

MARIANO BENLLIURE GIL (1862-1947).
ESCULTOR VALENCIANO

Violeta Montoliu Soler

© Copyright: Violeta Montoliu Soler
E-MAIL: amontoli@cpa.upv.es
RECEPCIÓN: 10-11-2011
APROBACIÓN: 24-11-2011

Resumen

El artículo trata de dar a conocer la personalidad artística de MARIANO BENLLIURE GIL(1862-1947) que supuso una de las figuras mas importantes del Arte Español de finales del siglo XIX y principios del XX. Destacó por su habilidad en el modelado que aplicó a un realismo casi pictórico y por la maestría en la composición de monumentos urbanos en ciudades españolas e Hispanoamericanas. Adquirió fama internacional junto a Joaquín Sorolla, pintor valenciano y amigo incondicional. La crítica posterior a 1980 lo devaluó por haber trabajado durante el franquismo con temas religiosos lo cual supone un motivo político, no artístico, que conviene reparar con un conocimiento de su obra en su época con la parcialidad que exige la Historia.

Palabras clave: Historia del Arte, Escultura, Arte Español, Arte Valenciano

Abstract

The article attempts to present the artistic personality of Benlliure GIL (1862-1947) which represented one of the most important figures in Spanish art of the late nineteenth and early twentieth centuries. Noted for his skill in modeling applied to almost pictorial realism and mastery in the composition of urban monuments in Spanish and Latin American cities. He gained international fame with Joaquín Sorolla, Valencia painter and friend unconditionally. Criticism after 1980 it devalued by having worked during the Franco with religious themes which is a political motive, not art, should be corrected with a knowledge of his work in his time with the bias that requires history.

Keywords: History of Art, Sculpture, Spanish Art, Art Valenciano

INDICE

- 1.- Introducción
- 2.-Una excepcionalidad innata.
- 3.-La influencia de los pintores de la generación realista valenciana.
- 4.-El autodidactismo
- 5.-“El Monaguillo” y sus repercusiones.
- 6.-La crítica y los monumentos oficiales en la primera etapa de la Restauración.
- 7.-La cumbre del éxito: la exposición de los valencianos.
- 8.-Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla en la cumbre del éxito
- 9.- Un epílogo fructífero.
- 10.- Mariano Benlliure “lidiando” a la crítica.

MARIANO BENLLIURE GIL (1862-1947). ESCULTOR VALENCIANO

Introducción

Ha sido uno de los artistas valencianos más tardíos en ser estudiado en profundidad, no sólo es por la cantidad ingente de figuras, monumentos y obra menor que realizó a lo largo de su vida, tan difícil de catalogar por su extrema difusión, sino por el hecho de que su longevidad le permitiese convivir con todas las corrientes artísticas que han cimentado nuestro Arte Contemporáneo, también difíciles de valorar con objetividad. Todo ello ha propiciado el que la historiografía haya adoptado la tristemente extendida costumbre de repetir los juicios de autores consagrados que incluso reiteran errores documentales, así como una opinión crítica que se pliega a las modas del momento clasificándolo como artista repetitivo en el detallismo, encasillándolo como artista “taurino”, o lo que es peor, denominándolo como escultor “animalista”. Todas estas circunstancias nos han proporcionado a las generaciones inmediatas una imagen distorsionada, por no decir rotundamente errónea, de la relevancia artística de Mariano Benlliure, *el escultor*, el más famoso de los tres cuatro hermanos Benlliure, tres de ellos pintores : Blas, José y Juan Antonio..

Partiendo del único pero importantísimo material bibliográfico existente¹ inicié una investigación profunda y exhaustiva que fue publicada en 1996 con el título: *Mariano Benlliure*. Edit. Generalidad Valenciana y que fue reeditada en 2009 al cumplir 25 años dicha editorial y ser el libro mas vendido de todos cuantos publicó en éstos años, por ello hoy también está a la venta.

Se hace casi imprescindible tener que acompañar al nombre de Mariano Benlliure con la expresa distinción de “*el escultor*”, dado que en la familia Benlliure

¹ QUEVEDO PESANHA,C de. “Mariano Benlliure. Vida y Obra”. Eedit. Espasa Calpe, Madrid, 1947

todos los miembros fueron pintores de reconocida y justa fama: Blas, José y Juan Antonio. De hecho, en la humilde casa de vecindad de la actual calle Baja de Valencia, donde algunos nacieron y todos vivieron, una placa de cerámica popular la distingue con el nombre de *la escaleta de les celebritats* (escalerilla de las celebridades) debido a esta extraordinaria circunstancia. Efectivamente, la raíz artística de la familia se hunde en la profunda vocación del padre, Juan Antonio Benlliure Tomás (1832-1907) quien supo inculcar en sus hijos el amor al arte con su propio ejemplo. Hijo de marineros, tuvo que hacer frente a la tradición familiar y renunciar a convertirse en *xic de barca* para dedicarse a su innata pasión: dibujar al carboncillo sobre cualquier soporte (papeles, paredes, pavimento), temas de la vida popular entonces de moda, como corridas de toros, escenas de carlistas e isabelinos etc. Con empeño y valía pudo llegar a trabajar como ayudante en el estudio de un profesor de pintura decorativa en la Academia de Bellas Artes de Valencia y también asistir a las clases nocturnas de dibujo que se impartían en la Sociedad Económica de Amigos del País.

La situación económica de una familia compuesta por los padres y cinco hijos(a los tres citados anteriormente hay que añadir Mariano y María) en los años 1862 era preocupante. Juan Antonio trabajaba en todo lo que se presentaba con el fin de sustentar a la familia, quedándole como compensación la reunión con otros compañeros aficionados a la pintura en los bajos del antiguo palacio de Mosén Sorell, así como en el teatro existente en la calle de Padre Huérfanos, para el que incluso pintó decorados. Este género, en el que se vio envuelto por necesidad, le abrió horizontes y amplió su repertorio con piezas de atrezzo, escenografía y guardarropía fantástica, elementos muy queridos por los Benlliure, especialmente por Mariano, muy propenso a la vida bohemia y a las reuniones con jóvenes artistas, en las que solían disfrazarse y organizar cabalgatas.

Las estrecheces materiales se acentúan con la crisis de empleo por la que atraviesa Valencia en 1865. El padre hace labores de decorador, pintor mural e incluso de peón en el

derribo de las antiguas murallas, capeando de milagro la situación. La actitud esforzada del padre fue seguida por los hijos mayores, que ayudaban al mantenimiento de la familia con las armas recibidas, es decir, practicando el oficio que pintores y dibujantes. Era una necesidad y al mismo tiempo una tradición perfectamente asumida por generaciones sucesivas que aprenden el oficio del padre de familia; así que los Benlliure abren incluso una modesta academia nocturna de dibujo-pintura para aficionados en la propia vivienda para completar el equilibrio económico. Blas y Juan Antonio trabajaban pintando flores, guirnaldas y frutos en decoraciones murales, mientras Blas ya asiste a las clases de la Academia de Bellas Artes de San Carlos; José, retratos y carteles para obras de teatro populares y *Marianet*, el más pequeño, dibujaba a los cinco años con un pincel mojado en agua, sobre las rojas baldosas del piso de la vivienda, toda clase de formas y figuras que reproducían cuanto veía a su alrededor. El mismo Mariano lo refiere con nostalgia:

*“Viví casi en la miseria y aun sin mentir, podría suprimir el casi. Mi padre fue un pintor decorador modestísimo, un verdadero obrero, y además con varios hijos. Desde bien pequeños, mis hermanos y yo tuvimos que ayudar para sacar la casa adelante, y aun así no nadábamos en la abundancia. Mi padre, eso sí, tuvo el gran talento de dejarnos a mis hermanos y a mí completa libertad, no contrariando ni un momento nuestras instintivas inclinaciones. Nos legó poca herencia, pero buena herencia. Aprendimos de él dos virtudes a las que debemos todo: nos enseñó a trabajar y a agradecer. El buen artista ha de ser así, hombre de gran amor propio, devoto y agradecido a cuantos le facilitan los medios con que desarrollar su ideas artísticas [...]. Creo que los escultores debemos contar con dos cosas esenciales: inspiración artística y conciencia de obrero. La primera, Dios me la otorgó y la segunda, la aprendí de mi padre”.*² Fig. 1

² MARTIN CABALLERO, F.: *Cómo viven los valencianos en Madrid*. Madrid, febrero 1917. Reportaje periodístico archivado en el *Corpus Gráfico de Mariano Benlliure*, tomo IV. Biblioteca del Museo Nacional de Cerámica “González Martí”. Valencia.

Una excepcionalidad innata

Pero la inspiración a que se refiere Mariano vino además precedida de un don espectacular. Sabemos que no habló hasta los siete años. Él mismo lo dice: *“He sido mudo hasta los siete años en que comencé a decir algunas palabras. Luego tartamudeé mucho tiempo y tengo dificultad para hablar, incluso cuando me enfado soy más torpe de expresión”* [...] ³.

Fue sin duda una distorsión de madurez en la función del lenguaje hablado, puesto que no presentaba signos de sordera. Esta faceta, que en un principio puede hacer pensar en una neurosis, se ve perfectamente justificada a tenor de los estudios realizados por la neurofisiología en el campo de la especialización funcional de los hemisferios cerebrales, según la cual el hemisferio izquierdo del cerebro controla el pensamiento lógico y la abstracción (lenguaje), mientras que el derecho gobierna el pensamiento concreto y la imaginación; por ello, la personalidad y los modos de percepción de un individuo dependen de cuál de ambos hemisferios está más desarrollado (desarrollo que puede deberse a la herencia o a la educación). En el caso de Mariano, la insistencia en la falta de fluidez oral a lo largo de toda su vida, evidencia su carácter dextro-hemisférico, sin duda de origen genético, de la cual derivaría su alta capacidad manual, su agudeza visual y su autodidactismo, pues a los cinco años ya modelaba figuritas de cera con un alto grado de proporción y anatomía que hacían las delicias de las monjas que atendían el asilo que el Marqués de Campo había levantado en la calle de la Corona y a cuyas escuelas asistió de niño.

