

Mariano Benlliure y Nueva York

LUCRECIA ENSEÑAT BENLLIURE
Y LETICIA AZCUE BREA (dirs.)



PRÓLOGO

Este libro aborda por primera vez de manera sistemática la relación del escultor Mariano Benlliure (Valencia, 1862-Madrid, 1947) con Estados Unidos, estudiando el conjunto de obras que realizó para clientes casi exclusivamente neoyorquinos, entre los que destaca el fundador de la Hispanic Society of America, Archer M. Huntington, con quien colaboró y mantuvo una estrecha amistad durante más de treinta años.

Mientras las grandes residencias norteamericanas de principios del siglo xx iban haciendo sitio a los maestros antiguos de la pintura española, Huntington se distinguió de sus rivales coleccionistas al concebir un museo y una biblioteca dedicados por entero a España y el mundo hispánico, con la ambición de promover entre sus compatriotas un conocimiento no limitado a épocas pasadas, sino también atento al panorama cultural contemporáneo y con implicación de sus principales agentes. De ahí el interés que el adalid del hispanismo norteamericano demostró por artistas como Sorolla, Zuloaga o Benlliure, a quienes encargó y compró numerosas obras, contribuyendo decisivamente a forjar su respectiva fortuna internacional. A diferencia de los primeros, Benlliure no llegó a tener una exposición monográfica de su producción en las salas de la Hispanic Society; allí se conserva, sin embargo, un copioso muestrario de su extraordinaria maestría como escultor, ahora estudiado y documentado en su integridad por Lucrecia Enseñat Benlliure y Leticia Azcue Brea. En gran parte, debe su origen a la tarea que Huntington encomendó a Benlliure de reunir a algunos de los personajes más relevantes de la vida política e intelectual española de la época en una serie de bustos en bronce que complementa la galería de retratos pintados al óleo por Sorolla, y en la que Benlliure dio prueba de su excelencia al plasmar vivas semblanzas de aquellas celebridades con las que tuvo amistad o trato directo. A esas efigies se añadieron las placas conmemorativas y las cerámicas que Huntington compró al artista en visitas a su estudio madrileño, así como el busto en bronce de Francisco de Goya que Benlliure donó a la institución tras ser nombrado miembro de la misma en 1913.

Aunque las obras existentes en la Hispanic Society of America llenan la parte más extensa de este catálogo, sus autoras también prestan atención a los encargos que Benlliure recibió de otros clientes norteamericanos antes y después de su larga relación con Huntington. No nos han llegado, pero quedan suficientemente documentados por fotos, dibujos y testimonios escritos los tres grandes relieves marmóreos de temas antiquizantes que el valenciano realizó en 1883 para la mansión neoyorquina de Henry G. Marquand, el magnate, coleccionista y mecenas que había de convertirse en segundo presidente del Metropolitan Museum; en cambio, sí se conservan dos ejemplares del busto en bronce de Samuel C. Ward, otro hombre de negocios de Nueva York e influyente lobbyista en Washington D.C., que posó para Benlliure en

Roma en 1884, pocos meses antes de que le sorprendiera la muerte en aquel viaje por Italia; en fin, ya en 1926, Benlliure llevó a cabo el mausoleo del congresista William A. Jones, un monumento de bronce, mármol y granito encargado por el Gobierno de Filipinas en memoria de quien fue uno de los principales impulsores de la independencia de aquellas islas, y erigido sobre su tumba en el cementerio de Warsaw, en el condado de Richmond, Virginia.

La parte principal de la investigación sobre la que se basa este libro, así como la selección y coordinación del resto de los autores que participan en él, han estado a cargo de Leticia Azcue y Lucrecia Enseñat. No cabía dejar el tema en mejores manos: como bisnieta del escultor y directora de la fundación que lleva su nombre, Lucrecia ha comisariado varias exposiciones sobre la obra de Benlliure y le ha dedicado numerosos estudios que han de culminar en el catálogo razonado de toda la producción del artista, en el que trabaja desde hace años; Leticia es jefe del Área de Conservación de Escultura y Artes Decorativas del Museo Nacional del Prado y especialista en la época que aquí interesa, sobre la que tiene publicadas varias monografías y catálogos de exposiciones. Juntas comisariaron la muestra dedicada a Benlliure por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid en 2013, que tuvo una segunda sede en el Centro del Carmen en Valencia ese mismo año.

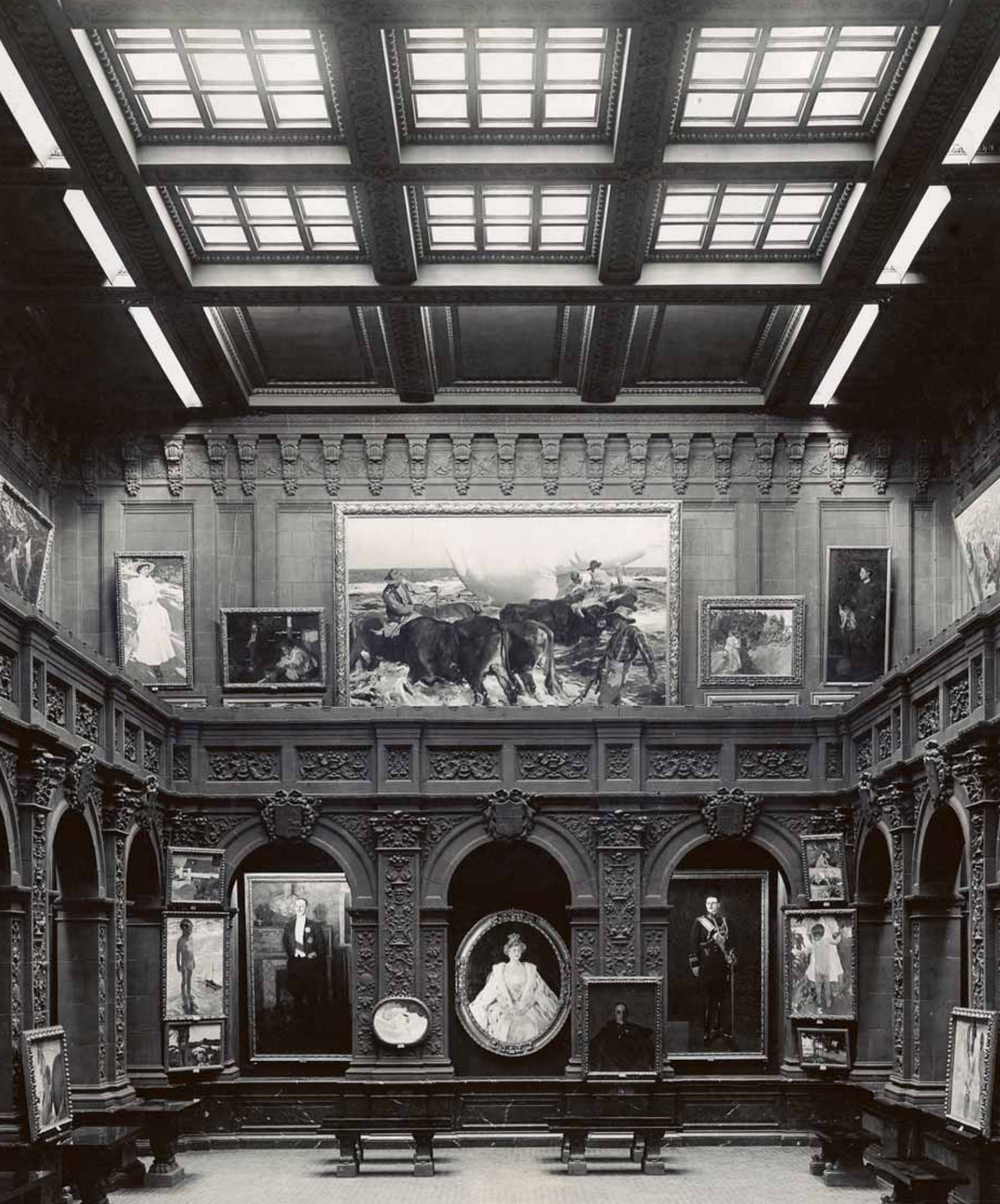
A una y a otra se deben los ensayos que permiten contextualizar las obras «americanas» de Benlliure en la escultura figurativa española de su época y dentro de los grandes proyectos decorativos y conmemorativos de sus clientes transatlánticos. Bajo la experta dirección de ambas, otros cuatro autores se ocupan de profundizar en diversos episodios y figuras que explican la relación del artista con Estados Unidos: Constancio del Álamo destaca el activo papel de la Hispanic Society en el panorama cultural neoyorquino durante aquellos años, mientras que Javier Gimeno estudia el origen de la vinculación de Benlliure con Archer M. Huntington en la exposición medallística celebrada en Nueva York en 1910; Blanca Pons Sorolla evoca la estrecha ligazón biográfica y afectiva entre Benlliure y Sorolla, esencial para entender el favor que el escultor llegó a encontrar en el gran mecenas de su amigo pintor; en fin, Cristina Domenech rastrea la fortuna crítica de Benlliure en Estados Unidos a través testimonios críticos y periodísticos de la época, nunca reunidos hasta ahora.

Nos complace presentar este libro producido por el Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) como un nuevo fruto de la fecunda colaboración entre la Hispanic Society of America (HSA) y el Center for Spain in America (CSA), de la que ya han resultado otros cuatro títulos desde 2012. Confiamos en que no pase mucho tiempo para poder ofrecer a nuestros lectores otra incursión novedosa en la que es, por excelencia, la mejor colección de arte español fuera de España.

