

EL MISTICISMO CARMELITA EN LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE
SAN JUAN DE LA CRUZ Y SANTA TERESA DE JESÚS:
ESPIRITUALIDAD E INTROSPECCIÓN EN LA OBRA DE VENANCIO BLANCO

Laura Muñoz Pérez
Profesora del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Salamanca

El tema religioso nace conmigo. Venancio Blanco

Tauromaquia, religión, mundo flamenco, música y deporte son las variadas fuentes de inspiración en las que la prolífica trayectoria de Venancio Blanco se ha movido a lo largo de su larga carrera, la cual abarca la segunda mitad del siglo XX y aún se proyecta en los comienzos de la nueva centuria. Pese a la aparente disonancia que puede provocar en el espectador una amalgama de motivos iconográficos tan distantes entre sí, todos ellos comulgan, en el caso del artista salmantino (*Matilla de los Caños del Río*, 1923), con rasgos que los unifican y armonizan como son intensidad, pasión, emotividad y expresividad. Obviamente, las diferencias técnicas y estilísticas entre un tema y otro han de hacerse notar para marcar así la maestría del artista y su dominio de la materia pero todos estos aspectos -y aun otros que se irán desentrañando a lo largo de estas páginas- pueden apreciarse en la escultura de Venancio dotándola, en su conjunto, del anhelo pretendido por cualquier autor, esto es, la coherencia y solidez que permite hablar de un camino evolutivo, de un itinerario vital y profesional y no de aislados ejemplos de calidad creativa.

Dentro de esa carrera sólida que se ha mencionado, el arte religioso (escultórico pero también dibujístico) se alza como un firme exponente; aquel al que el autor recurre por razones artísticas y expresivas pero, fundamentalmente, por convicción personal, necesidad espiritual

e, incluso, exigencia generacional¹. En efecto, por un lado observamos cómo, desde su juventud, su cultura religiosa y su aspiración de trascendencia convierten la temática católica en una constante y una recurrencia; por otro, a través de Venancio y algunos de sus compañeros escultores (por ejemplo Jorge Oteiza, con su apostolado para la fachada principal del santuario de Nuestra Señora de Aránzazu en Oñate, Guipúzcoa) se aprecia la corriente que, emanada del Concilio Vaticano II, aúna la devoción y la espiritualidad en la sociedad moderna con una estética adecuada a esos nuevos tiempos, exigiendo del fiel y del artista un esfuerzo por redefinir las formas de expresión de la esencia religiosa en manifestaciones insólitas, no sólo en su concepción formal (tan cercana a lo inasible que, en muchos casos, bordea la abstracción) sino también en cuanto al uso de los materiales o el cromatismo. La amanerada y efectista sobreabundancia barroca sigue siendo útil (y la arraigada devoción popular lo demuestra) pero es, a todas luces, insuficiente para una iglesia que ha de afrontar los retos de una era de secularización, avances tecnológicos, consumismo exacerbado y saturación de estímulos. No es de extrañar pues que, aun manteniendo la pervivencia de una iconografía milenaria que nunca perderá su valor, ésta haya de enfatizar aspectos que puedan colaborar en la formación espiritual del hombre de los siglos XX y XXI, esto es, aquellos valores de los que la actual sociedad desarrollada parezca carecer: capacidad de elevación espiritual, valentía, anhelo de trascendencia, deseo de sabiduría...; curiosamente virtudes que ejemplifican a la perfección los personajes protagonistas de este trabajo.

El caso que a nosotros ocupa quiere concentrarse en una mínima parte de la producción sacra de Venancio; en concreto aquellas muestras que tienen como protagonistas a dos grandes místicos de la historia española como son San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Cierto es que, dentro de la ingente creación de este artista, el número de realizaciones dedicadas a dichas figuras es escaso (tres ejemplares por cada uno de ellos). Por consiguiente, el interés

¹ JIMÉNEZ BURILLO, P., «Venancio Blanco, un arte de equilibrio», en *Museo Religioso. Venancio Blanco. Capilla Monte del Pilar*, Madrid 2005, pp. 11-15.

que pueda desprenderse del estudio de sus caracterizaciones no deriva tanto de la recurrencia del escultor hacia esta iconografía como de la empatía establecida con ella. A ello hay que añadir que, tanto en las representaciones teresianas como en las sanjuanistas, Venancio se ve alentado con sendos encargos de los que tendremos ocasión de hablar con exhaustividad más adelante. Quedémonos ahora con la idea de la especial condición que estas obras tienen para el escultor en cuanto a su consideración social tanto pública como privada; pública pues hablamos de creaciones realizadas para su exhibición popular (no, por tanto, para el ámbito privado del autor o para el exclusivo de una exposición) y, en consecuencia, para el disfrute y la comunión con el ciudadano. Privada porque el artista siente una mayor responsabilidad ante trabajos de estas características y, por ende, el tratamiento que les da es particularmente sensible y mimado.