³ MARTIN CABALLERO. *Op.cit*

Estos indicios así como las referencias de que fue siempre un niño callado y observador, nos revelan que tenía un gran desarrollo de motricidad para realizar el movimiento *fino*, que compensaba su minusvalía en el lenguaje hablado. Evidentemente suplía la expresión oral por la plástica hasta el extremo de que no utilizó la primera en absoluto hasta cumplidos los siete años. Si a este don de observación formal unimos el hecho de que en su memoria se almacenaban las imágenes de las pinturas que entonces se exhibían en el Museo Provincial de Bellas Artes, de Valencia, situado en el convento del Carmen, donde la madre, Ángela Gil Campos, enviaba a los hijos todas las mañanas de los domingos, encontraremos la explicación a su afición natural por la pintura y en general por las artes figurativas.

La influencia de los pintores de la generación realista valenciana

La afición por la pintura de los Benlliure exigía ampliar su campo de aprendizaje y, como suele ocurrir cuando existe una vocación decidida, la casualidad parecía ponerse de su parte. A través de un conocido cliente de Juan Antonio, los hermanos Benlliure, José y Mariano, fueron presentados a Francisco Domingo Marqués, un joven pintor que empezaba a destacar entre los artistas valencianos y que los admitió como aprendices en el estudio que tenía en la *Gallera* (edificio en el que solían realizarse peleas de gallos) en el barrio del Llano de la Zaidía. Aunque fueron apenas un año a este estudio, la admiración y la amistad entre ellos fue inquebrantable, aun a pesar de competencias o lejanía física, y la figura de Domingo dejó una honda huella en aquellos niños que veían trabajar de cerca a un verdadero pintor, “su ídolo entre los pintores”.

El contacto y aprendizaje con este artista fueron decisivos para las convicciones artísticas de Mariano, puesto que constituyen el denominador común de casi toda su trayectoria profesional. Aunque era muy niño cuando, más que aprender, jugaba en su taller, y a pesar de los veinte años de edad que los separaban, la tendencia al realismo de Domingo, así como la técnica sincera, con atrevimientos impresionistas, fueron las notas dominantes de lo que podemos denominar su estilo. Para los Benlliure, Francisco Domingo destacaba como un coloso

entre la generación de artistas iniciadores de una escuela que suponía un movimiento de ruptura con la normativa clasicista y de reafirmación de la corriente realista, ya consagrada en Europa por Courbet y sus seguidores. Aquél concepto de *escuela* era, en realidad, una faceta más del regionalismo imperante en la época, y no pudo llegar a consolidarse como tal, pero es preciso reconocer que en efecto hubo un acerbo coyuntural que aglutinaba a los pintores valencianos que comenzaban a practicar los postulados del Realismo y que José nos los presenta como imantados por la figura de Domingo Marqués, que ya empezaba a ganar fama en París, el sueño de todos los artistas de una tierra en donde no existía ni mercado ni exposiciones permanentes.

Pero aun así es en Valencia donde establecen el puente hacia las Exposiciones Nacionales y a los pensionados en Roma, gracias al apoyo de las exposiciones que protagoniza la asociación de Amigos del País. Y mientras algunos como Domingo empiezan a triunfar, el resto se agrupa en torno a la sociedad *La Antorcha*, con sede en la plaza del Marqués de Busianos, una especie de tertulia artística y literaria cuyo crítico Luis Alfonso comentaba sus opiniones en los diarios *Las Provincias* y *El Diario Mercantil*. A través de éstas críticas, José Benlliure logra llamar la atención de algunos personajes influyentes que le permiten asistir a las clases de la Academia.

El autodidactismo

Quien no asistió a la Academia fué Mariano. El carácter introvertido y su corta edad aconsejan introducirlo en el estudio de un escultor para que practique el oficio, lo cual no agradó al chico y lo dejó antes de acabar el año.

En 1870, la sociedad *La Antorcha* se funde con el Ateneo Científico, Artístico y Literario, ya perfilado desde 1861 por Teodoro Llorente y Vicente Wenceslao Querol, instalado en la calle de Gil Polo, lo cual hace prometedor el futuro de las exposiciones, de modo que en 1874 el Ateneo Científico, Artístico y Literario celebra una primera exposición con ocasión de inaugurar una sala dedicada a las bellas artes en su nueva sede del palacio de la Bailía, en la plaza de Manises, y allí se presentó Mariano

Benlliure por primera vez como escultor. Hubo otras dos exposiciones con grupitos de toros similares que llamaron la atención en la crítica del Ateneo Científico y Literario, que hacían augurar una carrera ascendente para un artista todavía niño.⁴ Sin embargo, había que ir a Madrid para darse a conocer. Las circunstancias durante estos años habían favorecido a José, permitiéndole hacer un viaje a París y obtener algunos éxitos con los cuadros de género que presentaba en el Ateneo Científico, así que, a mediados de año se trasladó a Madrid con su amigo Luis Franco Salinas (1850-1897), donde ocupa un estudio cedido por Pedro Bosch, dueño de la Platería Martínez, establecimiento donde existía una exposición permanente de los artistas de más éxito. A fin de año, toda la familia se traslada a Madrid para trabajar en todo lo que podía..

Trabajando pues en estas condiciones tan pintorescas para artistas, comerciantes y algún que otro aristócrata que buscaba obtener su busto por un precio módico, no extraña que buscara afianzar su nombre utilizando el único camino posible dentro del país, que era la participación en las Exposiciones Nacionales que, tras la guerra que condujo a la Restauración, volvieron a reanudarse en bianuales en el palacio de Indo. José presenta obra y Mariano vuelve con su tema de éxito seguro: *Cogida de un picador* y *Busto de gitana andaluza*, dos temas populares, nada clásicos ni heroicos pero que tampoco pasaron desapercibidos. Lo más importante para él fue la experiencia que empezaba a ver el Arte que se hacía en España.

Conviene analizar aquí lo que Mariano Benlliure entendía por arte en aquel momento, porque sin duda su descubrimiento implicaba una elección de entre las tendencias en que se debatía la escultura. Era evidente que tanto la técnica realista como los temas de carácter popular (toreros y cabecillas carlistas) habían sido producto de su contacto con la pintura que había visto en Valencia y después en el propio Madrid, pero no tenía conocimiento de las

⁴ ALFONSO, L.: *Boletín de la Revista del Ateneo de Valencia*. Valencia, 15 de Febrero de 1874, tomo VIII, 89, pp. 81-87; SERRET COMIN, N.: *Boletín de la Revista del Ateneo de Valencia*. Valencia, 30 de abril de 1874, tomo VIII, 94, pp. .236-242.

coordinadas que dirigían el campo del Arte de la Escultura que, obedeciendo a los mismos impulsos de la pintura y la arquitectura, intentaba emanciparse de los cánones clásicos con mayor dificultad si cabe, por considerarse a la escultura como el reducto de la estatuaría del cuerpo humano, según los cánones del siglo. Sólo con algunos ecos románticos de Ricardo Bellver (1812-1890) y la templada emoción de los hermanos Vallmitjana (Venancio, 1828-1919, y Agapito, 1883-1905) Mariano se atrevió con el tema religioso de hondo sentimiento como es el paso procesional *Jesús Descendido* que talló para la Cofradía del Santo Entierro de Zamora en 1877, contando sólo con 16 años de edad. Sin embargo, Mariano sigue modelando la realidad como nosotros respiramos: con total naturalidad todo cuanto le rodea.

En la Exposición de 1878, José gana un premio de tercera clase que le permite trasladarse a Roma y abrir un pequeño estudio, adonde se trasladan sus hermanos Juan Antonio y Mariano, en principio para aprovechar el mercado, que busca cuadritos de género fortunyesco, y después para ayudar a José en un encargo de importancia. El anclaje de José en Roma fue decisivo para Mariano, pues pasó mucho tiempo observando y conociendo el Arte del pasado, especialmente la Escultura. Mientras tanto, y aunque no era su principal objetivo, la demanda de acuarelas y su calidad como pintor le permitieron un respaldo económico hasta el extremo de poder instalar su propio estudio en los bajos de la casa de la Vía Margutta donde trabajaba José.

Esto le permitió viajar con frecuencia a Madrid, donde mantenía contacto con algunos aristócratas para quienes realiza su mejor y más fácil género: el retrato. Y también a París, donde visita a su antiguo maestro Francisco Domingo, y no pierde detalle de las huellas impresionistas que luego incorpora en sus pinturas, como en el caso de los óleos *Descanso* y *Salida del baile*, de 1883.