Mitchell A. Coddling
Director
The Hispanic Society of America

José Luis Colomer
Director
Center for Spain in America

ENSAYOS



Nueva York y la Hispanic Society of America en el primer tercio del siglo xx

CONSTANCIO DEL ÁLAMO¹

DURANTE el primer tercio del siglo xx, Archer Milton Huntington (1870–1955; fig. 1) y la Hispanic Society of America aparecían con frecuencia en las noticias de Nueva York, y no es de extrañar, porque Huntington estaba entonces en la cima de su actividad, después de haber fundado una biblioteca y un museo en el alto Manhattan, en Washington Heights, entre las calles 155 y 156 y Broadway. La elección del lugar vino marcada por varias circunstancias que se daban en aquel momento, entre ellas que la ciudad se estaba expandiendo hacia el norte (de hecho, la estación de metro situada en la calle 157 y Broadway se abrió en octubre de 1904). Por eso, a Huntington le pareció adecuado fundar un conjunto de museos en Audubon Terrace, residencia en esos años de una sociedad burguesa de clase media, porque pensaba que se iba a convertir en un polo de atracción y un foco de cultura para el vecindario. Sin embargo, los tiempos cambian y en la década de 1960 el barrio pasó a acoger a una población de origen hispanoamericano, principalmente dominicano.

Los museos de Audubon Terrace

La fundación de la Hispanic Society coincidió con el momento en que algunas de las grandes fortunas norteamericanas construyeron sus residencias como museos. Así ocurrió, por citar sólo otras dos instituciones neoyorquinas, la que edificó entre 1902 y 1906 el banquero J. P. Morgan (1837–1913) para alojar los libros y manuscritos de su biblioteca privada, que pasó a ser una institución pública en 1924, cuando Jack Morgan fundó la actual Morgan Library & Museum²; y con la mansión del magnate del acero Henry Clay Frick (1849–1919), que levantó la Frick Collection en 1913–1914³. La diferencia entre estas dos instituciones y la Hispanic Society es que aquellas sirvieron como museo y domicilio para sus fundadores; Huntington, en cambio, fundó la Hispanic Society directamente como museo y biblioteca, y el edificio nunca fue su residencia particular.

¹ Deseo agradecer a mis colegas de la Hispanic Society su ayuda en este trabajo: Margaret Connors McQuade, Marcus Burke, Stephanie McClure, Francisco Chaparro, John O'Neill, Vanessa Pintado, Edwin Rolón, William Delgado, Fabián Landi y Luis Valdiviezo.

² Voelkle y L'Engle 1968, pp. 7, 14 y 17.

³ Frick Collection 1940, p. 8.



Fig. 2. The Hispanic Society of America, 1906. Fotografía reproducida en *A History of the HSA* 1954.

Como Huntington estaba obsesionado por construir un museo que no pudiera ser pasto de las llamas, es lógico que le interesara la Guastavino Fire-proof Construction Company, una empresa estadounidense muy sensibilizada con los peligros del fuego después de los grandes incendios de Chicago en 1871 y Boston en 1872. Unas décadas más tarde (el 25 de marzo de 1911), en la misma ciudad de Nueva York se produjo el peor ocurrido allí hasta entonces, con 146 víctimas mortales en la fábrica de camisas Triangle Waist Co.⁵ Así pues, uno de los principales empeños de Huntington fue levantar un museo incombustible (fig. 2): con ese fin escogió estructuras metálicas y terracota para el interior, piedra para los exteriores, baldosas de cerámica para los suelos, y bronce para puertas y ventanas. Las propias vitrinas donde se exponían las piezas eran metálicas, pintadas imitando madera y con baldas de cristal.

Mientras proseguían los trabajos de acondicionamiento, entre 1906 y 1907, Huntington aprovechó para organizar la colección de la biblioteca y el museo, y programó expediciones a Hispanoamérica para estudiar y fotografiar sus artes decorativas.

⁵ Véase www.history.com/topics/triangle-shirtwaist-fire.

Mariano Benlliure y la Hispanic Society of America

LUCRECIA ENSEÑAT BENLLIURE

LA colección de arte del siglo xx español reunida por Archer Milton Huntington y conservada en la Hispanic Society de Nueva York no se puede entender del todo sin analizar la importante serie de retratos escultóricos de personalidades de la cultura española que, por encargo del mecenas, modeló Mariano Benlliure y que aportaba una visión diferente de los efigiados a la plasmada por Joaquín Sorolla en los numerosos lienzos que realizó para el coleccionista norteamericano.

El escultor Mariano Benlliure

Mariano Benlliure (Valencia, 1862 – Madrid, 1947)¹ fue uno de los artistas más sobresalientes de finales del siglo xix y la primera mitad del xx, y una figura indispensable en la historia de la escultura española. Fue un artista de indiscutible calidad y autor de una vasta obra, presente en varios continentes, que compaginó con labores académicas y de gestión del patrimonio español o con el desempeño de tareas diplomáticas y que mantuvo una importante participación en la vida cultural y social de la época, especialmente en Madrid y en el entorno de la corte.

Estas razones, y sobre todo la excelencia de sus modelados, explican por qué Huntington le encargó una nutrida representación de retratos de algunos de los personajes más destacados del ambiente cultural de España. Pocos argumentos hay que aducir para justificar la selección de sus nombres: el pintor Joaquín Sorolla, quizá el artista más apreciado por el hispanista y el mejor representado en su colección; el premio Nobel Santiago Ramón y Cajal; el coleccionista y fundador del Instituto Valencia de Don Juan Guillermo de Osma Scull; el también insigne coleccionista y defensor del arte español, fundador de varios museos y protector del patrimonio hispano Benigno de la Vega-Inclán; el ilustre médico de fama universal Gregorio Marañón; Álvaro Figueroa, conde de Romanones, uno de los políticos más activos en la España de Alfonso XIII; o Miguel Primo de Rivera, militar y político con el que Huntington mantuvo amistad, como con la mayoría de los retratados;

¹ Como bibliografía general sobre el escultor, a la que evitaremos en la medida de lo posible abrir cita para cada nueva obra referenciada, mencionamos Quevedo 1947, Martínez Ortiz 1964, Vidal Corella 1977, Montoliu 1996, Enseñat 1998, Enseñat 2000, Valencia-Alicante 2007, Enseñat 2010, Málaga 2011, Enseñat 2012, Madrid-Valencia 2013, Enseñat 2016a y 2016b.

Fig. 23. Mariano Benlliure,
Cléo de Mérode. 1910. Mármol de
Carrara, 62,5 × 41,5 × 20,5 cm.
Colección particular.



Mariano Benlliure siguió presentando sus obras en las exposiciones nacionales e internacionales, pero 1910 en particular fue un año trascendental por su concurrencia a tres exposiciones conmemorativas de la independencia de Argentina, Chile y México, respectivamente. En la exposición bonaerense destacaron la bailaora en bronce *La Pinrelitos*, una de las exquisitas versiones en mármol del busto de *Cléo de Mérode* diferente de la presentada en México (1910; fig. 23) y la *Estatua de Velázquez* que ya había presentado en París en 1900, por la que el jurado argentino le concedió el Gran Premio de

Escultura y fue adquirida por el Gobierno de aquel país. También tuvo una nutrida participación ese mismo año en la International Exhibition of Contemporary Medals, organizada por la American Numismatic Society de Nueva York, a raíz de la cual se inició, como veremos enseguida, su relación con el hispanista Archer M. Huntington.

En España obtuvo otro importante reconocimiento en 1924, con la medalla de oro que le otorgó el Círculo de Bellas Artes de Madrid por el busto en mármol de su sobrina Matilde, *La lección* (1918).

En 1942 Valencia, su ciudad natal, le rindió un emotivo homenaje en el Paraninfo de la Universidad y le concedió la Medalla de Oro de la Ciudad, y en 1944 la Dirección General de Bellas Artes celebró un Homenaje Nacional en el que le fue concedida la Gran Cruz de Alfonso X, el último de la larga lista de reconocimientos oficiales y académicos que recibió a lo largo de su fructífera trayectoria artística. Mariano Benlliure fue miembro de diversas Academias (Bellas Artes de Madrid, Valencia, Zaragoza, Málaga, San Luca de Roma, Brera de Milán, Carrara y París), así como de la Hispanic Society de Nueva York; y recibió innumerables condecoraciones, entre las que destacan la Legión de Honor de Francia y Comendador de la Orden de la Corona de Italia, además de la mencionada Gran Cruz de Alfonso X y la del Mérito Militar de España. Falleció a los 85 años, el 9 de noviembre de 1947, en su casa-estudio de la calle de José Abascal en Madrid. Sus restos fueron trasladados con todos los honores a Valencia, donde fue enterrado en el cementerio del Cabañal junto a sus padres.

Benlliure y la Hispanic Society

La relación de Mariano Benlliure (fig. 24) con la Hispanic Society of America y con su fundador y presidente, Archer M. Huntington, se inició a principios de 1910 con motivo de la International Exhibition of Contemporary Medals que estaba organizando la American Numismatic Society de Nueva York⁹. La exposición se iba a celebrar en marzo en su sede, contigua a la Hispanic Society, construida en unos terrenos cedidos por Huntington, que además era su presidente desde 1905¹⁰.

El hispanista había organizado el año anterior una gran exposición dedicada al pintor valenciano Joaquín Sorolla, con el que mantenía desde



Fig. 24. Dalton Kaulak, *Mariano Benlliure*. Hacia 1913. Nueva York, The Hispanic Society of America.

⁹ Véase J. Gimeno, «La exposición medallística de 1910 en Nueva York y la aportación española: Benlliure y Maurra», en este mismo volumen.

¹⁰ Véase C. del Álamo, «Nueva York y la Hispanic Society en el primer tercio del siglo xx», en este mismo volumen.



Fig. 47. Mariano Benlliure firmando el busto del general Miaja. *Crónica*, 27 de junio de 1937.

todo respeto, y a ser posible hacer un intercambio de trabajo, ella modelaría mi busto y yo el suyo»¹³⁰, y enviarle una fotografía dedicada (fig. 48).

