

PAISAJE ESCULTÓRICO DE LA SUBBÉTICA CORDOBESA. JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO Y VENANCIO BLANCO.

Luis Manuel García Cruz

Académico Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Subbética.
Escultura.
Academia de Roma.
José Álvarez Cubero.
Venancio Blanco Martín.

El paisaje general que observamos en torno al hecho escultórico en la zona de la Subbética cordobesa, constata un auge patrimonial progresivo en los últimos tiempos, con referentes ya clásicos como el escultor neoclásico José Álvarez Cubero y otros más recientes como Venancio Blanco Martín, ambos se sustentan durante el cambio de las centurias en que viven, sobre la base de la enseñanza académica, esta se enraíza en la escultura clásica, viniendo a renovar sistemáticamente los conceptos y procesos desde la enseñanza artística. Es la conjugación de esta influencia con la libertad creativa, la que impulsa la renovación de los actuales profesionales de la escultura.

ABSTRACT

KEYWORDS

Subbetic.
Sculpture.
Academy in Rome.
Álvarez Cubero.
Venancio Blanco.

The general landscape, which is observed around the sculptural fact in the Cordovan Subbética area, notes a progressive patrimonial boom in recent times, with already classical icons such as the neoclassical sculptor José Álvarez Cubero and more recent ones such as Venancio Blanco Martín. Both use the academic artistic education in order to renew systematically concepts and processes of the classical sculpture during the change of the centuries in which they live. The combination of this influence and the creative freedom encourages the renewal of the current sculpture professionals work.

Excmo. Sr. Director y demás miembros de la Junta Rectora.
Señores académicos.
Señoras y señores.

No quiero comenzar mi exposición sin previamente expresar aquí mi profundo agradecimiento a los dos Excmos. Sres. Directores, D. Joaquín Criado Costa y D. José Cosano Moyano, en cuyo tránsito he tenido la suerte de incorporarme a esta cultísima casa. También al conjunto del cuerpo académico, y especialmente a D. Francisco Sánchez-Zamorano, a D. José M^a. Molina por su aliento, y a tantos académicos amigos pertenecientes

a esta institución, a la que ya me siento vinculado no solamente por el privilegio que supone su acogimiento, sino por la deuda de gratitud que con satisfacción y responsabilidad asumo tras abrirme sus puertas.

Al observar la historia de la pintura sabemos que durante mucho tiempo el paisaje no fue considerado en sí mismo, sino de manera supeditada a la figura, siendo más tarde cuando pudo entenderse como género independiente. La división renacentista entre fondo y figuras, que se solía realizar en dos mitades equivalentes, nunca impidió sin embargo la interconexión de ambos planos, penetrando los fondos en primer término y componiendo las figuras con dicho fondo. Vamos a proponer aquí a modo de paisaje la composición equilibrada, en partes iguales, de dos figuras relevantes de la escultura en primer término, Álvarez Cubero y Venancio Blanco, en equivalente peso, figuras y fondo, imaginándolos en el paisaje figurado de la Subbética cordobesa.

Frente al acentuado trazo de los dos escultores, por el contrario en el marco de la Subbética cordobesa se nos presenta lo escultórico como un colectivo amplísimo en su conjunto, imposible de abarcar aquí, aunque intentaremos una síntesis esquemática aproximativa de lo referente a la escultura en la zona, al menos entre lo más reciente, que permita una cierta visión panorámica, en un intento de enlazar algunos de sus elementos concretos.

Hablaré por tanto de escultura priorizando de manera necesaria aunque no exclusiva la de tipo civil y público, dado el poder de transformación del entorno que por su carácter inmueble tiene, frente a otros campos como el asociado a la escultura religiosa, frecuentemente ceñida a los interiores arquitectónicos, menos proclive al símil paisajístico, importantísima en su número y calidad pero desde luego inabarcable aquí.

No obstante lo anterior, y poniendo las miras en lo más reciente de la escultura en la zona, diremos que la Subbética cordobesa está compuesta básicamente por catorce municipios en los que las referencias al patrimonio artístico, y en concreto a lo escultórico, se han desarrollado desde finales del s. XVIII de una manera muy diferente. Si atendemos a la actualidad algunas poblaciones al menos han incorporado recientemente catalogaciones Bien de Interés Cultural, como Encinas Reales para su Ermita en 2002. Destaca que en poco tiempo prácticamente todos los municipios de la zona han creado Centros de Interpretación o Museos Históricos Municipales, aunque en la mayoría con escasa presencia de escultura, son estos los casos de Palenciana, Luque, o Fuente-Tójar. En otros municipios se han instituido certámenes y muestras de arte contemporáneo donde se hibridan la escultura en su concepto tradicional con las nuevas disciplinas artísticas, como Nero-Festival o Dementia, pero que no suelen dejar a su paso presencia escultórica alguna. También se han abierto museos dedicados a artistas locales de relevancia como el Museo Antonio Quintana de Iznájar (2010), siempre con preponderancia pictórica, y en mucho menor caso se han realizado esculturas contemporáneas como la recientemente inaugurada por la escultora Marcela Cabutti en Carcabuey.