El “Monaguillo” y sus repercusiones

Cuando en 1884 se convoca la Exposición Nacional, los artistas residentes en Roma deciden presentarse en pleno y entonces Mariano tomó las armas de la escultura:

“Y por aquel tiempo fue cuando me di a conocer como escultor. Hice

El Monaguillo, recordando una cómica aventura de la infancia, y lo expuse

en una de las salas del Círculo Internacional de Roma. 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 una ligeras quemaduras en los dedos, que no por ser ligeras dejaron de escocerme como si fueran grandes. Recuerdo que sufrí mucha vergüenza aquel día, pero lo doy por bien empleado, porque de allí nació la idea de El Monaguillo, que me empezó a dar celebridad. Los escultores de Roma, cuando me vieron trabajar en esta obra se reían de mí, mi escultura les resultaba algo extraña, no concebían la importancia de la naturalidad, la sencillez y la gracia. Yo no había profundizado en el arte clásico y comprendiéndolo así tuve el acierto de no meterme en un terreno que desconocía. Llevé el boceto a la tómbola del Círculo. Llamó mucho la atención, pero los artistas seguían mofándose de mi manera de hacer. Estaban imbuidos de clasicismo y no veían otra manera de hacer arte. Era el tiempo en que Pradilla pintó La rendición de Granada, yo tenía entonces mis buenos 22 años. “ Fig 2

El impacto de una figura como aquella y la consiguiente actitud de rechazo por parte de los artistas evidencia la situación de crisis por la que atraviesa la normativa clasicista, ya anquilosada en la combinación de la Antigüedad y el Cristianismo o en la sobrevaloración de valores supremos inmortalizados en blancura marmórea. La formación autodidacta del joven Mariano en Valencia y Madrid, la enseñanza que recibía a través de las Exposiciones Nacionales y su dedicación a la pintura tanto de género tan propio de Mariano Fortuny como la impresionista, nos hacen entender la afirmación de nuestro artista cuando admite no haber profundizado el clasicismo, un tipo de escultura ajena a su tradición técnica y temática. Para él, la escultura seguía siendo una expresión personal, una habilidad innata y una palestra en que

adiestrarse, pero es evidente que aún no tenía un concepto definido. Lo que sí declaraba era un rechazo al manierismo clasicista que le rodeaba.

El Monaguillo, aun siendo un personaje de la vida real, no representaba ninguna cualidad política o cultural, no podía parangonarse con la nobleza de un músico o un literato, no ofrecía ninguna lección moral ni mucho menos un sentimiento dramático o ennoblecedor. Ahí es donde radica su impacto, en la sorpresa que causaba en el espectador que se sentía atraído por un tema insignificante y humilde, pero dotado de un verismo sorprendente. (Fig. 7) Era pues lógico que para los sesudos jurados oficiales y los cultos críticos, así como para los artistas, aquello fuese un *bibelot* grotesco sin valor artístico alguno; sin embargo, para el público resultaba como un alivio en el fatigoso recorrido por la galería de importantes personajes. De ahí los comentarios favorables de los visitantes y el revuelo en la Exposición Nacional de Madrid:

Las repercusiones de aquel triunfo fueron muy variadas. Unas festivas, como el homenaje celebrado en el club *El Quijote* de Roma, donde los artistas españoles se reunieron para celebrar el éxito español, ya que las medallas de primera clase en pintura fueron conseguidas por José Luna Novicio, con su lienzo *Spolarium*, y por Antonio Muñoz Degraín, con *Los amantes de Teruel*. Las segundas medallas también fueron ganadas por españoles, concretamente dos valencianos: Joaquín Sorolla con *Defensa del Parque de Monteleón el 2 de mayo de 1808* y Juan Antonio Benlliure, con *Por la Patria*.⁵

Pero lo más favorable para la carrera de Mariano fueron los contactos con clientes acaudalados o con influencias sociales y políticas en Madrid. Tal es el caso del duque de Fernán-Núñez, quien compró la figura nada más verla en la Exposición y con verdadera insistencia, pues le puso un telegrama a Roma pidiéndole el precio. Lo cual inició, en adelante, una relación amistosa. Ello condujo a otras amistades como la de Manuel Silvela, político y escritor que le presentó a Cánovas del Castillo, quien le hizo encargos oficiales de poca importancia, como la estatua de la reina *Bárbara de Braganza*, colocada en los jardincillos de la Villa de París en Madrid, pero que fueron el comienzo de su evidente valía para el género

⁵ *La Ilustración Española y Americana* del 8 de junio de 1884 reproduce en una fotografía de E. Laurent la figura de *¡Accidenti!* así como un crítica halagadora. También se comentan las fiestas de *El Quijote* en el periódico *La Publicidad* de Barcelona el día 19 de agosto del mismo año.

monumental. Pero de nuevo fue en Valencia donde encontró un reconocimiento fundamental para proseguir tras el sueño dorado de independizarse económica y profesionalmente.- Fig.3

En efecto, aquel contrato le permitió hacer un viaje a Roma durante el año de 1885, en unión de su hermano José y de Joaquín Sorolla, que había ganado el pensionado recientemente. Los Benlliure fueron una guía inestimable para Sorolla, que pudo introducirse en el mundo de la bohemia romana en aquella primavera, y a Mariano le permitió apadrinar al tercer hijo de José, Peppino, en su casa de Roma, y en la que compraron en Asís para pasar los veranos. Pero lo más importante que propició la generosidad del marqués fué un viaje a París en que Mariano realiza una de sus obras más premiadas y más acariciada: el *busto de Francisco Domingo*.⁶ Fig.4.

Una vez en Madrid toma un estudio en la calle de la Gorguera y continúa sus relaciones sociales asistiendo a los salones y fiestas de una aristocracia que gustaba de reunir a los más afamados artistas del momento. Precisamente en este ambiente se propicia el encuentro con la que sería su esposa, Leopoldina Tuero O'Donell, con la se casa en febrero de 1886. Después del nacimiento de dos hijos, Mariano y Niní, el matrimonio se separa a principios de 1893. Y es durante estos años cuando se produce la escalada hacia el triunfo de Mariano en pugna con la competencia coetánea.

La crítica y los monumentos oficiales en la primera etapa de la Restauración

El gobierno de la Monarquía recién restaurada tenía poco madura su política artística y pretendía repartir los encargos oficiales de modo que implicase a la mayoría de los artistas en obras de cierta imagen pública, como la decoración de la iglesia de San Francisco el Grande. De este modo colaboraba en la tarea de facilitar medios económicos a los artistas de modo indiscriminado, lo cual produjo no sólo malestar sino la evidencia de una despreocupación total por los temas artísticos.

⁶ .Esta obra ganó la medalla extraordinaria del Emperador en Viena, las de primera clase en Berlín y Munich y la de Honor en Roma en 1887

Por otro lado, la competencia para Mariano que intentaba abrirse camino en este tipo de encargos era muy dura, debido a la presencia de una saga de escultores, discípulos del valenciano José Piquer y del catalán Damián Campeny, que cubría muy decorosamente la demanda de monumentos que se erigieron en la etapa isabelina y de entre los cuales destacan los hermanos Vallmitjana y Jerónimo Suñol, gran amigo de Mariano. La generación siguiente estaba representada por escultores catalanes de bien ganado prestigio, como Agustín Querol, Miguel Blay y Ángel Trilles, todos ellos coetáneos de Mariano y a los que fue superando a lo largo del tiempo con el consiguiente pataleo.

El más importante y acertado de los tres fue Querol, cuya fama aprovechó el momento de la expansión alfonsina de los primeros tiempos, así como el desarrollo urbanístico de las ciudades de Hispanoamérica, que seguían el modelo francés, especialmente el parisino. Por ello vemos que la obtención de encargos oficiales dependía más de las buenas relaciones con los gobernantes que de la calidad de los artistas, ya que, ante la competencia profesional y las modas imperantes en el gusto oficial, todos poseían una calidad similar. Esta circunstancia sin duda justifica que para contentarlos a todos les encargaran colaboraciones tan peregrinas como la de realizar entre todos el apostolado de San Francisco el Grande y que disgustó profundamente a los artistas.

Sin embargo, los monumentos oficiales siempre han sido costosos, intrincados por las connotaciones políticas que llevan implícitas y porque se retrasaban en abonar, de ahí que Mariano, a quien no le faltaba clientela particular, no le importasen en exceso. Su estudio se convertía poco a poco en el salón del “todo Madrid”, donde entendidos, críticos y amigos del mundo del arte visitaban sus obras y departían fraternalmente. Tal es el caso del tenor Gayarre, con quien mantuvo una gran amistad hasta después de su muerte, la duquesa viuda Ángela de Medinaceli, o el conde de Valdelagrana, para el realizó un ánfora de jardín titulada *Bacanal*. Mientras tanto mantenía su estudio de Roma y atendía toda clase de encargos, como la

decoración del salón de la casa del americano Mr. Markuy, también con motivos de fiestas paganas, muy del gusto de los artistas bohemios de Roma.⁷

Todo esto sin olvidar a sus amigos artistas valencianos, que le encargan la estatua del *Pintor Ribera* para celebrar el III Centenario de su nacimiento, y que disponen de tan pocos medios que Mariano no sólo regala la obra, sino además el bronce, y adelanta los gastos de transporte y fundición. Sin medios pero con ilusión y amor al arte valenciano, vemos que en Valencia se vive un clima de renacimiento cultural regionalista, cuyo centro es el Ateneo Científico, Literario y Artístico, institución que había trasladado su sede desde el antiguo palacio de la Bailía, derribado en 1883, a la plaza del marqués de Mirasol. Agrupaba en sus filas a intelectuales como Teodoro Llorente, Félix Pizcueta, Jacinto Labaila, Enrique Gaspar y Constantí Llombart; a políticos como Amalio Gimeno y Luis Morote; y a literatos como José Martínez Ruiz «Azorín» y Vicente Blasco Ibañez, que empezaba a escribir cuentos en el diario vespertino *El Correo de Valencia*. Entre los artistas figuraban pintores y escultores como Agrasot, Pinazo, Estruch, Sorolla, Peyró, Salvá, Asenjo, Monleón, Cotanda, Abril, Borrás, Benavent, Aixá y otros, todos los cuales solían reunirse después de las sesiones del Ateneo en el Café España, que estaba en la Bajada de San Francisco. En una de aquellas reuniones, el colectivo de artistas encabezados por Aurelio Querol, redactor de *Las Provincias*, propuso la erección de un monumento a José de Ribera, con ocasión del III Centenario de su nacimiento, que se creía ocurrió en 1588. Fig.5

Esta figura, presentada en la Exposición Nacional de 1887, ganó la primera medalla de Escultura y también fue la referencia que utilizó Agustín Querol para el *Quevedo* que erigió en Madrid años después, en 1902.