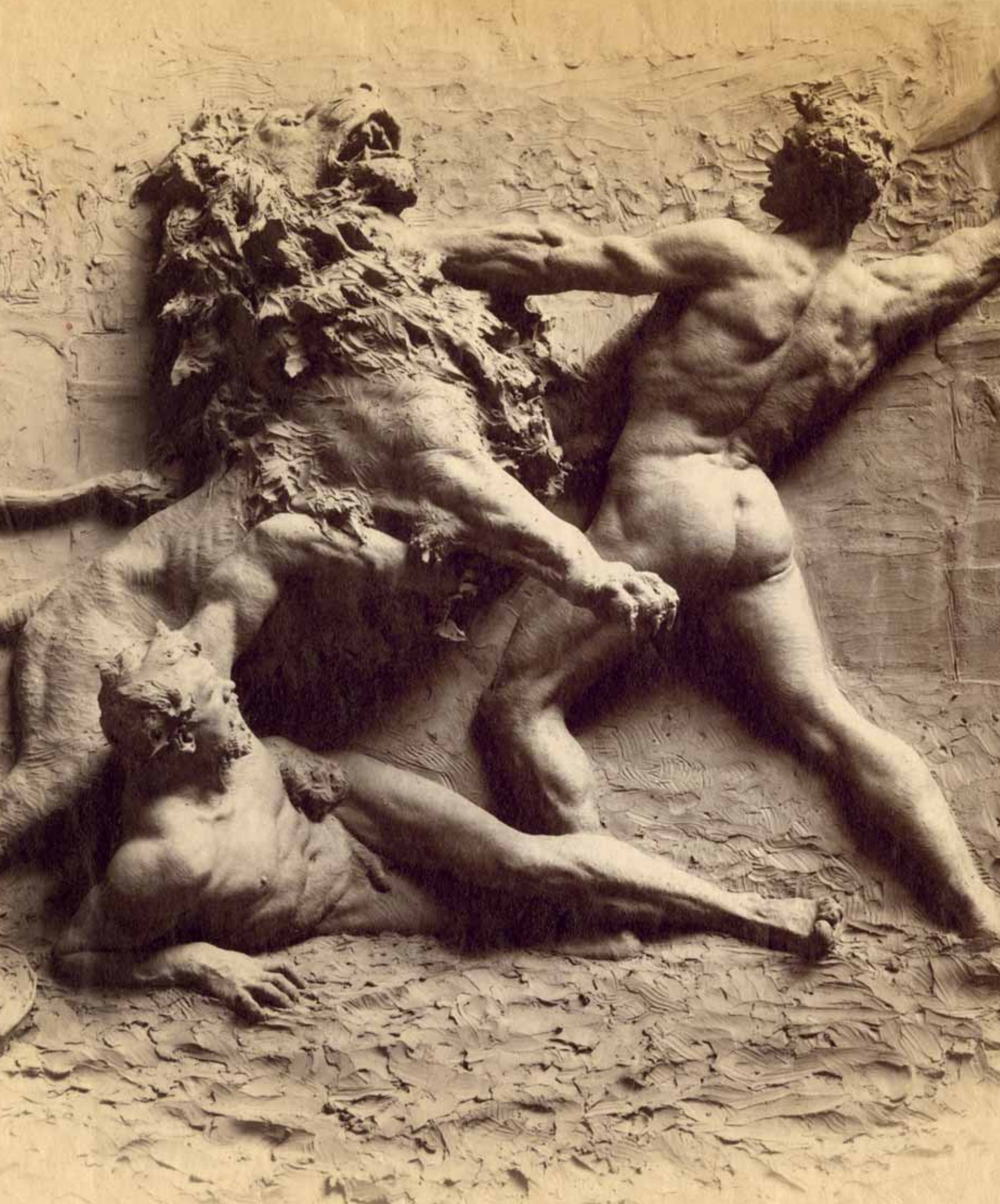
En otoño se trasladaron de nuevo a París, donde esperaba visitar la Exposición Universal de 1937, a la que había enviado para su exhibición dos obras: los bustos de *Santiago Ramón y Cajal* (1932) y *Vicente Blasco Ibáñez* (1935). Las piezas habían llegado a París¹³¹ pero no se habían expuesto, seguramente por el carácter marcadamente reivindicativo que se quiso transmitir con las obras exhibidas, y Benlliure se había mantenido siempre al margen de la política, como le expresó a Huntington: «de política, creo sigo su norma, sobre no preocuparme ni entender mucho, el muchísimo trabajo que es para lo que nací, no me deja tiempo para este asunto que requiere mucha atención y vivir constantemente sobre ello. A los amigos, los trato por la relación que puedan tener con el arte, pero, sin fijarme para nada en sus ideas políticas. Me gusta ser amigo de todos, y en particular del que trabaja»¹³².

La imposibilidad de regresar a España le obligó a fijar su residencia en París durante casi un año. Su neuritis se agravó y tuvo que recibir las atenciones del doctor Marañón, también exiliado en la capital francesa. A pesar

¹³⁰ SCRCUASUL, Anna Hyatt y Archer M. Huntington papers, Box 10. Cartas de Benlliure a Huntington, 10 y 13/9/1937.

¹³¹ AMMMBC, D000153 y D000154. Cartas de Benlliure a Tallaví y Tejada, 18/10/1937 y 25/10/1937 respectivamente.

¹³² AHSA, MF Benlliure. Carta de Benlliure a Huntington, 22/7/1932.



Los relieves para la residencia neoyorquina de Henry Gurdon Marquand

LUCRECIA ENSEÑAT BENLLIURE

EL 3 de noviembre de 1883 Mariano Benlliure y Henry Gurdon Marquand firmaron un contrato de encargo, por el que el escultor se comprometía a realizar en siete meses tres grandes relieves en mármol de primera clase de temas clásicos —*Procesión bacanal*, *Lucha de gladiadores* y *Carrera de cuadrigas*—, a partir de los bocetos aprobados, para la sala de música de la residencia que el coleccionista y filántropo se estaba construyendo en Nueva York, por los que recibiría una cantidad total de 800 libras esterlinas. El contrato (fig. 53), que avalaban los pintores John Elliott y Ricardo Villegas, decía:

Rome, November 3rd 1883

I, Mariano Benlliure of Rome, Sculptor, do undertake to make three (3) bas-reliefs after the designs accepted by Henry Marquand, to be executed in white marble of the first quality, of dimensions and form specified in the architect's plan furnished by said Marquand, and I promise to execute and complete these works by the first day of June 1884; for and in consideration of the following sums—namely one bas-relief subject Bacchanalian procession intended for a panel over mantel piece for four hundred pounds sterling (£400), two bas-reliefs with subjects respectively of gladiators combat and chariot race designed for a curved frieze for the sum of two hundred pounds sterling (£200) for each—that is to say for the three works, the sum of eight hundred pounds sterling (£800) to be paid to said sculptor in three installments, namely, First installment of two hundred pounds sterling (£200) within six weeks of the date of this instrument. Second installment of two hundred pounds sterling (£200) on delivery of first mentioned bas-relief to Marquand's agent in Rome and the remaining sum of four hundred pounds (£400) upon delivery to said agent of the two last mentioned bas-reliefs.

It is understood and agreed that the above mentioned works shall not be reproduced.

Mariano Benlliure

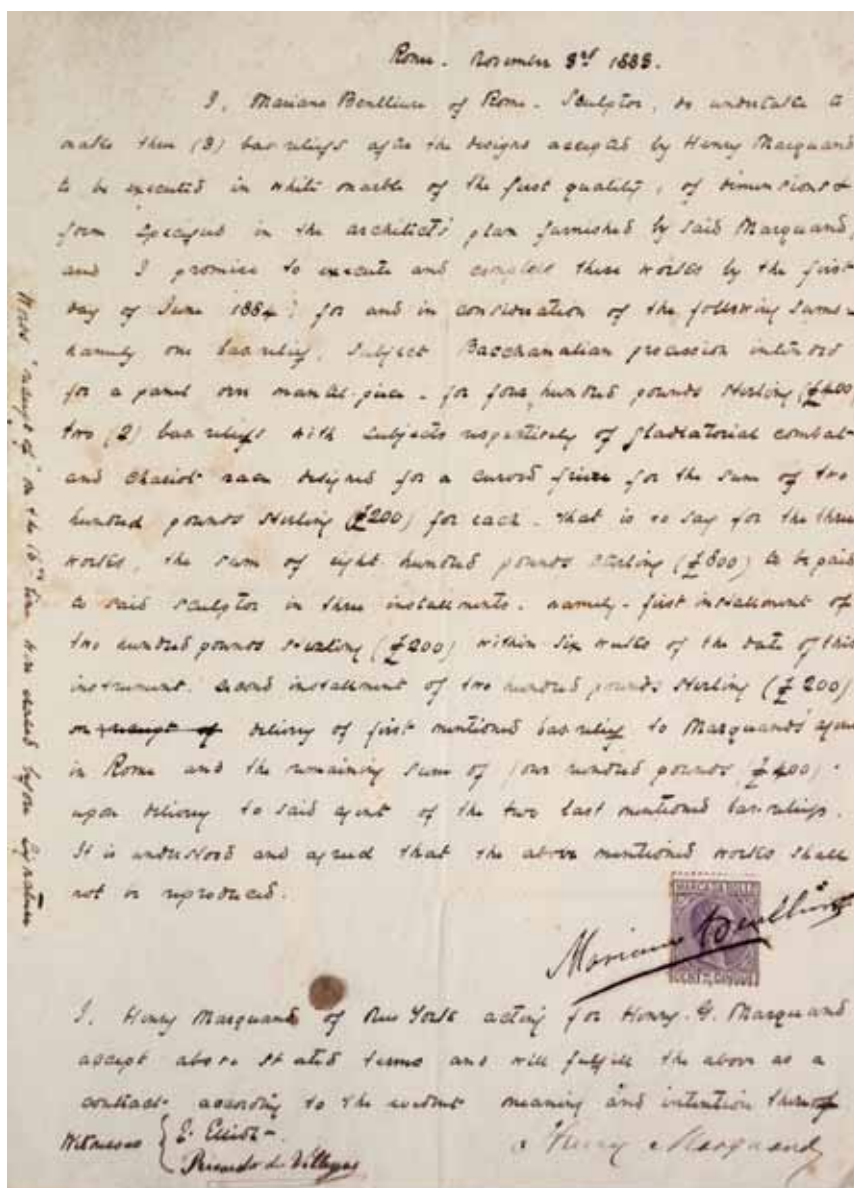


Fig. 53. Contrato de encargo a Mariano Benlliure de tres relieves en mármol para la residencia de Henry Gurdon Marquand en Nueva York. Firmado en Roma el 3 de noviembre de 1883. Casa-Museo Benlliure. Ayuntamiento de Valencia.

