



MARIANO BENLLIURE

El dominio de la materia



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

Mariano Benlliure

El dominio de la materia

Madrid
Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando
abril-junio, 2013

Valencia
Centro del Carmen
julio-septiembre, 2013



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTE

Ignacio González González

CONSEJERA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA

Ana Isabel Mariño Ortega

VICECONSEJERA DE TURISMO Y CULTURA

Carmen Fernández González

SECRETARIO GENERAL TÉCNICO

Alfonso Moreno Gómez

DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO HISTÓRICO

Jaime Ignacio Muñoz Llinás

SUBDIRECTOR GENERAL DE DIFUSIÓN Y GESTIÓN

Luis Lafuente Batanero

SUBDIRECTORA GENERAL DE PROTECCIÓN Y CONSERVACIÓN

Ana de Miguel Cabrera

CONSEJO GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

PRESIDENTE DE HONOR

Alberto Fabra Part, President de la Generalitat

PRESIDENTA

María José Catalá Verdet, Consellera d'Educació, Cultura i Esport

VICEPRESIDENTES

Rita Barberá Nolla, Alcaldesa de Valencia

Luisa Pastor Lillo, Presidenta de la Diputació Provincial de Alicante

Juan Alfonso Bataller Vicent, Alcalde de Castellón de la Plana

PRESIDENTE DE LA COMISIÓN CIENTÍFICO- ARTÍSTICA

Rafael Ripoll Navarro, Secretario Autonómico de Cultura i Esport de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

VOCALES

Sonia Castedo Ramos, Alcaldesa de Alicante

Javier Moliner Gargallo, Presidente de la Diputació Provincial de Castellón

Alfonso Rus Terol, Presidente de la Diputació Provincial de Valencia

Vicente Farnós de los Santos, Representante del Consell Valencià de Cultura

Marta Alonso Rodríguez, Directora General de Cultura de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

DIRECTOR-GERENTE

Felipe V. Garín Llombart

SECRETARIA

Virginia Jiménez Martínez, Subsecretaria de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

EXPOSICIÓN

COMISARIADO Y DOCUMENTACIÓN

Lucrecia Enseñat Benlliure
Leticia Azcue Brea

COORDINACIÓN

Área de Promoción y Difusión de la Dirección
General de Patrimonio Histórico. Comunidad
de Madrid

Jefe de Área
Rosario Pérez

Coordinación general
Carmen García Fresneda

Auxiliares administrativos
Ma Ángeles Martín Alía
Ana Ma Gil Prieto

ASESORAMIENTO TÉCNICO

Natalia Huerta Álvarez

DISEÑO MUSEOGRÁFICO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

Jorge Ruiz Ampuero, arquitectos

TRANSPORTE

SIT Grupo Empresarial, S.L.

SEGUROS

Caser Seguros

RESTAURACIÓN

Sonia Tortajada

AUDIOVISUAL

Guión: Lucrecia Enseñat Benlliure
Unitat de Producció Audiovisual. Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

CulturArts Generalitat. Unidad del Audiovisual
y Cinematografía Ricardo Muñoz Suay
Filmoteca Española
Residencia de Estudiantes, Madrid

SEDE MADRID

CONSERVACIÓN PREVENTIVA EN LA EXPOSICIÓN

Santiago Mijangos Hidalgo-Saavedra

MONTAJE

Montajes Horche, S.L.

SEDE VALENCIA

COORDINACIÓN TÉCNICA

José Campos Alemany
Vicente Samper Embíz

INFORMES DE CONSERVACIÓN

Institut Valencià de Conservació i Restauració
de Béns Culturals

ILUMINACIÓN

Jesús Martínez

CATÁLOGO

EDICIÓN

Dirección General de Patrimonio
Histórico de la Comunidad de Madrid
Consortio de Museos de la Comunitat
Valenciana

COORDINACIÓN

Área de Promoción y Difusión de la Dirección
General de Patrimonio Histórico. Comunidad
de Madrid

Rosario Pérez, Jefe del Área
Carmen García Fresneda, coordinación editorial
Carmen Morales Sanabria
Juan Carlos Martín Lera, fotografías (D.G.P.H.)

ASESORAMIENTO TÉCNICO

Natalia Huerta Álvarez

ARTÍCULOS

Leticia Azcue Brea
Venancio Blanco
Antonio Bonet Correa
José Luis Díez
Lucrecia Enseñat Benlliure
Mario Fernández Albarés
Javier Gimeno Pascual
Mikel Lertxundi Galiana
María José López Azorín
José Manuel Matilla
Carlos Reyero
Sofía Rodríguez Bernis

FICHAS CATÁLOGO

Leticia Azcue Brea (LAB)
Lucrecia Enseñat Benlliure (LEB)
María Jesús Herrero Sanz (MJHS)
Javier Gimeno Pascual (JGP)
Mikel Lertxundi Galiana (MLG)
María José López Azorín (MJLA)
Blanca Pons Sorolla (BPS)
Álvaro Soler del Campo (ASC)

CRONOLOGÍA Y BIBLIOGRAFÍA

Andrea Fernández García

COLABORADORES EN DOCUMENTACIÓN

Carmen Brea Escuer
Elisa Enseñat Benlliure
Andrea Fernández García
Chloé Sharpe

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

conarquitectura ediciones
Pedro Ibañez Albert y Enrique Sanz Neira

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

ISBN: 978-84-451-3458-0

DEPÓSITO LEGAL: M-8639-2013

© de la edición

Dirección General de Patrimonio Histórico,
Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la
Comunidad de Madrid

Consortio de Museos de la Comunitat
Valenciana

© de los textos, los autores

© de las fotografías, autores e instituciones

AGRADECIMIENTOS

Miguel Aguirre de Cárcer y García del Arenal, María Agundez Leria, M^a Dolores Agustí, Constancio del Álamo, Virginia del Alcázar Nogales, Isabel Algerich, Martín Almagro Gorbea, Carlos Alonso Millán, Marta Alonso Rodríguez, Juan Carlos Aneiros Gallardo, Gonzalo Anés, Elena Arias, Cesar Augusto Asencio Adsuar, Joseba Aurrekoetxea, Ángel Balao, Arancha Barandiarán, Isabel Barceló, Stéphane Bayard, Daniel Benito Goerlich, Lucrecia Benlliure Galán, Nuria Bertrán Juez, Sara Adelaida Bey Pérez, Ariadna Blanc Monegal, Micaela Blay Thorup, María Bolívar, Antonio Bonet Correa, Juan Bordes Caballero, Carmen Brea Escuer, Elisa de Cabo de la Vega, Mauro Campanella, Inmaculada Candil, Francisco Cano, Yolanda Cardito, Asunción Cardona Suanzes, Javier Félix Carmona Salinas, M^a Teresa de Castro Sánchez, Sisenando Carretero Gómez, Paula Casajús, Nico Casla, José Andrés Casquero Fernández, Inmaculada Catalá, Paloma Callejo, Enriqueta Cebrián, Nuria Cidoncha, M^a Jesús Clares, Pascual Clemente López, Guy Cogeval, Mitchell A. Coddington, María Luisa Codina, Jaume Coll Conesa, Patricia Corsani, Joaquín Cortés Noriega, Françoise Courçel, Yolanda Chicharro Giralt, Isabel Díaz de Aguilar Cantero, Paloma Díaz de Aguilar, Teresa Díaz Fraile, Carmen Díaz Gallegos, M^a Dolores Díez del Corral, José Luis Díez, José Domínguez, Consuelo Durán Irazuzta, Ana M^a Écija, Jaime Eguiguren, Ramón Enciso Bergé, M^a Luisa Enciso Merino, Ana Enseñat Benlliure, Conchita Enseñat Alemany, Elena Enseñat Benlliure, Elisa Enseñat Benlliure, Jaime Enseñat Benlliure, Bartolomé Enseñat Velasco, David Esteban, Vicente España, Ignacio Eyries García de Vinuesa, Clarisse Fava-Piz, Belén Feduchi Benlliure, Elena Feduchi Benlliure, Ignacio Feduchi Benlliure, José Feduchi Benlliure, Luis Feduchi Benlliure, Luz Feduchi Benlliure, Mario Fernández Albarés, Elena Fernández-Borrella, Paloma Fernández-Iriondo Gortázar, Gabriel Ferreras, Gabriele Finaldi, Félix Freire Rubiano, Teresa Galiana, Javier García, Ana García Conde, Pío García Escudero, Sara García Monge, Javier García Peiró, Rafael García Serrano, Rosario García Rozas, Pilar García Sepúlveda, José Garrido Zaragoza, Montse Garriga, David Gimilio, Manuel Gimeno, José Antonio Gómez, M^a Dolores Gómez de Aranda, Jorge González García, Mercedes González Amezcua, Rafael González Baquerizo, María González Sanz, Laura González Vidales, Ana Gutiérrez, María Jesús Herrero Sanz, José Luis Herrador Gutiérrez, Gregorio Herrero, Gemma Herrero Tendero, Carmen Huertas Arguiñano, Antonio Izquierdo García, Teresa Laguna, Aurora Lamamié de Clairac, Ana Carmen Lavín, Iñigo Larrauri, Jérôme Legrand, Mikel Lertxundi Galiana, Susana López, Mercedes López de Arriba, M^a José López Azorín, Juan Carlos Lozano López, Consuelo Luca de Tena Navarro, M^a Victoria Luca de Tena, Rafael de Luis, Jose M^a Luzón, M^a Jesús Maestre Adán, Paloma Martí, Ana Martín Bravo, Caritina Martínez de la Rasilla, Begoña Martínez Pérez, Juan Carlos de la Mata, Caroline Mathieu, Lilia Maure, Michel Mejuto, José Ramón Menéndez de Lurca Navia Osorio, M^a Luisa Merino Enseñat, Eva Mesas Severo, Luisa Messina, Asunción Miralles del Imperial, José Manuel Montero García, M^a del Valme Muñoz, Alfonso Muñoz-Cosme, Leandro Navarro, José Antonio Nieto Ballesteros, Isabel Nuñez Berdayes, Maureen C. O'Brien, Alberto del Olmo Iturriarte, Paz Olmos Peris, Elías Ordás Muñiz, Beatriz de Orleans-Borbón, Isabel Ortega Fernández, Santiago Palomero, Edouard Papet, Antonio Pareja, Jordi Paris Fortuny, Félix Pastor Fernández, Alicia Pastor Mor, Miryam Paz García, Alfonso Pérez Maura, M^a Paz Pérez Piñán, Santiago Periel, Josefa Peris, Ana Pernia Ramírez, Blanca Pons Sorolla, Jesús Posada Moreno, Bianca Maria Pozzi, Antonio Puentes Agregán, Luis Ramón Laca, Rosa M^a Recio Aguado, Florinda Regiolí de Cortes, Uxune Retolaza, Laura de Rivera García de Leániz, Natalio Rivas Sabater, Julio Rodríguez, Miguel Rodríguez-Acosta Carström, M^a Dolores Rodríguez Doblás, Pedro Antonio Rodríguez Ortiz, Rosario Romero, Pier Andrea de Rosa, David Ruiz López, Santiago Sáenz Samaniego, Blanca Sáiz, Manuel Saínz de Vicuña y García-Prieto, Carmen Salinero Corral, Faustino Sanz, Teresa Saudet, Rubí Sanz Gamó, Ana Satorre Pérez, Pietro Sebastiani, Pilar Sedano Espin, Montserrat Sendagorta, Chloé Sharpe, Daniel A. Silva, Pavel Štěpánek, Pau Soler Serratosa, Nieves Sobrino García, Juan de la Sota Rius, Susana Soto, M^a José Suárez Martínez, Carmen Tarín, Sonia Tortajada, Inmaculada Toscano, Julio Trelis Martín, Mariano Turiel de Castro, José de la Uz Pardos, Carmen Valdés Sagüés, José Luis Valverde, Mercedes Valverde, Juan Vera Villanova, Juan José Villar Lijarcio, Leonardo Visconti di Modrone, Marianne Wacquez, José M^a Yanguas Sanz, Marta Zazu, Miguel Zugaza.

PRESTADORES

Ayuntamiento de Valencia
Colección Congreso de los Diputados, Madrid
Colección Seo de Urgel
Comunidad de Madrid, Real Casa de Correos
Embajada de Italia en Madrid
Fondo Cultural Villar Mir, Madrid
Fundación Casa de Alba
Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Embajada de España en París
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Palacio de la Cumbre, San Sebastián
Museo de Bellas Artes de Valencia
Museo Lladró, Valencia
Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent
Museo Nacional del Prado, Madrid
Musée d'Orsay, París
Museo del Romanticismo, Madrid
Museo Sorolla, Madrid
Patrimonio Nacional
Real Academia de la Historia, Madrid
Real Colegio y Seminario de Corpus Christi. Valencia - Museo del Patriarca
San Telmo Museoa. Donostia Kultura
Coleccionistas particulares

Colaboran:



Colaboración especial:



El largo devenir histórico de nuestra región, así como su condición de capital y enclave principal de España, ha conformado un rico legado patrimonial en el que muchos de sus elementos, desde las épocas más remotas hasta las más recientes, llegan hasta nuestros días. Y corresponde a los poderes públicos garantizar la conservación, la protección y la difusión de esta herencia histórica común. En este sentido, el Gobierno de la Comunidad de Madrid pone en marcha todos los años una serie de actuaciones encaminadas a difundir y divulgar la riqueza patrimonial de nuestra región con el fin de acercarla al ciudadano y al visitante de Madrid.

En este esfuerzo de divulgación, la Comunidad de Madrid ha querido impulsar la organización de un programa de actividades conmemorativas del 150 aniversario del nacimiento del insigne escultor Mariano Benlliure (1862), dada la estrecha vinculación de su obra con nuestra región.

La gran cantidad de monumentos, esculturas y lápidas conmemorativas de Mariano Benlliure que pueblan las calles, plazas, parques y cementerios de Madrid, convierten nuestra ciudad en un museo al aire libre de este autor al alcance de todos los madrileños.

Con el fin de mostrar y dar a conocer esta riqueza, se han organizado cuatro itinerarios en los que se invita a descubrir el excepcional patrimonio que Mariano Benlliure dejó en nuestra ciudad. Este acercamiento a la obra monumental del artista constituye una excelente oportunidad para mostrar y redescubrir el conjunto de su quehacer escultórico, ampliamente reconocido en el ámbito de las Bellas Artes, pero que ahora se quiere acercar al gran público.

Además, como reconocimiento a la calidad y relevancia de su obra y con el fin de dotarla de una mayor protección, se ha iniciado el expediente de declaración de Bien de Interés Cultural de la escultura del general Martínez Campos, situada en el Parque del Retiro de la capital. Se otorga así, a este monumento, la máxima protección que contempla la Ley de Patrimonio Histórico.

Por último, hemos querido recorrer la trayectoria del escultor y la evolución del conjunto de su obra, mostrándola en todo su detalle, en la exposición *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, que la Comunidad de Madrid organiza junto con la Generalitat Valenciana a través del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Una muestra que se inaugura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y que podrá ser disfrutada, más tarde, en el Centro del Carmen de Valencia.

Ambas ciudades, con las que Mariano Benlliure estuvo estrechamente vinculado, cuentan con una amplísima producción escultórica del artista. Esta circunstancia ha motivado que nuestras Comunidades Autónomas hayan aunado esfuerzos para celebrar el nacimiento de nuestro gran escultor a través de una exposición que recoge creaciones en todos los materiales y formatos; piezas únicas de excepcional calidad que, en algunos casos, salen por primera vez de sus sedes.

Se establece así un recorrido por los bocetos y modelos de sus monumentos, retratos, esculturas taurinas, artes decorativas y medallas, y por aquellas piezas de tema libre en las que el artista volcó toda su creatividad. En lo que constituye una completa revisión histórica, artística y documental de la obra de uno de los más grandes escultores de la historia del arte español, así como un nuevo reconocimiento del valor de su ingente creación.

La Sala de Temporales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fuera académico el propio Benlliure, constituye, sin lugar a dudas, el marco ideal para albergar la primera gran exposición monográfica de un artista ampliamente galardonado y estrechamente vinculado también con el mundo de la cultura; su figura no solo destaca por su trabajo como creador, sino también como gestor, labor en la que llegó a ostentar los cargos de Director General de Bellas Artes y Director General del Museo de Arte Moderno de Madrid.

Este proyecto no habría sido posible sin la inestimable colaboración de instituciones y coleccionistas privados que han tenido la deferencia de ceder temporalmente sus piezas. Como tampoco lo hubiera sido sin el trabajo de sus comisarias, las especialistas en escultura, Leticia Azcue Brea y Lucrecia Enseñat Benlliure, y de los numerosos colaboradores con los que se ha contado para la realización de esta gran exposición. A todos ellos, nuestro agradecimiento y reconocimiento.

Ignacio González González
Presidente de la Comunidad de Madrid

Del panorama general de las artes en la Valencia de entre siglos, brillante como bien es sabido tanto en exponentes como en resultados, la pintura ha venido gozando de una apreciación, bien merecida por otra parte, en atención a su plena capacidad de reflejar el dinamismo y pujanza de la sociedad que la inspiraba.

Pero el carácter hasta cierto punto hegemónico del arte pictórico durante esta época, por tantos motivos fascinante, no debe desviar nuestra atención hacia otras disciplinas que, como en el caso de la escultura, ofrece a los valencianos el honor y hasta el orgullo de contar con una figura ciertamente emblemática: Mariano Benlliure y Gil (Valencia, 1862-Madrid, 1947).

Nacido y criado en el seno de una destacada saga de artistas, un fenómeno por otra parte recurrente en nuestro ámbito, y partiendo de una formación cosmopolita y abierta, Benlliure no tardaría en encontrar un estilo propio; un estilo que si bien se puede encuadrar dentro del verismo naturalista, recogería a lo largo de su trayectoria los abundantes ecos con que los movimientos de vanguardia iban nutriendo el medio artístico español.

Obviamente, el talento, la enorme capacidad de trabajo demostrada durante su larga vida, así como el amplio dominio de recursos del escultor acabarían por hacerle protagonista de una fulgurante carrera convirtiéndole a la postre en uno de los intérpretes señeros y también más cualificados de cuantos temas, protagonistas y contextos perfilan la España de la Restauración.

Si bien, -y descontando la imaginería religiosa, de cuya relevancia levanta acta el Museo Benlliure de Crevillente- si hay un género en el que el artista descolló hasta alcanzar la cumbre, ese género fue el retrato, y muy especialmente el segmento del mismo destinado al ornato urbano. De este modo, no resulta extraño constatar cómo la firma del escultor valenciano campea en numerosas estatuas y monumentos conmemorativos repartidos por ciudades como Madrid, Bilbao, Sevilla, Granada, Málaga, Valladolid, Palma de Mallorca, Santander y, cómo no, en “su” Valencia.

Tras la conmemoración del 150º aniversario de su nacimiento, y al lado de otras actividades impulsadas por la Generalitat como la ruta virtual que invita a los valencianos a conocer todas y cada una de las huellas tanto vitales como en forma de obras dejadas por el escultor en su ciudad natal, o la apertura de la nueva galería que lleva su nombre en el Museo de Bellas Artes de Valencia, se presenta ahora la mayor y más completa exposición realizada hasta la fecha sobre el artista y sobre su contexto histórico y cultural.

Coproducida por el Consorcio de Museos en colaboración con la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid, la exposición cuyo catálogo obra en sus manos promete ser uno de los acontecimientos culturales del año.

Como conclusión, y por lo que respecta a su exhibición en el Centro del Carmen, resulta especialmente reconfortante y, como decía al principio, también todo un orgullo para los valencianos, saber que la memoria de Benlliure vuelve a visitar el barrio en el cual creció y en cuyas calles se acabaría fraguando la inspiración que tantas veces honraría el nombre de Valencia en el futuro por medio del cincel, el escoplo y la gubia.

Alberto Fabra
President de la Generalitat

Índice

Textos

El dominio de la escultura	17
José Luis Díez	
Ardor de juventud. La colonia artística española en Roma (1880-1900)	31
Mikel Lertxundi Galiana	
El quehacer artístico de Mariano Benlliure	45
Lucrecia Enseñat Benlliure	
Benlliure monumental	91
Carlos Reyero	
La dimensión oficial de Benlliure y su vinculación a la Administración	113
Leticia Azcue Brea	
El monumento a Castelar: análisis de un proceso creativo	125
Leticia Azcue Brea	
Introducción a los dibujos de Mariano Benlliure	139
José Manuel Matilla	
Las fotografías de Benlliure	147
Mario Fernández Albarés	

Obras expuestas

Temas libres: la creatividad	155
Leticia Azcue Brea	
Accidenti! 1884	156
XXXVIII Olimpiade de Cervara** 1885	158
Armonía** 1890	160
Proyecto para la decoración del <i>Saloncito Bauer: la Música</i> 1895	162
Idilio* 1896	164
Infierno de Dante 1900	170
¡No la despiertes! Ca.1900	174
Primer paso 1914	178
El arte del retrato	182
Antonio Bonet Correa	
El pintor Francisco Domingo Marqués 1885	184
Leopoldina Tuero O'Donnell 1886	186
La reina M^a Cristina de Habsburgo y sus tres hijos* 1891	190

Ignacio Bauer 1895	194
Autorretrato Ca.1900	196
Práxedes Mateo - Sagasta 1902	200
María del Rosario de Silva y Gurtubay 1902	202
El rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia* 1906	204
Lucrecia Arana Ca. 1906	208
Cléo de Mérode 1910	212
José Canalejas y Méndez* 1913	216
María Purificación Fernández y Cadenas, I duquesa de Canalejas 1915	218
Pastora Imperio* 1916	220
Jacobo Fitz-James Stuart, XVII duque de Alba 1918	224
María Sorolla García 1919	228
La reina Victoria Eugenia de Battenberg a caballo 1922	230
El rey Alfonso XIII 1924	232
Carmen de Quevedo Pessanha** Ca.1932	234
Monumentos públicos, arte funerario y escultura procesional: bocetos, modelos y proyectos	238
María José López Azorín	
Proyecto para el monumento a Álvaro de Bazán 1888	240
Maqueta para el monumento al Beato Juan de Ribera 1894	244
Boceto del monumento a Antonio de Trueba 1896	246
Alegoría de la Música Ca.1900	250
El rey Alfonso XII a caballo Ca.1902	254
Boceto de la estatua del pintor Velázquez 1902	258
El pintor Francisco de Goya Ca.1902	262
Boceto de la estatua ecuestre del general Martínez Campos 1907	266
Estudio para el monumento al general San Martín** Ca. 1906-1907	270
Boceto del mausoleo de José Arana Ca.1911	272
Boceto de la estatua del duque de Rivas 1930	274
Modelo para Las tres Marías y San Juan** Ca. 1932	276
Sarcófago del escritor Vicente Blasco Ibáñez** 1935	278

La escultura taurina	284
Venancio Blanco	
Gran corrida extraordinaria a beneficio de la Asociación de la Prensa 1900.....	288
Primer tumbo Ca.1900.....	290
El encierro o Conducción de una corrida 1920.....	292
El escultor que dominó los materiales	296
Sofía Rodríguez Bernis	
Ánfora báquica o Bacanal** 1888.....	298
Álbum del general Cassola 1889.....	300
Abanico dedicado a Lucrecia Arana 1896.....	302
Espada y vaina del general Polavieja* 1898.....	306
Jarra y copas conmemorativas del Tratado Hispano-Marroquí 1911.....	308
Hacha de la botadura del acorazado Alfonso XIII* 1913.....	310
Tres perfiles de mujer Ca. 1912-1915.....	312
Jarrón La vendimia Ca. 1928.....	314
Pastora Imperio 1925.....	316
La medalla, un instrumento en manos de un escultor	320
Javier Gimeno Pascual	
Medalla conmemorativa de la inauguración del monumento a Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz en su tercer centenario 1891.....	322
Medallón conmemorativo del tercer centenario de Velázquez 1899.....	324
Medalla conmemorativa de la inauguración del monumento al general Martínez Campos Ca. 1907.....	326
Medalla dedicada a Santiago Ramón y Cajal por la concesión del Premio Nobel 1907.....	328
Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes 1915.....	330
Medalla conmemorativa de la inauguración de la Casa de Velázquez 1928.....	332
Anexo: Índice de monumentos de Mariano Benlliure	336
Abreviaturas	338
Bibliografía	339
Cronología	353
Índice onomástico	357

* Obra expuesta solo en la sede de Madrid

** Obra expuesta solo en la sede de Valencia

El dominio de la escultura

El dominio de la escultura

José Luis Díez

Mariano Benlliure (1862-1947) es seguramente el escultor español que ha gozado de mayor reconocimiento público desde sus primeros éxitos logrados en vida hasta nuestros mismos días. Es también uno de los artistas de su tiempo que ha despertado una atención más sostenida por parte de la bibliografía especializada, aun teniendo en cuenta la endémica escasez de atención al estudio de la escultura en nuestro país. Su nombre y su fama han conquistado unas cotas de amplísima popularidad entre el público general debido, entre otras cosas, a la familiaridad cotidiana de su obra entre la ciudadanía al ser autor de algunos de los más famosos monumentos públicos que acompañan la vida diaria de los habitantes de muchas ciudades españolas. Sin embargo, a pesar de los notables esfuerzos que se vienen llevando a cabo desde hace décadas, tanto en forma de estudios monográficos como en exposiciones dedicadas a su figura y su obra, hasta ahora no se ha conseguido dimensionar en su justa grandeza la verdadera talla de Mariano Benlliure en el panorama escultórico de la España de su época, la supremacía de su oficio y de su arte frente al resto de sus contemporáneos y, en definitiva, la excepcional maestría de su trabajo, con la que llegó a alcanzar cotas de máxima excelencia que lo sitúan sin duda en la cima absoluta de la escultura española en las décadas del cambio de siglo.

Así, los intentos de catalogación integral de la obra de Benlliure abordadas hasta ahora, entre los que sigue siendo referencia capital el publicado por Carmen de Quevedo Pessanha justo el año de la muerte del escultor, han tenido que enfrentar tan difícil e ingente tarea con las enormes dificultades que supone el compendio y valoración de una obra tan polifacética y abrumadoramente fecunda, que comprende los más diferentes géneros, tipologías y técnicas, que presentan a su vez un interés muy diverso. Reconociendo de entrada tan titánico esfuerzo de recopilación y análisis, la falta de jerarquización en la puesta en valor de la prolífica producción del artista y de la multitud de registros de su obra ha hecho muy dificultoso poder diseccionar el distinto alcance de los logros culminados por Benlliure en los diferentes campos a los que dedicó su actividad. Por otra parte, las exposiciones dedicadas en estas últimas décadas al artista, condicionadas de entrada por la dificultad intrínseca que exige siempre la manipulación y traslado de piezas escultóricas, acentuada en este caso por el reto de lograr escenificar la fundamental dimensión de Benlliure como autor de monumentos públicos y funerarios, solamente han logrado mostrar, cada una de ellas con distinta medida, rigor y pretensiones, facetas parciales de su arte, que dejan tan solo atisbar fragmentariamente la dimensión verdadera de su figura.

Probablemente sean varios los factores que han contribuido a que Benlliure no haya logrado hasta ahora su justa valoración como gran artífice de la escultura española, a pesar de figurar siempre en las antologías más escogidas del panorama escultórico de su tiempo. Por un lado, la extraordinaria longevidad de su actividad creadora, que se prolongó hasta entrada la posguerra española, ha llegado a provocar que la excepcional maestría alcanzada en sus años más álgidos de madurez acabara desdibujándose en la comodidad de formulaciones convencionales, al abrigo del merecido prestigio ganado a pulso décadas atrás. En esta última etapa se dedicó preferentemente a géneros como el retrato y la escultura decorativa, y dentro de ésta particularmente a las pequeñas figuras de tema taurino y folclórico, además de a la imaginería religiosa; trabajos destinados fundamentalmente a una clientela representativa de la sociedad dominante tras la Guerra Civil, lo que, como también ha ocurrido tan injustamente con otros nombres destacados del arte español de su generación, ha provocado que el arte de Benlliure haya sido tildado en su consideración global como conservador, cuando no de reaccionario y caduco, por parte de ciertos sectores de historiadores y docentes.

Por otra parte, la dispersión de intereses de Benlliure por las más diversas modalidades de la creación escultórica, en las que se incluyen las artes decorativas, las figuras de cerámica, la ornamentación de interiores o la medallística, unida a sus discretos logros como pintor, dibujante e ilustrador, multiplicado además todo ello por la irrefrenable fecundidad y vitalidad creativas

que sostuvo hasta su muerte, han enturbiado muy considerablemente la necesaria depuración a la hora de valorar con rigor y justeza la obra de todo artista, todavía más imprescindible en un creador de estas características, que resalte lo que verdaderamente le hace sobresalir del resto de sus contemporáneos, destile la excelencia de sus logros y proyecte la dimensión verdaderamente gigantesca de Mariano Benlliure en el panorama artístico de su tiempo.

Son múltiples las razones y cualidades que convergen en la obra de Mariano Benlliure y que lo elevan con toda justicia a tan destacado lugar en el Parnaso de la escultura española, analizadas pormenorizadamente en los distintos ensayos recogidos en el presente catálogo. Así, en su persona confluyen unas excepcionales dotes para el oficio, conjugadas con una asombrosa versatilidad creativa, una originalidad renovada en sus planteamientos estéticos y un manejo absoluto de todos los recursos plásticos y escenográficos que permite la creación escultórica, en la que demostró un esfuerzo continuo por evolucionar en sus diversos lenguajes estilísticos, aderezado todo ello por una actividad creadora desbordante, resultado de su inagotable energía vital y de una dedicación total a su trabajo.

En efecto, en un primer acercamiento a la obra global de Benlliure lo primero que llama la atención desde sus años juveniles es su dominio completo de los diferentes retos que plantea para todo artista una actividad con dificultades tan específicas como la escultura, y que el maestro valenciano supo solventar siempre con una naturalidad verdaderamente pasmosa. Ello se advierte en la aparente facilidad con que utilizó todos los recursos de las distintas técnicas de modelado y cincelado, mostrando siempre un cuidado exquisito en el acabado de las superficies, con las que supo extraer el máximo provecho a su morfología y texturas, atento al virtuosismo en los detalles pero sin caer en el manierismo, siendo capaz de guardar siempre un equilibrio armónico de las partes con la contemplación global del conjunto en cada una de sus obras, sea un ambicioso monumento público o un delicado objeto de orfebrería. En este sentido, Benlliure demostró un especial instinto en la conjugación en una misma obra de los dos materiales predilectos para sus esculturas, el mármol y el bronce, algo que si resulta habitual en otros autores de estatuaría monumental, en su caso alcanza además logros plásticos de muy especial atractivo tanto en la escultura funeraria como en algunos retratos y relieves, así como en decoraciones de interiores. Esta singular sensibilidad se advierte igualmente en la increíble naturalidad con que Benlliure es capaz de aplicar distintas formulaciones plásticas en una misma escultura, dando forma a un personalísimo eclecticismo estético que, bien lejos de caer en la falta de originalidad o en formulaciones convencionales, constituye sin embargo uno de los sellos personales más interesantes y atractivos de su arte. Al igual que su paisano y amigo, Joaquín Sorolla, con quien se ha comparado tantas veces, destacándose con más o menos fundamento los numerosos paralelismos que indudablemente presentan los perfiles de ambos artistas, tanto en su trayectoria vital y profesional como en el desbordante éxito de sus carreras y en su incontenible fogosidad creativa, Benlliure fue capaz de fundir en su obra con total normalidad el peso de su formación académica junto a un naturalismo fresco y palpitante a la hora de interpretar sus modelos con una sinceridad inmediata. Pero, sobre todo, lo que singulariza y une a ambos artistas es su asimilación natural de la gran herencia clásica transmitida por la cultura mediterránea, apreciable, no solo en la presencia de argumentos y modelos estéticos del mundo antiguo, sino también en el equilibrio armónico de las proporciones y el canon de las figuras, la serenidad intemporal de sus rasgos y anatomías o el ritmo pautado de sus actitudes.

Otro de los rasgos más llamativos de la trayectoria artística de Mariano Benlliure es su polifacética versatilidad para afrontar los más diversos géneros y desafíos de la actividad escultórica, a la que unió además sus tímidas inquietudes como pintor, estimulado por el entorno familiar. En efecto, Benlliure cultivó de manera sostenida a lo largo de su vida la escultura decorativa para interiores burgueses, con una interesante derivación hacia la cerámica, así como a la medallística, la orfebrería ornamental y, sobre todo, a los retratos; actividades todas ellas destinadas tanto a una clientela privada de la alta sociedad de su tiempo como a los encargos oficiales, que no solo garantizaron su sustento sino que, tras el rápido prestigio alcanzado por la calidad de su arte, le granjearon una vida desahogada y una privilegiada posición social y artística, que mantuvo hasta su muerte.



[1] Laurent y Cia. *Maqueta del Monumento a María Cristina de Borbón de Mariano Benlliure*, 1888. Foto Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE

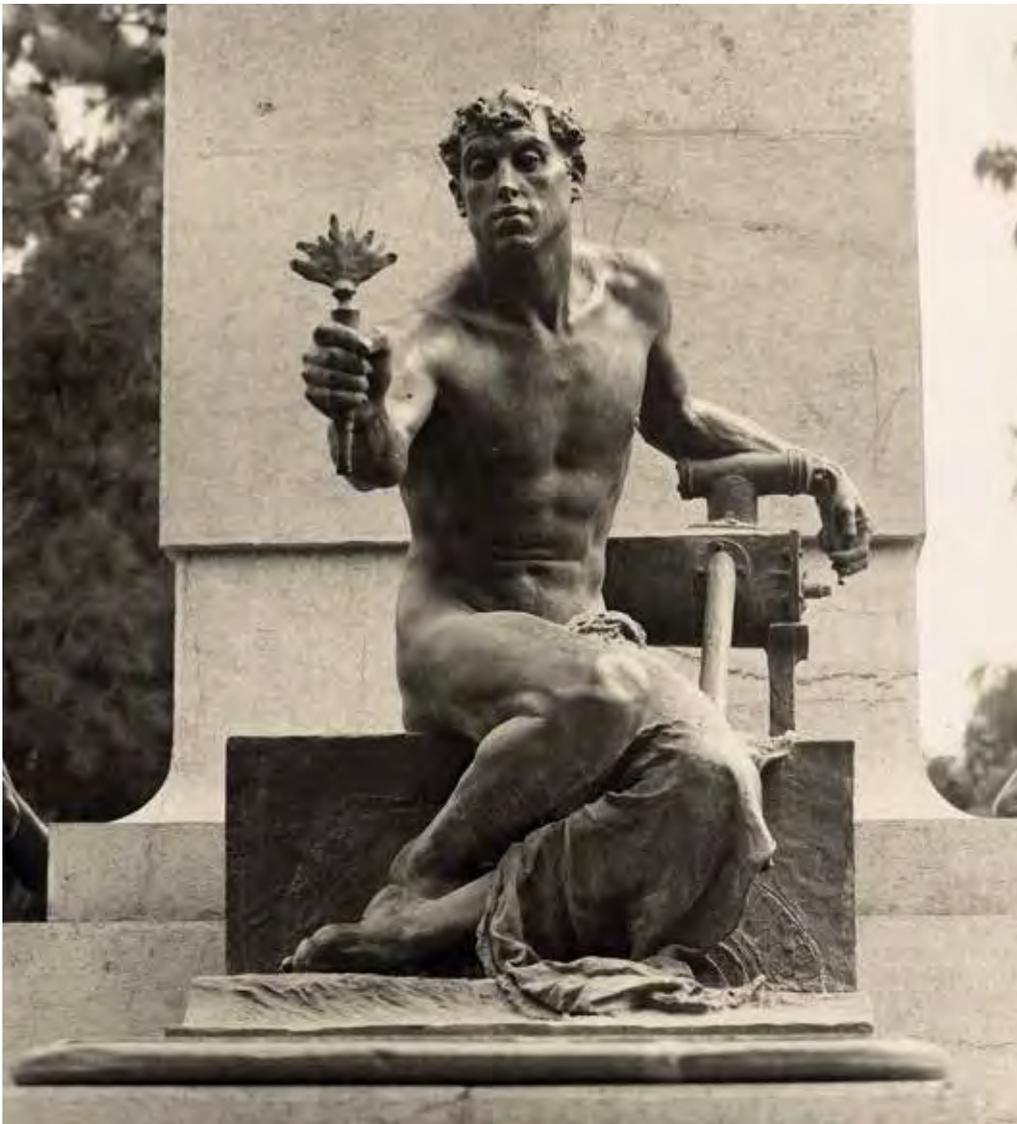
Pero, sin duda, donde Mariano Benlliure alcanza sus cotas máximas como escultor y como artista, a enorme distancia del resto de su producción y muy por encima de sus contemporáneos españoles, es en su faceta como autor de soberbios monumentos públicos, tanto urbanos como funerarios, en los que desplegó lo mejor de sus facultades y su capacidad creadora, y con los que se erige indiscutiblemente como el gran maestro español de su tiempo. En efecto, es en la escultura monumental donde Benlliure despliega con mayor ambición y contundencia sus excepcionales dotes para tan difícil especialidad, en la que aplicó en una conjunción perfecta todas sus habilidades, que tan solo pueden apreciarse parcialmente en el resto de los géneros a los que dedicó su carrera. En una primera visión panorámica de la producción monumental de Benlliure lo primero que sorprende es su extraordinaria versatilidad para combinar una amplísima variedad de formulaciones plásticas y compositivas, desplegando en sus monumentos una diversidad infinita de modelos estructurales y soluciones estéticas. Es también el género en el que mejor puede apreciarse su evolución estilística en busca de nuevos lenguajes acordes con la modernidad de su tiempo, en la que puede establecerse un amplio periodo de madurez plena, que abarca desde 1890 hasta casi 1930, manteniendo indeleble su primacía durante esos cuarenta años como el escultor de monumentos públicos por excelencia en el panorama español.

Los avances logrados por Mariano Benlliure en la escultura monumental, y que se analizan detenidamente en otros estudios del presente catálogo, abarcan los más diversos aspectos que confluyen en tan exigente género. De entrada, Benlliure concibió por lo general el diseño de sus monumentos de una manera integral, como puede apreciarse especialmente en algunos de los deliciosos bocetos que se conocen de sus obras monumentales más emblemáticas [Fig. 1], teniendo en cuenta todos los elementos que las conforman, desde soportes y pedestales hasta verjas, escalinatas o estanques de separación, detalles que otros escultores de renombre descargaban

en arquitectos, ingenieros o artesanos especializados en cada una de las partes que integran un conjunto monumental. Precisamente esta concepción global de los proyectos monumentales, en los que se han de combinar muy distintos ingredientes, cada uno de ellos también en distinta jerarquía de protagonismo y representatividad, estimularon al artista a conjugar con una pasmosa naturalidad y eficacia de resultados distintos lenguajes plásticos en un mismo monumento, con una sensación de normalidad que consigue integrarlos perfectamente en la armonía general del conjunto, dando la sensación de una aparente sencillez que encierra en realidad una dificultad extrema. Por otra parte, Benlliure demostró una sensibilidad única en la concepción escenográfica de sus conjuntos monumentales, en los que supo tener en cuenta tanto el entorno paisajístico o urbano de su ubicación como las propias posibilidades de su planteamiento escénico y su temática, consiguiendo resultados de una enorme efectividad plástica o intensidad dramática.

Los monumentos públicos de Benlliure plantean además soluciones notablemente sugerentes y novedosas en el diseño de los pedestales, de una rica variedad en las formulaciones de su diseño que, lejos de ejercer exclusivamente como mera peana de la escultura principal, se convierten en elementos de un fundamental protagonismo escenográfico o en elaborado soporte de elementos iconográficos que complementan y enriquecen de manera notable el argumento principal del monumento. En este sentido, resulta muy interesante la evolución estilística de los recursos arquitectónicos y decorativos de los basamentos en los monumentos de Benlliure, desde un depurado eclecticismo alfonsino, de enorme riqueza ornamental y solvencia plástica, hasta la simplificación volumétrica de sus últimos proyectos, reducidos prácticamente a la esencia de cuerpos geométricos básicos pero sin dejar de cumplir un importante efecto escenográfico. Sometido a la lógica exigencia de la representatividad iconográfica reconocible en las figuras que protagonizan sus esculturas públicas, Benlliure se sintió por el contrario mucho más libre en la concepción y despliegue de los elementos complementarios de sus pedestales, recayendo por ello muchas veces en estas zonas un interés creativo y artístico principal. En efecto, es ésta la ubicación de las figuras alegóricas, casi siempre en bulto redondo, que Benlliure resuelve adecuándose a la naturaleza iconográfica del asunto, refugiándose en el idealismo de los cánones académicos cuando representa una alegoría clásica o abordando por el contrario una interpretación netamente naturalista cuando ésta simboliza un concepto contemporáneo del mundo moderno. Es también en los basamentos donde, de alguna manera, Benlliure da mejor salida a sus anhelos como pintor, canalizados a través de la ejecución de relieves que escenifican pasajes argumentales que completan el contenido iconográfico del monumento. En ellos Benlliure se desvela igualmente como depurado maestro, desplegando con una enorme eficacia de recursos todas sus cualidades en la composición escénica bidimensional, la graduación de las perspectivas, la distribución de los planos y el sentido narrativo y dramático de los asuntos, aspectos que tan solo con discretos resultados se manifiestan en sus pinturas e ilustraciones.

Todas estas características aparecen ya en el *Monumento al marqués de Campo* en Valencia [Pág. 99], su primer gran proyecto de escultura monumental urbana de verdadera ambición y complejidad estructural en su diseño, comenzado en 1890, en el que la atención del espectador y la significación iconográfica del monumento recae de manera notable en los grupos alegóricos de la base, hasta llegar a distraer casi totalmente la atención de la figura del noble, encaramado en lo alto del pedestal. En efecto, lo primero que llama la atención de este conjunto es la absoluta naturalidad con que Benlliure hace convivir el grupo principal de su base, que representa *La Caridad*, constituido por una monja y varios niños, flanqueado por dos poderosos desnudos profanos, encarnación de *La Marina* y *El Ferrocarril* respectivamente [Pág. 62], dispuestos en un equilibrado de evidente recuerdo miguelangelesco, que compiten en su sensualidad indolente y casi provocadora con la candidez inocente y ensimismada de las figuras centrales. Con todo, seguramente lo más interesante de este monumento sea el contraste entre la interpretación vigorosa y exuberante de estos dos desnudos con la tercera figura alegórica, que emblematiza *El Gas* [Fig. 2] modelada por Benlliure años después que las anteriores y que seguramente sea uno de los mejores desnudos masculinos de este carácter realizados por el artista en toda su carrera. En ella llama la atención tanto la especial sensibilidad del autor en la idealización contenida del desnudo del joven, interpretada no obstante su esbelta anatomía con un naturalismo heroico y viril, de gran elegancia y serenidad en la armonía de su postura sedente, como en su habilidad para adaptar las formulaciones



[2] *El Gas*, 1905. Detalle del *Monumento al marqués de Campo* (1885-1911), Valencia. Foto Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent. Foto A.M.M.B.C., nº inv. S – 001586

iconográficas de la alegoría clásica al mundo moderno, haciéndole sostener en la mano una mecha de gas encendida.

Aunque más sencillo en su diseño y concepción, el *Monumento a la Reina María Cristina de Borbón* [Pág. 97], realizado en 1893 y situado frente al Casón del Buen Retiro de Madrid, resume en su simplicidad todas las características del arte más destilado de Benlliure en la plenitud de su madurez como escultor, en la juventud de sus 30 años, que dan como resultado uno de los conjuntos monumentales más bellos y armónicos realizados por el artista. Así, el hecho de diseñar un pedestal circular y, por tanto, sin aristas, contribuye a subrayar la condición femenina de su protagonista, retomando una fórmula que había empleado años antes para la estatua de otra reina, *Bárbara de Braganza*, también en Madrid. Siguiendo fielmente el diseño de su interesantísimo boceto preparatorio [Fig. 1], aunque simplificado en su base, este cuerpo circular está sujeto a una molduración arquitectónica estrictamente clásica, acorde con la fachada del edificio que le sirve de fondo, y es soporte para un refinado despliegue decorativo, también de naturaleza clasicista, en el que sobresalen los dos relieves con pasajes históricos del reinado de esta soberana. Pero, junto a la elegancia y originalidad de su diseño general, lo que más resalta de la concepción de este monumento es el juego de contrastes que, una vez más, Benlliure establece entre el personaje titular del mismo y la figura que protagoniza su base, y que emblematiza a *La Historia* [Fig. 3]. Las dos son mujeres; la persona real está fundida en bronce, mientras la alegoría está cincelada en mármol. La primera está en pie, la otra sentada. La figura de la reina responde a una interpretación virtuosamente realista de su peinado, vestido y condecoraciones, mientras que la alegoría se ajusta



[3] *Alegoría de la Historia*. Detalle del Monumento a la Reina María Cristina de Borbón, 1893. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

en su indumentaria y tratamiento a los modelos académicos tradicionales de belleza clásica. No obstante, Benlliure vuelve a sorprender una vez más en su pasmosa capacidad para combinar de manera absolutamente natural su interpretación verista de la figura de la reina, insistiendo en la potenciación decorativa de su indumentaria y aderezo, junto con el poso clásico que subyace en el modelado de su rostro, concebido bajo los cánones más estrictos de los ideales de belleza de la estatuaria griega.

También ese mismo año Benlliure realiza el *Monumento a la reina Isabel la Católica* en Granada [Pág. 96] en el que, con una simplicidad extrema, el artista sabe aprovechar al máximo el potencial escenográfico de su sencillo pedestal, con un recurso tan simple como transformar el remate de esta base en las escalinatas del solio real, en las que Colón se detiene para reverenciar a la soberana, quedando a menor altura para guardar así la etiqueta de su menor jerarquía respecto a la reina. Las formulaciones de diseño empleadas por Benlliure en estos dos monumentos, aparentemente mucho más sencillos y de menor aparatosidad y envergadura que otros afrontados por el artista en distintos momentos de su carrera, evidencian sin embargo en sus soluciones el grado de depurada maestría alcanzada por el artista en estos años, en los que, a pesar de su juventud, ya es dueño de todos los resortes de la escultura monumental, en la que en lo sucesivo irá incorporando fórmulas y soluciones de notable originalidad y eficacia, casi siempre en el diseño y concepción de los pedestales.

En 1907 Benlliure planta dos nuevos jalones en la originalidad de su aportación a la escultura monumental española, ambos de muy distinta concepción -casi antagónica- en su complejidad y ambición. Así, el *Monumento al General Martínez Campos*, en el Parque del Retiro de Madrid [Págs. 50 y 269] es ejemplo de la depurada especialización alcanzada por su autor a la hora de conseguir la máxima espectacularidad de resultados con una sencillez conceptual y economía de elementos absolutas. Por un lado, la gran figura titular del conjunto muestra a todas luces la evidente supremacía de Benlliure frente a sus colegas contemporáneos en la escultura monumental ecuestre, demostrando un dominio impresionante en la poderosa representación plástica de los caballos, alejados no obstante en su interpretación de toda artificiosidad en su apostura o de un brío retórico afectado, habitual en este tipo de estatuas de héroes militares. Por el contrario, potencia la vigorosa nobleza de presencia inherente a la naturaleza de este animal, en este caso con la cabeza baja en posición de reposo, infundiéndole así una naturalidad mucho más creíble y cercana al espectador. Aunque, sin duda, el mayor efecto escénico de este conjunto monumental lo logra Benlliure al conceder un protagonismo máximo al pedestal convirtiéndolo en un enorme peñasco, como elemento natural que integra el monumento en el entorno escenográfico del paisaje arbolado del parque madrileño. Desde su altura el general parece otear el despliegue de sus tropas ante sí, lugar que precisamente ocupa el espectador que contempla este impactante monumento ecuestre, sin duda uno de los más sobresalientes de su autor. De naturaleza y concepción bien distinta es otro de los conjuntos monumentales más singulares creados por Benlliure también ese mismo año, el dedicado a *Emilio Castelar*, [Pág. 128] que ordena el tránsito rodado del madrileño paseo de la Castellana en la glorieta que lleva su nombre. La articulación de la estructura compositiva del monumento supone ya una notable novedad, que aporta a su vez un sentido simbólico determinante en su lectura e interpretación. En efecto, en lugar de utilizar la fórmula recurrente de coronar el conjunto con la figura del protagonista, el político está situado en la base del monumento, en un eficazísimo escorzo escenográfico al encajarlo entre dos escaños corridos en posición oblicua para sugerir el hemiciclo del Congreso de los Diputados, escenario de la proverbial oratoria de este político. Con su mano alzada en gesto declamatorio parece aludir a las tres máximas que engarzan el lema republicano y que fundamentaron sus célebres discursos, encarnadas por tres figuras femeninas desnudas que coronan el monumento y que se constituyen así en las protagonistas verdaderas del conjunto; es decir, las ideas por encima del personaje.

Los avances más interesantes logrados por Benlliure durante los años siguientes en la evolución de su trayectoria como autor de grandes monumentos urbanos hay que buscarlos en Latinoamérica, donde fue el escultor español más reclamado para efigiar a los grandes héroes de las repúblicas nacidas tras la independencia. Así, imponentes estatuas ecuestres como la de *El general Bulnes* (1910, Santiago de Chile) o la realizada una década después de *El general San Martín* (1921, Lima) [Págs. 106 y 270] suponen un importante cambio conceptual en el diseño de sus imponentes

basamentos, de enorme altura y simplificados a perfiles geométricos que parecen evocar el volumen de mastabas funerarias. Además, en este último puede advertirse en toda su intensidad la evolución estilística de Benlliure en el tratamiento del modelado, que suaviza las formas evitando cualquier virtuosismo en el detalle, marcando por el contrario la rotundidad de los volúmenes y diluyendo los perfiles y morfología de las figuras, llegando a advertirse las huellas del surco de sus dedos y su instrumental en la superficie de toda la escultura. Este aspecto esbozado infunde a las estatuas monumentales realizadas por Benlliure a partir de estos años una energía poderosa y una modernidad de gran atractivo, en este caso apreciable fundamentalmente en el soberbio modelado del caballo, de una enorme intensidad expresiva. En esta etapa Benlliure estiliza las figuras con un sutil idealismo que se deja ver sobre todo en los desnudos alegóricos que acompañan sus conjuntos monumentales, como los dos atlantes que coronan el dedicado en Panamá a *Simón Bolívar*, [Pág. 107] realizado en 1926. Este monumento destaca igualmente por la originalidad en su diseño, concebido como un sobrio frontón que permite una lectura independiente del conjunto por cada una de sus caras y también una interpretación estética totalmente distinta de cada una de ellas. Aunque la espectacularidad escenográfica de muchos de estos monumentos públicos consiguen su propósito de impactar al espectador y transformar el entorno urbano donde se encuentran, la grandeza de Benlliure como escultor hay que buscarla a veces en estos personajes aparentemente accesorios que complementan su significado simbólico, invitando a quien los contempla al ejercicio de valorarlas aisladamente como obras autónomas para calibrarlas así en toda su soberbia calidad, que en ocasiones logra superar en atractivo el resultado del conjunto. En efecto, a pesar de su funcionalidad secundaria, Benlliure dedicó siempre a estas figuras su máxima atención y su dedicación más exquisita desde sus primeros monumentos, aunque resultan particularmente atractivas algunas de las que realiza en estos años representando tipologías contemporáneas. Este es el caso de las espléndidas figuras del *Trabajo* y del *Obrero herido* [Fig. 4] que protagonizan el *Monumento a Eduardo Dato* erigido en 1925 en Vitoria, concebidos ambos personajes con una solemnidad noble que se torna en íntima ternura en otros casos, como el sencillo monumento del industrial *Aniceto Coloma* erigido en 1922 en Almansa, cuyo busto sostienen dos operarios de su fábrica de zapatos, un hombre y una muchacha, a modo de modernos atlantes proletarios.

Aunque en buena medida pueden considerarse también destinados a la contemplación pública, los monumentos funerarios tienen por su propia naturaleza y destino una especificidad en su concepción, iconografía y planteamiento escenográfico que merecen un tratamiento independiente, aún más justificado en el caso de Mariano Benlliure, que exploró en ellos formulaciones plásticas, recursos expresivos y planteamientos escenográficos particularmente adecuados a su destino y función. La producción de Benlliure en este campo es también abundante y notoria desde su primera madurez, marcada desde luego por el impresionante *Mausoleo del tenor Julián Gayarre*, [Págs. 94, 52, 53 y 253] iniciado en Roma en 1890 y que supone el hito máximo de toda la producción funeraria del artista en este campo y, desde luego, uno de los monumentos fúnebres más espectaculares de toda la escultura funeraria española de su tiempo. Además del exquisito virtuosismo de su factura y del acertado efecto plástico en la combinación del bronce y el mármol blanco, Benlliure despliega en este monumento una pasmosa audacia en su concepción iconográfica y espacial, al representar a un grupo de ángeles y figuras alegóricas en vuelo extrayendo figuradamente el sarcófago de metal con los restos del ilustre cantante de su sepulcro de mármol. Además de un muy notable desafío técnico, la disposición de estos seres ingravidos supone un alarde de dominio en la proyección espacial de las figuras en el aire y, sobre todo, el ejemplo máximo de la intuición del artista para incorporar el maravilloso entorno natural del Cementerio de Roncal en que se ubica a la valoración escenográfica de este conjunto escultórico. En el nutrido elenco de monumentos funerarios realizados a partir de entonces, Benlliure sacó desde luego el máximo provecho a los recursos compositivos y escénicos más al uso en este tipo de encargos, obteniendo además en algunos de ellos resultados de un especial impacto emocional, como en el *Mausoleo de Canalejas* (1915. Panteón de Hombres Ilustres, Madrid) [Págs. 87 y 100]. En él dos hombres y una mujer portan el cuerpo sin vida del político envuelto en su sudario escaleras abajo hacia su última morada, logrando en este grupo un impresionante efecto dramático en su planteamiento escénico y en la sensación de peso muerto del cadáver de su protagonista, desmitificado de toda su aureola como personaje público, al despojarlo de cualquier alusión a su profesión o dignidad social.



[4] *Obrero herido*. Detalle del *Monumento a Eduardo Dato*, 1925. Vitoria-Gasteiz. Parque de la Florida. Foto A.F.M.B.



[5] *Cajista de imprenta*. Sepultura del periodista Miguel Moya, 1921. Sacramental de San Justo, Madrid. Foto Carlos Saguar



[6] *Marquesa de Luque*, 1898. Mármol y bronce, 82 x 64 x 33,5 cm. Universidad Complutense, Madrid, nº inv. C.V.C 0693. Foto A.F.M.B.

La versatilidad creativa de Benlliure queda de nuevo de manifiesto la hora de abordar el monumento funerario de otro gran ídolo popular, el *Mausoleo de Joselito* (1926. Cementerio de San Fernando, Sevilla) [Págs. 105 y 239], que el artista concibe bajo unos parámetros compositivos e iconográficos diametralmente opuestos al de Garrayre, aunque con una espectacularidad igualmente intensa. Así, desecha cualquier interpretación alegórica o sobrenatural del homenaje fúnebre, optando por dar sencilla forma plástica a la mera representación escénica de la conducción del cadáver de este legendario matador de toros en su ataúd llevado a hombros por un grupo de gitanos. En esta ocasión, Benlliure saca el máximo provecho a los recursos teatrales en la variada emotividad gestual del cortejo, que interpreta dentro del costumbrismo melodramático tan de moda en esos años que, aunque pueda rozar la sensiblería folclórica a nuestros ojos actuales, constituyó un rotundo acierto en su tiempo, como máxima expresión plástica de la mitificación popular de su protagonista. Grupo escultórico de indudable impacto visual, en este ambicioso monumento funerario quedan de nuevo bien de manifiesto los logros alcanzados por Benlliure. Una vez más, las figuras accesorias se yerguen como sus verdaderas protagonistas, tanto en la individualidad de cada una de ellas, captadas en una amplia variedad de tipos, gestualidad y actitudes, como en su disposición de conjunto, mostrando de nuevo su especial instinto en el aprovechamiento de los recursos plásticos en la combinación del bronce, al cabo metáfora recurrente del color de la piel de los gitanos, en contraste con el mármol níveo, como corresponde al aspecto de un cadáver, así como en los sugerentes juegos de contraluces de los personajes del séquito en movimiento.

Pero también en este tipo de escultura fúnebre, Benlliure vuelve a sorprender por su extraordinaria capacidad de adaptación a la naturaleza de cada encargo, acorde con la identidad de sus protagonistas. Así, es capaz de desechar toda retórica grandilocuente de los grandes mausoleos dedicados a celebridades de gran popularidad para concentrarse en la emocionante sencillez de monumentos como la *Sepultura del periodista Miguel Moya* (1921. Sacramental de San Justo, Madrid), en el que tan solo incluye la bella figura de un cajista de imprenta [Fig. 5], vestido con su guardapolvo de trabajo, que se apoya con silencioso desconsuelo en la lápida del sepulcro. Representado de cuerpo entero y tamaño natural a un costado de la tumba, al mismo nivel y proporción que el espectador que lo contempla, Benlliure infunde así a este personaje obrero toda la inmediatez palpitante y cotidiana de su presencia, familiarmente reconocible en la popularidad de su oficio, infundiéndole así el verdadero protagonismo del mausoleo, de enorme atractivo precisamente por su simplicidad.

Además de la gran escultura monumental, en la que es parte esencial la verosimilitud icónica de las efigies de sus protagonistas, Mariano Benlliure dedicó una parte fundamental de su actividad artística a los retratos destinados al ornato de interiores, en gran parte encargos de los estamentos políticos y oficiales, así como de la aristocracia y la burguesía adinerada de su tiempo. Realizados casi siempre en busto, con ellos consolidó en buena medida el prestigio de su fama y su nombre entre estas capas de la alta sociedad española, garantizándole además la seguridad de unos ingresos económicos notables durante toda su carrera. Aunque, por su propia naturaleza, el retrato escultórico es, como en el caso de la pintura, género sujeto de partida a unas premisas muy concretas para la satisfacción del cliente, en el caso de Benlliure se advierte una evolución muy interesante en sus planteamientos estéticos, así como en sus distintas modalidades, el uso de los materiales y su misma concepción plástica. En otro lugar del presente catálogo se estudia también pormenorizadamente la faceta de Benlliure como retratista, cabiendo aquí tan solo destacar algunos aspectos que enriquecen la originalidad de su arte frente a otros escultores de su tiempo especializados en esta disciplina. Así, junto a la exigencia del parecido, inherente a este género, el escultor demuestra su virtuosismo técnico en la descripción de joyas y vestidos, como en el retrato de la *marquesa de Luque* (1898. Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid) [Fig. 6], entre otros muchos, así como en galones y condecoraciones en el caso de las efigies masculinas, al ser detalles en los que reside el reconocimiento del prestigio y condición social exigido por los clientes que encargan y pagan su retrato. Pero, muy por encima de estos elementos accesorios, Benlliure despliega su particular maestría en su capacidad de infundir una intensa sensación de inmediatez y presencia vital en la expresividad gestual de sus modelos en retratos tan palpantes como el de *El pintor Francisco Domingo Marqués* [Pág. 185] o el del político *Práxedes Mateo-Sagasta* [Pág. 200]. En otros casos sorprende la habilidad del escultor para aprovechar al máximo las escuetas posibilidades iconográficas y decorativas que permite un

retrato en busto, apenas sin superficie para ello, al que sin embargo es capaz de incluir elementos de una específica significación simbólica alusiva al modelo. Así, el hecho de representar a *La señora de Laiglesia* (1891. Colección particular) a la romana, sirviendo como base de su busto un capitel jónico invertido como testimonio del declarado gusto de esta dama por el mundo clásico, -como transmite igualmente el espléndido retrato que le pintara Sorolla-, o la sugerente audacia compositiva en el busto de su propia mujer, *Lucrecia Arana* [Pág. 209], cuyo cuello adorna con el autorretrato del escultor en un medallón y en su frente representa de perfil al hijo de ambos, José Luis Mariano, -es decir, en el pecho de su madre y junto a su corazón-, como expresión máxima de la estrechísima unión familiar que unía a los tres, muestran la originalidad de Benlliure en el manejo de todos los recursos que ofrece este género. También en el retrato el maestro saca de nuevo el mayor provecho en la combinación de sus dos materiales predilectos, en una conjugación que ofrece sus resultados más espectaculares y atractivos en el espléndido busto de *Los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia* [Pág. 205]. Además de su singularidad como efigie doble, muy poco habitual en este tipo de obras, representa al rey en bronce vestido de húsar, envolviendo con su capote la figura de su esposa, delicadamente esculpida en mármol de Carrara, marcando así un contraste de texturas y una distinción cromática según el género que, en último extremo, llega a evocar los retratos matrimoniales del antiguo Egipto. Como variante de esta especialidad, Benlliure dejó algunos de sus más interesantes retratos en forma de relieve, bien como obras exentas o en placas conmemorativas, consiguiendo en esta modalidad cotas de especial refinamiento y atractivo en el tratamiento del retrato de riguroso perfil, a la clásica, en relieves como la placa retrato de *La Reina María Cristina de Habsburgo y sus hijos* [Pág. 191], en la que de nuevo juega con la combinación de materiales, haciendo contrastar la delicada lisura del tallado en mármol de las efigies reales con un elaborado marco en bronce.

Además de los retratos, la escultura decorativa fue otro de los géneros cultivados asiduamente por Benlliure para su nutrida clientela particular, pudiéndose advertir en ella, además de una enorme variedad y riqueza de matices de calidad, virtuosismo y originalidad creadora comunes al resto de su producción, peculiaridades específicas que definen detalles singulares de su personalidad como artista. Así, las figuras infantiles de carácter decorativo, que definen buena parte de la escultura internacional de contenido costumbrista y anecdótico, sirven de soporte a Benlliure para hacer alarde de su especial sensibilidad a la hora de captar con toda su intensidad expresiva y dramatismo narrativo la gestualidad instantánea de modelos tan difíciles como los niños, que siempre fueron una de sus especialidades, facultades bien visibles en esculturas como *Accidenti!* [Pág. 157] o *Bambino romano* (1886).

Por otra parte, su interés por integrar los pedestales como parte esencial de sus esculturas destinadas a la decoración de interiores se hace también especialmente patente en este género desde fechas bien tempranas en obras como *Buzo de playa* (1890. Comercio Sotheby's, Londres, 5 de julio de 2000, lote nº 145) [Fig. 7], también de protagonista infantil, en la que Benlliure se enfrenta al desafío casi imposible de sugerir en tres dimensiones el escenario del puerto de mar en el que se acaba de zambullir un muchacho para coger una moneda. Por un lado, la escultura conjuga distintos tiempos de la acción que representa, ya que el pilluelo tiene las piernas encogidas, guardando un equilibrio inestable en el filo de la amura de una barca, apenas indicada bajo sus pies, y los mofletes hinchados de aire, en el gesto previo de lanzarse al mar, aunque sin embargo ya sostiene en la mano derecha la moneda que acaba de coger del fondo, por lo que parece estar sumergido bajo el agua. Por otra parte, Benlliure aprovecha el pedestal de la escultura para transformarlo en un gran puntal de muelle rodeado de una red de pesca en cuya virtuosa talla demuestra el dominio absoluto de su oficio, recayendo en ella buena parte del efecto decorativo y escenográfico del conjunto.

En su vertiente como escultor decorativo, quizá una de las facetas más sugerentes y atractivas de Benlliure sea su capacidad para transformar los más diversos tipos de elementos de uso cotidiano, bien sean armas, jarrones, hebillas o elementos de ajuar y herramientas de distinta índole, en sofisticados objetos artísticos. En ellos el artista vuelca toda su desbordante capacidad de invención y es capaz de recubrirlos en toda su superficie con un verdadero *horror vacuú* en su gusto por la decoración profusa y barroca, extrayendo el máximo potencial decorativo a la morfología propia de los objetos, que pierden así su identidad primigenia para convertirse en meras piezas de arte.



[7] J. Laurent y Cía, *Buzo de playa (El pequeño buzo) de Mariano Benlliure, 1890*. Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del IPCE



[8] *Infierno de Dante*, 1900. Bronce. Palau de la Generalitat valenciana, Valencia. Foto A.F.M.B.

Desde luego, el máximo exponente de este tipo de trabajos en la producción de Mariano Benlliure es su impresionante chimenea en bronce transmutada en *El Infierno de Dante* (1899. Palau de la Generalitat Valenciana) [Fig. 8], sin duda una de las cimas más espectaculares de la escultura simbolista española, cuyo argumento —especialmente apropiado a la utilidad del mueble, que cobraba todo el sentido y efectismo de su sobrecogedora iconografía cuando se encendía fuego en ella— había tenido así mismo cierta presencia en la pintura valenciana de esos años. En efecto, esta originalísima creación de Benlliure viene a materializar en tres dimensiones el gusto por las delirantes visiones oníricas y apocalípticas protagonizadas por masas de cuerpos desnudos de ánimas, de presencia tan fundamental en los cuadros más ambiciosos de su hermano José, así como en lienzos de tema dantesco realizados por otros destacados pintores valencianos de su tiempo. Dejando a un lado esta obra excepcional, Benlliure se deleitó sobre todo en un virtuosismo de orfebre al afrontar la decoración de objetos de uso manual, convertidos en obsequios de homenaje, a los que supo extraer todo su potencial decorativo con llamativa originalidad, como puede apreciarse en trabajos de decoración tan fastuosa como la empuñadura de la *Espada del general Polavieja* [Pág. 307].

Las inquietudes que Benlliure demostró a lo largo de toda su vida por la pintura y la ilustración, y que abordó sin demasiada fortuna, tuvieron sin embargo su mejor cauce transformadas en la indiscutible maestría del artista en la ejecución de relieves escultóricos que, aunque le ceñían a una interpretación bidimensional de la escultura, le ofrecían en cambio unas posibilidades de expansión espacial y compositiva que quedaban muchísimo más limitadas en la escultura de bulto redondo. Así, junto a los relieves que complementan la decoración sus grandes monumentos públicos, y que por ello quedan casi siempre injustamente infravalorados en su riqueza y calidad, la maestría de Benlliure en el modelado de los diferentes planos, su sentido de los efectos escenográficos de la composición, así como la potenciación del sentido narrativo y del movimiento quedan bien de manifiesto en relieves tan espectaculares como los realizados en 1885 para la decoración de la casa de Mr. Marquand en Nueva York con escenas circenses de la antigua Roma, destacando entre ellos el que representa una frenética *Carrera de cuádrigas en el circo* [Fig. 9].



[9] *Modelo del relieve Carrera de cuadrigas para el palacio de H. G. Marquand en Nueva York, 1884. Fotografía dedicada "Al distinguido amigo Vicente Palmaroli / M. Benlliure / Roma 84". Colección particular. Foto A.F.M.B.*

Pero además, la desbordante fertilidad creadora de Benlliure tuvo también su expansión en el campo de la medallística, en el que dominó igualmente los recursos tan específicos de esta disciplina, de la que quizá extrae sus mayores posibilidades decorativas en la *Medalla del jubileo de S.M. el rey Alfonso XIII en los 25 años de su reinado*.

Las últimas décadas de la actividad creativa de Benlliure no deja de añadir nuevas facetas a su personalidad artística, por las que ya había mostrado afición desde su juventud si bien, como se ha dicho, éstas han contribuido a deformar en alguna medida la consideración objetiva de su verdadera talla como escultor. En efecto, en sus años finales se acentuó el interés que el maestro había mostrado durante toda su vida por el mundo de los toros, del que era buen aficionado, y al que había dedicado numerosas ilustraciones y diseños de carteles, pero que, sobre todo, quedaría reflejado en la pequeña escultura, centrada fundamentalmente en la propia figura del toro y la plasmación instantánea de su vigorosa anatomía en las distintas suertes de la tauromaquia. Por otra parte, también en su etapa final Benlliure tuvo las energías y el estímulo suficientes para abordar numerosos encargos de escultura religiosa policromada, centrados especialmente en la talla de imágenes de devoción y pasos procesionales para la Semana Santa, género en el que se vio constreñido por enorme peso de la tradición imaginera española, en obras de interés artístico realmente muy medido respecto al resto de su producción. Ambas especialidades, junto con las figuras de gitanas y bailaoras, han llegado a teñir por su propia temática la valoración global de la obra de Benlliure de un conservadurismo retardatario y tópic. Si bien es cierto que, como ocurre en tantos otros artistas, la producción última de Benlliure achaca cierta fatiga de los años y la lógica superación del cambio generacional, incluso en estas dos dedicaciones postreras siguen destellando rastros del gran maestro que deslumbrara en las décadas álgidas de su mejor madurez, en las que se erigió por pleno derecho como uno de los nombres con mayúsculas de toda la historia de la escultura española.

Ardor de juventud
La colonia artística
española en Roma
(1880-1900)

NAB

Ardor de juventud. La colonia artística española en Roma (1880-1900)

Mikel Lertxundi Galiana

Juan Antonio y Mariano Benlliure llegaron a Roma a comienzos de abril de 1881 llamados por su hermano José, que llevaba dos años afincado en la ciudad. En la estación de tren les esperaba un buen amigo de aquél, el pintor guipuzcoano José Echenagusia¹ –conocido entonces por todos por la abreviatura que le impuso Villegas, *Echena*–, quien les condujo al conglomerado de calles que, en torno a la Piazza del Popolo, conformaba el hábitat de los artistas. Creadores de las más dispares procedencias residían y trabajaban en un radio reducido. En la Via Flaminia, a un lado de la plaza, y al otro, en las tres calles en pata de oca que parten de ella hacia el sur, es decir, las Vias de Ripetta, del Corso y del Babuino, así como en todas las que las cortan transversalmente: Vias del Vantaggio, Laurina, San Giacomo, dei Greci, della Frezza, del Pontefici... Aunque los había que también se aventuraban a latitudes algo más meridionales, como las vias Sistina, San Basilio, San Nicola da Tolentino. Un microcosmos con sus propios ritos, festividades y santorales, en el que la vida fluía con un ritmo autónomo, y que tenía su verdadero corazón en la via Margutta; una calle de apenas 400 metros a la que sólo podía accederse desde la del Babuino, trufada con ingredientes diversos que motivaban su irresistible atracción sobre los artistas: aquí podían encontrar los mejores estudios, algunas de las academias más populares y, a partir de mediada la década de 1880, la sede de la Associazione Artistica Internazionale.

Mariano Benlliure desembarcó en Roma en pleno esplendor de la colonia artística española, que en el último tercio del siglo se nutría todavía de una inagotable avalancha de pintores y escultores en ciernes; una tendencia que permaneció inalterable casi hasta los primeros años de la nueva centuria pese al protagonismo que París le venía usurpando como centro artístico. A su llegada, aquel abril de 1881, permanecían en la ciudad artistas llegados en los años setenta, incluso en los sesenta (Vicente Palmaroli o Felipe Moratilla, por ejemplo), pero durante las casi dos décadas que Benlliure residió allí de forma intermitente asistió a la constante renovación de jóvenes ávidos de conocimientos, triunfos y nuevas experiencias, que llegaban por lo general para completar estancias cortas o medias, pero que, en algunos casos, quedarían cautivos de la ciudad para el resto de sus vidas.

No produjeron un arte comprometido con la más rabiosa modernidad, sino, más bien, cayendo en cierta generalización, un tanto académico, retórico y repetitivo, que se sometía a los dictados del comercio. Pero, dejando al margen la creación propiamente dicha y las consideraciones plásticas derivadas, la existencia de los artistas giraba en torno a tres ejes principales: formación, promoción y diversión.

Formación

El artista llegaba a Roma principalmente con el objetivo de ampliar su instrucción, dada la importancia de que todavía disfrutaba el ideal romano en el itinerario formativo. Una jornada de aprendizaje tipo se repartía entre el trabajo con el modelo en el estudio, la toma de apuntes en la calle y los museos, las visitas a los estudios de otros compañeros y las clases que se podían tomar en las diversas academias de la ciudad. La más popular fue la Academia Chigi, situada en el número 48 de la Via Margutta. Fundada por el exmodelo Luigi Talarici, en la segunda mitad del siglo XIX fue frecuentada por una legión de artistas, que, por unas pocas liras al mes, podían asistir a las clases nocturnas del desnudo y ropajes², y esforzarse en tratar de emular a uno de sus alumnos más afamados: Mariano Fortuny.

La Chigi era un centro libre, sin un programa educativo estructurado, que en esencia permitía al artista gozar de la oportunidad de trabajar con un modelo bajo las sutiles correcciones de los profesores. Un sistema muy similar al que puso en práctica la Associazione Artistica Internazionale en las clases nocturnas de acuarela que ofertaba a sus socios. Ya existían en su primera sede, pero fue en la inaugurada en 1887 en Margutta 54 donde se acondicionó debidamente una sala

1 *A.C.M.B.*, Valencia. Carta de Juan Antonio Benlliure a José Benlliure. Sin fecha. "(...) Si está Echena en esa felicitadle en mi nombre, recuerdo que nos esperaba en la estación cuando llegamos Mariano y yo por primera vez a Roma (...)"

2 JANDOLO, 1953: 58-60.

[1] José Echena: *Naranjero*, 1882. Imagen del álbum regalado al tenor Julián Gayarre por sus compatriotas en Roma. Fundación Julián Gayarre, Roncal (Navarra)



que respondiese en su diseño a su finalidad: iluminada desde lo alto con un fuerte reflector a gas, disponía de un anfiteatro y bancos que rodeaban la cátedra elevada sobre la que posaba el modelo³. Los que ejercían de profesores eran algunos de los miembros más veteranos de la colonia internacional, y entre ellos figuraron varios españoles, caso de José Benlliure y José Echena.

En el Istituto di Belle Arti di Roma –desde 1845 en Via Ripetta– el aprendizaje estaba más regulado, pero, a la espera de una mejor accesibilidad a sus archivos, queda pendiente un estudio en profundidad de la presencia de los artistas españoles en sus aulas. No obstante, puede afirmarse que estuvieron ligados a la institución, como lo demuestra, a modo de ejemplo, que en los años ochenta Rafael Senet figurara como alumno, y Lorenzo Vallés como profesor⁴.

La relación de los principales centros quedaría gravemente incompleta sin mencionar la Academia Española de Bellas Artes en Roma. La que fue la institución artística española más prestigiosa en la capital se había creado en agosto de 1873 a imagen de las que otras naciones disponían allí, y estaba destinada a la formación de los pensionados de Bellas Artes del Estado. Durante sus primeros años de andadura tuvo su sede provisional en la Via Margutta, una ubicación mucho más céntrica que la que ocho años después se inauguraría al otro lado del Tiber, en lo alto del Gianicolo, junto al Tempietto de Bramante. Eduardo Rosales fue designado su primer director, pero su prematura muerte ese mismo 1873 obligó a que le sustituyera José Casado del Alisal, que abrió sus clases también a aquellos artistas que no fueran pensionados, pero que demostrasen determinación por progresar en el estudio⁵. Asimismo, los Benlliure permanecen ligados a su historia por haber ejercido de directores de la institución: Mariano entre 1902 y 1903, y fue sustituido por José, que lo fue hasta su regreso definitivo a Valencia en 1912.

Para la formación, pero sobre todo para la creación, la figura del modelo fue fundamental en el mundo artístico decimonónico. En Roma, la oferta era abundante. Buena parte se daban cita en

3 C.F., 1/2/1887: 1.

4 Archivio Centrale dello Stato, Roma. AA. BB.AA. Istituto di Belle Arti 203.

5 Por ejemplo, en 1875 permitió el acceso a Anselmo Guinea en sustitución de Baldomero Galofre, con el que mantenía graves desavenencias motivadas por la desatención que éste prestaba a sus deberes de pensionado. BILBAO, 2012: 22



[2] Enrique Serra: "El Naranjero", 1882. *La Ilustración Artística*, 18 de junio de 1882, p. 193. Foto Biblioteca de Koldo Mitxelena, Diputación Foral de Guipuzkoa.

la Piazza di Spagna, expuestos a los ojos de los artistas en la escalinata que asciende a la iglesia de la Trinità dei Monti, a modo de muestrario de los pintorescos trajes del país e, incluso, de varios de los territorios situados al otro lado del Adriático. En un mismo espacio se reunían, por tanto, los coloridos vestidos de las muchachas romanas, laciare o napolitanas, junto con los de las albanesas, herzegovinas o montenegrinas.

Los artistas tendían a recurrir a los mismos modelos con cierta asiduidad. Constituye un divertido ejercicio reconocer sus fisonomías en diversas obras de un mismo autor, pero también identificarlas en las de distintos creadores, en especial en las de aquellos que mantenían estrechos vínculos de amistad. Además de que era habitual que se les recomendaran mutuamente, también acostumbraban a compartir modelos para una misma sesión de posado. Dos, tres o más artistas pagaban la tarifa, elegían la pose, las vestimentas y el atrezo y se reunían en torno suyo; un procedimiento que favorecía la economía, pero que también alentaba la diversión de la tarea compartida y el aprendizaje en común. Es el caso, por ejemplo, de varias acuarelas ejecutadas por españoles en 1882, como las de Anselmo Guinea y José Gallegos con un lacayo con librea azul dormitando al calor de un brasero; o las de Lorenzo Casanova y José Benlliure con un engolado anciano ejerciendo de *Don Quijote*; o las de José Echena y Enrique Serra con un campesino italiano disfrazado de naranjero valenciano [Fig. 1 y 2].

El placer del observador no se limita a la caza de las fisonomías, pues despierta igualmente reconociendo los escenarios que, con escasas variantes, repiten los artistas. La callejuela del gueto, las escaleras de un edificio, la puerta de una iglesia, o ese patio cerrado por uno de sus lados por un arco que aparece en óleos y acuarelas de buena parte de los que pasaron por Roma en esas décadas finales del siglo, como Guinea, José Benlliure, José Villegas o Ramón Tusquets.



[3] *Anselmo Guinea con su mujer e hijos en su estudio de Roma, ca. 1887*. Al fondo, el cuadro que regaló a Mariano Benlliure. Fotografía colección particular. Foto M.L.G.

Tras las figuras y el espacio, el tercer ingrediente esencial para dotar de verismo al artificio era la ambientación de la escena, en especial cuando se centraba en épocas pasadas (temas egipcios, pompeyistas, medievales, renacentistas, de espadachines o casacones) o tierras lejanas (orientalistas). El vestuario y el atrezzo fueron componentes de principal relevancia para la perspicacia de la crítica, a la caza de los errores que sirvieran para desacreditar los esfuerzos arqueológicos del artista. Éste solía andar al acecho entre anticuarios y chamarileros, recogiendo efectos de variopinta procedencia con los que conferir una exótica atmósfera a su estudio, así como dotar de verdad a sus obras, pero incluso llegó a confeccionarlos ad hoc. Uno de los artesanos más famosos del momento fue Augusto Fabri, dedicado a la creación de complementos metálicos y que, como afirmaba la prensa romana, “*ottieni dei risultati splendidi, però. Gli comprargli ora una gorgiera, ora uno spadone cesellato, ora un elmo alla Cellini, ora un medaglione antico. Pradilla, Echeda, Villegas, Villodas, comme fabbrica un oggetto, glielo portano subito via*”⁶.

Luego, cuando uno de los miembros de la colonia partía de regreso a casa, aligeraba el equipaje en la medida de lo posible, bien vendiendo el mobiliario, los accesorios y las curiosidades artísticas que abarrotaban su taller –como, por ejemplo, hizo Galofre en 1886⁷–, o bien obsequiando a los amigos con una obra a la que se añadía una cariñosa dedicatoria, vía mediante la que Mariano Benlliure recibió la insólita *Joven atacada por unos insectos* de Anselmo Guinea [Fig. 3 y 4].

Promoción

El artista español que producía en Roma no necesariamente estaba obligado a exponer en Roma. De hecho, resulta asombrosa la relativamente escasa presencia que tenían en los foros locales, en los que sólo unos pocos exponían, y no anualmente. La mayoría de las veces se producía para mercados exteriores, el español principalmente, pero también otros que demandaban su producción, como el francés, el inglés, el alemán o el norteamericano.

Pese a todo, solían acudir a las muestras organizadas por las distintas agrupaciones artísticas romanas. La principal era la Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti, fundada en 1829 con la finalidad de promocionar las Bellas Artes mediante exposiciones anuales. Para pertenecer a ella era obligado poseer como mínimo una de las acciones que se vendían a 15 liras anuales. Los

6 FOSSOR en *I.C.*, 5/6/1887: 2.

7 *L.L.*, 6/1/1886: 2.

socios disfrutaban de libre acceso a las salas durante las muestras y recibían un álbum-recuerdo de las mismas, aunque, como contraprestación, debían pagar un porcentaje sobre las obras vendidas en ellas⁸. No había premios, pero sí un jurado de admisión (Palmaroli, por ejemplo, figuró en el de 1886), lo que limitaba la capacidad de salirse de determinadas coordenadas estéticas.

Dependiendo de los años, los españoles acudieron con desigual fuerza a la llamada de sus exposiciones. Hubo ediciones en las que no figuró ni uno solo (1892) y otras a las que acudieron diez artistas (1891), la máxima representación en el periodo que nos ocupa⁹. Muchos no repetían, pero entre los que lo hicieron deben destacarse las seis exposiciones a las que concurren José Juliana, Rafael Senet y Ramón Tusquets; las cuatro de Hermenegildo Estevan; las tres de Serafín Avendaño, Gustavo Bacaristas, José Benlliure y José Echéna; y, finalmente, las dos de Mariano Benlliure, Ignacio Díaz Olano, Juan Giménez Martín, Anselmo Guinea, Felipe Moratilla, Blas Olleros, Vicente Palmaroli, Francisco Peralta, y Enrique Serra.

Bastante más joven fue la *Associazione Artistica Internazionale*, fundada en 1870. Como la precedente, estaba interesada en promocionar a sus miembros mediante muestras de diversa índole, pero ello no constituía el único ni el primordial de sus objetivos. Nació con la pretensión de disponer de una sede social que agrupase diversos servicios mediante los que aglutinar a la heterogénea colonia artística. Su primer local, en el número 2 del Vicolo Aliber¹⁰, era un centro de reunión sin parangón entre el resto de los clubs de Roma. Los asociados se juntaban tanto para desarrollar actividades relacionadas con su profesión (exponer sus obras, asistir a las clases de desnudo y ropajes, consultar la biblioteca...) como para disfrutar de los ratos de ocio conversando en torno a un café, jugando al billar o asistiendo a sus renombrados bailes de máscaras. Sin embargo, la escasez de espacio obligó a proyectar un nuevo edificio que, situado en el número 54 de la calle Margutta e inaugurado en enero de 1887, contó con numerosas estancias y comodidades: en la planta baja, un extenso restaurante decorado al modo de las antiguas cervecerías alemanas, y en la superior, un gran salón para exposiciones iluminado con luz cenital, una sala destinada a la clase de acuarela, la sala de billar, un saloncito japonés, la biblioteca, la sala de lectura, y la sala para las reuniones del consejo directivo. Como es evidente, la decoración corrió a cargo de la generosidad de los propios artistas, que donaron diversas obras. Entre las de los españoles, José Villegas (*La Industria*), Vicente Palmaroli (*La Música*), Lorenzo Vallés (*La Cerámica*) y Anselmo Guinea (*Ciocciara ebria*)¹¹.

Los españoles fueron parte fundamental de su funcionamiento desde su nacimiento. De hecho, entre los diez individuos encargados de redactar sus estatutos estuvieron Ramón Tusquets y Jerónimo Suñol, y Lorenzo Vallés fue su primer vicepresidente¹². Luego, con los años, continuaron ocupando diversos cargos directivos. Por ejemplo, la presidencia, ejercida por Vallés en 1879 y 1882, Vicente Palmaroli en 1890 y 1891, José Echéna en 1902, y José Benlliure en 1903 y 1905¹³; o la vicepresidencia, por José Villegas en 1886, Ramón Tusquets en 1897, y José Benlliure en 1892, 1897, 1899, 1900 y 1906. Es probable que debido a su peso en la gestión, sus exposiciones fueran las más frecuentadas por los españoles.

El decidido empeño por el fomento expositivo de la *Società degli Acquarellisti* la convierte en la siguiente institución en relevancia. Inspirada en las agrupaciones que estaban surgiendo en otras ciudades europeas (Londres, Bruselas, La Haya...) para impulsar la técnica de la acuarela, fue concebida en 1875 por Ettore Roesler Franz y Nazzareno Cipriani, que convocaron a otros diez artistas para que ejercieran de socios fundadores. Entre ellos se encontraba Ramón Tusquets, que, además de desempeñar la vicepresidencia de la sociedad entre 1881 y 1882, fue el único asociado español hasta que en este último año ingresaran Baldomero Galofre, Francisco Peralta, Francisco Pradilla y José Villegas¹⁴. A partir de la década de los noventa, su conversión en *Associazione* incrementó su número de socios exponencialmente, dando cabida a nuevos españoles, caso de Domingo Fernández González, Juan Giménez Martín, Justo Ruiz Luna, José Benlliure, Vicente Póveda y José Echéna.

Por último, no debe olvidarse el espacio ocupado por la sociedad *In Arte Libertas*, pese a la prácticamente inexistente presencia de españoles en ella. Creada en 1886 por Nino Costa, reunió a un grupo de creadores en desacuerdo con el arte oficial con la finalidad de combatir todo aquello



[4] Anselmo Guinea: *Joven atacada por unos insectos*, 1887. Colección particular. Foto Santiago Periel

8 ROMA, 1885: 3.

9 1880 (1 artista español), 1881 (3), 1883 (6), 1884 (1), 1885 (2), 1886 (4), 1887 (6), 1888 (5), 1889 (1), 1891 (10), 1892 (0), 1893 (7), 1894 (4), 1895 (9), 1896 (7), 1897 (1), 1898 (2), y 1900 (4).

10 JANDOLO, 1953: 27.

11 BARTET en *I.C. di R.* 8/1/1887: 1.

12 GUIDA COMMERCIALE, 1871: 74.

13 BONET, 1998: 206-208.

14 "Elenco dei soci" del catálogo de la exposición de 1882, con anotaciones manuscritas de Roesler Franz. Reprod. en MAMMUCARI, 1987: 34.

[5] Mariano Benlliure: "Llegada de los reyes de Italia al Palacio de Bellas Artes. SS.MM. examinando los cuadros destinados a la próxima Exposición General que ha de efectuarse en Madrid". *La Ilustración Española y Americana*, 22 de abril de 1884, p. 252. Foto de la Biblioteca de Koldo Mitxelena, Diputación Foral de Gipuzkoa



que consideraban “innoble, bajo y mercantil”¹⁵, orientándose principalmente hacia un paisajismo de corte simbolista. La presencia entre sus miembros del escultor Miguel García Salazar, que en 1900 concurre a su muestra con una obra de corte orientalista que en nada se ajustaba a los planteamientos iniciales de la asociación, puede interpretarse como la manifestación de la crisis que llevó a su disolución pocos años después, para, en 1904, alumbrar una nueva agrupación: *Società dei XXV della Campagna Romana*¹⁶.

15 Palabras del propio Nino Costa recogidas en MAMMUCARI, 1987: 41.

16 ROMA, 1900: 25.

17 “ECHENA & C / Roma – 147 via Babuino, 147-A- ROMA / Galleria di quadri moderni ed acquarelli./ Negozianti di colori fini per olio ed acquarello e di tutti gli articoli concernenti alla pittura e disegno”. GUIDA MONACI, 1881: 19.

Tras algo más de una década de actividad, los hermanos Echena traspasaron el negocio al también pintor José Juliana.

18 *L.I.C.*, 15/3/1888: 93-94.

19 El día 3 de marzo Ugo Fleres ya mencionaba esa intención de los artistas españoles: “Tra i pittori spagnuoli residenti in Roma comincia a sorgere il disegno de farqui una piccola esposizione dei quadri che essi han preparati per la mostra ufficiale madrilená. Insieme a quello del Luna, vedremo altri lavori d'importanza, poiche la colonia artistica spagnuola è qui tradizionalmente di gran valore”. *URIEL* en *C.F.*, 3/3/1884: 3.

20 En las salas de Via Nazionale colgaron sus obras Luis Álvarez, José, Juan Antonio y Mariano Benlliure, José Echena, Silvio Fernández, José Gallegos, Andrés García Prieto, Juan Giménez Martín, Juan Luna, Macario Marcoartu, Morales, Eugenio Oliva, Vicente Poveda, Antonio Reyna, Mateo Silvela, José Uria y Salvador Viniestra. En la Academia, en cambio, figuraron José Alcázar Tejedor, Hermenegildo Estevan, José Moreno Carbonero, Andrés Parladé, Salvador Sánchez Barbudo y Rafael Senet.

Esta fragmentación del panorama asociativo romano en modo alguno debe entenderse como un escenario hostil, pues a la hora de la verdad (y en especial en las dos últimas décadas del siglo) las distintas agrupaciones aunaron esfuerzos en la organización de exposiciones conjuntas. De cualquier forma, como se ha apuntado, la presencia de españoles en ellas no era proporcional al peso cuantitativo que la colonia tenía en la ciudad, que a la hora de exponer su producción seguían otros cauces. Uno era la exposición en negocios o galerías, como el de *D'Atri*, en via Condotti, o, muy especialmente, *Echena & Cia*, en el número 147 de la via del Babuino, el negocio constituido en 1880 por el pintor y su hermano Severo para surtir a los artistas de todos los productos necesarios para ejercer su profesión y que también comercializaba óleos y acuarelas de las escuelas españolas e italiana¹⁷.

En gran medida era cierta la opinión expuesta por el corresponsal de un medio español, que se lamentaba de que “los artistas de nota residentes en Roma no exponen; cuanto produce la magia de su pincel sale en seguida para el extranjero, sin que el público ni siquiera los mismos artistas tengan la suerte de verlo. Alguno, al terminar su obra, la expone en su estudio”¹⁸. Por ello, no puede menos que considerarse excepcional la iniciativa tomada por los españoles en 1884, cuando decidieron mostrar lo producido para la Exposición Nacional antes de que las obras partieran para Madrid¹⁹. El conflicto de intereses entre los artistas y el director de la Academia Española, Vicente Palmaroli, motivó la realización de dos muestras rivales – una con los pensionados en el Gianicolo y otra del resto en los salones del Palazzo di Belle Arti de Via Nazionale²⁰ [Fig. 5] –, lo que motivó que durante un tiempo se enrareciera el habitual ambiente de camaradería.

No obstante, es indiscutible que el modo más acostumbrado de exposición era en el estudio. Cada vez que un pintor o escultor concluía una obra en la que había puesto cierto empeño, abría las puertas a los curiosos, principalmente compañeros y miembros de la prensa, para hacerles partícipes del feliz alumbramiento. Eran exposiciones de, a lo sumo, un puñado de obras,



[6] Hermenegildo Estevan: *Roma. Exposición de Bellas Artes instalada por la Cámara de Comercio Española. La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de febrero de 1889, p. 116. Foto de la Biblioteca de Koldo Mitxelena, Diputación Foral de Gipuzkoa.

aunque en contados casos uno de los miembros de la colonia se arrogaba en promotor de una iniciativa más ambiciosa y congregaba en su taller a otros artistas para compartir el esfuerzo y, sobre todo, rentabilizarlo de cara a una mayor visibilidad. Aunque acciones de esta índole no fueron muy habituales, cabe citar la coordinada por Echena en marzo de 1887 en su estudio del número 66 de la via del Babuino, que reunió pinturas de Salvador Sánchez Barbudo, José Juliana, Daniel Hernández (peruano), uno de los hermanos Salinas, José Benlliure, Giuseppe De Nittis, Domenico Morelli y Francisco Pradilla, además de las del propio pintor guipuzcoano²¹.

Esta acción se enmarca en la difícil coyuntura en la que se desenvolvía el comercio artístico en 1886-87; un momento en el que, por ejemplo, la llegada del marchante Gambart a la ciudad –que visitó, entre otros, el estudio de los “fratelli Benlliure” y Anselmo Guinea²²– fue festejada como el maná. Por ello debe comprenderse también lo esperanzadora que fue la pretensión de la recién creada Cámara de Comercio española en Roma (1886) de impulsar una exposición permanente que ayudase a los artistas a comercializar su obra [Fig. 6]: “(...) no cabe duda de que ese privilegio, de tener una exposición permanente en un punto muy céntrico de Roma, puede mejorar la suerte de los artistas españoles, proporcionándoles el medio de que sus trabajos sean conocidos. Por este motivo nuestra colonia artística está más animada que las de los demás países”²³.

A pesar de que también tenían la opción de acudir a otras ciudades italianas para darse a conocer, prefirieron explorar mercados más seguros que adentrarse en experiencias de resultado incierto. Así, las obras viajaban antes a exposiciones en París, Londres, Munich o Nueva York que a Florencia, Nápoles o Venecia. De hecho, en esta última no empezó a generalizarse la presencia española hasta finales de la centuria, a partir de que en 1895 se inaugurasen las *Esposizioni Internazionali d'arte della città di Venezia*. Otras plazas, todavía más inusitadas, como Milán, Génova o Turín también tuvieron sus propias muestras, a las que acudió algún español decidido a diseñar su carrera al margen de los circuitos de la capital, caso de Serafín Avendaño.

Prácticamente todos los citados eran lugares visitados por los españoles, en los que buscaban renovar la inspiración diversificando los temas y los paisajes, o simplemente la diversión. El calor y la humedad de los veranos romanos los hacían insoportables para la vida y el trabajo, lo que originaba el éxodo de artistas en busca de climas más benignos. Muchas de estas ciudades eran

21 PROSPERO en *C. di R.*, 31/3/1887: 1.

22 FOSSOR en *I.C.*, 6/1/1887: 3.

23 *L.I.C.*, 15/12/1886: 411. Vid. también *L.E.*, 25/4/1887.



[7] *Artistas españoles camino de Cervara, 1885. Dedicada A mi hermano Blas, recuerdo de Cervara / Mariano / Roma 85. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 028. Foto A.F.M.B.*

los destinos elegidos, pero Nápoles y la isla de Capri fueron sin duda los predilectos. De todas formas, también se recurría para el descanso a varias poblaciones cercanas a la capital, caso de Asís o Subiaco, ambas especialmente frecuentadas por los hermanos Benlliure.

Diversión

Como buena parte de la colonia la integraban jóvenes, se imponía otro componente además del estudio y el trabajo: la diversión, que, curiosamente, en muchos casos sirvió de motor para experiencias que desembocaron en alardes creativos.

El Café Greco, el centro de reunión tan frecuentado por los españoles en las décadas previas, conoció un retroceso en su afluencia a partir de los ochenta, que Diego Angeli trató de explicar como una consecuencia de la incapacidad de los herederos de Fortuny, instalados en el éxito, para mezclarse con el ambiente marcadamente bohemio del lugar, lo que les llevó a organizar su propio centro de reunión: el *Círculo Don Quijote*²⁴. Son pocas las noticias que nos han llegado de este club formado por artistas españoles y algún que otro sudamericano, que financiaba sus actividades anuales (fiestas, banquetes para disfrute propio u homenajes a personalidades, etc.) vendiendo un álbum con acuarelas y dibujos originales de sus miembros²⁵. En su sede, en la *via degli Incurabili*, existió un curioso retrato múltiple, pintado a varias manos, que da cuenta de los cuarenta y ocho

24 ANGELI, 1930: 81.
25 *L.E.*, 20/4/1885. El álbum de este año había sido vendido en 5.000 pesetas.



artistas que lo formaban en 1884²⁶, además de numerosas aportaciones de sus socios. Entre ellas, una escultura de *Don Quijote* que Mariano Benlliure modeló en sólo dos horas²⁷.

El calendario festivo de los artistas era muy apretado. Cuando no se trataba de una fiesta señalada, siempre había una buena excusa para celebrar algo. Una pensión concedida, un premio en una exposición internacional, nacional o regional, una obra vendida o una obra concluida eran suficientes para excitar el ansia de diversión de la colonia artística. Ilustrativa de este último supuesto fue la velada organizada por Mariano Benlliure en el taller de los fundidores Crescenzi con motivo de la exitosa fundición de la *estatua de José Ribera* (1887)²⁸; una expresión de liberación por el esfuerzo coronado.

De cualquier manera, el carnaval venía marcado en rojo en la agenda de cualquier artista. Era éste un festejo que congregaba a toda la ciudad, con varios días de desenfundada diversión en la calle y en los bailes de las distintas sociedades. Pero algo distinto sucedía pocos meses después, cuando, a finales de abril o principios de mayo, se celebraba la *Festa di Cervara* o Carnaval de los artistas [Fig. 7].

Desde primeras horas de la mañana las calles que conducían a Porta Maggiore estaban abarrotadas de curiosos que deseaban asistir a la procesión que conduciría a los artistas hasta la población

[8] *Café árabe representado por los artistas españoles en el Círculo Artístico Internacional durante las fiestas de Carnaval de 1892.* Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 033. Foto A.F.M.B.

26 El cuadro, que medía 234 x 466 cm., fue reproducido de forma fragmentada por *ABC*. Entre los retratados estaban Mariano Alonso Pérez, Luis Álvarez, Amunategui, Barris, Eduardo Barrón, Bartoli, José Benlliure, Brocos, Lorenzo Casanova, Ulpiano Checa, Ángel Díaz, Amalio Fernández, Silvio Fernández, Folgueras, Juan Giménez Martín, Juan Iturrioz, Juan Luna, Luis Menéndez Pidal, Merino, Felipe Moratilla, Domingo Muñoz, Oms, Francisco Pradilla, Juan José Puerto, Agustín Querol, Enrique Recio, Fernando Roca de Togores, Antonio Reyna, Pedro Saiz, Emilio Sala, Salvador Sánchez Barbudo, Mamerto Seguí, Joaquín Sorolla, Lorenzo Vallés, Ricardo Villodas, y Zurriauri. Entre los autores estuvieron Benlliure, Palmaroli, Sorolla y Villodas. Vid. RAMÍREZ en *ABC*, 21/6/1934: 6-7.

27 VIDAL, 1977: 73.

28 FOSSOR en *I.C.*, 17/7/1887: 4.

[9] "Roma. Mascarada del Círculo Artístico Internacional". *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de marzo de 1900, p. 144. Foto de la Biblioteca de Koldo Mitxelena, Diputación Foral de Gipuzkoa



de Cervara, situada a escasos kilómetros de Roma: "Los objetos de los estudios (...) salían al aire aquel día (...): la multitud agolpada en los sitios adyacentes á Porta Maggiore, veía desfilan en completa confusión, gendarmes y soldados del Imperio, toreros españoles y cosacos rusos, airoas majas y chulas madrileñas de estaturas colosales, juntas con Preciosas ridículas y damas del directorio demasiado fornidas, guerreros de otros tiempos y soldados derrotados, cabalgatas caprichosísimas, escenas de países remotos, cuanto puede ser motivo de alegría y contento"²⁹. A mediodía, ya en Cervara, los romeros se aplicaban en dar cuenta de un banquete humorístico servido en las afamadas grutas de la localidad, que completaban con otras diversiones (rifas, lecturas, etc.).

Los españoles habitualmente constituyeron el corazón organizativo de las *cervaras*, pero también de los bailes de máscaras que durante el curso acogía la Asociación Artística Internacional. No cabe duda de que son muchos los nombres que se podrían sacar a colación al tratar de la planificación de estas veladas, pero es de justicia destacar el apellido Benlliure por su especial implicación. Lo evocaba Vicente Cutanda al referirse a José Benlliure: "Yo he visto á Pepe atareadísimo en preparar y disponer todo lo necesario para una *cervara*. A él se le ocurrían los más originales disfraces, las más grotescas caricaturas, las decoraciones más graciosas. Trabajaba en decorar el salón de baile del Círculo Artístico Internacional, del que fue vicepresidente, como si no tuviese otra cosa que hacer"³⁰. Pero también lo destacaba Rahola al aludir a Mariano y Juan Antonio Benlliure: "Mariano con Juan Antonio y [Juan] Luna, son (...) los que van á la vanguardia de cualquier fiesta que idee el Círculo Artístico, prodigando su ingenio para llevar á buen éxito esos originales é improvisados festivales que tan sólo la colonia artística de Roma sabe imaginar"³¹.

29 FERNÁNDEZ MERINO en *L.I.A.*, 21/2/1887: 58-59.

30 Balsa de la Vega en *L.I.A.*, 13/9/1897: 595-596.

31 RAHOLA en *L.I.A.*, 31/1/1887: 38-40.

32 IL NANO MISTERIOSO en *C.F.*, 2/4/1883: 3.

33 FOSSOR en *I.C.*, 24/2/1887: 3; MATAMOROS en *C.F.*, 21/2/1887: 3; FERNÁNDEZ MERINO en *L.I.A.*, 21/2/1887: 58-59.

Estos bailes trasmutaban la realidad para convertir a los artistas en los protagonistas de sus propios cuadros. Y el ingenio de la colonia española fue siempre muy celebrado, como cuando en abril de 1883 organizaron *La gran fábrica de los abanicos a vapor*, en la que los pintores, vestidos de japoneses, pintaban abanicos de todo tipo y precio³²; o cuando en 1887 José Villegas, José Echena, Luis Romea y José y Mariano Benlliure confeccionaron un patio andaluz que se cerraba con una réplica de la reja de la Casa de Pilatos de Sevilla³³; o cuando en 1891 recrearon la llegada de una

nave a la ensenada de Malamocco con Venecia mágicamente iluminada al fondo³⁴; o cuando en 1892 convirtieron uno de los salones en un café árabe regentado por Echena y animado por los artistas disfrazados de parroquianos y odaliscas³⁵ [Fig. 8]; o cuando en 1900 se presentaron ataviados con trajes fielmente copiados de los cuadros de Velázquez, que convertían a Sánchez Barbudo en el propio pintor, o a José Garnelo en el infante Fernando de Austria, por ejemplo³⁶ [Fig. 9].

Era frecuente que los artistas casados asistieran a los bailes con sus esposas, pero en cualquier caso la presencia de modelos aseguraba la compañía femenina. De hecho, en los encuentros que estas situaciones propiciaban, así como en la intimidad del estudio, surgieron amoríos que en algunas ocasiones terminaron en matrimonio.

Mariano Benlliure, recién llegado a Roma y alejado de la tutela paterna, sucumbió también a la pasión juvenil con una de las hijas del escultor italiano Antonio Rossetti, vecino de los hermanos Echena en el número 61 de la Vía del Babuino³⁷. Dos de ellas, Emma y Amalia, pintora y pianista respectivamente, estuvieron ligadas a la colonia artística española, hasta el punto de mantener informales noviazgos con Mariano y con Severo Echena. Incluso en la mente del escultor empezó a fraguar la idea de dotar a aquella relación de un mayor compromiso, para alarma de su familia, que entendía que un matrimonio precipitado podía truncar su carrera. Salustiano Asenjo trató de insuflarle cordura: “(...) no te conviene de ninguna manera casarte, no con la Emma, sino con ninguna, pues hoy que estás empezando, se puede decir, tu carrera con brillantes auspicios, dándote a conocer muy bien y adelantando mucho en cada trabajo que haces, sería matarte, es decir, una pérdida de tu porvenir de artista (...)”³⁸. Ciertamente, como se evidenciaría al poco tiempo, los años venideros se revelaron cruciales en su trayectoria. Dos meses escasos transcurrieron entre la carta de Salustiano Asenjo y la obtención de una segunda medalla en la Nacional de 1884 con su *Accidenti!* [Pág. 157], circunstancia que catapultaría su fama y, por consiguiente, su carrera.

Circunstancias de la vida, la vinculación de Emma Rossetti con los españoles no terminó ahí, ya que en los años noventa sería José Echena quien entablase una relación amorosa con ella, convirtiéndola en su amante y compañera hasta la muerte del pintor en 1912. Y con su fallecimiento, y el de varios de sus compañeros, o el regreso definitivo de otros a España en estos años iniciales del siglo XX, desaparecieron de Roma gran parte de los principales protagonistas de una época memorable.

34 *L.E.*, 14/2/1891.

35 MARTÍNEZ DE VELASCO en *L.I.E. y A.*, 22/3/1892: 177.

36 *L.E.*, 15/3/1900. Vid. también CUENCA en *L.I.E. y A.*, 8/3/1900: 135.

37 Archivo Capitolino, Roma. Censimento 1881.

38 A.C.M.B.. Carta de Salustiano Asenjo a Mariano Benlliure. Londres, 27 de mayo de 1884. Asenjo era un gran amigo del escultor, además de pintor, catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes y director de la Academia de San Carlos de Valencia. Quiero agradecer a Lucrecia Enseñat Benlliure su amabilidad al facilitarme esta referencia.

El quehacer artístico
de Mariano Benlliure





[1] Fotografía de Mariano Benlliure ilustrada con diversos apuntes y caricaturas, ca.1899. Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 397. Foto A.F.M.B.

El quehacer artístico de Mariano Benlliure

Lucrecia Enseñat Benlliure

Mariano Benlliure (Valencia, 1862 - Madrid, 1947) [Fig.1] ha sido uno de los escultores españoles más prolífico y versátil, como prueba la inmensa cantidad de obras que nos ha dejado, cuya catalogación sobrepasa ya largamente las mil quinientas, sin contar los más de tres mil dibujos documentados. Entre ellas se cuentan un centenar de esculturas conmemorativas, entre monumentos públicos y funerarios y lápidas, más de trescientos bustos y de ochocientas esculturas de diversos géneros, alrededor de sesenta medallas o pequeñas placas y de ciento sesenta pinturas. Obras que comprenden desde los más pequeños formatos, de minuciosa elaboración, a otras de dimensiones monumentales, en las que el tamaño del personaje representado es dos veces el natural, y que están realizadas, cada una en su caso, empleando los más heterogéneos materiales y técnicas escultóricas.

Para explicar tan extenso y rico legado es necesario hacer un recorrido por su quehacer artístico en el que vaya aflorando su personalidad, sus fuentes de inspiración, su técnica y su inmersión en la vida social y artística que le permitió ejecutar tan vasta obra. La trayectoria, desde su etapa de aprendiz en la que demuestra una excepcional habilidad para la escultura, su posterior éxito en las exposiciones nacionales e internacionales con el que afianza su carrera artística, hasta la etapa de plenitud en la que creará importantes monumentos, también nos permitirá sacar a la luz aspectos de su biografía con los que poder entender a tan fecundo escultor.

Las principales fuentes de información que nos aproximan a su obra la constituye el rico epistolario familiar, principalmente el intercambiado con su hermano José, con los amigos o con sus mecenas, y algunos artículos escritos para prensa o revistas, generalmente en forma de cartas al director, pero sobre todo las hemerotecas de periódicos y revistas de la época, catálogos de exposiciones y los archivos de museos, bibliotecas, colecciones privadas y fundiciones, material en gran parte inédito que ha aportado nuevos datos a la catalogación de la obra y a la biografía de Mariano Benlliure.

La personalidad

Aprendizaje, capacidad de trabajo y habilidad

Benlliure fue un artista libre, que no se formó en ninguna escuela ni academia de arte, sí en cambio aprendió de la observación y trabajando en todos los oficios que tienen que ver con el quehacer escultórico, como él mismo nos cuenta:

“Nacido en un humilde hogar de trabajadores, he sido toda la vida, desde muy niño, un trabajador infatigable, es de lo único que puedo y quiero vanagloriarme, (...) un trabajador verdaderamente enamorado de su oficio, que lo ha practicando en todos sus aspectos y formas, sin desdeñar la parte más manual y mecánica.

En los comienzos, de muchacho, preferí siempre resolver mi vida llamando a la puerta de los talleres en demanda de un jornal, que buscándome un sueldo burocrático o una pensión; creía que de esa manera, trabajando de operario en los menesteres más manuales del oficio, me conservaba más cerca del arte, más independiente, en mejor disposición para continuar laborando como escultor en lo mío. Luego, el celo por mi trabajo, el afán de poner el máximo esfuerzo, me han hecho seguir todas mis obras, sin dejarlas de la mano, con extrema solicitud, desde que he colocado el barro hasta que las he dejado terminadas en materia definitiva. He dirigido siempre, tomando parte activa en ellas y dando los últimos retoques, todas las operaciones de vaciado, fundición, sacado de puntos, etcétera, etcétera; y algunas veces las he realizado totalmente yo mismo.”¹

Nada tuvo que agradecer a la enseñanza oficial o académica, pues fue para leer su discurso de ingreso como Académico de Número el 6 de octubre de 1901 cuando entró por primera vez en

¹ *Apuntes sobre las técnicas de la escultura*, redactados por Mariano Benlliure, que no llegó a concluir. BENLLIURE, *A.F.M.B.*, AB CD/ 2246.



[2] *Fracuelo entrando a matar*, ca.1868. Cera policromada. Colección particular. Foto A.F.M.B.

[3] *Cogida de un picador*, 1879. Terracota, 34 x 50 x 35 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

[4] *Grupo de artistas en la Academia de Roma, entre ellos su director Vicente Palmaroli, Pradilla, Villodas, Sánchez Barbudo, Gallegos, Querol y José y Mariano Benlliure*, ca.1888. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN398. Foto A.F.M.B.

la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y más tarde para asumir su dirección en enero de 1902 en la de Roma².

Aunque nunca tuvo maestros, cultivó y desarrolló sus dotes nativas con el ejemplo de sus siempre admirados padre y hermanos mayores pintores, de artistas como Francisco Domingo Marqués, próximo al entorno familiar, y con el estudio de las obras clásicas atesoradas tanto en Roma, donde residió un largo período de su vida [Fig. 4], como en otras ciudades europeas a las que realizó numerosos viajes de formación: “todo lo aprendí solo, a fuerza de ver, de fijarme, de ensayar, de gastar barro y lápices...”³

Fue un aprendizaje, libre y “caprichoso”, abierto a todos los horizontes del arte y guiado por su espíritu independiente y su enorme ilusión e inmensa capacidad de trabajo. Todo le interesaba e impresionaba, y esa amplia, fácil y rápida capacidad de sorpresa le permitía, en todo momento, apropiarse instantáneamente de la belleza objetiva de las cosas y dejar libre la imaginación para dar forma a su idea por medio del barro, que ya desde niño le había atraído por esa plasticidad con la que expresar sus primeras inquietudes artísticas modelando pequeñas figuritas [Fig. 2 y 3].

Sobre sus primeros pasos artísticos contaba: “Fui mudo hasta los siete años, y todos mis hermanos aprendieron a pintar, como yo, porque nuestro padre era pintor decorador (...) sin embargo, yo quería distinguirme, quise ser otra cosa diferente de mis hermanos, y pensé en la escultura” y, cuando le preguntaban ¿qué hubiera querido ser?, siempre respondía tajante “Escultor”.⁴

Benlliure “pinta, esculpe, cincela, repuja y maneja el buril con igual perfección que emplea los palillos para animar el barro del que surgen sus maravillosas esculturas. Por esa espontaneidad de sus concepciones, por el fuego y brío de su ejecución, por el exquisito refinamiento del detallado, por los conjuntos, pudiera calificarse de “lírico escultórico”⁵.

Como escultor, es consciente de que su trabajo requiere mucho más tiempo y fatiga que el de otras artes, “el poeta, con una cuartilla de papel y un lapicero, ya tiene bastante para dar forma a su inspiración. El pintor, con el lienzo y la paleta de los colores. Pero para dar cima a una obra escultórica se precisa de una gran labor, llena de dificultades”⁶, y sobre los inconvenientes de

2 Había sido nombrado pensionado de mérito por la sección de escultura el 13/7/1888. Por circunstancias personales presentó la dimisión al entonces director Vicente Palmaroli el 9/10/1888, *A.R.A.B.A.S.F.*, Pensionados en Roma 1884-1888, sig. 65-3/4, R.G., E-p.94 y Arch. Nº 02. Cª nº 01. Benlliure Gil y Mariano: Escultura 1888.

3 *H.S.*, 9/1920: 808-811.

4 *P.E.M.*, 1/7/1913: 78-80.

5 *P.E.M.*, 1/1/1903: 48-53.

6 Citado en QUEVEDO, 1947:848.



ejercer la escultura frente a la pintura, le escribe a su fraternal amigo Joaquín Sorolla durante el verano de 1910:

“Querido Joaquín: todos estamos bien y muy contentos de recibir noticias vuestras; cuánto os envidiamos: es el inconveniente de nacer picapedrero, que no puede liar los trastos como el pintor! paciencia.”⁷ [Fig. 5].

Pero esa “labor larga y penosa”⁸ a la que Benlliure se enfrenta con una fuerza arrolladora, se traduce en una obra que nos parece creada sin esfuerzo, sin violencia, y con verdadero placer y deleite. Sus obras muestran esa libertad con que su inagotable imaginación es capaz de desplegar su fuerza creadora para hacer tangibles esas formas ideales por medio de sus hábiles y sabias manos, que son capaces de dar vida a la materia, con ese modelado ágil y palpitante, con el que consigue que el barro cobre la apariencia del cabello, de la piel, de la seda o el terciopelo, o de las más diversas texturas de materiales [Fig. 6 y 8].

Estas calidades en la escultura, a una cierta distancia, pueden parecer el resultado de un modelado excesivamente minucioso y realista, pero al estudiarlas con detenimiento de cerca, descubrimos que no es tal, que ahí están la estela de sus dedos deslizándose por el barro húmedo, la impronta de sus huellas dactilares o las incisiones de las diferentes herramientas. Sus bronceos recogen con fidelidad el vivo modelado del barro con los detalles o las rectificaciones introducidas durante el proceso de fundición, muy especialmente en la cera [Fig. 7]. Ese característico modelado se transforma en sus mármoles y cobra nueva vida por medio de una talla precisa y rica en matices, en la que tampoco tiene reparo en dejar vestigio del cincel, la gradina, o de las marcas del sacado de puntos [Fig. 9].



[5] Sorolla, J., *Mariano Benlliure*, 1917. Óleo / lienzo, 140,8 x 115 cm. The Hispanic Society of America, nº inv.1928. Foto H.S.A.

[6] *Monumento a la reina María Cristina de Borbón*, 1893 (detalle). Madrid. Foto A.F.M.B.

7 A.M.S., nº inv. CS/ 618. Carta de Benlliure a Sorolla, Madrid, 5/7/1910.

8 Citado en QUEVEDO, 1947:848.



[7] *Monumento al general Martínez Campos*, 1907 (detalle). Madrid. Foto Comunidad de Madrid (DGPB), J.C. Martín Lera.

[8] *El coleo*, 1911 (detalle). Güines, Cuba. Foto A.F.M.B.

[9] *Canto de amor*, ca.1898 (detalle). Archivo fotográfico. Museo Nacional del Prado⁹ inv. E00802. Foto A.F.M.B.



En 1941 el poeta Gerardo Diego escribió *Alma de luz* dedicada a la escultura de Benlliure *primer paso* [Pág. 179], sumamente elocuente de esa vida propia que conseguía otorgarle a sus obras:

Este bronce que tuvo un alma dentro,
fuera la lleva ahora rodeando
con palpar amoroso, acariciando
el bulto en flor, pidiendo brecha y centro.

Alma de luz, su luz quiebra al encuentro
de la materia nueva y, respirando,
la forma -toda gracia- va volando,
soñando en otra vida luz adentro.

La carne en fiar ¿vuelve a ser flor de carne?
Esperando el prodigio que la encarne
en la Resurrección -oh lumbre rosa-

Se está aquí figurada, presentida,
dócil al tacto, al beso de la vida,
al abrazo del alma vagarosa.⁹

La manera de componer y el rigor en la representación

Cuando componía un conjunto escultórico formado por varias figuras o estatuas, con relieves u otros motivos ornamentales integrados en el pedestal, los concebía como una unidad en la que cada parte asumía su papel con equidad, planteamiento que aplicaba tanto en los grupos ornamentales, como *Idilio* [Pág. 167] o *Canto de amor* [Págs. 160 y 166], como en sus monumentos, en algunos de los cuales hasta podría ponerse en duda el límite entre cada una de las partes, como ocurre en el *Monumento a Emilio Castelar*, en el que es muy difícil diferenciar cada elemento e incluso clasificar los personajes que lo integran por su menor o mayor relevancia en el conjunto [Fig. 12].

Otro aspecto que caracteriza sus composiciones es la combinación de diferentes materiales, generalmente bronce y mármol. Si los dos grupos ornamentales mencionados, *Idilio* y *Canto de amor*, los esculpió íntegramente en mármol de Carrara, aunque de diferentes calidades, en otros conjuntos como el *Ánfora báquica* [Pág. 299], el *Gran jarrón de Argentina* [Pág. 150] o algunas de sus bailaoras como *Pastora Imperio* [Págs. 221 y 223], integró bronce y mármol e incluso varios mármoles de diferentes tipos y tonalidades. Aunque hay claramente una figura, varias figuras o un objeto protagonista en todos ellos, no siempre están asociados al mismo material y el resto de las partes a otro, formando estratos, sino que en muchos casos se entremezclan. En estos ejemplos talló las figuras en mármol y sólo en el caso de la bailaora utilizó el bronce en los relieves del pedestal, mientras que el ánfora y el jarrón los fundió en bronce, metal que extendió a diversos motivos del pedestal de mármol.

En los dos monumentos dedicados a Velázquez [Pág. 47] y a Goya [Pág. 101] sí planteó una composición estratificada, tanto en el material utilizado como en el significado de cada parte:

⁹ DIEGO, 1961.

¹⁰ Se incluye en el presente catálogo una réplica del boceto en bronce, vid. [Pág. 262].

¹¹ Vid. nota 5, [Pág. 262].

¹² Se incluye en el presente catálogo una réplica del boceto en bronce y mármol de la estatua del general a caballo, vid. [Pág. 266-269].

¹³ Vid. AZCUE, [Pág. 127-137].



talló los pedestales en mármol con relieves alusivos a la obra pictórica de cada uno de los artistas y fundió ambas estatuas en bronce, sin caracterizar a ninguno de los dos pintores como tales, personificándolos como caballeros de su época. Benlliure entiende que la solidez y permanencia de la obra de estos pintores y la maestría en su oficio era lo que les había encumbrado a su gran reconocimiento en la sociedad, planteamiento que concuerda perfectamente con su propia personalidad que sólo quería ser reconocido por su quehacer escultórico [Fig. 10].

En el pedestal de Velázquez talló cuatro relieves alusivos a sus más célebres obras, uno en cada cara: *Los borrachos*, *La Fragua de Vulcano*, *Las lanzas* y, por último, *Las Meninas*¹⁰. Sin embargo, en el de Goya, el límite entre las cuatro caras es más impreciso al haber integrado en él una selección de doce escenas de los *Caprichos*¹¹ que, maravillosamente articuladas entre sí, rompen la geometría del bloque de mármol para dar paso a una sucesión que salta de una a otra cara [Fig. 11]. Si en el pedestal de Velázquez marcó el frente tallando sobre *Los borrachos* los instrumentos propios de su oficio, los pinceles y la paleta que lleva su nombre [Pág. 258], en el de Goya adosa su *Maja desnuda* tallada en un bloque independiente, con lo que integra las dos facetas en las que destacó el aragonés: el grabado y la pintura.

En el *Monumento al general Martínez Campos*¹² planteó una composición similar, la estatua en bronce y el pedestal de piedra con un gran altorrelieve que recorre uno de los lados y se extiende a otro, pero además introdujo el bronce en el trofeo con todas las armas que marca el frente del monumento.

Benlliure trabajó paralelamente en los monumentos a *Martínez Campos*¹² [Pág. 269] y a *Emilio Castelar*¹³ [Fig. 12], quizás uno de los más complejos y ambiciosos del escultor. Si en el primero la idea es clara y rotunda y se percibe como una unidad, en el segundo planteó una composición más compleja cuya estructura piramidal le permitió incluir varios grupos escultóricos en torno a la figura del político, lo que obliga al espectador a rodearlo para descubrir cada uno de sus cuatro frentes, que se corresponden con los diferentes puntos de vista que de él se tiene desde las calles que convergen en la glorieta donde se emplaza. La variedad de elementos, tanto escultóricos como arquitectónicos del pedestal, facilitó la combinación de distintos materiales, bronce y mármol de Carrara para los personajes y piedra de Colmenar, granito y un mármol vetado oscuro para el resto, lo que otorgaba un rico cromatismo al conjunto, como se aprecia en las fotografías de la época [Fig. 12], hoy en parte perdido por haber empalidecido el mármol vetado que contrastaba fuertemente con el resto de las piedras.



[10] Mariano Benlliure en el estudio junto a su *Maja desnuda* para el pedestal del Monumento a Goya, ca.1902. Fotografía Museo Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000286. Foto A.M.M.M.B.C.

[11] *Monumento a Goya*, 1902 (detalle del pedestal). Madrid. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera.

[12] *Monumento a Emilio Castelar*, 1908. Madrid. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN401. Foto A.F.M.B.

[13] *La abolición de la esclavitud, Monumento a Emilio Castelar*, 1908. Madrid. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera.



[14] [15] [16] *Mausoleo al tenor Julián Gayarre*, 1890-1901, finalizada la restauración en el año 2011. Cementerio de Roncal, Navarra (detalles). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. IPCE. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo General

De todas las esculturas que se integran en el monumento, el gran relieve que evoca la abolición de la esclavitud, del que se conservan algunos estudios previos¹⁴, es quizás el que más satisfacciones le produjo y con el que más disfrutó modelándolo durante el mes de agosto de 1906 en su casa de Villalba, lo que no dudó en manifestarle a su hermano “Aquí sigo trabajando como te decía muy cómodamente y sobre todo con tranquilidad, estoy modelando el alto relieve para el monumento de Castelar que representa la abolición de la esclavitud. Figuras desnudas, un trozo de escultura de verdad, de los que da gusto modelar”¹⁵ [Fig. 13].

En el Congreso de Diputados se conserva el boceto fundido en bronce de la estatua de *Castelar* [Fig. 137], que fue encargada a Benlliure por el conde de Romanones, entonces presidente del Congreso de Diputados, en 1911, como podemos constatar en la carta que transcribimos, que prueba la enorme generosidad del escultor y el “amigable abuso” que hacían de ella hasta sus mejores amigos:

“Excmo. Señor Don Mariano Benlliure.

Querido Mariano: Al regresar ayer a Madrid encontré en casa tu carta del día 18 que me ha producido verdadera satisfacción al ver que ya tienes en ejecución la estatua de Castelar que te indiqué haría muy bien en el despacho de la presidencia del Congreso. Pero como el deber, y sobre todo la amistad, me obligan a hacerte todo género de aclaraciones que impidan que después te muestres tal vez quejoso, deseo que antes de ejecutar el trabajo sepas que para costearlo en la materialidad del mismo, pues ya sé que a tu genio artístico no se puede poner precio, sólo dispone el Congreso de tres mil o tres mil quinientas pesetas, con las cuales presumo habrá suficiente para pagar materiales y mano de obra, estando también seguro que tú te considerarás suficientemente recompensado con el honor de reproducir para el Congreso la figura de aquel orador sin igual. Siempre tuyo buen amigo que te quiere, Álvaro”¹⁶

De mayor complejidad compositiva son los monumentos funerarios dedicados a Gayarre y a la duquesa de Denia. En ambos creó una composición helicoidal en bronce y mármol, cuyo desarrollo espacial se duplica en el segundo, que son un alarde en el dominio y equilibrio de las formas y en el conocimiento de las características específicas de cada material [Fig. 14].

Benlliure puso un extraordinario afán y empeño en la realización del *Mausoleo del tenor Julián Gayarre*, al que le había unido una fuerte amistad, y no aceptó remuneración alguna por su trabajo, únicamente el importe de los gastos de los materiales, bronce y mármol, y de la fundición¹⁷. Erigió el conjunto sobre un podio con varios escalones de un mármol gris con betas muy marcadas, base del gran sarcófago de mármol de Carrara cuyo perímetro recorre una secuencia de niños cantores, que danzan y cantan mientras sostiene una larguísima filacteria con los títulos de algunas de las más famosas interpretaciones de Gayarre, que parecen invitar al espectador a girar a su alrededor para apreciar en toda su dimensión el conjunto [Fig. 15]. Motivo que ya había planteado en los pedestales de *Idilio* [Págs. 167 y 168] y *Canto de amor*, [Págs. 160 y 166] con un corro de niños en bajorrelieve en el primero y que esculpe en bulto redondo en el segundo. Sobre el sarcófago se alza un grupo en bronce de extraordinaria ingravidez compuesto por dos figuras de mujer, semidesnudas, *la Armonía y la Melodía*, que levantan el fétetro sobre el que se inclina un ángel que, suspenso en el éter, intenta escuchar la voz del tenor [Fig. 16]. La ingravidez de las tres figuras superiores se

14 Se han documentado varios apuntes previos en *A.F.M.B.*, uno de ellos (A021) se reproduce en el artículo de AZCUE, [Pág. 132].

15 *A.C.M.B.*, C33BEN075. Carta de Mariano a José Benlliure, Villalba, 12/8/906. Agradezco al Excmo. Ayuntamiento de Valencia y en particular a Javier García Peiró, técnico director de la Casa-Museo Benlliure, las facilidades para la consulta y estudio de la obra y los fondos documentales de Mariano Benlliure.

16 *A.C.M.B.*, C31FIG004. Carta de Romanones a Benlliure, 22/12/1911. Publicada en MARTÍNEZ ORTIZ, 1964: 81-82, nº 64.

17 *E.I.*, 17/8/1890. *A.C.M.B.*, C31GAY001. Carta de Valentín Gayarre a Benlliure, 12/9/1890.

18 Se incluye en el presente catálogo una fundición en bronce del boceto, vid. [Págs. 250-253].

19 *A.C.M.B.*, C24BEN005. Carta de José a Mariano Benlliure, Assisi, 4/8/1893.

20 *A.C.M.B.*, C32MAR004. Carta de Marconi a Benlliure, Livorno, 25/8/1897. Publicada en MARTÍNEZ ORTIZ, 1964: 38-39, nº9.

21 *B. y N.*, 28/5/1898.

22 Encargado en 1904 por el duque de Denia, poco después del fallecimiento de la duquesa, su terminación se retrasó por la muerte del duque, concluyéndose en 1914, según está documentado en *A.H.F.C.*, Libro de registro 1906-1914, p.265. El arquitecto Enrique Repullés se encargó de resolver los detalles arquitectónicos y la parte constructiva del proyecto. Agradezco a M^a Luisa Codina las facilidades para consultar el Archivo Histórico de la Fundación Codina.

23 *A.C.M.B.*, C33BEN042. Carta de Mariano a José Benlliure, Madrid, 27/10/1903.

24 El modelo en barro se realizó en 1909. *E.H. de M.*, 8/4/1909.



equilibra y contrasta con la pesantez de la bella *Alegoría de la Música*¹⁸, [Pág. 251] que sentada en los escalones del podio y apoyada sobre una lira rota, llora la muerte de Gayarre.

Con anterioridad a presentarlo en las exposiciones de Madrid en 1898 [Fig. 17] y París en 1900, y antes de instalarlo definitivamente en el cementerio de Roncal, ya se había creado un ambiente de grandes expectativas en el entorno de amigos y artistas que frecuentaban el estudio romano de Benlliure: su hermano José le había escrito “ese monumento solidificará tu reputación”¹⁹ y el tenor Francesco Marconi esperaba impaciente verlo concluido²⁰, y no defraudó:

“La magistral composición de este grupo, el movimiento ideal de las figuras, el contraste de la llorosa y reposada estatua de la Música con las erguidas, arrogantes y movidísimas que alzan el féretro, son de tan absoluta originalidad y de arte tan supremo, que bastarían a dar a Mariano Benlliure el renombre hace años adquirido por el inagotable e inspiradísimo artista.”²¹

El *Panteón de los duques de Denia*²² [Fig. 18] incluye un gran grupo escultórico que tiene un claro antecedente en el ya estudiado de Gayarre, para el que Benlliure proyectó una composición “de líneas muy movidas, dentro de la Santa Teresa de Bernini, pero grande, pues el sitio que va a ocupar es hermosísimo, el centro de la cruz que forman las cuatro calles del cementerio, sirviendo de fondo el horizonte y los cipreses. Aquí mezcla el mármol y bronce, el pedestal que da acceso a la cripta y la figura de ella en mármol, y el resto de las figuras que vuelan en bronce”²³. Lo construyó en forma de pirámide truncada, de granito y piedra caliza en su parte exterior, con la puerta de acceso flanqueada por dos bajorrelieves en mármol que representan la *Caridad* y la *Fe* [Fig. 19]. En su interior, una amplia cripta abovedada revestida de mármol gris vetado, reposan sobre un sencillo basamento las estatuas yacentes de los duques talladas en lápidas de mármol de Carrara, que originalmente se alzaban sobre sus respectivos sarcófagos en bronce, actualmente desaparecidos al tiempo que las dos lápidas fueron gravemente dañadas. Al fondo, bajo un lucernario y sobre un altar, se alza un Cristo crucificado de mármol²⁴ [Fig. 20].



La pirámide servía de base a una impresionante composición escultórica de más de siete metros de altura, desaparecida durante la década de la Guerra Civil, en la que, como nos adelantaba el

[17] *El Mausoleo de Gayarre en la Exposición Bial del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Palacio de Cristal, parque del Retiro, 1898.* Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 400. Foto A.F.M.B.

[18] Mariano Moreno, *El Panteón de los Duques de Denia de Mariano Benlliure, 1903-1914.* Sacramental de San Isidro, Madrid. Foto Archivo Moreno, Fototeca IPCE.

[19] *Panteón de los Duques de Denia, 1903-1914 (detalle).* Foto A.F.M.B.

[20] *Panteón de los Duques de Denia, 1903-1914 (detalle del interior).* Foto A.F.M.B.



[22] "Mariano Benlliure mostrando a los redactores de *La Esfera* el grupo escultórico para el Panteón de los Duques de Denia antes de su colocación definitiva", *La Esfera*, 7 de febrero de 1914. Foto A.F.M.B.

[21] "Dibujo del Panteón de los Duques de Denia", *El Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1904. ©Biblioteca Nacional de España.

[23] *Maqueta del monumento a Montero Ríos*, 1914. Fotografía Colección marqués de Alhucemas. Foto A.F.M.B.

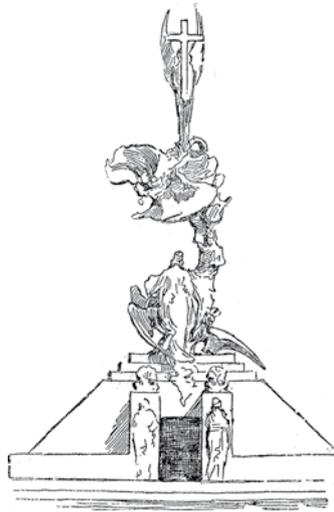
25 *E.H. de M.*, 1/1/1904.

26 Publicado en SAGUAR, 1986: 76. Agradezco a Carlos Saguar la documentación sobre el proyecto de Repullés.

27 *L.Es.*, 7/2/1914.

28 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, Benlliure, Mariano, C*13240, Exp.13. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, 29/8/1904.

29 *L.E.*, 10/3/1928.



escultor, se combinaban mármol y bronce, al igual que en el *Mausoleo a Goyarre*. Conocemos su forma por el apunte que reproducimos²⁵ [Fig. 21], el alzado frontal realizado por Repullés a partir del boceto de Benlliure²⁶ y alguna foto pequeña de conjunto [Fig. 18] y la publicada en *La Esfera*²⁷ pocos días antes de su montaje [Fig. 22]. En la base, dos ángeles en bronce elevaban al cielo, la figura en mármol de la duquesa, formando una espiral ascendente que enlazaba con otro grupo de tres ángeles que portaban el féretro, dejando libre el alma que ascendía hacia la eternidad; sobre ellos dos ángeles niños sostenían una gran cruz que coronaba el conjunto.

Benlliure modeló durante el verano el grupo en barro a todo su tamaño y sufrió las consecuencias del calor, que no le permitieron dejarlo un momento por temor a que se le agrietara y se viniera abajo todo el trabajo, si no lo mantenía húmedo permanentemente. De acuerdo a su práctica habitual, perfiló formas y detalles delante de la modelo, como le comentaba a finales de agosto a su amigo Alfonso de Aguilar, secretario personal de la reina María Cristina de Habsburgo, "hasta la fecha sólo he modelado figuras reales copiadas del natural, ángeles caídos. Usted conoce los originales. No digo que con el tiempo al fundirlas y colocarles las alas, pues hasta la fecha estoy sin ellas, no se conviertan en ángeles"²⁸.

Como hemos visto, Mariano Benlliure no se limitaba a realizar las estatuas para los monumentos que le encargaban dejando en manos de un segundo el diseño del pedestal, sino que imaginaba un conjunto único en el que se integran la estatua o grupo escultórico principal, figuras alegóricas o relieves alusivos al personaje o al acontecimiento que se conmemoraba, las inscripciones, etc. En las maquetas que presentaba estudiaba desde la composición completa al más pequeño detalle, lo que se puede ver en algunas documentadas por fotografías, por ejemplo en la del *Monumento a la reina María Cristina de Borbón* [Pág. 21], del *Monumento a Álvaro de Bazán* tanto en la fotografía de la maqueta dedicada al arquitecto Miguel Aguado como en el proyecto realizado a la acuarela presente en la exposición [Págs. 241 y 242] o la del *Monumento a Montero Ríos* [Fig. 23].

Contó con la colaboración de varios arquitectos del momento para la realización de los proyectos constructivos de los monumentos. Miguel Aguado de la Sierra, autor del edificio de la Real Academia Española, participó en los dedicados a *Álvaro de Bazán* y a *la reina María Cristina de Borbón*, Enrique María Repullés y Vargas, entonces arquitecto de la Casa Real, en el *Panteón de los duques de Denia* para la Sacramental de San Isidro de Madrid, y su hijo José Luis Mariano Benlliure López de Arana en muchos de los realizados entre 1925 y 1932, como el dedicado a *Miguel Moya* en el parque del Retiro de Madrid²⁹ [Fig. 24].

Como todos los escultores que hicieron monumentos conmemorativos, tuvo que ajustarse a las bases de los concursos o de los encargos, que en general exigían un gran rigor histórico en la representación de los personajes evocados. Benlliure se documenta a fondo sobre su aspecto físico, su carácter, su vida, sobre la indumentaria de la época, también sobre el lugar donde había de



[24] *Monumento a Miguel Moya*, 1927.

Madrid. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera.

[25] *Monumento al pintor José de Ribera*, 1888. Valencia. Foto Ayuntamiento de Valencia.

emplazarse el monumento y su entorno, en un intento de apropiarse tanto de la personalidad del homenajeado como del *genius loci*, porque “para que el héroe esculpido en mármoles y bronce resulte tal, dando la impresión de su grandeza, necesita que su intérprete lo comprenda, se identifique con él, sienta las palpitaciones de su alma. Así los grandes hechos históricos, como las grandes figuras que encarnan las glorias de la patria, han de ser vividos en lo posible por el artista que aspira a darles existencia perdurable”³⁰, y “estudiados ya estos datos, bullen en mi cabeza, como una obsesión, las ideas de lo que pueda ser la futura obra. El lápiz es el que empieza a darle forma, con trazos sencillos. Y después, en un montón de barro, empiezo a hacer dos o tres bocetos, para tener una impresión de la idea y del conjunto de la obra.”³¹

Sabemos que cuando recibe el encargo del *Monumento al pintor José de Ribera* [Fig. 25] intentó localizar algún retrato del pintor y Salustiano Asenjo, catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes y director de la Academia de San Carlos de Valencia, al que escribió para pedirle ayuda, le contestó:

“Dices que no has encontrado el retrato de Ribera, ni en Madrid, ni en esa Roma, ni en Nápoles, ni en Florencia, y que Morelly [sic] te dijo que el tal un apóstol era. Ríete de estas versiones porque son cuentos de agüela. Yo, en pró de tu pretensión, he corrido zéca y méca con el deseo de darte alguna grata sorpresa, pero nada he conseguido al menos hasta la fecha (...) Así pues no hallo otro medio que el de tu ingenio é idea (...) pues me consta, que no hay uno que le conozca siquiera, ni en Játiva, ni en Madrid, ni en Murafa ni en Valencia. Bautízale con tu firma y “tutti contenti” ea, sin prejuicio alguno de tu sacrosanta mollera (amen).”³²

A Benlliure le exaltó desde el primer momento la idea de hacer un *monumento a Ribera*, un artista al que admiraba y cuya personalidad podía captar y representar con mayor intensidad, y desde Roma le escribe el 6 de septiembre de 1886 al poeta valenciano Vicente Wenceslao Querol, miembro de la Comisión para la construcción del monumento:

“Ya me tienes en Roma dispuesto a *pegarli* al Ribera con alma y corazón, pues como te digo quiero que sea mi obra maestra, es tanto el deseo que tengo de verme trabajando y luchando con el gran Ribera que no me encuentro tranquilo hasta no empezarla y los demás trabajos me dan rabia..... espero con impaciencia tu carta diciendo que puedo empezar la estatua.”³³

Su enorme y apasionada obstinación dio su fruto, y el modelo de la estatua en yeso fue premiado con la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. El pintor Joaquín Agrasot, que también formaba parte de la Comisión organizadora, le envió a Roma un paquete

30 BENLLIURE en *E.H. de M.*, 1/1/1904: 3.

31 Entrevista reproducida en QUEVEDO, 1947: 844-851.

32 *A.C.M.B.*, C31ASE002. Carta de Asenjo a Benlliure, Valencia, 14/11/1886.