Hechas estas salvedades e introducido el tema, sería interesante comenzar un acercamiento al mismo observando el trato histórico que el arte ha realizado de estos dos pilares del catolicismo, pues ello servirá para contextualizar los valores y características en las que los artistas se han centrado a lo largo de los siglos al retratarlos² y, consecuentemente, para observar si Venancio, en su tarea, ha perpetuado y ahondado en la tradición iconográfica o si, por el contrario, es la suya una aportación innovadora.

No es el objetivo de este escrito profundizar en la trayectoria vital, literaria y religiosa de Teresa de Cepeda y Ahumada (Ávila, 28 de marzo de 1515-Alba de Tormes [Salamanca], 4 de octubre de 1582) pues de ello se encarga la abundantísima bibliografía que ha suscitado la santa desde tiempos muy tempranos hasta la actualidad. A grandes rasgos, aquellos aspectos en que más inciden los biógrafos e historiadores son los que ayudan a definir la rica iconografía

² Obviamos aquí la abundante iconografía que también ha generado en la historia del arte el Carmelo, con sus representaciones de la exaltación de la orden, el triunfo del Carmelo; María, “Decoro del Carmelo”, la vid del Carmelo, la subida al Monte Carmelo o la Sagrada Familia en el Carmelo, en las que suelen aparecer juntos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Ver MORENO CUADRO, F., «Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo», en *Iconografía y arte carmelitanos (catálogo de exposición)*, Madrid 1991, pp. 17-40.

con la que se la ha caracterizado durante siglos. Según dichas descripciones, Santa Teresa se presenta como una mujer rebelde, adelantada a su tiempo (e incluso defensora de la potencialidad femenina en una cultura patriarcal y masculina), decidida y enérgica, de fuerte carácter si bien de temperamento alegre, precoz ya desde sus recordadas correrías infantiles, de quebrantada salud, ávida lectora (y poseedora, por tanto, de una fértil imaginación así como de una predisposición natural hacia la escritura), práctica, obstinada e inconformista con los designios que la sociedad trata de imponerle (lo que motiva su tarea reformadora de la orden del Carmelo descalzo, a la que devuelve a su pureza fundando decenas de conventos en la España rural e incomunicada de entonces); andariega en su labor pastoral de difusión, control y transmisión de sus reformas por el territorio peninsular; vividora de frecuentes visiones extáticas, fértil autora de obras místicas y ascéticas que se consideran hitos de la literatura universal, primera doctora de la iglesia desde 1970, beata en 1610 y santa desde el 12 de marzo de 1622. Físicamente tampoco estamos escasos de información sobre su fisonomía, pues contamos con abundantes descripciones contemporáneas (como las de María de San José en el *Libro de las recreaciones* [1585], fray Diego de Yepes en *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús* [1587], Francisco de Ribera en *Vida de la madre Teresa de Jesús* [1590] o fray Jerónimo de San José) en las que se insiste en su *mediana estatura, gruesa más que flaca*, ancha frente, pelo negro y brillante, piel blanca, cejas gruesas y arqueadas, nariz redonda y chata, blancos dientes, orejas pequeñas, barbilla bien formada y ojos vivaces, pequeños y oscuros³. Así pues, la historia del arte ha amalgamado esta información y ha ofrecido infinidad de alternativas iconográficas de Santa Teresa, en las cuales el único aspecto que se convierte en invariante es su vestimenta, consistente en el hábito carmelita descalzo de color castaño, toca blanca, largo velo negro, manto de gruesa lana parda

³ ÁLVAREZ, T., «Teresa de Jesús», en *Diccionario de los santos*, Madrid 1998, t. II, pp. 2100-2108 y CORREDERA MARTÍN, J. M., *Alba de Teresa*, Salamanca 1990, pp. 159-160.

abrochado sobre el pecho y sandalias⁴. A partir de ese punto de partida, es posible observar recreaciones de Santa Teresa caracterizada con el birrete doctoral (Alonso Cano); la más frecuente con la pluma, el tintero, la calavera o el libro, como escritora (Gregorio Fernández, José de Ribera, Alonso del Arco, José de Mora, Filippo della Valle...) o aquellas otras en las que aparece con el crucifijo, el corazón con el nombre de Jesús (IHS) o la vara pastoral de doble travesaño como reformadora y fundadora. En todos estos casos suele ir acompañada de una paloma, símbolo del Espíritu Santo, que revolotea sobre su hombro o cerca de su oído, indicando así el carácter inspirado, elevado y divino de sus actuaciones, mientras ella le ruega con las manos unidas (ése es el caso de *Santa Teresa de Jesús*, retrato al óleo realizado en 1576 por el napolitano Giovanni Narduch, conocido como fray Juan de la Miseria, que se tiene por el único realizado en vida de la mística y, por tanto, origen de una parte importante de la iconografía teresiana posterior. Se conserva en el convento de las carmelitas o de San José del Carmen de Sevilla)⁵.