Enlazando algo más atrás, de Benamejí tal vez fuera necesario rescatar la figura del escultor Nicolás Granados y Raimundo (1910-1942) que por su trayectoria tinerfeña es poco conocido. En alguno de nuestros pueblos se alterna la creación de museos locales con la presencia muy esporádica de monumentos civiles como el del médico D. Francisco Salto en Rute de Lorenzo Collaut Valera (1909). Por el contrario en otros casos los “conjuntos escultóricos” puestos en valor arqueológicamente o los de nueva creación, han derivado en museos o espacios que podríamos calificar de ex profeso, como ocurrió en la Villa romana de “El Ruedo”, en Almedinilla, que conservando en esta pequeña localidad únicamente el fabuloso Hipnos, ha supuesto todo un revulsivo para la misma. También caso como decimos pero de nueva creación el de la progresiva instalación pública de obras en bronce del pintor y escultor Francisco Ariza Arcas en Baena, artista por cierto muy vinculado al paisajismo pictórico, con monumentos como el erigido al Judío 1987, al tambor 1988, a Juan Alfonso de Baena 1999, a Sto. Domingo de Henares 2002, y otros, convirtiendo verdaderamente la ciudad en un museo abierto de escultura, a lo que sumaremos además en su término la progresiva puesta en valor del yacimiento Torreparedones.

La tríada Lucena, Cabra y Priego constituyen las poblaciones subbéticas que más patrimonio monumental escultórico poseen, y que además junto con Baena han ido progresivamente incrementando este en tiempo reciente.



Lám. 1. Apunte de paisaje, de Venancio Blanco.

En el importante núcleo de Lucena encontrábamos ya monumentos públicos, como el dedicado por Amadeo Ruiz Olmos a Luis Fernández de Córdoba en 1971, a los que se han ido añadiendo otros como los dedicados a la Inmaculada, de lenguaje abstracto el realizado por Roldán del Valle y Roldán Fernández en 2013 al Cristo de la Columna, el reciente Monumento al Santero de Pedro Cantero, o incluso el levantado por Theacero de 18 m. de altura.

Sorprende especialmente el patrimonio de Cabra, que se asocia inmediatamente a las famosas esculturas romanas de Mitra o Baco, aparecidas en 1952 y 1972, pero también por estar bien nutridos sus espacios urbanos con obra de escultores contemporáneos de primerísimo orden, entre los que encontramos figuras de tanta relevancia como Mateo Inurria, con el Panteón dedicado a Ricardo Ortiz Villalón en 1908, o el erigido por Mariano Benlliure a la Vizcondesa de Termens en 1938, y a los que más actualmente se suman el dedicado a José Solís Ruiz, obra de Juan Manuel Miñarro, o a Cervantes de Fernando Priego ambos en 2016. Tenemos además en Cabra otro escultor oriundo este digno de recuperarse: Antonio Maiz Castro (1906-1990) que nos dejó los monumentos a Juan Valera o Aguilar y Eslava.

Finalmente hablaremos de Priego, no pudiendo hacerlo de otra manera que como privilegiado testigo directo de los últimos 21 años de ejercicio local de la escultura, y haciéndose aquí verdaderamente difícil el no dimensionar como hemos dicho del arte sacro barroco, que tan específicamente define esta localidad, pero que como veremos también incluye un número cada vez más significativo de escultura pública.

Posee esta población la espectacular Fuente del Rey, de Remigio del Mármol, prodigio del agua y la piedra, pero también algunos monumentos contemporáneos como el del arquitecto Cristóbal Povedano, que además ha contribuido con su remodelación del actual Paseo de Colombia, mediante la instalación en 1994 de una moderna pérgola con copia del Gánimedes de Álvarez Cubero, junto con varios monumentos de Venancio Blanco que más adelante veremos¹.

Supone este un lugar en que, como explicaremos, la tradición de la escultura enlaza con la actualidad viva de la misma, donde si bien esta tradición venía estando vinculada secularmente a la talla, hoy lo hace también en conexión con el dibujo y la fundición, por lo que haremos aquí un necesario punto de inflexión, intentando evidenciar este aspecto concreto del valor de lo escultórico en dicha población, dada la relevancia de las figuras de Álvarez y Blanco, las cuales trataremos mediante un enfoque comparativo, a modo de lectura cruzada, estableciendo los paralelismos fundamentales entre ambos artistas, junto con la posible relación entre pasado y presente del desenvolvimiento de la escultura en la localidad.

¹ FORCADA SERRANO, Miguel. "El Paseo de Colombia". *Adarve*, nº 439, 15 septiembre 1994, p. 4 y ss.

Respecto del primero, la biografía de Álvarez Cubero está ya ampliamente trazada en numerosos estudios, desde los de Felix José Reinoso en 1845² a los más recientes como el de Rafael Fernández López en 2011³, por lo que poco nuevo podemos añadir, y en cuanto al segundo también a la figura actual de Venancio Blanco, y su estrechísima vinculación a Priego (Lám.1), ya se han dedicado ampliamente autores como José Luis Fernández del Amo, Javier Tusell y Martínez Novillo en 1992⁴, o Gerardo Díaz Quirós en 2005⁵, habiendo quedado ya bien delimitada su figura. Por tanto hoy solamente trazaremos unas pocas líneas comparativas generales, basadas en los puntos de conexión más notorios entre ambos escultores, atendiendo a cuatro ejes principales:

- La condición de hombres fronterizos a caballo entre dos siglos diferentes.
- El ser renovadores del lenguaje artístico mediante la clasicidad.
- El estar imbuidos de un sentido académico de la técnica escultórica.
- El hacerse acreedores de haber dejado una peculiar huella en el arte cordobés.