33 Colección particular. Carta de Benlliure a V.W. Querol, Roma, 6/9/1886.



[26] Mariano Benlliure, *Leopoldina Tuero y José Benlliure camino de Asís*, ca.1886. Tinta / papel, 13,5 x 21 cm. Fundación Mariano Benlliure, nº inv. DG 177. Foto A.F.M.B.

[27] Mariano Benlliure en el teatro de Dioniso en Atenas, ca.1902. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 403. Foto A.F.M.B.



con los periódicos que recogían la noticia de la inauguración y un ejemplar del discurso del amigo Querol, para que se hiciera una idea en qué habían consistido los festejos en honor del gran maestro, al tiempo que le transmitía lo mucho que sintieron su ausencia, que suplió con su presencia su padre, y que le esperaban para ofrecerle una suculenta *paelleta*; y concluía "La estatua resulta sobre el pedestal *Archi-cojonuda*."³⁴

Otro testimonio de su absoluto rigor documental es la carta conservada en la Real Academia de la Historia en la que Benlliure escribe a Adolfo Herrera Chiesanova, eminente erudito, académico de la Real de la Historia y miembro de la comisión encargada del *Monumento a Álvaro de Bazán*³⁵, para preguntarle si le puede facilitar fotografías de la espada de Bazán e incluso poder verla, si está en la Real Armería.³⁶

Ese aspecto de su forma de trabajar lo hacía extensivo a todo lo que realizaba, que abarcaba los más diversos campos como la escenografía y el vestuario para representaciones de ópera. Benlliure diseñó muchos de los figurines de los personajes que interpretaba su mujer, la tiple contralto Lucrecia Arana³⁷. Así con motivo de uno de sus estrenos, ambientado en Lombardía en la segunda mitad del XVII, le escribió a su sobrino el pintor Peppino Benlliure pidiéndole que le ayudara a conseguir fotografías de cuadros de la época para poder documentarse:

"Lucrecia va a estrenar una ópera de Bretón en un acto que se titula "El Certamen de Cremona", o sea el taller del violinista Stradivarius, siendo ella el protagonista, el constructor de los famosos violines que llevan su nombre y como quiero que vista con todo carácter, lo mejor es copiar el traje de los cuadros de costumbres de la época."³⁸

34 A.C.M.B., C31AGR004. Carta de Agrasot a Benlliure, 28/1/1888.

35 Vid. [Págs. 240 y 243].

36 B.R.A.H., 9-6413-75, extracto publicado en ABASCAL y CEBRIÁN, 2006: 83. Carta de Benlliure a Herrera Chiesanova, 16/8/1890.

37 Mariano Benlliure se casó en 1886 con Leopoldina Tuero O'Donnell, con la que tuvo dos hijos, Leopoldina y Mariano. Tras la ruptura definitiva del matrimonio, el Tribunal Civil de Roma les concedió la separación en 1895. Benlliure emprendió una nueva relación con Lucrecia López de Arana, fruto de la cual tuvieron un único hijo, José Luis Mariano. Vid. [Págs. 208 y 211].

38 A.C.M.B., C33BEN078. Carta de Mariano a Peppino Benlliure, Madrid, 24/9/1906.

El viaje como medio de aprendizaje y fuente de inspiración

Mariano Benlliure se habituó desde niño a desplazarse con su familia en función de los encargos de pintura decorativa que tenía su padre o siguiendo los pasos de su hermano, el pintor José Benlliure, que marcó inicialmente las pautas de su formación artística. Desde su Valencia natal se trasladaron a Madrid, residieron un tiempo en Zamora, y poco después el joven escultor emprendió su viaje a Italia al encuentro de José.

Su carácter inquieto, independiente y cosmopolita, unido a su formación autodidacta y su enorme capacidad de observación e inmensa receptividad le incitaron, desde muy joven, a considerar el viaje como una importante fuente de aprendizaje e inspiración. Desde Roma recorrió Italia

[Fig. 26] y emprendió incontables viajes por Europa que, organizados con la excusa de visitar las exposiciones internacionales, le permitieron estar al día de las últimas corrientes artísticas, aunque no comulgara con todas ellas, y le abrieron las puertas a descubrir ciudades, museos, y las últimas novedades en escultura monumental.

La estrecha amistad que mantuvo con el crítico de arte Rafael Balsa de la Vega les llevó a acometer juntos numerosos viajes, uno de ellos para acompañar al escultor a asumir su puesto como director de la Academia de Roma, desde donde recorrieron parte de Italia e hicieron una escapada Grecia³⁹ [Fig. 27]. Un año después, durante los meses de abril y mayo de 1903, emprendieron otro viaje para visitar las más importantes exposiciones internacionales que se celebraban en Venecia, Viena, Praga, Dresde, Berlín, Bruselas, Londres y París. Viaje en el que, desde Venecia y antes de partir para Centroeuropa, dieron de nuevo un salto a la cuna del arte clásico porque para el escultor “*la madre del cordero en escultura es Grecia*”⁴⁰. Benlliure iba enviando desde cada una de las etapas del viaje crónicas con sus impresiones, tanto a su hermano José como a algunas publicaciones periódicas del momento, descubriéndonos una nueva faceta de su personalidad que hasta ahora desconocíamos: “Ahí te mando el artículo puramente mío sobre esta exposición y alguna impresión del viaje a Grecia, también a *La Ilustración* mandé otro, como a *La Época*, pues no abusando mucho, conviene cuando uno no trabaja que no se olviden del nombre que se vea que en un sentido u otro se hace algo”⁴¹ [Fig. 28 y 29].

En forma de carta envió una crónica del viaje a *El Heraldo de Madrid*,^{41bis} donde recogía parte de las impresiones que más detalladamente le había ido narrando a su hermano. De lo visto en las exposiciones destacaba en pintura, por encima de todos, a Franz von Lenbach y a Alma-Tadema y de la representación española a Zuloaga. En escultura, fueron “los belgas, por su sentido de la verdad y por la originalidad de la concepción” los que más captaron su atención, sin olvidar a los escultores franceses sobre cuyas obras opinó que se debían estudiar con mayor cuidado “especialmente en aquello que puede llamarse su *cachet*, su espíritu de saludable innovación, que si muchas veces violenta las leyes de la belleza, también ayuda a que las obras de arte penetren profundamente por los sentidos”, y entre ellos, si bien es Rodin el que más llamaba la atención, consideró a Gèrôme “el maestro sin par de la línea elegante, el poseedor del secreto clásico, interpretado con arreglo al gusto moderno; dibuja antes que pinta, y en las líneas pone todo el sentimiento de la idea, sin que lo distraiga la coquetería de la factura”. También valoró a Bartholomé como otro de los grandes escultores franceses, y consideró que tan sólo por su obra *La casa de los muertos*⁴² merecía ya estar entre los mejores maestros. Balsa de la Vega recordaba una visita que hicieron juntos al Museo de Luxemburgo en París y las impresiones que le expresaba Benlliure a propósito de los escultores franceses “en el primer salón de Luxemburgo se detenía siempre ante la *Tanagra*⁴³ [Fig. 30] de Gèrôme, tan natural y exacta de líneas, tan bien modelada, tan bella, y ante la aristocrática cabeza de mujer labrada en mármol⁴⁴ por Rodin [Fig. 31], fragmento hermoso en que muestra el escultor francés sus grandes dotes artísticas de que tanto bueno puede esperarse si no le arrastra por completo el histerismo que recientemente parecía dominarle”.⁴⁵

Después de haber visitado las exposiciones europeas, consideró que era en Grecia donde realmente había encontrado “el necesario reposo para el torbellino de cosas que bullía en la mente. Fue aquella la impresión más grande, más honda, que he experimentado en mi vida. Allí sentí y pensé contemplando las obras de los grandes escultores de la Edad pagana. Fueron y seguirán siendo los dioses de la Belleza, que nos transportan a regiones sobrehumanas (...) En la Hélade está el *oro* nativo. Vino después, y en todo caso, lo que podríamos llamar la *plata*, es decir, el renacimiento italiano. Y ahora nosotros, ¡miseros nosotros!, sólo producimos cobre, *calderilla* (...) En Grecia está todo; no hay un más allá en materia de escultura”.⁴⁶

También participó de las impresiones de su viaje a Alfonso de Aguilar:

“Mi querido amigo Alfonso: después de haberme saturado bien en la hermosísima tournée que acabo de hacer por Grecia admirando las maravillas que produjeron los verdaderos dioses del arte, de los que no se puede uno formar idea aun conociendo las muchas que hay en Londres, Berlín y París, porque aquellos espléndidos museos de Grecia, además de contener un sin número de obras en las cuales se puede estudiar perfectamente la historia, las evoluciones del arte Helénico, tienen el encanto de poderse



[28] Apunte del templo de Apolo en Corinto, ca. 1903. Lápiz grafito / papel, 10,5 x 16 cm, Fundación Mariano Benlliure, nº inv. DE 049. Foto A.F.M.B.

[29] “Apunte de la Acrópolis de Atenas desde el templo de Teseo”, *El Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1904. ©Biblioteca Nacional de España.

39 *A.E.E.S.S.*, L.17 1901-1907, Nº21. Comunicación del secretario de la Academia de Bellas Artes de Roma al Ministro de Estado, con el envío de un oficio del Director para trasladarse a Grecia, Roma, 6/3/1902.

40 BENLLIURE en *E.H. de M.*, 1/1/1904. *E.H. de M.*, 1/1/1904.

41 *A.C.M.B.*, C33BEN032. Carta de Mariano a José Benlliure, París, 21/5/1903.

41bis BENLLIURE en *E.H. de M.*, 1/1/1904.

42 *Monument Aux Mortes*, instalado en el cementerio de Père-Lachaise, París.

43 *Tanagra*, 1890, mármol policromado. Desde 1986 en Museo d’Orsay. RF 2514, LUX 52.

44 *Madame Vicumba*, 1888, mármol. Desde 1986 en Museo d’Orsay. RF 793, LUX 89, S 1063.

45 *L.I.A.*, 15/4/1901: 251-253.

46 *E.H. de M.*, 1/1/1904.



[30] Gérôme, J.-L., *Tanagra*, 1890. Mármol policromado, 154,7 x 105 x 60 cm. Museo de Orsay, París, RF 2514, LUX 52. Foto Françoise Courçel, A.F.M.B.

[31] Rodin, A., *Mme. Morla Vicuna*, 1888. Mármol, 56 x 49,9 x 37 cm. Museo de Orsay, RF 793, LUX 89, S 1063. Foto Françoise Courçel, A.F.M.B.

[32] *Monumento a Joaquín Sorolla en la Playa de la Malvarrosa de Valencia*. Fotografía de Enrique Desfilis, tomada en torno a 1934 y dedicada al arquitecto Pedro Muguruza en 1941. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo-Biblioteca, Fot-Mug-939. Foto A.R.A.B.A.S.F.

47 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, Mariano Benlliure, C*13240 Exp.13, Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, Viena, 1/5/1903.

48 *A.C.M.B.*, C33BEN032. Carta de Mariano a José Benlliure, París, 21/05/1903.

49 Curiosamente, sólo modeló el busto de un escultor, Aniceto Marinas.

50 *A.C.M.B.*, C33BEN145. Carta de Mariano a José Benlliure, Madrid, 17/11/1917.

51 *ABC*, 30/11/1919: portada.



admirar en el mismo ambiente donde fueron creadas, pues para mí el arte, la mujer y las flores pierden en parte sí no su importancia, su gracia al cambiarlas de ambiente; pues bien como digo después de ver lo clásico me propongo continuar la tournée visitando las exposiciones de arte contemporáneo que en la actualidad se celebran en Venecia (la que ya he visto así como la de aquí) Praga, Dresde, Berlín, Londres, París para cerciorarme del nuevo rumbo que toman los artistas, pues según lo que voy viendo, creo que navegan sin brújula á merced de las corrientes producidas por pasajeras tempestades que pasan como la nada pues a *dernière nouveauté* en el arte, en el verdadero arte no existe.”⁴⁷

En su periplo por las capitales europeas, se detuvieron en Londres, allí visitaron la National Gallery y, fascinado con la sala de pintura española, principalmente con la *Venus del espejo* de su admirado Velázquez, le escribió a su hermano: “Para mi es lo mejor suyo, me refiero al Orlando nuestro, me dio hasta frío verlo, ¡y que Ribera! ¡que Zurbaranes! ¡que Murillos, que Goyas! Solo por ver esto se puede hacer el viaje, también de italianos y flamencos tienen maravillas. En cambio la exposición moderna no me gustó tanto como las demás que había visto, vista una sala, un cuadro, vistos todos, una pintura igual, fría, solo algún retrato y un cuadrito de Alma-Tadema que se destaca entre todo”⁴⁸.

Después de conocer sus pasiones artísticas, no es de extrañar que se volcara en rendirles homenaje con su obra a sus admirados maestros: Ribera, Velázquez, Goya, también Plasencia, Domingo o Sorolla, encontraron un hueco en su producción de carácter conmemorativo o monumental y en su representación Benlliure se implicó con absoluto entusiasmo y veneración, y gran parte de las veces bien por decisión propia o de forma altruista⁴⁹ [Fig. 32, 33 y 34]. En el caso de Goya, además de dedicarle varias obras, el primer objetivo que se marcó al ser nombrado director general de Bellas Artes en 1917 [Fig. 35], fue el traslado de sus restos desde el Panteón de Hombres Ilustres del Cementerio de San Isidro a San Antonio de la Florida:

“Todavía sueño, no me he despertado, pero trabajo y creo que pronto se notará mi paso por esta Dirección, muy honroso es para mi, por ser el primer artista que la ocupa (...) Estoy con San Antonio de la Florida salvando esa joya única del gran Goya, lo he encauzado muy bien y creo que pronto veremos convertido San Antonio en Tumba de Goya, separado por completo del culto que ha sido el causante de que se encuentren los frescos en un estado deplorable.”⁵⁰

La exhumación y el traslado se efectuaron el 29 de noviembre de 1919, y Benlliure asistió al acto aunque no en calidad de director general, por haber presentado su dimisión al cargo doce días antes⁵¹. Gracias a su labor en esos años, también se eliminaron los altos copetes de los



confesionarios de la capilla de san Francisco de Borja en la catedral de Valencia, que impedían la visión de las tres grandes pinturas de Goya sobre la vida del santo.⁵² Su pasión por los viajes se mantuvo siempre despierta, igual que su deseo por volver a Grecia:

“(…) mañana salgo para Barcelona a dar los últimos toques a la cera del *caballote* (...) ^{52 bis} tengo un proyecto que creo te gustará. Si mientras estoy en Barcelona se arregla por completo, es decir, se firma el contrato (creo que sí) del monumento a Castelar. Antes de empezar voy a hacer un viajecito a sitios cálidos y donde refresque la imaginación y haga ejercicios el cuerpo y hasta te convido a ti, si tu no puedes o vosotros no podéis mas que 20 días yo dedico un mes, febrero, esos 10 días me los paso con la baturrita visitando la parte de Italia que no conoce y después repito el viaje a Grecia, os convido, ¿eh? ¿que os parece? quiero convencerme que he visto el *cielo* del arte, pues me hace el efecto que solo lo he soñado o leído, quiero convencerme de que lo he visto. Así verás como cogemos después los palillos y los pinceles y hacemos maravillas. Contestarme, yo puedo ampliar el viaje hasta abril, no hay mas remedio que darse gusto alguna vez ya que tanto damos a los demás...”⁵³

Las exposiciones de Bellas Artes: el afianzamiento de la carrera artística

Mariano Benlliure había nacido en el marco de una familia modesta pero en la que se respiraba el arte, al que de una manera u otra se dedicaban prácticamente todos. En ese ambiente comenzó en seguida a modelar, y siendo aún un muchacho asombraba ya a todos con sus obras, que no dudó en presentar a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, donde rápidamente despertaron el interés tanto del público como de la prensa y la crítica de arte, y no tardaron en llegar los reconocimientos institucionales con la concesión de las primeras medallas [Fig. 36].

Cuando llegó a Roma en la primavera de 1881, lo primero que hizo fue buscar un local en la famosa Via Margutta, en torno a la que se concentraban los estudios de la mayoría de los artistas, para empezar a trabajar⁵⁴:

“Hace quince días que llegamos a esta ciudad antigua, donde está el centro de los artistas y se trabaja con verdadero afán, tanto es así que no he visto casi nada por tomar estudio y ponerme a trabajar, pues estoy haciendo unos grupitos para fundirlos y mandarlos a Londres.”⁵⁵

Ya instalado en Roma alternó el trabajo, como ya se ha mencionado, con viajes por Italia, Grecia y las principales capitales europeas en las que se celebran periódicamente las más importantes exposiciones de arte. Poco a poco fue empapándose tanto de la tradición clásica y barroca como de las nuevas corrientes más afines al verismo, que se empezaban a asentar con éxito en Italia. En esa línea modeló diferentes esculturas de tipos populares de la campiña romana [Fig. 37] y de escenas

[33] Velázquez, 1900. Mármol, 165,5 x 67 x 63 cm (detalle). Colección particular. Foto A.F.M.B.

[34] Lápida a Goya, 1920. Burdeos. Foto A.F.M.B.

[35] Caricatura de Mariano Benlliure, Lucrecia Arana y José Luis Mariano Benlliure en el Hotel Ritz de París, 1919. Tinta / papel, 20,5 x 11 cm. Casa-Museo Benlliure, Valencia, nº inv. BEN/06/0454. Foto A.F.M.B.

52 *L.E.*, 19/11/1921.52 bis Se refiere al caballo de la estatua ecuestre del rey Alfonso XII.

53 *A.C.M.B.*, C33BEN063. Carta de Mariano a José y Peppino Benlliure, Madrid, 10/1/1905.

54 Abrió un primer estudio en el nº 33, que mantuvo hasta que se terminó en 1887 el edificio del nº 54, donde se inauguró la sede del círculo artístico internacional, y al que trasladaron sus estudios de los tres hermanos Benlliure, José, Juan Antonio y Mariano.

55 Subastas El Remate, 23/4/2002, lote nº60. Carta de Benlliure a Medina, Roma, 18/5/1881.



[36] Caricatura de Mariano Benlliure "Rex Mundi", ca.1903. Detalle de la carta de Mariano Benlliure a su hermano José, Casa-Museo Benlliure, Valencia, nº inv. C33BEN252. Foto A.F.M.B.

[37] *Ciociarì*, ca.1883. Bronce, 56,2 x 20,5 x 23,3 cm y 53,2 x 21 x 20,5 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.



espontáneas e intrascendentes como *Accidenti!* [Pág. 157], cuyo modelo en yeso presentó en las exposiciones de Múnich, París y Roma de 1883, y fue valorado positivamente por la crítica italiana:

“Esta opera del Beulliure [sic] che riproduciamo, è una di quelle che alla mostra fa più sorridere, contenta più la massa dei visitatori. E non saremo noi certamente quelli che ne disconoscereмо il merito. Ce ne guarderemo molto. Anzi dobbiamo confessare che dato quel genere si potrebbe difficilmente fare di meglio. È una trovata felicissima, ben calcolata in ogni sua parte e resa con un gusto veramente ammirabile.

Appartiene a quello stesso genere del “dirty Boy” del Focardi, della “Vocazione” del Marsilli, della Sorpresa” del Ceccioni (...) Ad ogni modo questa creazione del Beulliure [sic] resta una delle cose più gradite, più piacevoli della mostra di quest’anno e anche noi, per quanto non siamo gran fatto partigiani del genere, non possiamo fare al meno di ammirare queste graziose composizioni.”⁵⁶

Este primer reconocimiento internacional fue recogido por la prensa española:

“En la escultura, al lado de Moratilla, ya considerado como romano en Roma, aparece Benlliure, el segundo de una dinastía de artistas que ha de escribir páginas de gloria en los anales del arte español. Mariano Benlliure es muy joven aún y ya goza de un nombre envidiable por sus esculturas, y sus acuarelas son buscadas por los aficionados con el mismo interés que las de Fabrés y Peralta. Benlliure ha presentado en la Exposición de Roma una estatuita de género, tamaño natural (...) Es la nota de hilaridad de la Exposición de Roma, y es la obra de escultura que más elogios ha merecido a los críticos italianos.”⁵⁷

Una vez fundido en bronce lo envió a la Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1884, donde conquistó la atención de la sección de escultura y, premiado con la 2ª medalla, fue de las primeras obras en venderse⁵⁸, incluso antes de que se abriera la exposición al público, y recibió también una buena acogida por la crítica:

“Otra de las pocas obras notables en esta sección es: ¡Accidente! (estatua en bronce); representa un monaguillo (...) con un movimiento lleno de gracia y naturalidad que prueba la habilidad en el manejo del cincel y el agudo y característico ingenio que tanto distinguen las obras del joven Mariano Benlliure.”⁵⁹

Este primer reconocimiento oficial le abrió las puertas a numerosos encargos de la aristocracia madrileña y a los primeros institucionales por parte de organismos madrileños y valencianos, como los monumentos dedicados a *Bárbara de Braganza* para Madrid y *al marqués de Campo* [Pág. 99] y al pintor *José de Ribera* [Págs. 55 y 95] para Valencia.

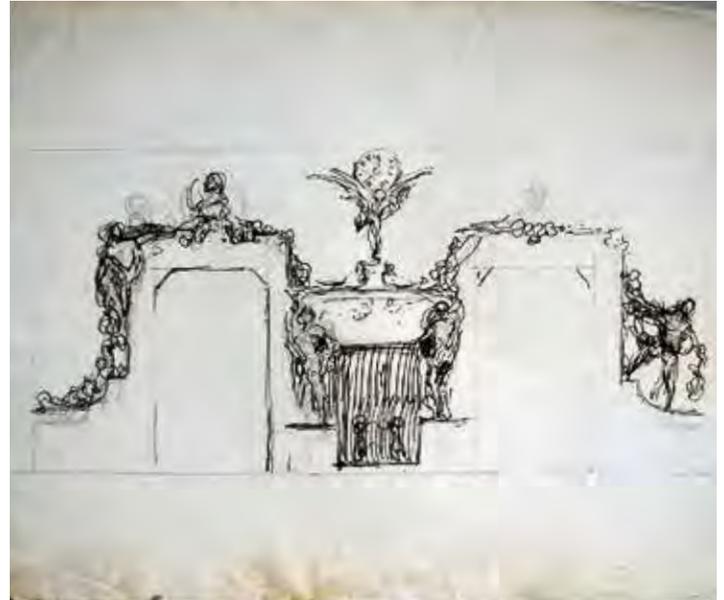
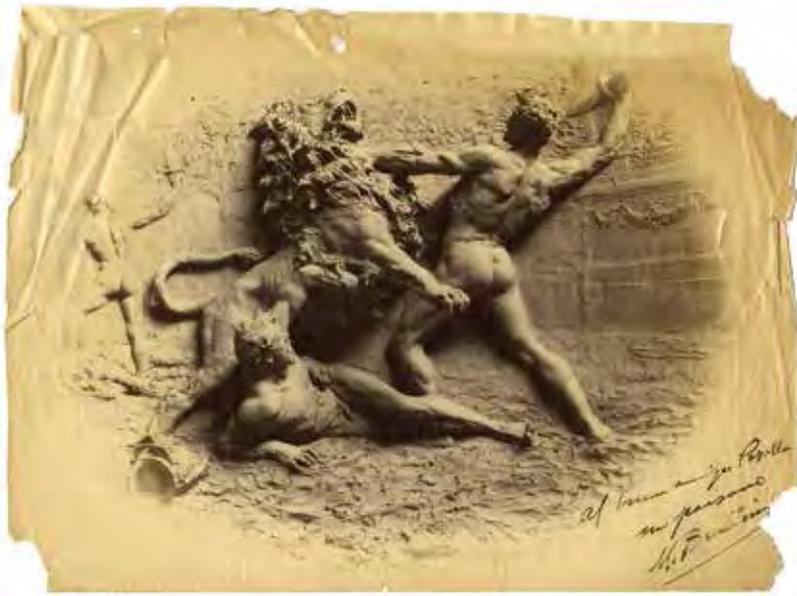
En Roma, gracias a su carácter cosmopolita, abierto y participativo, y a su avidez e interés por conocer todo y a todos, se integró rápidamente en la colonia de artistas internacionales, participó

56 *R.G.I. della E. di B.A.*, 25/2/1883: 33 (portadilla, lám.), 38-39.

57 *L.V.*, 8/3/1883: 1500-1501.

58 Fue adquirido por el duque de Fernán Núñez en 30.000 reales. *L.E.*, 22/5/1884: 3.

59 *L.I.I.*, 16/8/1884: 6.



en todas las actividades y exposiciones que se organizan, y se relacionó no sólo con los artistas de su promoción si no también con los más veteranos y de reconocido prestigio⁶⁰. Es en ese ambiente donde el pintor inglés Alma-Tadema pudo conocer su obra y le recomendó al magnate americano Henry Gurdon Marquand para la realización de una serie de cuatro relieves en mármol de temas clásicos, *Carrera en el Anfiteatro Flavio*⁶¹, *Carrera de cuadrigas*⁶², *Lucha de gladiadores* [Fig.38] y *Bacanal*^{62 bis}, para el salón de música del palacete que le estaba construyendo el arquitecto Richard Morris Hunt en la Avenida Madison esquina a la calle 18 de Nueva York, y de cuya decoración era responsable el mismo Alma-Tadema. Marquand, impresionado por las fotografías de los modelos de los relieves en barro que Benlliure le envió desde Roma, escribió a Morris Hunt el 7 de octubre de 1885:

“That Spaniard who made the bas relief is a very talented fellow.... He has more skill 10 times over than S.”⁶³

En 1903, un año después de la muerte de Marquand, salió a subasta toda su colección de arte y, desde entonces, sólo se ha tenido noticia de uno de los relieves por su nueva salida a subasta en Londres en 1990⁶⁴. Aunque no se trataba de un completo proyecto decorativo en sí mismo, sí fue un precedente para otros proyectados íntegramente por Benlliure, como fueron el *Saloncito Bauer*⁶⁵, el comedor para la nueva residencia del conde de Romanones que no llegaría a ejecutarse⁶⁶ [Fig.39], el revestimiento en cerámica de las fachadas de su casa y su estudio en Madrid⁶⁷, el comedor de su residencia de vacaciones en Villalba en las laderas de la sierra de Guadarrama⁶⁸, los panteones *de la familia Moroder* (Valencia)⁶⁹ y *de la vizcondesa de Termens* (Cabra, Córdoba)⁷⁰ o el *altar del Sagrado Corazón* de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián. Son proyectos que están en ese límite entre el arte y las artes decorativas, límite que se desvanece en la obra Benlliure para dar paso a la integración de todas las artes, que con tanto anhelo se perseguía en los años de transición del siglo XIX al XX.⁷¹

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890: la variedad de técnicas y géneros

La aptitud multidisciplinar de Benlliure hizo posible que se presentara a la Exposición Nacional de 1890 con un cuantioso conjunto de obras que abarcaban técnicas y géneros muy distintos y que nos permite hacernos una idea de su inmensa capacidad de trabajo y de su enorme facilidad para pasar de una técnica y de un material a otros, así como de los diversos géneros escultóricos en los que era capaz de trabajar a un tiempo, como si quisiera ejercitarse continuamente para evitar caer en un quehacer rutinario. La larga serie de obras que presentó la constituían piezas de carácter tan dispar como la estatua y los dos relieves en bronce para el *Monumento a Diego López de Haro*, las alegorías de *La Marina* [Fig. 40] y *El Ferrocarril* [Fig. 41], también en bronce, para el *Monumento al marqués de Campo*, la estatua en mármol *Buzo de playa*, un busto en bronce de *Manuel Silvela* y

[38] *Lucha de gladiadores*, 1884. Fotografía Museo Sorolla, Madrid, n° inv. 84308. Foto A.M.S.

[39] *Apunte para la decoración del comedor del palacio del conde de Romanones*, ca.1907. Lápiz grafito y tinta / papel, 23 x 28 cm. Fundación Mariano Benlliure, n° inv. DA 030. Foto A.F.M.B.

60 Sobre la actividad y el ambiente de la colonia de artistas en Roma, vid. LERTXUNDI, [Págs. 33-43]

61 El dibujo preparatorio a tamaño real se reproduce en [Pág. 142]

62 Una fotografía del modelo en barro se reproduce en [Pág. 29]

62 bis Una fotografía del modelo en barro se reproduce en [Pág. 298]

63 Carta parcialmente transcrita en KISLUK-GROSHEIDE, 1994: 151-181.

64 Sotheby's, Londres, 22/6/1990, Lote n° 65, donde se vendió en 40.021 libras (59.059 €).

65 Del proyecto presentado por Benlliure se exponen una de las acuarelas [Pág. 163-165] y tres esculturas que se integraban en la decoración, el busto de *Ignacio Bauer* [Pág. 195] el grupo escultórico en mármol *Idilio* [Págs. 167-169] y el relieve *La Armonía* [Pág. 161]. Sobre el *Saloncito Bauer* vid. ENSEÑAT, 2010: 44-54.

66 Documentado por el epistolario de Benlliure con su hermano José y con Sorolla y numerosos dibujos y acuarelas conservados en los archivos *A.M.N.C.A.S.G.M.*, *A.C.M.B.* y *A.F.M.B.*

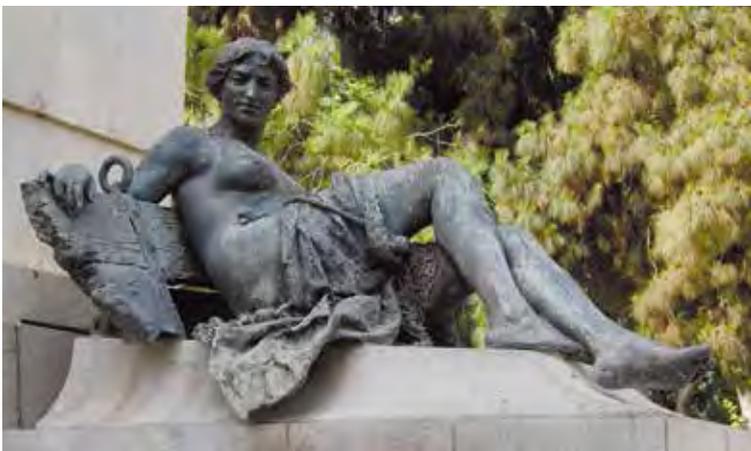
67 ENSEÑAT, 2010: 55-69. Vid. [Pág. 312] y [Fig. 65].

68 Vid. [Pág. 312-313]

69 Vid. VALENCIA: 2012B.

70 GUZMÁN, 1993.

71 Vid. RODRÍGUEZ BERNIS, [Pág. 296-297]



[40] *La Marina*, 1890, detalle del *Monumento al Marqués de Campo*, 1885-1911, Valencia.

Foto A.F.M.B.

[41] *El Ferrocarril*. 1890, detalle del *Monumento al Marqués de Campo*, 1885-1911, Valencia.

Foto A.F.M.B.

[42] *Marte in riposo (Ares Ludovisi)*. Casa-Museo Benlliure, Valencia, nº inv. C33BEN031.

Foto A.F.M.B.

otro en mármol de una *niña del conde de la Patilla*, las tapas de plata en bajorrelieve para el Álbum del *general Cassola* [Págs. 300 y 301], el jarrón monumental *Ánfora báquica* [Pág. 299], en bronce y mármol, o el modelo para el *Monumento al teniente Ruíz*⁷². De ello se hacía eco *La Ilustración española y americana*:

“En la Exposición Nacional de Bellas Artes, de este año, el laureado artista valenciano D. Mariano Benlliure ha presentado once obras de escultura, testimonio indiscutible de su genio y de su laboriosidad infatigable, desde el monumentos al insigne prócer D. Diego López de Haro, hasta el soberbio jarrón de bronce que es ya propiedad del Sr. Conde de Valdelagrana (...) El Sr. Benlliure ha llegado en pocos años a colocarse en primera línea entre los escultores modernos: recordamos su precioso grupo, *Cogida de un picador*, en cera, presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876, y elogiado unánimemente por el público y por la prensa; su *Gitana andaluza*, busto en yeso, de la Exposición de 1878; su primorosa estatua en bronce ¡*Accidente!* [sic], premiada con medalla de segunda clase en la Exposición de 1884; su estatua del pintor Ribera y su grupo en mármol ¡*Al agua!*, premiado con medalla de primera clase en la Exposición de 1887 (...) El jurado de la Exposición de 1890 ha premiado, por unanimidad, con medalla de primera clase, su estatua en bronce *La Marina*, destinada, con otra denominada *El Ferrocarril*, al monumento que se construye en Valencia en honor del Sr. marqués de Campo.⁷³”

Sobre las dos últimas obras, Federico Balart ya había comentado en el número anterior de la revista que “sean lo que fueren y representen lo que quieran, sus dos estatuas son dos figuras humanas vigorosamente modeladas, sin resabios académicos ni extravagancias realistas (...) son las mejores del concurso y las más hermosas que hasta hoy ha modelado Benlliure⁷⁴. Las dos figuras alegóricas que había esculpido en Roma, bien podrían tener un referente en la escultura helénica que conocía en profundidad y admiraba, como dejó constancia en una fotografía de *Marte en reposo* de la Colección Ludovisi sobre la que anotó:

72 MADRID, 1890: 213-215.

73 *L.I.E. y A.*, 8/8/1890: portada (lám.), 66.

74 *L.I.E. y A.*, 8/6/1890: 362.

“Una de las estatuas helénicas más bellas, ¡Dichoso el que descansa de sus triunfos! Yo aún no he podido conseguir ni el reposo.”⁷⁵ [Fig. 42].

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895: la estatua de Trueba

La participación de Mariano Benlliure en la exposición de 1895 marcó un hito tanto en su vida personal como en su progreso artístico. El fracaso de su matrimonio con Leopoldina Tuelo le estimuló a alejarse un tiempo de Roma y volver a Valencia a reunirse con su familia, y los problemas surgidos con su fundidor Achille Crescenzi le animaron a buscar otro colaborador, y después de tantear varios en Roma, optó por llevar sus obras a fundir a la recién inaugurada firma Masriera en Barcelona. Estas circunstancias, unidas al cada vez mayor número de encargos, le llevaron a plantearse el trasladar su estudio y residencia a Madrid.

En ese periodo de incertidumbre recibió el encargo *Monumento al poeta Antonio Trueba*⁷⁶ [Págs. 246-249], para Bilbao, que fue una de las primeras obras que llevó a fundición catalana. Había esculpido el boceto [Fig. 43] y el posterior modelo ya a todo su tamaño en Valencia, en una nave que alquiló para ello en el Grao⁷⁷, acompañado siempre por su padre, Juan Antonio Benlliure Tomás, al que había tomado como modelo, por la similitud en sus rasgos fisionómicos y anímicos con el poeta. El hecho que Benlliure trabajara en su ciudad natal fue todo un acontecimiento y muchos quisieron acercarse a ver su trabajo que fue ampliamente elogiado:

“La estatua de Trueba ha gustado mucho, todos dicen que es lo mejor que he hecho, verdaderamente este es el mejor elogio que me pueden hacer siempre cuando termine una obra, yo estoy contento, porque dado el poco partido que se puede sacar del traje, resulta por su colocación tan natural, por la manera de llevarlo, se ve el carácter sencillo y natural del personaje, como de sus obras. Y Che?... y basta sino resultaría que yo *mateija me done un bombo!*, pero estoy contento de que lo último que hago es lo mejor, así será hasta que pueda trabajar, y basta porque resulta bombo y platillos.”⁷⁸

Terminado el modelo lo trasladó a Barcelona a principios de enero de 1895⁷⁹ y se quedó allí hasta dejar retocada la cera:

“Aquí me tienes desde hace unos días retocando la cera del Trueba y obsequiado por la gente del país, en este momento estoy esperando una comisión para llevarme a un banquete que dan en honor de Suñol y mío. Así que me tienes nervioso, pues soy refractario a todas estas demostraciones que a nada conducen, pero no puedo quejarme pues en mi país no han hecho nada por mi y creo que de aquí “sacaré” algo.”⁸⁰

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 supuso el gran reconocimiento nacional al ser galardonada la *Estatua de Trueba* con la Medalla de Honor, siendo la primera vez que se concedía a un escultor:

“Otra joya de la Exposición es la admirable estatua de Trueba (...) El insigne poeta vizcaíno ha resucitado, por obra y gracia del cincel del no menor insigne escultor, pues en su fisonomía y en su actitud descúbrese tales señales de vida, que la ilusión llega casi a los límites de la realidad.”⁸¹

El prestigio que iba adquiriendo Benlliure en el ambiente artístico fue creciendo, y ya en 1898 se empezó barajar su nombre para ocupar importantes cargos institucionales como la dirección del Museo de Arte Moderno en sustitución del fallecido Pedro de Madrazo o la de la Academia de Bellas Artes de Roma⁸², cargos que ocupó más tarde. Benlliure aspiraba a la dirección de la Academia de Roma pero al saber que Villegas también la pretendía, prefirió quedarse a un lado:

“Hoy escribo a Villegas, he leído que pretende la dirección de esa Academia como yo también la pretendo pues ya te lo decía en la carta que te entregó el Padre a la salida de Valencia. Quiero saber por el mismo si tiene empeño en conseguirlo, en cuyo caso nada haré.”⁸³

Villegas asumió entonces la dirección de Roma, cargo que ostentó hasta noviembre de 1901, cuando fue nombrado director del Museo del Prado y Benlliure nuevo director de la Academia romana⁸⁴. Unos meses antes de ello, el escultor había donado gran parte de los modelos que



[43] Boceto de la estatua del poeta Antonio Trueba, 1894. Barro cocido, 29 x 13 x 16 cm. Casa-Museo Benlliure, Valencia, nº inv. BEN/02/0011. Foto A.C.M.B.

75 A.C.M.B., C33BEN031, Roma, 22/3/1903. *Marte en reposo o Ares Ludovisi* se expone actualmente en el Palacio Altemps de Roma.

76 El boceto en bronce y mármol se incluye en este catálogo, vid. [Pág. 247].

77 A.C.M.B., C33BEN017. Carta de Mariano a José Benlliure, Valencia, 16/10/1894.

78 A.C.M.B., C33BEN017. Carta de Mariano a José Benlliure, Valencia, 16/10/1894.

79 A.F.M.B., AB CD/1431. Carta de Mariano a Blas Benlliure, Barcelona, 11/1/1895, felicitándole por su santo y dándole noticias de su llegada a Barcelona, después de una grata estancia en Valencia. En Barcelona le acogen su primo hermano Gerardo Benlliure Morales y Rosa, su mujer, con los que mantiene una estrecha y fraternal relación, lo que hace que no tenga problemas en prolongar sus estancias en la ciudad durante el tiempo que requiera el seguimiento de las fundiciones.

80 A.C.M.B., C33BEN023. Carta de Benlliure a su hermano José, Barcelona, 3/2/1895.

81 L.I.E y A., 8/6/1895: 350.

82 E.G., 24/8/1898.

83 A.C.M.B., C33BEN024, carta de Benlliure a su hermano José, Madrid, 25/2/1898.



[44] Boceto de la alegoría de la Historia, 1888, para el Monumento a la reina María Cristina de Borbón. Formaba parte del conjunto de yesos donados a la Academia de Roma. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 405. Foto A.F.M.B.

84 Vid. AZCUE, [Pág. 115-123].

85 La relación de ellos, según consta en el primer inventario que se conserva en los archivos de la propia Academia realizado en 1905 siendo director José Benlliure, es la siguiente: a) entrada, claustro y galería: 18 bajorrelieves, grupos y estatuas vaciados en yeso; b) comedor de pensionados: 2 estatuas vaciadas en yeso, *La Fe* y *El Tiempo*; c) clase de dibujo: numerosa colección de fragmentos y bocetos en yeso, barro cocido y mármol; d) biblioteca: 1 grupo en yeso con pedestal y 2 estatuas en yeso con pedestal; e) escalera principal: 1 boceto del Monumento a Isabel la Católica en Granada, 1 bajorrelieve del Retrato de la Familia Real. A.R.A.E.R., C^a Inventarios, 1905.

86 A.R.A.E.R., C^a DIR-3. José Villegas (1898 -1901). Carta de Benlliure a Villegas, Madrid, 16/4/1901.

87 A.C.M.B., C33BEN029. Carta Mariano a José Benlliure, Madrid, 13/4/1901.

88 Modelo para el grupo en mármol que se incluye en este catálogo, vid. [Pág. 167-169].

89 Modelo para el relieve que se incluye en este catálogo, vid. [Pág. 191].

90 A.C.M.B., C33BEN268. Carta de Mariano a José Benlliure, París, marzo de 1900.

91 La relación completa de obras presentadas era: Monumento a Gayarre (mármol y bronce), Estatua á Velázquez (bronce y mármol), ¡No la despiertes! (grupo en bronce y mármol), los bustos de Manuel Silvela (bronce), Lacaze Duthiers (bronce), duque de Denia (mármol) y Francisco Domingo (terracota), el relieve Retrato de la

conservaba en su estudio de Via Margutta a la Academia⁸⁵, lo que comunicó oficialmente a Villegas por carta indicándole que se los entregaría José Benlliure “para que figuren en la Academia y queden de su propiedad”⁸⁶, al tiempo que escribía a su hermano:

“por este mismo correo mando a Villegas la comunicación ofreciendo los muñecos. Le digo en carta que tu le dirás los que le destino y que los ponga en el jardín: así desaparecerán pronto, y que para limpiarlos basta dejarlos una semana en la Fontana Paola.”⁸⁷

Con su ironía, sentenció el destino real de sus “muñecos”, entre los que se encontraban los modelos de las estatuas de importantes monumentos, grupos escultóricos como *Idilio*⁸⁸ [Fig. 94] bustos y relieves, entre ellos *La reina María Cristina de Habsburgo y sus tres hijos*⁸⁹, pues sólo se conservan actualmente el busto de *Villegas* y un *Desnudo de mujer* [Fig. 44].

El reconocimiento internacional: la Exposición Universal de París de 1900

Si Benlliure había alcanzado en 1895 el máximo galardón que se concedía en las exposiciones nacionales, la Medalla de Honor, con la *Estatua de Trueba* [Pág. 249], su equivalente a nivel internacional le fue concedido en la Universal de París de 1900. Su participación consistió en un numeroso y variado conjunto de obras que como ya hizo en la Nacional de 1890, abarcaban todos los géneros, tipos, tamaños, materiales y estilos:

“Trueba y Chimenea para los modernistas, Velázquez para los académicos, Gayarre los idealistas, unido a esto los bustos de Silvela, Domingo y dos grupitos (hechos de verdad) de toros en bronce para hacer cuantas reproducciones quieran, uno de niños, espada de Polavieja”⁹⁰

y aún se había olvidado de un relieve, dos bustos y un sello.⁹¹

Benlliure dedicó muchos meses a las obras que pensaba presentar y, aunque algunas de las que había seleccionado las había realizado con anterioridad, eran varias las que aún tenía que fundir, “tengo todas mis esperanzas en el resultado de París (...) trabajo muchísimo, pues el *Velázquez* ya esta en bronce, tengo varias cosas pequeñas fundiéndose y la chimenea”⁹².

Su curiosidad por conocer que ambiente se respiraba y cómo se desarrollaban los preparativos de la gran exposición, y el poder hacerse una idea del posible lugar para instalar sus obras, le alentó a viajar a París antes de su apertura:

“He visitado las obras de la exposición y por lo que ahora puede apreciarse será verdaderamente fabulosa (...) Estudiando las diversas tendencias que se manifiestan en la escultura francesa especialmente en lo que al modernismo se refiere, parece que podría producir efecto el presentar entre mis trabajos la estatua de Trueba que es propiedad de la Diputación de Vizcaya, representa una tendencia artística distinta de las otras obras que presento. No me atreví a rogar se me concediera traer aquella estatua a París, porque creí existía el propósito de no presentar trabajos artísticos que pertenecieran al Estado o a Corporaciones Provinciales. He visto que se ha prescindido (con buen acuerdo) de tal exclusión (...) he escrito a la Diputación bilbaína rogando envíe a la exposición mi estatua de Trueba.”⁹³

Benlliure conseguiría su propósito y la estatua llegaría el mismo día de la inauguración, lo que le obligaría a esperar al día siguiente para instalarla. En su incesante actividad, mientras estaba en París, modeló el busto del científico Lacaze Duthiers ex presidente de la Academia de Ciencias, [Fig.45] lo llevó a fundir a Barcelona y regresó inmediatamente con él porque debía presidir la instalación en la exposición de la propia Academia:

“El acontecimiento de la sección de escultura son los bustos que se están modelando Rodin y Fallier [sic, Falguière⁹⁴], el primero caricatura de la tendencia modernista y el 2º clásico relamido. Siendo los dos buenos, por hacerse la competencia en estilo, harán dos caricaturas, yo he procurado hacer en el busto de Mr. Lacaze un término medio. Creo que nos atizarán a los tres, pero la cuestión es que hablen mucho.”⁹⁵



El primero de mayo tuvo lugar la inauguración de la exposición en el palacio de Bellas Artes y Benlliure, que se había comprometido a darle noticias a la reina María Cristina, le escribió a través de su secretario⁹⁶:

“Aunque S. M. tendrá noticias por la prensa tengo el honor como le prometí de que las reciba más por su conducto, rogándole a Vd. se las comunique; serán muy en general pero sinceras.”

Alabó la instalación de Alemania, “sus salones verdaderos templos de Arte”, y seguidamente las de Austria, Inglaterra o Italia entre otras, por haber seleccionado “poco, bueno, elegante y serio”, pero se lamenta de no poder decir lo mismo de España:

“Han admitido mucho y lo poco bueno que podría competir con las mejores obras de la Exposición, su colocación es deplorable, de seguro sus autores preferían retirar los cuadros que verlos tan mal y tan pobrememente instalados. En escultura tengo el gusto de poder decir a S.M. que yo he conseguido colocar el Mausoleo de Gayarre en uno de los mejores sitios del salón, dado el poco espacio que ha concedido Francia a los extranjeros. Mañana colocaré Trueba que ha llegado hoy. Velázquez va en el patio de nuestro pabellón cuyo decorado que es renacimiento armoniza con la estatua.” [Fig. 46 y 47].

Entre las obras presentadas figuraba la *Espada del general Polavieja* [Pág. 307], que se expuso en el stand de la fundición Masriera. Polavieja recibió noticias del escultor desde París describiéndole el montaje y le agradeció “su afectuosa carta en la que me da detalles de la espada, la que presumo ha de llamar la atención, y deseo su regreso, que aquí me encontrará para tener el gusto de oír a V. los detalles de la exposición”⁹⁷.

A mediados de junio se fallaron los premios de escultura y Benlliure resultó galardonado con el *Gran Prix*, al tiempo que Miguel Blay, por “23 votos de 25 jurados y sin ser propuesto por nuestro representante ganó la medalla. Blay por 16”⁹⁸, “mi triunfo ha sido completo, es la única vez que Francia propone para la medalla de honor a un artista extranjero que no está propuesto por su nación (...) estoy contentísimo por el resultado porque sólo se debe a mis obras”⁹⁹.

En la recepción oficial de entrega del busto del profesor Lacaze Duthiers a la Universidad de la Sorbona, fue nombrado Profesor Honorario de la misma, y “además el ministro brindó conmigo, encargándome otro busto para su Gobierno pidiendo la nota de mis títulos, así que tendré la Legión de Honor”¹⁰⁰.

[45] *Lacaze Duthiers*, 1900. Bronce, 73 x 41 x 61 cm. Instituto de Biología de Roscoff, Francia. *Nuestro Tiempo*, enero 1902, pág. 127. Foto A.F.M.B.

[46] *El Mausoleo de Gayarre en la Exposición Universal de París de 1900*. *Le Figaro Illustré*, 1 de enero de 1900. Foto Photoarte.com.

[47] “El Monumento a Velázquez en el Palacio de España en la Exposición Universal de París”, *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1900. ©Biblioteca Nacional de España

Familia Real Española (mármol y bronce), propiedad de S.M. la Reina Regente, *Sello* (plata); *Espada del general Polavieja* (acero, plata y bronce), *Primer tumbo* y *La estocada de la tarde* (grupos taurinos en bronce) e *Infierno de Dante* (chimenea en bronce y mármol).

92 *A.C.M.B.*, C33BEN025. Carta de Mariano a José Benlliure, Barcelona, 18/12/1899.

93 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, C^a 13240 Exp.13, Benlliure, Mariano. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, París, 1900/03/15.

94 Agradezco a Carlos Reyero su ayuda en la identificación del escultor que menciona Benlliure con Alexander Falguière (1831-1900).

95 *A.C.M.B.*, C33BEN268. Carta Mariano a José Benlliure, París, ca.1900.

96 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, C^a 13240 Exp.13, Benlliure, Mariano. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, París, 1900/05/01.

97 *A.C.M.B.*, C31GAR002. Carta de Polavieja a Benlliure, Madrid, 10/5/1900. Publicada en MARTÍNEZ ORTÍZ, 1964: 49-50, n^o21.

98 *A.M.S.*, CS/ 619. Carta de Benlliure a Sorolla, Barcelona 29/6/1900.

99 *A.C.M.B.*, C33BEN028. Carta de Mariano a José Benlliure, París, 1/7/1900.

100 *A.C.M.B.*, C33BEN028. Carta de Mariano a José Benlliure, París, 1/7/1900.



[48] Sorolla, J., *Modelo para la placa del escultor Benlliure*, 1900-1906. Fotografía Museo Sorolla, nº inv. 84331. Foto A.M.S.
 [49] *Modelo para la placa del pintor Sorolla*, 1900-1906. Fotografía Museo Sorolla, nº inv. 84331. Foto A.M.S.

A su regreso de París, Valencia celebró con grandes fiestas el triunfo de Benlliure y Sorolla¹⁰¹ en la Exposición Universal, les nombró “Hijos Predilectos de la Ciudad” y acordó rotular dos céntricas calles con sus nombres y, a propósito de ello, el escultor le propuso a su amigo “se me ocurre una idea ¿Que te parece si el rótulo de *nuestra calle* lo hacemos nosotros? tu el mío y yo el tuyo, sencillo pero que resulte original”¹⁰². Cada uno modeló el retrato de perfil del otro y, Benlliure se ocupó de la fundición de las dos placas que no se hizo hasta 1906¹⁰³ [Fig. 48 y 49]. A principios de agosto, después de tanta celebración y reconocimiento, ya estaba de nuevo en los talleres de fundición en Barcelona, desde donde escribió a su hermano estas líneas que nos permiten conocer un poco más de su personalidad:

“Querido hermano Pepe: ya terminaron las fiestas en Valencia que dejan gratos recuerdos, tan gratos que no se pueden olvidar. Muy contento estoy y también lo estará Sorolla, es el primer caso después del Renacimiento en Italia que se rinde tributo a un artista en vida tomando parte el pueblo. Valencia entera nos ha aclamado así que la emoción era tan grande que mas pronto me hacía daño que bien. Todo pasó y ya que hemos sido profetas en nuestra tierra, desmintiendo el adagio, profetizo para que esto solo sirva de pedestal para lo sucesivo. Puedes estar tranquilo que ni estos laureles ni otros mucho influirán en que deje de hacer y continuar luchando para poder vencer en otras batallas más importantes.”¹⁰⁴

Aún tuvo que volver a París para recibir la Legión de Honor en diciembre, pero regresó a tiempo para pasar las fiestas navideñas entre los “suyos”, como escribe a José, “aquí me tienes pasando las pascuas entre mis *ninots* en la fundición, retocando las ceras del jarrón”¹⁰⁵. Benlliure se refiere al jarrón alegórico monumental¹⁰⁶ [Pág. 150] que el Ayuntamiento de Buenos Aires le había encargado para ofrecer a la reina, en gratitud por la brillante acogida que habían recibido los marinos argentinos, que debía tener terminado a primeros de 1901, y en cuya realización se había retrasado por motivo de su amplia participación en la exposición de París. Con la aprobación de la reina lo presentó, junto al *Monumento a Velázquez* y fuera de concurso, a la Exposición Nacional y, tras su clausura el 25 de junio de 1901, lo trasladó y colocó en el palacio del Pardo¹⁰⁷. Fue entonces cuando Romanones, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes le propuso que llevara el Velázquez al Museo del Prado:

“Querido Mariano: sigo mi empeño de llevarme tu Velázquez al Museo del Prado, pero no veo medio por el momento de abonarte su importe. Como el Estado, aunque tarde, siempre paga y con creces, creo que lo más interesante para ti es trasladar la obra al Museo, porque, como es natural, no te quedarías nunca sin cobrar.”¹⁰⁸

101 Sorolla había obtenido el Gran Prix en pintura.
 102 A.M.S., CS/ 619. Carta de Benlliure a Sorolla, Barcelona 29/6/1900.
 103 A.H.F.C., Libro de registro 1906-1914, p.12.
 104 A.C.M.B., C33BEN027. Carta de Mariano a José Benlliure, Barcelona, 7/8/1900.
 105 A.C.M.B., C33 BEN026/01 y 02 Carta de Mariano a José Benlliure, Barcelona 29/12/1900.
 106 *Gran jarrón de Argentina*, bronce y mármol, 233 x 78 x 73 cm. Palacio de El Pardo, Madrid, nº. inv. 10073583.
 107 A.G.P., Reinado Alfonso XIII, C^a 13240 Exp.13, Benlliure, Mariano. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, 25/06/1901.
 108 A.C.M.B., C31FIG003. Carta de Romanones a Benlliure, Madrid, 27/6/1901.
 109 Exposiciones de Arte Español organizadas por José Artal entre 1897 y 1913.
 110 *Monumento a Velázquez* (boceto), *Alegoría de la República*, *Cléo de Mérode* (busto), *La estocada de la tarde* y *Peppino Benlliure* (busto con bajorrelieve en pedestal).
 111 *Chimenea Infierno de Dante*, *Primera vara*, *Monumento a Velázquez* (boceto), *Estudio de cabeza de niño*, *Agustina de Aragón* (boceto), *Goya* (busto), *Desnudo de mujer*.
 112 *Bailaora*, *Teodoro Llorente* (busto), *El Rey Alfonso XIII* (busto), *Monumento a Velázquez*, *Figura del mausoleo a José Arana*, *Cléo de Mérode* (busto), *La estocada de la tarde*, *Busto de señora*, *General López Domínguez* (busto), *marqués de Larios* (busto), *Tumba de la condesa de San Julián*, *duquesita de Aliaga* (busto).
 113 FERNÁNDEZ y UTRERA, 2010: 66.
 114 R.G. de E., 1/10/1910: 7.



Las exposiciones americanas de 1910

Mariano Benlliure había alcanzado el máximo reconocimiento en las exposiciones nacionales e internacionales europeas, y en 1910 dio el gran salto a América. Al celebrarse en ese año los centenarios de independencia de algunas repúblicas de Hispanoamérica, se organizaron importantes exposiciones internacionales. Benlliure, que ya había dado a conocer su obra en Argentina en los *Salones Artal*¹⁰⁹, participó con un significativo despliegue de obras en las de México¹¹⁰ [Fig. 50], Santiago de Chile¹¹¹ y Buenos Aires¹¹².

El más completo y variado conjunto lo presentó en Buenos Aires, en el que figuraba el *Monumento a Velázquez*, el cual “atrae las miradas por el tamaño y el nombre del autor (...) popularizada por el grabado, la estatua posee ya el carácter de una obra célebre”¹¹³, por la que le fue concedida el Gran Premio de Escultura¹¹⁴, y fu adquirida por el Gobierno argentino para el Museo de Bellas Artes [Fig. 51 y 52].

Su presencia americana en 1910 llegó también a Estados Unidos con su extensa participación en la Exposición Internacional de Medallas Contemporáneas que, organizada por la Sociedad Numismática Americana, tuvo lugar durante el mes marzo en Nueva York, y estuvo constituida por numerosas piezas en plata, bronce, cerámica y escayola¹¹⁵.

Esta importante presencia en las exposiciones celebradas en 1910 contribuyó a consolidar su prestigio en América y, con ello, el encargo de nuevos monumentos, pues ya se estaba trabajando en los dedicados al general Bulnes (Santiago de Chile) y al general San Martín (Lima, Perú), y ese mismo año le encargaron la estatua del general Bulnes para el monumento que Querol había dejado incompleto tras su muerte en 1909.¹¹⁶

El proceso creativo: las técnicas de la escultura

En el estudio de Mariano Benlliure trabajaron y se formaron en el oficio jóvenes escultores, como Victorio Macho¹¹⁷ o Juan Cristóbal, pero no se planteó nunca dedicarse a la enseñanza de la escultura, ni escribir sobre ella, como tampoco escribió notas autobiográficas, aunque sí dejó un borrador inacabado sobre las técnicas de la escultura [Fig. 53], que consideraba era lo único que se podía enseñar o aprender, del que creo merece la pena transcribir algunos párrafos que nos ayudarán a acercarnos a su quehacer:

“Es esta parte puramente técnica del oficio la que me propongo explicar con la mayor claridad y sencillez posibles (...) Además, es, en definitiva, lo único que puede enseñarse teóricamente. Pues sería absurdo pretender enseñar en unas lecciones teóricas cómo se modela. Esto se aprende, cuando se nace con disposición para ello, dibujando, modelando, estudiando el natural, admirando las obras maestras..., pero nunca por reglas. Recuerdo, al caso, una anécdota que se cuenta de Rodin y que no sé si será muy conocida. Una dama elegante pidió al gran escultor que le enseñase a modelar, con mucho gusto - le

[50] Sala con tres de las obras presentadas por Benlliure en la Exposición Española de Arte e Industrias Decorativas de México, 1910. Fotografía Photoarte.com.

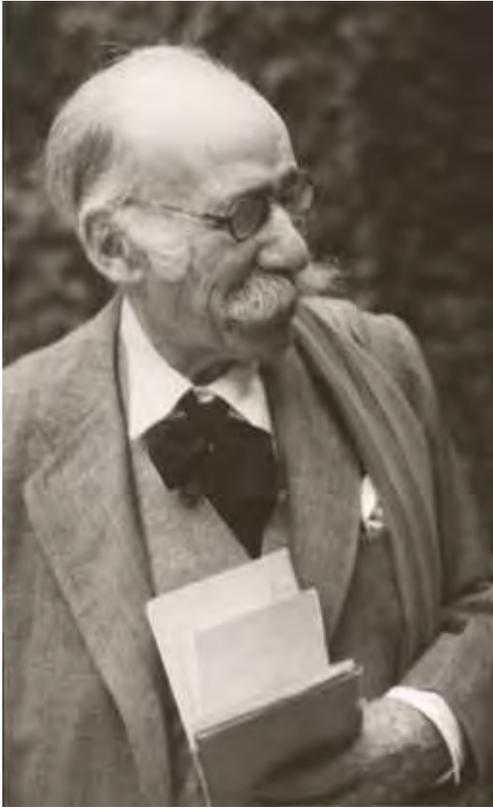
[51] Mariano Benlliure en el estudio junto a su *Bailaora destinada a la Exposición del Centenario de Argentina*, ca.1909. Fotografía Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000355. Foto A.M.M.M.B.C.

[52] Inauguración de la Exposición Internacional de Arte del Centenario en Buenos Aires presidida por la Infanta Isabel, 1910. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 407. Foto A.F.M.B.

115 NUEVA YORK, 1910: 12-13. Agradezco a Javier Gimeno ésta documentación. Relación de obras: relieve-retrato de José Luis Mariano Benlliure (cerámica), cabeza de niño (porcelana), 4º centenario de Velázquez (escayola), coronación de Alfonso XIII (ejemplares en plata y bronce, anverso y reverso), relieve-retrato de Ramón y Cajal (bronce), premio Nobel Ramón y Cajal (ejemplares en plata y bronce, anverso y reverso), monumento al general Martínez Campos (bronce, anverso y reverso), relieve-retrato Sorolla (bronce) y Exposición Regional Valenciana (bronce, anverso). Relación de obras: relieve-retrato de José Luis Mariano Benlliure (cerámica), cabeza de niño (porcelana), 4º centenario de Velázquez (escayola), coronación de Alfonso XIII (ejemplares en plata y bronce, anverso y reverso), relieve-retrato de Ramón y Cajal (bronce), premio Nobel Ramón y Cajal (ejemplares en plata y bronce, anverso y reverso), monumento al general Martínez Campos (bronce, anverso y reverso), relieve-retrato Sorolla (bronce) y Exposición Regional Valenciana (bronce, anverso).

116 Benlliure realizó un total de 10 monumentos, para distintas ciudades americanas, además del *Monumento a Velázquez* y *El Coleo*, no realizados por encargo expreso, y uno por encargo del Gobierno de EEUU para su Embajada en Filipinas. Vid. anexo *Monumentos de Mariano Benlliure*, Pág 336-337

117 Benlliure tenía entonces su estudio en Madrid en el nº5 de la glorieta de Quevedo, y cuando terminó la construcción del nuevo y gran estudio en la calle de José Abascal, se lo cedió a Macho, que años después admitiría como aprendiz a uno de los nietos del escultor, José Luis Benlliure Galán (Madrid, 1928-México, 1994).



[54] *Mariano Benlliure*, ca.1940. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN420. Foto A.F.M.B.

[53] *Mariano Benlliure trabajando en la lápida de la duquesa de Denia*, 1903-1914. Fotografía Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000283. Foto A.M.M.M.B.C.



dijo el maestro -, desde mañana puede venir a mi estudio. Al otro día Rodin preparó convenientemente sobre un caballete el barro y los palillos, acomodó a la debida distancia el modelo, y cuando llegó la dama le dijo:

- Ahí tiene, señora, ya puede empezar.

- ¿Y qué tengo que hacer?, preguntó la dama perpleja.

- Muy sencillo. Fijese bien en el modelo y en el montón de barro, y donde vea que en éste sobra materia la quita, y donde vea que falta la pone; y así hasta que la visión que usted tenga del modelo aparezca traducida en el barro.

Aunque a primera vista parezca una simple humorada, es ésta una excelente lección de arte del gran maestro francés. En ella nos dice que el arte no puede aprenderse por lecciones teóricas, por reglas; y al propio tiempo nos da la única lección posible: que es menester que el artista tenga su visión del natural y que sepa traducirla en los materiales de su arte.

¿Cómo debe obtenerse y formarse esa visión? ¿Cómo ha de trasladarse luego a la materia?. He aquí lo que no puede enseñarse: en primer lugar, porque no cabe en reglas, y en segundo lugar, porque cada cual lo ha de hacer según su temperamento.

Existen, sí, teorías de las artes; pero no para enseñar a producirlas, sino para tratar de explicar en cierto modo el fenómeno artístico buscando sus causas, relaciones, efectos,..., y catalogando y clasificándolo. Corresponde semejante labor al filósofo, al crítico, al erudito. Yo me reconozco sin capacidad y autoridad para ella, y no he de intentarla aquí. Por eso mi aspiración (...) es tan sólo explicar y enseñar la parte meramente manual y técnica del oficio.

Más no se crea, por lo que digo, que dicha parte es desdeñable desde un punto puramente artístico, es decir, que no puede interesar al artista, sino sólo al simple operario manual, al vaciador, al marmolista, al fundidor,... Téngase en cuenta que los procedimientos técnicos, tan vastos y complejos dentro del arte escultórico, representan la manera de dominar los materiales y someterlos a la inspiración del artista; y que cada material - la madera, la piedra, el metal - requiere una factura distinta, para lo que se necesita que el artista tenga el sentimiento, digámoslo así, de la calidad de la materia definitiva en que ha de ejecutar su obra, de la misma suerte que el escritor, por ejemplo, ha de tener el sentimiento del idioma; y para llegar a tener ese sentimiento de la materia es indispensable estar familiarizado con ella, saber trabajarla, conocer teórica y prácticamente todos los procedimientos técnicos por los que se somete y domina.⁷¹¹⁸



El dibujo

Cuando afrontaba una nueva obra, antes de ponerse a modelar, empezaba por realizar apuntes y bocetos muy esquemáticos en cuadernos de notas, que poco a poco iba afinando y detallando, y que utilizaba como punto de partida para el modelado del primer boceto en barro. Para Benlliure el dibujo era una importante herramienta de trabajo y pocas veces un fin en sí mismo:

“El instrumento y la materia con que primeramente ha de trabajar el escultor son, sin duda, antes que el palillo y el barro, el lápiz y el papel. El escultor necesita del dibujo más que el pintor, y quizás, aunque parezca paradójico, más que el mismo dibujante; pues no sólo ha de dibujar los primeros esbozos de sus obras y tomar apuntes del natural cuando se trata de figuras en movimiento, sino que la propia operación de modelar comprende, dentro de una mayor amplitud y complejidad, la de dibujar, ya que en la escultura han de ir todas las líneas de la figura, todos los contornos, proporciones y dimensiones.”¹¹⁹ [Fig. 54].

Un testimonio evidente de esta opinión es el programa decorativo del *Saloncito Bauer* dedicado a las Bellas Artes, en el que dedicó uno de los dos principales relieves a la representación de *La Academia*, protagonizada por niños que dibujan del natural una modelo, y lo acompañó a cada uno de sus lados por los dedicados a *La Pintura* y a *La Escultura*, dejando muy clara la importancia del dibujo en ambas especialidades.¹²⁰

Sus dibujos se caracterizan por un trazo suelto y seguro que perfila y define las formas y los detalles a partir de la primera idea de conjunto, que se hace más grueso o se duplica para definir los volúmenes. Manejaba con igual libertad el lápiz grafito o carbón y la pluma, y en algunos casos los matizaba con toques de albayalde o una aguada, para reforzar el contraste de luces y sombras o realzar el volumen de las formas. Utilizaba como soporte cualquier papel que tenía a mano, desde cuadernos de apuntes, hojas sueltas, reversos de entradas, de invitaciones o de tarjetas de visita.

Cuando concebía un busto o una figura estudiaba la composición mediante dibujos esquemáticos [Fig. 55], como los apuntes para el *busto del duque de Alba* [Pág. 227] e inmediatamente pasaba a modelar un primer boceto en barro si incluía varios motivos o elementos decorativos, o directamente el modelo ya a su tamaño real. Si pensaba en un monumento, tanteaba la imagen del conjunto en sencillos y sintéticos bosquejos hasta alcanzar la composición perseguida, que afinaba y detallaba antes de realizar la maqueta en barro; un ejemplo de ello son el apunte para un monumento ecuestre [Fig. 56], o los de los monumentos a *Bernardo Irigoyen* [Fig. 57] y a *Núñez de Balboa* [Pág. 145]. En algunas ocasiones, y generalmente cuando esculpía grandes relieves, a partir de los apuntes iniciales dibujaba con todo detalle y ya a su tamaño real la composición, como hizo en el caso de los cuatro relieves de temas clásicos encargados por Henry Marquand

[55] *Apunte de busto de mujer con pedestal*. Lápiz grafito / papel, 14,5 x 18,9 cm (detalle). Fundación Mariano Benlliure, nº inv. DB 187. Foto A.F.M.B.

[56] *Apunte para monumento ecuestre*. Lápiz grafito / papel, 10,7 x 13,6 cm. Fundación Mariano Benlliure, nº inv. DA 155. Foto A.F.M.B.

[57] *Apunte para el monumento a Bernardo Irigoyen en Buenos Aires*, ca.1911. Lápiz grafito y tinta / papel, 12,8 x 20,8 cm. Fundación Mariano Benlliure, nº inv. DC 015. Foto A.F.M.B.

119 BENLLIURE, *A.F.M.B.*, AB CD/ 2246. Citado en ENSEÑAT, 2012B, Pág.7-16.

120 Se incluye en el presente libro una de las acuarelas que Benlliure presentó como propuesta para la decoración del salón de música del palacio Bauer, o saloncito Bauer como él mismo lo denominaba [Págs. 163 y 165]. Vid. ENSEÑAT, 2000: 44-54.

en 1884, uno de los cuales, *La carrera en el Anfiteatro Flavio*¹²¹ [Pág. 142], o en la serie de ocho grandes relieves para el saloncito de música del palacio Bauer¹²².

Pocas veces trataba el dibujo con la autonomía de obra acabada en sí misma, campo en el que pueden incluirse los ya mencionados para grandes relieves, sus aportaciones al mundo de la ilustración con la realización de carteles, ilustraciones para libros, revistas y periódicos, y los elaborados como “objeto de regalo”. Un ejemplo de estos últimos es *Infierno de Dante* [Pág. 171], dedicado a la reina María Cristina de Habsburgo con el fin de darle a conocer una de sus últimas obras que iba a presentar en la Exposición Universal de París de 1900.

Además del *Cartel de la Corrida de la Asociación de la Prensa de Madrid de 1900* [Pág. 289] pintado al óleo, creó otras composiciones dibujadas tanto para la presentación de corridas como de otro tipo de espectáculos, ejemplo de ello es el cartel para el estreno de la fábula en tres jornadas *El caballero lobo* de Manuel Linares Rivas (1867-1938), en el Teatro Español de Madrid el 22 de enero de 1909¹²³.

Los dibujos que hacía para su publicación en prensa los trazaba a línea y a tinta, y utilizaba una grafía a base de rayados de distinta intensidad para dar forma a los volúmenes y contrastar luces y sombras, como el apunte de Atenas [Fig. 29] o el del *Mausoleo de los duques de Denia* [Fig. 21].

El modelado en barro y el vaciado en yeso

Su facilidad, soltura e inmediatez en el modelado fueron una constante a lo largo de su trayectoria artística: Benlliure fue ante todo y sobre todo un gran modelador, aunque él mismo, con su característico sentido del humor, lo pusiera en duda en más de una ocasión, como hizo en otra de sus cartas a Joaquín Sorolla:

“Querido Joaquín: por la prensa tengo noticias tuyas, inútil decirte cuánto más lo celebra esta trinidad¹²⁴, tus triunfos morales y materiales.

Estoy deseando ver esos *maravillosos robos* que haces a la naturaleza trasladando al lienzo con tu magna paleta su luz y su vida, yo también procuro hacer lo mío pero algunas veces *la pasta dels foguers se pega als dits* solamente queda el boñigo pero sigo con mis *trece* y dale que dale sin parar un momento.”¹²⁵

Una vez definida la primera idea sobre el papel, modelaba en barro el boceto de la obra, que después pasaba a tamaño definitivo y, en función de sus dimensiones, lo construía sobre un fuerte armazón de hierro y madera.

Para facilitar el trabajo procedía a vaciar el boceto en yeso, a molde perdido, lo que además le permitía conservarlo. Una vez en yeso lo ampliaba de tamaño por sacado de puntos utilizando para ello compases especiales y por tanteo, proceso que no requería la misma exactitud matemática que para trasladarlo a materia definitiva, ya que sólo se trataba de dejar convenientemente colocado el barro para después trabajarlo. Era entonces cuando, ya a todo su tamaño, ajustaba la composición general y definía todas las formas y detalles, hasta ver perfectamente expresada “su visión del natural” en el barro, operación que realizaba siempre ante el modelo que posaba para él [Fig. 58, 59a y 59b]. La siguiente operación, indispensable para pasar la obra desde el barro a cualquier materia definitiva o simplemente para poder conservarla, era de nuevo el vaciado en yeso, a partir del cual ya se daba paso al proceso de fundición o a un más preciso y detallado sacado de puntos si la esculpía en mármol o madera.

Francisco Camba en una visita al estudio de Benlliure en 1918, tuvo el privilegio de asistir a una sesión de modelado de una figura desnuda de mujer, con la modelo posando para él, y describió así la escena:

“Apenas habla. Abstraído en su idea, se ha olvidado de que el cigarrillo, a medio fumar, preso entre sus dientes, no tiene lumbre desde hace más de media hora. Pare él, como si la tuviese. Benlliure, sin apartar un momento el cigarro de los labios, chupa continuamente, con un gesto de infinita satisfacción mientras va colocando barro en la figura. El barro lo extiende después lenta y cariñosamente, utilizando, a modo de palustre, tan pronto el dedo índice como el mayor. De vez en vez aquello que hace no le gusta

121 Así titulado por el escultor, y con el que presentó el modelo en escayola en la exposición de MUNICH, 1893: 114, nº2052a. Carboncillo y albayalde, 100 x 200 cm, f. y f.: M. Benlliure/ Roma/ 1885, y dedicado con posterioridad: *Como recuerdo del doctorado/ te dedico este dibujo/ Mariano 1943*. Adquirido en 2009 por el Estado para el Museo de Bellas Artes de Valencia, Nº. Inv. 106/2009, que lo ha catalogado como *La arena romana*, carboncillo y gouache/ papel. Vid. ESPINOS, 2010: 30, 210.

122 El correspondiente al relieve *La Música*, único localizado, carboncillo y albayalde/ papel, 90,7 x 330 cm, f. y f.: M. Benlliure/ 97/ Madrid, pertenece al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia, Nº. Inv. 4-655.

123 Pastel/ papel, 97 x 147 cm, f. y f. M. Benlliure/ 1909. Subastas Durán, cat. subasta nº409, lote 220, 25/10/2005. Fue también portada de la primera edición de la fábula, dedicada por el escritor al escultor: *A Mariano Benlliure/ Al gran artista que dio vida, al darles forma, a los muñecos de mi fan-/tasía.../ Admiración y cariño./ Manuel Linares Rivas*, LINARES 1909; y diseñó los figurines de todos los personajes en colaboración con el pintor Comba. *E.H. de M.*, 23/1/1909.

124 Con el término *trinidad* se refiere a la familia formada con su segunda mujer Lucrecia Arana y el hijo de ambos José Luis Mariano Benlliure.

125 *A.M.S.*, CS/ 632. Carta de Benlliure a Sorolla, Villalba (Madrid), 22/7/1907.



y con un instrumento de madera arranca a la figura una gran rebanada de barro. Entonces se aparta un poco para mirar. Da alguna chupadas violentas al cigarro apagado, mira al modelo también y se dirige de nuevo hacia la obra. Bajo sus dedos balsámicos, la herida que ha hecho el cuchillo de madera no tarda en curarse. Era que sobraba barro, sobraba carne. La línea vuelve a surgir. Depurada de la imperfección primitiva, y Benlliure se premia con una chupada más larga, más amplia, más sabrosa. Yo, al cabo de un rato murmuro: –Debe ser una cosa muy agradable este trabajo. Dará seguramente, como ningún otro, la sensación de crear. Benlliure me mira, –Hoy el barro está muy bien, en efecto, muy dúctil, admirablemente preparado...– (...) Benlliure sonrío, y es de modestia su sonrisa. Momentos después está diciéndome: –¡La sensación de crear! El sueño de ese triunfo es lo que tiene siempre el artista. Pero la sensación es otra cosa. Sin embargo, de tenerla en algún momento, es en éste, cuando la obra está comenzando, y por lo mismo hay más de ella dentro de uno...–

Durante un largo rato no dice otra palabra. La tarde va cayendo y llevándose la luz del estudio y del jardín. Benlliure sigue modelando con los dos dedos. A veces se interrumpe para sacar a la obra, con la punta roma de un palillo, ligeras virutas gises. Después ocupa enteras las dos manos en la labor, acariciando y redondeando las formas de la estatua. Esta surge cada vez más perfecta. Parece tener ya algo de vida (...) la labor de Benlliure no consiste en sacar nuevos seres de materia tan deleznable, sino en fijar momentos y actitudes del modelo eterno. Y cuando ya la luz ha menguado tanto que apenas deja ver (...) habla con cierta tristeza: –¡Si las obras no hubiesen de cobrarse jamás se acabarían!...”¹²⁶

No son muchos los bocetos o modelos en barro que se han conservado, a lo que ha contribuido tanto la fragilidad del material, como el hecho de que una vez vaciados en yeso, se destruían para reutilizar el material. Por estar realizados en barro macizo y contener, según su tamaño, un armazón interno que podía estar formado por barras de hierro, alambres y madera, no se podían someter a una cocción para su completo secado y endurecimiento. A pesar de ello, “algunas veces, por el gusto de conservar la obra en su materia prima, se cuece el barro original, aun a trueque de perderla”¹²⁷ [Fig. 60].

[59 a] *Mariano Benlliure modelando la alegoría de la gratitud para el monumento a Larios, 1897-1899. Copia a la albúmina, 228 x 169 mm. Casa-Museo Benlliure, Valencia, nº inv. F-1066. Foto A.C.M.B.*

[59 b] *Mariano Benlliure modelando el busto de Titta Ruffo, ca.1911. Fotografía Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000867. Foto A.M.M.M.B.C.*

[58] *Mariano Benlliure modelando el busto de Titta Ruffo, ca.1911. Fotografía Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000880. Foto A.M.M.M.B.C.*

126 *E.I.*, 6/4/1918.

127 *BENLLIURE, A.F.M.B.*, AB CD/ 2246.



La maqueta para el *Monumento al Beato Juan de Ribera* [Págs. 244 y 245], esculpida en 1894, es un extraordinario ejemplo de ellos. Su observación detallada nos permite imaginarnos el meticuloso trabajo del escultor, cómo a partir de un volumen aproximado fue rebanando y añadiendo arcilla, dibujando cada una de las líneas con los palillos hasta dar forma a la figura del Patriarca, sentado en su trono, consiguiendo extraer del barro la sobria y serena expresión de su rostro, la flexibilidad de las telas o la transparencia de los bordados.

El *busto del pintor Francisco Domingo Marqués* [Pág. 185] se cuenta también entre las escasas obras en barro macizo conservadas. Modelado en 1885 en París, Benlliure lo presentó en más de media docena de exposiciones europeas y lo atesoró, como obra acabada, sin pensar en pasarlo a bronce hasta después de la muerte del pintor en 1920.

[60] Mariano Moreno, *Modelo en barro del busto del pintor Joaquín Sorolla de Mariano Benlliure*, 1932. Foto Archivo Moreno, Fototeca IPCE.

[61] *Modelo del monumento a Velázquez en el Museo de Reus*. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 410. Foto A.F.M.B.

[62a] *Vista de la sala "El estudio. Los monumentos públicos" del Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillent*. Proyecto museográfico Lucrecia Enseñat Benlliure, 2004-2012. Foto A.F.M.B.

[62b] *Vista de la sala "El estudio. Los monumentos públicos" del Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillent*. Proyecto museográfico Lucrecia Enseñat Benlliure, 2004-2012. Foto A.F.M.B.

Sí se han conservado, en cambio, numerosos bocetos y modelos en escayola que, en gran parte, han llegado hasta nuestros días gracias a la enorme generosidad de Mariano Benlliure que, a lo largo de su vida y fundamentalmente en su última década, hizo importantes donaciones a numerosos museos españoles. Gracias a esas generosas donaciones se salvó de la venta, la rapiña y la destrucción una parte importante de ellos ya que, tras la muerte del escultor, fue desmantelado el que había sido el estudio de uno de los más relevantes escultores españoles de la transición del siglo XIX al XX: "No puede menos de causarnos tristeza. La casa-estudio del insigne Mariano Benlliure está siendo derribada. Primero desaparecieron de ella los recuerdos, el magnífico conjunto de joyas de arte, los muebles, cuadros y esculturas. Después la piqueta ha comenzado su obra (...) Cuadros, bocetos, esculturas en materia definitiva, retratos de reyes y políticos, de actrices famosas, de varones y damas de la aristocracia, de figuras populares (...) ¡Qué pena! Todo eso, disperso, aventado, sin la homogeneidad y el significado de la reunión en que estuvo años y años (...)"¹²⁸. El Museo de Bellas Artes y el Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, ambos en Valencia, el Museo Salvador Vilaseca de Reus [Fig.61], el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el Mariano Benlliure de Crevillent [Fig. 62a y b] o el Museo del Ejército fueron los más beneficiados.

Una muestra del estado intermedio en yeso entre la obra modelada en barro y la acabada en bronce, mármol o madera, es el modelo a un tercio del tamaño definitivo del paso procesional *Las tres Marías y san Juan* [Fig. 277], creado en 1932 para la Semana Santa de Zamora¹³⁰. Benlliure estudió en un boceto previo¹³¹ la composición general del grupo que, vaciado en yeso utilizó para



encajar este modelo en el que definió con minuciosidad cada una de las figuras. Se utilizó para sacar por puntos un detalle de los bustos de dos de las mujeres a tamaño real, para estudiar su fisonomía y expresión antes de afrontar su talla en materia definitiva¹³², y la propia talla, como atestiguan las marcas que aún se ven sobre la patina ocre de la escayola.

El valor de los yesos originales

Las obras en yeso no se han valorado debidamente por considerarse un estado intermedio del proceso escultórico, sin tenerse en cuenta que son el mejor y más fiel testimonio del trabajo del escultor ya que, como hemos indicado, son muy pocos los modelos en barro que subsisten después de vaciarse en yeso. Por ello “son más importantes que las obras en bronce mismas, cuentan con las huellas originales del artista, es lo más original que se puede conseguir”¹²⁹.

Muchas de las esculturas en yeso que donó Mariano Benlliure a los museos se utilizaron, años después de la muerte del escultor, para sacar nuevos moldes y fundir copias en bronce, menospreciando el valor intrínseco de los yesos originales que sufrieron un deterioro considerable y, en algunos casos, la irreparable destrucción. Los bocetos y modelos dañados se arrinconaron en almacenes, que no reunían las condiciones adecuadas para su conservación, y pasaron a exponerse las copias en bronce póstumas como originales, sin ninguna explicación sobre su procedencia. En algunas cartelas incluso se especificaba “Donativo del autor (1940)” o “Donada al Museo por el autor”, pero no se aclaraba que el autor lo era del modelo en yeso, efectivamente donado al museo, pero no de la copia en bronce. Dada la fragilidad del material, la mayoría de los yesos habían sufrido golpes y mostraban desperfectos y faltas que, en los casos más flagrantes se repusieron para completar la forma antes de sacar el molde, y en otros se obviaron y se reprodujeron tal cual. También en varios, bien por no estar firmados o por haberlo estado en un fragmento suprimido en la copia por no juzgarse de interés, se reprodujo la firma. Estos hechos condujeron a que en los nuevos bronce, expuestos como obras “acabadas”, se evidenciaran imperfecciones que alteraban la integridad de la obra de Benlliure, que nunca hubiera permitido que se iniciara el proceso de fundición a partir de un modelo defectuoso.

No parece posible que a nadie llamara la atención ver en las salas de un museo de Bellas Artes el busto en bronce de *Vicente Blasco Ibáñez*, sin sus largos y afinados bigotes, que el modelado



[63] *Vicente Blasco Ibáñez*, 1909. Bronce, 53 x 51 x 33 cm. Diputación de Valencia. Foto Rafael de Luis.

[64] *Vicente Blasco Ibáñez*, 1977. Copia, bronce, 52 x 49 x 33 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia, n.º. inv. 1613. Foto A.F.M.B.

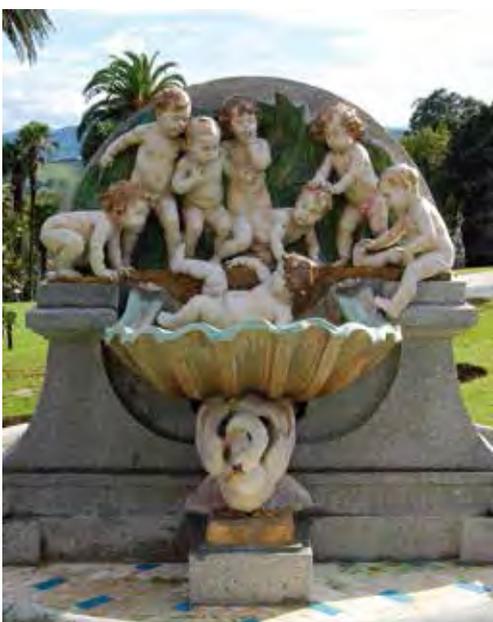
128 *L.P.*, 23/11/1950.

129 *E. Pa.*, 24/1/2002: 33.

130 Por falta de acuerdo económico no se llevó a término el proyecto, que se retomó en 1946 para Crevillent.

131 Escayola patinada, 1932, 39,5 x 31 x 29 cm. Museo de Zamora, N.º. Inv. 194.

132 Modelados inicialmente como una pieza única, como se reprodujeron *B. y N.*, 23/3/1932: 105, se serraron en 1946 para sacarlos de puntos con mayor comodidad, cuando García Talens, colaborador del taller de Benlliure, talló el paso procesional para la Semana Santa de Crevillent. *Dolorosa*, 49 x 51 x 32 cm, N.º. Inv. E-65 y *María Cleofás*, 46 x 43 x 42 cm, N.º. Inv. E-70, Museo Mariano Benlliure, Crevillent.



[65] Mariano Benlliure con Eduardo Dato y su mujer delante de la fachada del estudio, ca.1915. Fotografía colección particular. Foto A.F.M.B.

[66] Fuente de los niños, 1928. Valdecilla, Ayuntamiento de Medio Cudeyo, Cantabria. Foto A.F.M.B.

133 El proyecto está documentado por el epistolario cruzado entre Benlliure, su hermano José y su mujer María Ortíz, y Joaquín Sorolla, a quienes el escultor quiso implicar en la pintura del gran medallón del techo, conservado en *A.C.M.B.* y *A.M.S.*; y por los apuntes y bocetos conservados en *A.F.M.B.* y *M.N.C.A.S.G.M.*

134 El modelo para uno de los capiteles de la fachada, constituido por un pareja de niños, lo presentó en la Exposición de Artes Decorativas organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1911.

135 Sobre la decoración de la casa-estudio y la *Fuente de los niños*, Vid. ENSEÑAT, 2010: 55-59.

136 De toda su producción sólo se conoce una pieza documentada con anterioridad a 1911, año en que visitó la Fábrica de Talavera para concretar su colaboración en la fachada de su casa-estudio, el retrato de perfil de su hijo José Luis Mariano Benlliure, que procede del

preciosista y etéreo de la bata y el mantón de Manila de una de las afamadas bailaoras del escultor valenciano hubiera perdido toda su ligereza y transparencia, o que las pátinas de estos y otros bronceos tuvieran una coloración verde azulada, plana y sin ningún tipo de matices.

Después de muchos años de oscuridad, y como respuesta a una corriente generalizada de reivindicación de la escultura en yeso, algunos de los que aún se conservaban se están empezando a sacar a la luz, se han limpiado y restaurado, y han reconquistado el lugar que les correspondía y que habían ocupado las copias de bronce, porque, aun con los bigotes mutilados, el modelo original del busto de *Blasco Ibáñez* tiene una calidad, una expresión y una riqueza de detalles inexistentes en la copia [Fig. 63 y 64].

La cerámica

Durante su estancia en Italia, Mariano Benlliure tuvo oportunidad de admirar y estudiar la piezas de Donatello y del taller Della Robbia, que influyeron notablemente en su entusiasmo por el material y su técnica, aunque no llegó a acometer ninguna obra ni proyecto hasta 1907. Fue a raíz del encargo del conde de Romanones de la decoración del comedor del nuevo palacio que se estaba construyendo, cuando se planteó realizar un friso continuo en cerámica¹³³. El proyecto comprendía un zócalo de piedra serpentina verde, sobre el que apoyaba el friso cerámico que tenía como tema los doce meses del año representados por las correspondientes figuras alegóricas y los frutos de cada uno de ellos, sobre el fondo color tierra oscura de las paredes, y en uno de los frentes, y en continuidad con el friso, una gran chimenea profusamente ornamentada. La suspensión del proyecto por parte de Romanones coincidió con la adquisición por Mariano Benlliure y Lucrecia Arana de un hotelito y unos terrenos en una manzana del ensanche comprendida entre el Paseo de la Castellana, y las calles de Abascal, Zurbano y Bretón de los Herreros. Benlliure le encargó al arquitecto Enrique Repullés el proyecto de un gran estudio y la ampliación del hotel. Él mismo diseñó y modeló un revestimiento cerámico para una parte de las fachadas, en el que basándose en algunas ideas y motivos del friso para Romanones, combinó guirnaldas de flores y frutas con procesiones de niños¹³⁴, e incluyó dos fuentes, iguales en la forma pero con diferente policromía, con una escena protagonizada por siete niños que en sus juegos empujan a un octavo que cae en la pila. La ejecución del revestimiento cerámico se hizo en la Fábrica de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina, iniciando una colaboración que tendría continuidad en otros proyectos.¹³⁵ [Fig. 65 y 66].

Benlliure se introdujo en ésta técnica en colaboración con la fábrica de Juan Ruiz de Luna¹³⁶ después, la amplitud de su nuevo estudio le permitió instalar un mufla para producir piezas de cerámica artística de formato pequeño y mediano. Estas condiciones le abrieron la posibilidad de realizarlas directamente y con libertad sin depender de colaboradores. Abordó nuevos proyectos como la decoración del comedor de su residencia de vacaciones en Villalba¹³⁷ y, a partir de diferentes modelos, realizó variaciones en función de las distintas cubiertas de acabado que aplicaba al bizcocho después de su primera cocción. Así surgieron la serie de estatuillas dedicadas a *Pastora Imperio* [Pág. 317], *María Barrientos*, las *gitanas con mantón de Manila*, la *majas con mantilla* y la *asturiana*; o las series de jarrones de distinto formato con temas alegóricos o mitológicos [Pág. 315], la serie de relieves dedicada a *las Estaciones*, o a las *Obras de Misericordia*, los pies de copa o candeleros, pequeñas placas conmemorativas, y otras pequeñas obras. Un conjunto nada desdeñable que permite hablar de un Benlliure ceramista.

La fundición

En su larga trayectoria escultórica Benlliure tuvo oportunidad de trabajar con diferentes fundidores, que se pueden asociar a distintas etapas de su producción. Desde su llegada a Roma en 1881 entra en contacto con una de las más importantes fundiciones artísticas, la de Achille Crescenzi, donde se familiariza con el proceso de fundición a la cera perdida, que no había tenido oportunidad de conocer antes en España por la inexistencia de talleres especializados, y adquiere un dominio absoluto que le permite sacar el máximo partido de los diferentes materiales que intervienen en cada una de las fases.¹³⁸



Desde Roma viajaron a España las estatuas ya terminadas en bronce para los grandes monumentos que realizó entre 1887 y 1892, desde el primero dedicado *al pintor José de Ribera* (1888) a los dedicados *a la reina Isabel la Católica* (1892) y *a la reina María Cristina de Borbón* (1893), y el más impresionante de sus monumentos funerarios consagrado *a Gayarre* (1890-1901), además de numerosos grupos, retratos y esculturas de menor tamaño:

“Nuestro ilustre compatriota Mariano Benlliure ha terminado ya varios monumentos de los que en breve se elevarán en esta corte. Dentro de breves días expedirá desde Roma un vagón con todo el monumento a teniente Ruíz, un cuadro con los retratos de la familia real y dos bustos del inolvidable Casto Plasencia, uno para colocarlo en su mausoleo (...) después enviará otra expedición con la estatua de don Álvaro de Bazán que ha de inaugurarse en mayo (...), los bustos en mármol de las señoras de Silvela y Laiglesia y unas figuras de género (...) para varios particulares. Todo este trabajo lo ha realizado desde (...) Nochebuena. No ha perdido (...) el tiempo...”¹³⁹ [Fig. 67].

Tras la apertura en Barcelona de la primera fundición artística española fundada por Federico Masriera en la última década del siglo XIX, y con su deseo cada vez mayor de dejar su estudio romano y trasladarse a Madrid, inició una nueva etapa fundiendo allí la estatua para el *Monumento al poeta Antonio Trueba* (1895). Su colaboración con Masriera, que en 1896 se convertiría en Masriera y Campins al asociarse con uno de sus colaboradores, se prologó hasta la disolución de la firma en 1906, cerrando su etapa catalana con las piezas en bronce para el *Monumento al general Martínez Campos* (1905-1907) [Fig. 68].

Con la inauguración en Madrid de la fundición artística Campins y Codina, heredera de la barcelonesa, que hacia 1917 se convertiría en Codina Hermanos, Benlliure abrió un nuevo período con el *Monumento a Castelar* (1908) [Fig. 12]. Con ellos fundió en 1911 *El coleo*¹⁴⁰, una espectacular escena taurina de tamaño casi natural para la que se emplearon más de cinco toneladas de bronce [Fig. 69]. El *Monumento a Montero Ríos* (1916) [Pág. 98] y la *Estatua de Irigoyen* (1916) fueron las últimas fundiciones monumentales que hizo en la casa Codina. En los años veinte cambió por última vez a Mir y Ferrero, cuya colaboración arrancó con el *Monumento a Fernando León y Castillo* (1922-1928) y el *Mausoleo de Joselito* (1920-1926) [Págs. 105 y 239].

Para la elaboración de los bronce Benlliure no se limitaba a entregar el modelo en yeso al fundidor para después recoger la obra acabada, sino que pasaba horas, días, metido en el taller retocando e introduciendo nuevos detalles en el vaciado en cera, repasaba el bronce y lo retocaba con precisas incisiones con un finísimo cincel, y eligía, especificaba y controlaba la patina de protección final. Ante cualquier posible fallo no dudaba en repetir el proceso hasta alcanzar su objetivo, como cuando trabajaba en 1906 en el grupo formado por los bustos de *los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia* [Pág. 205] que le había encargado la Colonia española residente en Buenos Aires para ofrecérselo como regalo de boda¹⁴¹:

[67] *Monumento al teniente Ruiz*, 1891, Madrid. Foto A.F.M.B.

[68] *Monumento al general Martínez Campos*, 1907. Madrid. Foto Comunidad de Madrid (DGPH), J.C. Martín Lera.

[69] *El coleo*, 1911. Bronce, 124 x 299 x 267 cm. Güines (Cuba). Foto A.F.M.B.

modelo para el que talló en el frente del busto de *Lucrecia Arana* [Pág. 209], que presentó en NUEVA YORK, 1910: 12-13, nº1.

137 Tres de los perfiles de mujer que formaban parte del friso se incluyen en el presente catálogo vid. [Pág. 312-313].

138 También colaboró puntualmente con otros fundidores romanos como Alessandro Nelli (*Monumento a Colón en el IV centenario del descubrimiento de América*) y Brugho (busto).

139 *D.O. de A. de M.*, 6/3/1891.

140 124 x 299 x 267 cm, firmado: *M. Benlliure/ 1911* (sobre base lado posterior), marca de fundidor: LA METALOPLÁSTICA/CAMPINS Y CODINA/ FUNDIDORES. Granja *Amistad con los pueblos*, Güines (Cuba).

141 *A.M.M.M.B.C.*, nº. inv. D-000077. Carta de Mariano a su hermano Juan Antonio Benlliure, 20/4/1906, anunciándole que ha recibido un telegrama de Buenos Aires con el encargo de la Colonia Española para la boda del Rey, por 50.000 pts., pero debe mantenerlo aún en secreto.



[70] *Inferno de Dante*, 1900. Bronce, 281,5 x 193,5 x 110 cm (detalle). Palau de la Generalitat, Valencia, depósito de la Diputación de Valencia. Foto A.F.M.B.

[71] *Inferno de Dante*, 1900 (detalle). Foto A.F.M.B.

[72] *Inferno de Dante*, 1900 (detalle). Foto A.F.M.B.

“Hoy termino los bustos, ya he avisado para que los entreguen cuando quieran. He tenido suerte porque los encargados de presentar el obsequio dijeron que era mejor dejar pasar los festejos, de no ser así no hubiese terminado a tiempo por haberme salido mal la fundición del relieve del pedestal, que he tenido que retocar otra cera, que también salió medio regular, gracias que manejo bastante el cincel.”¹⁴²

A partir del modelo en escayola se obtiene un nuevo positivo en cera, cuyo fino espesor de unos pocos milímetros será ya el del bronce final, y con su interior –núcleo– relleno de tierra refractaria o “picadizo”. El retoque de este modelo en cera es un paso fundamental y decisivo para definir el aspecto y los detalles que se percibirán en el bronce y Benlliure, consciente de ello, se encerraba en el taller de fundición el tiempo que fuese necesario, hasta alcanzar el resultado que perseguía. En la cera firmaba la obra, el fundidor la marcaba con su sello, y luego se hincaban en ella los clavos que fijaban el núcleo al molde exterior, unas finas barras de cera –bebederos– que al fundirse se convertían en los conductos por los que entraría el bronce líquido con la ayuda de un embudo, y otras metálicas y huecas –respiraderos– para facilitar la salida del aire. Todo ello se cubría con un nuevo molde cerámico capaz de aguantar altas temperaturas en el horno, en el que se dejaba abierto un orificio principal para dejar salir la cera derretida e introducir del bronce. Una vez fundida y vaciada la cera, se vertía el bronce licuado que rellenaba el hueco dejado por la cera y, ya en frío, se rompía el molde para extraer la figura con los bebederos y respiraderos. Después de cortarlos y limpiar el bronce de posibles restos cerámicos, intervenía de nuevo Benlliure para darle unos últimos retoques de cincel y elegir y controlar la pátina de protección.

A menudo comentaba en sus cartas las largas sesiones de trabajo y las dificultades de manejar obras de grandes dimensiones en cera, como cuando se enfrentó al gran reto de realizar la *estatua ecuestre del rey Alfonso XII* para su monumento en Madrid, de tamaño dos veces el natural:

“Ya pronto, muy pronto quedarán las cosas de la estatua de D. Alfonso XII completamente terminadas. Es un trabajo muy pesado, por sus dimensiones se hace interminable, esa gran mole de cera hay que manejarla con hierros calientes; figúrese después de trabajar 8 o 10 horas diarias cómo saldrá uno de cera! Hecho un cirio pascual, y lo peor no es lo de fuera sino lo de dentro, que materialmente se masca la cera.”¹⁴³

Un buen ejemplo de su extraordinario control del proceso de fundición es su *Inferno de Dante*¹⁴⁴, una chimenea monumental de bronce que presentó en la Exposición Universal de París de 1900, es un buen ejemplo de su extraordinario control del proceso de fundición. Es un conjunto heterogéneo de tres metros de altura integrado por más de treinta desnudos que, en una asombrosa variedad de posturas y actitudes, dan forma al “hogar” como el infierno descrito en *La Divina Comedia* y

142 A.C.M.B., C33BEN073. Carta de Mariano a José Benlliure, Madrid, 6/6/906.

143 A.G.P., Reinado de Alfonso XIII, Mariano Benlliure, C^o 13240, exp.13, Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, escrita desde la fundición Masriera y Campins en Barcelona, donde se fundió la estatua, 18/1/1905.

144 Bronce, 281,5 x 193,5 x 110 cm, sobre base de mármol diferente a la original, f.: M. Benlliure, sello de fundición: MASRIERA Y CAMPINS / FUNDIDORES. Palau de la Generalitat, Valencia. Depósito de la Diputación de Valencia. Agradezco a la Generalitat Valenciana y a la Diputación de Valencia las facilidades para estudiar esta obra. Sobre *Inferno de Dante* véase también [Pág. 170-173].

con claras referencias a las ilustraciones de Gustave Doré [Fig.70]. Un estudio pormenorizado permite ir descubriendo a personajes y escenas que aparecen en los distintos cantos de la comedia, desde los más obvios como Caronte o Lucifer al sanguinario ladrón Vanifucio de Pistoia aferrado por una serpiente, que el escultor consigue armar en un conjunto unitario y armónico¹⁴⁵. En la parte superior Virgilio guía a Dante, y en su descenso al infierno llegan a la ribera de Aqueronte cuyas aguas, surcadas por la barca de Caronte, se vierten en la embocadura del hogar.

Benlliure hace un excelente estudio anatómico de los cuerpos que modela con gran maestría e infinidad de detalles y matices, reservándose otros que efectúa directamente sobre la cera en el taller de fundición. El *Infierno* se funde en Masriera y Campins en Barcelona, desde donde escribe a José Benlliure para enviarle unas fotografías y darle noticias de ello:

“Finalmente terminé la Chimenea ya está en manos del fundidor. Materialmente no he tenido tiempo para ocuparme de otra cosa pues he trabajado día y noche *com un negre* (...) prescindiendo de algunos detalles (...) y algunos cambios que hago en cera, puedes apreciar lo que es la obra (...) ¡treinta y tantas figuras! hechas a conciencia.”¹⁴⁶

Sobre el modelo en cera introduce esos cambios y detalles que nos anunciaba, y aplica recursos técnicos de gran efectismo retocando la cera con calor y fundiéndola para conseguir evocar, con gran realismo, el derramarse de las aguas del río Aqueronte [Fig. 71 y 72].

En el grupo *¡No la despiertes!* [Págs. 170 y 173], esculpido al mismo tiempo que trabajaba en el *Infierno de Dante*, utiliza el mismo recurso de derretir la cera para simular el agua y la espuma del mar sobre las rocas y el cuerpo desnudo de la ninfa que duerme tendida sobre ellas. Pero ahora, las pequeñas dimensiones de la obra y su carácter intimista, le obligan precisar el modelado y a controlar más meticulosamente el licuado de la cera y su chorreo aleatorio. Si el concepto de “veladura” es claro y fácil de comprender en pintura, cuesta más imaginarse algo similar en una escultura fundida en bronce, algo que Benlliure consigue materializar con gran naturalidad en este grupo, en el que logra recrear en el metal la transparencia de la lámina de agua que discurre sobre el cuerpo desnudo de la nereida y el fino calado de la espuma que deja sobre él al retirarse [Fig. 73].

Dentro de su amplia obra consagrada a la lidia, en las esculturas dedicadas a la suerte de varas, de banderillas y en particular a la suerte suprema, retoca las ceras con calor para emular el borbotón de sangre que brota del castigado morrillo del toro. Ese goteo de cera aleatorio y a su vez controlado, hace que no haya dos toros en bronce originales iguales aunque procedan de un mismo modelo [Fig. 74]. No ocurre lo mismo con las copias y ediciones posteriores, muchas numeradas cosa que jamás realizó Benlliure, que además de ser idénticas entre sí han perdido en el detalle del modelado del escultor, por proceder de un segundo molde no realizado a partir del prototipo original. Copias que se exponen actualmente como originales en varios museos taurinos e instituciones.

Otro ejemplo de su seguimiento e intervención durante el proceso de fundición son los cinco bustos en bronce documentados de *Práxedes Mateo-Sagasta*¹⁴⁷ uno de los cuales, el perteneciente al Congreso de Diputados, se incluye en la actual exposición [Pág. 201]. Aunque a simple vista pueden parecer idénticos, y podrían serlo por proceder de un mismo y único modelo en yeso vaciado del barro, cada uno de ellos muestra alguna particularidad como resultado del retoque individualizado de la cera, lo que hace imposible que sean iguales. Basta fijarse en las diferencias entre las firmas y los sellos del fundidor, que como se ha dicho se marcan en la cera, y su distinta posición para verificar que proceden de múltiples ceras¹⁴⁸.

Uno de los mayores retos que Benlliure afrontó en la ejecución de escultura en bronce fue la estatua del *rey Alfonso XII a caballo*¹⁴⁹ para su monumento en el parque del Retiro. Sus dimensiones colosales de un tamaño dos veces mayor del natural, hizo que parecieran interminables cada uno de los pasos y que retocar la “gran mole de cera” llevara casi a la extenuación al escultor¹⁵⁰ [Fig. 75].

En un principio trabajó a un tiempo en el *Monumento a Goya* y en la estatua ecuestre, y cuando terminó Goya, tuvo que compaginarlo con su nuevo cargo como director de la Academia de



[73] *¡No la despiertes!*, ca.1899. Bronce, 59 x 58 x 56,5 cm (detalle). Colección particular. Foto Comunidad de Madrid (DGPH), J.C. Martín Lera.

[74] *La estocada de la tarde, Veragua 10*, ca.1900. Bronce, 17 x 41,4 x 23,4 cm (detalle). Palacio Vela de los Cobos, Úbeda. Foto Paco Bujez.

145 Benlliure planteó también composiciones en relieve combinando múltiples personajes y escenas inspiradas en obras bidimensionales, grabados y pinturas, en los pedestales de las estatuas de Velázquez y Goya creados, todos ellos, en un breve espacio de tiempo.

146 *A.C.M.B.*, C33BEN025. Carta de Mariano a José Benlliure, Barcelona, 18/12/99.

147 Vid. [Pág. 200-201].

148 El bronce del Congreso lleva la marca *FUNDICIÓN ARTÍSTICA/ MASRIERA Y CAMPINS/ BARCELONA*, mientras los otros broncees están marcados como *FUNDICIÓN ARTÍSTICA/ MASRIERA Y CAMPINS/ Sdad ANma BARCELONA*, detalle que permite determinar que se fundieron con posterioridad, después de constituirse la fundición en sociedad anónima.

149 Vid. ficha del boceto *El Rey Alfonso XII a caballo*, [Pág. 254-257].

150 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, Mariano Benlliure, C^a 13240, exp.13. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, Barcelona, 18/1/1905. [Pág. 76, nota 143].



[75] *Monumento al rey Alfonso XII*, 1902-1922. Madrid. Foto Comunidad de Madrid (DGPH), J.C. Martín Lera.

[76] *Modelo de la estatua del rey Alfonso XII a caballo en el estudio de Mariano Benlliure*, 1902. Fotografía Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000361. Foto A.M.M.M.B.C.

[77] *Mariano Benlliure en la fundición Masriera en Barcelona durante el proceso de fundición de la estatua ecuestre del Rey Alfonso XII*, ca.1904. Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000808. Foto A.M.M.M.B.C.



España en Roma del que había tomado posesión a primeros de 1902, como ya se ha mencionado. Su actividad era frenética en continuo ir y venir entre Madrid, la fundición en Barcelona y Roma, de lo que hasta algunos familiares y amigos íntimos se quejaban, entre ellos el torero Luis Mazzantini:

“Válgame Dios, ya no te acuerdas de nadie! (...) Ya me han dicho que estás atareadísimo y en constantes viajes a Barcelona; pero todo ello no debería ser motivo para que hayas dejado sin respuesta mi única carta.”¹⁵¹

o sus propias sobrinas que le escriben para pedirle que “no trabajes tanto y cuídanos a Pepito.”¹⁵²

En la fase del concurso ya se había documentado exhaustivamente sobre el monarca¹⁵³, y después de fallarse a favor de José Grases y encargarle a él la estatua, presentó dos bocetos diferentes. La larga demora de la Comisión en la elección acabó con su paciencia:

“Me da vergüenza querido Alfonso decirle que todavía estoy aquí sin poder resolver nada en definitiva acerca de la estatua de don Alfonso XII hasta que quieran enviarme el boceto que crean puede servir de los varios que he hecho después de haber aprobado el que vieran SS MM. Se conoce que los Sres. de la Comisión tienen poco que hacer y no les gusta por lo visto que los demás trabajen, ¡pues no se les ocurre ahora meditar si el caballo debe tener la boca abierta o cerrada! pues están tan acostumbrados a la oratoria que creen que en los animales tener la boca abierta es sinónimo de hablador, y otros mil detalles que no merecen la pena, pero que me hacen retrasar la obra. Hasta me he enterado que sin contar conmigo han sacado varias reproducciones del último boceto. En fin, el que es político se cree omnisciente y ha de interaccionar lo mismo en el Gobierno que en Arte y Ciencias (...) me voy cuanto antes a hacer la estatua a su tamaño como yo creo debo hacerla porque soy el único responsable.”¹⁵⁴

Benlliure modeló y vació en yeso la estatua a un tercio de las dimensiones definitivas en su estudio madrileño [Fig. 76] y la llevó a la fundición a Barcelona para realizar allí el modelo a su tamaño real:

“Ya estoy otra vez luchando (...) ya que pienso entregar al fundidor el modelo a primeros del próximo febrero, pues sólo se trata de dar toques de efecto, de conjunto, de líneas generales exteriores porque a la altura que va colocada es lo único que se podrá apreciar. El trabajo es algo pesado porque como el modelo está hecho en yeso hay que andar con el agua, y en este tiempo es desagradable, además perjudicial para los que como yo, padecen de reuma (...)”¹⁵⁵[Fig. 77].

151 *A.C.M.B.*, C32MAZ003, Carta de Mazzantini a Benlliure, Puerto de Santa María (Cádiz), 4/3/1902, publicada en MARTÍNEZ ORTIZ, 1964: 63-64, nº 40.

152 *A.C.M.B.*, C31BEN005. Carta de María y Angelita Benlliure, hijas del José, a Mariano Benlliure, Valencia, 16/4/1902, publicada en MARTÍNEZ ORTIZ, 1964: 64, nº 41.

153 Vid. ficha del *boceto El Rey Alfonso XII a caballo*, [Pág. 254-257].

154 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, C°13240 Exp.13. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, Barcelona, 26/2/1903.

155 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, C°13240 Exp.13. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, Barcelona, 1904/01/21.



Efectivamente, con esos “toques de efecto” consiguió que la percepción que se tiene de la estatua sea de una gran armonía y equilibrio de proporciones, a pesar de la altura a la que se ubica, aunque si se observa en detalle con prismáticos sorprenden los pormenores de su modelado, cuyo fin es producir una fuerte vibración de la luz que le otorga una gran veracidad [Fig. 78].

A principios de 1905 dejó completamente retocadas las ceras, y poco después se acometió la fundición de la estatua, que permaneció años en piezas en espera que se construyese el enorme pedestal central del monumento en el eje del estanque principal del Retiro, y aunque el conjunto no se terminó hasta 1922, Benlliure la dejó colocada el 3 de enero de 1910, no sin superar importantes inconvenientes:

“Las personas que, aprovechando estos días de sol, pasean por el Retiro, suelen detenerse con curiosidad ante las obras, tanto tiempo paralizadas, del monumento a D. Alfonso XII, donde se ejecutan importantes trabajos con motivo de la colocación en su pedestal de la estatua ecuestre del malogrado rey. Esta operación, que no ha dejado de ofrecer dificultades y riesgos, se ha verificado felizmente. Por medio de una potente grúa se elevó primero el caballo, dividido en cuatro partes, que fue necesario armar en lo mas alto del monumento, sobre el cuerpo central del mismo. En igual forma se elevó después el jinete, o sea la estatua de D. Alfonso XII, que ayer quedó montada a caballo, ofreciendo un excelente golpe de vista.”¹⁵⁶ [Fig. 79]

Si el “caballote”¹⁵⁷ fue un gran reto por sus dimensiones colosales, piezas como el marco para el relieve *La reina María Cistina de Habsburgo y sus tres hijos*, la *Jarra y copas conmemorativas del Tratado Hispano-Marroquí* o el *Hacha del Acorazado Alfonso XIII*, por citar tres ejemplos incluidos en este catálogo, no dejan de serlo también y precisamente por todo lo contrario, su pequeña escala y su meticuloso y primoroso cincelado.

Para Benlliure del dominio de los complejos procedimientos técnicos de la escultura dependía el poder someter los diferentes materiales a la voluntad del artista¹⁵⁸ y, desde su niñez, se formó en cada uno de los oficios relacionados con el quehacer escultórico. Poco después de trasladarse con su familia a Madrid, entró a trabajar como cincelador en la platería Meneses¹⁵⁹, y trabajando aprendió todos los secretos técnicos del orfebre y nació en él una sorprendente pasión por la orfebrería, como declaró expresamente:

“Tengo un gran amor a la orfebrería y trabajo en ella con verdadero entusiasmo; quiero ser un orfebre como Benvenuto Cellini llegó a serlo en su época.”¹⁶⁰



[78] *Estatua del rey Alfonso XII a caballo*, 1910 (detalle). Foto Comunidad de Madrid (DGPH), J.C. Martín Lera.

[79] “Mariano Benlliure supervisando el montaje de la estatua del rey Alfonso XII a caballo”, *Nuevo Mundo*, 20 de enero de 1910. Foto A.F.M.B.

156 *L.E.*, 3/1/1910: portada.

157 *A.C.M.B.*, C33BEN063. Carta de Mariano a José y Peppino Benlliure, Madrid, 10/1/1905.

158 BENLLIURE, *A.F.M.B.*, AB CD/ 2246.

159 *L.I.E y A.*, 30/11/1913: 225.

160 *P.E.M.*, 1/7/1913: 79.



[80] *Monumento a Goya*, 1902 (detalle). Madrid. Foto A.F.M.B.

[81] *Busto de Goya*, 1904. Bronce, alto 57 cm (detalle). Colección particular. Foto A.F.M.B.

[82] *Mariano Benlliure en su estudio en la glorieta de Quevedo nº5 de Madrid mostrando el busto de Goya* [Fig.81], ca.1904. Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000292. Foto A.M.M.M.B.C.

Balsa de la Vega decía a propósito “las materias susceptibles de ser esculpidas o aplicables a éste arte, no se le han revelado jamás, y por eso Mariano Benlliure es también un orfebre prodigioso.”¹⁶¹

Hemos visto en diferentes ejemplos el exhaustivo seguimiento que Benlliure hacía del completo proceso para pasar a bronce sus esculturas, y su evidente repercusión en la singularidad y la prestancia de la obra final. Después de su muerte se han hecho copias de algunas de sus obras, y su mediocre calidad ha transmitido una imagen alterada del original, que se ha acrecentado cuando además se ha modificado su forma, su sentido y se ha descontextualizado.

Cuando Benlliure realizó en 1902 el monumento a Goya que, actualmente, se encuentra frente a la puerta norte o “Goya” del Museo del Prado, en el que retrató al pintor de cuerpo entero, esculpió como obra independiente el detalle del busto¹⁶². Al tratarse este de una nueva obra para verse de cerca y no a la distancia y altura a las que se percibe en el monumento, realizó un nuevo modelo a tamaño natural, y no a vez y media como tiene la estatua, cuyo modelado cambia sustancialmente en los detalles y matices, que tienen un tratamiento más preciso y delicado. Manteniendo la posición de la cabeza y la fuerza expresiva del rostro modificó el ampuloso pañuelo lazado al cuello, la chorrera de la camisa y el cuello del gabán para que, recortados e incompletos, tuvieran un sentido el la composición [Fig. 80, 81 y 82].

Benlliure nunca hubiera concebido vaciar recortado el busto de *Goya* a partir del modelo de la estatua, criterio que no se ha tenido en cuenta después, como cuando en 1973, con motivo de celebrarse el centenario de la fundación de la Academia Española de Bellas Artes en Roma promovida por Emilio Castelar, se sacó un molde del fragmento del busto de la estatua del monumento al mismo Castelar realizado por Benlliure, del que ya hemos hablado, a partir del cual la Fundación Capa vació tres copias en bronce: una para la Academia romana, otra para la madrileña de San Fernando y otra para su propia colección. El nuevo busto recortado arbitrariamente, con el modelado parcialmente desvanecido y a idéntica escala que la estatua, una vez y media del natural, ofrece una imagen desvirtuada de la obra de Benlliure, que lo había esculpido para verse a una distancia y altura considerables y desde abajo, y contemplado de cerca y a baja altura resulta pobre en detalles y expresión. Su actitud, con la cabeza ligeramente levantada y la boca abierta, no se entiende al haberse sacado de su contexto original: de pie, apoyado con la mano izquierda en el escaño y con el brazo derecho levantado, accionando, en el momento de pronunciar uno de sus brillantes discursos en el Congreso [Págs. 135-137].

La realización de la copia del busto de Castelar no ha sido un hecho aislado y puntual, recientemente y con motivo de la limpieza del *Monumento al general Martínez Campos* en el parque del Retiro de Madrid se ha sacado un molde de la cabeza recortada del caballo y con él una copia en poliéster. Cabeza que, como en la de Castelar, sacada de su contexto y modificada, falsea la obra original.

161 *E.L.*, 15/12/1896.

162 Vid [Págs. 262-265].

La talla en madera

Si la obra final debía ser en madera, mármol u otra piedra, no practicaba la talla directa, por las razones que el mismo nos explica:

“Se ha pretendido por algunos presentar como una originalidad y superación artística, como una prueba de genialidad, el hecho de tallar directamente las obras en la madera o la piedra. Creemos que en parte lo que debe apreciarse, lo que da el merito artístico y la calidad de la obra, es el resultado y no la mayor o menor dificultad del procedimiento empleado. Buscarse por gusto dificultades de ejecución es dedicarse a una acrobacia que nada tiene que ver con el arte. Hablarnos de que un escultor ha tallado su obra directamente sobre el granito es como si se nos dijera que modelaba con los ojos vendados, con una sola mano o con la punta de la nariz. Es algo semejante a esos acróbatas que tocan el violín colgados por los pies de un trapecio. Son habilidades buenas para el circo. Yo tallé de chico directamente en la madera un paso de la Semana Santa para Zamora; pero fue por falta de conocimientos técnicos y de medios para emplear otro procedimiento.”¹⁶³

Independientemente del sistema empleado, talla directa o sacado de puntos, pocas son las tallas en madera que pueden considerarse verdaderamente originales de Mariano Benlliure, la inmensa mayoría son obras de su taller. Una observación meticulosa de ellas permite apreciar la gran diferencia que existe entre los dos pasos procesionales realizados para la Semana Santa de Zamora, *Descendido* (1878) y *El Redentor camino del Gólgota (Redención)* (1931), y la ingente cantidad de imágenes y pasos procesionales que produjo el taller entre 1940 y 1947, que ni en los años de máxima actividad del escultor, en los que era capaz de afrontar varios monumentos a la vez, se hubiera atrevido aceptar, a pesar de su inmensa e inagotable energía para el trabajo.

El *Descendido* [Fig. 83] supuso para el joven escultor el primer encargo de envergadura, y lo talló directamente en la madera, por desconocimiento de otro método, como él mismo nos contaba. La única pieza que se ha conservado previa a la talla es el pequeño boceto en arcilla modelado en 1877¹⁶⁴, aunque es de suponer que debió realizar un modelo a un tamaño intermedio. La composición del conjunto, que denota una cierta rigidez, sorprende por su concepción espacial y su extraordinario sentido escenográfico. A pesar de su densa policromía se puede apreciar la calidad de la talla de la madera, más dura y expresiva que en el posterior paso *Redención*, realizado más de cuarenta años después¹⁶⁵, en el que la sutil veladura de la policromía que cubre parcialmente la talla, que deja visto en algunas partes el color natural de la madera, permite apreciar el excelente y preciso trabajo de las gubias, trazado a largas “pinceladas”.

Benlliure pudo dejarnos una tercera escultura procesional de su etapa de plenitud, *Las tres Marías y san Juan*¹⁶⁶, pensada para salir en procesión a continuación de *Redención*, pero por falta de acuerdo económico el proyecto quedó paralizado en 1932, después de tener ya realizado el boceto, el modelo a un tercio de la talla definitiva [Pág. 277] y los estudios de los bustos de *La Dolorosa* y *María Cleofás* a todo su tamaño¹⁶⁷.

En la última etapa de su vida se vio obligado a atender una importante demanda de imágenes, en su mayoría de carácter procesional, destinada a remplazar las destruidas con ocasión de las revueltas sociales sucedidas en 1931 y 1936. Sus colaboradores realizaban los modelos a escala a partir de los bocetos elaborados por el maestro, y el escultor Juan García Talens las tallas. La soltura y espontaneidad del tratamiento del barro se traducen en un modelado lamido en el estado final de algunas de estas obras que, aunque firmadas por Benlliure, deben considerarse y valorarse como obras del taller [Figs. 84, 85].

Prueba de ello es el contrato de encargo suscrito entre Leopoldina Benlliure Tuero y Mercedes Álvarez¹⁶⁸, hija y nuera de Benlliure, y García Talens para “la ejecución total en madera policromada de la imagen de Cristo yacente (...) con destino a las Cofradías de Crevillent, original de D. Mariano Benlliure, en el precio de doce mil pesetas” con fecha del 9 de febrero de 1948, tres meses después de la muerte del escultor, liquidado el 16 de marzo de 1949, después de que “en nuestra presencia y bajo nuestra responsabilidad, Don José Tallaví actual secretario de mi hermano y mío y que lo fue de nuestro padre Mariano Benlliure y Gil, autor de la obra Cristo yacente, coloca



[83] *Descendido*, 1878. Real Cofradía del Santo Entierro, Museo de la Semana Santa, Zamora. Fotografía colección particular. Foto A.F.M.B.

163 BENLLIURE, *A.F.M.B.*, AB CD/ 2246.

164 Grupo: 23 x 41 x 28 cm (25 x 44 x 31 con peana), cruz: alto 56 cm. Museo de Zamora, nº. inv. 413.

165 Sobre el paso *Redención* vid. RIVERA, 2003: 157-159.

166 Vid. ficha del modelo incluido el presente catálogo, [Págs. 276-277].

167 *B. y N.*, 20/3/1932:105-106.

168 Casada con Mariano Benlliure Tuero. Su hijo Enrique Benlliure Álvarez se dedicó, hasta su fallecimiento en 2005, a realizar dibujos, la mayoría de tema taurino o copias de estatuas de Benlliure, realizados a base de cortos e imprecisos trazos a plumilla, que firmaba con el nombre del escultor y, en muchos casos, certificaba como nieto.



[84] Taller de Benlliure, *Las Tres Marías y San Juan*, 1946 (detalle). Paso procesional tallado por Juan García Talens a partir del modelo de Mariano Benlliure. Museo de la Semana Santa, Crevillent. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 245. Foto A.F.M.B.
 [85] *Mariano Benlliure retocando el Cristo de la Agonía*, ca.1943. Fotografía colección particular. Foto A.F.M.B.
 [86] Taller de Benlliure, *Cristo Yacente*, 1949 (detalle). Tallado por Juan García Talens a partir del modelo de Mariano Benlliure. Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. E-149, depositado en el Museo de la Semana Santa. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 251. Foto A.F.M.B.

por nuestra orden la copia de la firma en la misma, tal como en vida lo realizaba también por su mandato”¹⁶⁹ [Fig. 86].

No obstante, las imágenes salidas del taller de Benlliure, de inspiración clasicista, alejadas de la teatralidad barroca, revelan una interpretación personal que pone énfasis en el estudio anatómico y en las expresiones graves y serenas de sus protagonistas.

La talla en piedra

En la ejecución de obras en mármol supervisaba también el trabajo de cada fase, desde la elección del bloque al sacado de puntos a partir del modelo, operación que en algunos casos realizaba personalmente, como en el relieve-retrato *La reina María Cristina de Habsburgo y sus tres hijos*¹⁷⁰ [Pág. 191], para tallar finalmente la superficie imprimiéndole esa factura especial que distinguen sus mármoles. La mayoría de las veces “los desbastadores van quitando piedra hasta un momento en el cual solo el escultor puede seguir (...) Ahí dentro de cada uno de esos bloques de mármol hay una estatua, la hay admirable, perfecta en cada trozo de piedra informe, ¡feliz el que pueda encontrarla!”¹⁷¹ [Fig. 87].

Conocía a la perfección las características de las piedras y mármoles que se utilizan en escultura y tenía absoluta preferencia por el mármol de Carrara, y dentro de sus muchas variedades por el de Sevezza, de gran homogeneidad y pureza¹⁷². Durante los años que mantuvo su estudio en Roma, Benlliure frecuentó las canteras de Carrara para elegir personalmente el mármol, y cuando se trasladó definitivamente a Madrid y el volumen de trabajo no le permitía hacerlo a él mismo, enviaba a su marmolista para que eligiera los bloques, como indica en la carta que le dirige a principios de 1915 a José Francos Rodríguez mientras trabajaba en el *Mausoleo de Canalejas* para el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid:

“Tengo que hacer pedido de mármol a Carrara, es decir, mando a mi marmolista para que escoja los bloques y que me los envíen enseguida, al propio tiempo se escogerán para el mausoleo de Canalejas.”¹⁷³

No es extraño que dada su fuerte vinculación con Carrara, el 14 de julio de 1897 fuera nombrado Profesor Honorario de la Regia Accademia di Belle Arti di Carrara¹⁷⁴, incluso antes de ser propuesto como Académico de la Real de San Fernando de Madrid el 9 de agosto de ese mismo año¹⁷⁵.

Igual que en el bronce, Benlliure no concibe sacar dos mármoles idénticos a partir de un modelo único, e introduce variaciones que convierten cada nueva talla en una obra nueva e impar, como en el caso de los dos bustos de *Goya*, sacados de puntos del primer modelo en yeso de 1902. Además de pasarlo a bronce, quiso tantear una versión en otro material que le permitiera potenciar otras cualidades y calidades a partir del mismo prototipo, y talló dos mármoles completamente diferentes entre si, uno de los cuales se expone ahora por primera vez [Pág. 262-265] [Fig. 88 y 89].

169 A.F.M.B, AB CD/ 2247.

170 N.T., enero 1902: 140.

171 E.I., 6/4/1918.

172 BENLLIURE, A.F.M.B., AB CD/ 2246.

173 A.F.F.R., s/n inv. Carta de Benlliure a José Francos Rodríguez, ca.1915. Agradezco esta documentación a Juan Vera Villanova, presidente ejecutivo de la fundación.

174 A.R.A.B.A.C., Albo Professori e Soci Onorari (hoja suelta s/nº inv.). Agradezco al proff. Renato Carozzi ésta información. En QUEVEDO, 1947: 128 se reproduce el título.

175 A.R.A.B.A.S.F., Académicos Correspondientes, sig. 273-3/5. Proposición de nombramiento de Académico de número al Excmo. Sr. D. Mariano Benlliure y Gil, Madrid, 9 de Agosto de 1897, por Elías Martín, José Estaban Lozano, Jerónimo Suñol y Ricardo Bellver.



Otro ejemplo claro son los cuatro tallados en mármol a partir del modelado en 1910 de la bailarina *Cléo de Mérode*, el primero de los cuales se expone ahora por primera vez desde que se presentara en la Exposición de Arte Español e Industrias Decorativas de México en ese mismo año [Pág. 212-215]. En cada una de las cuatro versiones, desde la primera fechada en 1910 a la última realizada por encargo del Casino de Madrid en 1917, no sólo los matices de las distintas gradaciones del abujardado o apomazado son sensiblemente distintos, también la composición cambia, vistiéndolo o desnudando el pecho de la bailarina o introduciendo diferentes frisos con escenas de danza de inspiración clásica en dos de ellos [Fig. 90, 91, 92 y 93].

Del grupo escultórico *Canto de amor*, talló dos versiones diferentes, una primera en 1889¹⁷⁶ y la segunda en 1898¹⁷⁷. Es una alegoría del amor juvenil, encarnado por una joven con el busto desnudo, sentada, que sonríe ensimismada al recordar su primer encuentro amoroso, al tiempo unos niños, cinco en la versión de 1889 y cuatro en la de 1898, forman un corro a su alrededor e intentan llamar su atención con sus juegos. El grupo se alza sobre un pedestal decorado con cuatro relieves con motivos clásicos, que representan escenas alusivas al amor, *Venus y Cupido*, *Las tres Gracias*, *La Armonía*¹⁷⁸ y *Venus y Adonis*. Al reducir el número de niños en la segunda versión creó una composición más equilibrada y el pedestal cilíndrico, sobre el que se sienta la joven y alrededor del cual giran los niños, quedó más despejado y le permitió tallar en su superficie tenues y delicados bajorrelieves cuyos motivos insisten también en el amor juvenil: a un lado representó un “idilio” [Pág. 168]., que se nos muestra como el reflejo del grupo *Idilio* [Pág. 167], escultura con la que debía hacer pareja en el *Saloncito Bauer*¹⁷⁹, y en un “juego de espejos” talla en un delicadísimo bajorrelieve un corro de niños en el pedestal cilíndrico de *Idilio* [Pág. 168] o, como un eco de los que danzan en torno a la joven de *Canto de amor* [Pág. 166]. También en los relieves del pedestal introdujo nuevos matices que permiten diferenciar las dos versiones.¹⁸⁰

En *Idilio* representó una escena de amor entre Dafnis y Cloe, en la que se palpa su admiración por Bernini. Durante su ejecución, tenía como modelos a una pareja de jóvenes *ciociari*, a los que acompañaba también su cabra “Diana”, que se hizo muy popular entre los artistas que frecuentaban el estudio de Benlliure¹⁸¹ [Fig. 94]. Cuando había terminado el modelo, su buen amigo el escultor Adolfo Apolloni, después de una visita al estudio, le escribió para expresarle la fuerte impresión que le había causado:

“Carissimo Mariano, Non posso resistere al desiderio di mandarti questo biglietto benché io sappia che ti vedrò fra poco. T’invio ringraziamenti infiniti e le mie più sincere congratulazioni. Il tuo *Idilio*

[87] Laszlo, P., Mariano Benlliure. 1927. Óleo / lienzo, 105 x 80 cm. Diputación de Valencia. Foto Rafael de Luis.

[88] *Busto de Goya*, 1904. Mármol, 63 x 41 x 40 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. Foto Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

[89] *Busto de Goya*, ca. 1902. Colección particular. Foto A.F.M.B.

176 Mármol, grupo: 126 x 66 x 73 cm, pedestal: 97,3 x 51,7 x 51,7 cm, f. y f. M. Benlliure/ Roma. 89, Diputación de Valencia, n.º inv. 4817. Fue adquirida en la subasta pública del la colección Navarro Viola en Buenos Aires en 1989, según se publicó en prensa por la cantidad de 40 millones de pesetas. Noticia que apuntaba había sido encargada para el jardín de residencia romana antes de ser adquirida por la Fundación Navarro Viola. *ABC*, 29/4/1989: 52.

177 Museo del Prado, vid. ficha *Idilio*, [Pág. 166-169]. AZCUE, 2007A: 420-423.

178 Se incluye en este catálogo una réplica realizada como obra independiente con un marco arquitectónico clásico basado en el orden jónico de madera, vid. [Pág. 160-161].

179 Sobre el *Saloncito Bauer*: ENSEÑAT, 2000: 44-54.

180 Las dos versiones de *Canto de amor* fueron el tema de una conferencia pronunciada el 28 de febrero de 2010 en el Museo del Prado en la que se estudiaba la pieza y su relación con el entorno para el que había sido creada, el *Saloncito Bauer*.

181 *L.E.*, 29/11/1896.



[90] *Cléo de Mérode*, 1910. Colección particular. Foto Comunidad de Madrid (DGPH), J.C. Martín Lera

[91] *Cléo de Mérode*, ca.1910. Jockey Club de Buenos Aires (desaparecido). Fotografía Fundación Mariano Benlliure, FN 428. Foto A.F.M.B.

[92] *Cléo de Mérode*. Perteneció a Carmen de Quevedo Pessanha. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, FN 429. Foto A.F.M.B.

[93] Mariano Moreno, *Busto de Cléo de Mérode de Mariano Benlliure*, 1917. Casino de Madrid. Foto Archivo Moreno, Fototeca IPCE

pastorale in concetto fine e squisito. Io ti voglio bene, ma sappia il ben che ti voglio, sta una cosa più grande. Una profonda e sincera Stima di artista ad artista senza forma e senza ipocrisia. Ogni tuo lavoro segna un passo avanti nella concezione poetica. Ora che l'anima tua è flagellata dei dolori dell'amore (...) rinasce, fatta forte dalle pene, si solleva, si fa nobile, si purifica, sognando *amore amore*, crea idilli pastorali, da forma e vita al canto appassionato (...). Gioia, lamenti di cuore innamorato e giovane. L'artista crea l'arte all'amore! (...) Avanti mio buon amico ed excelsior! La vittoria sarà tua, poichè sai fare e puoi fare. Tuo affm. amico, Adolp"¹⁸²

A partir del modelo en yeso fundió una primera versión en bronce en 1894 [Fig. 95], que tenía como pedestal una columna de mármol sin motivos escultóricos, y en 1896 talló en mármol de Carrara el magnífico grupo escultórico que se presenta ahora por primera vez [Págs. 166-169], y en su pedestal, del mismo material, incluyó un corro de niños en bajorrelieve al que ya nos hemos referido. La escena completa de los jóvenes con los brazos extendidos y cogidos por las manos, junto a la cabra con su cabrito enredados entre sus piernas, está labrada en un único bloque de mármol, prueba de la gran maestría en el tallado, que extrae de la piedra una extraordinaria riqueza de calidades.

Los dos grandes mausoleos en mármol: Sagasta y Canalejas

Mientras Mariano Benlliure trabajaba en la *estatua ecuestre de Alfonso XII*, recibió el encargo de dos importantes monumentos funerarios, el *mausoleo de Práxedes Mateo-Sagasta*, para el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid, y el *panteón de los duques de Denia*, pero antes de meterse de lleno en su ejecución, realizó el largo viaje con Balsa de la Vega en la primavera de 1903 que ya se ha mencionado, durante el que se detuvieron un tiempo en Grecia, estancia que marcó hondamente al escultor. De vuelta en Madrid, Benlliure se entregó durante el verano de 1903 a modelar en barro el *mausoleo de Sagasta*, con las dificultades que comportaba mantener el barro húmedo por el fuerte calor seco, lo que le obliga a no dejarlo por miedo a que se desprendiera alguna figura, como ocurrió durante los pocos días que fue a ver a sus padres a Valencia, pues aunque contaba con un buen y cuidadoso ayudante, la tarea de tapar las grietas que se abrían constantemente o colocar los paños mojados para mantener la humedad no los dejaba en manos de nadie, y no veía el momento de poderle "echar el yeso" para respirar tranquilo¹⁸³. A finales de septiembre "después de trabajar sin descanso los tres meses de calor (...) y tenerlo ya completamente modelado, no me acabó de satisfacer y como los remiendos en esta clase de obras, siempre resultaron remiendos, opté por empezar otro completamente diferente"¹⁸⁴.

182 *A.C.M.B.*, C31APO002. Carta de Adolfo Apolloni a Benlliure, 21/09/1893.

183 *A.M.M.M.B.C.*, D.000081, Carta de Mariano a Juan Antonio Benlliure, 15/8/1903.

184 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, C^a13240 Exp.13. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, 24/9/1903.



[94] *Modelo en escayola de Idilio*, ca. 1893.

Foto ©Biblioteca Nacional de España.

[95] *Idilio*, 1894. Bronce, alto 125 cm.

Colección particular. Foto A.F.M.B.

todo de una mirada, el que resulte clásico dentro del carácter moderno y que no haya necesidad de leer la firma para ver que es español y que está hecho en esta época. Pues lo mismo que los griegos y romanos simbolizaron sus ideas por medio de tipos y figuras de su tiempo y los del renacimiento hicieron lo mismo, creo que estamos obligados a seguir el ejemplo al retratar nuestra época, imitarles solamente en la grandiosidad de concepto y de líneas. La obra a pesar de todo no resulta pagana, pues es la figura yacente, que es la realidad, le pongo el crucifijo verdad, que se coloca a los nuestros en el pecho. Para que lo veas con más claridad y no estés intranquilo haré una fotografía del boceto. Esta obra es de gran empeño para mí, pues con el tiempo la Basílica de Atocha será el verdadero Museo Contemporáneo de Escultura; y quiero figurar a mucha distancia de los demás en todos conceptos.”¹⁸⁵ [Fig. 96].

No cabe duda que el viaje que había realizado en primavera y, más concretamente, la obra de Gérôme y el gran impacto que le había producido la escultura griega, influyó en el cambio radical de la composición del mausoleo de Sagasta, como se lee entre líneas en la carta a José Benlliure y en la publicada en *El Heraldo*, de las que hemos transcrito algunos fragmentos.