⁷ MADRAZO, P.de: “De las Reales Academias Española, de la Historia y de Bellas Artes. Anfora Báuica.” en *La Ilustración española y americana*, año 33, nº14, 15 de abril de 1889. También la revista *El Globo*, 21 de septiembre de 1889.

Hasta 1893, la carrera de Mariano se colma de monumentos oficiales: *Diego Lopez de Haro* para Bilbao; *El Teniente Ruiz*, *El General Cassola*, *D. Alvaro de Bazán* y *el Monumento a M^a. Cristina de Borbón* en Madrid; *el Monumento a Isabel la Católica*, en Granada, para conmemorar el descubrimiento de América, y un precioso relieve con las efigies de *La Reina M^a. Cristina y sus hijos los infantes D. Alfonso, D^a. M^a. Cristina y D^a. M^a. Teresa*. Y al margen de todo este cúmulo de encargos, una obra especial “no encargada” pero sí profundamente sentida: *El Mausoleo al tenor Gayarre*, fallecido el 2 de enero de 1890, que no será colocado hasta 1901. Fig.6

Evidentemente, en 1903 Mariano era el artista más afamado y de mayor aceptación social en España, aunque precisamente su entrega al trabajo incansable propiciase el alejamiento de su familia, de manera que en este mismo año se separa de su esposa, quedando su hijo Mariano bajo su custodia.⁸ Es la otra cara de la moneda de su suerte profesional.

La cumbre del éxito: la exposición de los “valencianos”

Tuvo que hacer un verdadero esfuerzo moral para remontar el fracaso familiar. La tristeza de la vida se agrandaba con la del mausoleo de su amigo Gayarre, por eso lo dejó temporalmente y se hundió de nuevo en el temario italiano que a modo de *ritornello* le ofrecía un viento fresco de libertad de expresión, lejos de encargos y estatuas parlantes. Fue el momento de uno de sus trabajos más sutiles y cálidos a la vez, un canto al amor puro, joven, desposeído de la máscara de la sociedad, el amor entre seres envidiados siempre por todas las generaciones, bucólico, sencillo, me atrevería a decir, eterno: *El Idilio*. Esta obra acompañaba a *La Marina*, *El Ferrocarril* (del monumento al marqués de Campo) y al relieve de la familia real en la Exposición Internacional de Munich de 1893, en la que fue premiado con medalla de oro, lo cual le

⁸ “Mariano Benlliure, portento de fecundidad a sus 30 años, tiene hechos ya más de 10 monumentos, infinidad de bustos, estatuillas, relieves, jarrones, alegorías y primorosos detalles. A su edad ningún artista español, ni creemos que extranjero, ha ganado más millones ni obtenido mejores triunfos.” Diario *El Heraldo de Madrid*, 18 de julio de 1893.

valió una invitación especial para participar en la Internacional de Berlín en 1894, en la que también obtiene medalla de oro. Todos estos éxitos le reportan más encargos, como la estatua del poeta bilbaíno *Antonio Trueba* para la glorieta de Albia en Bilbao, o la del *Patriarca Ribera* para el Colegio del Corpus Christi en Valencia, pero la necesidad de refugiarse en el seno de sus raíces, esas que nunca fallan, fue imperiosa, y con la excusa de hacer además una placa que rotulase una calle con el nombre de su hermano José, se traslada a Valencia, donde se refugia hasta 1906, el año de la **“exposicion de los valencianos”**.

En Valencia tomó un estudio en la calle Conde de Pestagua de El Grao y vivió días de fraterna relación con los artistas valencianos, que con el fin de mantener el contacto entre los artistas, fomentar las relaciones de tipo profesional y el apoyo a las inquietudes artísticas, fundan el Círculo de Bellas Artes dirigido por Joaquín Agrasot y al que pertenecen Martínez Cubells, José Navarro Llorens, Antonio Cortina, Emilio Sala, Cecilio Pla y un largo etcétera de los artistas valencianos de la época. A sus reuniones asisten Mariano, Sorolla y su amigo Vicente Blasco Ibáñez, el joven político y escritor que ahora, el 12 de noviembre, publica el primer número del periódico *El Pueblo* (Diario Republicano de Valencia), en el que comienza a escribir la novela *Arroz y Tartana* en fascículos coleccionables. La amistad de los dos artistas con Blasco será entrañable a lo largo de sus vidas, y en estos años de juventud e ilusiones profesionales vividos en Valencia, en aquel estudio que Mariano tiene en El Grao, se cimenta sólidamente. También allí acude Teodoro Llorente, que nos da noticias de sus progresos⁹ y de los preparativos para la Exposición Nacional de 1895.

La Exposición de 1895 fue memorable. En aquella ocasión hubo primeros premios para varios artistas de la tierra, por lo que se la llamó «la exposición de los

⁹ LLORENTE, T. en el Diario *Las Provincias*, 13 de noviembre de 1894.

valencianos»: Sorolla obtuvo la primera medalla de pintura con *Y aun dicen que el pescado es caro*, segundas medallas fueron para Ignacio Pinazo con *Retrato*, Cecilio Pla con *Lazo de unión*, Antonio Fillol con *La gloria del pueblo* y la medalla de Honor en escultura para Mariano Benlliure con *Trueba*. Fig.7. Todo un récord de merecidos premios que fueron celebrados en Madrid con varios actos: uno en el Círculo de Bellas Artes al que asistió José Canalejas, siendo ministro de Interior y otro, esta vez homenaje especial para Mariano, en el Teatro Español promovido por Navarro Reverter, ministro de Hacienda, y organizado por Sorolla, Muñoz Degraín y José Benlliure. Después de aquel éxito llueven encargos particulares como el retrato del pintor Raimundo de Madrazo, que le ofrece la cátedra de modelado en la Academia, que Mariano no puede aceptar.

Pero la celebración más apoteósica fue en Valencia, donde, con ocasión de la Feria de Julio, recibe toda clase de homenajes populares, especialmente en las corridas de toros a las que asiste con su hermano José, más por compromiso que por afición, y en donde además formó parte del Jurado de la Batalla de Flores –con Sorolla y Blasco Ibáñez–, y lo más importante, por su repercusión posterior, fue el participar en las exposiciones que los artistas valencianos realizan con ocasión de esta Feria. A finales de agosto, pletórico de éxito vuelve a Madrid, donde se abre para él un corto pero intenso período de “vino y rosas”, que se esfuma con el oscuro horizonte del desastre colonial español que culminará en 1900.

El descontento y la oposición al gobierno prende en Valencia como en el mitin y posterior manifestación popular descontrolada que se organiza en Valencia el 8 de marzo de 1896, por el que resulta perseguido Blasco Ibáñez, hasta el punto de que tiene que huir escondido y recurre a un viaje por Italia, desde donde escribe crónicas tituladas «Desde el país del Arte», publicadas en el diario *El Pueblo*. Los artículos fueron

después editados en un libro titulado *En el país del Arte*, uno de cuyos capítulos estuvo dedicado a los Benlliure y en donde describe el taller de Mariano vacío, mientras estaba en Valencia:

[...] *al poco tiempo de estar en Roma, una tarde entraba en la vía Margutta, la calle de los artistas, y atravesando el patio del Círculo Internacional, me detenía ante un edificio ocupado por dos estudios [...]. En el piso bajo vi el estudio de Mariano, vasta pieza ocupada por colosales modelos de estatuas [...]. El león no estaba allí, pero aún subsiste como una tempestad petrificada en que el barro, golpeado unas veces con nerviosa furia y acariciado otras por una dulzura infinita, adoptaba las más asombrosas transfiguraciones, convirtiéndose la materia vil en correcta y seductora forma, envuelta por la luminosa aureola de la eterna belleza [...]*¹⁰

Efectivamente, él ya no estaba allí, pues en 1896 se despide definitivamente de Roma para centrar su actividad en Madrid, en el nuevo estudio que adquiere en la Glorieta de Quevedo nº 31 donde trabaja en plena euforia tanto para instituciones como para particulares, especialmente para el acaudalado banquero Bauer que le permite entregarse a un modernismo decorativo con el que se siente plenamente identificado y del que hace partícipe a la sociedad madrileña que acude a su estudio-taller-exposición permanente y salón de tertulia, todo un “centro cultural” en el corazón de Madrid.

Es una época de feliz trabajo y buenas amistades, que él fomenta en su casa-taller reuniendo a amigos de todas las profesiones, especialmente artistas a los que hace bustos, como el del violinista Pablo Sarasate, que expone en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, así como a sus amigos de Valencia como Blasco Ibañez (desterrado a Madrid por los incidentes y escapatoria de marzo) que aprovecha para describir también

¹⁰ BLASCO IBAÑEZ, V.: *En el país del Arte. Tres meses en Italia*. Valencia, 1896.

su estudio y ambiente en crónicas tituladas «Desde Madrid», que se publican en el diario *El Pueblo*. En ellas descubrimos la segunda afición de Mariano, la ópera, y de ella recibe además amistades e incluso el gran amor de su vida: Lucrecia López de Arana. Ella fue la compañera fiel, entregada y sincera que buscaba su torturado espíritu y, sin reparar en la mentalidad -en cierto modo hipócrita- de la sociedad del momento, le deparó la auténtica felicidad sentimental necesaria para realizar sus mejores obras. *La espada del General Polavieja*, *La placa de Emilio Castelar*, en el salón de acceso a la sala de conferencias del Palacio del Congreso, *Canto de amor*, hoy en el Palacio de la Scala de Valencia, y la chimenea para el salón de la casa Bauer, que hoy se exhibe en el patio del Palacio de la Generalidad de Valencia y que desarrolla el tema de *El Infierno de Dante*.

la Exposición Internacional de París en 1900 fue un éxito total pues, con todo este cúmulo de obras más la estatua de *Velázquez* que el ayuntamiento de Sevilla le encarga para celebrar el III centenario del nacimiento del pintor, se prepara para la gran competición del siglo: la Exposición Internacional de París. Así se lo comunica a su hermano José:

*“Para la Exposición de París pienso reunir todos los estilos: Trueba y el Infierno de Dante para los modernistas, la figura de Velázquez para los académicos, el mausoleo de Gayerre para los idealistas, unido a esto los bustos de Silvela y Domingo, dos grupitos de toros en bronce para hacer reproducciones, uno de niños y la espada de Polavieja. Me parece que voy bien ¿no te parece? [...] he treballat com un negre [...].”*¹¹

Fue un éxito, especialmente la estatua de *Trueba* por la que le dieron la Medalla de Honor en escultura, a la vez que Joaquín Sorolla ganaba la de pintura, todo un triunfo otra vez de valencianos que fue celebrado en Madrid el

¹¹ VIDAL CORELLA, V.: *Los Benlliure y su época*. Madrid, Edit. Prometeo, 1977, pag. 98.

