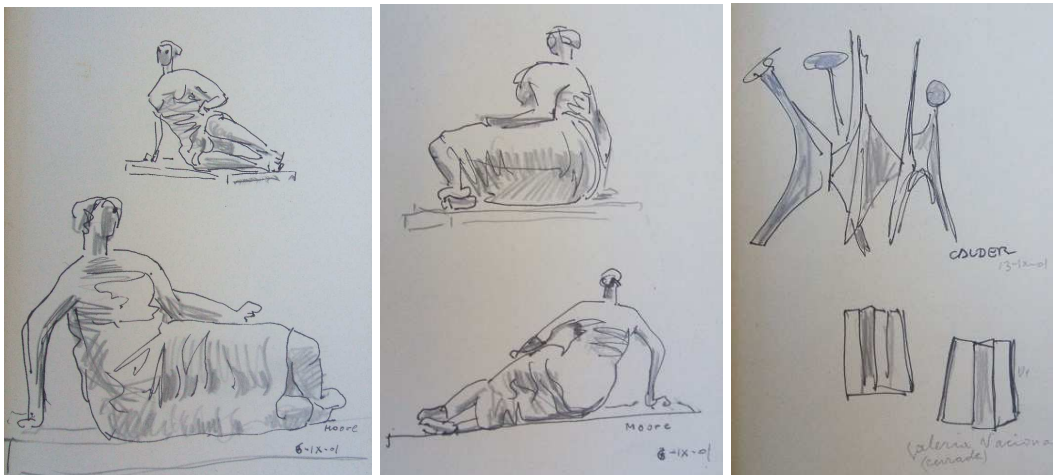


*Imagen 140. Venancio Blanco. Copiando a Marino Marini. (Foto del autor).*

En la última entrevista hace recopilación de los escultores y las obras que más le han interesado:

*Cuando yo empiezo a viajar es cuando aparece Marino Marini. Lo busco en Italia porque hubo una exposición aquí de artistas italianos. En la búsqueda van apareciendo todos los escultores contemporáneos.*

*Para mí, [otro] de los escultores que van sumando en la columna vertebral piezas es Moore, y luego todo el arte contemporáneo.../ /...creo que Moore es una persona importantísima en el desarrollo de la escultura moderna. De la misma manera cojo a Mingucci o Manzú, el otro, o el otro... Todo lo que se encuentra a mi paso (Imágenes 141 a 143).<sup>211</sup>*



*Imagen 141, 142 y 143 Venancio Blanco. Apuntes inéditos de la escultura de Henri Moore mujer reclinada vestida. 1957. Venancio Blanco. Apunte inédito de esculturas de Calder (Fotos del autor)*

<sup>211</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

Esta diversidad de fuentes resulta una de sus características definitorias, al no situarse en ninguna escuela o corriente en concreto. De hecho en otro momento de las entrevistas, al preguntarle por su relación con el Grupo del Padre Aguilar nos indicó que él no tenía vinculación con ellos, dejando traslucir cierto disgusto de que le encasillen en corrientes artísticas.

*Yo no entraba en ese grupo, como no entro todavía en ningún grupo y ahora mismo lo que estoy intentando yo aquí [señala al Resucitado] no es hacer un cristo policromado. Por eso tampoco podía estar en la abstracción, ni en el grupo El Paso. Lo que no quiere decir que el momento en que eso ocurría, a mí también me servía y, de hecho, los espacios libres que yo dejo en mis esculturas son formas abstractas.*

Como ejemplo que corrobora esa libertad estética podemos seguir su explicación de la abstracción en su escultura:

*La abstracción es otra de las formas que yo utilizaba en el planteamiento de la escultura...<sup>212</sup>*

Más adelante da otro ejemplo de su modo de entender la abstracción, en referencia a la exposición que en 2010 se celebraba en el Museo Thyssen titulada *Monet y la abstracción*. Valora el dominio de la técnica, no en sí misma, sino como un primer paso imprescindible para transmitir el espíritu, pero criticando el que algunos artistas se queden sólo en ella.

*Queda claro que Monet, su pintura, es espíritu y detrás de cada una de sus obras está él detrás bailando.../ /...Para mí, la*

---

<sup>212</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

*forma que no tiene espíritu, que no tiene vida, se queda en una forma perfectamente hecha, artesanalmente resuelta.*

Continúa poniendo de ejemplo su trabajo técnico en el Cristo en función de lo que pretende comunicar.

*Yo estoy utilizando una manera artesanal a este Cristo porque sin eso, no llego al espíritu que quiero.<sup>213</sup>*

Al hilo de este esfuerzo de coherencia y honestidad, cuenta una anécdota con Jorge Oteiza, con el que le une una estrecha amistad, como lo demuestra el hecho de que fuese el padrino de su hijo Paco, diferencia la abstracción de Jorge con su modo de entender la escultura. Entre ambos tenían que realizar doce piezas para la nueva Universidad de Tarragona (Imagen 144) y Venancio propuso distinguir los espacios de los dos, para evitar interferencias:

*Vamos a ver Jorge, ¿qué seis piezas son las que haces tú y en que sitio van a estar y cuales son las seis que tengo que hacer yo? Tú y yo no nos podemos entender, podemos ser íntimos amigos, y tenerte la admiración y el respeto que te tengo; pero lo que no puedo es estar contigo, hacer lo que tú haces o estar perdido junto a ti... Y llegamos a un entendimiento. Luego hubo un cambio de ministros y sólo hicimos uno de los seis bocetos... Yo lo que sabía es que las enseñanzas de la escultura de Jorge me sirven, pero yo junto a Jorge... [y mueve la cabeza disintiendo].<sup>214</sup>*

---

<sup>213</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

<sup>214</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.





*Imagen 144. Venancio Blanco Boceto de Toro para la Universidad de Tarragona. 1959. (Foto del autor).*

Gracias a su ansia de conocimiento y su capacidad de absorción de formas artísticas, consigue un extensísimo universo de imágenes que analiza, describe y plasma desde el dibujo. Acude a todo tipo de arte sin prejuicios, acogiendo tanto la armonía y sencillez de la estatuaria clásica, como las formas abstractas de las últimas corrientes contemporáneas de Oteiza o Calder para incorporarlas a su figuración. Él bebe de muchas fuentes pero no le gusta encasillarse en ninguna; sólo marca dos coordenadas que definen un modo propio y personal de ser escultor: el rigor técnico y la búsqueda del espíritu en las formas. Como confirma al hablarnos de la figuración aprendida en Bellas Artes como base común de la poética del Grupo de los Seis Escultores.

*A esa manera de hacer, a este grupo que estábamos en ese sentido todos de acuerdo, algunos críticos le llamaron una neo realidad o algo así, un neo realismo. Era un no prescindir de la figuración, pero sí buscar unas formas nuevas que no fuesen*

*solamente la realidad que ves, sino la ilusión de interpretar lo que vives con la realidad.*<sup>215</sup>

Es la amistad lo que define su estilo escultórico. Dibujo y amistad es un continuo de experiencias que en Venancio no se pueden explicar al margen de su visión de fe de la realidad, como comprobaremos en el siguiente apartado.

#### **4.3. El diálogo con Dios. La fe como sustento de su obra.**

Su entusiasmo por el taller en tantas conversaciones, conferencias y documentos, se puede interpretar desde de un sinónimo: laboratorio, que recuerda el *labora et ora* benedictino. En él no existe separación entre laborar y orar y esto le lleva a estar diariamente, de lunes a domingo, en su santuario de las formas. Para comprender la oración a través del trabajo reproducimos su explicación de cómo surgen las ideas del Resucitado y de los otros elementos de la capilla MAPFRE:

*Aquí viene otra vez lo mismo, ¿quien viene al encuentro con...? [Hace un gesto de imposibilidad de seguir explicando y sigue como reproduciendo una conversación interior] No te dejes engañar, un Cristo Yacente no tiene ya sentido, y tú debes hacer... **yo a ti te he aconsejado y te he animado a hacer escultura religiosa porque también hay que cambiar algunas cosas...***

*¿Cómo he deshecho yo lo del Cristo Yacente, para pensar en el primer instante en que Jesús vuelve a la vida? **Lo que yo***

---

<sup>215</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

*entiendo es que es el propio Jesús.../ /... Lo que no te puedo explicar es cómo yo... [Vuelve ha hacer gestos de no saber cómo continuar] ¿Cómo se puede explicar esa manera de sentir, esa ocurrencia, eso no te lo puedo explicar. Se me ocurrió a mí, pero soy consciente de que si se me ocurrió, es por que se me dice: “Mira, vete por aquí, haz por allá y ahora cuenta esto.”*

*La grandeza de esta invención es la que después vas repartiendo por las cosas... Pasado este momento yo me sereno y vuelvo a la tarea del caballete y espero otro momento de inspiración.<sup>216</sup>*

Esta narración entrecortada con pausas y a veces con párrafos y tanteos de difícil comprensión que hemos eliminado de esta transcripción, nos está mostrando una íntima experiencia inefable. Entendemos que no es este el lugar ni el modo de estudiar esta faceta tan personal de un escultor, pero sí resulta un dato relevante para corroborar que sus explicaciones sobre la identidad o complementariedad del arte y la fe no son sólo palabras, sino vivencias.

Más adelante, al preguntarle directamente por su experiencia de oración, distingue entre la manera común, que no tiene sentido para el artista y la oración donde pide la gracia de la inspiración, desde la sencilla humildad de reconocer que todo es don y regalo:

*La manera rutinaria [de hacer oración] para un artista no le sirve y recurre a la última: si no me lo das, no lo tengo y si no me perdonas, qué le vamos ha hacer.<sup>217</sup>*

---

<sup>216</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

<sup>217</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

En otro momento de la entrevista le pedimos que explique qué preguntas importantes ha intentado plantearse desde la fe.

*Estamos hablando de valores, [y] no hemos hablado de la humildad. Esa es la peana de todo cuanto hemos dicho ¿Qué es la humildad? **Es la única base sobre la que puedes jugar con cualquier disparate.***

*Yo he llegado tarde a descubrir con la experiencia, que ni siquiera hay que pedir. Si entiendes que ni siquiera hay que pedir, automáticamente tienes la respuesta y tienes la limosna; cosa que a lo mejor cuando pides no se te da, porque saber es no pedir. Esa es la manera de pedir...*

*La petición debe de ir siempre con la humildad, el conformismo, [aceptación] pero un conformismo de verdad, de que si no te lo dan es por que a lo mejor no te conviene o porque no lo mereces. **De eso puedo hablarte de mí, en muchos casos.../...** A todo el que pide de verdad se le da, aunque él, muchas veces no se dé cuenta. Porque si se da cuenta pide más y ya de distinta manera.<sup>218</sup>*

Oración-inspiración desde la humildad y el abandono en la confianza de que se le dará lo que necesite y cuando lo necesite. Suponemos que a esta conclusión sólo se llega por la abundante y la larga oración.

Otro aspecto sorprendente de su experiencia creativa es su religiosidad autodidacta. Esta frescura teológica le permite crear y recrear constantemente la temática religiosa cristiana, se podría explicar bien si él fuese una persona preocupada por formarse en la teología y los

---

<sup>218</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.

documentos de la Iglesia, y actualizar sus conocimientos desde las orientaciones que los expertos, teólogos o santos, han ido abriendo en los últimos años. Para nuestra sorpresa, él niega ante nuestras preguntas, ese interés por la actualización de su fe, ni por la vía de la lectura de libros o documentos, ni por el contacto con amigos y sacerdotes. Al terminar la entrevista realizada en la Academia de San Fernando, habíamos quedado con don Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, salmantino como Venancio, amigo y compañero como él de la Academia, Catedrático emérito de historia del arte, experto en iconografía religiosa y sacerdote. Lógicamente resultaba el interlocutor ideal para hablar sobre la creación de la iconografía religiosa. Al preguntarle a los dos sobre las conversaciones que debían tener entre ellos de estos temas, ambos se miraron y respondieron al unísono que sobre ese asunto no hablaban.

Por otro lado, en las entrevistas el escultor ha reconocido que no suele leer, porque al hacerlo le vienen nuevas ideas para trabajar en el dibujo y tiene que interrumpir la lectura constantemente. No obstante, sí parece que conoce los contenidos de la carta del Papa Juan Pablo II a los artistas, porque la cita en la quinta entrevista. Entonces, si no habla con los expertos, ni apenas lee los documentos, ¿qué explicación podemos encontrar a su desbordante creatividad teológica e iconográfica? La única que se nos ocurre es su capacidad de escucha, que le permite estar en contacto con la naturaleza y su Creador.

Él prefiere ir directamente a las fuentes, en vez de buscar entre intermediarios. Sólo así se puede comprender su escaso interés por lecturas de documentos, junto a su fértil creatividad. La explicación podría encontrarse en su intensa experiencia de fe. No pretendemos con este apartado abrir una discusión sobre la idoneidad de que sea un artista creyente el que realice una obra de arte sacro. Afortunadamente

Venancio zanja la cuestión desde el arte: *Lo más importante para que una obra de arte religioso sea buena, es que sea una buena obra de arte.* Porque para él son dos caras de una misma realidad: para él no puede haber arte sin trascendencia y es imposible la religión sin el arte. Esto no es una frase ocurrente, sino la experiencia del largo trabajo del taller, en el que se produce el encuentro con la Belleza y, en ella, el diálogo con Dios. Venancio Blanco es un hombre de fe, como apuntaban más arriba quienes le conocen y él mismo completa:

***Si no hay una parte del hecho religioso en la escultura, no es escultura, sería otra cosa.*** Y de hecho, en muchas de las cosas que tomamos como religiosas, al no ser escultura, no son religiosas. Porque una obra, aún no siendo religiosa, si es de verdad obra seria, si es escultura, no puede ser menos de religiosa. Es religiosa. Es decir, ***el arte, si no es religión, no existe.*** El hecho religioso no es lo que la gente entiende. El hecho religioso es lo que encontramos cuando ya no tienes opinión y solamente percibes la luz del Creador, la luz de la amistad de todos, la transformación de la tierra, elevada al hecho del que tenemos en el cielo... Yo entiendo la religión como una auténtica necesidad del hombre.<sup>219</sup>

Cuando más adelante preguntamos por cómo se ordena en su vida la experiencia religiosa y la artística, responde:

*Creo que la experiencia artística es el aparecer de una ilusión, pero el hecho religioso de esa obra es anterior, porque mi forma lo necesita para vivir. **Una escultura, o una pintura, o una obra de arte, si no lleva el hecho religioso está sorda, muda...***

---

<sup>219</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

*Con el Creador no puede uno; siempre nos gana, y siempre nos bendice y siempre nos da la solución. Otra cosa es que el que vaya a contemplar una obra de arte, no entienda el hecho religioso, pero antes de que llegue a contemplarlo, el Creador le da unos prismáticos para verla y disfruta de la obra de arte.*

***El hecho religioso no queda privado a nadie que quiera encontrarlo, y si te pierdes, en seguida te sale al encuentro, te vuelve a encontrar, que es lo que me ha pasado a mí.*** [Sorprendido y sonriente, termina diciendo:] *Yo no pensaba decir esto.*

[Al volver sobre la pregunta responde:] *Primero es el Espíritu el que va configurando, el que va observando, el que te va dando la medida justa para continuar. Porque si el Espíritu te lo diese todo al principio, a la tercera estarías aburrido. Hay un dicho gitano, los gitanos no quieren buenos principios, porque los quieren ir mereciendo, y porque si empiezas con las malas, no puede ir a peor; siempre irá a mejor y terminas con las buenas.*<sup>220</sup>

En sus respuestas comprobamos que ha meditado sobre el arte desde la experiencia religiosa, como podemos observar también en la respuesta que da a la pregunta sobre la religión en función de la libertad:

*El Creador le da al hombre la libertad y le da luego el perdón, porque sabe que la libertad que le da es imposible cumplirla; porque hay unas necesidades primordiales o unas circunstancias especiales que exigen que al Creador se le ocurriese lo del perdón a la vez que lo de la libertad... Además, si al hombre no le diesen la libertad, no se equivocaría nunca, pero dejaría de ser hombre...*<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

<sup>221</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

El arte y la religión son dos modos de entender el sentido de la vida. Responde con una pregunta, que él mismo se contesta:

*¿Qué es la religión?... la religión es lo único que te hace sentirte bien si has sido capaz de hacer lo que tenías que hacer y de consolarte, pensando en que lo que te has equivocado, te lo borra. **El Creador no te puede abandonar en ningún momento, porque no te ha dado todas las armas para defenderte de verdad, te ha dejado que tú también juegues con la imaginación, que juegues con el dibujo, que juegues con la amistad.***<sup>222</sup>

Venancio es un hombre de fe, él no tiene reparo en confesarlo, y de las muchas maneras que este artista vive su fe, lo que a él le caracteriza es la libertad. Libertad de una fe autodidacta. Sin ella le sería imposible el inventar nuevas parábolas, y se limitaría a reproducir obedientemente las iconografías fijadas por la historia durante dos mil años, con más o menos acierto estético. Díaz Quirós lo explica así:

*Enfrentarse a la creación en el ámbito de lo sacro desde la hondura supone un ejercicio que, probablemente, se revela aún más complejo para el creyente que, si bien contará con la fuente fecunda de la experiencia y la emoción sincera, se verá recorrido también por un temblor íntimo; por una necesidad de excelencia que se apoya en su propia creencia. Se siente obligado, libremente obligado.*

*Sólo las horas compartidas explican el grado de confianza que se alcanza entre la divinidad y el artista. Es como si el Dios de la Santa de Ávila, a la que Venancio tanto admira, dejase el hogar y los pucheros para habitar entre los moldes, y el yeso, y la cera, y las cañas, que son el alma de las esculturas, y el cartón, y el papel*

---

<sup>222</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.



*bueno, y las hojas del jardín; de un jardín en el que puede posarse la paloma del Espíritu, e incluso quedarse.*<sup>223</sup>

Balthasar fundamenta en la libertad la actitud del artista cristiano ante la revelación, que en Venancio se expresa en su manera autodidacta de vivir su fe:

*Al igual que al resto de los hombres, también al artista se dirige la palabra total de la revelación de Cristo, También a él le exige una respuesta de conversión, fe y amor; pero, además, una respuesta artística, dado que el proceso artístico -desde la inspiración primera, pasando por todas las fases de la gestación interna, hasta el alumbramiento- **es una actividad sumamente personal, a la que nadie puede marcar reglas**, el encuentro del artista con la revelación debe ser siempre algo ejemplarmente personal.*<sup>224</sup>

Toda su obra podemos entenderla como escultura religiosa: sus interpretaciones plásticas de obras musicales que posee el museo de la Capilla Del Monte del Pilar en Majadahonda, o sus creaciones de animales entendidas como recreaciones de la naturaleza en las que colabora con el Creador. Incluso el flamenco es otra manera de cantar y de hacer oración y el resto de sus esculturas pueden ser investigación para seguir en ese *laboratorio* en el que se aúna trabajo y oración.

Su deseo de trascendentalizarlo todo le lleva a relacionar el toro de lidia con la pasión de Cristo. Esto ya lo recoge Luis Jiménez Martos en 1978 y también queda grabado en nuestra cuarta entrevista.

---

<sup>223</sup> DIAZ QUIRÓS, G. *Visión cumplida...* En: *Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar*. Madrid. Fundación MAPFRE VIDA. 2005, pp. 38 y 39.

<sup>224</sup> BALTHASAR, H. U. *Misterium salutis I/2*. Madrid. Cristiandad. 1969. p.799.

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

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

— *Claro que sí. El tercio de capa es todavía alegre. En el tercio de varas hay ya un aviso grave de lo que va a pasar, que equivaldría a cuando Cristo dice: «Si es posible, aparta de mí este cáliz». Todo, en la lidia y en la Pasión, se precipita hacia la muerte por sus pasos contados, con arreglo a un rito para el que existe una predeterminación.<sup>225</sup>*

Todas sus piezas están impregnadas de fe. Arte y oración son dos experiencias de una misma realidad trascendente. La explicación de Vargas en la revista ARA se puede aplicar plenamente a Venancio Blanco:

*La mayor garantía para que una obra de arte sea religiosa es que esté realizada por un artista auténtico, religioso, y que sea ejecutada libremente. Si el hombre es artista y actúa con plena libertad, su obra será auténtica y sincera, por lo cual reflejará sin duda la religiosidad de su autor, como reflejan todas sus otras cualidades y defectos.<sup>226</sup>*

---

<sup>225</sup> JIMENEZ MARTOS, L. Ref. 178.. p. 21  
Ver también BLANCO, V. Ver Anexo 2º.

<sup>226</sup> VARGAS, R. Ref. 172. p.13

Vivir la fe cristiana con coherencia supone estar dispuesto al servicio y la ayuda a los demás, como se explica a lo largo de toda la Doctrina Social de la Iglesia. Venancio Blanco entiende este compromiso en el ámbito artístico, en respuesta a la llamada a los laicos, que ya expuso la encíclica *Evangelii Nuntiandi*. Su aportación a la sociedad y a la Iglesia son sus obras de arte. Él no las usa como negocio, sino como instrumento para manifestar la belleza, y en ella desvelar al hombre la hermosura de Dios. Esto requiere un esfuerzo de claridad en el mensaje, por lo que Venancio no renuncia a la figuración. También en su peculiar modo de fabular con sus creaciones descubrimos una intención catequética, como puede comprobarse en cada uno de los comentarios a sus obras en el catálogo de la exposición permanente de su museo religioso.<sup>227</sup> Sus explicaciones de la capilla MAPFRE en el Monte del Pilar, son toda una lección sobre la misericordia divina,<sup>228</sup> que raya la osadía y que puede entenderse como una aportación teológica de vanguardia.

*El conjunto de elementos artísticos puede servir para manifestar que generaciones enteras encontraron en la fe sentido a la existencia, impulso para obrar el bien y robusta y firme esperanza ante la suerte dramática de la vida humana.*<sup>229</sup>

Precisamente tal dimensión catequética de la obra de arte era el elemento vertebral que la Iglesia reclamaba durante la evolución de su doctrina, como expusimos en el tercer capítulo. En esta misma dirección apunta Jiménez Burillo:

---

<sup>227</sup> BLANCO, V. *Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar* Madrid. Fundación MAPFRE VIDA. 2005. pp. 81 - 124

<sup>228</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.

<sup>229</sup> SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, D. *La belleza salvará al mundo* En: Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. Fundación MAPFRE VIDA. 2005. p. 76.

*Visto así el conjunto, casi parece estar más pensado sobre la representación de lo religioso, que directamente como lo que pudieran ser elementos directos de culto. Y este es un aspecto importante. **Las obras no están hechas para la devoción sino para la contemplación y la reflexión.***<sup>230</sup>

Nuestro autor propone con sus obras que se le acompañe en el camino que a él le ha inspirado, para encontrarse con la Belleza. Su compromiso con el arte es el mismo que con la Iglesia o la sociedad: transformar, mejorar el mundo desde esta perspectiva, acogiendo la cita de la carta del Papa a los artistas, *la Belleza salvará el mundo.*<sup>231</sup> Desde esta actitud se puede comprender el sentido del proyecto de la *Fundación Venancio Blanco* destinado, no sólo a la conservación de su obra, sino a la promoción de niños y jóvenes en riesgo de exclusión social desde la educación por el arte.

Hemos recorrido las distintas facetas de su actitud de escucha o, si se prefiere, de oración, y puede surgir la pregunta sobre el fundamento o la causa de la excepcionalidad de un escultor que ha sido capaz de innovar en un campo tan trillado por tantos y tan olvidado por tantos más. Durante las entrevistas continuamente ha respondido desde la fe y la oración, considerándola, junto con la creación artística, como dos aspectos de una misma realidad. Su taller para él es el sagrado laboratorio de las formas, el lugar hierofánico en el que constantemente enriquece su experiencia de esa religión autodidacta, pero dentro de una ortodoxia cristiana. En el taller se produce el encuentro y diálogo con el Creador, con quien parece tener una especial relación de íntima amistad.

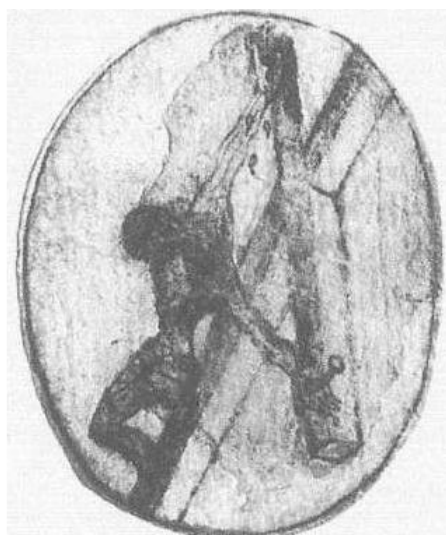
---

<sup>230</sup> JIMENEZ BURILLO, P. 2005 *Venancio blanco un arte equilibrado*. En: Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. Fundación MAPFRE VIDA. 2005. p. 14

<sup>231</sup> JUAN PABLO II. Ref. 130.

En cuanto a su espiritualidad, con Venancio Blanco se recupera y actualiza hoy la tradición de los maestros imagineros castellanos que vivían su fe también en medio del taller, donde la realización de sus obras se acompañaban de la oración o la eucaristía. Esta fe se materializaba en obras que conseguían una belleza que trasciende su propia apariencia.

*El arte español parece haber sido el que más ardientemente experimentó que el objeto cristianamente adecuado del arte es precisamente lo no-estético: la falta de vistosidad, el escándalo de la pasión, la repulsa del martirio.../ /...San Juan [de la Cruz], escultor de profesión, elige el camino de nada-y-todo, y recorre ese camino atravesando todas las noches y desnudeces. De este modo, empero, se convierte en el poeta más grande que España posee. Y sólo y exclusivamente la experiencia hecha por él le dio las palabras que ninguna imitación, por muy genial que sea, podrá encontrar jamás. El Cristo crucificado dibujado a pluma por San Juan de la Cruz muestra, igual que sus poesías, que en esta mística queda eliminada toda visión estética y toda capacidad artística (Imagen 145).<sup>232</sup>*



*Imagen 145. San Juan de la Cruz. Cristo crucificado. Monasterio de la Encarnación. Ávila. Siglo XVI.*

<sup>232</sup> BALTASAR, H.U. *Verbun caro*. Madrid. Guadarrama. 1964. pp. 136 y 138.