Cuando Benlliure tenía ya muy avanzada la segunda versión en barro del mausoleo, no sin un gran esfuerzo “por la falta absoluta de modelos”¹⁸⁶, el duque de Denia le encargó un panteón para dar sepultura a la duquesa fallecida durante el verano¹⁸⁷. A lo largo del día, con luz natural, ultimaba detalles en el modelo de Sagasta, y las noches las dedicaba a darle vueltas a la idea del nuevo panteón dibujando esquemas para poder empezar inmediatamente a modelar un boceto [Fig. 97 y 98]. Se sentía seguro de como había resuelto finalmente la composición del mausoleo del político riojano y no dudaba en manifestarlo:

“Me resulta la obra mas concienzuda, mas original, mejor de concepto, y de sencillez de factura que he hecho hasta ahora, esto dicen cuantos la han visto, pero aunque no lo dijeran, no se si es ilusiones, vanidad o realidad, veo claro y juzgo mi trabajo como el de un extraño, estoy convencido de que no me engaño (...) quiero demostrar, ya que la índole de ella se presta, que también se desarrollar (...) una idea que representa varios pensamientos de distintas épocas en una sola figura, sin más atributos que su colocación y expresión, sin fantasear en la arquitectura, ni romper ninguna línea (...)”¹⁸⁸ [Fig. 99]

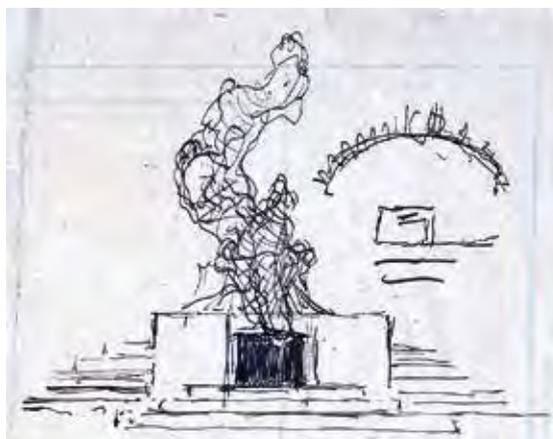
Benlliure planteó un podio con varios escalones sobre el que se alza el sobrio túmulo donde descansa la figura yacente del político, esculpida con refinado realismo, vestido con levita y parcialmente cubierto por un gran manto bordado con el escudo de España enmarcado por el collar del Toisón de Oro, condecoración que luce sobre su pecho. A sus pies, un joven obrero como alegoría del Pueblo que, con actitud pensativa se apoya sobre los Evangelios, mientras

185 *A.C.M.B.*, C33BEN039. Carta de Mariano a José Benlliure, Madrid, 26/8/1903.

186 *A.C.M.B.*, C33BEN040. Carta de Mariano a José Benlliure, Madrid, 30/9/1903.

187 *A.C.M.B.*, C33BEN038. Carta de Mariano a José Benlliure, Madrid, 20/8/1903. Benlliure había tenido noticia de ello y le había enviado en su momento el pésame al duque, en su nombre y en el de sus hermanos.

188 *A.C.M.B.*, C33BEN042. Carta de Mariano a José Benlliure, Madrid, 27/10/1903.



[96] *Maqueta del mausoleo de Sagasta*, ca.1903. Escayola, 41x 54 x 84 cm. Institut Municipal de Museus de Reus, nº. inv. 8051. Foto A.F.M.B.

[97] *Apunte para el panteón de los Duques de Denia*, ca.1903 (detalle). Tinta / papel, 18,5 x 28 cm. Fundación Mariano Benlliure, nº inv. DF 139. Foto A.F.M.B.

[98] *Apunte para el panteón de los Duques de Denia*. Tinta / papel, 21 x 13,8 cm. Fundación Mariano Benlliure, nº inv. DE 148. Foto A.F.M.B.

sostiene con la mano derecha una espada con la empuñadura muy ornamentada con una pequeña cabeza de mujer, *alegoría de la República*, la balanza de la justicia, y en su hoja una rama de olivo. Sentada detrás de Sagasta, una bella figura de mujer alegoría de la Historia, evocadora del mundo clásico, cierra el libro de la vida del ilustre político [Fig. 100 y 101].

Utilizó como único material un mármol de Carrara de extraordinaria calidad, que le permitió extraer matices para diferenciar las diversas consistencias de las telas o de las tan distintas texturas de la piel de los tres personajes. Talló *in situ* los últimos detalles y lo dejó terminado el 27 de octubre de 1910:

“He estado constantemente trabajando en Atocha en el Mausoleo a Sagasta, hecho un verdadero picapedrero. Hoy lo he terminado (...) Aunque esté mal decirlo, estoy satisfecho de la obra, resulta la mejor y más original que he hecho en este estilo y sobre todo de una honradez y esplendidez en los materiales y ejecución, sobre esto mi conciencia de artista queda completamente satisfecha.”¹⁸⁹

Para la crítica de la época, “la última obra de Benlliure determina una evolución en la manera del autor, pues su sencillez grandiosa le separan de las obras anteriores, en las cuales con mayor o menor intensidad se ve la influencia de los maestros italianos de los siglos XVI y XVII en su amor al detalle y a la riqueza del primor decorativo.”¹⁹⁰

En diciembre de 1905 la Academia de Bellas Artes de París nombró a Mariano Benlliure miembro correspondiente¹⁹¹ para ocupar el lugar del escultor belga Meunier, por el que siempre había sentido gran admiración, lo que le halagó inmensamente porque se debía única y exclusivamente al reconocimiento a su trayectoria artística y más concretamente a su “estatua de la Historia del mausoleo de Sagasta, obra por la cual me he ganado ese puesto”. Pasó así a convertirse en “el único Académico de San Fernando que es miembro de la de Francia”, acontecimiento que tuvo lugar en un momento en que “España no tiene ninguna influencia, siendo escultor, la peor representación de nuestras artes (según los inteligentes), y siendo Francia la Grecia moderna”. A pesar de su importancia, el nombramiento tuvo escasa repercusión a nivel nacional “si en mi caso se hubiera encontrado Blasco Ibáñez, Galdós u otro literato, de seguro pide la prensa que se le rinda homenaje mayor que a Echegaray”.¹⁹²

Sin haber concluido aún el panteón de los duques de Denia, Benlliure recibió el encargo de otro importante monumento funerario dedicado a José Canalejas¹⁹³. El encargo fue en realidad triple: un busto en bronce para colocarlo en el salón central del ministerio de la Gobernación, donde el día del asesinato fue depositado y expuesto su cadáver¹⁹⁴ [Págs. 216–217], una lápida para colocar en la fachada del edificio frente al cual se había cometido el asesinato en la plaza Puerta del Sol nº 6 y un mausoleo destinado al Panteón de Hombres Ilustres.

El mausoleo es un impresionante conjunto en el que se combinan mármoles blanco y gris, para configurar la embocadura de una cripta subterránea, por cuya escalera descienden dos jóvenes de complexión atlética, parcialmente cubiertos por túnicas clásicas, que portan el cuerpo inerte de

189 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, C*13240 Exp.13. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, 19/6/1904.

190 *L.I.E y A.*, 8/7/1904: 3.

191 *E.I.*, 12/12/1905.

192 *A.C.M.B.*, C33BEN070. Carta de Mariano a José Benlliure, Madrid, 15/12/1905.

193 Canalejas, Presidente del Consejo de Ministros, había sido asesinado en un atentado terrorista el 12 de noviembre de 1912 en la Puerta del Sol, cuando contemplaba el escaparate de la librería San Martín.

194 *ABC*, 11/3/1913: 11.



[100] *Alegoría de la Historia, Mausoleo de Sagasta*, 1904. Panteón de Hombres Ilustres, Madrid. Patrimonio Nacional, nº inv. 10008817. Foto A.F.M.B.

[101] *Alegoría de la Historia, Mausoleo de Sagasta*, 1904. Panteón de Hombres Ilustres, Madrid. Patrimonio Nacional, nº inv. 10008817. Foto A.F.M.B.

[102] *Mausoleo de Canalejas*, 1915 (detalle). Panteón de Hombres Ilustres, Madrid. Patrimonio Nacional, nº inv. 10008815. Foto A.F.M.B.

[103] *Mausoleo de Canalejas*, 1915 (detalle). Panteón de Hombres Ilustres, Madrid. Patrimonio Nacional, nº inv. 10008815. Foto A.F.M.B.

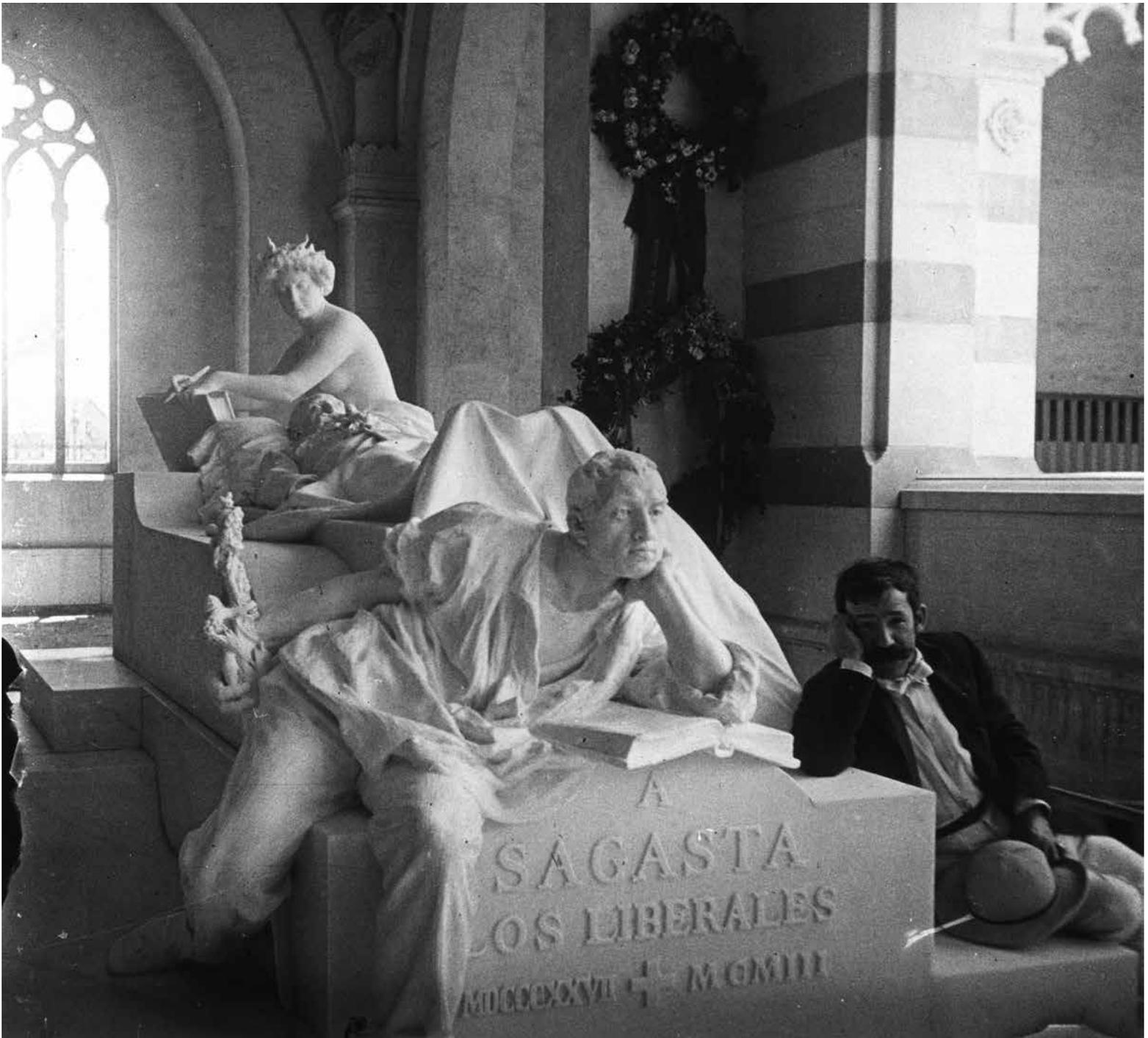
Canalejas envuelto en un amplio sudario, ayudados por una muchacha cuyos rasgos y peinado evocan el gusto renacentista. Sobre un gran bloque de mármol, que conforma el dintel de la cripta, surge la figura del Redentor, que se dibuja en un suave relieve sobre un fondo con un potente abujardado [Fig. 102 y 103].

Terminado el modelo a su tamaño definitivo a principios de 1915¹⁹⁵ [Fig. 104], Benlliure escribió a Francos Rodríguez para saber si se había aprobado el presupuesto, porque le urgía enviar a su marmolista a Carrara para elegir los bloques, ya que si no sería imposible terminarlo para el aniversario del asesinato¹⁹⁶. El 11 de noviembre, víspera de la inauguración, le escribió de nuevo:

“(…) Iré mañana por si hiciese falta mi presencia para disponer algún detalle sobre el acto de la inauguración (...) He escrito al Conde dándole cuenta de la terminación de la obra y excusando mi asistencia al acto, nunca asistí a ninguno, no hay nada más claramente que la obra, ella interesa y no

195 Escayola, 223 x 111 x 219 cm, Museo Mariano Benlliure, Crevillent, nº. inv. E-144.

196 *A.F.F.R.*, s/nº inv. Carta de Benlliure a Francos Rodríguez, ca.1915.



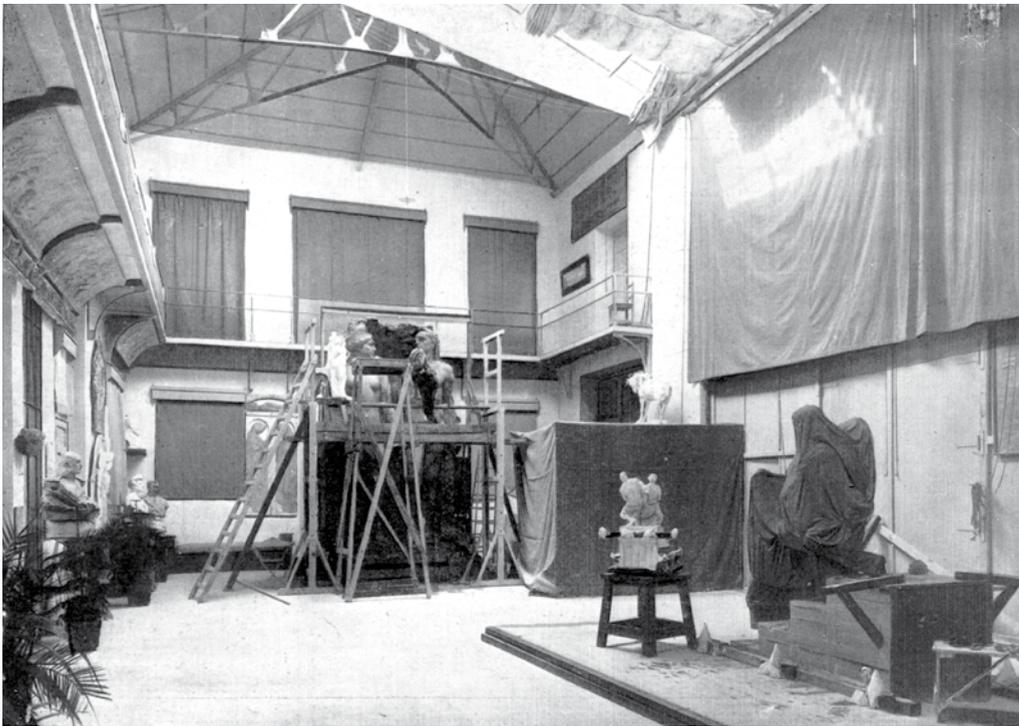
[99] *Mariano Benlliure sentado en el mausoleo de Sagasta*, ca.1904. Fotografía Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000951. Foto A.M.M.M.B.C.

el autor, yo cumplí poniendo todo mi entendimiento, grande o pequeño, no lo sé, todo mi entusiasmo y cariño, eso sí lo sé, que ha sido grandísimo. Tengo la conciencia tranquilísima y por lo tanto me voy a Villalba a continuar otro trabajo que allí dejé empezado. No dudo querido Pepe que comparando la importancia de gasto material e intelectual del de Sagasta y Canalejas me pagaréis lo que se me pagó por el primero. Lo creo justo y me hace muchísima falta ese pico que caprichosamente deseáis rebajarme.”¹⁹⁷

El mismo día de la inauguración el diario *ABC* destacaba:

“Lo anecdótico, el adorno complicado, el detalle menudo, el símbolo ampuloso, desaparecen en esa obra de Benlliure. El asunto es sencillo: la imagen de un enterramiento. Nada distrae la atención del que contempla ese mausoleo, y el sentimiento que produce es tan intenso como severo (...) Al contemplar

197 *A.F.F.R.*, s/nº inv. Carta de Benlliure a Francos Rodríguez, 15/11/1915.



[104] Vista del estudio de Mariano Benlliure con el boceto y el modelo en barro cubierto por telas del grupo para el mausoleo de Canalejas, ca.1914. *La Esfera* 7 de febrero de 1914. Foto A.F.M.B.

esta obra artística, el recuerdo de las estelas del cerámico acude a mi memoria. El dolor sereno y la fina y atrayente espiritualidad de las figuras es de un encanto maravilloso. Todas las bellezas de la forma (y son muchas y muy perfectas) y la técnica sabia y sencilla desaparecen ante el hechizo de aquella expresión tan dolorosa como serenamente sublime.”

La cita se cierra con una expresiva reflexión que bien puede servir como conclusión de este trabajo:

“La pluma se detiene aquí, después de escribir un juicio tan personal como modesto, esa obra de Mariano Benlliure es la mejor de cuantas ha producido el artista. Cuando la emoción es intensa, la crítica del análisis enmudece”¹⁹⁸.

198 *ABC*, 12/11/1915: 21.

Benliure monumental

Benlliure monumental

Carlos Reyero

Los estudios que sobre los monumentos han visto la luz en las últimas décadas han modificado nuestra percepción de los mismos¹. Ahora valoramos el importante papel que tuvieron en relación con el desarrollo urbanístico de las ciudades, su capacidad para convertirse en símbolos y generar identidades o su contribución a la construcción de imaginarios políticos o sociales, por ejemplo. Atrás parecen haber quedado las prevenciones que llegaron a suscitar tales creaciones en el pensamiento de vanguardia, en particular a causa del carácter impositivo de sus mensajes, tan alejado de la libertad artística moderna, la retórica grandilocuente de sus formas o la subordinación historicista y narrativa dominante en el pasado.

Esta nueva mirada, sin embargo, no ha venido siempre acompañada de una profundización en las relaciones existentes entre la personalidad artística de quienes los ejecutaron y su producción monumental. Conmemorativos, funerarios o efímeros, los monumentos suelen ser tratados como unas piezas más de su catálogo, pero invitan menos al análisis autónomo como obras de arte que las esculturas mobiliarias. Eso ha provocado una cierta *desatención estética de su singularidad*, que tiene causas comprensibles: las exigencias representativas (que supuestamente diluyen la voluntad individual del creador), las aparentes similitudes formales entre ellos (condicionadas por la competitividad y unas comunes necesidades públicas) o la complejidad de cualquier empresa monumental (donde el escultor no es, al fin y al cabo, el único responsable del resultado final), por ejemplo. Aún hay otra, no menos relevante, pero menos reconocida: la pereza y la dificultad de ver. Tener curiosidad y saber mirar es una cuestión esencial de las artes visuales, como es la escultura, aunque parezca superfluo tener que advertirlo. Las sutiles observaciones que apreciaron los críticos, cuando algunos fragmentos monumentales fueron expuestos, se comprueban hoy con muchos obstáculos, si alguien tiene la osadía de intentarlo, dada su ubicación distante y casi siempre alterada.

En el tránsito del siglo XIX al siglo XX, la fortuna crítica de un escultor, en tanto que artista singular, se fraguó, si no en exclusiva, desde luego en una gran parte, a través de los monumentos. Pero había que pararse a mirarlos. Fue a propósito del *mausoleo de Gayarre* [Fig. 1], por ejemplo, cuando el crítico Rafael Balsa de la Vega calificó a Mariano Benlliure de *genio*, situándole «entre los inmortales en el cielo del arte» y sus obras entre las «más bellas, más geniales de la escultura moderna»². Más allá de la grandilocuente retórica del lenguaje, revisar exige volver a ver de cerca y sin condicionamientos.

Por lo tanto, la poética monumental de un escultor constituye, por un lado, un punto de vista esencial para comprender su singularidad como artista, su teoría del arte y el sentido que tiene su práctica en la sociedad en la que vivió, en virtud de la alta consideración que el monumento poseía. Por otro lado, permite diferenciar su impronta individual en la comprensión de una tipología, dimensión que la historiografía ha tendido a despreciar, frente al peso otorgado a los comitentes, el proceso técnico, el momento político o las circunstancias sociales y económicas. No se trata, ni mucho menos, de restar importancia a estos aspectos, sino de incorporar uno más, con un alcance, por otra parte, no sólo técnico y formal, sino derivado de todo lo que acompaña a una personalidad influyente, erudita y compleja.

El gran número de monumentos realizados por Mariano Benlliure a lo largo de su vida, que coincide con un periodo de máximo prestigio de esta tipología, facilita el análisis de sus peculiaridades. Ningún otro escultor español de su tiempo concibió tantos, dimensión cuantitativa bien significativa de su carácter distintivo, que le llevó a ser preferido por encima de cualquier otro³.

La idiosincrasia de Benlliure como escultor de piezas monumentales, sin embargo, se debe poco a los determinismos geográficos a los que eran tan aficionados los críticos del siglo XIX,

1 Véanse, entre otros: SOBRINO, 1996: 927-938; STORM, 1999: 625-654; REYERO, 1999A; ROMERO, 2007: 69-88; MICHONNEAU, 2002; GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2004; GARCÍA GUATAS, 2009.

2 *E.L.*, 19/5/1898.

3 Sobre el escultor véase, además de otras obras citadas en las notas siguientes: QUEVEDO, 1947; MONTOLIU, 1997. También los catálogos de las exposiciones: VALENCIA, 1997B; VALENCIA, 2007B. Las fechas de ejecución de los monumentos han sido tomadas de la información ofrecida por la página web de la Fundación Mariano Benlliure: <http://fundacionbenlliure.wordpress.com/monumentos/> (consultada en agosto de 2012).

[1] Vista general del *Mausoleo de Gayarre*, 1890-1901, finalizada la restauración en el año 2011. Cementerio de Roncal, Navarra. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. IPCE. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo General



en busca de paralelismos entre la lengua y la práctica artística: «Hoy por hoy está la escultura española condenada a hablar en catalán más o menos puro, mezclado de algunas locuciones castellanas», escribía Luis Alfonso en 1886; y añadía a continuación: «Mariano Benlliure, uno de los estatuarios modernos más geniales, es de Valencia, donde se habla ‘catalán más o menos puro’⁴. La bibliografía moderna no suele hacer mención de esta *asimilación* catalana del escultor valenciano, por otra parte sin particulares relaciones con Cataluña, fuera de las que tuvo con las empresas de fundición situadas en Barcelona. Pero no es la única: *La Ilustració Catalana* le considera «*compatrici nostre*», a propósito de la inauguración del *monumento al teniente Ruiz* en 1891⁵ [Fig. 2]. Sirvan estos elocuentes testimonios, que hoy sorprenderán a más de uno, para que la procedencia geográfica –o el uso que de ella se haga, antaño como ahora– no tergiversen la dimensión esencialmente académica, por lo tanto cosmopolita, de Mariano Benlliure. De hecho, sus monumentos adornan decenas de lugares de España y América, y en cada lugar se sienten como propios.

Historia

Los ideales artísticos de Mariano Benlliure estuvieron ligados al prestigio del historicismo como referente moral y estético seguro e incuestionable, del que se impregnó en los años de formación y mantuvo durante toda su vida. Tanto la enseñanza artística como el gusto dominante en España, cuando Benlliure concibió sus primeros monumentos, determinaron esa orientación, favorecida por el ambiente de Roma, donde ejecutó varias de sus esculturas, y el de las ciudades a las que se destinaron, Madrid, Valencia, Bilbao o Granada. Los comitentes, el público y la crítica que valoraban los monumentos reclamaban historia, en los temas como en la forma, y aquellos condicionaban en gran medida ésta.

De todos modos, en ese gusto hacia el pasado debe diferenciarse ese momento inicial, con unos objetivos que se modifican en torno hacia 1895, a raíz de ganar la medalla de honor con la *estatua de Trueba*, de lo que sucede después, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, cuando la historia empieza a jugar un papel diferente, en relación con una nueva concepción escultórica y monumental.

⁴ LUIS ALFONSO en *L.E.A.*, 22/11/1886: 379.

⁵ «Com que no es á nosaltres á qui pertoca ésser cronistes de les festes cortesanes, convertides en nacionals sens cóm va ni cóm costa per obra y gracia del centralisme, si'ns recordem d'aquella es no mes pera dir que la estatua ha estat ideada per un escultor compatrici nostre, 'n Benlliure, qui en unió ab los organisadors del monument fou festejat ab un apat pe'ls socis del Centre Militar de la capital d'Espanya» (LAPORTA en *L.I.C.a.*, 15/5/1891: 130).



[2] Monumento al pintor Jose Ribera, "El Españolito", 1886 -1888. Valencia Foto A.F.M.B.

[3] Monumento al teniente Ruiz, 1891. Madrid. Foto Photoarte.com

En el primer periodo los monumentos se dedican a figuras del pasado nacional, con algún tipo de relevancia específica, que se proyecta de manera aleccionadora sobre el tiempo presente. El escultor busca reproducir con fidelidad arqueológica el carácter, la fisonomía y la indumentaria de los tipos, de un modo comparable a cómo lo hacía el pintor de historia. El primero de ellos, el *monumento a Bárbara de Braganza* en Madrid, de 1887, casi podría considerarse un *falso histórico*, destinado a formar pareja con el de Fernando VI, del siglo XVIII, frente al palacio de las Salesas, cuya construcción impulsó. De hecho, según refiere el propio escultor, Pedro de Répide la consideró obra de un artista setecentista⁶.

Más importante es el *monumento al pintor Ribera* en Valencia, de 1888, [Fig. 2] cuya versión en yeso mereció primera medalla en la exposición nacional de 1887 y fue adquirida por el Estado. En tal ocasión, la crítica se mostró, en general, muy entusiasta con la «noble apostura» y «arrogante actitud» de la figura, en cuya cabeza «parece irradiar la aureola del genio», prueba de una visión historicista y romántica. No obstante, hubo ya quien interpretó la inclinación de Benlliure hacia el detallismo, como una contaminación pictórica ajena a la escultura⁷.

Esta minuciosidad descriptiva, comparable a la pintura preciosista, tan en boga entonces, constituye, en efecto, un elemento muy característico del Benlliure de esta primera época. Así se aprecia en la *estatua de Diego López de Haro*, destinada a monumento público en Bilbao, que fue expuesta en la Nacional de 1890, donde se consideró nada menos que «la obra de la exposición y la del momento presente»⁸. Encontramos un esclarecedor testimonio de la *representatividad historicista* que se exigía a este tipo de obras en la crítica que hizo entonces Jacinto Octavio Picón. No le importa si el artista halló «como materia de estudio alguna imagen del señor de Vizcaya [...]; pero aunque exista y no se parezca a este D. Diego López de Haro, no por eso resultaría defectuoso su trabajo [...]; en monumentos destinados á la plaza pública todo debe supeditarse, no a la realidad personal, muchas veces mezquina, sino á la grandeza que va unida al recuerdo de los héroes. Así lo ha comprendido el Sr. Benlliure, atribuyendo postura, actitud, gesto y rostro verdaderamente mayestáticos al que supo mandar a pueblos y luchar contra reyes»⁹.

De 1891 data el *monumento al teniente Ruiz* en Madrid, dedicado a Jacinto Ruiz y Mendoza [Fig. 3], uno de los defensores del Parque de Artillería de Monteleón, en mayo de 1808 en Madrid, junto a los más famosos Daoiz y Velarde. Promovido por el arma de Infantería del ejército, para su figura Benlliure se inspiró en el gesto de arenga del mariscal Ney, de François Rude, en París, aunque, fiel a su estilo de estos años, reelabora más los detalles, que alcanzan una gran intensidad plástica. El monumento incluye diversos elementos ornamentales y dos relieves en bronce que

6 MONTOLIU, 1997: 269.

7 REYERO, 2002A: 174-176 (nº 24).

8 LUIS ALFONSO en *L.E.*, 4/5/1890: portada.

9 PICÓN en *E.I.*, 25/5/1890.

[4] *Monumento a Isabel la Católica*, 1892. Granada. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 424. Foto A.F.M.B.



aluden al combate en el parque de Monteleón y al momento en que el militar herido es evacuado del frente, auténticos cuadros de historia en relieve.

Del mismo año data otro monumento en la capital, el dedicado a *Álvaro de Bazán* [Pág. 243], en la plaza de la Villa, en cuyo encargo se subrayaron con claridad las exigencias historicistas. En efecto, los comitentes dieron «instrucciones al Sr. Benlliure [...] para que la parte indumentaria se ajuste al grabado de la estatua levantada al duque de Alba en Amberes, que contiene el libro que se titula *Sumario de las guerras civiles y causas de la rebelión en Flandes*, escrita en 1578 por el maestro Pedro Cornejo»¹⁰.

El *monumento a Isabel la Católica* en Granada [Fig. 4], promovido en 1892 con ocasión del cuarto centenario del descubrimiento de América, aunque es el más historicista de cuantos concibió en estos primeros años, presenta una significativa novedad: la recreación de una escena con más de un personaje, en la cual la protagonista está sentada, rasgo de naturalidad y ausencia de tensión narrativa. Bien es verdad que sólo hasta cierto punto, por tratarse de una reina en el trono y de un momento de trascendencia histórica. Originariamente fue ideado con un doble sentido conmemorativo, la toma de Granada, lo que llevó a incluir la figura de Boabdil, después desechada, y las capitulaciones de Santa Fe. Por lo tanto, no tenía pretensión alguna de reproducir un momento histórico preciso, sino una idea representativa, pero el hecho de que en la memoria visual esté muy viva la presencia de Colón ante la reina Católica invita a pensar en el fragmento de una escena del pasado, reconstruida como si hubiera ocurrido así.

En 1893 se inauguró en Madrid el *monumento a María Cristina de Borbón* [Fig. 5]. La estatua de la cuarta esposa de Fernando VII, es una de las más airoas, refinadas y elegantes realizadas por Benlliure, en la que, a pesar de su fidelidad fisionómica, para nada tuvo en cuenta el cambio físico que se había producido en la reina Gobernadora en el momento que evoca su conmemoración, verdadera evidencia de que su rehabilitación histórica necesitaba ir acompañada del atractivo físico. Es también muy significativo que, además de los bajorrelieves en bronce, que representan el decreto de amnistía firmado por la reina en 1832 y el abrazo de Vergara, y otros elementos ornamentales y alegóricos, destaque la figura exenta de *La Historia*, colocada en una posición adelantada respecto al elaborado pedestal, como si dictase su inapelable veredicto final sobre un periodo controvertido en la memoria liberal.

10 *L.M.*, 12/7/1888.

El séptimo los monumentos historicistas realizados por Benlliure, el del *Beato Juan de Ribera*, de 1896, podría decirse ya que lo es únicamente por el personaje representado y el marco en el que se ubica, el patio del Colegio del Patriarca, en Valencia, que acentúa su gusto pretérito. El escultor hace aquí el mayor alarde de minuciosidad descriptiva en el trabajo de la piedra, al tiempo que el clérigo, sentado con naturalidad, sugiere una viveza intrínseca, sin gestos teatrales.

La ocasional exigencia de realizar monumentos a figuras históricas con posterioridad obliga a Benlliure a responder a las expectativas representativas, basadas en la verdad visual y psicológica de los personajes, pero podría decirse que este tipo de historicismo descriptivo y verosímil constituye una vía estética en declive, sin necesidad de referirse al último de todos, el *Viriato de Viseu* (1938-40). De hecho, son muy ilustrativas las singulares circunstancias que rodean a las estatuas de personajes históricos ejecutadas con posterioridad a las mencionadas. La de *Velázquez*, destinada a la Exposición Universal de París de 1900, se colocó en el centro del patio del Palacio de España, en lugar de acompañar al resto de piezas expuestas en Grand Palais, como si tuviera un valor más icónico que artístico. El escultor la expuso en Buenos Aires en 1910, donde se quedó, frente a la Escuela de Bellas Artes. La de *Goya* formaba parte de una fuente cuando se concibió en 1902, sólo más tarde trasformada en monumento, frente a la fachada norte del Museo del Prado, en Madrid. La del *duque de Rivas* en Córdoba, de 1929, se aleja por completo de la retórica estereotipada que se asocia con los grandes personajes públicos. Benlliure explora en ella el carácter misterioso e introspectivo del escritor romántico, cuya expresión melancólica y soñolienta parece alejada del moralismo monumental.

No fue esta la única incursión de Benlliure en lo literario, gusto que en el XIX camina en paralelo al histórico, aunque no fue el valenciano un especialista al respecto. Aparte de una estatua representando a la protagonista de *Sotileza*, regalo de sus compatriotas a Pereda, con un pedestal de Mérida, según recoge la prensa¹¹, su obra de mayor empeño fue el *monumento al Quijote* en Valencia, de 1906, donde imaginó al personaje cervantino levantando un busto de su autor, como si fuera el pedestal del genio.

Por otra parte hay que considerar una segunda lección historicista, diferenciada de la que se aplica en los primeros años de la producción monumental de Benlliure. Esta nueva orientación se basa en el aprovechamiento de recursos estilísticos del pasado con fines poéticos o esteticistas, fenómeno que recorre toda la escultura europea del fin de siglo. Frente al énfasis descriptivo de los años ochenta y primeros noventa, en las primeras décadas del siglo XX se aprecia un gusto por las citas cultas de motivos del Renacimiento o del Barroco, en concreto del manierismo florentino o castellano del siglo XVI, así como de la escultura romana y francesa de los siglos XVII y XVIII. También aparece un nuevo clasicismo más refinado, visible en el tratamiento del desnudo o en los ropajes clásicos, así como en los motivos ornamentales, que guarda una estrecha relación con la práctica monumental de escultores franceses e italianos coetáneos.

El sarcófago en mármol del *mausoleo a Gayarre* [Fig. 1], la obra más espectacular de las que presentó a la Exposición Universal de París en 1900, es, sin duda alguna, la piedra de toque de ese nuevo historicismo, como apreciaron los críticos parisinos, que calificaron a Benlliure de un escultor excepcionalmente dotado «en el sentimiento del Renacimiento Florentino, demasiado recargado tal vez, pero de un carácter muy decorativo»¹². Por supuesto la composición teatral es de raíz barroca, como es todo el ilusionismo gestual de las figuras, en particular los ángeles. Este historicismo idealista, tanto en los temas como en las formas, se aprecia en muchos motivos decorativos, como en los relieves con las obras de misericordia del *panteón de la vizcondesa de Termens* (1908-1915), en Cabra; en las alegorías de *la Justicia, la Sabiduría, la Fe y la Caridad*, que adornan la base del *monumento a Eugenio Montero Ríos* en Santiago de Compostela, de 1916 [Fig. 6]; o en el modelo de *putti* que adorna varias fuentes-monumento, como el de la *marquesa de Pelayo*, en Santander (1928), entre otros.

El elogio que Benlliure hace del desnudo, con una importante presencia en algunos monumentos, hunde sus raíces en el mundo clásico, aunque en su interpretación plástica se aprecie el tratamiento verista del cuerpo, en la creencia de que esa era la óptica de la Antigüedad. En ese sentido, cuando Benlliure reclama la búsqueda naturalista de la belleza, piensa, más bien, en la *bella realidad* de la



[5] Monumento a M^a Cristina de Borbón, 1893. Madrid. Foto A.F.M.B.

11 *L.E.*, 24/4/1885.

12 BÉNÉDITE, 1900: 170-171. Más noticias sobre la presencia de obras de Benlliure en París: REYERO, 2004A.



[6] *Monumento a Eugenio Montero Ríos, 1916.*
Santiago de Compostela, Foto A.F.M.B.

Grecia antigua, y por lo tanto en la historia: «En Grecia para las mujeres hermosas (también las había feas) era una gala, un honor, verse reproducida en los edificios y plazas públicas. Así que ellas mismas pretendían servir de modelo, por cuanto vivían dentro de un ambiente artístico que todo lo purificaba. Toda Atenas era un museo. Las personas se confundían con las estatuas. La educación artística se hacía por sí misma»¹³.

Los primeros desnudos monumentales fueron las estatuas de *La Marina* y *El Ferrocarril* [Pág. 62], destinadas al conjunto dedicado a la memoria del marqués de Campo en Valencia (1885-1911) [Fig. 7]. De ellas, Jacinto Octavio Picón, el gran defensor del desnudo, dijo, cuando se dieron a conocer en Madrid en 1890: «Son bellas como es la realidad, no por engañoso capricho del artista [...] hay puntos en que el bronce se dobla y cede como la misma carne»¹⁴. La autenticidad del modelo también se detecta en el desnudo que representa el Trabajo para el *monumento a Larios* en Málaga (1897-1899) [Fig. 8]. Después incorporará algunos desnudos alegóricos más a sus monumentos, los más destacados son seguramente la Historia, en la *tumba de Sagasta* (1904), una especie de musa ideal del pensamiento que trasciende el tiempo; y la Verdad, en el *monumento a Castelar* (1908) en Madrid [Pág. 133], una suerte de maja desnuda hacia la que parecen dirigirse los trabajadores. En virtud de su carácter alegórico y de su voluntad de poetizar lo que encarnan, no se puede decir que estas piezas sean obras realistas. Han de relacionarse con toda la potencia evocadora del llamado *desnudo moderno* que recorre la escultura europea, basado en la vivificación del prototipo clásico.

13 BENLIURE, 1901: 21.

14 PICÓN en *E.I.*, 25/5/1890.



Este *nuevo clasicismo* viene acompañado de un nuevo interés hacia la historia de Grecia y Roma, imaginada como una edad de oro, con cuerpos ennoblecidos por la sabiduría, arropados con vestiduras solemnes, que sugieren ritos y palabras eternas. Las figuras de Demóstenes y Cicerón, en el mencionado *monumento a Castelar*, [Pág. 128] constituyen la aportación más significativa de Benlliure a esta corriente del gusto, que recorre toda la escultura académica europea del momento. Pero no es la única: un eco de esa forma de universalizar la memoria política se encuentra en el *mausoleo de Canalejas* (1915) [Fig. 9], una suerte de entierro trascendido por la solemnidad antigua, emanada de los cuerpos desnudos, que parecen cumplir una ceremonia sagrada.

[7] *Monumento al marqués de Campo*, 1911. Valencia Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 089. Foto A.F.M.B.
 [8] *Alegoría de la Caridad*, detalle del *Monumento al marqués de Laros*, 1899, Málaga. Fotografía Photoarte.com

Este *historicismo nostálgico* conectó, en las primeras décadas del siglo XX, con el gusto de una clase social ávida de pasado, sobre todo a la hora de construir la memoria de la estirpe. La historia es usada para simular que la grandeza de ciertas familias aristocráticas, influyentes y enriquecidas en tiempos presentes, enlaza con la de tiempos remotos. Dos ejemplos de la escultura monumental son muy ilustrativos en tal sentido: la *Cripta Yanduri*, en la catedral de Sevilla (1926), y el *mausoleo de los marqueses de Cerralbo* (1928), en la iglesia del Sagrario de Ciudad Rodrigo. Aunque la estatuaria de éste es de más envergadura, con una imagen orante del XII marqués de grandes pretensiones nobiliarias, la primera implica toda la transformación de la base trasera de la capilla mayor de la catedral hispalense, con objeto de alojar allí los restos del primer marqués de Yanduri, título concedido por Alfonso XIII en 1914 a Pedro de Zubiría e Ybarra, un empresario de origen vasco, casado con Teresa Parladé y Heredia, estrechamente relacionada con la reina Victoria Eugenia, que contribuyó a la instalación del tesoro de la catedral en 1922. En un espacio neogótico, en el que quedan a la vista los dos sarcófagos neomedievales, destaca el relieve del altar con escenas de la vida de la Virgen, la Sagrada Familia en el centro y la Anunciación y la Piedad a los lados¹⁵.

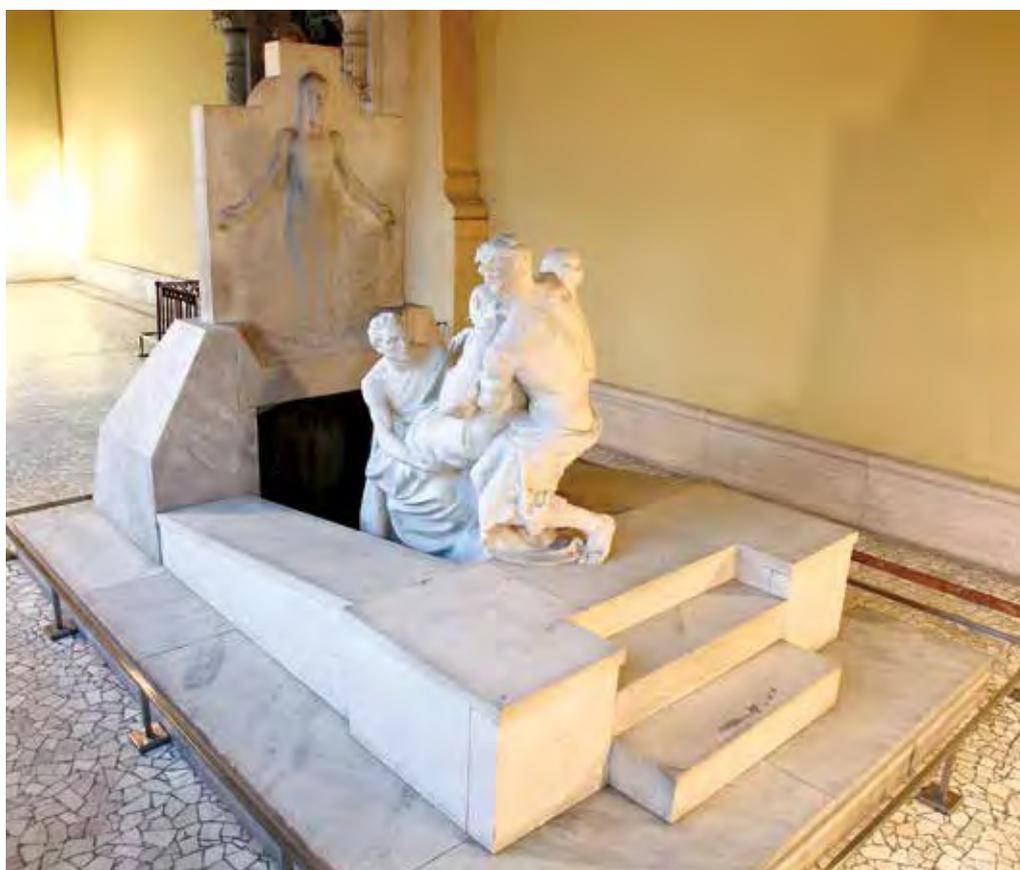
Realidad

El academicismo de Benlliure, como el de toda su generación, se basa en un eclecticismo tipológico, que supone la elección de uno u otro estilo según la pieza de que se trate. En los monumentos, los personajes contemporáneos, los relieves que aluden a episodios de su vida y, en ocasiones, algunas figuras alegóricas, por lo general las que más tienen que ver con la vida en el momento presente, son tratadas de forma realista. Se advierte, no obstante, en repetidas ocasiones, que se trata de un «realismo, sin repugnancia, abusos ni exageraciones»¹⁶.

Aunque el realismo ya se aprecia con claridad en el *monumento del general Cassola* (1892), en Madrid, fue la *estatua de Trueba* [Pág. 249], premiada con una medalla de honor en la Exposición Nacional de 1895 y destinada a monumento conmemorativo en Bilbao, la que consolidó una original forma de concebir la representación monumental adaptada a los *nuevos héroes*

15 Agradezco a Teresa Laguna las facilidades para acceder a esta capilla.

16 GARNELO, 1887: 108.



[9] *Mausoleo de José Canalejas*, 1915. Panteón Hombres Ilustres, Madrid.
@ Patrimonio Nacional

contemporáneos, cuya repercusión en toda la escultura española fue extraordinaria. Benlliure evocó en Trueba a «un hombre sencillo (...) con el traje burgués y prosaico de nuestros días, sentado en un banco rústico, con un lápiz y un papel en la mano», pese a lo cual la crítica apreció que la figura no resultaba «vulgar, sino eminentemente hermosa», al haber conseguido «infundir a la materia parte del alma, haciendo merced al genio, algo parecido a la obra del Creador»¹⁷. Se trataba, en definitiva, de un realismo retórico y ennoblecido, como sucede en toda la escultura pública del momento.

Es cierto que la teoría de la mimesis, como motor innato de la creación escultórica, al margen de cualquier convención, recorre todo el imaginario de la época. Podríamos pensar, incluso, que hay algo de hagiográfico en los testimonios sobre la forma de trabajar de Benlliure al respecto. Pero, aún así, resultan esclarecedores de la importante relación entre ver y modelar: el valor estético del monumento está ligado a una percepción de verdad visual.

En ese sentido hay que retrotraerse a una de sus primeras esculturas, se trata de una *estatua ecuestre de Alfonso XII* que fue realizada por Benlliure a raíz de su entrada en la capital el 14 de enero de 1875. Expuesta ese mismo año en la Platería de Martínez, llamó la atención del conde de Toreno y propició que el joven fuera presentado al monarca. La prensa destacó en aquel momento el mérito del «niño Mariano Benlliure, artista en miniatura, que a la edad de once años, sin estudios ni maestros del arte, demuestra superiores condiciones para la escultura»¹⁸.

No es improbable que dicha pieza –y dicha experiencia– inspirara años más tarde la que coronaría el *monumento a Alfonso XII* (1901-1909) en Madrid [Págs. 78 y 256], que refleja el mismo momento. La prensa se encargó entonces de insistir sobre su filiación con la realidad: «El caballo que ha servido á Benlliure para modelo ha sido elegido en las Reales caballerizas. Es un precioso ejemplar árabe, de airosa cabeza, cuello proporcionado, esbelto cuerpo y cabos artísticos, que Benlliure ha copiado con gran cariño, reproduciéndolo a la perfección, con sus hinchadas narices, su gracioso cuello y su enérgica cabeza, y hasta con todos sus músculos y venas perfectamente marcados. Parodiando á Miguel Ángel, cuando exclamaba ante su estatua

17 *L.I.I.*, 13/7/1895: 434-435.

18 *L.C. de E.*, 20/6/1875; *L.E.*, 21/6/1875. Recogido también por VIDAL, 1977: 47.

famosa; *¡Parla!*, se podría decir a este caballo de Benlliure: *¡Anda!*; es un verdadero prodigio de ejecución. La levita del uniforme militar, como las botas, las espuelas y hasta las demás prendas, han sido escrupulosamente copiadas. Un detalle para la historia: el ros que cubre la cabeza del Rey Pacificador ha sido copiado de uno que facilitó al escultor el capitán general Sr. López Domínguez»¹⁹

No es éste el único testimonio de la escultura como habilidosa captación de una realidad visual, en línea con la práctica pictórica coetánea, y, a la vez, tan ajena a las exigencias de la escultura como arte. Vale la pena mencionar algunos ejemplos más de esta inmediatez, que colisiona con la tradicional abstracción y estabilidad de la especialidad artística, no tanto por lo que puedan tener de forma de proceder más o menos recurrente, sino porque iluminan sus aspiraciones estéticas y contribuyen a configurar su imagen como artista monumental que desea transmitir la verdad de lo natural.

Según cuenta la prensa, cuando murió, «el semblante del General Cassola no estaba alterado; a las dos de la madrugada el Sr. Ibáñez fue a buscar al notable escultor Sr. Benlliure (D. Mariano), que, accediendo a los ruegos de su amigo, prestose en el acto a tomar en barro un croquis que le sirva de base para hacer un busto del Sr. Cassola»²⁰.

El propio artista se preocupó de dar testimonio de la filiación *real* de las figuras de sus monumentos: para el *Beato Juan de Ribera* se inspiró «en la cabeza y carácter de Mariano Catalina» y en un tal Morales, farmacéutico de El Grao²¹; en el *monumento a Antonio Trueba* realizó «un acabado retrato de la figura y el rostro de su padre, quien, por su parecido, sirvió de modelo para la obra»²²; el rostro de la monja de la caridad del *monumento al marqués de Campo* corresponde a la esposa del prócer, Rosalía Rey²³; y para hacer la *Agustina de Aragón* se sirvió de Lucrecia Arana²⁴. Son varias, por otra parte, las fotografías en las que aparece Benlliure en el momento de ejecutar un retrato junto al modelo, en el momento de posar, con objeto de documentar para la posteridad la fidelidad al natural como valor estético²⁵.

Entre todas estas *pruebas de verdad*, destaca, sin duda, la que cuenta Alfredo Escobar, que recoge Vidal Corella, en relación la representación de la maja en el relieve del pedestal del *monumento a Goya* [Fig. 10]. A pesar de la evidente deuda visual con el modelo pintado por el aragonés, el crítico describe un *modelo real* similar, que posa en el estudio del escultor: «Al lado del artista, reclinada en alto tablero, aparecía la modelo que proporciona al escultor las curvas de *La maja desnuda*. Es una chiquilla agradable, bien formada –la *Santita*, la llaman–, que lleva en el rostro la gracia madrileña que inspiró a Goya y que inspira hoy a Benlliure. En la misma actitud en que Goya colocó a la maja famosa (...). La mano habilísima del artista va reproduciendo la belleza de la figura, que saca el torso para que el redondo seno destaque. El talento de Benlliure, necesario todo él para acometer esta empresa, ha reproducido con toda fidelidad la figura inmortalizada por Goya»²⁶. En la prensa se insiste en que «no muy alta, delgada, la modelo tiene las mismas proporciones que la mujer inmortalizada por el pincel goyesco. Hacia la cintura adviértese la huella del corsé que Goya señaló en la figura»²⁷.

De todos modos es en las estatuas de los próceres contemporáneos, de cuya apariencia existía una rigurosa documentación visual, además de ser bien conocidos por el artista o por sus contemporáneos, donde las referencias a la realidad resultan más evidentes. Hay que tener en cuenta también que el Realismo funcionó como procedimiento de persuasión: la sustitución de la épica histórica por la heroicidad de lo cotidiano alcanzó lo monumental. No es una coincidencia que se opte gradualmente por conmemorar figuras de actualidad –políticos, militares o benefactores, sobre todo– frente a las del pasado.

Las estatuas que coronan con sus efigies en pie los *monumentos al marqués de Larios* (1899), en Málaga [Fig. 8], y al marqués de Campo (1885-1911), en Valencia [Fig. 7], son magníficos ejemplos del alcance visual y semántico que posee la realidad en el ámbito público. Su indumentaria contemporánea, descrita con escrupuloso prosaísmo visual, y su cotidiana actitud, como si estuvieran en un momento cualquiera de su existencia, les recuerda como seres todavía vivos cuya memoria se perpetúa en la de la ciudad. Es la misma actitud vital que embarga a



[10] *Monumento a Francisco de Goya*, 1902. Madrid. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

19 *L.E.*, 3/12/1902.

20 *L.E.*, 10/5/1890.

21 MONTOLIÚ, 1997: 62 y 271. Mariano Catalina y Cobo (1842-1913) fue escritor y senador, académico y secretario perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua.

22 VIDAL, 1977: 28.

23 VIDAL, 1977: 72.

24 MONTOLIÚ, 1997: 276.

25 Por ejemplo, la media figura del rey Alfonso XIII, en la que Benlliure trabajó en 1920, una réplica de la cual fue colocada en fecha reciente como monumento público en la avenida que lleva el nombre del monarca, en Santander. El escultor también fue fotografiado con sus modelos delante de los bustos de Emilo Gahete Pérez (1932), del Almirante Lacaze (1937), de Carlos Ramalhao (1938), de Luis Gomes (1938), de la condesa de Carnaxide (1939) y del ministro japonés Yakichiro Suma (1941).

26 VIDAL, 1977: 166.

27 *L.E.*, 29/12/1901: portada

los políticos: unos más vehementes, como Castelar, en el momento de pronunciar un encendido discurso en el Congreso los Diputados, en su *monumento de Madrid* (1908) [Pág. 128]; otros más serenos, como *Eduardo Dato*, en Vitoria (1925) [Fig. 11], *Fernando León y Castillo*, en Las Palmas de Gran Canaria (1922-28), o *Antonio Maura*, en Palma de Mallorca (1927-29).

Otras figuras son sedentes, una opción habitual en el *Realismo*, como se ha dicho, por lo que sugiere de intimidad y ausencia de tensión narrativa. Benlliure la consideró apropiada para representar hombres dedicados al pensamiento, como *Henri de Lacaze-Duthiers*, presidente de la Academia de París (1913), en su tumba en los acantilados frente al Laboratorio Oceanográfico Aragón de Banyuls-sur-Mer; y también la utilizó en los *monumentos a Ramón y Cajal* en Zaragoza (1922-25) [Pág. 239], y a *Marcelino Menéndez Pelayo*, en Santander (1923).

Las de los militares a caballo también se prestan muy bien a la incorporación de recursos realistas, ya sea en un movimiento reflejo del animal o en un gesto negligente del jinete. La escultura más destacada es, sin duda, la del *general Martínez Campos* [Pág. 269] en su monumento madrileño (1905-1907), cuya ausencia de aureola –un objetivo realista por antonomasia– llevó a la crítica a interpretarlo de manera representativa, como «la imagen del soldado español»²⁸.

Más variantes presenta el busto, una tipología tradicional que, sin embargo, exige la reproducción fidedigna de los rasgos del rostro, en tanto que responde a un retrato. Son muchos los que fueron concebidos como monumentos, ya conmemorativos o funerarios. Benlliure hizo tres tipos de interpretaciones. La más común, en primer lugar, consiste en la colocación del busto sobre una columna o pedestal. Es el caso del dedicado al sainetero *Escalante* (1899), en Valencia, desaparecido; el de *Federico Requejo* (1916-1917), en Bermillo de Sayago; el de *Fernando Jardón* (1926), en Ortigueira; el de *Federico García Sanchiz* (1932), en Elche; o el de *Aniceto Marinas* (1943), en Segovia. En cementerios se colocaron varios bustos: el de *Casto Plasencia* (Ca. 1898), que estuvo encima de su tumba, en la sacramental de San Justo de Madrid²⁹; el de *Rafael Uribe y Uribe* (1916), en el cementerio general de Bogotá, que ocupa el interior de un edículo; el de *William Atkinson Jones* (1926), en el cementerio de Warsaw, en Virginia; o el de *Lucrecia Arana* (1927), en la sacramental de San Justo, en Madrid, desaparecido. Para honrar la memoria de sus padres en su tumba del cementerio de Valencia, Benlliure ideó dos cabezas unidas (1913).

En segundo lugar nos encontramos con una combinación del busto, que acentúa su carácter de forma ideal, y de figuras que se relacionan con él de manera realista. En este caso, el busto parece una obra artificiosa inserta en un monumento concebido como una representación verosímil. Es lo que sucede en el *monumento a Aniceto Coloma* (1922), en Almansa; y, sobre todo, en el *monumento a Miguel Moya* (1927) en Madrid [Pág. 55].

En tercer lugar están las figuras de medio cuerpo monumentalizadas, a modo de fragmentos de una realidad visual que se sugiere mayor. Sólo de un modo lejano recuerdan los bustos. El monumento más importante de este tipo es el dedicado a *Sorolla* (1933), en Valencia [Pág. 58].

Al igual que hicieron otros escultores de su generación, Benlliure también interpretó de manera realista las llamadas *figuras de continuidad*, aquellas esculturas que se sitúan entre el homenajeado y el espectador, sugiriendo así una disolución de los límites de la pieza artística. A causa de su fidelidad visual a la realidad, casi parecen seres vivos congelados ante la estatua, como es el caso de los niños en el *monumento a Pedro Alonso*, en Noreña (1927). Otras veces, estas figuras se convierten en el complemento visual y semántico que da sentido al conjunto, como es el caso, por ejemplo, del baturro situado en el *monumento a Agustina de Aragón* en Zaragoza (1908), un tipo popular que cobra aquí una importancia mucho mayor que la de mero enlace formal entre la heroína y nosotros: con su enérgico realismo, reclama nuestra atención y dirige nuestra mirada. En el *monumento a Obdulio Fernández Pando* (1932), en Villaviciosa, la que supuestamente debería ser la figura subsidiaria, una asturiana con su traje típico, ocupa el centro visual del conjunto y desplaza al homenajeado, que queda reducido a un medallón.

28 Palabras de José Ramón Mélida recogidas por MONTOLIU, 1997: 123.
29 E.H. de M., 1/11/1898.

En relación con estas prácticas, que aspiran a desdibujar la frontera entre la realidad y el arte, hay que valorar el interés de Benlliure por el fenómeno del trampantojo, la ficción visual, siquiera



[11] *Monumento a Eduardo Dato*, 1925, Vitoria. Foto A.F.M.B.

efímera o mental, de que un fragmento del monumento pertenece a la realidad, y, por extensión, todo él puede ser percibido visualmente como equivalente a la realidad en términos exactos. La confusión del arte con la realidad es una cuestión que pertenece a la literatura artística, y tiene poco que ver, como se sabe, con el realismo plástico moderno. Pero en la escultura monumental de Benlliure ambos aspectos están muy próximos.

El fenómeno se percibe en fecha temprana. Así cabe interpretar las banderas, en apariencia abandonadas por casualidad, en la base del *monumento a Ruiz* (1889-91), en Madrid [Fig. 2]; o la montera y el capote sobre la *tumba del torero Fabrilo* (1898), en el cementerio de Valencia, realizada por Teófilo de la Rosa según modelo de Benlliure. Alcanza su mayor grado de ilusionismo en el pedestal del *monumento a Martínez Campos* (1905-1907) [Págs. 50 y 269]: la gran roca de piedra caliza de Tamajón, que sirve de base a la estatua ecuestre, remite a una realidad circunstancial concreta, no específicamente artística, de modo que la escultura acentúa una existencia también verdadera.

La interpretación de la muerte en su dimensión más prosaica y terrenal constituye uno de los motivos más recurrentes de la iconografía realista. En ese sentido, los monumentos funerarios, por el hecho mismo de levantarse, constituyen una respuesta singular y trascendente –y, por lo tanto, opuesta al realismo– a un fenómeno rutinario y común. Sin embargo, algunas de las más notables creaciones de Benlliure en este ámbito sólo pueden entenderse desde la transformación mental y formal que supuso la óptica realista.

El primer gran ejemplo es el *mausoleo de Sagasta* (1904) [Págs. 87 y 88], destinado al Panteón de Hombres Ilustres, en Madrid. Es cierto que la inclusión de las figuras de *la Historia* y del trabajador diluyen los aspectos más crudos de la representación. Quizá por eso la crítica saludó la obra con entusiasmo: «la estatuaria española se ha enriquecido con una obra que puede calificarse de verdadero monumento, porque en ella la grandiosidad del conjunto prevalece y domina sobre toda otra condición, presentando unidas la clara expresión de la idea y la soberana belleza de la forma»³⁰. Pero si nos fijamos en el político, que es el motivo central, salen a la superficie los aspectos más terrenales de la circunstancia. En el cuerpo yacente, Benlliure reproduce una fisonomía decrepita, relacionada con el sufrimiento de sus últimos días. Contemplamos un rostro de rasgos pronunciados y rigidez cadavérica, con unas manos huesudas en las que se adivina el rigor de la muerte. El hecho de estar amortajado con ropa de calle y lucir las condecoraciones sobre su pecho, junto al almohadón con adornos bordados y un paño que le cubre parcialmente, acentúa la percepción de una reciente desaparición, como cuando se expone un cuerpo para ser honrado. Este rotundo realismo del mausoleo del progresista

30 PICÓN en *E.I.*, 27/6/1904.

Sagasta contrasta con la evanescente representación, ideada poco antes por Querol, para honrar la memoria del conservador Cánovas del Castillo: se diría que las alternativas estéticas, y la de los autores que las interpretaron, no quedaron al azar.

Benlliure realizó –además de las estatuas yacentes de los *duques de Denia* en su *panteón* (1904)– otras dos representaciones de cadáveres ilustres [Pág. 53 y 54]. Una, en el mismo lugar, para el *mausoleo de Eduardo Dato* (1928), donde el político, en cuyo rostro son visibles las consecuencias físicas de la muerte, viste un hábito que sugiere un sudario. La otra, para el frustrado proyecto monumental destinado a albergar los restos de *Blasco Ibáñez* (1935), en Valencia [Pág. 279]. En su sarcófago Benlliure concibió una representación descarnadamente realista: los rasgos del escritor, envuelto en una mortaja, aparecen en la tapa, como si se viera su interior, su cadáver, antes de quedar sellado en la tumba. A diferencia de los dos ejemplos anteriores, donde los cuerpos yacen expuestos sobre un basamento, aquí es necesario acercarse, lo que significa adoptar la misma actitud que un duelo.

Por otra parte está el ritual del enterramiento, una iconografía realista por excelencia, en tanto que aborda la circunstancia terrenal que rodea al fin de la vida, una acción rutinaria y común que, por sí misma, está carente de cualquier idealismo. La representación que Benlliure hace del sepelio de León y Castillo, en uno de los relieves del monumento de Las Palmas de Gran Canaria (1922-28), parece la crónica ilustrada de una revista de actualidad. Pero incluso en el citado *mausoleo de Canalejas* (1915) [Págs. 87 y 100], impregnado de la poética que rodea un entierro de Cristo, cuya esperanza de resurrección es evocada en el relieve del frente, hay un aroma de acontecimiento repetido, de camino irremediable hacia el fondo de la fosa.

El más emotivo de los rituales fúnebres concebidos por Benlliure es el grupo ideado para el *mausoleo de Joselito, el Gallo* (1920-26) en el cementerio de San Fernando, de Sevilla [Fig. 12], inspirado en el entierro del torero. No hay en él evocación alguna del mito, ni de su significado en la memoria, sino la recreación del dolor que genera su desaparición entre los vivos. Es la única obra monumental de Benlliure en la que aparecen dos motivos recurrentes de su poética como artista, la gitana y el toreo. En ese sentido, para comprender su alcance es necesario evocar el paroxismo emotivo del espectáculo relacionado esas dos figuras arquetípicas, la queja sostenida del cante y la pasión de la corrida. El realismo descriptivo o ambiguamente sugerente de otras tumbas deja paso aquí a lo racial.

Teatro

Un aspecto crucial del arte decimonónico –herencia del Barroco modulada por el principio romántico de integración de las artes– es el ilusionismo escenográfico: las grandes obras de arquitectura, pintura o escultura –grandes por su empeño, pero también por su tamaño– fueron concebidas para persuadirnos por su espectacularidad, cautivarnos con la imaginación y saturarnos de significados poéticos en virtud del sentido parlante de sus elementos compositivos, manejados con sofisticada arbitrariedad y prodigiosa destreza.

En realidad, todo ello tiene su origen en el arte efímero, cuyos procedimientos expresivos impregnan el gusto de la época, paradójicamente convertidos en permanentes. En el caso del Benlliure monumental se trata de un punto de vista fundamental para comprender sus aspiraciones estéticas, no sólo porque sus monumentos más ambiciosos fueron concebidos como grandes máquinas escenográficas, donde se funde lo plástico y lo literario, lo pictórico y escultórico, las artes mayores y las aplicadas, la obra única y el diseño, las estatuas exentas y los relieves, la realidad y la alegoría, el bronce y el mármol, sino también porque Benlliure fue uno de los grandes nombres de esta vertiente artística, oscurecida o marginada como si fuera una actividad menor, cuando es el eje vertebrador de toda su sensibilidad.

No hay que olvidar, en esta línea de confluencias estéticas, la dedicación de Benlliure al dibujo y a la pintura, sus estrechas relaciones con pintores, en particular sus hermanos José y Juan Antonio, y con escritores. Las contaminaciones plástico-literarias y la convergencia entre las artes constituyen, como se sabe, uno de los principios de la cultura finisecular, siempre presentes en la

crítica monumental: «de igual modo maneja el color en el lienzo, que juega sobre la gota de agua sobre el papel haciéndola romper la luz en cien colores, cual brillante tallado en mil facetas»³¹. Benlliure realizó en la década de los noventa varias obras decorativo-monumentales de carácter efímero, en las que se plasma su particular destreza para el manejo de formas y elementos simbólicos. Para las fiestas que celebró el arma de infantería en Madrid en 1892, «una retreta verdaderamente grandiosa»³² en la que la que participaron tres mil hombres, el escultor diseñó una carroza alegórica, con destino a la cabalgata que desfilaría el 7 de diciembre³³. Al día siguiente de la parada militar, la prensa comenta que «lo que más llamó la atención fue la carroza cuyo dibujo se debe a Benlliure. Es realmente muy artística y digna de figurar en un acto como el de anoche, organizado por nuestra briosa infantería. Murmullos de admiración acogían en todo el trayecto el paso de la carroza»³⁴.

El 28 de abril de 1895 se celebró una función benéfica en el Teatro Principal de Valencia, con objeto de recaudar fondos para los naufragos del crucero Reina Regente, hundido el mes anterior en aguas del estrecho de Gibraltar con más de cuatrocientos tripulantes. En la decoración participaron los Benlliure, Agravat y otros artistas. Así se describe en *La Época*: «En el fondo se destaca una gruta con un barco de forma fantástica, especie de cisne de *Lobengrin*, con hermosa concha, que ocuparon las presidentas de la fiesta (...) El foyer fue transformado, adornándolo con trofeos y objetos de marinería, como cables, poleas, faroles de aviso, etc., que formaban el marco a la cruz del mérito naval, y al pie multitud de coronas dedicadas a las víctimas». Al día siguiente se hace hincapié en el escenario, realizado «con arcos de ramaje, llenos de flores, y en el fondo una nave griega encallada, [que] resultó de un efecto sorprendente»³⁵.

Para las fiestas del carnaval de 1898 en Madrid, Benlliure diseñó, junto a otros artistas, varias carrozas³⁶. En la prensa de la capital se destaca la segunda carroza de aquel desfile de carnaval: «construida por Mariano Benlliure, lleva por título *Bacanal*. Es de estilo etrusco y representa las fiestas orgiásticas del culto dionisiaco. La adornan pámpanos, hojas de parra y racimos de uvas, y se ven de trecho en trecho cabezas de machos cabríos. En el centro aparece una enorme tinaja, de la cual salen sátiros, al pie de los cuales vense caprichosamente agrupadas seis bacantes, una de las cuales yace dormida en un arroyo do vino con una cratera en los brazos. Tirarán de la carroza seis bueyes á la romana con cuernos dorados, y cabalgando sobre ellos ángeles de cartón. Mariano Benlliure ha hecho una verdadera preciosidad, que llamará con justicia la atención»³⁷.

La más importante de estas decoraciones efímeras fue realizada en 1898. La noche del 31 de marzo de ese año se celebró en el Teatro Real de Madrid una función patriótica, en relación con la guerra de Cuba y Filipinas. En cuarenta y ocho horas, y con la colaboración de otros artistas, concibió «una brillante alegoría de las glorias de España (...) verdadero monumento en boceto»³⁸. Sobre un gran pedestal, se alzaba un león de gran tamaño, con el escudo de España y banderas nacionales; detrás, otro cuerpo arquitectónico con las carabelas de Colón y, en el centro, dos inscripciones con los nombres de Alfonso XII y Alfonso XIII; en la parte superior una matrona que representaba a España³⁹.

Ya en la década siguiente, durante la retreta militar que se preparó en León para recibir al rey en el verano de 1902, poco después de su proclamación, viajó a esa ciudad Mariano Benlliure «para organizarla y dirigir el decorado de las grandes carrozas»⁴⁰.

Otro aspecto relacionado con la escenografía monumental es el emplazamiento. Es cierto que no se trata de una preocupación exclusiva de Benlliure, pero él fue particularmente consciente al respecto. La primera ubicación del *monumento a López de Haro*, la plaza Nueva de Bilbao, desagradó al escultor y a la crítica, que la calificó de «patio de casa grande», proponiendo mejor el final de la Gran Vía, donde finalmente se colocó⁴¹. Cuando concibió el *monumento al Beato Juan de Ribera* [Págs. 50 y 98], para el patio del Colegio del Patriarca, estuvo determinado por el emplazamiento, que «había de darle todo el carácter de época –un renacimiento hermosísimo– para que armonizase bien con el ambiente»⁴².

La importancia concedida a la escenografía y a la composición de los volúmenes que intervienen en un monumento (elementos arquitectónicos, distintas figuras y combinaciones de materiales)



[12] *Mausoleo a Joselito, el Gallo*, 1926. Cementerio de San Fernando, Sevilla. Foto A.F.M.B.

32 *L.D.*, 5/11/1892.

33 *E.P.*, 1/12/1892.

34 *E.L.*, 8/12/1892.

35 *L.E.*, 29/4/1895 y 30/4/1895.

36 Según cuenta Vidal Corella, la ganadora del primer premio era una cuna donde iban varios niños llorones, uno de ellos Mariano Benlliure, dirigida por el capitán de caballería José Flores, vestido de nodriza (VIDAL, 1977: 145-146).

37 *L.E.*, 13/2/1898.

38 *E.P.*, 1/4/1898.

39 VIDAL, 1977: 147. Del acto hay amplia cobertura gráfica y literaria en la prensa de la época.

40 *L.E.*, 5/8/1902.

41 *L.M.*, 17/6/1890.

42 Recogido por MONTOLIU, 1997: 272.



[13] "Maqueta del monumento al general San Martín para la ciudad de Lima" *La Esfera*, 7 de febrero de 1914, p. 11. ©Biblioteca Nacional de España

ya se aprecia bien en los primeros encargos, como el de la *reina María Cristina* [Fig. 5], el del *marqués de Larios* [Fig. 8] o el del *marqués de Campo* [Fig. 7]. En los conmemorativos es habitual que la figura o motivo principal esté acompañado de otras figuras o grupos, con los que forma un conjunto compositivo que se ofrece al espectador como una totalidad. Algunos se nos presentan como un gigantesco despliegue de escenas y estatuas. Uno de los más complejos es el de *Castelar* (1908) [Pág. 128]. En él se combinan volúmenes geométricos, rotundos y nítidos, con diversas esculturas en mármol y bronce, que encierran un dinamismo escenográfico: unas llevan a otras, en una secuencia narrativa no siempre fácil de seguir, como fragmentos de un conjunto que, pese a todo, posee unidad.

La teatralidad es creciente en los monumentos funerarios, desde el *mausoleo de Gayarre*, que los críticos de la Exposición Universal de París de 1900 consideraron «como modelo adecuado para una tumba de teatro»⁴³, hasta el de la *familia Núñez Rubio* (1941), en el cementerio de la Almudena de Madrid, donde una figura femenina se arrastra de dolor sobre la tumba.

La ubicación de la *estatua ecuestre de Alfonso XII*, [Pág. 256] en lo alto del pedestal que focaliza la espectacular escenografía columnaria diseñada del arquitecto Grases, en el parque del Retiro de Madrid, fue un prototipo repetido por el propio Benlliure en sus monumentos de héroes a caballo, una de las especialidades del escultor valenciano, varios de los cuales le fueron solicitados en América⁴⁴. La imagen de los caudillos hunde sus raíces en la iconografía romántica, por lo que se prestaba especialmente a una interpretación salvífica y sublimada, en un gran marco urbano.

Benlliure diseñó el *monumento al general Bulnes* (1908-1915) para Santiago de Chile, en cuyo encargo medió el escritor valenciano Blasco Ibáñez, aunque fue ejecutado algunos años más tarde por el chileno Virginio Arias. Entre 1910 y 1920 trabajó en la estatua también ecuestre del *general Justo José Urquiza*, con destino a la ciudad argentina de Paraná, donde ocupó un alto pedestal concebido por Querol. Situado en el parque de su nombre, al final de la calle Rivadavia, el jinete parece marcar el paso hacia la gloria.

Con motivo de la independencia del Perú se convocó un concurso internacional para levantar un *monumento a José de San Martín* [Fig. 13], con destino a la plaza San Martín de Lima, ganado por Benlliure (inaugurado en 1921). A pesar de presentarlo vestido de civil, como un pensador, en lugar de militar, e imaginarlo como un marcial y elegante *condottiero*, no renunció a repetir el procedimiento escenográfico que ya había empleado en el de *Martínez Campos*, al recurrir también a un rocoso pedestal. En esa base, además de incorporar la figura alegórica de una mujer que simboliza Perú, se han reconocido unos motivos figurativos que presentan «una cierta semejanza con los muros incaicos de la ciudad de Cusco, como si el artista hubiera querido vincular a la Independencia la referencia explícita al pasado prehispánico»⁴⁵.

Benlliure, en colaboración con Blay, participó en la realización de otro monumento de una gran espectacularidad, el levantado a *Vasco Núñez de Balboa* en Panamá, que fue inaugurado en 1924. El descubridor, con una inmensa bandera, que es la pieza ideada por Benlliure, se coloca sobre el globo terráqueo, sostenido por atlantes, que poseen un carácter étnico, por lo que en ocasiones se ha titulado *Las Razas*⁴⁶.

También para Panamá concibió en 1926 el *monumento a Simón Bolívar* [Fig. 14]. La figura del libertador, que adopta una pose clásica, serena, como un político que pretende organizar el mundo, no ocupa el punto más elevado del pedestal, sino que se coloca al pie de un monolito, flanqueado por dos jóvenes indígenas, con sendos relieves a cada lado, sobre los que planea un cóndor.

Ni el descenso de los homenajeados de los pedestales, fenómeno que responde a un intento de restar carácter impositivo y superioridad enfática a las figuras conmemoradas, ni tampoco su tratamiento realista, resta escenografía a la concepción monumental de Benlliure con el paso de los años. Más bien sucede al contrario. El *monumento a Bernardo de Irigoyen* (1926) en Buenos Aires fue concebido como un gran escenario, con un enorme relieve escultórico que sirve de fondo. El personaje parece haber ascendido por la escalinata, hasta colocarse en el centro de nuestras miradas, con la mayor naturalidad, sugiriendo la ausencia de pedestal que lo encubre.

43 PARIS, 1900: 25.

44 La información sobre los monumentos americanos de Benlliure procede del libro de GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2004: 304-306.

45 GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2004: 306-587.

46 Según parece, era explícito deseo de los promotores, el presidente de Panamá Belisario Porras y el rey de España Alfonso XIII, que apoyaron una financiación paritaria, que esta imagen fuera «saludada por las banderas de todas las naciones y por todos los hombres de todas las razas» para que ella constituyera «algo así como un símbolo de solidaridad de la raza». Véase: GIRONA, 2000: 63 y 200.



[14] *Monumento a Simón Bolívar*, 1926. Panamá. Foto A.F.M.B.

[15] *Monumento al pintor Fortuny*, 1946. Reus. Foto A.F.M.B.

Similar es la concepción del *monumento a Fernando León y Castillo* (1922-28) en Las Palmas de Gran Canaria: el marqués de Muni se asoma a la ladera del parque Doramas, flanqueado por sendos relieves que tienden a percibirse como el decorado que requiere para su actuación. En el tardío *monumento al pintor Fortuny* (1946) [Fig. 15] en Reus, el fondo se ha convertido en el lugar del cuadro que pinta el tocayo del escultor, que casi a la altura del espectador, se gira hacia nosotros.

Pensamiento

Los estudios histórico-artísticos suelen atribuir –o *culpar* de– la dimensión ideológica de los monumentos –algo que puede provocar incomodidad, cuando no abierta animadversión– a los comitentes o, en última instancia, a las imprevisibles circunstancias sociales y estéticas en las que se vieron envueltos, ajenas en muchos casos a sus planteamientos formales originarios. El escultor suele quedar *au dessus de la mêlée*, a pesar de que su fortuna crítica es siempre muy sensible a los cambios políticos y de gusto, lo que condiciona cualquier análisis.

Esta supuesta *irresponsabilidad* del artista a la hora de acometer la realización de un monumento –de Benlliure se ha llegado incluso a decir que «siempre se manifestó apolítico»⁴⁷– ha llevado a insinuar, al menos de forma implícita, que la mayoría de los escultores fueron individuos carentes de pensamiento y de intencionalidad, como si hubieran actuado en calidad de meros ejecutores materiales de las ideas de otros; o, aun peor, como si su arte no implicara un proceso de elaboración intelectual, más o menos complejo, en el que se funden la forma y el compromiso. Exigimos al arte eternidad, y en los monumentos, las obras más apropiadas para expresarla, nos encontramos con obsolescencia. Nada es más ingrato de gestionar que el fracaso. Ha parecido que la mejor manera de esquivarlo era colocar al creador al margen de las contingencias mundanas.

Obviamente no se puede afirmar que el peso ideológico o político que encierra un monumento recaiga sobre los artistas, ni, aún mucho menos, que un combate que ya no es el nuestro, ni puede ser puesto en paralelo con él, deba condicionarnos su comprensión estética. Pero los escultores fueron personalidades poderosas e influyentes, cuyas acciones, más allá de su intencionalidad, tuvieron una dimensión política, como sucede con todo arte público en el mundo contemporáneo. Una parte de la idiosincrasia que tienen los monumentos de Benlliure está, sin duda, en relación con ella.

47 MONTOLIU, 1997: 188.

48 GARCÍA GUATAS, 2009: 101.



[16] *Monumento al Cabo Noval*, 1912. Madrid.
Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.) J.C.
Martín Lera

Pocas veces se ha destacado que Benlliure fue el escultor de su tiempo que más trabajó para políticos progresistas, como Sagasta o Montero Ríos⁴⁸ [Fig. 6]. A propósito, la revista satírica *Gedeón* dice, incluso, que «para las inmediatas elecciones de diputados por Valencia (1908) se indica como candidato á Mariano Benlliure. El ilustre escultor no quiere que presenten su candidatura, pero sus padrinos insisten... ¡y allá veremos! Si sale se regocijará Querol, el otro escultor-diputado. ¡Porque como Benlliure vendría por la izquierda, Querol se sentaría enfrente!»⁴⁹. En efecto, Agustín Querol había sido elegido diputado por el partido conservador en 1907, desarrollando una amplia actividad parlamentaria⁵⁰. La presencia de Benlliure en un lugar preeminente, como todos los grandes escultores, en las inauguraciones de sus monumentos, sus estrechas relaciones con todas las autoridades y con la Corona, le sitúan en un lugar central de la política, desde mucho antes de ser nombrado director del Museo de Arte Moderno, cargo que compatibilizó un tiempo con el de Director General de Bellas Artes, que ocupó entre 1917 y 1919. Benlliure encarna, pues, el gusto oficial de la Restauración por antonomasia, y, en ese sentido, se explica que aparezca en el punto de mira de todas sus críticas.

A ello hay que añadir sus agresivos pronunciamientos estéticos, tan importantes para comprender su sentido *militante* en la construcción de monumentos. Han de entenderse, en efecto, como una voluntad de defender un territorio estético, el que representaba la Academia, de una forma agresiva, consciente de la amenaza que suponía la modernidad, sin percatarse que el propio academicismo había sido permeable a muchas novedades. En ese sentido, las prevenciones de Benlliure, como las de muchos críticos, nos resultan hoy paradójicas. Por ejemplo, Antonio Cánovas y Vallejo niega que Benlliure se sintiera «influido por la antiartística y grosera escultura de la escuela de Rodin, verdadero desvarío que no pueden elogiar sino los que no entienden una palabra de arte [...]». Una cosa es ser modernista, como lo son la mayoría de los escultores franceses contemporáneos, creadores de obras que pueden parangonarse con las de los griegos, y otra muy distinta esa enfermedad intelectual, hermana gemela del *puntillismo*, en pintura, que ha manchado con la exhibición de un pretendido museo la Exposición de París⁵¹.

Ser y no querer aceptar las palabras, porque representaban otra conciencia. Uno de los momentos *calientes* fue el de su entrada en la Academia de San Fernando en 1901, en un momento de crisis y de reafirmación ultranacionalista. Toda la prensa de Madrid, casi en su totalidad rendida de modo incondicional, recogió sus provocadoras palabras: «No, impresionista, no. No basta la impresión personal; se necesita la verdad, el estudio de la Naturaleza tal y como ella es»⁵². En *El País*, sin embargo, se calificaba el discurso de ominoso: Benlliure «estuvo durante interminable rato dirigiendo insultos y diatribas de toda clase contra un género de arte admitido por el mundo entero como bueno»⁵³. Esta adversativa –nada sospechosa de vanguardismo, ni siquiera de desinterés por la obra del escultor, que de hecho satisface al crítico– es importantísima para entender la actitud belicosa de Benlliure en defensa de lo permanente, elemento esencial en la tradición monumental. El artista adopta, pues, una actitud reivindicativa.

Esa actitud conectó con el espíritu militar que impregnó la vida política española de la Restauración, hasta desembocar en la dictadura de Primo de Rivera. Si los monumentos públicos encarnan, por antonomasia, el poder impuesto, es preciso reconocer que el ejército encontró en Benlliure al escultor más idóneo para visualizar sus valores, y los ideales estéticos de éste coincidieron con ellos⁵⁴.

Además de las ya citadas conmemoraciones a generales (*Cassola*, *Martínez Campos*), a las promovidas por el ejército a sus héroes (*teniente Ruiz*), al espíritu belicoso de la tipología ecuestre (tanto en España como en América) y a los motivos guerreros que incorporan algunas (por ejemplo, el artillero sobre un armón en la de *Castelar*), hay que mencionar aún algunos monumentos más, de gran importancia histórica y estética, en los que se ratifica la sintonía entre Benlliure y el gusto militar.

Uno de los más interesantes es el dedicado al *cabo Noval* (1910-12) [Fig. 16], en Madrid, en el que Benlliure explora las posibilidades expresivas que proporciona la combinación de materiales. La figura del cabo, en bronce, produce un efecto sensorial de dureza, sin duda asociado al carácter rudo y viril del militar, que camina sin temor hacia adelante. La figura femenina que emerge

49 G., 29/11/1908.

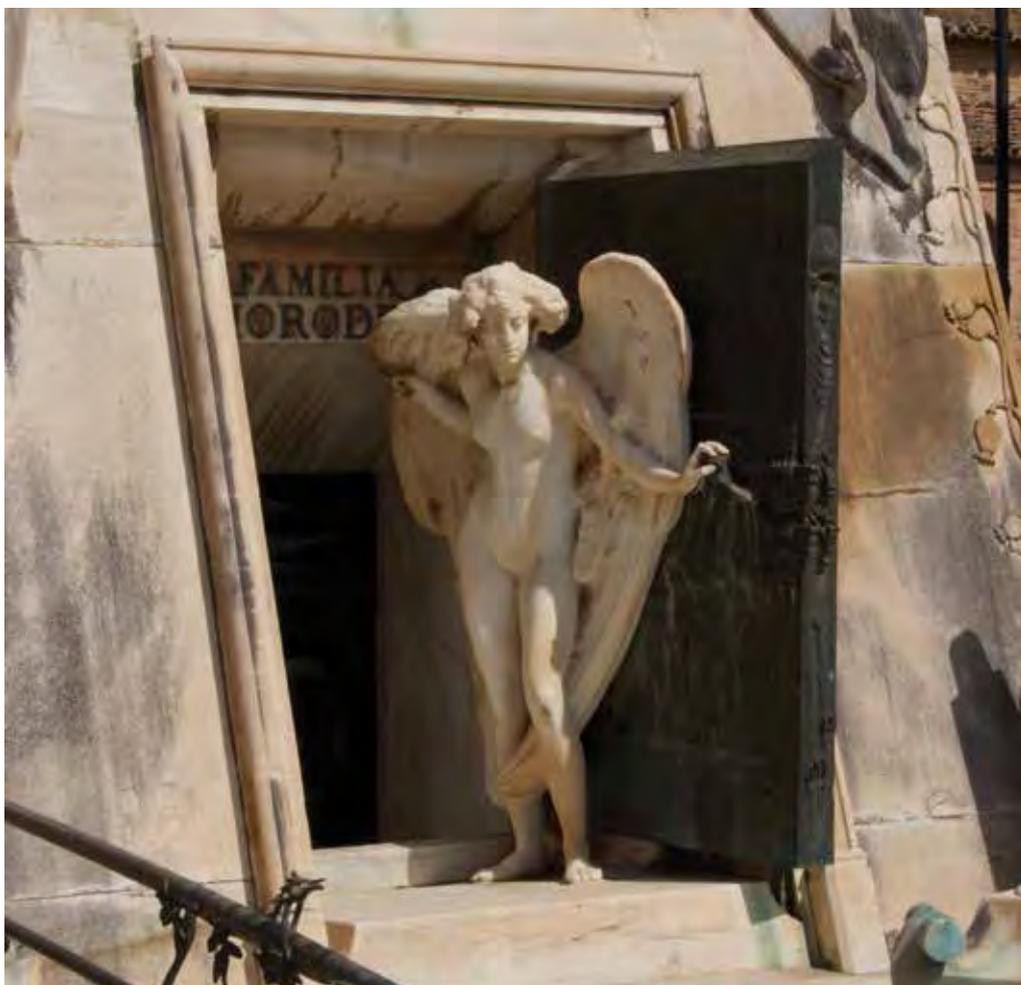
50 GUINDA, 2009: 809-811.

51 CÁNOVAS Y VALLEJO en *L.E.*, 28/10/1900.

52 *E.H. de M.*, 6/10/1901.

53 SÁNCHEZ GERONA en *E.P.*, 10/10/1901.

54 Sobre la relación de Benlliure y el ejército véase, además de otros trabajos: MADRID, 1998B.



[17] Panteón de la familia Moroder, detalle, 1907-1910. Cementerio General, Valencia. Foto A.F.M.B.

del pedestal, en cambio, identificada con *la Victoria*, con la bandera, parece una forma blanda, delicuescente, moldeada por los sentimientos y las emociones. Lo firme y consistente –lo militar– se asocia con lo real, mientras lo ilusorio –lo femenino, en este caso– adopta formas blandas, que se desvanecen en el aire o en la imaginación. Paradójicamente, sin embargo, desde el punto de vista del proceso de ejecución, el bronce nace de un moldeado, utilizado después en la fundición, mientras las formas pétreas son resultado de la talla. También relacionado con la guerra de África es el *monumento al soldado Inocencio Rubio* en Villanueva de la Sierra (1927).

El último de los grandes monumentos dedicados a militares (1927-29) es el que Jerez de la Frontera, su ciudad natal, consagró en vida a *Miguel Primo de Rivera*, segundo marqués de Estella y presidente del Directorio Militar que gobernó España entre 1923 y 1930. Fue concebido como una gran intervención en el espacio de la plaza. En la obra destaca el modelado del caballo: se cuenta, siguiendo con la tradición de documentar la fidelidad de Benlliure a lo real, que sirvió de modelo un ejemplar del Regimiento de Húsares de la Princesa, que le llevaron a su estudio.

Benlliure concibió dos monumentos más en los que se honra al arma de infantería y al arma de caballería. El primero, levantado en Toledo, frente al Alcázar, está dedicado al *comandante Villamartín* (1925): «Sobre un pedestal de granito aparecen tres figuras, con un bajorrelieve en bronce. La primera figura representa al comandante Villamartín vistiendo el uniforme de comandante de infantería con un libro entre las manos. Las otras dos son de un almogávar con sayo y flecha, evocador de las primeras milicias que Roger de Flor llevó a Constantinopla; y la de un soldado de Flandes. En el bajorrelieve figura un grupo de cadetes de Infantería dando guardia de honor a la bandera»⁵⁵. La incorporación de estas dos figuras históricas subrayan el carácter intemporal del homenaje, recurso que Benlliure repite en el segundo de los monumentos, el colocado frente a la Academia de Caballería, en Valladolid, dedicado al *Regimiento de cazadores*

⁵⁵ *E.S.F.*, 9/5/1925. Originalmente estuvo colocado en el Paseo de Merchán, antes de pasar a la explanada del Alcázar. Tras la guerra civil se guardó en Museo del Ejército. La estatua del comandante se repuso en el Alcázar en 1967 *ABC*, 27/10/1967: 69.

de Alcántara (1931): allí ideó un grupo de cinco jinetes pertenecientes a distintas épocas, que marchan juntos al galope, como impulsados por una fuerza común.

Símbolo

El lenguaje artístico académico, al servicio de una retórica institucional, implica la representación de ideas abstractas, encarnadas a través de alegorías o símbolos. Su importancia semántica y visual en los monumentos es considerable: por ejemplo, las esculturas de la *Marina, el Ferrocarril, el Gas* [Pag. 23] o la *Caridad*, en el dedicado al *marqués de Campo*, son tanto o más relevantes que la figura del propio marqués al que aluden, ya se tengan en cuenta desde un punto de vista artístico o narrativo. En el de *Castelar*, por citar otro caso bien *elocuente*, las referencias figurativas al pensamiento del político saturan de mensajes todo el conjunto, hasta el punto de que la figura del orador, que lo justifica, se convierte en un elemento compositivo más: su *elocuencia* se visualiza en formas.

Con frecuencia, pues, el escultor, en su esfuerzo por clarificar y subrayar el contenido edificante que implica un monumento, que trasciende lo particular para implicar lo universal, otorga gran relevancia a figuras que sugieren ideales de carácter genérico o trascendente. En el arte funerario, cuyo desarrollo a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX fue extraordinario, esas aspiraciones expresivas terminaron por desplazar definitivamente al carácter concreto que implicaba la memoria de un individuo, ya fuera en el espacio público, en la capilla privada o en el cementerio. Ideas que nos hablan de perfección, paz, divinidad o absoluto dominan en tumbas y mausoleos, hasta el punto de que el pretexto recordatorio del individuo concreto se diluye en el efecto melancólico de la sugerencia simbólica.

Quizá resulta exagerado hablar de estética simbolista, al menos con todas sus consecuencias, en un artista como Benlliure, en general más preocupado por acotar los mensajes, en relación con unos objetivos edificantes bien definidos, ya fueran de carácter político o religioso. Pero el simbolismo fue, como se sabe, un movimiento de fronteras muy difusas, cuyos recursos impregnaron a todos los artistas de la generación finisecular; y, sobre todo, algunas tipologías, como los monumentos funerarios, se prestaron especialmente a la ensoñación evanescente, al deslizamiento poético y a las interferencias plásticas y literarias.

La primera gran obra en la que se aprecia este carácter –y una de las más ambiciosas de toda su carrera profesional– es el *mausoleo de Gayarre* en el cementerio de Roncal (1901) [Fig. 1]. Su carácter evocador ya fue apreciado por los críticos franceses: «sorprende primero por la agitación de sus líneas, y por su decoración invita a la reflexión, con un valor simbólico eminente»⁵⁶. En efecto, el propio Benlliure confesó que «es precisamente la única [tumba en la] que no aparece el retrato, todo lo dicen las figuras». En el ángel que se eleva pretendió «recoger la última nota que aún sale del féretro, como un eco. *La Melodía y la Armonía* elevan al cielo aquel don divino de su voz, como queriendo volver a su origen; en la tierra queda la materia, la parte mortal, representada por la Música, que llora sobre la lira rota»⁵⁷.

Al final de su vida volvería Benlliure a trabajar en la tumba de otro tenor, *Francisco Viñas* (1942), para el cementerio de Montjuïc de Barcelona, donde revive aspectos simbolistas y wagnerianos. Allí concibió tres figuras, *Lohengrin*, con escudo y casco, a la izquierda; *Tristán*, con la espada desenvainada y larga cabellera, a la derecha; y *Parsifal*, en el centro, con el Santo Grial.

Los aspectos simbolistas en el resto de trabajos funerarios se detectan más en detalles o en estatuas concretas –en la subjetividad sensorial que rodea la circunstancia perceptiva, sobre todo– que en una voluntad artística de conjunto. Pero en aquellas tumbas en las que los modelos históricos o la caracterización realista no se impone sobrevuela el misterio del símbolo.

La idea de dos figuras alegóricas que enmarcan la puerta de acceso al edículo funerario –en el *panteón de los duques de Denia*, en la sacramental de San Isidro de Madrid (1903-1915), representan a la *Fe* y a la *Eternidad* [Págs. 23 y 62], que ya había utilizado en el de la *familia Laso y Cobo* (1902), en la capilla de la Asunción de la catedral de Cuenca– sugiere la presencia imperturbable de unos guardianes del más allá, que protegen lo desconocido.

56 PARIS, 1900: 25.

57 MONTOLIU, 1997: 63.



[18] *Panteón de la familia Falla y Bonet*, 1939, Cementerio Colón, La Habana, Cuba. Foto A.F.M.B.

Incluso las mórbidas figuras realistas a ambos lados de la cruz en la *tumba de José Arana y Elorza* (1908-10) –una madre amamantando a su hijo, a la izquierda, y un hombre meditabundo, a la derecha– en el cementerio de Escoriaza, encierran una desolación inconsolable, acentuada por el incalculable tiempo transcurrido, que refleja la humedad del mármol [Pág. 272].

El ángel, una de las iconografías más queridas del simbolismo, cuya presencia es reiterada en todo el imaginario funerario del fin de siglo, tiene en el *panteón de la familia Moroder* (1907) [Fig. 17], en Valencia, una de las realizaciones más exquisitas. Convertida en *ángela*, desnuda y con pechos –lejos de cualquier ambigüedad–, y ejecutada en un mármol prístino, es la guardiana de un sepulcro que mantiene abierta la puerta, labrada con motivos religiosos de sabor neogriego, en una de las escenografías más elaboradas del artista: con una mano sujeta el pomo y con la otra señala al interior como si nos indicara un irremediable camino. En el *panteón de los condes de San Julián* (1907), en Lorca, otro ángel vela con recogimiento y piadosa actitud el féretro. En el de *Miguel Moya* (1927) [Pág. 26], en la sacramental de San Justo, en Madrid, cumple el mismo enigmático papel una figura realista.

La esperanza cristiana de la resurrección fue visualizada por Benlliure en términos simbólicos. El mencionado *panteón de los duques de Denia* está coronado por un grupo escultórico con dos ángeles que transportan a la duquesa hacia el cielo [Pág. 54], mientras la realidad de la muerte –en términos físicos y metafóricos– queda abajo, al igual que sucede en el de *Gayarre* [Fig. 1]. En el de la *familia Falla Bonet* (1933-39) [Fig. 18], en el cementerio Colón de La Habana, Benlliure invirtió el rito fúnebre del entierro con objeto de imprimir idealismo a una acción que de suyo no lo tiene: los portadores del féretro, representados de espaldas en el relieve de la puerta, en lugar de caminar hacia el fondo del túmulo, ascienden por una escalera, protegidos por las figuras de *La Piedad y el Dolor*, camino de una eternidad luminosa, una alusión trascendente que colisiona con la penosa tarea de enterrar a los muertos.

La dimensión oficial
de Benlliure y su vinculación
a la Administración

La dimensión oficial de Benlliure y su vinculación a la Administración

Leticia Azcue Brea

“**D**ifícilmente podrá encontrarse una figura paralela de la suya en posesión de mayor suma, sino de igual número, de honores y recompensas. Es Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, miembro del Instituto de España, dirigió la Academia de Bellas Artes de Roma, y el Museo de Arte Moderno de Madrid. Posee grandes medallas otorgadas en París, Viena, Berlín, Roma y Múnich. En Madrid obtuvo dos medallas de oro en las Exposiciones Nacionales de 1887 y 1890 y la Medalla de Honor – suprema consagración artística cuando era votada por los mismos artistas – en 1895. Puede cubrir su pecho con cruces, bandas y placas de todos los países y puede recorrer España y grandes ciudades hispanoamericanas seguro de encontrar obras suyas en las plazas y paseos”¹.

¿Existe algún escultor que pueda suscribir esta descripción? Con seguridad, no. Y en este artículo nos vamos a detener, solo, en dos líneas de esta cita incompleta, pero suficientemente elocuente sobre la figura de Benlliure.

Los artistas son, en general, reacios a tratar con asuntos de la Administración que suelen considerar farragosos, y que exigen un tiempo y dedicación que no les compensa. Hay escasos ejemplos de artistas que hayan tenido responsabilidades institucionales y sobre todo de gestión lo largo de la historia de la cultura española, y en contadísimas ocasiones se encuentra a un escultor. Uno de ellos fue Mariano Benlliure, que no solo fue propuesto para asumir varios de los cargos de más alta responsabilidad en la Administración Pública española, sino que además, a pesar de las dificultades, y en el tiempo que duró este compromiso, avanzó sustancialmente en proyectos certeros y de calado en relación, sobre todo, con la vida de los museos españoles, cuya situación en general era, y parece que siguió siendo, lastimosa.

Este capítulo de su vida es escasamente conocido, y vale la pena hacer una reflexión sobre el papel jugado por Benlliure, primero, para valorar y hacer justicia al esfuerzo que le supuso, en momentos de éxito profesional, dedicarse en varias ocasiones a lo largo de su vida a tareas de gestión cultural, esenciales para que la cultura avance, poniendo por delante el bien público sobre su propia producción artística, e intentando adaptarse a un mundo estructurado y jerarquizado; segundo, para conocer en qué medida su gestión fue positiva y pionera, aportando decisiones esenciales; tercero, para ponderar lo que significa el reconocimiento institucional de un artista en un mundo para ellos distante, y particularmente que sea un escultor quien reciba estas loas, reflejo de una capacidad de trabajo excepcional; y cuarto para entender, a través de su aportación, como funciona la Administración Pública en el ámbito cultural, los museos estatales y el mundo del patrimonio, nunca debidamente atendido.

Benlliure no necesitaba trabajos vinculados a la política o a la Administración, porque su éxito como escultor era indudable y creciente. Pero aceptó varios nombramientos, tanto de cargos de confianza “política” y cultural, como para participar en Patronatos, Comisiones, Juntas, Jurados etc. Es obvio que cuando los responsables políticos pensaron en él en varias ocasiones, estaban considerando al artista comprometido con la proyección del arte español y de sus artistas, e interesado en el arte internacional, se basaban en la confianza que su profesionalidad les había demostrado, y les daba el crédito suficiente para saber que su implicación, mientras tuviera la responsabilidad en cuestión, se ejercería con la lealtad necesaria de quien trabaja para la Administración.

Sus primeras responsabilidades tuvieron que ver con Italia. Benlliure conocía profundamente el arte romano porque desde 1881 en que viajó por primera vez, a principios de abril con su hermano y se instaló en la Ciudad Eterna, y estableció su propio estudio en Via Margutta, sintió la necesidad de relacionarse con sus colegas escultores, pintores, músicos e intelectuales tanto de la colonia española en torno a la Embajada de España cerca de la Santa Sede, como de entablar contactos profesionales con los artistas italianos y extranjeros que allí recalaban, obteniendo un

1 QUEVEDO, 1947: 8-9, prólogo de José Francés. Faltan en la cita muchos cargos y premios.



[1] Retrato de Mariano Benlliure, 1904

2 QUEVEDO, 1947: 157

3 A.R.A.E.R., III, Comunicaciones oficiales, 1901.

4 L.I.E. y A., 8/11/1901:263, foto de Benlliure nombrado nuevo Director en Roma. CUENCA, en L.I.E. y A., 22/3/1902: 166-67 y 177

5 VIDAL 1997, edición de 2000: 163, "Encontró la Academia muy aislada del ambiente artístico ... escribió pronto al jefe del Gobierno de España, don Práxedes Mateo-Sagasta, dándole cuenta de lo que había observado y lo que a su juicio cabía hacer, reformando el viejo Reglamento ... logró que se aumentara la dotación en mil liras mensuales a los pensionados".

6 AZCUE, 2007. AZCUE, 2012.

7 A.R.A.E.R., III, 1903. Escrito del Embajador de España cerca de la Santa Sede de 31 de diciembre trasladando las R.O. de aceptación de la dimisión de Benlliure por motivos de salud, y el nombramiento de nuevo Director a José Benlliure y Gil, hermano de Mariano. Hay que recordar que fue un año particularmente duro en su vida personal, ya que se había separado de su primera esposa.

8 BENLLIURE, 1901, que versó sobre *El anarquismo en el arte*.

9 Fue Académico de número también de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, de la de San Luis de Zaragoza, de la de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, correspondiente de la Hispanoamericana de Cádiz, de la de San Telmo de Málaga, y también perteneció a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia, fue Académico de Merito de San Luca en Roma correspondiente de la de Milán y de la de Bruselas.

10 QUEVEDO, 1947:157. ABC, 26/11/1908:11, recogía el rumor de que se había ofrecido a Benlliure el puesto de Diputado a Cortes, y ABC de 27/11/1908:10, se informaba de que Benlliure se había negado a aceptar, y que se insistiría en ello.

prestigio que se materializó en 1899 al ser elegido miembro de la Academia romana de San Luca. Su apreciación de la cultura romana tuvo toda la seriedad de un artista inmerso en un trabajo de calidad desde joven, pero también mostró su juventud al participar en carnavales y fiestas que creaban lazos fraternales. Por ello es comprensible que se pensara en ofrecerle en 1901, la **Dirección de la Real Academia de España en Roma**, cuando esta quedó vacante por el nombramiento de Villegas, su anterior responsable, como Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura (hoy Museo del Prado). Esta institución romana era el destino anhelado por todos los artistas españoles para completar su formación artística, y donde el papel del Director había sido, era, y hoy en 2013 sigue siendo, capital para encauzar adecuadamente la estancia de los pensionados, dirigir sus ejercicios que el Reglamento establecía cada año, y organizar la vida cultural en la institución española de referencia en Roma. "Para complacer a la reina María Cristina que le indicó la conveniencia de que aceptase aquella plaza, y porque además, por razones particulares, deseaba salir de Madrid, aceptó el cargo"². Su nombramiento fue efectivo por R.O. de 24 de octubre de 1901³, y fue muy celebrado en el entorno español y desde luego, en el italiano⁴.

Pero se encontró con la contradicción entre la vida del artista y la vida de un Director ocupado en tareas poco brillantes, densamente burocráticas y menos efectivas de lo deseado, ante la desidia de Madrid de quien dependía y aún hoy depende su presupuesto. Benlliure, dedicado concienzudamente a la institución⁵, heredaba falta de dotación, escasez de medios y, sobre todo, como ha sido desafortunadamente a lo largo de la vida de la institución - empezando por la etapa de 1831 a 1874 en que los pensionados ni siquiera tenían sede propia⁶-, apoyo institucional desde España lo que hacía desesperante la gestión y desanimantes los resultados, al margen del contacto con los artistas que era lo que más le motivaba. Dos años escasamente desempeñó la tarea. Debido a la falta de capacidad de gestión autónoma, a los viajes que había tenido que hacer por Europa y que no le permitían dedicar la atención que la institución necesitaba, y poniendo en una balanza la obra que estaba dejando de esculpir, los encargos que no podía atender, y lo ingrato de una gestión poco fructífera por causas ajenas, presentó su renuncia irrevocable, y seguramente por elegancia alegó "dimisión fundada en motivo de salud", que le fue aceptada el 21 de diciembre de 1903⁷.

Para entonces [Fig. 1] sus relaciones institucionales estaban fuertemente afianzadas, pues el 6 de octubre de 1901 tomó posesión de Académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸, y además de su implicación y dedicación como Académico de Número de dicha academia, fue elegido miembro de otras muchas Academias Nacionales e Internacionales⁹.

En 1908 se le tanteó para cubrir una vacante de **Diputado a Cortes por Valencia**, invocando que se había pensado en él porque estaba lejos de los partidos políticos y se llevaba bien con todos. No quiso aceptar, "jamás había tocado a ninguna puerta de la política y le llenaba de inquietud pensar en verse envuelto y enredado entre esas tramas"¹⁰. El hecho es que le veían una persona trabajadora, positiva y honesta, y aunque esta vez no se comprometió políticamente, más adelante lo haría en destinos técnicos de la Administración. Aun así, y dado su reconocimiento y respeto público, en 1910 fue nombrado **Senador vitalicio** "como homenaje a sus grandes méritos artísticos"¹¹, aunque el escultor, con humor se preguntaba si sería porque "soy ya viejo"¹².

Todavía nos sorprende la comprobación de otras responsabilidades que no se mencionan en sus biografías, como fue la de Inspector General de las Exposiciones de Bellas Artes y Artes Decorativas, tarea de la que, al menos, hay datos entre 1910 y 1912, tal como se comprueba en sus cartas personales. Este cargo nos manifiesta una evidente confianza en su capacidad artística y de gestión, y amplía, sorprendentemente, la nómina de responsabilidades públicas que Benlliure detentó¹³.

Estando en Madrid, y absolutamente consolidado en su faceta escultórica, había podido contactar con todos los estamentos sociales y conocer a sus representantes. Siendo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes don Felipe Rodés, se tomó la decisión de nombrarle **Director General de Bellas Artes**. Lo sorprendente es que el nombramiento tuvo lugar el 13 de noviembre de 1917, año en que ya había sido nombrado, como veremos, Director del Museo de Arte Moderno, demostrando que el crédito de Benlliure era tan grande, que se le confiaban dos cargos oficiales



a la vez. Del nombramiento se congratuló incluso la prensa¹⁴, siendo recibido en audiencia por el Rey el 16 de ese mes. Mientras ostentó su cargo de Director del Museo de Arte Moderno en Madrid durante 14 años, en el caso del cargo de Director General, mucho más comprometido a nivel nacional, y un destino de frenética actividad nacional e internacional, solo estaría dos años, hasta 1919, años de intensidad desbordante con dos cargos de responsabilidad, [Fig. 2] además de su trabajo como escultor en los que también destacó de manera muy señalada¹⁵.

Para algunos puede parecer un cargo más, pero los que estamos vinculados a la Administración de Cultura sabemos que esta Dirección General es un puesto clave de la política cultural española en lo referente a su patrimonio, y desde donde se han tomado decisiones trascendentales. Por ello, conocer más profundamente la implicación que Benlliure tuvo en este destino de la Administración Española es muy valioso, porque nos permite comprender como el escultor intentó, y en muchos casos consiguió, elevar el prestigio del arte español, y traer a España el conocimiento del arte internacional, propiciando, por ejemplo, la primera exposición de arte impresionista francés en España.

En su condición de Director General de Bellas Artes se ocupó de apoyar a todos los museos¹⁶, y con especial interés al Museo Nacional de Arte Moderno, del que también era responsable. Y así vemos como apoyó a la institución propiciando desde diciembre de 1917 una radical renovación del Museo para seleccionar la máxima calidad en la exposición permanente e iniciar una política de exposiciones en primavera y otoño, y la cesión de espacios a artistas para muestras temporales. También como Director General apoyó varias propuestas de adquisiciones para el Museo de Arte Moderno, en particular de escultura como la compra en 1918 del *Desconsuelo* de Llimona¹⁷, y muy especialmente la promoción del arte español y en concreto del conservado en el Museo de su dirección, estrechando especialmente los lazos con Francia - en una posición verdaderamente complicada al tener que responder de ciertas gestiones o decisiones en su calidad de Director General o en su calidad de Director del Museo -. Consiguió poner en marcha el "Comité de aproximación franco-española" que presidía el duque de Alba, y que como consecuencia se hiciera la exposición de arte francés en Madrid en el Retiro, trayendo por primera vez cuadros hasta entonces nunca vistos¹⁸. Era la continuación de la *Exposición española en París* en 1919¹⁹. A pesar

[2] "El veraneo de un gran artista y Director General de Bellas Artes, el insigne don Mariano Benlliure, despachando con su secretario particular en su hermosa finca de Villalba". *ABC*, 31 de agosto de 1918. Archivo ABC. Foto José Zegri

11 *ABC*, 20/02/1910:7, "Se da por cierto que como nosotros anticipábamos, las dos vacantes de Senadores vitalicios serán ocupadas por...y Mariano Benlliure". *E.R.*, 5/3/1910:1, "El insigne escultor Mariano Benlliure, nombrado Senador vitalicio como homenaje a sus grandes meritos artísticos". VIDAL 2000: 211 transcribe una extensa crónica de Federico García Sanchiz publicada, según indica en 1911 en el diario "La Noche": "...Benlliure no fue Senador, como tampoco había sido Diputado a Cortes por propia decisión. Ni quiso asimismo admitir el título nobiliario de duque, cuando se le propuso, porque solamente quería ser Mariano Benlliure...".

12 Carta a su hermano José de 20 de febrero de 1910, Colección particular, Madrid. Carta personal, llena de humor, indicándole que ha salido la noticia a la luz, pero que a él no se lo han comunicado oficialmente aunque sabe que al día siguiente lo firmará el Rey.

13 Agradezco a Lucrecia Enseñat Benlliure la noticia a raíz de la transcripción que ha hecho de las cartas personales del escultor con su hermano José. Con este membrete, en papel "particular" se conservan al menos, en el Archivo de la Fundación Benlliure una carta fechada en Madrid el 15 octubre de 1910, y otra de 2 Febrero 1912.

14 Toda la prensa se hizo eco de los nombramientos de ese día, se citan las que opinaron sobre el mismo: ACMECÉ en *ABC*, 13/11/1917: 5 y 12, en la que señala "El nombramiento de como Director de Bellas Artes, pareció de perlas de fino oriente". *E.L.*, 13/11/1917:portada, "Son desde luego merecedoras de toda suerte de plácemes y alabanzas la designación de D. Mariano Benlliure, cuyo nombre glorioso excusa de todo elogio"

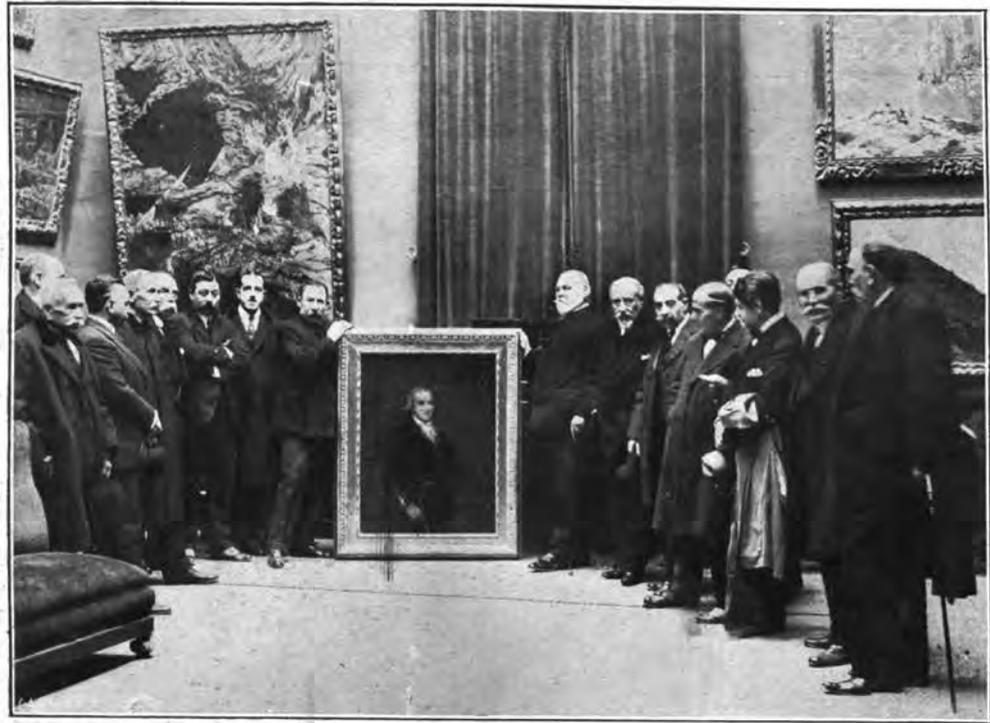
15 DOMENECH en *ABC*, 26/12/1917: 6, considera "un feliz acierto de nuestra política que Benlliure tenga en sus manos la dirección general de Bellas Artes". DOMENECH en *ABC*, 8/5/1918:4 y 5. *ABC*, 31/8/1918: 5, foto de Benlliure que veranea siendo Director General de Bellas Artes pero despacha en paralelo con su secretario particular en su finca de Villalba.

16 *L.N.*,10/12/1917: 10, respuesta a la carta del redactor Sr. Pompey sobre el lamentable estado de los frescos del techo del Museo de Reproducciones, indicando que una de las primeras cosas que ha hecho como Director General ha sido visitar el Museo y encargar al arquitecto un proyecto para condicionarlo.

17 *AMP*, Siglo XIX, Expediente de Llimona. Benlliure como Director General lo firmó el 4 de enero de 1918, enviando un oficio al Presidente de la Junta de Patronato del Museo Nacional De Arte Moderno en el que traslada la R. O. que le comunica el Ministro por la que se había aprobado la adquisición de la citada obra (5.000 pts.) a propuesta del Patronato del Museo.

18 Madrid, 1918. Sobre la inauguración *ABC*, 13/5/1918:10. Eran también miembros del Comité organizador Picón, Blay, Bilbao, Villegas y Beruete. 19 *L.I.E. y A.*, 22/3/1919:171, Alfonso XIII visitó el Museo del Prado para conocer las obras que viajarían a la Exposición en París., Benlliure le recibió junto a otras autoridades en el Museo del Prado. París 1919, Benlliure no podía renunciar a su brillante carrera de escultor, presentó en esta exposición los bustos del Rey, la Reina

DE LA VIDA QUE PASA
LA EXPOSICIÓN ESPAÑOLA EN PARÍS



[3] “El director general de Bellas Artes, D. Mariano Benlliure, recibiendo solemnemente, de manos del director del Museo de Valencia, el magnífico retrato de Bayeu, que figurará en la sala especial de Goya de la Exposición de Arte español en París”. *La Esfera*, 17 de mayo de 1914, p. 6. ©Biblioteca Nacional de España

de sus desvelos por abrir los contactos y la presencia mutua entre Francia y España [Fig. 3], desajustes entre los artistas y la Comisión dieron grandes quebraderos de cabeza a los responsables y José Francés, crítico de arte y muy explícito cuando describió lo sucedido en el salón de París, exculpó a Mariano Benlliure, de quien señaló que “tal vez sea el Director General de Bellas Artes quien menos culpa tenga en este asunto. Únicamente la blandura de carácter, el natural deseo de conciliarlo todo y de evitar actitudes enérgicas que pusieran en peligro el propósito noblemente imaginado, se le podría reprochar”²⁰. Al margen de esta crítica, ambas exposiciones fueron un revulsivo en el ámbito artístico y un sustancial avance en las actividades de difusión del arte.

Ese año también tuvo lugar la exposición franco-española en Zaragoza de gran repercusión, y a su gestión también se deben las pensiones del Estado para artistas en el monasterio del Paular durante varios años.

En ocasiones, el detentar dos puestos de la Administración seguramente trajo alguna confusión, o incluso dudas sobre “en calidad de que” asistía a un acto. Seguramente por eso, en ciertos casos simplemente se citaba su asistencia, sin especificar su cargo²¹. Y junto a tantos compromisos sociales como Director General y como Director del Museo, consiguió seguir esculpiendo en obras muy reconocidas en su producción, como en 1918 la obra *La Lección*.

(propiedad del Rey), el del duque de Alba (propiedad del duque) y tres obras más. Agradezco a Chloé Sharpe su valiosa colaboración documental. *ABC* 13/4/1919: 5, el Rey de España representado por el director general de Bellas Artes, don Mariano Benlliure en la inauguración oficial de la Exposición de arte español en París. 20 *FRANCÉS* en *L.E.Es.*, 5/4/1919.

21 Por ejemplo *ABC*, 14/5/1918:15, El ministro de Instrucción Pública ofreció una comida a los académicos franceses a la que asistió el Embajador, el duque de Alba y el insigne Benlliure”.

22 *G. de M.*, 18/11/1919: 772.

La conclusión de esa etapa al frente de la Dirección General en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes es tal lamentable como la propia historia del peso del patrimonio en los proyectos de la mayoría de los Gobiernos del siglo XX. Benlliure, con mucha elegancia, escribió al conde de Romanones dos cartas, una oficial y otra personal, presentando la dimisión irrevocable al cargo el 17 de noviembre de 1919²², cartas que se conservan en la Real Academia de la Historia. Merece la pena transcribirlas, porque son un compendio de la situación y de las vivencias de Benlliure, y de su desánimo para continuar con estas tareas, siendo consciente no solo del resultado de sus esfuerzos sino, además, de lo que estaba dejando de hacer como escultor. La carta oficial de dimisión, con membrete de Director General, decía así:

Excmo. Ser Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

Excelentísimo Señor,

Repetidas veces he puesto en manos de vuestros antecesores la dimisión al cargo de Director General de Bellas Artes con el que fui sobradamente honrado depositando en mí el Gobierno de S. M. y principalmente los Ministros de Instrucción Pública y Bellas Artes, una confianza que nunca agradeceré bastante. En pleno convencimiento de que ni la confianza del Gobierno ni la particular de V.E. ni mi sacrificio personal, pueden cambiar en plazo breve las deplorables condiciones en que funcionan Museos y Escuelas, cuanto a las Bellas Artes se refiere hace parezca estéril mi sacrificio y ruego a V.E. se sirva admitirme la dimisión del alto cargo con que fui tan honrado.

Y al comunicarle mi decisión irrevocable cúpleme manifestar una vez más mi agradecimiento y mis respetos.

Madrid, Mariano Benlliure

La carta personal, en papel con membrete de “M. Benlliure”, dice lo siguiente:

Querido Álvaro, no te sorprenderá mi dimisión adjunta, te consta no esperaba más para presentarla que solucionar el pago de las obras adquiridas en la exposición Francesa, terminado esto, entregadas las cuentas nada retiene mi decisión. Además resuelta ya la cuestión del crédito que era lo único que dependía de este Ministerio, mi decisión no entorpece en nada la organización de nuestra Exposición en París puesto que todo debe correr a cargo del Comité Franco-Español del cual formo parte.

Mi cariño personal me obliga a detallarte los motivos en que fundo mi ruego de que me admitas la renuncia, te lo estimaré como el mayor de los favores que puedas hacerme.

Me retenía el llevar a completo término las incidencias de la exposición Franco-Española, que fue un éxito gracias al desvelo de todos los que componían el Comité. Pero ahora no puedo continuar más; es tal la desorganización, tales las deficiencias de los servicios de Bellas Artes que estamos vendidos cuantos en ellos ponemos nuestras manos. Fijate en lo que ha pasado con el robo organizado años y sostenido por incuria de nuestro gran Museo. Eso puede pasar en cualquier otro centro, aparte los riesgos naturales de incendios y pérdidas.

Mi situación viendo lo que pasa, barruntando lo que puede pasar sin poderlo remediar rápidamente por falta de una amplia autonomía en esta Dirección es delicadísima. Soy ante todo artista, vivo del Arte y declaro imposible para mí poner remedio inmediato. Si las cosas cambian y la organización se realiza, siempre me tendrás dispuesto a cooperar.

Desde fuera siempre seré útil porque tengo voluntad de serlo, pero déjame fuera, en mi taller con mis obras y con mis amigos, y sin responsabilidades que no debo ni puedo asumir. Tienes demasiado talento para necesitar mayores explicaciones, tú mismo te has extrañado, porque me conoces, de que pudiera continuar perdiendo el tiempo no haciendo labor útil en un centro burocrático y comprenderás no debo continuar.

Te consta que por afecto a todos vosotros he continuado. Pero pudiera mi continuación motivarme bochornos que a sabiendas sería tonto aguantar. Te incluyo un proyecto de reformas (en líneas generales) lo que creo necesario en la Dirección, las mismas notas entregué al amigo Alba cuando tomé posesión de este Ministerio.

Del amigo dispones siempre, el Funcionario saluda al Jefe y le pide humildemente le admita la dimisión.

Te abraza, Mariano”²³.

No había nada que hacer. Benlliure había detentado, a excepción de la Dirección del Museo del Prado, todos los cargos de mayor relevancia cultural en la Administración española de su tiempo, y su libertad, al no estar vinculado a la política, le había permitido ser más claro e incluso más incisivo al relatar abiertamente su experiencia. Aun así, el aprecio logrado por sus esfuerzos le siguió siendo reconocido, mostrándole esa estima por la propia Familia Real que le recibía en audiencia²⁴. Quizá por sus denodados esfuerzos, el duque de Alba, gran amigo y Presidente del Patronato del Museo del Prado promoviera su nombramiento como Patrono del Museo del

23 R.A.H. AR Legajo 49/nº 16 (4). Agradezco la eficacia y disponibilidad del personal de la Biblioteca, y en particular a Asunción Miralles de Imperial.
24 ABC, 11/1/1920: 20 “Audiencia al ex director general de Bellas Artes don Mariano Benlliure”.

25 *AMP*, Libro de actas del Patronato del Museo del Prado, 1918-1921, Acta nº 114, 4 de diciembre de 1919: "El Sr. Presidente usa de la palabra para dirigir un expresivo saludo en nombre de sus compañeros y en el suyo propio a los Sres. Marques de Torrecilla y Benlliure, nombrados Vocales de este Patronato por R.D. de 28 de noviembre último... El Sr. Benlliure y el Sr. Marques de Torrecilla contestan agradeciendo dichas manifestaciones y ofreciéndose incondicionalmente para cooperar a los fines del Patronato, y pidiendo que conste su agradecimiento a S.M. el Rey por la designación que de ellos ha hecho para ocupar estos honoríficos cargos".

26 DOMENECH en *ABC*, 17/6/1920: 10, "Mariano Benlliure nos había hablado muchas veces y con grandes ilusiones de celebrar en Madrid una exposición de medallas francesas. Los deseos son hoy una realidad".

27 Las Exposiciones nacionales de Bellas Artes, creadas en 1856 contemplaban la adquisición por parte del Estado con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura de los primeros, y a veces los segundos premios, e incluso en ocasiones obras no premiadas pero valoradas por el Jurado para favorecer el progreso de algún pintor o escultor. Dada la incapacidad espacial de asumir el ingreso de los cuadros de gran formato y de las grandes y medianas esculturas, se creó el Museo de Arte Moderno en 1898, además de desarrollarse una política de depósitos. Hoy, los fondos de los escultores nacidos antes de 1881, fecha del nacimiento de Picasso, pertenecen al Museo del Prado, y las obras de escultores nacidos desde 1881 se encuentran, esencialmente, en el MNCARS, división que se estableció por R.D. de 17 de marzo de 1995, contemplando ciertas excepciones por motivos estilísticos, pero esta división no está todavía concluida,

28 VIDAL, 1977: 300, y MONTOLIÚ, 1997: 150, carta a su hermano José, "aunque me resta tiempo en mi trabajo considero una labor absolutamente necesaria el lograr que el Museo deje de ser un hacinamiento de obras artísticas, mezcladas caprichosamente. Hay que elevar el Museo a la altura en que se encuentra el Arte Contemporáneo, así que vamos a hacer un Museo Internacional ... la escultura se halla en los sótanos, con el carbón y la leña. Ahora cerraré para hacer una nueva instalación y mientras estudiaré la vida que debe tener el Museo". GUTIERREZ, 2007: 449-451.

29 PERDIGON, en *L.A.*, 14/11/1917: portada, y directamente propone a Inurria como candidato para dirigir el Museo.

30 FRANCÉS en *L.E.*, 23/7/1924: 17.

31 FRANCÉS, 1920: 385, y FRANCÉS, 1919A, Enciclopedia en red de la Fundación de Amigos del MNCARS, 1919. No obstante, Francés seguía insistiendo en que el Patronato debería contar con artistas y críticos jóvenes, y sugería desalojar del Palacio de Bibliotecas y Museos el Depósito de libros del Ministerio de Instrucción Pública y la Junta de Ampliación de Estudios, para que el Museo tuviera un mayor número de salas y "podría dividirse en dos secciones perfectamente distintas: Obras del siglo XIX, desde Goya hasta 1900 y Obras desde 1900 en adelante. GUTIERREZ, 2007:450, "La dirección de Benlliure supuso un replanteamiento expositivo dando contenido monográfico a unas cuantas salas. que sirvieran de "patron o cabecera del Museo" (Acta del Patronato del MAM de 30/6/1917)".

32 *AMP*, Libro de actas del Patronato, 1918-1921, Acta nº 125, 12 de diciembre 1920.

33 *ABC*, 3/2/1924: 22, " El próximo martes, probablemente se inaugurarán las nuevas salas, de las cuales es director el ilustre Benlliure ... honra al gran artista que ha dirigido la institución el modo acertadísimo - con un sentido de verdadero arte - en que

Prado, que tuvo lugar el 4 de diciembre de 1919, un mes después de presentar su dimisión como Director General de Bellas Artes²⁵.

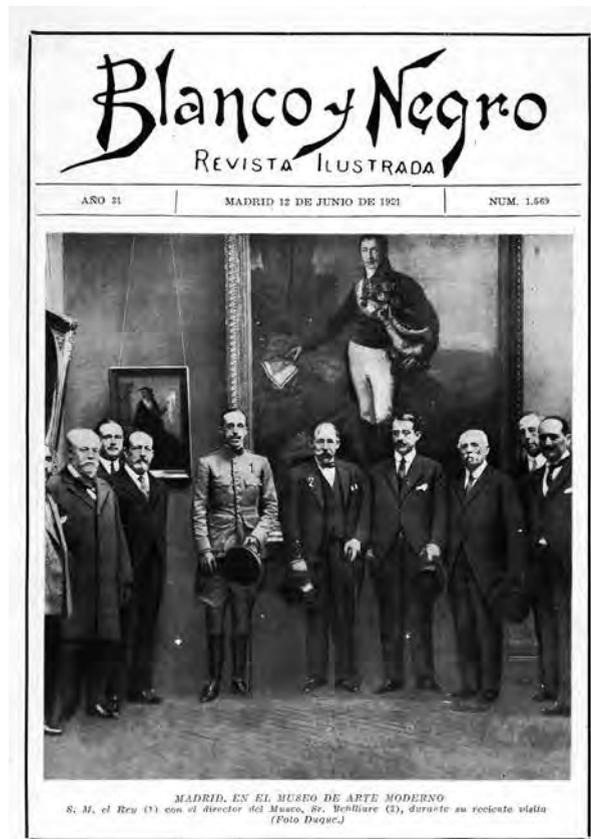
Algunos de los proyectos acometidos con más cariño, como la organización de una exposición en Madrid de medallas y plaquetas francesas, pudo ver la luz con un gran éxito el 21 de mayo de 1921, más de un año después de su cese, implicado sin embargo, a través de su otra responsabilidad como Director del Museo de Arte Moderno²⁶. Y es que el 21 de febrero de 1917, siendo Presidente del Consejo el conde de Romanones y Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Julio Burell, Benlliure fue nombrado **Director del Museo de Arte Moderno**, cargo para el que había que ser Académico.

Este nombramiento, tras el fallecimiento del anterior Director del Museo Alejandro Ferrant, tuvo lugar diez meses antes a su nombramiento, también, como Director General, lo que le obligaría luego a "desdoblarse" en asuntos a resolver, y sobre todo en presencia institucional en actos, homenajes, jurados etc. El nombramiento de Director del Museo se debía, evidentemente a su conocimiento tan profundo del arte y los artistas de su tiempo, y en especial de las Exposiciones Nacionales en las que había participado con tanto éxito – y cuyos primeros y a veces segundos premios pasaban desde 1898 al entonces creado Museo de Arte Moderno²⁷, de manera que las obras de los artistas vivos entraban por derecho propio en una Institución oficial (ya desde la primera exposición Nacional en 1856). Todo ello, unido a su peso en el mundo artístico español pero sobre todo madrileño, su carácter afable y trabajador, propiciaron este nombramiento en 1917, un reconocimiento y honor que Benlliure aceptó por la cantidad de retos que este trabajo suponía, cargo que detentó durante 14 años, hasta 1931²⁸ [Fig. 4]. El primer desafío era la propia sede del Museo de Arte Moderno, nacida ya con espacio insuficiente en una parte de una planta de la Biblioteca Nacional; el segundo reto, la difusión del arte conservado en el Centro; el tercero, la difusión internacional de sus colecciones, y el cuarto la actividad del Museo como centro cultural nacional e internacional, preocupación que, con su intensa inquietud, ampliaría y pondría en práctica reforzada durante dos años por su doble cargo de Director General de Bellas Artes. El Archivo del Museo del Prado, que conserva la documentación del Museo de Arte Moderno, y el Archivo General de la Administración, dan buena cuenta de sus gestiones.

A los pocos meses de ocuparse del Museo, fue nombrado Director General de Bellas Artes cuya gestión ya se ha comentado, y hubo quien pensó que al recibir este nombramiento, iba a dejar de ser Director del Museo, e incluso alguno aprovechó para afrontar su gestión museística, en la que escasamente llevaba un año, cuando todos eran conscientes de que "No es necesario poner de manifiesto una vez más el abandono y desorden en que se encuentra el Museo; todos los artistas lo saben y lamentan"²⁹. Pero no dejó el Museo, compatibilizó su dirección con el cargo de Director General durante dos años. Una de sus primeras y exitosas gestiones, a petición del Patronato del Museo, fue conseguir el cambio de nombre del Museo, que el 12 de julio de 1917 pasó a denominarse "Museo Nacional de Arte Moderno" (MAM). A finales del año, en su otra condición, la de Director General de Bellas Artes, informó de la transformación radical que se plantea para el "MAM".

Se pueden señalar, en su larga etapa de Director del Museo, ocasiones únicas en la historia del arte español. En 1924 fue su impulso el que movilizó una presencia consistente de artistas españoles en el pabellón de España en Venecia: "debemos agradecerle a Mariano Benlliure la iniciativa y sobre todo el fervor sin desmayo para construir un pabellón español, como las demás naciones ... esta feliz iniciativa fue recogida por el conde de Romanones"³⁰.

Con respecto a las instalaciones del Museo, Benlliure luchó por mejorar las salas y por iniciar una política de exposiciones y acuerdos para usar y difundir el espacio disponible de la Biblioteca Nacional. Este esfuerzo fue valorado desde el principio, incluso por los comentaristas que habían sido más radicalmente críticos en etapas anteriores, particularmente José Francés quien demostró una actitud mucho más positiva que en 1916 respecto al Museo Nacional de Arte Moderno. Este cambio de parecer estaría motivado por la "transformación radical" que había emprendido Mariano Benlliure como Director, "silenciosa y modestamente, Benlliure ha vuelto a abrir el Museo de Arte Moderno ... liberado de ciertas obras mediocres y anacrónicas"³¹. Consciente



de la necesidad de poner en valor la colección de escultura que necesitaba su propio espacio – y nadie mejor que un escultor para valorar esta situación –, Benlliure se planteó en febrero de 1919 crear una sala de escultura en el gran patio del Museo en la Biblioteca Nacional, mientras seguía trabajando en la remodelación museográfica del Museo, cerrado desde hacía dos años, para redimensionar la exposición permanente, retirando algunas obras de exposición e iniciando una política más amplia de depósitos en Museos provinciales. Finalmente, el 9 de octubre de 1919 se abrió de nuevo al público. Necesitaba reforzar las colecciones del Museo, y haciendo uso de su condición de Patrono del Museo del Prado, solicitó “que ese cedan al Museo de Arte Moderno las esculturas que se hallan en los sótanos del Museo del Prado procedentes de exposiciones nacionales. Acordándose que no hay inconveniente alguno en ello, y así se dirá cuando se haga la petición oficialmente, porque además, esas estatuas no han figurado nunca en los inventarios del Museo”³². Poco a poco, consiguió ir abriendo nuevas salas del Museo, dos de ellas el 5 de febrero de 1924³³. El 28 de abril de 1925 se aprobó el proyecto arquitectónico para la construcción de una cubierta de hierro y cristal en el patio sur, en enero de 1927 inauguró una sala con esculturas de Mateo Hernández, y el 7 de julio se abrió una nueva sala de exposiciones en el ala derecha de la planta baja. Toda esta preocupación y desvelos le permitieron el 18 de enero de 1928 poder abrir una gran sala de escultura en la planta baja del edificio³⁴ [Fig. 5], y el 18 de octubre de 1929 tras reparar las cubiertas de las salas del Museo correspondientes a la fachada del paseo de Recoletos, abrir salsas al público en la planta baja. Todavía el 1 de octubre de 1930, tras dos meses de un nuevo cierre, se abrió al público una nueva distribución con más de 100 obras nuevas.

La constante programación de exposiciones temporales de arte contemporáneo de calidad en el Museo, le trajo muchas satisfacciones y el reconocimiento por recuperar o poner en valor a un buen número de artistas “Una de las cosas en que pongo mayor empeño es en el intercambio artístico, que tan abandonado estaba: mejor dicho, no existía”³⁵, organizando también conferencias de grandes intelectuales que aportaban diversas visiones del arte al museo³⁶. Los diferentes colectivos implicados le agradecieron mucho la cesión del espacio en varias ocasiones a lo largo de los años³⁷, y su proyecto de pensionados de El Paular se materializó en diversas exposiciones en el MAM de las obras realizadas, al menos desde 1918 prácticamente todos los años mientras Benlliure es Director.

[4] “Visita de S.M. el Rey al Museo de Arte Moderno”, *Blanco y Negro*, 12 de junio de 1921. @ Biblioteca Nacional de España

han sido colocados los cuadros. Nota interesante es la adopción de varios espejos - sistema moderno usado en el extranjero - que lleva la luz a determinados lienzos en la medida y proporción que a cada uno conviene”. *ABC* 6/2/1924: 13-14, al hablar de la apertura de las salas de la planta baja del Museo se señala, “Ha sido un gran acierto digno de su director, el insigne Mariano Benlliure”.

34 *ABC*, 19/1/1928:23, “El Rey inaugura una sala de escultura en el Museo de Arte Moderno”. MÉNDEZ en *ABC*, 30/12/1928: 8, “Las múltiples manifestaciones del arte español durante el año 1928 ... En el Museo Nacional de Arte Moderno se inauguró una gran sala de escultura, utilizando un amplio patio sobriamente decorado, siguiendo las acertadas instrucciones de su director Don Mariano Benlliure”.

35 FRANCÉS, 1919: 317. Entre ellas, planteadas con una visión muy progresista con artistas nacionales e internacionales, en julio de 1919 y en junio de 1922, exposición de Evaristo Valle; en febrero 1921, Victorio Macho; en marzo de 1921 Vázquez Díaz o Sebastián Miranda en mayo de ese año; en noviembre de 1921, Emilio Madariaga. En mayo de 1922 un homenaje póstumo a Daniel de Zuloaga. En junio de 1923, dedicada a Gustavo de Maeztu, y a finales de ese año, Fructuoso Orduna. En febrero de 1924, cuadros del príncipe Constantino de Hohenlohe, en abril de 1924 se expuso la obra de Gregorio Prieto y en noviembre de ese año la dedicada al escultor Mateo Inurria, fallecido en 1924. En febrero de 1925 dedicada a Gabriel García Maroto, en marzo a José Pinazo, en mayo homenaje a Muñoz Degraín y al escultor Blay, y en diciembre la de Victoria Malinowska. En mayo de 1926 *Exposición de grabado alemán contemporáneo*, y en diciembre de ese año la muestra *Joven pintura mejicana*. En mayo de 1927, exposición dedicada a Daniel Vázquez Díaz, y en noviembre una muestra a José Gutiérrez Solana, En abril de 1928 fue el turno de Mariano de Cossío y en octubre la primera monográfica de Benjamín Palencia. En marzo de 1929 la *Exposición del Grabado y del Arte del Libro Checoslovaco*, en marzo de 1930 la exposición de cerámicas de Antonio Peyró Mezquita, y en mayo la exposición *La España grandiosa y fantástica* de Sergio Rovinsky. En abril de 1933 la exposición de los becarios franceses y españoles en la Casa de Velázquez

36 Entre otras porque fueron decenas de ellas, por ejemplo Ortega y Gasset pronunció el 28 de febrero de 1924 en el Museo una conferencia sobre *El punto de vista en la pintura*, o el 29 de marzo de 1924 Isabel Oyarzábal habló en el Museo sobre *El traje regional y su representación en la moderna pintura española*. El 25 de junio de 1925 Rafael Marquina impartió la conferencia *Manet y el impresionismo*, y el 9 de junio de 1926 Ricardo Baroja sobre *La visión del pintor antiguo y del pintor moderno*, y el 28 de junio de 1926 Antonio Marichalar disertó sobre *El concepto de la estética actual*. El 24 de diciembre de 1927 Luis Pérez Bueno habló del *Tesoro artístico nacional. Coleccionismo, Comercio* el 25 de junio de 1929 José Bergamín versó sobre *El pensamiento herméutico de las artes*. El 20 de junio de 1930 Rafael Estrada habló de *La expedición Malaspina y los pintores ilustrados que tomaron parte en ella*.

37 En 1921 la exposición de Gustavo Bacaristas. *ABC*, 5/3/1921: 12, “El VII Salón de Humoristas. ... En el palacio de Bibliotecas y Museos cedido amablemente por el director del Museo de Arte Moderno, don Mariano Benlliure”, en la salas que antes había ocupado el Archivo

[5] “El rey Alfonso XIII en la inauguración de la nueva sala del Museo de Arte Moderno” [1927] (acompañado del director Mariano Benlliure). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Archivo fotográfico Alfonso, signatura nº 023990 (VEGAP)



Histórico Nacional.

38 Por ejemplo, *ABC*, 17/4/1927: 29, “La Comisión de profesores belgas ... Visitaron el Museo de Arte Moderno, siendo recibidos y acompañados por su director D. Mariano Benlliure”.