11 de junio. En efecto, si fastuoso fue el agasajo de Madrid, el de Valencia fue además emotivo. El día 9 de julio el Ayuntamiento propuso nombrarles hijos predilectos de la ciudad, rotulando calles con sus respectivos nombres. Este sentido homenaje se celebró dentro de los actos de la Feria de Julio, el día 29, cuando la Corporación encabezada por el entonces alcalde José Montesinos Checa, les dio el título en el Consistorio, de donde salieron hacia la plaza llamada de la Pelota (hoy Mariano Benlliure) donde los dos artistas se prometieron las placas que rotularían sus calles. Sólo Mariano cumplió su promesa. Continuaron los actos el día 1 y el día 3 de agosto, celebrándose banquetes y agasajos en el Círculo Marítimo de El Cabanyal así como en la Escuela de Artesanos, en la que Sorolla había sido alumno.

El éxito de París fue muy significativo así que también le agasajan en Roma donde le nombran Comendador de la Orden de la Corona de Italia y la Academia de Bellas Artes de San Lucas le encarga su propio busto, pieza que por fin no adquirió. Lo más interesante fue que por el anterior nombramiento de Mariano como académico de número de la Academia de San Fernando era preceptiva la lectura de su famoso y polémico discurso *El anarquismo en el Arte* y que él mismo declara que no escribió.¹²

Benlliure y Sorolla en la cumbre del éxito artístico

A partir de 1901 y hasta 1925, ambos artistas fueron la referencia inexcusable para el mercado artístico, y su producción fue no sólo copiosa sino intensa. Mariano inicia una etapa de su vida en la que se emplaza como el artista de la familia real, así como el artista preferido para los encargos oficiales. Aquí destacan, por ejemplo, el hermoso *Retrato de Alfonso XIII y Victoria Eugenia* o los monumentos de *Alfonso XII*, *Goya*, *el General Martínez Campos*, *Monumento a Emilio Castelar* y otros monumentos urbanos que repercuten en la demanda de los países de Hispanoamérica, los que, digerida su etapa independentista y en las proximidades de la Primera Guerra Mundial,

¹² MONTOLIU SOLER, V.: *Mariano Benlliure*. Valencia, Generalidad Valenciana, 1996, pp. 104-106.

experimentarán cierta tendencia a emular a Europa, intentando glorificar a sus héroes de la época anterior

Por otro lado y al mismo tiempo se quiere impulsar la imagen del arte español y se toma con seriedad la reforma de instituciones abandonadas desde siempre por el olvido administrativo, como son la Dirección de la Escuela de España en Roma, la del Museo del Prado y la Dirección General de Bellas Artes, las cuales recaen en Mariano que, con poco tiempo pero mucha dedicación, sana extraordinariamente, impulsando además la celebración de exposiciones de artistas españoles en el extranjero. Todo este esfuerzo se ve coronado con la satisfacción de que se revaloriza el tema español en el exterior y de esta situación nacen *Las Bailaoras* (de Buenos Aires y Montevideo) así como el encargo a Sorolla de *La Vision de España* por la Hispanic Society of America.

Fig 10.

Como se puede ver, fueron unos años de trabajo vertiginoso, pues además realizó dos mausoleos (el de la *Familia Moroder* en el cementerio general de Valencia) dos figuras conmemorativas, tres plaquetas para hombres ilustres, un cuadro al óleo y once bustos, entre los que destacan el del general *Martínez Campos* y el del violinista *Pablo Sarasate*, muerto el 20 de Septiembre de 1908, cuyo bronce regaló al Ayuntamiento de Pamplona, así como un hermoso retrato de la Reina Victoria Eugenia en mármol.

En Julio de 1908 compra de unos terrenos que en realidad eran un hotel burgués con jardín y arboleda circundante, que ocupaban parte de una manzana situada entre las calles de Abascal, Zurbano y Bretón de los Herreros. El primitivo hotel y parte del jardín quedaron a nombre de Lucrecia Arana y el resto lo adquirió Mariano para construir un estudio (que incluía una exposición permanente de su obras en ejecución), un jardín y una vivienda particular. El arquitecto Enrique María Repullés y Vargas hubo de diseñar un edificio que pudiera satisfacer las necesidades funcionales de un escultor y las dependencias de un artista, y aunque presentó los planos en el Ayuntamiento, el 1

de junio de 1908, la obra no llegó a realizarse por decisión del propio Mariano. De hecho, todo se detuvo hasta unos años después y quedó en una mejora del edificio inicial, al que se unió una decoración del jardín, lugar donde exponía y situaba sus obras de mayor tamaño. Entre 1912 y 1914 el mismo arquitecto hubo de presentar una modificación que inscribió el edificio entre las calles de Zurbano y Bretón de los Herreros, con entrada principal a la calle de Abascal nº 53.¹³

También aconsejó a Sorolla para que se hiciese una casa en el paseo del Obelisco (hoy calle de Martínez Campos), tal vez aprovechando que tenía en firme un buen contrato para decorar el salón principal de la Hispanic Society of America, en Nueva York, con una serie de lienzos de tema español.

1909 fue el año en que se celebró la Exposición Regional Valenciana, con el impulso de Tomás Trénor y Palavicino, entonces presidente del Ateneo Mercantil, y desde el principio de los preparativos, comenzados en enero de 1908, los artistas valencianos, con Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure a la cabeza, comenzaron a plantear el firme propósito de construir un Palacio de Bellas Artes permanente.

El recinto de la exposición se ubicaría al final de la Alameda, con lo cual se pedía prestado el edificio de la Tabacalera para palacio de la Industria (a cambio de lo cual se construiría una casa de lactancia para niños de las trabajadoras) y se construyeron otros tres palacios efímeros, uno de los cuales acogería la Exposición de Bellas Artes que presentaban los artistas valencianos.

No sólo pasó la Exposición sin materializarse el proyecto, sino que hasta julio de 1919 hubo una auténtica lucha por parte de todos los artistas valencianos, encabezados por Benlliure y Sorolla, pero desgraciadamente todo quedó en un intento desesperado con la consiguiente desilusión ante la actuación del consistorio municipal. Sin duda los intereses públicos

¹³ El expediente de las obras, la solicitud de licencia y los planos se hallan en el Archivo de la Villa de Madrid, signatura 16-479-4. También en el Negociado de Ensanche. Archivo de la Villa. Ayuntamiento de Madrid, 44-95-7.

valencianos no estaban por realizar un sueño que precisamente había comenzado con otro sueño en 1909: la Exposición Regional Valenciana.¹⁴

Para Mariano personalmente fue un durísimo golpe, pues siempre se había desvivido en Madrid, usando de sus relaciones sociales e influencias políticas para ayudar en el empeño de dignificar el arte de los valencianos, procurando allegar fondos para los premios de las exposiciones, pero aquella respuesta del Ayuntamiento le desanimó muchísimo, y volvió de nuevo a su casa estudio de Madrid entristecido. El último año que pasó trabajando todavía en la Glorieta de Quevedo fue de plena actividad social, siendo frecuentes las visitas de celebridades, a juzgar por la cantidad de bustos que realiza, como el de su querido amigo Vicente Blasco Ibáñez (que conservó en su casa hasta su traslado a Valencia en 1935).

Al trasladarse a su nueva y definitiva casa-estudio de la calle de Abascal, en 1911, le sigue la clientela de políticos, artistas, intelectuales, toreros etc., y con ellos la popularidad de su nombre, ya colocado en la cima de los autores más afamados en el país, de modo que el asistir a su casa ya era un «acto público obligado» para todo aquel que quería destacar en el mundillo de la popularidad. Su casa y su amistad eran sinónimo de distinción social, de ahí que sigan menudeando las obras menores y los retratos, algunos acompañados de piezas de orfebrería como en el caso del busto del barítono italiano Titta Ruffo, para quien labró una copa de plata que usaba en la ópera Hamlet.

La crisis que precede y después conlleva la Primera Guerra Mundial afectó como es lógico al campo del arte y aun así, puede realizar obras de gran interés como el *Monumento al Cabo Noval* en Madrid, *las enjutas del arco de la fachada del Ayuntamiento de Valencia*, *los bustos de sus padres* para el cementerio del Cabañal en Valencia y en especial el Busto de Sorolla en mármol, que talló precisamente por encargo del Ayuntamiento de Valencia con el fin de hacerle un monumento, lo cual se demoró varios años. Un destello de entrañable alegría como fué el nacimiento de su nieto, hijo de su hija Niní en 1915, fué una de las últimas alegrías

¹⁴ Todo el proceso del proyecto con la documentación original de la Comisión de Monumentos del Ayuntamiento de Valencia, comentarios periodísticos y epistolario de la casa Museo Sorolla, así como la del Museo Monográfico “Mariano Benlliure” de Crevillente (Alicante) está estudiado en mi artículo.

antes de recibir la triste noticia del ataque de hemiplejia que sufrió Sorolla en 1917 y que le dejó inconsciente hasta su muerte, ocurrida en 1923.