I, Henry Marquand of New York acting for Henry G. Marquand accept above stated terms and will fulfill the above as a contract according to the evident meaning and intention thereof.

Witnesses J. Elliot [sic], Ricardo de Villegas

Henry Marquand¹

Un mes después, el 3 de diciembre de 1883, Marquand envió al escultor el primer pago de 200 libras esterlinas, como establecía el contrato².

Mariano Benlliure había llegado a Roma hacía poco más de dos años, en abril de 1881, acompañado de su hermano Juan Antonio (1860-1930)³. Ambos viajaron atraídos por las noticias que les había enviado otro hermano, José (1855-1937), el más conocido de los pintores de la familia, que residía

¹ ACMBV, C34MON001.

² ACMBV, C11MAR018.

³ Enseñat 2013, p. 59.



1885, junto con los pintores Leighton y Alma-Tadema, pero no especifica de quién²⁰; Kisluk-Grosheide, en su estupendo artículo «The Marquand Residence», defiende que pudo ser a través de Boughton en lugar de Alma-Tadema²¹, y el mismo escultor recordaba, más de treinta años después, en una entrevista publicada en marzo de 1917, que había sido directamente de Marquand:

Un acaudalado yanki, Marquand, decoraba en Nueva York un salón de su casa. El proyecto era de Alma-Tadema y Leighton. En el friso debían ir unos relieves en mármol, y Marquand recorrió en Roma varios estudios de escultores y les pidió que hicieran dibujos previamente, a condición de que entre todos escogería los que le agradasen más. Los artistas a quienes se dirigió, le pidieron un plazo de ocho o diez días. A mí vino y le dije: los tendrá usted a escape. Estuve sin dormir, entregado a aquella tarea, cuarenta y ocho horas. Dibujé el después celebrado friso «La bacanal». Le gustó tanto que en firme me hizo, al verlo, el encargo, y ni siquiera aguardó a que los demás artistas le presentaran sus dibujos. Para mí, aquello tenía dos grandes atractivos. En primer lugar, que mi firma figurara al lado de las de Alma-Tadema y Leighton. En segundo término que se trataba de quien podía pagar espléndidamente. Y en efecto, me pagó casi a la altura de lo que Alma-Tadema y Leighton cobraron. Fue la primera obra que puedo decir que me pagaron bien²².

Aunque es sin duda una sugerente historia, no podemos tomarla al pie de la letra, pues, como hemos visto, Tadema y Leighton asumieron su participación en la decoración de la sala cuando Benlliure ya trabajaba en los relieves. Sí contribuye en cambio a desvelar algunos aspectos de la personalidad del escultor, como la seguridad en su capacidad de trabajo o su admiración y respeto por Tadema, que años después confesaría a su hermano José Benlliure,

Fig. 59. Lawrence Alma-Tadema, *Una lectura de Homero*. 1885. Óleo sobre lienzo, 91,8 × 183,5 cm. Philadelphia Museum of Art.

²⁰ Quevedo 1947, pp. 57-60. Quevedo fecha en 1885 el encargo realizado por millonario Mr. Markuy [sic por Marquand] conjuntamente a Benlliure, Tadema y Leighton; y describe únicamente uno de los relieves, *Carrera en el Anfiteatro Flavio*, sin mencionar su título. Montoliu 1996, p. 54, lo fecha también en 1885; vuelve a referirse a «Markuy» y documenta como original en bronce del escultor la copia fundida en 1974 del relieve *Carrera en el Anfiteatro Flavio* a partir del modelo conservado en el MBAV.

²¹ Kisluk-Grosheide 1994, p. 163. No especifica que antes se hubiera pensado en Tadema, que precisamente se encontraba en Roma ese otoño, aunque supuestamente aún no había recibido el encargo de la decoración de la sala. Véase <https://www.alma-tadema.org/biography.html>.

²² LCV, 8/3/1917, p. 1.

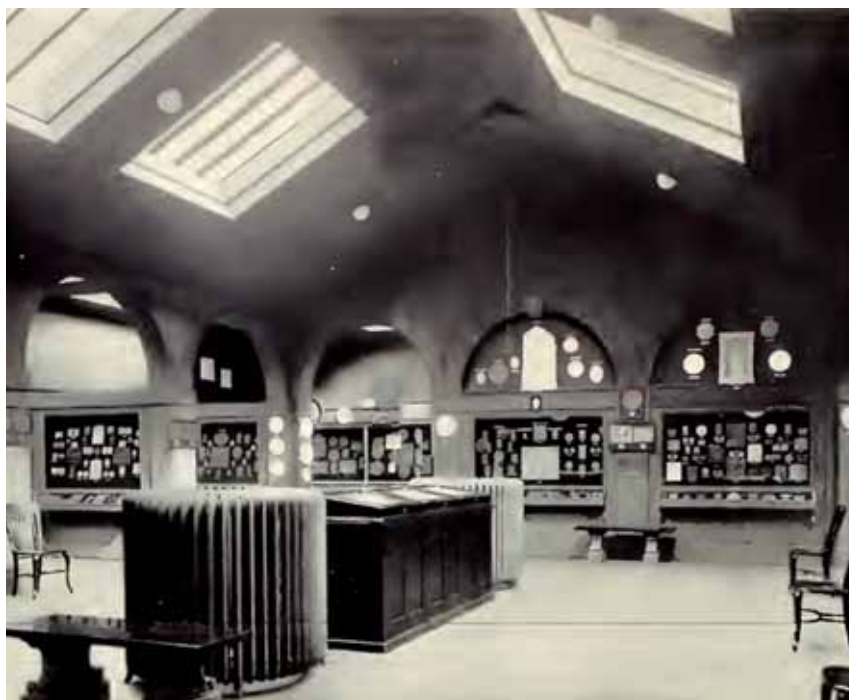


La exposición medallística de 1910 en Nueva York y la aportación española: Benlliure y Maura

JAVIER GIMENO

EN 1910 la American Numismatic Society (ANS), de Nueva York, organizó una ambiciosa exposición internacional de medallas contemporáneas, la primera de estas características que se celebraba en el continente americano. El motivo era presentar en Estados Unidos el arte medallístico internacional, especialmente europeo, y, según se lee en la introducción del catálogo, contar con una obra de referencia en inglés para los interesados en la medalla contemporánea y, de este modo, «fill a need felt by the lovers of the medalic art»¹. Nueva York se incorporaba así a una actividad expositiva que en Europa se había desarrollado profusamente desde las últimas décadas del siglo XIX (fig. 74).

Fig. 74. Vista de la Exposición Internacional de Medallas en Audubon Terrace, Nueva York, marzo de 1910. Fotografía reproducida en Nueva York 1910/1911.



¹ Nueva York 1910/1911, p. VII.



Fig. 81. Mariano Benlliure, *Medalla conmemorativa del III centenario de Velázquez* (anverso). 1899. Bronce fundido, 295 mm de diámetro. Colección particular.



Fig. 82. Mariano Benlliure, *Medalla conmemorativa del Monumento a Martínez Campos* (anverso y reverso). 1907. Bronce fundido, 220 mm de diámetro. Colección particular.

no aportaba ni el volumen ni la novedad suficientes para integrarse en esa reflexión. Sólo encontramos dos menciones en el ámbito particular. El 2 de abril de 1910, una vez clausurada la exposición, Winfred Robert Martin comunicaba personalmente a Sorolla, al tiempo que le agradecía su ayuda, que «the Señores Benlliure and Maura were excellently represented»⁹¹. La ANS, en su reunión anual de 1911, manifestaba una valoración positiva cuando, al hacer balance de la exposición, lamentaba que ésta no se hubiera aprovechado para adquirir la obra de determinados artistas que merecían estar representados en la institución, entre ellos «Maura and Benlliure of Spain»⁹². Se trata en resumen de una participación escasa y parcial pero, aun así, representativa por lo menos

⁹¹ AMS CS3377.

⁹² *Proceedings* 1911, p. 10; *AJN*, 45-2, 1911, p. 90.