39 Vid. Correspondencia con el marqués de la Vega Inclán conservada en el Museo Nacional del Romanticismo.

40 *ABC*, 8/7/1931: 19, “Han sido firmados los siguientes decretos de Instrucción pública; Admitiendo la dimisión del director del Museo Nacional de Arte Moderno a D. Mariano Benlliure y Gil”. *ABC*, 15/7/1931: 26, “El hecho es sensible; el insigne escultor, que ya en varias ocasiones había intentado abandonar la dirección, que tanto tiempo le restaba a su trabajo particular, deja en el Museo profunda huella de su paso”.

41 *AMP*, MAM, caja 9. Comunicación del Ministerio de Instrucción Pública de 31 de julio de 1931 del Decreto expedido por el Presidente del Gobierno de la República, del nombramiento al Director del MAM. Agradezco la valiosa colaboración de Yolanda Cardito y Ana M^a Martín en la localización documental. *ABC*, 22/7/1931: 30 “El ministro [de Instrucción Pública] Sr. Domingo, dijo: He creído recoger aspiraciones del Patronato y servir aspiraciones mías, por considerar que es de justicia nombrar presidente honorario del Museo a D. Mariano Benlliure”. QUEVEDO, 1947: 39. GUTIERREZ, en Madrid 2007:452. Comunicación del Ministerio de Instrucción Pública de 20 de julio de 1931.

42 *ABC*, 21/6/1931:39, Decretos y Órdenes del Gobierno provisional de la República, QUEVEDO, 1947:40.

43 GUTIERREZ, 2007: 450.

44 BARCELONA, 1918: 91, “nº 639. Retrato del Dr. Ramón i Cajal (bronce)”. DOMENECH en *ABC*, 8/5/1918: 4-5, “El ilustre escultor Mariano Benlliure, está en uno de los períodos más activos de su vida artística. Llevado a la dirección del Museo de Arte Moderno y luego a la Dirección General de de Bellas Artes, trabaja intensamente en ambos Centros y laborando en su taller”.

La responsabilidad de la Dirección de un museo tiene una parte administrativa poco gratificante, una parte artística muy motivadora, y una parte social constante, atendiendo visitas y enseñando la Institución. Son decenas las referencias documentales y de prensa en las que se mencionó esta tarea, ocupándose de autoridades y colegas españoles y extranjeros³⁸, aunque en ocasiones se disculpaba educadamente por tener que atender trabajos escultóricos³⁹. Su gestión al mando del Museo de Arte Moderno duró hasta el 3 de julio de 1931 [Fig.6], en que dimitió tras la remodelación del Patronato por la Segunda República dos meses antes⁴⁰. Fue nombrado, por primera vez en el Museo, Director Honorario del MAM, “En prueba de la consideración al ilustre escultor D. Mariano Benlliure, gloria del arte español contemporáneo, que con tanto acierto y diligencia ha dirigido durante doce años el Museo Nacional de Arte Moderno, cabiéndole la gloria de haber creado su magnífica sala de Escultura”⁴¹. También se le nombró Patrono del Museo Sorolla⁴². En resumen, su tarea había sido brillante:

“supuso a todas luces un camino abierto y sin escollos para un incremento presupuestario para el Museo, con el que pudo hacerse frente a las mejoras de los espacios expositivos, sobre todo para el de la escultura, con la incorporación de las salas que antes ocupaban el Centro de Estudios Históricos y al cerramiento de uno de los patios. También hubo una activación comprometida de la política de adquisiciones... se intensificó la política de depósitos... en las últimas salas del Museo comienza una actividad estable de exposiciones temporales de artistas vivos y retrospectivas, que estuvo acompañada de un programa de conferencias cíclicas y continuadas”⁴³.

No ha habido en la historia de la escultura española, y quizá en la del arte español, ningún escultor que haya asumido tamañas responsabilidades en la Administración española. Fue un luchador como lo fue en el resto de los aspectos de su vida. Hemos sobrevolado solo sobre un aspecto muy concreto de sus relación con la Administración de la cultura española, sin entrar en la dedicación que otras tareas vinculadas a la Administración ocuparon parte de su tiempo, como Vocal del Patronato Nacional de Turismo, de la Junta de Excavaciones y Antigüedades, de la Biblioteca Nacional, de la Comisión de Inspección de Museos, además de los Patronatos antes citados.

Lo que es admirable es que consiguió “milagrosamente” - trabajando como sabemos documentalmente, de día y de noche -, atender prácticamente todos los encargos recibidos, mantener e incrementar su éxito artístico, y participar en exposiciones y proyectos importantes, buscando de manera equilibrada y sin comprometer su posición como Director la manera de encauzar su carrera escultórica⁴⁴. Buena cuenta del aprecio por su arte lo dan todos los



[6] "Museo de Arte Moderno. Una sala", [Madrid.1953]. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Patronato Nacional de Turismo, signatura nº F 00207-05-001

reconocimientos, condecoraciones, honores y nombramientos académicos recibidos, porque hasta los homenajes, que desafortunadamente en muchas ocasiones llegan cuando un artista ya no está, o no se encuentra en condiciones, en el caso de Benlliure se celebraron en vida del escultor, que pudo, en la medida que la salud se lo permitió, especialmente en los últimos años, disfrutarlos y agradecerlos⁴⁵.

Su sensibilidad como escultor, pero también su conocimiento más profundo de las instituciones museísticas y de sus escasos presupuestos, que él sufrió en primera persona, le animaron, además, a hacer innumerables donaciones a instituciones culturales, que le reportaron agradecimientos sinceros y nombramientos honoríficos⁴⁶.

45 Destacan entre ellos las adhesiones para sumarse al homenaje nacional que se pensaba tributar Benlliure, con motivo de habersele otorgado la Gran Cruz de Alfonso el Sabio, *ABC*, 11/4/1944:29.

46 Por ejemplo, fue nombrado Protector del Museo del Ejército por la amplia donación de piezas que hizo a la Institución.

El monumento a Castelar: análisis de un proceso creativo

El monumento a Castelar: análisis de un proceso creativo

Leticia Azcue Brea

Cuando observamos un monumento público, siempre nos preguntamos cuál fue la historia de su concepción y de su ejecución, e incluso al apreciarlo y rodearlo, nos cuestionamos el por qué de su ubicación. En el caso de la amplísima nómina de monumentos realizados por Benlliure en Madrid, hay trece obras de tipología pública que conforman una parte esencial del patrimonio escultórico de la ciudad. La mayoría de ellos se pueden apreciar casi con todo el detalle necesario - figuras aisladas, grupos ecuestres y composiciones más complejas -, pero la vida moderna y la gran densidad de tráfico, hace que algunos monumentos no podamos apreciarlos hoy como se merecen.

Benlliure, a lo largo de su producción, fue desarrollando sus proyectos monumentales con la incorporación de elementos realistas y alegóricos, supo madurar de forma creativa y renovar el concepto de pedestal, y en todos los casos mostró su aportación como innovador de la escultura contemporánea. Fue consiguiendo que el público captara en cada caso el mensaje que el monumento en cuestión quería transmitir, en la época más fructífera en lo que a ornato público se refiere, y que se había iniciado y desarrollado con la expansión urbanística. Benlliure fue el maestro del arte monumental, junto con los escultores menos longevos y de espíritu más “romántico”, Miguel Blay y Agustín Querol.

Un monumento, en la mayor parte de los casos, se diseña específicamente para una ubicación concreta. Los estudios de Reyero al efecto, y su ensayo en este volumen, revelan la preocupación sobre el dónde, cómo y por qué de los encargos monumentales, de su significado y su valoración estética y moral¹.

Por ello, a la hora de elegir uno de sus monumentos, surge con una potente presencia en la ciudad el de *Castelar*, ubicado en la Glorieta de Emilio Castelar, en medio del paseo de la Castellana, y se erige como uno de los más complejos y con innumerables puntos de vista, que todos los madrileños conocen, pero muy pocos perciben los aspectos más concretos en su composición, y casi ninguno puede observarlo en detalle. No fue esta, sin embargo, la primera propuesta para su emplazamiento dada la importancia del personaje, sino que inicialmente se pensó en una de las plazas más importantes que vértebra la ciudad de Madrid, la plaza de Cibeles (que entonces se llamaba de Castelar), con una clara “valoración jerárquica” de fácil lectura para el viandante². Posteriormente se sugirió su colocación en la plaza de Neptuno, para finalmente seleccionar el lugar donde lo encontramos hoy, desplazando para ello a la llamada “Fuente del Obelisco o Castellana”³. En un primer momento, tras su inauguración, se podía llegar muy cerca del monumento, pero hacia 1915 se le rodeó con una verja metálica, retirada muchos años después para facilitar el tráfico y reducido el parterre, por lo que hoy muchos de los detalles solo se adivinan o necesariamente pasan desapercibidos [Fig.1].

Si profundizamos en los monumentos de Benlliure, a través del caso concreto de *Castelar*, de su gestación y sus pormenores, comprobamos como su capacidad de trabajo fue asombrosa, y su versatilidad, única. Es evidente, y los testimonios lo muestran, que Benlliure diseñaba a partir de notas y apuntes, etapa esencial de su trabajo ya que dominaba el dibujo y lo necesitaba para iniciar el proceso en todo tipo de composiciones, y muy particularmente en aquellas que debían transmitir movimiento⁴.

Parece útil detenerme mínimamente en los procesos de la ejecución de un monumento, para que el lector pueda situarse mejor y comprender las dificultades artísticas y técnicas de lo que a simple vista es difícil de dimensionar en tiempo, esfuerzo y capacidad. Los escultores trabajaban los bocetos en barro, cuya ejecución evidenciaba su genialidad al modelar retratos directamente en pocos días,⁵ “con una agilidad y rapidez portentosa”⁶. Era el material con el que un buen escultor mejor expresa su absoluta seguridad en el modelado, encajando cada composición ya

1 A tal efecto, vid la amplísima y especializada bibliografía de Carlos Reyero recogida en la bibliografía general de este catálogo.

2 Sobre la cuestión de la ubicación de los monumentos, REYERO, 2004B.

3 Hoy en el Parque de la Arganzuela.

4 Por ejemplo, cuando se trataba de escenas de toros, que tan espontáneas y naturales resultan, y de las que hizo infinidad de apuntes y álbumes. Vid. QUEVEDO, 1947: 377, citando una entrevista de la revista *Vértice*, publicación que se editó entre 1937 y 1946.

5 Hay decenas de testimonios del modelado mientras el retratado posaba, desde el propio Rey Alfonso XIII a nobles, intelectuales, artistas etc. QUEVEDO, 1947: 416

6 QUEVEDO, 1947:95, aunque no hemos encontrado este artículo: *E. G.*, 16/4/1890: sobre el busto de Gayarre, “Disponiase de poco tiempo, y Mariano Benlliure, para dar lugar al trabajo de los vaciadores y concluir anticipadamente su trabajo, terminó en menos de tres horas el rostro vigoroso del inolvidable tenor. Cuantos observaron la sorprendente rapidez de aquellas manos, que en pocos minutos hicieron salir del bloque de barro la figura del pobre Julián”.

[1] *Vista general del monumento.* Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera



7 Agradezco a Gregorio Herrero sus siempre valiosas orientaciones técnicas durante años. Y agradezco su constante colaboración a las restauradoras Sonia Tortajada y Elena Arias.

8 QUEVEDO, 1947: 206, transcribe un artículo de Francisco Alcántara editado en la revista *Nuestro Tiempo*, ALCÁNTARA en *N.T.* 1/1902:136.

9 QUEVEDO, 1947: 206, sobre el relieve de Patrimonio Nacional, [Pág. 191].

10 La primera obra de gran formato fundida en España a la cera perdida en 1893 fue el *Monumento a los héroes de los Sitios de Gerona de 1808 y 1809*, grupo de Antonio Parera diseñado y enviado desde Roma, premiada en la Exposición Nacional de 1892 e inaugurado en Gerona 1894.

11 *L.P.A.*, 1983:14, “Creaf trabajó de aprendiz en la fundición Masriera y Campins que dirigía el escultor Mariano Benlliure”.

12 La historia de cada Fundición, es, en realidad, un eslabón en la historia del arte español, que daría lugar a una gran publicación. En este sentido, como orientación, DONATE, 1999, como visión general, REYERO, 2001B. Sobre la técnica en general, GIL 1986; CORREDOR, 1997 edición de 1999; GIUFFREDI, 2010.

sea sencilla o compleja, aunque sabemos que a Benlliure le gustara poco el barro, por el hecho de estar pendiente de tenerlo siempre húmedo. Sin embargo, todo buen escultor debe modelar con genialidad puesto que el barro es la base del trabajo, y en el caso de Benlliure, cuya soltura y creatividad era proverbial, se decía, en palabras del crítico Rovira, que “algo de poder creador hay que reconocer en quien, con materia tan *despreciable y villana* como el barro, consigue eternizar la vida de una idea”.

En el caso de un proyecto en piedra o mármol, del barro se pasaba al trabajo de los vaciadores que realizaban la escultura en escayola. La talla de la piedra es, en general, un trabajo de equipo. Se tiende a imaginar, de manera romántica, al escultor tallando directamente la piedra desde el primer instante, pero esto sucede cuando se trata de proyectos de formato pequeño (como retratos): en la mayor parte de los casos, y desde luego en este monumento, hizo falta muchos colaboradores. Una vez dispuso del modelo en yeso, quizá a un tercio del tamaño real, se trasladarían las medidas del yeso al mármol por el procedimiento de sacado de puntos, y otros operarios (que en Italia se llaman “scalpellini”) desbastarían y tallarían el bloque hasta encajar cada figura al tamaño deseado; luego el artista continuaría la talla y la concluiría⁷. Benlliure se ocupaba de intervenir en esta fase, y “como escrupuloso cincelador [tallador], recibe en el taller sus obras sacadas de puntos, terminándolas con exquisito cuidado”⁸. En ocasiones en que las obras de pequeño formato eran de extrema delicadeza, como por ejemplo el excepcional bajorrelieve de la familia real, sí se cuenta que Benlliure las trasladaba “sin intervención alguna de operarios de ninguna clase”⁹.

En las obras en bronce como las que componen este monumento, la fundición, era generalmente a la cera perdida, lo que daba la oportunidad al escultor responsable de su obra, de poder repasar

las ceras. Este modo de trabajo era esencial, pues al ser un material blando el escultor podía dejar casi la misma textura que en el barro, podía eliminar las marcas del molde, mostrar la huella del instrumental utilizado y de sus propios dedos, y hasta mantener el goteo de la cera, que así formaba parte de la sensación táctil buscada por Benlliure para el acabado de la obra. Para un escultor es esencial elegir la fundición con la que trabajar, y la cercanía de la misma, tanto para controlar el trabajo, como para evitar en lo posible las dificultades del traslado de la obra por tierra a su destino definitivo. Benlliure fundió sus bronce durante años en Roma - hay que recordar que hasta 1893 no se pudieron fundir en España grandes formatos porque no se disponía de la tecnología adecuada⁻¹⁰, más tarde lo hizo en Barcelona y finalmente en Madrid. Tal fue el directo seguimiento que realizó del proceso de sus obras en las diversas fundiciones con las que trabajó, que incluso hay quien llegó a pensar que Benlliure dirigió una fundición¹¹. Uno de los aspectos que condicionan el resultado final de un monumento, es la pátina del bronce. Durante el siglo XIX hubo una tendencia y una moda de utilizar un tono muy oscuro, casi negro, mientras que ya en las obras del XX, y en el *monumento de Castelar* en particular, el bronce se tiende a utilizar en tono verdoso que permite ver mejor el modelado, y valorar adecuadamente los matices de la obra, que, en general tiene su mejor hora de apreciación a la caída de la tarde, cuando la luz matiza las esculturas en el exterior. En cualquier caso, el espectador siempre debe contar con que las patinas tienden a cambiar con el paso del tiempo y dependiendo del clima en el que las obras se encuentran evolucionarán de diferente manera. El tema de las fundiciones es uno de los más fascinantes y más desconocidos en la historia del arte, pues aunque se considera una actividad industrial, contribuyen y determina en buena medida al resultado final, tanto de los monumentos, como de las esculturas en general¹².

Antes de analizar una obra escultórica, es interesante conocer el proceso de su encargo, por el que pasaron los artistas pendientes de que fueran elegidos para su ejecución. En el caso del de Castelar, la decisión de promover el monumento la tomó el Estado, a raíz de su fallecimiento, pero el proceso se dilató, por lo que se estableció una comisión con representantes no solo del mundo del arte como podría pensarse, sino también de la política¹³. Como sucedió en otras muchas ocasiones, se abrió una suscripción pública¹⁴ como sistema para financiar el proyecto¹⁵. Y es que, por grande o complejo que un escultor deseara que fuera el monumento que se le encargaba, su propuesta de proyecto tenía que ir en paralelo, lógicamente, de las disponibilidades económicas. Hoy llama poderosamente la atención este sistema de financiación por suscripciones públicas que, de forma tan habitual durante los últimos años del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, que se justificaba por la importancia de la persona homenajeada, y por las instituciones con interés o compromiso con la figura histórica, sus actividades o el hecho a conmemorar. Y en el caso del *monumento a Castelar*, el resultado de la suscripción se distanció de la media, tanto en suscriptores como en presupuesto, pues hubo de más de mil instituciones que aportaron financiación: “Ayuntamientos españoles, Gremios, Casinos, Colegios de abogados, Cámaras de comercio y agrícolas, Entidades bancarias, y suscriptores de Méjico, Argentina, Francia, Inglaterra e Italia; recaudándose 298.512 pesetas, incluidas 25.000 del Cuerpo de Artillería que Castelar reinstauró, 7.500 de la Diputación de Barcelona y 15.000 del Ayuntamiento de Madrid, superando las 280.000 pesetas que costó finalmente el conjunto, sin contar con el bronce, que fue cedido por Ley 28 de enero de 1906”¹⁶. De hecho en las palabras pronunciadas en la inauguración se dijo:

«Llegamos a tener la suscripción de cinco mil Ayuntamientos, contribuyendo algunos, los más pobres, con una peseta. Esto revela como encarnó en el pueblo y con que entusiasmo, el pensamiento, de honrar la memoria del más elocuente de nuestros tribunos ...llegamos á todas partes y en todas partes nos dieron el concurso que solicitábamos para esta obra nacional”¹⁷.

Si se convocaba un concurso, al ser un proceso público, eran seguidos puntualmente por la prensa, al igual que las resoluciones de los jurados nombrados al efecto. La elección de Benlliure en 1905 para realizar el *monumento a Castelar*, fue acogida con gran contento tanto en todas las instancias:

“Reciba un aplauso entusiasta y sincero la susodicha Comisión por su inteligencia, por su acierto y por su refinado gusto artístico al elegir a Mariano Benlliure, el único escultor español que ha sabido reunir la genialidad, la inspiración, la delicadeza y el atrevimiento logrando realizar el ideal innovador de los escultores del siglo pasado que intentan hacer compatible la unidad, la armonía y la expresión dramática



[2] Detalle de la figura de Castelar. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

13 *E.G.*, 11/12/1901: portada, “Comisión que ha de comenzar la organización de los trabajos para erigir la estatua al gran tribuno. La forman: Presidente, Gral. López Domínguez. Vicepresidente, D. Carlos Navarro Hidalgo. Tesorero, marqués de Urquijo. Contador, D. José Tomás Salvani. Vocales: duque de Tamames, D. Miguel Moya, D. Manuel Llano, D. Gumersindo Azcárate, D. José Villegas, D. Antonio Aura Boronat, D. Eduardo Baselgas, D. Luis Palomo, D. Adolfo Calzado y D. Eusebio Blasco. Secretarios: D. Rafael del Val y D. Antonio Ramos Calderón”.

14 Muchísimas referencias a esta suscripción fueron apareciendo en medios de comunicación, desde los grandes periódicos a las publicaciones más modestas, como por ejemplo el periódico “*Don Quijote*”, que dedicó un número monográfico a Castelar, en el que además, comunicaba “abrir una suscripción nacional para erigir en Madrid un monumento al ilustre patricio cuya muerte llora hoy toda España. DON QUIJOTE es un periódico pobre, que vive merced al inmerecido favor que le dispensa el público; pero, sin embargo, aportará su pequeño esfuerzo á tan hermosa obra ...”. *D.Q.*, 2/6/1899: portada
15 REYERO, 2004:136 y ss. La convocatoria podía ser municipal, regional o estatal según el personaje o el hecho a conmemorar.

16 Datos referidos en varias publicaciones y recogidos en la ficha del “Grupo Escultórico Emilio Castelar”, en la página www.monumentamadrid.es

17 *L.V.*, 7/7/1908: 7, primer discurso pronunciado en la inauguración del monumento por el General López Domínguez.

del sentimiento que caracterizaba las obras antiguas, con la perfección plástica y con la audacia que han constituido la aspiración constante de los escultores modernos”¹⁸.

En el *monumento a Castelar*, se planteaba a Benlliure como homenajear y exaltar la memoria del político gaditano (Cádiz, 1832 - San Pedro del Pinatar, Murcia, 1899) que, sobre todo, había defendido la Patria y había sido un defensor de la Libertad frente a la todavía existente esclavitud. ¿Cómo componer un proyecto de tal magnitud que debía comunicar al público las características de Castelar como político, su decisiva intervención en avances de libertad y en su capacidad de trabajo? Benlliure tenía que transmitir, además, el hecho de que Castelar estaba considerado el más elocuente orador de España, y esta fue la faceta que quiso mostrar como elemento señero [Fig. 2] utilizado como veremos los laterales y la parte superior del monumento con elementos narrativos y alegóricos. La solución, entonces, como en otros casos, fue la composición en la que combinaría elementos realistas con otros alegóricos. El elemento más realista tendría que ser, sin duda, el propio personaje homenajead, en la actitud y el gesto con el que más fácilmente se le reconocía a nivel popular, es decir en su papel de orador.

18 MISS-TERIOSA, [pseudónimo de Vicente Sanchis], en *L.C.M.*, 1/3/1905: 3, transcrito por QUEVEDO, 1947: 246.

19 Vid. REYERO, 1999A.

20 *A.H.F.C.*, Libro 1906-1914: 22, 38 y 39, 53 a 55, 57, 64, 67, 68 y 70. Agradezco a Lucrecia Enseñat el dato, y a M^a Luisa Codina las facilidades que nos ha dado para la consulta del Archivo.

21 PICÓN en *E.I.*, 5/7/1908: portada, escrito con motivo de la inauguración del monumento.

22 QUEVEDO, 1947: 359, recoge esta referencia en un artículo de Fernando Gascó, hablando sobre todo de las esculturas de toros, en la revista “Radio Nacional”, del 12/3/1944.

23 Lápiz grafito/ papel, ca.1907 14,5 x 10,4 cm.

CUERPO GRÁFICO, vol.V, Monumentos. Agradezco sinceramente a Lucrecia Enseñat todas las referencias de los dibujos preparatorios y posteriores.

24 Lápiz grafito / papel, 31,2 x 22,3 cm., con la firma “M. Benlliure”, quizá ¿apócrifa?, Donación del marqués de Saltillo, 1957. CUERPO GRÁFICO vol. III, Religioso, niños y animales: 36, ambos en el *A.M.N.C.V.*, Valencia.

25 Lápiz grafito / papel, 34 x 23’2 cm. *A.C.M.B.*, Valencia. Donación del marqués de Saltillo, 1957.

26 Lápiz grafito / papel, 33’2 x 22’8 cm. *A.C.M.B.*, Valencia. Donación del marqués de Saltillo, 1957. Tema 36 dibujos de paños. Carpetilla 7

27 Lápiz grafito y tinta/ papel, 15 x 8,8 cm CUERPO GRÁFICO, vol. V, Monumentos *A.M.N.C.V.*, Valencia. Donación del marqués de Saltillo, 1957.

28 Todos lápiz grafito / papel, hojas pertenecientes al cuaderno C1, ca.1908 18,8 x 12 cm. *A.F.M.B.* Se conservan más dibujos en este archivo.

29 Se había además documentado de textos específicos en la materia, que incluso darían como resultado una publicación sobre el monumento firmada por LLANO Y DIEGO, 1917.

30 Versión no definitiva. Lápiz grafito y tinta/ papel, Ca.1907, 22,9 x 15,8 cm. CUERPO GRÁFICO vol. IV, Medallas y decoraciones: *A.M.N.C.V.*, Valencia.

31 QUEVEDO, 1947: 345, “El Coleo ... para modelar el torero precisaba de un hombre esbelto, tomó a un gitano fuerte y bien formado ... se ponía uno de los trajes que el diestro Fuentes había regalado a Benlliure”.

32 SAINT-AUBIN en *E.H.*, 5/7/1908: portada, el día previo a la inauguración del monumento. GÓMEZ y GARCÍA, 2009: 228, “añadimos nosotros a su hijo como modelo”.

33 Es habitual que la escayola parezca poca cosa para los no introducidos en la escultura, y que se patine para dar la sensación de una obra definitiva y de más valor.

34 Dedicatoria incisa en el respaldo del escaño.

Colección particular.

Como en la mayoría de estas convocatorias, primero tenía que aprobarse la maqueta, y superado este escollo, iniciar el trabajo. En este caso estamos ante una de las obras más complejas, compositivamente hablando de Benlliure, con la que cumplió la finalidad básica de un monumento, instrumentalizando la comunicación de mensajes morales, sociales y políticos. Por ello, parece útil describirla y entender los planteamientos ideológicos del artista, y el talento demostrado en esta obra, en la que resume el aprendizaje de los maestros que él más admiró, Velázquez, Goya, Carpeaux, y Rodin. En esta composición, a diferencia de otros monumentos que se leen limpiamente y tienen una figura como protagonista, mostró cierto *horror vacui*, hecho que también se aprecia en alguna de sus medallas.

En el diseño, que seguramente hizo primero en barro por la ductilidad que éste permite, y luego pasaría a escayola para presentar al jurado como modelo o maqueta, anunciaba que pretendía combinar el uso de tres materiales, bronce, piedra y mármol, y que el resultado final tendría una excepcional dimensión, como vemos hoy, 12 metros de altura por 7,50 de ancho y 8,60 de fondo.

La decisión de la combinación de materiales, que ya se había utilizado en monumentos desde finales del siglo XIX pero encontraba su formulación más expresiva a principios del siglo XX, en este caso tenía una clara intención pictórica, utilizando el contraste de los materiales para ayudar a identificar tres conceptos: el mármol para las figuras simbólicas y las referencias clásicas, con formas severas, menos dinámicas y talladas con rigor clásico; el bronce para elementos expresivos y de más movimiento en figuras reales contemporáneas, personajes actuales vestidos con realismo, y con un modelado suelto y ágil, - por motivos técnicos y en ocasiones también económicos¹⁹ -; y la piedra para los elementos de la estructura compositiva arquitectónica.

Benlliure había elaborado una propuesta muy pensada, y el resultado también nos muestra que el proyecto era muy complejo y ambicioso, de cierta dificultad para la comprensión de una parte del público, que ve un gran conjunto con demasiados aspectos representados. Sin embargo, como proceso ideológico y formal, es el culmen del esfuerzo por utilizar el basamento como parte integral del discurso histórico, aprovechar las cuatro caras del monumento para desarrollar escenas vinculadas a Castelar, y como gran novedad, no colocar al personaje protagonista como coronación del monumento en su parte superior, - como sucede en la gran mayoría de monumentos dedicados a un prócer -, sino colocarlo en el frente principal, dejando en el remate una alegoría estética como homenaje a una idea.

El trabajo de un escultor con encargos de la envergadura de los que tuvo Benlliure, y de este especialmente, tenía que responder, sin duda, a una rigurosa organización de las tareas. El escultor controlara todo el proceso, dirigía y coordinaba a un equipo de profesionales especializados en los diversos procesos de trabajo (vacía, tallistas y sacadores de puntos, canteros, fundidores). Para la fundición de todas las piezas del bronce, sí conocemos al menos los periodos concretos de trabajo gracias al Archivo Codina, que tiene documentados en sus libros de encargos, cada

uno de los diferentes relieves y figuras, realizados todos entre febrero de 1907 y julio de 1908²⁰, información muy valiosa ya que no se ha localizado en los broncees las marcas de fundición.

Pensemos que en este monumento, con toda probabilidad, llegaron a trabajar más de veinte personas. Es muy difícil conocer con exactitud, en cada caso, lo que duraron algunos procesos, al no saber la implicación en un proyecto que se acometía, en ocasiones, en paralelo con otros trabajos a la vez, pero de este monumento si sabemos que se concluyó en “diez y ocho meses”²¹, lo que, desde el punto de vista escultórico, es un tiempo relativamente record. En ese sentido, era legendaria la capacidad de trabajo del maestro, del que incluso se decía que “conocemos la exacta coincidencia de su tarea con la totalidad de las horas del día”²².

Un apartado menos valorado en la obra de los escultores son los bocetos previos, las notas y los apuntes, que como elementos de trabajo no siempre se conservan, puesto que son materiales que los propios artistas tampoco se ocupan de cuidar, y en muchas ocasiones, nos llegan también cuadernos desmembrados en hojas sueltas, en las que se aprecian detalles de las figuras o de parte de alguna composición.

En este caso, afortunadamente, si se conservan varios dibujos, que nos permiten ver las reflexiones de Benlliure sobre las diferentes partes del monumento y las inspiraciones formales a las que recurrió. Así, podemos apreciar el *Apunte de las tres figuras alegóricas que coronan el Monumento a Emilio Castelar* conservado en Valencia²³, y muy especialmente un apunte para *las figuras de Demóstenes y Cicerón*²⁴, figuras clásicas que muestran el estudio de plegados que un buen escultor debe dominar, y con apuntes de los diversos plegados del ropaje tomados de la escultura clásica, y los detalles de la caída de los paños de manera natural y elegante, realizados con una excepcional plasticidad. Se conservan algunos estudios de plegados que también podrían vincularse a este proyecto, como el *Apunte de caída de túnica ascendiendo por peldaños*²⁵, o el *Apunte de plegados de túnica ascendiendo*²⁶ y el *Apunte de las figuras de Demóstenes y Cicerón*²⁷ [Fig. 3].



[3] *Apunte de las figuras de Demóstenes y Cicerón*, ca. 1905. Lápiz grafito y tinta / papel, 15 x 8,8 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”, Valencia. Foto A.F.M.B.

Todos ellos muestran una libertad de movimiento y una manera muy escultórica de dibujar, con líneas muy densas y repasada, y un estilo muy libre, muy moderno, que vemos también en otros varios *Apuntes para los relieves de la abolición de la esclavitud del Monumento a Castelar*²⁸, en el que estudia la compasión de una familia [Fig. 4] y de un esclavo liberado²⁹. También hay visiones de conjunto en donde vemos como planteó, de diversas maneras, en opciones luego no ejecutadas, la figura principal, y las posibilidades de composición de todo el monumento, barajando opciones en la manera de equilibrar los volúmenes, como se aprecia en el *Boceto para el Monumento a Emilio Castelar*³⁰ [Fig. 5].

Con respecto a los modelos, solía buscarlos adecuados al tema a tratar, por ejemplo, o buscaba al menos expresiones con carácter, y así se sabe que en ocasiones posaba un gitano para esculpir un torero³¹. Tal como se señaló cuando el *monumento a Castelar* se iba a inaugurar, utilizó a su propio hijo, nacido del primer matrimonio de Benlliure, como modelo para una de las figuras contemporáneas “el estudiante es Marianito, el hijo mayor de Benlliure” [Fig. 6]³².

Una vez aprobado el diseño general, es evidente que cada figura tenía que trabajarse de manera independiente. Solo nos ha quedado en escayola el boceto de la figura de Castelar patinada en color bronce³³, datada ca. 1908 de 67,5 cm de alta, en la que incluye delante del escaño del orador parte de la figura alegórica que en el monumento está a la derecha, y dedicada años después a su amigo: “A Natalio/ Mariano/ 1940”³⁴.

Cada vez que Benlliure recibía un encargo, su prioridad era conocer en detalle la vida del personaje homenajeado, para valorar como proponer la composición. Según la circunstancia, el diseño del representado iba desde una actitud más formal o más cercana e intimista, a la máxima complejidad compositiva a su alrededor, con alegorías de aquellos hechos y aportaciones del personaje en cuestión, que marcaron la historia de España o fueron esenciales en algún aspecto para la vida. Esta segunda fue la elección por la que Benlliure se decantó para homenajear a Castelar. Primero, optó por que la figura del político pareciera que iba a continuar su discurso. Y esa naturalidad en la figura se deriva de los apuntes que Benlliure tomó en el Congreso

[4] *Apunte para el relieve de la abolición de la esclavitud del Monumento a Castelar*, ca. 1905, lápiz grafito / papel / 18,8 x 12 cm. Fundación Mariano Benlliure, n° inv. DA O21 Foto A.F.M.B.



[5] *Boceto para el Monumento a Emilio Castelar*, (versión no definitiva), ca. 1905, lápiz grafito / papel / 22,9 x 15,8 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", Valencia. Foto A.F.M.B.



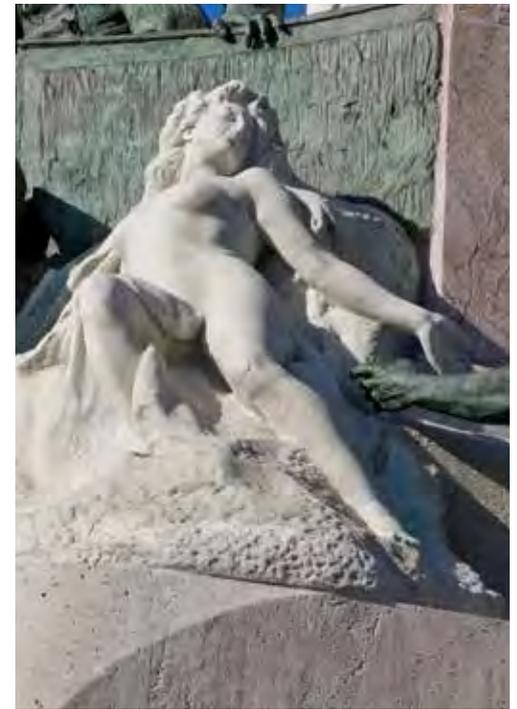
cuando Castelar hablaba, con la vehemencia y la energía que le caracterizaban, intentando por otro lado también subrayar aquí, el carácter solemne del hecho del discurso. Cuando Benlliure recibe este encargo, el político ya había fallecido, pero había tenido la oportunidad de conocerle personalmente en vida, y ya había hecho un *Bajorrelieve en homenaje a D. Emilio Castelar*, lápida en bronce y mármol con un medallón retrato póstumo del político, datado en 1904 para colocar en una de las sobrepuestas del Salón de Conferencias del Congreso de los Diputados, con motivo de su fallecimiento, alusiva también a la abolición de la esclavitud y a la fundación de la Real Academia en Roma.

Por ello, fue capaz de componer la figura con sumo realismo, con un detallismo casi preciosista de las telas, los cabellos y especialmente en las facciones del rostro, la expresión y la fuerza en la mirada, y hasta en el amplio mostacho que tanto le caracterizaba.

El escritor y crítico de arte Jacinto Octavio Picón hizo un estudio muy detallado del monumento, y lo describió tan perfectamente, que creo que sobran las palabras o nuevas descripciones a las del año de 1908 para su inauguración por lo que se transcribe esencialmente:

“Sobre una planta rectangular de granito se alza un bloque de piedra caliza que tiene los ángulos matados, estrechando de abajo á arriba, como para guiar la mirada hacia el cuerpo más importante: encima de este bloque hay un estrecho basamento de mármol blanco que sustenta dos bancos de bronce iguales á los del Congreso, puestos diagonalmente: colocada ente ellos, en actitud de hablar, alta la cabeza, extendida la diestra, está la *figura de Castelar*, también de bronce, parecidísimo de rostro y de apostura; llena de dignidad y nobleza.

Cuando Castelar comenzaba sus discursos la poquedad de su estatura, lo recio del cuerpo, hasta lo atiplado de la voz, parecían imprimirle cierto sello de vulgaridad: mas en cuanto se le caldeaba la garganta y la voz se le robustecía y el entusiasmo le dominaba, se le veía erguirse, crecerse, engrandecerse; como si el cuerpo animado por la potencia del espíritu se hiciera mayor y más fuerte; como él, la materia espontáneamente aumentara y arreciara su propia resistencia para dar más vigor y energía á las palabras. En uno de esos momentos, cuando ya el orador es dueño absoluto de sus medios de expresión y aún no le sobreviene la fatiga que ocasiona su abuso, es decir, en pleno dominio de sus facultades pero antes de que el entusiasmo y el ardor le cansen, es como le ha representado Benlliure, con singular acierto; porque



el reposo, la serenidad, la calma dan siempre á la figura humana una dignidad, un aplomo que nunca pueden temer las líneas fugitivas é inseguras de la exaltación y el arrebató.

A la izquierda de Castelar y algo más baja, cual si se desprendiera del trozo de mármol blanco en que está labrada, aparece una gallarda figura de *mujer desnuda como La Verdad* [Fig. 7] hermosa como Venus, que dejando caer hacia atrás lánguidamente la cabeza parece abismada en la delectación mental de lo que escucha al orador maravilloso. ¿Qué representa aquella mujer? ¿Es la inspiración que anima? ¿La razón que persuade? ¿La poesía que encanta? Todo ello junto. Nada la vela; nada la oculta; pero su carne de mármol no llama á nuestra carne de barro: sólo habla, sólo atrae, sólo cautiva á nuestro entendimiento. Sus formas admirables parecen la espléndida vestidura del espíritu humano: no pueden darse belleza más completa ni desnudez más casta.

La persona de Castelar y los dos escaños de bronce entre los cuales habla, destacan sobre un gran cubo ó dado de mármol rojizo oscuro á cuyos lados hay dos estrechas escalinatas. Por la de la izquierda suben dos figuras de mármol blanco: son *Cicerón y Demóstenes* [Fig. 8] pero no fingidos por la imaginación del artista sino copiados, variando como es natural el movimiento, de las dos famosas estatuas clásicas que de ambos se conservan. El gran orador de Roma y el de Grecia vienen atraídos por el supremo artista de la oratoria moderna, el manto de uno y la toga del otro se ciñen a sus cuerpos robustos; los pies apoyan fuertemente en los peldaños; las cabezas expresan curiosidad, interés, admiración, asombro: el que va delante parece decir ¿Quién habla así? ¿Es nuestra elocuencia, nuestra alma, nuestra libertad!. Y allí se detienen, como si en aquellas palabras que escuchan viniera para ellos la visión magnífica de cuanto el rodar de los tiempos trajo al mundo desde que ellos vivieron.

Por la escalinata de la derecha suben *un obrero, un soldado, y un estudiante*: son el taller, el cuartel, el aula; la juventud en toda su plenitud bravía y valerosa; son los que manejan la herramienta, el fusil, y el libro: el trabajo que se crea, la fuerza que lo ampara, el estudio que a la par los guía y los empuja. Les atrae la voz que proclama los derechos del pueblo, sus propios derechos; y como los dos oradores paganos se detienen... y escuchan.

El artista que ha esculpido en mármol blanco aquellas figuras de los dos grandes ciudadanos antiguos, ha hecho en bronce estas tres figuras modernas; y ha discurrido bien, porque puede que la tranquila serenidad del mármol, donde la luz resbala dulcemente, cuadra al carácter y la índole de aquellos seres inmortales al modo clásico y pagano; mientras el bronce, mas fuerte, más duro, más sobrio, pero más resistente, conviene mejor a los modernos, a los que todavía han de luchar para vivir.

Ocupando el centro, la estatua de Castelar. Hacia ella convergen como rindiéndole tributo los grandes maestros de la palabra, en quienes se cifra la oratoria del mundo antiguo, que él tanto estudió, y las

[6] Detalle de las figuras del monumento en bronce del lateral derecho. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

[7] Detalle de la *alegoría de la Verdad*, Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

[8] Vista general del lateral izquierdo. *Demóstenes y Cicerón*, mármol. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera



[9] Vista general posterior. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera



personificaciones de las clases sociales, a cuya defensa consagró su existencia; mientras aquella figura de mujer desnuda, extasiada por los rumores que la cercan, simboliza tal vez el ideal de todos, la Humanidad futura, soñada entre las grandezas morales del pensamiento, por los que rinden culto al Derecho y a la Libertad.

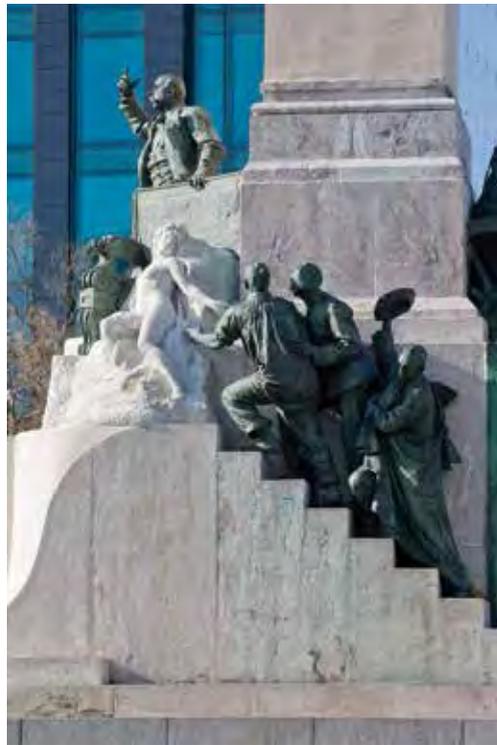
La parte posterior baja esta formada por un alto relieve de superficie cóncava ejecutado en bronce, de patina verdosa, que conmemora las *campanas de Castelar por la abolición de la esclavitud* en nuestra antiguas colonias [Fig. 9]. Lo componen ocho valientes, robustas y bien movidas figuras de hombres y mujeres en actitud de mostrar las cadenas rotas, mientras por encima de ellas se leen estas palabras, de un discurso del famoso tribuno; “Levantaos, esclavos, porque tenéis Patria”, escritas en letras de oro [Pág. 51].

El cuerpo medio de la parte posterior lo forma un grupo compuesto por un cañón de artillería rodada visto por la boca de la pieza, y en cuyo armón va sentado, cara al espectador, *un artillero*, impregnado de ruda y encantadora verdad, es hijo del pueblo hecho soldado, y a cuyas manos confía la nación más formidable sus armas. De esta suerte se perpetua el recuerdo de uno de los actos mas elogiados de la vida de Castelar, la reconstitución del cuerpo de artillería disuelto por torpezas políticas y que el reorganizó por amor a la Justicia y en servicio de la Patria.

Entre las dos caras, anterior y posterior, y las dos escalinatas y grupos de los costados, que constituyen las partes inferior y media del monumento, se alza formando centro por elevación un paralelepípedo de piedra caliza rematado a modo de pedestal. Ornan su parte superior los cuarteles del escudo patrio combinados con colgantes y guirnalda de follaje, y encima se yerguen *tres figuras de mujeres desnudas* en las cuales ha simbolizado el escultor las tres palabras, *Libertad, Igualdad y Fraternidad*, [Fig. 10], base del credo político de Castelar. Estas figuras amorosamente enlazadas, como las ideas que significan, están unidas pero sueltas, formando un grupo encantador; entre ellas circula el aire, palpita la luz, parece que sus líneas se mueven; el bronce en que están esculpidas, destaca sobre la claridad del cielo, y sirviendo al monumento de remate esbelto y ligero que le dan cierto aspecto sobriamente pagano muy en armonía con la personalidad de Castelar, quien sino, por la índole de su cultura esencialmente moderna, a lo menos por su educación intelectual, por sus gustos libertarios y artísticos, fue uno de los mas gloriosos representantes de esta raza latina amamantada en el amor a lo clásico.

Tal es a grandes rasgos y torpemente descrito, el monumento. Habiendo tenido la honra de figurar en la comisión ejecutiva que ha contribuido a levantarlo ...³⁵.

35 PICÓN en *E.L.*, 5/7/1908: portada. En el monumento, debajo del orador se lee: “A / EMILIO CASTELAR”. Debajo de las figuras de Cicerón y Demóstenes se lee en letras de bronce: “ERIGIDO POR SUSCRIPCIÓN PÚBLICA / INAUGURADO EL 6 DE JULIO DE 1908”.



[10] Detalle de *las tres Gracias*, bronce. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

[11] Vista general del lateral derecho del monumento. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

Octavio Picón supo en este largo pero conciso texto, resumir un complejo y denso proyecto, y el sentido histórico de la composición, cuya iconografía no se puede apreciar de un solo golpe de vista, sino que hay que verla por todo los frentes para captar la amplitud de los mensajes esculpidos, pero hoy además, al tener el denso tráfico alrededor, es casi imposible de apreciar en detalle.

Como ya se ha indicado en la descripción, en algunos elementos del monumento añadió una inscripción relativa a la iconografía representada, que ayuda a comprender en una sola mirada la intención de los relieves, o del remate del monumento.

Mientras utilizó modelos clásicos de la antigüedad para las figuras de *Demóstenes* y *Cicerón* en otros casos partió de una iconografía consolidada como *Las tres Gracias* pero no intentó emular los grupos más conocidos en la historia del arte, sino que aportó, dentro de la idealización, una estética moderna, con figuras más movidas y vitales, de gran delicadeza, y sobre todo con un mensaje ideológico, que compositivamente están fundidas en bronce, aunque como señala Reyero, en este caso no se ajusta al planteamiento del uso del mármol para asuntos alegóricos³⁶.

Con respecto al pedestal, y la evolución que este experimentó desde estructuras arquitectónicas y más etéreas a elementos sólidos y consistentes, es este monumento uno de los ejemplos de mayor rotundidad, para dejar que sean las figuras las que aporten la ligereza y sobre todo, el dinamismo³⁷ [Fig. 11].

Inaugurado el 6 de julio de 1908 la obra fue realmente valorada en su originalidad, y en la ideación compleja de los simbolismos reales y alegóricos, y las críticas fueron contundentes ya desde el primer momento: “tribunicia majestad de Emilio Castelar”³⁸. Siempre le dedicaron términos elogiosos, hasta llegar a considerarlo “la mejor obra de Mariano Benlliure... pocas veces un monumento ha producido al ser inaugurado tan entusiasta admiración”³⁹. La potencia expresiva del conjunto ha seguido dando pie a comentarios y estudios posteriores, como pieza emblemática de la escultura monumental española⁴⁰. El maestro había sido capaz de cumplir una de las misiones esenciales de un monumento, organizar “una construcción visual que encarnaba una suma de valores merecedores todos ellos de ser tenidos en cuenta, incluidos los del atractivo estético”⁴¹, reuniendo así valores sociales, morales y artísticos. La importancia del monumento y

36 REYERO, 1999A:159-160.

37 REYERO, 1999A:159.

38 QUEVEDO, 1947:8, prólogo de José Francés.

39 MELIDA, 1908, citado por SALVADOR, 1990:252, aunque también el autor señalaba que le hubiera gustado un pedestal mas arquitectónico.

40 LÓPEZ ROBERTS en *B y N*, 28/10/1928: 17, “Bajo sus manos las materias más duras son blandas, son dóciles, se doblegan, se inclina, se contornean, obedecen al conjuro mágico del artista”. SASSONE, en *ABC*, 21/4/1931.3. SASSONE, en *B y N*, 29/5/1932:86. SASSONE, en *B y N*, 31/7/ 1932:147.

41 REYERO, 2004 B: 132.

[12] *Dibujo sobre el monumento a Emilio Castelar*, ca. 1908, 33 x 23 cm. Museo de Valls (Tarragona). Foto Museo de Valls



42 *ABC* 6/7/1908: 5, día de inauguración, se describe a fondo el monumento y una amplia lista de los más importantes asistentes. *B y N.*, 11/7/1908: 17 (lám). El *ABC* del 14 de julio recuerda todos los asistentes al banquete que se le dio a Benlliure “con motivo de su último triunfo, su soberbio monumento a Castelar”. *ABC*, 14/7/1908:15. SALVADOR, 1990: 252-258, ficha completa y detallada.

43 Ambos a tinta y gouache blanco ca. 1908, 33 x 23, adquiridos en 1956.

44 Por ejemplo los publicados ilustrando el artículo de SAINT-AUBIN en *E.H.*, 5/7/1908: 1, lams.

45 “EMILIO CASTELAR” en el frente de la base, “La Metaloplástica/ Campins y Codina/ Fundidores Madrid”, en la base, nº inv. 3153. Agradezco a M^a Teresa de Castro sus orientaciones. QUEVEDO, 1947:246-250, MARTINEZ, 1964: 81-82, transcribe la carta del Presidente del Congreso de los Diputados, el Conde de Romanones de 22 de diciembre de 1911 en que señala “me ha producido verdadera satisfacción el ver que ya tienes en ejecución la estatua de Castelar que te indiqué haría muy bien en el despacho de la presidencia del Congreso. ... deseo que antes de ejecutar el trabajo sepas que para costearlo ... dispone el Congreso de tres mil o tres mil quinientas pesetas, con las cuales presumo habrá suficiente para pagar materiales y mano de obra, estando también seguro que tu te considerarás suficientemente recompensado con el honor de reproducir para el Congreso la figura de aquel orador sin igual”. MONTOLIU, 1998: 124. MADRID 1998: 458. VALENCIA, 2000: 243. MADRID, 2000A:305. VALENCIA, 2007: 560, nº 190. MADRID, 2008: 156-7. El ejemplar del Casino fue donado recientemente por Manuel García-Miranda y Rivas, familiar de Natalio Rivas, que fue presidente de esta Institución de 1994 hasta su fallecimiento, en 2004. El modelo en escayola se conserva en colección particular.

46 VIDAL, 1997, edición de 2000:194, 252, “trabajaban a los ordenes de Benlliure en su taller de la glorieta de Quevedo”. También cita a la escultora valenciana Emilia Torrente.

47 VIDAL, 1997, edición de 2000: 276, “A quien más que como predilecto discípulo lo clasifica y le cita Benlliure como “mi querido compañero”, secundaba la labor con verdadero fervor, cariño, y plena eficacia”

su repercusión social quedó patente en el mismo acto de inauguración en el que acompañaron al Presidente del Consejo de Ministros Antonio Maura, al Gobierno en su totalidad y al Alcalde de Madrid, todas las autoridades del mundo de la cultura hasta sumar, aproximadamente, dos mil asistentes⁴².

Además de apuntes y dibujos previos, también los escultores hicieron dibujos a posteriori, más elaborados, y acabados detalladamente, con menos libertad de trazos, cuyo destino podría ser diverso, para regalar, para presentar ante posibles clientes de otras obras, o para publicar etc. Así por ejemplo los dos *Dibujos sobre el monumento a Emilio Castelar*, conservados en el Museo de Valls de la figura del orador y del remate de las tres Gracias⁴³ [Fig. 12], o los varios publicados en los días previos y posteriores a la inauguración en la prensa⁴⁴ [Fig. 13]. Y de la misma forma, en ocasiones -sobre todo las maquetas de tamaño pequeño-, se fundían cuando el destino de un compromiso o encargo especial así lo requería, como en este caso fue la fundición en bronce de 1913 de la figura de *Emilio Castelar hablando desde su escaño* o *Emilio Castelar pronunciando un discurso*, obra de 1,23 x 86 x 53,5 cm, que le adquirió el Congreso de los Diputados⁴⁵, y otro bronce más reciente donado al Casino de Madrid [Fig. 14].

El proceso de trabajo de Benlliure, los resultados y su sistema de organización, salvando todas las distancias de un siglo y el cambio de estética, nos remiten al gran escultor neoclásico Canova en el hecho de ser el más reconocido públicamente, el que más encargos tuvo en su trayectoria profesional, el que quiso controlar todo el proceso técnico de sus obras y darles en cada caso el acabado con diferentes medios, y en que su taller no dejó una pléyade de alumnos o colaboradores. Como todos los grandes escultores, necesitó ayuda, aunque sorprendentemente nos faltan datos en detalle de cómo organizaba el trabajo, sobre todo en relación con sus colaboradores de taller. De hecho, conocemos pocos de esos nombres, a los valencianos José Ortells y Julio Vicent porque luego tuvieron también una carrera como escultores⁴⁶, y especialmente a aquellos que le ayudaron en la última etapa de los años 40, como su discípulo Mariano Rubio⁴⁷, etapa en la que ellos



[13] Dibujo de la vista lateral derecha del monumento a Castelar. Mariano Benlliure. *El Heraldo de Madrid*. 5 de julio de 1908, p. 1º ©Biblioteca Nacional de España

[14] *Don Emilio Castelar pronunciando un discurso*. 1913. Bronce 123,5 x 86 x 53,5 cm. Congreso de los Diputados, Madrid. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

realmente se convirtieron en las manos del escultor, porque las suyas ya estaban temblorosas, hasta llegar en los últimos años a ser las esculturas, especialmente religiosas, apenas un reflejo de su idea, plasmada por otras manos, lo que quedó patente en el resultado. Una diferencia fundamental con el maestro Canova es que Benlliure dejó y regaló muchos yesos que se han fundido póstumamente, o incluso se han hecho moldes de obras en material definitivo para volver a replicarlas, por lo que el control absoluto de su obra en formato pequeño es realmente difícil.

Supo en el monumento a Castelar conciliar belleza y progreso, una de las grandes preocupaciones estéticas en el siglo XIX, como muy bien señaló Reyero⁴⁸. Y aportó un gran paso en la evolución de esta tipología escultórica, al plantear, no solo un argumento central vinculado al personaje homenajeado, sino ampliarlo para transmitir valores históricos y morales de la trayectoria vital de Castelar. El talento del escultor, su obsesión por el volumen que dio tan grandes frutos, los diferentes niveles de lectura, la concepción de sumo realismo, los magníficos estudios anatómicos, el detallismo casi preciosista de todos los aspectos para hacerlos casi táctiles - las telas, los cabellos etc-, la perfección de las anatomías y el diferente tratamiento de los rostros según fueran figuras reales o alegóricas, pero siempre tan expresivos en sus facciones, y el sentido escenográfico del conjunto, hacen de este innovador monumento, testimonio único de la creatividad y de la imaginación de Benlliure, del sentimiento, la vitalidad y el vigor que trasmite, esta pieza imprescindible para entender la evolución del monumento público en España. Consiguió en este, como en sus otros monumentos, “sintetizar a la par que su propia personalidad, el espíritu de la época”⁴⁹, a pesar de que a veces, la ignorancia de la cultura clásica y el desconocimiento histórico dieran lugar, en alguna ocasión, a una interpretación no solo muy desafortunada, sino además irrespetuosa⁵⁰.

Pocas frases resumen lo que un artista espera de su obra y lo que el público espera del artista, como la que se dijo de *Marianet* - como gustaba que le llamaran - con motivo de la inauguración de este monumento: “El conjunto del monumento honra á Benlliure y la obra es digna del hombre insigne á quien se dedica”⁵¹.

48 REYERO,2000: 9-10.

49 *E.L.*, 22/10/1892, citado por REYERO, 2001A: 139.

50 REYERO, 1999A: “el monumento se podía comparar a un prostíbulo incendiado. Un cliente (Castelar), al que el fuego ha cogido vestido, se asoma al balcón para pedir auxilio, mientras una puta (la Elocuencia) yace todavía en el lecho, que tratan de alcanzar tres hombres (el obrero, el soldado y el estudiante); por el otro lado, cubiertos con lo primero que han encontrado, tratan de escapar otros clientes (Demóstenes y Cicerón) que no han tenido tiempo de vestirse; un bombero (el artillero) se dispone a actuar; y otras tres putas (Libertad, Igualdad y Fraternidad), sorprendidas en cueros, se apiñan como pueden para escapar del fuego”.

51 SAINT-AUBIN en *E.H.*, 5/7/1908: portada.

Introducción a los dibujos
de Mariano Benlliure

M B

Introducción a los dibujos de Mariano Benlliure

José Manuel Matilla

“La razón de la perfección del arte se consigue con diligencia, estudio y asiduidad”. Esta frase tomada del tratado *De la escultura* de Leon Battista Alberti bien puede resumir uno de los fundamentos de la actividad artística de Mariano Benlliure, quien a lo largo de su vida trabajó infatigablemente, dibujando, modelando, esculpiendo o repasando sus broncees. En una entrevista publicada en Madrid durante la Guerra Civil expresó elocuentemente su necesidad vital de trabajar y no abandonar su taller incluso en los momentos más difíciles.

El oficio del escultor requiere una infraestructura material y tecnológica, así como un esfuerzo físico, que podría hacernos pensar que su práctica artística puede quedar alejada de la actividad intelectual que el hombre moderno valora por encima de la práctica manual. Y así pensamos en las costosas fundiciones en bronce y en los ciclópeos pedestales de piedra, y tendemos a olvidar que antes de ellos hubo unos modelos en barro que tuvieron su fundamento en bocetos de arcilla, de pequeño formato, en los que el escultor fue configurando su idea. Pero incluso antes de eso, o también al mismo tiempo, el escultor, como artista formado en la tradición renacentista, se ha servido tradicionalmente del dibujo como un instrumento ineludible a través del cual plasmar bidimensional sus ideas. Y es que el dibujo no solo es el fundamento de todas las artes, el medio a través de que los artistas han aprendido a serlo, sino que ha sido y es el mejor medio para concretar una idea que tiene su origen en la mente del hombre, y que para materializarse encuentra en los trazos del lápiz o la pluma sobre la hoja en blanco del papel la vía para iniciar el largo proceso de la creación. Pero también el dibujo es el estudio y el ejercicio diario, el método para hacer mano, para desarrollar la capacidad de plasmar las formas que surgen en la mente y también para capturar la realidad. Y este entrenamiento requiere dibujar todos los días, como dice la máxima clásica, “Nulle dies sine linea”. Y es precisamente esta máxima a la que se aplicó el escultor Mariano Benlliure, cuya prolífica obra no se puede comprender en plenitud sin conocer el numeroso conjunto de dibujos que realizó a lo largo de su carrera, muy poco conocidos por su carácter procesual, y que apenas salieron del ámbito de su estudio, aunque hoy, estén muy dispersos.

Al igual que sucedió con los bocetos y modelos de su obra escultórica, que a la muerte del artista se desperdigaron desde su obrador, los dibujos, que hasta entonces había permanecido unidos a modo de archivo visual de su obra en el taller, se dispersaron rompiendo la unidad que hasta entonces habían gozado. Los receptores de los dibujos fueron fundamentalmente sus herederos, el coleccionista González Martí y Álvaro Magro. Éste último reunió las obras que había coleccionado en el Museo de Crevillent, mientras que González Martí legó los dibujos del denominado “Cuerpo Gráfico de Arte Valenciano”, entre los que se encuentran cinco álbumes temáticos con los dibujos de Benlliure, al Museo Nacional de Cerámica de Valencia que hoy lleva su nombre. Finalmente los dibujos recibidos por la familia dieron lugar a dos conjuntos, el de la Casa Museo Benlliure en Valencia, incrementado considerablemente con donaciones particulares posteriores, y el de la Fundación Mariano Benlliure en Madrid.

A la espera de que la Fundación Benlliure finalice el proyecto de catálogo razonado de su obra, queremos desde estas páginas apuntar de forma breve la actividad de Mariano Benlliure como dibujante. Los dibujos conservados abarcan prácticamente toda su carrera, tanto en sentido cronológico como temático, y permiten extraer una serie de constantes a lo largo del tiempo que determinan el carácter de su práctica dibujística.

Como en tantos artistas es posible percibir la progresiva simplificación de sus dibujos. Frente a los muy elaborados de las dos últimas décadas del siglo XIX, los últimos realizados en la década de los cuarenta muestran una esquematización que ha dejado de lado todo elemento superfluo. En los primeros dejó muestras de su rigor para representar la figura humana de acuerdo con el requerido realismo academicista en variados contextos historicistas, de lo que es buena prueba el estudio de una *Escena olímpica en la arena romana (la arena en el anfiteatro*



[1] *Carrera olímpica en la arena romana, (la carrera en el anfiteatro Flavio) 1885.*
 Carbone y albayalde / papel 100 x 200 cm.
 Museo de Bellas Artes de Valencia, nº inv.
 106/2009. Foto M.B.A.V.

Flavio) (1885) [Fig. 1] que había de servir de modelo para el relieve destinado a la residencia neoyorquina de Henry Marquand en la Avenida Madison esquina a la calle 18. Con seguridad el grado de acabado de este dibujo de gran formato (100 x 200 cm) viene condicionado por tratarse de un encargo y constituir de este modo un dibujo de presentación. Lo mismo podemos apuntar del conjunto de dibujos muy acabados en los que desarrolla al detalle los distintos elementos escultóricos que conforman la decoración integral del *Saloncito Bauer* (1895).

También muy acabados son, como el medio lo requiere, los dibujos destinados a servir de portada a publicaciones, en las que impera todavía cierta estética modernista. Entre ellas podemos destacar la de *Género Chico* (1906) con versos de Celso Lucio; el primer número de la revista literaria *Prometeo* (1908) dirigida por Javier Gómez de la Serna; o la del libro de José Francos Rodríguez *El teatro en España* (1908) [Fig. 2]. Pese a lo acabado de las cubiertas, destaca en todas ellas el estilo lineal, austero y vibrante de los dibujos de Benlliure que caracterizarán desde entonces su producción en papel.

Los dibujos posteriores que él mismo conservó en su estudio ofrecen una imagen muy diferente, ya que en ellos el dibujo es entendido, fundamentalmente, como parte de un proceso más mental que material, aunque lógicamente relacionado con sus esculturas.

Llama la atención en primer lugar su materialidad, muy sencilla, empleando cualquier tipo de papel en función del fin y del momento. Cuando quería dejar constancia de un proyecto, aunque fuera de forma abocetada, empleaba un papel específico para dibujo, mientras que cuando estaba tanteando una idea, podía hacerlo en un papel más modesto, incluso reaprovechado, como los márgenes o el dorso del papel de una carta ya leída. Ya sea en uno u otro papel, estos dibujos muestran ideas y tanteos de diversa condición. Unas veces son brevísimos apuntes de figuras o de detalles, otras veces son desarrollos esquemáticos de un monumento en proyecto, en el que apenas se ve otra cosa que las líneas maestras de la composición. También, y como prueba de su necesidad constante de dibujar, encontramos hojas sueltas que formaron parte de pequeños cuadernos en los que captaba aquello que le llamaba la atención: objetos, figuras humanas, animales o paisajes. En este sentido Benlliure no es diferente a otros artistas contemporáneos que se sirvieron habitualmente de los cuadernos de dibujo como forma de ejercitar la mano y la memoria, de capturar posturas y expresiones, y que en un momento posterior podían ser



[2] *El teatro en España*, 1908. Pastel y gouache / papel 43,5 x 29 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

utilizados en el proceso de creación artística, como hemos visto recientemente en los cuadernos de Martín Rico.

También la caricatura [Fig. 3] con todo lo que conlleva de inmediatez, fue cultivada por Benlliure. Mientras que sus retratos escultóricos ofrecen un acentuado realismo muy trabajado, sus caricaturas, como por ejemplo las elaboradas como divertimento en las seguramente tediosas sesiones académicas a las que asistía en Madrid, ofrecen una visión rápida y esencial de la fisonomía caricaturesca de los académicos. Como buen retratista, supo captar aquellos rasgos esenciales que conforman la personalidad del individuo acentuando aquellos susceptible de provocar la risa.

Es precisamente la inmediatez una de las cualidades esenciales de buena parte de sus dibujos, en los que trata al tiempo de captar las expresiones y el movimiento mediante una técnica vibrante. Tomemos como ejemplo de ello dos temas muy españoles presentes en su obra, como son las gitanas y los toros. Las primeras, a las que dedicó varias esculturas, parten de dibujos de gran sencillez en los que los trazos del lápiz o la pluma reiteran la forma, pasando varias veces sobre el contorno, provocando un efecto de vibrante movimiento. Lo mismo ocurre con sus apuntes taurinos, donde la línea no es nunca un único contorno de la figura, sino que va acumulando trazos superpuestos hasta alcanzar la forma deseada. En ocasiones a los trazos a lápiz se superponen una o dos líneas a pluma que definen con más precisión la silueta. Este procedimiento de dibujar, común en otros escultores contemporáneos como Miguel Blay, es consecuencia del modo predominante del trabajo del escultor, que va añadiendo capa a capa el barro y lo va extendiendo

y repasando sucesivas veces con los dedos para conformar la figura. La comparación entre algunos de sus dibujos de bailaoras y toreros, en los que la forma llega a desmaterializarse, contrasta con la relativa quietud de sus esculturas, donde la tridimensionalidad le impide plasmar ese movimiento y vibración solo posible en la bidimensionalidad del papel, aunque las torsiones de las posturas y la rugosidad del barro sobre la que índice irregularmente la luz, le permita expresar ese movimiento esencial de su obra.

En sus dibujos taurinos, el estudio de la anatomía del toro es el fundamento para representar tridimensionalmente el movimiento de las reses en sus esculturas. Buena prueba de ellos son los numerosos apuntes en los que inagotablemente repite una y otra vez detalles y posturas que le van a servir para posteriormente trasladar al volumen, con el mayor realismo posible, la fortaleza del animal. En ocasiones Benlliure consigue representar en el papel la extraordinaria violencia del encuentro de los toros con los caballos precisamente gracias a su estilo reiterativo y vibrante de acumulación de líneas. Y no deja de sorprender que, sin embargo, las esculturas resulten en estos casos mucho más estáticas y por tanto amables, en las que no cabe expresar la extrema violencia del encuentro que plasmaba en apenas unos trazos a lápiz o pluma. Consiguió también una notable expresividad en los apuntes para sus obras de toros conducidos por vaqueros en el campo. Los dibujos, de gran sencillez, muestran a través de líneas fluidas, a la manada como una prolongación del ondulado horizonte, solo roto por la presencia de los vaqueros a caballo y la testuz de algún astado.

Los dibujos para monumentos públicos [Fig. 4] son también numerosos, aunque carecemos de dibujos muy elaborados que pudieran ser considerados modelos. Es evidente que el ámbito del escultor es el espacio y por tanto los proyectos adquieren su materialización a través del barro. Por tanto los dibujos de Benlliure de esta categoría no pasan de ser anotaciones o tanteos que fueron desarrollados posteriormente en el taller. Prueba de este carácter son las inscripciones iconográficas que a veces les acompañan. En general los dibujos son apuntes muy ligeros de la estructura general del monumento, con su basamento incluido, recreando de forma muy lineal los volúmenes y algunos detalles decorativos, además de la inevitable presencia de la cartela con la inscripción. Los bocetos le permitieron analizar la anatomía y la indumentaria de las figuras que van a constituir los elementos fundamentales de sus esculturas públicas. Pero también, y por encima de todo, en estos breves apuntes está reflejada de forma esencial la personalidad y el sentimiento de sus protagonistas, aquello que eleva a un monumento público a la categoría de obra de arte.



[3] *Llegada de Mateo Silveira, José y Mariano Benlliure a Venecia*, 12 de agosto de 1885, tinta / papel, 18 x 11,3 cm. Fundación Mariano Benlliure, nº inv. DG 171. Foto A.F.M.B.

[4] *Apuntes para el monumento a Núñez de Balboa*, Lápiz grafito y tinta / papel, 23,8 x 17,1, ca. 1923, Fundación Mariano Benlliure nº inv. DC065. Foto A.F.M.B.

Las fotografías
de Benlliure

NMB

Las fotografías de Benlliure

Mario Fernández Albarés

Desde el primer momento del invento de la fotografía los artistas evaluaron cómo les podría afectar en su actividad. Al principio se trataba de un invento, como todos en su origen, de carácter minoritario, pero el hombre de los años centrales del siglo XIX estaba familiarizado con descubrimientos que estaban revolucionando su forma de vivir, por ello enseguida se especuló sobre el desarrollo y la influencia que el nuevo invento iba a tener en ámbitos de la vida social y económica hacia los que parecía dirigirse.

Las discusiones sobre si la fotografía era arte o no, si el arte estaba condenado a desaparecer, qué ámbitos quedaban reservados al arte y cuáles habían sido ocupados definitivamente por la fotografía, eran temas de discusión frecuente en periódicos y revistas de la época, encontrándonos a aquellos que la saludaban alborozados y otros que la veían como una contaminación o una amenaza al arte verdadero.

Los artistas fueron de los primeros que sopesaron la posible influencia en su trabajo y algunos de ellos, como los miniaturistas, sufrieron su impacto de forma directa e inmediata, de forma que en pocos años la miniatura fue sustituida por el daguerrotipo, y más tarde por la fotografía en papel. También se analizó cómo la fotografía podría ser una ayuda en su actividad y, siguiendo con el ejemplo de los miniaturistas, estos vieron que la fotografía solucionaba el difícil problema de lograr el parecido en los retratos dándolo resuelto de una forma totalmente satisfactoria, con lo que solo se necesitaba aplicar suaves capas de color sobre lo que la fotografía ya había conseguido, corrigiendo defectos y suavizando imperfecciones, de forma que el resultado final diese una sensación de realidad completa y no meramente mecánica según los criterios artísticos del momento.

Generalmente durante el siglo XIX los artistas se valieron de la fotografía como ayuda o “criada” para sus obras, por su minuciosa y fiel descripción de la realidad. En pocos casos se valieron de ella como medio de expresión artística, aunque hay casos singulares muy destacados como el de Margaret Cameron, para quien la idea expresada y no el medio particular, era lo que convertía un objeto en un trabajo artístico. En el caso de Mariano Benlliure sabemos que su padre Juan Antonio Benlliure Tomás estuvo asociado durante un tiempo con Antonio García Peris, el que luego sería uno de los más prestigiosos fotógrafos de Valencia, pintando escenografías y haciendo decoraciones para obras de teatro¹. El contacto de Mariano y sus hermanos con la fotografía debió de ser muy temprano, sin embargo frente al interés que tuvo José, del que conocemos ejemplos de cómo se sirvió de fotografías tomadas por él o por su círculo más cercano, para usarlas en sus cuadros, hay pocos testimonios de que Mariano hubiese hecho lo mismo², y sí existen datos de encargos a fotógrafos profesionales de fotografías de sus obras para enviarlas a sus clientes o pide fotografías a personajes a los que tiene que retratar, como es el caso de Alfonso XIII del que pide a la Casa Real en noviembre de 1913 una fotografía de perfil para hacerle una medalla conmemorativa³. Por tanto cabe deducir que no debió de interesarle el medio para expresarse artísticamente, más allá de lo meramente utilitario.

La fotografía de escultura no policroma fue, desde los orígenes menos discutida que la fotografía de pintura debido a que esta última producía unas distorsiones cromáticas que alteraban la relación tonal de las pinturas. Los grabados y bajorrelieves se consideraban como las obras de arte más adecuadas para ser fotografiadas, en el caso de los segundos debido a que en su mayoría tenían un único punto de vista. En las esculturas de bulto redondo los puntos de vista pueden ser varios y la elección de uno u otro supone una elección que la subjetividad del fotógrafo resuelve. Algunos artistas controlaron las reproducciones fotográficas de sus obras, sugiriendo los puntos de vista o una determinada iluminación, pero también dejando que los fotógrafos interpretasen sus obras y felicitándoles, como es el caso de Rodin y Steichen al que el escultor felicitó por unas fotografías que hizo de su escultura *Balzac*, añadiendo que sus fotografías habían descubierto al mundo su obra⁴. En el caso de Benlliure es probable que, como en el caso de otros escultores, las

1 ALEIXANDRE, 1999: 1.

2 ALEIXANDRE, 1999: 42.

3 ALEIXANDRE, 1999: 42.

4 PINET, 2007: 190.



[1] Modelo del Jarrón monumental *La Madre Patria* para el original conservado en el Palacio de El Pardo, 1900. Fotografía dedicada: *Al Doctor Don / Roque Saenz Peña / su affmo. / Mariano Benlliure / 1900*. Fundación Mariano Benlliure, n° inv. FN 422. Foto A.F.M.B.

sesiones fotográficas se desarrollasen en su estudio y en su presencia, por lo que cabe pensar que el fotógrafo recibiría alguna indicación sobre cómo hacer las fotografías.

Las posibilidades de difundir obras de arte que trajo consigo la fotografía se hicieron pronto evidentes; por ello, el artista encargaba fotografiar su obra a petición de revistas y periódicos que reproducían la fotografía, primero mediante grabados y luego por medio de técnicas fotomecánicas. Otras veces se encargaban costosas fotografías en gran formato para regalarlas dedicadas a amigos, políticos que decidieron encargos como Roque Sáenz Peña, presidente de la República Argentina, críticos de arte u otras personas relevantes dentro del mundo artístico [Fig. 1].

Muchos artistas, querían tener un inventario de sus obras a las que les perdían la pista una vez vendidas, para ello encargaban fotografías que llegaban a constituir lo que se puede considerar como una biografía artística en imágenes para su uso personal, enseñarlas a clientes o para que quedara en la familia. Si el artista era muy famoso, como es el caso de Benlliure, la demanda de imágenes de sus obras venía también de un público muy amplio por lo que las reproducciones de sus obras se hacían con técnicas fotomecánicas y vendidas, individualmente o formando colecciones, en formatos de producción masiva como la tarjeta postal.

Además de estas fotografías de la obra final, se hacían fotografías de las diferentes fases por las que pasaba la elaboración de la obra. Fotografías de los bocetos se enviaban a los comitentes para recibir su aprobación o, en su caso, sugerencias de modificaciones. El conjunto de estas fotografías se convierte en un inventario visual de la obra artística y el proceso creativo, constituyendo en muchos casos el único documento que ha quedado, ya que muchas de las esculturas fotografiadas al estar hechas en materiales perecederos han desaparecido.

El conjunto de fotografías en relación con Benlliure, que ha llegado a nosotros después de muchas vicisitudes, es fragmentario pero permite imaginar lo que fue, si lo comparamos con otros archivos de escultores que han llegado en mejores condiciones. Podemos distinguir entre las fotografías privadas, las que se relacionan más directamente con su producción artística y las que documentan su vida pública. Todas ellas contribuyen a reconstruir visualmente el mundo tanto artístico como personal en el que Benlliure vivió.

Las fotografías de sus años mozos como estudiante en Roma ponen de manifiesto las relaciones de amistad y camaradería que tuvo con otros artistas como Luna Novicio, o la permanente relación con sus hermanos que mantendría durante toda la vida [Fig. 2]. Las fotografías de fiestas y carnavales, fiestas por otro lado tan importantes desde un punto de vista artístico desde siglos antes, en especial para los artistas españoles del XIX que las recrearon en diferentes pinturas, nos hablan del ambiente de la colonia de artistas españoles en Roma. Los disfraces o decorados elegidos dan pistas de inquietudes e intereses del momento que en algunos casos se transformarían en producción artística [Págs. 40 a 42]. Es destacable la fotografía en que aparecen Mariano Benlliure y sus hermanos Juan Antonio y José disfrazados cada uno de tipos muy frecuentes en la pintura española de la época: el cardenal, el moro y el militar [Fig. 3]. También es especialmente interesante la del grupo de artistas en Roma fechada en 1885 en donde podemos verle junto con otros artistas como su hermano José, su maestro Vicente Palmaroli, Francisco Pradilla, Agustín Querol y otros, constituyendo un importante documento iconográfico en el que solo algunos de los retratados han podido ser identificados [Pág. 48]. También de carácter personal son los retratos de Leopoldina Tuero, su primera mujer, y los de Lucrecia Arana, la mujer más importante de su vida, de la que tenemos varios retratos, algunos en gran formato, hechos para ser expuestos en el domicilio familiar.

La larga vida de Mariano Benlliure hace que las fotografías que nos han llegado tengan un intervalo temporal que abarca buena parte de la historia de la fotografía, de forma que podemos ver desde fotografías de estudio del último cuarto del siglo XIX a fotografías de agencia de los años cuarenta del XX. Hay fotografías de fotógrafos españoles e italianos, no hay que olvidar que una parte importante de la obra de Benlliure se hizo en Italia, con técnicas y formatos vigentes en cada momento, por lo que nos encontramos con positivos a la albúmina de finales del XIX, vistas



estereoscópicas en el cambio de siglo, o técnicas pigmentarias y gelatinas en las de los años veinte y cuarenta. De vistas estereoscópicas se ha conservado un interesante conjunto sobre cristal, con imágenes de carácter particular, tomadas quizás por el propio Benlliure, que nos ilustran sobre su círculo de amigos y vida social, en donde podemos identificar a su esposa Lucrecia Arana, al doctor Gregorio Marañón y al escritor Ramón Pérez de Ayala [Fig. 4] También de este carácter es la foto, tomada probablemente por alguno de los fotógrafos ambulantes que se movían por las playas de moda, en la que podemos ver a Benlliure en la playa de San Sebastián acompañado, entre otros por Titta Ruffo, famoso cantante de ópera de la época al que le hizo un busto [Pág. 71].

Dejar testimonio público de acontecimientos importantes es el sentido de algunas de las fotografías expuestas, donde vemos monumentos de Benlliure el día de su inauguración, esculturas expuestas en certámenes de Bellas Artes [Págs. 53, 65 y 67] o en el estudio del artista convenientemente preparado para lo que podríamos denominar como una exhibición privada de alguna escultura antes de enviarla a su emplazamiento definitivo. Junto a estas fotografías también se han conservado otras relacionadas con su vida pública, su afición a los toros y las relacionadas con el desempeño de sus cargos públicos [Págs. 117, 118, 121, y 122]. Mención aparte merecen las fotografías de estudio del artista, con él trabajando junto al modelo o simplemente del estudio. Estas fotografías reflejan bien el ambiente de trabajo [Págs. 51, 65, 68, 71, 78, 80, 82, 89, 172, 185 y 200] y para los investigadores son una fuente de información preciosa sobre su universo visual y sobre obras desaparecidas.

Benlliure fue uno de los personajes más famosos y queridos en la España de su época y sus actividades, tanto artísticas como privadas, eran objeto de atención e interés por parte de un público muy amplio. Sus esculturas públicas, desde un primer momento, se convirtieron en hitos urbanos de los que los habitantes de las ciudades donde se levantaron se sentían orgullosos, por ello es muy frecuente encontrar en los álbumes particulares de las familias infinidad de fotografías tomadas teniendo como fondo alguna escultura de Benlliure, introduciéndose el escultor, de esta forma, en la memoria de las familias. Con esta exposición podemos pensar que las fotografías de Benlliure, de alguna manera, están haciendo el camino inverso y ahora es el escultor el que muestra su memoria familiar a los demás.



- [2] *Jóvenes artistas en Roma* (de izqda. a dcha.: J. Luna, M. Benlliure, P. Paterno, Juan José Puerto, F. R. Hidalgo, J.A. Benlliure y M. Zaragoza), ca. 1881. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 423. Foto A.F.M.B.
- [3] *Juan Antonio, José y Mariano Benlliure disfrazados de cardenal, árabe y mariscal*, ca. 1900. Roma. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 026. Foto A.F.M.B.
- [4] *Comida en la que están presentes Gregorio Marañón (1º izqda.), Pérez de Ayala (1º dcha.) sentados y Lucrecia Arana de pie (2º izqda.), entre otros*. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, FSC, Cº3/13. Foto A.F.M.B.

Temas libres:
la creatividad

MB

Temas libres: la creatividad

Mariano Benlliure fue un escultor excepcional en todos los géneros, pero se sintió especialmente cómodo cuando, de motu propio, diseñó, dibujó, modeló y esculpió en diversos materiales obras en las que reflejaba su estado de ánimo, sus sentimientos, sus referentes artísticos y su compromiso personal con la escultura. Experimentó y aportando novedosas soluciones y propuestas, e incluso acometió asuntos quizá menos trascendentes, siempre muy bellos, que en su mano se volvieron obras de arte. No son encargos, no hay compromiso, no hay plazos ni iconografía concreta, solo, el placer de esculpir.

No necesitaba un clima especial, o una circunstancia extraordinaria, sino solo poner su creación al servicio del arte libre. Desde obras sencillas a composiciones complejas, en todas ellas dejó su sello inconfundible, sin que exista un paralelismo con otras esculturas o con la obra de otros escultores. Supo en cada una aportar una innata elegancia y una gran plasticidad, quizá un recuerdo o la memoria de una experiencia, en cualquier caso siempre una visión individual, muy personal, versátil y con una ejecución impecable.

En este sentido, tuvo un especial interés por el tema infantil, que desde su primera creación personal en 1884, sin que nadie se la encargara, arrancó del público muestras irrefutables de interés. Me refiero a *Accidenti!* que presentada a la Exposición Nacional de ese año, consiguió la segunda medalla del certamen, lo que indicaba que el joven de tan solo veintidos años, no solo había conectado con el público sino también con la crítica artística y con los amantes de la escultura, augurando el éxito que le esperaba. La representación naturalista de los niños sería un asunto recurrente a lo largo de toda la vida, como muestra con *El niño de la avispa* y con *Primer paso*.

Pero su gran capacidad técnica se conjugaba con su incansable creatividad, y el gusto por el detalle lo mostraría de manera excepcional en su obra *Idilio*, de 1896, una composición alegórica que el espectador no puede dejar de admirar.

Esa originalidad quedaría patente en *¡No la despiertes!*, y muy especialmente en la gigantesca chimenea *El infierno de Dante*, una compleja y original composición cargada de simbolismo, de dominio de la materia y de diseño del cuerpo humano. *La Divina Comedia* no pudo inspirar con más intensidad, en 4000 kilogramos, de bronce, una composición erudita más expresiva.

Leticia Azcue Brea



Canto de Amor, 1898. Museo Nacional del Prado. Archivo fotográfico. Museo Nacional del Prado. Madrid

Accidenti!

1884

Bronce, 113 x 43 x 46 cm

Firmado: *M. Benlliure / 1882*

Marca de fundidor: *A. Crescenzi / Fusa Roma 1884*

Colección particular

Exposiciones: MADRID, 1884:145, nº 743; VALENCIA, 2000: 271, nº 7



1 ROMA, 1882B.

2 MONTOLIU, 1997: 34.

3 ROMA, 1882A: 10, nº 71.

4 ROMA, 1883A: 118, nº 43 y FONTANA, 1883: 195.

5 ROMA, 1883B. Citado por REYERO, 2004A: 210.

Esta filiación también se manifestó en algún artículo de la prensa española contemporánea, como, por ejemplo, F.C. en *L.V.*, 7/3/1883: 1500-1501; GROIZARD en *L.I.E. y A.*, 8/6/1884: 351.

6 FERNÁNDEZ FLORES en *L.I.E. y A.*, 30/6/1884: 395-402.

7 *L.E.*, 22/5/1884; ABASCAL en *E.D.*, 25/5/1884: 4.

8 BRENNO en *C. di R.*, 25/12/1886: 2.

No había transcurrido un año de su llegada a Roma cuando la producción de un jovencísimo Mariano Benlliure evidenció su rápida asunción de los modelos realistas italianos. Las terracotas de *Accidenti!* y *Bambino romano*¹ se imbrican con claridad en esta tradición de representar, mediante un modelado preciosista, temas anecdóticos protagonizados por niños, y, en especial, de la captación de una expresión fugaz que sorprenda al espectador. A estas coordenadas argumentales se prestaba perfectamente una vivencia propia que Benlliure decidió recuperar con acierto. Años después, el escultor rememoraba el suceso:

“En las Escuelas Pías de Valencia, un día tuve que ayudar a misa cantada y me tocó llevar el incensario. En mi vida las había visto yo más gordas y tuve la desgracia de que el incensario se me volcase al intentar voltearlo, causándome las ascuas desparramadas unas ligeras quemaduras en los dedos, que no por ser ligeras dejaron de escocerme como si fueren grandes. Recuerdo que sufrí mucha vergüenza aquel día pero lo doy por bien empleado porque de allí nació la idea de *El monaguillo*”².

El primer boceto de *Accidenti!* lo donó para la subasta de obras de los asociados de la *Associazione Artistica Internazionale de Roma*, celebrada a finales de marzo de 1882, entre las que figuraron óleos y acuarelas de José Benlliure, José Echena, Baldomero Galofre, Salvador Sánchez Barbudo, Francisco Peralta, Enrique Serra y Lorenzo Vallés, además de esta *terracruda* de Mariano Benlliure, titulada, inicialmente, *Chierico scottato*³.

Todavía tendría que transcurrir un año para que la escultura comenzase a cosechar la fama que, incluso en fechas muy tempranas, haría proliferar las falsificaciones. Concluyó el yeso el mismo 1882, y en los primeros meses del año siguiente lo expuso, ya con el título que lo hizo célebre, en la Exposición de Bellas Artes de Roma que inauguraba el Palazzo di Belle Arti de Via Nazionale⁴. Pronto llegaron los elogios de la prensa y las publicaciones especializadas italianas, que revelaron también los puntos en común con piezas recientes de escultores italianos, tales como *You dirty boy!* (1878) de Giovanni Focardi, *Vocazione* (1881) de Emilio Marsili, y otras de Adriano Cecioni⁵.

Fundida *Accidenti!* en bronce por Crescenzi en 1884, su popularidad, y, por consiguiente, la de su creador, alcanzó mayores cotas tras ser galardonada en la Exposición Nacional de ese año con una medalla de segunda clase tras quedar desierta la de primera clase. Y hay que admitirle además el mérito de ser la única de las cinco esculturas distinguidas con igual premio que no cayó en la fácil y rutinaria fórmula de buscar el reconocimiento por medio de temas históricos o bíblicos. Benlliure recurrió a un asunto intrascendente extraído de la realidad, que modeló con un preciosismo equivalente al desarrollado en su carrera como acuarelista. No obstante, su originalidad temática constituyó una sorpresa en el panorama escultórico nacional; una impresión que queda resumida en lo manifestado por el crítico Fernández Flórez: la obra tiene “verdad, novedad y gracia”⁶.

Este primer bronce fue adquirido en 30.000 reales⁷, pero en los años siguientes Benlliure realizó varias réplicas. Hay una serie de menor tamaño fundida en 1886 igualmente por Crescenzi en Roma, aunque cada una de las piezas tiene pequeñas variaciones y detalles de acabado que la hacen única. Uno de estos nuevos ejemplares se expuso en diciembre de ese año en la exposición organizada con motivo de la inauguración de la nueva sede de la *Associazione Artistica Internazionale*⁸.

De cualquier manera, el éxito de la obra motivó que el escultor ahondase en la senda del realismo anecdótico y en los años siguientes alumbrara piezas como *Ciocciaro italiano* (1884, Museo Sorolla, Madrid) o *Al agua* (ca. 1887).

MLG

Página siguiente: foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera



XXXVIII Olimpiade de Cervara**

1885

Acuarela y gouache/ papel, 46,5 x 70,5 cm

Firmado: *M. Benlliure 85*

Inscripción: *CERVARA / Maggio 1885 / XXXVIII OLIMPIADE*

Museo Municipal Mariano Benlliure,
Crevillent, nº inv. P-4

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una
exposición en España



[1] Detalle

Las fiestas de Cervara, también conocidas como el *Carnaval de los artistas*, eran una celebración anual que, mediante una burlesca exhibición de ritos paganos, conmemoraba la llegada de la primavera en la localidad de este nombre. El ritual imponía la salida al alba desde Roma de una procesión de artistas ataviados con los más variopintos disfraces; indumentarias que, en la mayoría de los casos, les servían para ambientar sus obras en épocas pasadas o en lugares remotos, y que estos días se aireaban fuera de los estudios. La humorística comitiva tenía como meta Cervara, adonde los romeros llegaban dispuestos a disfrutar de un banquete servido en sus grutas y a continuar con las múltiples diversiones preparadas al efecto, que, entre otras, incluían sus renombradas carreras de burros –caballería mediante la que preferentemente se emprendía el viaje–. Una descripción de 1876 puede ayudar a evocar la animación que reinaba en estas celebraciones:

“(…) el sol, el vino, el aire puro, toda la naturaleza y todo el arte, secundados por la franqueza y la alegría, contribuyeron a una animación universal de la que resultaron brindis, carcajadas, bailoteos, expansiones, giros de parejas, bullanga, escarceos amorosos, cánticos, y hasta simulacros del noble arte del toreo”¹.

Ese ambiente festivo se describe con acierto en la acuarela de Benlliure, tocada con la precisión y soltura que le dieron fama en el mercado artístico romano. En ella incluyó varios de los elementos que caracterizaban la fiesta. Por un lado, entre los atributos simbólicos encontramos varios alusivos al arte (una paleta, un tiento, pinceles, una corona de triunfo y un busto), que se unen a las evocaciones báquicas que sugieren unas vides cargadas de uvas y una botella de vino. Por otro, la procesión de artistas disfrazados que cruza en diagonal el soporte de la obra, encabezada por uno de los característicos gendarmes de Cervara (caricatura de la guardia rural²), que avanza con dificultad abrazado a una *ciocciara*. La primera figura de la derecha es Mariano Benlliure, autocaricaturizado para la ocasión sobre un borrico [Fig. 1]. Al fondo, a la izquierda, se aprecia la silueta de la Tor de'Schiavi, las ruinas de un mausoleo romano situado en Via Prenestina, que señalaba la mitad del camino entre Roma y Cervara y constituía el punto en el que se solía hacer un alto para desayunar³.

La importancia de la tipografía en la obra, así como su construcción mediante blancos, negros y grises, sugiere que su concepción pudo estar sujeta a una futura reproducción litográfica. No sería de extrañar que se ejecutase para ser presentada a un concurso de carteles anunciadores de la Cervara de 1885; tesis que apoya la estampilla a tinta con la que está sellada.

MLG

- 1 *E.S.*, 20/5/1876: 2-3
- 2 *S. en L.I.*, 22/5/1874: 2
- 3 *ROSSETTI*, 1904: 70.



Armonía**

1890

Mármol de Carrara y madera de cedro,
55,2 x 40 x 5,3 cm, marco 85 x 63 cm

Firmado: *M. Benlliure/ Roma 90*

Museo Municipal Mariano Benlliure,
Crevillent, nº. inv. E-167

Exposiciones: BERLÍN, 1891: 193, nº 3353;
VIENA, 1894: 64, nº 50; BERLÍN, 1895:
111, nº 2066; MÁLAGA, 2011: 88-89, nº29



[1] *Canto de Amor*, segunda versión, 1898. Vista posterior. Mármol. Museo Nacional del Prado, nº inv. E-00802 y E00626. Archivo fotográfico. Museo Nacional del Prado. Madrid

Mariano Benlliure ideó inicialmente el relieve *Armonía* como parte integrante del pedestal de *Canto de amor*, grupo escultórico que, tallado en mármol de Carrara en 1889, en su primera versión, representa una alegoría del amor juvenil [Fig. 1]. Lo protagoniza una joven sentada, desnuda, que sonríe ensimismada al recordar su primer encuentro amoroso, al tiempo que cinco niños forman un corro a su alrededor e intentan llamar su atención con sus juegos, obra que podría relacionarse con la *Ofrenda a Venus* de Tiziano, donde una multitud de “amorcillos” juegan en torno a la diosa Venus. La primera idea para el grupo se remonta a 1886, y su modelo fue su primera mujer, Leopoldina Tuero O’Donnell, sobrina de Carlos O’Donnell segundo duque de Tetuán y ministro de Estado con Alfonso XII, con la que contrajo matrimonio en febrero de ese año¹.

*Canto de amor*² se alza sobre un pedestal decorado con cuatro relieves de inspiración clásica, que representan escenas alusivas al amor, que se podrían asociar a *Venus y Cupido*, *Las tres Gracias*, *Armonía* y *Venus y Adonis* [Fig. 1].

Benlliure concibió el relieve *Armonía* como obra exenta e independiente del grupo escultórico, encuadrada dentro de un marco arquitectónico clásico basado en el orden jónico, y como tal la integró como parte de la decoración del *Saloncito Bauer*³, de la que también formaba parte *Canto de amor*. Si los relieves del pedestal los talló en un mármol de Carrara de segunda calidad, al individualizarlo eligió uno de extraordinaria calidad, uniforme y cálido, que otorga una gran luminosidad a la pieza en contraste con la oscura madera de cedro del marco.

Armonía es una alegoría de la armonía musical como reflejo de la cósmica y fruto del amor divino, representada por dos figuras femeninas que tocan los dos instrumentos de la antigüedad clásica por excelencia: la lira y el aulos, vulgarmente conocido como flauta de doble caña aunque en realidad se trata de un oboe doble. El oído se presenta como el sentido más indicado para captar sensorialmente la belleza y se asocia de esta manera la música a la belleza, a la juventud y al amor.

LEB

- 1 Sobre Leopoldina Tuero O’Donnell, [Pág. 186] en el presente catálogo.
- 2 Sobre *Canto de amor* véase AZCUE, 2007: 420-423, nº106 y ficha de *Idilio* en este catálogo [Pág. 166]
- 3 Sobre el *Saloncito Bauer* [Pág. 163] véase ENSEÑAT, 2000: 44-55.

Página siguiente: foto Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent



Proyecto para la decoración del *Saloncito Bauer: la Música*

1895

Acuarela/ papel, 56,2 x 82,2 cm

Firmado: *A Mme. Gustave Bauer, M. Benlliure, 95*

Colección particular

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España



[1] Boceto inacabado en el reverso de la acuarela. foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

Este singular encargo que marca el inicio de la vertiente decorativa en la excepcional producción de Mariano Benlliure será el punto de partida para posteriores decoraciones en ciertos ámbitos de palacios de la aristocracia madrileña, tales como los de la Infanta Isabel, los marqueses del Riscal, los duques de Medinaceli, el conde de Romanones o el Salón Real del Casino de Madrid, además de las realizadas en su casa-estudio de la calle Abascal o en su residencia veraniega de Villalba, en donde una vez más da rienda suelta a su portentosa creatividad.

El Palacio Bauer, situado en la calle de San Bernardo esquina con la calle del Pez, fue acondicionado por el arquitecto Arturo Mélida en 1862 como sede de la Banca y vivienda familiar del financiero Ignacio Bauer y de su futura esposa, la baronesa Ida Morpurgo. Tras su muerte, en 1895, su hijo y sucesor Gustavo encarga a Benlliure el busto paterno, presente en esta exposición [Pág. 195], y la decoración completa y con total libertad creativa, del lugar donde será colocado, consistente en una sala rectangular cubierta con un gran lucernario abovedado semielíptico y con tres puertas de doble hoja acceso, dos en un testero y la tercera en el opuesto¹.

Benlliure dedica íntegramente a las Bellas Artes el extenso programa decorativo del *saloncito Bauer*, consagrado al recuerdo del generoso mecenas, y le otorga un mayor protagonismo a *la Música*. Representa el proyecto en dos extraordinarias acuarelas que, trazadas con gran soltura, recrean con todo detalle el ambiente que persigue crear, y que dedicó en 1895 a la señora Bauer.

La acuarela que se expone corresponde al testero dedicado a *la Música*, y en ella están representados todos los elementos componen la decoración y que forman una simbiosis escultórica perfecta: el zócalo de bronce y mármol, el friso de madera y la serie de ocho relieves en mármol de Carrara que discurren sobre él, adaptándose a la forma del lucernario, y constituyen el motivo principal de la decoración [Fig.2]. Tienen como hilo conductor una serie de dinámicas y cautivadoras escenas protagonizadas por niños, de exquisita plasticidad, que escenifican las alegorías de las Bellas Artes². Algunas esculturas exentas completaban la decoración, *Idilio* [Pág. 167], y *Canto de Amor* en mármol [Págs. 155, 160 y 166], minuciosamente pintadas en esta acuarela, y el busto de *Ignacio Bauer* de bronce [Pág. 195], en testero opuesto y enfrente a ellas.

Un medallón con la efigie de Beethoven en mármol preside este espacio, integrado en el espléndido alfiz de la puerta, tallado en madera, y entre dos musas de la música que sostienen una guirnalda de laurel. El gran relieve del tímpano, *la Música* [Fig.1], corre a cargo de la juguetona comitiva de niños que disfrutan danzando, cantando y tocando diversos instrumentos como crótalos, panderetas o flautas, sobre un tramo del friso de madera con amorcillos danzantes alternando con cráteras y mascarones. El zócalo inferior que recorre toda la sala se compone de un aplacado de mármol verde oscuro y sobre éste, una sucesión rítmica fundida en bronce a base de ninfas, bucráneos, sátiros, ánforas y cántaros que se enlazan con jugosas guirnalda de flores.

1 El estudio más exhaustivo de este excepcional conjunto decorativo ya disperso, tanto en su análisis como en su restitución gráfica de la ordenación decorativa de sus muros, con los alzados correspondientes, y su destino actual, se encuentra en ENSEÑAT, 2000: 44-54.

2 Actualmente se encuentran en la sede del Banco Urquijo en Valencia, ahora Banco de Sabadell, empotrados en dependencias lo que imposibilita su exposición.





[2] *La Música*, ca.1896. Mármol, 95,5 x 493 cm. Banco de Sabadell-Urquijo, Valencia. Foto Rafael de Luis

En la otra acuarela [Fig.3], representa el testero opuesto con dos puertas, en cuyos alfiles se ubicaban los medallones de Benlliure³ y Velázquez, enfrentados, flanqueados por figuras femeninas, y en el centro de ambas puertas, el *busto de Ignacio Bauer* sobre una elaborada ménsula y a los lados dos bellos relieves clasicistas alusivos a *la Armonía* [Pág. 161], y *al Amor*. En el tímpano figura *la Academia* o la iniciación a las artes plásticas, personificada por niños que toman apuntes de una modelo⁴.

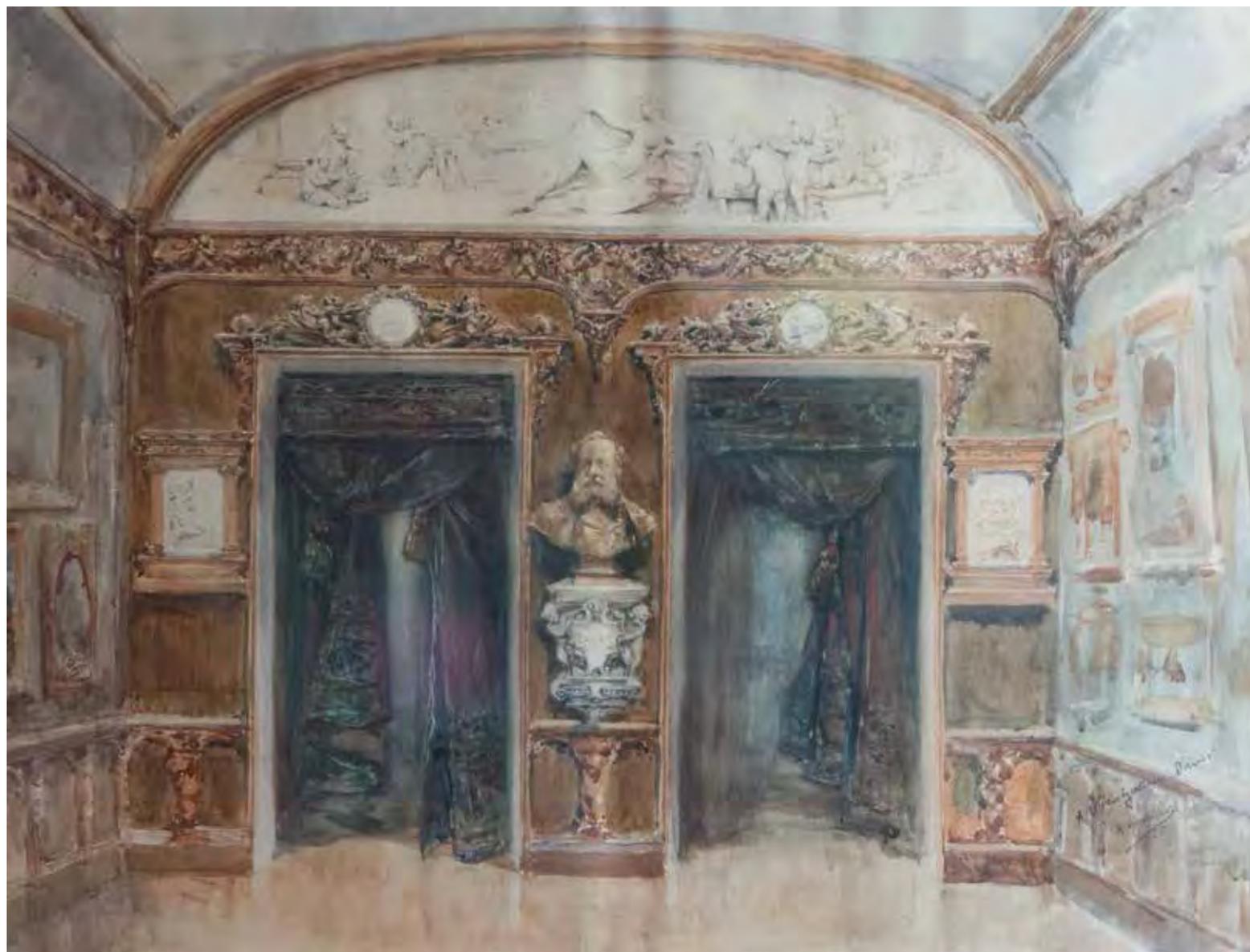
Un lado de la sala se destinaba a los relieves de mármol de niños con las alegorías de *la Música Instrumental*, *la Poesía* y *Pintura* y en el friso de madera iban tallados los perfiles de Rossini, Wagner, intercalados entre instrumentos, Dante y quizá Bécquer y los hijos del promotor, Ignacio y Alfredo, y Velázquez, entre motivos que recuerdan su pintura. Las alegorías de *la Escultura*, *la Naturaleza* y *la Música vocal* ocupaban el lateral opuesto en relación a las figuras escultóricas, amorcillos y pájaros y los retratos de los cantantes Adelina Patti y Gayarre tallados en el friso de madera.

Tras la bancarrota familiar de 1931 y su posterior ocupación en la Guerra Civil, el palacete fue adquirido en 1940 por el Ministerio de Educación como sede del Real Conservatorio de Música y Declamación, desmontándose entonces este Salón y dispersándose por diversas vías las piezas que integraban su decoración, gran parte de ellas felizmente recuperadas. En la actualidad es sede de la Escuela Superior de Canto.

MJLA

3 El escultor firma y fecha el salón en el medallón autorretrato, BENLLIURE MDCCCLXCVI.

4 En la acuarela figura una joven modelo desnuda que fue sustituido por una niña para satisfacer a la Sra. Bauer, Rosa Landauer. En el reverso del papel Benlliure había iniciado una acuarela del testero con el relieve de *la Academia* [Fig. 1]



[3] Proyecto para la decoración del *Saloncito Bauer*: la Academia, 1895, acuarela/ papel, 53,3 x 78,5 cm.
Colección particular, foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

Idilio*

1896

Mármol. 127 x 64,5 x 60 cm

Pedestal cilíndrico 104 cm

Firmado: M. Benlliure / Roma 96

Fondo Cultural Villar Mir, Madrid

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España



[3] *Canto de Amor*. 1898, Museo Nacional del Prado. Madrid. E - 802. Archivo fotográfico. Museo Nacional del Prado. Madrid

El proyecto del *Saloncito Bauer*, encargo que Benlliure recibió de Gustavo Bauer, para desarrollar un proyecto integral de una sala de música en su palacete madrileño de San Bernardo, que data de 1895 [Pág. 163], se componía de diversos elementos decorativos para las paredes dedicados a las Bellas Artes, un magnífico retrato en bronce de *Ignacio Bauer*, padre del propietario recién fallecido, y dos esculturas exentas en mármol, sobre sendos pedestales, *Idilio* y *Canto de Amor*. El detalle con el que están elaboradas ambas esculturas en las acuarelas que presentaban el proyecto, nos indica que ya estaban esculpidas. Cuando el edificio, tras la Guerra Civil, fue adquirido por el Estado como sede del Real Conservatorio de Música se desmontó el *Saloncito* y se dispersaron las piezas que lo componían.

Benlliure había ideado el grupo *Idilio* ya en 1893, dos años antes del diseño del *Saloncito*. Fundida en bronce en 1894, en una primera versión¹ [Pág. 85], la presentó a la Exposición Internacional de Múnich de 1894², donde obtuvo el premio de primera clase. Recibió una invitación para participar en la Internacional de Berlín en 1895³, y tras exhibirse en Viena y en Venecia⁴, *Idilio* en bronce fue expuesta en Buenos Aires⁵ ciudad en la que quedó durante años⁶.

La versión en mármol que se exhibe en esta muestra fue realizada en Roma en 1896⁷, en la que destaca la exquisita composición de las figuras de los dos jóvenes pastores en actitud amorosa, y la delicada factura y perfección técnica en todos los detalles, que hacen de este grupo una pieza excepcional.

Idilio es un grupo de una elegancia extrema, y a la vez un estudio anatómico y expresivo de gran intensidad, en un ambiente bucólico y de gran lirismo, acompañados por una cabra que lame a un cabritillo. La joven pareja transmite la emoción de la relación amorosa, que fue muy valorado desde su presentación al público⁸. El pedestal, sobre el que puede girar el grupo, presenta un bajorrelieve de niños danzando, uno de sus temas preferidos, y en relación con el resto de relieves que decoraban las paredes del salón.

No se puede explicar este grupo escultórico sin detenerse en el que hacia pareja con él en el *Saloncito Bauer*, *Canto de amor*⁹, que representa una alegoría del recuerdo del primer encuentro de una joven con su amado, mientras un corro de niños juega a su alrededor, Benlliure hizo un "juego de espejos" entre ambas esculturas: en el pedestal de *Idilio* el bajorrelieve parece aludir al corro de niños de *Canto de Amor* [Fig.1], y en el pedestal de *Canto de Amor* hay un bajorrelieve con las figuras del grupo *Idilio* [Fig.2].

De *Canto de Amor* existen dos versiones, ambas originales: una, en la Diputación de Valencia, en el Palacio de la Scala, firmada en Roma en 1889¹⁰, seis años antes al diseño del *Saloncito* - aunque la idea se remonta, incluso, a 1886 -, y una segunda versión en el Museo del Prado, realizada en Roma, hacia 1897-8 [Fig.3], y adquirida por el entonces Museo de Arte Moderno en 1947¹¹. La escultura fue tallada teniendo como modelo, muy probablemente, a su primera esposa Leopoldina Tuero O'Donnell con la que se casó en 1886, y de ahí que la idea de su composición se remonte a esta fecha. De hecho, muy recientemente hemos localizado un primer boceto en terracotta, "Study for the Song of Love", firmado y datado en 1886, en el Rhode Island School of Design en U.S.A.¹² en el que la figura extiende los brazos y no tiene el torso desnudo sino que está vestida ligeramente, y el grupo de niños es menor.

En la versión de Madrid la joven se rodea de cuatro niños, mientras que en la de Valencia son cinco niños, uno más en la parte posterior derecha en una postura realmente forzada,

Página siguiente: foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera





[1] *Idilio*. Detalle del pedestal



[2] *Canto de Amor*. Detalle del pedestal 1898. Museo Nacional del Prado. Madrid. E - 802. Foto Museo Nacional del Prado

cuya cabeza sobresale por la parte izquierda si se observa de frente. Precisamente este detalle ha permitido reconocer la obra del Prado en una fotografía de la exposición bienal del Círculo de Bellas Artes en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño en 1898, y en una publicación de 1901¹³. En ambas, el pedestal se decora con relieves de inspiración clásica y escenas alusivas al amor, *Venus y Cupido*, *Venus y Adonis*, *Armonía* y *las tres Gracias*.

Benlliure había tallado de manera individual varios relieves previamente que, luego, esculpiría de nuevo en el pedestal de *Canto de Amor*, por lo que en años anteriores a su conclusión como obra escultórica, vemos presentados diversos pequeños relieves a Exposiciones con el mismo título: *Canto de Amor*¹⁴, algunos de los cuales se conservan hoy en colecciones particulares.

LAB

1 123 de alto. Pedestal: 86 cm. Firmada: "M. Benlliure / Roma 1894". Carta de Adolfo Apolloni a Benlliure en 1893 [Pág. 83].

2 "Idylle (BronzegruppemitMarmorsockel)" MUNICH, 1884: 58, nº 1329a, referido el premio en MÚNICH, 1887:15. Lo presentó junto con el relieve de la familia real y las figuras de *La Marina* y *El Ferrocarril* (monumento al marqués de Campo). Agradezco sinceramente a Chloé Sharpe su colaboración en la localización documental sobre la participación en exposiciones nacionales e internacionales de Benlliure. *L.D.*, 20/2/1896:3, "El laureado escultor Mariano Benlliure tiene concluidas para presentar en la próxima exposición de Bellas Artes que ha de verificarse en nuestra capital, las obras siguientes: ... un grupo de bronce titulado «Idilio».

3 BERLÍN, 1895:111. QUEVEDO, 1947: 108, transcribe citando *L.I.A.*, 6/5/1893 (aunque en realidad es el 23/4/1894:266: "Idilio, esa escultura merece citarse como modelo de elegancia y de corrección de líneas, cuya silueta es de lo más bello que puede producir la plástica, está destinada a la próxima Exposición Internacional de Bellas Artes de Berlín". MONTOLIÚ, 1997: 335, remite a Quevedo.

4 VIENA, 1898: 104, nº 522, VENECIA, 1901:40, nº 21.

5 BUENOS AIRES, 1907:11, nº 7. La llevó a Buenos Aires el conocido marchante español José Artal(1862-1918), que desde 1897 promovió exposiciones de "Arte Moderno: Escuela Española", en la mayor parte de los casos en el Salón Witcomb hasta 1913, exposiciones exitosas, y en las que participaron artistas, prioritariamente pintores.

6 Estuvo en la galería bonaerense Jaime Eguiguren, que la llevó a la feria de Maastrich en marzo 2005.Hoy está en colección privada. Agradezco al Sr. Eguiguren su colaboración.

7 Agradezco a Paloma Fernandez-Iriondo, Directora del Fondo Cultural Villar Mir su valiosa colaboración. Según noticias facilitadas por la Fundación Benlliure existió un modelo en escayola que Benlliure donó e 1901 a la Real Academia de España en Roma, hoy desaparecido. Agradezco a Lucrecia Enseñat Benlliure la información sobre las Exposiciones en las que participó.

8 La documentación disponible es escasa, ya que las descripciones en los títulos de algunas exposiciones no son suficientemente claros, por lo que no se puede establecer si fue el bronce o el mármol el que, posiblemente, participó en la exposición internacional de Bellas Artes de Budapest en 1897, y en la exposición de Bellas Artes de Roma 1903.

9 *L. I.E. y A.*, 8/11/1901: 268 (lám.). QUEVEDO, 1947: 153-4.

10 Firmada en el lateral derecho "M. Benlliure/ Roma. 89". No hay constancia si es la que estuvo en el *Saloncito*, el único dato referido por Lucrecia Enseñat Benlliure en la conferencia que impartió en el Museo del Prado en 2010, es que perteneció a la colección Navarro Viola de Buenos Aires, que se vendió en 1989 y la adquirió la Diputación valenciana.

11Nº inv. Museo del Prado E 802, 1,26 x 0,60 x 0,73, pedestal 1,02 x 0,60 x 0,73. Nunca se ha expuesto fuera del Museo. QUEVEDO, 1947: 153, "Almorzando un día Benlliure con Federico Villanueva y otros amigos, discutían de toros y toreros. Benlliure, a propósito de esto, hizo una apuesta con Villanueva, conviniéndose en que si la perdía, el primero entregaría a éste el grupo [Canto de Amor], y en caso contrario, Benlliure recibiría el importe de la obra. Habiendo perdido Mariano, el ganador se llevó la obra a su casa donde se encuentra". Fue depositada en 1946, y adquirida a la viuda del propietario, doña Norah Rodríguez de Villanueva por O.M. de 14 de febrero de 1947, en 150.000 pts. MONTOLIÚ, 1997: 343. ENSEÑAT, 2000: 52, magnífico estudio de restitución. AZCUE, 2007:420-423, analiza a fondo la obra.

12ROSENFELD, 1991:256, 33,6 x 15,9 x 16,5 cm. firmado en la parte posterior "Benlliure/86". Agradezco sinceramente a Maureen C. O'Brien, Conservadora de Pintura y Escultura del Museum of Art, Rhode Island School of Design Providence, su amabilidad al confirmar mis sospechas y su generosidad al facilitarme todas las imágenes. Vid. AZCUE 2012B: 235-236, donde se da a conocer esta obra.

13MISS-TERIOSA, en *E.G.*, 25/5/1898: portada, "Exposición de Bellas Artes ... el hermoso grupo en mármol titulado *Canto de amor*, son otras tantas maravillas de inspiración, delicadeza, genialidad y sentimiento". *L.I.E.*, y *A.* 8/11/1901:268.

14Bajorrelieve, mármol, 54 x 40 cm. en Madrid, 1892:196, nº 1320. BLANCO en *L.I.I.*, 10/12/1892: 791, Exposición internacional de 1892, "Titula "Canto de Amor" Mariano Benlliure a un lindísimo relieve en mármol de gusto helénico más exquisito y depurado. Una hermosa joven griega, sentada, pulsa la lira, y detrás otra en pie sopla en dos tibias. La severidad y gracia de los contornos dan a esta composición un valor clásico". SILES, en *E. y A.*, 27/11/1892:551, "Canto de Amor, bajorrelieve en mármol ... hay poesía, elegancia, suprema finura griega". BALSÁ DE LA VEGA en *L.I.A.*, 19/12/1892: 818, "Canto de Amor, Oh aquellas dos figuras clásicas ... Son un encanto, una maravilla: parecen arrancadas del taller de uno de aquellos escultores sublimes, los cuales borraron con su arte las negruras de la historia de la ciudad de los treinta tiranos o las de la ciudad Eterna". Y también como *Armonía*, se cita en *L.I.A.*, 29/8/1892:549, lám.



Infierno de Dante

1900

Carboncillo y clarión/ papel, 64,8 x 48,2 cm

Inscripción: *A.S.M. La Reina Regente/ su humilde servidor/ M. Benlliure/ 1900/ Proyecto de la chimenea en bronce (infierno Dante)/ para la exposición de París de 1900*

Palacio de la Cumbre, San Sebastián, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España



[1] *Infierno de Dante*, 1900. Bronce, 281,5 x 193,5 x 110 cm. Palau de la Generalitat Valenciana, depósito de la Diputación de Valencia. Foto A.F.M.B.

Para Benlliure el dibujo era un importante instrumento de trabajo y pocas veces un fin en sí mismo. Cuando afrontaba una nueva obra, empezaba por realizar apuntes y bocetos muy esquemáticos en cuadernos de notas, que poco a poco iba afinando y detallando, y que utilizaba como punto de partida para el modelado del primer boceto en barro¹. Sin embargo el dibujo *Infierno de Dante* no es un boceto previo, está trazado a posteriori, sin otro objeto que la propia representación de la chimenea monumental del mismo nombre.

La chimenea monumental *Infierno de Dante*² formaba parte del encargo que el banquero Gustavo Bauer le hizo al escultor en 1895 para su residencia en la calle San Bernardo de Madrid, que incluía además la decoración completa de la sala de música y el busto en bronce de su padre, *Ignacio Bauer*³ [Pág. 194], fallecido ese mismo año. Durante el proceso de ejecución, la familia Bauer rehusó el proyecto de la chimenea pero, entusiasmado con él, Benlliure decidió seguir adelante⁴. Se fundió en bronce en la casa Masriera y Campins de Barcelona en la primavera de 1900, desde donde se envió directamente a París para exhibirse en la Exposición Universal⁵ de ese año, exposición en la que Benlliure fue premiado con el Gran Premio de Escultura. Diez años después, en 1910, la presentó en la Exposición Internacional que se celebró en Santiago de Chile para conmemorar el centenario de su independencia⁶ [Fig. 1].

Hasta la muerte del escultor en 1947, estuvo colocada en la sala de billar de su casa-estudio en la calle de Abascal de Madrid, después pasó a su hija Leopoldina Benlliure Tuero y, finalmente, en febrero de 1957 fue adquirida por la Diputación Provincial de Valencia⁷.

Benlliure se inspiró en la *Divina Comedia* de Dante para componer un impresionante grupo escultórico, de casi tres metros de altura, en forma de cono invertido, tal como describió el poeta el infierno. Sobre su superficie fluye el río Aqueronte, que se precipita en la embocadura abierta en el frente. A un lado, Lucifer espera vehemente la llegada de la barca de Caronte que, cargada de condenados, se acerca desde el otro. Decenas de cuerpos desnudos, en una asombrosa variedad de posturas y actitudes, dan forma al conjunto. En la parte superior, sobre una elevación, se alzan Dante y Virgilio que caminan en su descenso al Infierno.

Al modelado, vibrante y rico en matices, se suman recursos técnicos de gran efectismo aplicados durante el proceso de elaboración previo a la fundición, como el conseguido con la cera fundida que evoca el derramarse de las aguas del Aqueronte [Fig. 2].

La génesis de esta obra de Benlliure tiene cierto paralelismo con las afamadas *Puertas del Infierno* de Rodin: ambas responden a un encargo finalmente desestimado, la fuente de inspiración es común, la *Divina Comedia*, y su presentación se realiza en la Exposición Universal de París de 1900, aunque si Benlliure concurre con la obra terminada fundida en bronce, Rodin presenta una versión incompleta en yeso.

Mariano Benlliure trabajaba en esos años a caballo entre su estudio romano en Via Margutta nº 54 y el recién abierto en el nº 5 de la Glorieta de Quevedo de Madrid, donde esculpió gran parte del conjunto de obras destinadas al palacio Bauer. Al mismo tiempo tanteaba la colaboración con Federico Masriera, que había abierto una fundición artística en Barcelona, con vistas a dejar definitivamente Roma y a su fundidor en ella, Achille Crescenzi.

En diciembre de 1899 terminó el modelo en barro a su tamaño definitivo, y lo trasladó a la fundición de Barcelona, con la idea de fundir dos ejemplares en bronce, uno para enviar a la exposición de París y otro con vistas a exponer la chimenea encendida en su estudio⁸. No sabemos con certeza si finalmente se llegó a fundir una segunda chimenea⁹, pero es poco probable porque por su importancia y dimensiones es difícil que no nos hayan llegado





[3] Mariano Benlliure dibujando el Infierno de Dante, detalle, 1899. Copia en albúmina, 228 x 169 mm. Fotografía A.C.M.B. Valencia nº inv. F-1065

noticias de ella. El bronce se terminó en abril de 1900 y a principios de mayo llegó a París, donde ya lo esperaba Benlliure para instalarlo antes de la inauguración de la exposición. Casi dos años después, Benlliure tuvo una generosa oferta de compra por parte de un coleccionista americano, al que ya le había esculpido un busto¹⁰, pero no la aceptó porque sentía un gran apego al conjunto escultórico¹¹.

El dibujo de gran formato que se presenta, firmado y fechado en 1900, está realizado, como se ha mencionado, con posterioridad a la fundición del conjunto, por tanto, ante la obra ya acabada, y no como estudio previo. Aunque algunos detalles pudieran parecer diferentes, se pueden apreciar en él otros idénticos como el agua que se derrama en la boca del hogar, efecto conseguido como se ha visto durante el proceso de fundición, cuya forma final difícilmente se podía prever con exactitud. Por otro lado, su gran formato, técnica y características, muy similares a otro dibujo que representa una escena taurina de la suerte de varas, *Primer tumbo*¹², tema de otra de las esculturas que presentó Benlliure en la Exposición Universal de París de 1900 [Pág. 291], y el hecho que ambos fueron objeto de regalo a la reina Regente¹³, como anuncio de su participación en el certamen, confirman su trazado *a posteriori*.

Benlliure encaja con escasas líneas la composición, y dibuja con carboncillo a trazos rápidos y sueltos pero precisos los volúmenes y figuras, que matiza con toques de clarión, con los que además de contrastar luces y sombras, parece realzar algunos brillos del bronce.

Uno de los estudios previos para la chimenea está documentado por una fotografía¹⁴, en la que se ve al escultor en su estudio en el momento de encajarlo sobre un enorme papel sujeto a la pared [Fig.3]. En él se aprecia que en esa fase inicial los personajes de Dante y Virgilio tenían un mayor peso en la composición del conjunto, frente al volumen que constituyen la masa de figuras anónimas. Aún no había incluido las figuras de *Lucifer* y de *Caronte* en la barca, ni por tanto el fluir de las aguas del río Aqueronte. A ambos lados de la chimenea se identifica el zócalo con motivos clásicos del *Saloncito Bauer*, por lo que podría haberla concebido, en un principio, como una pieza más de su decoración.

LEB

1 Sobre el dibujo de Mariano Benlliure véase MATILLA, *Breve introducción a los dibujos de Mariano Benlliure*, en el presente catálogo, y ENSEÑAT, 2012A: 7-16.

2 Bronce, 281,5 x 139,5 x 110, sobre base de mármol no original, firmada: *M. Benlliure*, sello fundición: *MASRIERA Y CAMPINS / FUNDIDORES BARCELONA*. Propiedad de la Diputación de Valencia, se encuentra en el zaguán de entrada del Palau de la Generalitat de Valencia.

3 El busto en bronce y una de las acuarelas del proyecto se incluyen en la presente exposición [Págs. 161 y 195].

4 Sobre el *Saloncito Bauer* véase ENSEÑAT, 2000: 44-54.

5 PARÍS, 1900: 352, nº13.

6 SANTIAGO DE CHILE, 1910: nº102. Agradezco a Marianne Wacquez, Conservadora de colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes el haberme facilitado la documentación de la exposición.

7 *ABC* (Sevilla), 2/2/1957: 17.

8 Carta de Mariano Benlliure a José Benlliure, Barcelona, 18/12/1899. *A.C.M.B.*, C33BEN025. Sobre el proceso de fundición véase en el presente catálogo ENSEÑAT, *El quehacer escultórico de Mariano Benlliure*.

9 Lamentablemente no se ha podido comprobar el dato en los libros de registro de la fundición, dado que los correspondientes al periodo comprendido entre 1897 y 1905, tras su préstamo hace algún tiempo a Patrimonio Nacional, no volvieron al Archivo de la Fundación Codina de Madrid.

10 Carta de Mariano Benlliure a su hermano José, 21 de junio de 1902, *A.F.M.B.*, CD/1440.

11 QUEVEDO, 1947: 139.

12 Primer tumbo, carboncillo y clarión / papel, 61 x 47 cm, dedicado: "A.S.M. La Reina Regente/ modesta prueba de admiración y respeto/ M. Benlliure/ 1900/ Apunte para el grupito en bronce/ que figurará en la exposición de París", se expuso en Valencia 2007, Alicante 2008. ENSEÑAT, 2007: 247.

13 Los dos dibujos pertenecían al patrimonio mueble del Palacio de Miramar en San Sebastián, residencia veraniega de la Familia Real.

14 *A.C.M.B.*, nº inv. F-1065, copia en albúmina, 228 x 168 mm publicada en *El dibujo del escultor*, catálogo de exposición, VALENCIA, 2012, portada y p.43.



[2]. *Infierno de Dante* (detalle), 1900. Palau de la Generalitat Valenciana, depósito de la Diputación de Valencia. Foto A.F.M.B.

¡No la despiertes!

Ca.1900

Bronce sobre base de mármol,
grupo 59 x 58 x 56,5 cm

Firmado: *M. Benlliure*

Marca de fundidor: *MASRIERA Y
CAMPINS. BARCELONA*

Colección particular

Exposiciones: BERLÍN: 1900: 89, nº1520,
VENECIA: 1901: 111, nº16

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una
exposición en España



El grupo *¡No la despiertes!* pertenece a una tipología de esculturas que Benlliure concibe libremente, como “un delicado capricho, un juguete de admirable ejecución”¹, y que no responde a ningún tipo de encargo. Se trata de acometer nuevos temas, estudiar diferentes composiciones y formas o experimentar novedosos recursos técnicos con diversos materiales.

Mariano Benlliure adquirió un extraordinario dominio en la fundición a la cera perdida, técnica en la que controlaba y retocaba cada uno de los pasos del complejo proceso, que se iniciaba con el modelado en barro, su posterior vaciado en yeso a partir del cual se sacaba un molde y, con él, un nuevo vaciado en cera. El retoque de la cera era un paso fundamental y decisivo para definir el aspecto y los detalles que se percibirán en el bronce y Benlliure, consciente de ello, se encerraba en el taller de fundición el tiempo que fuese necesario, hasta alcanzar los efectos que perseguía. En la cera firmaba la obra y el fundidor la marcaba con su sello. A partir de ella se confeccionaba un nuevo molde cerámico capaz de aguantar altas temperaturas en el horno y, una vez fundida, se vertía el bronce líquido que rellenaba el vacío dejado por la cera. Ya en frío, se extraía del molde la figura en bronce y, de nuevo, intervenía Benlliure para retocarlo y elegir y controlar su pátina de protección.²

1899 fue un año determinante en el quehacer escultórico de Mariano Benlliure, durante el cual concibió y realizó un importante conjunto de obras con la mirada puesta en la Exposición Universal de París de 1900, en la que anhelaba alcanzar el gran reconocimiento internacional. Entre las obras que preparaba se encontraban dos grupos taurinos de pequeño formato, una chimenea monumental que tenía como tema el Infierno de Dante, y el grupo *¡No la despiertes!*, las cuatro en bronce³. Durante el proceso de retoque de las ceras de estas piezas, aplicó una fuente de calor para derretirlas de forma controlada y conseguir efectos difícilmente alcanzables por otros medios, como es el logro del borbotón de sangre que brota del morrillo del toro en los grupos taurinos, la evocación del curso de las aguas del río Aqueronte o el fuego en la chimenea y, de nuevo, el efecto del agua en el grupo que nos ocupa.

Benlliure se basa en un episodio de la mitología griega para representar a una ninfa, una nereida que yace dormida sobre unas rocas, arrastrada por las corrientes marinas. Dos niños, *putti*, la descubren y, sorprendidos ante su espectacular belleza, trepan por las rocas para contemplarla de cerca. Uno de ellos se inclina para besarla en los labios mientras su compañero, llevándose un dedo a la boca y con un expresivo gesto de atención, le susurra al oído “*¡No la despiertes!*”, como para evitar romper esa visión mágica de la belleza femenina que se desplegaba ante su mirada infantil. Las olas rompen contra las rocas y bañan sus largos cabellos, esparcidos sobre ellas, y su cuerpo desnudo distendido. La disposición horizontal de la ninfa marina se equilibra con la verticalidad de las dos figuras infantiles y las líneas que marcan las aguas al discurrir sobre las rocas.

1 BLANCO-BELMONTE en *N.M.*, 21/3/1900.

2 Sobre el proceso escultórico y las técnicas de Benlliure véase en el presente catálogo ENSEÑAT, *El quehacer artístico de Mariano Benlliure*.

3 Además de estas cuatro obras, de las que *¡No la despiertes!* la presentó finalmente en una versión en mármol, envió también la *estatua de Velázquez*, el *mausoleo de Goyarre* y el *relieve retrato de la Familia Real Española* [Págs. 52, 59, 65, 94, 191 y 261], los tres en bronce y mármol, los bustos en bronce *Manuel Silvela* y el *duque de Denia*; y en terracota el de *Francisco Domingo* [Pág. 185], un sello de plata [Pág. 296] y la *espada del general Polavieja* [Pág. 307].





[1] ¡No la despiertes!, ca. 1910. Fotografía Archivo Ruiz Vernacci, n.º. inv. 10877, Fototeca de IPCE

El exquisito modelado del grupo, un canto a la belleza y a la naturaleza, muestra la gran maestría del escultor en el retoque de la cera y en el posterior pulido y patinado del bronce, que consigue extraordinarios matices al recrear la suave y tersa piel de la nereida, su larga cabellera mojada, o la espuma y el agua salada que fluyen cubriendo parcialmente su cuerpo y chorrea sobre las rocas para caer de nuevo al mar.

Mariano Benlliure trabajó paralelamente en la fundición de este primer bronce y en la talla de una versión en mármol⁴, que al no haberse localizado nos deja abierta la duda sobre cómo resolvería el tratamiento del agua en un material pétreo. Algo podemos intuir por la forma en que talla la base del grupo en mármol *Idilio* bajo los pies de la pareja [Pág. 167], en la que el agua se desliza por un lecho de hierbas y flores. El bronce lo presentó en la exposición de Berlín de 1900 y en la Bienal de Venecia de 1901⁵, y envió el mármol a la Universal de París de 1900.

En 1910 fundió dos nuevos bronce con diferencias en los detalles de acabado, acrecentadas por estar fundidos en otro taller [Fig. 1]. Si el primero se fundió en Barcelona en Masriera y Campins, el segundo se fundió en Campins y Codina en Madrid⁶. En estas nuevas versiones sustituye la parte inferior de la roca, en la que descansa la nereida, por un pieza de mármol escalonada, que se adapta al bronce.

LEB

4 QUEVEDO, 1947: 156, menciona una versión en mármol, documentada en *Exposición Universal de París de 1900, catálogo de los Expositores de España*, MADRID, 1900:43 y en *L.E.*, 6/3/1900.

5 Sabemos con certeza que se trata de este bronce y no de otra fundición por la vetas de la base de mármol, que se reconocen con nitidez en las fotos publicadas en la prensa en la época. *L.I.A.*, 15/04/1901: 252, *N.T.*, 1/1902: 128.

6 *A.H.F.C.*, libro de registro 1906-1914, p.161



Vista posterior



Primer paso

1914

Bronce, 65,2 x 28 x 37 cm

Firmado: *M. Benlliure / 1914*

Marca de fundición: *CAMPINS Y CODINA/
MADRID*

Colección particular

Exposiciones: VENEZIA, 1914: 43; ROMA, 1973: nº 14; MADRID, 1985: 227-228; VALENCIA, 1996: 36; MÁLAGA, 2011: 82-83, nº 26.



[1] *La primera alegría*, ca.1933, cerámica esmaltada vidriada. Consejería de Sanidad, Comunidad de Madrid. Foto Archivo Comunidad de Madrid (D.G.P.H.)

Testimonio elocuente de la gran ternura que el mundo infantil le inspiraba a Mariano Benlliure a la vez que muestra su excelente dominio del movimiento y de la forma. Capta el primer intento de aprender a caminar de un niño en una pose de gran dinamismo, gracia y encanto, y con la espontánea gestualidad de ese instante en que logra mantener el equilibrio ayudado por el balanceo de sus brazos y la posición de sus piernas, en un ademán entre vacilante y decidido. Su rostro se ilumina con la sonrisa propia de quien ha logrado su *Prima vittoria*, título con el que la presentó a la Bienal de Venecia el año de su creación, 1914¹.

La visión que Benlliure tenía de la escultura como un arte básicamente polimaterico, le condujo desde sus inicios a trabajar y experimentar con las diferentes posibilidades creativas del barro, la cerámica, los metales, la madera o el mármol, ejemplo de ello es *Primer paso*, que esculpió en diversos materiales. Talló una versión en mármol de Carrara², fundió varios ejemplares en bronce, uno de ellos plateado³, e hizo también una réplica en cerámica esmaltada en blanco⁴ [Fig. 1], y en cada distinto material el modelo único inicial se transforma para sacar a la luz un aspecto nuevo que lo individualiza.

Este “angelote que sólo Mariano Benlliure sabe hacer y que salen de vez en cuando como coronas inmarcesibles de las manos del escultor”⁵ fue el regalo que ofreció a su ahijada Matilde, hija de su hermano Blas, cuando contrajo matrimonio con el arquitecto Luis Martínez Feduchi.

MJLA

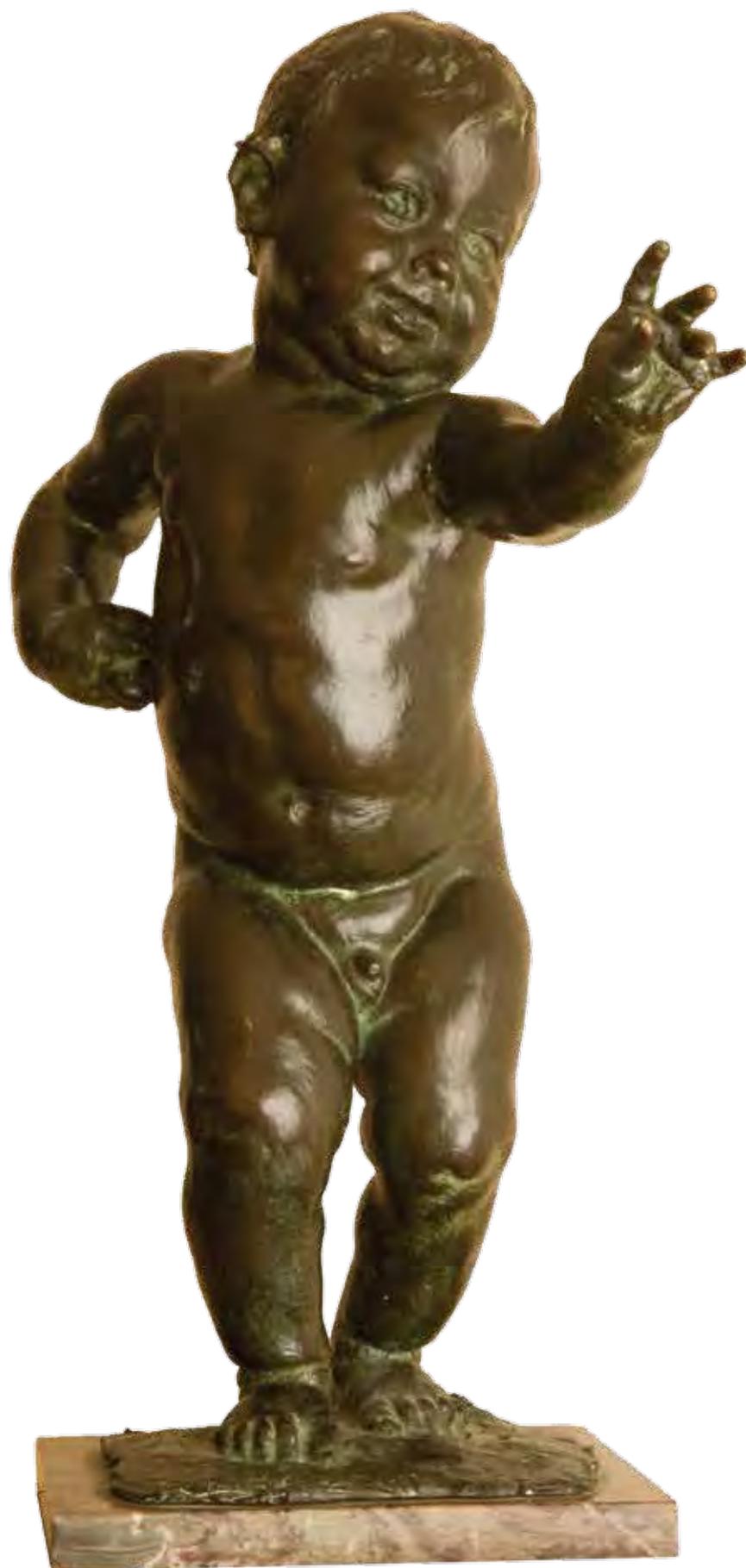
1 VENEZIA, 1914: 43, nº 37. Lancellotti lo destaca entre la escultura española como “un bambino pieno di grazia”. LANCELOTI, 1926: 213-214.

2 Museo de Artes Decorativas, Palacio Ortiz de Tarancó, Montevideo (Uruguay), 71 x 27 x 42 cm. QUEVEDO, 1947: 304-307; MONTOLIÚ, 1997: 138-139.

3 En el Archivo de la Fundación Codina están documentadas dos fundiciones en 1914, la que presentamos y otra no localizada, realizadas entre el 1 de febrero y el 31 de marzo, Libro de registro 1906-1914, p. 264. Con posterioridad y en otra fundición, probablemente Mir y Ferrero, se hizo alguna fundición más. Tras la muerte de Benlliure en 1947, se han realizado copias en varias fundiciones, cuya diferencia con los bronces originales es notable. Una se expone en el *A.M.N.C.V.*, de Valencia, nº. inv. 3/546, VALENCIA, 2000: 265, nº 59, y otra de las tres producidas por la Fundación Capa forma parte de su colección, copia declarada BIC por la Comunidad de Madrid, CÓRDOBA, 1998: 46. Agradezco ésta información a la Fundación Mariano Benlliure.

4 Versión que Benlliure tituló *La primera alegría* para presentarla en XIII Salón de Otoño de Madrid, MADRID, 1933, así como en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1935. Actualmente pertenece a la Consejería de Sanidad de la Comunidad de Madrid.

5 *E.H de M.*, 6/10/1921.