1. LA CONDICIÓN FRONTERIZA ENTRE SIGLOS DE ÁLVAREZ CUBERO Y VENANCIO BLANCO

Ambos escultores se encuentran a caballo de diferentes siglos y los dos escultores desarrollan su vida en momentos muy convulsos. Cubero nace en 1768 y nos deja en 1827 abarcando desde la segunda mitad del s. XVIII hasta el primer cuarto del siglo XIX, mientras que Blanco nace en 1923 y hoy por suerte continúa su magisterio siendo decano de los académicos españoles en ejercicio, abarca así propiamente desde el primer cuarto del siglo XX hasta la actualidad del XXI.

El primero viene al mundo en un pequeño pueblo y una sociedad española, marcadas por el traspaso final del gobierno de Carlos IV a manos de Godoy, y la ascensión napoleónica al poder, de tantas repercusiones dentro y fuera de España, en la que la Guerra de la Independencia marcará la vida de Álvarez Cubero. Por otra parte y mucho más tarde en 1927 nace Venancio Blanco en la aldea salmantina de Matilla de los Caños del Río, casi con las primeras elecciones generales en España y el periodo europeo de entreguerras.

Acaece también una sociedad cada vez más convulsionada que conducirá a la conflagración civil del 36, preámbulo de la guerra mundial.

² REINOSO, Felix José: "Opúsculos del Señor Don Félix José Reinoso". *Revista de Madrid*. Tomo VII. Madrid, 1845, pp. 3-45.

³ FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael: *José Álvarez Cubero*, Ed. Ayuntamiento de Priego de Córdoba. Diputación Provincial de Córdoba. Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí". Córdoba, 2011.

⁴ FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis, TUSELL GÓMEZ, Javier y MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro, *Venancio Blanco. Exposición Antológica*. Ed. Fundación Cultural MAPFRE VIDA. Madrid, 1992.

⁵ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *Hacerse preguntas. Dibujar respuestas. Venancio Blanco. Escultura Religiosa*. Ed. Fundación Las Edades del Hombre. León, 2005.

El primero de nuestros escultores padeció directamente la represión napoleónica en Roma, y el segundo fue joven testigo de las consecuencias españolas de la guerra civil, viajando por primera vez a Roma con los bombardeos del conflicto mundial ya en suelo italiano. Desde que Álvarez Cubero saliera de su Priego natal para completar su formación en 1791, hasta que en esta misma ciudad Venancio Blanco imparte su curso “El Volumen en el Paisaje”, en el verano de 1991⁶, han transcurrido exactamente 200 años. El origen humilde de ambos les asemeja tanto como la fuerte vinculación al oficio de la talla. Priego, ciudad que un día vio marchar probablemente a uno de sus más insignes hijos, tras varias centurias recibe mediante su otro “Hijo Adoptivo” el legado del arte de la escultura en su mismo suelo, si recordamos que este Título Honorífico es otorgado a Venancio en 2011 por el estrecho vínculo tramado con sus gentes, y porque “esta ciudad, gracias a él, ha adquirido prestigio en el campo de las artes plásticas”⁷.

2. LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE PLÁSTICO A TRAVÉS DEL CLASICISMO COMO SIGNO COMÚN

Si el paralelismo entre los dos escultores que tratamos resulta notorio en algún campo, este sería precisamente el de la particular integración de lo clásico en la creación propia. Por tanto la revisión de los grandes modelos artísticos que realizan, va en paralelo a la evolución de sus propios procesos creativos. Los dos escultores buscan la diferenciación y superación del discurso estético establecido en el momento, consiguiéndolo cada uno en su época, mediante lenguajes personales expresivos y estéticos de altísimo nivel. Por un lado Cubero llega a trascender el Barroco mediante los parámetros neoclásicos, ganando incidencia en la escultura de tipo civil frente a la religiosa y pese a que “el siglo XVIII es el siglo de oro del arte de la madera en Córdoba”⁸, con la coincidencia de que Blanco también se apoya justamente en la clasicidad, pero curiosamente siendo pionero de la renovación de algo tan genuinamente barroco como es la estatuaria religiosa, si bien no exclusivamente. Los dos encuentran en Roma un enclave fundamental que determinará su obra. El prieguense concentra la realización de prácticamente el grueso de su escultura durante su prolongada estancia en la ciudad eterna, con un esplendoroso paso previo por París. Mientras que el salmantino, que también conocerá la capital parisina, realiza desde muy temprana edad una serie de visitas espaciadas pero continuadas a Italia. Así la obra escultórica de ambos se conforma desde los modelos clásicos, aspecto que les une, además de que sorprendentemente ambos son referenciables en el enclave de Priego, para el primero este lo fue como punto de partida y para el segundo lo es como punto de retorno en cada nuevo curso de verano.

⁶ ANTOLÍN PAZ, Mario *et alii*, *Diez años de enseñanza libre del paisaje en Priego de Córdoba*. Ed. Patronato Municipal Adolfo Lozano Sidro. Priego de Córdoba, 1997, pp. 54-56.

⁷ GALEA AGUILAR, José Antonio (Coord.), *Valor e identidad del proceso en la escultura de Venancio Blanco. XXV Años del curso de dibujo y escultura en bronce de Priego de Córdoba*. Ed. Patronato Adolfo Lozano Sidro. Priego de Córdoba 2012. pp. 20.