A partir del barroco, momento en que Santa Teresa ya ha trascendido desde lo teológico a lo popular y etapa, como es bien sabido, de excesos visuales y alardes artísticos, resulta usual la representación inspirada en su propia experiencia mística de la transverberación o transfixión (acaecida en 1559), pues concentra una potencialidad expresiva y plástica difícil de alcanzar en otros episodios, además de ser un capítulo con el que un público no especializado comulga con facilidad por ser visualmente evidente, sin dificultades de comprensión. En esos casos se observa la imagen arrobada de una Santa Teresa extática que, abandonada a la suerte divina, recibe de un serafín una flecha de oro llameante que le atraviesa el corazón, dejándola *toda abrasada en amor grande de Dios*.⁶ *El éxtasis de Santa Teresa*, realizado por Gian Lorenzo Bernini en la capilla Cornaro de la iglesia de Santa Maria della Vittoria de Roma (1647-1652) es

⁴ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los santos*, Barcelona 1950, pp. 254-257 ó GIORGI, R., *Santos*, Barcelona 2003, pp. 337-339.

⁵ De él ya hace referencia Francisco PACHECO en *El arte de la pintura* (1649). Ver edición de Cátedra: Madrid 1990, pp. 225 y 226.

⁶ SANTA TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida* (1562-1565), capítulo 29, 13. Ver edición de Cátedra: Madrid 1984, pp. 352-353.

la imagen prototípica sobre este asunto aunque también la menos canónica pues, a ojos del contemplador profano, es la suya una experiencia más sensual y carnal, cuasi erótica, que espiritual⁷. Otras versiones de este tema –impregnadas del espíritu de la de Bernini- son las de Sebastiano Ricci, Rosalba Carriera, Lucas Jordán, Guido Cagnacci, Giacinto Calandrucci, Giuseppe Bazzani, René Michel Slodtz, Francesco Fontebasso o Pierre Le Gros, entre otras muchas.

En esa misma época contribuyen a completar la imagen que sobre Santa Teresa tiene la sociedad temas menos frecuentes pero aleccionadores de la riqueza que, para el arte, suscita la historia teresiana. Destacan, por ejemplo y entre otros posibles, el momento en que la santa ingresa en el convento de la Encarnación de Ávila (Domingo Echevarría), sus desposorios con Cristo en los que éste, en lugar de una alianza, le ofrece uno de los clavos de su crucifixión como refuerzo de una unión cimentada en el sufrimiento compartido por ambos; Jesús resucitado mostrándose ante Santa Teresa (Ciro Ferri, Giovanni Francesco Barbieri il Guercino...), la confesión recibida de manos de San Pedro de Alcántara (como la atribuida a Paolo de Matteis), su comunión (Juan Martín Cabezalero), su visión de la gloria (Francisco Bayeu), la aparición, en vísperas de Pentecostés, de una paloma con las alas cubiertas de escamas de nácar (Peter Paul Rubens); su oración por las almas del purgatorio o aquel momento en que, en el día de la Asunción de 1561, es visitada por la Virgen y San José, quienes le ofrecen un collar de oro del que cuelga una cruz y un manto blanco, símbolo de pureza, anunciando con ello el arranque de la reforma carmelita que emprende la mística a partir de 1562 (Giovanni Lanfranco, Il Guercino, Jean Daret...)⁸.

⁷ HUGH FARMER, D., *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford 1983, pp. 371-373.

⁸ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid 2003, pp. 431-439; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Biblia y los santos*, Madrid 1996, pp. 362-363; MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía*, Madrid 2002, pp. 159-164; MONREAL Y TEJADA, L., *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona 2000, pp. 411-412; RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*, Barcelona 1998, t. II, vol. 5, pp. 258-263 y SALINGER, M., «Representations of Saint Teresa», en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 8, nº 3, Nueva York 1949, pp. 97-108.

Si comparamos la producción artística que, junto a Santa Teresa, proyecta en la historia su contemporáneo San Juan de la Cruz (Fontiveros [Ávila], 1542-Úbeda [Jaén], 14 de diciembre de 1591), ésta resulta escueta, repetitiva y modesta, acorde probablemente con la menor proyección pública del fraile en la órbita de la espiritualidad popular, en lo que juega un papel importante el hecho de que su beatificación tiene lugar en la tardía fecha de 1675 y su canonización en 1726, transcurrido demasiado tiempo desde su fallecimiento como para que su imagen no se diluya dentro de la sociedad católica. Si unimos ese desapercibimiento a las particularidades de la personalidad de San Juan que nos transmiten las descripciones que de él conservamos, la sensación de encontrarnos ante una figura menos susceptible de generar una abundante y variada iconografía, se acentúa. En efecto, y sin negar sus extraordinarias dotes para la composición poética (que llegan a convertirlo en uno de los exponentes de la lírica nacional e incluso en el patrón de los poetas españoles, además de en doctor de la iglesia desde 1926), San Juan de la Cruz ha pasado a la historia como un ejemplo de modestia, generosidad, discreción, amabilidad, paciencia, dulzura e introspección, frente a la personalidad arrolladora de su compañera Santa Teresa, un torbellino de actividad y pasión religiosa, como ha quedado demostrado. Su deseo constante de penitencia, su tarea como confesor y maestro de novicios, su vocación por el estudio, su sensibilidad con los enfermos y desamparados, su injusto encarcelamiento en Toledo, su resistencia y fortaleza ante el trauma de la prisión y su labor como fundador de conventos de carmelitas descalzos masculinos (como el de Duruelo, en Ávila)⁹ son otros de los rasgos de una trayectoria intensa que la historia ha ido diluyendo para acentuar rasgos falseados de su personalidad, como su presunto hermetismo, severidad y distanciamiento. Unamos a lo anterior el hecho de que, a diferencia de Santa Teresa, no disponemos de una *vera effigies* de San Juan, de quien se supone la existencia de dos retratos contemporáneos que no se han conservado, lastrando la evocación