El arte del retrato

El arte del retrato

Antonio Bonet Correa



1



2

El retrato escultórico, género artístico milenario, en España en el siglo XVIII, tras la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, adquirió un nuevo e importante desarrollo. Los bustos de los reyes, los nobles y los personajes de la Ilustración fueron modelados y esculpidos dentro de los cánones tradicionales del clasicismo. En el siglo XIX, con el advenimiento de la burguesía y el culto a la personalidad del romanticismo, se incrementó el afán de perpetuar la memoria de los personajes más distinguidos, siguiendo las pautas más convencionales del género. Ahora bien, en el último tercio de la centuria, acordes con los cambios sociales, el progreso material y el auge del positivismo, tanto en la filosofía y en la ciencia como en la literatura, llamada naturalista, los artistas acentuaron en sus obras el aspecto realista del personaje representado

Mariano Benlliure, artista prolífico y virtuoso, que dominaba las distintas formas y técnicas de expresión, tanto escultóricas como pictóricas, fue un excelente y portentoso retratista. Sus bustos constituyen una virtual galería de lo más granado y significativo de la sociedad española dominante desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Los reyes, los políticos, los artistas y los intelectuales, protagonistas de la historia de España, posaron para Benlliure. Igualmente lo hicieron todos los miembros de su familia, importante e influyente saga de artistas, representativa de la transformación social de las clases urbanas baja y media que, de manera excepcional, por medio del trabajo y de su dinamismo se elevaron adquiriendo una posición y un rango superiores a su vernáculo origen.

Característica esencial del arte de Benlliure fue la inusitada facilidad que tenía para captar la personalidad de aquellos que posaban ante él para ser retratados. Su imagen resultaba llena de vida palpitante y naturalidad, lejos de todo historicismo convencional. El carácter, los ademanes y los gestos eran plasmados a través de los más leves movimientos casuales de las facciones, de los rasgos y pormenores del rostro. Realista, narrativo y minucioso, poseía el don de comunicar la forma de ser y la condición social, el temperamento y la edad del modelo representado. A los valores plásticos del bulto o tercera dimensión añadía los valores pictóricos y epidérmicos de las superficies y los detalles accesorios. A la rotundidad de las cabezas, con su forma craneal y su cabellera, se unía el atuendo y las joyas que las engalanaban. Al igual que los escultores barrocos, como Bernini, un busto de Benlliure siempre resulta sugestivo y animado por el latido anímico que da vivacidad a todo ser humano. En tanto que escultor moderno y realista sus retratos, tanto masculinos como femeninos, sin perder el decoro y la dignidad de su rango, están plenos del encanto seductor de la espontaneidad de lo normal y lo cotidiano.

Según los testimonios de la vida del escultor recogidos por Vicente Vidal Corella en su libro *Los Benlliure y su época* (Valencia, 1977), Mariano Benlliure para poder apresar el momento de relajación de los personajes a los que retrataba, mientras posaban les entretenía con una amena y animada conversación. Olvidados de donde se encontraban, éstos no se daban cuenta de que el ojo despierto del artista trasladaba al barro o al mármol lo más vivo de su imagen interna y apariencia exterior. A veces el maestro, abstraído y embebido en su trabajo, sin hacer caso de la persona que posaba, no se daba cuenta de su cansancio. Fue el caso de la reina Victoria, la esposa de Alfonso XIII, a la que faltó poco para que cayese desmayada al estar mucho tiempo inmóvil sobre su caballo, cuando Benlliure, en el año 1922, modelaba su retrato ecuestre.

Mariano Benlliure, que muy pronto adquirió en su carrera la fama de gran retratista, fue el autor de numerosos bustos, tanto masculinos como femeninos que, cronológicamente cubren la totalidad de su larga existencia. Artista precoz y longevo, la galería de sus retratos va desde las personas de la época de la Restauración en el siglo XIX hasta la posguerra española en los años 40 del siglo XX. Hombre afable y simpático, con gran don de gentes, desde muy pronto tuvo acceso a las clases altas españolas, los políticos, los artistas, los escritores y los intelectuales más destacados de su tiempo. Sus privilegiados contactos con los cargos del Estado, los banqueros, financieros y potentados hicieron que su taller no cesara de trabajar, llevando a cabo monumentos públicos y obras de todo tipo, en especial retratos de la élite social y artística. La prueba es la muestra de algunos de los bustos expuestos en esta ocasión, constituyendo parte integrante y muy significativa de su legado artístico y a la vez documental de la España que le tocó vivir y supo inmortalizar de forma tan expresiva.

Benlliure, que con arraigo en la tradición clásica de la escultura siempre buscaba la veracidad de la imitación de la naturaleza, fue un artista sincero y cordial que estaba poseído por una gran humanidad hacia sus semejantes. Los retratos de las personas con afinidades a las suyas, su maestro Francisco Domingo Marqués, sus amigos y paisanos Blasco Ibáñez o Joaquín Sorolla son la prueba palmaria de su similitud y afecto con su personalidad. En lo que se refiere a su familia la comprobación de nuestro aserto no puede ser más elocuente. Según testimonio del artista, entre su vasta producción escultórica “un lugar preferente lo ocupaba una serie de retratos familiares” lo que permitía “experimentar con total libertad” en un género en el cual brilló de manera especial. Los bustos de sus padres, hermanos, mujeres, hijos y sobrinos, con sus diferentes edades y atuendos, son lo suficiente numerosos para confirmar las palabras del maestro, que amorosamente perpetuó la memoria de los suyos. Los retratos de la soprano riojana Lucrecia Arana son el palmario ejemplo de su pasión por la belleza de la mujer y la artista lírica que fue el gran amor de su vida.

Importante para la comprensión del tipo de retrato que a lo largo de más de medio siglo realizó Benlliure fue su reconocido virtuosismo. Artista de fina y acusada sensibilidad, fue un escultor polimatérico con gran pericia técnica. La terracota, el mármol, el bronce y la cerámica policromada lo mismo que la madera, aunque esta en menor frecuencia, fueron utilizados para sus obras en bulto o en relieve. Al igual que Benvenuto Cellini, el virtuoso escultor renacentista, Benlliure, poseedor de un profundo conocimiento de su oficio, vinculaba el estilo de sus obras a la técnica empleada. Con un manejo sin igual de los punzones, de los buriles y las limas, modelaba el barro o esculpía el mármol. A ello sabía añadir las pátinas que le servían para crear los detalles más minuciosos y los juegos de los claroscuros de unas obras en las cuales lo abocetado y fragmentado, al igual que lo inacabado, acentuaban el efecto del movimiento y la vida que latía en todas sus representaciones del cuerpo y del alma de los seres humanos, los principales sujetos de su escultura realista.



3

[1] *La reina Victoria Eugenia*, 1916. Mármol, 60 x 35,5 x 25 cm. Patrimonio Nacional, nº inv. 10090834. ©PATRIMONIO NACIONAL

[2] *Pablo Sarasate*, 1908. Bronce, 46,5 x 39,8 x 29,4 cm. Legado Sarasate, propiedad del Ayuntamiento de Pamplona. Exposición permanente Pablo Sarasate (Pamplona 1844-Biarritz 1908), en el Palacio del Condestable. Foto A.F.M.B.

[3] *El niño Fernando Roca de Togores*, 1916. Mármol, 102 x 54 x 38 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

El pintor Francisco Domingo Marqués

1885

Barro cocido, 51,5 x 36 x 27 cm

Museo de Bellas Artes, Valencia, nº inv. 2858.
Colección Real Academia de Bellas Artes de
San Carlos

Exposiciones: ROMA, 1887; MÚNICH,
1890: 50; BERLÍN, 1891: 193, nº 3354;
MADRID, 1892: 150-151; VIENA,
1894: 63, nº75; PARÍS, 1900: 352, nº 6;
GLASGOW, 1901; VALENCIA, 2000: 258,
nº 45; VALENCIA, 2006: 216, 255, nº 77



[1] Francisco Domingo Marqués,
Autorretrato, 1884, óleo sobre lienzo 118,5 x 90 cm.
Museo Nacional del Prado, nº inv. P4492.
Archivo fotográfico. Museo Nacional del Prado.
Madrid,

Este busto de Francisco Domingo, (Valencia, 1842 - Madrid, 1920), pintor con quien el precoz Mariano Benlliure se inició casi a los cinco años de edad en el mundo de la pintura, cuando asistía junto a su hermano José, a aprender en el estudio particular que el pintor tenía en el valenciano Llano de la Zaidía, conocido como la Gallera, y al que consideraría “el maestro de los maestros”¹, es una de las obras que marcaron su reconocimiento nacional e internacional y que mayor felicidad le proporcionaron a lo largo de su fecunda carrera profesional. Con este busto en terracota realizado en 1885, fue premiado en las exposiciones de Múnich en 1890 y Berlín en 1891, logró su primer gran triunfo, la Medalla de Oro del Emperador en la Exposición Internacional de Viena de 1894². Benlliure lo expuso junto con el conjunto de obras que seleccionó para la Exposición Universal de París de 1900 entre las que figuraba el *Mausoleo de Gayarre*, la *Estatua de Velázquez*, o la chimenea monumental *Infierno de Dante*, un triunfo completo en su carrera al ser además “la única vez que Francia propone para la Medalla de Honor a un artista extranjero que no esté propuesto por su nación”³. Desde 1963 pertenece al museo de Bellas Artes de Valencia por donación de los Sres. Javier Goerlich y Trinidad Miquel.

De Domingo, pintor de gran renombre y éxito internacional, pudo aprender el jovencísimo Marianet además de su admiración por Velázquez⁴ y Goya, su técnica de pincelada suelta, libre, rápida, su virtuosismo en la minuciosidad y cuidado en los detalles además de su sentido del cromatismo y de la composición, cualidades estas que las trasladará tanto al cincel, a la materia, logrando efectos casi pictóricos en los juegos de claroscuro por el tratamiento del modelado y de la pátina como en su dualidad de pintor, con el óleo, el lápiz o las acuarelas.

Este retrato nos muestra con gran realismo la fisonomía del pintor con el vibrante movimiento y vitalidad que el escultor imprimía a sus obras más personales. Con una pose de gran naturalidad, ajena a los vigentes modelos y un gran virtuosismo técnico y preciosista en los detalles, especialmente en su cabello revuelto y ensortijado y en su poblada barba, que lo acercan a lo pictórico, nos transmite y, a su vez, refleja las cualidades expresivas y el carácter de su admirado amigo a través de la penetrante mirada de sus grandes ojos y de su actitud reposada. Fue realizado en su segunda estancia en París, cuando fue desde Roma invitado por su amigo Francisco Domingo. En su primer viaje en 1883, ya había modelado en barro los dos deliciosos bustos infantiles de los hijos de su anfitrión, Marcelo y Roberto Domingo, dedicados a Madame Domingo, y que se patinarían en color bronce⁵.

Después de la muerte del pintor en 1920, Benlliure lo fundió en bronce y lo conservó siempre en su poder, hasta que en 1940 lo donó a la malagueña Real Academia de Bellas Artes de San Telmo al ser elegido Académico, pasando al Museo de Bellas Artes de Málaga⁶. Durante la II Exposición de la Juventud Artística Valenciana en 1917, los artistas valencianos acordaron realizarle al maestro de todos ellos un gran homenaje en su ciudad natal y un monumento. Benlliure se ofreció a cincelar otro busto para el monumento al aire libre, en mármol, de mayor tamaño. Al año siguiente y coincidiendo con la Feria de Julio, Valencia le rindió un caluroso homenaje público al pintor que fue presidido por Mariano Benlliure, su antiguo alumno, amigo y admirador en su calidad de Director General de Bellas Artes y, entre los actos, figuró la inauguración del monumento con su busto en los jardines de las Alameditas de Serranos⁷. Allí permaneció hasta 1957 en que sufrió las consecuencias de la riada y resultó parcialmente deteriorado en la zona de la nariz. Ya restaurado se colocó en 1963 sobre un alto y sencillo pedestal, réplica del original, en el que se lee: *A NUESTRO / QUERIDO / Y ADMIRADO / MAESTRO / FRANCISCO / DOMINGO / MARQUÉS, / LA ASOCIACIÓN / DE LA JUVENTUD / ARTÍSTICA / VALENCIANA / XXXI / VII / MCMXVIII*, en su actual emplazamiento, los jardines de la Glorieta de Valencia.

Recientemente y coincidiendo con “El Año Benlliure”, el busto de barro cocido que presentamos ha pasado a engrosar los fondos de la nueva galería permanente que, con su nombre, se ha inaugurado en el Museo de Bellas Artes de Valencia⁸.

MJLA

Página siguiente: foto Museo de Bellas Artes de Valencia



[2] *Mariano Benlliure cincelando el busto para el monumento a Francisco Domingo, 1918. La Esfera, 5 de octubre de 1918*
Foto A.F.M.B.



- 1 Con este calificativo lo define en una carta a su hermano José del 21/5/1915, *A.C.M.B.*, C33BEN125.
- 2 Notificación de la concesión de la Medalla de Oro. *A.M.M.B.C.*, Legado Carmen de Quevedo, 1894.04.30.
- 3 Párrafo extraído de la correspondencia desde París, 1/7/1900, de Mariano a su hermano José, notificándole además de que lo han nombrado Profesor Honorario de la Universidad de París. *A.C.M.B.*, Valencia, BEN/06/0429.
- 4 De la admiración que Benlliure sentía por Velázquez es elocuente la expresión que nos deja el 21/5/1903 tras visitar en Londres la sala española con sus lienzos en la National Gallery: "(...) me dio hasta frío verlo", *A.C.M.B.*, Valencia, C33BEN032.
- 5 MÁLAGA, 2011: 68-71.
- 6 Bronce, 48 x 37 x 24 cm, firmado: *M. Benlliure*, Inscripción.: *1840 DOMINGO MARQUÉS 1920*, Museo de Málaga, nº inv. BA/DO00146.
- 7 Benlliure terminó de cincelar el busto en Valencia los días antes de la inauguración. *La Esfera* le dedicó un largo artículo en el que se reproducía un foto del escultor cincelándolo. *L.Ex.*, 5/10/1918.
- 8 Ver VALENCIA, 2012.

Leopoldina Tuero O'Donnell

1886

Mármol, 67,5 x 32,5 x 21,7 cm

Firmado: *M. Benlliure. 86*

Colección particular

Exposiciones: Primera vez que se muestra en una exposición en España



[2] *Canto de amor* (detalle), 1889, mármol. Palacio de la Scala, Diputación de Valencia. Foto Rafael de Luis

Busto de la primera mujer del escultor, la aristócrata Leopoldina Tuero O'Donnell, (Saint Pierre de Irube, Bayona, 1867 - Madrid, 1952), sobrina de Carlos O'Donnell Abreu, II duque de Tetuán y ministro de Estado con Alfonso XII.

Mariano Benlliure, que residía y tenía su estudio en Roma desde 1881, había alcanzado la segunda medalla, después de declararse desierta la primera, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 con la obra *Accidenti!* [Pág. 157], que fue rápidamente adquirida por el duque de Fernán Núñez. Este primer reconocimiento le abrió las puertas tanto a nuevos encargos, como a los salones de la aristocracia madrileña, convirtiéndose, con sus poco más de veinte años, en el escultor de moda, solicitado y admirado por las hijas adolescentes de la nobleza.

En ese ambiente conoció a la joven Leopoldina y, a pesar del escaso apoyo familiar, contrajeron matrimonio el 18 de febrero de 1886 en la Iglesia de San Ildefonso en Madrid¹ [Fig.1]. Pronto se trasladaron a Roma, donde el escultor había dejado algunos trabajos iniciados en su taller, ciudad en la que nacieron sus hijos Leopoldina (Roma, 1887 - Madrid, 1958), conocida familiarmente como Nini, y Mariano (Roma, 1888 - Francia, 1951). La disparidad de caracteres, de intereses y de motivaciones, propició el distanciamiento entre ellos y el fracaso matrimonial, que se zanjó con la separación definitiva aprobada en el Tribunal Civil de Roma en 1895². Durante los años de armonía familiar, la joven Leopoldina fue la musa del escultor, que la retrató en numerosos dibujos y acuarelas resaltando su belleza y elegancia en escenas de salones, conciertos y recepciones, y en dos bustos³. Además, la hizo protagonista del grupo escultórico *Canto de amor*, cuyo primer boceto está fechado en 1886⁴, el mismo año que el segundo busto que ahora presentamos.

Canto de amor [Fig.2] es un elogio al amor juvenil, representado por una joven sentada, desnuda, que sonríe ensimismada al recordar su primer encuentro amoroso, al tiempo que cinco niños forman un corro a su alrededor e intentan llamar su atención con sus juegos. El conjunto se alza sobre un pedestal decorado con cuatro relieves de inspiración clásica, que inciden en motivos alusivos al amor, y que se pueden identificar como *Venus y Cupido*, *Las tres Gracias*, *La armonía* y *Venus y Adonis*⁵.

Mariano Benlliure concibió para este retrato una sencilla composición en la que el busto y su clásico y escueto pedestal surgen de un único bloque de mármol de Carrara, limpios de cualquier otro elemento que no sea su belleza natural. Con extraordinario primor extrajo del mármol toda la belleza juvenil de su joven esposa, que luce su característico peinado con el cabello recogido hacia arriba y unos ensortijados rizos en la nuca.

Su rostro se perfila como un óvalo perfecto sobre un estilizado cuello, que presenta despojado de cualquier ornamento. La intensa mirada de sus grandes y oscuros ojos parece perderse en la lejanía, al tiempo que sus labios se arquean suavemente para expresar una

1 Los padrinos fueron el duque de Tetuán y Faustina Casado de Silvela, esposa del abogado y político Manuel Silvela, protectores del joven escultor, y cuyo hijo Mateo, que empezaba a formarse como pintor, era uno de sus más íntimos amigos. Federico de Madrazo firmó como testigo por parte de Benlliure. Copia del Acta de matrimonio conservada en la A.C.M.B., C34 CER 006.

2 Acta de conclusión, Roma, 6/11/1895, A.F.M.B, CD/2125.

3 El modelo en escayola de primer busto, del que no hay constancia que se pasara a bronce o mármol, se conserva en el Museo Mariano Benlliure de Crevillent, ca.1884, escayola con policromía posterior, 25,5 x 48 x 28 cm, n.º inv. E-45.

4 Terracota, 33,6 x 15,9 x 16,5 cm. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, RI 02903. Agradezco a Leticia Azcue los datos sobre este boceto inédito. *AZCUE 2012B: 235-236*. Véase [Págs. 166 y 167].

5 Mármol, grupo 126 x 66 x 73 cm, pedestal 97,3 x 51,7 x 51,7 cm, Firmado y fechado: *M. Benlliure. Roma. 89*. Diputación de Valencia, n.º inv. 4817. Posteriormente hizo una segunda versión con algunas modificaciones, actualmente en el Museo Nacional del Prado, n.º inv. grupo E00802, pedestal E00626. Véase [Págs. 155, 160 y 166], *AZCUE, 2007A: 420-423*.

6 TUERO, 1962: 212, lo fecha erróneamente en 1889. QUEVEDO, 1947 y MONTOLIU, 1997 no aportan información sobre el busto.



tímida sonrisa. Este retrato, escasamente conocido, lo esculpió en Roma en 1886⁶, año de su matrimonio, y siempre se ha conservado en poder de la familia de la retratada ⁷.

Dos de los retratos a la acuarela que Benlliure realizó de Leopoldina, *Descanso en el baile*⁸ y *Leopoldina con sombrero en Viareggio*⁹, fechados en 1884 y 1889 respectivamente, nos muestran dos momentos de su apasionada y breve relación, y son un buen ejemplo del extraordinario dominio de la técnica de la acuarela que llegó a alcanzar su autor.

En el primero, más detallista, trazado con pincelada más corta y más recargada de color, representa a la joven sentada tras una cortina en el salón de baile de un lujoso palacio, vestida con un recargado traje largo y un pomposo abanico de plumas rojas en la mano. Escena que posiblemente evoca su primer encuentro en una de las fiestas en los palacios de Manuel Silvela o del duque de Tetuán¹⁰.

En el segundo, [Fig.3] pintado durante el verano de 1889 en Viareggio, localidad de la costa toscana, retrata a Leopoldina sentada en la playa a la sombra de un toldo, tocada con un amplio sombrero adornado con flores y vestida con un traje blanco con un ampuloso cuello azul, ceñido al talle por un cinturón, también azul, sobre el que brilla una gran hebilla de plata con dos *putti*, especialmente diseñada para ella por el escultor¹¹.

Esta acuarela está encajada con gran soltura, con grandes manchas de color, pincelada larga y suelta que sólo se detiene a dibujar con mayor detalle y precisión la cabeza y el sombrero, con un logrado efecto de luces y sombras en el vestido blanco y en los brillos de la superficie del mar, cuyo destello emana del propio papel, y nos revela la destreza del escultor en una técnica que no admite rectificaciones.

LEB

7 Fue la única pieza de la casa familiar que el escultor dejó en ella tras la ruptura, según TUERO, 1962: 155.

8 Acuarela/ papel, 99,5 x 62,5 cm. Firmado y fechado: *M. Benlliure. 1884. A.M.M.B.C.*, nº. inv. P-21.

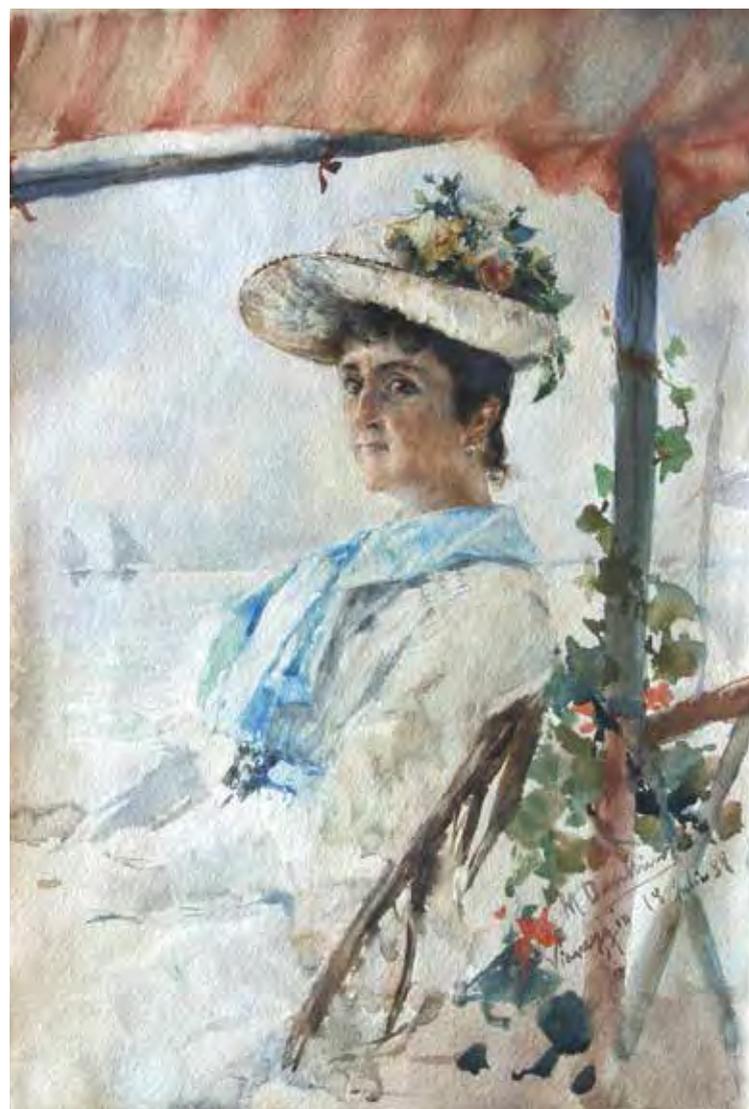
9 Acuarela/ papel, 50 x 34 cm. Firmado y fechado: *M. Benlliure. Viareggio. 18 julio 89.* Colección particular.

10 TUERO, 1962: 114-116.

11 Juan Antonio Benlliure, hermano del escultor, le hizo un retrato a Leopoldina Tuero en que viste de forma similar y lleva la misma hebilla, que pintada a mayor tamaño se aprecia con más detalle. Óleo/ lienzo, 150 x 70 cm, fechado en Roma en 1890. Colección particular.



[1] Franzen, *Leopoldina Tuero O'Donnell*, ca.1886. Fotografía Fundación Mariano Benlliure nº inv. FN 427. Foto A.F.M.B.



[3] *Leopoldina Tuero O'Donnell*, 1889, Acuarela/papel, 50 x 34 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

La reina María Cristina de Habsburgo y sus tres hijos*

1891

Mármol y bronce

72 x 79 cm. el mármol,
con marco 195 x 106 cm

Firmado: *M. Benlliure/Roma 91*

Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid,
nº. inv. 10009627

Exposiciones: MUNICH, 1892; BERLÍN, 1894; PARÍS, 1900; MADRID, 1956; BURGOS, 1991, p. 111, nº 97; EL ESCORIAL, 1993, nº 18; MADRID-BARCELONA, 1998, p. 419, nº 643

Entre los múltiples retratos encargados directamente por la reina regente figura este exquisito relieve en mármol con un magnífico marco en bronce¹. Aparecen de perfil las efigies en bajorrelieve del rey niño Alfonso XIII, la reina María Cristina, (1858-1929) la princesa de Asturias María de las Mercedes y la infanta María Teresa. Cada uno de los retratados está tratado con gran detalle y realismo² [Fig.1]. El rey niño va vestido de marinero con un magnífico cuello de encaje³; la reina luce sus característicos adornos de perlas en cabello y cuello y las infantas visten a la moda, destacando la princesa de Asturias por la cruz que pende de su cuello. Benlliure realizó esta obra durante su estancia en Roma, donde se había instalado para perfeccionar su arte y acercarse a los grandes maestros del Renacimiento. Muestra una sensibilidad especial para retratar a la familia real y en este relieve asimila perfectamente las enseñanzas renacentistas, en estrecho maridaje con un realismo ponderado y una técnica insuperable de gran maestro⁴. La gradación del relieve y el marco presentan ciertas similitudes con el estilo de Donatello y los relieves de *Carlos V e Isabel de Portugal* en el Museo Nacional del Prado, obra de los Leoni, que Benlliure conocía muy bien.

La placa de mármol va enmarcada en un marco cincelado en bronce, labor propia de un excelente orfebre. Aparece flanqueado por dos columnas con capitel jónico, fuste estriado en el tercio inferior y profusión de grutescos en el resto, al más puro estilo renacentista. En el copete, escudo real coronado entre dos figuras desnudas, una masculina a la derecha, con una guirnalda de hojas de roble que sujeta un pequeño putti en el extremo y otra femenina a la izquierda, con una guirnalda de hojas de laurel que recoge otro putti. Es evidente que en estas figuras Benlliure rinde homenaje a la escultura renacentista de Miguel Ángel y en especial a las figuras del *Crepúsculo* y la *Aurora* en el sepulcro de Lorenzo de Médicis. En la zona inferior del marco bronceo, se dibujan cuarenta y nueve pequeños escudos con los nombres de las cuarenta y nueve provincias españolas, por orden alfabético, empezando por Álava y terminando por las Islas Baleares y Canarias⁵. Los eslabones del collar del Toisón de Oro cruzan el relieve marmóreo con el águila en el centro inferior, de cuyas alas explayadas pendía el vellocino, hoy desaparecido.

Dadas las características y delicadeza del relieve, Benlliure obtuvo permiso para que viajara desde Roma en el mismo coche-cama que él y así evitar cualquier accidente en su manipulación. Los madrileños pudieron admirar esta obra en el Museo Nacional del Prado, donde estuvo expuesta hasta que pasó al Palacio Real de Madrid, concretamente a las habitaciones de la reina María Cristina, donde forma parte de la decoración permanente desde entonces expuesto sobre un caballete. La prensa del momento valoró extraordinariamente la ejecución de este relieve y fue elegido para figurar en las exposiciones internacionales de Munich en 1892⁶, patrocinada por la Infanta doña Paz y la de Berlín en 1894. Unos años más tarde, en 1900, también figuró en la Exposición Universal de París,

1 MONTOLIÚ, pp. 71-72, 333. QUEVEDO 1946, p. 105.

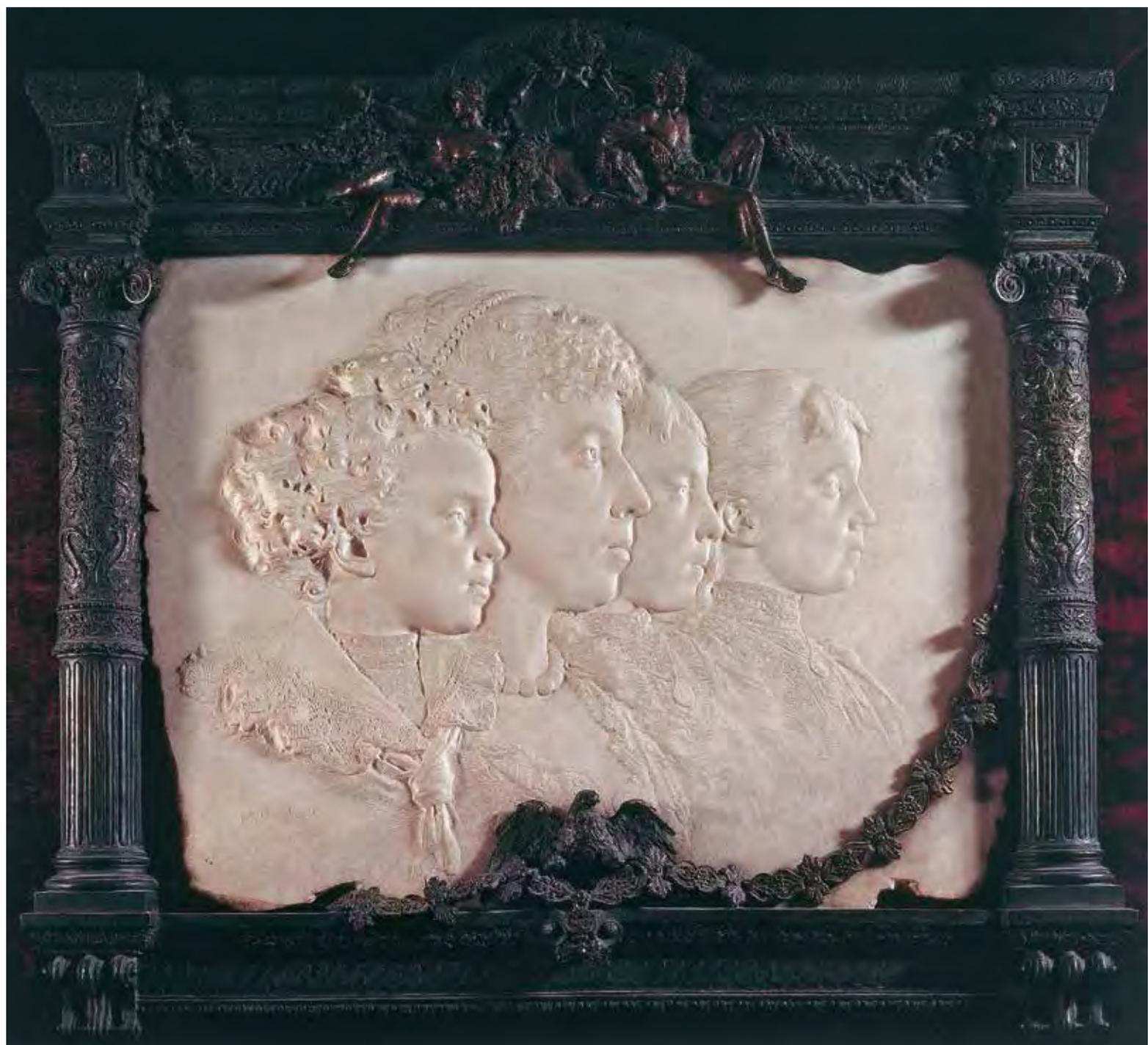
2 Es muy probable que Benlliure utilizara alguna fotografía de la familia regia para realizar este relieve. En el Archivo de Palacio se conservan varias fotos de esos años donde aparecen la reina y sus hijos vestidos de forma muy similar, aunque en posición frontal, nº inv. 10200474.

3 En 1892 Agustín Querol, durante su estancia también en Roma, hizo un busto del rey niño con las misma indumentaria, Palacio Real de Madrid, nº de inv. 10090835.

4 ADSUARA, 1948, pp. 9 y 13: "Una de las modalidades, quizá la que marca más elocuentemente el hito de la madurez y define mejor su personalidad artística, es la de la última década del XIX, últimos años de su permanencia en Roma, cuando asimila e incorpora a su visión realista el garboso tono del preciosismo italiano del siglo XVI de los Leoni. En este punto concuerdan las cualidades más características de su concepto escultórico, en el que se resumen y armonizan los factores más contrapuestos de su personalidad, regidos por la inestimable gracia de un dinamismo barroco, como denominador común de toda su obra".

5 El número actual de provincias españolas es de 50, pues en 1927 las Islas Canarias se dividieron en dos provincias.

6 *A.G.P.*, Sección Administrativa, Legajo 938. Para el transporte de la obra a Munich se hizo una caja doble de embalaje por la empresa Continental Express, situada en el nº 15 de la Carrera de San Jerónimo y el "artista" fue el señor José Suárez, que tenía su tienda-taller en la calle Ventura de la Vega 13 (antes Baños). Factura del 17 de marzo de 1893 por un importe de 482,25 pesetas.





[1] Retrato de la reina María Cristina con sus hijos. Fotografía original Archivo Patrimonio Nacional, nº inv. 10200474. ©PATRIMONIO NACIONAL

para representar el arte español de aquel momento ⁷. En esta exposición tuvo el honor de presidir el Pabellón Español, bajo el tapiz del *Cristo de la Misericordia* (nº inv. 10034480), en lo que denominaron *Trono de Carlos V*⁸ [Fig. 2]. Benlliure viajó a París en marzo de 1900 mientras se estaban iniciando los preparativos para la exposición universal y las cartas que escribe desde allí aportan datos muy curiosos sobre la marcha de los trabajos y la valoración de las tendencias artísticas del momento ⁹. En todas estas exposiciones, el relieve atrajo la mirada y los elogios de expertos y público visitante y por los trabajos que presentó en París obtuvo la Medalla de Honor de Escultura¹⁰, iniciando una carrera de éxitos tanto a nivel nacional como internacional.

MJHS

⁷ El edificio del pabellón español era de estilo plateresco, diseñado por el arquitecto José de Urioste.

⁸ Fotos en el Archivo del Palacio Real de Madrid, nºs de inv. 10163220 al 24.

⁹ Todos las referencias de Archivo que damos a continuación son inéditas hasta el momento. *A.G.P.*, Alfonso XIII, Exp. per., C^a 13240/13. Según Benlliure había que ser muy meticuloso en la colocación de las obras para que pudieran ser valoradas en su justa medida y al referirse a su relieve dice “Muy bien colocado en el trono de Carlos V” por el Sr. Conde de Valencia de don Juan”. Carta fechada en París el 8 de mayo de 1900. En esta misma exposición figuraron otras obras de Benlliure: la escultura de Velázquez, emplazada en el centro del patio interior del pabellón, la escultura de Trueba, varios grupitos de toros y la maqueta del mausoleo a Gayarre: “En escultura tengo el gusto de poder decir a S. M. que yo he conseguido colocar el mausoleo a Gayarre en uno de los mejores sitios del Salón, dado el poco espacio que ha concedido Francia a los extranjeros”.

¹⁰ *A.G.P.*, Idem. Carta fechada en Barcelona el 29 de Junio de 1900: “Mi estimado amigo (Alfonso de Aguilar), ruego a Vd. Tenga la bondad de transmitir a S. M. la Reina lo siguiente, Señora el Sr. marqués de Villalobar ha tenido la bondad de enviarme un telegrama desde París con la enhorabuena de V. M. por haber obtenido medalla de honor. Muchísimo me honra esta inmerecida prueba de distinción que V.M. me da; yo me felicito de haber recibido en el certamen Universal la mas alta distinción por lo que esta pueda redundar en beneficio de mi patria a la que tanto quiero y por la satisfacción que V. M. haya tenido en ello, ya que ha contribuido a mi triunfo con un interés nunca por mí suficientemente agradecido”.



[2] *Trono de Carlos V en la Exposición Universal de París, 1900.* Fotografía original Archivo de Patrimonio Nacional, nº inv. 10163220. ©PATRIMONIO NACIONAL

Ignacio Bauer

1895

Bronce, 59 x 61,5 x 46 cm

Firmado: *M. Benlliure/95*

Marca de fundidor: *FEDCO MASRIERA
FUND. BARCELONA*

Colección particular

Exposiciones: Primera vez que se muestra en una exposición en España



[1] *Proyecto para la decoración del Saloncito Bauer: la Academia (detalle), 1895. Acuarela/ papel, 56,3 x 78,5 cm. Colección particular. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera*

El busto del célebre banquero de origen húngaro y criado en Trieste, Ignacio Salomón Bauer (1827-1895), iniciador de esta saga familiar como representante de los Rothschild en España, que por entonces era la banca privada más importante de Europa, fue encargado tras su fallecimiento en 1895 por su hijo y heredero Gustavo y se colocó en el exquisito y alegórico salón dedicado a la música y a las Bellas Artes, decorado íntegramente por Benlliure¹, conocido como *Saloncito Bauer* [Págs. 163 y 165] del palacete que era vivienda familiar y sede de la empresa ubicado en la calle San Bernardo 44. Edificio que tras la quiebra familiar de 1931 tras la proclamación de la República y su posterior ocupación en la Guerra Civil, fue adquirido en 1940 por el Ministerio de Educación siendo actualmente sede de la Escuela Superior de Canto. Instalado en España desde 1855 y casado en 1864 con Ida Morpurgo, baronesa originaria de Trieste y emparentada con la familia Rostchild, Bauer además de ser la personalidad judía clave en la España de su época, fue la figura más influyente de la banca privada española y su más directo contacto con las altas finanzas europeas. Su faceta social y cultural discurría entre el poder, el refinamiento y la filantropía².

En este busto post mórtem basado en los numerosos retratos y fotografías del banquero, Benlliure muestra una vez más su genialidad escultórica y su penetrante capacidad para indagar en la personalidad del retratado. Con un tratamiento pulido del bronce, su capacidad de introspección y su técnica más depurada, refleja la firmeza de su carácter, su mundo interior.

En este retrato de corte oficial que subraya la imponente y de gran prestancia figura de Bauer, domina el magistral realismo con el que Benlliure lo inmortaliza dentro de una contenida sobriedad gestual. Su presencia se impone con gran fuerza, como un eco de lo que fue su trayectoria. Su rostro ya avejentado mira fijamente al frente. Está tratado con acertado verismo en sus líneas de expresión y muestra una poblada, cuidada y detallada barba y cabellos de corte decimonónico. Su rictus y sus ojos, que muestran una mirada concentrada y a su vez fatigada, reflejan una profunda expresión que, a su vez, evoca un cierto agotamiento vital del que se extrae un elocuente retrato anímico. Para el torso, Benlliure emplea en su chaqueta, camisa y chaleco un tratamiento casi tangible, sin rastro de abocetamientos. Extrae del bronce toda y cada una de las diferentes calidades de la materia textil que componen su rica indumentaria al igual que de los adornos y elementos existentes, con acertados efectos visuales y táctiles de gran plasticidad.

En el proyecto inicial, Benlliure creó para este retrato una ménsula adosada a la pared, entre las puertas presididas por los medallones de Velázquez y Benlliure, y decorado con figuras en relieve [Fig.1], que es muy posible que no se llegara a realizar, sobre el que se alzaba el busto sobre un sencillo pedestal cuadrangular de mármol, que permitía destacar y elevar en toda su dimensión la poderosa presencia del banquero³. Este busto es coetáneo al excelente retrato que Benlliure nos dejó del célebre doctor Esquerdo⁴, fundido también en la Casa Masriera de Barcelona en ese mismo año, y que al igual que el de Bauer sigue las directrices del aún vigente por entonces, retrato decimonónico que, impregnados de un cierto carácter casi oficial, mantienen un estilo en la pose, fisonomía y estilo de los retratados, en el tratamiento minucioso y verista de sus rasgos y cabellos, en la fidelidad a las calidades de la indumentaria.

MJLA

1 En ENSEÑAT, 2000: 45, se reproduce un fragmento de una entrevista realizada al escultor de 1917 en la que recuerda que este busto fue el primer encargo que le hicieron y que tras la enorme satisfacción por el resultado, le encargaron la decoración íntegra del salón.

2 Eran asiduos a sus recepciones, fiestas y tertulias figuras como Canalejas o Pardo Bazán. La creación de la Sociedad Filarmónica de Madrid y posteriormente la Orquesta del mismo nombre en 1915, se debió al apoyo económico de los Bauer, siendo su nieto Ignacio su primer presidente. La trayectoria de esta dinastía judía en España se analiza en LÓPEZ-MORELL, 2005.

3 *N.T.*, enero-junio 1902: 116, lám.

4 Bronce, 1895. Colección particular. QUEVEDO, 1947: 121-122.



Autorretrato

Ca.1900

Bronce, 48,5 x 45 x 27,5 cm
Peana de mármol, 12,5 x 16 x 15,8 cm

Museo de Bellas Artes de Valencia,
nº inv. 161-E

Exposiciones: VALENCIA, 1944: nº9; MADRID, 1945: 54, nº4; MADRID, 1956: 295-297, nº3; MADRID y ROMA, 1979: 105; VALENCIA, 1981; SAN SEBASTIÁN, 1987: nº6; ALICANTE y VALENCIA, 1987-88: nº6; VALENCIA, 1988; VALENCIA, 1995; VALENCIA, 1996; ZAMORA, CREVILLENTE, ROMA, VALENCIA, 1997-1998: 144, nº25; VALENCIA, 2000: 116, nº1; VALENCIA, 2007: 100-101, nº11^a

Según su biografía y última esposa Carmen de Quevedo¹, Benlliure realizó este busto autorretrato en 1900 en Roma para la Academia de Bellas Artes de San Lucas tras ser nombrado Académico, en mayo de 1899². Su candidatura fue propuesta y apoyada por tres importantes escultores italianos de la época: Alfonso Balzico, Giulio Monteverde y Stefano Galletti, que detentaba el cargo de presidente de esta academia romana³. Fue elegido socio de Mérito en la Asamblea General el 14 de mayo de 1899. No existe, sin embargo, ningún documento que certifique el encargo ni que permita datar con certeza el busto que, además, no llegaría a ser entregado a la Academia de San Lucas, permaneciendo siempre en poder de su autor hasta que lo donó al Patronato del Museo de Bellas Artes de Valencia en 1940⁴.

Se retrata a los 38 años con gran sobriedad y cierto empaque académico pero con un acusado espíritu innovador en el tratamiento del modelado. En su rostro, de un minucioso realismo, centra la atención en su mirada con la expresiva vivacidad de sus ojos y en su peculiar y cuidado bigote. Nos transmite su psicología por medio de su excelente dominio técnico en el pulido y tratamiento del bronce y un modelado casi pictórico en el torso, en contraste con el del rostro, por medio de grandes trazos de factura ágil y rápida que le confieren fuerte intensidad expresiva al busto y un toque plástico de modernidad. Recurso este que, por otra parte, empleará en los retratos de familiares y personas muy allegadas.

Su fuerte personalidad creativa, al ser simultáneamente sujeto y objeto de esta obra, está reforzada por la visión estética de la obra en la que el tratamiento de la pátina resalta los juegos de claroscuro, los efectos de la luz, sugiriendo formas de gran ligereza. Es, en suma, la expresión que Benlliure nos deja de su rostro como reflejo de su mundo interior. Es además el único busto que el escultor realizó de sí mismo.

Sí modeló su autorretrato en bajorrelieve en dos ocasiones. La primera de ellas en 1896, fue en forma de medallón que cinceló en mármol [Fig.1] y estaba destinada a decorar uno de los alfiles del célebre salón de música del palacete madrileño del banquero Bauer⁵. La siguiente ocasión fue al final de su vida, en forma de placa. De este último autorretrato se hicieron dos fundiciones en bronce, una para colocarlo en el panteón de sus padres en el valenciano cementerio del Cabañal, donde según su deseo sería enterrado y otra que donó al Museo del Ejército⁶.

Asimismo, se conservan tres autorretratos de excelente factura que realizó al óleo⁷ [Fig.2]. En ellos, al igual que en el resto de sus pinturas y numerosos dibujos, manifiesta un ejemplo evidente de su maestría como dibujante, su acusado sentido cromático y su gran habilidad para la composición, todo ello fruto de su intensa formación casi autodidacta por su relación con el mundo de la pintura desde su infancia, en su hogar familiar, con el gran pintor Francisco Domingo, y en los años romanos, conviviendo con la excelente pléyade de pintores que se formaban en Roma.

1 QUEVEDO, 1947:147, señala que se debió a un encargo de su director Manfredi, pero éste no sería director de la Academia de San Lucas hasta 1922-1923, como consta en la relación "I Presidenti dell'Accademia Nazionale di San Luca", <http://www.accademiasanluca.it/>.

2 A. A.S.L., Roma, nº 4955 (195), *Verbale dell'Assemblea Generale*.

3 Idem. nº 4948 (67), 4 maggio 1899, *Verbale dell'Adunanza della Classe di Scultura*.

4 ENSEÑAT y LÓPEZ AZORÍN, 2000: 97-99.

5 Se presenta en este mismo catálogo una de las acuarelas del proyecto decorativo del salón de música, [Pág. 163].

6 Bronce, 70,5 x 54,5 x 13,5 cm, f. y f.: *AUTORRETRATO/ Mariano Benlliure, 1941*, Museo del Ejército, Toledo, MADRID, 1998: 134. Nº 33, y Cementerio de El Cabañal, Sección 1ª derecha, nº 186, Valencia.

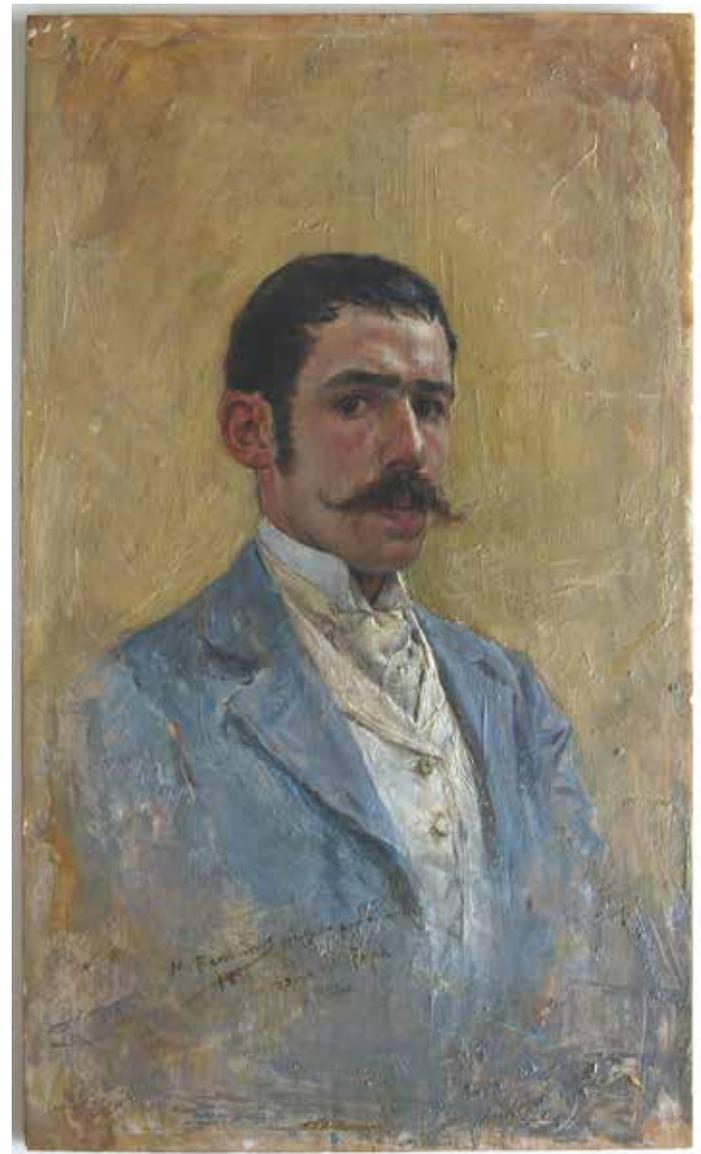
7 O/t, 38,5 x 23,2, 1891 y o/l, 68,5 x 68,5 cm, ca.1920, ZAMORA, CREVILLENTE, ROMA, VALENCIA, 1997-1998 y MÁLAGA, 2011: 26-27, nº1, ambos en Colección particular; y el donado por su autor al Museu Grão Vasco de Viseu (Portugal), o/l, 106 x 78 cm, ca.1937, nº inv. 2475.





[1]

[1] *Alfíz del saloncito Bauer con autorretrato*, 1896, mármol y madera. Colección particular. Foto A.F.M.B.
 [2] *Autorretrato*, 1891. Óleo/ tabla, 38,5 x 23,2 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.
 [3] *Autorretrato*, ca. 1910. Tinta/ papel, 14,7 x 18,4 cm. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. DG 168. Foto A.F.M.B.



[2]

Por otra parte cabe subrayar el gran número de caricaturas que el escultor hacía de sí mismo [Fig.3]. Las realizaba como apuntes, divertimentos o para ilustrar cartas a allegados o en tarjetones, cuartillas, sobres etc. En ellas siempre se retrataba con un estilo satírico, jocos, acentuando sus rasgos más sobresalientes, en especial sus grandes orejas. En estas caricaturas nos transmite su gran alegría de vivir, su optimismo y el espíritu de gran jovialidad y camaradería que animaba su vida. En ocasiones para acompañar su retrato fotográfico dibujaba en los márgenes dinámicas escenas de temática tan variada como viajes, toros, niños, reuniones, bailes o amigos⁸.

MJLA

⁸ ENSEÑAT y LÓPEZ AZORÍN, 2000: 97-99.



[3]

Práxedes Mateo-Sagasta

1902

Bronce 66 x 55 x 30 cm

Firmado *Benlliure, 1902*

Marca de fundidor *FUNDICIÓN ARTÍSTICA / MASRIERA CAMPINS / S^{dad} An^{ma} BARCELONA*

Congreso de los Diputados. nº inv. 658

Exposiciones: MADRID, 1997: 175.
VALENCIA, 2000: 242. LOGROÑO 2002:
302. VALENCIA 2007: 578



[1] Franzen, C., *Sagasta posando para Benlliure acompañado de Natalio Rivas, 1902*. Fotografía A.M.M.M.B.C., nº inv. S - 000285

1 Su amplia trayectoria, y su colaboración activa para que se asentara un sistema monárquico constitucional en el que liberales y conservadores se alternasen pacíficamente en el poder, se difunde desde 2002 especialmente a través de la Fundación Práxedes Mateo-Sagasta, creada coincidiendo con el centenario de su fallecimiento, www.fundacionsagasta.org

2 RIVAS en *ABC*, 17/1/1932: 15-16, que continúa en RIVAS en *ABC*, 24/1/1932: 15-16.

3 RIVAS en *ABC*, 7/2/1932: 17, transcrito por QUEVEDO, 1947:209-211.

4 *L. I. E. y A.*, 8/8/1902 (lám.) portada y 79, "No por solicitudes de la vanidad y sí por estímulos de familiar cariño, ha consentido el presidente del Consejo de Ministros, Excmo. Sr. D. Práxedes Mateo-Sagasta, en que el genial artista Mariano Benlliure reproduzca su busto. Hermosa,

Busto del que fuera ministro (Torrecilla en Cameros, Logroño 1825 - Madrid, 1903) en varias ocasiones - especialmente de Gobernación y Estado -, y en dos ocasiones Presidente del Consejo de Ministros, en el que Benlliure transmitió la fuerza y la destacada personalidad de este insigne político liberal, ingeniero y periodista con excepcional realismo, en sus últimos años de vida¹.

Benlliure realizó con maestría, soltura y delicadeza esta obra por encargo del retratado, y lo fue modelando siempre en compañía del amigo de ambos Natalio Rivas, político, abogado, escritor y buen conversador, de quien partió la idea y quien los presentó.

Años después Rivas relató detalladamente las cinco sesiones en que, desde el 4 de julio de 1902 el escultor fue modelando el retrato del político, a quien intentaban distraer con conversaciones distendidas porque, según comentaba Rivas y dada la situación política, se le veía preocupado y pensativo². El rostro que Benlliure modeló es realmente expresivo, un estudio psicológico de gran realismo.

El político quedó tan satisfecho que llegó a decir que "nadie sabrá si la cabeza de Sagasta es la que tan soberanamente acaba usted de modelar o la que yo llevo sobre mis hombros"³. El retrato fue considerado "una joya artística" y muy valorado⁴, y el artista regaló otro ejemplar, también en bronce a su amigo Natalio⁵. El busto del Congreso fue adquirido en 1914 a la Viuda de Suarez de Figueroa, doña Paula Vázquez⁶.

Existen tres ejemplares más que proceden del mismo barro, aunque con modificaciones y matices diferentes ya que cada obra era retocada por el escultor en la cera. Por un lado, un ejemplar propiedad de sus herederos⁷, que quizá podría ser el que, hoy se encuentra en el palacio logroñés de Los Chapiteles, sede del Instituto de Estudios Riojanos (IER) y de la Fundación Sagasta, busto subastado en 2005⁸, y adquirido por el Gobierno de La Rioja⁹. Por otro lado, el que perteneció al conde de Romanones, Álvaro de Figueroa y Torres, gran admirador de Sagasta y autor de su biografía, que tuvo este busto en su propio despacho hasta su muerte, y por herencia llegó a la familia Rodríguez - emparentados no solo con Romanones, sino también con el propio Sagasta -¹⁰, quienes lo cedieron en 2010 para su exposición en el "Espacio Sagasta", de Torrecilla en Cameros (La Rioja). Finalmente existe otro ejemplar en colección particular¹¹.

Benlliure es también autor del mausoleo de Sagasta, esculpido en mármol en 1904, que se encuentra en el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid, en el que se representa el cuerpo yacente del político con levita y el toisón y un el crucifijo sobre su pecho, acompañado en la cabecera por una hermosa alegoría de la *Historia* con un impresionante desnudo femenino que está cerrando el libro de su vida, y a los pies una alegoría del *Pueblo* representada por un joven obrero - al ser Sagasta un gran defensor de la soberanía popular -¹², una creación única, de un detallismo excepcional y un original diseño compositivo [Págs. 87 y 88].

LAB

como todas las creaciones de este insigne escultor, es la obra que copiamos. La fisonomía de D. Práxedes ha sido modelada maravillosamente, reflejando en ella con acierto prodigioso su gesto habitual y sus rasgos salientes. El busto de Sagasta está hablando ..."

5 QUEVEDO, 1947: 211. MONTOLIÚ, 1997: 115, 348 (lám.). Hoy en colección particular, expuesto por primera vez en MÁLAGA, 2011:40.

6 Ofrecido por la propietaria al Congreso y establecido el precio de 5.000 pts. según el "Acta de Gobierno interior" de 13 de agosto de 1914. Agradezco a M^a Teresa de Castro la información, la amable colaboración y las facilidades para la investigación en el Congreso.

7 MADRID, 2000A: 354, figura como "Colección Luis Mateo-Sagasta y Emilia Fernández Coppel. Madrid, 70 x 55 x 40". En LOGROÑO, 2002: 303, la ficha técnica indica,

"70 x 55 x 40. Copia. Emilia Fernández de Coppel. Vda. de Luis Mateo-Sagasta. Madrid".

8 En la sala Alcalá de Madrid, 19 de mayo de 2005.

9 IZQUIERDO, 2010, www.larioja.com/v/20100815/cultura/sagasta-veranea-cameros20100815.html

10 Tal como se informó cuando se hizo la presentación en el Espacio Sagasta, "su bisabuelo materno era el conde de Romanones, y Jaime y su hermana Casilda Rodríguez están emparentados con el prócer camerano a través de su bisabuelo paterno, Eusebio Rodríguez Mateo-Sagasta, que era primo carnal del político".

11 Herederos de Natalio Rivas, palacio Vela de los Cobos, Ubeda. Vid, MÁLAGA, 2011: 40.

12 *L.I.E. y A.*, 8/7/ 1904, (lám.) portada. Y CUENCA en *L.I.E. y A.*, 8/7/ 1904: 3. *ABC*, 23/6/1904: 8 (lám.).

Página siguiente: foto Archivo Congreso de los Diputados



María del Rosario de Silva y Gurtubay

1902

Mármol, 59 x 35 x 25 cm

Firmado: *M. Benlliure/ 902*

Fundación Casa de Alba, nº inv. E-99

Exposiciones: BUENOS AIRES, 1910:169; MADRID, 1987: 164, nº 38; SEVILLA, 2009: 342-344, nº 39; MADRID, 2012-2013: 244-245, nº 62



[1] *Josefa Velázquez Duro y Fernández Duro*, 1902, Mármol, alto 49,5 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

1 QUEVEDO, 1947: 212; MONTOLIÚ, 1997: 348. Ficha de catálogo en la primera ocasión de su exposición pública redactada por AZCUE, 2009: 342-344, nº 39; AZCUE, 2012: 244-245, nº 62.

2 Busto, mármol, 49'5 x 33'5 x 28 cm. Ver en ENSEÑAT, 2009: 345-347, nº 44. ENSEÑAT, 2012B: 249-251, nº 64.

3 María Benlliure Ortiz, 1883, barro, h. 36 cm, dedicado

Podríamos remontarnos al encargo de este busto realizado en el año 1902, para datar de forma indirecta, la estrecha y fructífera relación artística y personal que se desarrolló a lo largo de décadas entre Mariano Benlliure y la Casa de Alba. De tal fecha es este busto infantil en mármol de M^a del Rosario de Silva y Gurtubay, (Madrid, 1900-1934), esculpido cuando contaba dos años de edad¹. La niña era hija única y heredera del matrimonio formado entre don Alfonso Silva y Fernández de Córdoba, duque de Híjar, de Aliaga y marqués de San Vicente del Barco, entre otros títulos y D^a María del Rosario Gurtubay y González de Castejón, dama de la reina Victoria Eugenia, quien años después, en 1920, añadiría a sus títulos nobiliarios el de duquesa consorte de Alba por su matrimonio con don Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, XVII duque de Alba, siendo un personaje relevante y querido hasta su temprano fallecimiento por tuberculosis a la edad de 34 años.

Realizado cuando Benlliure ya era el escultor más solicitado de la élite política, social y cultural española, capta en este retrato de gran delicadeza compositiva y virtuosismo técnico, con su absoluto dominio de la materia y de los efectos del claroscuro, toda la naturalidad, encanto y ternura que transmite la niña, sin afectación alguna, cualidad que se ve acentuada por la propia transparencia del mármol al conferirle el calor de lo vivo y, a su vez, poniendo énfasis en la espontaneidad de su expresión, en el sentido de lo instantáneo, quien parece observar con el mayor interés el trabajo del escultor. Sus cabellos recogidos con tirabuzones que se reparten por toda la nuca adornados con un favorecedor lazo, enmarcan su cálido rostro infantil. Los dinámicos volantes del exquisito vestido de la niña, esculpidos con gran delicadeza y minuciosidad, sirven de base y perfilan su torso que emerge de un pedestal de ecos modernistas decorado con rosas en su parte superior.

A destacar que ya nacida su única hija, la actual duquesa de Alba Cayetana Fitz-James Stuart y de Silva (Madrid, 1926), sus padres encargaron a Benlliure un busto en mármol de la niña cuando tenía también dos años de edad, en la misma línea de ligereza y naturalismo, de un gran encanto y modernidad, y que se conserva en el Palacio de Liria².

La personalidad de Benlliure, encontró en el mundo de la infancia un terreno extraordinariamente versátil en el que desarrolló con gran interés múltiples facetas creativas a través de sus juegos, su dinamismo, su gracia, la plasticidad de sus caritas y cuerpecitos carnosos así como en sus expresiones llenas de viveza y espontaneidad. Este aspecto afectivo, casi empático, lo recrea desde sus inicios en el retrato infantil, tema ampliamente desarrollado en su producción y que enlaza con su gran atracción por el mundo de la infancia que le permitió adentrarse en la representación del movimiento y de lo instantáneo. En su excelente y extensa serie de retratos infantiles que realizó a lo largo de su vida, en los que en cada uno de ellos imprime un concepto escultórico diferente y siempre desde un sentido natural que resulta innovador frente a los formalistas postulados artísticos vigentes, se observa especialmente que ya sean de familiares o de allegados, su predilección por captar el encanto capaz de emanar de un rostro infantil como nos muestra en los que ya afianzado en este género realiza en Roma de sus sobrinos *María y Peppino*³, hijos de su hermano José de 1883 o en los que realiza en su visita a París a los niños *Marcelo y Roberto Domingo*⁴, hijos de su gran amigo y primer maestro, el pintor Francisco Domingo Marqués. A esta serie le sigue el de su hijo primogénito *Mariano*, hacia 1891,⁵ el busto doble de sus hijos *Mariano y Leopoldina* de 1892⁶, el de la niña *Josefa Velázquez Duro y Fernández Duro*, hija de los marqueses de la Felguera en 1902 [Fig. 1], esculpido el mismo año que el busto de *M^a del Rosario de Silva y Gurtubay*, o el de su nieto *Guillermo Stefaniani* de 1916⁷ entre otros.

MJLA

A mi sobrina María/ M. Benlliure 1883; y Peppino Benlliure Ortiz, 1886, mármol, 39,5 x 24 x 18 cm, ambos en la Casa-Museo Benlliure en Valencia.

4 Marcelo Domingo, 1883, barro patinado y Roberto Domingo, 1883, barro patinado, h. 32,5 cm, ambos dedicados *A Madame Domingo/M. Benlliure/ París 1883*, Colección particular.

5 Busto de *Mariano Benlliure* Tuero, mármol blanco, 25 x 41, firmado M. Benlliure, Museo Mariano Benlliure, Crevillent, ver LÓPEZ AZORÍN, 1997: 132.

6 Leopoldina y Mariano Benlliure Tuero, 1892, barro, ver QUEVEDO, 1947: 100-101.

7 Mármol, 42 x 34 x 21 cm. LÓPEZ AZORÍN, 2000: 288, nº 102.

Página siguiente: foto Joaquín Cortés



El rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia*

1906

Bronce y mármol
75 x 110 x 59 cm

Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, n.º inv. 10023444

Exposiciones. MADRID, 1988: 68-70; SEVILLA, 1992



Modelo en escayola del busto de la reina Victoria Eugenia. *Blanco y Negro*, 26 de diciembre de 1908. Foto A.F.M.B.

El rey Alfonso XIII (1886-1941) se casó con la princesa británica Victoria Eugenia de Battenberg (1887-1969) [Fig.1] el día 31 de mayo de 1906 y para celebrar este acontecimiento el Club Español de Buenos Aires encargó a Benlliure un retrato conjunto de los monarcas. El club se reunió en asamblea el 18 de abril de dicho año y Manuel Durán, presidente de la misma, envió un telegrama a Benlliure para comunicarle este encargo¹. El escultor aceptó gustosamente y concibió una obra excepcional, en perfecta armonía de líneas y materias, combinado el bronce y el mármol para las efigies de los retratados, sobre un magnífico pedestal de mármol con relieves alegóricos en bronce². Desgraciadamente el pedestal original no se conserva, pero gracias a las fotografías antiguas de este conjunto, se ha realizado un nuevo pedestal, que recuerda ligeramente el original³.

El rey viste el uniforme de húsar con el dolman⁴ y entre otras condecoraciones ostenta el collar de la orden del Toisón de Oro y la banda con la cruz de la Orden de Carlos III. Sobre la pelliza destacan las cruces de las órdenes militares de Santiago, Alcántara, Montesa y Calatrava⁵.

El busto de la reina está realizado en mármol y Benlliure supo captar en él toda la belleza juvenil de la princesa, peinada con moño alto, sin ningún adorno alrededor del cuello: luce un vestido con escote cuadrado y mangas ligeramente abullonadas con un delicado adorno floral⁶.

Benlliure realizó este grupo en un tiempo record y en unos momentos familiares muy difíciles, pues sus padres estaban enfermos, especialmente su padre, y viajaba a Valencia constantemente para estar al lado de "sus pobres viejos"⁷. A principios de mayo de 1906 ya tenía modelados en barro los bustos de la pareja real para que la reina María Cristina se pasase por el taller para comprobar el parecido y según el escultor la reina "al ver los bustos de los reyes comprendió que el acierto completo era dar los últimos toques del natural, y

1 MONTOLIÚ: 118, 120 y 352; QUEVEDO, 1947: 226-227; Era la segunda ocasión en la que recibía un encargo desde Buenos Aires, pues en 1900 la Municipalidad de la ciudad le encargó un Jarrón decorativo para rendir homenaje a España. Dicha obra se conserva en el Palacio de El Pardo, n.º de inv. 10073583.

2 Las armas de España y del Reino Unido parecían enmarcadas por dos efebos semidesnudos sujetando sendas banderas entrelazadas, rodeadas por el Toisón de Oro y la siguiente inscripción: *SS.MM. / EL REY DON ALFONSO XIII / Y LA REINA VICTORIA EUGENIA / HOMENAJE / DE / ESPAÑOLES RESIDENTES / EN LA / REPUBLICA ARGENTINA / XXXI MAYO MCMVI*. Fotos antiguas en el Archivo del Palacio Real de Madrid.

3 Se conservaba solamente un pedazo de mármol y siguiendo el modelo, los canteros de Patrimonio Nacional, realizaron el actual en el año 1992 para que todo el conjunto formara parte del Pabellón Real en la *Expo 92* de Sevilla.

4 CARLOS, 1980: 38: "el uniforme más vistoso, dentro de los de Caballería, de este reinado, era el de los Húsares de Pavía.... El dormán (sic) de gala era de paño encarnado con el cuello y bocamangas azules; los botones de metal dorado, con las iniciales del regimiento, y la cordonadura y toda la trencilla de la prenda, así como el soutache de oro. La pelliza de paño azul, de forma similar al dormán, pero de mayores dimensiones, para que pudiese ponerse por encima de éste o de la chaqueta, estando toda la prenda guarnecida de astrakán negro, así como las bocamangas, que terminaban en un escusón de tres picos, llevando encima de éste un adorno de trencilla de oro. La chaqueta era del mismo paño, color y forma que el dormán, pero sin cordonadura ni escusón, cerrada en el pecho por nueve botones".

5 Este modelo de retrato lo repitió en numerosas ocasiones para instalarlo en los diferentes cuarteles del ejército, MADRID, 1988, n.º 20: 108. Joaquín Sorolla lo pintó también con este uniforme en 1907 y Alejandro Pardiñas Cabré lo haría en 1930 (n.º inv. 10002482, en la Antecámara Oficial del Palacio Real de Madrid).

6 En 1916 Benlliure volverá a retratar a la reina de un modo similar en otro busto de mármol, n.º de inv. 10090834, en el Palacio Real de Madrid.

7 Todos estos datos de Archivo son inéditos. *A.G.P.*, Alfonso XIII, Exp. Per. Cª13240/13. Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, Secretario particular de la reina María Cristina, con el que mantenía una estrecha relación de amistad, Valencia 10 de mayo de 1906: "No crea que no me hago cargo a pesar de los buenos deseos de la Reina de que es muy difícil en todos conceptos alcanzar tan alto honor del rey, pero atendiendo a las indicaciones de la Reina me permito rogarle se lo haga presente.

Además estoy intranquilo por las noticias de la enfermedad de mi padre que siempre son las mismas y si tuviera la dicha de que S. M. el Rey me concediese la gracia que solicito en esta semana no solamente tendría la seguridad de entregar los bustos para la fecha que me he comprometido sino que les proporcionaría el placer a los pobres viejos de pasar con ellos la próxima semana. No sé ni como puedo trabajar, pues esto me tiene intranquísimo".

8 *A.G.P.* Alfonso XIII, Exp. Per. Cª13240/13. Carta del 10 de mayo de 1906.



me indicó que cuando tuviese el busto del rey en cera se lo hiciese saber”⁸[Fig.2]. Las ceras estarían una semana después y entre viaje y viaje a Valencia, los retratos están terminados el 25 de mayo, a falta de algunos detalles en el pedestal⁹. Benlliure estaba obsesionado por plasmar fielmente los rasgos físicos de los reyes y por ello insiste en poder dar los últimos toques del natural, aunque para ello tenga que hacerlo después de la boda.

El 29 de mayo el conde de Romanones se acercó a ver la obra, pues Benlliure quería estar seguro de que había acertado al retratar a la princesa: “ En este momento sale del estudio el conde de Romanones a quien le encargué se fijase bien en S.A.R. la Princesa para decirme con toda franqueza si está o no parecido el busto. Dice que sí, que no estaría más si lo hubiese hecho del natural en vista de esto, y comprendiendo lo difícil que sería lograr lo que solicitaba por la premura del tiempo, creo que será mejor en caso de que haga falta darle más parecido esperar aunque sea después del verano y en palacio mismo, lo haría con más tranquilidad”¹⁰.

No cabe la menor duda de que con este conjunto Benlliure realizó uno de los más hermosos retratos de los reyes, con quienes establecería una verdadera amistad a lo largo de su vida, como lo demuestran las numerosas muestras de afecto en la correspondencia mantenida entre ellos¹¹ y en los sucesivos retratos de los reyes y sus hijos¹².

MJHS

9 *A.G.P.*, Idem, Carta desde Valencia, 25 de mayo de 1906: “Esperaré regresar a esa (Madrid) a último momento, cuando tenga que entregar los bustos a SS. MM. la Comisión que viene expresamente de Buenos Aires. Todo lo dejé terminado a falta de unir y acoplar los relieves e inscripciones en el pedestal y dar los últimos toques del natural si es posible en el busto en mármol de S.A.R. la Princesa.

Además hice el cartel para la comida Regia cuyo original le dedico a la futura Reina la Diputación provincial de Madrid; ya ve si he trabajado! unido a la intranquilidad por el estado de mi Padre no se como he podido resistirlo!”. También hizo el cartel de la corrida de toros celebrada el 2 de junio. Un ejemplar se conserva en la Biblioteca del Palacio Real, MONTOLIU, 1988: 121, fig. 19.

10 *A.G.P.*, Idem, Carta del 29 de mayo de 1906.

11 *A.G.P.*, Idem, telegrama desde Valencia, fechado el 19 de Junio: “Alfonso de Aguilar. Ruégole transmita a S. M. la Reina el agradecimiento más profundo de todos los hermanos y mío por su bondad en telegrafarnos pésame por inmensa desgracia. Mariano Benlliure”. El padre de Benlliure falleció el 16 de junio de 1906 y su madre lo haría el 11 de febrero de 1907.

12 En 1916 hizo el retrato en mármol de la infanta Cristina, nº de inv. 10002234 y otro en bronce de la Reina, nº de inv. 10002699; de 1927 es una cabeza en mármol del rey, nº de inv. 1006900. Otras obras de Benlliure en las colecciones de Patrimonio Nacional son *Un bacha* y un *Sello* de bronce y plata, nºs de inv. 10013319 y 10013329 [Pág. 296] y un *Joyero* y una *Bombero* que recuerdan el bautizo de la primera hija de los duques de Osuna, el 6 de Febrero de 1925, nºs de inv. 10063201 y 30137643 [Pág. 297], realizados en plata y bronce con adornos dorados. Los *mausoleos de Sagasta, Canalejas* [Págs. 87-88 y 100] y *Eduardo Dato* en el Panteón de Hombres Ilustres de Atocha, tutelado por Patrimonio Nacional, son obras igualmente del escultor valenciano.



Lucrecia Arana

Ca. 1906

Mármol, 67 x 37 x 29 cm

Museo de Bellas Artes, Valencia, nº. inv. 163

Exposiciones: VALENCIA, 1992: 172, nº 9; VALENCIA, 1998: 160-161, nº 35, VALENCIA, 2000: 250, nº 29, VALENCIA, 2002: 142-143, nº 45



[1] Calvet y Simón, *Lucrecia Arana como "Carlos" en La viejecita*, 1897. Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 426. Foto A.F.M.B.

Mariano Benlliure concibió esta obra como un homenaje al gran amor de su vida, Lucrecia López de Arana Fernández (Haro, 1871 - Madrid, 1927), excelente tiple-contralto y madre de su segundo hijo varón, José Luis Mariano Benlliure.

Lucrecia Arana fue una de las más destacadas intérpretes del género lírico gracias a su admirable voz, potente, brillante y espontánea, su fraseo perfecto y sus grandes condiciones de actriz. De niña amenizaba las reuniones de familiares y amigos cantando jotas, hasta que la familia López Heredia descubrió la calidad y la potencia de su voz, y la apoyó y ayudó económicamente para que pudiera estudiar canto. Debutó en la zarzuela en 1887 siendo aún adolescente y pronto entró a formar parte de la compañía estable del madrileño Teatro de la Zarzuela, en la que fue durante doce años primera tiple absoluta, convirtiéndose en la "tiple de los madrileños". Sus grandes éxitos fueron tres zarzuelas de su compositor predilecto, el Maestro Fernández Caballero: *El dúo de la Africana*, y *La viejecita* y *Gigantes y cabezudos*, que escribió pensando en el característico timbre de voz de su tiple favorita, y en cuyos estrenos compartieron un clamoroso triunfo. Su última actuación fue el 2 de junio de 1907 en el Teatro Real de Madrid, con un nuevo éxito por su interpretación de *Château Margaux*¹. "La Arana", en la cumbre de sus facultades como cantante dejó el teatro, discretamente, para consagrarse por completo a su familia, hasta su muerte repentina el 9 de mayo de 1927² [Fig.1].

Mariano Benlliure y Lucrecia Arana se conocieron en Madrid en 1895, dos años después de la ruptura de su matrimonio con su primera mujer Leopoldina Tuero O'Donnell. Al año siguiente, el escultor le ofrecía como símbolo de su compromiso un espléndido abanico pintado por él y ornamentado con joyas preciosas [Pág. 303].

El 5 de julio de 1898 nació el que sería su único hijo, José Luis Mariano Benlliure López de Arana³ (Madrid, 1898-1981), a cuyo cuidado y educación se entregó Lucrecia con sumo amor y abnegación, despertando en él una pasión y admiración extraordinarias. Como arquitecto colaboró con su padre en los proyectos constructivos de los pedestales de algunos monumentos, y por su trabajo para el Ministerio de Instrucción Pública como arquitecto de escuelas tuvo que exiliarse a París durante la guerra, y desde allí a México y, cuando pudo regresar, su padre ya había muerto.

Mariano Benlliure encontró en "la baturrica"⁴ el amor y la serenidad, la comprensión y el apoyo que no había tenido hasta entonces y tanto necesitaba. Las tres décadas que compartieron juntos fueron para el escultor su período de mayor creatividad y brillantez, durante el que realizó sus mejores obras; fue elegido para ocupar cargos de gran responsabilidad y prestigio, y honrado con numerosos premios y títulos honoríficos.

El presente busto de *Lucrecia Arana* es quizá la muestra de inmensa gratitud del escultor a su mujer, tras su decisión de alejarse de los escenarios, y un símbolo de la estrechísima unión de la *trinidad*⁵ familiar. Benlliure funde en la composición los retratos de los tres miembros de la familia, dando el protagonismo absoluto a Lucrecia, único personaje tridimensional, que esculpe en forma herma clásico, y con un marcado carácter matriarcal. Con el cabello recogido en la nuca, viste una chaqueta ajustada tipo casaca, bordada con arabescos, con el cuello adornado con un cordón trenzado. Luce como única joya un broche con la efigie del escultor en el cuello. Esta obra fue una donación del autor al Museo de Bellas Artes de Valencia en 1940.

1 *L.E.*, 4/6/1907.

2 Sobre la biografía de la famosa cantante lírica, véase RODRÍGUEZ ARNÁEZ, 1992; MARTÍN DE SAGARMINAGA, 1997: 58-59.

3 Sobre José Luis Mariano Benlliure, véase MADRID, 2007B; así como la tesis doctoral RUIZ-FUNES, 1996.

4 Cariñoso apodo con el que se refería a ella en ambiente familiar.

5 Término que acostumbraba a usar Benlliure para referirse a la unidad familiar que constituía con Lucrecia Arana y el hijo de ambos.





[3] Mariano Benlliure, *Premio Lucrecia Arana*, 1927. Bronce, 12,7 x 6,3 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

Benlliure talla el mármol con una extraordinaria delicadeza, capaz de recrear la tersura de la piel de su rostro y reflejar en la expresión su carácter recto, franco, afable y extraordinariamente generoso, que contrasta con el tratamiento de la chaqueta en la que deja las huellas de la gradina, que marcan la dirección del tejido. Si para tallar el busto había devastado la parte superior del bloque de mármol, mantiene su forma en la parte inferior a modo de pedestal, y en el frente, a la altura del pecho de Lucrecia, lo rebaja en forma de nicho para sacar a la luz un delicado bajorrelieve con el retrato de perfil de su hijo, en una imagen que llevará también a la cerámica, en forma de placa policromada, dentro de su producción más personal⁶.

Benlliure introdujo con suma habilidad su autorretrato y el de su hijo en el busto de su mujer, en un planteamiento análogo al que su fraternal amigo, Joaquín Sorolla, utilizó en el retrato *Lucrecia Arana con su hijo*⁷ realizado en 1906 [Fig.2]. Sorolla retrató a Lucrecia sentada, amparando en su regazo a José Luis Mariano, de pie y en primer plano, y con un espejo a sus espaldas, en el que se refleja la figura de Benlliure y en la parte superior las patas de un caballete con un gran lienzo y los pies y la sombra del propio Sorolla⁸.

Después de la muerte de Lucrecia Arana en 1927, por iniciativa y patrocinio de su hijo, se instituyó en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid el Premio Nacional de Canto "Lucrecia Arana", cuya placa con la efigie de la cantante fue modelada por Benlliure⁹ [Fig.3].

Mariano Benlliure esculpió otros dos retratos de su mujer, uno en 1898 en el que la representó de medio cuerpo con su hijo de pocas semanas en los brazos, que solo vaciaría en escayola¹⁰. El segundo es un busto póstumo, fechado en 1927, el mismo año de su muerte, del que realizó dos fundiciones en bronce, una para colocar en su tumba en la Sacramental de San Justo¹¹ y otro que colocó en su jardín frente a la entrada del estudio¹².

De Lucrecia nos dejó otras esculturas como la estatuilla caracterizada como *La Viejecita* del Maestro Fernández Caballero¹³, o su imagen inmortalizada como Agustina de Aragón en el monumento erigido en 1908 en Zaragoza. Además de numerosos dibujos, apuntes e ingeniosas caricaturas.

LEB

6 NUEVA YORK, 1910: 13, nº 1; VALENCIA, 1997: 141, nº 28.

7 Óleo / lienzo, 126,7 x 92 cm. Firmado: *A Mariano Benlliure / J. Sorolla Bastida / 1906* (ángulo inferior derecho), Colección particular [P. 1978 / BPS. 2020].

8 Sobre el retrato pintado por Sorolla, véase DIEZ, 2009: 349-351.

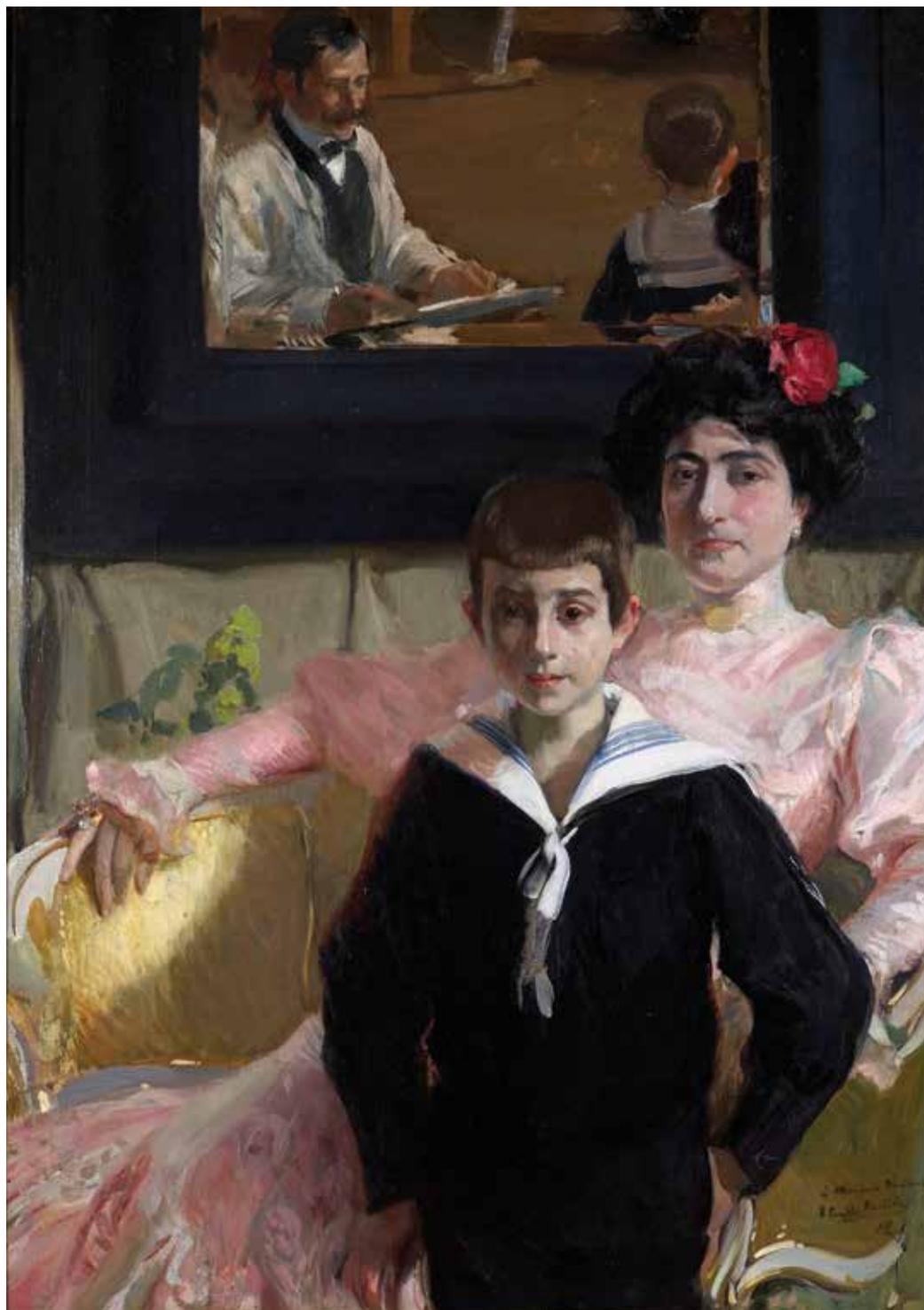
9 Bronce, 12,7 x 6,3 cm. Firmado: *M. Benlliure*, Inscripción: *REAL CONSERVATORIO / DE / MÚSICA Y DECLAMACIÓN / PREMIO / LUCRECIA ARANA / FUNDADO 9 MAYO 1927 / CONCEDIDO / A*. Colección particular.

10 Escayola, 66 x 60 x 52 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, E-488. AZCUE, 1994: 474.

11 El busto en bronce desapareció de la tumba durante la Guerra Civil.

12 Bronce, 60,2 x 42,3 x 29,8 cm. Firmado: *A Lucrecia / Mariano*. Inscripción: *LUCRECIA LÓPEZ DE ARANA 23 NOV. 1871 / 9 MAY. 1927*, Colección particular. El modelo en escayola se conserva en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, por donación del autor.

13 Bronce, 1899, colección particular. RINCÓN, 1984: 191-192.



[2] Joaquín Sorolla, *Lucrecia Arana con su hijo*, 1906. Ó/l, 126,7 x 92 cm, Colección particular [BPS2020]. Foto Joaquín Cortés

Cléo de Mérode

1910

Mármol de Carrara
62,5 x 41,5 x 20,5 cm

Firmado: *M. Benlliure. 1910*

Colección particular

Exposiciones: MÉXICO, 1910
Primera vez que se muestra en una
exposición en España



[1] *Exposición de Arte Español, México, 1910.*
Fotografía Photoarte.com

Cléopâtre Diane de Mérode, conocida por su nombre artístico Cléo de Mérode (París, 1875-1966) fue una de las primeras bailarinas de danza contemporánea y por su belleza y estilo, el mayor mito de la Europa de la Belle Époque. Rubén Darío la definió como “Nuestra Señora de la sonrisa y de la danza” y “el más lindo poema plástico que anima la vida en este reino de encantos”. Era hija de la baronesa de Mérode, mujer culta, discreta y refinada, que había sido dama de honor de la emperatriz Sissi, hasta que tras quedarse embarazada cambió la rígida corte austríaca por París donde nació Cléo. A los ocho años, empezó a estudiar ballet en la Ópera de París y con veintiuno debutó como solista, mientras su popularidad también crecía fuera de los escenarios. Fue elegida en 1896 “reina de la belleza” por los lectores del diario *L’Illustration* entre 131 celebridades, y se convirtió en modelo de numerosos pintores desde Giovanni Boldini o Henri Toulouse-Lautrec a Manuel Benedito, fotógrafos como Paul Nadar, Reutlinger o de Cecil Beaton, en su última sesión fotográfica en 1964, para “Vogue”, o de los escultores Alexander Falguière y Luis de Perinat, marqués de Perinat. Mérode y Perinat mantuvieron una relación sentimental durante los años en que el escultor y diplomático tenía su estudio en París, en el mismo edificio del número 15 de la Rue de Teheran en que residía la bailarina.

Sus actuaciones, con interpretaciones de piezas de ballet clásico, pавanas, minuets o exóticas danzas camboyanas, llenaban los teatros, y no le faltaban admiradores entre la alta sociedad, suscitando su fama todo tipo de rumores. El más sonado la relacionó con el rey Leopoldo II de Bélgica al que llamaban “Cleopoldo”.

A principios de 1907 Cléo de Mérode se presentó por primera vez en Madrid en el Teatro de la Zarzuela, en una única actuación en la que interpretó la “España” de Chabrier y unas danzas griegas¹. Durante su estancia en la villa debió posar para Benlliure², quien un año más tarde, el 11 de abril de 1908, dio a conocer el busto que le había modelado con motivo de la “Fiesta de sainete” celebrada en el Teatro Español a beneficio de la Asociación de la Prensa. José Moreno Carbonero y Mariano Benlliure se encargaron de la decoración de la fachada y del foyer del teatro, y entre los tapices cedidos por la Real Fábrica, artísticas guirnalda de flores, y una cuidada iluminación presentaron algunas de sus últimas obras: Moreno Carbonero el retrato de su hijo vestido con traje de la época de Felipe IV, y Benlliure “su famosa bailaora, de que tanto se ha hablado, y que constituye el *capo laboro* para el próximo salón de París (...). En uno de los ángulos un magnífico busto de la famosa bailarina Cléo de Mérode, colocado de un modo artístico delante de un espejo que permitía admirar las correcciones de líneas y perfil griego de este estudio del eminente escultor era también celebrado por todos”³.

Muy probablemente debía tratarse del modelo en yeso, pues el cronista se refiere a él como “estudio”, y el primer busto tallado en mármol está documentado en 1910, y es el que ahora se presenta⁴.

Benlliure esculpe el retrato con un acusado aire modernista, en sintonía con el movimiento en boga en aquellos años y en el que Mérode participaba. Trabaja el bloque de mármol blanco, que no desbasta en su totalidad, de forma que vemos surgir el busto de su interior, consiguiendo extraer del material la delicada y sensual belleza de la bailarina. Su rostro aparece enmarcado a la perfección con su característico peinado “a lo Cléo”, con el que, con la raya en medio y un singular moño bajo, recogía su larga cabellera negra dejando caer dos ondas laterales que cubrían sus orejas.

1 FERNÁNDEZ-ARIAS en *E.H. de M.*, 2/3/1907; FORTUNY en *ABC*, 20/10/1966: 33.

2 Pudiera ser que por mediación de Perinat, con quien mantenía una cierta amistad, y le había comprado varias obras.

3 *L.E.*, 11/4/1908.

4 Una fotografía de este busto se utilizó para ilustrar la biografía de la bailarina en *Diccionario Enciclopédico Espasa*, 1924: 968-969.





[2] *Cléo de Mérode*, 1917. Mármol, 55 x 40 x 25 cm. Casino de Madrid. Foto Archivo Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana

Para lograr transmitir en su plenitud la extraordinaria belleza, expresiva y serena, de la bailarina, la esculpe en una pose de la que emana un aire etéreo y de acusada feminidad, reflejo a su vez de su personalidad y de la consciencia de saber que su belleza es admirada universalmente, y al mismo tiempo insinúa esa timidez que escondía detrás del personaje público. Coloca, sobre el torso descubierto, la cabeza ligeramente ladeada e inclinada para destacar su elegante cuello, mientras sus ojos, que eran profundos y penetrantes, aparecen entornados.

Como pedestal se sirve del mismo bloque de mármol, cuya forma deja parcialmente vista, y en el frente recrea una frenética danza dionisiaca, en la que varias ménades se contorsionan entre sátiros acompañándose al son de los crótalos. La escena está dibujada mediante incisiones de un fino cincel en la superficie del mármol, sobre un fondo con un sutil rayado que resalta las figuras.

En 1910, el mismo año de su realización, Benlliure lo presentó en la Exposición de Arte Español que se celebró en México con motivo del Centenario de la Independencia [Fig.1].

Mariano Benlliure esculpió otras tres versiones del busto en mármol, en las que a partir del modelo original introdujo variaciones en la forma de cubrir el pecho de la modelo o en el relieve frontal⁵. La primera, fechada también en 1910, presentaba una composición muy similar con un bajorrelieve en el frente, de proporciones más apaisadas, en el que las figuras danzantes, vestidas con largas túnicas, se dirigen hacia un pebetero humeante. Esta obra fue una de las doce que presentó a la Exposición Internacional del Centenario celebrada en Buenos Aires en 1910⁶, en la que Benlliure fue galardonado con el Gran Premio de Escultura por su estatua de Velázquez. Finalizada la exposición el busto fue adquirido por el Jockey Club de esa ciudad, en cuya sede permaneció hasta el incendio ocurrido en 1953 en la que se perdió la colección de arte⁷ [Pág. 84].

En las otras dos versiones, el escultor prescinde ya del friso frontal y deja descubierto parte del pecho. Una de ellas perteneció a Carmen de Quevedo, su tercera mujer y autora de su primera biografía, a quien se la dedicó en 1940⁸. Quevedo presentó la escultura a la exposición "Un siglo de Arte Español. 1856-1956" organizada con motivo de celebrarse el primer centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁹ [Pág. 84]. La última, fechada en 1917, fue un encargo del Casino de Madrid¹⁰ [Fig.2].

LEB

5 En el Museo Mariano Benlliure de Crevillent se conserva un busto en alabastro adquirido por su fundador y primer director Álvaro Magro, que se ha considerado un retrato más de Cléo de Mérode. Está firmado y fechado en 1914. No existe documentación o referencia alguna a esta obra anterior a su pertenencia al museo, lo que unido a su composición y su factura poco afines a la manera de hacer de Benlliure nos inducen a pensar que no se trata de un original, a lo que contribuye la firma, que no se asemeja a otras de esa época. Alabastro, 65 x 41 x 24 cm, nº. inv. E-173. También en este museo se conserva un vaciado en yeso pintado en imitación de bronce, 49 x 39 x 29,5, nº. inv. E-24.

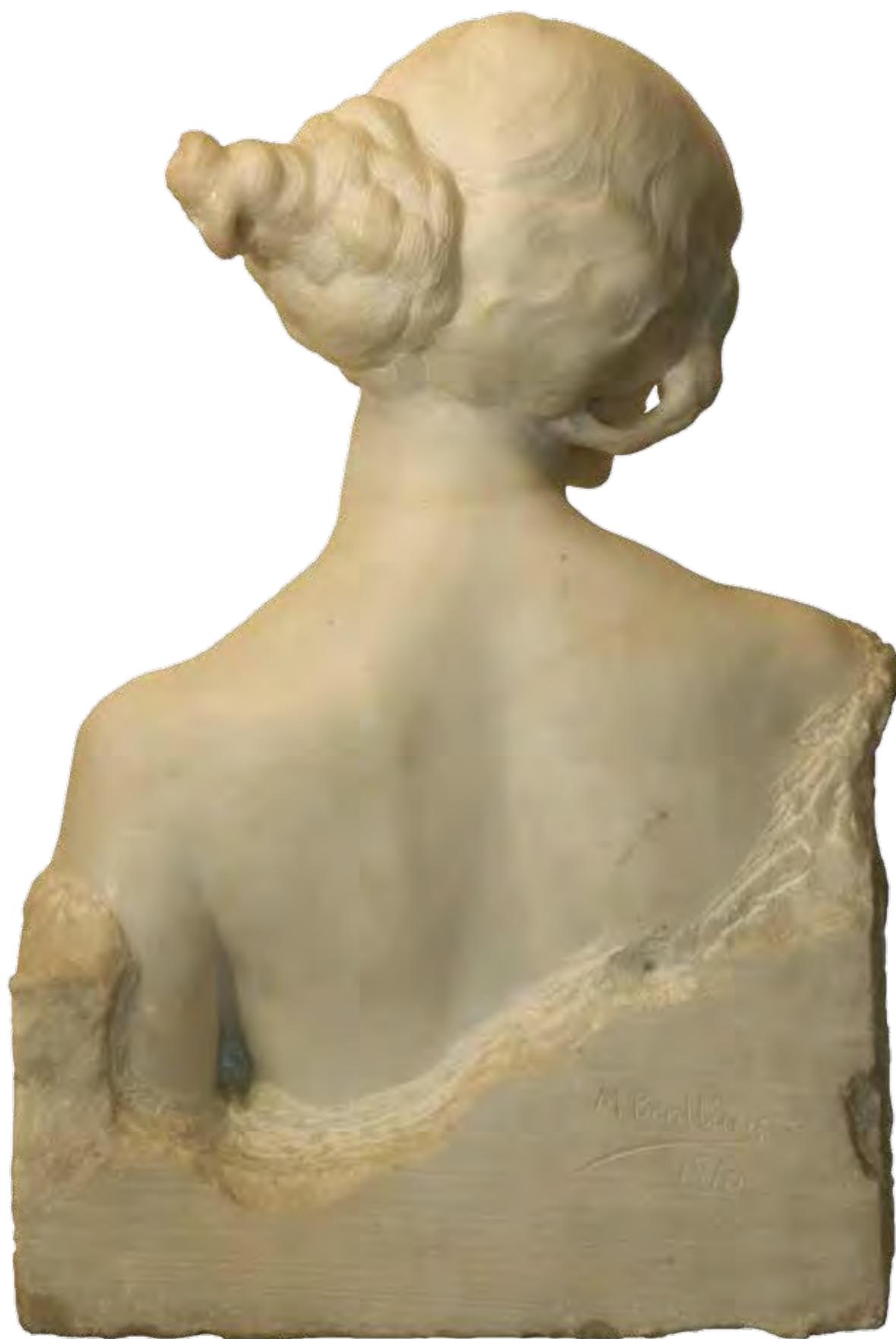
6 BUENOS AIRES, 1910: 152, nº 182. Agradezco a Leticia Azcue esta documentación.

7 QUEVEDO, 1947: 263, reproduce un imagen, la única localizada de ésta obra.

8 Mármol, 55 x 50 x 27 cm. Inscripción: *A CARMEN / Recuerdo de su santo del año 1940 / Mariano*, en el frente, y *A Carmen ofrece su / Mariano*, en el lado izquierdo.

9 MADRID, 1956: 299.

10 Mármol, 55 x 40 x 27 cm. QUEVEDO, 1947: 262, confunde las fechas y data la versión del Casino en 1910, error que arrastra MONTOLIU, 1997: 359, nº244. VALENCIA, 2000: 260, nº 49. Se reprodujo a toda página en *L.Es.*, 26/1/1918.



José Canalejas y Méndez*

1913

Bronce, 61 x 68 x 37 cm

Firmado: *M. Benlliure / 913*

Marca de fundidor: *LA METALOPLÁSTICA / CAMPINS Y CODINA / FUNDIDORES - MADRID*

Comunidad de Madrid. Real Casa de Correos

Exposiciones: PALMA DE MALLORCA, 1945



[1] *José Canalejas y Méndez*, sobre el pedestal diseñado en 1913 por Mariano Benlliure. Foto A.F.M.B.

Tras el asesinato en la Puerta del Sol en noviembre de 1912 del eminente político Canalejas (El Ferrol, 1854 - Madrid, 1912), siendo presidente del Consejo de Ministros, el ministro de la Gobernación encargó a Benlliure un busto en bronce¹. El escultor ya le había retratado en vida en 1906², cuando era ministro de Agricultura, Industria y Comercio, busto conservado en el Colegio de Abogados de Madrid, del que Canalejas fue Decano³. Este hecho le permitió acometer el retrato sin partir del modelo natural, y hacer una versión *post mórtem*, modificando el planteamiento general del retrato de 1906, con un aspecto más oficial, el diseño del torso rotundo y más fornido, traje de gala en lugar de ropa civil, y condecoraciones.

Benlliure muestra aquí su depurado realismo pero, a diferencia del retrato de 1906, al ser un homenaje institucional, trabaja con un concepto escultórico distinto, su rostro muestra similar tratamiento detallista tanto en la frente despejada, los ojos vivaces, abundante bigote y en esta ocasión sin barba, pero su expresión es de mayor empaque, menos cercana.

A ese planteamiento contribuye su vestimenta, casaca de gala ricamente bordada, portando el Collar y la Gran Cruz de la Orden de Carlos III, y varias condecoraciones como la Orden italiana de caballería de los Santos Mauricio y Lázaro, o la medalla de la coronación del rey Alfonso XIII.

El busto se colocó en el mismo salón del Ministerio de la Gobernación donde había estado expuesto el cuerpo del estadista (llamado desde entonces "Salón Canalejas"), sobre un pedestal de mármol blanco diseñado también por Benlliure, con la inscripción de su nombre en letras de bronce dorado, y con la fecha de su asesinato entre dos figuras alegóricas femeninas que lo coronaban [Fig. 1], pedestal que, desafortunadamente, ha desaparecido.

También retrató a su esposa, [Pág. 219] esculpió el mausoleo en su memoria [Págs. 87 y 100] y la lápida que recuerda el lugar del atentado en la Puerta del Sol⁴.

LAB

- 1 *ABC*, 11/3/1913:11. QUEVEDO, 1947: 291-292, lám., indica el busto sobre el pedestal diseñado por Benlliure, sigue ubicado en el Ministerio de Gobernación en 1947. MONTOLIÛ, 1997: 144 y 363, lo menciona como "busto conmemorativo", en colección particular.
- 2 QUEVEDO, 1947: 226, señala que el busto está en poder de la viuda de Canalejas. MONTOLIÛ, 1997: 352, indica que está en colección particular.
- 3 Ejemplar donado por la viuda del político al Colegio de Abogados el 1 de noviembre de 1941. *ABC (Sevilla)*, 1/11/1941:12. *ABC*, 8/7/1945: 28. "Busto de Canalejas", MONTALVO, 1996: 145. MADRIDC, 2007:139. ZARAGOZA, 2007. En la ficha de inventario de la Comunidad se cita su participación en una exposición en 1943 en Madrid, y en otra en Madrid, 1985, aunque no se han podido localizar datos de esta participación.
- 4 *ABC*, 30/1/1914:9.



María Purificación Fernández y Cadenas, I duquesa de Canalejas

1915

Mármol de Carrara, 65 x 55 x 34 cm

Inscripción: *A Pepito Canalejas / en recuerdo de mi gran / cariño y admiración a tu / malogrado Padre / Mariano Benlliure / 19 Marzo 1915*

Museo Nacional del Prado, Madrid, n.º. inv. E-801

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España



[1] "Retrato de la duquesa de Canalejas en su gabinete", *La Esfera* 3 de enero de 1914, año I, n.º 1, pág. 27. Foto ©Biblioteca Nacional de España

1 MONTOLIÙ, 1997: 370. *Enciclopedia*, 2006, vol. 1, p. 489, ficha de Alberto Pancorbo.

2 Inmueble en la calle Huertas que abandonó al quedar viuda y heredar parte del mismo los sobrinos de su marido.

3 Real Decreto de 23 de noviembre de 1912, en que Alfonso XIII crea el título "A fin de perpetuar la memoria de Don José Canalejas, y para que pueda ostentarlo su viuda e hijos".

4 FRANCO, 1918. SEVILLA, 1956, entre las muchas biografías históricas.

5 FERNANDEZ CADENAS, 1956.

6 Quién se convirtió así en II duque de Canalejas. No se debe confundir con el Ducado de Otero. La prensa periódica hizo mención en diversas ocasiones de la estancia de la duquesa y de su familia en Otero de Herreros,

Elegante retrato de torso de la joven vallisoletana (1884 - 1965) viuda de José Canalejas¹, esculpido con un suave tratamiento tanto del rostro como en el vestido, y un magnífico estudio psicológico de una dama serena pero triste y melancólica por su reciente viudedad, acaecida cuanto Benlliure iniciaba este busto. El modelado trata elegantemente el cabello rizado y el traje de gala, sobre el que porta, a modo de joya, una corona ducal, delicada forma que tuvo el escultor de mostrar el título recibido mientras lo esculpía. María fue la segunda esposa del político y hombre de letras José Canalejas (1854-1912), con quien casó tras enviudar éste y con quien tuvo seis hijos. Ambos vivían en Madrid en el palacio de Santoña². El título de duques de Canalejas le fue concedido de manera póstuma por Alfonso XIII once días después del fallecimiento por el atentado sufrido por su marido en 1912³. La vida del duque fue apasionante⁴, y la propia duquesa le dedicó una publicación en la que relató los recuerdos de la vida familiar, incluyendo anécdotas y la narración, no solo del asesinato de su esposo José Canalejas Méndez, sino también más tarde, en 1936, el de su hijo, aportando documentos y epistolario⁵. El título de marquesa de Otero de Herreros le fue concedido años después de realizarse el retrato, el 6 de abril de 1923, en compensación por su renuncia al ducado en favor de su hijo, José María de Canalejas y Fernández⁶.

Este busto, regalo de Benlliure a la retratada "por la gran amistad que había tenido con el malogrado político"⁷, fue esculpido a partir de 1912 [Fig. 1]. De hecho en una de las ocasiones en que salía para posar en el estudio del escultor, precisamente el día 12 de octubre de 1912, "a las once y media, empecé a vestirme para ir a casa de Benlliure que me estaba haciendo un busto"⁸, fue cuando tuvo la noticia del atentado de su marido, que había tenido lugar cinco minutos antes, delante de la librería San Martín en la Puerta del Sol. Benlliure siguió trabajando en el busto en 1913⁹, y se lo dedicó al hijo primogénito de la retratada, "Pepito", el día de su santo en 1915. Al día siguiente el busto ya fue conocido por el gran público¹⁰. Desafortunadamente, parece que Paradinas, el asesino de José de Canalejas había estado observando las visitas que hacía la retratada para posar en el estudio de Benlliure, pues en ocasiones le acompañaba su esposo. La prensa señaló que ya Benlliure había observado una persona merodeando por las afueras de su estudio cuando le visitaban los Canalejas, y que puede que el asesino pensara en actuar cerca del estudio del escultor: "aquellos lugares, por lo regular solitarios, eran los más propicios para realizar el crimen y poder escapar con mayor facilidad"¹¹. Años después, la duquesa vendió este busto al Ministerio de Educación Nacional el 22 de julio de 1952, por 25.000 pts¹², y se incorporó a los fondos del Museo de Arte Moderno. El estudio de caracterización de materiales ha permitido saber con certeza que el material procede de Carrara¹³. Benlliure también realizó, no solo la placa recordatorio del atentado en la Puerta del Sol¹⁴, sino un espectacular monumento funerario a la memoria del duque¹⁵ [Págs. 87,100].

LAB

localidad de Segovia,

7 QUEVEDO, 1947: 295 y lám, se refiere a la "marquesa de Otero" [que no es la misma que la marquesa de Otero de Herreros] y señala que así figuraba en una inscripción en el busto.

8 EL CABALLERO AUDAZ en *L.Es.*, 31/1/1914: 26, relata el día del atentado en 1912.

9 *E.M.*, 15/2/1913: 7, "De una crónica de sociedad de León Doyd, contamos esta noticia; El gran Mariano Benlliure continúa trabajando en el busto de la duquesa de Canalejas".

10 *L.E.*, 20/3/1915: [2], "Para felicitar á Pepito Canalejas, hijo del ilustro hombre público, fueron también muchas personas á casa de la duquesa de Canalejas. Allí se admiraba una de las últimas obras del insigne escultor

Mariano Benlliure. Es un busto en mármol, de la duquesa, admirablemente hecho por el gran artista".

11 *L.E.*, 12/11/1912: 2, relata todo el complot y como Pardinas tenía bien meditado el crimen, y que buscaba ocasión propicia para realizarlo.

12 *AMP*, s. XIX. Expediente obra.

13 Según Acuerdo de investigación entre el Museo del Prado con la Universidad de Zaragoza a través del equipo de investigación universitario "Arbotante" en el Departamento de Ciencias de la Tierra.

14 Colocada en 1914, *ABC*, 30/1/1914:9.

15 DOMENECH en *ABC*, 12/11/1915: 21. Vid artículo de REYERO en este volumen. El Museo del Prado también posee un retrato juvenil de María Purificación, pintado por Juan Antonio Benlliure, n.º inv. P 7549.



Pastora Imperio*

1916

Mármol y bronce, estatua 119 x 49 x 58 cm.
Pedestal 95 x 43 x 53 cm. Base 10 x 81 x 81 cm.
Relieves 23,5 x 48,5 y 23,5 x 29,5 cm

Firmado: *M. Benlliure. 916*

Embajada de Italia, Madrid

Exposiciones: PANAMÁ: 1916: nº150
Primera vez que se muestra en una
exposición en España



[1] *Pastora Imperio con Mariano Benlliure en el jardín de su casa-estudio en Madrid, 1915. Fotografía Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. S-000695. Foto A.M.M.M.B.C.*

Dentro de la diversidad de temas que estudió y representó Mariano Benlliure en su obra, el folclore despertó su interés desde que era aún un muchacho, época en que realizó numerosas figuras en barro dedicadas al baile flamenco, temática a la que volvió en plena madurez artística para realizar una serie de bailaoras¹ que le permitieron profundizar en la representación del movimiento. Si para las dos primeras bailaoras se inspiró en *La Pinrelitos*, gitanilla andaluza de unos quince años, que vio bailar en un tablao flamenco en Cádiz, “para la última que hice, me sirvió de modelo Pastora Imperio (...) Pastora bailó para mí varias veces. Yo le hice croquis rapidísimos..., por eso en el plinto de la estatua hay un friso de actitudes que desarrollan toda la teoría de sus danzas”².

Pastora Rojas Monje, célebre en el mundo artístico como *Pastora Imperio* (1889-1979), se crió en el ambiente del baile flamenco junto a su madre, la bailadora gitana “La Mejorana” y su padre, Víctor Rojas, sastre de toreros. Casada con el espada Rafael Gómez Ortega, *El Gallo*, su matrimonio duró apenas un año como consecuencia del choque de sus distintas y potentes personalidades. Con su formación autodidacta llegó a renovar el baile flamenco, creando un estilo propio con la introducción del baile con los brazos. Mantuvo un variado repertorio en el que recitaba, cantaba y bailaba cualquier palo, llegando a ser considerada la artista más representativa de su época.

Su belleza y cualidades artísticas y personales la convirtieron en musa de escultores, pintores y compositores: si Mariano Benlliure esculpió su figura en varias poses y retratos, Villegas, Benedito o Romero de Torres la plasmaron en sus lienzos, y Manuel de Falla escribió para ella *El amor Brujo*, que estrenó en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915. Es muy posible que durante los intervalos de tiempo entre los ensayos y las numerosas representaciones de la obra de Falla, acudiera a posar para Benlliure [Fig. 1]. Algunas fotos tomadas en el jardín de su casa-estudio dan testimonio del grato ambiente en que se realizaron las sesiones³ y la amistad que se fraguó, que años más tarde recordaría la bailaora, cuando apurada por su situación económica y la de su familia recurrió al escultor para pedirle ayuda:

“Mi distinguido y buen amigo: Ante todo le ruego perdone esta libertad que me permito, pero dada nuestra buena amistad acudo a V. y a su distinguida y buena señora, que aunque la vi sólo unos minutos la cara es el espejo del alma. Por circunstancias actuales atravieso un mal momento; mi hija, casada y para dar a luz de un momento a otro, su marido tiene sus rentas en Sevilla y hace seis meses no recibe nada; yo he ido pasándolo muy regularmente, he querido vender el retrato que me hizo Benedito y no he encontrado quien me lo compre; es por este motivo por lo que acudo a vuestra amistad, y si para V. no es una ocasión por no poderme atender, siempre soy una buena amiga y admiradora de su arte; no importa en lo que me pueda favorecer, siempre para devolvérselo; el dador es de toda confianza; si V. pudiera hacer que alguien me comprara el cuadro de Manolo se lo mandaría a V. y quizás alguien que visitara su estudio le interesara. No queriendo molestarle más, con recuerdos para su señora, mande siempre a su buena amiga, Pastora Imperio”⁴.

A partir de unos apuntes rapidísimos para captar “la sensación de movimiento y el desdoblamiento de las líneas bellas, apresar en el vuelo del baile el secreto polirrítmico y fijarlo en el barro”⁵, don Mariano dio forma a la figura de la bailaora en un pequeño boceto, a un tercio del tamaño definitivo, a partir del cual creó una serie de variaciones en cerámica, en función de las distintas cubiertas de acabado aplicadas a la pasta base después de su primera cocción, una de las cuales se presenta ahora por primera vez [Pág. 317].

1 Sobre las bailaoras de Benlliure ENSEÑAT Y LÓPEZ: 2007: 133-172.

2 MUÑOZ en *E.*, 18/6/1929.

3 En el Archivo del Museo Mariano Benlliure de Crevillent se conservan tres fotografías, la que se reproduce y otras dos, una de la bailaora en idéntica pose que en la escultura, y otra en la que aparece junto a Benlliure y su mujer Lucrecia Arana.

4 Carta fechada en diciembre de 1936, conservada en la *A.C.M.B.*, C32 ROJ001, publicada MARTÍNEZ ORTIZ, 1964: 138-139, nº 132.

5 MUÑOZ, 18/6/1929.





[2] *La danza*, relieve del pedestal



[3] *Faustina Peñalver y Fauste, marquesa de Amboage*, 1914. Mármol, 73 x 60 x 42 cm. Museo Nacional del Prado, nº inv. E-800. Archivo fotográfico. Museo Nacional del Prado. Madrid

Paralelamente modeló un refinado busto de Pastora, como estudio de su expresión y rasgos faciales, del que realizó varias versiones en diferentes materiales⁶ [Fig.4]. Después de modelar la estatua en grande, ya con todo detalle, vaciar el modelo en escayola⁷ y pasarlo por puntos al bloque de mármol, realizó esta bellísima talla, firmada y fechada en 1916⁸. La cálida luminosidad del mármol de Sevarezza, variedad predilecta de Benlliure por su gran similitud al mármol estatuuario clásico procedente de la isla de Paros, se convirtió en el medio perfecto para resaltar toda la sensualidad y el arte que se desprende del fugaz movimiento de baile ejecutado por *Pastora Imperio*. Arte que late en esta obra, donde el impulso ondulante de su cuerpo acompaña ese peculiar movimiento cimbreado de brazos que, alzados, hacía rotar de una forma novedosa y personal, y que impuso como modelo del braceo flamenco. Benlliure fijó un instante del baile en la figura y lo equilibró con el contrapunto marcado por el ritmo de los flecos de su largo mantón de Manila y el despliegue de volantes de su bata de cola.

Como ya nos anunciaba el escultor, la estatua descansa sobre un plinto con un friso en bronce, *La danza* [Fig.2], con estudios anatómicos de doce instantáneas del baile, en bajorrelieve, que había modelado con anterioridad⁹ y que utilizó como motivo decorativo para el comedor de su residencia madrileña: la secuencia vaciada en escayola se repetía, sin solución de continuidad, a lo largo de todo el perímetro de la estancia¹⁰.

La *Pastora Imperio* en mármol cruzó el Atlántico, como las dos bailaoras que la habían precedido, para mostrarse en la Exposición Nacional de Panamá de 1916¹¹. A diferencia de ellas regresó a España y fue adquirida por la marquesa de Amboage, para el palacio que le estaba construyendo el arquitecto Joaquín Rojí en el nuevo ensanche de Madrid¹². “Por su colocación, por la nota singularmente española que aporta al noble hogar que nos ocupa, merecen plácemes el ilustre Benlliure y la marquesa, autor y propietaria respectivamente del mármol representativo de Pastora Imperio en sus danzas gitanas, creación muy original”¹³. Faustina Peñalver y Fauste, marquesa de Amboage, era una gran admiradora del escultor, que le había esculpido un fastuoso busto en mármol en 1914¹⁴ [Fig.3] y le encargó otras piezas para decorar su palacio, entre ellas unas lámparas para su reclinatorio¹⁵.

El palacio de Amboage fue adquirido en 1940 por el Gobierno de Italia como sede de su Embajada en España, uso que mantiene actualmente, permaneciendo en él la última de las grandes bailaoras de Benlliure.

LEB

6 *L.Es.*, 8/7/1916. Bronce, 52 cm, firmado y fechado: M. Benlliure. 1916, Colección Casa de Alba, nº inv. E-28, Palacio de las Dueñas, Sevilla. Cerámica esmaltada en blanco, 48 x 17 x 21 cm, Museo Nacional del Teatro, Almagro, nº inv. 104-E. El modelo en escayola con policromía, 65 x 19 x 17 cm, fue donado por el artista al Museo Comarcal Salvador Vilaseca de Reus, nº inv. 8046. En el Museo Mariano Benlliure de Crevillent (Alicante) se conserva un vaciado en yeso patinado en color bronce, 46,5 x 21 x 23 cm, nº inv. E-25.
7 Dos vaciados en yeso, uno en su color y otro patinado en color barro, pertenecen al Museo Nacional del Teatro, Almagro. ENSEÑAT Y LÓPEZ, 2007: 133-172.
8 QUEVEDO, 1947: 266-277, 393, no fecha la escultura, MONTOLIÚ: 1997: 138-141, 361, nº 255 la fecha erróneamente en 1910.
9 Los relieves se fundieron entre enero y marzo de

1915, antes que el busto, fundido entre 11/1915 y 3/1916. Datos consultados en el *A.H.F.C.*, Libros de registro 1906-1914, p. 285 y 1915-1929, p. 8.
10 Un vaciado en escayola patinada de uno de los relieves se conserva en el Museo Mariano Benlliure de Crevillent, nº inv. E-104. La fundición Capa, creada en 1958, once años después de la muerte de Benlliure, ha realizado copias en bronce de uno de los relieves a partir de un modelo cedido por el escultor Genaro Lahuerta, que con el título *Bacantes* se expuso y figura en el catálogo de la exposición CÓRDOBA, 1998: 33.
11 PANAMÁ, 1916: nº 150, consultado en la Casa Museo Benlliure, Valencia, A-1/69. Figura como *Bailaora*, pero las medidas 125 x 70 cm. corresponden a *Pastora Imperio* y no a las dos bailaoras anteriores de mayor tamaño. También se recoge el dato en FRANCÉS, 1917: 95, 285-289.

12 Calle de Juan Bravo, 16. Sobre en palacio: VVAA., 1983: 43, y FRANCHIS, FINALDI, Y RODRÍGUEZ, 2005.
13 *H.S.*, 1918: 1090.
14 Mármol, 73 x 60 x 42 cm, Museo Nacional del Prado, Legado marquesa de Amboage, nº inv. E-800. Agradezco a Leticia Azcue Brea, los datos técnicos de esta obra.
15 Documentadas por un dibujo, lápiz grafito y tinta/papel, 21,4 x 15,5 cm, *A.F.M.B.*, Madrid, nº inv. D106. También poseían en su colección un bronce del grupo escultórico *Camino del encierro*, réplica del que se expone [Pág. 293], dato proporcionado por Carlos Velázquez Duro, que recuerda haberlo visto en el palacio cuando acompañaba allí a su padre.



[4] "*Pastora Imperio*", ca. 1916. Cerámica esmaltada, 48 x 17 x 21 cm. Museo Nacional del Teatro, Almagro, n° inv. E00104. Foto A.F.M.B.



Jacobo Fitz-James Stuart, XVII duque de Alba

1918

Bronce, 101 x 68 x 51 cm

Firmado: *M. Benlliure. 1918*

Marca de fundidor: *CODINA HNOS / MADRID*

Inscripción: *JACOBO FITZ-JAMES / STUART Y FALCÓ / Xº DUQUE DE BERWICK / XVIIº DUQUE DE ALBA*

Fundación Casa de Alba

Exposiciones: PARÍS, 1919; BURDEOS, 1919; MADRID, 1987; SEVILLA, 2009-2010; MADRID, 2012-2013: 246-247, nº63

El elegante retrato de Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó (Madrid, 1878 – Lausana, Suiza, 1953)¹ es único en su género, dentro de los casi dos centenares de retratos que esculpió Benlliure. Su elaborada composición y la gran maestría técnica de su ejecución sacan a la luz la ambición del escultor por alcanzar la excelencia, y testimonian los estrechos vínculos de amistad y colaboración que le unían con el retratado².

El gran interés que tanto el duque de Alba como Benlliure mantenían en promover las artes les llevó a colaborar en distintos proyectos, en especial entre los años 1917 y 1919, período en el que el escultor ocupó el cargo de director general de Bellas Artes³. Bajo la presidencia del duque, se creó un Comité Franco-Español para organizar las magnas exposiciones de *Pintura Francesa Contemporánea 1870-1918* que tuvo lugar en 1918 en el Palacio del Retiro en Madrid, y la de *Pintura Española Moderna* en el Palais de Beaux-Arts de París en 1919. A esta última exposición, Benlliure presentó seis obras entre las que figuró el busto del duque de Alba que ahora se expone⁴. La colaboración entre ambos se extendió a la *Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes* celebrada en el Palacio de la Lonja de Zaragoza en 1919 y a la *Exposición de Pintura Española* en la Royal Academy de Londres en 1920-1921⁵.

El destacado porte aristocrático del duque, que se aprecia ya en la primera idea fijada en unos rápidos y sueltos apuntes⁶ [Fig.1], se materializa en el busto de medio cuerpo de bronce, con la cabeza ligeramente girada a su derecha, vestido con el uniforme de Maestrante de la Real Maestranza de Sevilla. La capa que le cubre parcialmente deja a la vista el hombro izquierdo y parte del pecho en el que destacan junto a una banda, varias condecoraciones. Así, prendida del cuello lleva la medalla de académico de número de la Real Academia de la Historia y sobre la casaca, en disposición romboidal, cuatro relevantes condecoraciones de distintos ámbitos, todos ellos muy cercanos a su universo intelectual, diplomático y afectivo: la española Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III; la británica Cruz Magnífica de Caballero de la Real Orden Victoria, la Legión de Honor de la República de Francia, y la placa de la Orden de la Real Maestranza de Sevilla. En la parte superior lleva prendidas de un pasador tres pequeñas medallas, muy esbozadas, pero dos de ellas podrían identificarse con las medallas conmemorativas de la Jura de Alfonso XIII y de la regencia de María Cristina de Habsburgo. El busto se alza sobre un pedestal, también de bronce. En el frente figura el escudo de armas de la Casa de Alba flanqueado por dos telamones que, junto a otros dos que sostienen la cartela con la inscripción en la cara posterior, parecen soportarlo.

1 QUEVEDO, 1947: 319, 322. CONDE DE CASAL, 1954: lám. XVII. DE LA PUENTE, 1987A: 168-169. ENSEÑAT, 2009: 338-341. ENSEÑAT, 2012: 246-248.

2 Muestra de ello son los numerosos retratos realizados de la familia, las obras del escultor reunidas en la colección, o la afectuosa correspondencia. Conocedor del amor que el escultor sentía por los perros, le regaló un teckel de una camada propia, que la familia Benlliure bautizó con el nombre de Jacobo. No se ha encontrado documentación alguna que aclare si el busto responde a un encargo o si fue Benlliure quien se brindó a realizarlo para después ofrecérselo al duque.

3 Sobre su labor al frente de la Dirección General de Bellas Artes, véase en el presente catálogo AZCUE, *La dimensión oficial de Benlliure y su vinculación a la Administración* [Págs. 116 a 119].

4 Además, los bustos en mármol de su primer nieto *Guillermo Stefanai Benlliure* y de la reina *Victoria Eugenia*, y los de *Alfonso XIII*, *Santiago Ramón y Cajal* y del biólogo francés *Henri de Lacaze Duthiers* en bronce, PARÍS, 1919. La exposición se itineró a Burdeos, como se recoge en correspondencia de Benlliure con Alba, *A.D.A. / FDJ*, C.294-4, y con la Casa Real, *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, Caja 12482, Expte.21.

5 Benlliure había dejado la Dirección General de Bellas Artes en noviembre de 1919, pero continuó trabajando en la organización de la exposición como miembro del patronato, *A.D.A. / FDJ*, C.295-2, y concurrió con dos esculturas: la *Estatua en mármol de la infanta María Cristina*, 120 x 43 x 50 cm, Palacio Real, P.N., ES-20EB1, y un nuevo busto de *Alfonso XIII* en bronce, 98 x 76 x 85,5 cm, firmado: *M. Benlliure. 1920*, Museo del Ejército, Toledo, nº inv. 7862.

6 Ca.1917-1918, Tinta/ papel, 213 x 157 mm, Casa-Museo Benlliure, Valencia, nº inv. BEN/06/0313. Lleva manuscrito el nombre “marqués de Lema”, título de Salvador Bermúdez de Castro O’Lawlor, ministro de Estado en 1917 y 1919-1920.





[2] Leone Leoni, *Carlos V*, ca. 1553, 112 x 58 x 40 cm. Museo Nacional del Prado, nº inv. E 271. Archivo fotográfico. Museo Nacional del Prado. Madrid



[3] *Medalla conmemorativa de Jacobo Fitz-James Stuart, XVII duque de Alba (anverso), 1927.* Bronce, d. 274 mm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

Firmado y fechado en 1918, se fundió en el taller de los madrileños Hermanos Codina, que trabajaban en esa época para Benlliure. Los trabajos de fundición del conjunto, busto y pedestal, que se realizaron separadamente, se prolongaron de agosto a noviembre, empleándose un total de 95 Kg. de bronce. A principios de 1919, se fundió el escudo, que se integró al pedestal, y se cinceló la inscripción⁷. La extraordinaria calidad de la fundición recoge hasta el último detalle del modelado en el barro, y permite apreciar con nitidez la impronta de las herramientas y el deslizarse de los dedos del escultor, que parece firmarlo con sus huellas dactilares.

Su composición nos remite a los dos bustos de Carlos V, realizados por Leone Leoni (1509-1590), pertenecientes al Museo Nacional del Prado [Fig.2]. Esculpidos uno en bronce y otro en mármol, ambos son retratos de medio cuerpo y apoyados sobre un pedestal de su mismo material con figuras que parecen soportar su peso. La rica ornamentación de la armadura en el busto de bronce de Carlos V⁸, Benlliure la transforma en el despliegue de medallas que luce don Jacobo en el pecho, y el águila imperial de los Habsburgo, flanqueada por dos figuras mitológicas, lo sustituye por escudo ducal de la Casa de Alba, también entre dos atlantes.

A principios de 1919, al mismo tiempo que se finalizaba la fundición del escudo de armas de la Casa de Alba, Benlliure lleva a fundir un busto de Alfonso XIII⁹, que aunque carece de pedestal, evoca de cerca la presente composición, que también presentó en la ya mencionada exposición celebrada en París en 1919.¹⁰

Benlliure realizó una réplica en mármol del busto del duque de Alba, que le dedicó en 1920, actualmente en el Palacio de Monterrey en Salamanca¹¹. Es un busto corto en el que luce únicamente la medalla de la Academia al cuello, y el collar de la Real y Distinguida Orden de Carlos III.

En 1927 un grupo de amigos del duque le ofrecieron un homenaje, en el que le entregaron una medalla modelada por el escultor, en cuyo anverso esculpió el retrato del perfil derecho de don Jacobo con uniforme académico, sobre un fondo con la fachada del Museo del Prado y la inscripción "AL DUQUE DE ALBA QUE RENUOVA LOS/ ANTIGUOS TIMBRES DE SU ESTIRPE EN LOS/ MODERNOS AFANES DE CULTURA PATRIA"; y en el reverso, el escudo de armas de la Casa de Alba, entre las figuras alegóricas de la Historia y de las Artes.¹² [Fig.3].

LEB

7 Datos procedentes del *A.H.F.C.*, Madrid, Libro de registro 1915-1929, pp.76, 88.

8 nº inv. E271. Agradezco a Leticia Azcue Brea y Ana María Écija su colaboración COPPEL, 1998: 75-79.

9 *A.H.F.C.*, Madrid, Libro de registro 1915-1929, p.91.

10 Una copia en bronce fundida en 1951, después de la muerte del escultor, de 98 x 75 x 55 cm, se conserva en la biblioteca del Palacio de Liria, firmada y no fechada, con sello de fundición *H DE MIR/ FRES-MADRID*, Colección particular duquesa de Alba, nº inv. E-102.

11 Mármol, 41,2 x 32,5 x 23,5 cm, con la dedicatoria *Al duque de Alba/ M. Benlliure 1920*. Colección Fundación Casa de Alba, Palacio de Monterrey (Salamanca) desde 1967, antes en Palacio de Liria, nº inv. E-98. CONDE DE CASAL, 1954: Lám. XVI.

12 La medalla se reprodujo en dos tamaños: de 27,4 cm de diámetro en bronce y de 7,2 cm en plata y bronce. El modelo en escayola original pertenece a la Colección particular de la duquesa de Alba, nº inv. E-105.



[1] *Apuntes para el busto del duque de Alba*, tinta/ papel, 21,3 x 15,7 cm. Casa-Museo Benlliure, Valencia, n.º. inv. BEN/06/0313. Foto A.F.M.B.

María Sorolla

1919

Mármol, 58,5 x 43 x 28,5 cm

Inscripción: *A MARÍA SOROLLA / M. Benlliure / 1919*

Colección particular

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España
Restaurada para esta exposición



[1] Sorolla, J., *María con blusa roja*. 1910, óleo/ lienzo, 63,5 x 43 cm, Colección particular (BPS 2167). Foto Joaquín Cortés.

1 Obra realizada en Roma en 1884 y titulada en italiano Ciociaro, bronce, 51 x 21 x 20 cm. Museo Sorolla, N.º inv. 20046. Legado Fundacional de la Vda. de Sorolla, 1931.

2 Obra incluida en la presente exposición [Pág. 327].

3 Yeso, 64 x 25 x 25 cm, Museo Sorolla, Madrid, N.º inv. 20047. En la presente exposición se presenta una fundición en bronce [Pág. 325].

4 Un relieve en bronce dedicado *AL PINTOR – SOROLLA / su amigo / 1909 / M. Benlliure*, 50 x 36 x 3,5 cm. Museo Sorolla, n.º inv. 20050. Legado Fundacional de la Vda. de Sorolla, 1931; y un busto en piedra realizado en 1932, 99 x 62,6 x 57 cm, encargado y donado al museo por el Presidente de la Hispanic Society, Archer Huntington, n.º inv. 20053.

5 Bronce, 46 x 43 x 37 cm, dedicado *A Clotilde / de Sorolla / Benlliure / 912*. Museo Sorolla, n.º inv. 20051. Legado Fundacional de la Vda. de Sorolla, 1931.

6 Bronce, 57 x 38 x 27 cm, firmado *M. Benlliure / 1919*. Madrid, Museo Sorolla, n.º inv. 20052. Legado Fundacional de la Vda. de Sorolla, 1931.

7 El modelo en barro, que vaciaría en yeso pero no cincelaría en mármol hasta 1919, fecha de la dedicatoria.

8 Se refiere a la escultura realizada por Alberto Lagos en 1915, que se conserva en depósito comodato en el Museo Sorolla, n.º inv. 20072.

9 Colección particular, BPS 2159.

10 59 x 40 x 33 cm. n.º inv. 128. Donación del escultor.

11 Ver nota 6.

A Joaquín Sorolla le gustaba la escultura y muestra de ello es la colección que se conserva en su casa de la que buena parte son retratos de su familia. Como no podía ser de otra forma la presencia de obras de Mariano Benlliure en la Casa-Museo Sorolla es significativa: *El gaitero*¹, las dos caras, anverso y reverso, de una gran *medalla conmemorativa al General Arsenio Martínez Campos*², un yeso, *Boceto para el monumento a Velázquez*³, una copa en cerámica con motivos clásicos y cuatro retratos, dos de *Joaquín Sorolla*⁴, uno de *Antonio García Peris*⁵, suegro del artista y un retrato en bronce de *María*⁶, el mismo que el cincelado en mármol blanco presente en esta exposición. El intercambio de obras entre ambos artistas fue práctica habitual. No solo existía una fraternal amistad entre Mariano y Joaquín, las mujeres eran también grandes amigas como lo fueron los hijos. Sorolla les retrató repetidas veces en obras que acusan esa entrañable amistad, lo mismo que ocurre con las de Benlliure.

Un buen ejemplo de esto es el busto de *María* (Madrid, 1890-1956). En este caso no fue un encargo de Sorolla, ni tampoco el regalo de un artista a otro, fue el regalo de bodas de Mariano Benlliure a María, la hija de su gran amigo, de “su hermano”, como tantas veces le nombra el pintor al referirse a él o al despedirse en las cartas que le envía. De este busto tenemos la suerte de conocer, a través de las cartas de María a sus padres, el momento en el que fue ejecutado y el juicio de la retratada respecto de la obra. Era la mayor de los tres hijos del pintor, nació en Madrid el 13 de abril de 1890, recién instalados sus padres en la capital. María fue pintora, pero su producción fue limitada, aunque no falta de sensibilidad; su escasa salud y la dedicación a su hijo fueron la razón de su corta producción.

María se casó en Jaca el 7 de septiembre de 1914 con Francisco Pons Arnau, pintor valenciano, discípulo de Sorolla. Por lo tanto el modelo para este retrato realizado en 1916 fue un regalo de bodas retrasado, lo cual, entre otras cosas, muestra la confianza que imperaba entre las familias. El verano de 1916 el joven matrimonio lo pasó en Madrid en la casa de sus padres, el actual Museo Sorolla, no quisieron trasladarse a la playa de Valencia con la familia pues María estaba encinta de pocos meses, lo que se confirma en el epistolario que se conserva entre ambos. Su hijo, Quiquet, nació en febrero de 1917. Además el clima de mar no le beneficiaba especialmente ya que había contraído una tuberculosis siendo jovencita, y de vez en vez tenía ligeras recaídas.

Sabemos que el retrato lo inició el veintisiete de agosto de 1916 y acabó el modelo en barro el veintinueve⁷, según comenta en una carta escrita el día treinta:

“espero que habréis recibido mi carta de ayer en la cual os decía que íbamos a Villalba a que Mariano continuase mi busto, el cual ayer lo terminó quedando muy bien; no ha hecho una cabeza clásica como Lagos⁸, pero creo que os gustará. Me dijo que la hará en mármol de color (en liso), me la ha hecho en tres sesiones, así es que son tres los días que con ellos hemos comido...”

Si comparamos el busto de Benlliure con el retrato *María con sombrero*⁹ de 1910, vemos que aún guardando similitudes, hay una clara diferencia: la cabeza de María en el retrato de su padre está prácticamente mirando de frente y son los hombros los que giran levemente, retrasando el del lado derecho. En el busto de Benlliure son los hombros los que se presentan de frente, girando la cabeza hacia la derecha de forma más acentuada e inclinándola muy levemente hacia abajo. En los retratos de su padre María le mira de frente, seria y al mismo tiempo con arrobo. Sin embargo a Benlliure no le sostiene la mirada como hace con su padre.

De este busto de María se conserva el yeso en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁰, este ejemplar en mármol blanco realizado a continuación y el bronce fundido en 1919, que se conserva en depósito comodato en el Museo Sorolla de Madrid¹¹.

BPS

Página siguiente: foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera



La reina Victoria Eugenia de Battenberg a caballo

1922

Bronce. 156,5 x 97 x 104 cm

Firmado: *M. Benlliure / 1922*

Marca de fundición: *MIR Y FERRERO / FUNDIDORES – MADRID*

Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. nº inv., E 551

Exposiciones. MADRID 1956: 297; nº 6



[1] Franzen, *la reina Eugenia de Battenberg a caballo*, ca.1922. Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 430. Foto A.F.M.B.

1 *M.G.*, 20/12/1922: 11. Le faltan en la actualidad las riendas y parte de la fusta.

2 Recurso que también utilizó como base en algunas figuras de toros.

3 *ABC*, 16/4/1969: 13, lám., edición monográfica con motivo del fallecimiento de la Reina.

4 nº inv. 164 del Museo de Bellas Artes de Valencia. Base original de mármol 72 x 69 x 116 cm, en almacén. GARÍN, 1955: 46, "2,25 con su pedestal". GUÍA ABREVIADA, 2010: 54, lám.

5 *ABC*, 5/1/1922:11 "Mañana irá a palacio el ilustre escultor D. Mariano Benlliure, con el fin de tomar apuntes de la reina doña Victoria, para la estatua ecuestre que modela el gran artista". *ABC*, 26/2/1922:18, en que fue a posar de nuevo. QUEVEDO, 1947:438, relata que posó para Benlliure en varias ocasiones montada a caballo, y que en una de ellas, "llevaba más de dos horas a caballo, y viendo al maestro tan abstraído en el trabajo, no se atrevía a decirle nada, pero llegó un momento en que no pudo resistir más, a pesar de su buena voluntad, y exclamó: ¡Mariano, por Dios, no puedo más, desvanézco!". VIDAL, 1997 edición de 2000: 245 lo refiere sin citar la fuente.

6 *ABC*, 22/12/1922: 10.

7 QUEVEDO, 1947:438-439. MONTOLIÚ, 1997: 167-169, 386, "de tamaño mitad del natural".

8 *AMP*, Siglo XIX, Depósitos en Valencia, documento certificando, "Se ha recibido en la Secretaría de este Museo de Arte Moderno, en calidad de depósito, una estatua en bronce con pedestal de bronce y mármol, de la

Retrato de la esposa de Alfonso XIII (1887-1969) que, llevando el bastón de mando, con natural elegancia y donaire monta "a lo amazona" su yegua favorita, modelado el conjunto con una excepcional perfección y naturalismo. Viste el uniforme del Regimiento de Cazadores "Victoria Eugenia", que había nombrado a la reina Coronel Honorario [Fig.1]. Las palabras con la que esta obra se valoró positivamente ese mismo año, resumen perfectamente la aceptación de la obra por el público:

"Gallardía, arrogancia, distinción, espiritualidad. He aquí las cualidades que concretan y definen esta admirable estatua de nuestra Reina, modelada por el maestro. Revela, con una solidez armónica y una sutil belleza de líneas, la madurez piona del artista, que tan dilatada y admirable labor va dejando en la historia de la plástica moderna española. Por encima de las reducidas dimensiones de esta escultura que será ornato importantísimo del Ministerio de la Guerra, se totaliza con la grandiosidad de un verdadero monumento público. Del difícil empeño que suponía unir la marcialidad simpática, el carácter bélico, con la elegantísima feminidad de la augusta figura, lo ha logrado Mariano Benlliure de un modo decisivo, justo, ponderado y, casi diríamos, didáctico"¹.

La figura ecuestre se apoya sobre una base narrativa, como haría también Benlliure en otras ocasiones de retratos a caballo, lo que le permitía ampliar la información sobre la figura retratada². En este caso, diseñó un desfile de honor del Regimiento que llevaba el nombre de Victoria Eugenia, a la manera de los frisos clásicos de figuras ecuestres. Benlliure apoyó este conjunto en bronce sobre una sencilla base de mármol con la inscripción del nombre de la reina y un escudo³, que hoy no se utiliza en Valencia para su exposición⁴. La reina posó para el escultor en palacio⁵, quien tomó notas para componer su figura, como lo haría luego con los caballos reales para captarlos con todo realismo. El rey Alfonso XIII visitó el estudio de Benlliure para verla terminada⁶. Esta escultura fue encargada por Juan de la Cierva, ministro de la Guerra en 1922, con "destino al antedespacho del Ministerio, para formar pareja con el busto del rey que ya existía en el mencionado local, en bronce, con el uniforme del Cuerpo de Artillería"⁷. Del Ministerio de la Guerra pasó al Museo de Arte Moderno⁸, que la depositó en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1935⁹. Hay referencia a tres ejemplares originales de esta obra a un tamaño menor, aunque sin acuerdo total sobre su procedencia¹⁰: uno que encargó el propio ministro, otro adquirido por el marqués de Foronda, donado al Museo de la Academia de Caballería en Valladolid, sin la base de la escultura y que pasó al Museo del Ejército¹¹, y un tercero que poseía Benlliure. Hay, además, en la Academia de Caballería, una réplica del que se conserva en el Museo del Ejército¹².