Esa espiritualidad era de la que se vaciaron los escultores desde el siglo XIX; se limitaban a la académica belleza formal, quizás porque carecían de esa fuerte espiritualidad de sus antecesores y que Venancio recupera y vivifica. Él ha retomado esa sacralidad y su escultura vuelve a fundirse en la belleza de lo no-estético. Quizás esto sea posible porque ha puesto en práctica las nuevas propuestas teológicas que reconocen y fomentan la oración permanente y difusa.

*La creación puede ser también un ejercicio de búsqueda, una forma de ensayar respuestas para las grandes preguntas y, cómo no, oración; oración «distráida», en ocasiones, como le oímos decir a Venancio, pero oración siempre, porque la distracción está sólo de una parte.<sup>233</sup>*

En ella radica la permanente presencia del Creador en todas las tareas más cotidianas. Lo que se propone desde la teología moderna excluye ser cristiano a ratos o sólo en los momentos de la liturgia; sino permanecer de manera continua en la conciencia del ser cristiano, como muestra el vivir de Venancio. Él se remite a su experiencia creadora, en la que Verdad, Belleza y Bondad son el correlato práctico de su modo de ser persona, artista y artesano. A los tres los convoca cuando entra en el taller.<sup>234</sup> Esta manera suya de hacer síntesis de estos tres modos de conocer coincide con la llamada de Benedicto XVI a armonizarla en la vida, el arte y la cultura:

*No sólo el actual debate cultural y artístico, sino también la realidad cotidiana nos vuelven a proponer la necesidad y la urgencia de un renovado diálogo entre estética y ética, entre belleza, verdad y*

<sup>233</sup> DÍAZ QUIRÓS, G. Ref. 223. pp. 38.

<sup>234</sup> BLANCO, V. Ver Anexos 2°.

*bondad. Efectivamente, en diversos niveles emerge dramáticamente la separación, e incluso la contraposición, entre las dos dimensiones: la de la búsqueda de la belleza, aunque comprendida reductivamente como forma exterior, como apariencia que se ha de perseguir a toda costa, y la de la verdad y la bondad de las acciones que se llevan a cabo para realizar un fin.*<sup>235</sup>

Podemos inferir que su modo abierto y toscamente cuidado de trabajar la escultura rompe con la blandura y suavidad formal del arte religioso pretérito y propone, a quien se acerca a ella, una nueva estética, no sólo formal, sino sagrado. Con respecto a su propia relación con el arte, al recuperar hoy la espiritualidad integrada en el modo de hacer de los imagineros de su tierra de siglos pasados, pretende a darle pleno sentido. En esta misma idea, pero fundamentado en un planteamiento teológico afín a nuestro escultor, abunda Juan Pablo II cuando dice:

*El tema de la belleza es propio de una reflexión sobre el arte. Ya se ha visto cuando he recordado la mirada complacida de Dios ante la creación. Al notar que lo que había creado era bueno, Dios vio también que era bello. La relación entre bueno y bello suscita sugestivas reflexiones. La belleza es en un cierto sentido la expresión visible del bien, así como el bien es la condición metafísica de la belleza. Lo habían comprendido acertadamente los griegos que, uniendo los dos conceptos, acuñaron una palabra que comprende a ambos: “kalokagathia”, es decir “belleza-bondad”. A este respecto*

---

<sup>235</sup> BENEDICTO XVI. *Mensaje de S.S. Benedicto XVI al Presidente del Pontificio Consejo de Cultura con ocasión de la XIII Sesión pública de las Academias Pontificias*. [En línea] Benedicto XVI Mensaje. Via Pulchritudinis. Vaticano 24 Noviembre de 2008. Disponible en: [http://humanitas.cl/web/index.php?option=com\\_content&view=article&id=303%3A%20benedicto-xvi-formar-en-la-admiracion-y-deseo-de-la-belleza&catid=92%3A%20via-pulchritudinis&Itemid=67](http://humanitas.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=303%3A%20benedicto-xvi-formar-en-la-admiracion-y-deseo-de-la-belleza&catid=92%3A%20via-pulchritudinis&Itemid=67) [Consultado el 20 de Agosto de 2010.]

escribe Platón: "La potencia del Bien se ha refugiado en la naturaleza de lo Bello".<sup>236</sup>

Cuando este Papa explica a continuación la tarea del artista, descubrimos las distintas facetas que hemos expuesto de nuestro autor, sobre todo si recordamos su narración del momento de la inspiración.

*El modo en que el hombre establece la propia relación con el ser, con la verdad y con el bien, es viviendo y trabajando. El artista vive una relación peculiar con la belleza. En un sentido muy real puede decirse que la belleza es la vocación a la que el Creador le llama con el don del «talento artístico». Y, ciertamente, también éste es un talento que hay que desarrollar según la lógica de la parábola evangélica de los talentos (cf. Mt 25, 14-30).*

*Entramos aquí en un punto esencial. **Quien percibe en sí mismo esta especie de destello divino** que es la vocación artística - de poeta, escritor, pintor, escultor, arquitecto, músico, actor, etc.- **advierte al mismo tiempo la obligación de no malgastar ese talento, sino de desarrollarlo para ponerlo al servicio del prójimo y de toda la humanidad...** / ...Pero si la distinción es fundamental, no lo es menos la conexión entre estas dos disposiciones, la moral y la artística. Éstas se condicionan profundamente de modo recíproco. En efecto, al modelar una obra el artista se expresa a sí mismo hasta el punto de que su producción es un reflejo singular de su mismo ser, de lo que él es y de cómo es. Esto se confirma en la historia de la humanidad, pues **el artista, cuando realiza una obra maestra, no sólo da vida a su obra, sino que por medio de ella, en cierto modo, descubre también su propia personalidad.**<sup>237</sup>*

<sup>236</sup> JUAN PABLO II. Ref. 130.

<sup>237</sup> JUAN PABLO II. Ref. 130.



Para Juan Pablo II la primera obra de arte de todo artista debe ser su propia persona. Creemos que esa permanente actitud de escucha y de búsqueda de la Belleza y de la Verdad puede ser el fundamento de su capacidad creadora, sobre todo en un tema: la Resurrección, que se ha convertido en la reflexión central de la última etapa de su vida, como pasamos a mostrar en el siguiente capítulo.

## **5. VENANCIO BLANCO, ESCULTOR DE LA RESURRECCIÓN**

Como quedó dicho, la Resurrección es el tema religioso más importante en la renovación iconográfica cristiana durante el siglo XX, debido a su revalorización por la Iglesia a raíz del Vaticano II. Es un tema vivo que ha generado gran cantidad de imágenes, sobre todo para las hermandades y cofradías del último medio siglo.

En este capítulo partimos de la hipótesis de que Venancio Blanco puede considerarse el *Escultor de la Resurrección*, por la originalidad, abundancia y calidad de sus esculturas sobre este tema. Exponemos primero sus aportaciones al imaginario religioso en general, para pasar a estudiar sus resucitados, siendo éstos un ejemplo característico del modo de crear de nuestro escultor y en los que está trabajando mientras escribimos estas líneas. Para ello, seguiremos la evolución del proceso creativo en sus distintas obras, desde el dibujo inicial hasta la finalización de las mismas.

### **5.1. Sus aportaciones formales iconográficas.**

La escultura religiosa cristiana puede actualizarse abordando nuevos motivos, como los santos en proceso de beatificación, incorporando las novedades de la Iglesia sobre temas teológicos emergentes, o incluso inventando el mismo escultor ideas inéditas. Otro camino de innovación consiste en recuperar temas ya fijados por la tradición y otorgarles un nuevo enfoque, más acorde con la espiritualidad

actual o con la visión personal del artista. Venancio Blanco los recorre con agilidad, como explicamos a continuación.

Con el encargo de un monumento a Juan Pablo II, actualmente en proceso de beatificación, estudia la iconografía propia de un nuevo santo, resaltando en los primeros bocetos la tenacidad del Papa en el trabajo a pesar de la enfermedad y la vejez. Posteriormente opta por una imagen erguida, poderosa y triunfante, más del gusto de la Universidad Católica de Murcia. Con ello resaltamos la variedad de caminos a los que recurre para resolver una escultura (Imágenes 146 a 149).

Él nos ha confesado que en las ocasiones en que le encargan una obra nueva de tema religioso suele realizar dos bocetos, uno siguiendo su gusto, en que se deja llevar por el juego de las formas y el discurso poético de una narración libre y el otro para el gusto del que se lo encarga. En alguna entrevista nos ha mostrado los dos bocetos y nos pedía que adivinásemos con cual se habían quedado, lo que siempre era muy fácil acertar.



Imagen 146, 147 y 148. Venancio Blanco. Apunte y bocetos para el monumento a Juan Pablo II. 2003 (Fotos de Nuria Urbano).



*Imagen 149. Venancio Blanco. Inauguración del monumento a Juan Pablo II Universidad Católica de Murcia. 2010.*

En el caso de la obra *Confesión* (Imagen 150), el escultor aborda una iconografía prácticamente inédita en la escultura, aunque relevante para la fe católica. En su propuesta podemos comprobar la similitud de formas en las dos figuras que la componen y cómo el cuerpo vivo de quien acude a pedir perdón, muestra su propia alma, herida por el pecado. Esta escultura manifiesta plásticamente la actitud de humildad y de reconocimiento desde la verdad, que son el fundamento teológico del sacramento de la reconciliación. Díaz Quirós coincide en valorarla como un acierto en el acervo religioso del salmantino:

*La interiorización del concepto cristiano de perdón, la lectura detenida de la misericordia divina y la propia imagen de Dios alcanzada, sólidamente enraizada en los textos bíblicos, le facultan para afrontar la creación de obra religiosa.<sup>238</sup>*

Esta misma línea de innovación iconográfica la desarrolla también en el ámbito de las formas abstractas, como por ejemplo en sus versiones plásticas de música sacra, como el *Réquiem de Mozart* y el *Canto Gregoriano*. Las desea traducir con los matices de cada compositor y partitura, (Imágenes 151 y 152), recurriendo a sus conocimientos en el

<sup>238</sup> DÍAZ QUIRÓS, G. Ref. 223. p.76

ámbito de la abstracción, con juegos de volúmenes definidos por planchas, huecos y elementos lineales. Él mismo explica cómo las formas abstractas le permiten aplicar lo aprendido en sus esculturas figurativas:



*Imagen 150. Venancio Blanco. Confesión. 1974. (Foto de Nuria Urbano).*



*Imagen 151. 152. Venancio Blanco. Réquiem de Mozart y Canto Gregoriano. 1979. (Fotos Nuria Urbano).*

*Para mí el Neorrealismo es el hecho serio y grandioso que te lleva a buscar formas nuevas por el agotamiento de las anteriores. Esto es lo que nosotros buscábamos, luego le han dado el nombre de Neorrealismo. Era buscar una manera de divertirse con formas nuevas para contar lo mismo.../...una manera de contar la vida del hombre, figurativa. Íbamos siempre a la figura humana a la figura viva. Si copias la forma lo has dicho todo, no das oportunidad a que alguien no esté de acuerdo contigo. Hay unas formas neutras que al encontrarse unas con otras te dan un todo armónico. Esa es la esencia del Neorrealismo, una búsqueda de formas nuevas. El Neorrealismo ha existido siempre.*<sup>239</sup>

Al abordar las iconografías tradicionales, Blanco sigue un proceso de deconstrucción, en el que partiendo del imaginario conocido, lo disecciona para volverlo a recomponer de otra manera sorprendente, con una nueva narración. Por el entusiasmo de sus comentarios a la hora de explicar estos procesos, parece que es lo que más le hace disfrutar. Comprobémoslo con algunos ejemplos.

Continuando con su peculiar modo de entender la *abstracción*, siempre bajo una perspectiva *figurativa*, destacamos su interpretación del Espíritu Santo, en la que sintetiza la clásica iconografía de la paloma, en un plano abierto en la parte superior, siendo éste el referente formal que nos facilita comprender el tema tratado. A partir de él convierte la escultura en una suerte de velas hinchadas por el Espíritu. Ese juego formal está representando uno de los rasgos fundamentales de la tercera

---

<sup>239</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.

persona trinitaria, el ser vehículo de comunicación entre Dios y los hombres (Imagen 153).

En la representación del concepto de Pureza (Imagen 154) renuncia a las formas almibaradas de la flor, de una niña o la Virgen infantilizada. Él compone formas abstractas puras, a partir de la proximidad de los dos conceptos, el espiritual y el escultórico.



*Imagen 153. Venancio Blanco. Espíritu Santo. 1974.  
Imagen 154. Venancio Blanco. Pureza. 1974. (Fotos Nuria Urbano).*

Comprobamos cómo toma una iconografía asentada en la tradición y la contempla desde otra perspectiva, más cotidiana y próxima. Esto coincide con uno de los rasgos de la literatura contemporánea, como comenta García de la Concha refiriéndose a la *poética de lo cotidiano* en Luis Rosales: *El poeta quiere estrujar las palabras cotidianas, a fin de extraerles la sustancia poética de lo cotidiano.*<sup>240</sup>

Su apoyo en elementos formales fácilmente reconocibles, facilita a los que las contemplan su aceptación desde lo ya asimilado. Su gran conocimiento iconográfico le permite esta acertada estrategia, que hace que sus esculturas no nos resulten incomprensibles. Por otro lado, las variaciones formales que incorpora nos sugieren nuevos significados en la sorpresa de las variaciones, con lo que consigue un ajustado equilibrio entre la tradición y la novedad, como podemos comprobar en los siguientes ejemplos más figurativos (Imágenes 155 - 161). En ellos ofrece otra lectura de la misma historia, dándole un renovado enfoque que, sin romper con la ortodoxia teológica, permite la reflexión, la oración o la catequesis.

Los elementos de un Crucificado lo componen Cristo y la cruz. Nada más conocido y repetido en la iconografía cristiana, donde el hecho narrado es el martirio de Dios hecho hombre, por el que redime a la humanidad. En las dos esculturas siguientes, Venancio separa a la cruz del crucificado y en la narración de sus títulos distingue también la divinidad de la humanidad: *Cristo-Hombre* y *Hombre-Cristo*. En las dos aparecen Jesús y la cruz, pero en ninguna de ellas ya como elemento de martirio, sino como referencia icónica, que le dota de legibilidad (Imágenes 155 y 156).

<sup>240</sup> FERNANDEZ GONZALEZ, A.R. *Historia de la literatura*. Madrid. UNED. 1976. U. D. nº 6. p.79.





*Imagen 155. Venancio Blanco. Cristo-Hombre. 1974.  
Imagen 156. Hombre-Cristo. 1974. (Fotos Nuria Urbano).*

En la primera del Cristo-Hombre se resalta la condición divina de Jesús y la cruz parece más el árbol de la salvación. Con ello trata de reforzar la dimensión salvadora de Cristo que, aunque no está crucificado, sigue unido a esas ramas, como su fruto de redención. En la segunda destaca la condición humana del Salvador. La cruz también ha dejado de ser un instrumento de tortura, para convertirse en un estandarte por el

que desciende el Espíritu Santo. El cuerpo de Cristo se ha convertido en un cáliz abierto, dispuesto a recoger y a derramar la gracia del Espíritu Santo. La misión del Hombre-Cristo, del cristiano, consiste en convertirse en un recipiente puro y volcar la Gracia recibida entre todos sus hermanos. Cada uno lleva su cruz y con su aceptación, le llega la Gracia del Espíritu.<sup>241</sup>

El título que podría tener la Capilla MAPFRE, según su autor es el de la Salvación, no sólo por el Resucitado, sino por cómo se contagian de la Misericordia de Dios el resto de las obras en las que Venancio ha ido reescribiendo sus pasajes. Por ejemplo, en el grupo de El Calvario experimenta soluciones iconográficas que para su mayor comprensión, recurrimos a la explicación con que el propio autor acompaña el catálogo:

*Las tres esculturas que conforman el "Calvario" son piezas exentas. La figura de Cristo es la de mayor tamaño y dirige su mirada al Pobre Ladrón que manifiesta el peso físico de la muerte mientras el Buen Ladrón se salva.*

*En mi interpretación, a Dimas le nacen unas alas y se marcha. La cabeza de Cristo se inclina hacia Gestas tratando de buscar la solución para llevárselo también a su Reino. Jesús espera su arrepentimiento y se lo lleva con él, salvándolo igualmente.*

*Entiendo que las palabras de Jesús "Hoy estarás conmigo en el Paraíso" dan la pauta para llevar a cabo la representación del Buen Ladrón, incorporando unas formas más o menos aladas, que le van a ayudar en su recorrido.*

---

<sup>241</sup> DÍAZ QUIROS, G. Ref. 223. p. 205

En este caso no se ayuda del título, sino que con unas pocas modificaciones formales estimula a la pregunta sobre los motivos que le han llevado a esos cambios. Dimas ya tiene sus manos y pies liberados del tormento y detrás aparece una forma alada. Toda la atención de Cristo se dirige al otro ladrón, absolutamente derrotado por una muerte sin esperanza (Imagen 157). Como explica Venancio: *En el espacio de mi capilla yo salvo al otro ladrón, porque el tema de la Capilla es la misericordia infinita del Padre.*

La misma idea la subraya con Judas en la *Última cena* (Imagen 168). Venancio rompe la clásica composición simétrica del banquete eucarístico, porque aunque Cristo se mantenga como el eje de la composición, es Judas el que, marchándose de la escena, cobra protagonismo. Su actitud corporal no es de soberbia, sino de vergüenza. En sus manos no lleva la bolsa, sino que en actitud orante, queda a un paso del arrepentimiento. En ese *paso* se encuentra en el centro de la capilla con el Resucitado, que no deja lugar más que al arrepentimiento. Según Venancio, le dice Cristo: *-Aquí no hay olivos [para ahorcarte], quédate conmigo.- Ahí se salva Judas.*

En la misma capilla en *la Anunciación*, (Imagen 159) el Ángel se aproxima en vuelo por detrás a la Virgen, con lo que la composición gana en movimiento. Quizás, como explica el autor, sea la única Anunciación exenta de toda la historia del arte. En el *San Sebastián*, (Imágenes 160 y 161) comprobamos cómo en la versión para la capilla, *le quita las flechas porque le dolían demasiado*. Sólo la Historia nos dirá las posibles consecuencias respecto a la viabilidad de sus aportaciones iconográficas, pues respecto a su novedad no cabe duda. El *Cristo yacente* reconvertido por mano del artista en un *Resucitado*, lo analizaremos a continuación.



*Imagen 157. Venancio Blanco. Calvario. Capilla MAPFRE. 2002.  
(Foto Nuria Urbano).*



*Imagen 158. Venancio Blanco. Última Cena. Capilla MAPFRE. 2002.  
(Foto Nuria Urbano).*





*Imagen 159 Venancio Blanco. Anunciación. Capilla MAFPRE. 1997. (Foto Nuria Urbano).*



*Imagen 160 y 161. Venancio Blanco. San Sebastian. 1974 –1997. (Fotos Nuria Urbano).*

## 5.2. La Resurrección según Venancio Blanco.

Permítannos un receso en la narración, para explicar algunas circunstancias personales de interés en torno a 1974, fecha de su primera versión del resucitado y que irá retomando hasta la actualidad.<sup>242</sup>

En 1969 consigue la plaza de profesor de modelado en la escuela de Artes y Oficios de Moratalaz, estabilizándose laboralmente. Desde entonces concursa y muestra sus trabajos con regularidad en exposiciones colectivas e individuales, que recorren España y Europa (Barcelona, Amberes, Oslo, Madrid etc.). Ese mismo año de su exposición de arte religioso en el Ateneo de Madrid, se traslada a su estudio definitivo de la calle Cañas, con Jesús Valverde y sigue participando en otras muestras en España, Estados Unidos y Canadá. Paralelamente atiende encargos y sus obras ocupan espacios públicos y religiosos.

En estos años se celebra el sínodo que dará lugar a la encíclica *Evangelii Nuntiandi*. La Conferencia Episcopal Española, que está asentándose en su funcionamiento, nombra una comisión que selecciona dos esculturas suyas, junto con otras de Chillida, Oteiza y Pablo Serrano para el Museo Vaticano de Arte Moderno. En una entrevista reproduce los comentarios de Pablo VI a su obra, que le llenaron de emoción:

*En 1973, varias esculturas mías fueron seleccionadas por la comisión correspondiente de la Sagrada Congregación de Arte y Liturgia con destino a las salas contemporáneas del Museo*

<sup>242</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.

*Vaticano. Al término del acto de instalación de las muestras debidas a más de 300 artistas de todo el mundo, Pablo VI quiso saludarnos uno a uno. Al llegar frente a mí, su Santidad me habló así: «Le felicito, sobre todo, por esa maravillosa cabeza de Cristo en la Cruz, que me ha causado verdadero deleite y asombro».*<sup>243</sup>

Según señala Díaz Quirós, realizar una exposición exclusivamente de tema religioso en España suponía una toma de postura creyente y un esfuerzo por contribuir a la modernización de la Iglesia y la sociedad española.

*Entre todas las exposiciones realizadas en estos años, es sin duda la celebrada en 1974 en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid una de las más importantes de su carrera, fundamentalmente para su producción de carácter religioso. El artista reconoce haber dudado cuando se le propuso preparar una exposición de temática religiosa, pero finalmente se decidió, creyendo que quizá fuese posible **realizar algunos planteamientos renovadores y que desde luego, valía la pena plantearse el tema desde un compromiso con los nuevos lenguajes plásticos.** Con esta muestra, Venancio va a consagrarse como uno de los más destacados artistas contemporáneos que lleven el tema religioso a la escultura.*<sup>244</sup>

Fernández del Amo, al redactar el texto del catálogo de la exposición, es consciente de la perplejidad en la que se encuentra el arte sacro en este momento:

*En este país en el que, por propensión temperamental y por sugestión clerical, todo estaba sacralizado de modo entre*

<sup>243</sup> JIMENEZ MARTOS, L. Ref. 178. pp. 22 y 23

<sup>244</sup> DIAZ QUIROS, G. Ref. 182. p. 45

*supersticioso y mágico, ahora se quiere desacralizarlo todo para andar en puros cueros. Ahora que se aupan los hombres en busca de alguna luz para el misterio que ensombrece sus vidas materializadas en exceso, el arte de verdad religioso tiene una respuesta lúcida. No con silogismos teológicos, sino con la luz hallada en el trance de la creación, Profeta o artista es igual, ésta es la Palabra.*<sup>245</sup>

Al comienzo del catálogo, este mismo autor denuncia por un lado las obras que dejan de ser arte, escudándose bajo el marchamo de arte político, social o religioso; por otro las obras que al estar condicionadas en su encargo, no se generan libremente por el artista. En distintos momentos explica cómo entiende el arte religioso, que para serlo, primero debe ser arte:

*El arte, entiendo yo, siempre trae algo de luz. Ilumina la conciencia del hombre en su noche, hacia una realidad trascendida. Al descubrirle esa su vinculación con el Absoluto el arte siempre es religioso. **El artista es siempre, de alguna manera, profeta, en la adivinación del misterio...** / ... Sólo es arte religioso el que realizó un artista en trance de una iluminación... / ... La obra de arte es religiosa cuando funda un mundo en el que emerge la realidad del Absoluto... / ... Porque en las manos de Venancio Blanco, la madera, el hierro, el barro, y la cera se hacen creatura nueva. El que tenga ojos, que vea. Y viendo, cuenta se dará de ser hombre y no se conformará con pisar firme en la tierra.*<sup>246</sup>

Venancio no se ha planteado la exposición como consecuencia de un encargo, ni desde una perspectiva comercial, ya que todas las obras que expone las ha realizado sólo por su libre decisión y son piezas únicas

<sup>245</sup> FERNÁNDEZ DEL AMO; J. L. Ref. 176.

<sup>246</sup> FERNÁNDEZ DEL AMO; J. L. Ref. 176.



que no están a la venta. Así, esta muestra es una apuesta personal, tanto formal como de contenido. En las entrevistas que nos concedió, él reconoce que, paradójicamente, han sido las obras a las que más fruto ha sacado, porque a partir de ellas han surgido infinidad de encargos. Las últimas versiones figuran en el Museo Religioso de la Capilla Monte del Pilar.

Su primer Resucitado es el que presenta en la citada exposición de la Academia de Madrid de 1974. La escultura es sólo una más que acompaña al resto de las obras y en la que recurre a la tradición: un Cristo de pie casi desnudo, mostrándonos la cruz y componiendo la obra con el sudario. Por su composición se asemeja a otros como el de Miguel Ángel, dibujado también por Venancio y que se ha convertido en un esquema repetido y asumido incluso comercialmente (Imágenes 162 y 163).

En este caso, lo único que aporta Blanco es su personal modo de trabajar las formas por planos abiertos, pero no cuenta nada nuevo. Es una imagen hierática apenas sin movimiento, en la que el modelado de la cabeza sólo queda insinuado, dándole sensación de monumentalidad con el recurso de reducir la proporción de la misma (Imagen 164).



*Imagen 162. Dibujo de Venancio Blanco al Resucitado de Miguel Ángel. 1998. (Foto del autor).*

*Imagen 163. Tipología de Resucitado de catálogo, para realizar por encargo. Modelo R.203.*



*Imagen 164. Venancio Blanco. Resucitado. 1974. (Foto Nuria Urbano).*

Su innovación iconográfica arranca con el Cristo en el primer instante de la Resurrección. El origen vendrá del encargo que, en 1984, le propone la cofradía del Cristo Yacente de la Misericordia de Salamanca. Ya en 1962, él había estudiado este tema en varias versiones, durante el proceso de experimentación y de desarrollo del bronce. En ellas podemos apreciar su peculiar manera de sintetizar las formas. Sin embargo en estos trabajos más que la expresividad del yacente parece estar centrado en el dominio de la técnica constructiva de la cera (Imágenes 165 y 166).



*Imagen 165 y 166. Venancio Blanco. Serie de Cristos yacentes. 1962. (Fotos Nuria Urbano).*

La influencia de sus maestros castellanos, Alonso Berruguete, Juan de Juni y Gregorio Fernández, como él reconoce en las entrevistas, va aflorando en los bocetos que presenta a la cofradía. (Imágenes...) Ante ellos, la hermandad le hace el encargo en firme en 1987, con la condición de que sea una talla en madera al modo de la imaginería tradicional. Para ello realiza bocetos en barro cocido y bronce (Imágenes 167 a 170).