EST. LAM

ARTIST

INSTITUTE OF CULTURE

WATSON

VIA BARCELONA

PACKED FOR
ELTRANSPORT INC.
NEW YORK - BARCELONA

G.W. 7500 LBS
N.W. 3500 LBS

Dos escultores y España: Anna Hyatt y Mariano Benlliure

LETICIA AZCUE BREA

*Y admiré a la mujer [Anna Hyatt]
tanto como a la artista. No me habló de sus triunfos
sino de sus propósitos; su deseo abrumador de trabajar,
recios planes de una lucha atlética y sutil, sorprendente
hasta lo increíble en la dama elegantísima rodeada
del lujo más selecto.*

Concha Espina, 1930¹

Dos escultores a ambos lados del Atlántico

LA escultora Anna Hyatt tenía catorce años menos que el escultor Mariano Benlliure (figs. 87 y 88). El origen y destino de ambos, en un inicio tan diferentes, consiguieron, a través de Archer Milton Huntington, un punto de encuentro que propició que ella compartiera y desarrollara, junto a su marido, un profundo interés por España —país que conoció en varios de sus viajes—, los españoles y sus tradiciones. Esta disposición favoreció el desarrollo de una sincera amistad, que se inició compartiendo, como es lógico, intereses profesionales, y el hecho de coincidir especialmente en el gusto por algunas de las tipologías escultóricas más importantes del siglo xx: la escultura animalística, en particular los caballos —Anna tuvo, además, gran interés por los animales salvajes y también los domésticos²— y los monumentos ecuestres. Ambos, además, acometieron proyectos distintos y en todo tipo de escalas, mostrando con ello su enorme capacidad técnica y creativa.

No es éste el lugar para dedicar un ensayo monográfico a la escultora, de la que existe tanta bibliografía, pero sí para valorar su relación profesional y personal con uno de los más grandes escultores españoles y, sobre todo, poner en valor la generosidad de Anna Hyatt con España, y también conocer en qué medida el país les agradeció, a ella y a su esposo, sus desvelos y su carácter filantrópico. En este sentido, García-Mazas muy expresivamente señalaba que «las figuras de los esposos Huntington se agigantan, por el significado singular que su nombre tiene en el campo del hispanismo. Los Huntington no significan una amistad de conveniencia y circunstancial, sino una amistad sincera, leal y duradera, a prueba de todas las circunstancias»³.

Anna Vaughan Hyatt Huntington (Cambridge, Massachusetts, 1876–Redding, Connecticut, 1973) se había criado en un ambiente muy particular: su padre fue un zoólogo y paleontólogo destacado, y su madre era artista. Su hermana mayor, Harriet, tuvo un taller como escultora y ejerció sobre ella una influencia fundamental; fue quien le hizo darse cuenta de que debía reconducir su carrera como violinista para ser escultora.

¹ Concha Espina, en *Les*, 5/4/1930, p. 27, segundo encuentro de la escritora con la escultora cuando ésta luchaba contra la tuberculosis. Espina era, desde 1925, miembro correspondiente de la Hispanic Society.

² Entre otros, los conservados en el Metropolitan Museum de Nueva York. Véase Marter 2001, pp. 600–606.

³ García-Mazas en *ABC*, 29/12/1953, p. 15.

Fig. 94. Anna Hyatt, *Monumento al Cid Campeador* en la avenida del Cid de Sevilla. 1927.



¹⁴ Fernández Lorenzo 2018a, p. 165, dato tomado de las anotaciones del diario de Anna Hyatt, que redactó desde 1925 hasta el fallecimiento de su esposo en 1955.

¹⁵ Mitchell y Goodrich 2008, p. 39, citado por Fernández Lorenzo 2018b, p. 107.

¹⁶ Baerman 2015, p. 25, nota 40: «The dates of her tuberculosis are not exact and vary from source to source. Hirshler's, *A Studio of Her Own*, 124, provides the given dates. Hyatt Huntington later claimed to have it while sculpting Diana in 1922 and describes it as a decade-long battle, so it would have ended in about 1933. Oral history».

Huntington acompañó en Nueva York a una visita real que había acudido en 1928 a la ciudad para presidir los actos promocionales que buscaban recaudar fondos para la nueva Universidad madrileña, y no sólo llevó a la comitiva a visitar la Hispanic Society, sino que también los acompañó al estudio de Hyatt para que vieran la escultura del Cid que estaba esculpiendo para Sevilla. Entre los ilustres visitantes destacaban «el infante Alfonso de Borbón, primo del rey y su esposa Beatriz, su hijo Álvaro, el marqués de Villavieja y su hija Pomposa de Escandón»¹⁴. Parece que todos se llevaron una grata impresión de su trabajo, como ella misma señaló: «They all seemed to like my Cid very much, which was a pleasure to me, as doing the heroes of another nation is rather uncertain if one is going to please the nation»¹⁵.

Un año antes, en 1927, la tuberculosis había obligado a Anna Hyatt a frenar su intenso ritmo de trabajo. Pese a que debía guardar reposo, Huntington y ella hicieron alguna excepción, como un viaje al Norte de África y a España en primavera de 1929, después del cual para recuperarse tuvo que pasar en 1930 una temporada en un sanatorio de Lausana por recomendación del doctor Marañón, que fue quien trató su enfermedad¹⁶. A su vuelta a Estados



Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: éxitos comunes y amistad fraternal

BLANCA PONS-SOROLLA¹

A las tres Lucrecias, con admiración

«**A** MARIANO su / hermano Sorolla / 1919». Con esta corta y expresiva dedicatoria definía Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923; fig. 103) su relación con Mariano Benlliure Gil (1862-1947; fig. 104) en el cuadro *Estudio de monja*², que le regaló en 1919, un año antes del derrame cerebral que acabaría con su vida de pintor; era una amistad que se inició cuando ambos eran adolescentes en Valencia, que se consolidó en los años que Sorolla vivió en Italia y que duraría el resto de sus vidas.

En el Museo Sorolla se conservan numerosas cartas dirigidas al artista por Mariano Benlliure, así como por su hermano, el pintor José Benlliure Gil (1855-1937), y el hijo de éste, José Benlliure Ortiz (Peppino; 1884-1916), discípulo de Sorolla fallecido de manera prematura. También se conservan algunas en la Casa Museo Benlliure de Valencia y en la familia. A pesar de que el número de cartas no es, ni mucho menos, lo que nos da idea de la amistad incondicional de Joaquín y Mariano, sí encontramos en ellas la admiración que ambos artistas se profesaban y esos detalles de cercanía y amistad profunda que unió a sus familias.

Chimo: / Eres un porc / me has hecho perder toda la mañana! Bueno / tú verás cuándo lo terminamos. *Ven después de almorzar con una bonita bata* (Madrid, h. 1909)

Querido Mariano / Querida Lucrecia / Querido Marianito / Y van tres queridos!! ¡Luego diréis, estoy seguro, ese momol de Sorolla, ni escribe ni se acuerda de nosotros!! (Chicago, 23 de marzo de 1911)

«El arte es luz, tú la creas, tú eres arte» (telegrama de Benlliure en Valencia a Sorolla en San Sebastián, 7 de agosto de 1917)

[...] *yo estoy a tu lado para todo* / te abraza / Joaquín (Madrid, h. 1918)

De esa sincera y profunda amistad hay datos tan elocuentes como que el primer nieto del pintor, hijo de su hija María Sorolla García (1890-1956), mi padre, el único nieto que conoció Sorolla, llevó entre otros, por su amigo, el nombre de Mariano³.

¹ Mi agradecimiento a Lucrecia Enseñat Benlliure y a los diferentes autores de las biografías y artículos dedicados a Mariano Benlliure que he consultado, por lo mucho que he aprendido con ellos.

² 75,5 × 53 cm, colección particular (BPS 2918).

³ El 17 de febrero de 1917, Sorolla fue acompañado de Benlliure a inscribir el nacimiento de su primer nieto, Francisco Pons Sorolla (Quiquet) (1917-2011), poniéndole además de los nombres de algunos miembros de su familia, el de Alfonso XIII y el de su amigo Mariano.



Benlliure-Sorolla: los éxitos compartidos

Ambos artistas fueron considerados por sus contemporáneos como los máximos exponentes de la escuela valenciana, cada uno en su disciplina. Ambos lograron los más altos galardones en España, en Europa y en América. Nacieron en Valencia con seis meses de diferencia, siendo el menor Sorolla. Benlliure lo hizo en el seno de una familia numerosa, de artistas, muy unida, en la que se protegían y ayudaban entre sí. Desde muy niño mostró sus aptitudes artísticas y contó con el apoyo incondicional de uno de sus hermanos mayores, el pintor José Benlliure Gil, que acudía como discípulo al estudio de Francisco Domingo Marqués (1842-1920). El pequeño Mariano le acompañaba con frecuencia, y por eso siempre le consideró su primer maestro en el arte. Además, residió con él desde muy joven en Roma.

Joaquín Sorolla, Chimet, tuvo una única hermana, Concha, un año menor que él. Sus padres murieron cuando apenas tenía dos años, y a partir de ese momento se ocupó de ellos su tía Isabel, hermana de su madre, casada con José Piqueres, de profesión cerrajero. Se trataba de un matrimonio sin hijos, y ambos cuidaron de sus sobrinos como auténticos padres y apoyaron la temprana vocación del futuro pintor, matriculándole en las clases de dibujo que se impartían en la Escuela de Artesanos. Luis Santonja y Crespo, marqués de Villagrancia, facilitó su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Valencia cuando el artista en ciernes tenía quince años. Fue en este momento cuando conoció al fotógrafo valenciano Antonio García Peris (1841-1918),

Fig. 103. Joaquín Sorolla pintando *Barcas en la arena. Playa de Valencia*. 1908. Archivo Blanca Pons-Sorolla.

Fig. 104. Mariano Benlliure tallando el altorrelieve del altar del Sagrado Corazón de Jesús de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián. Hacia 1913. Madrid, Archivo Fundación Mariano Benlliure.





Escultura figurativa en España en el primer tercio del siglo xx: escultores más destacados y su presencia en Hispanoamérica

LETICIA AZCUE BREA

Ciertamente, coincidió aquella época con una generación de numerosos y brillantes escultores, nacidos en su mayoría en la década de los 1860, que se dieron a conocer en las exposiciones nacionales, como Querol y Benlliure, los más renombrados y rivales, que obtuvieron primera medalla cada uno en la de 1887, o Blay por dos veces en 1892 y 1897 y la de honor en 1908. Pero también concurrirán otros desde fuera de la corte [...]¹.