LAB

Reina D^a Victoria Eugenia, obra original de D. Mariano Benlliure procedente del Ministerio de la Guerra.

Madrid, 2 de julio de 1931", firmado por el Secretario R. Sans de Pinilla y sello de Habilitación de material del Ministerio de la Guerra. QUEVEDO, 1947: 439 señala que fue al Museo "después de los acontecimientos de 1931".

9 O.M. 13 de junio de 1935. *AMP*, Siglo XIX, Depósitos en Valencia. El Director del Museo de Arte Moderno (MAM) escribe al Director del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia el 21 de marzo de 1935, respondiendo a la petición de depósito de obras de todos los Benlliure, "me honro en manifestarle que están ya preparadas, a su disposición ... las siguientes obras ... de Mariano Benlliure, Retrato de Alfonso XIII y retrato de D Victoria de Battenberg, a caballo". El 30 de marzo de 1935 el Director del museo valenciano, a la sazón José Benlliure, respondió "profundamente agradecida [la Dirección] a la singular atención con que V.I. se ha dignado acoger la petición de que sean destinados a este Museo los cuadros de artistas valencianos que se hallan sin colocación en ese Museo de Arte Moderno de su digna dirección ...". Se conserva la autorización de Mariano Benlliure de 28 de mayo de 1935 a la casa Vda. De Macarrón "para recoger las obras modeladas por mí que existen en el Museo Nacional de Arte Moderno y que van destinadas al Museo de Bellas Artes de Valencia". Y finalmente el recibo de la Casa Macarrón de 13 de junio de 1935 haciéndose cargo en Madrid de 5 pinturas y 2 esculturas para su depósito en Valencia.

ESPINOS, ORIHUELA, ROYO-VILLANOVA Y SABÁN, 1984: 199, señala que mide 2,58 m. al incluir la base de mármol. VALENCIA, 2000: 289, figura la ficha pero no llegó, al parecer, a exponerse. VALENCIA A 2012: 54.

10 Existe además, un boceto en escayola solo de la figura en el Museo de Bellas Artes de Valencia nº inv. 1209, 58 x 54 x 21, regalada por Benlliure al Museo en 1940. De este yeso el Museo hizo dos fundiciones póstumas en los años 70, nº inv. 2576, y nº inv. 3610, esta segunda depositada por OM de 22 de enero de 1975 en el Museo de Jaén. VIDAL, 2000:272.

11 QUEVEDO, 1947: 438-439. BERMUDEZ, 1958: 88. MADRID, 1998B:104, "la del museo del Ejército, es la que estaba en casa del maestro, donada por el al Museo en 1925 (1,18 x 0,44 x 1,09)". CABEZÓN, 1990: 25-26, idéntica información a Quevedo sin citar la fuente. SEVILLA, 2001: 339, "No hay acuerdo sobre si la pieza que posee actualmente el Museo del Ejército es la donada por el marques o por el escultor". Se indica que participó en la exposición internacional de Barcelona en 1929 pero en el catálogo no aparece que Benlliure concurriera.

12 Fundación Capa. La guía del Museo indica que es "una copia en bronce de la estatua ecuestre de S.M. la Reina Victoria Eugenia que existe en el Museo del Ejército".

Página siguiente: foto Museo de Bellas Artes de Valencia



El rey Alfonso XIII

1924

Mármol, 75 x 60 x 30 cm

Firmado: *M. Benlliure / 1924*

Inscripción: *ALFONSO XIII*

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Embajada de España, París

Exposiciones: LIEJA, 1930

Primera vez que se muestra en una exposición en España



[1] Busto del *rey Alfonso XIII* modelado en 1920, en la sala que Benlliure dedicaba a la exposición de obras en su residencia madrileña. Fotografía colección particular, Foto A.F.M.B. [vid. nota 14]

1 Situada en la Avenida Marceau, en su decoración intervino además el pintor José María Sert y la Real Fábrica de Tapices y allí se depositaron por expreso deseo del rey obras del Patrimonio Real.

2 SENTENACH, 1925:78-79.

3 En una carta a su hermano José le escribe en noviembre de 1917 que "el rey y la reina fueron a verles y "al salir Lucrecia, como siempre, le tenía puesto un ramo de claveles en el coche por ser ésta la flor que más le gusta a la reina, hermosísima". *A.C.M.B.*, C33BEN241.

Este busto casi de medio cuerpo fue encargado por el embajador de España en Francia, José M^o Quiñones de León, para presidir el magno Salón de Recepciones de la nueva sede de la Embajada de España en París, que se había adquirido en 1920¹. Sabemos de su existencia por la visita y su posterior relato, que en la primavera de 1924 realizan los ilustres miembros de la Sociedad Española de Excursiones al estudio del escultor, donde aún se encontraba en espera de su traslado, y al que definen "como viviente"².

La relación entre Benlliure y Alfonso XIII (Madrid, 1883-Roma, 1941), de quien sería escultor oficial así como de su familia, se extendía al ámbito personal tal como lo testimonian las numerosas fotografías y documentos que se conservan. Tanto el rey como la reina acudían a su casa-estudio de la calle Abascal en numerosas ocasiones, sin protocolo y a veces inesperadamente, ya fuera de visita³, a almorzar⁴, - a comer paella - o a alguna recepción. Tallado íntegramente en luminoso mármol blanco, en este retrato de acusada fidelidad al modelo natural, predomina una novedosa experimentación estética de las formas respecto a otros bustos oficiales que Benlliure realizó de Alfonso XIII, de mayor meticulosidad descriptiva. Para esta ocasión, Benlliure ejecuta con un refinado sentido estilístico este casi medio busto que se encuentra colocado actualmente sobre una gran consola con espejo en la parte posterior⁵, por medio de una factura apomazada, pulida, de suaves formas en toda la superficie, de las que extrae sugerentes efectos de claroscuro. Con porte mayestático y la cabeza alzada, aparece uniformado y con banda, luciendo el Toisón de Oro que pende del cuello. Lleva sobre el pecho las cuatro órdenes militares: Santiago, Alcántara, Calatrava y Montesa junto a otras dos condecoraciones. El amplio capote caído bajo sus hombros y del que emerge el busto directamente desde su casi inapreciable base rectangular⁶, es un elemento que añade cierto aire de modernidad y un gran empaque a la figura y, a su vez, subraya la composición con una gran plasticidad por el tratamiento casi táctil que obtiene del mármol. Documentos del Archivo General de Palacio, Intendencia de la Casa Real, informan de las gestiones para exhibir este busto en la Exposición Internacional de Lieja de 1930⁷.

Benlliure había realizado con anterioridad numerosos retratos del monarca⁸, el primero en 1891, siendo aún un niño, cuando cinceló su efigie junto a la de sus hermanos y su madre en un refinado relieve en mármol [Pág.191]. Con motivo de su mayoría de edad y la Jura de la Constitución en 1902, volvió a modelar su efigie en una medalla conmemorativa y un primer busto que talló en mármol⁹. En 1906 realizó un retrato de grupo que incluía *los bustos del rey y la reina* [Pág. 205], por encargo del Club Español de Buenos Aires que lo ofreció a la pareja como regalo de boda. El rey Alfonso XIII le encargó personalmente en 1910 un retrato suyo para ofrecérselo como regalo al VIII duque de San Pedro de Galatino, amigo de la infancia de su padre Alfonso XII¹⁰. El escultor pidió autorización a palacio para utilizar como modelo el retrato doble de los reyes que había realizado en 1906 y, con ocasión de un viaje del rey a Sevilla, Benlliure recogió el grupo en palacio y lo utilizó para el nuevo retrato, pues el yeso que conservaba en el estudio no tenía el detalle del busto final que había retocado en una sesión del natural¹¹. Alfonso XIII acudió a varias sesiones a principios de 1919¹², durante las cuales Benlliure modeló un busto de medio cuerpo que, fundido en bronce presentó ese mismo año en la Exposición de Pintura Española Moderna en París¹³. Tan sólo un año después hizo un nuevo busto, también de medio cuerpo, que envió a la Exposición de Pintura Española en la Royal Academy of Londres¹⁴ [Fig.1]. Con posterioridad al busto que presentamos talló, en 1926, un retrato en altorrelieve en mármol, para el Gran Escudo que preside el Salón de Plenos del Tribunal Supremo de Justicia¹⁵, y una cabeza en mármol a partir del modelo de 1920, que le ofreció al rey con motivo de su Jubileo en 1927¹⁶.

MJLA

4 Por la misma correspondencia sabemos que en otra ocasión, en abril de 1924, el rey fue a almorzar a Abascal y que el tenor Fleta amenizó la comida. Carta de Mariano Benlliure a su hermano José, Madrid, 28/4/1924, *A.C.M.B.*, C33BEN184.

5 Una crónica de *ABC*, 4/5/1930:11 sobre la Embajada de España en París nos informa que el busto se hallaba colocado sobre la chimenea.

6 Este recurso compositivo ya lo había utilizado Benlliure en 1908, en el busto en mármol del general

López Domínguez y que se halla en el Senado, n^o inv. 2336. CABEZÓN, 1998: 83, REYERO, 1999: 486-497.

7 El conde de Fiyols, secretario del Comité de Asistencia a la Exposición Internacional de Lieja, gestiona el 04/01/1930 la exhibición de esta obra. *A.G.P.* Carpeta 16.238/ exp. 32. Catálogo no localizado.

8 Agradezco a la Fundación Mariano Benlliure la información y documentación sobre los diferentes retratos de Alfonso XIII realizados por Mariano Benlliure.



9 Mármol, h.77 cm, nº. inv. 00019.908, escayola, h. 77,3 cm, nº. inv. 00001.255, Museo de Historia (Municipal) de Madrid.

10 Bronce y mármol jaspeado, 56 x 77 x 49 cm, base 10.5 x 70 x 40 cm, firmado *M. Benlliure / 910*. Rectorado de la Universidad Complutense de Madrid, nº cat. C.U.C.1297.

11 *A.G.P.*, Reinado Alfonso XIII, Mayordomía mayor de S.M.: Encargo de un busto de SM el Rey al escultor Sr. Benlliure (sin nº). Correspondencia de Benlliure y Sorolla con el marqués de Viana, fechada entre enero y abril de 1910. ENSEÑAT y LÓPEZ AZORÍN, 2011: 29-31.

12 *L.E.*, 26/1/1919: portada.

13 PARÍS, 1919: 28-29, nº2. Benlliure, como director general de Bellas Artes, era el presidente del Comité Artístico organizador de la exposición. Busto del que el Museo Nacional del Prado posee una réplica en bronce, 98 x 76 x 49 cm, E 790, que podría tratarse de una fundición póstuma, hoy en depósito en los Apartamentos Españoles del Palacio Albertina, Viena.

14 Bronce, 98 x 76 x 85,5 cm, *M. Benlliure/ 1920*, Museo del Ejército, Toledo, nº inv. 7862. Benlliure conservó este retrato como parte de su colección hasta donarlo al museo en 1943

[Fig. 1]

15 El altorrelieve fue retirado en 1931 con la proclamación de la 2ª República y actualmente se expone en el Museo de Bellas Artes de Valencia, nº inv. 160, mármol de Carrara, 121 x 98 x 30 cm.

16 Mármol, 55 x 23.5 x 16 cm. Inscripción *A S. M. el Rey Don / ALFONSO XIII / 23 Enero 1927 / M. Benlliure*. Palacio Real de Madrid, nº inv.10006900. Del mismo modelo había sacado un busto corto en bronce que ofreció al Regimiento del Inmemorial del Rey, según QUEVEDO, 1947:447-448.

Carmen de Quevedo Pessanha**

Ca. 1932

Mármol, 59 x 47 x 30 cm

Firmado: MB

Museo Municipal Mariano Benlliure,
Crevillent, nº inv. E-180

Exposiciones: MÁLAGA, 2011: 60-61, nº16



[1] *Carmen de Quevedo*, 1932 (fundición 1940).
Bronce, alto 52,2 cm. Firmado: *A Carmen ofrece su / Mariano, A CARMEN / Mariano Benlliure / 1940*.
Colección particular. Foto A.F.M.B.

Carmen Quevedo Pessanha (Viseu, Portugal, 1887–Madrid, 1974) fue la tercera y última mujer del escultor y su biógrafa. Había estado casada con el escritor Juan Nogales Delicado, perteneciente a una ilustre familia de Ciudad Rodrigo, con quien tuvo dos hijos, Virginia y Christian. Nogales, además de director y redactor de diversas publicaciones, dedicó parte de su actividad a la pintura, especialmente a la ilustración, trabajando durante un tiempo en el estudio madrileño de Cecilio Pla, a través de quien seguramente conoció a Benlliure, con quien mantuvo una estrecha amistad hasta su muerte en 1929.

Quevedo había conocido a Benlliure a través de su marido, y en su nueva situación, coincidieron en Jerez en la inauguración oficial del monumento al General Primo de Rivera. Su vieja amistad no tardó en estrecharse, por la también viudedad del escultor desde el fallecimiento de su segunda mujer Lucrecia Arana, y se casaron civilmente después de 1931.

Mariano Benlliure modeló en 1932 y al mismo tiempo, dos bustos de su tercera mujer, en poses muy diferentes, uno para fundir en bronce¹ [Fig. 1] y otro, el que nos ocupa, que talló en mármol para colocar en el jardín de su casa-estudio².

En la talla en mármol, más sensual y delicada que la versión en bronce, representó a Carmen Quevedo con la cabeza ligeramente girada hacia su derecha, con los hombros descubiertos y un elegante chal recogido y sujeto en el pecho por un broche, en el que cinceló sus iniciales MB. Es una obra de gran sobriedad, en la que la rítmica ondulación del cabello se equilibra con los dibujos florales del chal.

En 1940, poco después de su regreso de una larga estancia en Viseu a donde se habían trasladado desde París en 1937 por iniciativa de Quevedo, debido a la delicada salud del escultor, Benlliure modeló un tercer busto de Carmen, que solamente llegó a vaciar en escayola³.

Carmen Quevedo publicó en 1947, después de la muerte del escultor, una larga y densa biografía artística, 878 páginas, como homenaje a su memoria, en la que había trabajado durante sus años de matrimonio, que hoy en día sigue siendo la más importante referencia para estudiar su obra.

LEB

1 El modelo en escayola para el bronce, 53 x 33 x 24 cm, pertenece a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. E-352. QUEVEDO, 1947: 570. AZCUE, 1994: 471-472. Se han documentado tres fundiciones originales, la primera, fechada en 1932, 53 x 31 x 23 cm, fue donada por el escultor al Museo Grão Vasco de Viseu (Portugal), nº inv. 1128, con motivo de que le fuera concedido el Gran Oficialato de la nobilísima Orden de Santiago de la Espada, y las otras dos, posteriores, pertenecen una al Museo Mariano Benlliure de Crevillent, nº inv. E-170, y otra a una colección particular. Se trata de un elegante retrato en el que, con la cabeza aún más girada a la derecha, muestra una actitud más altiva.

2 QUEVEDO, 1947:555, 575, reproduce una fotografía en la que aparece la retratada posando para el escultor y los dos modelos inacabados en distintos caballetes, y otras dos fotografías del jardín en las que se ve el busto sobre un pedestal frente al estudio.

3 Escayola, 88 x 43 x 31 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. E-485. AZCUE, 1994: 473-474.



Monumentos públicos,
arte funerario y
escultura procesional:
bocetos, modelos y proyectos

Monumentos públicos, arte funerario y escultura procesional: bocetos, modelos y proyectos.

María José López Azorín

Si comparamos las formas y el ideal artístico vigente desde la segunda mitad del XIX hasta las primeras décadas del XX tanto en los monumentos y trazado de la ciudad de los vivos como en la de los muertos, hallamos grandes paralelismos por la propia dinámica en la que se desarrollan. Este periodo es especialmente significativo al coincidir el auge de la burguesía y de un nuevo modelo urbano con la construcción de cementerios públicos fuera de las ciudades, que por motivos higienistas decretaron las Cortes en 1813, y que a mediados de siglo ya estaba solidamente implantado.

Ambas tipologías de ciudad se desarrollan en paralelo con un trazado de calles, avenidas, rotondas y glorietas para distribuir esculturas en monumentos conmemorativos, bustos o lápidas y panteones de carácter historicista en los que subyace el deseo de estar presente en la memoria de los vivos, la permanencia en el recuerdo y en cierta forma su inmortalidad, pero difieren en su mensaje. En los públicos prima el poder, la vertiente histórica, política o ideológica del homenajeado, en cambio los funerarios, de ámbito privado, están impregnados de transcendencia espiritual con una iconografía más evocadora, más poética, como el *panteón Moróder* en Valencia y que invita a la reflexión: la vida no finaliza con la muerte.

Dentro del eclecticismo clasicista en que se desenvuelve Mariano Benlliure en estos campos, existe una gran variedad de estructuras, volúmenes, uso de materiales según sus posibilidades expresivas, esculturas en mármol o bronce que, unidos a alegorías y a una estudiada simbología, a inscripciones y cartelas incluso trampantojos, dotan a estos conjuntos de un completo sentido narrativo y visual, de acusado dinamismo y expresiva teatralidad. Testimonio son monumentos como el de *Canalejas*, el *cabo Noval*, *teniente Ruiz*, a los *héroes de Alcántara*, a *Goya*, al *pintor Ribera* o a *la reina Isabel La Católica* al igual que en los panteones y mausoleos como el de *Blasco Ibáñez*, *Canalejas*, *Gayarre*, donde la música es la protagonista o el de *Joselito* en Sevilla [Fig. 1] con el cortejo popular como eje doliente.

Otro capítulo que, en cierta forma, se puede adscribir a la monumentalidad religiosa lo integra su producción de tallas y pasos procesionales, tipología con la que inicia su precoz carrera profesional en 1878, con el paso del *Descendido* para la Semana Santa zamorana, ciudad para la que haría en 1931 su segundo paso procesional, *El redentor camino del Gólgota (Redención)* [Fig. 2], impresionante conjunto formado por Cristo con la cruz a cuestas, el Cirineo y la Magdalena. Ya en los años finales de su vida, salen de su taller numerosos pasos e imágenes para toda la geografía española, en sustitución de las destruidas durante la Guerra Civil. En todas ellas subyace una expresividad contenida y una serena espiritualidad propia de un tratamiento clasicista, sin afectaciones ni barroquismos y mostrando un excelente estudio anatómico.

Como excelente conocedor de la psicología humana, Benlliure supo con su maestría infundir a la materia y a sus efectos sensoriales parte del alma del retratado, con grandes dosis de verismo y rigor y a su vez, en sus pequeños bocetos en barro nos deja sus huellas, capta sus actitudes vitales y como si estuvieran vivos, los muestra en su cotidianidad. Es el poeta *Trueba* sentado en un banco, *Maura* en oratoria, *San Juan de Ribera* con el peso del poder, *Ramón y Cajal* concentrado [Fig.3], *Sorolla* con su paleta y tantos otros personajes ilustres de la época.



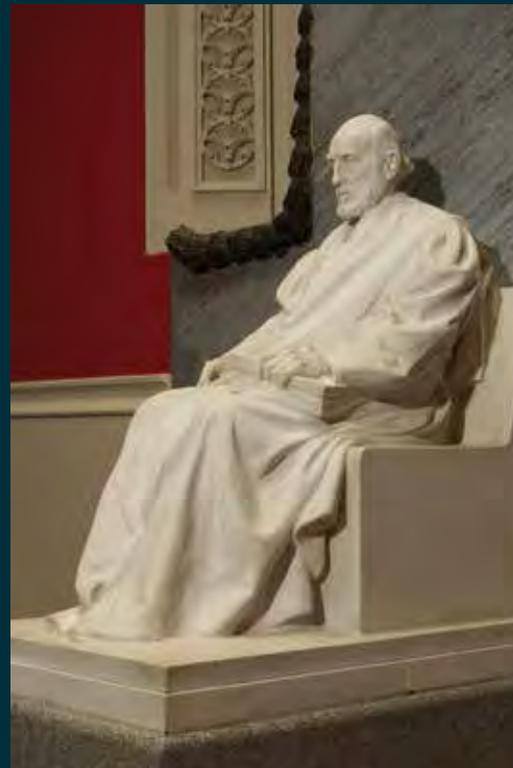
[1] *Mausoleo a Joselito*, 1926. Cementerio de San Fernando, Sevilla. Foto A.F.M.B.

[2] Modelo del paso procesional *El Redentor camino del Gólgota (Redención)*, 1931. Escayola policromada, 102 x 94,5 x 53 cm. Museo de Zamora. Junta de Castilla y León, nº inv. MZA 199. Foto Museo de Zamora

[3] *Monumento a Ramón y Cajal*, 1925. Paraninfo, Universidad de Zaragoza. Foto A.F.M.B.



2



3

Proyecto para el monumento a Álvaro de Bazán

1888

Lápiz grafito y acuarela /
papel, 65,5 x 46,6 cm

Colección particular

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una
exposición en España



[2] J. Laurent y Cía. *Estatua de D. Álvaro de Bazán*, 1891. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del IPCE

En 1887, con vistas a la celebración en 1888 del tercer centenario del fallecimiento del insigne marino y primer marqués de Santa Cruz, Álvaro de Bazán (1526-1588), sucedido mientras trabajaba en la preparación de "La Invencible", se convocó un concurso para erigir un monumento en su memoria. El proyecto presentado por Mariano Benlliure resultó elegido, y el 11 de julio de 1888 la comisión encargada, que presidía Cánovas del Castillo, convino "dar instrucciones al Sr. Benlliure (...) para que la parte indumentaria se ajuste al grabado de la estatua levantada al duque de Alba, en Amberes, que contiene el libro que se titula *Sumario de las guerras civiles y causas de la rebelión de Flandes*, escrita en 1578 por el maestro Pedro Cornejo"¹. Cuatro meses después, Benlliure presentó "un nuevo boceto más suntuoso y rico que el que se le exigió en un principio. En él aparece Álvaro de Bazán de pie y con la espada en la mano. En el pedestal se ven los rostrales, símbolo de la navegación, y en los cuatro ángulos otros tantos personajes simbólicos: *la Guerra y la Victoria y la Fama y la Historia*"².

Benlliure plasmó su segunda propuesta en la espléndida acuarela que nos ocupa y también en forma de maqueta³ [Fig. 1]. En la acuarela, resuelta con extraordinaria destreza, destaca el conjunto escultórico representado con todo detalle sobre un fondo arquitectónico, apenas esbozado, y un cuidado celaje. La introducción del color le permitió definir la calidad y el contraste de los materiales que planteaba utilizar. La figura del marqués de Santa Cruz, a tamaño vez y media el natural, y los elementos del pedestal alusivos a la navegación, proas de embarcaciones, anclas y otros ornamentos, serían en bronce, y las cuatro figuras alegóricas, de un tamaño igual al natural, en mármol. La estatua del "Capitán General de las Galeras de España y del Mar Océano", como había sido nombrado por Felipe II a su regreso de la batalla de Lepanto, estaba ya perfectamente estudiada y detallada según las exigencias previas. Lo erige en actitud de estrategia y de hombre de acción: vestido con media armadura, permanece vigilante señalando con su brazo y mano izquierdos levantados hacia el frente, mientras que con la derecha sostiene su espada desenvainada.

El 17 de mayo de 1890 Antonio Cánovas del Castillo y Mariano Benlliure firmaron el contrato para la construcción del monumento, en el que se especificaba que la estatua de bronce del ilustre marino debía presentarse en actitud de ordenar y dirigir un combate, con bastón de mando en la mano, y el pedestal, de cuya construcción también se haría cargo el escultor, incluiría dos alegorías de *la Guerra y la Marina*⁴.

Benlliure, que ya se había documentado exhaustivamente para realizar el boceto, quiso profundizar aún más en el estudio del personaje, para representarlo con absoluto rigor histórico, y pidió a uno de los miembros de la comisión y a su vez académico de la Real Academia de la Historia que le facilitara ver su espada⁵. Para la realización del proyecto constructivo del pedestal, contó con la colaboración del arquitecto Miguel Aguado

1 L.E., 11/7/1888.

2 L.E., 5/11/1888.

3 La maqueta está documentada por dos fotografías dedicadas por el escultor al arquitecto Miguel Aguado de la Sierra, que colaboró en el diseño constructivo del pedestal, pertenecientes al A.F.M.B.

5 Carta de Benlliure a Herrera Chiesanova, 16/8/1890, documentada en ABASCAL PALAZÓN Y CEBRIÁN, 2006: 83.



[1] *Maqueta del monumento a Álvaro de Bazán*, 1888. Dedicada *Al Sr. D. Miguel Aguado / su affmo. amigo / M. Benlliure / Roma 23 octubre / 88*. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 420. Foto A.F.M.B.



de la Sierra (1842-1896), que participaría posteriormente en el *monumento a la reina María Cristina de Borbón*, inaugurado en 1893. Construido en piedra de Sierra Elvira, su ornamentación en bronce se hubo de reducir, por motivos exclusivamente económicos, a unos estilizados delfines en las esquinas, que cobijaban dos inscripciones⁶, en el frente y enmarcada por una corona de laurel "A DON ÁLVARO DE BAZÁN" y, en la cara posterior, los siguientes versos de Lope de Vega: "El fiero turco de Lepanto, / en la tercera, el francés, / y en todo el mar, el inglés, / tuvieron que verme espanto, / Rey servido y patria honrada, / dirán mejor quién he sido, / por la Cruz de mi apellido / y por la Cruz de mi espada". La estatua de Bazán, que modeló y fundió en Roma en la casa Crescenzi, sostiene ahora en su mano derecha el bastón de mando, y con la izquierda empuña su espada envainada [Fig. 2].

El monumento fue descubierto por la reina regente María Cristina de Habsburgo el 19 de diciembre de 1891 en la plaza de la Villa de Madrid, donde actualmente se encuentra, aunque con los años desaparecieron los delfines y las inscripciones en bronce, que se sustituyeron por las actuales de mármol con las letras talladas [Fig.3].

Como recuerdo de la inauguración del monumento, Benlliure realizó por encargo de la comisión una medalla conmemorativa en la que modeló en relieve la estatua de Bazán [Pág.323].

LEB

6 L.E., 19/12/1911



[3] *Monumento a Álvaro de Bazán*, Madrid 1891. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

Maqueta para el monumento al Beato Juan de Ribera

1894

Barro cocido, figura: 33 x 27 x 35,5 cm;
pedestal: 34,5 x 27 x 35,5 cm

Firmado: *M. Benlliure, 94*

Inscripción: *AL/ BEATO JUAN/ DE / RIBERA*

Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia - Museo del Patriarca

Exposiciones: VALENCIA, 1929: nº 25;
VALENCIA, 2000: 285

Restaurada para esta exposición



[1] *Monumento al Beato Juan de Ribera, 1896.*
Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia. Foto A.F.M.B.

1 Carta de Mariano Benlliure a su hermano José, 1894/10/16. *A.C.M.B.*, C33 BEN017.

2 Contrato firmado el 20 de agosto de 1894, Archivo Colegio Patriarca, Valencia, Caja 140-S. Agradezco a Vicente España la localización de este documento.

3 Por testimonios del propio Colegio, conocemos que en su primera visita a Valencia tras la Guerra Civil, Benlliure fue directamente desde la estación al Colegio, para comprobar si este monumento, a cielo descubierto, había sufrido algún daño, hecho que afortunadamente no ocurrió en ninguna de las dependencias de la institución gracias a la intervención

Boceto del monumento conmemorativo erigido en 1896 con motivo del primer centenario de la beatificación por Pio VI del insigne Juan de Ribera, (Sevilla, 1532-Valencia, 1611), Arzobispo, Virrey y capitán general de Valencia y Patriarca de Antioquía, hijo natural de don Perafán de Ribera y Portocarrero, duque de Alcalá de los Gazules, marqués de Tarifa, Virrey de Cataluña y de Nápoles. Formado en Salamanca, teólogo y humanista de vastísima cultura, hombre de estado y mecenas de las artes y las letras. A sus expensas fundó en 1583 en Valencia una institución única en su género en España, el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, y su profunda adhesión a la ortodoxia católica le llevó a convertirse en la figura capital de la Contrarreforma en el Reino de Valencia. En 1960, Juan XXIII lo canonizó como San Juan de Ribera. Aunque Benlliure recibió este encargo durante su estancia en Roma, conocemos por la correspondencia con su hermano José que realizó en Valencia tanto el boceto como el modelo, en una nave del Grao alquilada para la ocasión, también el ambiente de total entusiasmo y colaboración del rector y colegiales de esta singular institución ante la realización del monumento, hasta el punto de poner a su disposición como taller para modelarlo cualquier dependencia del colegio, incluida la propia iglesia¹. Durante su permanencia en Valencia se contrató al marmolista² que ejecutaría el pedestal según su proyecto y que, como la estatua, debían ser de mármol de Carrara, para adaptarse al ambiente arquitectónico de su emplazamiento.

El monumento se debía encuadrar en el claustro del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, conocido popularmente por “Colegio del Patriarca”, situado en el centro de la ciudad, enfrente del “Estudi General” o Universidad, institución a la que ha estado estrechamente unida, y en el lugar donde se levantaba desde 1603 una fuente de mármol. El magnífico claustro renacentista de columnas dóricas y jónicas de mármol de Carrara provenientes de Italia, condicionó la tipología del conjunto, que Benlliure concibió carente de cualquier elemento de teatralidad y en total armonía con el equilibrado y contemplativo espacio que apenas se ha visto alterado por el paso del tiempo, desde su fundación hace más de 400 años [Fig.1]. Para la fisonomía del Patriarca en esta obra tan entrañable para su autor³, se basó en la imagen *post mórtem* pintada por Francisco Ribalta y le sirvió como modelo real debido a su gran parecido físico que se acentuaba con largas barbas, su pariente y gran amigo Ricardo Morales, farmacéutico del Cabañal, de carácter sereno, aspecto austero y actitud reposada, afín a la majestuosa personalidad del Beato⁴.

Benlliure talló la figura en mármol en su estudio de Roma⁵, a partir del modelo previamente realizado en Valencia. Con un aire un tanto académico pero con gran realismo, naturalidad y fuerza expresiva, esculpe la figura del Beato sentado en su renacentista sillón mientras permanece pensativo y concentrado sujetando un libro entre las manos. Su rica vestimenta arzobispal está realizada con una asombrosa ejecución, captando cada una de las variadas texturas de su ropaje así como la minuciosidad de sus encajes y adornos⁶ [Fig.2]. El pedestal rectangular, que se eleva sobre dos gradas, va decorado con los escudos de la institución y otros símbolos alusivos al colegio, y se ve animado en sus ángulos por cabezas de angelitos en bronce⁷, que contrarrestan la frialdad del mármol y le dan un toque de gracia. En este boceto en barro⁸, se observa con gran nitidez todos los detalles del conjunto escultórico impregnados tanto de las huellas físicas de Benlliure como de su personal estilo de modelar, dado que en la blandura y ductilidad de este material se expresa su excelente técnica, con un virtuosismo descriptivo propio de orfebre a la vez que la factura viva y ágil que caracterizan su producción.

MJA

del Rector de la Universidad, D. José Puche.

4 Como el mismo escultor afirma en la entrevista con MARTIN CABALLERO en *R.M.*, 02/1917.

5 Firmada y fechada: *M. Benlliure/ Roma 96.*

6 Benlliure reprodujo el sillón antiguo y las ropas originales del Patriarca, conservadas en el Colegio, con “exactitud arqueológica”. VIDAL, 1977: 138-141. Reproduce un texto de Teodoro Llorente publicado el 13/11/1894 en *Las Provincias*.

7 Estos, así como los demás elementos decorativos de bronce del pedestal, se fundieron en la Casa Masriera en

Barcelona entre enero y julio de 1986. *A.H.F.C.*, Libro de registro 1895-1896, p. 240. Agradezco a la Fundación Mariano Benlliure esta documentación.

8 El boceto se conserva en el Museo del Real Colegio, y del celo con que siempre se ha custodiado nos habla el mismo Benlliure en la citada correspondencia, de febrero de 1929, ante su petición para una exposición de sus obras de pequeño formato en Valencia, los colegiales Perpetuos se muestran dispuestos a complacerle dejándose. *A.C.M.B.*, C33 BEN 203.



[2] *Estatua del Beato Juan de Ribera*, 1896. Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia. Foto A.F.M.B.



Boceto del monumento a Antonio de Trueba

1896

Bronce y mármol
42,2 x 18,5 x 21 cm

Firmado: *M. Benlliure*

Inscripción: *ANTONIO TRUEBA* (cartela del pedestal)

Museo del Romanticismo, Madrid,
nº inv. CE 2049

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España

El 10 de marzo de 1889 fallecía en Bilbao Antonio de Trueba (1819-1889), una de las principales figuras de las letras románticas españolas. Su pérdida fue muy sentida en toda España, y en especial en el País Vasco, donde diversas instituciones y sociedades de ámbito cultural se apresuraron a rendirle homenajes. Tres días después, la Diputación Provincial de Vizcaya creaba una comisión especial para determinar la mejor forma de honrar al escritor, que en una primera instancia barajó tres acciones: la erección de un mausoleo, la colocación de su retrato en el salón de sesiones provincial, y la de una lápida en su casa natal¹. Para finales del año diversos actores se habían apropiado de las dos primeras ideas, por lo que la Diputación pensó en llevar a cabo la edición de las obras completas del escritor, aunque pronto advirtió los problemas que se le planteaban con la propiedad de los derechos.

Como prácticamente todo proyecto de iniciativa pública, la resolución de hacia dónde orientar el homenaje fue demorándose y sumiéndose en un olvido que hacía prever que iba a pasar a engrosar el extenso catálogo de ideas malogradas, hasta que dos años después, en noviembre de 1891, se acordó levantar una estatua en el ensanche de Bilbao². Aunque parece que se anunció que el proyecto se sacaría a concurso entre escultores españoles, para entonces la comisión había contactado con Mariano Benlliure y éste se encontraba trabajando en un primer boceto. En el encargo jugó un papel crucial la mediación del editor bilbaíno Juan Eustaquio Delmas³, quien ya había ejercido de intermediario durante el proceso de erección de la estatua al fundador de Bilbao, don Diego López de Haro⁴, y que además fue una de las personas encargadas de cumplir las últimas voluntades del escritor.

La concesión no estuvo exenta de cierta polémica en los reducidos círculos renovadores locales. El diario *El Nervión* –medio atento al devenir de las carreras de Ignacio Zuloaga, Adolfo Guiard o Anselmo Guinea– lamentó que se hubiera encargado la obra a Benlliure. El anónimo redactor citaba a continuación las palabras de “un artista guipuzcoano” –sin duda, Zuloaga: “Es mucha la manía que tenemos en España con Benlliure; en Bilbao ha hecho la estatua de D. Diego López de Haro; en San Sebastián tratan de darle la de Oquendo⁵ y en todas partes le encomiendan trabajos análogos, sin pensar en que existen otros artistas que podrían disputarle esas obras si como es justo se convocara a un concurso público”⁶.

De cualquier manera, en la primera semana de diciembre Benlliure tenía concluido el boceto, que la Diputación conoció por medio de una fotografía⁷ [Pág. 63]. Aunque parecía que la marcha de la empresa se había reanudado con determinación, volvió a producirse un silencio de otros dos años que pudo estar motivado por el fallecimiento de Delmas en 1892. En mayo de 1894 la institución despertó decidida a poner en marcha su maquinaria para materializar el proyecto en un plazo breve⁸ y con una rebaja respecto al presupuesto aceptado. La fórmula pasaba por fundir la obra en el taller de Federico Masriera, en Barcelona, pagándose al escultor sólo el modelo en yeso y la dirección de la fundición⁹.

La idea complació a Benlliure, ya que se conciliaba con su intención de pasar una temporada en España¹⁰. Firmado el contrato el 4 de julio de 1894, Benlliure se había trasladado ya a Valencia, donde comenzó a preparar el yeso a la vez que trabajaba en otras obras de importancia, como el *monumento al Beato Juan de Ribera*. De cualquier manera, según

1 *A.H.F.B.*, Cultura, C-1223, Exp. 1. Sesión de la Diputación Provincial de Bizkaia de 13 de marzo de 1889.

2 *L.I.*, 16/11/1891: portada.

3 Mariano Benlliure le cita en una carta como la persona con la que mantuvo correspondencia acerca de la estatua de Trueba. Carta de Mariano Benlliure a José María de Arceche. Roma, 9 de diciembre de 1893. *A.H.F.B.*, Cultura, C-1223, Exp. 1.

4 *A.P.V.*, Correspondencia de Juan E. Delmas.

5 El propio Zuloaga ya se había manifestado claramente sobre el asunto en un artículo para la prensa de San Sebastián aparecido el mes anterior: ZULOAGA en *L.V. de G.*, 1/10/1891: portada.

6 *E.N.*, 14/11/1891: portada.

7 *A.H.F.B.*, Cultura, C-1223, Exp. 1. Informe de la comisión especial. Bilbao, 9 de diciembre de 1891.

8 *Ibidem.* Carta de José María de Arceche a Mariano

Benlliure. Bilbao, 9 de mayo de 1894.

9 El escultor ejecutaría su parte por 15.000 pesetas y el fundidor la suya, además del traslado y colocación en la ubicación elegida, los Jardines de Albia de Bilbao, por 6.500 pesetas.

10 *Ibidem.* Carta de Mariano Benlliure a José María de Arceche. Roma, 16 de mayo de 1894.



las distintas noticias que fueron apareciendo en la prensa, Benlliure modeló el barro de la estatua de Trueba principalmente durante septiembre, para lo que le ofrecieron el aula de escultura de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia¹¹. A finales de mes lo tenía concluido, y, aunque para el 23 de octubre el vaciado en yeso estuvo también terminado¹², no lo remitió a Barcelona hasta casi un mes después, pues “no he creído prudente expedirlo hasta no verlo completamente seco”¹³. Pero, pese a estar a finales de noviembre en la casa Masriera¹⁴, el proceso de fundición no se inició hasta enero de 1895. El día 2 comenzó la reproducción de la estatua en cera¹⁵, que en febrero fue retocada por Benlliure, posteriormente fundida, y vuelta a retocar por el artista, hasta darse por finalizado el proceso el 4 de mayo.

Altamente satisfechos con el resultado, escultor y fundidor resolvieron solicitar a la Diputación un permiso para enviar la obra a la nueva edición de la Exposición Nacional que se inauguraba el 20 de ese mes en Madrid¹⁶, que les fue concedido con la rapidez que la empresa exigía. La decisión no pudo ser más acertada, ya que la pieza fue recompensada con la medalla de honor, la primera que se concedía a una escultura en la historia de los certámenes nacionales. Los parabienes que concitó en la crítica fueron unánimes, aunque, de citarse uno, podría recurrirse al elogioso artículo redactado por Rodrigo Soriano, tan crítico en ocasiones anteriores con la producción de Benlliure: “La estatua de Trueba es un gran paso dado por Benlliure hacia la sencillez y la verdad de la naturaleza humana, maestra siempre y siempre inspiradora; es la consagración de un estilo claro, limpio y sereno, sin rebuscamientos y exageraciones barrocas e impregnado de esa sublime tranquilidad, espejo de la paz, de la solemnidad que envuelve las cosas todas del mundo”¹⁷.

Reyero acierta al calificar la obra de “verdaderamente innovadora (...), donde la irrelevante presencia de un caballero descuidadamente sentado en un banco es elevada a categoría de monumento”¹⁸. No obstante, en la disposición de la figura creemos ver una deuda directa de la empleada pocos años atrás por su amigo Anselmo Guinea en el retrato de Trueba, titulado *Antón el de los cantares* (1889)¹⁹. El pintor, que se iniciaba entonces en los secretos de la pintura naturalista, se decidió por evitar toda solemnidad en la representación de un personaje que había tratado desde la infancia, y lo retrató sentado en un banco mientras observaba a un grupo de aldeanos, inspiradores de buena parte de su obra literaria. La solución de Benlliure le concedía la tercera dimensión y mutaba el paisaje pintado por el real de los Jardines de Albia.

De Madrid la estatua viajó a Bilbao, donde se inauguró el mes de noviembre sobre un pedestal finalmente encargado al arquitecto local Severino Achúcarro, pero al que a última hora se sumó un bajorrelieve realizado por Benlliure, en el que una *alegoría de Vizcaya* coronaba con laureles el busto del escritor²⁰. Menos de cinco años después, el escultor solicitó su préstamo para que figurase entre la selección de once de sus obras que remitió a la Exposición Universal de París de 1900, por la que obtendría una de las medallas de honor. La Diputación entendió la importancia de la cita, y accedió al viaje de una pieza que en estos pocos años se había convertido en un nuevo signo de identidad de Bilbao. No obstante, su importancia fue más allá, y, como señala Maite Paliza, fue asimismo un modelo para la estatuaria monumental vizcaína de comienzos del siglo XX, que, con mayor o menor fidelidad, adoptó el desenfado del modelo sentado a la hora de conmemorar a diversas personalidades²¹.

La exposición cuenta con la presencia del boceto fundido en bronce en 1896²², a partir del barro de 1894, que, al margen de ligeros detalles, trasladó con fidelidad al tamaño monumental. La pieza revela que desde el principio Benlliure concibió el homenaje desde postulados realistas, y se decidió por presentar a Trueba sentado de forma distendida, con la levita abierta, y sujetando en sus manos un lápiz y unas cuartillas de papel sobre las que parece estar trazando sus pensamientos, únicos elementos alusivos a su profesión que alejaban la estatua de los consabidos recursos alegóricos.

MLG

11 *E.D.*, 12/09/1894. Vid ENSEÑAT [Pág.63]

12 *L.U.C.*, 24/10/1894.

13 *A.H.F.B.*, Cultura, C-1223, Exp. 1. Carta de Mariano Benlliure a José María de Arteche. Bilbao, 15 de noviembre de 1894.

14 *Ibidem*. Carta de Federico Masriera a José María de Arteche. Barcelona, 28 de noviembre de 1894.

15 *A.H.F.C.*, Agradezco a Lucrecia Enseñat que me facilitase estos datos, ya que ayudan a comprender mejor el proceso de fundición de la estatua.

16 *A.H.F.B.*, Cultura, C-1223, Exp. 1. Carta de Federico Masriera a José María de Arteche. Barcelona, 1 de mayo de 1895.

17 RODRIGO SORIANO en *E.N.*, 14/7/1895.

18 REYERO Y FREIXÁ, 1995: 273.

19 BILBAO, 2012: 140-142.

20 El encargo del bajorrelieve se concretó en junio de 1895, en una cantidad fijada en 3.000 pesetas. A finales de mes el modelo estaba en la casa Masriera, donde se terminaría de fundir en agosto.

21 Es el caso de los monumentos a Romualdo Chávarri (1902), de José Montserrat; de Martín Mendía (1927), de Higinio Basterra; y de Pascual Abaroa (1934), de Moisés de Huerta. PALIZA, 2004.

22 *A.H.F.C.*, Libro de Registro 1895, p. 277.



Monumento al poeta Antonio Trueba, Bilbao, 1895. Foto Nico Casla, A.F.M.B.

Alegoría de la Música

Ca. 1900

Bronce, 52,2 x 48,5 x 34,8 cm

Firmado: *M. Benlliure, Roma*

Marca de fundidor: *MASRIERA Y CAMPINS / FUNDIDORES BARCELONA*

Colección particular

Exposiciones: BERLÍN, 1900: n° 1521; BUENOS AIRES, 1900: n° 2; VENECIA, 1901: n° 17.

Primera vez que se muestra en una exposición en España



[1] *Julián Gayarre*. Bronce, 59 x 37,6 x 26,3 cm, 1889. Gobierno de Navarra, Pamplona. Foto A.F.M.B.

Esta bella figura alegórica de la Música corresponde a una de las cuatro que se integran en el conjunto escultórico del Mausoleo al tenor Julián Gayarre, el primero y el más espectacular de los monumentos funerarios realizados por Mariano Benlliure.

A pesar de la diferencia de edad existente entre los dos artistas, se había fraguado una entrañable amistad nacida durante las estancias del genial tenor navarro en Roma, para interpretar sus más memorables personajes operísticos.

En el año 1882, para celebrar el extraordinario éxito alcanzado por Julián Gayarre (Roncal, 1844 - Madrid, 1890), en el estreno de la ópera *El duque de Alba* de Donizetti en el Teatro Apolo de Roma, la colonia de artistas españoles residentes en la ciudad eterna, entre los que figuraban Pradilla, Villegas, y los tres hermanos Benlliure, José, Juan Antonio y Mariano, le homenajearon con una gran cena¹. Cada uno de ellos realizó un dibujo, una acuarela o una página musical dedicadas al tenor, reuniéndose más de cincuenta, con los que se confeccionó un valioso álbum que, encuadernado con finísima piel y guardado en un magnífico estuche, le obsequiaron después de la sexta y última representación². La aportación del escultor fue un elaborado dibujo a tinta en el que representó un joven pastor que canta apoyado en grueso tronco, quizás una evocación de los años de adolescencia del tenor cuando cuidaba ovejas en las montañas que cierran el valle de Roncal³.

En otra ocasión, como recuerdo de otra memorable interpretación donizettiana, *La Favorita*, en el Teatro Argentina de Roma durante la primavera de 1888, Villegas y Benlliure le regalaron una banda de seda dedicada, en la que cada uno pintó una escena. Benlliure representó al tenor como *Fernando*, recibiendo la gran ovación del público y una lluvia de coronas de flores.⁴

Durante el verano de 1889, Julián Gayarre, ya aquejado de salud, realizó el que sería su último viaje a Italia y pasó unos días en Roma con *Marianito*, como acostumbraba a llamar al escultor desde que le conoció cuando aún no había cumplido los veinte años, tiempo durante el cual Benlliure modeló su busto⁵. Unos días después, desde Nápoles, Gayarre escribió a su amigo y biógrafo Julio Enciso: "En Roma pasé ocho días con el bueno de Mariano Benlliure y demás artistas de la colonia. Hemos hablado mucho de ti, al mismo tiempo que me concluía el busto para llevarlo a la fundición, y a esta hora ya estaré fundido y terminada mi efigie en bronce"⁶[Fig.1].

El 8 de diciembre de ese año, durante la representación de *El pescador de perlas* de Bizet en el Teatro Real de Madrid, la bella voz "de ángel" del tenor se quebró por primera vez y, menos de un mes después, el 2 de enero de 1890, su voz y su vida se apagaron definitivamente. Valentín Gayarre, sobrino del cantante, encargó a Benlliure un panteón para colocar sobre la tumba en el cementerio de Roncal donde había sido enterrado.

1 Carta de Juan Antonio Benlliure a su hermano Blas. Roma, 24/1/1882. A.F.M.B., Madrid. Sig. CD/ 1387.

2 HERNÁNDEZ GIRBAL, 1955: 525-528.

3 El álbum se conserva en la Casa Museo Gayarre en Roncal (Navarra). Agradezco a Mikel Lertxundi las primeras noticias sobre este álbum.

4 Gouache/ seda, lleva las dedicatorias *A Gayarre / su amigo / Villegas / Roma Abril 1888* y *Recuerdo a GAYARRE / DE SU / última noche / EN / ARGENTINA / su amigo M. Benlliure / Roma 1888*. Casa Museo Gayarre, Roncal.

5 Bronce, 59 x 37,6 x 26,3 cm, firmado: *M. Benlliure/Roma*, fundidor: Achille Crescenzi. Donado por la familia en 1944 al Museo Provincial de Pamplona. Actualmente se encuentra en el Palacio de Navarra en Pamplona, sede de la Presidencia de Gobierno de Navarra. En la Casa-Museo Benlliure de Valencia se conserva un busto en terracota a tamaño menor del natural, que pudiera tratarse de un estudio previo. terracota y escayola, 25 x 27 x 22 cm, BEN/02/0009.

6 Carta parcialmente transcrita en ENCISO, 1990: 247-248.





[2] *Maqueta del mausoleo del tenor Julián Gayarre*, 1890. Escayola, 108 x 88 x 63 cm, hoy en el Museo Nacional del Teatro, Almagro. ©Biblioteca Nacional de España

Benlliure se volcó en la ejecución del mausoleo con gran entusiasmo, exprimiendo al máximo su creatividad y conocimientos técnicos en recuerdo del genial tenor navarro, y concibió un monumento protagonizado por su voz, que “materializó” como un eco que se desvanece para no volver a sonar jamás. Terminó la maqueta en agosto⁷, en la que ya estaba perfectamente definida la composición del conjunto, un reto a las leyes de la gravedad, en el que combinó con gran naturalidad elementos clasicistas, referencias renacentistas y el sentido de la teatralidad barroca [Fig.2].

Sobre un podio con varios escalones se alza un gran sarcófago ricamente ornamentado con una secuencia de niños cantores, que danzan y cantan mientras sostiene una larguísima filacteria con los títulos de algunas de las más famosas interpretaciones de Gayarre. Secuencia que esculpió en forma de friso en bajorrelieve, a excepción de los cuatro niños que marcan las esquinas, que modeló en bulto redondo. Sobre el sarcófago, dos ingravidas figuras, alegorías de la *Armonía* y la *Melodía*, levantan el féretro sobre el que se inclina un ángel, que parece suspendido en el aire, para recoger esa última nota de una voz que no se volverá a escuchar. Sentada en los escalones del podio, una bella figura de mujer, alegoría de la *Música*, llora la extinción de la voz del tenor, apoyada sobre una lira rota.

Benlliure estudió en detalle, a un tercio del tamaño real, un fragmento del conjunto con la figura que representa la *Música*. Modificó sensiblemente su postura, para reforzar su sentimiento de dolor y recogimiento, de forma que ocultase su rostro en el brazo derecho con el que se apoya sobre la lira. De este modelo en barro, fechado en octubre de 1891⁸, que corresponde ya a la versión definitiva del mausoleo, sacó un vaciado en escayola⁹ para poder fundirlo en bronce y tallar una versión en mármol¹⁰. El bronce que presentamos corresponde a una fundición realizada a partir del primer modelo en escayola, en la casa Masriera y Campins de Barcelona¹¹.

En la ejecución del conjunto escultórico completo y a todo su tamaño, Benlliure combinó dos materiales, bronce para las cuatro figuras y el féretro, y un mármol de Carrara de purísima calidad para el sarcófago, construyendo el podio también en Carrara, pero ya de una calidad inferior [Fig.3].

Mariano Benlliure terminó el mausoleo del tenor Julián Gayarre en Roma en 1895, aunque permaneció sin montar, embalado y temporalmente embargado hasta principios de 1898, por un litigio con del fundidor romano Achille Crescenzi¹², de cuyo almacén tuvo que rescatarlo asumiendo el embargo, para poder trasladarlo a Madrid y presentarlo en la Exposición Bional del Círculo de Bellas Artes de ese año. Después viajó a la Exposición Universal de París de 1900, en la que Benlliure fue premiado con el Gran Premio de Escultura. En julio de 1901, Benlliure dejó definitivamente instalado su más sorprendente monumento funerario en el pequeño y mágico cementerio de Roncal, ubicado en un espolón sobre el río Ezca. En ese entorno, el conjunto escultórico cobra todo su sentido apropiándose de la majestuosidad de un paisaje con el que parece fundirse¹³.

LEB

7 *E.I.*, 17/8/1890. La maqueta original en escayola, 108 x 88 x 63 cm, fue donada por el artista al Museo Nacional del Teatro (Almagro), n.º inv. 1-E. VALENCIA, 2000: n.º 101, p.287.

8 Terracota, 51 x 41 x 32 cm, firmada *Mariano Benlliure / 18 octubre / 1891*. Museo de Roma, Palacio Braschi, n.º inv. 1461. Donación de Antonio Muñoz en 1929. ROMA, 1973: n.º 18. PIETRANGELI, 1971: 250.

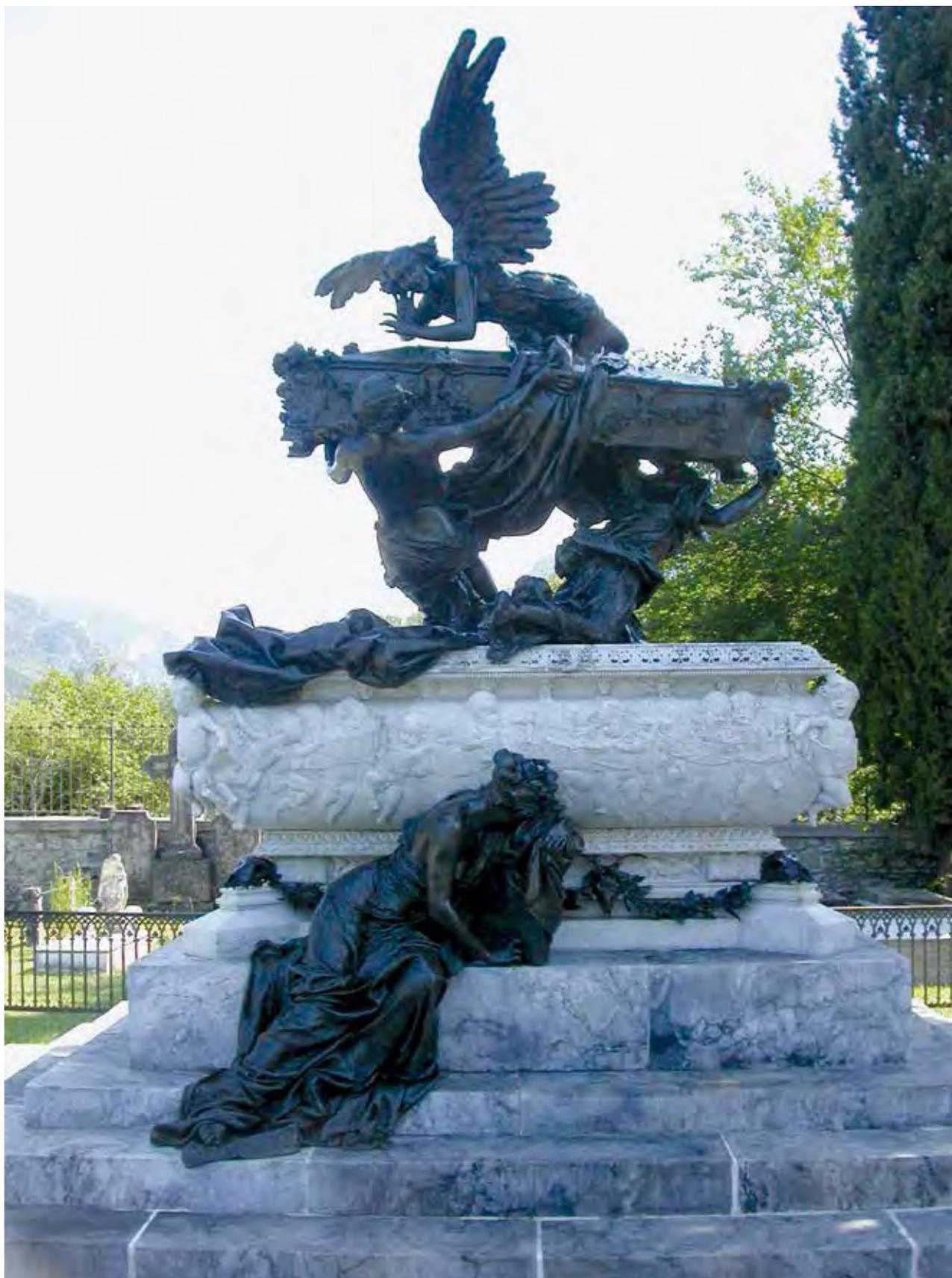
9 Escayola patinada, 54 x 44 x 40 cm, Museo Comarcal Salvador Vilaseca de Reus, n.º 8049, donación del autor. PRAGA, 1895.

10 PÉREZ NIEVA en *L.D.*, 25/3/1897: 2. Las únicas noticias localizadas sobre esta versión están recogidas en la prensa de la época, con motivo de su exposición en el Ministerio de Ultramar, donada por el escultor, para recaudar fondos para los heridos en las campañas de Cuba y Filipinas. MADRID, 1897.

11 No se ha encontrado documentación que permita determinar cuántas fundiciones se hicieron.

12 El litigio con Crescenzi está documentado por el extenso epistolario entre Mariano y José Benlliure, conservado en el archivo de la Casa-Museo Benlliure en Valencia.

13 Agradezco al IPCE, y en particular al Subdirector General Alfonso Muñoz-Cosme y a Ángel Luis de Sousa la documentación fotográfica sobre la intervención en el mausoleo.



[3] Vista general del *Mausoleo de Garrayre*, 1901, finalizada la restauración en el año 2011. Cementerio de Roncal, Navarra. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. IPCE. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo General

El rey Alfonso XII a caballo

Ca. 1902

Bronce, 62,2 x 30 x 64,2 cm
base de madera 10 x 37 x 59,2 cm

Firmado: *M. Benlliure*

Marca de fundidor: *FUNDICIÓN
ARTÍSTICA / MASRIERA Y CAMPINS /
SDAD AIMA BARCELONA*

Colección particular

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una
exposición en España



[1] "Lema *14 de enero de 1875*. Concurso de estatua ecuestre que perpetúe la memoria del rey Alfonso XII", *La Ilustración española y americana*, 15 de junio de 1901, portada. Proyecto presentado por Mariano Benlliure. ©Biblioteca Nacional de España

Representa el retrato ecuestre del rey Alfonso XII (Madrid, 1857-1885), y corresponde al boceto para la estatua que corona el monumento dedicado al monarca en el Parque del Retiro de Madrid, inaugurado en 1922.

Tras la celebración de un concurso en el que resultó ganador el proyecto del arquitecto José Grases, se acordó encargar los diferentes grupos escultóricos que debían integrarse en él a veinticuatro de los más reputados escultores del momento. A Mariano Benlliure se le asignó la estatua principal que debía representar al rey.

Benlliure presentó su propuesta al concurso bajo el lema "14 de enero de 1875", fecha en la que el joven príncipe había recorrido las calles de Madrid aclamado por el pueblo con vivas al "rey pacificador", para ser proclamado como tal ante las Cortes Españolas. Este acontecimiento le traía recuerdos de su infancia cuando, recién llegado a la capital, lo había presenciado, e impresionado había modelado una estatuilla ecuestre, que por mediación de Francisco Queipo de Llano, conde de Toreno, pudo ofrecerle personalmente al monarca que la aceptó con grandes elogios y le entregó 500 pesetas por ella¹. Esta primera figura ecuestre sólo se conoce por una fundición realizada en 1886 en la Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz², muy retocada, en la que no se aprecia la vibración del modelado del entonces jovencísimo escultor que ya había dejado patente en otras figuras.

El proyecto "14 de enero de 1875" [Fig. 1] fue loado por la prensa y, aunque supuestamente era anónimo, era un "secreto a voces porque todo el que ve la manera de estar puestas las figuras y el primor con que están modeladas recuerda otras obras de autor conocidísimo en que ha visto maravillas de la misma mano, y exclama convencido: "Este es el proyecto de ...", y dice el nombre y apellido que nosotros llamamos"³. Benlliure personificó al monarca a caballo y caminando al paso, con la cabeza descubierta saludando al pueblo, en un nivel inferior del pedestal y rodeándolo dos grupos en representación del ejército y del pueblo, más abajo una banda recogía las inscripciones y dos relieves con episodios de la vida del rey y, en la parte más baja, en forma de podio, colocó cuatro leones en las esquinas y cuatro figuras alegóricas de la *Caridad*⁴, el *Trabajo*, la *Historia* y la *Paz*⁵.

Tras fallarse el concurso a favor de Grases y recibir el encargo de la estatua principal, Benlliure presentó dos bocetos a la comisión encargada de la ejecución del monumento. Uno correspondía a la que había incluido en su propuesta para el concurso⁶ y el otro, que fue elegido, identificado con el bronce que ahora presentamos. *La Ilustración española y americana* publicó el 15 de diciembre de 1902, las fotografías del modelo en escayola a un tercio del tamaño, con gran indignación del escultor porque al retocarlas para quitar el fondo se había modificado el perfil de la figura⁷.

1 QUEVEDO, 1947: 44-45, data la figura en 1874, error que se ha arrastrado por otros autores, y reproduce en su lugar la ecuestre del rey Alfonso XIII.

2 CABEZÓN, 1998: 76-77. Se hicieron varias fundiciones que se encuentran repartidas en distintas colecciones como el Palacio Real, Museo del Prado, Museo de Málaga, Museo del Ejército o el Senado. Además, la fundición Capa realizó copias a partir del bronce conservado en el Museo del Ejército.

3 *L.I.E. y A.*, 15/6/1901: portada (lám.), 355. Reproduce una vista del proyecto sin decir su autor.

4 Del boceto de la *Alegoría de la Caridad*, se han hecho copias posteriores en bronce y cerámica. MONTOLIÚ, 1997: 374, nº331, documenta una de las fundiciones perteneciente a la colección Bancaja, pero no la identifica con el monumento, y aunque no la data, la inventaría erróneamente en el año 1916.

5 En el Palacio Real se conserva uno de los proyectos presentado al concurso, Patrimonio Nacional, nº inv. 10078147, que se ha identificado como el de Benlliure, que no se corresponde con la imagen publicada ni las descripciones recogidas en la prensa. Es una pintura de técnica mixta, tinta, pastel y acuarela sobre papel, 145,5 x 130,5 cm, en la que no nos parece apreciar la mano de Benlliure. Obra reproducida y catalogada en MONTOLIÚ, 1997: 111, como original del escultor.

6 El modelo en escayola se conserva en el Museo Mariano Benlliure de Crevillent, nº inv. E-231. Existen varias copias en bronce póstumas realizadas por la fundición Capa, una de las cuales pertenece a los fondos del Museo de Crevillent, E-169, encargada por el propio fundador del museo, Álvaro Magro, quien también cedería a Capa los bocetos o modelos en escayola de otras obras, con el mismo fin.

7 Carta de Mariano Benlliure a su hermano José en la que le envía copia de las fotografías originales, para que pueda apreciar realmente como es la escultura. Madrid, 16/12/1902. *A.C.M.B.*, C33BEN030.





[2] Estatua ecuestre del *monumento al Rey Alfonso XIII*, 1910, bronce. Parque del Retiro, Madrid. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

El escultor se documentó exhaustivamente en el personaje del malogrado rey, estudiando los datos que le proporcionó el conde de las Navas⁸ los retratos existentes y tomando apuntes de prendas de vestir originales, como el ros que le proporcionó el general López Domínguez⁹ [Fig. 2] e incluso solicitó audiencia con la reina para consultarle algunos detalles¹⁰. Personificó al monarca tocado con su característico ros y uniformado con traje de campaña de Capitán General, sobre el que lleva prendido el Toisón de Oro y la Cruz de San Fernando. Con la mano izquierda sujeta con firmeza las bridas para retener a su montura, y con la derecha, con el brazo extendido, el sable desenvainado, lado hacia el que gira ligeramente la cabeza, mientras presumiblemente desfilan ante él las tropas.

El caballo, erguido y con las crines suavemente agitadas por la brisa, “es un precioso ejemplar árabe, de airosa cabeza, cuello proporcionado, esbelto cuerpo y cabos artísticos, que Benlliure ha copiado con gran cariño, reproduciéndolo a la perfección, con sus hinchadas narices, su gracioso cuello y su enérgica cabeza, y hasta con todos sus músculos y venas perfectamente marcados. Parodiando a Miguel Ángel, cuando exclamó ante su estatua famosa: ¡Parla!, se podría decir a este caballo de Benlliure: ¡Anda!; es un verdadero prodigio de ejecución”¹¹, para el que utilizó como modelo un bello ejemplar elegido en la Reales Caballerizas.

El boceto definitivo en bronce con base de madera que se expone, es la única fundición original documentada y catalogada hasta ahora, y es la primera vez que se presenta en una exposición. En él están ya perfectamente estudiados y resueltos tanto la composición como todos los detalles que definirán la monumental estatua¹² [Fig. 2].

En un primer momento, el escultor había propuesto que el monumento se dedicara al futuro rey Alfonso XIII, lo que había comunicado a la reina regente María Cristina de Habsburgo. La propuesta no fue aceptada por la comisión ejecutiva y Benlliure le ofreció el boceto como recuerdo a la reina¹³. Este boceto podría relacionarse con la figura ecuestre del rey Alfonso XIII que Benlliure realizó por encargo del Ayuntamiento de Madrid en 1905 para ofrecerle al presidente de la República francesa Emilio Loubet¹⁴, que repite casi de forma idéntica la composición del que nos ocupa, con los rasgos fisonómicos del joven monarca, del que sólo se han localizado varias fundiciones póstumas, una de ellas perteneciente al Museo del Ejército¹⁵.

LEB

8 Carta de Benlliure a Juan López-Valdemoro y Quesada, conde de las Navas, 1901/05/29. Colección particular.

9 L.E., 3/12/1902. QUEVEDO, 1947:194.

10 Carta de Benlliure a Alfonso de Aguilar, secretario personal de la reina María Cristina de Habsburgo, Madrid, 24/5/1901, A.G.P., Benlliure, Mariano (Onomástico), Caja 13240 Exp.13 (Reinado Alfonso XIII).

11 L.E., 3/12/1902.

12 Sobre el proceso de ejecución de la estatua véase en este mismo catálogo ENSEÑAT, *El quehacer artístico de Mariano Benlliure*.

13 Carta de Mariano Benlliure a Alfonso de Aguilar, Madrid, Madrid, 14/4/1901, A.G.P., Benlliure, Mariano (Onomástico), Caja 13240 Exp.13 (Reinado Alfonso XIII).

14 L.I.E. y A., 30/10/1905: 255 (lám.). Otro bronce se presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes, MADRID, 1904: 87, nº 1557.

15 Bronce, 84 x 38 x 60 cm, Museo del Ejército, nº inv. 24234. Copia que se ha expuesto numerosas veces como original de Mariano Benlliure: MADRID, 1998: 94-95, nº13, VALENCIA, 2007: 579-580, nº 214. Fundición realizada por Capa, que fundió otras copias en bronce, cuya calidad, como ya hemos afirmado en varias ocasiones, nada tiene que ver con los bronce originales de Benlliure.



Boceto de la estatua del pintor Velázquez

1902

Bronce, 60 x 24,2 x 24,8 cm

Firmado: *M. Benlliure. 902*

Inscripciones: *VELAZQUEZ*

Colección particular

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España



[1] *Estatua de Velázquez*, 1900 (detalle del pedestal), mármol. Colección particular. Foto A.F.M.B.

1 *E.I.*, 13/2/1898: portada.

2 Carta de Mesonero Romanos a Benlliure, sin fecha, publicada en MARTÍNEZ ORTIZ, 1964: 48-49, nº 20, conservada en el *A.C.M.B.*, C32MES001.

3 *E.I.*, 13/2/1898: portada.

4 Según narra QUEVEDO, 1947: 142-143, cuando se encontraba modelando la estatua recibió la visita de Saint-Aubin, que quiso saber su opinión sobre el pintor: "Solamente puedo decirte que, mientras existan sus

Con motivo de celebrarse en 1899 el tercer centenario del nacimiento de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla 1599 - Madrid, 1660), el Círculo de Bellas Artes de Madrid convocó un concurso para erigir un monumento al pintor, que debía ubicarse frente a la fachada del Museo del Prado. Las condiciones del concurso exigían a los escultores no percibir compensación alguna por su participación, como tampoco la percibiría el ganador, que estaba obligado a entregar perfectamente acabado y detallado el modelo en yeso para su ulterior fundición, pues "todo artista se ha de creer recompensado uniendo su nombre a aquel otro inmortal"¹. A Benlliure, miembro de la comisión organizadora, no le parecieron aceptables las condiciones y no quiso firmar la convocatoria, pero presionado por su presidente y secretario que también lo eran del Círculo, Amós Salvador y Mesonero Romanos respectivamente², que le insistieron en que debía "desechar los escrúpulos que pudiera tener, pues además de las condiciones especialísimas de generosidad del concurso, que hacen de él un caso separado por completo de todos los demás, su nombre de V. nos hace falta para dar altura y brillo a la convocatoria", finalmente la firmó y se hizo pública el 13 de febrero de 1898³. Evidentemente no se presentó al concurso, en el que fue elegido el proyecto de Aniceto Marinas, pero la tentación de rendir homenaje al gran Velázquez era demasiado fuerte para dejarla pasar y optó por esculpir una estatua para presentarla en la Exposición Universal de París de 1900. Mariano Benlliure sentía una inmensa admiración por el pintor sevillano, al que consideraba "el dios de los pintores"⁴, y quiso rendirle homenaje en esa doble faceta de artista y cortesano, que marcó tanto su biografía como su producción. Velázquez, de origen sencillo, había llegado a ocupar importantes cargos en la administración de palacio y al servicio del rey Felipe IV, que culminaron con el ambicionado nombramiento de Caballero de la Orden de Santiago. Con esa idea modeló el boceto, en el que representó al pintor elegantemente vestido, con traje de corte, y con una amplia capa sobre su hombro izquierdo que envuelve parcialmente su figura. Con la cabeza descubierta, sujeta el sombrero chambergo entre las manos, lleva colgado del cuello un collar con una medalla⁵ y luce bordada en el pecho la cruz de Santiago.

Benlliure relegó la representación de su actividad artística al pedestal, en el que modeló, además de una paleta y varios pinceles, cuatro relieves alusivos a sus más célebres obras, que lo habían encumbrado como "el pintor de los pintores". Así, en el frente, y detrás de la paleta con la inscripción *VELAZQUEZ*, aparecen los cuatro personajes centrales de *Los borrachos* [Fig. 1]. Girando en el sentido de las agujas del reloj, que coincide con el orden cronológico de los cuadros, se suceden *La Fragua de Vulcano*, obra de la que representa al dios Apolo junto a Vulcano y dos de los herreros en torno al yunque⁶, sigue un encuadre del motivo principal de *Las lanzas* y, por último, *Las Meninas*, relieve en el que aparece la Infanta entre sus dos damas de compañía, la cabeza del mastín e insinuados en la parte superior el espejo, con el reflejo de los reyes, y la silueta del pintor. El gran atractivo del boceto como objeto en sí mismo, condujo a Benlliure a realizar varias fundiciones, con y sin pedestal, en su mayoría como obsequio a personalidades y amigos, como es el caso de este bronce, adquirido directamente al escultor en 1909 y costado por suscripción pública, para ofrecérselo "A don Gregorio Ibarreche como testimonio de gratitud por su acertada gestión al frente del Ayuntamiento de Bilbao", como consta en la placa de plata colocada en el frente de la base de caoba, mientras las otras tres placas recogen los nombres de los bilbaínos que contribuyeron con su donación.

cuadros, ha sido y será el dios de los pintores".

5 La medalla tiene inscrita una cruz que, aunque en esta versión no parece la de Santiago, en otras réplicas si se identifica con claridad con ella. Benlliure suprimió el collar y la medalla en las dos versiones definitivas en mármol y bronce.

6 En la versión definitiva equilibra la composición centrando el encuadre en Apolo, Vulcano y el primero de los herreros, prescindiendo del segundo.

7 Las últimas fundiciones documentadas se realizaron en julio de 1910, según consta en el Archivo de la Fundación Codina, Libro de registro 1906-1914, pp.143, 166. En abril de ese mismo año, se habían fundido dos estatuillas sin el plinto con los bajorrelieves. Agradezco a la Fundación Codina las facilidades para consultar su archivo.

8 BUENOS AIRES, 1900: nº1, y 1907: 11, nº9.

9 MÚNICH, 1904: 145, nº 1713.





Otras fundiciones del boceto completo, figura y pedestal⁷, las presentó en 1900 y 1907 en las exposiciones organizadas por José Artal en el Salón Witcomb en Buenos Aires⁸, en 1904 en la Exposición de Bellas Artes de Múnich⁹, y en 1910 en las exposiciones de Arte Español en México¹⁰ y del Centenario de la Independencia en Santiago de Chile¹¹. Benlliure regaló un vaciado en yeso a su gran amigo el pintor Joaquín Sorolla, que se conserva actualmente en el Museo Sorolla de Madrid¹².

Con posterioridad a la muerte del escultor se han hecho copias, algunas en forma de ediciones numeradas¹³, en las que se ha perdido el detalle del modelado y las pátinas nada tienen que ver con las de los bronce originales.

Mariano Benlliure esculpió a partir de este boceto en homenaje a Velázquez dos versiones a mayor tamaño. La primera es una combinación de dos materiales: la estatua de bronce, con unas dimensiones de vez y media el natural, y el pedestal tallado en mármol de Carrara¹⁴. Fue la que presentó en la Exposición Universal de París de 1900¹⁵, donde presidió el patio central del pabellón de España, obteniendo el Gran Premio de Escultura, y una oferta de adquisición del estado francés para el Palacio de Luxemburgo, pero que dado su tamaño y las reducidas dimensiones del espacio fue descartada¹⁶. A su regreso de París el conde de Romanones, entonces ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, animó al escultor a presentarla a la Exposición Nacional de 1901¹⁷, donde se expuso fuera de concurso, e intentó sin éxito que la estatua pasara a formar parte de la colección del Museo de Prado¹⁸. Después de otros intentos de compra por el Estado¹⁹, fue finalmente adquirida por el Gobierno de Argentina para su Museo de Bellas Artes²⁰, tras ser galardonada con el Gran Premio de Escultura²¹ en la Exposición Internacional de Arte del Centenario de Argentina, celebrada en Buenos Aires en 1910²².

La segunda versión, tallada íntegramente en mármol de Carrara²³, la realizó por encargo de Ana de Torres y Romo, marquesa de Villamejor, para el salón de baile de su palacio madrileño²⁴ [Fig. 2].

LEB

10 MÉXICO, 1910. Mencionada en *R.G. de E.*: 15/8/1910: 6 y en *ABC*, 8/8/1910: 5.

11 SANTIAGO DE CHILE, 1910: n° 104. Agradezco a Marianne Wacquez, Conservadora del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile el haberme facilitado la documentación sobre la exposición.

12 Escayola, 64 x 25 x 25 cm, Museo Sorolla, Madrid, n° inv. 20047, procedente del legado fundacional de la Vda. de Sorolla. VALENCIA, 2000: 286 y 212, n° 98.

13 Mariano Benlliure no hizo nunca ediciones numeradas de sus obras, por tanto cualquier pieza numerada debe considerarse una copia póstuma no controlada por el escultor.

14 Las medidas aproximadas son: estatua 210 cm, pedestal 110 cm. Se fundió en la casa Masriera y Campins en Barcelona en 1899, desde donde Mariano Benlliure escribió a su hermano José el 18/12/99, dándole noticias del proceso. *A.C.M.B.*, C33BEN025.

15 PARÍS, 1900: p.352, n°11.

16 Carta de Mariano Benlliure a su hermano José, Barcelona 29/12/1900, *A.C.M.B.*, Valencia, C33 BEN026/01 y C33 BEN026/02.

17 Carta de Romanones a Benlliure, ca.1901/3, publicada en MARTÍNEZ ORTIZ, 1964: 53, n° 26. *A.C.M.B.*, C31FIG001.

18 Carta de Romanones a Benlliure, 27/6/1901, publicada en MARTÍNEZ ORTIZ, 1964: 56, n° 30. *A.C.M.B.*, C31FIG003.

19 Carta de Benlliure a Antonio Maura, Barcelona

3/2/1904, Leg n° 13/ Carp n° 4, del fondo documental de Antonio Maura, conservada en la Fundación Antonio Maura en Madrid. Agradezco a Alfonso Pérez Maura que me haya facilitado la documentación sobre Benlliure conservada en el archivo de la fundación. *ABC*, 18/4/1909: 6, La Comisión de presupuestos del Congreso deniega el crédito de 50.000 pts., aprobado por el Senado para el pago de la estatua de Velázquez de Benlliure.

20 Actualmente se encuentra en el jardín del Museo de Calcos Ernesto Cárcova, como depósito del Museo de Bellas Artes. Agradezco a Paula Casajús, Jefe de Documentación y Registro del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, que me haya proporcionado la documentación conservada sobre la escultura, y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Granada, las fotografías tomadas en 2010.

21 El diploma se conserva en la *A.C.M.B.*, n° inv. C26NOM115.

22 BUENOS AIRES, 1910: 152, n° 180. Agradezco a Leticia Azcue que me haya proporcionado una copia del catálogo.

23 Mármol de Carrara, estatua: 109,5 x 46 x 38 cm; pedestal: 56,5 x 67 x 63 cm. Firmada y fechada: *M. Benlliure / 900*. Colección particular. Obra inédita.

24 Palacio de Villamejor, Paseo de la castellana, n° 3, Madrid. Quevedo confunde la réplica de mármol adquirida por la marquesa de Villamejor con una réplica del boceto en bronce. QUEVEDO, 1947: 142-143. ALCÁNTARA en *N.T.*, enero-junio 1902: 140.



[2] *Estatua de Velázquez*, 1900, detalle. Mármol. Colección particular. Foto A.F.M.B.

El pintor Francisco de Goya

Ca. 1902

Mármol, 63,5 x 39 x 41 cm

Colección particular

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España



[1] *Monumento a Goya*, detalle, 1902, Madrid. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J. C. Martín Lera

El magnífico retrato en mármol de Goya (1746-1828) que se presenta ahora por primera vez, tiene su antecedente inmediato en el monumento al pintor aragonés realizado también por el escultor.

El monumento fue un encargo del Ayuntamiento de Madrid y se inauguró en el Paseo de coches del Retiro, frente a la entrada principal de la casa de Fieras, el 6 de junio de 1902¹, el mismo día que el rey Alfonso XIII juró la Constitución ante las Cortes al alcanzar la mayoría de edad.

Benlliure había presentado en octubre de 1901² un proyecto en forma de fuente monumental, como exigía el encargo, en cuyo centro y sobre una isla-pedestal se alzaba la estatua de Goya³. La reina María Cristina manifestó su interés al escultor de ir a su estudio a ver el boceto pero Benlliure, a pesar de su delicadeza por estar modelado en plastilina, prefirió llevarlo personalmente a palacio⁴. Finalmente, por motivos económicos, se acordó prescindir de la fuente y simplificar el pedestal. En la versión definitiva la estatua, de un tamaño de vez y media el natural, se alza sobre un pedestal prismático de mármol, en el que Benlliure talló en relieve una selección de doce grabados de la serie los *Caprichos*, perfectamente trabados entre sí⁵ y, en el frente, *La maja desnuda* esculpida en un bloque independiente. Un magnífico ejemplo de su conocimiento de la obra del gran maestro del grabado, de su capacidad interpretativa para recrear en relieve las escenas elegidas y de su absoluto dominio técnico ejecutarlas. Y todo ello apoyado sobre un basamento de piedra caliza⁶. Goya aparece de pie, con la cabeza descubierta mostrando sus alborotados cabellos, con el pie izquierdo ligeramente adelantado y apoyado sobre un rústico bastón, mientras con la mano izquierda sujeta el sombrero de copa contra su largo gabán abierto. Lleva chaleco, un ampuloso pañuelo lazado al cuello, pantalón ajustado debajo de las rodillas, y altas botas. Para caracterizar sus rasgos fisionómicos Benlliure partió del célebre retrato realizado por su discípulo Vicente López en 1826, y concentró en su expresión toda la fuerza mental y la genialidad creadora que caracterizaban su personalidad [Fig. 1].

Benlliure concibió el busto de Goya como una obra independiente y nueva, y lo volvió a esculpir ahora a tamaño natural, y aunque mantuvo la forma, su modelado ganó en precisión, matices y delicadeza, pues era una obra creada para verse de cerca y no a la distancia y altura a la que se percibe en el monumento⁷. Optó por un esquema compositivo concentrado en la poderosa fuerza expresiva del retratado y en la pechera de su vestimenta ochocentista, resuelta con una acusada y magistral plasticidad. Su rostro, con todos los músculos en tensión, con expresión de máxima concentración y un gesto entre malhumorado y soberbio, refleja ese potente temperamento y esa gran capacidad de invención e innovación que caracterizó su obra.

Benlliure presentó el modelo en yeso en la VIII Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes de 1902⁸. A partir de ese primer modelo talló dos versiones en mármol, e hizo varias fundiciones en bronce sensiblemente diferentes entre sí.

1 *E.L.*, 6/6/1902: portada; *E.L.*, 6/6/1902: portada.

2 La maqueta de la fuente y varios detalles se reprodujeron en *L.I.E. y A.*, 15/10/1901: portada, 212-213 (lám.).

3 La ubicación inicial debía ser frente a la Ermita de San Antonio de la Florida.

4 Carta de Mariano Benlliure a Alfonso de Aguilar, secretario personal de la reina M^a Cristina, 1901/10/24. *A.G.P.*, Benlliure, Mariano (Onomástico), Caja 13240, Exp.13 (Reinado Alfonso XIII).

5 Al sur y sobre *La maja desnuda*, *Se repulen* (51) y *Soplones* (48), al este *El sueño de la razón produce monstruos* (43), *Donde va la mamá?* (65) y *Volaverunt* (61), mirando al norte *Chitón* (28) y *No te escaparás* (72), en el ángulo entre esta cara y la siguiente *Pobrecitas!* (22), y al oeste *Mucho hay que chupar* (45), *Linda maestra!* (68), *Miren que graves!* (63) y *Porque esconderlos?* (30). <http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/estampas/caprichos> [Fig.11, Pág. 51].

6 Al trasladarlo a su actual emplazamiento frente al Museo del Prado, hubo que peraltarlo con granito para adaptarlo a la escalera donde se asienta.

7 Sobre el distinto tratamiento y acabado que daba Benlliure a sus obras en función de cómo y a que distancia se debían contemplar, y el problema de las copias posteriores que no lo han tenido en cuenta, como es el caso del monumento a Castelar, véase en este mismo catálogo ENSEÑAT, *El quehacer escultórico de Mariano Benlliure* [Pág. 80].

8 *L.I.E. y A.*, 15/6/1902: 374.



El primer busto realizado en mármol es, casi con toda certeza, el que se presenta, aunque no está fechado ni firmado. Sacado por puntos con extraordinaria precisión, reproduce con gran fidelidad el modelo, pues casi los únicos detalles que lo diferencian de los broncees son los matices del tratamiento de la superficie y ningún detalle en la forma. La suave tonalidad del mármol unida al extraordinario virtuosismo técnico volcado en su elaboración, para recrear la vaporosidad del cabello, la calidad de la piel o las texturas de los diferentes tejidos de sus ropas, le confieren una enorme veracidad. El busto perteneció a la marquesa de Villamejor⁹, madre de Álvaro Figueroa y Torres conde de Romanones, entrañable amigo del escultor, que a raíz de la compra le escribe:

“Querido Mariano: Mucho te agradezco el Goya. He hablado con mi madre, que es muy difícil de convencer. Me dice que no quiere darte más de 20.000 pesetas. Creo debes aceptar y mandarle un recibo el lunes por la mañana; en otra cosa y en otra vez le sacaremos la diferencia. He hecho cuanto he podido. Tuyo siempre afmo., Álvaro¹⁰”.

A diferencia de esta primera talla, en la segunda, fechada en 1904¹¹ [Fig. 2], aunque respeta la composición del modelo, modifica la forma manteniendo parcialmente las caras bloque de mármol, que trabaja con un basto cincelado del que parece emerger el busto de Goya, tallado con una mayor suavidad y sin excesiva minuciosidad, más en la línea de las tendencias modernistas.

El primer bronce documentado está fechado en 1904 y se fundió en la Casa Masriera de Barcelona¹², único ejemplar en el que deja la lámina de bronce vista sin cerrar el volumen [Fig.3]. También el perteneciente al Museo Nacional del Prado procede del primer modelo, y en él la lámina de bronce sí se cierra para definir el volumen en los laterales y la parte posterior del busto. Su pátina difiere de la anterior por estar fundido en otro taller, la Fundación Codina y Campins de Madrid, creada hacia 1907, primera fecha en la que se podría datar¹³.

El 13 de febrero de 1913 Mariano Benlliure fue nombrado Miembro de la Hispanic Society of America y en agradecimiento donó un busto en bronce de Goya¹⁴. El bronce enviado a la Hispanic corresponde a un nuevo modelo que, basado en el primero, presenta ligeras modificaciones en el cabello o el pañuelo y la pechera, pero que se diferencia esencialmente en que el modelado es más expresivo y se detiene menos en el detalle.

La imagen creada por Benlliure del sordo genial se convirtió pronto en la más arraigada en la iconografía popular, lo que motivó la solicitud de otras fundiciones en bronce y vaciados en yeso. La calidad de unos y otros nada tiene que ver con las numerosas copias posteriores que se han realizado¹⁵. Más recientemente, ha llegado hasta “ser la elegida para los premios Goya de la cinematografía española”¹⁶. Esta afirmación de Pérez Sánchez no es del todo correcta, pues el célebre galardón habría que clasificarlo entre la larga serie de copias a partir del busto esculpido por Benlliure.

LEB

9 La marquesa de Villamejor adquirió otras obras a Benlliure, como la soberbia estatua en mármol de *Velázquez con su pedestal*, réplica a mitad de tamaño del monumento, que lucía en el gran salón de baile del palacio de Villamejor en Madrid, véase [Fig.33, Pág. 59; Fig.1, Pág. 258 y Fig.2, Pág. 261].

10 Carta de Romanones a Benlliure, ca.1902, *A.C.M.B.*, C31FIG012, publicada en MARTÍNEZ ORTÍZ, 1964: 163-164, nº 161.

11 Mármol, 63 x 41 x 40 cm, firmado y fechado: *M. Benlliure. 1904*. Museo de Bellas Artes de Santiago de

Chile, procedente de la Exposición Internacional del Centenario de 1910. SANTIAGO DE CHILE, 1910: nº 104. Agradezco a Marianne Wacquez, Curadora de colecciones-conservadora del Museo Nacional de BBAA. el haberme facilitado la documentación de la exposición. Obra que pudo verse en el desaparecido Museo Nacional de Arte Contemporáneo en Madrid, MADRID, 1999.

12 Bronce, 57 cm, firmado y fechado: *M. Benlliure 904*. Colección particular.

13 Bronce, 57 x 40 x 38 cm, c. 1907. Museo Nacional del Prado, nº inv. E407. Agradezco a Leticia Azcue la

documentación sobre la obra.

14 Bronce, 59 cm, firmado: *M. Benlliure*, ca. 1913, The Hispanic Society of America, Nueva York, D960. Carta de Mariano Benlliure al Secretario de la Hispanic Society of America, Madrid, 15/4/1913, copia en el *A.F.M.B.*, CD/1643.

15 En QUEVEDO, 1947: 194 se dice que un modelo del busto fue robado del estudio y se hicieron numerosas copias.

16 PÉREZ SÁNCHEZ, 1999: 124.



[2] *Goya*, 1904. Mármol, 63 x 41x 40 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. Foto Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile



[3] *Goya*, 1904. Bronce, alto 57 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

Boceto de la estatua ecuestre del general Martínez Campos

1907

Bronce y mármol negro
71,1 x 38,4 x 61,2 cm

Firmado: *M. Benlliure. 1907*

Inscripciones: *AL GENERAL / MARTÍNEZ CAMPOS / MODELO DE SOLDADOS Y PATRIOTAS / ESPAÑA*

Colección Seo de Urgel

Exposiciones: MADRID, 1907; MADRID, 1997: 274, nº 198



La estatua ecuestre del general Arsenio Martínez Campos (Segovia, 1831-Zarauz, 1900), es el boceto a pequeña escala para su monumento en el parque de El Retiro de Madrid, cuyo principal promotor fue el marqués de Cabriñana, Julio Urbina Ceballos-Escalera¹. Para llevarlo a cabo se abrió una suscripción pública que fue rápidamente patrocinada por el rey y toda la familia Real, el Gobierno, el Ejército, los Cuerpos Colegisladores y los principales Círculos, junto a particulares y entidades bancarias². Entre todos los suscriptores se nombró una junta directiva, presidida por el general Miguel Primo de Rivera y cuyo secretario era el propio marqués de Cabriñana³.

Los escultores españoles más importantes del momento, entre los que se encontraban Benlliure, Querol, Trilles y Marinas, se ofrecieron a realizarlo y, sin convocar un concurso, se fijó el mes de abril de 1905 para que presentaran sus propuestas, reservándose la junta la libre facultad de elegir el proyecto más afín a su criterio. A principios de abril, una comisión visitó los estudios de los escultores y, considerando que los proyectos realizados por Benlliure y Querol satisfacían por completo sus deseos y se complementaban, acordaron encargar la estatua ecuestre al primero y el pedestal al segundo, propuesta que aprobaron inicialmente los dos escultores. Después, Querol no aceptaría dividir a medias la cantidad recaudada con la suscripción, exigiendo por su participación cuatro quintas partes y valorando tan sólo en una la estatua, ante lo que la comisión optó por encargar la totalidad del monumento a Benlliure⁴.

Es posible que existiera una cierta predisposición a asignar la ejecución a Mariano Benlliure⁵, que tenía ya en su haber otros importantes monumentos consagrados a destacados militares en Madrid, como los dedicados al *teniente Ruiz*⁶ y al *general Cassola*, además de la imponente *estatua ecuestre del rey Alfonso XII*.

La propuesta de Benlliure, de gran radicalidad, concentra toda su fuerza en la figura del general que, montado sobre su caballo, alcanza un promontorio rocoso desde donde contemplar el horizonte, sin ningún otro elemento que pueda restarle atención, tal como se plasma con absoluta rotundidad en este boceto. Representa a Martínez Campos vestido con su habitual modestia y sencillez, con uniforme de campaña y el capote, con el cuello subido, echado sobre los hombros, y mecido por el viento, al igual que las crines de su corcel. Sin guantes, sostiene con la mano izquierda las bridas de su montura y, con indolencia, apoya la otra sobre la pierna derecha. Su actitud refleja un carácter animoso, recio y sobrio, endurecido por las penalidades de la guerra. El caballo, en un impresionante escorzo, muestra su fatiga, acrecentada por el esfuerzo final para alcanzar la cumbre

1 *E.I.*, 5/12/1904: 2. Reproducida en IBÁÑEZ MARÍN, 1906: 435-437. Carta al director proponiendo que se alce un monumento en su memoria y se abra una suscripción pública para tal fin.

2 *L.E.*, 18/2/1905.

3 *L.E.*, 21/2/1905.

4 IBÁÑEZ MARÍN, 1906: 510-515.

5 Carta de Mariano Benlliure a José Benlliure, Madrid, 23/2/1905, *A.C.M.B.*, C33BEN064, en la que el escultor le comunica a su hermano "Ya es un hecho lo del monumento a Castelar y también me encargaré del de Martínez Campos, pero este no hay que decir nada todavía."

6 Benlliure había firmado el contrato del monumento al teniente Ruiz con los entonces capitán general Martínez Campos y teniente de infantería Ibáñez Martín, el 1 de abril de 1890. *A.C.M.B.*, C34MON008.

7 Su fundición está documentada en el archivo de la Fundación Codina, donde consta que se terminó el 14 de marzo de 1907, y que después, entre marzo y junio de 1907, se realizaron otros dos broncees, Libro de registro 1906-1914, pp.11, 23.

8 Aunque no figura en el catálogo oficial de la exposición, aparece reproducida en varias fotografías publicadas de la exposición. *BALSA DE LA VEGA* en *L.I.E.A.*, 22/10/1907: 236, y *PALOMO* en *E.P.*, 20/10/1907: 2.

9 Bronce, 1947, 66 x 32 x 65,5 cm, Museo del Ejército, nº inv. 40699.

10 IBÁÑEZ MARÍN, 1906: 515-516.

11 Todas las piezas en bronce se fundieron en Masriera y Campins, incluido el pequeño boceto. El bronce para el monumento se solicitaría a las Cortes mediante proposición de ley, que sería sancionada por el Rey el 14 de enero de





[2] *Monumento al general Martínez Campos, 1907, detalle. Foto Fernández Molina*

rocosa. La estatua, pequeña pero de inmenso poder expresivo, fundida en bronce, se alza sobre un bloque de mármol negro, que evoca con naturalidad ese gran peñasco en el que se convertirá en el monumento.

La primera fundición, terminada poco después de la inauguración del monumento⁷, se presentó en la X Exposición Bial del Círculo de Bellas Artes de Madrid⁸. Benlliure donó el boceto en yeso al Museo del Ejército en 1943, que resultó destruido durante el proceso para realizar una copia en bronce en la Fábrica de Armas de Trubia, en 1947, que se expone en el museo⁹, cuya calidad nada tiene que ver con los originales controlados por el escultor. Mariano Benlliure firmó el 23 de mayo de 1905 el contrato para la realización del monumento¹⁰, y en abril de 1906 ya había dejado terminada y retocada la estatua en cera en la fundición Masriera y Campins de Barcelona¹¹, aunque la fundición del resto de los elementos en bronce le haría sufrir lo suyo¹², al retrasarse su entrega hasta la víspera de la inauguración¹³, que tuvo lugar el 28 de enero de 1907¹⁴ [Fig.1].

El pedestal está concebido como un cuerpo de planta rectangular y ligeramente escalonado, construido en mármol blanco, sobre el que se levanta el plinto de la estatua en forma de peñasco, tallado en piedra caliza de Tamajón¹⁵, con un bajorrelieve en un ángulo que se extiende por dos de sus caras. El relieve, socavado en la roca, con una estudiada gradación de figuras desde casi el bulto redondo del primer plano hasta las del fondo apenas esbozadas que parecen desvanecerse, representa un episodio de la batalla de Castillejos (Ceuta, 1850-1860), en la que tomó parte Martínez Campos, a las órdenes del general Prim, como comandante de Estado Mayor. En el frente, un trofeo en bronce de todas las armas, en el que destacan el estandarte de caballería y la bandera de Infantería, réplicas fidedignas de los que ondearon en las campañas africanas¹⁶. Sobre el promontorio se alza "la estatua, que produce una enorme sensación de verdad y de vida"¹⁷ que, modelada a un tamaño de vez y media el natural, reproduce la figura previamente definida en el boceto.

El cambio de escala permitió a Benlliure afinar los detalles de su característico modelado, ágil, vibrante y suelto, como se aprecia en el semblante del general [Fig.2], en sus manos, en las diferentes texturas de su indumentaria, o en la caracterización del caballo, con las largas crines agitadas por el viento, cuya fatiga se evidencia en el aumento de la circulación sanguínea que engrosa sus venas, en la boca y los ollares bien abiertos y en la torsión del cuello para distender los músculos.

Para conmemorar la inauguración del monumento la comisión ejecutiva le encargó también a Benlliure una medalla¹⁸ [Pág. 327] y le rindió homenaje con un espléndido banquete en Lhardy, en el que se les entregó a él y al marqués de Cabriñana la Gran Cruz del Mérito Militar concedidas por el Rey Alfonso XIII¹⁹.

En 2013 la Comunidad de Madrid ha incoado expediente para declarar B.I.C. este monumento.

LEB

1906, concediéndose a Benlliure las 11 toneladas de bronce que se habían solicitado. IBÁÑEZ MARÍN Y MARQUÉS DE CABRIÑANA, 1906: 515-522. A su regreso de Barcelona, Benlliure escribió a su hermano José para manifestarle su satisfacción con el resultado de la obra. *A.C.M.B.*, C33BEN249

12 Carta de Mariano Benlliure a Alfonso de Aguilar, secretario de la reina María Cristina de Habsburgo, 25/1/907, *A.G.P.*, Benlliure, Mariano (Onomástico), Caja 13240 Exp.13 (Reinado Alfonso XIII).

13 Los datos y fechas de las fundiciones están documentados en *A.H.F.C.*, Libro de registro 1906-1914, pp.10 y 11.

14 *E.H. de M.*, 28/1/1907: portada; *ABC*, 29/1/1907: 1, 5; *L.I.A.*, 3/2/1907: 120; *L.I.E.A.*, 8/2/1907: 68; *MÉLIDA* en *ABC*, 15/2/1907: portada.

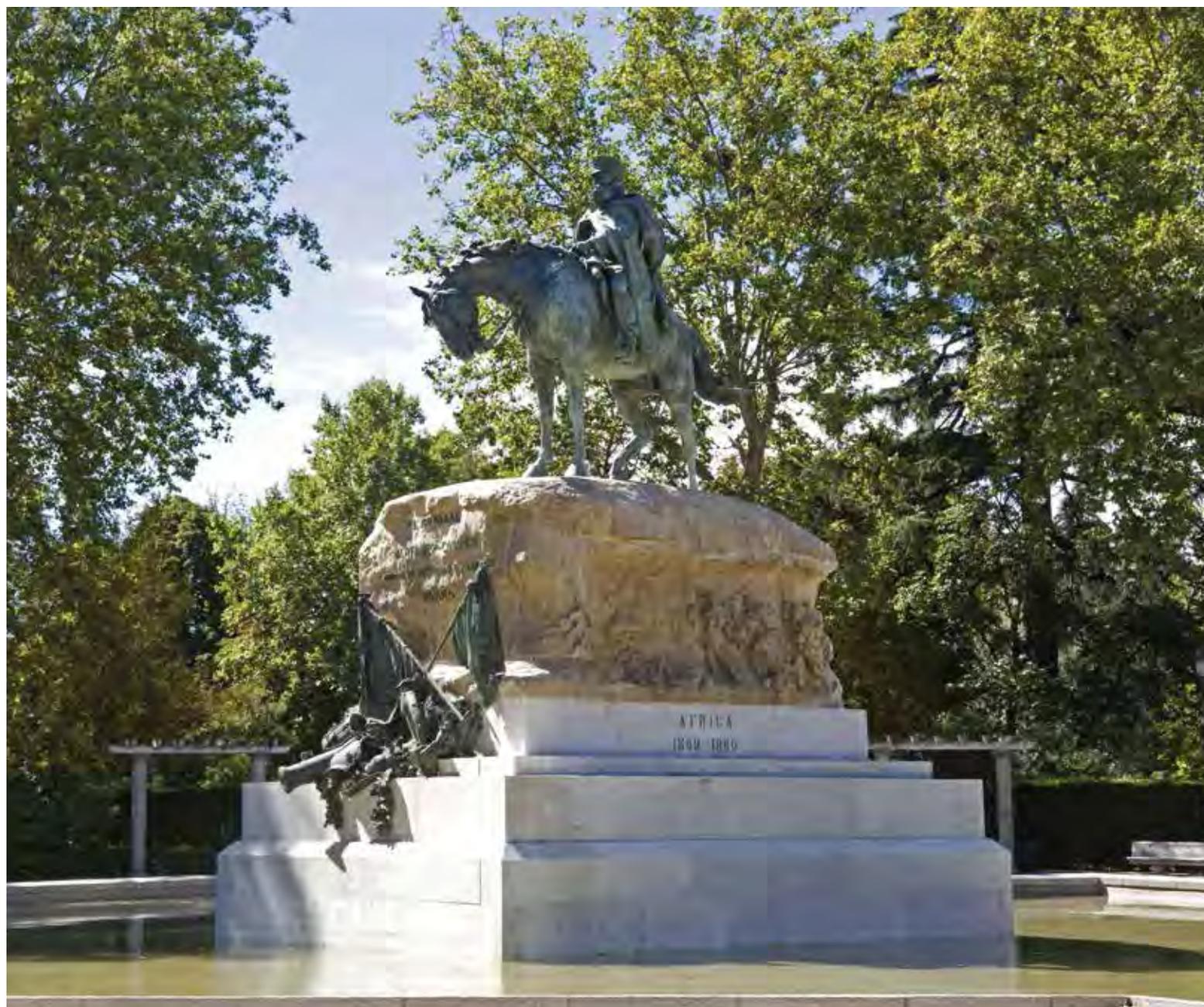
15 En el contrato se especificaba que debía ser de mármol blanco proporcionado por el marqués de Estella, pero se utilizó una piedra caliza que en las crónicas sobre la inauguración se dice procede de las canteras de Tamajón (Guadalajara). *L.C. de E.*, 28/1/1907; *L.E.*, 28/1/1907; *ABC*, 29/1/1907: 5.

16 *L.C. de E.*, 28/1/1907.

17 *E.H. de M.*, 28/1/1907.

18 *L.I.E.A.*, 30/1/1907: 57.

19 *L.E.*, 4/2/1907, *E.H. de M.*, 3/2/1907.



[1] *Monumento al general Martínez Campos*, 1907. Foto Comunidad de Madrid (D.G.P.H.), J.C. Martín Lera

Estudio para el monumento al general San Martín**

Ca.1906-1907

Carboncillo y albayalde / papel, 53 x 66 cm

Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, Alicante, nº inv. P-13

Exposiciones: MADRID, 2011: 208.



[1]



[2]

[1] *Monumento al general San Martín*, Lima (Perú), 1921. *Blanco y Negro*, 9 de diciembre de 1928. Foto A.F.M.B.

[2] *Monumento al general San Martín*, Lima (Perú), 1925. Foto A.F.M.B.

El gobierno de la República del Perú convocó un concurso internacional en 1906 para erigir un monumento al que había sido su libertador, el general José de San Martín (1778-1850) en Lima¹, con vistas a la conmemoración del centenario de la Independencia y se eligió el proyecto presentado por Benlliure. La inauguración se retrasó por sucesivos cambios de gobierno y, finalmente tuvo lugar durante el segundo mandato del presidente Augusto Leguía en 1921, aunque el escultor no paralizó su trabajo como está documentado por los registros de fundición entre 1912 y 1918². La composición del conjunto tiene un antecedente en el *Monumento al general Martínez Campos* de Madrid, y como en éste, la figura ecuestre en bronce se alza sobre un promontorio rocoso que se regulariza en su parte inferior, en cuyo frente hay una figura alegórica de mujer en mármol, de gran tamaño, símbolo del Perú. En la parte posterior, un grupo en bronce recuerda el Ejército del Plata, representado por un granadero argentino y un soldado peruano con las banderas de ambos países, y en los laterales dos relieves evocan la proclamación de la independencia y la constitución³ [Fig. 1 y 2].

El estudio corresponde a un detalle del frente del pedestal en el que, sobre la inscripción que soporta la figura alegórica monumental que personifica el Perú, dos figuras desnudas de mujer sostienen juntas una larga y frondosa guirnalda de hojas de roble y el árbol de la quina, uno de los emblemas del país, que forma parte de su escudo en representación de su riqueza vegetal. Figuras ingravidas, casi suspendidas, que parecen volar, con sus largas cabelleras agitadas por el viento, y que en el monumento están talladas en la parte pétreo del pedestal, sobre la que se alza la estatua ecuestre de *San Martín*.

Benlliure encaja el dibujo a carboncillo sobre un papel ocre, y lo detalla sacando las luces con albayalde sobre el mismo fondo del papel, reforzando las sombras con toques de carboncillo, que utiliza también para diferenciar el material de la inscripción y la guirnalda de laurel que la enmarca, que serán de bronce en el monumento.

LEB

1 Sobre el monumento al general San Martín, QUEVEDO, 1947: 429-443; GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2004: 306, 610-613.

2 A.H.F.C., Libros de registro 1906-1914, pp.174, 222-223, 226-227, 231, 251, y 1915-1929, p.83.

3 El pedestal original, realizado íntegramente en piedra, comprendía una parte baja con un despiece de sillería, y una alta en la que los sillares mostraban una cara labrada con formas irregulares para evocar un promontorio rocoso [Fig.1]. En la última restauración del monumento se ha enlucido parcialmente la parte baja y las primeras hiladas de la alta, alterando la idea original y ofreciendo una imagen confusa, en la que el peñasco sobre el que se alza la estatua ecuestre parece “flotar” en vez de asentar con naturalidad sobre la base del pedestal [Fig.2].



Boceto del mausoleo de José Arana

1911

Bronce

46 x 37 x 53 cm

Firmado: *A mi amigo José,
Bilbao 1911 / M. Benlliure*

Inscripción: *JOSÉ ARANA / 14 DE MAYO
DE 1839 / 5 DE DICIEMBRE DE 1908*

San Telmo Museoa, Donostia Kultura,
nº inv. P-001398

Exposiciones: SAN SEBASTIÁN, 1987



[1] Mausoleo de José Arana, 1910, mármol.
Cementerio de Eskoriaza (Guipuzkoa). Foto
A.F.M.B.

1 *L.V. de G.*, 26/3/1892.

2 *B. de L. y de T.*, 12/6/1876: 4

3 *E.U.*, 11/2/1885: 1-2.

4 *L.E.*, 23/7/1893.

5 *E.D.*, 4/7/1902.

6 *L.C.*, 10/12/1908: 2.

7 ESCORIAZA, 2008.

8 *N.*, 14/11/1909.

9 *A.H.F.C.*, libro 1906-1914, p. 200.

10 BILBAO, 1936.

11 Archivo del Museo San Telmo, San Sebastián. Libros de actas. Junta del patronato del Museo Municipal de San Telmo. Reunión del 10 de diciembre de 1955.

José Arana, nacido en la localidad guipuzcoana de Escoriaza (1839-1908), fue un destacado empresario del ocio madrileño y donostiarra. Llegado a Madrid en la adolescencia para trabajar en la tienda de ultramarinos de un tío suyo, “cuando se levantaba al ser del día para ponerse al mostrador hasta las tantas de la noche”¹, tuvo la fortuna de ser agraciado con un primer premio de la lotería de Navidad, que le permitió abrir su propio negocio en la capital y una sucursal en San Sebastián. En esta segunda ciudad, su inicial dedicación a los ultramarinos fue derivando hacia la promoción de espectáculos, para en 1876 construir la plaza de toros de Atocha en el sorprendente plazo de un mes², a continuación el Circo Ecuestre de la Zurriola³, y en 1892-1893 el Frontón Beti-Jai⁴, a la vez que arrendaba diversos teatros.

Su fino olfato empresarial le permitió advertir las posibilidades que encerraba el selecto turismo que llegaba a San Sebastián, a cuyo servicio puso las mejores diversiones, para lo que contó en varias ocasiones con la Sociedad de Conciertos de Madrid, o programó concursos internacionales de música y orfeones, o llegó a organizar las primeras exhibiciones de fútbol en el coso taurino de su propiedad. Pero la aportación festiva que trascendería a su época fue la invención de la Semana Grande donostiarra, que continúa celebrándose actualmente a mediados del mes de agosto.

En 1902 ganó el concurso para hacerse cargo de la gestión del Teatro Real de Madrid en calidad de empresario⁵. Tras cinco temporadas, regresó a San Sebastián, donde una lesión aórtica acabó con su vida el 5 de diciembre de 1908.

De acuerdo con el testamento, se encargó a su amigo Mariano Benlliure la ejecución de un panteón para el cementerio de Escoriaza [Fig. 1]. En 1909 modeló un magnífico boceto que recogía las líneas maestras de una obra que seguiría con fidelidad en su traslación al mármol. Una lápida inclinada, con una sencilla inscripción, dirige la mirada a la rotunda cruz que marca el eje vertical del mausoleo –una solución que volvería a adoptar una década después, en 1921, en el sepulcro de Miguel Moya en Madrid–. A cada lado, la flanquean dos alegorías alusivas una a la virtud y otra a la pasión del finado.

A la izquierda, una matrona amantando a un niño representa a *la Caridad*, de la que Arana hizo espléndida gala en su localidad natal. “Hace muchísimos años que venía socorriendo a los necesitados y manifestó el deseo de contribuir (...) en todas las obras públicas de Escoriaza; y así ha venido haciendo, en mejoras de la iglesia, cementerio, etc. etc.”⁶. Pero, a su muerte, las cláusulas séptima y octava de su testamento legaron otras 200.000 pesetas para la construcción de un hospital y unas escuelas y para realizar mejoras en el abastecimiento de aguas⁷.

A la derecha de la cruz, equilibrando la composición, una apesadumbrada alegoría de *la Música* oculta su dolor inclinando el rostro sobre la mano derecha. Un pesar que, no cabe duda, el mundo musical debió de sentir con la desaparición de quien tantos esfuerzos dedicó a la promoción de conciertos, óperas y concursos de interpretación y composición.

A finales de 1909 Benlliure estaba inmerso en la tarea de reproducir en mármol de Carrara la sencillez de líneas y la gravedad de los ademanes de las figuras del modelo, para, según preveía la prensa, a comienzos del año siguiente instalarlo en su ubicación⁸.

Años después, el boceto, dedicado ya a su buen amigo José Bilbao, fue fundido en bronce por la casa Codina entre el 1 de julio y el 30 de agosto de 1911⁹. Bilbao fue uno de sus albaceas testamentarios, además del autor de un libro dedicado a recordar la gestión de su amigo Arana al frente del Teatro Real¹⁰, y en 1955 su viuda regaló el bronce al Museo de San Telmo de San Sebastián¹¹.

MLG

Página siguiente: foto San Telmo Museoa. Donostia Kultura



Boceto de la estatua del duque de Rivas

1930

Bronce, 90 x 36 x 36 cm

Firmado: *Al buentísimo Feduchi / M. Benlliure / 1930*

Inscripción: *ÁNGEL SAAVEDRA / DUQUE DE RIVAS*

Marca de fundidor: *MIR Y FERRERO / FUNDIDORES MADRID*

Colección particular

Exposiciones: MADRID, 1931: 20, nº 121; VALENCIA, 1934: 30-31, nº 67; VENECIA, 1936, nº 126; EL CAIRO, 1950: 75, nº 239; VALENCIA, 1954: nº 23; MADRID, 1985: 228; VALENCIA, 2000: 190, nº 106; MÁLAGA, 2011: 136-137, nº 58



[1] *Monumento al duque de Rivas*, 1929. Córdoba. Fondo Documental del Ayuntamiento de Córdoba, Rafael Mellado Peña

Boceto en bronce de la gran estatua central del *monumento a Ángel Saavedra*, duque de Rivas, (Córdoba, 1791-Madrid, 1865), figura emblemática del Romanticismo español y que se ubica en el paseo de la Alameda que lleva su nombre en su ciudad natal. Fue levantado por iniciativa del marqués de Viana con la colaboración municipal en 1929 y se inauguró por el general Primo de Rivera, presidente del Consejo de Ministros¹. Antes de la inauguración, la estatua se expuso en el vestíbulo del Ayuntamiento de Córdoba, por el que desfilaron centenares de personas para poder contemplar y apreciarla de cerca². Mariano Benlliure, ganador del concurso convocado para erigir este monumento a la memoria de uno de los cordobeses más ilustres, se involucró intensamente en la elección y definición de su emplazamiento así como de su entorno³, sugiriendo la creación a la manera de fondo arquitectónico de una pérgola neoclásica en la parte posterior, tal como se hizo, resultando un conjunto entre jardines lleno de belleza.

La imponente figura de bronce del duque de Rivas se levanta sobre un alto pedestal que va decorado en sus caras laterales con altorrelieves, también de bronce, que representan escenas de dos de sus creaciones literarias más destacadas: *Un castellano leal*⁴ y *Don Álvaro o la fuerza del sino*, acompañadas de sendas inscripciones con unos versos de cada una de ellas. Representa, como si de una instantánea se tratara, en activo, y con un excelente tratamiento del bronce al polifacético escritor en plena juventud, de pie, en una viva imagen del espíritu romántico y con acusada elegancia. Va vestido a la usanza de su época, con levita y una amplia capa española sobre un hombro que se desliza por su espalda y que recoge con el brazo izquierdo, en el que sujeta un sombrero de copa. En la mano derecha lleva unas cuartillas manuscritas preparadas para ser leídas. El rostro del duque guarda gran fidelidad con sus retratos conocidos y el escultor lo muestra posando con total naturalidad hacia los espectadores, con una expresión serena y con las pestañas bajadas románticamente ensimismado.

La rigurosidad compositiva con que Benlliure emprendía sus obras llevó, en esta ocasión, a que fuera su hijo José Luis Mariano quien le sirvió de modelo. Tuvo que soportar largas y calurosas sesiones de posado bajo la amplia y pesada capa⁵, mientras que su esposa y nuera del escultor, Soledad Galán, encarnaba a D^a Leonor para el altorrelieve del pedestal de *D. Álvaro o la fuerza del sino*⁶. Mariano Benlliure donó en 1940 el modelo en yeso de la estatua al Museo de Bellas Artes de Valencia donde se encuentra actualmente expuesto⁷, y la maqueta al Museo Nacional del Teatro⁸. El boceto en bronce que presentamos, modelado a un tercio del tamaño de la estatua, lo expuso por primera vez en el Salón de Otoño de Madrid en 1931⁹ y, tras llevarlo a varias exposiciones, se lo regaló a su sobrino político, el arquitecto Luis Martínez Feduchi, casado con su entrañable ahijada Matilde Benlliure, hija única de su hermano Blas¹⁰.

MJLA

- 1 Sobre el monumento QUEVEDO, 1947: 539-540. Agradezco a la Fundación Mariano Benlliure la información sobre la documentación relativa a esta obra.
- 2 *L.E.*, 8/9/1928.
- 3 Por la correspondencia con su hermano José, conocemos que en julio de 1928 el escultor se trasladó a Córdoba a emplazar la estatua del duque de Rivas. Madrid, 24/7/1928, *A.C.M.B.* C33BEN199. *E.H.*, 1/8/1928:4.
- 4 El modelo en escayola, 79 x 103 cm, de este relieve se conserva en el Museo Mariano Benlliure de Crevillent, E-114.
- 5 Varios apuntes en *A.C.M.B.* BEN/06/0429, Lápiz grafito/ papel, 35,4 x 25,5 cm.
- 6 *ENSEÑAT*, 1998: 23-25.
- 7 Escayola, 220 x 90 x 92 cm, nº. inv. 133.
- 8 Escayola, 69 x 29 x 29 cm, nº. inv. 4-E. Una primera versión está documentada por dos fotografías incluidas en *CUERPO GRÁFICO. MARIANO BENLLIURE S/F*, Vol. II. Monumentos, pp.81-82, *A.M.N.C.V.*, Valencia.
- 9 *N.M.*, 31/10/1931.
- 10 La Fundación Capa ha realizado una copia póstuma del detalle de la cabeza del boceto, bronce, 14x14x21 cm, ref. obra: 0038, a partir de un ejemplar cedido para ello por la Casa de los duques de Rivas, CÓRDOBA, 1998: 49, cuyo acabado y calidad nada tiene que ver con el bronce original de Mariano Benlliure.

Página siguiente: colección particular



Modelo para Las tres Marías y San Juan**

Ca.1932

Escayola patinada, 127 x 76 x 85,5 cm

Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, nº inv. E-49

Exposiciones: MADRID, 1943: 9, nº5



[1] Taller de Mariano Benlliure, *Las Tres Marías y San Juan*. 1946. Madera policromada, 180 x 118 x 134 cm, Cofradía de las Tres Marías y San Juan, Iglesia de Nuestra Señora de Belén, Crevillent. Fotografía Fundación Mariano Benlliure, nº inv. FN 246. Foto A.F.M.B.

Mariano Benlliure entregó en 1931 el paso *El Redentor camino del Gólgota (Redención)*¹ a la Cofradía de Jesús Nazareno en Zamora y, recibió la propuesta de completar la obra con un nuevo paso que representase *Las tres Marías y San Juan*, para que se procesionasen conjuntamente. Durante el viaje de regreso a Madrid concibió la idea del nuevo paso. Modeló un pequeño boceto y, a partir de éste, el modelo a un tercio del tamaño real que se expone y lo presentó en 1932². Por falta de acuerdo económico entre las partes el proyecto no se llevó a término, retomándose trece años después con destino a la Semana Santa de Crevillent³.

Para la figura de la Virgen eligió como modelo la nuera del marqués de Aldama, Juana de Oteyza, muy alabada por su belleza, después de haber advertido en ella un intenso y profundo gesto de dolor a raíz de una desgracia familiar. Una hija del político y publicista Natalio Rivas, Conchita, posó para otra de las mujeres⁴.

La composición de *Las tres Marías y San Juan* gira en torno a la figura de la Virgen que camina hacia el Calvario, desconsolada y resignada a un tiempo, con la mirada dirigida hacia lo alto y perdida en el infinito. San Juan y María Cleofás la acompañan y la ayudan a sostenerse, seguidos de María Magdalena. Las cuatro figuras forman un único volumen equilibrado y compacto, de gran sobriedad, en la línea de otros grupos monumentales de Benlliure como el cortejo que porta el féretro en el mausoleo de Joselito. Las túnicas y mantos con que se visten caen con naturalidad y armonía, acentuando el movimiento de cada uno de los personajes. El semblante idealizado de cada uno de ellos muestra un dolor contenido, ajeno a todo dramatismo⁵.

Antes de 1932 Benlliure había tratado la escultura religiosa en contadas ocasiones, realizando únicamente algunas imágenes destinadas al culto o a panteones y los dos pasos para Zamora, el mencionado *El Redentor Camino del Gólgota y Descendido*⁶, la paralización del proyecto impidió la realización de un tercer paso en un momento en el que se encontraba en la plenitud de su carrera artística.

Fue en la última etapa de su vida, entre 1939 y 1947, cuando se vio obligado a atender una importante demanda de imágenes, en su mayoría de carácter procesional, destinada a sustituir las que habían sido destruidas con ocasión de las revueltas sociales ocurridas en 1931 y la Guerra Civil. A partir de los bocetos modelados por el maestro, un equipo de colaboradores, vaciadores y tallistas, realizaban los modelos a escala y las tallas, como el paso definitivo de *Las Tres Marías y San Juan* esculpido por Juan García Talens en 1946 [Fig.1], por ello, aún con la firma *M. Benlliure* deben valorarse como obras de taller⁷.

LEB

1 Título original que Benlliure dio a la obra, que después ha pasado a denominarse *Redención*.

2 Reproducido en *B. y N.*, 20/3/1932. El boceto previo, escayola patinada, 1932, 39,5 x 31 x 29 cm, pertenece al Museo de Bellas Artes de Zamora, Nº. Inv. 194.

3 Madera policromada, 1946, 180 x 118 x 134 cm, Cofradía de las Tres Marías y San Juan. Se conserva en la Iglesia de Nuestra Señora de Belén, Crevillent (Alicante). ENSEÑAT, 2006: 672-673, nº256.

4 *B. y N.*, 20/3/1932.

5 En el Museo Mariano Benlliure de Crevillent se conservan los modelos de los bustos a tamaño real, también en escayola, de la Virgen (49 x 51 x 32 cm, nº. inv. E-65) y María Cleofás (46 x 43 x 42 cm, Nº. Inv. E-70).

6 *Descendido*, 1878, Real Cofradía del Santo Entierro, y *Redención*, 1931, Cofradía de Jesús Nazareno, ambos expuestos en el Museo de la Semana Santa, Zamora.

7 Vid. artículo de ENSEÑAT en este catálogo [Pág. 81 a 82].



Sarcófago del escritor Vicente Blasco Ibáñez**

1935

Latón dorado y mármol de Carrara,
130 x 275 x 135 cm

Firmado: *M. Benlliure 1935*

Marca de fundidor: *MIR Y FERRERO/
FUNDIDORES MADRID*

Inscripción: *VALENCIA A BLASCO
IBÁÑEZ/ ABRIL MCMXXXV*

Centro del Carmen, depósito del
Ayuntamiento de Valencia en el Museo de
Bellas Artes., nº. inv. 4.423

Exposiciones: VALENCIA, 1998;
VALENCIA, 2000: 290, nº 107



[1] *Vicente Blasco Ibáñez*, 1901. Tinta/papel, 36 x 27 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

En 1935, el Ayuntamiento de Valencia le encargó a Mariano Benlliure el sarcófago del escritor y político Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928)¹, para el panteón que se había empezado a construir en el Cementerio General de Valencia, según el proyecto del arquitecto municipal Javier Goerlich Lleó.

Blasco Ibáñez había fallecido en Mentón (Francia), donde residía desde su exilio tras la proclamación de la dictadura de Primo de Rivera. En 1931, el recién instaurado Ayuntamiento republicano de Valencia inició las gestiones para repatriar sus restos mortales, y aprobó la construcción de un monumento funerario destinado a albergarlos y a honrar la memoria del novelista.

El traslado se retrasó a 1933: el 29 de octubre llegaron al Puerto de Valencia, donde fueron recibidos con honores propios de un Jefe de Estado por las máximas autoridades, entre ellas el Presidente de la República Niceto Alcalá Zamora. Tras exponerse el ataúd durante varios días en la Lonja, se depositó provisionalmente en un nicho en el Cementerio Civil, en espera de la construcción del mausoleo en el Cementerio General².

Goerlich concibió el mausoleo en forma de pabellón en el centro de un jardín de trazado geométrico, desde el que se accedía al nivel superior de un espacio único de doble altura, semienterrado e iluminado por un gran lucernario, en el que un balcón permitía su visión completa y la contemplación del sarcófago emplazado en el centro del nivel inferior bajo el haz de luz cenital.

Vicente Blasco Ibáñez había mantenido una estrecha amistad con los hermanos Benlliure: Blas, José, Juan Antonio y Mariano, los tres pintores y el escultor, a los que visitó en 1896 en Roma y Asís y les dedicó una de sus crónicas, "La dinastía de los Benlliure", enviadas desde Italia al diario *El Pueblo* y recogidas en forma de libro en *En el país del arte*³. Mariano Benlliure había realizado varios retratos del novelista, entre ellos un dibujo a pluma fechado en 1901⁴ [Fig. 1] y un busto de bronce en 1904⁵, que modificó y volvió a fundir para presentarlo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936⁶ [Fig.2] y después en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937⁷, cuyo protagonismo acaparó el *Guernica* de Picasso.

1 Sobre el sarcófago véase QUEVEDO, 1947: 604-608, LÓPEZ AZORÍN, 2000: 290; ENSEÑAT Y LÓPEZ AZORÍN, 2012: 11-19. El presente texto procede del redactado en 2008 por encargo del Consorcio de Museos, para los paneles explicativos que documentan el *Sarcófago de Blasco Ibáñez* en la capilla gótica del Centro del Carmen donde se expone, actualizado y ampliado.

2 En *ABC*, 26/8/1933:11 se daba la noticia de la próxima llegada de los restos mortales del novelista, al tiempo que se presentaba el proyecto para el mausoleo de Goerlich, que debía albergar el sarcófago realizado por Mariano Benlliure, aunque el encargo definitivo no se realizó hasta febrero de 1935.

3 BLASCO IBÁÑEZ, 1896: 207-214.

4 Tinta/ papel, 36 x 27 cm, Colección particular. Realizado en 1901 y dedicado a su hijo Mariano Benlliure Tuero en 1925. Benlliure Tuero fue un gran admirador de Blasco tanto en su faceta como novelista como en su actividad política, y mantuvo una amplia correspondencia con él, que en parte se conserva en el Archivo documental de la *A.F.M.B.*

5 Bronce, 53 x 51 x 33 cm, firmado: *M. Benlliure*. Diputación de Valencia. La fundición se realizó en la casa Campins y Codina en Madrid en 1909, documentada en el Libro de registro 1906-1914, p.103, conservado en el archivo de la Fundación Codina. Modelo en escayola, 52 x 49 x 43 cm. Museo de Bellas Artes, Valencia, nº. inv. 2577.

6 MADRID, 1936: 70, nº 34.

7 Bronce, 60 x 53 x 35 cm, sello de fundición: *MIR Y FERRERO/ FUNDIDORES MADRID*. MNAC/MAM 113995. Procedente del Pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937, recuperado en 1985 en unos almacenes del Palacio Nacional de Montjuïc. PARÍS, 1937; BARCELONA, 1986: 150 y MADRID, 1987: 192.



Benlliure afrontó el encargo, ya con 71 años, con la ilusión de contribuir con ello a rendirle homenaje al admirado amigo. En tan sólo dos meses finalizó el sarcófago⁸, y lo expuso en su estudio madrileño, que fue visitado por artistas, críticos y políticos, entre ellos Alejandro Lerroux, entonces Presidente del Consejo de Ministros⁹.

El sarcófago¹⁰ tiene un carácter simbólico y no permite el alojamiento del féretro con los restos del difunto en su interior, que debían descansar en una cripta subterránea. Como el acceso al mausoleo se realizaría por la planta superior y, por tanto, la primera visión del sarcófago sería desde arriba, Benlliure modeló en la cara superior la figura yacente de Blasco Ibáñez envuelta en un sudario, con la cabeza apoyada en un cojín y rodeada de ramas de laurel. En las caras laterales, visibles al descender a la planta inferior excavada en el terreno, modeló en bajorrelieve una secuencia con los personajes de sus más célebres novelas que, leyéndolas, caminan en la dirección que seguiría el sarcófago si hubiera de ser transportado, y cuyos títulos se leen en una banda que recorre su base. En la cara posterior representó la esfera terrestre flanqueada por dos cornucopias, dos cabezas de águila y ramas de laurel, con las inscripciones ya transcritas, y sobre ella, iluminándola, el disco solar con una cabeza alada, que podría identificarse con el mítico Prometeo, que había dado nombre a la editorial fundada por el escritor. Por último, en la cara frontal, que coincide con los pies del difunto, modeló el escudo de la ciudad de Valencia acompañado de las figuras alegóricas de *las Artes* y *las Letras*.

El sarcófago, fundido en latón, se alza sobre un pedestal de mármol de Carrara. Sus esquinas frontales se rematan con dos bustos de personajes populares, un hombre y una mujer vestidos con la indumentaria típica de la huerta valenciana, cuyos productos componen las guirnaldas de latón que circundan todo el perímetro del pedestal.

Esta obra de Mariano Benlliure es el único testimonio que nos ha quedado del frustrado monumento funerario con el que Valencia quería rendir homenaje a su más célebre novelista pero que, tras paralizarse su construcción durante la Guerra Civil, fue finalmente demolido.

LEB

8 *C.*, 17/3/1935.

9 *L.E.*, 7/5/1935; *ABC*, 11/5/1935: 42.

10 Durante la restauración realizada en 1998 por Enriqueta Cebrián, entonces responsable del taller de restauración de escultura del Museo de Bellas Artes de Valencia, a quien agradezco los datos sobre la estructura y composición del sarcófago, se pudo comprobar que las barras internas que arriostran las caras del sarcófago no permiten alojar dentro el féretro, y que se trata de una aleación de cobre y cinc -latón- y no de cobre y estaño -bronce- como se pensaba. Véase SARCÓFAG, 1998.



[2] *Vicente Blasco Ibáñez*, ca. 1935. Bronce, 60 x 53 x 35 cm. MNAC/MAM, 113995. © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagrístà

La escultura taurina

La escultura taurina

Venancio Blanco

Es para mí un honor participar en este catálogo, que recoge una magnífica exposición de la obra de Benlliure. Agradezco muy sinceramente a sus organizadores la oportunidad que me han concedido, permitiéndome convivir con la obra y el recuerdo de un gran maestro. Desde mi admiración y respeto, intentaré aportar algunas de mis observaciones sobre su escultura taurina.

El arte aparece cuando la herramienta modifica la forma sobre la materia, dejando la huella de un sentimiento. El torero y el artista sueñan poder realizar un día su gran obra, su gran faena. Los dos tienen la misma ilusión y necesitan el conocimiento profundo de la materia: la misma para soñar la gran tarde en el ruedo, y para soñar la mejor escultura en un gran museo. El torero dibuja sobre la arena los mejores lances de su toreo. Mariano Benlliure nace para ser escultor y por eso aprende a dibujar, en el seno de una familia de artistas. Ya de niño jugaba con el barro, para modelar toros y toreros. Benlliure nos transmite su ilusión desde el oficio y el dominio de la materia. Nos deja así el resultado de una vida buscando la belleza de las formas.

Benlliure presencié muchas corridas de toros y de las ganaderías más prestigiosas, en las que compartieron cartel los mejores toreros de aquella época. El escultor conocía muy bien la Fiesta, y las faenas vividas en muchas tardes las retenía dibujadas en su mente. La amistad del artista con toreros y ganaderos hace suponer su conocimiento de la vida en el campo, así como del toro bravo: su primera existencia serena y tranquila en la naturaleza, contrasta con su comportamiento en el ruedo, en que debe mostrar su bravura. Mariano Benlliure supo encontrar en el toro la verdad y la belleza. Conocía bien su anatomía, y prefiere exaltar la forma en movimiento, eligiendo el espacio geométrico de la plaza. En el taller, abría el portón de salida y recibía al toro con el barro, para modelar la suerte que en ese momento más le apetecía.

El encierro

El ganadero escoge para la lidia los seis toros y el sobrero [Fig.1]. He presenciado muchas veces este espectáculo inolvidable, que ahora recuerdo ante las esculturas del maestro. Una escena difícil de resumir y componer, porque en ella interviene la naturaleza como entorno donde conviven las formas, el color, la música...; los toros, los caballos, un amanecer... y los cabestros con sus cencerros y esquilonos. Una de las obras que recoge este momento es una escultura tradicional desde la forma. Los dos caballistas con sus garrochas cierran la composición horizontal y abren el espacio vertical, sobre el conjunto central de toros y cabestros. Los caballos se elevan sobre sus patas traseras y consiguen el movimiento de la pieza, que vive en el espacio.

Toro de salida

Siempre es un espectáculo la aparición del toro en la plaza, sea bravo o resulte manso [Fig. 2]. Sus movimientos en la carrera entusiasman o defraudan, transmiten emoción o nos enfadan incluso. Mariano Benlliure contemplaba atentamente estos primeros momentos, que dan lugar a una serie de piezas, como el boceto del que partirá luego su *Monumento al toro de lidia*. En ellas el maestro deja plasmado su conocimiento del toro, a la vez que premia el esfuerzo y la ilusión de aquellos ganaderos. Previamente utiliza el lápiz para esbozar sobre el papel algunos apuntes rápidos, que le servirán para realizar la escultura y fundirla después en bronce. Coincido con el maestro en elegir también esta materia para mis obras, pues es la que menos me condiciona. La pátina como último dibujo representa la intervención final del artista.



1



2

[1] *La fiesta de toros, "país" del abanico*, ca. 1920.
Óleo/ vitela, 34,2 x 68,3 cm. Colección particular.
Foto A.F.M.B.

[2] *Toro de salida*, 1920. Bronce, 28 x 47 x 20 cm.
Colección particular. Foto A.F.M.B.



3

La suerte de varas

Se trata de la prueba más importante y definitiva que el ganadero necesita para seguir mejorando las características de sus reses [Fig 3]. Para el buen aficionado supone la satisfacción de comprobar la bravura y la casta del animal; para el artista, la oportunidad de dibujar la belleza de esta suerte tan hermosa. Su función es aliviar el encuentro con el caballo, adelantando la puya sobre el morrillo del toro. Un buen picador es el que defiende su caballo con un puyazo acertado, mermando así la fuerza del toro para continuar la lidia. Benlliure vivía el ambiente taurino. Observaba atentamente la salida del toro al ruedo, y esperaba su comportamiento en la suerte de varas. Opinaba como aficionado, y gozaba como escultor componiendo desde la armonía el lenguaje de las formas. Don Mariano concedió a esta suerte una atención especial, que manifiestan algunas de sus magníficas piezas. Elige la forma del toro como fuerza, elevando en el espacio al caballo y al picador. Es uno de sus temas preferidos, de difícil composición, y sabe afrontar el reto resolviéndolo con acierto.

Las banderillas

El toro ha perdido ya fuerza en la lucha con el caballo, recibiendo los puyazos necesarios [Fig 4]. Con los brazos en alto y los palos en la mano, el banderillero cita al animal, y ambos inician la carrera. El hombre le gana la cara al toro y en el encuentro, la gracia de un salto de ballet se dibuja en el espacio, dejando clavadas las banderillas.

La estocada de la tarde

Los últimos muletazos de una gran faena a un toro bravo, son como las caricias del escultor al dar por finalizada su obra [Fig 5]. El torero ajusta los terrenos, colocando al animal en suerte para entrar a matar. Se detienen los aplausos de un público entusiasmado y en ese momento la plaza calla: la belleza del silencio sirve de prólogo a la estocada. Tras ella, el toro dobla y se desploma en



4

la arena. La belleza del toro en su caída le acompaña en el silencio, que se une a la muerte. Un silencio que se rompe por la ovación y el contento de cuantos han contemplado la lidia, como premio a la faena.

La estocada de muchos toros bravos ha sido motivo de atención preferente para Mariano Benlliure, que nos ha legado una magnífica colección de bronce sobre la belleza de la muerte en esta suerte suprema. Un día privó al maestro de realizar tal vez una de las piezas que más le habrían ilusionado: la gran estocada de la tarde al toro *Bailaor*, que Joselito hubiese brindado a su amigo el 16 de mayo de 1920. Herido de muerte, Benlliure recoge desde el dolor tan desgraciado acontecimiento, realizando una de sus obras más importantes, el *Mausoleo a Joselito*, dedicándole lo mejor de su arte como sentido homenaje.

El toro difícil

Benlliure logra en una de sus mejores piezas la estampa del toro difícil. En ella nos regala la embestida de un toro que arranca con sentido, recortando el terreno hacia el torero que lo ha citado. Torear este animal exige un conocimiento profundo del mismo y unas facultades extraordinarias para dominarlo. Un toro difícil es el que defiende su belleza con bravura y con un sentido especial. Es astuto e inquieto, intuye los movimientos del matador y va a su encuentro con agilidad y peligro. Guarda su nobleza de toro bravo para que sea el diestro quien la descubra con el engaño, la inteligencia y el valor, dejándonos lo mejor del arte taurino. He asistido a estupendas corridas con toros difíciles: la meta que sueña un buen torero en la plaza más importante.

El buen toreo necesita de un toro bravo y de un torero responsable, valiente y con oficio. Un toro difícil, que nació con la cruz sobre sus agujas para fijar la gran estocada, encontró al torero que consiguió su indulto después de una gran faena. El animal partió de la dehesa para morir en la plaza, y gana la libertad regresando al campo donde nació, para vivir sus últimos días.

En conclusión, Mariano Benlliure supo plasmar con maestría la grandeza de la Fiesta y la belleza del toreo. Sus amigos toreros, ganaderos y personajes de la cultura, integraban su cuadrilla de lujo. Desarrolló la escultura que le exigía su tiempo con la máxima claridad plástica, y toreó con el bronce como las grandes figuras de entonces.

[3] *Faja de defensa*, carta de Benlliure a Mazzantini, 14/5/1906. Acuarela y gouache/papel, 33,8 x 22,4 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

[4] *Una estocada de Machaquito* 1907. Bronce y madera, 45 x 59,5 x 41 cm. Museo Taurino, Córdoba. Depósito de Rafael González Baquerizo. Foto Museo Taurino

Gran corrida extraordinaria a beneficio de la Asociación de la Prensa

1900

Óleo/ lienzo, 247 x 147 cm

Inscripción: *GRAN CORRIDA DE TOROS / EXTRAORDINARIA / A BENEFICIO DE LA ASOCIACIÓN / DE LA PRENSA / TOROS DEL MARQUES DE SALTILLO / MATADORES / MAZZANTINI / FUENTES / BOMBITA / ALGABEÑO / BRILLANTE DESFILE CON CALESAS / DERRIBO Y ACOSO DE RESES / XII JUNIO / MDCCCC / M. Benlliure*

Colección particular

Exposiciones: SEVILLA, 1945: 19, nº268; VALENCIA, 2007: 90-91, nº6; ALICANTE, 2008: 90-91, nº6



Esta excelente pintura para el cartel taurino¹ es una muestra elocuente de la casi desconocida habilidad pictórica del escultor, de su portentosa versatilidad artística. Su actividad en este campo se inicia con el *Cartel para la corrida de la Beneficencia* celebrada en Madrid en 1897², protagonizado por la *Suerte de varas* captada entre juegos de sol y sombra. Ahora, este cartel de la Asociación de la Prensa de Madrid, organismo fundado en 1895 y que presidía Miguel Moya³, anuncia el primer festejo taurino organizado por los periodistas madrileños a beneficio de su montepío, y que será el comienzo de las tradicionales Corridos de la Prensa⁴.

De gran originalidad y potencia creativa, lo rotula a modo de talla de relieve sobre un fondo que simula madera y que decora con una trama con motivos heráldicos alternativos del castillo y el león. En el centro, una airosa manola con traje evocador de modelos goyescos, de color encarnado, peineta y mantilla negra, abre un dinámico cortinaje formado por bandas sueltas de seda azul y blanca, los colores de la ganadería de Saltillo, que se abren desde la escarapela superior decorada con amapolas y espigas de trigo, a su vez, grupos de claveles y rosas enmarcan gran parte de la escena. Nos muestra el ruedo mediante una pincelada libre y ágil, de grandes toques lumínicos y nos invita a la fiesta: bajo un sol radiante de primavera las cuadrillas, ya formadas, esperan que termine el desfile previo de calesas para iniciar el paseillo y como fondo el tendido y la monumentalidad de la plaza.