⁸ VALVERDE GÁMIZ, José Luis. “El escultor Álvarez Cubero”. BRAC, 90 (1970), p. 49.

Y es que si atendemos al concepto de renovación o modernidad como sinónimos de los focos parisino y romano en la historia, estamos nada menos que ante el viejo dilema en la formación de élites artísticas, París como futuro frente al impresionante pasado de Roma, siendo además España en los dos, el puerto de llegada. Trayectos paralelos que curiosamente los dos completan en diferente manera y tiempo, dentro de la compleja red de transmisiones artísticas europeas en la que podemos proponerlos como ejemplos, abriendo desde aquí dos catas comunicantes en el paisaje escultórico europeo, nacional y subbético.

En su análisis la figura Cubero responde al modelo rotundo de pensionado en la Academia de España en Roma, llega incluso a instaurar una verdadera saga académica, mientras que Blanco realiza sus estancias italianas mediante otros méritos y finalmente llega a dirigir la Academia de España en Roma. Ambos se inscriben en el itinerario que desde 1700 hasta hoy, ha ampliado formaciones y modificado estéticas desde las Academias. Están los dos por tanto dentro de la permanente dinámica en la que a partir de la citada fecha “artistas y obras iniciaron una espiral viajera desconocida hasta entonces, revisando incansablemente a los clásicos, para depurar las esencias de las tradiciones nacionales o proyectar alternativas sobre las que ya se cernían las vanguardias”⁹.

En esto la importancia de nuestra Academia de Bellas Artes en Roma es tal durante los últimos cuatro siglos, que la mayoría de los principales artistas españoles han pasado por ella. Cuando Cubero asiste en 1799 la Academia aún dista de estar ni siquiera consolidada, y cuando la dirige Blanco en 1981 este por el contrario intentará renovarla, la complementación de sus pasos con el foco artístico parisino, los hace auténticos referentes poseedores de la más completa formación y proyección artística, y aunque si bien no podemos hablar de una influencia directa del prieguense en Venancio Blanco, sí que existe una más que probada similitud vital y profesional.

En su lenguaje Álvarez Cubero resulta personalísimo, especialmente en el delicado tratamiento de las superficies que lo acerca a Canova, a veces con más vigor, pero sin perder una sutileza que recuerda el trabajo de las ceras y el mimo de las superficies de la madera, el barro o el bronce de Venancio Blanco.

El ejercicio del retrato es otro de los grandes temas clásicos que ambos comparten, si recordamos las interpretaciones de los Guerreros de Riace de Venancio, o el impresionante retrato de María Isabel de Braganza de A. Cubero en el Prado, en la línea de la Agripina Capitolina, podrían ser bronce de inspiración griega unos y mármol de ascendencia puramente romana el otro, obra propia frente a encargo oficial que sin embargo tienen el vínculo común de la influencia clásica. Los innumerables retratos intimistas dibujados por Venancio en Córdoba, se contraponen a los retratos marmóreos de Cubero, dibujo frente a escultura, caracterizados estos

⁹ SAZATORNIL RUIZ, Luis y JIMÉNO, Frédéric, (coords.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Ed. Casa de Velázquez. Madrid (2014, p. 5).

últimos por su naturalidad pese al obligado oficialismo, destacando alguno como el de Esteban de Agreda, con un verismo de tanta fuerza que casi anticipa los movimientos estéticos posteriores.

La influencia clásica de Venancio Blanco se caracteriza también por una doble componente, el primer factor lo supone el venir marcado por un espíritu fuertemente renacentista, junto con un sentido humanista propio de su carácter. Este eco renacentista desde sus comienzos, que según Javier Tusell “lo conecta con la escultura de Ghiberti o Donatello de forma perdurable”¹⁰, lo definen como un artista platónico por su aspiración a la belleza, que sin embargo nunca pierde la conexión con la visión realista del mundo, aristotélica si aceptamos que es Aristóteles quien conecta arte y naturaleza. La libertad sustentará la realización vital del individuo, mediante esfuerzo y capacidad, concediéndose aquí gran importancia a la sólida formación del artista en el oficio, pero para trascender este en pos de un ideal.

Venancio contacta con las ciudades de Roma, Orvieto, Peruggia, Florencia, entre otras, siendo apenas un muchacho en 1941 y según nos relata Gerardo Díaz Quirós: “supuso traer en la retina miles de imágenes y una idea un punto pretenciosa pero perfectamente explicable tras la estancia en ‘La Gloria’. El arte había dejado de tener secretos, ahora faltaba el trabajo”¹¹.

Luego obtiene una Bolsa de Viaje a Italia en 1957, cuando ya Manzá y Marini han influenciado al artista. De este segundo viaje volverá además influido por la visión de lo etrusco. Luego entre 1959 y 1961, las dos Becas concedidas por la Fundación Juan March, para aprender la técnica italiana de fundición en Roma, y para luego ponerla en práctica, son determinantes de su inclinación al bronce como material escultórico. Por último en plena madurez profesional ya a sus 58 años, es nombrado Director de la Academia Española en Roma, comenzando allí algunas de sus obras más importantes, como el Vaquero Charro. Sobre este último Marínez Novillo afirma: “Aquí Venancio vuelve a las esencias tradicionales. El reto de los escultores de la Antigüedad y el Renacimiento era fundir un monumento ecuestre”¹².