⁹ HUGH FARMER, ver op. cit., nota 7, pp. 220 y 221; PACHO, E., «Escenario histórico de Juan de la Cruz», en *Estudios Sanjuanistas I*, Burgos 1997, pp. 53-99 y MCGREAL, W., «La vida y el entorno de San Juan de la Cruz», en *Juan de la Cruz*, Barcelona 1997, pp. 17-37.

de una imagen física que se ha visto obligada a recurrir a las fuentes literarias para inspirarse, especialmente a la descripción que de él ofrece su biógrafo fray Jerónimo de San José en *Historia del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz* (Madrid, 1641)¹⁰. Según éste, era San Juan un hombre de rostro redondo y poco pelo (con un pequeño mechón sobre la frente ancha), ojos oscuros y penetrantes, nariz algo aguileña, barba corta, baja estatura y complexión débil (Santa Teresa dice de él: *Aunque pequeño en estatura, es alto a los ojos de Dios*) pero intensa expresión de concentración y serenidad, marcando la gravedad de su faz. Vestía, como aparece en las imágenes, tosco hábito oscuro típico de su orden y esclavina corta con capucha, además de capa blanca ancha y sandalias. Con lo anterior, su representación artística más frecuente es la que le retrata de cuerpo entero o busto, con el gesto de imperturbabilidad y concentración que le es propio y las manos en actitud orante, sosteniendo un crucifijo (no en vano hablamos de San Juan de la Cruz) o un libro y una pluma e inspirado por la paloma del Espíritu Santo, compartiendo en este último punto concomitancias iconográficas con Santa Teresa¹¹ (Matías de Arteaga). A las limitaciones comentadas hay que unir que San Juan no goza de un amplio y variado catálogo de vivencias místicas como el que experimenta Santa Teresa, reduciéndose pues sus representaciones posibles a las variantes del llamado *Milagro o Visión de Segovia*, acaecido en el convento de carmelitas de la ciudad y consistente en la aparición de la imagen de Jesús con la cruz a cuestas¹². En la escena San Juan aparece en oración ante la imagen de Cristo, normalmente acompañado del lirio de pureza y alguna de sus obras escritas (Diego de Astor)¹³.

¹⁰ En el género biográfico también destacan las aportaciones de Alonso de la Madre de Dios (*Vida, virtudes y milagros del santo Padre fray Juan de la Cruz*) y J. de Jesús María (*Historia de la vida y virtudes del venerable P. Fray Juan de la Cruz*. Bruselas, 1628).

¹¹ FERRANDO ROIG, ver op. cit., nota 4, pp. 159 y 160; MONREAL Y TEJADA, ver op. cit., nota 8, p. 315; MOLINER, J. M., *San Juan de la Cruz. Su presencia mística y su escuela poética*, Madrid 1991, pp. 295-309; RODRÍGUEZ, J. V., «Juan de la Cruz», en *Diccionario de los santos*, Madrid 1998, vol. II, pp. 1321-1333 y DABRIO GONZÁLEZ, M. T., «Los retratos de san Juan de la Cruz», en op. cit., nota 2, pp. 78-84.

¹² Una variante del mismo tema presenta a Cristo ya crucificado.

¹³ CARMONA MUELA, ver op. cit., nota 8, pp. 255-261; RÉAU, ver op. cit., nota 8, pp. 181-182 y MONTANER, E., «La configuración de una iconografía: Las primeras imágenes de San Juan de la Cruz», en *Mélanges de la Casa de Velázquez (MCV)*, Madrid 1991, t. XXVII (2), pp. 155-167.

Una vez que han quedado definidos los fundamentos en los que los artistas se han concentrado al retratar a estas dos figuras, queda por ver el enfrentamiento de Venancio con dicha materia. Para entenderlo en su plenitud es necesario contextualizarlo en la trayectoria desplegada por el artista, gran parte de la cual ha estado dedicada, como ya ha quedado señalado, a la iconografía religiosa. Venancio vive la religión de manera honda como parte de su vida desde la juventud. Así pues, es lógico que puedan rastrearse ejemplos artísticos relativos a esta temática desde fecha temprana. En efecto, un joven artista, aún en pleno proceso de formación, ejecuta algunas (poco significativas, comparadas con otras posteriores más logradas) obras religiosas que se inscriben en el marco histórico de la España de posguerra; aquella que, en los años 40, asiste al resurgir de una espiritualidad aletargada durante la época republicana y que desea recuperarse de los excesos destructores provocados por la guerra civil. Para los noveles autores de esta etapa, la iconografía católica es, en virtud de estas circunstancias, un vehículo seguro para conseguir trabajo constante y, por consiguiente, una fuente de ingresos nada desdeñable (eso por no mencionar que es prácticamente la única manera que tiene un artista de dedicarse a su profesión, siendo la situación española la de un país devastado en muchos aspectos de la vida cotidiana y, por ello, poco proclive a las preocupaciones estéticas). En ese ambiente paupérrimo lo artístico no hace más que sobrevivir, dando pronta salida a las necesidades existentes. Rapidez, eficacia y efectismo son los valores perseguidos en estos trabajos en los que, como es obvio, no se subrayan otros como novedad, originalidad o vanguardia, ni siquiera calidad estética en muchos casos. La rica escuela barroca (tanto andaluza¹⁴ como castellana) es la fuente de inspiración de la que beben estos autores y en el caso salmantino nombres como Soriano Montagut (director de la Escuela de Artes y Oficios en la que se forma Venancio desde 1942), Damián Villar o Francisco González Macías se limitan a cumplir eficientemente con su