La pintura original, que fue rifada entre los asistentes, junto a otras pinturas de tema costumbrista y trastos de la lidia donados por los diestros del cartel y otros famosos estoqueadores, se expuso en Sevilla en 1945. Perteneció al diestro retirado José Ignacio Sánchez Mejías, hijo del famoso matador Ignacio Sánchez Mejías⁵.

MJLA

1 QUEVEDO, 1947: 155. Se reprodujo a toda página en *S. y S.*, 14/6/1900 y en *N.M.*, 13/6/1900.

2 Las primeras incursiones de su actividad como cartelista en ENSEÑAT, 2007: 73-95.

3 Personaje relevante, admirado y querido del periodismo, yerno del Dr. Marañón y a quien Benlliure esculpió tras su muerte en 1920 en su panteón familiar la placa-retrato y la figura del linotipista; un bello monumento junto a la Rosaleda en el parque del Retiro en 1928 y su busto para la Asociación de la Prensa en 1935. ENSEÑAT, 2005: 1; ENSEÑAT, 2007: 123-124.

4 En 1905 Benlliure volvió a realizar el cartel para la corrida de la prensa que se rifó entre el público. Ver ENSEÑAT, 2000: 81.

5 TORO BUIZA, 1947.



Primer tumbo

Ca.1900

Bronce, 43,5 x 46 x 28 cm sobre peana de mármol oscuro, alto 4,5 cm

Firmado: *M. Benlliure*

Musée d'Orsay, París, n.º inv. RF 3160

EXPOSICIONES: PARÍS, 1900: 352, n.º 7; BORDEAUX, 1984: 210; VALENCIA, 2007: 242, n.º 59



[1] *Estampa taurina (primer tumbo)* 1900, lápiz, carbón y clarión sobre papel, 61 x 47 cm. Palacio de la Cumbre. San Sebastián. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Foto Nico Casla, A.F.M.B.

Entre la extraordinaria producción de Benlliure sobre el mundo taurino, este grupo escultórico que recrea el momento del primer tumbo del toro en la lidia, en la suerte de varas¹, es un excelente testimonio de su absoluta maestría para aprehender el instante en que confluyen la fuerza bruta del toro y el movimiento de reacción. Es el instante en que el picador intenta parar con su vara la fuerza de la embestida del toro, marcado con el hierro de la ganadería del duque de Veragua, a la vez que éste levanta casi en vilo al caballo el cual reacciona con toda su fuerza y vuelve la cabeza para morder el morrillo del toro que ya está castigado por la pica. Predomina en la obra una tensión circular entre los tres protagonistas sin alterar el natural equilibrio de la composición.

Esta obra la presenta a la Exposición Universal de París de 1900 junto a *La estocada de la tarde*² [Pág. 77], dentro del variado conjunto de obras que expondrá para satisfacer todos los gustos, según escribe a su hermano José³. Ya conseguidos los máximos honores en escultura con la Medalla de Honor y finalizado el certamen, fue comprada por el estado francés para el museo de Luxemburgo⁴ por 1000 francos, donde ingresa en diciembre de 1900, más tarde pasó al museo del Jeu de Paume y de allí definitivamente al Musée d'Orsay.

De *Primer tumbo*, también conocido como *Una buena vara*, existen tres fundiciones con ligeras variaciones en cuanto a medidas y pequeños detalles, la que se exhibe, otra en colección particular y la última en el Ayuntamiento de Alcoy⁵.

Benlliure realizó multitud de apuntes de la suerte de varas directamente en la plaza, que posiblemente utilizó como punto de partida para sus esculturas, así como numerosas escenas de la suerte con el fondo de la plaza, la mayoría a la acuarela. También un detallado dibujo de gran formato en el que representó el grupo *Primer tumbo*, que dedicó a la reina María Cristina de Borbón, para mostrarle una de las obras que iba a presentar en la Exposición Universal de París.⁶

MJLA

1 Sobre la representación de la suerte de varas en la obra de Mariano Benlliure ver ENSEÑAT, 2007: 210-229.

2 Fundidas en Masriera y Campins, Barcelona.

3 Archivo Casa Museo Benlliure, Valencia, C33 BEN268. ENSEÑAT, 2007: 219.

4 Por la misma correspondencia sabemos que el estado francés quiso comprarle además la estatua de Velázquez presente en la misma exposición pero que debido a que el local era muy reducido y no cabía, no se realizó la venta. A.C.M.B. Valencia, C33 BEN026/01 y C33 BEN026/02.

5 Expuestas ambas en VALENCIA, 2007: 244-246, n.º 60 y n.º 61.

6 Firmado y fechado en 1900 y dedicado: *A. S. M. la Reina Regente/ modesta prueba de admiración y respeto/ M. Benlliure /1900/ Apunte para el grupito en bronce que figurará en la exposición de París.* Palacio de la Cumbre, San Sebastián, MCU- n.º inv. 0003947, procedente del Palacio de Miramar. Subdelegación del Gobierno en Guipúzcoa. Ver VALENCIA, 2007: 247, n.º 62.



El encierro o Conducción de una corrida

1920

Bronce, 57 x 128,8 x 51,3 cm

Firmado: *Mariano Benlliure*

Marca de fundición: *MIR Y FERRERO /
FUNDIDORES-MADRID*

Colección particular

Exposiciones: BARCELONA, 1920: 41, nº
228; SEVILLA, 1921; VALENCIA, 2007:
180, nº 35; ALICANTE, 2007-2008: 180, nº
35



[1] *La Fiesta de los toros*, detalle, "país" de abanico, ca. 1920. Óleo/ vitela, 34,2 x 68,3 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.

Es uno de los conjuntos taurinos más ambiciosos y bellos esculpidos por Mariano Benlliure¹ en el que representa esa escena de extraordinaria vitalidad y dinamismo, protagonizada a la par por los toros, los cabestros, el vaquero y su montura. Una torada de gran bravura e irreprochable trapío, precedida por dos cabestros, es conducida a su encierro por un experto mayoral que, con la ayuda de su garrocha, la controla con expuesta cautela desde su caballo que se encabrita, inquieto ante la peligrosa vecindad. El último toro tiende a desmandarse y el garrochista se gira y le grita para volverle a la poderosa querencia de la manada.

El grupo escultórico, que Benlliure modela y funde en bronce en 1920, tiene un precedente en una estampa campera representada en un apunte a pluma² y pintada al óleo en el país de un abanico, *La fiesta de toros*³, en la que dos garrochistas conducen a las reses bravas en un paisaje de suaves colinas, con un fondo de nubes y montañas que dejan entrever una luz rosada de atardecer [Fig. 1].

Esta primera fundición en bronce fue adquirida por Torcuato Luca de Tena en 1921 en la exposición de Sevilla⁴. En 1924 realizó una nueva fundición por petición de Antonio Velázquez-Duro, buen amigo para el que ya había esculpido otros trabajos⁵. Fundidas las dos en el taller de Mir y Ferrero en Madrid, muestran claras diferencias por tratarse de fundiciones a la cera perdida⁶. En 1943 realizó una nueva versión del grupo escultórico, en la que un segundo caballista cierra el paso de la torada⁷.

Benlliure independizó del grupo la figura del garrochista a caballo como escultura independiente, que presentó al Primer Salón de Otoño de Madrid en 1920⁸, e hizo otra variación modificando la postura del jinete y de su encabritada montura⁹.

MJLA

1 Sobre el grupo escultórico véase QUEVEDO, 1947:346-349, MARTÍNEZ-NOVILLO, 1987:15; 2006: 242; ENSEÑAT, 2007: 175-181.

2 "Mariano Benlliure" en *CUERPO GRÁFICO*, vol. I, A.M.N.C.V., Valencia.

3 Óleo/ vitela, Colección particular. ENSEÑAT, 2007: 175-179, 210-229; VALENCIA, 2007; ALICANTE, 2008.

4 QUEVEDO, 1947: 347. Transcribe la carta enviada por Luca de Tena a Benlliure aceptando el precio, y pidiéndole que haga las gestiones para el traslado a Madrid de la escultura, destinada a su despacho en ABC.

5 Bronce, 61 x 125,5 x 47,6 cm, Firmado: *M. Benlliure 1924*, fundida en Mir y Ferrero, Colección Hotel Quinta Duro (Gijón). ENSEÑAT, 2007: 175-181.

6 QUEVEDO 1947: 347, documenta dos fundiciones más que pertenecieron al ingeniero Fidel Astoratega y a la Embajada de Italia en Madrid, no localizadas. Además, en el Museo Taurino de la Plaza de Las Ventas de Madrid, hay una copia póstuma en bronce fundida en 1991 a partir del modelo en yeso donado por Benlliure, que desgraciadamente se destruyó durante el proceso.

7 MADRID, 1943; VALENCIA, 1943; MADRID, 1945; SEVILLA, 1945.

8 MADRID, 1920: 58, nº 872.

9 Seguramente con ocasión del *VII Salón de Otoño* de Madrid, MADRID, 1927: 53, nº 484.



El escultor que
dominó los materiales

NMB

El escultor que dominó los materiales

Sofía Rodríguez Bernis

1



[1] *Sello*, 1913. Plata y oro, 40 x 11,5 cm. Realizado con motivo de la botadura del acorazado Alfonso XIII. Patrimonio Nacional, nº inv. 10013319. ©PATRIMONIO NACIONAL

Lo primero que salta a la vista al examinar las obras de Benlliure susceptibles de ser enmarcadas en la categoría de las “artes decorativas” es que son, en realidad, esculturas o pinturas de formatos poco canónicos o realizadas en materiales o sobre soportes escasamente habituales en la obra de los artistas tradicionalmente considerados como tales. Materiales variados, que dominó con la misma aparente facilidad que caracteriza todo su quehacer artístico, aunque detrás haya siempre una exploración metódica de las técnicas, como cuando hizo instalar una mufla en su estudio para desentrañar los secretos de la cerámica. En este sentido, Benlliure se revela próximo a iniciativas europeas renovadoras, como el movimiento Arts & Crafts o la Sezession vienesa, que comenzaron tratando de borrar los límites entre las artes y los oficios, y acabaron por conseguir la integración de todas las artes en la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Lejos quedan las advertencias que hacía Gottfried Semper, uno de los protagonistas del debate sobre las formas estéticas que llegó a su punto culminante a mediados del siglo XIX, en su *Ciencia, industria y arte* (1851) sobre las consecuencias que la falta de formación técnica de los artistas podía tener para el acercamiento entre estas disciplinas, necesario para la mejora de la calidad de la producción de objetos de consumo y, por ende, de la vida cotidiana. La obra “decorativa” de Benlliure es fruto de esta polémica: aporta su grano de arena para desvanecer –“suprimir” sería decir demasiado– las fronteras entre los géneros artísticos, e integra las artes decorativas en proyectos mayores de los que no es el responsable, pero a los que trata de dignificar a través de la calidad estética de los objetos con que los va punteando. En este sentido se manifiesta como un autor de vocación moderna [Fig. 1].

Su trabajo abarca todas las escalas, desde ambiciosos proyectos de decoración interior, como el que realizó para la casa Bauer en 1895, hasta objetos de pequeño formato, como medallas, relieves, placas, jarrones, candeleros, figuras para pedestal, sobremesa o librería –en cerámica o bronce– pañales para abanicos, etc. Sin embargo, cuando acomete estas tareas nunca deja de ser escultor o pintor para convertirse en ceramista o en fabricante de abanicos o de bibelots. Es siempre un artista que, deliberadamente, no se plantea la utilidad de lo que crea como fin en sí mismo, sustrayéndose a lo que uno de sus contemporáneos denominó la “tiranía de los objetos”. Para Benlliure la “utilidad”, ese concepto que centró uno de los debates más importantes de su época, de su arte es la educación del gusto y el disfrute de la belleza. Una concepción característica de la burguesía ilustrada en cuyo ámbito transcurrió su vida. De la casa de Francisco Giner de los Ríos decía Jiménez Landi que “cada objeto, por insignificante que pareciese, guardaba su propia biografía, su propia anécdota: ... todos los objetos, absolutamente, poseían su propia individualidad y estaban colocados, además, con un criterio histórico y estético. De suerte que su dueño se hallaba en su propio hogar como en un museo vivo”¹. Las piezas para adorno doméstico, exterior o interior, de Benlliure, apuntan a un objetivo parecido: convertir en museo los lugares para los que se conciben. El mejor ejemplo es, quizá, su propia casa de la calle José Abascal, para la que realizó dos revestimientos de fachada y dos fuentes en cerámica².

Tampoco es ajeno Benlliure al empeño de revitalización de las artes industriales que impregna su época. La debilidad estructural de la industria española era una de las causas de un retraso económico y social que la burguesía intelectual de la Restauración, de influencia aún modesta, pero dispuesta a contribuir a la mejora material y moral de su país, trataba de solucionar. Y una de las vías fue el fomento de las industrias artísticas. España no podía competir con la producción de bienes de consumo de países como Inglaterra o Francia, por lo que se concentró en el estímulo de los talleres, manufacturas y pequeñas fábricas que elaboraban piezas marcadamente artesanales, con técnicas fundamentadas en la tradición histórica –cerámica, metalistería en el norte, estampación de cueros, sedería...– y dotadas de un valor añadido artístico y creativo. Los

damasquinados y las lozas de los Zuloaga son, quizá, los ejemplos más conocidos. Benlliure participó también en este empeño: colaboró con el alfar de Nuestra Señora del Prado, en el que Juan Ruiz de Luna revitalizaba la cerámica de Talavera de la Reina; y ofrecía al mercado piezas económicas de sabor popular, en las que resucitaban los repertorios decorativos de los siglos XVI al XVIII: de allí salieron las ornamentaciones de su casa también procuró modelos para la Escuela de Cerámica fundada por Francisco de Alcántara, pedagogo vocacional debido a su formación institucionista, sita en los terrenos que ocupó la escuela de los hermanos Zuloaga y, antes, la Fábrica de La Moncloa.

Esa aproximación a “lo popular”, considerado como la raíz de lo autóctono y auténtico hispánico, era compartida por el grupo cultural en el que se desenvolvía Benlliure: desde la Institución Libre de Enseñanza a la Sociedad de Amigos del Arte, pasando por personalidades artísticas afines como Joaquín Sorolla. Con éste comparte una concepción folclorista del pasado y del presente de lo popular, que se manifiesta, por ejemplo, en sus gitanas o en sus majas.

Estos temas, y otros del mismo tenor, le sirvieron para separarse de la Academia. Lo mismo que el tratamiento de la naturaleza, tal y como la aborda en algunos jarrones o en ciertos países de abanico: como arabesco vegetal dinámico, asimétrico, que sugiere fugacidad y paso del tiempo, ligereza, juventud y sensualidad, opuestos al encorsetamiento de los modelos historicistas. En estas decoraciones está más próximo al Modernismo que nunca, en la voluntad de creación de un vocabulario artístico nuevo, de valor espiritual [Fig. 2]

Cuando Benlliure recurre a modelos históricos en sus composiciones u objetos decorativos lo hace de una manera muy personal. Muy a menudo introduce el tema de la infancia [Fig. 3], a través de referencias que se remontan a las cantorías florentinas de Lucca della Robbia. La cualidad lechosa y brillante de los blancos de muchas de sus figuras de cerámica, y los sutiles contrastes de color restringidos a superficies o motivos secundarios, evidencian un gusto particular por las obras de los artistas de este apellido, y en particular por la dulzura de Andrea. Lo que supone un nuevo alejamiento de la severidad de las formas clasicistas, y una cierta afinidad con la sensibilidad inglesa hacia la niñez –la de las ilustraciones infantiles tanto como la de algunos temas marginales del Prerrafaelismo– y con el gusto del Modernismo por su pureza, aún no contaminada por las imposiciones de la cultura.

En las artes decorativas de Benlliure se manifiestan, especialmente, sus deseos de renovación plástica, su ruptura con el historicismo, con soluciones a caballo entre la exploración de pasados incontaminados y la referencia a una naturaleza libre de herencias manidas. Extremos ambivalentes de una época en plena transformación.



2



3

[2] *Jarrón con figuras de mujer*, ca. 1922. Cerámica policromada vidriada, 49,5 x 45 x 32 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”. Valencia, nº inv. 1/7289. Foto A.M.N.C.V.

[3] *Bombonera*, 1925. Bronce dorado, 31 x 22 cm. Patrimonio Nacional, nº inv. 10063201©PATRIMONIO NACIONAL

1 NOTAS SOBRE EL SEÑOR GINER, 1979.

2 ENSEÑAT Y LÓPEZ, 2011B: 92.

Ánfora báquica o Bacanal**

1888

Bronce y mármol de Carrara
253 x 80 x 70 cm

Firmado: *M. Benlliure*

Marca de fundidor: *Alle Crescenzi fuse Roma*

Museo Municipal Mariano Benlliure de
Crevillent, n.º inv. E-175

Exposiciones: MADRID, 1890: 213-215, n.º
1.068; MADRID, 1975, VALENCIA, 2000:
278 n.º 83

El ánfora¹ monumental evoca los grandes vasos que decoraban los palacios en la antigua Roma, y tiene como tema principal la ceremonia báquica ritual y la orgia que desencadena, tema que Benlliure ya había tratado con anterioridad en uno de los relieves para el palacete de Henry Gurdon Marquand en la Avenida Madison de Nueva York².

Se compone de un pedestal de mármol de Carrara, de base triangular, en el que destaca su profunda escocia con hojas de acanto en los ángulos y la elegante cornisa. Cada una de las esquinas del neto la ocupa una satiresa que, a modo de cariátide, soportan el tablero con su pequeño plinto de apoyo para el trípode del ánfora, al mismo tiempo que sostienen entre sus manos sendas ánforas de cuyas asas penden ramas de hiedra, pámpanos y racimos, de las que cuelgan instrumentos asociados a las celebraciones dionisiacas como la flauta de pan el pandero o el aulos, que fundidos en bronce contrastan fuertemente con la pureza del mármol.

De bronce son la esbelta ánfora y el trípode que la sostiene, cuyo pie lo forman tres sátiros cornudos de aspecto lúbrico que encaran con su mirada al espectador. De pie, sobre un ancho anillo por el que discurren tres escenas de una enardecida carrera de cuadrigas, y a modo de telamones sostienen un aro en el que se encaja el ánfora. El cortejo y el banquete de la ceremonia, están representados en un delicado bajorrelieve que recorre la parte superior de la panza, cuya parte central reservó Benlliure para la orgía. La escena, modelada casi en altorrelieve, la componen un corro de sátiros y bacantes, semidesnudas, sumidos en una vertiginosa y frenética danza. En ambos relieves se muestra la parte más poética y bella del rito dionisiaco, y solamente las dos figuras casi exentas que forman las asas, un sátiro y una bacante, que parecen haber escapado de la rueda de danzantes y que trepando se ha encaramado para agarrarse a la boca del ánfora, mantienen actitudes un tanto provocativas. La esquiva bacante, enarbolando el tirso, entona los gritos liberadores de júbilo y entusiasmo, ¡evohé!, mientras el sátiro, aún inseguro de su arremetida, la aferra por un brazo. "El ardor, el movimiento y la expresión de estas dos figuras es formidable"³.

Mariano Benlliure esculpió una segunda versión en 1893⁴, en la que depuró la composición introduciendo algunas modificaciones, que decoraba el jardín de su casa-estudio en Madrid.

LEB

[1] *Modelo para el relieve Bacanal del palacio de Mr. Marquand en Nueva York*. Firmado: *Al Sr. vizconde de San Luis / su affmo. / M. Benlliure / Roma 1884*. Copia en albúmina, 10,2 x 38,9 cm. Casa-Museo Benlliure. Valencia, n.º inv. F- 1070. Foto A.C.M.B.



1 Sobre el Ánfora báquica, MADRAZO en *L.I.E. y A.*, 15/04/1889: 222-223, parcialmente transcrito en QUEVEDO, 1947: 89-91; *L.I.*, 21/01/1889, portada y *L. E.*, 22/01/1889.

2 Véase en este mismo catálogo ENSEÑAT, *El quehacer artístico de Mariano Benlliure*, [Pág. 61].

3 MADRAZO en *L.I.E. y A.*, 15/04/1889: 222-223.

4 Carta de Mariano Benlliure a su hermano José, Roma, 1893/07/13, *A.C.M.B.*, Ayuntamiento de Valencia, C33BEN005. Se expuso en MUNICH, 1893: 114, n.º 2052d; BERLÍN, 1894: 103, n.º 1861; VENECIA, 1895: 148, n.º 377; BERLÍN, 1896: 149, n.º 2739.



Álbum del general Cassola

1889

Plata, papel y tela. 42 x 31 x 7,5 cm

Firmado *M. Benlliure. Roma*

Inscripción: En el centro: *Marzo 1889 / AL / GENERAL / CASSOLA / MDCCCLXXXIX / LA CORRESPONDENCIA MILITAR EN REPRESENTACIÓN DE DIEZ MIL GEFES Y OFICIALES*
1889

Museo Nacional del Prado, n.º. inv. O 2727, depositado en el Museo del Ejército, Toledo

Exposiciones: MADRID, 1890: 214.
MADRID, 1998B: 80. VALENCIA, 2000: 282



[1] Reverso

1 En la parte inferior derecha en la primera hoja, "Composición y dibº de Modesto Eraso / Capitán de Infantería", y "M. Eraso" en el resto de las ilustraciones.
2 *AGA* Ministerio de Educación y Ciencia, 31/6787. Tras un largo informe del Director del MAM dirigido al Director Gral. de Bellas Artes el 27 de febrero de 1897, valorando la oferta en la que "las elegantes tapas de plata son sin duda lo más importante del libro desde el punto de vista estético... y entra de lleno en la Sección que me propongo organizar de producciones originales independientes de los cuadros, estatuas y relieves en la cual se comprenderán los dibujos, los grabados, las miniaturas y otros trabajos, lo mismo de pintura que de plástica... en la Sección de Objetos de arte ornamental y decorativo como complemento de los tesoros de alta estética". En la minuta

Encuadernación especial en plata, regalada por iniciativa del periódico *La Correspondencia militar*, para reunir los "Proyectos de reformas militares" que el teniente general Manuel Cassola (Hellín 1837 - Madrid 1890), ministro de la Guerra, presentó en las Cortes del 22 de abril de 1887¹, incluyendo novedosas ideas reformistas como el servicio militar obligatorio, que no fueron aceptados. El diseño de las tapas en relieve fundidas en plata, cinceladas y repujadas con calidad de orfebre, presenta una densa composición en este pequeño espacio: un medallón central retratando de perfil al General, con la fecha en números romanos, enmarcado por las alegorías del *Ejército* a la derecha y del *Pueblo* a la izquierda, y una dedicatoria al general Cassola. En la parte inferior una figura femenina alegórica de España sobre un león, con el escudo de España. En las esquinas, sendas figuras varoniles referencia al trabajo, cuyos cuerpos de gran calidad anatómica, se adaptan al espacio disponible. En los ángulos superiores, una figura femenina alegoría de la *Justicia*, y una figura masculina alegórica de la *Guerra*, y entre ambos una pequeña alegoría alada de la *Paz*.

El conjunto se recorre por una inscripción alusiva al periódico que financió la edición. El reverso tiene la misma delicadeza y se decora con elementos militares [Fig. 1]. Lleva en el lomo, el escudo de España y dos leones, y dos cierres labrados con dos bisagras con figuras de león.

El álbum fue donado al Museo de Arte Moderno el 16 de diciembre de 1896 por Carmen Arce, Viuda de Cassola, y aceptado por R. O. el 14 de abril 1897². El MAM lo depositó en el Museo de Infantería de Toledo por R. O. el 17 de junio de 1922, y hoy se exhibe en el Museo del Ejército en Toledo³. Valorado muy positivamente por su delicadeza, y por su innovadora forma de resolver el encargo, la prensa se hizo eco inmediatamente de esta obra en 1889⁴, en 1890 al ser presentada a la Exposición Nacional⁵, y esta pieza se incluye en la bibliografía como obra destacada⁶. La costumbre de encuadernar especialmente fue habitual en el ámbito religioso y civil, como elemento identificativo del poseedor o como lenguaje de poder, y las tapas cinceladas especialmente en publicaciones vinculadas a la milicia, tuvieron un auge a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, a veces realizadas incluso por joyeros⁷.

Benlliure se ocupó en otras ocasiones de un proyecto similar, más sencillamente. Por un lado la *Ejecutoria del título del marqués de Alhucemas*, encuadernación con decoración en bajo relieve, cuya tapa frontal tiene un tondo central con los elegantes retratos de los marqueses de perfil, sostenido por dos niños tenantes, y entre ellos el escudo de la familia, y la inscripción *AÑO MCMXI*, con una decoración vegetal alrededor⁸ [Pág. 308]. También la tapa posterior tiene una estilizada decoración vegetal. Por otro lado, realizó la *Placa Cubierta para el álbum de Carlos Cañal*, cincelada en plata en 1920 por encargo de los amigos y paisanos del entonces ministro de Trabajo⁹.

Esculpió también Benlliure una estatua en bronce del general inaugurada en 1892 en Madrid¹⁰ en el Parque del Oeste.

LAB

de 2 de marzo de 1897 del Director Gral. de Instrucción Pública al Director del MAM se comunica la aceptación el "interesante donativo" y que "figurará, en la Sección que será creada en el expresado Museo, por iniciativa de su Director". AZCUE 2012B: 235.

3 Debió pasar primero al Museo de Artillería. BERMUDEZ 1953-58, vol. II: 218. CABEZÓN, 1990: 17-18, no indica la propiedad del Museo del Prado. No se cita sin embargo en PORTELA, 1997:131-135.

4 *L.C. de E.*, 13/7/1889: 2, "Ya se han recibido las tapas que el señor Benlliure ha labrado en Roma con destino al libro que los 10.000 jefes y oficiales del Ejército regalan al General Cassola".

5 MADRID 1890, n.º 1067: 214, "Álbum de las Reformas militares dedicado al Excmo. Sr. General Cassola (plata)".

PICÓN, 1890:126.

6 IBÁÑEZ en *L. I.E. y A.*, 22/12/1891: 18. QUEVEDO, 1947:93-94, lám., "Placa para Álbum", cree que es bronce. MONTOLIÚ, 1997: 331.

7 Vid. El interesante catálogo Madrid, 2012. En estos años encuadernaciones conservadas en grandes bibliotecas como la British Library muestran en plata la evolución de estilos artísticos

8 Colección particular.

9 Colección particular. QUEVEDO, 1947: 436, lo data en 1921. Presenta tres estilizados desnudos masculinos, alegorías del trabajo; en el centro el medallón retrato y en la parte superior dos figuras femeninas desnudas. Cañal fue Ministro de varias carteras entre 1919 y 1922.

10 www.monumentamadrid.es



Abanico dedicado a Lucrecia Arana

1896

Óleo / papel, varillaje de ámbar con incrustaciones de oro, brillantes y zafiros
36 x 64 cm

Firmado: *M. Benlliure. 96*

Inscripción: *Lucrecia Arana*

Colección particular

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España



[1] Calvache, *Mariano Benlliure*, 1895. Foto dedicada *A la verdadera Artista Lucrecia Arana su admirador y amigo, Mariano Benlliure, julio 1895*. Colección particular. Foto A.F.M.B.

Mariano Benlliure conoció a la cantante tiple-contralto Lucrecia López de Arana (Haro, La Rioja, 1874 - Madrid, 1927)¹ en Madrid, tras la ruptura definitiva de su matrimonio con Leopoldina Tuero O'Donnell en 1893 y la concesión de la separación legal en Roma en 1895.

Benlliure residía y tenía su estudio en Roma desde 1881, y empezaba a plantearse en esos años su posible regreso a España para atender con mayor facilidad el creciente número de encargos, a lo que se sumaba la nueva posibilidad de fundir sus obras en Barcelona en la Fundación Artística Masriera de reciente creación, evitándose las complicaciones y los gastos que le causaba fundir en Roma y tener que realizar los envíos desde allí. Las nuevas circunstancias familiares aceleraron la situación y, sin dejar definitivamente su estudio romano, abrió un primer estudio en Madrid en el nº 5 de la Glorieta de Quevedo².

Gran aficionado a la música lírica, contaba entre sus mejores amigos con los más afamados cantantes del momento, desde el mítico Gayarre, que pasaba largas horas en su estudio entre ensayos y representaciones y amenizaba algunas veladas interpretando famosas arias de su repertorio³, o los también tenores Francesco Marconi y Giuseppe Anselmi, el barítono Titta Ruffo, la soprano lírica Rosina Storcchio y, años más tarde, el tenor Miguel Fleta, con quien era frecuente verle en su abono en la barrera del *dos* del coso madrileño o en la Feria de Valencia. Y entre los compositores Manuel Fernández Caballero, Tomás Bretón, Enrique Fernández Arbós, más conocido como director, o el más joven José Serrano.

El escultor solía asistir a los estrenos de ópera y zarzuela, y no tardó en conocer a Lucrecia Arana que, durante la temporada de verano de 1895 del teatro Príncipe Alfonso de Madrid, interpretó con extraordinario éxito las reposiciones de *Los dineros del sacristán* del maestro Caballero y *La cruz blanca* de Brull, en la que tuvo que besar el brindis del primer acto⁴, y estrenó el 28 de julio *El domador de leones*, también de Fernández Caballero, en el que, aclamada por el público, repitió el vals del último cuadro⁵. La hermosa voz de tiple de gran potencia, sorprendente extensión y vocalización perfecta, que motivó a los más grandes maestros del momento a escribir sus obras pensando en ella, eligiéndola para sus estrenos, cautivó al escultor, que ofreció a la cantante una primera fotografía con la dedicatoria *A la verdadera Artista Lucrecia Arana su admirador y amigo, Mariano Benlliure, julio 1895*⁶ [Fig. 1].

Tan solo un año después le obsequiaba este magnífico, bello y delicado abanico en señal de compromiso. Un auténtico canto de amor que representó en una estudiada composición romántica plena de simbolismo. Son dos escenas que, enmarcadas por una jugosa decoración floral profusa en rosas, resolvió con una excelente factura pictórica, creando efectos visuales de gran plasticidad y cromatismo. En la parte izquierda retrató a Lucrecia, elegantemente vestida con un traje largo de seda blanco y abullonadas mangas negras, interpretando una pieza en un piano vertical. Junto a ella, una joven de apariencia etérea, evocadora de Botticelli, vestida con un vaporoso traje blanco con mangas azules y con una guirnalda de flores adornando sus cabellos rubios, permanece atenta al pergamino que sujeta entre sus manos, que bien pudiera representar una alegoría del canto o de la música.

1 Sobre Lucrecia Arana vease RODRÍGUEZ ARNÁEZ: 1992; MARTÍN SAGARMÍNAGA: 1997: 58-59 y la ficha del presente catálogo [Pág. 208].

2 Benlliure tenía un pequeño estudio en la calle Gorguera que utilizaba cuando pasaba temporadas en Madrid, antes de pensar en trasladarse definitivamente. El estudio de la Glorieta de Quevedo se lo cedió al escultor Victorio Macho hacia 1910, cuando se construyó un amplio estudio en la calle de Abascal.

3 VIDAL CORELLA, 1977: 109-117.

4 *L.E.* 28/07/1895:s/p.

5 *E.L.* 28/07/1895:s/p.

6 Colección particular, Barcelona.





[2] Calvache, *Mariano Benlliure y Lucrecia Arana con la perrita Tinita en el jardín de Abascal.*
Fundación Mariano Benlliure, n° inv. FN 032.
Foto A.F.M.B.

En el centro, una alineación de troncos, que se adentra en las aguas del lago, incrementa la sensación de profundidad de la composición y enlaza las dos secuencias. El gran lago es el escenario de la segunda escena, la principal, protagonizada por una solitaria góndola, portadora del velo nupcial, que lo surca arrastrada por tres cisnes blancos con rumbo hacia Lucrecia. En la parte superior y entre una tupida vegetación floral, un dinámico coro de amorcillos, algunos alados, se aplican en enderezar una larga filacteria para poder leer y entonar sus pentagramas. La composición se cierra, a la derecha, con un basamento clásico adornado por una guirnalda floral.

Con el deseo de otorgar al abanico el carácter de joya preciosa, Benlliure hace que se inscruste en la guarda de ambar el nombre de la cantante con letras de oro y brillantes y zafiros para ornamentar las iniciales.

Este abanico no es un caso aislado en la producción de Benlliure, aunque si el único que conserva la estructura completa. Se han documentado otros dos países enteramente pintados por él, y cuatro en colaboración con otros artistas.

LEB



Espada y vaina del general Polavieja*

1898

Acero, hierro, plata, oro y cuero

Espada. Longitud: 101 cm; ancho máximo en el arriaz: 18 cm; ancho de la hoja: 3,4 cm; peso: 2060 gr

Vaina. Longitud: 84 cm. Ancho máximo en el brocal: 5 cm. Peso: 600 gr

Firmado en los extremos del arriaz:

M. Benlliure / 1898

Inscripción: Anverso del arriaz: *CON SU SANGRE SUS BIENES Y SU CIENCIA / RECOBRARON LA PERDIDA INDEPENDENCIA*. Reverso del arriaz: *DE GARCIA ARRIBA / NADIE DIGA*. Anverso del escudete dorado sobre el recazo: *MEICAGUAYAN / MUNTINLUPA / Cacarón DE SILE / PASIG / TAGWIG BANZA MAYOR / SANTA CRUZ PAOMBUNG / TRANQUERO / PAMPLONA / BAYUYUNGA / Zapote / SILANG / TONDO*. Reverso del escudete dorado sobre el recazo: *PEREZ DASMARINA / NANGEA / SALITRAN / PRESA MOLINO / IMUS / DOS BOCAS / NOVELETA / CAVITE VIEJO / BINACAYAN / Sⁿ FRAN^{co} MALION / ROSARIO / SANTA CRUZ*. Hoja, anverso del canal: *EL PARTIDO CATOLICO NACIONAL AL GENERAL POLAVIEJA REPARADOR DEL ULTRAJE INFERIDO A ESPAÑA EN FILIPINAS – 1898*. Hoja, reverso del canal: *VENCISTE PORQUE CONFIASTE MAS EN LA CRUZ QUE EN EL FILO DE TU ESPADA – 1897*

Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid
nº inv. 19000130

Exposiciones: PARÍS, 1900, MADRID, 1988 B, VALENCIA, 2000 y MADRID-BILBAO 2002: 386-387.

En la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, algunos militares fueron distinguidos en sus respectivos países con espadas de honor que exaltaban sus virtudes o su contribución a la patria. Esta costumbre, extendida por los principales países europeos, no respondía necesariamente a una iniciativa oficial o estatal, pero siempre se caracterizaba por su riqueza o calidad artística, ya que eran encomendadas a artistas o talleres renombrados entre cuya producción solían constituir obras aisladas. En ellas, el arma como tal actuaba como un mero soporte. En España esta espada constituye sin duda el caso más sobresaliente, encargado a Mariano Benlliure para conmemorar las acciones del capitán general Camilo García de Polavieja (1838-1914) en Cuba y Filipinas, de las que era capitán general en 1896. Al igual que otros ejemplos análogos, fue concebida basándose en espadas de parada renacentistas con empuñaduras profusamente decoradas en relieve o en bulto redondo.

El puño lo ocupa una gran imagen de la Inmaculada Concepción, en una proporción mayor de la usual respecto al puño, donde se representa a Polavieja en uniforme de general con su respectiva banda, fajín, espadín y una de las placas de las grandes cruces con las que había sido distinguido, muy esquematizada, quizá la de la Real Orden de Isabel la Católica. Con la mano izquierda sostiene y se envuelve en la bandera, mientras que con la derecha sostiene la mano de una figura femenina, probable alusión a Filipinas, recostada sobre una torre. Debajo, en la base, una corona de marqués alude al marquesado de Polavieja que le fue concedido en 1895. El centro del arriaz, por ambas caras, figuran sendos escudos heráldicos y sobre los brazos del arriaz destacan dos leones contrapuestos que acompañan una inscripción laudatoria. En el recazo de la hoja, a modo de escudete dorado, se relacionan los hechos de armas que llevó a cabo en Filipinas, mientras que en el canal una inscripción refiere a su origen como regalo del Partido Católico y a su carácter como general cristiano, con una alusión a sus victorias gracias a la Cruz que entroncan con leyendas análogas propias de la tradición bajomedieval española. En la vaina destaca su brocal, cuyas frente y dorso están ocupados respectivamente por una *Victoria alada* y por Mercurio, mientras que en la cantonera dos personajes labran la tierra.

Como han señalado Luis Suárez Fernández y José Andrés-Gallego, el encargo de esa espada para el general Polavieja se enmarca en las acciones llevadas a cabo por el partido integrista para ganarse el favor del militar. Dicho partido se había, separado del carlismo en 1888 por considerar que Carlos VII no era suficientemente tradicionalista, denominándose en ocasiones como Partido Católico Nacional según figura en esta espada. Dicho partido confiaba en el gobierno de una dictadura militar que evitara un levantamiento armado, para lo cual consideraron la idoneidad de Polavieja. La primera aproximación entre el partido y el militar fue la campaña de alabanzas llevada a cabo en el diario *El Siglo Futuro*, su órgano de expresión, y en la apertura de una suscripción para regalarle una espada realizada, por Benlliure que recibiría a su regreso de Filipinas en 1897. La espada fue expuesta en París en 1900¹, e ingresó en la Real Armería en 1930 por donación de la viuda de Polavieja.

ASC

1 La obra no aparece en catálogo editado en 1900 porque se expuso en el stand de la Fundación Masriera.



Jarra y copas conmemorativas del Tratado Hispano-Marroquí

1911

Plata fundida y cincelada, plata sobredorada y cristal. Jarra: 45 x 20 x 15 cm; copas: 15 x 7 cm

Firmado: *M. Benlliure*

Museo Lladró

Exposiciones: MADRID, 1912: 95, nº 1.198

Este singular conjunto fue uno de los dos ejemplares encargados por las dos Cámaras, Congreso y Senado¹, a Mariano Benlliure para conmemorar la firma del Tratado Hispano-Marroquí el 17 de noviembre de 1910², ratificado en París en enero de 1911³, que daría paso a la creación del protectorado de Marruecos. Los destinatarios de cada uno de ellos fueron sus más arduos negociadores, el presidente del gobierno José Canalejas y su ministro de Estado Manuel García Prieto, a quien en reconocimiento por su labor se le otorgó el título de marqués de Alhucemas. Benlliure fue también el encargado de cincelar las cubiertas de plata de la *Ejecutoria del Título*⁴ [Fig.1].

Benlliure cincela esta obra con la exquisitez y maestría propias del más reputado de los orfebres y deja patente, al igual que en otras del mismo género y material que por su tamaño son consideradas “menor”, su pericia en el manejo del cincel, su dominio y elegancia compositiva y alegórica, su enorme creatividad y en especial su admiración, conocimiento e influencia patente por Ghiberti y Cellini.

Sobre un mullido lecho vegetal rectangular que da forma a la base de la jarra, patinado en oscuro, discurre la secuencia dinámica y alegre de un corro infantil que gira a su alrededor, creando un fuerte contraste con su luminoso dorado. La jarra se decora con motivos florales y vegetales menudos y vibrantes, de gran plasticidad, que marcan los espacios y sirven de apoyo a una aérea figura femenina que forma el asa, alegoría de *la Paz*, y, en la parte opuesta, a un soldado español y otro marroquí representantes de los ejércitos, que sostienen una voluta a modo de cariátides sobre la que descansa el esbelto vertedero.

En la parte superior del terso cuerpo de esta jarra dedicada a Canalejas⁵, y enmarcadas por una corona de laurel que se ramifica por el estrecho cuello, figuran una a cada lado su efigie y la del sultán Muley Hafid. Efigies que sustituyó en la dedicada al marqués de Alhucemas por la del propio marqués y El Makri, representante del sultán, firmantes del tratado.

MJLA



[1] *Ejecutoria del título de marqués de Alhucemas*, 1911. Plata, papel y tela, 39 x 28 cm. Colección marqués de Alhucemas. Foto A.F.M.B.

1 Ambos conjuntos se expusieron en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912 con el título: “Dos jarras y cuatro copas de plata (regalo de los señores senadores y diputados al Excmo. Sr. D. José Canalejas y Méndez y al Excmo. Sr. marqués de Alhucemas)”, MADRID, 1912: 95, nº 1.198.

2 *ABC*, 17/11/1910:9.

3 *ABC*, 19/1/1911: portada (lám.).

4 39 x 28 cm, firmado: *M. Benlliure/1911*. Colección particular. Se fundieron en Campins y Codina en Madrid en diciembre de 1911, igual que las jarras, *A.H.F.C.*, Libro de registro 1906-1914, pp.196, 206. Manuel García Prieto (1859-1938), fue Ministro de Estado en el Gobierno de Canalejas. Tras firmar el tratado de 1911, por el que se le concedió el título, negoció el tratado con Francia sobre Marruecos en 1912, lo que le valió la Grandeza de España.

5 *L.I.E. y A.*, 20/11/1913:329 (lám.).



Hacha de la botadura del acorazado Alfonso XIII*

1913

Bronce, plata y oro. 50 x 21 cm

Firmado: Benlliure

Inscripción: en la hoja del hacha en el anverso, *Acorazado Alfonso XIII*; en el reverso de la hoja *Ferrol 7 Mayo 1913*; en la base del hacha, al revés, *Alfonso XIII*

Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid, nº. inv. 10013320

Exposiciones: BILBAO, 2002: 10 y 391



Es una pieza excepcional de orfebrería, compuesta por una base circular adornada con hojas de roble, sobre la que se alza otro cuerpo en forma de pilar de cuatro caras donde se representan en relieve las figuras de don Juan de Austria, quien estaba al frente de la flota española en la batalla de Lepanto (1571), rotulado a sus pies y en el lado contrario la figura de Roger de Lauria, almirante al servicio de la corona de Aragón y vencedor en Sorrento (1284). En las otras dos caras, las armas del escudo de España: por un lado la granada y las barras y por el otro la flor de lis y las cadenas sobre el castillo y el león. Remata este cuerpo en un medallón circular, rodeado por una corona de laurel, con el busto de don Alfonso XIII en oro, en el anverso y en el reverso la corona real y la inscripción *A. XIII Hispaniarum Rex*. Por último, remata esta compleja pieza, la figura de un joven desnudo, en plata, con casco dorado, adornado por una victoria, quien, con la mano derecha estirada, coge el hierro del hacha, dorada también, con inscripciones en ambas caras: *Acorazado Alfonso XIII*, en el anverso y *Ferrol 7 mayo 1913* en el reverso. Todos los elementos tienen una marcada carga simbólica que ensalza a la monarquía y recuerda hechos gloriosos de la Marina de Guerra hispana¹.

La construcción del acorazado *Alfonso XIII* respondía al programa de recuperación de la Marina de Guerra española por parte del nuevo Gobierno. En 1907 accedió al poder el conservador Antonio Maura siendo nombrado ministro de Marina el capitán de navío José Ferrándiz y Niño. El 7 de enero de 1907, y gracias a la defensa realizada por Maura, era aprobada la ley de reforma naval (más conocido como plan Ferrándiz) casi por unanimidad. El núcleo del plan eran 3 acorazados construidos los tres en el Ferrol por la recién nacida SECN (Sociedad Española de Construcciones Navales), que fueron bautizados con los nombres de *España*, *Alfonso XIII* y *Jaime I*.

El acorazado *Alfonso XIII* se empezó a construir el 23 de febrero de 1910 y fue botado el 7 de mayo de 1913, siendo su madrina la infanta Isabel de Borbón, hermana de Alfonso XII, y asistiendo al acto el ministro de Marina don Amalio Gimeno. Fue entregado a la Armada el 16 de agosto de 1915 y sus primeras misiones, al igual que las del acorazado *España*, fueron de vigilancia de las costas españolas durante la Primera Guerra Mundial.

Los cronistas de la época que asistieron a la botadura de este acorazado, insisten en alabar la belleza del hacha, una obra de arte menor, pero realizada con una técnica preciosista y espléndidos cincelados, donde Benlliure muestra sus grandes facultades creadoras y su exquisita habilidad de orfebre. La reseña de Rafael Domench en el ABC de julio de 1913², incide en todos estos aspectos, calificando el hacha, "una cosa corriente y vulgar", como una "verdadera joya, de un valor tan subido como el de un buen monumento escultural".

La infanta Isabel cortó con este hacha las amarras³ del acorazado, en una ceremonia muy festiva y popular y como recuerdo de este acontecimiento el mismo Benlliure realizó un sello de plata, que regaló a la infanta y que se guarda, al igual que el hacha, en la Real Biblioteca de Palacio (nº de inv. 10013319). Su composición es muy semejante a la del hacha: un tronco florido con las armas de España, rematado por dos niños dándose un beso, deliciosas figuras infantiles, delicadas y juguetonas, unas de las mejores creaciones de Benlliure.

MJHS

1 MONTOLIÚ, 1997: 144, 365; QUEVEDO, 1947: 290-291; MADRID, 1998B:9. (en la base bajo el rótulo de Sorrento).

2 DOMENECH en ABC, 10/7/1913, p.3.

3 OCAMPO, 2011: 95-98.



Tres perfiles de mujer

Ca. 1912-1915

Cerámica policromada vidriada,
33 x 28,5 cm, 36 x 29 cm y 38 x 28 cm

Colección particular

Exposiciones: VALENCIA, 2000: 279,
nº 85; MÁLAGA, 2011, p.96, nº 32
(pieza 33 x 28,5 cm.)

La innata facilidad de Benlliure en el dominio expresivo de los materiales encontró en la cerámica un medio creativo en el que podía verter, más que con ninguna otra técnica, su condición de pintor-escultor, inexplorada hasta entonces dentro de su polifacética producción. Cabe añadir el sentido práctico ya que le resulta una producción más ventajosa por ser de más fácil venta y de enviar al extranjero¹.

Con ella, desde las primeras décadas del siglo, se incorpora a la órbita del movimiento modernista surgido del *Art Nouveau* y comienza a manejar con excelente técnica las formas por medio del color. Con los juegos de policromía introduce novedades temáticas en el diseño, relieves florales menudos, formas ondulantes, creando una serie de piezas decorativas de gran belleza.

Entre estas piezas se hallan los *tres perfiles* femeninos que se exponen, de perfecta cochura y sugerentes tonalidades y que formaban parte, junto a otros, de la decoración del comedor de su residencia de vacaciones en Villalba, en las afueras de Madrid. Ahora, aislados del desconocido conjunto en el que estarían integrados, destacan por su depurada belleza modernista y su empleo magistral de los toques de color, con un modelado floral propio de un orfebre y que muestran, en suma, el espíritu y la alegría de vivir de este movimiento, muy afín al ánimo del mediterráneo Mariano Benlliure.

De diferente factura, por estar concebido para el exterior, realizó también el revestimiento cerámico para dos de las fachadas de su casa-estudio en Madrid, para las que eligió como motivo principal el universo infantil. En cada una de ellas destacaba una fuente protagonizada por ocho niños que, en sus juegos, tratan de empujarse a la pila, y sendos frisos en los que se alternaban las figuras de niños con frondosas guirnaldas cargadas de flores y frutas, en una estudiada y atractiva combinación de elementos en cerámica blanca y polícroma. Se ejecutaron en la Fábrica de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina, fundada por Juan Ruiz de Luna y Enrique Guijo, a partir de los modelos de Benlliure².

MJLA

- 1 Según comunica por carta a su hermano José, cuando el 29/12/1931 continúa trabajando en ella. Más tarde, el 5/7/1932 le participa de un proyecto de realizar en cerámica paneles ambientando las costumbres de cada región de España, y que será fallido. Archivo de la Casa-Museo Benlliure, C33BEN209 y C33BEN214, respectivamente.
- 2 Sobre la decoración cerámica de la casa-estudio ver ENSEÑAT, 2010: 55-69.



[1] *Capitel con pareja de niños de la fachada del estudio del escultor*, 1912. Cerámica policromada vidriada, 102 x 95 cm. Colección particular. Foto A.F.M.B.



Jarrón La vendimia

Ca. 1928

Cerámica policromada vidriada,
53,6 x 32,7 x 27,8 cm

Colección particular

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una
exposición en España

En 1907 Mariano Benlliure emprende el complejo y ambicioso proyecto de decorar el comedor del palacete madrileño del conde de Romanones con elementos en cerámica policromada sobre las paredes en tintas lisas, al estilo "dentro de las cosas de la Robbia por lo tanto Rafaelesco e imitando las pinturas al fresco" y con los asuntos de los doce meses del año y en cada mes con sus frutos en su color natural¹. El techo debía pintarlo su hermano José con igual temática, con abundantes flores y figuras desnudas con "tendencia a lo pagano". En junio de 1908 estaban terminados los dibujos a todo su tamaño y aprobado el proyecto conjunto, pero a última hora Romanones lo rechazó debido a los desnudos.

De este proyecto frustrado bien pudo surgir su exitosa serie decorativa de *Las cuatro estaciones*, formada por cuatro paneles horizontales cerámicos en los que su técnica se potencia y complementa con el uso de la pintura y la escultura. Con un relieve menudo, ligero, ondulante, crea dinámicas escenas, traviesas y festivas de distintas comitivas infantiles desnudas que celebran "a lo pagano" la llegada de la correspondiente estación, danzando y jugando alegremente en un espacio libre de flores y frutos, según la temporada².

Este magnífico y, a su vez, sugestivo jarrón tipo hidria conocido por *La vendimia*³ es un excelente ejemplo de esta serie. Plasma en su perímetro sobre un fondo de vibrante color azul lapislázuli la secuencia del *Otoño*, con el desfile y jolgorio de toda la traviesa comitiva infantil y sus ricas y naturales expresiones sobre un lecho de pámpanos salpicado de racimos de uva morada, motivo decorativo que utiliza para prolongar el relieve a las asas y en el pie del jarrón, que se ornamenta con dorados mascarones.

MJLA

1 Conocemos este proyecto por carta enviada a su hermano José el 20 de diciembre de 1907, *A.C.M.B.*, C33BEN083/01, 02.

2 Los cuatro paneles se reproducen en QUEVEDO, 1947: 329 y los dos paneles localizados, Primavera y Otoño, pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Valencia, 24 x 79 cm y 24 x 82 cm, respectivamente, n.º inv. 1610, con mayor detalle en el último catálogo de su obra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, VALENCIA, 2012: 58-61. La localización de otra versión de uno de los relieves con fondo azul similar al jarrón, firmado y fechado en 1925, permite datarlo en torno a ese año.

3 ENSEÑAT, 1997: 86 lám. Una réplica con diferente policromía apareció reproducida en *B. y N.* 18/12/1932: 33 con ese título, y está documentada por una fotografía del Archivo Moreno n.º inv. 24616, *IPCE*, en la que se aprecia que está firmado y fechado en 1928, lo que permite datar por aproximación la pieza que se presenta. MONTOLIÚ, 1997: 391, reproduce y fecha dicho ejemplar en 1925 y con otra denominación.



[1] Panel cerámico del otoño, ca.1925. Cerámica policromada vidriada, 24 x 82 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. Foto Museo de Bellas Artes de Valencia



Pastora Imperio

1925

Cerámica policromada y vidriada,
60 x 20 x 28 cm

Firmado: *M. Benlliure / 1925*

Colección particular

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una
exposición en España



[1] *Pastora Imperio posando en el jardín de Mariano Benlliure*, ca. 1915. Fotografía Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillent, Alicante. Foto A.M.M.M.B.C.

En la cerámica policromada Mariano Benlliure encontró el medio más idóneo para aunar sus facultades como escultor y pintor. Con ella, sus obras se ven invadidas por el uso del color que aplica con absoluto sentido cromático, infundiéndoles una gran luminosidad, ligereza y acentuando a su vez la carnalidad en sus figuras.

En este campo merece destacar la serie de las llamadas *majas*, figuras femeninas de una gran belleza y fuerza expresiva que simbolizan una especie de homenaje del escultor, según su testimonio "(...) de la representación de la mujer con su indumentaria puramente española para la fiesta: la mantilla blanca y el mantón" y en cuya órbita se puede situar la serie que realiza sobre la figura de Pastora Imperio, (1889-1979), bailaora de gran éxito internacional que simboliza junto a su belleza, el mundo del flamenco, del duende.

De ella nos dejó Benlliure bustos y excelentes esculturas de gran belleza, llenas de sugerentes ritmos logrados al dibujar sus bailes con apuntes rapidísimos para poder captar la fugacidad de su movimiento lleno de ligereza y fijarlo en el barro.

Destaca desde todos sus ángulos la captación del movimiento célebre de sus brazos mientras baila, que elevaba y giraba de manera especial y sobre los que se detiene el impulso de su cuerpo que se compensa con el contrapunto que marca el ritmo ondulante de las telas, flecos y volantes de su vestido-mantón que se mueven y ciñen su cuerpo subrayando el dinamismo de su baile [Fig. 1].

De un gran virtuosismo y delicadeza creativa, sobresale técnicamente la ejecución del magnífico mantón de Manila de depurado cromatismo, que una vez más resuelve Benlliure con una calidad más textil que cerámica.

Esta estatuilla es una réplica en cerámica del boceto de la que se conserva tallada en mármol en la Embajada de Italia en España y que se fecha en 1916 [Pág. 221], a partir del cual realizó varias reproducciones a lo largo de casi dos décadas con ligeras variaciones en sus dimensiones, diversas policromías así como en diferentes técnicas cerámicas como la existente en el Museo de Crevillent en cerámica esmaltada en blanco¹ o la conserva da en el Museo Nacional de Cerámica "González Martí" de Valencia, en cerámica con cubierta metalizada^{2,3}.

MJLA

1 Museo Mariano Benlliure, Crevillent, Alicante, nº. inv. E-157. En el mismo se conserva además un ejemplar policromado, 53 x 27 x 23 cm y nº. inv. E-15 en línea del que presentamos.

2 51 x 21,3 cm, nº. inv. 7.287, elaborada en la fábrica de cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina a partir de un modelo de Benlliure.

3 Véase ENSEÑAT y LÓPEZ AZORÍN, 2007: 133-172.



La medalla, un instrumento
en manos de un escultor

La medalla, un instrumento en manos de un escultor

Javier Gimeno Pascual

La vinculación de medalla y escultura es evidente hoy en día, pero no siempre ha sido así. En la clasificación académica de las artes surgida de la Ilustración, la medalla se situaba estrictamente, y no sin razón, en la esfera del grabado. Y solo en el paso del siglo XIX al XX esta situación cambia y los escultores pasan a sustituir a los grabadores como protagonistas del arte medallístico.

Esta transformación, que se llevaba gestando desde hacía tiempo, se materializa en muy pocos años y se debe esencialmente a dos factores. El primero, de orden técnico, consiste en la invención y el perfeccionamiento del pantógrafo, instrumento que permitía reducir mecánicamente, tanto como se quisiera y con precisión aceptable, un modelo realizado a gran tamaño. De este modo, la labor minuciosa del grabador, que trabajaba directamente al tamaño final, pasó a ser auxiliar y finalmente innecesaria, mientras que el escultor podía realizar medallas modelándolas al tamaño que le fuera más cómodo y sabiendo que el modelo se iba a poder reducir sin problemas en la medida deseada.

A esta facilidad se une, como segundo factor, el auge del modernismo y sus movimientos homólogos en Europa que, entre las corrientes de valoración de los más diversos soportes y formas de arte, ven en la medalla un instrumento de excepcional validez y posibilidades de expresión. Ello influye notablemente en el interés por ella de los escultores que, dentro de las líneas modernistas, y aprovechando las posibilidades técnicas, le confieren un aire renovado y una nueva dimensión artística.

Este momento de impulso del arte medallístico es el que vive Mariano Benlliure, que siente esa especial atracción por la medalla y es uno de los protagonistas de su renovación en España. Benlliure llega a la medalla en un segundo momento de su trayectoria, siendo aún joven pero ya con un cierto reconocimiento como escultor. Y lo hace a partir de la escultura cuando, en 1888, aún en su etapa romana, los artistas valencianos dedican una medalla a José de Ribera consiguiéntemente a la inauguración del monumento al pintor en Valencia [Fig 1]. Es el mismo año en que el también escultor Eusebi Arnau realiza las medallas de la Exposición Universal que marcan el punto de partida de la medalla modernista barcelonesa. En ambos casos, el encargo de una medalla a un escultor es aún una novedad. Benlliure reproduce escuetamente el retrato del monumento en clave naturalista. Pero probablemente adquiriera ya un interés o, cuanto menos, una curiosidad por las posibilidades expresivas de la medalla, que manifiesta a partir de entonces ya sea a través de la inserción de formas medallísticas en objetos de arte de otro tipo o mediante diversos ensayos de medallas, como puede ser el que realiza para el *centenario de Velázquez* en 1899 [Pág. 324].

El encargo de la *medalla conmemorativa de la coronación de Alfonso XIII* en 1902 supone probablemente su reconocimiento pleno como medallista y su introducción en el ámbito de la medalla oficial, que interpreta dentro de la línea amable propia del Modernismo [Fig 2]. Pero solo a partir de 1907, cuando ya lleva unos años establecido en Madrid, comienza una actividad prolífica e ininterrumpida de realización de medallas y adopta plenamente los principios modernistas, por ejemplo en la dedicada a *Santiago Ramón y Cajal por la concesión del Premio Nobel* [Pág. 328].

La medalla de Benlliure, como el resto de su obra, logra una gran aceptación en las esferas tanto oficial como individual. En la realidad española, la actividad medallística se concentraba entonces en Barcelona, foco del Modernismo, que cuenta con un importante núcleo de editores y medallistas



entre los que destaca la figura de Arnau, y en Madrid, heredera de la tradición medallística académica y centro de convergencia esencial de medallistas y de promotores, institucionales o no, de la medalla. Benlliure comparte durante unos años en Madrid el protagonismo con Bartolomé Maura, último de los grandes grabadores de medallas, y la presencia conjunta de ambos atestigua bien el relevo que se produce en el mundo de la medalla. Maura representa el final de la era de los grabadores, Benlliure el comienzo de la de los escultores. La *medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915* [Pág. 330], en la que colaboran ambos, junto a Miguel Blay, sintetiza bien esa transición. Pero Maura realiza su última medalla en 1917. Benlliure, ya entonces referencia insoslayable de la medalla, mantiene su profusa actividad medallística hasta su fallecimiento, y es por ello figura representativa por excelencia de la medalla española durante toda la primera mitad del siglo XX.

Ese prolongado protagonismo, en un período en que por otra parte se van sucediendo tantas corrientes encontradas en el arte, debe explicarse, amén de por su éxito innegable, por su propia manera de entender la medalla, configurada en un mundo, el del modernismo, que potencia especialmente su valor artístico. Benlliure asume los principios de la medalla modernista, esencialmente la naturalidad desenfadada de personajes y temas aderezada con el decorativismo simbolista que da forma a la composición. El tratamiento de las formas es dúctil, facilita la fugacidad de volúmenes o líneas que se pierden, entremezclan o difuminan. Todo ello, unido a su personal antiacademicismo sin ruptura, converge en un carácter que le permite evolucionar con el tiempo sin perder su propio sello. Llegado el momento puede superar el elemento decorativista, tender hacia una visión más propia y esencial del retrato, o plantear soluciones que se han aproximado al impresionismo. Los retratos de su madurez –Francisco Rodríguez Marín en 1942 o Mariano Fortuny en 1944–, [Fig 3] que prescinden de todo elemento auxiliar en la composición, son ejemplos claros. Ese concepto se reafirma en la preferencia de la plaqueta que engloba la forma circular para dejar en ella el retrato y fuera todos los demás elementos: es el caso del retrato de Lucrecia Arana de 1927 o el de Ramón y Cajal de 1933. Ello incide asimismo en otro factor importante de su éxito, y es que la medalla de Benlliure, si bien propia de su tiempo, puede calificarse asimismo de tradicional en el sentido de que mantiene siempre el carácter primigenio, renacentista, dado por la vinculación indisociable a la persona. Quizá eco de su formación romana en contraste con la influencia más parisina de otros medallistas del modernismo, en cualquier caso bien es verdad que todas las medallas de Benlliure son dedicadas a efemérides o bien directamente a personas, en el sentido propio y originario de la medalla. Esta convicción reafirma una vez más la mencionada idea del retrato, y queda potenciada en la aplicación reiterada de la morfología medallística en otras formas de arte cuando se trata de representar a personas.

Estas características, esta flexibilidad, es factor ante todo de estabilidad. El modelo de medalla de Benlliure es en síntesis un modelo perdurable. Y la perdurabilidad viene facilitada en el tiempo por el hecho de que, por lo menos en la realidad española, ninguno de los movimientos artísticos posteriores al modernismo valora la esencia artística de la medalla como este lo había hecho. Por eso, los escultores formados en el modernismo son los que siguen manteniendo las pautas de la medalla durante mucho tiempo y, salvo algún ejemplo encomiable pero aislado, hasta la segunda mitad del siglo XX no se produce otra renovación de la medalla como forma artística. Y entre los medallistas surgidos del modernismo, Benlliure es quien mantiene una actividad más prolongada –evidentemente, dada también su longevidad– y más profusa. Había definido una medalla modernista y a la vez adaptable sin dejar la referencia a la raíz clásica. Una medalla que pudo perdurar. Por ello es uno de los máximos exponentes de la medalla española de su tiempo.



3

[1] *Medalla al pintor José Ribera en el III centenario de su nacimiento, 1888.* Bronce d. 105. Museo de la Ciudad. Ayuntamiento de Valencia. Foto A.F.M.B.

[2] *Medalla conmemorativa de la coronación de Alfonso XIII, 1902.* Plata, d. 151 mm. (anverso y reverso). Palacio de la Cumbre, San Sebastián. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Foto Nico Casla, A.F.M.B.

[3] *Medallón al pintor Mariano Fortuny, 1944.* Bronce, d. 420 mm. Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillent, nº inv. E-163. Foto A.M.M.B.C.

Medalla conmemorativa de la inauguración del monumento a Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz en su tercer centenario

1891

Bronce, fundida, 120 mm.

Inscripción:

Anverso: Estatua del marqués de Santa Cruz que reproduce la del monumento de la Plaza de la Villa, de Madrid. Al fondo, a ambos lados, sendas naves, probablemente galeones, en el mar, afrontadas, maniobrando. Debajo, · *INAVGVRADO* · / - *MDCCCXCI* - . En orla, dos ramas, una de olivo y otra de laurel, y leyenda - *III - CENTENARIO · DL · MARQUES · D · SANTA · CRUZ · DE · MUDELA* -

Reverso: En siete líneas, - *REINANDO* - / - *ALFONSO XIII* - / - / - *COMISION · EJECVTIVA* - / *D · ANTONIO · CANOVAS · DL · CASTILLO* - / - *PRESIDENTE · HONORARIO* - / - *D · ALEJANDRO · PIDAL · Y · MON* - / - *PRESIDENTE · EFECTIVO* -

Real Academia de la Historia, Madrid
nº inv. II.3.1.728

Exposiciones:

Primera vez que se muestra en una exposición en España

Con motivo del tercer centenario de la muerte de Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz (Granada, 1526 - Lisboa, 1588), la comisión nombrada al efecto encargó a Mariano Benlliure la realización de un monumento al ilustre marino, el que actualmente se encuentra en la Plaza de la Villa, en Madrid, y de una medalla conmemorativa. El encargo de la medalla, auspiciado especialmente por Adolfo Herrera, fue al parecer sugerencia del propio Benlliure. Por diversas vicisitudes, el monumento no se inauguró hasta 1891, tres años después de cumplirse el centenario¹. La medalla, tal como manifiesta explícitamente su leyenda, se realizó para la inauguración del monumento, si bien alude al centenario que fue su motivación.

Benlliure realizó tanto la estatua como la medalla en Roma, donde trabajaba a la sazón, y recurrió para la fundición de ambas a los talleres Crescenzi de la capital italiana². Se trata de su segunda medalla después de la dedicada al pintor José de Ribera en 1888, también fundida en Roma y que, como la que nos ocupa, complementaba la erección de un monumento al personaje representado³. Es posible que este precedente inmediato motivara o por lo menos influyera en la sugerencia de realizar una medalla junto con el monumento.

La ausencia de firma no es habitual en las medallas de Benlliure⁴, y no hay que descartar una intención voluntaria de anonimato que no es anómala entre los artistas en determinadas circunstancias. La medalla presenta una factura esbozada, con cierta indefinición de los rasgos, que puede parecer tosca o incluso incompleta y que contrasta con el acabado más cuidado que se observa ya en su primera medalla. Se inscribe en un periodo del escultor aún apegado al historicismo y, en cualquier caso, constituye un ejemplo de gran interés en el análisis de los primeros pasos de Benlliure como medallista⁵. Fue donada por Alejandro Pidal y Mon, presidente de la Comisión Permanente del Centenario de D. Álvaro de Bazán, al director de la Real Academia de la Historia, el 15 de enero de 1892.

JGP



1 ABASCAL Y MONEO, 2007.

2 E.C.M., 19/12/1891: portada.

3 MONTOLIU, 1997: 54-58.

4 La autoría se ha atribuido documentalmente ABASCAL Y MONEO, 2007. De hecho, la primera medalla de Benlliure está ya firmada: MATEU, 1982: 67.

5 GARCÍA LÓPEZ, 1905: 227. PEÑALBA Y ÁLVAREZ, 2002: 223, nº 128. ALMAGRO-GORBEA, PEREZ ALCORTA Y MONEO: 2005, 325-326, nº 728.



Medallón conmemorativo del tercer centenario de Velázquez

1899

Bronce, fundido, 295 mm

Firmado: M. Benlliure / 99

Marca de fundidor: *MASRIERA Y
CAMPINS / FUNDIDORES BARCELONA*

Inscripción: *Felipe IV 1621 / ALFONSO XIII
1886*

Colección particular

Exposiciones
VALENCIA 2000; 285: nº 96



[1] *Medallón de Velázquez*. Alfiz del *Saloncito Bauer*, mármol, 1896. Colección particular. Foto A.F.M.B.

Composición densa. En el centro, retrato de Velázquez (Sevilla 1599 - Madrid 1660) a derecha. Encima, retrato de Felipe IV a derecha sobre su escudo real coronado. Debajo, retrato de Alfonso XIII a derecha sobre su escudo real coronado flanqueado por dos leones rampantes. Fondo en bajorrelieve constituido por cuatro motivos velazqueños dispuestos en los cuatro cuadrantes: a la izquierda, arriba, *retrato ecuestre del Conde duque de Olivares* y, debajo, cuadro de *Las Lanzas*; a la derecha, arriba, *retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos* y, debajo, *Las Meninas*. Rodea toda la composición una corona vegetal cerrada. Leyendas *FELIPE / IV 1621 // ALFONSO / XIII 1886*, en correspondencia con los escudos de ambos monarcas. Bajo la última, firma *M. Benlliure / 99*.

Este medallón pudo ser el modelo de una medalla que nunca llegara a realizarse, pero la minuciosidad y complejidad del relieve y la composición hacen más verosímil que Benlliure lo concibiera directamente a gran tamaño. La fecha que consta junto a la firma deja clara su relación con el tercer centenario del nacimiento del pintor¹.

La profusión de motivos iconográficos, que resulta en una sensación general de abigarramiento compositivo, es sin duda la característica más notable y original de la pieza. La audaz disposición axial de los tres retratos obliga a una reducción extrema de su tamaño que se resuelve además de manera escalonada y con la añadidura del elemento heráldico, dando lugar todo ello a una gradación estudiada del significado en la cual el protagonismo de Velázquez queda enmarcado en el intervalo temporal gráfico acotado por los dos reinados cuyo sentido no es el matemático del centenario en sí sino más bien conceptual.

La propuesta medallística es innovadora y arriesgada. Es muy probable además que responda a la propia iniciativa de Benlliure y no a un encargo. La acumulación de elementos iconográficos en una sola cara deja poca posibilidad a un hipotético reverso con significado iconográfico. Todo ello, junto a la escasa posibilidad de reducción, parece distanciarse del concepto de medalla tradicional. Sin embargo, la convicción de su carácter medallístico por parte de Benlliure es patente al concurrir a la exposición de medallas neoyorquina de 1910². En la etapa anterior a 1902, lo que puede denotar ante todo esta pieza es el interés de Benlliure por la medalla y la investigación de las posibilidades de la composición medallística³.

JGP

- 1 Benlliure ya había realizado en 1896 un medallón dedicado a Velázquez, en un alfiz del *Saloncito Bauer* [Fig. 1].
- 2 NUEVA YORK, 1910, nº 3, se expuso el medallón en escayola.
- 3 GIMENO, 2005: 1727.



Medalla conmemorativa de la inauguración del monumento al general Martínez Campos

Ca. 1907

Bronce, fundida, 220 mm.

Inscripción:

Anverso: Retrato de Arsenio Martínez Campos a izquierda, de medio cuerpo, sentado, con uniforme militar de gala, contenido en una placa o cartela rectangular, bordeada por motivos vegetales y cuyo lado izquierdo aparece curvado en sentido cóncavo. A la izquierda de la placa, leyenda *ARSENIO / MARTINEZ / CAMPOS*. A la derecha, *CAPITAN / GENERAL / DEL / EJERCITO / ESPAÑOL*. Debajo, fechas de nacimiento y muerte del general: *14 DICIEMBRE 1831 / 23 SETIMBRE (sic) 1900*

Reverso: Monumento al general Martínez Campos en el parque del Retiro de Madrid, visto por su lado norte. *Leyenda – MEJICO 1861 A 62 – CUBA 1869 A 72 77 A 78 Y 95 – CATALUÑA Y NORTE 1873 A 76 – AFRICA 1859 A 60 –*

Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 20048 y 20049

Exposiciones

NUEVA YORK, 1910

Primera vez que se muestra en una exposición en España

Se trata de los modelos de anverso y reverso de una medalla encargada a Mariano Benlliure por la comisión organizadora de la erección del monumento al general Martínez Campos (Segovia 1831 - Zarauz 1900) al objeto de conmemorar la inauguración del mismo. Según se documenta, se realizaron solo algunos ejemplares destinados a los miembros de la propia comisión y a otras personalidades¹. Es bastante probable que se encargara de su ejecución Masriera y Campins, conocido editor de medallas y taller artístico de Barcelona, en cuyas instalaciones se fundió asimismo la estatua del monumento. El encargo y la realización de ambos se enmarcan en un ámbito eminentemente militar, que valió a Benlliure un homenaje y la imposición de la gran cruz blanca del mérito militar².

No es la primera vez que Benlliure realiza una medalla paralelamente a un monumento como conmemoración del mismo. En este caso el monumento motiva la medalla, pero el personaje no viene representado a través del mismo sino de otro retrato, de gala, probablemente inspirado en un modelo pictórico, que complementa el retrato en su faceta de campaña del monumento. En la medalla ese complemento se materializa al representar el monumento en el reverso y queda realzado al reproducir en la leyenda la misma inscripción del monumento, una enumeración de las campañas del general.

La medalla obedece a los condicionantes del carácter castrense del tema que la motiva, pero presenta a su vez rasgos propios del modernismo, ya asumido por Benlliure, como denotan la cartela sutilmente decorativa que enmarca los espacios del anverso, la caligrafía y disposición de las leyendas o la factura general³.

Procede del legado fundacional de la viuda de Sorolla (nº 456 y 714 de los inventarios de 1929 y 1930).

JGP

1 QUEVEDO, 1947: 232.

2 *L.C.M.*, 4/2/1907: 1-2; *L.E.*, 4/2/1907: 3.

3 CANO, 1991: 134. RUIZ BREMÓN, 1993: 30 (nº 48-49). MONTOLIU, 1997: 354 (nº 213). GIMENO, 2001: 51.



Medalla dedicada a Santiago Ramón y Cajal por la concesión del Premio Nobel

1907

Bronce, acuñada, 72 mm

Inscripción

Anverso: Retrato de Santiago Ramón y Cajal a izquierda. Orla de laurel y leyenda *SANTIAGO RAMON Y CAJAL*. Debajo, firmado *M. Benlliure*

Reverso: En siete líneas, la tercera y la sexta con mayor altura, *AL MERITO CIENTIFICO / POR EL / PREMIO NÖBEL / D FISIOLOGIA Y D MEDICINA / CONCEDIDO EN ·MCMVII· / LOS ESPAÑOLES / AMANTES DEL PROGRESO*. En el extremo superior del eje vertical, cabeza alada de la Ciencia y, en el inferior, vara de Asclepio. En torno, motivos vegetales, no enlazados, de laurel

Museo Nacional del Prado, Madrid, nº inv. O 1720

Exposiciones

Primera vez que se muestra en una exposición en España

Entre las manifestaciones de homenaje a Santiago Ramón y Cajal (Petilla de Aragón, Navarra 1852 - Madrid 1934) por la concesión del Premio Nobel se encuentra la dedicación de esta medalla. La idea del homenaje surgió del ámbito del Colegio de Médicos, que designó una comisión que se encargara del mismo en octubre de 1906, poco después de conocerse la noticia¹. La entrega del premio en Estocolmo tuvo lugar el 10 de diciembre del mismo año. Pero la materialización del homenaje fue bastante tardía. En mayo de 1907 la comisión, presidida por José Francos Rodríguez, había decidido ya concretarlo en la dedicación y el obsequio de una medalla que se encargaría a “un escultor notable... seguramente Benlliure”². Con el tiempo la iniciativa se había ampliado a un ámbito más general que el estrictamente médico y se había abierto una suscripción nacional que, al parecer, no obtuvo todo el éxito esperado. La mención en el reverso de los dedicantes, “los españoles amantes del progreso”, viene a indicar la heterogeneidad final de los participantes. Probablemente la medalla se acuñó en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y ya en 1908³. Finalmente, se entregó a Cajal el 28 de mayo de 1908 y no en acto público, circunstancia que fue lamentada, sino en una visita de la comisión a su propio domicilio⁴. A pesar de todo, se mantuvo en la medalla la fecha de 1907, errónea por otra parte ya que el premio se había concedido en 1906.

La medalla es una de las más conocidas de Mariano Benlliure. La naturalidad expresiva y el desplazamiento de la centralidad en la composición del anverso se complementan con el marcado decorativismo de la simbología, por otra parte rotundamente clásica, tanto de la Ciencia como de la Medicina. La caligrafía de la dedicación, que adquiere relieve protagonista en relación con la simbología iconográfica, apoya asimismo el marcado carácter decorativo. Es la manifestación más plenamente modernista de Benlliure y uno de los ejemplos más significativos de la medalla modernista española⁵. Procede del legado Pablo Bosch y Barrau, en 1916.

JGP

1 *E.I.*, 31/10/1906: 2; *L.C. de E.*, 19/11/1906.

2 *E.P.*, 7/5/1907: 5.

3 En el *A.H.N.* (leg. 7883, exp. 16) se conserva el presupuesto presentado a la comisión por la F.N.M.T., de fecha 27 de enero de 1908, por la acuñación de una medalla de oro (la que se entregaría a Cajal) y 1819 de bronce. Los modelos en escayola se conservan en el Museo de la Casa de la Moneda.

4 *L.V.*, 27/5/1908: 8. *L.C. de E.*, 28/5/1908.

5 *Ramón y Cajal* (1978): 333. *CANO*, 1991: 133. *MONTOLIU*, 1997: 354 (nº 214). *CANO*, 2005: 357 (nº 200).





Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915

1915

(reverso de Miguel Blay)
Plata, acuñada, 50 mm

Inscripción

Anverso: Retratos superpuestos a izquierda de Alfonso XIII, en uniforme militar de gran gala, con casco, y la reina Victoria Eugenia, en traje de corte, con diadema. En orla, laurel y leyenda *EXPOSICION · NACIONAL – DE – BELLAS · ARTES*. A la izquierda, firma *M. Benlliure / 1915*. A la derecha, firma *B. MAURA / GRABO*

Reverso: Figura femenina (musa) desnuda, en actitud de arrodillarse, sobre paisaje, con un rótulo rectangular en la mano derecha y una rama de laurel en la izquierda. En orla, leyenda *AD GLORIAM / PINTVRA – ESCVLTVRA – ARQVITECTVRA*. A la izquierda, firma *Miguel Blay 1915*

Museo Nacional del Prado, Madrid,
nº inv. O 1728

Exposiciones

Primera vez que se muestra en una exposición en España

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes comenzaron a celebrarse en 1856 y fueron un acontecimiento de primer orden en la vida artística y cultural española hasta su extinción en 1968. Ya el Real Decreto que las creaba estipulaba que los premios consistirían en medallas y establecía incluso su valor¹, pero, por cuestiones económicas y administrativas, hubo que esperar algunos años para que, gracias entre otras cosas a la intervención entusiasta y tenaz de Eduardo Fernández Pescador, los premios pudieran revestir finalmente la forma de una medalla.

La de la exposición de 1915 introduce, respecto a sus predecesoras, novedades significativas, probablemente encaminadas a destacar el carácter artístico, y menos el oficial, de la ocasión de forma acorde con las corrientes del momento. El reverso habitual, de corona de laurel que encierra un campo en blanco, se sustituye en esta ocasión por un reverso figurado. El carácter plástico de las dos caras ofrece evidentemente más posibilidades icónicas y permite recurrir a la conjunción de tres artistas que figuran entre los medallistas más destacados del momento: los escultores Mariano Benlliure y Miguel Blay, para el anverso y el reverso respectivamente, y el grabador Bartolomé Maura, que se encargaría de grabar los troqueles y cuya presencia indicaría que la medalla se acuñó en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, para la cual la cooperación explícita de su grabador con los dos escultores sería también una novedad. La medalla puede considerarse por ello testimonio de los cambios que estaba experimentando el arte medallístico.

Benlliure es autor del anverso, que ofrece asimismo la novedad, respecto las anteriores medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, de presentar los retratos de ambos monarcas, Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia. La superposición se resuelve mediante una notable diferencia de relieve entre las figuras de ambos, que destaca por una parte la institucionalidad pero no menoscaba el protagonismo conjunto en un resultado final de gran delicadeza. Todo ello se inscribe también, probablemente, en ese sentido de ruptura con la oficialidad ya rígida de la tradición académica en un momento de alza de los movimientos artísticos de la modernidad². La medalla motivó el agradecimiento oficial explícito del rey a Benlliure y a Blay³. Procede del Museo de Arte Moderno⁴.

JGP

1 Real Decreto de 28 de diciembre de 1853, art. 5.

2 VIVES, 1916: 433 (nº 877-878). CANO, 1991: 135. BARCELONA, 2001. CANO, 2005: 358 (nº 201-206). GIMENO, 2005: 1729.

3 *G. de M.*, 25/10/1915: 187.

4 *AMP*; caja 95, leg. 15.01. (Palacio de Exposiciones del Retiro, 1936, por usucapión).





Medalla conmemorativa de la inauguración de la Casa de Velázquez

1928

Bronce, fundida, 100 mm

Inscripción:

Anverso: Retratos de tres cuartos de Alfonso XIII y de Gaston Doumergue, presidente de la República Francesa, a la izquierda y a la derecha, respectivamente, de un ramo de olivo sobre el que se sitúa la cabeza de Atenea, a derecha, reproducción de la que es emblema del *Institut de France*, original de Rambert Dumarest. Bajo cada uno de los retratos, en una banda que separa el campo del exergo, las firmas autógrafas *Alfonso XIII* y *Gaston Doumergue*, cada una bajo el retrato correspondiente. En exergo, *EL 20 D NOVIEMBRE D 1928 / S. M. EL REY / INAVGVRO / LA CASA VELAZQVEZ*

Reverso: Fachada del edificio de la Casa de Velázquez. Encima, en posición central, retrato de Velázquez. En orla, leyenda *ARTIS · AMORE · JVNCTAM NVLLA · VIS · SOLVET*. En exergo *AMICITIAM*. A la izquierda, firma *M. Benlliure*

Real Academia de la Historia, Madrid,
nº inv. II.3.1.784

Exposiciones

Primera vez que se muestra en una exposición en España

La Casa de Velázquez se inauguró el 20 de noviembre de 1928 con gran solemnidad. Su presencia adquiría gran relieve institucional y político como testimonio material de las relaciones de amistad hispanofrancesas que materializaba además una idea surgida en las especiales circunstancias de la Primera Guerra Mundial, y como tal suscitó una gran expectación de la que se hace amplio eco la prensa de la época. El acto estuvo presidido por Alfonso XIII y contó con la presencia de la familia real, altas personalidades de los gobiernos francés y español y destacados representantes de la vida cultural de ambos países¹. La medalla fue encargada por el Comité de Aproximación Hispano-Francés con objeto de obsequiar a los asistentes al mismo con representación oficial. El modelo se expuso en la embajada francesa en Madrid en las fechas siguientes a la inauguración².

Benlliure había realizado ya una medalla en relación con la Casa de Velázquez, para conmemorar la colocación de la primera piedra, en 1920³. En la de 1928 la iconografía es considerablemente prolija, y la reproducción de la Atenea de Dumarest parece denotar como mínimo un cierto condicionamiento al respecto. Benlliure dispone los elementos en una composición original tanto de anverso como de reverso, en la cual saca partido una vez más al eje vertical para proponer una nueva jerarquización en la cual el personaje, o los personajes, comparten protagonismo con el valor simbólico representativo de la institucionalidad, en este caso artística e intelectual. Por otra parte, la figura de *Atenea* del anverso tiene su contrapunto en la de Velázquez del reverso que, a su vez, reproduce icónicamente la de la medalla de 1920 y se erige así en valor emblemático de la institución.

La factura del relieve indica asimismo una evolución en el arte de Benlliure, que pasa a una fase de mayor desenfado y libertad del trazo, patente sobre todo en la percepción paisajística de la arquitectura del reverso, que ha llevado a sugerir para esta medalla una referencia incluso en el Impresionismo⁴. Fue una donación de François Chevalier, director de la Casa de Velázquez en 1979.

JGP

1 Especialmente *L.E.*, 20/11/1928: 1-2.

2 *L.E.*, 23/11/1928: 2.

3 MONTOLIÚ, 1997: 382 nº 372.

4 BONET, 1982: 245. CANO, 1991: 137-138. MONTOLIÚ, 1997: 382 (nº 372). RUIZ TRAPERO, 2003: 297 (nº 1378). ALMAGRO-GORBEA, PÉREZ ALCORTA y MONEO, 2005: 351 (nº 784).

Relación de monumentos
de Mariano Benlliure

Abreviaturas

Bibliografía

Cronología

Índice onomástico

MBB

Monumentos de Mariano Benlliure en España

Andalucía

Cádiz

- Fuente de los niños, ca. 1932. Parque Genovés. Destruída.

Cabra

- Panteón de la vizcondesa de Termens, 1908-1915. Fundación Escolar Termens.

Córdoba

- Monumento a Ángel Saavedra duque de Rivas, 1926-1929.
- Tumba de Rafael González, Machaquito, 1955 (fundición póstuma). Cementerio de Nuestra Señora de la Salud.

Granada

- Monumento a Isabel la Católica, 1892.
- Monumento al pintor Apperley, 2007 (fundición póstuma). Placeta de la Gloria, Albaicín, Granada.

Jerez de la Frontera

- Monumento al general Miguel Primo de Rivera, 1927-1929.

Málaga

- Monumento al marqués de Larios, 1897-1899.

Sevilla

- Lápida a Washington Irving, 1925.
- Mausoleo a *Joselito*, 1920-1926. Cementerio de San Fernando
- Cripta de la familia Yanduri, Catedral de Sevilla, 1926. Catedral de Sevilla.
- Escudo de The Hispanic Society of America, 1929. Monumento al Cid Campeador

Aragón

Zaragoza

- Monumento a Agustina de Aragón, 1908.

Principado de Asturias

Noreña

- Monumento a Pedro Alonso, 1927.

Ortigueira

- Monumento a Fernando Jardón Perissé, 1926.

Villaviciosa

- Monumento a Obdulio Fernández Pando, 1932.

Islas Baleares

Palma de Mallorca

- Monumento a Antonio Maura, 1927-1929.

Canarias

Las Palmas de Gran Canaria

- Monumento a Fernando León y Castillo, marqués de Muni, 1922-1928.

Cantabria

Santander

- Monumento a Marcelino Menéndez Pelayo, 1919-1923. Biblioteca de Menéndez Pelayo.
- Monumento a María Luisa Gómez Pelayo, marquesa de Pelayo, 1928.

Castilla - La Mancha

Almansa

- Monumento a Aniceto Coloma, 1922. Centro de Innovación y Tecnología, Polígono Industrial El Mugrón.

Cuenca

- Panteón de la familia Laso y Cobo, 1902. Capilla de la Asunción, Catedral de Cuenca.

Toledo

- Monumento al comandante de Infantería Francisco Villamartín, 1925.

Castilla y León

Ciudad Rodrigo

- Mausoleo de los marqueses de Cerralbo, 1928. Capilla Cerralbo o iglesia parroquial de El Sagrario.

Segovia

- Monumento al escultor Aniceto Marinas, 1959 (fundición póstuma).

Valladolid

- Monumento al Regimiento de Caballería de Alcántara, 1931.

Cataluña

Barcelona

- Panteón del tenor Francisco Viñas, 1942. Cementerio del Sudoeste o de Montjuic.

Reus

- Monumento al pintor Mariano Fortuny, 1946.

Extremadura

Villanueva de la Sierra

- Monumento a Inocencio Rubio, ca. 1927. Grupo Escolar Inocencio Rubio.

Galicia

Santiago de Compostela

- Lápida al Cardenal Arzobispo Martín de Herrera, 1915. Fachada lateral de la Catedral de Santiago de Compostela.
- Monumento a Eugenio Montero Ríos, 1916.

Vigo

- Lápida a Eduardo Iglesias Añino, ca. 1919. En exposición en el Museo Municipal de Vigo "Quiñones de León".

Comunidad de Madrid

Madrid

- Monumento a Bárbara de Braganza, 1887.
- Tumba de Casto Plasencia, 1890. Sacramental de San Justo. Busto desaparecido.
- Monumento al teniente Ruiz, 1891.
- Monumento a don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, 1891.
- Monumento al general Cassola, 1892. Parque del Oeste.
- Monumento a M^a Cristina de Borbón, 1888-1893.
- Monumento a Francisco de Goya, 1902.
- Mausoleo de Práxedes Mateo-Sagasta, 1904. Panteón de Hombres Ilustres.
- Monumento al general Martínez Campos, 1905-1907. Parque del Retiro.

- Monumento a Emilio Castelar, 1908.
- Estatua ecuestre del rey Alfonso XII, 1901-1910. Parque del Retiro.
- Grupo escultórico, "La familia, la protección contra el fuego y la ayuda al mundo laboral", edificio "Metrópolis", 1910.
- Monumento al cabo Noval, 1910-1912. Jardines del Cabo Noval.
- Lápida a la memoria de José Canalejas, 1913. Puerta del Sol.
- Panteón de los duques de Denia, 1903-1914. Sacramental de San Isidro.
- Mausoleo de José Canalejas, 1915. Panteón de Hombres Ilustres.
- Lápida de Leandro Pla, ca. 1920. Sacramental de San Justo. Desaparecida.
- Tumba de Miguel Moya, 1921. Sacramental de San Justo.
- Sepulcro del teniente coronel Fernando Primo de Rivera, ca. 1924. Sacramental de San Isidro. Desaparecido.
- Lápida a José Nogales, 1926.
- Monumento a Miguel Moya, 1927. Parque del Retiro.
- Tumba de Lucrecia Arana, 1927. Sacramental de San Justo. Busto desaparecido.
- Mausoleo de Eduardo Dato, 1928. Panteón de Hombres Ilustres.
- Monumento a Cuba, 1930. Parque del Retiro.
- Tumba de la familia Núñez Rubio, 1941. Cementerio de la Almudena.
- Monumento a Loreto Prado, 1944 (réplica moderna).
- Lápida a los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 1945.

Región de Murcia

Lorca

- Mausoleo de la condesa de San Julián, 1907-1908. Cripta de la iglesia del convento franciscano de Nuestra Señora de las Huertas.

Comunidad Foral de Navarra

Roncal

- Mausoleo al tenor Julián Gayarre, 1890-1901. Cementerio de Roncal.

País Vasco

Bilbao

- Monumento a Diego López de Haro, 1890.
- Monumento al poeta Antonio Trueba, 1894-1895.

Escoriaza

- Panteón de José Arana y Elorza, 1908-1910. Cementerio Municipal.

San Sebastián

- Parejas de niños para las farolas del Puente de María Cristina, 1905. Puente de María Cristina.

Vitoria

- Monumento a Eduardo Dato, 1925.

Monumentos de Mariano Benlliure en América, Asia y Europa

Comunidad Valenciana

Elche

- Monumento a Federico García Sanchiz, 1932.

Valencia

- Monumento al pintor José Ribera “El Españolito”, 1886-1888.
- Medallón del poeta Vicente W. Querol, 1891. Cementerio General.
- Monumento al beato Juan de Ribera, 1894-1896. Real Colegio Seminario de Corpus Christi.
- Tumba del torero *Fabrilo*, ca. 1898. Cementerio General.
- Monumento al sainetero Eduardo Escalante, 1899. (Busto original desaparecido sustituido por una réplica. Temporalmente retirado por obras).
- Placa del pintor Sorolla, 1900-1906.
- Monumento a Cervantes, 1905-1906.
- Panteón de la familia Moroder, 1907-1910. Cementerio General.
- Monumento al marqués de Campo, 1885-1911.
- Panteón de Ángela Gil y Juan Antonio Benlliure, 1913-1915. Cementerio de El Cabañal.
- Monumento al pintor Francisco Domingo, 1918.
- Tumba de Antonio García Peris, ca. 1918. Cementerio General. Desaparecido.
- Lápida de Francisco Gómez Suay, 1921. Cementerio General. Desaparecido.
- Escudo de Valencia y Alegorías de la Administración y de la Justicia, 1912-1926. Ayuntamiento de Valencia.
- Lápida de Emilio Álvarez Cervera, 1927. Cementerio General.
- Monumento al pintor Joaquín Sorolla, 1933.
- Mausoleo a Vicente Blasco Ibáñez, 1935. Capilla del claustro gótico del Centro del Carmen.
- Monumento a Mariano Benlliure, 1964 (fundición póstuma).

Argentina

Buenos Aires

- Monumento a Velázquez, 1900. Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”. (Depósito del Museo de Bellas Artes).
- Monumento a Bernardo Irigoyen, 1911-1933.

Paraná

- Monumento al general Urquiza, 1910-1920.

Colombia

Bogotá

- Mausoleo a Rafael Uribe, 1916. Cementerio General.

Cuba

La Habana

- Panteón de la familia Falla y Bonet, 1933-1939. Cementerio Colón.

Güines

- El coleo, 1911. Granja Amistad con los pueblos.

Chile

Santiago de Chile

- Monumento al general Bulnes, 1909-1938.

Punta Arenas

- Monumento al general Bulnes, 1938.

Estados Unidos

Virginia

- Mausoleo a William Atkinson Jones, 1926. Cementerio de Warsaw.

Filipinas

Manila

- Monumento a Arthur Walsh Fergusson, 1912. Embajada Americana.

Francia

Banyuls-sur-Mer

- Monumento funerario a Henri de Lacaze-Duthiers, 1905. Acantilados frente al Instituto Oceanográfico.

Burdeos

- Lápida a Goya, 1920. Instituto Cervantes.
- Monumento a Goya, 1995 (fundición póstuma).

Grecia

Fodele (Creta)

- Monumento a El Greco, 1934.

México

Coatepec

- Monumento a Enriqueta Camarillo, 1934.

Panamá

Panamá

- Monumento a Vasco Núñez de Balboa, 1924.
- Monumento a Simón Bolívar, 1926.

Perú

Lima

- Monumento al general San Martín, 1906-1921.

Portugal

Viseu

- Monumento a Viriato, 1940.
- Tumba de Francisco Almeida Moreira, 1940. Cementerio de Viseu.

Abreviaturas de archivos e instituciones

A.A.S.L. = *Archivio Accademia di San Luca, Roma.*
A.D.A. = *Archivo de la Duquesa de Alba, Palacio de Liria, Madrid.*
A.A.E.B.A.R. = *Archivo de la Academia española de Bellas Artes en Roma.*
A.B.P.S. = *Archivo Blanca Pons Sorolla, Madrid.*
A.C.M.B. = *Archivo Casa Museo Benlliure, Valencia.*
A.C.P. = *Archivo Colegio Patriarca, Valencia.*
A.C.R. = *Archivio Capitolino di Roma, Roma.*
A.C.S. = *Archivio Centrale dello Stato, Roma.*
A.E.E.S.S. = *Archivo de la Embajada de España en la Santa Sede, Roma.*
A.F.F.R. = *Archivo de la Fundación Francos Rodríguez, Madrid.*
A.F.M.B. = *Archivo de la Fundación Mariano Benlliure, Madrid.*
A.G.A. = *Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.*
A.G.P. = *Archivo General de Palacio, Madrid.*
A.H.F.B. = *Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Bilbao.*
A.H.F.C. = *Archivo Histórico de la Fundación Codina, Madrid.*
A.H.N. = *Archivo Histórico Nacional, Madrid.*
A.M.M.B.C. = *Archivo del Museo Municipal Mariano Benlliure, Crevillente.*
A.M.N.C.V. = *Archivo del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, Valencia.*
A.M.P. = *Archivo del Museo del Prado, Madrid.*
A.M.S. = *Archivo del Museo Sorolla, Madrid.*
A.M.S.T. = *Archivo del Museo de San Telmo, San Sebastián.*
A.P.V. = *Archivo del Parlamento Vasco, Vitoria.*
A.R.A.B.A.C. = *Archivo Regia Accademia di Belle Arti di Carrara, Carrara.*
A.R.A.B.A.S.F. = *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.*
A.R.A.E.R. = *Archivo de la Real Academia de España, Roma.*
A.R.A.H. = *Archivo de la Real Academia de la Historia, Madrid.*
A.S.S.C. = *Archivo de la Semana Santa de Crevillente.*
B.R.A.H. = *Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid.*
C.M.C.V. = *Consortio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia.*
D.G.P.H. = *Dirección General de Patrimonio Histórico, Madrid.*
D.V. = *Diputación de Valencia.*
F.A.M. = *Fundación Antonio Maura, Madrid.*
F.J.G. = *Fundación Julián Gayarre, Roncal, Navarra.*
H.S.A. = *The Hispanic Society of America, New York.*
I.P.C.E. = *Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.*
M.A.M. = *Museo de Arte Moderno, Madrid*
M.B.A.V. = *Museo de Bellas Artes de Valencia*
P.N. = *Patrimonio Nacional, Madrid.*
R.A.H. = *Real Academia de la Historia, Madrid.*

Abreviaturas de publicaciones periódicas

ABC = *ABC (Madrid. 1903)*
ABC (Sevilla) = *ABC (Sevilla) (Sevilla. 1929)*
B. y N. = *Blanco y Negro (Madrid. 1891)*
B. de L. y de T. = *Boletín de Loterías y de Toros (Madrid. 1858)*
C. = *Crónica (Madrid. 1929)*
C.F. = *Capitan Fracassa (Roma. 1880)*
D.O. de A. de M. = *Diario oficial de avisos de Madrid (Madrid. 1847)*
D. Q. = *Don Quijote (Madrid. 1892)*
E. = *Estampa (Madrid. 1928)*
E.C.E. = *El correo español (Madrid. 1888)*
E.C.M. = *El Correo militar (Madrid. 1869)*
E.D. = *El Día (Madrid. 1881)*
E.G. = *El Globo (Madrid. 1875)*
E.H. de M. = *El Heraldo de Madrid (Madrid. 1890)*
E.I. = *El Imparcial (Madrid. 1867)*
E.L. = *El Liberal (Madrid. 1879)*
E. y A. = *España y América (Madrid. 1892)*
E.M. = *El Mentidero (Madrid. 1913)*
E.N. = *El Nervión (Bilbao. 1856)*
E.N.R. = *El Nuevo Régimen (Madrid. 1891)*
E.P. = *El País (Madrid. 1887)*
E.Pa. = *El País (Madrid. 1976)*
E.P.N. = *El Pensamiento Navarro (Pamplona. 1897)*
E.R. = *El Restaurador (Tortosa. 1908)*
E.Ru. = *El Ruedo (Madrid. 1944)*
E.S. = *El Solfeo (Madrid. 1876)*
E.S.F. = *El Siglo futuro (Madrid. 1875)*
E.U. = *El Urumea (San Sebastián. 1879)*
G. = *Gedeón (Madrid. 1879)*
G. de I.P. = *Gaceta de instrucción Pública (Madrid. 1889)*
G. de M. = *Gaceta de Madrid (Madrid. 1661)*
H.S. = *Hojas selectas (Barcelona. 1902)*
I.C. = *Il Cicerone (Roma. 1848)*
I.C. di R. = *Il Corriere di Roma (Roma. 1885)*
L.A. = *La Acción (Madrid. 1916)*
L.C. = *La Constancia. Revista de primera enseñanza (Toledo. 1867)*
L.C. de E. = *La Correspondencia de España (Madrid. 1859)*
L.C.M. = *La Correspondencia Militar (Madrid. 1877)*
L.D. = *La Dinastía (Barcelona. 1883)*
L.E. = *La Época (Madrid. 1849)*
L.Es. = *La Esfera (Madrid. 1914)*
L.F.I. = *Le Figaro Illustré (Paris. 1883)*
L.I. = *La Iberia (Madrid. 1854)*
L.I.A. = *La Ilustración Artística (Barcelona. 1882)*
L.I.C. = *La Ilustración católica (Madrid. 1877)*
L.I.Ca. = *La Ilustració catalana (Barcelona. 1880)*

L.I.E. y A. = *La Ilustración Española y Americana (Madrid. 1869)*
L.I.I. = *La Ilustración ibérica (Barcelona. 1883)*
L.I.It. = *L'Ilustrazione italiana (Milán. 1873)*
L.L. = *La Libertá (Plasencia, Italia. 1883)*
L.M. = *La Monarquía (Madrid. 1887)*
L.M. y el N. = *La Madre y el niño (Madrid. 1883)*
L.N. = *La Nación (Madrid. 1916)*
L.P.A. = *La Prensa Alcarreña (Guadalajara. 1981)*
L.P. = *Las Provincias (Valencia. 1866)*
L.R. = *La República (Madrid. 1873)*
L.U.C. = *La Unión Católica (Madrid. 1887)*
L.V. = *La Vanguardia (Barcelona. 1881)*
L.V. de G. = *La Voz de Guipúzcoa (San Sebastián. 1885)*
M.G. = *Mundo gráfico (Madrid. 1911)*
N. = *Novedades (Madrid. 1850)*
N.M. = *Nuevo Mundo (Madrid. 1894)*
N.T. = *Nuestro tiempo (Madrid. 1901)*
P.E.M. = *Por esos mundos (Madrid. 1900)*
R.G. de E. = *Revista general de enseñanza (Madrid. 1910)*
R.M. = *Revista mundial (Madrid. 1911)*
S. y S. = *Sol y Sombra (Madrid. 1897)*

Bibliografía

ABASCAL Y CEBRIÁN 2006

ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel y CEBRIÁN, Rosario, *Adolfo Herrera Chiesanova (1847-1925), su legado en la Real Academia de la Historia*, Comunidad Autónoma de Murcia, Dirección General de Cultura, Real Academia de la Historia, Madrid, 2006.

ABASCAL Y MONEO 2007

ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel y MONEO, Teresa, "Una medalla inédita de Mariano Benlliure en la Real Academia de la Historia", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 204, cuaderno 3, 2007, pp. 393-409.

ADSUARA 2007

ADSUARA RAMOS, Juan, *Mariano Benlliure y su realismo escultórico*, Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 14 de junio de 1948.

ÁLAMO 2000

ÁLAMO, Constancio del, "Arte moderno... Una gitana, 1925 y Una maja, 1927", *The Hispanic Society of America. Tesoros*, El Viso, Madrid, 2000, pp. 466-467, ficha nº 174.

ALEIXANDRE 1999

ALEIXANDRE, José, *La fotografía en la pintura de José y Peppino Benlliure*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

ALMAGRO-GORBEA, PÉREZ Y MONEO 2005

ALMAGRO-GORBEA, Martín, PÉREZ ALCORTA, María Cruz y MONEO, Teresa, *Medallas españolas*, Real Academia de la Historia, Gabinete de Antigüedades, Madrid, 2005.

ALDEA 1992

ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, "La obra de Mariano Benlliure en la Semana Santa zamorana", *Archivo de arte valenciano*, nº 73, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1992, pp.136-143.

ANGELI 1930

ANGELI, Diego, *Le cronache del "Caffè Greco"*, F. Treves, Milán, 1930.

ÁVILA 1995

ÁVILA CORCHERO, María Jesús, "Relaciones de intercambio artístico entre España y Portugal. 1940-1950", *Norba-arte*, nº 14-15, 1994-5, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995, pp. 247-268.

AYALA 2003

AYALA SAURA, Juan, "Escultura Religiosa de Mariano Benlliure", *Escuela de Imaginería*, nº 36, Cajasur, Córdoba, 2003.

AZCUE 1994

AZCUE BREA, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.

AZCUE 2007A

AZCUE BREA, Leticia, "Catálogo...Canto de Amor", MADRID, 2007B, pp.420-423, ficha nº 106.

AZCUE 2007B

AZCUE BREA, Leticia, "II Cavaliere Antonio Solá, el único escultor español que fue Director de la Academia romana di San Luca", *Boletín del Museo del Prado*, nº 43, Madrid, 2007, pp. 18-31.

AZCUE 2009A

AZCUE BREA, Leticia, "Una aproximación a la colección de escultura del Palacio de Liria", SEVILLA, 2009-10, pp. 175-217.

AZCUE 2009B

AZCUE BREA, Leticia, "Catálogo...María del Rosario de Silva y Gurtubay", SEVILLA, 2009-10, pp. 342-344, ficha nº 39.

AZCUE 2010

AZCUE BREA, Leticia, "De Gemito a Benlliure. Retratos escultóricos de Mariá Fortuny i Marsal en España", *Butlletí de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de San Jordi*, nº 23-24, Barcelona, 2009-10, pp. 153-172.

AZCUE 2012A

AZCUE BREA, Leticia, "El origen de las colecciones de escultura del Museo del Prado. El Real Museo de Pintura y Escultura", *El Taller Europeo. Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea. I Encuentro Europeo de museos con colecciones de escultura*, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, mayo de 2010, Valladolid, 2012, pp. 73-110.

AZCUE 2012B

AZCUE BREA, Leticia, "Roma y la escultura del siglo XIX en el Museo del Prado. La odisea de los pensionados hasta 1873", *El Taller Europeo. Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea. I Encuentro Europeo de museos con colecciones de escultura*, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, mayo de 2010, Valladolid, 2012, pp. 211-249.

AZCUE 2012C

AZCUE BREA, Leticia, "Catálogo...María del Rosario de Silva y Gurtubay", MADRID, 2012-3, pp. 244-245, ficha nº 62.

BAGÜES 1948

BAGÜES NAVARRO, Ventura, *Don Ventura*, "El coleo/ La estocada de la tarde/ Una buena vara/ El encierro" *Al hilo de las tablas (Episodios taurinos)*, Madrid 9 de mayo de 1907, Arba, Madrid, (1948), 3ª ed., 1959, p. 160.

BARÓN 1995

BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, "La Recepción del Naturalismo y el Impresionismo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los discursos de ingreso de sus miembros", *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, VII Jornadas de Arte, Madrid, 22-25 noviembre 1994, CSIC, Madrid, 1995, pp. 283-298.

BAZÁN 1988

BAZÁN DE HUERTA, Moisés, "La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español", *Norba-arte*, nº 8, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988, pp. 231-250.

BELLVER 1945

BELLVER CANO, José, "Catálogo de la Exposición de

Arte Taurino, V FERIA Oficial de Muestras de Zaragoza 1945", Suplemento al número extraordinario de octubre de 1945 de la Revista de espectáculos *¡¡Aquí está!!*, Madrid, 1945.

BÉNÉDITE 1900

BÉNÉDITE, Léonce, "l'Art à l'exposition universelle de 1900...La sculpture. Les écoles étrangères", Comte, J. (dir.), *La Revue de l'Art ancien et moderne*, París, 1900, pp. 159-172.

BÉNÉDITE 1914

BÉNÉDITE, Léonce, *Catalogue sommaire des peintures et sculptures de l'Ecole Contemporaine exposées dans les galeries du Musée National du Luxembourg*, G. Braun, París, 1914.

BENLLIURE S/F

BENLLIURE GIL, Mariano, *Apuntes sobre las técnicas de la escultura*, Archivo Fundación Mariano Benlliure, Madrid.

BENLLIURE 1901

BENLLIURE GIL, Mariano, *El anarquismo en el arte*, discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor don Mariano Benlliure el día 6 de octubre de 1901, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Viuda e hijos de M. Tello, Madrid, 1901.

BENLLIURE 1941

BENLLIURE GIL, Mariano, "Benlliure y la escultura taurina", carta al director, nº extraordinario *Fiesta de toros* de la revista *Vértice*, nº 46-47, julio-agosto 1941, Sucesores de Ribadeneyra, Madrid, 1941.

BERMUDEZ 1953-8

BERMUDEZ DE CASTRO, Luis, *Catálogo del Museo del Ejército*, Museo del Ejército, 5 vol., Ares, Madrid, 1953-8.

BILBAO 1936

BILBAO, José, *Teatro Real, recuerdos de las cinco temporadas del empresario Arana*, Norma, Madrid, 1936.

BILDHAUEREI 1890

"III. Bildhauerei", *Illustrierter Katalog der Zweiten Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im Kgl. Glaspalaste 1890*, Franz Manfstaengl Kunstverlag A. G., München, 1890, pp. 50-56.

BILDHAUEREI 1892

"III. Bildhauerei", *Illustrierter Katalog der VI Internationalen Kunstausstellung*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, München, 1892, pp. 108-119.

BILDHAUEREI 1894

"III. Bildhauerei", *Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Glaspalast*, 1894, München, Verlag von Franz Hanfstaengl, München, 1894, pp.58-67.

BLASCO 2003

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, "La obra escultórica de Mariano Benlliure", *La escultura valenciana del siglo XX*, vol.1, Federico Doménech, Valencia, 2003, pp. 35-56.

BLASCO 2008

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, "La escultura

- valenciana entre 1863 y 1923”, *El arte valenciano en la época de Sorolla 1863-1923*, Ciclo de conferencias, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Valencia, 2008, pp. 89-119.
- BLASCO IBÁÑEZ 1896
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *En el país del arte (tres meses en Italia)*, Valencia, 1896.
- BONET 1982
- BONET CORREA, Antonio, “Medallas”, *Historia de las artes aplicadas en España*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 243-246.
- BONET SOLVES 1998
- BONET SOLVES, Victoria E., *José Benlliure Gil (1855-1937), el oficio de pintor*, Ajuntament de Valencia, Valencia, 1998.
- BUENO 1998
- BUENO, Antonio, *Mitología en los cielos de Madrid*, Lunwberg, Barcelona, 1998.
- CABEZÓN 1990
- CABEZÓN PÉREZ, Pilar, “Mariano Benlliure en el Museo del Ejército”, *Militaria*, nº 2, Asociación de Amigos del Museo de Ejército, Madrid, 1990, pp. 13-33.
- CABEZÓN 1998
- CABEZÓN PÉREZ, Pilar, “Catálogo... Alfonso XII, Ecuestre; Busto del general López Domínguez; Alfonso XIII, Húsar”, MADRID, 1998B, pp. 76-77, ficha nº 4; 82-83, ficha nº 7; 108-109, ficha nº 20.
- CAMBA 1910
- CAMBA, Francisco, *Los españoles en el Centenario Argentino*, Mestres, Buenos Aires, 1910.
- CANO 1991
- CANO CUESTA, Marina, “Mariano Benlliure y la medalla”, *Numisma*, Año XLI, nº 229, julio-diciembre 1991, Sociedad Ibero-Americana de Estudios Numismáticos, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1991, pp. 129-150.
- CANO 2005
- CANO CUESTA, Marina, *Catálogo de medallas españolas*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005.
- CANO DE GARDOQUI 2000
- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis, *Escultura pública en la ciudad de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2000.
- CARLOS 1980
- CARLOS, Alfonso de, “Uniformes del rey Alfonso XIII conservados en los Palacios Reales”, *Reales Sitios*, nº 63, Patrimonio Nacional, Madrid, 1980, pp. 29-40.
- CATALÁ 1993
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *Casa-Museo Benlliure*, Nuestros Museos, tomo X, Vicent García, Valencia, 1993.
- CATALÁ 2007
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *El Cementerio General de Valencia, historia, arte y arquitectura, 1807-2007*, Carena, Valencia, 2007.
- CATALÁ Y LÓPEZ 1984
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel y MARTÍN
- LÓPEZ, Rosa, *Catálogo Guía de la Casa-Museo Benlliure*, Monografías Cimal, nº 4, Cimal, Valencia, 1984.
- CATÁLOGO MT 2005
- Catálogo del Museo del Teatro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005.
- COMENTARIOS 1986-8
- “Comentarios sobre las obras de Mariano Benlliure”, ALICANTE-SAN SEBASTIÁN-VALENCIA, 1986-8.
- CONDE DE CASAL 1954
- ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel, CONDE DE CASAL, “El duque de Alba en la “Sociedad Española de Amigos del Arte”” *Necrologia, Arte Español*, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte, Tomo XX, 1er cuatrimestre 1954-1955, pp. 1-3, lám. XVI-XVII.
- COPPEL 1998
- COPPEL ARÉIZAGA, Rosario, *Catálogo de la escultura de época moderna, Museo del Prado, siglos XVI-XVIII*, Museo del Prado, Fundación Marcelino Botín, Madrid, 1998.
- CORREDOR 1997
- CORREDOR MARTÍNEZ, Juan Antonio, *Técnicas de fundición artísticas*, Editorial Universidad de Granada, Granada, (1997), 2ª ed., 1999.
- CUETO 1996
- CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio, *Arquitectos españoles exiliados en México. Su labor en la España republicana (1931-1939) y su integración en México*, Tesis Doctoral, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1996.
- CUERPO GRÁFICO MARIANO BENLLIURE S/F
- “Mariano Benlliure”, *Cuerpo Gráfico de Arte Valenciano*, vol. I-V, Museo Nacional de Cerámica González Martí, Valencia.
- DÍAZ 1998
- DÍAZ MARTÍN, Soledad, *Mausoleo de Goyarre en Roncal*, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1998.
- DÍAZ RIVERO 1992
- DÍAZ RIVERO, Elena, *La escultura al encuentro de la ciudad, memoria de la escultura urbana en Madrid (1920-1940)*, Tesis Doctoral, Editorial de la UCM, Madrid, 1992.
- DICCIONARIO 1908-30
- Diccionario enciclopédico Espasa*, tomo 8 (BEM-BONF), Espasa-Calpe, Madrid, 1908-30.
- DICCIONARIO BIOGRÁFICO 2010
- Diccionario Biográfico Español*, vol. VII, De “Barco González” a “Bereber”, Real Academia de la Historia, Madrid, 2010.
- DIEGO 1961
- DIEGO, Gerardo, *La rama*, La Isla de los ratones, Santander, 1961.
- DÍEZ 2009
- DÍEZ, José Luis, “Catálogo... Lucrecia Arana y su hijo”, MADRID, 2009, pp. 349-351, nº ficha 53.
- DOMECQ 2005
- DOMECQ Y DIEZ, Álvaro, *Mi vereda al galope*, Lettera, Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 2005.
- DOÑATE 1999
- DOÑATE, Mercè, “La fonería artística Masriera i Campins”, Barcelona, 1999, pp. 214-223.
- ENCICLOPEDIA 2006
- Enciclopedia del Museo del Prado*, tomo 6, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2006.
- ENCISO 1891
- ENCISO, Julio, *Memorias de Julián Goyarre*, Enrique Rubiños, Madrid, (1891), Laida, Bilbao, 1990.
- EL ARCHIVO CM 1995
- El archivo de la Casa de la Moneda de Madrid. Archivo Histórico Nacional*, Museo de la Casa de la Moneda, Madrid, 1995.
- ENSEÑAT 1997
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Los Benlliure. Retrato de una familia” ZAMORA-CREVILLEN-TROMA-VALENCIA, 1997-8, pp. 61-91.
- ENSEÑAT 1998
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Los «personajes» de Benlliure”, MADRID, 1998B, pp. 23-25.
- ENSEÑAT 2000
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “La decoración del saloncito Bauer de Mariano Benlliure”, VALENCIA, 2000, pp. 44-55.
- ENSEÑAT 2005
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Mariano Benlliure y la Asociación de la Prensa”, *Corrida de la Prensa 2005*, Asociación de la Prensa de Madrid, Madrid, 2005, pp. 21-23.
- ENSEÑAT 2006A
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “La obra taurina de Mariano Benlliure”, *Estudios de Tauromaquia*, Aula de Tauromaquia, Curso Académico 2004-5, CEU Ediciones, Madrid, 2006, pp. 235-246.
- ENSEÑAT 2006B
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “La obra taurina de Mariano Benlliure. Los primeros grupos”, *Los Sabios del Toreo*, Año X, nº 43, Círculo Taurino Internacional, Madrid, 2006, p. 53.
- ENSEÑAT 2006C
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “La obra taurina de Mariano Benlliure. La pintura”, *Los Sabios del Toreo*, Año X, nº 44, Círculo Taurino Internacional, Madrid, 2006, p. 53.
- ENSEÑAT 2006D
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Catálogo... Las tres Marías y San Juan”, ALICANTE, 2006, pp. 672-673, ficha nº 256.
- ENSEÑAT 2007A
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “La obra taurina de Mariano Benlliure. Las estocadas”, *Los Sabios del Toreo*, Año XI, nº 45, Círculo Taurino Internacional, Madrid, 2007, p. 23.
- ENSEÑAT 2007B
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “La obra taurina de Mariano Benlliure. Camino del encierro o Conducción de una corrida”, *Los Sabios del Toreo*, Año XI, nº 46, Círculo Taurino Internacional, Madrid, 2007, p. 53.
- ENSEÑAT 2007C

- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Estoqueando a caballo. Don Álvaro Domecq y Díez matando con estoque montando a Presumido”, *Los Sabios del Toreo*, Año XI, nº 47, Círculo Taurino Internacional, Madrid, 2007, p. 55.
- ENSEÑAT 2007D
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Mariano Benlliure y la feria taurina”, VALENCIA-ALICANTE, 2007-8, pp. 11-35.
- ENSEÑAT 2007E
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “El anuncio de la corrida”, VALENCIA-ALICANTE, 2007-8, pp. 72-95.
- ENSEÑAT 2007F
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Los protagonistas... Luis Mazzantini; José María Jardón (niño); La fiesta... El encierro de una corrida”, VALENCIA-ALICANTE, 2007-8, pp. 103-109, ficha nº 12; 113-116, ficha nº 14; 175-181, fichas nº 35-36.
- ENSEÑAT 2007G
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Suerte de varas”, VALENCIA-ALICANTE, 2007-8, pp. 209-254.
- ENSEÑAT 2009
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Catálogo... Jacobo Fitz-James Stuart, 10º duque de Berwick y 17º duque de Alba, 1918; María del Rosario Cayetana Fitz-James Stuart y de Silva, 18ª duquesa de Alba, c. 1928”, SEVILLA, 2009-10, pp. 338-341, ficha nº38; 342-344, ficha nº 39; 345-347, ficha nº 40.
- ENSEÑAT 2010
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “La Fuente de los niños de Mariano Benlliure”, *Renacimientos. La cerámica española en tiempos de Ruiz de Luna*, Fernando González Moreno (ed.), Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010, pp. 55-70.
- ENSEÑAT 2012A
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “El dibujo, herramienta del escultor”, *El dibujo del escultor*, cat. exp., Valencia, 2012, pp.7-16.
- ENSEÑAT 2012B
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, “Catálogo... Jacobo Fitz-James Stuart, XVII duque de Alba; María del Rosario Cayetana Fitz-James Stuart y de Silva, XVIII duquesa de Alba”, MADRID, 2012-3, nº 63-64, pp. 246-251.
- ENSEÑAT Y FERNÁNDEZ 2001
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y FERNÁNDEZ ALBARÉS, Mario, “Entre Mariano Benlliure y Miguel Blay”, SEGOVIA, 2001, pp. 28-30.
- ENSEÑAT Y LÓPEZ 2007A
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y LÓPEZ AZORÍN, María José, “Los protagonistas... Machaquito”, VALENCIA-ALICANTE, 2007-8, pp. 110-112, ficha nº 13.
- ENSEÑAT Y LÓPEZ 2007B
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y LÓPEZ AZORÍN, María José, “El ambiente que rodea la fiesta: Majas, músicos y bailaoras”, VALENCIA-ALICANTE, 2007-8, pp. 132-172.
- ENSEÑAT Y LÓPEZ 2011A
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y LÓPEZ AZORÍN, María José, “Mariano Benlliure. Apuntes sobre su obra y su técnica”, MÁLAGA, 2011, pp. 17-24.
- ENSEÑAT Y LÓPEZ 2011B
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y LÓPEZ AZORÍN, María José, “Catálogo de obras expuestas... Retrato de la sociedad de su época; Benlliure y el universo infantil; La cerámica”, MÁLAGA, 2011, pp. 29-65; 66-85; 92-103.
- ENSEÑAT Y LÓPEZ 2012
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y LÓPEZ AZORÍN, María José, “Un recorrido por la vida y obra de Mariano Benlliure y su relación con Valencia”, VALENCIA, 2012A, pp. 11-19.
- ESCULTURA 1892
- “Escultura y grabado en hueco”, *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892*, Establecimiento Tipográfico de R. Álvarez, Madrid, 1892, pp. 193-215.
- ESPINÓS, ORIHUELA, ROYO-VILLANOVA Y SABÁN 1984
- ESPINÓS DÍAZ, Adela, ORIHUELA, Mercedes, ROYO-VILLANOVA, Mercedes y SABÁN, Guadalupe, “El Prado disperso. Cuadros depositados en Valencia y Castellón de la Plana”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo V, Museo del Prado, Madrid, septiembre-diciembre 1984, pp. 193-212.
- FERNÁNDEZ 1982
- FERNÁNDEZ, Jorge Juan, “Tres bocetos para pasos en el Museo Provincial”, *Merlú*, Radio Zamora, Zamora, 1982, pp. 3-5.
- FERNÁNDEZ CADENAS 1956
- FERNÁNDEZ CADENAS, María, duquesa Viuda de Canalejas, *La vida íntima de Canalejas*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1956.
- FERNÁNDEZ Y UTRERA 2010
- FERNÁNDEZ ALVARÉS, Mario y UTRERA GÓMEZ, Reyes, “Fiestas del Centenario de la Independencia argentina en 1910, visita de la Infanta Isabel a Buenos Aires”, *Reales Sitios*, nº 185, Patrimonio Nacional, Madrid 2010, pp. 44-67.
- FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA 1996-7
- FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA CANTERO, Carmen, *Mariano Benlliure Gil y Federico Cantero Seirullo. Apunte sobre una relación*, Facultad de Historia del Arte, UCM, Madrid, curso académico 1996-7.
- FONTANA 1883
- FONTANA, Ferdinando, *Pennelli e scalpelli, Esposizione internazionale di Belle Arti, Roma 1883*, Guiseppe Galli, Milano, 1883.
- FRANCÉS 1917
- FRANCÉS, José, *El año artístico 1916*, Mundo Latino, Madrid, 1918.
- FRANCÉS 1918
- FRANCÉS, José, *El año artístico 1917*, Mundo Latino, Madrid, 1918.
- FRANCÉS 1919A
- FRANCÉS, José, *El año artístico 1918*, Mundo Latino, Madrid, 1919.
- FRANCÉS 1919B
- FRANCÉS, José, “El arte español y el arte francés en la Exposición de Zaragoza. La descentralización artística”, *Libro de oro de la Exposición hispano-francesa de Bellas Artes celebrada en la lonja de Zaragoza durante los meses de mayo y junio de 1919*, cat. exp., Madrid, 1919.
- FRANCÉS 1920
- FRANCÉS, José, *El año artístico. 1919*, Mundo Latino, Madrid, 1920
- FRANCHIS, FINALDI, RODRÍGUEZ Y LISTRI 2005
- FRANCHIS, Amedeo de, FINALDI, Gabriele, RODRÍGUEZ, Delfin y LISTRI, Massimo, *L'Ambasciata d'Italia in Spagna*, Colección Grand Tour, nº 44, Franco Maria Ricci, Villanova di Castesano, Bologna, 2005.
- FRANCOS 1918
- FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *La vida de Canalejas*, Madrid, 1918.
- FRIZOT 1998
- FRIZOT, Michel, *A new history of photography*, Könemann, Colonia, 1998.
- GALÁN 1932
- GALÁN Y RUIZ, Gabriel, (*Un angelito*), *Lalanda, Ortega y su tiempo*, La Academia, Zaragoza, 1932.
- GARCÍA 2001
- GARCÍA CAVIEDES, Luis, “Mausoleo que Benlliure esculpió a Joselito. Drama gitano”, *Agenda taurina 2001*, España, América y Francia, Temple S.L., Madrid, 2001, pp. 87-89.
- GARCÍA GUATAS 2009
- GARCÍA GUATAS, Manuel, *La imagen de España en la escultura pública (1875-1935)*, Mira, Zaragoza, 2009.
- GARCÍA Y LORENTE 2010
- GARCÍA GUATAS, Manuel y LORENTE, Jesús Pedro (eds.), *Arte Público en la Ciudad de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2010.
- GARCÍA LÓPEZ 1905
- GARCÍA LÓPEZ, Juan Catalina, “Inventario de las medallas españolas que posee la Real Academia de la Historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 47, 1905, pp. 152-229.
- GARCÍA DE LA MONTOYA 1911
- GARCÍA DE LA MONTOYA, Gracián, *La casa de la Infanta de España Doña Isabel de Borbón*, R. Velasco, Madrid, 1911.
- GARCÍA SANCHIZ 1944
- GARCÍA SANCHIZ, Federico, *Adiós, Madrid. Memorias de Madrid y del autor, referentes a las dos primeras décadas del siglo*, Cronos, Zaragoza, 1944.
- GARÍN 1955
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1955.
- GARNELO 1887
- GARNELO, José R., “Exposición Nacional de Bellas Artes (1887)”, *Revista de España*, CXVII, mayo-junio 1887, pp. 439-453.
- GIL 1986
- GIL AREVALO, Jaime, *Técnica de fundición en cera perdida*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla, 1986.

- GIL Y PALACIOS 2000
- GIL SALINAS, Rafael y PALACIOS ALBANDEA, Carmen, *El Ornato Urbano. La Escultura Pública en Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2000.
- GILLIS 1912
- GILLIS, Fernando (Claridades), *El torero de la emoción. Rafael González (Machaquito)*, Renacimiento, Madrid, 1912.
- GIMÉNEZ 1989
- GIMÉNEZ SERRANO, Carmen, “Mariano Benlliure y su tiempo”, *Archivo de arte valenciano*, nº 70, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1989, pp. 117-127.
- GIMENO 2005
- GIMENO PASCUAL, Javier, “Bartolomé Maura, Mariano Benlliure, Miguel Blay, aspectos de una renovación”, *XIII Congreso Internacional de Numismática*, Madrid 2003, Carmen Alfaro Asins, Carmen Marcos Alonso y Paloma Otero Morán (ed.), vol. II., Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, pp. 1725-1736.
- GIUFFREDI 2010
- GIUFFREDI, Augusto, *Formatura E Fonderia. Guida Ai Processi di Lavorazione*, Alinea, Firenze, 2010.
- GÓMEZ Y GARCÍA 2009
- GÓMEZ ALFEO María Victoria, GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando, “Arte y Crítica de Arte en el primer centenario de la Guerra de la Independencia”, *Anales de historia del arte*, nº 19, UCM, Madrid, 2009, pp. 211-236.
- GÓMEZ 1973
- GÓMEZ MARTINEZ, Antonio, “Mariano Benlliure escultor de toros”, *Valencia Atracción*, nº 462, Sociedad Valenciana Fomento del Turismo, Valencia, 1973.
- GONZÁLEZ 1929
- GONZÁLEZ ANAYA, Salvador, *La Oración de la Tarde*, Juventud, Barcelona, 1929.
- GUÍA ABREVIADA ME 2010
- Guía abreviada del Museo del Ejército*, Centro de Publicaciones del Ministerio de Defensa, Madrid, 2010.
- GUIDA COMMERCIALE 1871
- Guida commerciale, scientifica ed artistica della capitale d'Italia*, Roma, 1871.
- GUIDA MONACI 1881
- Guida Monaci*, Roma, 1881.
- GUILLOT 1953
- GUILLOT CARRATALÁ, José, *Doce Escultores Españoles Contemporáneos*, Colección de arte, nº 1, Mayfe, Madrid, 1953.
- GUINDA 2009
- GUINDA PÉREZ, Antonio, *Agustín Querol (1860-1909)*, Tesis Doctoral, *Artigrama*, nº 24, D.H.A., Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pp. 809-811.
- GUTIÉRREZ 1998
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *El monumento de Alfonso XII en el Parque del Retiro*, Aula Abierta. Ciclo de conferencias: el Madrid de Alfonso XIII (1902-1931), vol. 27, Ayuntamiento de Madrid, I.E.M., Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1998.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ 2007
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, “Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado”, MADRID, 2007B, pp. 430-463.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES 2004
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 2004.
- GUZMÁN 1993
- GUZMÁN MORAL, Salvador, *Mausoleo y Legado Artístico de la vizcondesa de Termens*, Cuadernos Egabrenses, nº 7, Ayuntamiento de Cabra, Obra Cultural Caja Sur, 1993.
- GUZMÁN 2002
- GUZMÁN MORAL, Salvador, *El mausoleo de la vizcondesa de Termens de Cabra*, Biblioteca Ensayo, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002.
- HERAS 2003
- HERAS ESTEBAN, Elena de las, *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, 2003.
- HERNÁNDEZ 1955
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *Julián Gayarre, el tenor de la voz de ángel*, Lira, Barcelona, 1955.
- HERRERO Y MORENO 2003
- HERRERO SUBIRANA, Marta y MORENO BARDAJÍ, Francisco, “El Mausoleo”, *Julián Gayarre, un tenor histórico, un navarro universal*, M. Herrero, Madrid, 2003, pp. 166-169.
- HORRA 2002
- HORRA, Araceli de la, *Esculturas en espacios públicos de Vitoria-Gasteiz*, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 2002.
- IBÁÑEZ Y CABRIÑANA 1906
- IBÁÑEZ MARÍN, José, Comandante y CABRIÑANA, marqués de, *Monumento al general Martínez Campos*, Trabajo, Madrid, 1906.
- IZQUIERDO 2010
- IZQUIERDO, Marcelino, “Sagasta veranea en los Cameros”, *larioja.com*, 15 de agosto de 2010.
- JANDOLO 1953
- JANDOLO, Augusto, *Studi e modelli di Via Margutta (1870-1950)*, Ceschina, Milán, 1953.
- KISLUK-GROSHEIDE 1994
- KISLUK-GROSHEIDE, Daniëlle O., “The Marquand Maison”, *Metropolitan Museum Journal*, vol. 29, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994, pp. 151-181.
- LAFUENTE 1947
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Los toros en las artes plásticas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947.
- LANCELLOTTI 1926
- LANCELLOTTI, Arturo, *Le Biennali veneziane dell'ante guerra, dalla I alla IX*, Casa d'Arte Ariel, Alessandria, 1926.
- LINARES 1909
- LINARES RIVAS, Manuel, *El Caballero Lobo. Fábula en tres jornadas en prosa*, R. Velasco, Madrid, (1909), 1910.
- LLANO Y DIEGO 1917
- LLANO Joaquín del, DIEGO, José de, *Ofrenda: la esclavitud en Puerto Rico Comisión del Monumento a Emilio Castelar*, La Comisión, San Juan, Puerto Rico, 1917.
- LÓPEZ 1997
- LÓPEZ AZORÍN, María José, “Catálogo...Busto de María Ortiz de Benlliure; Busto de su sobrino Peppino Benlliure Ortiz; Retrato de Matilde Benlliure Vidal; Busto de D. José Benlliure Gil; Busto de Lucrecia Arana; Retrato de Mariano Benlliure”, ZAMORA-CREVILLEN-T-ROMA-VALENCIA, 1997-8, pp. 126-127, ficha nº 18; 130-131, ficha nº 20; 150-151, ficha nº 30; 152-153, ficha nº 31; 154-155, ficha nº 32; 168-169, ficha nº 39.
- LÓPEZ 1999
- LÓPEZ AZORÍN, María José, “Los Benlliure”, *Grandes Pintores de la Comunidad Valenciana. Pasión por la luz*, Capítulo 23, Editorial Gules S.L., Valencia, 1999, pp. 269-280.
- LÓPEZ 2000
- LÓPEZ AZORÍN, María José, “Catálogo...Práxedes Mateo-Sagasta; Peppino Benlliure; José Moreno Carbonero; Francisco Domingo marqués; María Barrientos; Pastora Imperio; Procesión de los niños; Ánfora báquica o La bacanal; Cinco Perfiles de Mujer; Canto de Amor; Mi nieto. Guillermo Stefaniai Benlliure; Boceto del duque de Rivas, Sarcófago de Vicente Blasco Ibáñez”, VALENCIA, 2000, pp. 242, ficha nº 13; 245, ficha nº 19; 257, ficha nº 43; 258, ficha nº 45; 262, ficha nº 53; 269, ficha nº 67; 276, ficha nº 81; 198, 278, ficha nº 83; 279, ficha nº 85; 286, ficha nº 99; 288, ficha nº 102; 220-221, 290, ficha nº 106-107.
- LÓPEZ-MORELL 2005
- LÓPEZ-MORELL, Miguel Ángel, *La Casa Rothschild en España (1812-1941)*, Marcial Pons, Madrid, 2005.
- LÓPEZ VALDEMORO 1899
- LÓPEZ VALDEMORO DE QUESADA, Juan Gualberto, Conde de la Navas, *El espectáculo más nacional*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899.
- MAMMUCARI 1987
- MAMMUCARI, Renato, *La Società degli Acquarellisti in Roma*, Vela, Velletri, 1987.
- MARTÍN 1983
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Monumentos Civiles de la Ciudad de Valladolid*, Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, tomo XIII, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1983.
- MARTÍN HERRERO 1992
- MARTÍN HERRERO, José Luis, *La escultura segoviana*, Caja Segovia, Segovia, 1992.
- MARTÍN DE SAGARMINAGA 1997
- MARTÍN DE SAGARMINAGA, Joaquín, *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Fundación Caja de Madrid, Acento, Madrid, 1997.
- MARTINEZ 1973
- MARTINEZ JAVEGA, Elena, *Aportaciones inéditas, gráficas y documentales para la historia crítica del arte de Mariano Benlliure*, D.H.A. Universidad de Valencia, 1973.
- MARTINEZ-NOVILLO 1987
- MARTINEZ-NOVILLO, Álvaro, “Reflexiones sobre la escultura taurina”, MADRID-BILBAO, 1987, pp. 7-26.