Venancio que conoce el peso que el género retratístico tiene en la clasicidad, vierte resumidamente todo su concepto en el Vaquero, realizando un verdadero alarde inspirado en la figura del padre, es el hombre integrado en el campo Charro. La monumentalidad escultórica se hace más humana y conectada a la naturaleza.

Aunque el animal emblemático en la obra de V. Blanco es el toro, lo referente al caballo bien merece una pequeña digresión, dada la trascendencia de este género retratístico ecuestre en la escultura, la singularidad que veremos de lo acaecido en los cursos de Priego, así como lo relativo y trágico del asunto en relación al escultor Álvarez Cubero.

¹⁰ Op. cit. 4, p. 38.

¹¹ Op. cit. 5, p. 31.

¹² Op. cit. 4, p. 27.

Aparte de los tritones de la prieguense Fuente del Rey, no parece existir escultura alguna de animal parecido al caballo en toda la Subbética, siendo paradójica esta ausencia en comparación con el gran interés en el tema mantenido en el Curso de Escultura de Priego.

Mirando atrás en el neoclásico europeo, curiosamente de esta tipología estatuaria nos resulta escasa en número pese a su importancia social, y aunque pocos objetos artísticos son tan rotundos e icónicos como un espacio significado por la figura de un caballo con su jinete. Tras la representación de Luis XIV propuesta por Bernini como decimos no tenemos demasiados ejemplos, los monumentos de F. Girardon, y de Edme Bouchardon para Luis XV no sobrevivieron a la Revolución, apenas quedando, bocetos, textos o ilustraciones, como la importante documentación técnica de *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert.

Sí han pervivido azarosamente algunos casos mucho menos conocidos, como el que realizara Thorvaldsen para el general Poniatowski entre 1826-27, que no pudo ser instaurada hasta 1923, posteriormente perdida en 1944, y nuevamente donada por Copenhague a Varsovia en 1952, o el monumento a José II en Viena, de Franz Anton von Zauner.

Tal vez desde que en 1782 Falconet realizara el monumento petesburgés a Pedro el Grande de Rusia, el famoso “Caballero de Bronce”, no tenemos un referente moderno de tanta trascendencia. Pudo tal vez Álvarez Cubero no solamente ser un continuador o innovador en esta disciplina, si hubiera pervivido la que debió ser la estatua al Duque de Berwick sobre un caballo brioso, que tuvo tan nefasto destino como muchas de las ya citadas. Esta obra cuyo material definitivo iba a ser precisamente el bronce, por sus dimensiones, originalidad, y plena madurez artística, pudiera haber sido la pieza más emblemática del escultor cordobés, dejándose perder lamentablemente entre litigios legales, para cumplir el peor de los destinos de una obra de arte, ser finalmente vendida por material de derribo. Añadiremos en este capítulo que la desdicha de la familia Álvarez alcanzó también al propio José Álvarez Bouquel, hijo de Álvarez Cubero, que con su pronta desaparición no pudo tampoco realizar otra estatua ecuestre de Fernando VII en bronce, esta vez para el Puerto Franco de Cádiz¹³

Pareciera que al igual que en el relato *La madre*, de Juan Eduardo Zúñiga¹⁴ tan cercano al Puskin que apodara en su famoso relato como “Caballero de Bronce” la obra ecuestre de Falconett, algún embrujo o maledicencia pesara sobre la complejísima estatuaria ecuestre del neoclásico, y especialmente en España, algo que esperamos se desvaneciera ya definitivamente con el inicio del siglo XX, dado que no hay ciudad hoy que se precie que no incluya, en el paisaje de su trazado urbano, algún caballo o caballero debidamente fundido.

¹³ PARDO CANALÍS, Enrique. “José Álvarez Bouquel, una promesa malograda”. *Goya. Revista de arte*. N° 78. Madrid, 1967, pp. 370-375.

¹⁴ ZÚÑIGA AMARO, Juan Eduardo. *Los misterios de las noches y los días*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013. 1ª Ed.

Pero volviendo al Priego actual, donde por suerte también aflora todo este importante venero de tradición escultórica y ecuestre europea, difícilmente pudiéramos hacer algo aquí distinto de soñar hoy algún monumento ecuestre, y sin embargo justo el autor del Vaquero Charro, concede en la localidad una especial atención a difundir esta temática, concretamente mediante el dibujo y renovando el protagonismo del insigne animal. No hay monumento ecuestre en Priego, pero hoy al menos en la Subbética tenemos el mejor caballo, de nombre G-Nidium, bicampeón nacional, junto al mejor escultor vivo para el tema.

Resultan innumerables los dibujos de caballos prieguenses firmados por Venancio (Lám. 2), de modo que dicho animal, observado en su espacio, tal vez sea por sí solo el mejor monumento vivo, algo especialísimo si se conjuga con el magisterio de Venancio.



Lám. 2. V. Blanco dibujando caballos en Priego.

Faltó siempre un jinete polaco para componer con la Defensa de Zaragoza, imaginemos hoy un jinete posible, reposado como el Vaquero Charro, viajero entre el llano campo salmantino y la quebrada subbética cordobesa.

3. FORMACIÓN Y TÉCNICA ACADÉMICA EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE JOSÉ ÁLVAREZ Y VENANCIO BLANCO

Mencionaremos ahora como otra de las similitudes la decisiva importancia que tiene la formación académica de nuestros dos escultores, pues el resultado sus periplos vitales y su obra vienen marcados por ella, así como sus respectivas formas de recibir y entregar el testigo de la enseñanza en el arte.