A partir de 1925 comienza la etapa final de la vida de un artista que se mantiene en la cumbre de su profesión a pesar de los avatares más bien pesados de los años que le quedan por vivir hasta 1947. Su producción sigue siendo admirada, envidiada y ampliamente polifacética en técnicas, motivos y temática, desde monumentos a políticos hispanoamericanos, mausoleos, magníficas estatuas de la familia real como *La Infanta Cristina* en mármol o la figura ecuestre de *La Reina Victoria Eugenia*, pero en especial destaca por su innovador tratamiento del monumento funerario en el *Mausoleo de Joselito*. José Gómez Ortega, «Joselito», el menor de los hermanos «Gallo», murió en la plaza de Talavera de la Reina, el 16 de mayo de 1920, tras la cogida por el toro «Bailaor». El cuerpo del torero fue llevado a Madrid y de allí a Sevilla, donde tuvo lugar un entierro multitudinario que presenció Mariano y en el que se inspiró para hacer la composición del conjunto. De nuevo combina los materiales, dejando el mármol para el retrato funerario y el bronce para el grupo de personas, identificables la mayoría (su novia en primer plano llevando la imagen de la Virgen de la Esperanza, el ganadero duque de Veragua en el lado izquierdo, su mozo de estoque al fondo, los miembros de su cuadrilla vestidos con los trajes de lidia), así como tipos populares entre los que destaca un gitano, un trabajador con blusa y otros con chaqueta, a los cuales acompañan mujeres y niños, un total de dieciocho figuras, todas ellas transidas por el dolor y el silencio, apiñadas bajo el féretro con el que parecen fundirse. Fig 11.

La obra se entregó el 26 de mayo de 1926 y se colocó en el cementerio de San Fernando de Sevilla. A la vez, con el repliegue económico que invade a Europa después de la Primera Guerra Mundial, se detiene la demanda de monumentos conmemorativos y la decoración para grandes mansiones, de manera que se reactiva el tema taurino, un *leit motiv* en la obra de nuestro autor y que le ha proporcionado mayor popularidad. Es

una etapa en la que la fiesta nacional adquiere una recuperación en ascenso hasta los años 50 y con ella las obras de pequeño formato y tema popular. Mariano cultiva no sólo el bronce sino que entabla amistad con el gran público aficionado y con los toreros de la época:

“ El toro en aquella época era tan bravo que, ya de salida se arrancaba hacia los picadores, que estaban a la izquierda de los chiqueros, por eso el bronce es la materia más apropiada para plasmar la sensación de fuerza y nobleza al mismo tiempo. Recuerdo que, en cierta ocasión, viendo torear a Machaquito, a la hora de matar se echó sobre el animal y de un volapié mató al toro sin puntilla. Tomé unos apuntes y comenté que aquella faena y muerte del toro habían sido dignas de modelarse [...] entonces surgió La estocada de la tarde [...]. Fig.12

Un epílogo fructífero

La longevidad de Mariano le acarreó la tristeza de ver desaparecer a todos sus seres queridos, desde Lucrecia Arana, que muere en 1927, hasta su hermano José, que muere en 1936. El contrarresto es siempre el hundimiento febril en su trabajo creador, capeando las circunstancias más o menos favorables que depara el proceso histórico de los años críticos de la Guerra Civil Española, una etapa en la que Mariano ya no espera más que morir trabajando. Sin embargo hay también hechos que le llenan de emoción, como si fueran la culminación de sus aspiraciones recompensadas: los homenajes que Valencia rinde a Joaquín Sorolla y a Vicente Blasco Ibáñez.

El monumento a Sorolla empezó a perfilarse después de la muerte del pintor, barajándose incluso la posibilidad de construir un panteón de valencianos ilustres, iniciándose con los restos de Sorolla. Mariano dio el primer paso regalando el busto de bronce, réplica del de mármol, pero todo quedó en diferentes propuestas que se prolongaron hasta que en 1933 se construyó el primitivo proyecto en la playa de la Malvarrosa, el lugar donde tantas veces pintó

Sorolla¹⁵. Los efectos de la riada del año 1957 estropearon el monumento y en 1963 por iniciativa del entonces alcalde Rincón de Arellano se construyó un nuevo monumento “reponiendo el busto sobre un pedestal, junto a una alberca, en la plaza de la Armada Española, siendo inaugurado en la mañana desapacible del 27 de febrero de 1963, a los cien años justos del nacimiento del pintor”.¹⁶

También para Blasco Ibáñez hubo que esperar demoras y también empezó Mariano donando el busto en bronce del escritor. Todo empezó con el traslado de los restos del novelista y político a Valencia en 1931 cuando “sobre su tierra flameara la bandera de la República” y se culminó con el encargo de un féretro que debía situarse en el centro de un edificio que iba a ser objeto de un concurso internacional. Tras publicar el concurso que, al final, tuvo que quedarse modestamente en regional, se seleccionó a Javier Goerlich Lleó (1886-1974), entonces Arquitecto Mayor de la ciudad, para levantar en los 20 metros cuadrados del lado norte del ensanche del Cementerio, un mausoleo que incluyese un jardín valenciano, empleando materiales nobles (granito, mármol, bronce dorado y mayólica para el interior del mausoleo), así como que evocase su obra literaria y dejase constancia tanto de su amor a Valencia como de su respeto por el clasicismo mediterráneo. No se dispone de la memoria del proyecto pero sí de los planos y dibujos que permiten imaginar la perfecta relación estética y simbólica del recinto y el féretro, recientemente restaurado por el Ayuntamiento de Valencia.¹⁷

Después de la Guerra Civil, la clientela que podríamos llamar “oficial” se convierte en la demanda de imaginaria religiosa que pretende reponer la desaparecida durante la guerra, de modo que aumentan los encargos de figuras procesionales de numerosas Cofradías

¹⁵ He seguido todo el proceso en los Expedientes de la Comisión de Monumentos, 1924, nº 25. Archivo Municipal de Valencia, Sección Moderna. Además remito al lector a los artículos de los periódicos *El Mercantil Valenciano*, *El Pueblo* y *Las Provincias*, todos en noviembre de 1924. Respecto a la inauguración, los comentarios son numerosos y detallados en los primeros días del mes de enero de 1934, en los diarios *La Correspondencia Valenciana*, *La Voz Valenciana*, *El Mercantil Valenciano*, *El Pueblo* y *El Diario de Valencia*.

¹⁶ GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.M^a.: *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1983, p. 380.

¹⁷ Remito al lector a mi artículo “El monumento funerario a Vicente Blasco Ibáñez” en *Primer Congreso de Arte Valenciano*, celebrado en Valencia en 1992, en el que se citan todos los documentos sobre este tema y fecha que se custodian en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia, Sección Moderna. Asimismo se han recogido los comentarios de los diarios *El Pueblo* y *Las Provincias*.

de Semana Santa. Era evidente que la mayor parte de las obras eran difíciles de cobrar y que tendría que desempolvar de nuevo la gubia y el cincel, después de tantos años de abandono, pero los encargos empiezan a caer en torrente y siempre con premura de tiempo. Ya en 1941 tenía una gran lista de encargos provenientes de la Obra Pro Imágenes de los Frentes de Combate o de las propias Cofradías, de ahí que para atender los encargos, aparte de contar con sus colaboradores, Mariano Rubio y Juan García Talens, se acogiese a unos modelos «tipo» que gustaban y reproducían de un modo amanerado pero realista el sentimentalismo popular reinante en aquella época de revalorización de lo religioso, animado por la ideología en el poder. Así vemos el *Cristo camino del Calvario*, *La Magdalena o la Verónica*, esta última para la Cofradía del Canyonmelar, en su Valencia natal. A pesar de tantos años de lucha y triste vejez, Mariano Benlliure tuvo la suerte de morir tal como siempre deseó: trabajando, tallando una *Entrada en Jerusalén* que parecía indicarle que había llegado la hora de iniciar el camino de salida de este mundo. Era el día 9 de noviembre de 1947.

Mariano Benlliure “lidiando” a la Crítica

Ha sido uno de los artistas valencianos más tardíos en ser estudiado en profundidad. No sólo es por la cantidad ingente de figuras, monumentos y obra menor la que realizó a lo largo de su vida, tan difícil de catalogar por su extrema difusión, sino por el hecho de que su longevidad le permitiese convivir con todas las corrientes artísticas que han cimentado nuestro Arte Contemporáneo, también difíciles de valorar con objetividad. Todo ello ha propiciado el que la historiografía haya adoptado la tristemente extendida costumbre de repetir los juicios de autores consagrados que incluso reiteran errores documentales, así como una opinión crítica que se pliega a las modas del momento clasificándolo como artista repetitivo en el detallismo, encasillándolo como artista “taurino”, o lo que es peor, denominándolo como escultor “animalista”. Todas estas circunstancias nos han proporcionado a las generaciones inmediatas una imagen distorsionada, por no decir rotundamente errónea, de la

relevancia artística de Mariano Benlliure, **el escultor**, el más famoso de todos los hermanos Benlliure.

Si tenemos ocasión de repasar su vida artística destacan en él dos personalidades: el artista que se forja a sí mismo y se enriquece con cuanto acontece a su alrededor, y el profesional que se esfuerza en buscar, mantener, incluso *acostumbrar* a una clientela de la que se sabe dependiente, pero a la que hace llegar su riqueza imaginativa, materializándola con su extraordinaria capacidad de trabajo y dominio absoluto de todas las técnicas relacionadas con la escultura. Esta naturalidad innata le ha cosechado la crítica de *fácil*, dejando en el término un aroma de demérito.