*Imágenes 167, 168 y 169. Venancio Blanco. Serie de bocetos en bronce presentados a la hermandad de Salamanca para la realización del Cristo Yacente. 1984. (Fotos Nuria Urbano)*



*Imagen 170. Boceto en bronce del que parte Venancio Banco para la realización del Cristo Yacente. 1984. (Foto Nuria Urbano)*

El acontecimiento creativo surgió cuando estaba trabajando el boceto a tamaño definitivo en escayola (Imagen171), material al que Blanco tiene en alta estima, como explica en la entrevista que realizamos en la Academia.<sup>247</sup> En este proceso se produjo el desvelamiento de una nueva idea, como ya explicó en el capítulo anterior.<sup>248</sup> Otro acontecimiento que influyó en ese cambio del Yacente al Resucitado fue

<sup>247</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2°.

<sup>248</sup> Ref. 216.

la muerte de su hermano Juan en 1988, asiduo colaborador del taller. Venancio tuvo la necesidad de afianzarse en la esperanza de su fe y reconoce: *no podía dejarlo morir, tenía que resucitarlo*. Dada la coincidencia de fechas con la difusión de las investigaciones sobre la Sábana Santa, es posible que también influyese en su desarrollo.

Finalmente, la hermandad no aceptó la transformación hacia un Resucitado, por lo que se deshizo el contrato. De esta forma Venancio quedó libre para seguir trabajando esa nueva iconografía. (Imagen171)



*Imagen 171. Cristo Resucitado en escayola. 1991.*

Podemos destacar en esta obra varios aspectos formales que refuerzan su expresividad: en primer lugar lo presenta exento, sólo apoyado en los glúteos. El espacio que genera bajo la figura en sus extremidades y en la espalda, sólo sabe trabajarlo un maestro del hueco escultórico como Blanco. Debemos fijarnos en el movimiento del cuello, el giro de los hombros con relación a las caderas, la composición general, el modo de resolver el paño de pureza... recursos que recuerdan al Yacente



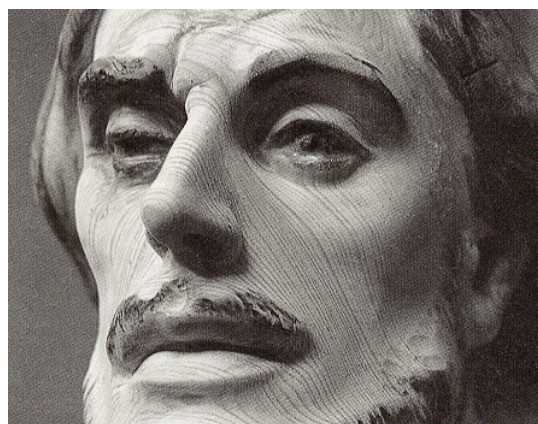
de Gregorio Fernández, del que, sin embargo, hay que diferenciar la mirada de muerte, transformada en la del despertar del Resucitado, al igual que la expresión de la boca que recobra el aliento (Imágenes 172 y 174).



*Imagen 172. Gregorio Fernández. Detalle del Cristo yacente muerto. Museo nacional de escultura de Valladolid. 1625-1630.*



*Imagen 173. Detalles de cabeza de Cristo yacente Resucitado de Venancio. 1991.*



*Imagen 174. Detalles de cabeza de Cristo yacente Resucitado de Venancio.*



*Imagen 175. Gregorio Fernández. Cristo yacente. Museo del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid. 1634.*



*Imagen 176. Yacente Resucitado recién terminado. 1991(Foto Nuria Urbano).*

Queremos resaltar la novedad y originalidad de la propuesta, saliéndose de los arquetipos utilizados hasta la fecha. Blanco hace posible esta innovación que ninguno de los escultores que trabajaron sobre el Resucitado consiguieron. Para esta reconversión iconográfica es posible que recurriese a imágenes de toda la historia del arte, e incluso a las formas abiertas de las encinas de su tierra, combinada con habilidad desde su estrategia creativa, que ya comprobamos en el *Cristo-hombre*, el *Hombre-Cristo*, en el *Calvario* o la *Última cena*. Así, una imagen conocida y asumida por todos con algunas modificaciones formales regenera un enfoque sustancialmente distinto.

En cuanto a la técnica formal de resolver la escultura se atuvo, quizá como un reto personal, a la tradicional talla en madera. Sale de su terreno del bronce y las formas abiertas y marcha a jugar al campo ajeno de la imaginería, que en él se renueva y recrea. En este caso no abre la anatomía del cuerpo según su estilo, sino que lo convierte en toda una forma ingravida y en tensión, reforzada por la curvatura del torso. Al permanecer en el aire las cuatro extremidades, se refuerza esa sensación de ingravidez que se supone en el momento de la Resurrección (Imágenes 175 a 179).

Renuncia al estucado y reduce la policromía al mínimo, limitándose a teñir la madera para unificar tonos y ajustar cromáticamente elementos como el pelo o las heridas, ya que no desea que se pierda el veteado del leño vivo, tras su cuidada selección y ensamblaje.



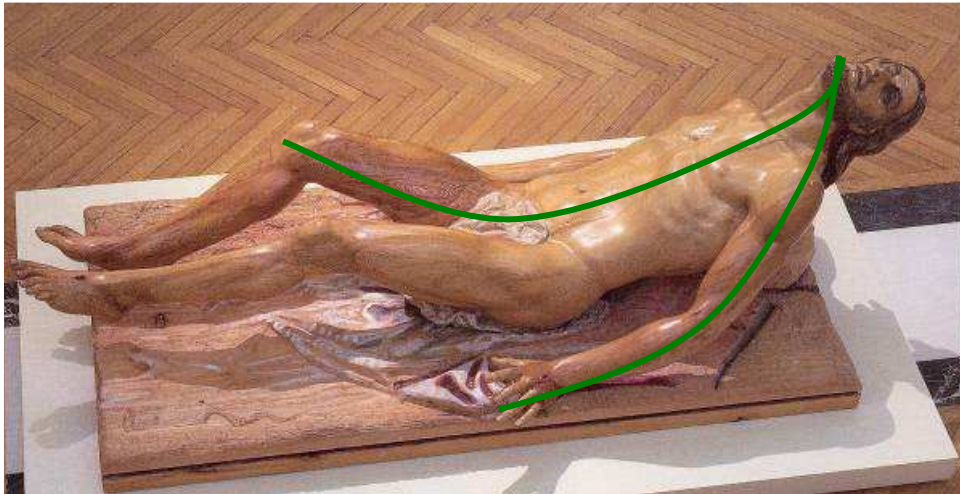


Imagen 177. Venancio Blanco. Resucitado. Capilla Monte del Pilar. 2010.



Imagen 178. Yacente Resucitado. Capilla del Monte del Pilar. 1991.

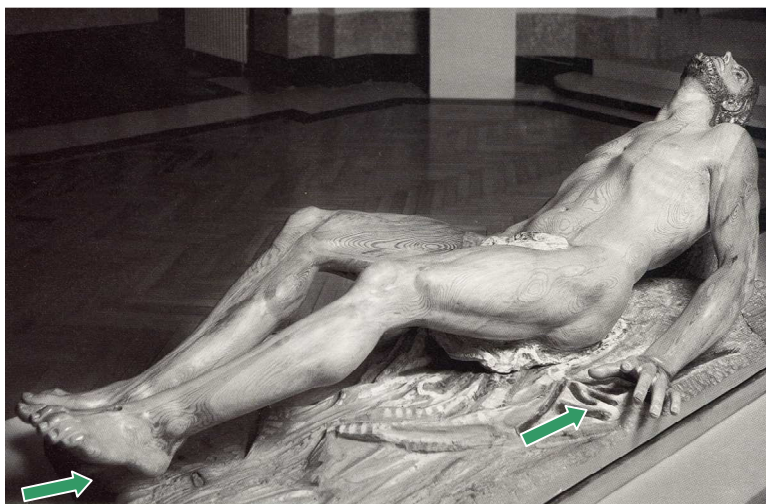


Imagen 179. Yacente Resucitado. Capilla del Monte del Pilar. 1991.

Después de 2000 años de anuncio del hecho central de la fe cristiana, la Resurrección, Blanco aporta una forma teológicamente renovadora a la par que ajustada a la revelación. Resulta sorprendente que esta iconografía deba esperar al final del segundo milenio del cristianismo para su aparición. El autor explica su asombro por ser él quien *entra primero en el sepulcro*, convirtiéndose en su testigo plástico. Díaz Quirós resalta que:

*Puede sorprender incluso el grado de confianza con que se plantea algunos temas, sin preocuparle en exceso la ortodoxia, por más que tampoco pretenda, en absoluto, transgredirla.../ /...Desde una espiritualidad madura, el artista aborda los temas con libertad; con una libertad que hay que ejercer para entender. Es esta confianza y esa decisión para proponer **visiones e interpretaciones la que le llevará [a] conquistar situaciones nuevas para el arte cristiano, por más que parezca ya imposible** después de los siglos ser el primero en captar momentos de relieve de la Historia de la Salvación.<sup>249</sup>*

Trabajando en esta misma horizontalidad compositiva, dos años después realiza este sí, un Cristo yacente, para participar en la exposición de homenaje a Juan de Juni, en un explícito reconocimiento de su filiación (Imagen 180).

---

<sup>249</sup> DÍAZ QUIRÓS, G. Ref. 182. p.76.



Imagen 180. Venancio Blanco: Cristo yacente. Homenaje a Juan de Juni. 1993. (Foto Nuria Urbano).

Tras varios años en la horizontalidad de las formas, siente la necesidad de levantarlas y comienza a realizar apuntes del Resucitado incorporándose (Imágenes 181 y 182). Descubierta este filón temático de dar forma a los primeros momentos íntimos y desconocidos del Resucitado, prosiguió investigando en la narración del Evangelio o imaginando lo que en él no se explica. La primera necesidad fue como decimos, la de representar a Cristo incorporándose. Esta idea la pasará a la cera varios años después, siguiendo actualmente en proceso de estudio. (Imágenes 183, 187, 188 y 189) Esto dará lugar un año después, al tema del *Primer paso*, en el que regresa a su apreciada técnica del bronce.



*Imagen 181. Venancio Blanco. Estudio del Resucitado. 1993.*



*Imagen 182. Venancio Blanco. Estudio del Resucitado. 1993.*



Imagen 183. Venancio Blanco. *Boceto en cera de Resucitado*. 2009.

Venancio está transcribiendo la historia oculta con la creación de un nuevo icono: el Resucitado-del-primer-paso. Comparado con su primer Resucitado, la cruz ha desaparecido, la composición resulta más abierta, la relación de las formas genera un movimiento de sorpresa, el modelado se vuelve más preciso y expresivo, tanto en el rostro como en el cuerpo y el sudario queda como un capote que lo envuelve (Imagen 184).

*Después del Cristo en madera horizontal, hice el Primer paso. El Cristo recoge el primer instante en que Jesús vuelve y donde empieza la Resurrección, estaba dormido y despierta.../ /...Había hecho yo algún tiempo antes el Lazarillo de Salamanca, el ciego es la [obra] que me sirve para expresar el primer paso. Está también tanteando con las manos, buscando...<sup>250</sup>*

---

<sup>250</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.





*Imagen 184. Venancio Blanco. Resucitado-del-primer-paso. 1994.*

En este caso no ha recurrido a otras imágenes de tema religioso, sino a las de una obra previa, el ciego del Lazarillo de Tormes, con la que sin duda está emparentada en el gesto, pero también lo está con el mundo de la lidia, tan querido por él. No resultaría descabellado renombrar este *Primer paso* con el título más taurino de *Desplante*. Da igual de dónde tome la iconografía, sigue la misma lógica de su juego: partir de algo conocido para proponer una sorpresiva narración (imágenes 185 y 186).



Imagen 185. Venancio Blanco. *Lazarillo de Tormes*. Colección del autor. 1992.



Imagen 186. Venancio Blanco. *Torero*. Colección del autor. 1991.

En este primer paso recupera su técnica de construcción en bronce y la proporción de la cabeza es muy reducida como suele hacer para otorgarles más monumentalidad a sus figuras. También conserva restos del molde de fundición, con lo que enriquece las texturas.

La siguiente imagen de la Resurrección la retoma de los bocetos de 1993. En este caso movido por la necesidad, ya que de cada una de las obras de la exposición de la capilla del Monte del Pilar se realizaron tres copias, una para residir permanentemente en ella y otras dos para las exposiciones itinerantes. Para el Resucitado, al ser en madera, se necesitaba realizar una versión en bronce que facilitase su traslado sin riesgos de deterioro y no descompusiese así el sentido completo de las otras dos exposiciones.

El origen de este tema ya lo explicamos en el capítulo anterior con el modo en que investiga en los bocetos, jugando con ellos y llevándolos hasta los límites de la materia. Buscando en esas modificaciones fortuitas o provocadas descubre nuevas historias.

*En uno de los momentos de enfado hago un algo así [en un gesto expresa como golpe a la cera] y al mover la cabeza queda en una posición como si escuchase que llegara alguien, ¿Quién fue el primero que tuvo que agradecer a Jesús el mandato que su Padre le había endosado...? el propio Padre. El primero que le agradece al Hijo la misión que le encomendó es el Padre, con un mensaje que le manda por medio del Ángel.<sup>251</sup>*

Como en el Resucitado yacente, le presta relevancia al movimiento de la cabeza en el que suele apoyar la expresividad de la figura y en este caso además sirve como elemento dialogal. Él comentaba en una de las entrevistas lo mucho que le llamó la atención el movimiento del cuello del David de Miguel Ángel o el de Ludovica Albertoni de Bernini.

---

<sup>251</sup> BLANCO, V. Ver Anexos 2º.





Imagen 187. Resucitado: El agradecimiento del Padre. Boceto en cera. 2010  
Imagen 188. Venancio Blanco. Detalle del cuello roto y del torso. 2010. (Fotos del autor).



Imagen 189. Venancio Blanco. Resucitado: El agradecimiento del Padre. 2º Boceto en cera. 2010 (Foto del autor).

Nuestro escultor vuelve a colarse en el sepulcro de Cristo para trasladarnos a otra escena evidente, pero no narrada en los evangelios (Imágenes 187 a 189). Sabemos que el Ángel asiste al acontecimiento,

pues se dirige a las Mujeres para explicarles que Cristo ha resucitado, descorriendo la pesada losa para que puedan franquear la entrada del sepulcro.<sup>252</sup> De la misma manera que, sin ninguna fundamentación testamentaria, siglos antes se había creado la iconografía del Resucitado visitando a su Madre siguiendo la lógica de los afectos humanos, Venancio propone ahora el gesto de agradecimiento del Padre al Hijo, por ser fiel a su misión martirial. Él no es consciente de la actualidad teológica de su propuesta, que sitúa a la Resurrección como un acontecimiento trinitario<sup>253</sup>, y al comentarnos esta nueva iconografía le sugerimos esa referencia y nos respondió: *Eso se os ocurre a los que sabéis de teología.*<sup>254</sup>

Sea de manera consciente o fruto de la casualidad, lo cierto es que al incorporar el Ángel a esta escena, con el mensaje de agradecimiento del Padre, genera una composición dialogal, esencia de la Trinidad. En este caso el Ángel no trae ya la buena noticia del Padre a la Madre, sino al Hijo y éste no necesita responder, sino seguir acogiendo su voluntad. Es posible que el descubrimiento del tema fuese sólo consecuencia del azar.<sup>255</sup>

La figura de Cristo incorporándose nos puede recordar sus apuntes de Ludovica Albertoni, de Henri Moore o las imágenes que componían los vértices del frontispicio del Partenón con los que se encontró en sus visitas a Grecia. De todas maneras, no es la primera vez que realiza formas reclinadas (Imágenes 190 y 191).

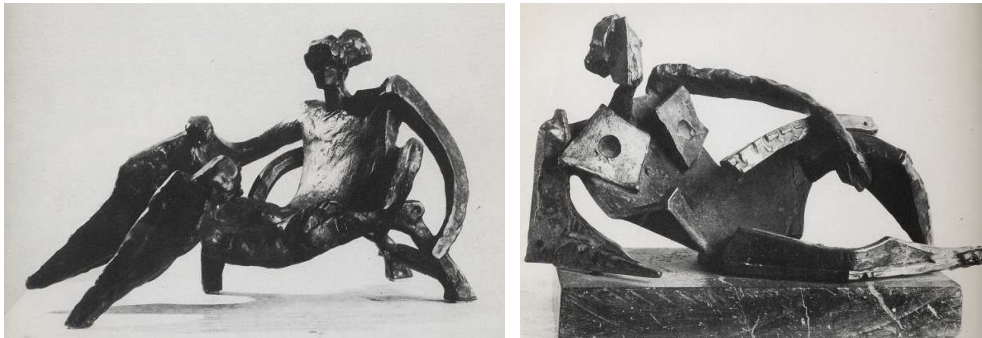
---

<sup>252</sup> Mt. 28, 1-8

<sup>253</sup> MOLTSMANN, J. *Trinidad y Reino de Dios: la doctrina sobre Dios*. Salamanca. Sígueme. 1983.

<sup>254</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.

<sup>255</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.



*Imagen 190. Venancio Blanco. Colección del artista. Reposo. 1970.*

*Imagen 191. Venancio Blanco. Figura. Colección particular. 1970.*

El tema que está estudiando al término de la presente tesis es también otro momento de la Resurrección: la Ascensión de Jesús al Padre, en el que prácticamente hemos sido testigos del *parto*, pues el dibujo lo realizó mientras desayunaba, momentos antes de la quinta entrevista que nos concedió. Nos mostró la publicación del pregón de la Semana Santa de Zamora de 2010 (Imágenes 192 y 193), en el que aparece un dibujo suyo de la Cruz vacía tras el descendimiento y después nos presenta el apunte en la servilleta del bar, explicándonos la lógica de su *ocurrencia*:

*Este está calentito, como los churros del desayuno, pero es bonito este momento. Ésta es la última ocurrencia que he tenido. Jesús baja sólo, y cuando le da el abrazo a su Madre, le dice: compártelo con Juan que yo me voy. Se sube por la escalera tranquilamente, y cuando se le termina la escalera lo recibe un ángel y se lo lleva.<sup>256</sup>*

---

<sup>256</sup> BLANCO, V. Ver Anexo 2º.



*Imagen 192. Venancio Blanco Dibujo para ilustrar el pregón de Semana Santa de Zamora en 2010. (Foto del autor).*



*Imagen 193. Venancio Blanco. Dibujo en una servilleta de un bar colocado sobre el folleto del pregón de Zamora en 2010. (Foto del autor).*

Esta manera de contar la Ascensión del Señor podría considerarse un tanto irrespetuosa, si no fuese fruto de una confianza en el trato con lo trascendente fuera de lo común. Lo cierto es que plásticamente llena de vida y de sentido la composición de la cruz vacía, con la escalera y el lienzo del descendimiento, tan al uso en esta escena. Así recoge una escena de muerte, el descendimiento, quizás la imagen más desoladora de la pasión, para resucitarla transformándola en una iconografía de Gloria, la Ascensión. La escalera por la que descienden a Jesús muerto en la cruz, es la misma que usa el Resucitado para volver al Padre, jugando plásticamente con la dirección de la acción (Imágenes 194 y 195).





*Imagen 194. Pedro Pablo Rubens. Descendimiento. Catedral de Amberes. 1612.*

*Imagen 195. Detalle de apunte en la servilleta. 2010. (Foto del autor).*

En uno de los momentos de las entrevistas, explica que ésta podría ser su última escultura. Desde hace unos años, quizás desde la muerte de su hermano Juan, la Resurrección se ha convertido en una fuente de reflexión personal.

### **5.3. Consideraciones finales.**

Ya que Venancio esculpe teología aún sin pretenderlo, hemos creído conveniente antes de finalizar, llamar a teólogos para que expongan los aspectos fundamentales de la teología cristiana sobre la Resurrección. Comenzamos con Lucas Hernández, que termina su

estudio sobre antropología filosófica explicando la importancia que tiene para el cristiano la fe en la vida después de la muerte.

*Si la vida tiene sentido, es evidente que no puede venir exclusivamente del hombre ni realizarse del todo en el decurso temporal. El verdadero sentido comporta confianza e implica la aceptación de un núcleo de irreversibilidad allende la muerte. Lejos de ser ésta signo de incumplimiento, se revela en buena lógica como medio de liberación de los soportes que, a la vez que sostienen al hombre en la existencia terrena, lo esclavizan y condicionan su desarrollo. Liberado de estas ataduras o limitaciones, queda el hombre a la intemperie de sí mismo y a completa disposición de un ser extraño que se digna acogerlo.*

*En este sentido tiene razón K. Rahner cuando ve en la muerte el acto supremo de la libertad (liberación de ataduras), ya que el ser humano experimenta en ella el destino impuesto desde fuera; se sabe puesto a total disposición de otro ser superior.*

*Este otro ser aceptante recoge, plenificándola, la realidad ontológica que consiguió ser el que muere en su postrer momento. **Una nueva forma de existencia caracterizada por la posesión (visión) de la verdad y del bien infinitos como ámbito de su ser personal: en esto consiste, precisamente, la resurrección de que habla la fe cristiana.***<sup>257</sup>

El mismo autor, haciendo referencia a textos del entonces cardenal Ratzinger, Zubiri y Laín Entralgo explica la dimensión trascendente de la resurrección cristiana. Tal vez en la incansable laboriosidad de este escultor se manifiesta un profundo deseo de permanencia, un ansia de

---

<sup>257</sup> LUCAS HERNÁNDEZ, J. de S. *Las dimensiones del hombre. Antropología filosófica.* Salamanca. Sígueme. 1996. p. 252.

eternidad, llenando su vida de belleza, de experiencias, en la esperanza de que es *toda su vida* la que resucitará, no un alma abstracta e impersonal.

*Para el cristiano, lo que sobrevive y es inmortal no es el alma –una parte del hombre-, sino el hombre íntegro, la persona humana completa. Ahora bien, esto es sólo posible por una acción resurreccional de Dios, no ejercida sobre el vacío total –“in nihilo”-, sino en el espesor ontológico adquirido por la persona en su incesante distanciamiento de la nada a lo largo de su historia. **No es que el resucitado sea otra persona que la que alentó y se fue fraguando en la temporalidad, sino la misma llegada a su plenitud.** De esta manera queda completamente a salvo su identidad post mortem.*<sup>258</sup>

Nuestro escultor, además de encarnar con valentía la muerte de su hermano y aún la suya propia, sabe impregnarla de esperanza, que le empuja a pesar de sus años, a seguir incansablemente en su labor. Él entiende la paradoja de Cristo Dios y hombre. Desde ahí la Resurrección se presenta en su doble dimensión: el triunfo de Dios sobre la muerte y la apertura del camino del hombre hacia la divinidad. En los textos evangélicos el Resucitado se manifiesta como Dios, en su modo de aparecerse o de andar sobre las aguas; pero también se manifiesta como hombre que come con sus amigos y al que Tomás puede meter su mano en el costado; para Venancio no es un fantasma. Por ello, como Dios, su *Resucitado yacente* triunfa sobre la muerte y en la *Ascensión* se marcha de este mundo hacia el Padre. Como hombre, en la escultura del *Primer paso*, lo presenta tambaleante y deslumbrado. Finalmente, en el *Agradecimiento del Padre* hace síntesis de estas dos visiones de Cristo

---

<sup>258</sup> LUCAS HERNÁNDEZ, J. de S. Ref. 257. p. 253.

Resucitado, como Hijo del hombre que cumple la voluntad Dios y como hijo de Dios resucitado.

Desde la cristología González Faus fundamenta la doble dimensión salvadora de Cristo, como Dios y como hombre:

*Así queda establecida la tesis que anunciamos: **La Resurrección es el “sí” que da Dios a la pretensión de Jesús, desautorizando el “no” de sus representantes oficiales.** Este carácter confirmatorio no le viene dado desde fuera a la Resurrección (como si dijéramos: Dios se vale de esa historia para mostrar que Jesús tenía razón), sino que, en sí misma y por su misma naturaleza, la Resurrección confirma y da justificación de aquella pretensión, precisamente porque realiza la humanidad absoluta.../ /...A partir de aquí pensamos que puede verse cómo es posible una Cristología desde abajo que, a su vez, no excluye una Cristología desde arriba, sino que va a dar en ella.<sup>259</sup>*

Lucas Hernández aporta un texto, que casi podemos entender como resumen de la fe de este escultor:

*Si el ser humano se encuentra en vías de cumplimiento mientras vive, es que no alcanza su perfección definitiva en ninguno de los momentos históricos, sino allende el proceso temporal, esto es, en la inmortalidad por la vía de la resurrección. Está orientado a un futuro-plenitud sin límite asignado en el tiempo ni fijado en realizaciones históricas que, además de ser siempre penúltimas, llevan el marchamo de la caducidad. **La esperanza polarizada por un bien irreversible, la tendencia a la verdad y al bien por encima de cualquier conquista inmediata, el misterio de la***

---

<sup>259</sup> GONZÁLEZ FAUS, J. I. *La humanidad nueva. Ensayo de cristología*. Cantabria Ediciones Cristiandad. 1984. p. 163.



***libertad, el hecho de la historicidad y la apertura ilimitada al otro en el amor son los datos incuestionables que avalan la dimensión trascendente del hombre y su cumplimiento tras la muerte.***<sup>260</sup>

González Faus explica la Resurrección desde la escatología, es decir, entendida como finalidad, tanto histórica como de sentido. Es así como puede entenderse la osadía teológica de Venancio Blanco en sus propuestas.

*Decimos que el encuentro de la Escatología con la historia cambia el rumbo y el sentido de ésta, porque Escatología no quiere decir solamente un final, en cuanto este es un fin temporal (lo último), sino que habla principalmente de un final “cualitativo”: aquello que es por sí mismo insuperable y por eso definitivo. Al hablar de Escatología queremos decir que la definitividad se concibe como meta de la historia. Y al hablar de la irrupción de la Escatología en la Resurrección de Jesús, queremos decir que esta meta de la definitividad está ya activamente trabajando en la historia.*<sup>261</sup>

Tras aclarar el concepto cristiano de escatología reflexiona sobre las apariciones de Jesús tras su Resurrección.

*Un encuentro de la historia con la Escatología no puede acaecer fortuitamente como el choque de dos meteoritos, sino por voluntad y designio de Dios, Padre y Señor de la historia. **Implica necesariamente la llamada a la creación a participar en la Resurrección de Jesús (Rom. 8, 18 y ss.) y, con ello, el nacimiento***

---

<sup>260</sup> LUCAS HERNÁNDEZ, J. de S. Ref. 257. p. 254.