¹⁴ No en vano, Damián Villar es el artífice de dos pasos procesionales para Salamanca de clara inspiración andaluza: la Virgen de la Esperanza (1951) y Nuestro Padre Jesús de la Pasión (1945), copias ambas de la sevillana Virgen de la Macarena, en el primer caso, y del Santísimo Cristo de la Misericordia de José de Mora, obra barroca custodiada en Granada, en el segundo.

cometido y, a través de él, *sentar los principios que en su día harán de nuestra ciudad la sede de una escuela de imaginería religiosa, digna continuadora de nuestras mejores tradiciones escultóricas clásicas*¹⁵. Como es natural, este ambiente adulterado y exacerbado, así como la formación académica de Venancio, condicionan sus primeras composiciones. Por fortuna, las tempranas estancias de Venancio en Italia (con lo que ello supone de conocimiento y experimentación, por ejemplo, de nuevos materiales) y la asimilación de los dictados emanados por el Concilio Vaticano II en materia de renovación de la fe a través del arte determinan el desgajamiento del artista de esta tradición y el comienzo de una trayectoria en la que el descubrimiento de las infinitas posibilidades expresivas del bronce juega un papel vital (cosa que ocurre desde finales de los años 50). A partir de entonces, aun recurriendo a una iconografía asentada como la católica, de la que Venancio tiende a conservar sus rasgos identificativos, los resultados distan de cualquier concepción previa y ello, en gran medida, es consecuencia de la expresividad cortante y dura que un material filoso y, en principio, hosco como el bronce, otorga a las composiciones. Así pues, la emoción, la hondura y la serenidad las aportan las figuras; el dramatismo, el dolor ante la desnudez de los sentimientos mostrados lo pone el material cuyo color natural, además, nunca se retoca u oculta bajo una capa de policromía¹⁶. Como expresa María Teresa Ortega Coca en su estudio del escultor¹⁷, resulta evidente que el giro que toma la iconografía religiosa de Venancio no viene tanto sugerido por los caprichos de la temática como por las posibilidades técnicas que el material le ofrece, al descubrirle la capacidad expresiva de los huecos que crea el bronce, el contraste entre la luz y la sombra, lo lleno y lo vacío, la continuidad de las planchas metálicas y su ruptura o la oposición entre lo abrupto de las juntas -con sus rebabas a la vista- y la suavidad que ofrece la imagen en conjunto. A la luz de lo expuesto, coincidimos con Víctor Nieto Alcaide cuando afirma que la superficie de los bronces de Venancio está trabajada pictóricamente, como una

¹⁵ LUIS, «Arte y devoción», en *El Adelanto*, 20 de junio de 1942, p. 3.

¹⁶ BRASAS EGIDO, J. C. y BLANCO, V., «Nazareno», en *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, Salamanca 1993, pp. 125 y 126.

¹⁷ ORTEGA COCA, M. T., *Venancio Blanco*, Valladolid 1989, pp. 9-26.

*epidermis que transpira la expresividad*¹⁸. En efecto, a partir de entonces la temática religiosa de Venancio abandona la plana figuración de sus inicios (y de muchos de sus coetáneos, anclados para siempre en ella) y, optando por la experimentación, bordea los límites de la abstracción y el constructivismo, si bien apenas llega nunca a obviar por completo la iconografía definidora de cada imagen, que sirve como punto de partida para una ejecución que logra superarla pero también como información básica a la que regresar cuando el ensayo se exagera y el espectador corre el riesgo de olvidar el fundamento espiritual de la obra¹⁹.

Si bien los valores analizados en la iconografía religiosa de Venancio son asumibles en el caso de sus representaciones carmelitas, nos gustaría ahondar algo más en éstas para confirmar la sutil fusión que, en el arte de este autor, se crea entre modernidad, espiritualidad (incluso más allá de lo estrictamente católico), misticismo y devoción.