La no asistencia a la Academia de Bellas Artes le evitó el tedio de una estética clasicista ya en pleno desuso y avivó su propio instinto de observación de la realidad, que, unido a su falta de expresión oral y a la situación humilde de su familia, redundó en un refuerzo del espíritu de trabajo, sacrificio, esfuerzo y unión familiar, cualidades que al haberlas captado desde niño pudo siempre valorar. De ahí su orgullo de considerarse como perteneciente a la clase “obrera” y autodenominarse “picapedrero” al firmar las cartas familiares.

No fue un artista ilustrado ni brilló por su elocuencia, sino precisamente por su sencillez, su carácter alegre y festivo, su sincera camaradería y su saber mantenerse en su puesto, pudo conservar la amistad de una clientela, indudablemente interesada en obtener su obra, a la que sabía mimar con sus detalles y atraer con el ambiente de *salón*, *escaparate*, *exposición permanente* y *tertulia artística* que lograba crear en su estudio-taller. No cabe duda de que también Mariano aprovechaba estas relaciones en su beneficio, en el de su familia y en el de los artistas agrupados en la Juventud Artística Valenciana, pero tanto entonces como ahora, las relaciones sociales fueron y son

necesarias para el desarrollo de una actividad que como el Arte tiene un carácter eminentemente social y desde luego partidista, sea por críticos, galerías o políticos.

El carácter *popular* de la obra de Mariano y que tanto le achacaba la crítica “oficial” era sin duda el ejemplo de la necesidad de ruptura entre el concepto teórico de la normativa académica y la práctica del Arte, tendencia que ya estaba reforzada por la literatura (Zola, Balzac, Galdós, Blasco Ibáñez etc.) y por la reactivación del sentimiento regionalista, a la que no es ajena la valoración de lo propio, lo inmediato o lo diferencial. Así pues, el *Realismo* como novedad imperiosa invadió el terreno de la pintura practicada por su hermano José, Francisco Domingo y Bernardo Ferrándiz, autor fundamental no sólo en el arte español sino en el del Realismo Valenciano. Mariano comenzó pues militando en las filas de la pintura, y a no ser por su vocación por la escultura tal vez hubiese descollado tanto como sus coetáneos ya que llegó a vivir con holgura como pintor.

No es necesario recurrir a la crítica para aceptar que Mariano convierte la pintura en escultura, o mejor dicho, hace una escultura que recuerda a la pintura, de ahí que podamos concluir que sus obras son el encuentro de las dos artes: composición, espacio y dibujo fusionados con el volumen, la forma y la textura, incluso el color se traduce en la combinación de volúmenes, en el logro de sombras y en la combinación de los materiales (mármol y bronce, terracota patinada, piedra natural y cerámica vidriada). El hecho de que gran parte de sus pinturas no se hayan localizado se justifica precisamente porque las realizó en la época en que vivió en Roma y fueron vendidas en el extranjero, aparte de que nunca les concedió importancia al hablar de su obra.

Y junto a ese fundamento pictórico que impregna su escultura y que practicó especialmente en Roma se perfila otro, que también recibió en aquella ciudad. Podemos decir que su reexamen de la naturaleza fue acompañado de un reexamen del

Renacimiento, que quedó tendido hacia el Manierismo y el Barroco, del que destaca especialmente el movimiento, un movimiento que el virtuosismo de Carpeaux acabó de completar. Muchas veces, observando sus relieves tenemos la sensación de contemplar un cuadro *congelado*, y sus conjuntos monumentales son como un escenario en donde los protagonistas estuvieran representando una escultura viviente.

La carrera triunfal que emprende desde Roma y que comienza en Madrid con *El Monaguillo* tiene una meta que todos los escultores coetáneos comparten: los encargos oficiales. Es la misma meta que tiene Agustín Querol, al que desde luego rebasó en todos los terrenos; y aunque al principio, lógicamente, tuviera que plegarse a ciertas exigencias y usara modelos anteriores, pronto le dio su propia idea a los monumentos conmemorativos como vemos muchas veces leyendo sus comentarios: «*me dejaron plena libertad para hacerlo [...]*». Desde luego hay que señalar que mantenía las coordenadas admitidas y practicadas por todos los artistas en relación a la función propagandística, *parlante*, a veces política de unos monumentos que reflejaban la necesidad informativa heredada de la Ilustración, a la que se añadía el auge del concepto de progreso propio de la sociedad industrial identificado con las mejoras urbanas.

Sin embargo, creo conveniente aconsejar la *comparación entre los diferentes artistas que concurren en este tipo de obras* y el análisis de las opciones que se observan y critican (amontonamiento de alegorías, símbolos, actitudes dramáticas, retóricas o adornos banales), para detenernos en los que realiza Mariano: *Marqués de Campo, Martínez Campos, Castelar...*, indudablemente una mirada vale más que mil palabras. Estas circunstancias explican la envidia de muchos de sus coetáneos como Querol, Trilles, Marinas, Blay e Inurria, quienes luchaban por salir adelante frente a la obra del maestro para hacerle aminorar los encargos que le hacía la sociedad acomodada madrileña y el Estado.

No hay que olvidar que los encargos oficiales eran el soporte para afianzar una profesión estable, pero no el único objetivo para los artistas. La mayor parte de la obra de Mariano está dirigida a una clientela particular, necesariamente capaz de adquirir escultura, desde un simple retrato, piezas de adorno para jardines e interiores, hasta la decoración completa de los salones de un palacio, y aquí es donde su fantasía y creatividad están más libres de condicionantes. Me atrevería a decir que es la verdadera aportación, innovadora, personal, y más importante de su producción, porque la realiza sin encargos, atendiendo sólo a su expresividad y descubriendo un arte preciosista, lleno de delicadezas y primores que encaja perfectamente en un tiempo en que la moda buscaba lo vago y lo impreciso, lo curioso y lo huidizo, lo sentimental o lo caprichoso. Sobre aquella sociedad aristocrática y tradicional del Madrid de fin de siglo también actúa el materialismo general característico de la época del progreso, de ahí la regresión de la imaginería religiosa, la gran floración del retrato y el lento olvido de la escultura monumental de corte clásico.

Es un hecho aceptado que el Art Nouveau, como estilo o moda impulsado por una sociedad enriquecida por la industrialización, no existe en España, precisamente porque no se dieron ni la industrialización ni el auge económico y social que era el fundamento de aquella moda. Asimismo, también es un hecho aceptado que sólo en Cataluña es acogido con efectividad como exponente de su infraestructura económica y artesana. Sin embargo yo quisiera llamar la atención sobre el *desarrollo de una estética modernista a través de la obra de Benlliure*. Así como en el fondo del Modernismo late un rechazo a los productos del progreso industrializado, en el corazón de la España de principios de siglo, en donde no existía la industrialización, alentaba una búsqueda de liberación frente a la herencia histórica que aún dominaba en las Artes desde el patronazgo de las Academias. El espíritu de innovación, de snobismo y de goce de la

vida, tan característicos de la sociedad europea y que con matices se vive en la sociedad acomodada española, fue traducido por este escultor que, a partir de 1900, se convierte en el artista del “todo Madrid”, el más representativo de la larga etapa de la Restauración.

Aquí se encuadran las series de retratos de líneas suaves y ondulantes, lejos del efectismo *táctil* de los anteriores, la chimenea y el salón de la casa Bauer, los frisos que quedaron como parte de la decoración de su casa, el ánfora *Bacanal* del Museo de Crevillente, *el Idilio*, así como los jarrones, bomboneras, lámparas, candelabros, marcos para fotografías, hebillas de cinturón (como el dedicado a María Guerrero), sin olvidar las placas de barro con *bailaoras* cimbreantes y diversos motivos ornamentales, de los que una pequeña parte se puede admirar en los Museos de Crevillente y González Martí de Valencia, ya que la inmensa mayoría es de propiedad particular. Es evidente que Mariano no apuesta por ninguna variedad en concreto, sino que aborda todas aquellas tendencias que se perfilan como innovaciones.

Y aquí podríamos hacer referencia al famoso discurso de entrada a la Academia de San Fernando que leyó en 1901 y que ha sido tan negativamente tratado por la crítica posterior, ya que en aquel texto titulado “*La Anarquía en el Arte*” se hace un ataque frontal al Impresionismo. Por muchas razones obvias sabemos que aquello no pudo ser la expresión de su concepto artístico.

Indudablemente Mariano pudo haberse negado a leerlo, pero tendría que haber acudido a otro *letrado* que, tras contarle algunas anécdotas de su vida e ideas artísticas, le habría dado su propia versión. Para descubrir aquellas ideas que Mariano debió suministrarle hay que observar las obras más que las palabras del artista; y en sus obras es donde percibimos que no era precisamente un artista enfrentado al Impresionismo, dado el *fundido* de las formas escultóricas con las pictóricas hasta producir una

percepción instantánea, o la sugerencia de las texturas con toques desordenados, como vemos en las inacabadas piezas de la ropa de sus retratados. Sin embargo, aparte de estos *toques* que pudieran deber algo a la técnica, considero que *Mariano no practicó nunca una escultura impresionista y es más, creo que criticaba a los que, como Medardo Rosso (con el cual siempre se le quiere erróneamente parangonar), producían unas figuras sugerentes sin formas ni líneas definidas.* No hay más que repasar la obra de nuestro autor para mantener una afirmación semejante y concluir que jamás hizo nada parecido a Rosso. Es más, este concepto es lo que debió comunicar a Morote y por lo tanto lo que *de suyo* hay en el discurso.