El camino de la escultura española en el cambio de siglo

El arte español y, en particular, sus escultores vivieron en el cambio de siglo una verdadera ebullición, creando obras de excepcional calidad. Eran artistas que, formados en Roma y/o París, se habían abierto camino y se iban consolidando en el panorama nacional, tanto con encargos públicos como privados, y que, en paralelo, participaron en proyectos convocados en Hispanoamérica, fundamentalmente relacionados con los centenarios de independencia.

Los escultores habían encontrado nuevas fórmulas expresivas, porque a las obras de creación propia o los encargos privados de retratos y composiciones de diversa índole se sumaban entonces otro tipo de trabajos, fundamentales para su desarrollo profesional y también para su subsistencia: los monumentos públicos y los monumentos funerarios. Se habían abierto nuevos campos tipológicos: por un lado, por la necesidad de embellecer las ciudades y celebrar centenarios y aniversarios; por otro, porque la nobleza y la burguesía querían dejar para la posteridad lo mejor del arte en sus panteones, mayoritariamente ubicados en los nuevos cementerios que la normativa sobre este asunto había establecido en las afueras de las ciudades.

La escultura realista y naturalista presentaba una gran fortaleza en el cambio de siglo, y pasó a coexistir con movimientos que, a partir de postulados idealistas, evolucionaron hacia el simbolismo o el modernismo —particularmente aquellos formados en París y conocedores de la obra de Rodin—, sin olvidar otros caminos que se abrieron en la investigación artística hacia

¹ García Guatas 2009, p. 93.



de *La Industria y el Comercio*. En los extremos de la escalinata del conjunto hay cuatro sirenas modeladas respectivamente por Antonio Parera, Rafael Atché, Antonio Alsina y Antonio Coll, y, en la parte superior de estos extremos, sendos leones de Agapito Vallmitjana y Pedro Estany. Los «guardianes» del conjunto, cuatro leones con niños cabalgando, son obra de Campeny y Santamaría, Eusebio Arnau, Antonio Bofill y Francisco Escudero.

En paralelo, los monumentos funerarios fueron una fuente inagotable de nuevas propuestas, que los escultores resolvieron en cada encargo con innovaciones cuyo resultado dejaba impresionados a todos, y que, dependiendo de la ubicación, permitían además propuestas escenográficas nunca vistas hasta entonces. Muchos son los ejemplos, pero único es el caso del *Mausoleo del tenor Julián Gayarre* (1844-1890), en el cementerio de Roncal, que Benlliure inició en Roma y concluyó en 1901, después de llevarlo a la Universal de París en 1900 (fig. 130). Se trata de un conjunto alegórico de gran complejidad en el equilibrio de las figuras, y donde no aparece el retrato de Gayarre, como era habitual en otras ocasiones. Se ha dicho de él:

Es 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

Fig. 130. Mariano Benlliure, *Mausoleo del tenor Julián Gayarre* en el cementerio de Roncal (Navarra). 1901. Bronce y mármol.



Mariano Benlliure en Estados Unidos: fortuna crítica

CRISTINA DOMENECH¹

ENTRE mediados del siglo XIX y mediados del XX la sociedad y la cultura norteamericanas experimentaron una transformación tan radical como pocas veces se ha dado en otros lugares o en otros momentos de la historia. Pese a partir de un panorama artístico de escasa originalidad, Estados Unidos se convirtió en el centro de la vanguardia de postguerra.

En líneas generales cabe afirmar que, antes del primer cuarto del siglo XIX, el arte realizado en aquel país se encontraba en estado embrionario y tenía una importante dependencia de modelos europeos. Los artistas mostraban poco interés por asumir retos técnicos o temáticos; por su parte, la crítica artística era en su mayoría muy superficial y ponía más empeño en la descripción de los objetos que en emitir juicios de carácter estético o técnico. Además, la sociedad del momento tenía, en general, gustos muy conservadores en materia artística, y se valoraban sobre todo aquellas formas reconocibles, armoniosas y de fácil comprensión que se ajustaran a los límites impuestos por la rígida moral imperante. Sirva como ejemplo *Bacante y fauno* (h. 1893) realizada por el escultor Frederick W. MacMonnies (1863–1937) para el jardín de la Biblioteca Pública de Boston, cuya desnudez y actitud desenfadadamente seductora causó tal revuelo que, al final, tuvo que ser retirada de su ubicación original². Similar fortuna tuvo la *Diana* (h. 1894; fig. 140) de Augustus Saint-Gaudens (1848–1907), que fue muy criticada por algunos sectores de la sociedad neoyorquina también a causa de su desnudez.

La joven nación se esforzaba en buscar un estilo artístico propio, una escuela que diera forma material a los ideales políticos y sociales de democracia, igualdad e individualidad que regían un país en plena evolución. Mientras, los artistas se afanaban en la creación de una imagen nacional única y original que sirviera de nexo de unión de un territorio extenso y variado. Los estadounidenses, además, consideraban imprescindible que la experiencia artística tuviera fines sociales y ayudara a la expansión del conocimiento. Por ello, valoraban el esfuerzo de los artistas por hacer del arte un pilar en el ordenamiento y la estructuración de una sociedad en rápido desarrollo.

¹ Agradezco a mi colega Patrick Lenaghan su ayuda y consejos para la redacción de este texto. Sobre el panorama artístico en Estados Unidos durante el periodo que nos ocupa, véanse Nueva York 1970; Nueva York 1994; Stanford 2006; y Trachtenberg 2007.

² Kozol 1986, pp. 296–297. Nueva York 1987; Ferber 2009.



Beaux Arts de París, sumado a un naturalismo debido a su contacto con artistas franceses, entre ellos August Rodin (1840-1917), de quien fue gran amigo. Los fundamentos de French eran en cambio más clasicistas, con una impronta romántica que se aprecia en el movimiento y la expresividad de sus trabajos. Otros artistas como Karl T. Bitter (1867-1915) o Paulanship (1885-1966), aunque dentro de la estética neoclásica, encontraron inspiración en la escultura de la Grecia arcaica y el Renacimiento, y desarrollaron un vocabulario contemporáneo para la escultura clasicista.

Aparte, fueron numerosos los escultores que, como Jo Davidson (1883-1952), se inspiraron en el estilo de Rodin para crear obras con un modelado poderoso, expresión del carácter de las figuras o el interés por los efectos de las luces sobre las superficies. No hay que olvidar que en 1912 el Metropolitan Museum inauguró una sala dedicada a la escultura del francés, considerado entonces por la crítica como el mejor artista del momento y cuyas esculturas formaban parte de muchas colecciones particulares en Estados Unidos.

También hubo quienes se inclinaron por una escultura costumbrista de raíz realista, basada en una cuidadosa observación del entorno, que representaba motivos de la vida cotidiana. Algunos ejemplos encontramos en Ethel Myers (1881-1960) o Frederic Remington (1861-1909). Este último realizó una escultura de pequeño formato y factura impresionista con escenas de vaqueros, indios o soldados en atrevidas posturas llenas de movimiento que recuerdan a las escenas de grupos taurinos creadas por Benlliure (fig. 143).

Fig. 143. Frederic Remington, *Los viejos dragones de 1850*. 1905 (fundido en 1907). Bronce, 68,3 × 119,4 × 43,2 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

CATÁLOGO

1. *Francisco de Goya*
2. *Guillermo Joaquín de Osma Scull*
3. Los retratos de Joaquín Sorolla
 - a. *Joaquín Sorolla*
 - b. *Joaquín Sorolla*
 - c. *Joaquín Sorolla (boceto)*
4. *Miguel Primo de Rivera
y Orbaneja*
5. *Álvaro de Figueroa y Torres,
conde de Romanones*
6. *Gregorio Marañón y Posadillo*
7. *Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer,
marqués de la Vega-Inclán*
8. *La estocada*
9. *Santiago Ramón y Cajal*
10. *Placa conmemorativa del pintor
Francisco de Goya*
11. *Copa de champán*
12. Las cerámicas
 - a. *María Barrientos*
 - b. *Gitana o maja con mantón
de Manila amarillo*
 - c. *Maja de la mantilla*
13. *Mausoleo de William A. Jones*
14. *Samuel Ward*
15. *Estudio para el grupo
«Canto de amor»*



[CAT. 1]

Francisco de Goya

1912

Bronce, 58,6 × 38 × 38,2 cm

Firmado: «M. Benlliure / 912» (en el lateral izquierdo)

y «M. Benlliure» (en el lateral derecho)

Marca de fundición: «CODINA Y CAMPINS / FUNDIDORES-MADRID»

(en la cara posterior)

Nueva York, The Hispanic Society of America, D 960

A principios de 1913 la Hispanic Society of America acordó elegir a Mariano Benlliure como nuevo miembro de la institución, y se lo notificó por escrito el 25 de enero¹. El escultor, muy agradecido, aceptó el nombramiento (fig. 150)² y, después de recibir la medalla de plata y el diploma correspondientes, ofreció enviar «la cabeza en bronce de Goya [...] tributo sincero de respeto y afecto»³. En ausencia de Huntington, el secretario de la Hispanic Society respondió a Benlliure diciendo que «the gift you propose to make is one most highly appreciated, and one which the Board of Trustees will be most happy to accept»⁴.

Como Benlliure expresó por carta a Huntington, el busto correspondía al «estudio de la cabeza del inmortal Goya»⁵ para el monumento al pintor aragonés que el Ayuntamiento de Madrid le había encargado en 1901, y que inauguró el rey Alfonso XIII el 5 de junio de 1902 frente a la entrada principal de la Casa de Fieras en el paseo de Coches del parque del Retiro, después de jurar la Constitución ante las Cortes al haber

alcanzado la mayoría de edad⁶. Hoy se encuentra frente a la puerta norte del Museo del Prado⁷.