El primer acercamiento de Venancio a la iconografía teresiana tiene lugar en 1974 a través de una pequeña pieza de bronce fundido a la cera perdida (43 x 25 x 17 cm) que se presentó en una exposición en la sala *Santa Catalina* del Ateneo de Madrid y ahora pertenece a la colección privada del artista. Este trabajo, modesto en la trayectoria ya por entonces prolífica y asentada de Venancio, le va a proporcionar enorme repercusión mediática y trascendencia popular pues sirve de punto de partida al monumento público y conmemorativo de la santa que se erige en Alba de Tormes (Salamanca) desde 1977. La idea de conmemorar a Santa Teresa en el lugar de su fallecimiento surge en 1970, al contacto con las celebraciones por su nombramiento como doctora de la iglesia que tienen lugar ese mismo año. Sin embargo, una empresa en la que los albares depositan grandes expectativas se convierte en un largo calvario al barajarse muchos nombres, proyectos e ideas frustradas²⁰. De entre todas las posibilidades, en 1975 se alza

¹⁸ NIETO ALCAIDE, V., *La escultura de Venancio Blanco*, Valladolid 2006, p. 25.

¹⁹ Se confirma así el alto grado de complejidad de las obras de Venancio. PLAZAOLA ARTOLA, J., «Tradicón e innovación en la escultura religiosa de Venancio Blanco», en op. cit., nota 1, pp. 49-61.

²⁰ Entre los artistas que se barajan para la realización de la estatua destacan Jaime Perelló, Pablo Serrano o el salmantino Graciliano Montero.

como definitiva la ofrecida por Venancio, una Santa Teresa *inspirada y moderna*²¹ que, como se ha comentado, ya rondaba por su cabeza (aunque a menor escala) desde hacía meses. Su idea, nacida de su peculiar manera de concebir la experiencia escultórica y religiosa, poco tiene que ver con los modelos académicos que habían sugerido sus predecesores en este proyecto pero en Alba de Tormes la ilusión de ver rematado el monumento y la solidez de la trayectoria del artista resultan suficientes alicientes para embarcarse en el proyecto. La santa imaginada por el salmantino es un bronce de tres metros y medio de altura, unos 1.500 kilos de peso y un coste de dos millones y medio de pesetas que presenta a la escritora vestida con un hábito de formas amplias, sujetando en el brazo izquierdo un libro junto a una paloma mientras el derecho crea un remolino de pliegues por el movimiento del manto y los escapularios²². Para su ubicación se sugiere la explanada existente cerca de la inacabada basílica de Santa Teresa (en la entrada a la villa ducal a través del jardín de la Puerta del Río, justo en la confluencia de las calles Padre Cámara y Caídos por la Patria), donde el monumento brindará esa *santa vaporosa, casi aérea, desprovista de lastre, tan ligera como la propia paloma que es símbolo del santo Espíritu*²³ que la acompaña. Tras la exhibición del proyecto, su definitiva inauguración se retrasa hasta el 22 de octubre de 1977. Si bien se había barajado inicialmente la jornada del 15 de octubre -día de la onomástica teresiana- como momento de presentación de la escultura, se elige la de una semana después para hacer coincidir la efeméride con el retorno tradicional de una imagen de la santa que cada año abandona el convento de las madres carmelitas para caminar en peregrinación por las calles. La obra final, ya descubierta, resulta grandiosa, más aún al ir elevada sobre un plinto de granito, y es *cuerpo roto y alma libre. Jaula*

²¹ GARCÍA, J. M. y MORERIO, J., «Venancio Blanco, un escultor salmantino lo realizará», en *El Adelanto*, 9 de agosto de 1975, p. 5.

²² «Monumento a Santa Teresa, en Alba de Tormes», en *El Adelanto*, 9 de diciembre de 1975, p. 3 y El corresponsal, «Venancio Blanco realizará el monumento a Santa Teresa», en *La Gaceta*, 12 de agosto de 1975, p. 5, entre otras noticias.

²³ ÁLAMO SALAZAR, A., «Con la imagen de la “Santa”, Alba de Tormes rompe su iconoclastia», en *El Adelanto*, 15 de octubre de 1975, p. 7.

*abierta y espíritu que vuela*²⁴, combinando ardor religioso y pureza espiritual en un reflejo claro, pero innovador, de la esencia de la santa.

Con posterioridad al monumental trabajo desplegado en Alba de Tormes, en 1997 Venancio vuelve a sentir la llamada teresiana y crea un nuevo bronce fundido a la cera perdida (168 x 88 x 60 cm) con destino al museo religioso del que el artista goza en la capilla del Monte del Pilar (El Plantío, Madrid) sustentado por la Fundación Mapfre²⁵. Esta nueva representación sigue la estela dictada por sus obras previas, mostrándonos a una santa de cuerpo entero que en su batallar diario se ve fortalecida por el libro que sujeta entre las manos, por la rotundidad de los pliegues de sus ropas –macizos y escultóricos, rodeando y envolviendo la fragilidad de la escritora- y por la paloma que, como en las anteriores representaciones de Venancio, se sitúa fuera del volumen aislado de la santa pero en directa relación con ella, como la más alta y acertada inspiración que puede alentarla en su camino además del punto focal hacia el que el escultor quiere conducir al espectador pues en él –en ella- reside el empuje que dota de trascendencia la tarea desplegada por Santa Teresa²⁶, en cada nueva interpretación de Venancio más elevada y etérea, más abstraída en su quehacer, más esencial y menos dependiente del exterior pues es su comunión íntima y mística con Dios no ya algo físico (Santa Teresa, a diferencia de en la obra albense, ni siquiera mira directamente a la paloma) sino espiritual. Tanto a nivel iconográfico como compositivo el escultor busca, además, realizar un homenaje a la tradición de los imagineros castellanos recordando, por la solidez del bloque de bronce pero a la vez por la volatilidad que le da ese arremolinamiento de formas hinchadas por ¿el aire?, ¿el hálito divino? en torno a su cuerpo, la talla que Gregorio Fernández creó en el barroco con idéntica protagonista, aunque sea evidente que la interpretación geometrizada y metalizada de Venancio procede de una voluntad explícita de renovación. De hecho, ese doble