En primer lugar Álvarez desde muy temprana edad asimilará las enseñanzas artísticas desde el seno gremial familiar, con trabajos de yeserías, fábrica de piedra y tallado de madera, que le permiten muy pronto dominar cinceles, gubias y pinceles.

Pasa brevemente por Córdoba hacia la Escuela de Granada, donde compaginó el trabajo con su formación en la Escuela de Dibujo. Jaime Folch y Fernando Marín son esenciales en sus primeras enseñanzas de dibujo y modelado. Posiblemente es el primer contacto con el arte clásico, “el Hércules Farnesio, Ariadna o Baco ya empiezan a formar parte del repertorio del joven escultor”¹⁵.



Lám. 3. *Ganímedes*, de Álvarez Cubero.

¹⁵ GOMEZ ROMÁN, Ana María / FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael. “El escultor José Álvarez Cubero y su formación en la Escuela de Dibujo de Granada. *Cuadernos de Arte de Granada*. N° 38, Granada (2007) , pp. 135-155.

Progresar y esto le permite en 1794 marchar a la Academia de San Fernando en Madrid. Allí trabaja con Manuel Francisco Álvarez de la Peña “el Griego”. Es la andadura inicial de la Academia de San Fernando, donde la Escultura tuvo gran peso, mientras la estructura gremial dejaba espacio a la formación académica. Los estudios en Madrid contaban una fuerte base de dibujo, mediante copia de Yesos, Modelo vivo, y Ropaje.

La mecánica establecía la progresión y un sistema de premios que permitía pensionar fuera de España, ya que “una vez completada la formación, y desde la fundación de la Institución, el viaje a Roma resultó casi imprescindible para los alumnos”¹⁶. Entre los muchos profesores que aparte de “el Griego” pudieron impartir clase al prieguense se encuentran Juan Adán, Pedro Michel, Isidro Carnicero e incluso posiblemente Goya. La competición por pasar de sala y obtener premio era intensa; Cubero finalmente alcanza la Primera Medalla de Escultura, siendo el propio rey quien lo pensiona para formarse en París.

En París aprende directamente en el taller de Agustín Pajou, dibuja intensamente el desnudo en la Academia de David, comienza su amistad con Canova e Ingres, que incluso le hace un apunte de dibujo¹⁷. Emplea la disección en el Colegio de Medicina, y finalmente obtiene un nuevo y prestigioso premio gracias a su Ganimedes (Lám. 3). Ello junto con el aumento de la pensión lo impulsa ahora a marchar a Roma¹⁸.

Aquí la normativa se va adaptando, prima el neoclásico con cierta tolerancia al barroco, se copia para alcanzar un ideal y la creatividad no está bien vista. Se incluyen materias teóricas como la Historia del Arte, Geometría, etc., y otras como el Modelado o Colorido. Los vaciados son un material didáctico fundamental, mientras que los textos de escultura muestran una laguna formativa. De la etapa formativa de Cubero apenas conservamos obras, aunque sabemos que entre las obligaciones de los pensionados españoles estaba la de llevar a cabo los denominados “Libros de Memoria”, auténticos diarios de dibujo.

Además de completar los “Taccuini”¹⁹ según el método del escultor Felipe de Castro de 1758, los pensionados deberán elegir un maestro (Cubero trabajará con el de mayor prestigio, siendo este Canova), modelarán enviando trabajos a la Real Academia, prohibiéndose copiar obra de sus maestros. También dibujarán del natural, estudiarán los camafeos, acuñación, o moldes y fundiciones de esculturas. Al

¹⁶ AZCUÉ BREA, Ana María. “Escultura. Teoría y Docencia”, *Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*. LORENZO FORNIÉS, Soledad, MORO PAJUELO, M^a Luisa y NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza (coords.). Madrid, 1992, p.72.

¹⁷ PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “José Álvarez Cubero dibujado por el pintor francés Ingres en el museo del Louvre”. *Anexo de la revista Fuente del rey. Boletín informativo de la Asociación de Amigos de Priego de Córdoba*, I-2008, p. 2.

¹⁸ Op.cit. p. 2.

¹⁹ Op. cit. 7, pp. 29-54.

cabo de cuatro años se entregarán dos copias en yeso de estatuas, una quedaba en Roma y la otra podía pasarse a mármol en España.

Álvarez pasa años de vicisitudes pero alterna ya sus trabajos personales con las obligaciones académicas, realiza los relieves del Quirinal en yeso reforzado, y finalmente resume en su obra más importante, la Defensa de Zaragoza, todo el proceso del mármol. Esta técnica se ajusta enteramente a métodos canovianos por su concepto meticuloso de sacado de puntos, mediante diferentes métodos como el de tres compases, o puntómetro, admirables tanto en el museo de Posagno como en diferentes obras de David d'Angers y posteriormente Carpeaux²⁰. En la Defensa de Zaragoza, Cubero nos da idea del conocimiento absoluto del proceso de una obra en mármol de Carrara, desde la selección del propio material hasta la verdadera maestría en el empleo de cinceles y pulitura.