<sup>261</sup> GONZÁLEZ FAUS, J. I. Ref. 259. p. 148.

*de la misión de la Iglesia (las apariciones del Resucitado son, por eso, todas ellas misioneras) y el nacimiento de la fe.*<sup>262</sup>

Pero el teólogo que más se destaca actualmente por su visión renovadora de la Resurrección es Jurgen Moltmann. La Resurrección es el argumento para la esperanza, y ésta es el motor que compromete al cristiano a construir un mundo mejor:

*Creer significa rebasar, en una esperanza que se adelanta, las barreras que han sido derribadas por la resurrección del crucificado. Si reflexionamos sobre esto, entonces esa fe no puede tener nada que ver con la huida del mundo, con la resignación y los subterfugios. En esta esperanza, el alma no se evade de este valle de lágrimas hacia un mundo imaginario de gentes bienaventuradas, ni tampoco se desliga de la tierra.../ /...**El que espera en Cristo no puede conformarse ya con la realidad dada, sino que comienza a sufrir a causa de ella, a contradecirla.** Paz con Dios significa discordia con el mundo, pues el aguijón del futuro prometido punza implacablemente en la carne a todo presente no cumplido.*<sup>263</sup>

En las distintas entrevistas hemos podido comprobar la fina sensibilidad de Venancio ante el sufrimiento y las necesidades de los demás. Quizás sea esta esperanza la que le mueve incansablemente a seguir en su tarea de buscador de la belleza.

Fundamentándose en los textos del Nuevo Testamento, del mismo modo en que le gusta hacer a Venancio, Balthasar desarrolla su teología desde la estética y escribe:

---

<sup>262</sup> GONZÁLEZ FAUS, J. I. Ref. 259, p. 147.

<sup>263</sup> MOLTSMANN, „J *Teología de la Esperanza*. Salamanca. Sígueme. 1969. pp. 26-27.

*Para cada individuo particular, la “orientación del Señor” es “contemplación de la gloria del Señor a cara descubierta”, y por lo mismo es “transformación cada vez más luminosa en su misma imagen” (2 Cor. 3, 16-18). Esta luminosidad no es más que la “configuración con la forma de Cristo” (Gal. 4,19), un “llevar la pasión y muerte de Jesús en nuestro cuerpo, para que también en nuestro cuerpo se manifieste la vida de Jesús” (2Cor, 4,10), incoactivamente en este tiempo y definitivamente en la resurrección de los muertos.<sup>264</sup>*

Según nos ha confirmado en las entrevistas, este espíritu es el que mueve a Venancio en su vida como artista, quizás porque su naturaleza tímida se adecua mejor a este camino de expresión artística por encima del de la razón, como destaca Balthasar:

***La religión de la encarnación de Dios y de la resurrección de la carne no se puede “explicar”, sino sólo “esclarecer”.../ /... Una vez que el Crucificado y Resucitado pasa a ser el punto céntrico (eucarístico) del mundo, no existe ya, desde este punto de vista cristiano ninguna esfera profana. La libertad cristiana es liberación en orden a una auténtica confrontación con Dios, pero sólo en cuanto que es expresión de una filiación infinitamente entrañable en Dios.<sup>265</sup>***

Esto coincide con la corriente actual de la evangelización, más acorde con nuestra cultura de la imagen que prefiere asentarse en la mostración de Dios y en el testimonio de vida, como realiza Venancio más allá de su demostración teológica.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> BALTHASAR, H. U. Ref. 224. p. 794.

<sup>265</sup> BALTHASAR, H. U. Ref. 224.p. 796-798.

<sup>266</sup> TORRES QUEIRUGA. A. *Creo en Dios Padre. El Dios de Jesús como afirmación plena del hombre*. Cantabria. Sal Terrae. 1986. pp. 167-178.

A fuerza de beber casi exclusivamente en los textos fundantes del cristianismo, los ha traducido a discursos actuales al modo de una pastoral en parábolas plásticas, mostrando los acontecimientos elididos en la narración neotestamentaria. En esto, Venancio se deja guiar por el espíritu del pasaje del evangelio de Juan.

*El Espíritu de la verdad, os guiará hasta la verdad completa; pues no hablará por su cuenta, sino que hablará lo que oiga, y os explicará lo que ha de venir. Él me dará gloria, porque recibirá de lo mío y os lo explicará a vosotros.*<sup>267</sup>

Su demostrada actitud de escucha en la oración fundamenta esta posibilidad de ser vehículo de la ampliación del mensaje evangélico, al menos por la *Vía Pulchritudinis*, alcanzando así el alto nivel de originalidad que le caracteriza.

Terminamos este estudio con unas últimas referencias estéticas, no para justificar su obra en ellas, sino para que ésta pueda servir como confirmación viva de esas reflexiones teóricas. Él considera que la belleza del arte es un camino de conocimiento y desvelamiento de la Verdad. Heidegger dice al respecto: *El manifestarse [de la verdad] es, como este ser de la verdad en la obra y como obra, la belleza.*<sup>268</sup> Esta línea de pensamiento coincide con Gadamer en su interpretación de la estética de Hegel, sobre el manifestarse de la verdad a través de la belleza:

*La esencia de lo bello no estriba en su contraposición a la realidad, sino que **la belleza**, por muy inesperadamente que pueda*

<sup>267</sup> Jn. 16, 13-15

<sup>268</sup> HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. Méjico. Fondo de Cultura Económica. 1973 p. 122.

*salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real.../ /...la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.*<sup>269</sup>

Retomando la coincidencia de la capacidad simbólica del objeto sagrado y la obra de arte, Gadamer dice:

*El procedimiento alegórico de la interpretación y el procedimiento simbólico del conocimiento basan su necesidad en un mismo fundamento: no es posible conocer lo divino más que a partir de lo sensible.*

*Sin embargo en el concepto de símbolo resuena un trasfondo metafísico que se parta por completo del uso retórico de la alegoría. Es posible ser conducido a través de lo sensible hasta lo divino; lo sensible no es al fin y al cabo pura nada y oscuridad, sino emanación y reflejo de lo verdadero.*<sup>270</sup>

Por ello los últimos Papas han venido afirmando que las obras de arte son un camino privilegiado de encuentro con Dios.

Si revisamos la capacidad de Venancio Blanco para crear y recrear nuevas iconografías sacras encontramos interesantes coincidencias con la estética de Maritain. Para el filósofo, la *metáfora* es una capacidad creativa del artista, que según él, no nace de su puro pensamiento racional, sino de su pensar con los sentimientos.<sup>271</sup> De hecho, si recordamos las dificultades de nuestro escultor para traducir a palabras

<sup>269</sup> GADAMER, H. G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona. Paidós. 1991. p. 52

<sup>270</sup> GADAMER, H. G. *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme. 1984. p. 111.

<sup>271</sup> MARITAIN, J. *La poesía y el arte*. Buenos Aires. Emecé. 1955. pp. 370- 385

algunas de sus experiencias comprobamos la coincidencia con la explicación que aporta Maritain:

*En las raíces de acto creador debe tener lugar un proceso intelectual particular, sin paralelo en el plano de la razón lógica, proceso en el cual las cosas y el yo son aprehendidos conjuntamente por medio de una suerte de experiencia o conocimiento que no puede expresarse conceptualmente; que sólo se expresa en la obra del artista.<sup>272</sup>*

En referencia a su capacidad de contemplación Maritain, nos puede seguir guiando cuando afirma:

*Ninguna virtud del intelecto puede realizarse de un modo independiente, puesto que el arte es una virtud del intelecto necesariamente tiene que comunicarse con todo el universo del intelecto. De ahí que la atmosfera normal del arte sean la inteligencia y el conocimiento [...] que su horizonte normal sea la infinitud de la experiencia humana, iluminada por la apasionada percepción de la naturaleza interior de la angustia o por las virtudes intelectuales de un espíritu contemplativo.<sup>273</sup>*

Venancio supera la *oposición frontal a la religión de la cultura burguesa y a su ceremonial del placer*, al poner en marcha, quizás sin tener conciencia de ello, *una nueva concepción del arte a partir de la cual crea una nueva solidaridad, una nueva forma de comunicación de todos con todos.*<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> MARITAIN, J. Ref. 271. p. 49.

<sup>273</sup> MARITAIN, J. Ref. 271. p. 84.

<sup>274</sup> GADAMER, H. G. Ref. 269. pp. 42 – 43.

La espiritualidad en Venancio no surge del miedo, de la duda o de la inspiración, sino de su plena libertad creadora, que se nutre de su experiencia contemplativa. Él ha asumido el riesgo de ser distinto, abordando con plena libertad, el despreciado tema religioso, no por postura epatante, sino por necesidad vital.

Por todo lo dicho podemos considerar a Venancio Blanco, como un auténtico artista de vanguardia, no a pesar de ser escultor religioso, sino precisamente por su manera de serlo. *Todo verdadero artista en la praxis de su trabajo en último término es un meta-físico.*<sup>275</sup> Por ello podemos afirmar que, por la cantidad, calidad y originalidad de sus esculturas y propuestas sobre este tema, a Venancio Blanco se le debe otorgar el título de *Escultor de la Resurrección*. (Imagen 196).

---

<sup>275</sup> GÓMEZ PIÑOL, E. Ref. 51, p.69.



*Imagen 196. Venancio Blanco. Cristo yacente Resucitado. Capilla del Monte del Pilar. 1991. (Foto Nuria Urbano).*





## **DISCUSIÓN**

En cuanto a los aspectos formales de esta tesis, somos conscientes de su sobriedad de páginas, pero nuestro interés no es volumétrico y por ello evitamos añadidos que podían apartarnos del hilo argumental.

A la hora de decidir sobre las imágenes y su maquetación, hemos procurado no recargar la tesis con las ya conocidas por todos, dando más importancia a las novedades y aportaciones de esta investigación. Tampoco aquí hemos deseado sobrecargas.

Teniendo en cuenta que ya se han realizado dos tesis doctorales sobre Venancio Blanco, no hemos querido repetir lo ya sabido, por lo que sobre su biografía y obra general nos remitimos a ellas. También debemos reconocer la facilidad que nos ha proporcionado, a la hora de citar algunas fuentes de los documentos vaticanos, las traducciones al castellano en las publicaciones de Juan Plazaola, así como la página Web del Vaticano, que facilita el acceso ordenado a la mayoría de los documentos papales.

En cuanto a los contenidos, hemos escogido la obra de Venancio Blanco por ser un ejemplo paradigmático de escultor creyente, tanto por su actitud vital, como por su capacidad creativa en este tema y por los fructíferos resultados estéticos y teológicos.

Esta investigación ha caminado entre el ámbito de la historia, de la iconografía, de la creación artística y de la teología, lo que ha resultado complicado a la hora de ajustarse a los distintos criterios que son ciertamente complementarios, pero en ocasiones de difícil casación. Queremos manifestar que esto ha supuesto una dificultad a la hora de desarrollar la investigación, ya que continuamente se nos abrían puertas y caminos interesantísimos, que no teníamos más remedio que cerrar. Esa misma dificultad se ha presentado a la hora de seleccionar los miembros del tribunal y hemos procurado honestamente, no sólo elegir a los más cualificados en cada una de sus especialidades, sino que lo sean competentes a la vez en varios de los campos del conocimiento que hemos trabajado.

Aunque somos conscientes que los textos de carácter teológicos pueden resultar de difícil comprensión, hemos optado por incluirlos, aunque sólo los más relevantes, con el fin de que se entienda en su contexto, las aportaciones estéticas y teológicas de Venancio Blanco.

No debemos perder de vista que muchas de las manifestaciones artísticas que hoy se entienden como aportaciones de las vanguardias, (por ejemplo el happening o las performances), ya fueron usadas por la Iglesia de hace varios siglos, como los Autos de fe en los pórticos de las catedrales o las procesiones de Semana Santa. Conscientes de esta tradición, existen hoy en día corrientes dentro de la Iglesia poco conocidas que, haciendo síntesis entre la tradición de la Iglesia y las vanguardias del arte, salen a las calles para denunciar las injusticias que se generan en nuestra cultura y que se explican desde la Doctrina Social de la Iglesia.

En lo que respecta a las conclusiones, nos surgen propuestas que se justifican a partir de esta investigación y que por su novedad entendemos que deben ser objeto de un estudio más reposado, pero no por ello menos urgente. Nos referimos a retomar el diálogo entre Iglesia y arte actual a partir, por ejemplo, de la figura y la obra de Venancio Blanco, superando los miedos de una y los prejuicios de otra, con propuestas que pasan por integrar en los planes de estudio de las facultades de Teología, el conocimiento de las vanguardias del arte, y en el ámbito de las facultades de Bellas Artes una mayor aproximación a propuestas del arte sacro actual, sea de la confesión que sea. Finalmente consideramos de interés en uno y otro ámbito, el promover experiencias de talleres de investigación en este nuevo arte religioso.

EL TEMA DEL RESUCITADO EN EL ESCULTOR VENANCIO BLANCO  
Una aproximación a la creación de iconografía religiosa en la escultura española del siglo XX.

## **CONCLUSIONES**

### **Primera hipótesis:**

**A partir del hecho de que la escultura religiosa de vanguardia es muy escasa, proponemos como hipótesis que una de las posibles causas sea el mantenimiento de reminiscencias históricas que hoy han perdido sentido.**

### **PRIMERA CONCLUSIÓN:**

Con el estudio de las circunstancias históricas que condicionaron la escultura religiosa en España en torno a la Guerra Civil, podemos comprender la fijación de unos esquemas estéticos imprescindibles para la supervivencia de un ideario político, que en este caso, se enmarcaba dentro del Nacional Catolicismo.

Desde algunas corrientes de la Iglesia española, sin embargo, se procuró la renovación del arte de vanguardia, con la acogida y promoción del nuevo arte sacro. A pesar de estos esfuerzos, de haber transcurrido más de treinta años de democracia y de haberse producido un evidente cambio de paradigma cultural, en algunos ámbitos eclesiales siguen vigentes esquemas estéticos promovidos por el régimen político anterior fundamentándose en una cultura decimonónica.

Entre las posibles causas hemos detectado una falta de formación en el clero, tanto en historia del arte como en sensibilidad para discernir sobre la calidad de las obras del arte sacro actual. También hemos

constatado un abandono generalizado de la labor formativa y de promoción de las vanguardias, que históricamente había venido realizando la Iglesia. Todo ello ha permitido que se perpetúen los planteamientos estéticos anacrónicos que abundan en muchas parroquias, y en la mayoría de hermandades y cofradías. Detectamos también motivos económicos, que en vez de decantarse por las obras originales de los artistas, llevan a preferir la compra de imágenes a empresas de producción en serie, que a su vez, tampoco se arriesgan a incorporar nuevas tendencias.

Entre las causas de este desfase estético hay que incluir la pérdida de interés por el tema religioso entre los artistas actuales que, en ocasiones, temen que se les identifiquen con una institución entendida como antigua y trasnochada. Tampoco son muchos los que están dispuestos a asumir el riesgo de realizar nuevo arte sacro, que al final pueda ser rechazado por parte de la misma institución que lo ha encargado, como hemos podido comprobar en esta investigación. Así pues, son muy pocos los escultores que, sólo por propia iniciativa y no por los escasos encargos directos, continúan innovando en el arte religioso. Igualmente debemos tener en cuenta que en la sociedad actual se ha perdido el aprecio mayoritario y la valoración que tuviera la Iglesia en siglos pasados y es comprensible que ese desafecto se traslade también a los artistas.

Al estudiar la evolución del pensamiento de la Iglesia sobre arte sacro durante el siglo XX con las propuestas de renovación del Vaticano II, hemos comprendido las dificultades para su acogida en España, a pesar de los esfuerzos de algunos sacerdotes y laicos por formar adecuadamente a los artistas, al clero y a los fieles.

Sabemos que los objetivos de la Conferencia Episcopal Española sobre arte y liturgia han ido ajustándose a las necesidades de cada circunstancia histórica, pasando de la promoción del arte sacro de vanguardia, a la protección del patrimonio y de ahí, a su utilización catequética.

La Iglesia es consciente de que aún queda por incluir o completar, en los planes de estudio de las facultades de teología, los contenidos sobre historia del arte y estética, teniendo en cuenta que los seminaristas serán los sacerdotes, que deberán decidir, no sólo sobre el modo de identificar y conservar el patrimonio de las parroquias históricas, sino también, sobre cómo ornamentar las iglesias de nueva planta.

En esta línea debemos destacar la labor de la Fundación Las Edades del Hombre, sobre todo por la intención catequética que siempre ha incorporado a sus exposiciones. En la mayoría de los casos, éstas se han fundamentado en obras de hace más de dos o tres siglos, convirtiéndose la muestra de Venancio Blanco en su seno en una excepción a la regla. Ese recurrir al arte del pasado como instrumento catequético, ha conseguido que se conozca y valore el tesoro artístico de la Iglesia, pero tiene el riesgo de reforzar la idea de que a esta comunidad de fe se la entienda más como una institución del pasado, que como una realidad abierta al futuro. Por ello, podemos deducir que su esfuerzo de conservación no se ve secundado actualmente por el de promoción en el arte sacro.



### **Segunda hipótesis:**

**Venancio Blanco es actualmente el paradigma de escultor religioso de vanguardia.**

### **SEGUNDA CONCLUSIÓN:**

Sobre la valoración de la figura de Venancio Blanco, coincidimos con el criterio de otros investigadores como Juan Dorrego Santín, Gerardo Díaz Quirós, Juan Plazaola Artola, Víctor Nieto Alcaide, José Luis Fernández del Amo, etc. por citar algunos de los más destacados. Afirmamos que Venancio Blanco, no sólo es un artista de un profundo humanismo, como demostró Dorrego Santín en su tesis, sino que además, es un escultor creyente, como concluye Díaz Quirós. Abundando en esta línea de pensamiento, hemos podido aportar datos y argumentos originales en los que apoyar esta afirmación.

Paradójicamente, este artista no pretende realizar sus esculturas como imágenes sagradas o de culto, ni siquiera de devoción, sino sólo como obras de arte en las que procura la máxima calidad. Deja abierto, por tanto, al que se acerca a ellas la interpretación o valoración desde la fe, al ser consciente de que la diversa interpretación de la obra religiosa está en función de los planteamientos de quien la contempla.

Otro aspecto a destacar en la obra religiosa de Venancio Blanco, es su capacidad de navegar entre la tradición y la vanguardia de la iconografía. Recurre tanto a iconos antiguos a los que insufla nueva vida, -el Calvario, la Última Cena o la Anunciación- como a nuevos temas que

nos muestra perfectamente comprensibles, desde una retórica plena de sentido litúrgico y teológico.

Nuestro escultor ha sido capaz de permanecer libre en su creatividad. Renuncia tanto a las tentaciones tradicionalistas del Régimen, como a las imposiciones de algunos sectores estéticamente conservadores de la Iglesia, manteniéndose fiel a su vocación de **escultor creyente de vanguardia**. El precio pagado por esa libertad es el de tener que quedarse con obras realizadas por encargo o crear gran cantidad de ellas, como las de la exposición de 1974, consciente de que no iban a venderse, aunque después hayan sido las que más proyección le han otorgado.

Frente a la situación generalizada en nuestra cultura de ruptura entre la fe y la vida, Venancio Blanco sabe religar esas facetas, ya que para él todo está dentro del ámbito de lo sagrado. Es experto en la oración como diálogo con la naturaleza y la materia, con los otros a través del arte y con Dios; hasta el punto de identificar su labor creativa con la oración, el arte con la fe y el dibujo con la vida. Venancio ha retomado, sin complejos, la tradición de los imagineros de la escultura castellana renacentista y barroca, pero siendo capaz, a la vez, de renovar sus temas y lenguajes. Por ello inventa y reinventa iconografía religiosa, al modo en que lo hicieron sus maestros, Miguel Ángel, Bernini, Berruguete o Gregorio Fernández.

Finalmente afirmamos que si Venancio Blanco ha sido capaz de reincorporar el arte de tema religioso a las vanguardias, podemos concluir que es posible volver a recorrer ese camino fundamentado en una práctica artística que integre con coherencia la estética y la teología actuales.

### **Tercera hipótesis:**

**En el tema de la Resurrección aporta novedades formales y temáticas que pueden resultar relevantes para la evolución de esta iconografía.**

### **TERCERA CONCLUSIÓN:**

El Vaticano II propuso revalorizar y recrear la iconografía del Resucitado. Venancio Blanco ha encontrado este filón iconográfico, consiguiendo hacer, también en esto, síntesis entre la tradición y la vanguardia. Consideramos que sus aportaciones no son más que la punta de lanza de una rica temática que está aún por desarrollar. Sus Resucitados no son hombres prometéticos que vuelven a la vida, como se deduce de muchas de las propuestas contemporáneas, sino que es Cristo que se transforma en una Criatura Nueva. Esto lo podemos comprobar tanto por las propiedades físicas que narra en el Resucitado Yacente, como en las materias y concepción espacial que usa en el resto de sus versiones.

La dimensión religiosa de su obra se confirma en el caso del Resucitado yacente. Venancio ha repetido en varias ocasiones en las entrevistas, la sorpresa de que nadie se refiera a esta obra como escultura, sino como el Cristo, y cuenta experiencias en las que algunas personas han entrado en el ámbito de lo religioso por mediación de ella.

En el aspecto formal, regresa a la talla en madera, y en ella da una lección de novedad y alarde técnico con una figura en vuelo, ingrávida.

Ha sido capaz de inventar, en el tema aparentemente agotado del Resucitado, nuevas propuestas como el Yacente, el Primer paso, el Agradecimiento del Padre, o la Ascensión por la misma escalera del Descendimiento. Y en el aspecto teológico ha conseguido realizar todo un discurso catequético en el que, sin salirse de la ortodoxia católica, ha contado aspectos inéditos de la revelación, lo que le confirma como un hombre de larga, alta y profunda oración. Por todo ello podemos concluir que Venancio Blanco es el prototipo del escultor creyente de vanguardia al que otorgar además, el título de Escultor de la Resurrección.

Con estas explicaciones damos cumplimiento al título de nuestra tesis: **El tema del Resucitado en el escultor Venancio Blanco. Una aproximación a la creación de iconografía religiosa en la escultura española del Siglo XX.**

## CONCLUSIONES SOBREVENIDAS

En el proceso de investigación hemos ido encontrando aspectos que consideramos de relevancia aunque no eran objetivos iniciales de este trabajo, por lo que los hemos agrupado en este último apartado.

### I<sup>a</sup>.

Desde la investigación realizada en el primer capítulo podemos afirmar que la iconografía del Resucitado es una de las más complejas del cristianismo por los siguientes motivos. En la iconografía religiosa en general hemos constatado la estrecha relación existente entre arte y religión, lo que en ocasiones dificulta una acertada valoración, más allá de la devoción. Como toda iconografía religiosa, su interpretación no viene cerrada por la intención de quien la encarga o realiza, sino que está en función de la actitud y la intención de los que la contemplan. La Resurrección es el acontecimiento fundante de la fe cristiana, pero carece de testigos, por lo que su representación debe guiarse por los indicios de los textos evangélicos o por otras vías de inspiración. La naturaleza excepcional del mismo dificulta su representación plástica, especialmente en la escultura.

Venancio ha situado el tema de la Resurrección en el centro de su producción escultórica desde la muerte de su hermano Juan, superando eficazmente las dificultades arriba expuestas. La oración es la fuente de inspiración de donde recoge materiales para sus distintas realizaciones como los rasgos de ingravidez y transparencia que se suponen propios del acontecimiento.

Los iconos no son inmutables, sino que nacen, evolucionan y mueren en función de las culturas que los sustentan. Por ello la aceptación y fijación de uno nuevo necesita tener en cuenta a los que están conformando esa cultura, para poder construir a partir de su comprensión, como hace Venancio Blanco con maestría.

## II a.

La complejidad del acontecimiento requiere su clasificación, por lo que partiendo de la que aporta Réau podemos ordenarla según la relación histórica de los mismos:

1. Las prefiguraciones del Antiguo Testamento.
2. Las narraciones del Nuevo Testamento.
  - a. El hecho mismo de la Resurrección.
  - b. Las manifestaciones del Resucitado en los evangelios hasta la Ascensión.
  - c. Las manifestaciones de Cristo tras la Ascensión en los Hechos de los Apóstoles, las Cartas apostólicas y el Apocalipsis.
3. Las manifestaciones de Cristo a lo largo de la historia de la Iglesia
  - a. En las experiencias místicas de los santos.
  - b. En las invenciones de los artistas.

En este tercer apartado de las manifestaciones del Resucitado a lo largo de la historia de la Iglesia es donde han surgido temas como el de la visita del Resucitado a su Madre, el Sagrado Corazón o Cristo Rey, promovidos por santos o artistas, que concretaron en escritos o en su obra plástica esas invenciones iconográficas. Un caso excepcional en el que coincide la plástica y la literatura es el de san Juan de la Cruz con el dibujo de la visión de Cristo en la cruz desde la perspectiva superior,

situándose así en la mirada del Padre. Aunque no es una iconografía de Resurrección nos vale de ejemplo que sintetiza las dos posibilidades. Afortunadamente las dotes plásticas de este místico nos han permitido disfrutar de esa visión desde su dibujo, iconografía que se prolonga en el Cristo de Dalí o en la toma cenital de la muerte de Jesucristo en la película de La Pasión.

Es también en este apartado donde debemos situar a Venancio Blanco, ya que ha sido capaz de crear o recrear iconografías de tema religioso, como sus esculturas *Confesión*, *Hombre-Cristo* o *Cristo-Hombre* y sobre todo, en el tema de la Resurrección, como hemos estudiamos ampliamente en esta investigación.

En la evolución de la iconografía del Resucitado, sobre todo con el impulso que se le da desde el Vaticano II, hemos constatado la fijación de una determinada iconografía: un Cristo en actitud triunfante, con los atributos de la eucaristía o de la cruz, acompañado por el sudario y en la que se prescindía del sepulcro. Venancio Blanco ha sabido renovarla en distintos momentos y versiones.

### III a.

Estudiadas las causas más importantes del divorcio entre el arte religioso y las vanguardias y sus consecuencias más evidentes, en España podemos resumirlas en los siguientes puntos: Entendemos que una de las causas es la negación de Dios desde distintas corrientes del pensamiento filosófico y ante ello la Iglesia se dejó llevar por el miedo, cerrándose en sí misma. Esto supuso reforzar su dimensión institucional y su poder normativo, como en el Concilio Vaticano I, así como el regreso a planteamientos del pasado.