Pero las diatribas de la crítica que podemos llamar contemporánea se concretan en el reproche de que no “entrara en las Vanguardias”. Creo exagerado y que no es motivo suficiente para tacharle de rémora y de obstáculo para la “*auténtica escultura creadora, que es la abstracta*” (?).¹⁸ Más bien se debería recordar que Benlliure militó contra la tendencia académica y encabezó la revolución realista en las últimas décadas del siglo XIX, otras generaciones deben promover su propia revolución. Aún así, la obra de Mariano en los años de preguerra civil no está tan lejos de las novedades como se quiere hacer creer, pues sólo hay que mirar la estatua de *Ramón y Cajal* de la Facultad de Medicina de Zaragoza, de 1922, y compararla con la de *Pérez Galdós*, obra de Victorio Macho.

La diferencia de Mariano con todos los citados artistas de la etapa anterior a la Guerra Civil estriba en que, aun intentando obras con carácter de purismo mediterráneo, no deja de trabajar con las mismas coordenadas de siempre, es decir, no abandona ni su estilo, ni sus temas, ni su forma de entender el arte de la escultura llevada a todas las manifestaciones posibles. Tuvo el apoyo de una clase adinerada no muy exigente y de

¹⁸ AZCOAGA, E.: “Por el mundo de la escultura” en *Catálogo de la Exposición de Escultura Española 1900-1936*. Palacio de Velázquez, mayo-julio 1985, p.13.

base tradicional que le refrendó siempre, lo cual justificaba que siguiera ofreciendo su obra mientras había demanda. Todos los escultores coetáneos intentaron lo mismo, pero no tuvieron la suerte de que se les valorase como a él, lo cual indudablemente se debía a su sensibilidad y sobre todo a su magnífica técnica.

Mariano gozó de la clientela del “todo Madrid” durante su prolongada carrera. La sociedad madrileña acomodada y especialmente aristocrática gustaba de su ingenio para la decoración y encontró en él el artista que supo llenar sus ansias de novedad a tenor de las nuevas modas. Su temperamento y su sentido artístico le predisponían para ser un buen decorador y aquel ambiente que prefería lo vago y lo impreciso le fue favorable. No podemos decir que fuese un modernista en el sentido pleno de la palabra, pero coincidió muchas veces con la estética del modernismo como *Sorolla coincidió con la del Impresionismo sin ser un impresionista.*

Y cuando sobrevino la Guerra Civil y estaba modelando el busto del General Miaja, defensor republicano de Madrid, se encontró ante la disyuntiva de seguir en Madrid o salir al exilio, con 74 años de edad, casi ciego y con todos los achaques de la edad. Era dar un salto hacia el vacío en unos momentos que no aconsejaban realizar grandes cambios ni tampoco necesitaba escalar los puestos que tal vez les hicieran falta a otros artistas, algunos de los cuales aprovecharon para ello la política del momento. Mariano Benlliure, los Benlliure siempre dejaron vislumbrar una tendencia proletaria, pero siempre se manifestaron apolíticos, aunque fuese por estabilidad profesional; sin embargo ¿por qué pues utilizar esa libre decisión personal para descalificar su obra durante la etapa ya post-franquista? Una posible respuesta puede ser la parcialidad extra-artística de la crítica en cuestión.

La Guerra Civil detiene la producción, pero el ya anciano Benlliure no se encuentra con fuerzas para dejar su taller, su casa y como él dice, «su trabajo». La

postguerra presenta una situación de escasez que se correlaciona con la desaparición de la clientela señorial y en su lugar, la demanda de imágenes religiosas y procesionales salva la situación de penuria en la que se ve inmerso. Sin embargo, aparece una demanda extraordinaria de figurillas de tema taurino que le hace remontar las más altas cotas de su producción, y que al final de su vida parece querer borrar toda su obra anterior. Con esta última parte de su obra, la crítica ha enmascarado aún más la objetiva valoración de una producción ingente, quedando el eco de los temas taurinos como lo más relevante de su personalidad artística, cuando en realidad es el género menor de su obra.

El hecho de que fuese imitado y nunca igualado provocó la envidia de muchos de sus competidores y después ha sido en gran parte un elemento negativo para los que han juzgado desde una óptica abstraccionista una dilatada obra que, anclada en su estilo y aceptada siempre por una parte de la sociedad, ha dado pie a que se le incluya despectivamente en el lote de la «pléyade de escultores anecdóticos y popularizadores». No insulta quien quiere sino quien puede.

En lo que sí están todos de acuerdo, objetivamente, es que tuvo una incansable vocación plástica que mantuvo durante toda su vida, incluso en su vejez, lo cual produce una sensación de dificultad cuando intentamos hacer coincidir los límites estilísticos con los cronológicos, y si además repasamos su producción nos encontramos con que en él no hay estilos sino una amalgama de coincidencias, tal como nos dice J. Gállego: *«es romántico como Carpeaux en sus niños, guirnaldas y composiciones históricas; impresionista al jugar con los efectos de luz sobre las superficies con destelleantes detalles minúsculos; expresionista porque nos habla de emociones y sentimientos; simbolista porque en toda su producción pervive la idea de la vida y de la muerte; modernista por sus ritmos ondulantes, que recogen el movimiento de una suave brisa;*

fidíaco en sus detalles realistas; helenístico en sus figurillas menudas de terracota; y primitivista en sus relieves de gruesos trazos [...] y sobre todo un enamorado de la naturaleza y de la vida que pretende aprisionar en el barro» .Sus delicados y juguetones niños que danzan entre frondas de guirnaldas, flores o frutas, así como los frisos de cerámica en donde el amor emerge entre besos furtivos y motivos alegóricos a la alegría y la abundancia, fueron sus mejores creaciones, que sus imitadores jamás llegaron a igualar.[...] En todos sus elementos ornamentales, de un potente barroquismo de raíz tan valenciana, es preciso reconocer siempre la perfección con que el artista modela, dotando a la piedra, barro o bronce de una afinada sensibilidad. De aquí también el primor incomparable de sus pequeñas composiciones, destinadas a una serie de adornos de mesa, fundidas en bronce o vaciadas en cerámica. Como en todos los escultores de su generación, la mayor excelencia de Benlliure fue el retrato. Como los grandes artistas del Renacimiento sabe captar en el modelo aquello que es constante, que constituye su expresión, el reflejo externo de su vida interior. El retrato, que obliga a ceñirse a lo natural, le permite ostentar la habilidad prodigiosa en el modelado. Es inútil citar ejemplos. En la lista innumerable de sus excelentes bustos y retratos, hasta los labrados en su extrema ancianidad, no se pueden señalar sino aciertos.¹⁹

Para Benlliure el dibujo fue una herramienta secundaria con relación al barro. Su flexibilidad y ductilidad le permitían una rapidez de ejecución que hacía casi innecesario el dibujo. Hay muchas referencias de quienes le visitaron en su estudio y cuentan cómo fijaba la mirada en el vacío mientras sus dedos ya trabajaban furiosamente el barro creando formas, muchas de las cuales quedaban como referencias en su estudio, aquel estudio, taller, exposición, galería de arte y círculo de intelectuales,

¹⁹ GÁLLEGO.J. en *Semanario Cultural ABC*, 1984.

artistas, toreros y amigos de casi medio siglo. Todos los que le conocieron y han transmitido sus recuerdos nos destacan enseguida su atractivo personal: un cuerpo ágil y vigoroso con manos encallecidas como las de un jovial trabajador, con un rostro que atrae por sus ojos pequeños y expresivos, sano de color, densas patillas rizadas y poblado bigote, pero en especial prominentes orejas que él siempre destaca en sus autocaricaturas. Y sobre todo destaca en él una sonrisa franca, eterna y contagiosa, que se hace más cálida cuando con su afable cordialidad tiende su mano llena de vitalidad. A ello une su especial indumentaria: un gorrito de tela negra, chaleco sobre la camiseta, brazos al aire y pantalones de polaina porque se le enfrían los pies, todo ello manchado de barro y de tiznes blancos de escayola..., parece un obrero de la construcción al pie de la obra.

Muchas de sus esculturas se han convertido en iconos del Arte Realista: *El entierro de Joselito*, *Antonio Trueba*, *el Mausoleo de Gayarre*, *Las dos víctimas de la fiesta*, todas ellas resultan familiares incluso sin ser un aficionado al arte. Y lo más asombroso es que sus obras, además, son capaces de transmitir una emoción neta y un carácter individual, de modo que el público queda prendido en su contemplación aún sin quererlo. Estas son una cualidades que no envejecen y que hace que las obras de Benlliure, Mariano Benlliure, sean tan actuales y accesibles hoy como lo fueron hace un siglo.



Fig. 1. Mariano modelando a la edad de 6 años.



Fig. 2. *Accidenti!*. 1884. Bronce. Colección Duque de Fernan Nuñez.



Fig. 3. *Monumento al Marqués de Campo*. 1885. Valencia.



Fig. 4. *Monumento al Pintor José Ribera*. 1886-1888. Valencia.



Fig. 5. Busto del pintor Francisco Domingo Marqués. 1863. yeso pintado, Museo de Bellas Artes (Valencia)



Fig. 6. Mausoleo de Julián Gayarre. 1900. Bronce y mármol. Cementerio del Roncal. Navarra.



Fig. 7. Monumento al poeta Antonio Trueba. 1894. Glorieta de Albia (Bilbao)



Fig. 8. Chimenea de la Casa Bauer. *El infierno de Dante*. 1901. Bronce. Generalitat Valenciana.



Fig. 9. Mariano Benlliure dibujando *El infierno de Dante*. Dibujo de Ramón Casas. 1893.



Fig. 10. *Bailaora*. 1910. Mármol. Palacio de Taranco en Montevideo, Uruguay.



Fig. 11. Mausoleo de Joselito. 1926. Bronce y mármol. Cementerio de San Fernando (Sevilla).



Fig. 12. *De salida*. 1841. Bronce. Museo de Bellas Artes de Valencia.