- MARTINEZ-NOVILLO 1988
- MARTINEZ-NOVILLO, Álvaro, *El pintor y la tauromaquia*, Turner, Madrid, 1988.
- MARTÍNEZ ORTÍZ 1964
- MARTÍNEZ ORTÍZ, José, *Cartas a Mariano Benlliure*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1964.
- MASSARI 2011
- MASSARI, Stefano, *Roma 1911 nella Rassegna Illustrata della Esposizione*, De Luca, Roma, 2011.
- MATEU Y LLOPIS 1982
- MATEU y LLOPIS, Felipe, "La medaglia di Ribera dello scultore Mariano Benlliure", *Medaglia*, nº 17, Johnson, Milán, 1982, pp. 64-67.
- MAURA Y MONTANER 2001
- MAURA Y MONTANER, Antonio, *Maura. Historia del monumento a don Antonio Maura. Recuperación de la obra de Mariano Benlliure*, Asociación de Vecinos de San Jaime, Palma de Mallorca, 2001.
- MELENDRERAS 1985
- MELENDRERAS GIMENO, José Luis, "Monumento al Cid Campeador, obra de la escultora estadounidense Anna V. Hyatt de Huntigton", *Boletín de la Institución Fernán González*, 2º sem. 1985, Año 64, nº 205, CSIC, Burgos, 1985, pp. 59-66.
- MICHONNEAU 2002
- MICHONNEAU, Stéphane, *Barcelona. Memòria i identitat: monuments, commemoracions i mites*, Eumo, Vic, 2002.
- MONTALVO 1996
- MONTALVO MARTÍN, J., *Madrid villa y corte y su Ilustre Colegio de Abogados*, MADRID, 1996.
- MONTIJANO 1998
- MONTIJANO GARCÍA, Juan María, *La Academia de España en Roma*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 1998.
- MONTOLIÚ 1997
- MONTOLIÚ SOLER, Violeta, *Mariano Benlliure. 1862-1947*, Valencia, Generalitat, 1997.
- MONTOLIÚ 2011
- MONTOLIÚ SOLER, Violeta, "Mariano Benlliure Gil (1862-1947). Escultor valenciano", *Real Acadèmia de Cultura Valenciana digital*, Sección Historia del arte valenciano, 2011, pp. 1-47.
- MORALES Y SAURET 1990
- MORALES FOLGUERA, José Miguel, SAURET GUERRERO, Teresa, *Patrimonio Artístico y Monumental, Málaga*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1990.
- MORALES Y MARÍN 1991
- MORALES y MARÍN José Luis, *Los toros en el Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- NIETO 1990
- NIETO CRUZ, Eduardo, *Anotaciones Histórico Artísticas sobre el Cristo de la Expiración*, Málaga, 1990.
- NOTAS SOBRE EL SEÑOR GINER 1979
- "Notas sobre el señor Giner", *Reunión en memoria de don José Giner Pantoja*, Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos y Corporación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza, Madrid, 16 de mayo 1979.
- OCAMPO 2011
- OCAMPO, José Antonio, "La historia vivida, la botadura del acorazado Alfonso XIII", *Revista de Historia Naval*, nº 29, Nº 115, Instituto de Historia y Cultura Naval, Madrid, 2011, pp. 95-98.
- ORTS 1920
- ORTS RAMOS, Tomás (Uno al sesgo), *Ignacio Sánchez Mejías*, Alfa, Madrid, 1920.
- PALIZA 2004
- PALIZA MONDUATE, Maité, "El monumento al poeta Antonio Trueba, obra de Mariano Benlliure y su influencia en la escultura conmemorativa vizcaína del siglo XX", *Ondare*, cuadernos de artes plásticas y monumentales, nº 23, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2004, pp. 437-453.
- PEÑALBA Y ÁLVAREZ 2002
- PEÑALBA HERNÁNDEZ, Pilar y ÁLVAREZ ALONSO, Camino, *Catálogo de medallas históricas del Museo Naval de Madrid*, Museo Naval, Fundación Alvárgonzález, Madrid, 2002.
- PICÓN 1890
- PICÓN, Jacinto Octavio, *Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid 1890*, Enrique Rubiños, Madrid, 1890.
- PIETRANGELI 1971
- PIETRANGELI, Carlo, *Il Museo di Roma. Documenti e Iconografia*, Capelli, Bologna, 1971.
- PINEDO 2006
- PINEDO, C., "Aun aprendiendo. Genaro Palau Romero o la alegría de pintar", *Col.lecció d'Art Caixa Torrent*, cat. exp., Valencia, 2006, s/n.
- PINET 2007
- PINET, Hélène (dir.), *Rodin et la photographie*, Gallimard, Musée Rodin, Paris, 2007.
- PONS-SOROLLA 2001
- PONS-SOROLLA, Blanca, *Joaquín Sorolla. Vida y Obra*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2001.
- PORTELA 1992
- PORTELA SANDOVAL, Francisco, "Obras de Mariano Benlliure en el patrimonio nacional", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 73, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1992, pp. 144-148.
- PORTELA 1997
- PORTELA SANDOVAL, Francisco, "La escultura y la pintura en el Museo del Ejército", *Militaria*, nº 9, Asociación de Amigos del Museo de Ejército, UCM, Madrid, 1997, pp. 121-138.
- PORTELA 1998
- PORTELA SANDOVAL, Francisco José, "Benlliure, el Ejército y Madrid" MADRID, 1998B, pp. 17-18.
- PRIETO 2011
- PRIETO BARRIO, Antonio, *Compendio Legislativo de Órdenes, Medallas y Condecoraciones*. Edición del autor [CD], Madrid, enero de 2011.
- PROCESIÓN DE NIÑOS 2012
- "Catálogo de Obra...Procesión de niños: Primavera, 1925 (ca.); Procesión de niños: Otoño, 1925 (ca.)", VALENCIA, 2012A, pp.58-59; 60-61.
- PUENTE 1987
- PUENTE, Joaquín de la, "Jacobo Fitz James Stuart, X duque de Berwick y XVII duque de Alba", MADRID, 1987A, pp. 168-169, ficha nº 40.
- QUEVEDO 1947
- QUEVEDO PESSANHA, Carmen de, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- RAMÓN 1978
- Ramón y Cajal, 1852-1934*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1978.
- REYERO 1996
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "La imagen del artista en la escultura monumental española (1864-1904)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 64, Zaragoza, 1996, pp. 21-33.
- REYERO 1997A
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Realismo y escenografía en la escultura monumental de Mariano Benlliure", ZAMORA-CREVILLEN-T-ROMA-VALENCIA, 1997-8, pp. 35-59.
- REYERO 1997B
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "En los límites de la realidad y el arte. El ilusionismo espacio-temporal en la escultura monumental española en torno a 1900", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 9-10, UAM, Madrid, 1997-8, pp. 387-397.
- REYERO 1998
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "La catarsis hipócrita. El 98 y la escultura conmemorativa en Nueva York y España", *Arte e identidades culturales, actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, CEHA, 28, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre 1998, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1998, pp. 327-336.
- REYERO 1999A
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.
- REYERO 1999B
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Catálogo...Busto del general López Domínguez", *El Arte en el Senado*, Senado, Madrid, 1999, pp. 486-487.
- REYERO 1999C
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "El sentido del tacto en la escultura monumental española hacia 1900", *Goya*, nº 270, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1999, pp. 155-164.
- REYERO 2000
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Escultura, industria y obras públicas en la mentalidad española del siglo XIX", *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 2, Santander, 2000, pp. 9-30.
- REYERO 2001A
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Los orígenes de la escultura moderna y los críticos de las exposiciones nacionales", *El arte español del siglo XX*, X Jornadas de Arte CSIC, 20-23 noviembre de 2000, CSIC, Madrid, 2001, pp. 145-158.
- REYERO 2001B

- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Paragone entre pintura y escultura en el siglo XIX español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 13, UAM, Madrid, 2001, pp. 133-142.
- REYERO 2002A
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2002.
- REYERO 2002B
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Del "Gianicolo" al "Champ de Mars". Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, 1855-1900", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 14, UAM, Madrid, 2002, pp. 275-288.
- REYERO 2003A
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "La participación de los escultores españoles en las Exposiciones Universales de París de 1855 a 1889", XI Jornadas de Historia del Arte, *El arte español fuera de España*, Madrid, 18-22 noviembre 2002, CSIC, Madrid, 2003, pp. 79-92.
- REYERO 2003B
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Monumentalizar la capital: La escultura conmemorativa en Madrid durante el siglo XIX", María del Carmen Lacarra Duca y Cristina Giménez Navarro (coord.), *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 2003, pp. 41-62.
- REYERO 2003C
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "El triunfo de la escultura española en la Exposición Universal de París de 1900", *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XCI, Zaragoza, 2003, pp. 297-312.
- REYERO 2004A
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París, 1850-1900*, UAM, Madrid, 2004.
- REYERO 2004B
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "El monumento conmemorativo y las identidades colectivas en España en torno a 1900", *Quinto encuentro de estudios sobre El Justicia de Aragón*, Zaragoza, 28-29 de abril 2004, pp. 131-158.
- REYERO 2007
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "La renovación del monumento público en España en tiempos de Mateo Inurria", CÓRDOBA, 2007, pp. 126-157.
- REYERO 2009
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, "El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 740, CSIC, Madrid, 2009, pp. 1197-1210.
- REYERO Y FREIXA 1995
- REYERO HERMOSILLA, Carlos y FREIXA SERRA, Mireia, *Pintura y escultura en España 1800-1919*, Madrid, Cátedra, 1995.
- RINCÓN 1984
- RINCÓN GARCÍA, Wilfredo, *Un siglo de escultura en Zaragoza. 1808-1908*, Zaragoza, 1984.
- RINCÓN 1994
- RINCÓN GARCÍA, Wilfredo, *Catálogo de Escultura del Museo Romántico*, Madrid, 1994.
- RINCÓN 2011
- RINCÓN GARCÍA, Wilfredo, *Mariano Benlliure*, Aneto Publicaciones, Zaragoza, 2011.
- RINCÓN LAZCANO 1909
- RINCÓN LAZCANO, José, *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid, (1909), Reimpresión de la Asociación de Libreros de Lance de Madrid, Madrid, 2001.
- RIVAS 1950
- RIVAS SANTIAGO, Natalio, *Miscelánea de episodios históricos, páginas de mi archivo y apuntes para mis "Memorias"*, Editora Nacional, Madrid, 1950.
- RIVERA 2003
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "IV. Ecce Homo. Ecce Homo. Las lágrimas de San Pedro. Camino del Calvario...Redención", SEGOVIA, 2003, pp. 157-159, ficha nº 10.
- RODRÍGUEZ 1992
- RODRÍGUEZ ARNÁEZ, José Manuel A., *Lucrecia Arana. Jarrera castiza. La reina de las tiples del género chico*, Asociación Cultural Manuel Bartolomé Cossío, Haro, La Rioja, 1992.
- ROMERO 2007
- ROMERO MATEO, María Cruz, "Memoria y política en el liberalismo progresista", *Historia y políticas: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 17, UCM, UNED, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2007, pp. 69-88.
- ROMERO TORRES 1980
- ROMERO TORRES, José Luis, *La escultura en el Museo de Málaga (siglos XIII-XX)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.
- ROMERO TORRES 1990
- ROMERO TORRES, José Luis, "El patrimonio escultórico", *Patrimonio Artístico y Monumental*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1990.
- ROSENFELD 1991
- ROSENFELD, Daniel (ed.), *European Painting and Sculpture in the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Circa 1770-1937*, in the Museum of Art, Rhode Island School of Design, R.I., Providence, 1991.
- ROSSETTI 1904
- Rossetti Agresti, Olivia, *Giovanni Costa, his life, work, and times*, Grant Richards, Londres, 1904.
- RUÍZ 1993
- RUÍZ BREMÓN, Mónica, *Catálogo de Escultura del Museo Sorolla*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.
- RUIZ TRAPERO 2003
- RUIZ TRAPERO, María (dir.), *Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional*, De Alfonso XIII a Juan Carlos I (1902-2002), vol. III, Consejería de Educación, Madrid, 2003.
- SAGUAR 1986A
- SAGUAR QUER, Carlos, "El Panteón Guirao, de Agustín Querol, en la Sacramental de San Isidro", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños XXIII*, nº 23, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1986, pp. 79-86.
- SAGUAR 1986B
- SAGUAR QUER, Carlos, "Grabados del siglo XVII al XIX en la colección Lázaro Galdiano", *Goya*, nº 193-195, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1986, pp. 162-167.
- SALVADOR 1989
- SALVADOR PRIETO, María del Socorro, "Monumentos escultóricos erigidos en Madrid para celebrar la coronación de Alfonso XIII", *Anales de historia del arte*, nº 1, UCM, Madrid, 1989, pp. 305-316.
- SALVADOR 1990
- SALVADOR PRIETO, María del Socorro, *La escultura monumental en Madrid: Calles, Plazas y Jardines Públicos (1875- 1936)*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1990.
- SAMPER 2006
- SAMPER, Vicente, "La donació Goerlich-Miquel", *La donación Goerlich-Miquel*, cat.exp., Valencia, 2006, pp. 107-124.
- SÁNCHEZ-MESA 1980
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, "El Monumento al marqués de Larios en Málaga y la problemática de la escultura decimonónica", *Boletín de Arte*, nº 1, Universidad de Málaga, Málaga, 1980, pp.179-188.
- SÁNCHEZ Y DURÁN 1993
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, y DURÁN BLÁZQUEZ, Manuel, *Luis Mazzantini. El señorito loco*, Librería Gaztambide, Madrid, 1993.
- SANTA ANA Y CATALÁ 2000
- SANTA ANA y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio de y CATALÁ I GORGES, "Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, dos artistas valencianos de dimensión universal", VALENCIA, 2000, pp. 18-43.
- SARCÒFAG 1998
- Sarcòfag de Vicente Blasco Ibáñez. Mariano Benlliure*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.
- SCHARF 1994
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- SCULPTURE 1950
- "Sculpture", *Exposición de Arte Español en El Cairo*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1950, pp. 73-79.
- SECCIÓN SEGUNDA 1890
- "Sección Segunda. Escultura y Grabado en Hueco", *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Edición oficial, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1890, pp. 211-233.
- SENTENACH 1925
- SENTENACH, Narciso, "Visita al estudio de Benlliure", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 33, nº 1, Sociedad Española de Excursiones, Madrid, 1925, pp. 78-79.
- SEVILLA 1956
- SEVILLA ANDRÉS, Diego, *Canalejas*, Aedos, Barcelona, 1956.
- SILVA 1998

SILVA MAROTO, Pilar, *El Coleccionismo en el Reinado de Alfonso XIII. La Colección Real*, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1998.

SOBRINO 1996

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, "Ciudad y escultura pública: monumentos, intenciones iconográficas y presencia plástica", Rodríguez Casal, Antón A., *Humanitas. Estudios en homenaje a Prof. Dr. Carlos Alonso del Real*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996, pp. 927-938.

SORRIBES 1925

SORRIBES, Pedro C., "Visita a la colección de D. Eduardo de Laiglesia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 33, nº 1, Sociedad Española de Excursiones, Madrid, 1925, pp. 80-89.

SOTHEYB'S 2000

"Mariano Benlliure y Gil Spanish, 1862-1947, Buzo de Playa", *Sotheyb's auction catalogue, European Sculpture and Works of Art 900-1900*, London Wednesday, 5 July 2000, pp. 106-107, ficha nº 145.

SOTO 1947

SOTO y SAGARRA, Luis de, "El Tesoro Artístico Nacional. La Colección Osuna-Varela Zequeira", *Carteles*, Año 28, nº 35, La Habana, Cuba, 31 agosto 1947, pp. 36-41.

STEPANEK 1999

STEPANEK, Pavel, "Artistas españoles en las exposiciones de la unidad de Bellas Artes de Praga de 1891 a 1910", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº 13, Barcelona, 1999, pp. 103-125.

STORM 1999

STORM, Eric, "El tercer centenario del Don Quijote en 1905 y el nacionalismo español", *Hispania*, nº 58-2/199, CSIC, Madrid, 1999, pp. 625-655.

SUÁREZ Y GALLEGO 1981

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis y GALLEGO, José Andrés (ed.), *Historia General de España y América: Revolución y Restauración: (1868-1931)*, Tomo XVI-2, Rialp, Madrid, 1981.

DURÁN SUBASTAS 2005

DURÁN SUBASTAS DE ARTE, *Catálogo de la Subasta nº 409*, Durán, Madrid, 25/10/2005.

SUBIRÁ 1947

SUBIRÁ, José, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Aldus, Madrid, (1947), reedición Fundación Caja Madrid, 1997.

TEMES 2003

TEMES, José Luis, "El patrimonio artístico de Círculo II. B. Fondo antiguo (1800-1936). C. Fondo moderno (1936-2003)", *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, de 1939 a Nuestros Días*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, pp. 408-414.

T.H.S.O.A. 1938

THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA, *Handbook: museum and library collections*, The Trustees, New York, 1938.

TORO 1947

TORO BUIZA, Luis, *Sevilla en la historia del toreo y la Exposición de 1945*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1947.

TUERO 1962

TUERO O'DONNELL, P., *Mariano Benlliure o recuerdos de una familia*, Gráficas El Tinell, Barcelona, 1962.

VELASCO 1947

VELASCO ZAZO, Antonio, *Madrid en su fiesta de toros*, Victoriano Suárez, Madrid, 1947.

VIDAL 1977

VIDAL CORELLA, Vicente, *Los Benlliure y su época*, Prometeo, Valencia, (1977), 2000.

VIVES 1916

VIVES Y ESCUDERO, Antonio, *Medallas de la Casa de Borbón, de D. Amadeo I, del Gobierno Provisional y de la República Española*, Blass, Madrid, 1916.

VV.AA. 1909

VV.AA., *Scilla e Cariddi*, Associazione della Stampa Periodica Italiana, Tipografia Roma, Roma, 1909.

VV.AA. 1944

VV.AA., *Museo de Bellas Artes de Málaga. Catálogo*, Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 1944.

VV.AA. 1983

VV.AA., *Guía de Arquitectura y urbanismo de Madrid Tomo II, Ensanche y crecimiento*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1985.

VV.A.A. 1984

V.V.A.A., *Navarra. Historia y arte. Tierras y gentes*. Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1984.

VV.AA. 2000A

VV.AA., "La Corrida", *R&R. Restauración y Rehabilitación*, nº 37, Madrid, febrero 2000, pp. 34-41.

VV.AA. 2000B

VV.AA., *The Hispanic Society of America. Tesoros*, El Viso, Madrid, 2000.

ZALDIVAR 1990

ZALDÍVAR, Rafael, *El cartel taurino: historia y evolución de un género (1737-1990)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

ZUBIAUR 1984

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, "Tierras y gentes. La montaña...Mariano Benlliure, Mausoleo de Gayarre en Roncal", *Navarra. Historia y arte. Tierras y gentes*. Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1984, p. 263.

Exposiciones

ALICANTE 2006

Exposición La luz de las imágenes, La faz de la Eternidad, Alicante 2006, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.

ALICANTE-SAN SEBASTIÁN-VALENCIA 1986-8

Los Benlliure Colección del Museo de San Pío V, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 6-30 agosto 1987, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1987.

ALMERÍA-MÁLAGA 1999

Luces de sangre, Centro de Arte Museo de Almería, 13 agosto-12 septiembre 1999, Museo Municipal de Málaga, 20 septiembre-31 octubre 1999, Unicaja Fundación, Ronda, 1999.

BARCELONA 1918

Exposició d'art. Catàleg Il·lustrat, Ayuntamiento de Barcelona, J. Thomas, Barcelona, 1918.

BARCELONA 1920

Exposició d'Art, catàleg il·lustrat, Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona, Barcelona, 1920.

BARCELONA 1929

Catálogo de la Sección Española (primera serie) en la Exposición Internacional de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado de la Exposición Internacional de Barcelona, Exposición Internacional de Barcelona 1929 Sección Española, Herma A.G., Badalona, 1929.

BARCELONA 1986

Art contra la guerra, entorn del pavelló espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937, Palau de la Virreina, noviembre-diciembre 1986, Ajuntament, Barcelona, 1986.

BARCELONA 1999

QUILÉZ I CORELLA, Francesc M., *Els Masriera*, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Generalitat de Catalunya, Caja Duero, Barcelona, 1999.

BARCELONA 2001

GIMENO PASCUAL, Javier, *La medalla modernista*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2001.

BERLÍN 1891

Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841-1891, Katalog, Verlag des Vereins Berliner Künstler, Berlin, 1891.

BERLÍN 1894

Grosse Berliner Kunst-Ausstellung, 1894, Katalog, Verlag von Rud. Schuster, Berlin, 1894.

BERLÍN 1895

Grosse Berliner Kunst-Ausstellung, 1895, Katalog, Schuster, Berlin, 1895.

BERLÍN 1896

Internationale Kunst-Ausstellung, 1896, Katalog, Schuster, Berlin, 1896.

BERLÍN 1900

Grosse Berliner Kunst-Ausstellung, 1900, 5. Mai bis 16. Sept. 1900 Katalog, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Berlin Stuttgart Leipzig, 1900.

BILBAO 2012

LERTXUNDI GALIANA, Mikel, *Anselmo Guinea (1855-1906). Los orígenes de la modernidad en la pintura vasca*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 13 febrero-20 mayo 2012, Bilbao, 2012.

BUDAPEST 1896A

Exposition Internationale du Milénaire, Budapest, 1896.

BUDAPEST 1896B

Catologue Général de l'exposition nationale du Milénaire, Kosmos, Budapest, 1896.

BUENOS AIRES 1900

V Exposición de pinturas organizada por don José Artal. Arte

- Moderno-Escuela Española*, Salón Witcomb, Buenos Aires, 1900.
BUENOS AIRES 1906
XVI Exposición. Arte Español. Escuela española, Salón Witcomb, Buenos Aires, junio 1906.
BUENOS AIRES 1907
XVIII Exposición de Artistas Españoles, Salón Artal, Buenos Aires, junio 1907.
BUENOS AIRES 1910
Exposición Internacional de Arte del Centenario Buenos Aires 1901, M. Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1910.
BURDEOS 1919
Goya et art espagnol moderne, catalogue officiel, ville de Bourdeaux, Musée de l'Hotel de Ville jun-juillet, 1919, Bourdeaux, 1919.
BURDEOS 1984
50 ans d'Art Espagnol 1880-1936, Galerie des Beaux Arts Bordeaux, 11 mai-1er septembre 1984, La Galerie, Bourdeaux, France, 1984.
BURGOS, 1991
Alonso Martínez y su época, Casa del Cordón, noviembre-diciembre 1991, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, Burgos, 1991.
BURGOS 2010
ESPINOS DÍAZ, Adela, *Líneas maestras. Dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Cultural Cordón, 25 marzo-23 mayo 2010, Caja Burgos, Burgos, 2010.
COPENHAGUE 1897
Den Internationale Kunststudstilling i Kobenhavn, Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 1897.
CÓRDOBA 1992
La Fiesta Nacional, Museo Diocesano de Bellas Artes de Córdoba, 14-23 mayo 1992, Obra Cultural Cajasur, Córdoba, 1992.
CÓRDOBA 1997
MORENO CUADRO, Fernando, *Suerte Suprema. Exposición homenaje a Manolete*, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1997.
CÓRDOBA 1998
Capa, colección, 12 marzo-12 abril, Palacio de la Merced, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1998.
CÓRDOBA 2006
BÁEZ, José María, *Tauromaquia cordobesa. Desde el Romanticismo a la Transición. Fondos del Museo Taurino de Córdoba*, Sala de exposiciones Vimcorsa, Córdoba, mayo-julio 2006, Ibercaja, Zaragoza, 2006.
CÓRDOBA 2007
Mateo Inurria y la escultura de su tiempo, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 2007.
EL CAIRO 1950
Exposición de Arte Español en El Cairo, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1950.
EL ESCORIAL 1993
María Cristina de Habsburgo y su tiempo, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.
GIRONA 2000
FERRÉS, Pilar, *Miquel Blay i Fàbrega, 1866-1936, l'escultura del sentiment*, Museo Comarcal de la Garrotxa, septiembre 2000, Fundació Caixa de Girona, Girona, 2000.
ESCORIAZA 2008
José Arana, junio-octubre 2008, Ibarraundi Museoa, Escoriatza, 2008.
GLASGOW 1901
International Exhibition of 1901, Official Catalogue of the Fine Art Section, Chas. P. Watson, Glasgow, 1901.
LIEJA 1930
Exposition Internationale de Liège, may-novembre 1930, Liège, 1930.
LOGROÑO 2002-3
Sagasta y el Liberalismo Progresista en España, Sala Amos Salvador-Parlamento de la Rioja, Logroño 7 noviembre 2002-7 enero 2003, Cultural Rioja, Logroño, 2002.
LONDRES, 1920-1
Exhibition of Spanish paintings at the Royal academy of Arts, November 1920-January 1921, W. Clowes & sons, London, 1920.
MAASTRICHT 2005
TEFAF 2005, 4-13 de marzo, Palacio de Congresos y Exposiciones MECC, Maastricht, Países Bajos, 2005.
MADRID 1876
Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1876, Manuel Tello, Madrid, 1876.
MADRID 1884
Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1884, Manuel Tello, Madrid, 1884.
MADRID 1887
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, El Correo, Madrid, 1887.
MADRID 1890
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, Edición oficial, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1890.
MADRID 1892A
Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes 1892, Establecimiento Tipográfico de R. Álvarez, Madrid, 1892.
MADRID 1892B
IV Centenario del Descubrimiento de América, Exposición Internacional de Bellas Artes, Madrid, 1892, Juicios críticos publicados en "El Correo" por Augusto Comas y Blanco, Tipografía Fortanet, Madrid, 1893.
MADRID 1895
Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895, Tomás Minuesa, Madrid, 1895.
MADRID 1897
Catálogo de la Exposición Artística a Beneficio de los beridos de Cuba y Filipinas, Ministerio de Ultramar, Madrid, 1897.
MADRID 1898
VI Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Palacio de Cristal, Madrid, mayo 1898.
MADRID 1901
Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1901, Casa Editorial "Mateu", Madrid, 1901.
MADRID 1902
VIII Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 1902.
MADRID 1904
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, Casa Editorial "Mateu", Madrid, 1904.
MADRID 1907
X Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 1907.
MADRID 1912
Catálogo oficial ilustrado de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1912, Artes Gráficas Mateu, Madrid, 1912.
MADRID 1918A
Exposición de Pintura Francesa Contemporánea 1870-1918, Madrid, 1918.
MADRID 1918B
Catálogo de la exposición Pintura Francesa Contemporánea 1870-1918, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1918.
MADRID 1920A
Exposición de medallas de artistas franceses, 21 mayo-31 diciembre, Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales, Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, 1920.
MADRID 1920B
Catálogo del Primer Salón de Otoño, octubre 1920, fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, A. de Ángel Alcoy, Madrid, 1920.
MADRID 1921
Catálogo del Segundo Salón de Otoño, Madrid, octubre 1921, fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, A. de Ángel Alcoy, Madrid, 1921.
MADRID 1927
Catálogo del Séptimo Salón de Otoño, fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, Zoila Ascasibar, Madrid, 1927.
MADRID 1929
Exposición de la Asociación de Pintores y Escultores, Inauguración del nuevo salón de exposiciones de la Casa Aeolian, Madrid, 1929.
MADRID 1931
Catálogo del Undécimo Salón de Otoño, fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, Madrid, 1931.
MADRID 1933
Catálogo del XIII Salón de Otoño, fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, Madrid, 1933.
MADRID 1936
Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936, Blas, Madrid, 1936.
MADRID 1943
Catálogo del XVII Salón de Otoño, fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, Samarán, Madrid, 1943.
MADRID 1945-6
Catálogo del XLIX Salón de otoño, fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, diciembre 1945-enero 1946, Palacio del Retiro, Madrid, Samarán, Madrid, 1945.
MADRID 1956
Primer centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español (1856-1956), Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1956.
MADRID 1975
La época de la Restauración, Palacio de Velázquez, Madrid, junio-septiembre 1975, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.
MADRID 1979
Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979), Palacio de Velázquez, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1979.
MADRID 1984
Toros y toreros en la escultura española, exposición organizada por el Banco de Bilbao en su sala de exposiciones de Madrid, mayo-junio 1987, Banco de Bilbao, Bilbao, 1987.
MADRID 1985
Escultura Española, 1900-1936, Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid 23 mayo-22 julio 1985, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1985.
MADRID 1987A
El arte en las colecciones de la Casa de Alba, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid 29 mayo-5 julio 1987, Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1987.
MADRID 1987B
ALIX, Josefina, *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
MADRID 1988
"Actividades culturales... Exposición Hispano-Británica con motivo de la visita a España de su majestad la reina Isabel II", Salón de Alabarderos del Palacio Real, Madrid, *Reales Sitios*, nº 98, Patrimonio Nacional, Madrid, 1988, pp. 68-70.
MADRID 1996
Madrid villa y corte y su Ilustre Colegio de Abogados. IV Centenario del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid, Centro Cultural de la Villa, 24 mayo-30 junio, Colegio de Abogados de Madrid, Madrid, 1996.
MADRID 1997-8
Cánovas y la Restauración, José Luis Diez (com.), Centro Cultural Conde duque, diciembre 1997-febrero 1998,

- Secretaría de Estado de Cultura, Argentina, Madrid, 1997.
MADRID 1998A
Madrid 1898, Madrid, Centro Cultural de la Villa, marzo-abril 1998, Madrid, 1998.
MADRID 1998B
Benlliure y el Ejército, Museo del Ejército 5 mayo-5 junio 1998, Madrid, Ministerio de Defensa, Madrid, 1998.
MADRID 2000-1
Sagasta y el liberalismo español, Carlos Dardé (com.), 22 diciembre 2000-28 febrero 2001, Fundación Argentina BBVA, Madrid, 2000.
MADRID 2007A
Iustitia. La justicia en las artes, Fundación Carlos de Amberes, Vicepresidencia Segunda y consejería de Justicia e Interior de la Comunidad de Madrid, Dykinson, Madrid, 2007.
MADRID 2007B
El siglo XIX en el Prado, José Luis Díez y Javier Barón (com.), Museo Nacional del Prado, junio-octubre 2007, Madrid, 2007.
MADRID 2007C
Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español, Henry Vicente Garrido (dir.), Ministerio de la Vivienda, Madrid, 2007.
MADRID 2008
Campus. Imágenes de la Justicia, Real Fábrica de Tapices, 25 enero-24 marzo 2008, Comunidad de Madrid, Madrid, 2008.
MADRID 2009
DÍEZ, José Luis, BARÓN, Javier, *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009.
MADRID 2011
América Latina 1810-2010, 200 años de historias, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (com.), Biblioteca Nacional de España, 13 abril-10 julio 2011, Madrid, 2011.
MADRID 2012-3
El Legado Casa de Alba Mecenazgo al servicio del Arte, Pablo Melendo Beltrán (com.), Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, Ayuntamiento de Madrid, 29 noviembre 2012-31 marzo 2013, Fundación Casa de Alba, Alcobendas, Madrid, 2012.
MADRID-BARCELONA 1998
España fin de siglo, Madrid, 13 enero-29 marzo 1998; Barcelona, 20 mayo-26 julio 1998, Fundación La Caixa, Barcelona, 1997.
MADRID-BILBAO 2002
Regeneración y Reforma, España a comienzos del siglo XX, Sala Fundación BBVA, Madrid, enero-marzo 2002; Sala Fundación BBVA, Bilbao, abril-mayo 2002, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Fundación BBVA, Madrid, 2002.
MADRID-VALENCIA 1944
La corrida de toros, Sala Partenillo, Madrid; Museo Histórico Municipal, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1944.
MADRID-VALENCIA 1999
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Española en Chile. Colección de Pintura Española del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999.
MÁLAGA 2011
Mariano Benlliure regresa a Málaga, Lucrecia Enseñat Benlliure (com.), 4-27 febrero 2011, Sala de Exposiciones del Rectorado, Universidad de Málaga, Málaga, 2011.
MÉXICO 1910
Exposición de Arte Español e Industrias Decorativas, José Blass y Cía., Madrid, 1910.
MUNICH 1890
Illustrierter Katalog der Zweiten Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im Kgl. Glaspalaste 1890, Franz Manfstaengl Kunstverlag A. G., München, 1890.
MUNICH 1892
Illustrierter Katalog der VI Internationalen Kunstausstellung, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, München, 1892
MUNICH 1893
Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalaste 1893, Ausgeg. am 12. August, Hanfstaengl München, 1893.
MUNICH 1894
Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, von Kunstwerken Aller Nationen im Kgl. Glaspalaste 1894, Ausgeg. am 8. Juli, München, Verlag von Franz Hanfstaengl, München, 1894.
MUNICH 1897
Illustrierter Katalog der VII Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste, juni-ok 1897, München, Verlag von Rudolffosse, Münchener Künstler-Genossenschaft, München, 1897.
MUNICH 1904
Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1904 im kgl. Glaspalast, 2. Ausg., München, 1904.
NUEVA YORK 1910
Catalogue of the International Exhibition of Contemporary Medals, New York, The American Numismatic Society, March 1910, Nueva York, segunda edición, 1911.
PALMA DE MALLORCA 1945
Salón de Primavera 1945. Asociación de Pintores y Escultores de España en Palma de Mallorca, Palacio de la Lonja, junio-agosto 1945, Nueva Balear, Palma de Mallorca, 1945.
PALMA DE MALLORCA 2000
El Toro i la Mediterrània, Centro Cultural Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2000.
PANAMÁ 1916A
Exposición Nacional de Panamá, Panamá, 1916.
PANAMÁ 1916B
"Catálogo oficial de la Sección Española", *Exposición Nacional de Panamá*, Panamá, 1916.
PARIS 1900A
Exposition Universelle Internationale de 1900, Lemercier, Paris, 1900.
PARIS 1900B
Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Groupe II. Œuvres d'art, classes 7 à 10. Classe 9. Sculpture, gravure et Médailles et Pierres fines, Imprimerie nationale, Paris, 1904.
PARIS 1900C
Catálogo de los Expositores de España, Comisión General española para la Exposición Universal de Paris de 1900, Madrid, 1900.
PARIS 1919
Exposition de Peinture Espagnole Moderne, sous le haut patronage de la municipalité parisienne, Catalogue Officiel, Palais des Beaux-Arts, Paris, Avril-Mai 1919.
PARIS 1937
Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, rapport general, Imprimerie nationale, Paris, 1938-40.
PRAGA 1895
Illustrierter Katalog der 56. Jahres-Ausstellung des Kunstvereins für Böhmen in Prag 1895, Výtst. Krasoumná jednota v D Výtst. Krasoumná jednota v Domě umělců Rudolfinum Praha 1895, Kunstverein für Böhmen, Prag, 1895.
ROMA 1882A
Catalogo degli oggetti d'arte donati dai soci per la Fiera Artistica. 30 marzo 1882, Associazione Artistica Internazionale, Roma, 1882.
ROMA 1882B
Ricordo della pubblica esposizione del anno 1882, Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma, Roma, 1882.
ROMA 1883A
Esposizione di Belle Arti in Roma, 1883, catalogo generale ufficiale, Bodoniana, Roma, 1883.
ROMA 1883B
Giornale Illustrato della esposizione di Belle Arti, 1883, Edoardo Perino, Roma, 1883.
ROMA 1885
Catalogo delle opere esistenti nelle sale di esposizione del Palazzo di Belle Arti in Via Nazionale, Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma, Roma, 1885.
ROMA, 1887
Esposizione Artistica Inaugurale della nuova sede del Circolo Artistico Internazionale, via Margutta, Roma, 1887.
ROMA 1888
Catalogo delle opere esistenti nelle sale di esposizione del Palazzo di Belle Arti in Via Nazionale, Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma, Fratelli Pallotta, Roma, 1888.
ROMA 1900
Catalogo delle Esposizione Riunite della Società Amatori e Cultori delle Belle Arti dell'Associazione degli Acquarellisti, In Arte Libertas e dei Cultori di Architettura, Roma, 1900.
ROMA 1903
Esposizione di Belle Arti della Società degli Amatori e Cultori, Mostra della Associazione degli Acquarellisti, Premiata tipografia D. Squarci, Roma, 1903.
ROMA 1911
Esposizione Internazionale di Roma di 1911, catalogo della mostra di Belle Arti, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1911.
ROMA-MADRID 1973
Academia Española de Bellas Artes en Roma, Primer centenario 1873-1973, Enrique Pérez Comendador (com.), Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Roma y Madrid, 1973.
SALAMANCA 1999
La tauromaquia en la pintura española (de Fortuny a nuestros días), Escuela de Nobles Artes de San Eloy, Caja Duero, Salamanca, 1999.
SAN SEBASTIÁN 1990
Imágenes de una España romántica a una España de luz, Museo de San Telmo, San Sebastián, 1990.
SAN SEBASTIÁN 1997-8
Curiosidades y tesoros del Museo de San Telmo, Museo de San Telmo, San Sebastián, 1997-8, Casino de Biarritz, San Sebastián, 1998.
SAN SEBASTIÁN-ALICANTE-VALENCIA 1987-1988
Los Benlliure. Colección del Museo de San Pío V, Sala de Exposiciones de la Caja Provincial de Ahorros de Guipúzcoa, San Sebastián, 6-30 de agosto de 1987, Museo de Bellas Artes "Gravina", Alicante, 1987, Puerto Autónomo de Valencia, Valencia, 1988.
SANTIAGO DE CHILE 1910
Exposición Internacional de Bellas Artes Santiago de Chile, Catálogo Oficial Ilustrado, Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1910.
SEGOVIA 2003
El Árbol de la Vida, Las Edades del Hombre, Santa Iglesia Catedral Segovia mayo-noviembre 2003, Fundación "Las Edades del Hombre", Valladolid, 2003.
SEVILLA 1921
Exposición de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, 1921.
SEVILLA 1929
Exposición Iberoamericana 1929-1930, Sevilla, Rieusset, Barcelona, 1930.
SEVILLA 1945
Exposición del Arte del Toreo, Palacio Mudéjar de la Plaza de América, abril-mayo 1945, Gráficas Sevillanas, Sevilla, 1945.
SEVILLA 2001

- Mil años del caballo en el arte hispánico*, Real Alcázar de Sevilla, 5 abril-17 junio, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001.
SEVILLA 2009-10
- Colección Casa de Alba*, María Valme Muñoz e Ignacio Hermoso (com.), Museo de Bellas Artes de Sevilla, 16 octubre 2009-10 enero 2010, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2009.
VALENCIA 1929
- Exposición-homenaje a la Dinastía de los Benlliure*, 17-24 marzo, Asociación Valenciana de la Prensa, Valencia, 1929.
VALENCIA 1934
- Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 1934.
VALENCIA 1935
- III Exposición Regional de Bellas Artes*, claustros de la Universidad Literaria, organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Ayuntamiento, Valencia, 1935.
VALENCIA 1954
- Mariano Benlliure*, Galerías Colomina, octubre 1954, patrocinada por la Asociación de la Prensa Valenciana, Tip. Moderna, Valencia, 1954.
VALENCIA 1985
- Toros en la pintura española, siglo XX*, Diputación de Valencia, Valencia, 1985.
VALENCIA 1981
- El retrat, febrer-març 81, Sala Parpalló*, Valencia, 1981.
VALENCIA 1985
- Carteles taurinos Valencia*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1985.
VALENCIA 1988
- 750 aniversario, 1238-1988, exposició*, Generalitat Valenciana, València, 1988.
VALENCIA 1992
- La imagen de la música en Sant Pius V*, Museo de Bellas Artes, 30 junio-31 octubre 1992, Valencia, 1992.
VALENCIA 1995
- La pieza del trimestre, M. Benlliure, Autorretrato*, Museo San Pío V, Valencia, 26 abril-junio 1995.
VALENCIA 1996
- Mariano Benlliure*, Almudín, Sala Municipal de Exposiciones, Ayuntamiento de Valencia, 1996.
VALENCIA 1997-8
- El Modernismo en la Comunidad Valenciana*, Centro Cultural La Beneficencia, Diputación de Valencia, 17 septiembre 1997-11 marzo 1998, Dirección General de Promoción Cultural, Museus i Belles Arts, Valencia, 1997.
VALENCIA 1998
- Azorín y el fin de siglo (1893-1905)*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Valencia, 1998.
VALENCIA 1999A
- La corrida. El mundo taurino visto por Mariano Benlliure*, Al Quite, Colección Taurina, Salón de Reinas de la Diputación de Valencia, Valencia, mayo 1999.
VALENCIA 1999B
- La corrida*, cat. exp. Diputació de Valencia, Valencia, 1999.
VALENCIA 2000
- Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*, Miquel Àngel Catalá i Gorgues y Florencio de Santa Ana (com.), Museo del siglo XIX, 20 junio-3 septiembre de 2000, Generalitat Valenciana, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2000.
VALENCIA 2002
- Música y Arte. Pintores y escultores valencianos del siglo XV al XX*, Palau de la Música i Congressos de València, Sala de Exposiciones, 28 noviembre 2002-24 enero 2003, Ajuntament de València, València, 2002.
VALENCIA 2006A
- VILAPLANA MOLINA, Antonio, *Domus speciosa, 400 años del Colegio del Patriarca*, Universitat de València, mayo-septiembre 2006, Salas Estudi General y Duc de Calàbria, La Nau, Universitat de València, Valencia, 2006.
VALENCIA 2006B
- La donación Goerlich-Miquel*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.
VALENCIA 2006C
- Col.lecció d'Art Caixa Torrent*, Caja de Ahorros de Torrente, Valencia, 2006.
VALENCIA 2007
- Reino y ciudad. Valencia en su historia*, Centro del Carmen, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 18 abril-15 julio 2007, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2007.
VALENCIA 2012A
- Mariano Benlliure en el Museo de Bellas Artes Valencia*, Museo de Bellas Artes de Valencia 4 mayo-2 diciembre 2012, Generalitat Valenciana, Valencia, 2012.
VALENCIA 2012B
- El dibujo del escultor*, Casa-Museo Benlliure de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2012.
VALENCIA-ALICANTE 2007-8
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, *Mariano Benlliure i la fira taurina*, Museu de Belles Arts València, 19 septiembre-2 diciembre 2007; Museu de Belles Arts "Gravina" d'Alacant 19 diciembre 2007-2 marzo 2008, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007.
VENEZIA 1895
- I Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 22 aprile-22 ottobre, Premio Stabilimento tipografico Fratelli Visentini, Venezia, 1985.
VENEZIA 1901
- IV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, Catalogo Illustrato, 22 aprile-31 ottobre, Premio Stabilimento di Carlo Ferrari, Venezia, 1901.
VENEZIA 1914
- XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Catalogo Illustrato, 15 aprile-31 ottobre, Premiate Officine Grafiche di Carlo Ferrari, Venezia, 1914.
VENEZIA 1936
- XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Catalogo Illustrato, 1 giugno-30 settembre, Officine Grafiche di Carlo Ferrari, Venezia, 1936.
VIENA 1894
- Katalog der III. Internationalen Kunst-Ausstellung im Künstlerhaus Verlag der Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens*, Wien, 1894.
VIENA 1898
- Jubeljahr kunst-ausstellung, Vienne, 1898.
VITORIA-GASTEIZ 2000
- Tauromaquia*, Fundación Caja Vital, Vitoria-Gasteiz, 2000.
ZAMORA-CREVILLEN-T-ROMA-VALENCIA 1997-8
- Los Benlliure. Retrato de familia*, Felipe Vicente Garín Lombart (com.), Sala de Exposiciones Centro Cultural Caja España, Zamora, 12 noviembre-30 noviembre de 1997; Casa Municipal de Cultura, Creyillent, 11 diciembre 1997-6 enero 1998; Academia de España en Roma, 15 enero-28 febrero 1998; Edificio del Reloj, Puerto Autónomo de Valencia, 11 marzo-19 abril 1998, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1997.
ZARAGOZA 1919
- Libro de oro de la Exposición hispano-francesa de Bellas Artes celebrada en la lonja de Zaragoza durante los meses de mayo y junio de 1919*, Artes Gráficas Mateu, Madrid, 1919.
ZARAGOZA 1998
- España entre dos siglos, en torno al 98*, Ibercaja, Zaragoza, 1998.
ZARAGOZA 2007
- GARCÍA VICENT, Fernando, *Aragón, escenarios de la Justicia*, Palacio de Sástago, Diputación Provincia de Zaragoza, 5-28 septiembre, Consejo General de la Abogacía Española, Zaragoza, 2007.

Publicaciones Periódicas

ABC = ABC (Madrid. 1903)

-“Sueltos diversos/El Monumento a Sagasta”, 23 de junio de 1904, p. 8 (lám.).
-“Inauguración de la estatua del general Martínez Campos. El acto inaugural. El presidente del consejo, Sr. Maura pronunciando un discurso ante la familia real”, 29 de enero de 1907, portada (lám.).
-“El monumento, obra del insigne escultor D. Mariano Benlliure”, 29 de enero de 1907, portada (lám.).
-“El monumento a Martínez Campos”, 29 de enero de 1907, p. 5.
MÉLIDA, José Ramón, “El último monumento de Benlliure por José Ramón Mélida”, 15 de febrero de 1907, portada.
-“El monumento a Castelar”, 6 de julio de 1908, pp. 5-6.
-“En honor de Benlliure”, 14 de julio de 1908, p. 15.
-“Valencia. Por teléfono. De nuestro servicio particular”, 26 de noviembre de 1908, p. 11.
-“Elecciones en Valencia. Por teléfono. De nuestro servicio particular”, 27 de noviembre de 1908, p. 10.
-“Noticias varias”, 18 de abril de 1909, p. 6.
-“Información política/Mas Senadores”, 20 de febrero de 1910, pp. 6-8.
-“España y Mejico. La Exposición de Arte Español”, 8 de agosto de 1910, p. 5.
-“El tratado con Marruecos”, 17 de noviembre de 1910, p. 9.
-“LA RATIFICACIÓN DE CONVENIO HISPANO-MARROQUI. EL REPRESENTANTE DEL SULTAN «EL MOKHI», FIRMANDO EL DOCUMENTO DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN PARÍS, A SU IZQUIERDA. EN PRIMER TERMINO, NUESTRO EMBAJADOR, SR. PÉREZ CABALLERO”, 19 de enero de 1911, portada (lám.).
-“De la corte. La familia real”, 28 de febrero de 1913, p. 8.
-“Información política/Un busto de Canalejas”, 11 de marzo de 1913, p. 11.
DOMENECH, Rafael, “Notas de Arte. Una obra de Mariano Benlliure”, 10 de julio de 1913, p. 3.
-“Una lapida. Canalejas”, 30 de enero de 1914, p. 9.
-“Homenaje a un periodista. Monumento a Luis Morote”, 23 de marzo de 1915, p. 15.
DOMENECH, Rafael, “Mariano Benlliure. El mausoleo a Canalejas”, 12 de noviembre de 1915, p. 21.
-“Los altos cargos. Mariano Benlliure nuevo director General de Bellas Artes”, 13 de noviembre de 1917, p. 5 (lám.).
ACMECÉ, “Madrid al día. Noticias rápidas”, 13 de noviembre de 1917, p. 12.
DOMENECH, Rafael, “El Arte y los obreros”, 26 de diciembre de 1917, p. 6.
DOMENECH, Rafael, “Notas de Arte. Mariano Benlliure y sus trabajos artísticos”, 8 de mayo de 1918, pp. 4-5.
-“Arte Contemporáneo. Exposición de pintura francesa”, 13 de mayo de 1918, p. 10.
-“Ecos varios. De Sociedad/En el Ritz”, 14 de mayo de 1918, pp. 14-15.
-“EL VERANEIO DE UN GRAN ARTISTA Y DIRECTOR GENERAL. EL INSIGNE DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES D. MARIANO BENLLIURE, DESPACHANDO CON SU SECRETARIO PARTICULAR EN SU HERMOSA FINCA DE VILLALBA”, 31 de agosto de 1918, p. 5 (lám.).
-“La Exposición de arte español en París”, 13 de abril de 1919, pp. 15-16.
-“Madrid, Traslado de los restos de Goya”, 30 de noviembre de 1919, portada (lám.).
-“La Familia Real y la Corte/Audiencias”, 11 de enero de 1920, p. 20.
DOMENECH, Rafael, “Exposiciones de Arte”, 17 de junio de 1920, pp. 9-10.
-“El VII Salón de Humoristas”, 5 de marzo de 1921, p. 12.
-“MADRID, EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. S.M. el Rey (1) con el Director del Museo, Sr. Benlliure

(2), durante su reciente visita”, 12 de junio de 1921, p. 3 (lám.).
-“La familia real y la corte”, 5 de enero de 1922, pp. 10-11.
-“La familia real y la corte”, 26 de febrero de 1922, p. 18.
-“La familia real y la corte”, 22 de diciembre de 1922, p. 10.
-“Arte y Artistas/Las nuevas salas del Museo de Arte Moderno”, 3 de febrero de 1924, pp. 22-23.
-“Museo Nacional de Arte Moderno”, 6 de febrero de 1924, pp. 13-14.
-“Informaciones y noticias de Madrid/La Comisión de Profesores belgas”, 17 de abril de 1927, pp. 29-32.
-“Fallecimiento Lucrecia Arana”, 10 de mayo de 1927, pp. 19-20.
-“La Familia Rey y la corte”, 19 de enero de 1928, p. 23.
MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Las múltiples manifestaciones del arte español durante el año 1928”, 30 de diciembre de 1928, pp. 6-8 (lám.).
SOLER PUCHOL, Luis, “La Embajada de España en París”, 4 de mayo de 1930, pp. 11-12.
MATA, Juan M., “El día de...don Mariano Benlliure”, 24 de agosto de 1930, pp. 3-5.
SASSONE, Felipe, “Estatuas, imágenes y letreros”, 21 de abril de 1931, p. 3.
-“Decretos y ordenes del Gobierno provisional de la República/El Museo de Sorolla”, 21 de junio de 1931, pp. 39-42.
-“Decretos de Instrucción pública: Dimisión de D. Mariano Benlliure y nombramientos de autoridades académicas”, 8 de julio de 1931, p. 19.
-“La dimisión de Mariano Benlliure”, 15 de julio de 1931, p. 26.
-“Informaciones y noticias políticas/En Instrucción pública...Firmas del nombramiento de...Director del Museo de Arte Moderno y presidente honorario del mismo”, 22 de julio de 1931, pp. 29-31.
RIVAS, Natalio, “Sagasta. Historia de un busto”, 17 de enero de 1932, pp. 15-16.
RIVAS, Natalio, “Sagasta. Historia de un busto”, 24 de enero de 1932, pp. 15-16.
RIVAS, Natalio, “Sagasta: Historia de un busto”, 7 de febrero de 1932, pp. 15-17.
-“El mausoleo a Blasco Ibáñez en Valencia”, 26 de agosto de 1933, p. 11.
RAMÍREZ TOMÉ, A., “Informaciones y reportajes. La historia de un cuadro de historia”, 21 de junio de 1934, pp. 6-7.
-“Arte y Artistas/La Exposición de obras de Benlliure en su estudio”, 11 de mayo de 1935, p. 42.
-“En honor de Mariano Benlliure”, 11 de abril de 1944, p. 29.
-“Arte y Artistas/Salón de primavera en Mallorca”, 8 de julio de 1945, p. 28.
FORTUNY, Carlos, “Diosas olvidadas. Cléo de Mérode”, 20 de octubre 1966, p. 33.
MORENO NIETO, Luis, “Crónicas nacionales. Ha vuelto a ser instalado en el Alcázar de Toledo el Monumento al comandante de infantería don Francisco Villamartín. Toledo. Vuelve al Alcázar el monumento a Villamartín”, 27 de octubre de 1967, p. 69.
-“La Reina de España”, 16 de abril de 1969, pp. 11, 13 (lám.).
-“Valencia recupera un mármol de Benlliure en Buenos Aires”, 29 de abril de 1989, p. 52.

ABC (Sevilla) = ABC (Sevilla) (Sevilla. 1929)

-“Informaciones de Madrid/Acto conmemorativo de la fundación del Colegio de Abogados de Madrid”, 1 de noviembre de 1941, p. 12.
CIFRA, “«El Infierno de Dante», de Mariano Benlliure”, 2 de febrero de 1957, p. 17.

B. y N. = Blanco y Negro (Madrid. 1891)

-“Proyectos para un monumento al marques de Larios en Málaga”, 22 febrero 1896, p. 19.
BERNEJO, Luis, “VI Exposición Bienal del Circulo de Bellas-Artes”, 28 de mayo de 1898, pp. 17-18.

-“Crónica Gráfica/Inauguración del Monumento a Castelar”, 11 de julio de 1908, pp. 15-18.
-“EL GOBIERNO Y LOS INVITADOS EN LA INAUGURACIÓN DEL MONUMENTO A CASTELAR; EL MONUMENTO A CASTELAR, OBRA DEL GENIAL ESCULTOR MARIANO BENLLIURE”, 11 de julio de 1908, p. 17 (lám.).
M., C.L. de, “Retratos modernos. Mariano Benlliure”, 26 de diciembre de 1908, pp. 11-13.
-“S.M. LA REINA DOÑA VICTORIA”, 26 de diciembre de 1908, p. 11 (lám.).
LINARES RIVAS, Manuel, “La Bailaora. Impresiones que da un mármol, cuando el mármol es de Benlliure”, 1 de enero de 1910, pp. 8-10.
MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Mariano Benlliure. Obras menudas y de ensayo”, 20 noviembre 1927, pp. 3-6.
LÓPEZ ROBERTS, Mauricio, marqués de Torrehermosa, “Prestigios españoles. Mariano Benlliure y Gil”, 28 de octubre de 1928, pp. 16-20.
MÉNDEZ CASAL, Antonio, “Exposiciones recientes”, 3 de marzo de 1929, pp. 21-27.
CASTRO, Cristóbal de, “Los grandes de España Contemporánea/Benlliure, o el primor”, 20 de julio de 1930, pp. 19-20.
LÓPEZ MONTENEGRO, Ramón, “Nueva obra de Benlliure. Camino del Calvario”, 20 de marzo de 1932, pp. 105-106.
SASSONE, Felipe, “Al través de mi monocle. Mostacilla de colores”, 29 de mayo de 1932, pp. 83-86.
SASSONE, Felipe, “Al través de mi monocle. Compañerito, buen amigo de España”, 31 de julio de 1932, pp. 147-152.
-“La Vendimia. Magnífico jarro en cerámica, obra del insigne escultor D. Mariano Benlliure”, 18 de diciembre de 1932, p. 33 (lám.).
MÉNDEZ CASAL, Antonio, “El escultor taurino”, suplemento, *La Fiesta Nacional*, Madrid, 19 abril 1936.

B. de L. y de T. = Boletín de Loterías y de Toros (Madrid. 1858)

“Noticia”, 12 de junio de 1876.

C. = Crónica (Madrid. 1929)

SANZ, José Enrique D., “Lo que dicen de las fallas y del concurso fallero de CRÓNICA algunos valencianos ilustres, residentes en Madrid. Al escultor Benlliure le indultan de la quema”, 17 de marzo de 1935.

C.F. = Capitan Fracassa (Roma. 1880)

IL NANO MISTERIOSO, “Da Roma a Roma. La festa del Circolo Artistico”, 2 de abril de 1883, p. 3.
URIEL, “Il quadro del Luna”, 3 de marzo de 1884, p. 3.
-“Vita tergestina”, 1 de febrero de 1887, portada.
MATAMOROS, “Da Roma a Roma. Ballo al Circolo Artistico”, 21 de febrero de 1887, p. 3.

D.O. de A. de M. = Diario oficial de avisos de Madrid (Madrid. 1847)

-“Noticias”, 6 de marzo de 1891.

D. Q. = Don Quijote (Madrid. 1892)

-“Homenaje a Castelar”, suscripción dedicada a Castelar, 2 de junio de 1899, pp. 1-4.

E. = Estampa (Madrid. 1928)

MUÑOZ, Matilde, “Cómo nacieron las mujeres del arte. La Bailaora de Mariano Benlliure. Benlliure refiere cómo una noche, hace treinta años, conoció a «La Bailaora», 18 de junio de 1929.

E.C.E. = El correo español (Madrid. 1888)

MÉLIDA, José Ramón, “Inauguración del monumento a Castelar”, 9 de julio de 1908.

E.C.M. = El Correo militar (Madrid. 1869)

-“Don Álvaro de Bazán”, 19 de diciembre de 1891, portada.

E.D. = El Día (Madrid. 1881)

ABASCAL, J. G., "Madrid", 25 de mayo de 1884.
-"Noticias varias", 18 de mayo de 1890.
-"Noticias varias", 17 de noviembre de 1891.
-"Noticias varias", 12 de septiembre de 1894.
-"El arriendo del Real", 4 de julio de 1902.

E.G. = El Globo (Madrid. 1875)

MISS-TERIOSA (pseudónimo de Vicente Sanchis), "Exposición de Bellas Artes V", 25 de mayo de 1898, portada.
MISS-TERIOSA (pseudónimo de Vicente Sanchis), "El arte por el arte", 24 de agosto de 1898.
-"El monumento a Castelar", 11 de diciembre de 1901, portada.

E.H. de M. = El Heraldo de Madrid (Madrid. 1890)

-"Los que descansan/San Justo", 1 de noviembre de 1898, portada.
S.A. (SAINT-AUBIN, Alejandro), "Benlliure en la Academia", 6 de octubre de 1901.
BRETÓN, T., "La vida artística/Escultura. Carta de Mariano Benlliure", 1 de enero de 1904.
-"Apunte de la Acrópolis de Atenas, hecha desde el Templo de Teseo, por Mariano Benlliure", 1 de enero de 1904 (lám.).
-"Monumento á la memoria de la duquesa de Denia, por Mariano Benlliure", 1 de enero de 1904 (lám.).
-"Monumento á Martínez Campos", 28 de enero de 1907, portada.
-"Inauguración solemne. Estatua á Martínez Campos", 28 de enero de 1907.
FERNÁNDEZ-ARIAS, Adelardo, "Entreviús íntimas. La Cleo y sus orejas", 2 de marzo de 1907.
S.A. (SAINT-AUBIN, Alejandro), "Monumento á Castelar. La obra de Benlliure", 5 de julio de 1908, portada.
-"La estatua de Castelar. Dibujo del autor del monumento, Sr. Benlliure", 5 de julio de 1908, portada (lám.).
-"Remate del Monumento. Dibujo de Benlliure", 5 de julio de 1908, portada (lám.).
-"En favor de Italia. Suscripción en el Heraldo. Las obras de Benlliure", 23 de enero de 1909.
BUENO, Manuel, "Teatro Español. El caballero lobo", 23 de enero de 1909.
BLANCO CORIS, J., "Arte y Artistas. Segundo Salón de Otoño", 6 de octubre de 1921.
-"Noticias de toda España/Benlliure y la estatua del duque de Rivas", 1 de agosto de 1928, p. 4.

E.I. = El Imparcial (Madrid. 1867)

PICÓN, Jacinto Octavio, "Exposición Nacional de Bellas Artes", 25 de mayo de 1890.
-"El Monumento de Gayarre", 17 de agosto de 1890.
-"La retreta", 8 de diciembre de 1892.
-"Sección de noticias", 31 de agosto de 1894.
-"La estatua de Trueba", 25 de septiembre de 1894.
-"Círculo de Bellas Artes. Concurso para la erección de una estatua à Velázquez", 13 de febrero de 1898, portada.
-"Descubrimiento de estatuas/Goya", 6 de junio de 1902, portada.
PICÓN, Jacinto Octavio, "El sepulcro de Sagasta", 27 de junio de 1904.
CABRIÑANA, marqués de, "Reparando un olvido. Iniciativa del marqués de Cabriñana", 5 de diciembre de 1904, p. 2.
PICÓN, Jacinto Octavio, "El monumento a Castelar", 12 de diciembre de 1905, portada.
-"Sección de noticias", 31 de octubre de 1906, p. 2.
PICÓN, Jacinto Octavio, "El monumento à Castelar", 5 de julio de 1908, portada.
CAMBA, Francisco, "Viendo trabajar a los artistas. Benlliure", 6 de abril de 1918.

E.L. = El Liberal (Madrid. 1879)

-"Nuestros artistas", 2 de abril de 1885.
-"El Liberal en la Exposición de Bellas Artes/Escultura", 22 de octubre de 1892.

J.A., "Príncipe Alfonso", 28 de julio de 1895.
BALSA DE LA VEGA, R., "De arte/Idilio. Spirito gentil. Los niños músicos. Una pica", 15 de diciembre de 1896.
BALSA DE LA VEGA, R., "La Exposición del Círculo de Bellas Artes", 19 de mayo de 1898.
-"Las Estatuas/La de Goya", 6 de junio de 1902, portada.
BLASCO, Eusebio, "Cronica", 11 de junio de 1902.
-"La situación política. La victoria de las izquierdas/Alto personal", 13 de noviembre de 1917, portada.

E. y A. = España y América (Madrid. 1892)

SÍLES, José de, "Exposición internacional de Bellas Artes III. Nuestros Escultores", 27 de noviembre de 1892, pp. 548-551.

E.M. = El Mentidero (Madrid. 1913)

-"Chismorreo del gran mundo", 15 de febrero de 1913, p. 7.

E.N. = El Nervión (Bilbao. 1856)

-"La estatua de Trueba", 14 de noviembre de 1891, portada.
SORIANO, Rodrigo, "Benlliure y la estatua de Trueba", 14 de julio de 1895.
-"La estatua de Trueba", 18 de marzo de 1900.
-"De ayer a hoy", 25 de julio de 1900, portada.

E.N.R. = El Nuevo Régimen (Madrid. 1891)

-"Noticias/La estatua de Trueba", 24 de noviembre de 1894, pp. 3-4.

E.P. = El País (Madrid. 1887)

-"Los festejos de arma de infantería", 1 de diciembre de 1892.
-"La función del Real/La función patriótica", 1 de abril de 1898.
SÁNCHEZ GERONA, J., "El anarquismo en arte", 10 de octubre de 1901.
-"El homenaje a Cajal. En el Colegio Médico", 7 de mayo de 1907.
PALOMO ANAYA, José, "X Exposición bienal del Círculo de Bellas Artes", 20 de octubre de 1907, p. 3.

E.Pa. = El País (Madrid. 1976)

BARAÑANO, K., "La Fundación Lipchitz dona 20 esculturas al IVAM", 24 de enero de 2002, p. 33.

E.P.N. = El Pensamiento Navarro (Pamplona. 1897)

-"Se encuentra en Navarra el eminente escultor Mariano Benlliure, que uno de estos días marcha al Roncal para colocar el monumento a Gayarre del que es autor", 11 de julio de 1901.
-"Anteayer a las cuatro de la madrugada salió para Roncal el eminente escultor Mariano Benlliure con objeto de instalar el mausoleo a Julián Gayarre, labor que piensa terminar para el miércoles, que regresará a Pamplona para de aquí marchar a Madrid. El mausoleo quedará cubierto hasta que la familia disponga su inauguración", 16 de julio de 1901.

E.R. = El Restaurador (Tortosa. 1908)

-"Figuras de actualidad", 5 de marzo de 1910, portada.
-"El insigne escultor Mariano Benlliure, nombrado senador vitalicio como homenaje a sus grandes méritos artísticos", 5 de marzo de 1910, portada (lám.).

E.Ru. = El Ruedo (Madrid. 1944)

PALACIOS, M. S., "Mariano Benlliure pintor de toros", 1944.
GARCÍA SANCHIZ, Federico, "De la Tauromaquia de Goya a la de Benlliure", mayo 1944.

E.S. = El Solfeo (Madrid. 1876)

FULANO MENGANO, "Correo extranjero", 20 de mayo de 1876.

E.S.F. = El Siglo futuro (Madrid. 1875)

-"La Exposición de Bellas Artes", 13 de junio de 1884, portada.
P.A., "Información de última hora. Noticias de Madrid, provincias y extranjero/En Toledo se descubre solemnemente la estatua de comandante Villamartin", 9 de mayo de 1925.

E.U. = El Urumea (San Sebastián. 1879)

-"Informe", 11 de febrero de 1885, pp. 1-2.

G. = Gedeón (Madrid. 1879)

-"...Y armas al hombro", 29 de noviembre de 1908.

G. de I.P. = Gaceta de Instrucción Pública (Madrid. 1889)

-"La Exposición Nacional de Bellas Artes", 15 de mayo de 1890, pp. 331-332.

G. de M. = Gaceta de Madrid (Madrid. 1661)

-"Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes", 25 de octubre de 1915, pp. 185-187.
-"Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes", 18 de noviembre de 1919, p. 772.

H.S. = Hojas selectas (Barcelona. 1902)

CIERVO, J., "Semblanzas femeninas. Excma. Sra. marquesa de Amboage", enero de 1918, pp. 1089-1090.
LUQUE, Fernando, "Los grandes hombres cuando eran pequeños. Mariano Benlliure", septiembre de 1920, pp. 808-811.

I.C. = Il Cicerone (Roma. 1848)

FOSSOR, "Movimiento artístico e industriale", 6 de enero de 1887, p. 3.
FOSSOR, "Movimiento artístico e industriale", 24 de febrero de 1887, p. 3.
FOSSOR, "Movimiento artístico e industriale", 5 de junio de 1887, p. 2.
FOSSOR, "Movimiento artístico e industriale", 17 de julio de 1887, p. 4.

I.C. di R. = Il Corriere di Roma (Roma. 1885)

BRENNO, "Il nuovo Circolo Artistico", 25 de diciembre de 1886, p. 2.
BARTET, "Il Circolo artistico", 8 de enero de 1887, portada.
PROSPERO, "L'Arte e gli Artisti. Allo studio di Echena", 31 de marzo de 1887, portada.

L.A. = La Acción (Madrid. 1916)

PERDIGON, J. M., "Arte y Artistas. La dirección del Museo de Arte Moderno", 14 de noviembre de 1917, portada.

L.C. = La Constancia. Revista de primera enseñanza (Toledo. 1867)

-"De Escoriaza", 10 de diciembre de 1908, p. 2.

L.C. de E. = La Correspondencia de España (Madrid. 1859)

-"Segunda edición", 20 de junio de 1875.
-"La Correspondencia de España/Noticias", 15 de julio de 1889, portada.
-"La estatua de Trueba", 23 de noviembre de 1894.
-"En el Colegio de Médicos. Homenaje a Cajal", 19 de noviembre de 1906.
-"A Martínez Campos", 28 de enero de 1907.

L.C.M. = La Correspondencia Militar (Madrid. 1877)

MISS-TERIOSA (pseudónimo de Vicente Sanchis), "Notas de arte/Benlliure forever", 1 de marzo de 1905.
-"En honor de Benlliure. Banquete en Lhardy", 4 de febrero de 1907.
-"Homenaje a Cajal. Entrega de la Medalla", 28 de mayo de 1908.

L.D. = La Dinastía (Barcelona. 1883)

-"Noticias militares", 5 de noviembre de 1892.
-"A través de la prensa", 26 de septiembre de 1894.

-“Crónica local”, 20 de febrero de 1896, pp. 2-3.
PÉREZ NIEVA, Alfonso, “Revista de Madrid/Exposición artística a beneficio de los soldados heridos en Cuba y Filipinas VI”, 25 de marzo de 1897, p. 2.

L.E. = La Época (Madrid. 1849)

-“Noticias generales”, 21 de junio de 1875.
-“Ecos madrileños”, 22 de mayo de 1884.
-“Noticias generales”, 20 de abril de 1885.
-“Noticias generales”, 24 de abril de 1885.
-“Noticias generales”, 25 de abril de 1887.
-“La estatua de Don Álvaro de Bazán”, 11 de julio de 1888.
-“Noticias generales”, 5 de noviembre de 1888.
-“Ecos madrileños. Una obra de arte.-Noticias varias”, 22 de enero de 1889.
LUIS ALFONSO, “La Exposición de Bellas Artes”, 10 de mayo de 1890, portada.
-“Muerte del General Cassola/El cadáver”, 10 de mayo de 1890.
-“Carta de Italia”, 14 de febrero de 1891.
-“Inauguración de la estatua de D. Álvaro de Bazán”, 19 de diciembre de 1891.
-“Pelotas y pelotaris/Inauguración del *Beti-Jai*”, 23 de julio de 1893.
-“El crucero «Reina Regente»/Fiesta Benéfica”, 29 de abril de 1895.
-“El crucero «Reina Regente»/Beneficio en Valencia”, 30 de abril de 1895.
-“Teatro del Príncipe Alfonso/«El domador de leones»”, 28 de julio de 1895.
MASCARILLA, “Nuestros artistas. En el estudio de Mariano Benlliure”, 29 de noviembre de 1896.
-“La cabalgata del carnaval”, 13 de febrero de 1898.
-“Benlliure en la Exposición de París”, 6 de marzo de 1900.
-“El baile de artistas en Roma”, 15 de marzo de 1900.
CÁNOVAS Y VALLEJO, A., “Edición de la noche/Actualidades/una nueva obra de Benlliure”, 28 de octubre de 1900.
-“Una visita a Benlliure/La estatua de Goya”, 29 de diciembre de 1901, portada.
-“El viaje de S.M. el Rey (De nuestro servicio particular)/Preparativos en otros puntos. En León”, 5 de agosto de 1902.
-“Noticias generales”, 1 de diciembre de 1902.
-“Última obra de Benlliure. La estatua ecuestre de Alfonso XII”, 3 de diciembre de 1902.
-“El monumento à Martínez Campos”, 18 de febrero de 1905.
-“La estatua à Martínez Campos”, 21 de febrero de 1905.
-“La estatua del general Martínez Campos”, 15 de marzo de 1905.
-“Banquete en honor de Mariano Benlliure”, 4 de febrero de 1907, p. 3.
-“Noticias de sociedad. La Fundación benéfica del Real”, 4 de junio de 1907.
-“El general Martínez de Campos”, 28 de enero de 1907.
-“Monumento al general Martínez de Campos. La inauguración”, 28 de enero de 1907.
UN ABONADO, “Beneficio de la Asociación de la Prensa. La fiesta del sainete”, 11 de abril de 1908.
-“Monumento al general Martínez de Campos. La inauguración”, 28 de enero de 1907.
-“En el Retiro. La estatua de Don Alfonso XII”, 4 de enero de 1910, portada.
-“Asesinato del Señor Canalejas/Premeditación del atentado”, 12 de noviembre de 1912.
-“Noticias de Sociedad/La fiesta de San José”, 20 de marzo de 1915.
-“Confraternidad hispanofrancesa. Solemne inauguración de la Casa de Velázquez”, 20 de noviembre de 1918.
-“Noticias de sociedad/Una medalla de Mariano Benlliure”, 23 de noviembre de 1918.
-“Notas de arte. El Rey en el estudio de Benlliure”, 26 de enero de 1919, portada.
-“Homenaje a un gran periodista. El monumento a don

Miguel Moya”, 10 de marzo de 1928, portada.
-“Las provincias/El monumento al duque de Rivas en Córdoba”, 8 de septiembre de 1928.
MASCARILLA, “Una exposición en el estudio de Mariano Benlliure”, 7 de mayo de 1935, p. 3.

L.Es. = La Esfera (Madrid. 1914)

EL CABALLERO AUDAZ (pseudónimo de José María Carretero Novillo), “Nuestras visitas. La duquesa de Canalejas”, 3 de enero de 1914.
-“La duquesa de Canalejas en su gabinete, escribiendo las cuartillas de su libro”, 3 de enero de 1914, lám.
-“Escultores españoles. Mariano Benlliure”, 7 febrero de 1914.
-“Vista de uno de los talleres del estudio de Benlliure”, 7 febrero de 1914, lám.
-“DETALLE DE UN MONUMENTO. ESTATUA ECUESTRE DEL GENERAL SAN MARTIN. Obra de Benlliure para el monumento que se erigirá en memoria de aquel ilustre caudillo en el Perú”, 7 febrero de 1914, lám.
-“Benlliure enseñando a nuestros redactores el remate del mausoleo para los duques de Denia, que está terminando”, 7 febrero de 1914, lám.
-“Retrato de Fernandito Roca de Togores y Maldonado. Escultura del insigne artista Mariano Benlliure”, 8 julio de 1916, portada (lám.).
-“Bellas Artes. Esculturas de Benlliure”, 8 de julio de 1916.
-“Ingenuidad”, 26 de enero de 1918, lám.
-“Una obra de Benlliure”, 26 de enero de 1918.
MANAUT NOGUES, J., “Valencia à Francisco Domingo”, 5 de octubre de 1918.
-“Mariano Benlliure dando los últimos toques al busto de Francisco Domingo”, 5 de octubre de 1918, lám.
FRANCÉS, José, “De la vida que pasa. La Exposición española en París”, 5 de abril de 1919.
-“El Director General de Bellas Artes, D. Mariano Benlliure, recibiendo de manos del director del Museo de Valencia, el magnífico retrato de Bayeu, que figurará en la sala especial de Goya de la Exposición de Arte Español en París”, 5 de abril de 1919, lám.
FRANCÉS, José, “España fuera de España. El pabellón de España en Venecia”, 12 de julio de 1924.

L.F.I. = Le Fígaro Illustré (Paris. 1883)

ARSENE, Alexandre, “Les Beaux-Arts à l’Exposition universelle de 1900”, 1 de mayo de 1900.

L.I. = La Iberia (Madrid. 1854)

S, “Correspondencia particular”, 22 de mayo de 1874.
BLANCO ASENJO, José, “La última semana”, 21 de enero de 1889, portada.
-“Monumento à Trueba”, 16 de noviembre de 1891, portada.

L.I.A. = La Ilustración Artística (Barcelona. 1882)

-“El naranjero, dibujo de Enrique Serra”, 18 de julio de 1882, portada (lám.).
RAHOLA, Federico, “Via Margutta, 33”, 31 de enero de 1887, pp. 38-40.
FERNÁNDEZ MERINO, A., “Desde Roma. Ayer y hoy”, 21 de febrero de 1887, pp. 58-59.
FERNÁNDEZ MERINO, A., “Mariano Benlliure”, 29 de agosto de 1892, pp. 547-551 (lám.).
-“2. LA ARMONÍA, BAJO RELIEVE”, 29 de agosto de 1892, p. 549 (lám.).
BALSA DE LA VEGA, R., “Crónica de Arte”, 19 de diciembre de 1892, p. 818.
-“Nuestros grabados/Idilio, grupo escultórico de Mariano Benlliure”, 23 de abril de 1894, pp. 263-266 (lám.).
-“IDILIO, GRUPO ESCULTÓRICO DE MARIANO BENLLIURE, DESTINADO À LA EXPOSICIÓN DE BERLÍN”, 23 de abril de 1894, p. 264 (lám.).
BALSA DE LA VEGA, R., “José Benlliure”, 13 de septiembre de 1897, pp. 595-596.
PROFESOR IBÉRICUS, “Mariano Benlliure y sus últimas obras”, 15 de abril de 1901, pp. 251-254.
-“Madrid.-Monumento al General D. Arsenio Martínez

de Campos, obra de Mariano Benlliure”, 11 de febrero de 1907, p. 120.

L.I.C. = La Ilustración católica (Madrid. 1877)

J.M., “Carta de Roma”, 15 de diciembre de 1886, p. 411.
F.G.H., “Nuestras correspondencias artísticas”, 15 de marzo de 1888, pp. 93-94.

L.I.Ca. = La Ilustración catalana (Barcelona. 1880)

LAPORTA, Enrich, “Crónica General”, 15 de mayo de 1891, p.130.

L.I.E. y A. = La Ilustración Española y Americana (Madrid. 1869)

-“LLEGADA DE LOS REYES DE ITALIA AL PALACIO DE BELLAS ARTES.- SS.MM. EXAMINANDO LOS CUADROS DESTINADOS À LA PRÓXIMA EXPOSICIÓN GENERAL QUE HA DE EFECTUARSE EN MADRID (Dibujo del natural, por D. Mariano Benlliure remitido por el señor Echena.)”, 22 de abril de 1884, p. 252 (lám.).
-“«ACCIDENTI!» ESTATUA EN BRONCE, POR D. MARIANO BENLLIURE.- NÚM. 743 DEL CATÁLOGO.- (DE FOTOGRAFÍA DE LAURENT.)”, 8 de junio de 1884, portada (lám.).
MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, “Nuestros grabados/Exposicion Nacional de Bellas Artes, en Madrid”, 8 de junio de 1884, pp. 346-347.
GROIZARD COLORADO, Carlos, “Las fiestas de Pompeya”, 8 de junio de 1884, p. 351.
FERNÁNDEZ FLORES, Isidoro, “Exposición de Bellas Artes. Artículo V. Los demás cuadros”, 30 de junio de 1884, pp. 395-402.
LUIS ALFONSO, “El arte en Barcelona/Escultura”, 22 de diciembre de 1886, p. 379.
-“ROMA.-EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES INSTALADA POR LA CÁMARA DE COMERCIO ESPAÑOLA (Dibujos del natural, por Hermenegildo Esteban.)”, 22 de febrero de 1889, p. 116 (lám.).
MADRÁZO, Pedro de, “Ánfora báquica, por D. Mariano Benlliure”, 15 de abril de 1889, pp. 222-223.
-“ÁNFORA BÁQUICA. ESCULTURA ORIGINAL DE D. MARIANO BENLLIURE (ADQUIRIDA POR EL SR. CONDE DE VALDEGRANA)”, 15 de abril de 1889, p. 228 (lám.).
BALART, Federico, “La Exposición de Bellas Artes, 8 de junio de 1890, pp. 359-363.
-“EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1890. BUZO EN LA PLAYA. ESTATUA EN MÁRMOL POR D. MARIANO BENLLIURE Y GIL”, 8 de agosto de 1890, portada (lám.).
MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, “Nuestros grabados/Buzo en la playa, estatua en mármol por Benlliure”, 8 de agosto de 1890, pp. 66-67 (lám.).
IBÁÑEZ MARTÍN, José, “Mariano Benlliure”, 22 de diciembre de 1891, pp. 17-18.
MARTINEZ DE VELASCO, Eusebio, “Nuestros grabados/Roma. Un café árabe representado por los artistas españoles en el Círculo Artístico Internacional”, 22 de marzo de 1892, pp. 174-175.
-“Roma.-Café árabe representado por los artistas españoles en el «Círculo Artístico Internacional» durante las fiestas de Carnaval”, 22 de marzo de 1892, p. 177 (lám.).
REPARAZ, D.G., “Nuestros grabados. Estatua de D. Antonio de Trueba, por D. Mariano Benlliure”, 8 de junio de 1895, pp. 350-353.
-“EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, EN MADRID. ESTATUA DE D. ANTONIO DE TRUEBA, POR D. MARIANO BENLLIURE”, 8 de junio de 1895, p. 358 (lám.).
-“VELÁZQUEZ Y LOS PERSONAJES DE SUS CUADROS EN LOS JARDINES DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA DE BELLAS ARTES. ROMA.-MASCARADA DEL CÍRCULO ARTÍSTICO INTERNACIONAL «LOS ESPAÑOLES»”, 8 de marzo de 1900, p. 144 (lám.).
CUENCA, Carlos Luis de, “Nuestros grabados/La mascarada de Roma”, 8 de marzo de 1900, pp. 135-138.

-“Estatua de Velázquez, por Mariano Benlliure, instalada en el patio del palacio”, 15 de junio de 1900, pp. 348-349 (lám.).

-“LEMA «14 DE ENERO DE 1875.» CONCURSO DE ESTATUA ECUESTRE QUE PERPETÚE LA MEMORIA DE ALFONSO XII”, 15 de junio de 1901, portada (lám.).

CUENCA, Carlos Luis de, “Nuestros grabados/Bellas Artes. Concurso de estatua ecuestre que perpetúe la memoria de Alfonso XII”, 15 de junio de 1901, pp. 355-358.

-“MARIANO BENLLIURE. NUEVO DIRECTOR DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA DE BELLAS ARTES EN ROMA”, 8 de noviembre de 1901, p. 263 (lám.).

-“CANTO DE AMOR, ESCULTURA, POR MARIANO BENLLIURE”, 8 de noviembre de 1901, p. 268 (lám.).

-“BELLAS ARTES. LA FUENTE DE GOYA. PROYECTO DE MARIANO BENLLIURE”, 15 de octubre de 1901, portada (lám.).

CUENCA, Carlos Luis de, “Nuestros grabados/La Fuente de Goya”, 15 de octubre de 1901, pp. 210-211.

-“ESTATUA DE GOYA EN LA FUENTE PROYECTADA POR BENLLIURE”, 15 de octubre de 1901, p. 212 (lám.).

-“ESTATUA DE GOYA EN LA FUENTE PROYECTADA POR BENLLIURE”, 15 de octubre de 1901, p. 213 (lám.).

CUENCA, Carlos Luis de, “Nuestros grabados/Banquete á Benlliure”, 22 de marzo de 1902, pp. 166-167.

“ROMA.-BANQUETE OFRECIDO Á MARIANO BENLLIURE POR EL CÍRCULO ARTÍSTICO NACIONAL. DIBUJO DE HERMENEGILDO ESTEVAN”, 22 de marzo de 1902, p. 177 (lám.).

CUENCA, Carlos Luis de, “Nuestros grabados/Medalla conmemorativa de la jura de S.M. el Rey”, 8 de mayo de 1902, pp. 266-269.

-“Medalla conmemorativa de la jura de S.M. el Rey acuñada (sic.) por los Srs. Alfredo Álvarez y Compañía, de Bilbao, según modelo en yeso de Mariano Benlliure”, 8 de mayo de 1902, p. 267 (lám.).

BALSA DE LA VEGA, R., “Los relieves de las fiestas reales”, 15 de junio de 1902, pp. 372-374.

-“EXCMO. SR. D. PRÁXEDES Mateo-Sagasta, PRESIDENTE DEL CONSEJO DE MINISTROS. BUSTO POR, MARIANO BENLLIURE”, 8 de agosto de 1902, portada (lám.).

-“Nuestros grabados/Excmo. Sr. D. Práxedes Mateo-Sagasta. Busto por, Mariano Benlliure”, 8 de agosto de 1902, pp. 79-83.

-“MADRID.- MAUSOLEO DE SAGASTA EN EL PANTEÓN DE ATOCHA. ESCULTURA DE MARIANO BENLLIURE”, 8 de julio de 1904, portada (lám.).

CUENCA, Carlos Luis de, “Nuestros grabados/Mausoleo de Sagasta”, 8 de julio de 1904, p. 3.

-“ESTATUA DE S.M. EL REY D. ALFONSO XIII ESCULPIDA POR MARIANO BENLLIURE, OFRECIDA Á MR. LOUBET POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID”, 30 de octubre de 1905, p. 255 (lám.).

-“MEDALLA CONMEMORATIVA DEL MONUMENTO ERIGIDO AL GENERAL MARTÍNEZ CAMPOS”, 30 de enero de 1907, p. 57 (lám.).

-“MADRID.- INAUGURACIÓN DEL MONUMENTO ERIGIDO EN EL RETIRO AL GENERAL MARTÍNEZ CAMPOS. / EL MONUMENTO, OBRA DE MARIANO BENLLIURE”, 8 de febrero de 1907, p. 68 (lám.).

BALSA DE LA VEGA, R., “Décima Exposición bial del Círculo de Bellas Artes”, 22 de octubre de 1907, pp. 235-238.

JACKSON VEYÁN, J., “A Mariano Benlliure, ante el grupo en bronce “El coleo””, 8 junio 1911, p. 323.

DOMENECH, Rafael, “Nuestros grandes artistas

contemporáneos: Mariano Benlliure”, 30 de noviembre de 1913, pp. 319-329.

-“JARDÍN. MADRID-EL ESTUDIO DE MARIANO BENLLIURE”, 30 de noviembre de 1913, p. 320 (lám.).

-“BUSTOS MODELADOS POR MARIANO BENLLIURE. CLEO DE MIRODE”, 30 de noviembre de 1913, p. 328 (lám.).

-“Arte y Artistas”, 22 de marzo de 1919, p. 171.

ESTEVEZ-ORTEGA, E., “Gente conocida “El Caballero audaz””, 22 de junio de 1920, pp. 352-353.

L.I.I. = La Ilustración ibérica (Barcelona. 1883)
PLÁ Y VALOR, Manuel, “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884. Conclusión”, 16 de agosto de 1884, pp. 518-519.

BLANCO ASENJO, R., “Bellas Artes. Exposición internacional de 1892 IV/ Escultura”, 10 de diciembre de 1892, pp. 789-794.

KASABAL, “Madrid/La estatua de Trueba”, 13 de julio de 1895, pp. 434-435.

L.I.It. = L'Ilustrazione italiana (Milán. 1873)
-“Esposizione Artistica Inaugurale della nuova sede del Circolo Artistico Internazionale a via Margutta”, 30 de enero de 1887, pp. 85-91.

L.L. = La Libertá (Plasencia, Italia. 1883)
-“Rassegna artistica”, 6 de enero de 1886, p. 2.

L.M. = La Monarquía (Madrid. 1887)
-“Noticias/D. Álvaro de Bazán”, 12 de julio de 1888.

-“Crónicas bilbaínas. Una estatua de Benlliure”, 17 de junio de 1890.

L.M. y el N. = La Madre y el niño (Madrid. 1883)
EL ESPAÑOLITO, “A través de la exposición. Dialogo amistoso”, mayo de 1884, pp. 81-83.

L.N. = La Nación (Madrid. 1916)
-“Museo de Reproducciones. Casón. Una carta a Benlliure”, 10 de diciembre 1917, p. 10.

L.P. = Las Provincias (Valencia. 1866)
LLORENTE, Teodoro, “Valentino”, “Dos estatuas de Benlliure”, 13 de noviembre de 1894.

CASARES, “De Madrid. La casa de Benlliure desmantelada”, 23 de noviembre de 1950.

L.P.A. = La Prensa Alcarreña (Guadalajara. 1981)
-“José de Creff”, 1983, p. 14.

L.R. = La República (Madrid. 1873)
-“Noticias generales”, 17 de noviembre de 1891.

L.U.C. = La Unión Católica (Madrid. 1887)
-“De Bellas Artes/Monumento a Trueba”, 24 de octubre de 1894.

L.V. = La Vanguardia (Barcelona. 1881)
F.C., “Correspondencias particulares de “La Vanguardia”/ Paris 5 de marzo”, 7 de marzo de 1883, pp. 1498-1501.

-“Sesión del Senado/Homenaje à Ramón y Cajal”, 27 de mayo de 1908, pp. 7-8.

-“Monumento a Castelar”, 7 de julio de 1908, p. 7.

L.V. de G. = La Voz de Guipúzcoa (San Sebastián. 1885)
-“Figuras guipuzcoanas. (Instantáneas) LXII. José Arana”, 26 de marzo de 1892, portada.

ZULOAGA, Ignacio, “Sobre la estatua de Oquendo”, 1 de octubre de 1891, portada.

M.G. = Mundo gráfico (Madrid. 1911)
-“Una estatua de la Reina”, 20 de diciembre de 1922.

N. = Novedades (Madrid. 1850)
-“Inauguración de unas obras en Escoriaza”, 14 de noviembre de 1909.

N.M. = Nuevo Mundo (Madrid. 1894)
BLANCO-BELMONTE, M.R., “Artistas españoles en la Exposición de Paris. Mariano Benlliure”, 21 de marzo de 1900.

-“El cartel de Mariano Benlliure”, 13 de junio de 1900, (lám.).

-“La corrida á beneficio de la Asociación de la Prensa”, 13 de junio de 1900.

-“La Exposición del Círculo de Bellas Artes”, 7 de noviembre de 1907.

-“El monumento de Alfonso XII/Estatua ecuestre de Alfonso XII que remata el monumento erigido a dicho Rey en el Parque de Madrid. El insigne escultor D. Mariano Benlliure, autor de la estatua, examinando los trabajos desde los andamios”, 20 de enero de 1910, p. 26.

FRANCÉS, José, “La escultura y el arte decorativo en el Salón de Otoño”, 31 de octubre de 1931.

N.T. = Nuestro tiempo (Madrid. 1901)
ALCÁNTARA, Francisco, “Mariano Benlliure”, enero-junio de 1902, pp. 113-144.

-“M. Bäuer”, enero-junio de 1902, p. 116 (lám.).

-“El doctor de La Caze”, enero-junio de 1902, p. 127 (lám.).

-“Velázquez”, enero-junio de 1902, p. 132 (lám.).

P.E.M. = Por esos mundos (Madrid. 1900)
SILES, José de, “Maestros del arte. Mariano Benlliure”, 1 de enero de 1903, pp. 48-53.

EL DUENDE DE LA COLEGIATA, “¿Qué hubiera usted querido ser? ¿Qué quisiera usted ser?/ Benlliure”, 1 de julio de 1913, pp. 65-80.

R.G. de E. = Revista general de enseñanza (Madrid. 1910)
-“De arte”, 15 de agosto de 1910, pp. 5-7.

-“Notas artísticas/Los artistas españoles en la Argentina”, 1 de octubre de 1910, pp. 7-8.

R.M. = Revista mundial (Madrid. 1911)
MARTIN CABALLERO, F., “Entrevista a Benlliure”, febrero de 1917.

S. y S. = Sol y Sombra (Madrid. 1897)
LUIS, “Una obra de arte”, 19 de enero de 1899.

MILLÁN, P., “Corrida á beneficio de la Asociación de la Prensa”, 14 de junio de 1900.

PÁGINAS WEB
www.accademiasanluca.it
fundacionbenlliure.wordpress.com
www.fundacionsagasta.org
www.larioja.com/v/20100815/cultura/sagasta-veranea-cameros20100815.html
www.monumentamadrid.es
www.museodelprado.es
www.photoarte.com
www.racv.es/vcia/racv_digital
www.tefaf.com
www.madrid.org/mariano-benlliure-150aniversario

Cronología

Mariano Benlliure Gil

(Valencia, 1862 – Madrid, 1947).

- 1862** Nace el 8 de septiembre de 1862 en la calle del Árbol 14, actual calle Baja nº 36 en Valencia, en el seno de una familia de artistas. Su padre Juan Antonio Benlliure Tomás era pintor decorador y sus hermanos Blas, el primogénito (1852-1936), pintor especializado en bodegones; José (1855-1937), pintor costumbrista con importantes cargos en la vida artística valenciana y nacional, y Juan Antonio (1859-1930), igualmente pintor famoso por sus retratos. Su pasión por la escultura se despertó en su niñez, fue autodidacta y no asistió a ninguna academia ni escuela artística, aunque sí se inició en talleres valencianos como el del pintor Francisco Domingo Marqués.
- 1868** Con sólo seis años modela su primera obra conocida en cera policromada dedicada a la suerte suprema, *Frascueto entrando a matar*, que presenta por primera vez a una exposición organizada por la Sociedad de Amigos del País (Valencia).
- 1876** La familia Benlliure reside en Madrid desde principios de los años 70 y Mariano trabaja como cincelador en la platería Meneses. Este año participa por primera vez en una Exposición Nacional de Bellas Artes con la escultura en cera *Cogida de un picador*, primer grupo dedicado a la suerte de varas.
- 1878** Reside temporalmente en Zamora junto a su familia, mientras su padre realiza unos trabajos de decoración para Federico Cantero Villamil. Allí realiza un excelente conjunto de figuras y retratos en barro que llaman la atención y surge el encargo del paso procesional *Descendido* para la Real Cofradía del Santo Entierro de Zamora, para el que posa toda la familia, y que saldrá en procesión por primera vez el 11 de abril de 1879. Presenta en la Exposición Nacional de Bellas Artes el busto del *marqués de Heredia* en mármol y *Un tipo de gitana andaluza* en yeso. Realiza un busto en bronce del pintor *Manuel Domínguez*, custodiado en la actualidad por el Museo del Prado, del que se hizo una réplica tras la muerte del pintor para su panteón en el Cementerio de Cuenca.
- 1881** En abril de este año viaja a Roma atraído por su hermano José y se establece allí por un largo período de tiempo, manteniendo su estudio hasta 1901, que le brinda la posibilidad de conocer y estudiar directamente la escultura clásica, renacentista, barroca y neoclásica. Inicialmente, se mantiene económicamente pintando acuarelas de género, en gran parte de tema taurino, para poder dedicarse más libremente a la escultura. En su estudio romano de *Via Margutta*, que mantuvo alrededor de veinte años, realizará un gran número de obras, bustos y retratos familiares, que alternará con los encargos oficiales para España. Empezará varias obras monumentales destinadas a la política urbanística de la Restauración y al embellecimiento de numerosas ciudades españolas.
- 1882** Proyecto, no realizado, del *Monumento ecuestre al rey Don Jaime*.
- 1883** Primer viaje a París invitado por el pintor Francisco Domingo Marqués, donde modela los bustos de sus hijos *Marcelo* y *Roberto Domingo*. Labra en Roma, los bustos de *José Benlliure* y de su esposa *María Ortiz*. Presenta el modelo en yeso de la obra *Accidenti!* a las exposiciones de Múnich, París y Roma que fue elogiada por la crítica internacional.
- 1884** Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, obtiene la Segunda Medalla tras declararse desierta la Primera, con el bronce *Accidenti!* –un monaguillo a tamaño natural que se ha quemado los dedos con el incensario– de gran impacto en el medio artístico vigente por su naturalismo y ligereza.
- 1885** Segundo viaje a París, modela el busto de *Francisco Domingo*, obra con la que gana primeras medallas en las Exposiciones Internacionales de Berlín (1891) y Múnich (1890) y es galardonado con medalla de honor en las de Viena (1894) y París (1900). Recibe el encargo del magnate Henry Gurdon Marquand de una serie de cuatro relieves en mármol de temática clásica para el salón de música del palacete que le estaba construyendo el arquitecto Richard Morris Hunt en la Avenida Madison esquina a la calle 18 de Nueva York.
- 1886** El 8 de febrero se casa con Leopoldina Tuero O'Donell y el matrimonio se traslada a Roma. Cincela el busto de *Peppino Benlliure Ortiz* y el grupo escultórico en mármol *Al agua*. Busto de su esposa *Leopoldina Tuero*.
- 1887** Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid con la *Estatua del pintor José Ribera* para su monumento en Valencia. Se inaugura el *Monumento a Bárbara de Braganza* en Madrid. Nace su hija Leopoldina. Busto del pintor *José Villegas*.
- 1888** Nace Mariano Benlliure Tuero. Realiza las figuras *La Marina* y *El Ferrocarril* para el *Monumento al marqués de Campo*. *Anfora báquica* o *La bacanal* en bronce y mármol, conservada en el Museo Municipal Mariano Benlliure de Creyillente. Inauguración del *Monumento al pintor José Ribera "El Españolito"* en Valencia. Pensionado de mérito por la sección de escultura en la Academia de Bellas Artes de España en Roma, nominación a la que renunció a los pocos meses por incompatibilidad con su trabajo profesional.
- 1889** Realización en Roma del busto del tenor *Gayarre*, el busto del pintor *Mateo Sivuela* y la obra *Buzo de playa*.
- 1890** Primera Medalla en la Exposición Nacional con *La Marina*, figura destinada al *Monumento al marqués de Campo*, que será premiada posteriormente en las exposiciones de Múnich (1894) y Berlín (1896). Inauguración el 31 de agosto del *Monumento a Diego López de Haro* en Bilbao.
- 1891** El 13 de diciembre se inaugura en la plaza de la Villa en Madrid el *Monumento a Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz. Medallón del poeta Vicente W. Querol* para el panteón familiar situado en el Cementerio General de Valencia. Inauguración del *Monumento al teniente Ruiz* (1889-1891). Relieve-retrato *La reina María Cristina de Habsburgo y sus tres hijos*. Busto para la tumba del pintor *Casto Plasencia* en la Sacramental de San Justo, Carabanchel, Madrid (1900 c.) y para el *Monumento al pintor Casto Plasencia Soutomaior, Pontevedra* (1891), ambos desaparecidos.
- 1892** Se celebran las inauguraciones de los monumentos al *General Cassola* en el parque del oeste de Madrid y a *Isabel la Católica* en Granada.
- 1893** Inauguración del *Monumento a la reina María Cristina de Borbón* en Madrid (1889-1893).
- 1894** Regresa temporalmente a Valencia, tras el fracaso de su matrimonio con Leopoldina Tuero O'Donell, fruto del cual habían nacido Leopoldina y Mariano, para buscar amparo junto a sus padres. Trabaja simultáneamente en la *Estatua del Beato Juan de Ribera* (1896) para el claustro del Colegio del Patriarca (Valencia), y en el *Monumento al poeta Antonio Trueba* (1894-1895) para su monumento en Bilbao, estatua para la que toma como modelo a su padre.
- 1895** Medalla de Honor en la Exposición Nacional con la *Estatua de Trueba* diseñada para su monumento en Bilbao. Proyecto para la decoración del *Saloncito Bauer*, un salón de música del palacio sede de la Banca Bauer en Madrid. Debido a su separación de Leopoldina, el cambio de fundador, de Crescenzi en Roma a la recién inaugurada casa Masriera en Barcelona y el aumento de encargos, se plantea trasladar su residencia y estudio a Madrid. Se instala en la madrileña glorieta de Quevedo nº 5, aunque mantiene su estudio romano. Conoce a Lucrecia Arana, excelente cantante tiple-contralto, que en aquellos años triunfa en la zarzuela en los escenarios madrileños. De la relación nace

- en 1898 José Luis Mariano. Los treinta años que compartieron juntos, hasta la repentina muerte de Lucrecia en 1927, marcaron el período más fecundo y brillante del escultor. Busto del torero *Luis Mazzantini*.
- 1896** Encargo del *Monumento al marqués de Laríos* en Málaga, tras ganar el concurso frente los escultores Agustín Querol y Antonio Susillo, que se inaugura en 1899. *Monumento al Beato Juan de Ribera*, Valencia.
- 1897** Nombrado profesor honorario de la Academia de Bellas Artes de Carrara y nominado a Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Carteles para la *Corrida de Beneficencia* de Madrid y para las *Corridas de despedida de Fernando Gómez "Gallo"*.
- 1898** Participa en la Bial del Círculo de Bellas Artes de Madrid presentando el *Mausoleo de Goyarre* y la segunda versión del grupo Canto de amor, actualmente en el Museo del Prado. *Cartel para la Corrida Patriótica* de Madrid. Retrato de la *marquesa de Luque*.
- 1899** Es nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Lucas (Roma). *Monumento al sainetero Eduardo Escalante* (busto original desaparecido), Valencia. *Monumento al marqués de Laríos*, Málaga (1897-1899).
- 1900** En la Exposición Universal de París es galardonado con la Medalla de Honor de Escultura por el importante conjunto de obras presentado, *Monumento a Goyarre* (mármol y bronce), *Estatua a Velázquez* (bronce y mármol), *¡No la despiertes!* (grupo en bronce y mármol), los bustos de *Manuel Silvela* (bronce), *Lacaze Duthiers* (bronce), *Duque de Denia* (mármol) y *Francisco Domingo* (terracota), el relieve *Retrato de la Familia Real Española* (mármol y bronce), propiedad de S.M. la Reina Regente, *Sello* (plata), *Espada del general Polavieja* (acero, plata y bronce), *Primer tumbo* y *La estocada de la tarde* (grupos taurinos en bronce) e *Infierno de Dante* (chimenea en bronce y mármol) muchas de las cuales había realizado con anterioridad, que coincide con la de Sorolla, su gran amigo y paisano, en pintura. Valencia les recibe con grandes fiestas, les nombra hijos predilectos y rotula dos céntricas calles con sus nombres. Nombrado profesor honorario de la Universidad de la Sorbona de París y miembro de la Legión de Honor francesa. *Cartel para la Primera Corrida de la Prensa* de Madrid. Gran lienzo *Toro marrajo o El tercer aviso*.
- 1901** Ingresa como Académico de Número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid el 6 de octubre. Decoración del Palacio de la Infanta Isabel en la calle Quintana de Madrid en colaboración con sus hermanos. El Ayuntamiento de Madrid le encarga el *Monumento a Goya* (1901-1902) para conmemorar la mayoría de edad del Rey Alfonso XIII. Queda instalado el *Mausoleo al tenor Julián Goyarre* en el Cementerio de Roncal, Navarra. Creación del *Jarrón Argentina*.
- 1902** En enero se incorpora como Director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma, responsabilidad que desempeñó durante dos años. Inauguración del *Monumento a Goya* realizado por encargo del Ayuntamiento de Madrid. Tras fallarse el concurso para la realización del *Monumento a Alfonso XII* en el Parque del Retiro de Madrid a favor del arquitecto catalán Grases i Riera, se le adjudica la ejecución de la estatua ecuestre de *Alfonso XII* que corona el monumento, que se coloca en enero de 1910, aunque el conjunto monumental no se inaugura hasta 1922. *Medalla conmemorativa de la coronación de Alfonso XIII. Panteón de la familia Laso y Cobo*, Catedral de Cuenca.
- 1903** A finales de año deja la dirección de la Academia de Roma, sucediéndole su hermano José.
- 1904** Inauguración *Mausoleo de Práxedes Mateo-Sagasta* en el Panteón de Hombres Ilustres en junio de 1904.
- 1905** *Monumento a Henri de Lacaze-Duthiers*, biólogo, anatomista y zoólogo francés, en Banyuls-sul-Mer (Francia) por encargo de la Universidad de la Sorbona de París. *Cartel para la Corrida de la Prensa* de Madrid. Cincela unas *parejas de niños* para las farolas del Puento de María Cristina en San Sebastián. Es nombrado en diciembre de 1905 académico de Bellas Artes de París por su trayectoria profesional y por la *alegoría de la Historia* para el *Mausoleo de Sagasta* en el Panteón de Hombres Ilustres.
- 1906** *Cartel para la Corrida Regia* con motivo de la boda del rey Alfonso XIII y la princesa Victoria Eugenia de Battemberg. Busto doble de los Reyes. Se inauguran en Valencia la *Placa de la calle pintor Sorolla* (1900-1906) y el *Monumento a Cervantes* (1905-1906).
- 1907** Realiza la que será su obra taurina más famosa *Una estocada de Machaquito*, que será modelo para sucesivas versiones de toros, *Sin puntilla. Monumento al general Martínez Campos* en el Parque del Retiro de Madrid (1905-1907). Recibe la Gran Cruz al Mérito Militar. *Panteón de los condes de San Julián*, Lorca, Murcia, colocado el 6 de enero de 1908.
- 1908** Inauguración de los monumentos a *Emilio Castelar* en el Paseo de la Castellana de Madrid y a *Agustina de Aragón* (Zaragoza). Proyecto decorativo, no ejecutado, para el comedor de la nueva residencia del conde de Romanones (1906-1908 c.).
- 1909** Estatua de la bailaora *La Pinrrelitos*, que marca el inicio de una serie de bailaoras que culminará con la dedicada a *Pastora Imperio*, que le permiten tratar uno de los temas que más le sedujo, el movimiento. Benlliure presentó en 1909 una de las bailaoras a la X Exposición Internacional de Múnich, y en 1910 concurrió a la de Arte Español en Bruselas y a la Exposición Internacional de Buenos Aires. Realiza el busto de Blasco Ibáñez.
- 1910** En enero se monta la *Estatua ecuestre del rey Alfonso XII* en su monumento en el parque del Retiro. Mariano Benlliure celebra la inauguración de su nuevo estudio en la calle Abascal, muy próximo a la Castellana, construido según el proyecto de Enrique Repullés. Benlliure se encargó de la decoración cerámica de las fachadas y del jardín, de la que forma parte la *Fuente de los niños*, con la colaboración de la Fábrica de Ruiz de Luna de Talavera de la Reina. Este año se presenta con un gran número de obras a cuatro exposiciones en el continente americano de forma simultánea, consolida su prestigio internacional y recibe nuevos encargos monumentales; la Exposición Internacional de Arte del Centenario en Buenos Aires (Argentina) con un conjunto de doce obras, entre ellas la *Estatua de Velázquez* (bronce y mármol) que había presentado en la Universal de París en 1900 y adquiere el Gobierno Argentino y las Exposiciones Internacionales de Chile, México y Nueva York. Es nombrado Senador vitalicio de las Cortes de Valencia y se inauguran el *Monumento al general Bulnes* en Santiago de Chile (1908-1910), el grupo escultórico *La familia, la protección contra el fuego y de ayuda al mundo laboral* en el edificio construido por la Unión y el Fénix, actualmente conocido como "Metrópolis", y el *Panteón de José Arana y Elorza* en el Cementerio municipal de Eskoriatza, Guipúzcoa (1908-1910). *Panteón de la familia Moroder*, Cementerio General Valencia (1907-1910).
- 1911** Grupo taurino monumental *El coleo*, adquirido en 1936 por la familia Gómez Mena para su casa en *El Vedado* en La Habana, Cuba, que presenta, junto a los bustos de los tenores *Giuseppe Anselmi*, *Titta Ruffo*, la actriz *Teresa Mariani* y una de sus *bailaoras*, en la sala que le dedica la Exposición Internacional de Roma. Se inaugura el *Monumento al marqués de Campo* en Valencia (1855-1911).
- 1912** Inauguración del *Monumento al cabo Noval* (1910-1912) en Madrid. Recibe el triple encargo de obras en honor a Canalejas, en primer lugar un busto para el Ministerio de Gobernación, una lápida para colocarse en el lugar donde fue asesinado en la Puerta del Sol y el mausoleo destinado al Panteón de Hombres Ilustres de Madrid. *Monumento a Arthur Walsh Fergusson*, Manila, Filipinas. Proyecto decorativo para el comedor de su residencia en Villalba. Realiza los bustos de

- Antonio García Peris*, importante fotógrafo valenciano suegro del pintor Joaquín Sorolla, uno que regaló y dedicó a Clotilde, la mujer de Sorolla en 1912 y una réplica que fundió para colocar en su tumba en el Cementerio General de Valencia cuando murió en 1918 (desaparecido en 2008).
- 1913** Es nombrado miembro de la *Hispanic Society of America* (Nueva York) y por encargo de su presidente Archer Milton Huntington, esculpe entre 1913 y 1932 un conjunto importante de retratos en bronce de personajes ilustres de la vida cultural y política españolas. *Panteón de la familia Benlliure*, Cementerio de El Cabañal, Valencia. Nombrado vicepresidente de la Asociación de Escritores y Artistas de la que sería también presidente.
- 1914** El 30 de enero se descubre la *Lápida a José Canalejas y Méndez* y se inaugura el *Mausoleo de José Canalejas* en el Panteón de Hombres Ilustres. Busto del *duque de Veragua*. Busto de *Gitana del Albaicín*. Instalación del *Panteón de los Duques de Denia* en la Sacramental de San Isidro, Carabanchel, Madrid. *Altar del Sagrado corazón* en la iglesia de San Ignacio en San Sebastián (1913-1914).
- 1915** *Lápida conmemorativa del Cardenal Arzobispo Martín de Herrera* en Santiago de Compostela y el *Panteón de la vizcondesa de Termens*, Cabra, Córdoba, (1908-1915).
- 1916** Inauguración del *Monumento a Eugenio Montero Ríos* (1914-1916) en Santiago de Compostela y del *Mausoleo a Rafael Uribe Uribe* en Bogotá. Modela la estatua de *Pastora Imperio*.
- 1917** El 21 de febrero es nombrado director del Museo de Arte Moderno (1917-1931), actualmente integrado en el Museo del Prado, y el 13 de noviembre Director General de Bellas Artes (1917-1919), cargo desde el que asumió importantes retos como el traslado de los restos de Goya desde el Cementerio de San Isidro a San Antonio de la Florida, promovió la creación de la Escuela de Paisaje del Paular, de la Casa de Velázquez y del Pabellón Español en la Bial de Venecia que se inauguró en 1922. Organizó importantes exposiciones de intercambio internacional, en 1918 trajo la de *Pintura Francesa Contemporánea 1870-1918* a Madrid, en la que se pudieron ver por primera vez en España importantes obras, tanto impresionistas como de los movimientos paralelos que convivían en el París de la segunda mitad del XIX, y en 1919 llevó a París la *Exposición de Pintura Española Moderna*, que después se itineraría a Burdeos y a Londres, donde se presentaron obras de los más destacados artistas. Se inaugura el *Monumento a Federico Requejo*, Bermillo de Sayago, Zamora (1916-1917).
- 1918** Inauguran el *Monumento al pintor Francisco Domingo* en Valencia. Busto del *duque de Alba*. Primer Busto de *Sorolla* en bronce por encargo de Huntington para presidir la sala en *The Hispanic Society of America* donde se colocará la serie de grandes lienzos *Visión de España*. El 20 de junio es nombrado Gran Oficial de la Legión de Honor de Francia.
- 1919** Realiza el busto de *Alfonso XIII*. Busto de *Sorolla*, réplica cincelada en mármol a partir del realizado en 1918 que conservó siempre en su estudio y que en 1933 donó al Ayuntamiento de Valencia con destino al monumento que se iba erigir al pintor en la playa de la Malvarrosa, con motivo del décimo aniversario de su muerte, y para el que finalmente fundiría una réplica en bronce a mayor tamaño, depositándose el mármol en el Museo Municipal, actualmente Museo de la Ciudad. El 4 de diciembre es nombrado miembro del Patronato del Museo del Prado. Se descubre la *Lápida a Eduardo Iglesias Añino* en Vigo.
- 1920** En marzo es nombrado vocal de la Junta para el fomento de las Relaciones artísticas Hispano-Americanas. Presenta el grupo taurino *El encierro o Conducción de una corrida* a la Exposición de Arte de Barcelona de ese año y a la de Sevilla de 1921. Se inauguran la *Lápida conmemorativa a Goya* en la casa donde residió en Burdeos (Francia), actual sede del Instituto Cervantes, el *Monumento al general Justo José de Urquiza* (1910-1920), Paraná (Argentina) y la *Lápida de Leandro Pla* en la Sacramental de San Justo, Carabanchel, Madrid, (desaparecida). El 9 de noviembre es elegido comendador de la Orden de la Corona de Bélgica.
- 1921** *Tumba de Miguel Moya* en la Sacramental de San Justo, Carabanchel, Madrid, célebre periodista suegro del Dr. Marañón cuyo monumento está ubicado junto a la rosaleda del Parque del Retiro. *Lápida de Francisco Gómez Suay*, Cementerio General de Valencia. *Monumento al general San Martín*, Lima, Perú.
- 1922** Ejecuta la estatua de *Cajal* para su monumento en la Facultad de Medicina de Zaragoza que Alfonso XIII inaugura en 1925 y el *Monumento a Aniceto Coloma* en Almansa.
- 1923** *Monumento a Marcelino Menéndez Pelayo*, Santander (1919-1923).
- 1924** Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes por el busto *La Lección* (1918). Expone en su estudio el *Mausoleo de Joselito* antes de enviarlo a Sevilla para su colocación en el Cementerio de San Fernando. Encargo del *Monumento a Eduardo Dato* (Vitoria). *Monumento a Vasco Núñez de Balboa* (en colaboración con Miguel Blay), Panamá (1923-1924). Busto de *Alfonso XIII* en mármol para la Embajada de España en París.
- 1925** *Lápida a Washington Irving*, Sevilla. *Monumento al Comandante Villamartín*, Toledo. Inauguración del *Monumento a Eduardo Dato*, Vitoria.
- 1926** *Lápida a José Nogales*, Chamberí, Madrid. *Tumba del Teniente Coronel Fernando Primo de Rivera* (1926 c.) en la Sacramental de San Isidro, Carabanchel, Madrid (estatua en bronce desaparecida). *Capilla de la familia Yanduri*, Catedral de Sevilla. *Monumento a Fernando Jardón*, Ortigueira, Asturias. *Escudo y altorrelieves de la fachada del Ayuntamiento de Valencia* (1912-1926). *Mausoleo a William Atkinson Johns*, Cementerio de Warsaw, Virginia, Estados Unidos. Se inaugura el *Mausoleo de Joselito*. Benlliure realizó por encargo de la familia este gran monumento funerario, en el que representó la multitudinaria manifestación devocional que acompañó y portó a hombros al diestro, yacente en el ataúd abierto, en su último paseillo camino del cementerio. En abril de 1925 la escultura llegó a Sevilla, donde se expuso al público en el Palacio de Bellas Artes, instalándose definitivamente en el Cementerio de San Fernando en 1926. *Monumento Simón Bolívar* (Panamá).
- 1927** Muere Lucrecia Arana. *Monumento a Miguel Moya* en el Parque del Retiro de Madrid, a *Eduardo Dato* en Vitoria y a *Pedro Alonso* en Noreña (Asturias). *Tumba de Lucrecia Arana*, Sacramental de San Justo, Carabanchel, Madrid (busto en bronce desaparecido). Por iniciativa y patrocinio de su hijo, José Luis Mariano Benlliure López de Arana, se instituyó en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid el Premio Nacional de Canto *Lucrecia Arana*, cuya placa con la efigie de la cantante fue modelada por Benlliure. *Monumento a Ángel Saavedra Duque de Rivas*, Córdoba. *Monumento a Inocencio Rubio* (1927 c.) Villanueva de la Sierra, Cáceres. *Lápida de Emilio Álvarez*, Cementerio General de Valencia.
- 1928** *Mausoleo de Eduardo Dato* para el Panteón de Hombres Ilustres. Eduardo Pagés instituye en San Sebastián las *Corridas del Toro de Oro*, para las que Benlliure modela cada año un torito de oro diferente (1928-1933). *Monumento de la marquesa de Pelayo* en Santander. *Fuente de los niños* en cerámica, por encargo de la marquesa de Pelayo para su finca en Valdecilla (Ayuntamiento de Medio Cudeyo), Cantabria. *Mausoleo de los marqueses de Cerralbo*, Ciudad Rodrigo. *Monumento a Fernando León y Castillo*, marqués de Muni, Las Palmas de Gran Canaria (1922-1928).

- 1929** Inauguración de los monumentos a *Antonio Maura* (Palma de Mallorca), al *Duque de Rivas* (Córdoba) y al general *Miguel Primo de Rivera* (Jerez de la Frontera). Conoce a Carmen de Quevedo Pessanha, de origen portugués (Viseu) y viuda del escritor Nogales Delicado que escribirá su primera y más completa biografía, y con la que se casa civilmente. *Escudo de la Hispanic Society of America* para el *Monumento al Cid Campeador* de Anna Hyatt, Sevilla.
- 1930** Recibe el encargo del *Monumento a Cuba* que, debido a problemas políticos, no se inaugura hasta 1952, en el que intervienen los escultores Miguel Blay, Francisco Asorey y Juan Cristóbal.
- 1931** Paso procesional *El Redentor camino del Gólgota o Redención* (1929-1931) para Zamora. *Monumento al Regimiento de Caballería de Alcántara* en Valladolid. Nombrado Director Honorario del Museo de Arte Moderno (MAM).
- 1932** *Fuente de los niños*, Cádiz, 1932 (demolida). *Monumento a Obdulio Fernández Pando*, Villaviciosa, Asturias. *Monumento a Federico García Sanchiz*, Huerto del cura, Elche, Comunidad Valenciana.
- 1933** Inauguración del *Monumento a Joaquín Sorolla* en la playa de la Malvarrosa de Valencia, presidido por el busto en bronce donado por Mariano Benlliure. Fue destruido por un temporal durante la riada de 1957 y se ha reubicado en la plaza de la Armada Española.
- 1934** *Monumento a Domenico Theotocopuli*, el Greco (placa retrato), Fodele, Creta.
- 1935** Presenta ya terminados en su estudio el *Sarcófago de Blasco Ibáñez* (1933-1935), encargo del Ayuntamiento de Valencia para el panteón proyectado por el arquitecto Javier Goerlich en el Cementerio general de Valencia, y el *Panteón de la familia Falla y Bonet* para el Cementerio Colón de La Habana (Cuba).
- 1937** Presenta en el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París, obra de los arquitectos Josep Lluís Sert y Luís Lacasa, donde se exponen el *Guernica* de Picasso, la *Fuente de Mercurio* de Calder, o las esculturas *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez y la *Monserrat* de Julio González, los bustos de *Santiago Ramón y Cajal* y *Vicente Blasco Ibáñez*.
- 1938** *Monumento al general Bulnes*, Santiago de Chile (1909-1938) y en Punta Arenas, Región de Magallanes (Chile).
- 1939** Traslado y colocación definitiva del *Panteón de la familia Falla y Bonet*, Cementerio Colón, La Habana, Cuba (1933-1939).
- 1939 a** En la última década de su vida, marcada por la nueva situación política y social del país y sus nuevas circunstancias familiares y personales, que afectaron profundamente a su salud, su producción se vio resentida al no poder controlar directamente, como siempre había hecho, cada paso del proceso escultórico, dependiendo del equipo de colaboradores que concluían las obras abocetadas o iniciadas por el maestro, en su mayoría de temática religiosa. Una gran parte de las obras de ese periodo, aún firmadas por Benlliure, deben considerarse y valorarse como obras del taller.
- 1940** *Monumento a Viriato* (1938-1940), Viseu, Portugal.
- 1941** *Panteón de la familia Núñez Rubio*, Cementerio de la Almudena, Madrid.
- 1942** Valencia le rinde un homenaje en el paraninfo de la Universidad y le concede la Medalla de Oro de la ciudad. *Panteón del tenor Francisco Viñas*, Cementerio de Montjuïc, Barcelona. *Lápida de José Benlliure Gil y María Ortiz Fullana*, Cementerio General, Valencia (actualmente en la Casa-Museo Benlliure). *Tumba de Francisco Almeida Moreira*, Viseu, Portugal (1941-1942).
- 1943** Busto del escultor *Aniceto Marinas*, del que se vació una copia en bronce para el monumento erigido posteriormente en Segovia.
- 1944** Presenta en Madrid y Valencia la exposición *La corrida de toros*, dedicada íntegramente a la obra taurina, género al que se entrega en esos años como alternativa a los encargos religiosos y militares, que reúne una selección de dieciocho bronce sobre la fiesta. La Dirección General de Bellas Artes le ofrece un Homenaje Nacional y le concede la Gran Cruz de Alfonso X. *Monumento a Loreto Prado*, Chamberí, Madrid.
- 1945** Se presenta a la exposición *El Arte del Toreo* en Sevilla con una selección de ocho bronce, dos acuarelas y el original del *Cartel para la Corrida de la Prensa de 1900*. Recupera y retoca el gran lienzo *Toro marrajo* y lo presenta a las exposiciones de *Arte Taurino* en Zaragoza y al XIX Salón de Otoño de Madrid. *Lápida a los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero* en la calle de Velázquez, Madrid, 1945.
- 1946** *Monumento al pintor Mariano Fortuny*, Reus.
- 1947** Muere el 9 de noviembre de 1947 en su casa-estudio de la calle de Abascal en Madrid. Sus restos son trasladados a Valencia, donde es enterrado con todos los honores en el Cementerio de El Cabañal junto a sus padres.

Índice onomástico

A

Abaroa, Pascual 248
Achille Crescenzi, Fundición, 41,63, 74, 170, 242, 250,322, 353
Achúcarro, Severino 248
Agrasot, Joaquín 55
Aguado, Miguel 54, 240, 242
Aguilar, Alfonso de 54, 57, 58, 65, 66, 76, 77, 78, 84, 86, 192, 204, 206, 256, 268
Agustina de Aragón 66, 101, 102, 210, 336, 354
Alberti, Leon Battista 141
Alcalá Zamora, Niceto 278
Alcántara, Regimiento de Caballería 109, 238, 336, 356
Alcázar Tejedor, José 38
Alfonso, Luis 94
Alfonso XII 59, 76, 77, 78, 79, 100, 105, 106, 160, 186, 232, 254, 256, 266, 310, 336, 354
Alfonso XIII 27, 29, 54, 58, 65, 66, 67, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 86, 99, 101, 105, 106, 117, 149, 182, 190, 192, 204, 216, 218, 224, 226, 230, 232, 233, 254, 256, 262, 268, 296, 310,320, 321, 322, 324, 330, 332, 336, 354, 355
Algabeño, José G^a Rodríguez El 288
Alma-Tadema, Lawrence 57, 58, 61
Almeida Moreira, Francisco 337, 356
Alonso, Pedro 102, 336
Álvarez, Luis 38, 41
Álvarez, Mercedes 81
Álvarez Cervera, Emilio 337, 355
Álvarez Quintero Serafín y Joaquín 336, 356
Anselmi, Giuseppe 302, 354
Apolloni, Adolfo 83, 84, 168
Apperley, George (pintor) 336
Arana, José 67, 111, 272
Arana, Lucrecia 27, 59, 70, 74, 75, 102, 150, 151, 183, 208, 210, 211, 220, 234, 302, 304, 321, 336, 351
Arias, Virginio 106
Arnau, Eusebi 320
Artal, José 66, 168, 260
Arteche, José María de 246, 248
Asenjo, Salustiano 43, 55
Astorateca, Fidel 292
Asorey, Francisco 356
Aura, Antonio 129
Azcarate, Gumersindo 129

B

Bacarisas, Gustavo 37, 121
Balart, Federico 62
Balsa de la Vega, Rafael 57, 93
Baroja, Ricardo 121
Baronesa Ida Morpurgo 162
Barrientos, María 74
Bartholome, Albert 57
Baselgas, Eduardo 129
Basterra, Higinio 248
Battenberg, Victoria Eugenia de 27, 75, 99, 183, 202, 204, 224, 230, 330
Bauer, Gustavo 166, 170
Bauer, Ignacio 61, 83, 162, 164, 166, 194

Bazán, Álvaro de 54, 56, 75, 96, 240, 242, 243, 322, 336, 353
Balzico, Alfonso 196
Beaton, Cecil 212
Bécquer, Gustavo Adolfo 164
Benedito, Manuel 212
Benlliure Ortíz, Angelita 78
Benlliure Gil, Blas 40, 63, 178, 250, 274
Benlliure, Gerardo 63
Benlliure Gil, José 33, 34, 35, 37, 39, 41, 42, 52, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 76, 77, 85, 86, 116, 150, 151, 156, 172, 230, 250, 252, 266, 278
Benlliure, Enrique 81
Benlliure Gil, Juan Antonio 33, 38, 42, 59, 63, 75, 84, 104, 149, 150, 151, 188, 218, 250, 278
Benlliure López de Arana, José Luis Mariano 27, 54, 56, 59, 67, 70, 74, 75, 208, 210, 274
Benlliure Ortíz, María 78
Benlliure Tomás, Juan Antonio 63, 149, 337, 353
Benlliure Tuero, Leopoldina 81, 170, 202
Benlliure Tuero, Mariano 81, 202, 278, 353
Benlliure Ortíz, Peppino 56, 59, 66, 79, 202, 353
Benlliure Vidal, Matilde 274
Bergamín, José 121
Bermúdez de Castro, Salvador 224
Bernini, Gian Lorenzo 53, 83, 182
Bilbao, José 272
Blanco, Venancio 284
Blasco, Eusebio 129
Blasco Ibáñez, Vicente 73, 74, 86, 104, 106, 183, 238, 278, 280, 281, 337, 354, 356
Blay, Miguel 65, 127, 143, 321, 330, 356
Boldini, Giovanni 212
Bolívar, Simón 25, 106, 355
Bombita, Emilio Torres Reina 288
Borbón, Isabel de 310
Borbón, María de las Mercedes de 190
Borbón, María Teresa de 190
Borbón, María Cristina de 21, 23, 24, 49, 54, 64, 75, 96, 240, 290, 336, 353
Bosch, Pablo 328
Braganza, Bárbara de 23, 60, 95, 336, 353
Bretón, Tomás 302
Brugho, 75
Bulnes, Manuel (general) 24, 67, 106, 337, 354, 356
Burell, Julio 120

C

Cabo Noval 108, 238, 336, 354
Calzado, Adolfo 129
Camarillo, Enriqueta 337
Camba, Francisco 70
Cameron, Margaret 149
Campins y Codina, Fundidores, 75, 136, 176, 178, 216, 278, 308 y todas las referencias a A.H.F.C. 52, 66, 130, 176, 222, 226, 244, 248, 268, 270, 272,
Canalejas, José 25, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 99, 100, 104, 194, 206, 216, 218, 238, 308, 351
Cánovas, Antonio 108, 240, 322, 336, 354, 355
Capa, Fundición, 80, 178, 222, 230, 254, 256, 274
Cañal, Carlos 300
Carlos V 190, 192, 193, 226
Carozzi, Renato 82
Carpeaux, Jean-Baptiste 130

Casado de Silvela, Faustina 186
Casado del Alisal, José 34
Cassola, Manuel (general) 62, 99, 101, 108, 266, 300, 336, 353,
Castelar, Emilio 24, 50, 51, 80, 127, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 262, 336, 354
Catalina, Mariano 101
Cecioni, Adriano 156
Cellini, Benvenuto 79, 183
Cervantes, Miguel de 337, 354
Chávarri, Romualdo 248
Checa, Ulpiano 41
Chevalier, François 332
Cid Campeador 336
Cierva, Juan de la 230
Codina, Fundición, 52, 75, 172, 178, 258, 266, 268, 278, (Vid. Campins)
Coloma, Aniceto 25, 102, 336, 355
Colón, Cristóbal 24, 75, 96, 105, 111
Conde de Fiyols 233
Conde de Romanones 52, 61, 74, 120, 162, 200, 206, 260, 264, 314
Conde de Toreno 100, 254
Conde de Valdelagrana 62
Conde duque de Olivares 324
Condes de San Julián, 111, 336, 354
Cornejo, Pedro 96, 240
Cossío, Mariano de 121
Crescenzi, Achille 41, 63, 74, 170, 250, 322, 353
Cristóbal, Juan 67

D

Dante Aligheri 28, 65, 66, 68, 70, 76, 77, 155, 164, 170, 172, 173, 174, 184, 354
Dato, Eduardo 25, 74, 102, 103, 104, 206, 336, 355
Della Robbia, Luca 74
Delmas, Juan Eustaquio 246
Domench, Rafael 310
Domínguez, Manuel 353
Domingo, Marcelo 196, 202
Domingo, Roberto 196, 202
Domingo Marqués, Francisco 26, 37, 41, 48, 58, 65, 72, 122, 174, 183, 184, 185, 196, 202, 337, 353, 354, 355
Donatello 74, 190
Donizetti, Gaetano 250
Doré, Gustave 77
Doumergue, Gaston 332
Dumarest, Rambert 332
Duque de Alba 69, 96, 117, 118, 119, 202, 224, 226, 227, 240
Duque de Alcalá de los Gazules 244
Duque de Fernán Núñez 60, 186
Duque de Híjar 202
Duque de Rivas 97, 274, 336, 352, 355, 356
Duque de San Pedro de Galatino 232
Duque de Tamames 129
Duque de Tetuán 160, 186
Duque de Veragua 290, 355
Duques de Denia, 52, 53, 54, 65, 68, 70, 84, 85, 86, 104, 110, 111, 174, 350, 351
Durán, Manuel 204
Duquesa de Alba 202, 226, 355
Duquesa de Aliaga 67, 202
Duquesa de Canalejas 218

E

Echena, José 34, 35, 37, 38, 42, 43, 156
 Eguiguren, Jaime 168
 El Gallo, Rafael Gómez 220, 354
 El Greco 337, 356
 El Makri 308
 Enciso, Julio 250
 Eraso, Modesto 300
 Escobar, Alfredo 101
 Escalante, Eduardo 337
 Esteban Lozano, José 82
 Estevan, Hermenegildo 37, 38, 39
 Estrada, Rafael 121

F

Fabrilo, Julio 103, 337
 Falguière, Alexandre 65, 212
 Falla, Manuel de 220
 Falla y Bonet, Familia 111, 337, 356
 Fergusson, Arthur Walsh 337, 354
 Fernández de Coppel, Emilia 200
 Fenández, Enrique 302
 Fernández Caballero (Maestro), Manuel 208
 Fernández y Cadenas, María Purificación 218
 Fernández, Obdulio 102, 336, 356
 Fernández, Silvio 38, 41
 Ferrándiz, José 310
 Ferrant, Alejandro 120
 Figueroa y Torres, Álvaro 264
 Fitz-James Stuart, Jacobo 202, 224, 226
 Fleta, Miguel 302
 Focardi, Giovanni 156
 Fortuny, Mariano 321, 336, 356
 Francés, José 115, 118, 120, 135
 Francos Rodríguez, José 82, 87, 88, 142, 328
 Frascuelo, Salvador Sánchez Povedano 48
 Fundación Antonio Maura 260

G

Gallego, José Andrés 306
 Gallegos, José 35, 38, 48
 Galletti, Stefano 196
 Galofre, Baldomero 156
 García Peris, Antonio 149, 228, 337, 355
 García Talens, Juan 73, 81, 82, 276
 García-Miranda, Manuel 136
 García Prieto, Manuel 308
 García Prieto, Andrés 38
 García Sanchiz, Federico 102, 117, 337, 356
 Gascó, Fernando 130
 Gayarre, Valentín 52, 250
 Gayarre, Julián 25, 52, 246, 250, 252, 253, 302, 336, 353
 Gèrôme, Jean-León 57, 58, 85
 Gil, Ángela 337
 Giménez Martín, Juan 37, 38, 41
 Gimeno, Amalio 310
 Gimeno, Javier 67, 320
 Giner, Francisco 296
 Giner, José 297
 Goerlich, Javier 184, 278
 Gómez de la Serna, Javier 142
 Gómez Suay, Francisco 337, 355
 González Martí, Manuel 70, 72, 141

Goya, Francisco de 50, 51, 58, 59, 66, 77, 80, 82, 83, 97, 101, 118, 120, 130, 184, 238, 262, 264, 265, 336, 337, 354, 355
 Grases, José 78, 106, 254, 354
 Guiard, Adolfo 246
 Guijo, Enrique 312
 Guinea, Anselmo 35, 36, 37, 39, 246, 248,
 Gurtubay, María del Rosario 202
 Gutiérrez Solana, José 121

H

Habsburgo, María Cristina de 27, 54, 64, 70, 82, 190, 224, 242, 256, 268
 Hernández, Mateo 121
 Herrera Chiesanova, Adolfo 56, 240, 322,
 Herrero, Gregorio 128
 Hohenlohe, príncipe Constantino de 121
 Huerta, Moisés de 248
 Huntington, Archer 228, 355
 Hyatt, Anna 356

I

Ibarreche, Gregorio 258
 Iglesias Añino, Eduardo 336, 355
 Infanta Isabel 354
 Irigoyen, Bernardo 69, 75, 106, 337
 Irving, Washington, 336, 355
 Isabel de Portugal 190, 336
 Isabel la Católica 24, 64, 96, 238, 306, 350

J

Jaime (rey) 310, 353
 Jardón, Fernando 102, 336, 355
 Jones, William Atkinson 102
 Joselito, José Gómez Ortega 26, 75, 104, 105, 238, 239, 276, 287, 336
 Juan de Austria 310

L

Lacaze Duthiers, Henri de 64, 65, 102, 224, 337, 354
 Lagos, Alberto 228
 Lahuerta, Genaro 222
 Landauer, Rosa 164
 Laso y Cobo, familia 110, 336, 354
 Laurent, Jean 21, 27, 242
 Lauria, Roger de 310
 Lenbach, Franz von 57
 León y Castillo, Fernando 75, 102, 107, 335, 355
 Leoni, Leone 226
 Leopoldo II de Bélgica 212
 Lerroux, Alejandro 280
 Linares Rivas, Manuel 70
 Llano, Manuel 129
 Llorente, Teodoro 67, 244
 López de Haro, Diego 61, 62, 95, 105, 246, 336, 353
 López, Vicente 262
 López Domínguez, José (general) 67, 130, 232
 Luca de Tena, Torcuato 292
 Lucio, Celso 142
 Luna Novicio, Juan 38, 41, 150
 Ruiz de Luna, Juan 297, 312

M

Macho, Victorio 121, 302

Machaquito, Rafael González 287, 336, 354
 Madariaga, Emilio 121
 Madrazo, Federico de 186
 Madrazo, Pedro de 63
 Maeztu, Gustavo de 121
 Magro, Álvaro 141, 214, 254
 Marañón, Gregorio 151, 288, 355
 Marcoartu, Macario 38
 Marconi, Francesco 53, 302
 Marichalar, Antonio 121
 Marinas, Aniceto 58, 102, 258, 266, 336, 356
 Marquand, Henry Gurdon 28, 29, 61, 69, 142, 298, 353
 Marqués de Aldama 276
 Marqués de Alhucemas 54, 300, 308
 Marqués de Cabriñana 266, 268
 Marqués de Campo 22, 23, 60, 61, 62, 98, 99, 101, 106, 110, 168, 337, 353, 354
 Marqués de Estella 109, 268
 Marqués de Foronda 230
 Marqués de Heredia 353
 Marqués de Larios 67, 71, 99, 101, 105, 336, 354
 Marqués de la Vega Inclán 122
 Marqués de Lema 224
 Marqués de Muni, 75, 102, 107, 335, 355
 Marqués de Sotillo 130, 288
 Marqués de San Vicente del Barco, 202
 Marqués de Santa Cruz 240, 306, 322, 336
 Marqués de Tarifa 244
 Marqués de Urquijo 129
 Marqués de Viana 233, 274
 Marqués de Villalobar, 192
 Marqués de Yanduri 99, 336, 355
 Marquesa de Amboage 222
 Marquesa de Luque 26, 354
 Marquesa de Otero de Herreros 218
 Marquesa de Pelayo 97, 336, 355
 Marquesa de San Julián 67
 Marqueses de Cerralbo 99, 336, 355
 Martín de Herrera, José (arzobispo) 336, 355
 Martínez Campos, Arsenio (general) 24, 50, 51, 67, 75, 80, 102, 103, 106, 108, 266, 268, 269, 270, 326, 336, 354
 Martínez Feduchi, Luis 178, 274
 Masriera, Federico 75, 170, 194, 246, 248
 Masriera, fundición 63, 65, 76, 78, 129, 194, 244, 248, 264, 268, 302, 306, 353
 Masriera y Campins, Fundidores, 75, 76, 77, 129, 170, 172, 174, 176, 250, 252, 254, 260, 266, 268, 290, 324, 326
 Mateo-Sagasta, Práxedes 26, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 98, 103, 104, 108, 116, 200, 206, 351, 354
 Maura, Antonio 102, 136, 260, 310, 336, 354
 Maura, Bartolomé 321, 330
 Mazzantini, Luis 78, 353
 Mérida, Arturo 162
 Mérida, José Ramón 97, 102, 162
 Mellado, Raquel 274
 Menéndez Pelayo, Marcelino 102, 336, 355
 Mendía, Martín 248
 Mérode, Cléo de 66, 67, 83, 84, 212, 214
 Miguel Ángel Buenarotti 100, 190, 256
 Miquel, Trinidad 184
 Mir y Ferrero, Fundidores, 75, 178, 230, 274, 278, 292
 Miranda, Sebastián 121

Montero Ríos, Eugenio 54, 75, 97, 98, 108, 336, 355
Monteverde, Giulio 196
Montserrat, José 248
Morales, Ricardo 244
Moratilla, Felipe 33, 37, 41, 60
Moreno Carbonero, José 38, 212
Moroder, familia 61, 109, 11, 238, 337, 354
Moya, Miguel 26, 54, 55, 102, 111, 129, 272, 336, 355
Muley Hafid 308

N

Nadar, Paul 212
Navarro, Carlos 129
Nelli, Alessandro, 75
Nogales, José 336, 355
Nogales Delicado, Juan 234, 356
Nogales de Quevedo, Christian 234
Nogales de Quevedo, Virginia 234
Núñez de Balboa, Vasco 69, 106, 145, 337, 355
Núñez Rubio, familia 106, 336, 356

O

O'Donnell, Carlos 160, 186
Oliva, Eugenio 38
Orduna, Fructuoso 121
Ortega y Gasset, José 121
Ortells, José 136
Ortiz, María 74
Oteyza, Juana de 276
Oyarzábal, Isabel 121

P

Palencia, Benjamín 121
Palmaroli, Vicente 29, 48, 150
Palomo, Luis 129
Pardiñas Cabré, Alejandro 204
Pardo Bazán, Emilia 194
Parladé, Andrés 38
Parladé y Heredia, Teresa 99
Pastora Imperio, Pastora Rojas Monje 50, 74, 220, 222, 223, 316, 354, 355
Patti, Adelina 164
Peñalver y Fauste, Faustina 222
Peralta, Francisco 156
Pérez Bueno, Luis 121
Pérez Galdós, Benito 86
Pérez de Ayala, Ramón 151
Perinat, Luis de 212
Peyró, Antonio 121
Octavio Picón, Jacinto 95, 98, 132
Pidal y Mon, Alejandro 322
Pio VI 244
Pla, Leandro 336, 354
Pla, Cecilio 234, 336, 355
Plasencia, Casto 58, 75, 102, 336, 336, 352, 354
Polavieja, Camilo G^a (general) 28, 64, 65, 66, 174, 306, 354
Pons Arnau, Francisco 228
Porrás, Belisario 106
Poveda, Vicente 38
Pradilla, Francisco 36, 37, 39, 41, 48, 150, 250
Prado, Loreto 336, 356
Prieto, Gregorio 121
Prim, Juan (general) 268
Primo de Rivera, Miguel 108, 109, 234, 266, 274,

278, 336, 356

Príncipe Baltasar Carlos 324
Puche, José 244
Puerto, Juan José 151

Q

Queipo de Llano, Francisco (general) 254
Querol, Agustín 41, 108, 127, 150, 190, 266, 354
Querol, Vicente Wenceslao 55, 337, 353
Quevedo Pessanha, Carmen de 19, 84, 185, 196, 214, 234, 356
Quiñones de León, José M^a 232

R

Ramón y Cajal, Santiago 67, 102, 224, 238, 239, 320, 321, 328, 356
Ramos, Antonio 129
Répide, Pedro de 95
Repullés, Enrique 52, 74
Requejo, Federico 102, 355
Rey, Rosalía 101
Reyna, Antonio 38, 41
Ribalta, Francisco 244
Ribera, José (pintor) 41, 55, 58, 60, 62, 75, 95, 238, 320, 321, 322, 337, 353, 354
Ribera, Juan de (beato) 72, 75, 97, 101, 105, 238, 244, 245, 246, 337, 350
Ribera, Perafán de 244
Rivas, Natalio 77, 131, 136, 200, 276
Roca de Togores, Fernando 41, 183
Rodés, Felipe 116
Rodin, Auguste 57, 58, 64, 67, 108, 130, 149, 170
Rodrigáñez, Casilda 200
Rodrigáñez, Eusebio 200
Rodríguez, Francisco 321
Rodríguez de Villanueva, Norah 168
Rojas, Víctor 220
Rojí, Joaquín 222
Rosa, Teófilo de la 103
Rosales, Eduardo 34
Rossetti, Emma, 43
Rossini, Gioachino 164
Rovinsky, Sergio 121
Rubén Darío 212
Rubio, Inocencio 109, 336, 355, 356
Rubio, Mariano 136
Rude, François 95
Ruffo, Titta 71, 151, 302
Ruiz y Mendoza, Jacinto (teniente) 62, 75, 94, 95, 108, 238, 266, 336, 350, 354
Ruiz de Luna, Fábrica, 316
Ruiz de Luna, Juan 74, 297, 312

S

Saavedra, Ángel 274, 336
Sáenz Peña, Roque 150
Sánchez Mejías, Ignacio 288
Sánchez Barbudo, Salvador 38, 39, 41, 156
San Martín, José de (general) 24, 67, 106, 270, 337, 355
Sarasate, Pablo 183
Semper, Gottfried 296
Senet, Rafael 34, 37, 38
Serra, Enrique 156
Serrano, José 302

Sert, José María 232
Silva y Fernández de Córdoba, Alfonso 202
Silva y Gurtubay, María del Rosario de 202
Silvela, Manuel 61, 65, 174, 186, 188
Silvela, Mateo 38, 145, 353
Sissi, Elisabeth de Austria 212
Sorolla, María 228
Sorolla, Joaquín 20, 27, 41, 49, 58, 61, 66, 67, 70, 72, 74, 102, 183, 204, 210, 211, 228, 233, 260, 267, 297, 326, 334, 335, 337, 356
Sousa, Angel Luis de 252
Stefaniani, Guillermo 202
Steichen, Edward 149
Storcchio, Rosina 302
Suárez, José 190
Suárez, Luis 306
Suñol, Jerónimo 37, 63, 82

T

Tallaví, José 81
Tomás, José 129
Torrente, Emilia 136
Toulouse-Lautrec, Henri 212
Trueba, Antonio de 63, 75, 94, 99, 100, 101, 192, 238, 246, 248, 249, 336
Tuero O'Donnell, Leopoldina 56, 63, 150, 160, 166, 186, 188, 189, 208, 302

U

Urbina Ceballos Escalera, Julio 266
Uria, José 38
Uribe y Uribe, Rafael 102, 337, 355
Urioste, José de 192
Urquiza, Justo José (general) 106, 337, 355

V

Val, Rafael del 129
Valle, Evaristo 121
Vallés, Lorenzo 156
Vázquez Díaz, Daniel 121
Vázquez, Paula 200
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 50, 51, 58, 59, 64, 65, 66, 67, 72, 77, 97, 121, 130, 164, 174, 184, 185, 192, 194, 202, 214, 222, 258, 260, 261, 264, 290, 292, 320, 324, 332, 337, 354, 356
Velázquez-Duro, Antonio 292
Velázquez Duro Josefa 202
Vicent, Julio 136
Villamartín, Francisco (comandante) 109, 336, 355
Villanueva, Federico 168
Villegas, José 33, 35, 36, 37, 42, 63, 64, 116, 117, 129, 220, 250, 353
Villodas, Ricardo 36, 41, 48
Viniestra, Salvador 38
Viñas, Francisco 110, 336, 356
Viriato 97, 337, 356
Vizconde de San Luis 298
Vizcondesa de Termens 61, 97, 336, 355

W

Wagner, Richard 164

Z

Zubiría e Ybarra, Pedro de 99
Zuloaga, Ignacio 57, 121, 246, 297