Estas dos actitudes se reflejan en el arte sacro con las siguientes características: Valoración del arte academicista y de la corrección formal a ultranza, regreso a los estilos históricos, desinterés de la vanguardia por el tema religioso y del arte sacro por la vanguardia y pérdida de experiencia espiritual en los artistas y de la dimensión evangelizadora y catequética de la obra de arte. Como hemos visto en el desarrollo de esta tesis, España es un ejemplo exacerbado y trágico de esta situación.

Dada este estado de cosas, quizás debía ser un escultor español el que ejemplarizase las respuestas a cada una de estas situaciones. Blanco es un profundo conocedor del arte académico, pero prefirió rechazar la propuesta de Pérez Comendador para incorporarse a la escuela de imagineros de Sevilla, siguiendo su vocación artística hasta descubrir en las vanguardias su propio estilo y lenguaje. Venancio no regresa a los estilos históricos sino que nace y bebe de ellos, pero no para quedarse, sino para fundamentar en ellos sus cimientos artísticos en los que construir su personalidad artística.

Al ser hombre creyente y escultor de vanguardia, reconcilia en él el divorcio histórico entre esos dos caminos de conocimiento. El hecho religioso no es algo del pasado, sino una experiencia viva y permanentemente actualizada, como se demuestra en su capacidad de realizar aportaciones teológicas a través de sus obras. Por todo ello sus esculturas se pueden interpretar y convertir en adecuados instrumentos de evangelización desde la belleza y de herramientas para la catequesis del arte.

Con relación a la situación concreta española, Venancio no se ha cansado de producir obra religiosa, siendo uno de los escultores más prolíficos en este tema. Su espíritu libre no ha querido asociarse a ningún



movimiento político, social o artístico, ni siquiera a escuelas como las del padre Aguilar. Ese mismo espíritu libre le ha llevado a realizar su obra religiosa independientemente de los encargos recibidos, e incluso a veces, a pesar de ellos.

#### **IV a.**

El Concilio Vaticano II supone un abandono de las anteriores posturas inspiradas en el miedo, entendiéndose la Iglesia más como una comunidad de fieles al servicio de la sociedad, que como institución poderosa y autoritaria, por lo que promovió un diálogo franco con nuevas corrientes de pensamiento.

Las nuevas propuestas en relación al arte sacro se pueden resumir en la valoración y sacralización de la obra de arte como vía privilegiada de encuentro con Dios por medio de la Belleza, así como una actitud de reconciliación con los artistas desde reiteradas propuestas de diálogo y colaboración. Junto a estas, la ordenación y actualización litúrgica del arte sacro y las propuestas de formación a los artistas en los aspectos de liturgia y teología para también formar en la historia del arte y en las nuevas corrientes de estética a los seminaristas, sacerdotes y fieles.

La acogida del Vaticano II en España y su repercusión en el arte sacro ocasionó disparidad en las actitudes de acogida, destacando sobre todo la labor desinteresada de algunos obispos y sacerdotes por la promoción del arte sacro de vanguardia en España. A pesar de algunas dificultades de interpretación y aplicación, se dio apoyo y promoción a los artistas con planteamientos vanguardistas en el arte sacro, aunque actualmente, sigue pendiente la puesta en marcha de recursos para la formación de los seminaristas, sacerdotes, artistas y laicos en las

cuestiones relacionadas con el arte sacro, que permitan enriquecer la vía mayoritaria de la estética neobarroca.

En este apartado la mayoría de los puntos relacionados se refieren a iniciativas de la Iglesia, pero creemos adecuado resaltar las circunstancias de colaboración de Venancio con ella, ya que sin artistas como él que respondan a las propuestas de diálogo, será imposible una adecuada renovación iconográfica.

Además de los datos ya reseñados en la investigación, de sus obras en el Museo Vaticano, de su colaboración en las exposiciones de las Edades del Hombre y de su Museo de Arte Religioso en la Capilla MAPFRE, también ha participado en todos los encuentros y jubileos de los últimos papas con los artistas, y en los cursos de arte sacro de la Fundación Félix Granda. Finalmente entiende que el sentido de su propia fundación debe ir orientado a la promoción por el arte de los niños con más dificultades.

#### **V a.**

Como consecuencia del proceso de investigación realizado, nos hemos encontrado con las claves que guían su creación iconográfica y que entendemos suficientemente importante para incluirlo dentro de las conclusiones, aunque este no fuese uno de nuestros objetivos iniciales.

Venancio es un profundo conocedor de los materiales y las técnicas artísticas de dibujo y de escultura y entiende que es de máxima importancia procurar su pleno dominio para el ejercicio creativo, como manifiesta en su valoración de los talleres.

Desde su formación académica se ha apasionado por el conocimiento de los maestros, de los artistas que nos han precedido y de los que siempre podemos aprender, esto lo demuestra en el profundo conocimiento del arte occidental, del que queda constancia en sus cuadernos de apuntes. Desde este profundo conocimiento de las técnicas escultóricas y de la historia del arte, descubre y desarrolla un estilo escultórico propio.

Teniendo en cuenta estas actitudes podemos comprender sus estrategias de innovación iconográfica. Sus temas suelen buscar las lagunas en la narración de los hechos (*El primer paso*) o vacíos iconográficos de temas teológicos (*Confesión*). Sus propuestas se hacen comprensibles desde la lógica de lo cotidiano, todas ellas llevan un mensaje positivo de esperanza y suelen ser nuevas y sorprendentes en sus planteamientos, creando teología desde la reflexión formal en la escultura.

Venancio Blanco recupera en su obra la armonía entre arte religioso y vanguardia. A partir de su ejemplo favorece la presencia del arte de vanguardia en los contextos eclesiales y el estudio del arte sacro desde los ámbitos de investigación.

Aunque sea de manera inconsciente, ha demostrado que es posible desarrollar una vía de investigación teológica desde el análisis y desarrollo de las formas en sus esculturas, con lo que podemos fundamentar en un ejemplo vivo, el que la belleza sea un camino de encuentro con la trascendencia, validando por tanto la estética teológica de autores como Balthasar en *Verbum Caro*.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Bibliografía de Venancio Blanco.**

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

BLANCO, V. *Las edades del hombre. El contrapunto y su morada*. Salamanca. Diócesis de Castilla y León. 1993.

BLANCO, V. *L'artista, immagine di Dio creatore*. En Giubileo degli artisti, Simposio Internazionale. Vaticano. 2000.

BLANCO, V. *Dibujos. Venancio Blanco*. Salamanca. Diputación de Salamanca. 2001.

BLANCO, V. *Museo religioso Venancio Blanco. Capilla monte del Pilar*. Madrid. MAPFRE. 2002.

### **Bibliografía citada.**

1º Cor. 15, 13-19

AGUILERA CERNI, V. *Panorama del nuevo arte español*. Madrid. Guadarrama. 1966.

ÁLVAREZ BOLADO, A. *Teología política desde España*. Bilbao. Desclée de Brouwer. 1999.

ANDRÉS GALLEGO, J. *¿Fascismo o estado católico? Política, religión y censura en la España de Franco. 1937-1941*. Madrid. Encuentro. 1997.

ANDRÉS GALLEGO, J. *La época de Franco*. Madrid. Rialp. 1992.

ANSON, F. *La Sábana Santa. Últimos hallazgos. 2002*. Madrid. Palabra. 2005.

Ap. 5, 6-14

BALTHASAR, H. U. *Misterium salutis I/2*. Madrid. Cristiandad. 1969.

BALTHASAR, H. U. *Verbum caro*. Madrid. Guadarrama. 1964.

BELTING, H. *La vraie image*. Paris. Gallimard. 2007.

CENCILLO, L. *Paradojas de la belleza*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 2003.

CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA. *Catecismo de la Iglesia Católica*: Getafe. Asociación de editores del catolicismo. 1992. Epígrafes 2501 y 2502.

CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA. *Instrucción General del Misal Romano*. Madrid. 2005. Epígrafe 318.

DE AGUILAR, J.M. *Casa de oración*. Madrid. Movimiento Arte Sacro. 1967.

DELGADO ORUSCO, E. Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo. *AESTHESIS. Revista del Instituto de estética de la Universidad Católica de Chile*. 2006. Num. 39.

DÍAZ QUIRÓS, G. *Visión cumplida...* En Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. Fundación MAPFRE. 2005.

DÍAZ QUIROS, G. y AAVV. *Hacerse Preguntas. Dibujar Respuestas: Venancio Blanco. Escultura religiosa*. Valladolid. Fundación Las Edades del Hombre. 2005.

DORREGO SANTÍN, J. *Venancio Blanco: Artista y persona Enseñanzas a un alumno*. Tesis doctoral. Inédita. Dirigida por Pablo de Arriba del Amo. Universidad Complutense departamento de escultura, Programa Espacio y forma escultórica. Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 2006

ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid. Cristiandad. 2000.

Ex. 20, 3-5. También en Dt. 5, 6-22

FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L. *La escultura religiosa de Venancio Blanco*. En Venancio Blanco. Exposición antológica Madrid 1992. Madrid. Fundación cultura MAPFRE VIDA. 1992.

FERNÁNDEZ DEL AMO; J. L. *Venancio Blanco. Escultura religiosa*. Madrid. Ateneo de Madrid. 1974.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. R. *Historia de la literatura*. Madrid. UNED. 1976. U. D. Num. 6.

FERRANDO ROIG, J. El problema de las imágenes. *A. R.* A. Julio. 1966. Num. 9.

FERRANT, A. La escultura religiosa. *Anuario de Arte Sacro*. Madrid. Octubre. 1956.

FRANCO, F. 1960. *Discursos y mensajes del jefe del estado 1955-1959*. Madrid. Dirección General de Información. Publicaciones Españolas. 1960.

GADAMER, H. G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona. Paidós. 1991.

GADAMER, H. G. *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme. 1984.

GARCÍA GUTIÉRREZ, F. Comunicación oral. Academia de Bellas Artes de Sevilla. Agosto 2010.

GARCÍA VALDECASA, G. *Venancio Blanco*. Quaderni di crítica d'arte. Roma. Il Punto Editrice. 1984.

Gn. 1, 26-27

GÓMEZ PIÑOL, E. *Ruptura vanguardista, desintegración y nostalgia del arte*. Discurso de inauguración del curso académico 2005- 2006 de la Universidad de Sevilla. Sevilla. Universidad de Sevilla. 2005.

GONZÁLEZ FAUS, J. I. *La humanidad nueva. Ensayo de cristología*. Cantabria. Ediciones Cristiandad. 1984.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. CARRASCO TERRIZA, M.J. *Escultura Mariana Onubense*. Huelva. Instituto de Estudios Onubenses "Padre Marchena" y Diputación de Huelva. 1981.

GONZÁLEZ VICARIO M. T. *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid. UNED. 1987.

GRABAR, A. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid. Alianza Forma. 1985.

GUARDINI, R. *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1960.

GUIJARRO GARCIA, J.F. *Persecución religiosa y guerra civil: la iglesia en Madrid, 1936 – 1939*. Madrid. La esfera de los libros. 2006.

Hch. 9, 3-9

HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. Méjico. Fondo de Cultura Económica. 1973.

HOFMANN, W. *Los fundamentos del arte moderno: Una introducción a sus formas simbólicas*. Barcelona. Península. 1995.

IGUACEN, D. Orientaciones pastorales sobre arte sacro. En: *Arte y celebración*. Madrid. 1980. pp. 135-150.

JIMENEZ BURILLO, P. *Venancio Blanco un arte equilibrado*. En: Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. Fundación MAPFRE. 2005.

JIMENEZ LOZANO, J. *Las edades del hombre: Estampas y memoria*. Madrid. Incafo. 1990.

JIMENEZ MARTOS, L. *Venancio*. Madrid. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia 1978.  
Jn. 16, 13-15

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes. Estudio sobre el patrimonio escultórico*. Granada. Atrio. 2008.

LUCAS HERNÁNDEZ, J. de S. *Las dimensiones del hombre. Antropología filosófica*. Salamanca. Sígueme. 1996.

MAINER, J.C. *La edad de plata 1902-1939*. Madrid. Cátedra. 1981.

MARITAIN, J. *La poesía y el arte*. Buenos Aires. Emecé. 1955.

MARTÍN VELASCO, J. *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid. Cristiandad. 1978.

- MARTINEZ-NOVILLO, A. *Venancio Blanco. Exposición antológica*. Madrid. Fundación cultural MAPFRE VIDA. 1992.
- MELENDEZ ALONSO, A. I. En comunicación oral. Madrid. 2010.
- MOLINERO, C. YSÁS, P. *La anatomía del franquismo: De la supervivencia a la agonía 1945-1977*. Barcelona. Crítica. 2008.
- MOLTMANN, J. *Teología de la Esperanza*. Salamanca. Sígueme. 1969.
- MOLTMANN, J. *Trinidad y Reino de Dios: la doctrina sobre Dios*. Salamanca. Sígueme. 1983.
- MORALEJO, S. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid. Akal. 2004
- NIETO ALCAIDE, V. *La escultura de Venancio Blanco*. Salamanca. Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. 2006.
- OLIVAR, A. La formación litúrgica del artista. *A. R. A.* 1965. Num. 3. pp. 4-13.
- PACHECO, F. *El arte de la pintura. Edición de SANCHEZ CANTÓN, F. J.* Tomo II. Madrid. Instituto de Valencia de Don Juan. 1956.
- PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial. 1992
- PLATERO FERNANDEZ CANDAOA, R. *Arte sacro, orientaciones y normas: colección de textos conciliares y posconciliares*. Oviedo. Comisión Diocesana del Patrimonio cultural de la Iglesia. 1986.
- PLAZAOLA ARTOLA, J. *Arte sacro actual*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1965.
- PLAZAOLA ARTOLA, J. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1996.
- PLAZAOLA ARTOLA, J. *Tradición e innovación en la obra religiosa de Venancio Blanco*. En: Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. Fundación MAPFRE. 2005.
- PORTELA SANDOVAL, F. La escultura española contemporánea. *CAMPUS: Revista Universitaria de Alicante*. 1984. Num. 5.



RÉAU, L. *Iconografía del arte Cristiano*. Barcelona. Ediciones del Serval. 2007. Tomo del Nuevo Testamento.

RODRIGUEZ MARIN, E. A. *Espiritualidad y ética del pensamiento social cristiano*. Madrid. Voz de los sin voz. 2005.

RUIZ DE CASCOS, C. *La espiritualidad trinitaria de Guillermo Roviroso*. Madrid. Voz de los sin voz. 2004.

SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, D. *La belleza salvará al mundo* En: Museo Religioso Venancio Blanco Capilla Monte del Pilar. Madrid. Fundación MAPFRE. 2005.

SÁNCHEZ. J. L. Comunicación oral. Madrid. Abril de 2010.

SEGUNDO, J. L. 1993. *¿Qué mundo?, ¿Qué hombre?, ¿Qué Dios?* Santander. Sal Terrae. 1993.

TEJADA ROMERO, P. *Experiencias de creación iconográfica compartida: la actualidad del Cristo del Amor de El Puerto de Santa María*. Inédita. Granada. 2009.

TORRES QUEIRUGA. A. *Creo en Dios Padre. El Dios de Jesús como afirmación plena del hombre*. Santander. Sal Terrae. 1986.

TUSELL, J. *Concepto y taller en la obra de Venancio Blanco*. En: Venancio Blanco. Exposición antológica Madrid 1992. Fundación cultura MAPFRE VIDA Madrid. 1992.

UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940 – 1959* Madrid. Istmo. 1982.

VALVERDE, C. *Los católicos y la cultura española*. En: GARCÍA VILOSLADA. R. Historia de la iglesia en España. Tomo V. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1979.

VARGAS, R. Meditación iconográfica. A .R. A. Madrid. 1977. Num. 51.

VILANOVA, E. La teología española en los últimos 50 años, *Revista Española de Teología*, 1990. Num. 50.

WACHTER. R. *Raum schnitte*. Iglesia de San Pablo. Munich. Exposición de esculturas. Abril-Septiembre 2010.

### Fuentes en Internet

ASENJO PELEGRINA, J. J. *Pasado, presente y futuro del patrimonio cultural de la iglesia.*

*Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla 17-05-10 [En línea] Archidiócesis de Sevilla, Arzobispo, Documentos . Disponible en:

[http://www.archisevilla.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1104:pasado-presente-y-futuro-del-patrimonio-cultural-de-la-iglesia-discurso-de-ingreso-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-santa-isabel-de-hungria-17-05-10&catid=156:documentos&Itemid=217](http://www.archisevilla.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1104:pasado-presente-y-futuro-del-patrimonio-cultural-de-la-iglesia-discurso-de-ingreso-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-santa-isabel-de-hungria-17-05-10&catid=156:documentos&Itemid=217)

[Consultado 27 julio de 2010]

AZCÁRATE RISTORI, J. M. *Jesucristo: iconografía y arte*. Madrid. Rialp. 1991. [En línea]. Mercabá. Rialp. Jesucristo: iconografía y arte.

Disponible en:

[http://www.mercaba.org/Rialp/J/jesucristo\\_iconografia\\_y\\_arte.htm](http://www.mercaba.org/Rialp/J/jesucristo_iconografia_y_arte.htm)

[Consultado el 7 de Enero de 2010].

BARRET, R. *Un dios que se va*. También: *El materialismo católico*. [En línea]. Antología del ensayo. Rafael Barret. Disponible en:

<http://www.ensayistas.org/antologia/XXE/barrett/> [consultado el 3 de

junio de 2010]

BENEDICTO XVI. *Encuentro con los Artistas en la Capilla Sixtina del 21 de Noviembre de 2009*. [En línea]. Vaticano. Benedicto XVI. Documentos. Disponible en:

[http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/speeches/2009/november/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20091121\\_artisti\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti_sp.html) [Consultado el

13 de Mayo de 2010].

BENEDICTO XVI. *Mensaje de S.S. Benedicto XVI al Presidente del Pontificio Consejo de Cultura con ocasión de la XIII Sesión pública de las Academias Pontificias*. [En línea] Benedicto XVI Mensaje. Via Pulchritudinis. Vaticano 24 Noviembre de 2008. Disponible en:

[http://humanitas.cl/web/index.php?option=com\\_content&view=article&id=303%3Abenedicto-xvi-formar-en-la-admiracion-y-deseo-de-la-belleza&catid=92%3Avia-pulchritudinis&Itemid=67](http://humanitas.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=303%3Abenedicto-xvi-formar-en-la-admiracion-y-deseo-de-la-belleza&catid=92%3Avia-pulchritudinis&Itemid=67)

[Consultado el 20 de Agosto de 2010.]

CABRERIZO HURTADO, J. J. El arte cristiano del siglo XIX en España: Romanticismo y Decadencia. [En línea]. *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte*. 2004. Num. 21. Disponible en:

<http://perso.wanadoo.es/alonsocono1601/cano6/EL%20ARTE%20CRISTIANO%20DEL%20SIGLO%20XIX%20EN%20ESPA%20D1A%20ROMANTICISMO%20Y%20DECADENCIA.htm> [Consultado 6 -3-2010].

CARRASCO TERRIZA, M.J. Veinticinco años de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural. [En línea]. *Patrimonio Cultural. Documentación - Estudios - Información*, 2005 Num. 42 /2. pp. 7-72.

Disponible en:

<http://personal.telefonica.terra.es/web/mjcarrascoterriza/comisionepiscopaldepatririmonio.htm> [Consultado el 7 de agosto de 2010].

CONCILIO DE TRENTO. 1545- 1563. *Documento sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*. [En línea]. Disponible en:

[http://www.apologetica.org/trento\\_imagenes.htm](http://www.apologetica.org/trento_imagenes.htm) [Consultado el 20 de Julio de 2010].

GARCÍA CRESPO, E. El padre Aguilar y su tiempo. El reto de los artistas actuales y la Iglesia hoy. [En línea]. *XXVI Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia Sevilla*. 2006. Disponible en:

[http://www.realcongregaciondearquitectos.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/REAL\\_CONGREGACION\\_ARQUITECTOS/PDF/PONENCIA\\_ELENA-EDUARDO\\_INAUGURAL.PDF](http://www.realcongregaciondearquitectos.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/REAL_CONGREGACION_ARQUITECTOS/PDF/PONENCIA_ELENA-EDUARDO_INAUGURAL.PDF) [Consultado el 28 de Abril de 2010].

GARCÍA OMEDES, A. *Santo Domingo de la Calzada* [En línea] Mapa interactivo de rutas del Románico. Santo Domingo de la Calzada,

Disponible en: <http://analizarte.es/2007/09/15/trinidad-paternitas/> [Consultadas el 1 de Junio de 2010].

GONZALEZ VICARIO, M.T. En torno a la iconografía de la escultura religiosa española tras el concilio Vaticano II. [En línea]. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1989. Tomo II - 4.

Disponible en:

<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0446.html> [Consultado 2 de abril de 2010].

GONZÁLEZ VICARIO, M. T. La práctica artística del escultor contemporáneo y los materiales. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Madrid. UNED. 1997. Num. 10. pp. 287-331.

Disponible en:

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-4FC11E33-3448-F0FD-B45E-9D8F3BDB2AEF&dsID=PDF>.

[Consultado el 2 de febrero de 2010].

*Iconografía y contrarreforma*. [En línea] Departamento de Geografía e Historia. Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en: <http://www.uclm.es/profesorado/ramonvicentediaz/textos%20arte/Iconografia%20y%20contrarreforma.htm> [Consultado el 6 de agosto de 2010].

INTERIAN DE AYALA, J. *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas. Capítulo X*. 1750. [En línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12365072010145940210213/index.htm> [Consultado el 20 de Julio de 2010].

JUAN PABLO II. *Carta del Papa Juan Pablo II a los artistas*. 1994. Epígrafe 1. [En línea]. Aciprensa. Documentos. Artistas. Disponible en: <http://www.aciprensa.com/Docum/artista.htm> [Consultado el 9 de mayo de 2010].

JUAN PABLO II. *Carta Apostólica: Spiritus et sponsa* (4 – 12 - 2003) Epígrafe 5. [En línea]. Vaticano. Documentos. Juan Pablo II. Cartas apostólicas. Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/apost\\_letters/documents/hf\\_jp-ii\\_apl\\_20031204\\_sacra-liturgia\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_20031204_sacra-liturgia_sp.html) [Consultada el 9 de Mayo de 2010].

JUAN PABLO II. Carta apostólica *Vicesimus quintus annus*, Vaticano. De 4 de Diciembre de 1988. [En línea]. Vaticano. Juan Pablo II. Cartas apostólicas. Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/apost\\_letters/documents/hf\\_jp-ii\\_apl\\_04121988\\_vicesimus-quintus-annus\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_04121988_vicesimus-quintus-annus_sp.html) [consultado 30 Mayo de 2010].

JUAN PABLO II, *Discurso en el Jubileo de los artistas* del 18 de Febrero de 2000. [En línea]. Vaticano Juan Pablo II. Documentos. Disponible en: [http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/speeches/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_20000218\\_jubilee-artists\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/documents/hf_jp-ii_spe_20000218_jubilee-artists_sp.html) [Consultado el 9 de agosto de 2010].

LABOA, J.M. Pensamiento teológico español del S. XX. [En línea]. *Ciencia y Razón*, Mayo-Agosto. 1985. Núm. 20. Disponible en: [http://www.cuentayrazon.org/revista/doc/020/Num020\\_013.doc](http://www.cuentayrazon.org/revista/doc/020/Num020_013.doc) [Consultado el 2 de junio de 2010].

*La Via Pulchritudinis: Camino privilegiado de evangelización y de diálogo*: Documento final de la Asamblea Plenaria 27-28 Marzo

2006. [En línea]. Pontificio Consejo para La Cultura. Evangelización. Disponible en:  
[http://www.msccperu.org/mision\\_evangelizacion/evangelizacion/viapulchritudPCCult.htm](http://www.msccperu.org/mision_evangelizacion/evangelizacion/viapulchritudPCCult.htm)  
[Consultado el 3 de Agosto de 2010].

LOZANO LÓPEZ, E. *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*. [En línea] Universitat Rovira I Virgili. Disponible en: [http://www.tesisexarxa.net/TESIS\\_URV/AVAILABLE/TDX-0504107-140820//p.XI.ELPROGRAMA.PDF](http://www.tesisexarxa.net/TESIS_URV/AVAILABLE/TDX-0504107-140820//p.XI.ELPROGRAMA.PDF) [Consultado el 6 de agosto de 2010].

LUENGO MENA, J. *Los orígenes del movimiento litúrgico en España*. [En línea]. Blog la Liturgia. Disponible en:  
<http://la-liturgia.blogspot.com/2008/04/los-orgenes-del-movimiento-litrgico-en.html> [Consultado el 3 de Junio de 2010].

PABLO VI. Constitución Pastoral *Gaudium et Spes*. [En línea] Vaticano. Archivo histórico. Concilio Vaticano II. Disponible en:  
[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19651207\\_gaudium-et-spes\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_sp.html) [Consultado el 9 de mayo de 2010].

PABLO VI. *Encíclica Evangelii Nuntiandi* 8 de diciembre de 1975. [En línea]. Vaticano. Pablo VI .Documentos, Disponible en:  
[http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/apost\\_exhortations/documents/hf\\_p-vi\\_exh\\_19751208\\_evangelii-nuntiandi\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/apost_exhortations/documents/hf_p-vi_exh_19751208_evangelii-nuntiandi_sp.html) [Consultada el 8 de Junio de 2010].

PABLO VI *Homilía a los artistas*. Misa del 7 de Mayo de 1964, [En línea]. Vaticano. Pablo VI. Homilías. Disponible en:  
[http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/homilies/1964/documents/hf\\_p-vi\\_hom\\_19640507\\_messa-artisti\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti_it.html) [Consultado el 11 de Mayo de 2010].

PABLO VI. *Mensaje a los artistas* (8 de Diciembre de 1965). [En línea]. Vaticano. Documentos. Epílogo del Concilio. Disponible en:  
[http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/speeches/1965/documents/hf\\_p-vi\\_spe\\_19651208\\_epilogo-concilio-artisti\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti_sp.html) [Consultado el 9 de mayo de 2010].

PABLO VI. *Sacrosanctum Concilium. Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Roma, 4 de Diciembre de 1963. [En línea]. Biblioteca electrónica Cristiana. Disponible en:  
[http://multimedios.org/docs/d000916/p000003.htm#nf\\_2-p4](http://multimedios.org/docs/d000916/p000003.htm#nf_2-p4) [Consultado el 27 de Febrero de 2010].