²⁴ LÁZARO, C. M., «Inauguración del monumento a Santa Teresa de Jesús», en *El Adelanto*, 23 de octubre de 1977, p. 5, entre otras noticias.

²⁵ Teresa de Jesús y Juan de la Cruz son dos de las cuatro representaciones santas que completan la iconografía cristológica de la capilla. Que la mitad de los santos elegidos para este marco sean los místicos carmelitas evidencia la afinidad de Venancio con sus figuras y lo que éstas representan.

²⁶ BLANCO, V., op. cit., nota 1, p. 90.

deseo, en apariencia incompatible y hasta contradictorio, de querer trascender y romper con el pasado basándose en sus grandezas es uno de los que dibuja parte del mérito artístico de las obras de Venancio, de su virtud para combinar la vanguardia con el respeto a la tradición e, importante para un artista, de su capacidad para dotar a sus estatuas de trascendencia, de un valor universal que las mantiene válidas conforme pasan los años por ellas.

Del mismo modo que las sucesivas revisiones de la iconografía teresiana en Venancio nacen de una temprana interpretación realizada en 1974, el interés por la representación escultórica de San Juan de la Cruz también hay que rastrearlo en esa fecha. Un pequeño apunte realizado en bronce (44 x 22 x 20 cm) da lugar a una más amplia versión (178 x 85 x 70 cm) también con destino al Museo Religioso *Venancio Blanco* de El Plantío, sin duda como contrapunto y complemento a la figura de Santa Teresa de Jesús. Igual que en ésta Venancio valora su sensibilidad e inspiración, de San Juan de la Cruz no sólo tiene en cuenta sus conexiones teresianas sino aspectos que completan y complementan la esfera de lo carmelita en su producción, como son la grandeza, la libertad y la claridad de juicio y pensamiento. El fraile aparece representado según uno de los cánones de su tradición iconográfica; esto es, vistiendo sus sencillos hábitos y elevando los ojos hacia la cruz, visible en la mano izquierda mientras con el puño derecho se agarra el pecho en señal de devoción y fe²⁷. Tanto la vestimenta recia como la gestualidad de sus brazos, la robustez de su largo cuello y la dirección de su mirada remarcan la pulsión vertical de la figura que, comparada con su compañera, una Santa Teresa rodeada o imbuida del Espíritu Santo, aparece como un mástil de la fe, un pilar de la religión más expansivo y menos introspectivo de lo que la tímida imagen de San Juan nos tiene acostumbrados²⁸. Observándolas como la pareja física e ideológica que forman, estas imágenes parecen haber invertido sus papeles aunque para hacerlo Venancio no haya necesitado remover la iconografía tradicional. En efecto, manteniendo las caracterizaciones

²⁷ BLANCO, V., op. cit., nota 1, p. 92.

²⁸ Y ello aun a pesar de que el tamaño de esta pieza es menor que el de Santa Teresa, frente a la que se sitúa.

que les son habituales pero jugando con las formas, los volúmenes y las orientaciones, Venancio presenta a una santa en vuelo, reflexiva, meditabunda en sus escritos, frágil en esa concentración y a un santo pétreo, de voz rotunda y paso firme, que esgrime su cruz con la fuerza de un arma poderosísima²⁹.

Sumamente original en las representaciones referidas a San Juan de la Cruz (tanto en la iconografía general del fraile como dentro de la trayectoria de Venancio) es la imagen titulada *El manzano de San Juan de la Cruz*, creada ex profeso³⁰ para la edición salmantina de *Las Edades del Hombre*, celebrada en el recinto catedralicio de la ciudad entre 1993 y 1994. La obra, fundida (como no podía ser de otro modo) en bronce a la cera perdida, tiene unas dimensiones de 2,2 x 1,5 x 1,25 metros y es un inspirado ejemplo de la comunión que Venancio siente hacia la máxima expresión de la espiritualidad del santo: sus versos. Como consecuencia de la lectura de la poesía sanjuanista, Venancio concibe expresar el deseo de trascendencia, de crecimiento personal hacia Dios (desde lo profundo de la savia interior) en la figura de un árbol, concretamente un manzano florido (pues vive ese crecimiento de manera gozosa y primaveral) que evoca las siguientes palabras:

debaxo del mançano

allí conmigo fuiste desposada

allí te di la mano

y fuiste reparada

*donde tu madre fuera biolada*³¹

Vemos cómo, analizando los versos, la regeneración y felicidad son posibles tras el desagravio de un mal, matices que quiere expresar Venancio a través de la manzana muerta que reposa junto a las raíces del árbol pero que no impide el crecimiento de éste, salpicado de ramas cargadas de brotes y frutos que se despliegan en todas direcciones y, multiplicando nuestros

²⁹ DÍAZ QUIRÓS, G., «Visión cumplida...», en op. cit., nota 1, p. 40.