El entonces alcalde madrileño, Alberto Aguilera, había anunciado en agosto de 1901 la solicitud de un crédito de 250.000 pesetas para encargar seis estatuas que embelleciesen la ciudad «en honor de muchos hombres que aquí nacieron o vivieron, y a los cuales la capital de la nación debe respeto y gratitud», y señaló a Benlliure como autor de uno de los monumentos⁸. A finales de septiembre se dieron a conocer los nombres de los artistas a los que se había encargado un boceto para las estatuas: a Benlliure la de Goya, a Querol la de Quevedo, a Inurria la de Lope de Vega, a Alcoverro la de Argüelles y a Trilles la dedicada a Bravo Murillo⁹; aunque no se mencionaba, Marinas realizaría un sexto monumento a Eloy Gonzalo.

A primeros de noviembre Benlliure ya había concluido el boceto para el monumento a Goya¹⁰ y, a petición del pintor y periodista Alejandro Saint-Aubin, envió al diario *El Heraldo de Madrid* una carta con la descripción de su propuesta y unos dibujos para ilustrarla (fig. 151):

¹ AHSA, MF Mariano Benlliure. Copia del encabezamiento de la carta mecanografiada enviada, 25/1/1913.

² AHSA, MF Mariano Benlliure. Carta manuscrita con membrete: «MARIANO BENLLIURE / STUDIO, ABASCAL Y ZURBANO 60-MADRID», 13/2/1913.

³ AHSA, MF Mariano Benlliure. Carta manuscrita, 15/4/1913.

⁴ AHSA, MF Mariano Benlliure. Copia de la carta enviada mecanografiada, 16/5/1913.

⁵ AHSA, MF Mariano Benlliure. Carta manuscrita con membrete: «MARIANO BENLLIURE / STUDIO, ABASCAL Y ZURBANO 60-MADRID», 1/9/1913.

⁶ *EI*, 6/6/1902, portada; *EL*, 6/6/1902, portada; *LE*, 6/6/1902, p. 2.

⁷ Quevedo 1947, pp. 183-186; Salvador 1989, pp. 305-316; Salvador 1990, pp. 221-224; Madrid-Valencia 2013, pp. 262-265, ficha redactada por L. Enseñat Benlliure.

⁸ *ECE*, 10/8/1901, p. 2; Salvador 1989, pp. 305-316.

⁹ *LCE*, 29/9/1901, p. 3.

¹⁰ *LE*, 3/10/1901, p. 2.



[CAT. 3a]

Los retratos de Joaquín Sorolla

[CAT. 3a]

Joaquín Sorolla

1918

Bronce, 81,9 × 75,7 × 55,2 cm

Firmado: «M. Benlliure / Madrid 1918»

Inscripciones: «EL PINTOR JOAQUÍN SOROLLA»

Marca de fundición: «CODINA H^{nos} / MADRID»

Nueva York, The Hispanic Society of America, D 1007

[CAT. 3b]

Joaquín Sorolla

1932

Bronce, 87,8 × 73,4 × 57,7 cm

Firmado: «M. Benlliure / 1932»

Inscripción: «A JOAQUIN [ESCUDO HSA] SOROLLA»

Marca de fundición: «MIR Y FERRERO / FUNDIDORES — MADRID»

Nueva York, The Hispanic Society of America, D 962

[CAT. 3c]

Joaquín Sorolla (boceto)

1932

Bronce, 29 × 22,1 × 19,1 cm

Firmado: «a Huntington con gratitud y cariño / M. Benlliure / 1932»

Inscripciones: «A JOAQUIN [ESCUDO HSA] SOROLLA»

Marca de fundición: «MIR Y FERRERO / FUNDIDORES — MADRID»

Nueva York, The Hispanic Society of America, D 1006

The Hispanic Society of America cuenta en su colección con dos retratos de medio cuerpo en bronce del pintor Joaquín Sorolla (Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923), más el boceto para uno de ellos, modelados por el escultor Mariano Benlliure, además de un espléndido retrato del escultor realizado por el pintor, que difícilmente se pueden estudiar y comprender en todas sus

dimensiones sin antes introducirse en la fraternal amistad que unió desde adolescentes a los dos artistas, trascendió a sus familias y sigue muy viva entre sus descendientes, como explica Blanca Pons-Sorolla en su espléndido y entrañable artículo incluido en este mismo volumen¹.

Las primeras representaciones que se dedicaron mutuamente Benlliure y Sorolla fueron unas caricaturas

¹ A Blanca Pons-Sorolla quiero agradecer, además de su cariño y generosidad, sus siempre sabios consejos desde que emprendí la labor de estudio y catalogación de la obra de Mariano Benlliure, y, muy especialmente, el que este libro haya sido posible gracias a su estrecha amistad con José Luis Colomer, quien muy pronto se entusiasmó con el proyecto. Por ello, mi más sincero agradecimiento a los dos.



Fig. 178. Mariano Benlliure con el modelo en escayola del busto de Joaquín Sorolla. Hacia 1933. Madrid, Archivo Fundación Mariano Benlliure.



Fig. 190. Mariano Benlliure, *Joaquín Sorolla* (detalle de cat. 3b).

modelado con el mismo vigor con el que Sorolla encabaja sus retratos: los grandes trazos incisivos en el barro con absoluta soltura y decisión, sin titubeos, nos recuerdan a sus largas y precisas pinceladas, trazos que se acortan y afinan para caracterizar la fisonomía del personaje, al igual que lo harían aquéllas. En el bronce quedaron plasmados tanto el ágil fluir de los dedos como el de las

herramientas sobre el barro, además de ese universo de matices introducidos sobre la cera que, gracias a un fino buril, realzan y vivifican la expresión de los ojos, los rizos del cabello o la rugosidad de la piel, dejando como prueba esos chorrillos que ilustran el proceso de trabajo (figs. 189 y 190). Benlliure eligió una pátina de acabado cálida, pardo-rojiza, que actualmente muestra un uniforme y excesivo brillo, fruto de un encerado y abrillantado con gamuza posterior⁷⁸.

El amplio blusón que viste el pintor cierra de forma irregular el volumen en la parte trasera, mientras las laterales y el frente se regularizan formando planos verticales (fig. 191). Así, Benlliure firmó sobre el lado izquierdo («M. Benlliure / 1932») y el fundidor en el derecho («MIR Y FERRERO / FUNDIDORES—MADRID»), mientras que el frontal, como en la talla en piedra del Museo Sorolla, estaba protagonizado por el escudo de la Hispanic Society acompañado de la dedicatoria «A JOAQUÍN SOROLLA».

El busto y el pequeño boceto llegaron en sendas cajas a Nueva York a principios de marzo de 1933⁷⁹, cuando el matrimonio Huntington se encontraba en Suiza debido a los problemas de salud de Anna Hyatt⁸⁰, aunque las piezas no ingresaron en la Hispanic Society hasta el día 11⁸¹. Huntington, después de que el patronato aprobara la cantidad estimada de 3.000 dólares⁸², tramitó personalmente el pago y envió un cheque a Benlliure, como notificó a la institución⁸³, al tiempo que se lamentaba de no haber podido estar en Manhattan para recibir las esculturas y le transmitía su enorme deseo de poder de viajar pronto a España⁸⁴.

Mariano Benlliure regaló el modelo original en escayola del pequeño boceto a sus sobrinos Matilde Benlliure (hija de su hermano Blas) y su esposo, Luis Feduchi, con la dedicatoria «a Luis y Matilde / Madrid / 1931»⁸⁵. Además, a partir del ejemplar dedicado

⁷⁸ Información proporcionada por la Hispanic Society of America.

⁷⁹ AHSA, MF Mariano Benlliure. Carta de Benlliure a Huntington, 13/3/1933.

⁸⁰ AHSA, MF Mariano Benlliure. Copia de la carta de Huntington a Benlliure, 2/3/1933.

⁸¹ AHSA, Departamento del Museo, ficha D 962.

⁸² AHSA, MF Mariano Benlliure. Carta de Benlliure a Huntington, 13/3/1933.

⁸³ AHSA, MF Mariano Benlliure. Carta de Huntington a Miss Meyer, 18/3/1933.

⁸⁴ AHSA, MF Mariano Benlliure. Copias de las cartas de Huntington a Benlliure, 2/3/1933 y 18/3/1933; y carta de Benlliure a Huntington, 20/3/1933.

⁸⁵ Escayola patinada, 30 × 20 × 20 cm. Colección particular. Se han documentado tres copias póstumas fundidas en bronce por CAPA con posterioridad a la muerte del escultor valenciano.



[CAT. 6]

Gregorio Marañón y Posadillo

1930

Bronce, 52,2 × 51,9 × 31,7 cm

Firmado: «M. Benlliure / 1930» (en el lateral izquierdo)

Inscripciones: «Gregorio Marañón» (en el frente de la base)

Marca de fundición: «MIR Y FERRERO / FUNDIDORES - MADRID» (en la parte posterior)

Nueva York, The Hispanic Society of America, D 959

La segunda tanda de bustos que, al final de la década de 1920, encargó Huntington a Benlliure fueron los retratos del coleccionista Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer y de Gregorio Marañón y Posadillo (Madrid, 1887-1960). El mecenas americano ya poseía un retrato del eminente médico, pintado por Sorolla en 1920, que había adquirido en 1925 (fig. 206)¹; cinco años después, incorporó a la Hispanic su busto en bronce. Era comprensible que hubiera seleccionado, entre las figuras representativas de la sociedad española, a un investigador que ha marcado la historia de la medicina en España y que, además, tuvo excelentes habilidades sociales que le mantuvieron siempre en contacto con el mundo de la cultura y con la intelectualidad.