Es en la parcela como docente donde la actuación del Álvarez frente a Blanco es muy limitada, aunque es digna de mencionarse la orientación vocacional de sus propios hijos. Diremos que con un magnífico resultado esta, viendo la larga estirpe posterior de escultores y arquitectos, entre ellos Aníbal Álvarez Bouquel, nombre con el que curiosamente el propio Venancio Blanco obtiene un premio. Todo ello nos recuerda en cierta forma su periplo gremial prieguense, tan vinculado a la propia familia. Tuvo también por discípulo a Ponciano Ponzano, y únicamente tenemos constancia breve de su ejercicio docente fuera del taller propio, como Director de una Academia privada que en su día el Duque de Berwick abriera fugazmente en Roma.

Este es a grandes rasgos el perfil en cuanto a formación, docencia y técnica de Álvarez Cubero, toda una vida de entrega a su personalísima concepción de lo clásico, mediante el mármol, el yeso y la madera. Todo lo anterior vertido en una obra que es perfecta armonía entre vigor compositivo, técnica, y el justo equilibrio entre el frío neoclásico del norte y la naturalidad expresiva del sur.

Frente al escultor neoclásico Venancio Blanco nos puede resultar un artista muy diferente, pero aunque distanciado en el tiempo, la expresión y técnica de sus obras, veremos, salvada cierta distancia, que no tanto en el espíritu que las alienta.

En cuanto a la formación de Venancio Blanco los primeros pasos los situamos durante su infancia, en los vecinos talleres de carretería y forja de su aldea natal, que dan paso a la Escuela de Maestría Industrial de Salamanca. Es allí donde empieza a estudiar Hojalatería, Ebanistería y Mecánica y Ajustes, o Dibujo Lineal. Recuerda que los maestros “enseñaban la verdad de la herramienta”. Se matricula por las tardes en los Talleres de la Escuela de Artes y Oficios, donde conoce las clases de Modelado y Dibujo, estas decidirán ya para siempre con Soriano Montagut su vocación escultórica.

²⁰ BAUDRY, Marie-Térèse. *Sculpture. Méthode et Vocabulaire*. Imprenta Nacional. Paris, 2002, pp. 171-187.

Progresó sucesivamente de curso mediante premios y becas de la Diputación Provincial, para finalmente estudiar en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Aquí conoce al pintor Antonio Povedano, quien lo llevará a Priego, se interesa por el dibujo, pero también por la pintura, la piedra y la música. Son los años del modelado del natural bajo las orientaciones de otro académico: Enrique Pérez Comendador, con quien en cierta forma rompería para buscar un camino propio. Durante once años se mantiene exclusivamente del trabajo de taller, son años de intensa colaboración con su hermano Juan Blanco, algo que nos vuelve a recordar el viejo núcleo familiar gremial de Cubero.

Entre 1959-1962 mediante una Beca de la Fundación Juan March consigue viajar a Roma y aprende los procesos de fundición tradicionales, que luego pone en práctica en Madrid, asumiendo el bronce ya como material predilecto²¹, mientras comienzan sus primeras exposiciones y reconocimientos nacionales e internacionales. El trabajo del bronce va consolidándole con premios como la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Acude a Bienales en un verdadero sinfín de reconocimientos dentro y fuera de nuestras fronteras. Su obra se incluye en los más importantes museos como el Museo Nacional Reina Sofía. Esta última etapa desembocará en una importante serie de encargos y monumentos por toda España, en Salamanca, Madrid, Sevilla, Ciudad Real, Ponferrada, etc., que junto con la importantísima dinamización actual de su obra, promovida desde la Fundación Venancio Blanco por su hijo Francisco de Asís Blanco Quintana y bajo la Dirección de Nuria Urbano Cambroner, culmina un palmarés irrumible por extenso pero del que si comentaremos aquí la labor “académica” realizada en Priego.

Al contrario que Álvarez la labor docente de Venancio Blanco es dilatadísima, sumando a la labor en la Escuela de Artes y Oficios de Moratalaz hasta su jubilación, el hecho de que sigue hoy ejerciendo en los cursos de Priego a sus 94 años, ininterrumpidamente desde hace 26, y sin contar con un amplísimo periplo de conferencias y otros cursos repartidos en toda España. (Lám. 4)

La lista de alumnos solamente de los cursos prieguenses supera los 400, ocupando hoy algunos de ellos puestos en las enseñanzas artísticas vinculados también a la fundición. Se han dado también casos de alumnos incorporados desde o hacia la Academia de España en Roma. En su labor difusora, gracias al espíritu docente de Venancio, visitaron Priego muchos profesores universitarios especialistas en docencia e investigación de la fundición, como José A. Aguilar Galea y Enrique Caetano, Carmen Marcos, Soledad del Pino León, Joan Valle, etc., de las Facultades de Bellas Artes de Sevilla, Valencia, Tenerife o Barcelona.

²¹ AGUILAR GALEA, José Antonio, GÓMEZ CREMADES, Ana. “La fundición en la obra de Venancio Blanco”. *Actas do I Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras*, Lisboa, 2010. pp.196-201.



Lám. 4. Promoción XV del Curso de Dibujo y Escultura de Priego de Córdoba.

Aquí en Priego está también su labor encaminada al terreno del dibujo. Citaremos que para Venancio la suma de dibujo más taller supone el enfoque ideal. Los apuntes de retrato o caballos, y especialmente los de modelo desnudo, tienen un peso decisivo, siendo esta la diferencia con resto de cursos de escultura existentes. También el enfoque hacia el vaciado, empleándose modelos de la Academia de San Fernando, e incorporando en el equipo docente vaciadores procedentes de la misma, conjugando siempre la aplicación de técnicas tradicionales y modernas.