³⁰ Por encargo de la comisión que organiza la muestra en Salamanca.

³¹ Estos versos aparecen grabados en una de las placas metálicas de la obra, en concreto en la de mayores dimensiones.

puntos de vista, dirigen la mirada y el espíritu hacia las alturas, hacia lo ascendente en palabras del autor³². Si a ello unimos que esta obra se concibe para un pequeño patio abierto, de modo que la luz del sol pueda incidir sobre el metal y multiplicar el tan querido juego lumínico de las texturas de Venancio, la sensación de vibración, de baile bronceo, que desmaterializa su peso en una identificación grácil con las ideas de misticismo y espiritualidad, queda garantizada.

Según Venancio afirma, la imagen del árbol es rica en matices y sensibilidades pues no sólo transmite la idea del crecimiento, del anhelo de trascendencia y el fortalecimiento de la personalidad (a través de la fe en Dios en este caso) sino que resulta escultóricamente adecuada para trabajar la idea del ritmo, de las formas geométricas en el espacio, de la sugerencia y la alusión antes que la evidencia, de la horadación de la tridimensionalidad, de la multiplicación de los puntos de vista desde los que contemplar la imagen (que se hacen infinitos)...; esto es, todas aquellas insinuaciones que pueda suscitar la contemplación abstracta y mentalizada del volumen de un árbol en plena naturaleza. Si bien parecen muchos los objetivos pretendidos con esta evocación, el deseo de Venancio es sólo uno, aunque muy ligado a la personalidad del fraile carmelita: recordar el mensaje que, para el escultor, quiere perpetuar San Juan de la Cruz, esto es, bondad, amor, capacidad de perdón y serenidad. La imaginería religiosa nació siendo icónica para, con el paso de los siglos, aglutinar los anhelos y esperanzas del contemplador. La pérdida de los valores cristianos en una sociedad laica fue purgando de trascendencia el contenido de las imágenes, que volvieron a su condición primigenia de receptáculos figurativos de la divinidad. Venancio, junto a otros autores que comparten con él la unión entre icono y devoción, es uno de los encargados de volver a equilibrar la balanza entre el valor representativo de la imagen y la voluntad de que, a su través, el fiel sea partícipe de una experiencia mística en la que colaboran las formas más innovadoras del arte contemporáneo que no han de ser, necesariamente, aquellas más

³² BLANCO, V., «El manzano de San Juan de la Cruz», en op. cit., nota 16, pp. 306-308.

efectistas y grandilocuentes sino, por el contrario, las que le son propias a la creación de vanguardia, esto es, las sencillas, puras, claras, etéreas y expresivas. Partiendo de principios temáticos tan definidos pero conceptualmente tan innovadores, es lógico que los especialistas estén en condiciones de confirmar no sólo la originalidad de las aportaciones de Venancio al mundo de la escultura española contemporánea sino también su valentía, así como la validez y trascendencia de los resultados obtenidos, que lo convierten en uno de los autores más reconocidos de la segunda mitad del siglo XX tanto entre sus compañeros de profesión como entre los historiadores y críticos especializados.

Aunque escasos en número, observamos que los acercamientos realizados por Venancio a la iconografía carmelita no sólo responden a un anhelo de trascendencia y espiritualidad que podría encontrar en otras representaciones religiosas sino que se cimientan en aquellos valores que mejor transmiten las figuras de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. No olvidemos que en Venancio comulgan sus convicciones cristianas con la sencillez, la ausencia de soberbia y una curiosidad intelectual que le anima a trabajar, investigar y empaparse de las experiencias cotidianas para, con ellas, forjar su destino personal y profesional. En ese sentido los místicos abulenses ofrecen al escultor, por un lado, no un alarde de santidad pero sí una muestra de humanidad santificada por la fe, el trabajo y la inspiración divina y, por otra parte, brindan una fusión entre religiosidad e intelectualidad que explica que Venancio opte por aquellos legados carmelitas que, por encima de la grandilocuencia de las visiones o de los arrobos extáticos, acercan estos santos a la cotidianidad de su propia vida (y también de los que contemplamos estas esculturas), ayudan a desmitificarlos (pues nunca fue ésta la pretensión de quienes abogaron por la modestia, la caridad, la obediencia y el servicio), los hacen terrenos sin perder la grandeza que otorga la humildad y, sobre todo ello, gracias al verbo florido y la pluma prolífica de la que ambos gozaron, los proyecta hacia la posteridad y los eleva hacia la cima, tanto de las artes como del espíritu.