También disponible en:

PABLO VI. *Sacrosanctum Concilium*. 4 de Diciembre de 1963. [En línea]. Vaticano. Documentos. Concilio Vaticano II. Disponible en: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-i\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-i_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html) [ Consultado 3 de mayo de 2010].

Página oficial de José María Subirachs. [En línea]. Disponible en: <http://centrecultural.caixapenedes.com/obres.aspx?col=1> [consultada el 15 de Marzo de 2010].

Página oficial de la Fundación Libre de Enseñanza. [En línea] Fundación Francisco Giner de los Ríos. Institución libre de enseñanza. Historia. Disponible en: <http://www.fundacionginer.org/historia.htm> [Consultada 2, Junio de 2010].

Página oficial de El Valle de los Caídos. [En línea]. Disponible en: <http://www.cuelgamuros.com/artistas.htm#> [Consultada el 29 de Junio de 2010].

Página oficial del Consejo general de las Hermandades y Cofradías de Sevilla. [En línea]. Disponible en: <http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm#39> [Consultadas el 2 de Mayo de 2010].

PEIRCE, C. S. *¿Qué es un signo?* 1894. [En línea]. Grupo de estudios Peirceanos. Univerisdad de Navarra. Disponible en: <http://www.unav.es/gep/Signo.html> [Consultado en 5 de Enero de 2010].

PEIRCE, C.S. *El icono, el índice y el símbolo*. 1903. [En línea]. Grupo de estudios Peirceanos. Univerisdad de Navarra. Disponible en: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html> [Consultado en 4 de Agosto de 2010].

PÍO IX. *Quanta cura y Syllabus* 1864. [En línea]. Filosofía administrada. Proyecto Filosofía en Español. Disponible en: <http://www.filosofia.org/mfa/far864a.htm> [Consultado en 2 de Junio de 2010].

PIO XII. *Carta Encíclica «Mediator Dei», Sobre La Sagrada Liturgia* Epígrafe 232. (20-XI-1947) [En línea]. Magisterio de Pio XII. Estat Véritas. La Verdad permanece Buenos Aires. Disponible en:

<http://www.statveritas.com.ar/Magisterio%20de%20la%20Iglesia/Magisterio%20de%20los%20Papas/Magisterio%20de%20Pio%20XII/Mediator%20Dei.htm> [Consultado el 9- Mayo de 2010].

RUPNIK, M. I. Centro Aletti. [En línea] Pontificio Instituto Oriental - Centro de Estudios e Investigaciones Ezio Aletti. Disponible en: <http://www.centroaletti.com/spa/persona/02.htm> [Consultado el 10 de agosto de 2010].

RUPNIK, M. I. Centro Aletti. [En línea] Pontificio Instituto Oriental - Centro de Estudios e Investigaciones Ezio Aletti. Disponible en: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/55.htm> [Consultado el 10 de agosto de 2010].

RUPNIK, M. I. Centro Aletti. [En línea] Pontificio Instituto Oriental - Centro de Estudios e Investigaciones Ezio Aletti. Disponible en: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/08.htm> [Consultado el 10 de agosto de 2010].

VALERA BERNAL, F. J. *Publicidad y propaganda en el franquismo. (años 40 y 50) a través de la prensa. La España Nacional-Católica.* [En línea] Revista Educativa Contraclave. 2008. Disponible en: <http://www.contraclave.org/historia/publicidad%20espana%20nacional.pdf> [Consultado el 8 -3-2010].

XXIX JORNADAS NACIONALES DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA "LA RAZÓN DE SER DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA: LA CATEQUESIS" Segovia, 29 de junio al 3 de julio de 2009. [En línea] Conferencia Episcopal Española. Patrimonio. Jornadas 2009. Disponible en: <http://www.conferenciaepiscopal.es/patrimonio/jornadas/2009.html> [Consultado el 9 de mayo de 2010].

**Bibliografía consultada.**

AA, VV. *Summa Artis: Historia general del arte. Tomos del XXXVI al XXXIX*. Madrid. Espasa Calpe. 1990.

AA. VV. *Arte sacro: Un proyecto actual. Actas del curso de la fundación Félix Granda*. Madrid. Fundación Félix Granda. 1999.

AA. VV. *Experiencia y transmisión de lo sagrado. Actas del II curso de la fundación Félix Granda*. Madrid. Fundación Félix Granda. 2000.

AA. VV. *Historia del Arte Universal. Ars Magna. Tomo X*. Barcelona. Planeta. 2006.

AA. VV. *Escultura española 1900/1936*. Madrid. Ministerio de Cultura. 1985.

ARS SACRA. Guadalajara. 2005. Num. 33 y 34.

AUMONT, J. *La estética hoy*. Madrid. Cátedra. 2001.

BELJON, J.J. *Gramática del arte*. Madrid. Celeste Ediciones. 1993.

CALVO SERRALLER, F. *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*. Madrid. Fundación Lugar C. 1992.

CALVO SERRALLER, F. *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona. Tusquets. 1993.

COLLANTES, J. *La fe de la Iglesia católica*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1995.

CORREDOR MARTINEZ, J. A. *Técnicas de fundición artística*. Granada. Universidad de Granada. 1997.

GIRALT-MIRECLE, D. *Subirachs*. Madrid. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencias. 1973.

GONZÁLEZ VICARIO, M. T. La nueva concepción de la imagen religiosa. *Cuadernos de arte e iconografía. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*. UNED. 1988. Num. 2.

IGUACEN, D. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*. En: El arte en la liturgia. Barcelona. Cuadernos Fase. 1993. Num. 47.



- IRIBARREN, J. y GUTIERREZ GARCÍA, J. L. *Ocho grandes mensajes*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1976.
- KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Barral Editores. 1978.
- KINDERSLEY, D. *Signos y símbolos*. China. Círculo de Lectores. 2008.
- KRAUSS, R. E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. Akal. 2002.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. *La inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1999.
- MARTÍNEZ MEDINA, J. *La escultura española contemporánea*. Madrid. Edarcón. 1978.
- MATIAS, P. y otros. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid. Akal. 2006.
- MATIAS, P. y otros. *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid. Akal. 2009.
- MATO LÓPEZ, M. *Metáforas de lo invisible que nos mata*. Arte Acción Ediciones. 2008.
- MONREAL Y TEJADA, L. *La iconografía del cristianismo*. Barcelona. El Acantilado. 2000.
- ORTEGA COCA, M. T. *Escultura religiosa de Venancio Blanco*. En Venancio Blanco. Valladolid. Obra Socio-Cultural Caja Salamanca y Soria. 1993. pp. 3 y 4.
- ORTEGA COCA, M. T. *Venancio Blanco*. Valladolid. Diputación provincial de Valladolid. 1989.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Madrid. Revista de Occidente. 1970.
- RUSSOLI, F. y otros. *Henry Moore Escultura*. Barcelona. Ediciones Polígrafa. 1981.
- SHIMER, L. *La invención del arte, una historia cultural*. Barcelona. Paidós. 2004.

SMITH., H. *Las religiones del mundo*. Barcelona. Circulo de lectores. 2002.

SORIA HEREDIA, F. Y ALMARZA-MEÑICA, J. M. *Arte Contemporáneo sociedad*. Salamanca, Editorial San Esteban. 1982.

STEINER, G. *Presencias reales*. Barcelona. Destino. 1991.

TAINÉ, H. A. *Filosofía del arte*. Madrid. Espasa Calpe. 1960.

VALVERDE, J. M. *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona. Ariel. 2000.

ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid. Cátedra. 1989.



## **Créditos a las imágenes.**

### **Fotografías del autor.**

Imagen 96. Venancio Blanco. Detalle del Nazareno. Colección del artista. 1964.

Imagen 98. Venancio Blanco. Nazareno. Colección del artista. 1964.

Imagen 100. Entorno actual de Roblizas.

Imagen 101. Entorno actual de Roblizas.

Imagen 102. Escuela de Roblizas.

Imagen 103. Campanario de Matillas con cigüeñas.

Imagen 106. Venancio Blanco. Apuntes inéditos de toros y caballos en Roblizas. 1940

Imagen 107. Venancio Blanco. Apuntes inéditos de toros y caballos en Roblizas. 1940

Imagen 108. Venancio Blanco. Apuntes inéditos de cabras en Roblizas 1940.

Imagen 109. Venancio Blanco. Apuntes inéditos de cabras en Priego (Córdoba) 2006.

Imagen 110. Venancio Blanco. Apunte inédito de carro. 1940.

Imagen 113. Puerta realizada por Venancio Blanco en su juventud para el corral de su tío, como reconoció al mostrarle la foto en la entrevista.

Imagen 114. Venancio Blanco. Los dos bocetos del Resucitado sobre los que está trabajando actualmente.

Imagen 115. Venancio Blanco. Apuntes en Roma. 1998.

Imagen 116. Venancio Blanco. Apuntes en Roma. 1998.

Imagen 117. Venancio Blanco. Dibujo de Palas Atenea. 2001.

Imagen 118. Venancio Blanco. Dibujo del Moscóforo. 2003.

Imagen 119. Venancio Blanco. Dibujo de montaje de fragmentos de cabezas restauradas en la acrópolis. 1998.

Imagen 120. Dibujo de Venancio Blanco. Apunte de la estatua ecuestre de Marco Aurelio 1972.

Imagen 121. Dibujo de Venancio Blanco. Apunte de la estatua ecuestre de Marco Aurelio 1998.

Imagen 122. Venancio Blanco. Dibujo del Resucitado de Miguel Ángel. 1998.

Imagen 123. Venancio Blanco. Apunte de Ludovica Albertoni de Bernini. 1998.

Imagen 124. Venancio Blanco. Apunte de Ludovica Albertoni de Bernini. 2000.

Imagen 125. Venancio Blanco. Apunte inédito comentado. 1998.

Imagen 126. Venancio Blanco. Apunte inédito comentado. 1998.

Imagen 129. Venancio Blanco. Apunte de Jesús flagelado, de Luis Salvador Carmona. 2002.

Imagen 134. Venancio Blanco. San Pedro. 1950.

Imagen 136. Venancio Blanco. Apunte inédito de escultura de Luciano Minguzzi. 1957.

Imagen 137. Venancio Blanco. Apunte de escultura de Arturo Martini. 2003.

Imagen 138. Venancio Blanco. Apunte inédito de escultura de Marino Marini.

Imagen 139. Venancio Blanco. Copiando a Marino Marini.

Imagen 140. Venancio Blanco. Copiando a Marino Marini.

Imagen 141. Venancio Blanco. Apunte inédito de la escultura de Henri Moore mujer reclinada vestida. 1957.

Imagen 142. Venancio Blanco. Apunte inédito de la escultura de Henri Moore mujer reclinada vestida. 1957.

Imagen 143. Venancio Blanco. Apunte inédito de esculturas de Calder

Imagen 144. Venancio Blanco. Boceto de Toro para la Universidad de Tarragona. 1959.

Imagen 183. Venancio Blanco. Boceto en cera de Resucitado. 2009.

Imagen 187. Venancio Blanco. Resucitado: El agradecimiento del Padre. Boceto en cera. 2010.

Imagen 188. Venancio Blanco. Detalle del cuello roto y del torso. 2010.

Imagen 189. Venancio Blanco. Resucitado: El agradecimiento del Padre. 2º. Boceto en cera. 2010.

Imagen 192. Venancio Blanco. Dibujo para ilustrar el pregón de Semana Santa de Zamora en 2010.

Imagen 193. Venancio Blanco. Dibujo en una servilleta de un bar colocado sobre el folleto del pregón de Zamora en 2010.

Imagen 195. Venancio Blanco. Detalle de apunte en servilleta. 2010.

Imagen 197. Venancio Blanco en el proceso de ampliación del monumento al Jinete Charro. Roma. 1984.

Imagen 198. El autor en el mismo proceso.

Imagen 201. Venancio ante su escultura de la Academia en abril de 2010.

Imagen 202. Venancio usando los raspines en el modelado del Cristo, mientras habla por el móvil. Mayo de 2010.

Imagen 203. Pablo Tejada. Apocalipsis, Jinete de la guerra. Granada. 1986.

Imagen 204. Pablo Tejada. Resucitado de Emaus. Capilla de Emaus. Torremocha del Jarama. Madrid. 2001.

Imagen 207. Pablo Tejada. Vidriera de la Trinidad. Capilla de Emaus. Torremocha del Jarama. Madrid. 2000.

### **Fotografías de Nuria Urbano**

Imagen 104. Venancio Blanco. La lección de la naturaleza. Colección del artista 2005.

Imagen 112. El trabajo en un taller de fragua y proceso de fundición de sus piezas para el museo MAPFRE.

Imagen 130. Venancio Blanco. Santiago el Mayor. 1957.

Imagen 131. Venancio Blanco. San Francisco. 1943.

Imagen 132. Venancio Blanco. Santiago el Menor. 1957.

Imagen 133. Venancio Blanco. Cabeza de San Pedro. 1959.

Imagen 135. Venancio Blanco. Cabeza de San Pablo. 1959.

Imagen 146. Venancio Blanco. Boceto para el monumento a Juan Pablo II. 2003.

Imagen 147. Venancio Blanco. Apunte para el monumento a Juan Pablo II. 2003.

Imagen 148. Venancio Blanco. Bocetos para el monumento a Juan Pablo II. 2003.

Imagen 150. Venancio Blanco. Confesión. 1974.

Imagen 151. Venancio Blanco. Réquiem de Mozart. 1979.

- Imagen 152. Venancio Blanco. Canto Gregoriano. 1979.
- Imagen 153. Venancio Blanco. Espíritu Santo. 1974.
- Imagen 154. Venancio Blanco. Pureza. 1974.
- Imagen 155. Venancio Blanco. Cristo-Hombre. 1974.
- Imagen 156. Venancio Blanco. Hombre-Cristo. 1974.
- Imagen 157. Venancio Blanco. Calvario. Capilla MAPFRE. 2002.
- Imagen 158. Venancio Blanco. Última Cena. Capilla MAPFRE. 2002.
- Imagen 159. Venancio Blanco. Anunciación. Capilla MAPFRE. 1997.
- Imagen 160 Venancio Blanco. San Sebastian. 1974
- Imagen 161 Venancio Blanco. San Sebastian. 1997.
- Imagen 164. Venancio Blanco. Resucitado. 1974
- Imagen 167, 168 y 169. Venancio Blanco. Serie de bocetos en bronce de Cristos yacentes. 1962.
- Imagen 170. Venancio Blanco. Boceto del que parte para la realización del Cristo Yacente.1984.
- Imagen 171. Venancio Blanco. Cristo Resucitado en escayola. 1990.
- Imagen 173. Venancio Blanco. Detalle de la cabeza del Cristo Resucitado. 1990.
- Imagen 174. Venancio Blanco. Detalle de la cabeza del Cristo Resucitado. 1990.
- Imagen 176. Venancio Blanco. Yacente Resucitado recién terminado.1991.
- Imagen 177. Venancio Blanco. Resucitado. Capilla Monte del Pilar. 2010.
- Imagen 178. Venancio Blanco. Yacente Resucitado. Capilla del Monte del Pilar.



Imagen 179. Venancio Blanco. Yacente Resucitado. Capilla del Monte del Pilar.

Imagen 180. Venancio Blanco: Cristo yacente. Homenaje a Juan de Juni. 1993.

Imagen 181. Venancio Blanco. Estudio del Resucitado. 1993.

Imagen 182. Venancio Blanco. Estudio del Resucitado. 1993.

Imagen 184. Venancio Blanco. Resucitado-del-primer-paso. 1994.

Imagen 186. Venancio Blanco. Yacente Resucitado. Capilla del Monte del Pilar.

Imagen 196. Venancio Blanco. Resucitado. Capilla monte del pilar. 2010

### **Fotografías de Pedro Castellano**

Imagen 205. El trabajo en el taller de forja.

Imagen 206. Sal de la tierra. Taller de forja.

### **Fotografía de Xavi Borrás.**

Imagen 25. José María Subirach. La ascensión del Señor. Sagrada familia. Barcelona. 1999.

### **Fotografías extraídas de publicaciones.**

Imagen 3. Juan de Archieta. La Trinidad. Retablo de la capilla de San Martín de Sarasa, Catedral de Jaca. Huesca. 1578.  
*Cuaderno de Arte Español nº 76. p. 17.*

Imagen 14. Juan de Juni. Cristo Resucitado. Catedral de Burgo de Osma. 1570.

*El árbol de la vida. Las edades del hombre.* Segovia. Fundación la edades del hombre. 2003.

Imagen 15. Anónimo, Resurrección de Cristo Monasterio de Santo Domingo el Real. Segovia. Finales del siglo XVI.  
*El árbol de la vida. Las edades del hombre.* Fundación la edades del hombre. 2003.

Imagen 26. Anónimo. La Ascensión. Museo nacional, Baviera, Munich. Año 400.  
AA. VV. 1978. Enciclopedia universal del arte Plaza y Janés. Tomo IV.

Imagen 29. Atribuido a Juan de Solís mediados del XVII aparición de Cristo a la Virgen Catedral de Segovia  
*El árbol de la vida. Las edades del hombre.* Fundación la edades del hombre. 2003.

Imagen 32. Hans Multscher, Cristo, varón de dolores. Portada de la Catedral de Ulm. Alemania. 1492.  
AA. VV. *Enciclopedia Universal del Arte.* Plaza y Janés 1978. Tomo V.

Imagen 33. Willem van Bibaut. Las cinco llagas de Cristo. Ámsterdam. Colección particular. 1523.  
BELTING, H. *La vraie image.* Paris. Gallimard. 2007.

Imagen 56. Pablo Gargallo. El David. Museo Pablo Gargallo. Zaragoza. 1934 *Catálogo de la exposición Medio siglo de escultura 1900-1945.* Madrid. 1981.

Imagen 66. Adrián Carrillo. Los Cuatro Evangelistas Alicante. 1949.  
*Adrian Carrillo. Antológica 1914-1979.* Alicante. Instituto de Cultura Juan Gil Albert , Caja de Ahorros del Mediterráneo, Obras Sociales D.L. 2000.

Imagen 67. Adrián Carrillo: Pentecostés. Alicante. 1967.  
*Adrian Carrillo. Antológica 1914-1979.* Alicante. Instituto de Cultura Juan Gil Albert , Caja de Ahorros del Mediterráneo, Obras Sociales D.L. 2000.

Imagen 72. José Luis Sánchez. Virgen de la correa. Instituto Nacional de Colonización. 1958. *José Luis Sánchez: Trayectoria de un escultor.* AA. VV. Ciudad Real. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha. 2010.

Imagen 73. José Luis Sánchez. Cristo de la parroquia de Santa Ana en Moratalaz. 1967. *José Luis Sánchez: Trayectoria de un escultor.* AA. VV. Ciudad Real. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha. 2010.

Imagen 91. Pablo Serrano. Sagrada Familia, Villalba de Calatrava. 1955.

ARA FERNÁNDEZ, A. Pablo Serrano: el anhelo de un arte unitario. *Archivo Español de Arte*. Octubre-Diciembre 2007, LXXX, 320 p. 418.

Imagen 97. Venancio Blanco. Crucificado. Pedro Abad, Córdoba. 1969. *Hacerse Preguntas. Dibujar Respuestas .Venancio Blanco. Escultura religiosa. Catálogo de la Exposición Las Edades del Hombre León 2005*.

Imagen 172. Gregorio Fernández. Detalle del Cristo yacente. Museo nacional de escultura de Valladolid. 1625-1630. *Cuadernos de arte español nº 40 p. 9*.

Imagen 185. Venancio Blanco. Lazarillo de Tormes. Colección del autor. 1992. (Fotografías de Nacho carretero) Nieto Alcaide, V. *La escultura de Venancio Blanco*. Salamanca. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. 2006.

Imagen 186. Venancio Blanco. Torero. Colección del autor. 1991. (Fotografías de Nacho carretero). Nieto Alcaide, V. *La escultura de Venancio Blanco*. Salamanca. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. 2006.

Imagen 190. Venancio Blanco. Reposo. 1970. *Cuaderni di critica d'arte. Roma. 1984*.

Imagen 191. Venancio Blanco. Figura. 1970. *Cuaderni di critica d'arte. Roma. 1984*.

### Imágenes extraídas de Internet

Imagen 1. André Rublëv. Icono de La Trinidad. Catedral de la Asunción. Moscú. 1425. Se representa este misterio teológico con tres personas idénticas pero con atributos distintos. [En línea.] Disponible en: [http://3.bp.blogspot.com/\\_92uXjtoQqgA/SsEKc25oJXI/AAAAAAAAACI/gR39xYWA\\_fk/s400/rutrin.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_92uXjtoQqgA/SsEKc25oJXI/AAAAAAAAACI/gR39xYWA_fk/s400/rutrin.jpg) [Consultado el 2 de Enero de 2010].

Imagen 2. Anónimo. Trinidad Patérnitas. Santo Domingo de la Calzada. En torno a 1200. [En línea.] Disponible en:

<http://www.arquivoltas.com/17-La%20Rioja/StoDomingoCalzada%20G130.jpg> [Consultado el 26 de Enero de 2010].

Imagen 4. Miguel Ángel Buonarroti. Piedad. Vaticano. 1499. [En línea.] Disponible en:

[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.la-pieta.org/picture\\_library/hupka/robert\\_hupka.jpg&imgrefurl=http://www.la-pieta.org/page2/hupka%3Flang%3Den&usq=\\_\\_ZnJ7RKQ\\_xXJeSQOX8fy\\_TOx4QbQ=&h=370&w=466&sz=26&hl=en&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=3kktsiduf2i6\\_M:&tbnh=102&tbnw=128&prev=/images%3Fq%3DRobert%2BHupka%26um%3D1%26hl%3Den%26rlz%3D1I7ADFA\\_es%26tbs%3Disch:1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.la-pieta.org/picture_library/hupka/robert_hupka.jpg&imgrefurl=http://www.la-pieta.org/page2/hupka%3Flang%3Den&usq=__ZnJ7RKQ_xXJeSQOX8fy_TOx4QbQ=&h=370&w=466&sz=26&hl=en&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=3kktsiduf2i6_M:&tbnh=102&tbnw=128&prev=/images%3Fq%3DRobert%2BHupka%26um%3D1%26hl%3Den%26rlz%3D1I7ADFA_es%26tbs%3Disch:1) [Consultado el 21 de Abril de 2010].

Imagen 5. Anónimo. Sinagoga de Córdoba. 1315. [En línea.] Disponible en:

[http://3.bp.blogspot.com/\\_sD9yQTE5QZQ/R6DWtMhU23I/AAAAAAACso/GEuSzuEh2PM/s400/sinagogacordoba.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_sD9yQTE5QZQ/R6DWtMhU23I/AAAAAAACso/GEuSzuEh2PM/s400/sinagogacordoba.jpg) [Consultado el 30 de Enero de 2010].

Imagen 6. Anónimo. Detalle decorativo de la Alhambra. Granada1250. [En línea.] Disponible en:

[http://www.fotolibre.org/albums/userpics/10029/090221\\_Alhambra\\_087.jpg](http://www.fotolibre.org/albums/userpics/10029/090221_Alhambra_087.jpg) [Consultado el 28 de Enero de 2010].

Imagen 7. Anónimo. Detalle del templo de Kapalesvara dedicado a Shiva. Madrás. Siglo XII. [En línea.] Disponible en:

[http://www.kalipedia.com/kalipediamedia/penrelcul/media/200707/18/relyc/ult/20070718klpprcryc\\_248.les.SCO.jpg](http://www.kalipedia.com/kalipediamedia/penrelcul/media/200707/18/relyc/ult/20070718klpprcryc_248.les.SCO.jpg) [Consultado el 28 de Enero de 2010].

Imagen 8. Anónimo. Justiniano y su Corte en un mosaico de San Vitale. Rávena. Año 548. [En línea.] Disponible en:

<http://www.historiayarte.org/wp-content/uploads/2008/11/justiniano.jpg> [Consultado el 3 de Enero de 2010].

Imagen 9. Anónimo. Buda. Museo arqueológico de Sarnath. Año 400. [En línea.] Disponible en:

[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://wa3.www.artehistoria.jcyl.es/art/thumb/CDB14239.jpg&imgrefurl=http://www.artehistoria.jcyl.es/art/contextos/3592.htm&usq=\\_\\_xzNRKhwnsVA3fHXIleCN0Z2sPoE=&h=160&w=96&sz=4&hl=en&start=29&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=3GaajFdhvIOsCM:&tbnh=98&tbnw=59&prev=/images%3Fq%3Diconograf%25C3%25ADa%2Bbudista%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Den%26sa%3DN%26](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://wa3.www.artehistoria.jcyl.es/art/thumb/CDB14239.jpg&imgrefurl=http://www.artehistoria.jcyl.es/art/contextos/3592.htm&usq=__xzNRKhwnsVA3fHXIleCN0Z2sPoE=&h=160&w=96&sz=4&hl=en&start=29&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=3GaajFdhvIOsCM:&tbnh=98&tbnw=59&prev=/images%3Fq%3Diconograf%25C3%25ADa%2Bbudista%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Den%26sa%3DN%26)

[rlz%3D1I7ADFA\\_es%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch](#): [Consultado el 17 de Agosto de 2010].

Imagen 10. Anónimo. Grabado en una caverna de Éfeso. Siglo II. [En línea.] Disponible en: [http://www.datosfreak.org/site\\_media/upload/ichthys.jpg](http://www.datosfreak.org/site_media/upload/ichthys.jpg) [Consultado el 11 de Abril de 2010].

Imagen 11. Anónimo. Mosaico de iglesia cristiana en Megido Israel. Siglo III. [En línea.] Disponible en: [http://1.bp.blogspot.com/\\_AvwR9WbLj8k/S2JacG3Uka/AAAAAAAAAEA/EmX3NzsM-oc/s200/ichtys+iglesia+antigua.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_AvwR9WbLj8k/S2JacG3Uka/AAAAAAAAAEA/EmX3NzsM-oc/s200/ichtys+iglesia+antigua.jpg) [Consultado el 11 de Abril de 2010].

Imagen 12. Crismón del reverso de la moneda de Magencio. Siglo IV. [En línea.] Disponible en: <http://tresmontes7.files.wordpress.com/2008/01/crismon-en-castillo-de-loarre.jpg> [Consultado el 10 de Abril de 2010].