En otro plano está la decisiva incorporación que hace Venancio de la música desde el dibujo, que nos recuerda su espíritu “renacentista”, colaborando principalmente con el profesor y músico Carlos Forcada Folguer, actividad que en la edición XV del curso en 2015, culminó con monumento de esta temática ubicado hoy en el Conservatorio local de Música. (Lám. 5)

Lentamente va quedando constancia de la ingente labor realizada por Venancio Blanco en el terreno de la escultura, que por su apertura a la incorporación de nuevos conocimientos, ha podido crear en Priego un verdadero centro de experimentación y divulgación especializado, demostrando al alumno que acceder al taller de fundición propio es viable, pudiendo abordarse con técnicas y materiales sencillos, versátiles y de excelentes resultados. Destacar que las características técnicas del curso han sido siempre el trabajo en equipo, junto a la mezcla de sistemas tradicionales e investigación. Se podría decir también que entre los aspectos de mayor rele-

vancia está el enorme alcance en la difusión de todas las fases y técnicas de la fundición artística irradiado desde Priego, sin perder de vista el enfoque convivencial, con alumnos de diferente edad, formación y procedencia.



Lám. 5. *Flautista*, de Venancio Blanco.

4. EL HACERSE ACREEDORES DE HABER DEJADO UNA PECULIAR HUELLA EN EL ARTE CORDOBÉS

En realidad no hemos pretendido hasta aquí otra cosa que aportar posibles paralelismos vitales y profesionales pese a la enorme diferencia de los contextos, que pudieran haber dejado una huella viva rastreable en el quehacer escultórico y artístico del sur cordobés, con la idea de establecer una única línea de continuación en la labor renovadora de la escultura, marcada por la solidez de un enfoque específicamente académico, aunque no por ello exento del impulso de la libertad creativa, que va desde el origen de las propias academias hasta nuestros días, pasando por la Escuela Libre de Artes Plásticas de Priego de Córdoba, escuela que engloba como pilares referenciales las figuras de Álvarez Cubero y Venancio Blanco.

Andado el tiempo Álvarez Cubero se ha transformado en un referente de ámbito nacional, y se ha ido clarificando y ajustando históricamente aunque tal vez el reconocimiento de su figura no está suficientemente valorado. En un plano paralelo, el papel artístico que Venancio desempeña permanece abierto, con un calado y trascendencia que resultan indiscutibles.

La proyección de Córdoba y Priego en el exterior gracias a la escultura, hoy ciertamente de la mano del paisajismo, es innegable. Venancio comenzó primeramente impartiendo una conferencia sobre el Vaquero Charro, luego donando una pequeña escultura titulada “Bailaora” que incluía un dibujo en su pedestal, posteriormente se coloca un busto de Álvarez Cubero, más tarde los profesores y alumnos fundieron una Flautista ubicada hoy en la escalinata del conservatorio local de música, esta fue elaborada durante su edición XV del curso. Todo esto lo ha sabido conjugar el pueblo natal de Álvarez Cubero con la instauración pública de dos de sus obras, la copia del Ganímedes en bronce y el facsímil en resina de la Defensa de Zaragoza del Museo Nacional del Prado, realizadas empleando la más reciente tecnología a la vez que proyectando sabiamente sus señas identitarias patrimoniales²². La labor docente sigue hoy desempeñándose aquí por los que una vez fueron alumnos, incorporando en esta cadena gentes y saberes nuevos para la escultura actual, pintando, dibujando o esculpiendo siempre el espacio, en el incomparable paisaje de la Subbética cordobesa.

CONCLUSIÓN

En los escultores Cubero y Blanco, la condición de hombres que asisten al paso de una centuria a otra nueva, les infunde una especial capacidad para aceptar cambios y proyectarse a nuevas situaciones, lenguajes y espacios, pero sin perder de vista el recorrido previo, de aquí la inmediata predisposición de ambos a reinterpretar e impulsar los valores de la escultura clásica, tales como el correcto sentido de la pro-

²² FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael. “Cómo se gestó el encargo de La Defensa de Zaragoza”, *Adarve*, n° 752 (1-10-2007), pp. 14-15.

porción, el rigor técnico, o la solidez conceptual de la obra, estructurándose esta desde una base de dibujo.

Por lo tanto resulta claro que para poder alcanzar la verdadera renovación del lenguaje plástico, es necesario el haber realizado previamente un itinerario de sólida formación técnica y estética que permita después, la correcta elaboración de un discurso personal suficientemente rico, coherente y efectivo en el arte.

Es precisamente la formación académica, implantada desde temprana edad y con el adecuado apoyo institucional, la única que permite el verdadero impulso personal del artista, estableciéndolo en una larguísima línea de interinfluencias a lo largo de la historia del arte, que podemos constatar posee una ramificación evidente en el espacio subbético del sur cordobés.

De esta manera es el enclave de Priego de Córdoba, y su rica y sustanciosa fructificación artística en muy diferentes campos entre ellos el de la escultura, lo que posibilita allí una verdadera formación y renovación de los profesionales de lo escultórico en la actualidad.

Es por tanto este núcleo subbético uno de los puntos clave para el futuro de la escultura en las nuevas generaciones, conectándolo a las puertas mismas del CCL centenario del nacimiento del escultor Álvarez Cubero, con la trayectoria trazada de más de treinta años de escuela de paisajismo, en la que el valor más consolidado hoy se puede denominar claramente como Venancio Blanco Martín.