Imagen 13. Anónimo. El buen pastor. Arte paleocristiano. Museo Vaticano. Siglo IV. [En línea.] Disponible en: [http://3.bp.blogspot.com/\\_ylubXCpVEz8/SL71OwXTFJI/AAAAAAAAARc/SfrNZM9R4s8/s400/313\\_el\\_buen\\_pastor\\_museos\\_vaticanos\\_paleocristiano.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_ylubXCpVEz8/SL71OwXTFJI/AAAAAAAAARc/SfrNZM9R4s8/s400/313_el_buen_pastor_museos_vaticanos_paleocristiano.jpg) [Consultado el 14 de Abril de 2010].

Imagen 16. El Greco. La Resurrección de Cristo. 1600. [En línea.] Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Resurreccion\\_Prado.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Resurreccion_Prado.jpg) [Consultado el 29 de Enero de 2010].

Imagen 17. Duccio di Buoninsegna. La Maestà. Aparición en el lago Tiberiades. 1308. [En línea.] Disponible en: [http://www.painting-palace.com/files/334/33354\\_Appearence\\_on\\_Lake\\_Tiberias\\_t.jpg](http://www.painting-palace.com/files/334/33354_Appearence_on_Lake_Tiberias_t.jpg) [Consultado el 26 de Enero de 2010].

Imagen 18. Caravaggio. La cena de Emaús. 1600. [En línea.] Disponible en: [http://3.bp.blogspot.com/\\_PjlcuSQEKSw/ShWW-X12tal/AAAAAAAAABbs/lbZfetg0wvU/s400/CARAVAGGIO,+M.A.+1601-02.+La+cena+de+Ema%C3%BA+\(Londres\).jpg](http://3.bp.blogspot.com/_PjlcuSQEKSw/ShWW-X12tal/AAAAAAAAABbs/lbZfetg0wvU/s400/CARAVAGGIO,+M.A.+1601-02.+La+cena+de+Ema%C3%BA+(Londres).jpg) [Consultado el 23 de Marzo de 2010].

Imagen 19 Anónimo. Cristo se aparece al Apóstol Tomás. Catedral de Notre Dame. París. Siglo XIII. [En línea.] Disponible en: <http://heraldosvalencia.files.wordpress.com/2009/04/aparicion-del-senor-a-tomas.jpg> [Consultado el 7 de Febrero de 2010].

Imagen 20. Correggio, Noli me tangere. Museo del Prado. 1525. [En línea.] Disponible en: [http://www.artchive.com/artchive/c/correggio/correggio\\_tangere.jpg](http://www.artchive.com/artchive/c/correggio/correggio_tangere.jpg) [Consultado el 4 de Enero de 2010].

Imagen 21. Luis María Saumells. Cristo y María Magdalena. 1990. [En línea.] Disponible en: <http://saumells.blogspot.com/> [Consultado el 29 de Julio de 2010].

Imagen 22. Rembrandt. La ascensión de Cristo. 1636. [En línea.] Disponible en: [http://s4.hubimg.com/u/1816051\\_f260.jpg](http://s4.hubimg.com/u/1816051_f260.jpg) [Consultado el 7 de Enero de 2010].

Imagen 23. William Congdon. Ego sum. 1960. [En línea.] Disponible en: <http://www.christusrex.org/www2/art/congdon.htm> [Consultado el 5 de Agosto de 2010].

Imagen 24. Luca della Robbia. Ascensión de Cristo. Catedral de Florencia. Siglo XV. [En línea.] Disponible en: <http://www.fatima.org.pe/images/sections/le22.jpg> [Consultado el 4 de Enero de 2010].

Imagen 27. Anónimo. El Sepulcro vacío. Biblia de Ripoll. Siglo XI. [En línea.] Disponible en: <http://www.davinci-systems.es/ripoll/biblia2.jpg> [Consultado el 3 de Enero de 2010].

Imagen 28. Anónimo. La bajada a los infiernos. Icono de Theófanos de Creta. 1546. [En línea.] Disponible en: <http://www.mercaba.org/Iconos/Meditacion/Infiernos/reserreccion.jpg> [Consultado el 12 de Enero de 2010].

Imagen 30. Pyeter Dancart, La conversión de San Pablo, Retablo Mayor de la catedral de Sevilla. 1481-1564. [En línea.] Disponible en: <http://www.galeon.com/juliodominguez/2007b/DSC08502.jpg> [Consultado el 3 de Agosto de 2010].

Imagen 31. Annibale Carracci. ¿Quo vadis Domine? Iglesia de Santa María de la Palma en Roma. 1602. [En línea.] Disponible en: <http://www.davidscottwritings.com/quovadis.jpg> [Consultado el 4 de Agosto de 2010].

Imagen 34. Anónimo. La puerta del cordero. San Isidoro de León. Siglo XII. [En línea.] Disponible en: <http://arte.laquia2000.com/wp-content/uploads/2007/11/puerta-cordero.jpg> [Consultado el 11 de Enero de 2010].

Imagen 35. Maestro Mateo. Pantocrátor del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Siglo XII. [En línea.] Disponible en: [http://laclasedearte.files.wordpress.com/2008/12/pantocrator\\_del\\_portico\\_de\\_la\\_gloria\\_en\\_santiago\\_de\\_compostela1.jpg](http://laclasedearte.files.wordpress.com/2008/12/pantocrator_del_portico_de_la_gloria_en_santiago_de_compostela1.jpg) [Consultado el 8 de Enero de 2010].

Imagen 36. Miguel Ángel. Resucitado. Santa María sopra Minerva, Roma. 1520. [En línea.] Disponible en: <http://usuarios.multimania.es/anaguilera/imagenes/cristocruz.jpg> [Consultado el 14 de Junio de 2010].

Imagen 37. Jerónimo Hernández. Resucitado. Parroquia de la Magdalena. Sevilla. 1580. [En línea.] Disponible en: <http://wa5.www.artehistoria.icyl.es/artesp/jpg/HEC22245.jpg> ) [Consultado el 9 de Enero de 2010].

Imagen 38. El Greco. Resucitado. Hospital de Tavera. Toledo. 1598. [En línea.] Disponible en: <http://en.fundacionmedinaceli.org/coleccion/obradelmes/2008-10/img/resucitado.jpg> [Consultado el 4 de Enero de 2010].

Imagen 39. Jerónimo Jacinto de Espinosa. Misa de San Gregorio. 1667. [En línea.] Disponible en: <http://www.jdiezarnal.com/pintura/jeronimomisa01.jpg> [Consultado el 4 de Enero de 2010].

Imagen 40. Aniceto Marinas. Monumento al Corazón de Jesús. Cerro de los Ángeles Madrid. 1919. [En línea.] Disponible en: [http://2.bp.blogspot.com/\\_EM1XBJYyS7A/Sj1O1\\_qD-ql/AAAAAAAAAF0U/6Q3KzWiodOQ/s400/Monumento+orincipal++al+Sagrado+Coraz%C3%B3n+de+Jes%C3%BA+en+el+Cerro+de+los+Angeles.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_EM1XBJYyS7A/Sj1O1_qD-ql/AAAAAAAAAF0U/6Q3KzWiodOQ/s400/Monumento+orincipal++al+Sagrado+Coraz%C3%B3n+de+Jes%C3%BA+en+el+Cerro+de+los+Angeles.jpg) [Consultado el 9 de Enero de 2010].

Imagen 41. Félix Granda. Sagrado Corazón. Santuario Nacional de la Gran Promesa. Valladolid. 1941. [En línea.] Disponible en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Valladolid - Santuario Nacional de la Gran Promesa 19.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Valladolid_-_Santuario_Nacional_de_la_Gran_Promesa_19.jpg) [Consultado el 13 de Agosto de 2010].

Imagen 42. José Capuz. Resucitado, Málaga. 1946. [En línea.] Disponible en:

<http://www.agrupaciondecofradias.com/imagenes/Resucitado.jpg> [Consultado el 10 de Enero de 2010].

Imagen 43. Anónimo. Resucitado Parroquia de San Joaquín y San Pascual. Cieza. 1950. [En línea.] Disponible en:

[http://www.regmurcia.com/servlet/integra.servlets.Imagenes?METHOD=VERIMAGEN\\_53419&nombre=EsculturadelResucitado\\_res\\_300.jpg](http://www.regmurcia.com/servlet/integra.servlets.Imagenes?METHOD=VERIMAGEN_53419&nombre=EsculturadelResucitado_res_300.jpg) [Consultado el 9 de Enero de 2010].

Imagen 44. Joaquín Rubio Camín. Resucitado y Virgen. Parroquia de San Lorenzo de Gijón. 1970. [En línea.] Disponible en:

<http://www.slorenzo.com/> [Consultado el 10 de Enero de 2010].

Imagen 45. Marko Ivan Rupnik. Cristo Resucitado. Capilla Mala Ilova Gora Dobropolje. Eslovenia. Setiembre 2009. [En línea.] Disponible en:

<http://www.centroaletti.com/ing/temi/temi04.htm> [Consultado el 10 de Agosto de 2010].

Imagen 46. Marko Ivan Rupnik. El anuncio del Reino de Dios y la llamada a la conversión. Basílica del Rosario. Lourdes. Francia. Diciembre. 2007. [En línea.] Disponible en:

<http://www.centroaletti.com/ing/temi/temi04.htm> [Consultado el 10 de Agosto de 2010].

Imagen 47. Marko Ivan Rupnik. El descenso a los infiernos. Iglesia de la Santísima Trinidad. Monte Argentario. Italia. 2002. [En línea.] Disponible en:

<http://www.centroaletti.com/ing/opere/italia/08.htm> [Consultado el 10 de Agosto de 2010].

Imagen 48. Juan de Ávalos. Cristo Resucitado. Teruel. 1993. [En línea.] Disponible en:

<http://www.cuelgamuros.com/avalos2.htm> [Consultado el 23 de Enero de 2010].



Imagen 49. Ricardo Flecha. Jesús Resucitado. Valladolid. 1994. [En línea.] Disponible en:

[http://4.bp.blogspot.com/\\_Y8AOG1XNchw/SAJcwc-mRQI/AAAAAAAAAQg/KIZRdNGqTUI/s320/2363131859\\_14117c777f.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_Y8AOG1XNchw/SAJcwc-mRQI/AAAAAAAAAQg/KIZRdNGqTUI/s320/2363131859_14117c777f.jpg) [Consultado el 24 de Enero de 2010].

Imagen 50. Francisco Buiza. Resucitado. Iglesia de Santa Marina. Sevilla. 1973. [En línea.] Disponible en:

[http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.rafaes.com/glorias-2005/9429499474-RAFAES-98765465465264542651232480014.jpg&imgrefurl=http://www.rafaes.com/html-2004/semana-santa-2005-Resurreccion-a.htm&usq=\\_\\_cxIzIoMgg0SyVjouj46AljMD3Wk=&h=510&w=350&sz=59&hl=en&start=15&um=1&itbs=1&tbnid=sMfOaeh6XsDJFM:&tbnh=131&tbnw=90&prev=/images%3Fq%3DFrancisco%2BBuiza.%2BResucitado.%2BIglesia%2Bde%2BSanta%2BMarina%26um%3D1%26hl%3Den%26rlz%3D1I7ADFA\\_es%26tbs%3Disch:1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.rafaes.com/glorias-2005/9429499474-RAFAES-98765465465264542651232480014.jpg&imgrefurl=http://www.rafaes.com/html-2004/semana-santa-2005-Resurreccion-a.htm&usq=__cxIzIoMgg0SyVjouj46AljMD3Wk=&h=510&w=350&sz=59&hl=en&start=15&um=1&itbs=1&tbnid=sMfOaeh6XsDJFM:&tbnh=131&tbnw=90&prev=/images%3Fq%3DFrancisco%2BBuiza.%2BResucitado.%2BIglesia%2Bde%2BSanta%2BMarina%26um%3D1%26hl%3Den%26rlz%3D1I7ADFA_es%26tbs%3Disch:1) [Consultado el 24 de Enero de 2010].

Imagen 51. Jorge Albareda Agüeras. Parroquia de Santa Rita. Zaragoza. 1978. [En línea.] Disponible en:

[http://farm4.static.flickr.com/3060/2575192808\\_ba75834f32\\_o.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3060/2575192808_ba75834f32_o.jpg) [Consultado el 8 de Agosto de 2010].

Imagen 52. José Piquer. San Jerónimo penitente. Museo del Prado. 1844. [En línea.] Disponible en:

<http://img211.imageshack.us/img211/7742/sanjernimopenitentejosp.jpg> [Consultado el 28 de Enero de 2010].

Imagen 53. Agapito Vallmitjana San Juan de Dios. Asilo San Juan de Dios, Barcelona. 1883. [En línea.] Disponible en:

<http://img23.imageshack.us/i/sanjuandediosmaderaasil.jpg/> [Consultado el 28 de Enero de 2010].

Imagen 54. Vitorio Macho. Monumento al Sagrado Corazón (Cristo del Otero) Palencia. 1931. [En línea.] Disponible en:

[http://3.bp.blogspot.com/\\_Ts4O\\_PXQFdU/S4AQeUdji2I/AAAAAAAAAKE/oZEpGCWC0Vw/s200/220px-Cristo\\_del\\_Otero\\_\(Palencia\).jpg](http://3.bp.blogspot.com/_Ts4O_PXQFdU/S4AQeUdji2I/AAAAAAAAAKE/oZEpGCWC0Vw/s200/220px-Cristo_del_Otero_(Palencia).jpg) [Consultado el 9 de Febrero de 2010].

Imagen 55. Pablo Gargallo. El profeta. Museo Pablo Gargallo. Zaragoza. 1933. [En línea.] Disponible en:

<http://arte.observatorio.info/wp-content/uploads/2008/06/profeta-gargallo.jpg> [Consultado el 9 de Febrero de 2010].

Imagen 57. Antonio Illanes. La Reina de los Ángeles. Ermita de la Peña de Arias Montano en Alájar (Huelva) 1937. [En línea.] Disponible en: <http://www.rafaes.com/angeles-alajar-rafaes.jpg> [Consultado el 3 de Febrero de 2010].

Imagen 58. Sebastián Santos Rojas. María Santísima del Socorro. Alcalá de Guadaíra. 1940. [En línea.] Disponible en: <http://islapasionforos.mforos.com/1167537/6025438-sebastian-santos-rojas/> [Consultado el 10 de Agosto de 2010].

Imagen 59. Pedro Moreira López. Cofradía de los estudiantes Málaga. 1946. [En línea.] Disponible en: <http://www.lahornacina.com/images1/C%20-%20Estudiantes%20Malaga%20I.jpg> [Consultado el 28 de Enero de 2010].

Imagen 60. Jaime Martrús i Riera. Entrada triunfal en Jerusalén. Iglesia de San Juan. Cáceres. 1946. [En línea.] Disponible en: [http://www.sevillaweb.info/ciudades/la\\_roda\\_andalucia/imagenes/borriquit\\_a09.jpg](http://www.sevillaweb.info/ciudades/la_roda_andalucia/imagenes/borriquit_a09.jpg) [Consultado el 21 de Febrero de 2010].

Imagen 61. Palma Burgos. Señora de la Piedad. Málaga. 1941. [En línea.] Disponible en: <http://www.agrupaciondecofradias.com/hdades/imagenes/piedad/Piedad.jpg> [Consultado el 23 de Febrero de 2010].

Imagen 62. Juan de Ávalos. Piedad. Valle de los Caídos. 1940-1958. [En línea.] Disponible en: [http://3.bp.blogspot.com/\\_jAuzpW2\\_gfk/S9gboEsQBHI/AAAAAAAAAK4/hssfukCpHkU/s400/Valle\\_de\\_los\\_caidos-cruz\\_y\\_la\\_piedad\\_3.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_jAuzpW2_gfk/S9gboEsQBHI/AAAAAAAAAK4/hssfukCpHkU/s400/Valle_de_los_caidos-cruz_y_la_piedad_3.jpg) [Consultado el 4 de Febrero de 2010].

Imagen 63. Reposición y desagravio del Cristo de la calle Santo Tomás de Toledo. 1939. [En línea.] Disponible en: <http://www.flickr.com/photos/65595512@N00/2641397387/> [Consultado el 1 de Marzo de 2010].

Imagen 64. José Capuz. El Descendimiento. Cartagena. 1930. [En línea.] Disponible en: <http://www.patrimoniomusical.com/images/descendimiento.gif> [Consultado el 8 de Febrero de 2010].

Imagen 65. José Capuz. Sagrado Corazón. Tarifa. 1944. [En línea.] Disponible en:

<http://www.lahornacina.com/IMAGES10/AR%20-%20Capuz%20VI.jpg>

[Consultado el 7 de Febrero de 2010].

Imagen 68. Luis Ortega Bru. Cristo de la Misericordia de la Hermandad del Baratillo. Sevilla. 1951. [En línea.] Disponible en:

<http://www.galeon.com/juliodominguez/2007b/bru1950.jpg> [Consultado el

11 de Febrero de 2010].

Imagen 69. Luis Ortega Bru. El eco. Museo Luis Ortega Bru. Algeciras. 1964. [En línea.] Disponible en:

<http://cpd.sanroque.es/fmc/index.html> [Consultado el 11 de Febrero de

2010].

Imagen 70. José Luis Vasallo: Virgen del Carmen. Benaocaz. Cádiz. 1941. [En línea.] Disponible en:

[http://4.bp.blogspot.com/\\_tHA77pDSSR4/S3m7I7-](http://4.bp.blogspot.com/_tHA77pDSSR4/S3m7I7-dYRI/AAAAAAAAA9c/LyICUQhHjEA/s320/VIRGEN+DEL+CARMEN.jpg)

[dYRI/AAAAAAAAA9c/LyICUQhHjEA/s320/VIRGEN+DEL+CARMEN.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_tHA77pDSSR4/S3m7I7-dYRI/AAAAAAAAA9c/LyICUQhHjEA/s320/VIRGEN+DEL+CARMEN.jpg)

[Consultado el 10 de Febrero de 2010].

Imagen 71. José Luis Vasallo. Monumento a Santa Teresa. Ávila. 1982. [En línea.] Disponible en:

[http://www.labasilicateresiana.com/imagenes/StaTeresa\\_LuisVasallo.jpg](http://www.labasilicateresiana.com/imagenes/StaTeresa_LuisVasallo.jpg)

[Consultado el 10 de Febrero de 2010].

Imagen 74. José Luis Alonso Coomonte. Jesús flagelado. Benavente. 1953. [En línea.] Disponible en:

<http://www.escultorcoomonte.com/escultura.html> [Consultado el 14 de

Febrero de 2010].

Imagen 75. José Luis Alonso Coomonte. Piedad. 1956. [En línea.] Disponible en:

<http://www.escultorcoomonte.com/escultura.html> [Consultado el 14 de

Febrero de 2010].

Imagen 76. Luis María Saumells. Expolio. 1948. [En línea.] Disponible en:

[http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca\\_digital/folletos/CACo-003.pdf](http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/CACo-003.pdf)

[Consultado el 11 de Agosto de 2010].

Imagen 77. Luis María Saumells. El beso de judas. 1953. [En línea.] Disponible en:

<http://saumells.blogspot.com/> [Consultado el 11 de Agosto de 2010].

Imagen 78. Luis María Saumells. Virgen. Cartuja de Santa María de Benifasa Castellón. 1967. [En línea.] Disponible en:

<http://www.tinet.cat/~scasanti/foto%20web/Nuevo%20Ntro%20Padre%20Jesus%20de%20la%20Pasion.jpg> [Consultado el 11 de Agosto de 2010].

Imagen 79. Luis María Saumells. Nuestro padre Jesús de la pasión. Tarragona. 1993. [En línea.] Disponible en:

<http://www.tinet.cat/~scasanti/foto%20web/Nuevo%20Ntro%20Padre%20Jesus%20de%20la%20Pasion.jpg> [Consultado el 11 de Agosto de 2010].

Imagen 80. Ramón Lapayese. Virgen con el Niño. Capilla del Colegio de los HH. Maristas. Orense. [En línea.] Disponible en:

<http://www.mercaba.org/MARIANA/Institutos/maristas5.jpg> [Consultado el 18 de Julio de 2010].

Imagen 81. Ramón Lapayese. Orador. 1960. Colección del autor. [En línea.] Disponible en:

<http://www.ramonlapayese.com/sculp4.htm#> [Consultado el 18 de Julio de 2010].

Imagen 82. Mathias Goeritz. El Salvador de Auschwitz XII. 1951. [En línea.] Disponible en:

<http://www.arte-mexico.com/egurrero/mathiasgoeritz/salvador.jpg> [Consultado el 3 de Marzo de 2010].

Imagen 83. Mathias Goeritz. El Salvador de Auschwitz XII. 1954. [En línea.] Disponible en:

[http://images.artnet.com/artwork\\_images\\_710\\_557716\\_resize\\_mathias-goeritz.asp?width=130&maxheight=130](http://images.artnet.com/artwork_images_710_557716_resize_mathias-goeritz.asp?width=130&maxheight=130) [Consultado el 29 de Marzo de 2010].

Imagen 84. Ángel Ferrant. Muchacha con mantilla. 1947. Maqueta. [En línea.] Disponible en:

[http://www.museopatioherrero.org/AngelFerrant/otras\\_obras\\_de\\_ferrant](http://www.museopatioherrero.org/AngelFerrant/otras_obras_de_ferrant) [Consultado el 2 de Marzo de 2010].

Imagen 85. Jorge Oteiza. Los apóstoles. Santuario de Aránzazu. 1955. [En línea.] Disponible en:

<http://img19.imageshack.us/i/4laesculturadejorgeotei.jpg/> [Consultado el 13 de Marzo de 2010].

Imagen 86. Jorge Oteiza. Ángeles en escuadrilla. 1953. [En línea.] Disponible en:

[http://4.bp.blogspot.com/\\_4wRq34ToFYU/SWPcr\\_kPrHI/AAAAAAAAAACK/ofjVmFtuuBY/s320/angeles+en+escuadrilla.JPG](http://4.bp.blogspot.com/_4wRq34ToFYU/SWPcr_kPrHI/AAAAAAAAAACK/ofjVmFtuuBY/s320/angeles+en+escuadrilla.JPG) [Consultado el 13 de Marzo de 2010].

Imagen 87. Jorge Oteiza. Caja metafísica. 1958. [En línea.] Disponible en: [http://3.bp.blogspot.com/\\_sD9yQTE5QZQ/Rnl4VtmF52I/AAAAAAAAABtY/HpTJYEe-DP4/s400/oteiza+caja.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_sD9yQTE5QZQ/Rnl4VtmF52I/AAAAAAAAABtY/HpTJYEe-DP4/s400/oteiza+caja.jpg) [Consultado el 13 de Marzo de 2010].

Imagen 88. Eduardo Chillida. Puertas del Santuario de Aránzazu. 1954. [En línea.] Disponible en: [http://www.museochillidaleku.com/uploads/pics/Puertas\\_Bas\\_lica\\_Aranza\\_zu\\_1954-0.jpg](http://www.museochillidaleku.com/uploads/pics/Puertas_Bas_lica_Aranza_zu_1954-0.jpg) [Consultado el 18 de Marzo de 2010].

Imagen 89. Eduardo Chillida. Cruz altar. Colonia. Alemania. 2000. [En línea.] Disponible en: <http://www.heribert-graab.de/bild-text/Bild-Chilida-Altar-1.jpg> [Consultado el 18 de Marzo de 2010].

Imagen 90. José María Subirachs. Friso del santuario de la Virgen del Camino de León. 1959. [En línea.] Disponible en: <http://islakokotero.blogspot.com/images/sub.jpg> [Consultado el 27 de Abril de 2010].

Imagen 92. Pablo Serrano. Venida de la Virgen. Zaragoza. 1979. [En línea.] Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ae/Venida\\_de\\_la\\_Virgen\\_del\\_Pilar\\_\(Pablo\\_Serrano\).jpg/200px-Venida\\_de\\_la\\_Virgen\\_del\\_Pilar\\_\(Pablo\\_Serrano\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ae/Venida_de_la_Virgen_del_Pilar_(Pablo_Serrano).jpg/200px-Venida_de_la_Virgen_del_Pilar_(Pablo_Serrano).jpg) [Consultado el 21 de Abril de 2010].

Imagen 93. Martín Chirino. Santa Teresa. Colección del autor. 1962. [En línea.] Disponible en: <http://www.martinchirino.com/catobr/verEscultura.php?id=27&idi=esp> [Consultado el 2 de Mayo de 2010].

Imagen 94. Martín Chirino. Crucifixión. Colección del autor. 1965. [En línea.] Disponible en: <http://www.martinchirino.com/catobr/verEscultura.php?id=55&idi=esp> [Consultado el 2 de Mayo de 2010].

Imagen 95. Joaquín Rubio Camín. Mural de la basílica hispanoamericana de la Merced. Madrid. 1968. [En línea.] Disponible en:

[http://2.bp.blogspot.com/\\_P8bFM86EVlw/STVd3D52UpI/AAAAAAAAAKQ/6oK-CPntpXI/S503/Bas%C3%ADlica+2+354.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_P8bFM86EVlw/STVd3D52UpI/AAAAAAAAAKQ/6oK-CPntpXI/S503/Bas%C3%ADlica+2+354.jpg) [Consultado el 21 de abril de 2010].

Imagen 99. Venancio Blanco. Toro. 1974. [En línea.] Disponible en: [http://www.las-ventas.com/fotos06/04\\_28\\_toro.gif](http://www.las-ventas.com/fotos06/04_28_toro.gif) [Consultado el 23 de Mayo de 2010].

Imagen 105. Encierros de toros en el campo. [En línea.] Disponible en: [http://www.torosparatodos.tv/blog/wp-content/uploads/2008/06/img\\_1702.jpg](http://www.torosparatodos.tv/blog/wp-content/uploads/2008/06/img_1702.jpg) [Consultado el 3 de Mayo de 2010].

Imagen 127. Inocencio Soriano Montagut. La oración en el huerto. Salamanca. 1952. [En línea.] Disponible en: [http://www.google.es/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/63/Nazareno\\_Salamanca.jpg/200px-Nazareno\\_Salamanca.jpg&imgrefurl=http://es.wikipedia.org/wiki/Semana\\_Santa\\_en\\_Salamanca&usq=\\_jQZH3FtWnn6Wc4xjIMh1nULbNc=&h=267&w=200&sz=27&hl=en&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=X0zajqbmQD6KGM:&tbnh=113&tbnw=85&prev=/images%3Fq%3DInocencio%2BSoriano%2BMontagut.%2B1952.%2BLa%2Boraci%25C3%25B3n%2Ben%2Bel%2Bhuerto.%2BSalamanca%26um%3D1%26hl%3Den%26sa%3DN%26rlz%3D1I7ADFA\\_es%26tbs%3Disch:1](http://www.google.es/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/63/Nazareno_Salamanca.jpg/200px-Nazareno_Salamanca.jpg&imgrefurl=http://es.wikipedia.org/wiki/Semana_Santa_en_Salamanca&usq=_jQZH3FtWnn6Wc4xjIMh1nULbNc=&h=267&w=200&sz=27&hl=en&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=X0zajqbmQD6KGM:&tbnh=113&tbnw=85&prev=/images%3Fq%3DInocencio%2BSoriano%2BMontagut.%2B1952.%2BLa%2Boraci%25C3%25B3n%2Ben%2Bel%2Bhuerto.%2BSalamanca%26um%3D1%26hl%3Den%26sa%3DN%26rlz%3D1I7ADFA_es%26tbs%3Disch:1) [Consultado el 23 de Mayo de 2010].

Imagen 128. Damian Villar. El prendimiento. Salamanca. 1948. [En línea.] Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/52/Prendimiento\\_Salamanca.jpg/150px-Prendimiento\\_Salamanca.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/52/Prendimiento_Salamanca.jpg/150px-Prendimiento_Salamanca.jpg) [Consultado el 23 de Mayo de 2010].

Imagen 145. San Juan de la Cruz. Cristo crucificado. Monasterio de la Encarnación. Ávila. Siglo XVI. [En línea.] Disponible en: [http://4.bp.blogspot.com/\\_JZnuq1b08PE/SVUNnqFCOAI/AAAAAAAAAIE/K0NsFNfGhuo/s400/cristodesanjuandelacruz594.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_JZnuq1b08PE/SVUNnqFCOAI/AAAAAAAAAIE/K0NsFNfGhuo/s400/cristodesanjuandelacruz594.jpg) [Consultado el 8 de Junio de 2010].

Imagen 149. Venancio Blanco. Inauguración del monumento a Juan Pablo II Universidad Católica de Murcia. 2010. [En línea.] Disponible en: [http://www.ucam.edu/news/galeria-de-imagenes/copy2\\_of\\_copy\\_of\\_bendicionweb.jpg/image\\_preview](http://www.ucam.edu/news/galeria-de-imagenes/copy2_of_copy_of_bendicionweb.jpg/image_preview) [Consultado el 1 de Junio de 2010].

Imagen 163. Tipología de Resucitado de catálogo, para realizar por encargo. Modelo R.203. [En línea.] Disponible en:

[http://www.articulosreligiososbrabander.es/tienda/images/big-es-resucitado-r203\\_100.jpg](http://www.articulosreligiososbrabander.es/tienda/images/big-es-resucitado-r203_100.jpg) [Consultado el 10 de Junio de 2010].

Imagen 175. Gregorio Fernández. Cristo yacente. Museo del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana. Valladolid. 1634. [En línea.] Disponible en:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Valladolid\\_-\\_Real\\_M%C2%BA\\_de\\_San\\_Joaquin\\_y\\_Santa\\_Ana\\_4.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Valladolid_-_Real_M%C2%BA_de_San_Joaquin_y_Santa_Ana_4.jpg) [Consultado el 12 de Agosto de 2010].

Imagen 199. Fotografía de los cursos de dibujo y fundición en Priego. [En línea.] Disponible en:

[http://4.bp.blogspot.com/\\_bV094N2hYms/SpMWHwGimcl/AAAAAAAAAYl/IXv22o0vwTo/s320/Profesores+y+yo.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_bV094N2hYms/SpMWHwGimcl/AAAAAAAAAYl/IXv22o0vwTo/s320/Profesores+y+yo.jpg) [Consultado el 20 de Agosto de 2010].

Imagen 200. Fotografía de los cursos de dibujo y fundición en Priego. [En línea.] Disponible en:

[http://4.bp.blogspot.com/\\_bV094N2hYms/SpMYyvRUGwI/AAAAAAAAAYw/-5QHN9BSR54/s1600-h/Expo.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_bV094N2hYms/SpMYyvRUGwI/AAAAAAAAAYw/-5QHN9BSR54/s1600-h/Expo.jpg) [Consultado el 20 de Agosto de 2010].

# **ANEXOS**





**ANEXO 1º****La amistad entrevistada.**

Conocí a Venancio Blanco cuando él era director de la Escuela de Bellas Artes de España en Roma y yo estaba aprendiendo las últimas técnicas de trabajo del mármol en Carrara. Un amigo común de él y de mi padre se enteró de mi estancia en Italia y me animó para que fuese a conocerlo.

Me acogió como a uno más de los alumnos becados que residían allí. Entre Venancio y María Pilar me hicieron sentirme en casa. Él, por entonces, iba a comenzar la ampliación del monumento al Jinete Charro y al enterarse que yo tenía conocimientos de soldadura me ofreció la posibilidad de ayudarle en esa tarea. Fueron quince días en los que se fraguó la amistad que se ha mantenido a pesar de la distancia y los años, Venancio no olvida a un amigo.

En esas dos semanas vi trabajar la escayola como sólo él sabe hacerlo. También me enseñó a realizar una ampliación por el sencillo método de la jaula, en vez del de los tres compases que me explicaron en Bellas Artes de Sevilla. Me habló mucho del monumento ecuestre de Marco Aurelio y pude disfrutar de ver bailar sus manos, por ejemplo, mientras convertía en unos segundos un poco de barro en un gato de inspiración egipcia, también solía poner de fondo una cinta de flamenco que comenzaba con una toná de trilla de las que ponen los pelos de punta. El ventanal del estudio podía medir unos veinte metros cuadrados y desde él se divisaba toda Roma. Para un joven estudiante de escultura contemplar el amanecer desde allí era sentirse en la Gloria.

Una de las imágenes que se me quedó grabada fue la colocación de los primeros elementos de escayola, al terminar la estructura en hierro de la ampliación. Fijamos la pata delantera de apoyo del caballo, la cola y la frente. *¿Y si lo dejamos así?* dijo sonriendo. Una vez más su juego con la materia en el proceso de realización de la escultura. Recuerdo también su comentario, al contemplar juntas la etérea estructura en hierro de la ampliación y el boceto de escayola: *Parecen las figuras de Don Quijote y Sancho* (Imágenes 197 y 198).

Hace unos años volví a tomar contacto con él con ocasión de pedirle prestada una de sus esculturas para la exposición que organicé para el V Encuentro Mundial del Papa con las Familias en Valencia, durante el verano de 2006 y con ello retomamos el contacto y la amistad. En algunas de esas charlas en su estudio, me comentó la dificultad que tenía para hablar de arte sacro: *Mis amigos creyentes no entienden de arte y los amigos artistas no me siguen en los contenidos de fe. Lo que hablo contigo no lo hablo con nadie.*

Por esas fechas, me surgió la necesidad de realizar el doctorado y este tema se me vino a la mente como el más adecuado para la tesis. Meses más tarde le comenté la idea de estudiar su obra religiosa y sus resucitados y me brindó toda su colaboración. Desde entonces me ha venido concediendo entrevistas y abriéndome su taller, como ha quedado constancia en las más de diez horas de grabación que hemos realizado.

El planteamiento que seguimos no era el de un cuestionario de preguntas cerradas sino sugerencias para provocar el diálogo de manera que se sintiese distendido y a gusto, lo que fuimos consiguiendo paulatinamente en las distintas entrevistas. Los contenidos se ordenaron siguiendo su proceso vital. La primera de ellas se realizó en noviembre de 2007 en su estudio, nos habló de su infancia y juventud: la familia, los

amigos, la naturaleza, sus primeras experiencias de dibujo en la escuela con su querido maestro Don Miguel. También nos habló con alegría de los talleres de carros y de forja y cómo le influyeron decisivamente en su vida, para terminar explicando el paso a la Escuela Elemental del Trabajo de Salamanca y sus primeras experiencias de fe.



*Imágenes 197 y 198. Venancio Blanco en el proceso de ampliación del monumento al Jinete Charro. Roma. 1984. El autor en el mismo proceso. (Foto del autor).*

La segunda entrevista la realizamos en agosto de 2008 en el contexto de los cursos de dibujo y fundición que viene impartiendo desde hace años en Priego (Imágenes 199 y 200). En esta ocasión centramos las preguntas en su juventud, los años difíciles de la posguerra, su descubrimiento del dibujo y el modelado en Salamanca, su primer y decisivo viaje a Italia con el descubrimiento de la escultura, su proceso de formación como escultor con Soriano Montagut y sobre todo con Damián Villar, sus años de formación en Bellas Artes de Madrid, las influencias de profesores y compañeros, sus primeras obras de carácter religioso y los primeros premios, la relación con las vanguardias y los grupos artísticos.



*Imágenes 199 y 200. Fotos de los cursos de dibujo y fundición en Priego.*

En sus respuestas resaltó la importancia de la amistad con Valverde, García Donaire, Carrilero, Montaña, Mustieles, con los que formó el grupo de los *Seis Escultores*. También habló de la importancia de ser fiel a su vocación, lo que le llevó a tomar algunas decisiones como la de rechazar la oferta de Pérez Comendador de marchar a la escuela de imagineros de Sevilla, aunque eso le costase más de 11 años de dificultades realizando encargos de piezas para anticuarios.

En la tercera entrevista de Marzo de 2009 nos centramos en la época de sus muchos viajes y exposiciones, sobre todo por Europa y América. En sus respuestas volvieron a aparecer con fuerza sus experiencias en Roma donde aprendió a fundir y descubrió las vanguardias y en ellas, su forma de trabajar por planos con cera. La suerte de un encargo providencial le permitía seguir un tiempo más aprendiendo en los talleres de fundición. Recordamos también su otra estancia en Roma como director de la Escuela de España, y las dificultades de gestión administrativa de aquella experiencia que le costó problemas de salud.

Destacamos de esta entrevista su reconocimiento de las dificultades para entablar relaciones con otros artistas y escultores debido a su timidez, pero cómo por medio del dibujo de esas obras, sí estudió y comprendió a Manzú, Marini... Habló mucho del dibujo, de su importancia en el análisis de las formas, desarrollando toda una poética del arte a partir de él, hasta el punto de que en ocasiones podía confundirse el dibujo con su modo de hacer oración.

La siguiente entrevista de las programadas inicialmente, la grabamos en Junio de 2009. Tratamos el tema de su obra religiosa, su espiritualidad, su estética y modo de entender la escultura y el arte... El objetivo era terminar recogiendo su comparación o identificación entre el arte y la experiencia religiosa, pero con su primera respuesta ya llegó a esa conclusión, con lo que el tono de la entrevista resultó muy cordial y distendido. Estuvo también presente su secretaria Nuria Urbano, ya que por la tarde teníamos previsto que nos mostrase la Capilla del Monte del Pilar. En principio debía acompañarnos también Venancio, pero unos compromisos de última hora le impidieron ir y explicarnos la exposición. Al final de la mañana, Nuria nos comentó su grata sorpresa por ver a

Venancio tan locuaz en sus respuestas. Esta misma sensación nos la confirmó Venancio en la siguiente entrevista.

Debido al desarrollo de la investigación en marzo de 2010 volví a pedirle otro encuentro para concretar algunos datos que no habían quedado resueltos. En este caso la entrevista se desarrolló en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid el 9 de Abril (Imagen 201). En ella, además de aclararme las dudas, me explicó los avances en el boceto del Resucitado en que narra el Agradecimiento del Padre y me mostró su primer apunte sobre su peculiar Ascensión desde la Cruz. Terminadas las preguntas, quiso saber si todo lo que él había dicho lo tenía grabado, porque estaba muy interesado en tener una copia, ya que mucho de lo que me decía no lo había hablado con nadie. Finalmente quedamos en vernos el 26 de ese mismo mes en su estudio para tomar fotos de dibujos, apuntes y esculturas.



*Imagen 201. Venancio ante su escultura de la Academia en abril de 2010. (Foto del autor).*

En esa ocasión estaba entusiasmado retomando el acabado de una de las reproducciones en madera de su Resucitado yacente y nos fue comentando algunos de los dibujos y esculturas, dándonos las claves para su interpretación (Imagen 202). Fijamos otra fecha para volver a su museo del Monte del Pilar para que, esta vez, sí fuese él quien nos lo explicase. Pero días antes de viajar a Madrid nos llamó Nuria avisándonos de que debía posponerse hasta después del verano, porque MAPFRE estaba realizando obras en el edificio y sería imposible la visita.

Sirva esta rápida crónica de las entrevistas como introducción al vídeo adjunto. Los contenidos no los estructuramos según la cronología de las entrevistas, porque en el transcurso de sus respuestas hay temas repetidos o que se trataron fuera del plan de las preguntas. Por ello hemos preferido ordenarlos en base al esquema inicial, con lo que se apreciarán saltos de localización o de encuadres, ya que hemos priorizado la lógica temática del discurso.





*Imagen 202. Venancio usando los raspines en el modelado del Cristo, mientras habla por el móvil. Mayo de 2010. (Foto del autor).*

## **ANEXO 2º**

### **Vídeo de las entrevistas a Venancio Blanco.**

1. **Los orígenes:** Circunstancias personales de Venancio Blanco, la familia, los amigos y maestros...
2. **El encuentro con el arte:** Los talleres, las técnicas escultóricas, Roma, los maestros del arte, sus viajes...
3. **Su poética:** Figuración-abstracción, hombre-artesano-artista, dibujo y oración, su estética...
4. **Su espiritualidad:** La oración en todo, la inspiración, su inclasificabilidad, autodidacta en la fe...
5. **Su obra religiosa:** Santos o esculturas, el toro y Cristo, el Resucitado, sus *ocurrencias* en el proceso creativo.
6. **¿Tú esto lo estás grabando...?:** Sus comentarios al margen de las preguntas.



**ANEXO 3º****La resurrección como ejercicio personal.**

Salvando todas las distancias con Venancio Blanco, me permito presentar algunas de mis experiencias creativas en torno al tema de la Resurrección, para que se entienda mi motivación personal, también como escultor creyente, presente en toda esta investigación.

Comprender la Resurrección presupone tomar conciencia de la muerte. Esta primera escultura que presento no pretende dar argumentos a la desesperanza, sino despabilar conciencias dormidas. Ante el hecho de la manipulación de la información, he buscado mostrar las guerras silenciadas actualmente y que acribillan la corteza del planeta. Según la cita de Wilfred Owen, poeta y oficial del ejército inglés, que murió pocos días antes de finalizar la primera guerra mundial: *Todo lo que, hoy en día, puede hacer un poeta es advertir*<sup>A</sup> (Imagen 203).



Imagen 203. Pablo Tejada. *Apocalipsis, Jinete de la guerra*. Granada. 1986.

<sup>A</sup> OWEN, W. En MEYER, B. *Héroes. Los grandes personajes el imaginario de nuestra literatura*. Madrid. Siruela. 2008. p.82.

***Apocalipsis: Jinete de la guerra.***

*Con más de cincuenta heridas  
sobre la piel del planeta  
galope de pesadilla  
en cráteres de miseria.*

*Con más de cincuenta llagas  
corroyendo las conciencias  
mientras hombres ocupados  
no escuchan gritos de guerra.*

*¡Silencio! Que cabalgamos  
en estructuras de hiena.  
¡Silencio! ¡Que no despierte...!  
y nos ladre la conciencia.<sup>B</sup>*

Las esculturas que realizo suelen apoyarse en poemas con el mismo título o tema, para que permitan una mejor aproximación a la iconografía propuesta. Valga como ejemplo esta figura apocalíptica del Jinete de la Guerra. La exégesis bíblica explica que el Apocalipsis no se refiere a los últimos días del planeta, sino a los últimos tiempos, entendidos como los que vienen después de Cristo, que es *la plenitud de los tiempos*. Por ello hay que interpretar, que desde el comienzo de la Iglesia ha existido persecución. Son las características de esta persecución las que se explican en los textos apocalípticos, el Jinete de la Guerra siempre ha estado asolando a la humanidad, pero hoy, sencillamente, no nos queremos enterar.

En un mundo que genera injusticias y sufrimiento con el hambre, las guerras, la inmigración, la esclavitud infantil... en cantidades escandalosas e inasumibles, la esperanza que nace del Resucitado es

---

<sup>B</sup> TEJADA. P. Poema-Título para: *Apocalipsis: Jinete de la guerra.*

una fuerza fundamental en la que apoyarse para la lucha por un mundo más justo. Falta pues, hacer la imagen que plasme, en signo visible, esa esperanza en la contradicción del Resucitado y de la redención de la humanidad por medio del sufrimiento de esta legión de personas (Imagen 204).



*Imagen 204. Pablo Tejada. Resucitado de Emaus. Capilla de Emaus. Torremocha del Jarama. Madrid. 2001. (Foto del autor).*

### **Resucitado**

*Y en medio de tantísima tristeza  
si no fuera por Ti, Resucitado,  
de qué iban a luchar desesperados  
de tanto dolor, tanto, en la cabeza.*

*Más si en tu fe subsisten los cristianos  
y tienen tu esperanza regalada.  
¿Por qué no damos vida derramada  
ante tanta injusticia en nuestras manos?*

*Los hijos del Adán y de la Eva  
aquí esperamos a que Tú nos lluevas  
valor y fuerza para la batalla.*

*Que bien dejaste Paráclito encendido  
entre nosotros, como buen amigo,  
por más que... le decimos que se vaya.<sup>C</sup>*

Como ejemplo aporto esta imagen de Cristo Resucitado, que nos trae una nueva vida tras sufrir las llagas de la Pasión. Simboliza a la Iglesia, cuerpo místico de Cristo, que permanece en la postura de la crucifixión como signo de la continua persecución que padece. Vemos que aunque dividida en su cuerpo, está unida por la fuerza del Espíritu, que se manifiesta en el cable de acero y a través de los mártires, representados en una madera más rojiza, en las manos y los pies del Cristo.

Para pasar al siguiente ejemplo es necesario que explique el trabajo con jóvenes en riesgo de exclusión social que realizo en el barrio de Casería de Montijo en Ganada. Allí se dan circunstancias sociales que suponen carencias educativas y afectivas. Cuando pregunto a los chavales por las causas de su fracaso, se culpabilizan del mismo y suelen responderme que ellos no sirven para nada.

---

<sup>C</sup> TEJADA. P. Poema-Título para: *Resucitado de Emaús*.

Esta pérdida de la autoestima, no sólo acaba expulsándoles del ámbito escolar, sino que les incapacita en la práctica para superar sus limitaciones, dificultando su desarrollo personal en otros ámbitos distintos al educativo. La estadísticas sobre el fracaso escolar entre la población reclusa es un dato incontestable: más del 80% no terminaron sus estudios primarios.<sup>D</sup>

El trabajo manual en general<sup>E</sup> y la actividad creativa y artística en concreto, son una de las mejores herramientas que conozco para luchar contra esta pérdida de la autoestima.

El estudio sociológico realizado durante el curso 2003-04 promovido por el Párroco Manuel Velázquez sobre colectivos que necesitasen atención urgente en el barrio, evidenció que entre ellos figuraba un grupo de jóvenes y adolescentes desmotivados para el estudio y sin capacitación profesional, eran jóvenes que pasaban la mayor parte del día en la calle, con el riesgo de que cayesen en actitudes delictivas o antisociales y en los que entre otras, se daban las siguientes circunstancias:

- Poca implicación familiar en la educación de los menores.
- Familias desestructuradas en un ambiente de drogadicción y delincuencia.
- Educadores desmotivados.
- Abundante absentismo escolar a partir de los 12 años.

---

<sup>D</sup> RÍOS, J.C. y CABRERA, P.J., *Mil voces presas*. Madrid. Universidad Pontificia de Comillas, 1998. p. 32.

MANZANOS, C., *Cárcel y marginación social*, Donostia. Garkoa. 1992. pp. 182 y 214.

PAÍNO, S. G. y RODRÍGUEZ, F. J., *Educación social para delincuentes*, Valencia. Tirant lo Blanch. 1998, pp.. 128-130.

<sup>E</sup> GUITON, J. *El trabajo intelectual*. Madrid. Voz de los sin voz. 2007.



El proyecto busca aprovechar mis conocimientos de técnicas escultóricas en hierro y la experiencia docente para ofrecer un taller, que aunque sin titulación oficial, les enseña la práctica del trabajo en hierro y de soldadura, con aplicación en el sector del metal o de la construcción. Con ello se les devuelve la autoestima, ayudándoles a que descubran los valores propios de un taller: la puntualidad, el respeto al compañero y al trabajo en grupo, el descubrimiento de sus capacidades personales y creativas, la limpieza, seguridad, orden...

En el proceso formativo, que supone también tiempo de apoyo al estudio educamos aspectos como la dificultad para mantener su atención durante mucho tiempo en una misma tarea, por ello era importante organizar el trabajo del taller de manera rotatoria en fases de 10, 15 o 20 minutos. Igualmente suelen ser alumnos con mucha ansiedad y pretenden terminar un trabajo nada más comenzado. Ante este problema, las estrategias que he seguido han sido las de valorar como trabajo final los trabajos parciales, no proponiendo hacer una escultura, sino sólo la realización de una de sus fases, así van ampliando su comprensión temporal de una tarea, lo que redundará a la larga en su capacidad de organizar y proyectar sus decisiones a corto, a medio y a largo plazo.

El individualismo suele ser otro problema frecuente entre los jóvenes. Es preferible que, al estar en un proceso complejo de creación, todos participen en las distintas fases de realización, así, ninguna escultura será sólo de uno y se fomentará el espíritu de grupo: *Esta pieza no es mía ni tuya, es del Taller*. Siguiendo la estrategia que desarrolló Lorenzo Milani,<sup>F</sup> siempre que un alumno sabe algo que otro ignora no es el maestro el que debe explicarlo, sino que es el alumno con más experiencia quien debe convertirse en el maestro de su compañero. El

---

<sup>F</sup> ALUMNOS DE LA ESCUELA DE BARBIANA. *Carta a una maestra*. Voz de los sin voz. Madrid. 2009.

diseño y montaje de la exposición final supone una ocasión para la maduración de los alumnos, que comprenden como su trabajo no ha sido un capricho del maestro, sino que esas obras tienen una valoración en su entorno familiar y social.

Durante los distintos cursos han ido pasando alumnos de entre 13 y 20 años con distintos niveles de entusiasmo, implicación y constancia. En los últimos años se han incorporado algunos colaboradores inmigrantes con experiencia en el campo del trabajo de hierro que realizaron las veces de ayudantes técnicos. Esto generó nuevas relaciones que recordaban el esquema tradicional del taller de arte: el maestro, el oficial y el aprendiz (imagen 205).



*Imagen 205. El trabajo en el taller de forja. (Foto Pedro Castellano).*

Hay que destacar la motivación, implicación y creatividad el año en que preparamos la exposición sobre el tema de la familia, estando sus esculturas presentes en el V Encuentro Mundial del Papa con las Familias

en Valencia y recorriendo después, como exposición itinerante, distintas diócesis españolas. La última se realizó en el Palacio Arzobispal de Granada en mayo de 2009 y fue para ellos una gran motivación para combatir la baja autoestima.

En este contexto de la creación compartida en el taller surgió el tema de la inmigración y uno de los colaboradores, de origen senegalés explicó su experiencia personal, en el diálogo afloraron muchas ideas que dieron lugar a varias esculturas de las que destacamos la titulada *Sal de la tierra* (imagen 206).



*Imagen 206. Sal de la tierra. Taller de forja. (Foto Pedro Castellano).*

***Sal de la tierra.***

*¡Sal de tu tierra! Y de tu patria sales,  
sandalias sin saber por donde sigues  
sobre la sal del suelo que persigues.  
Frontera de la afrenta de ilegales.<sup>G</sup>*

En esta escultura se juega con la polisemia de Sal. Son la miseria y el hambre los que los empuja a salir de sus pueblos. Al mismo tiempo se llevan con ellos el mayor tesoro de su pueblo, la sal de la comunidad. Finalmente su paso por el desierto, por el mar, es sobre una senda salobre de lágrimas, sudor y sufrimiento, que termina en la frustración de una frontera que les cierra el paso al mundo enriquecido.

El transformar un objeto cotidiano, como son unas sandalias, en objeto artístico, no por el mero cambio de nombre o de contextualización, sino por su reconstrucción en materia escultórica, le da una nueva dimensión al *Objeto encontrado* de Marcel Duchamp. El montaje de esta escultura se realiza en el suelo, colocando las sandalias sobre un lecho de sal marina, con lo que se refuerza el sentido de la obra.

En esta larga tarea de la creación de iconografía de tema religioso que algunos piensan agotada, la Iglesia no se cansa de aportar novedades, alumbrando nuevos santos a los que identificar con una imagen o proponiendo nuevos aspectos del misterio de Dios y su revelación. Ejemplo de esa renovación es el Vía Crucis propuesto por Juan Pablo II, en que todas sus estaciones de penitencia están tomadas

---

<sup>G</sup> TEJADA, P. Poema-Título para: *Sal de la tierra.*

de textos de los evangelios.<sup>H</sup> Es un reto para los artistas plásticos que muy pocos han acogido aún. Podemos seguir poniendo ejemplos de nuevos temas que necesitan su representación iconográfica, como el *pecado estructural* de la encíclica *Sollicitudo rei socialis*,<sup>I</sup> o la renovación del tema de la Trinidad, representada en esta vidriera con la que terminamos (Imagen 207), con la conciencia de que aún queda mucho por hacer.



Imagen 207. Pablo Tejada. Vidriera de la Trinidad. Capilla de Emaus. Torremocha del Jarama. Madrid. 2000. (Foto del autor).

<sup>H</sup> JUAN PABLO II. Nuevo Via Crucis, las catorce estaciones están asentadas en textos del Nuevo Testamento

[http://www.corazones.org/oraciones/oraciones\\_jesus/via\\_crucis\\_jpII\\_estaciones\\_nuevas.htm](http://www.corazones.org/oraciones/oraciones_jesus/via_crucis_jpII_estaciones_nuevas.htm)

<sup>I</sup> JUAN PABLO II. Sollicitudo rei socialis: Epígrafe 36: *en lugar de la interdependencia y la solidaridad, dominan diferentes formas de imperialismo, no es más que un mundo sometido a estructuras de pecado.*