Este gran médico, nacido en el seno de una familia de alto nivel cultural, alumno entre otros de Santiago Ramón y Cajal, doctorado en 1910, insigne humanista y liberal, tuvo una personalidad polifacética no sólo en la investigación científica, sino también en el ensayo, el pensamiento y el arte, y fue un destacado ejemplo de gran trabajador, «defensor de la prevalencia de la bondad sobre la inteligencia» —en palabras de su nieto—, un intelectual que se convirtió en una figura clave en la historia de España (fig. 207)². Fue catedrático de Endocrinología, fundador del Instituto de Patología Médica y de la medicina psicósomática, presidente del Instituto de Endocrinología Experimental, etc., aparte de enemigo de la dictadura

de Primo de Rivera. En el domicilio de Marañón, como espacio neutral, y por su amistad con el conde de Romanones y el monarca, se negoció la salida de Alfonso XIII de España. Se exilió en París, con gran nostalgia, desde 1936 hasta 1942. Su prestigio médico e intelectual se refleja en su pertenencia a las Reales Academias de Medicina, de la Historia, de la Lengua y de Bellas Artes de San Fernando. Apasionado de Toledo e interesado por las biografías y los ensayos históricos, hizo grandes aportaciones, entre las cuales destacan las biografías de Antonio Pérez y el conde-duque de Olivares.

Huntington mantenía una relación de amistad con Marañón, con Benlliure —al que ya había hecho diversos encargos— y con el mecenas y coleccionista marqués de la Vega-Inclán, que probablemente llegó a ser su mejor amigo español. Así se aprecia en la abundante correspondencia entre ellos. Por ejemplo el 31 de mayo de 1928 escribía Huntington al marqués: «Hoping that you are keeping in the best health, and with kindest regards to old friends, including Marañón and Benlliure», o el 13 de junio de 1929: «Please give to Marañón, Ulla, Mariano, and to all our friends, kindest and best messages always, fuerte abrazo»³. Esta amistad se mantuvo a lo largo de todas sus vidas y, además, tanto Vega-Inclán como Benlliure (y Huntington durante sus estancias en España) confiaron siempre su salud y la de sus familias al buen hacer del doctor Marañón.

¹ HSA, A1935, óleo sobre lienzo. Proske 1938, p. 96. *A History of the HSA* 1954, pp. 348-349. Pons-Sorolla 2015, p. 73, lám. p. 96 (BPS 2801).

² Entre la vasta bibliografía del personaje, mencionamos la más reciente: G. Tusell García, «La iconografía de Marañón», en Madrid 2010, p. 218, exposición temporal en la que se contextualizaron sus aportaciones a la medicina, la historia, la vida pública y la cultura; López Vega 2011; Marañón y López Vega 2012.

³ AHSA, MF IV, carpeta Vega-Inclán, carta de 1928, y AHSA, Diario Huntington, 13/6/1929.



Fig. 206. Joaquín Sorolla, *Gregorio Marañón y Posadillo*. 1920. Óleo sobre lienzo, 106,2 × 89,4 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America.

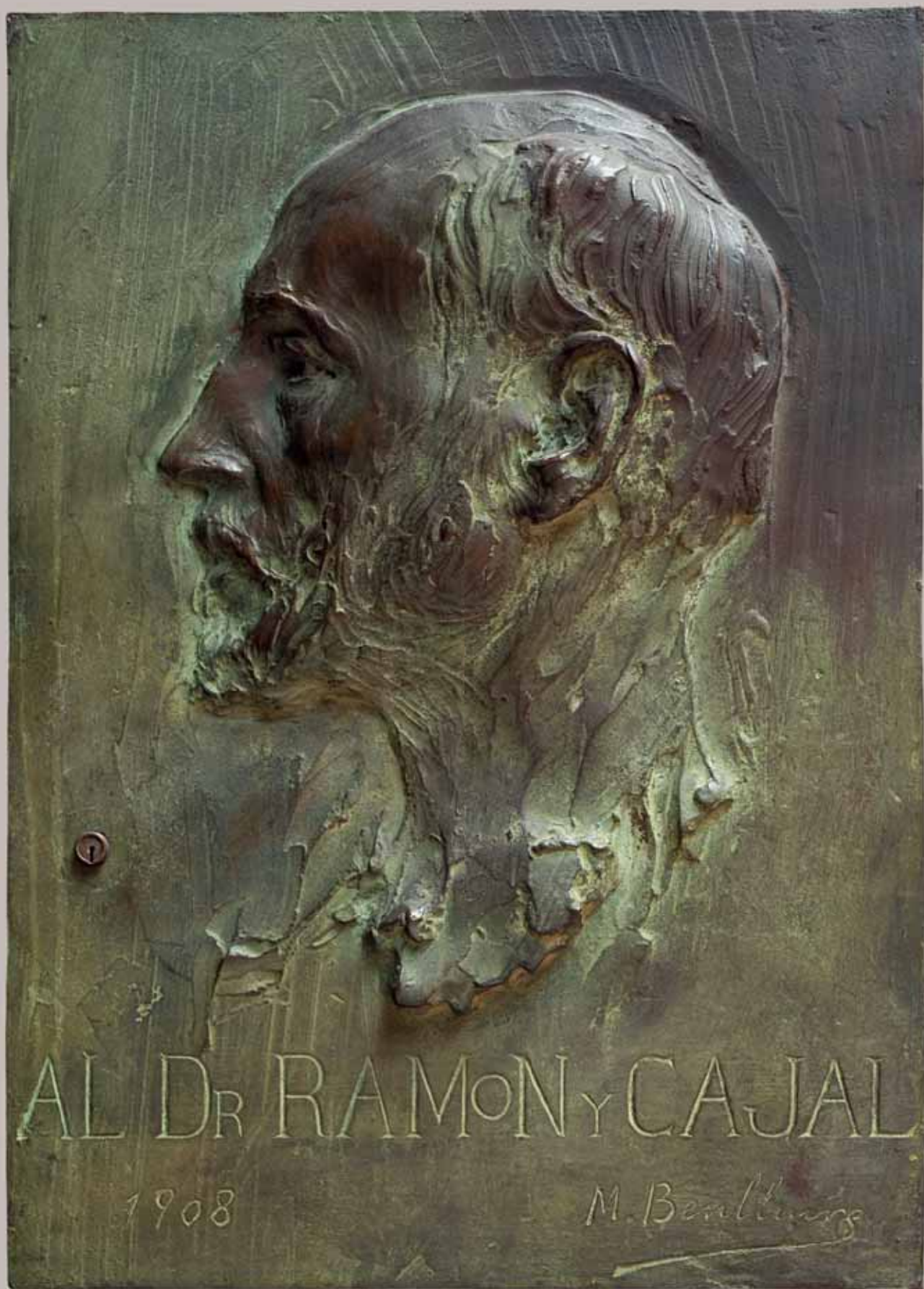
Benlliure había propuesto en 1930 retratar a Benigno de la Vega-Inclán para ofrecer el busto a Huntington. El marqués, demostrando de nuevo su amistad con el mecenas y el escultor, escribió una carta muy personal, en la que daba muestras de su cercanía con el coleccionista y le animaba a encargar el retrato del eminente médico en lugar del suyo, y donde se refería a sus disponibilidades económicas:

Querido Archer: Nuestro amigo, Mariano Benlliure, con más cariño y buen deseo que acierto, está decidido a hacer mi busto y ya lo ha empezado y espera que yo acuda a sentarme en el fatal banquillo. Yo, sin falsa modestia, no tengo

decidida vocación a que mi efigie se perpetúe en mármoles y bronce, sobre todo dándole el destino que nuestro buen Benlliure me propone de ofrecerlo a la Sociedad Hispánica.

Se me ocurre una fórmula de acuerdo con mis sentimientos y mis afectos: que el busto en lugar de ser el de un vejstorio que está mandado retirar y retirado, sea de la figura de hoy de más relieve de España: nuestro querido Doctor Marañón.

Dígame Vd. con su sinceridad de siempre, si le sería grato tener este busto en la Sociedad Hispánica, pues además de otros aspectos, a mí me es más agradable ofrecer, y claro costear, con los fondos que tengo aún sin aplicar, el



[CAT. 9]

Santiago Ramón y Cajal

1908

Bronce, 50,9 × 36,4 × 3,35 cm

Firmado: «1908 / M. Benlliure»

Inscripciones: «AL DR. RAMON Y CAJAL»

Sin marca de fundición

Nueva York, The Hispanic Society of America, D 963

En la segunda mitad del siglo XIX se produjeron grandes progresos en el campo de la ciencia y la medicina que contribuyeron de forma notable a la mejoría de la salud humana, y sus impulsores, tanto médicos como científicos, adquirieron un enorme prestigio social.

Desde muy joven, Mariano Benlliure se acercó a la ciencia y a la medicina a través del arte, y ya en su niñez mantuvo una estrecha vinculación con los hermanos Agustín y Francisco Domingo Marqués. El primero, un reconocido profesional de la época que formó parte del Real Consejo de Sanidad, era el médico de familia de los Benlliure; el segundo, el admirado pintor valenciano que fue maestro de dos de los hermanos Benlliure, José y Mariano. Siendo aún un adolescente modeló el busto del padre de los hermanos Domingo¹; en 1885, la cabeza del pintor (véase fig. 15), con la que ganaría los más importantes reconocimientos en varias exposiciones internacionales²; y, a su regreso de Roma en 1895, dedicó al médico una acuarela con una escena taurina³.

Poco después de llegar a la Ciudad Eterna en 1881, participó en el homenaje organizado por la colonia de artistas españoles al pintor Francisco Pradilla, que había presentado su dimisión irrevocable como director de la Academia de España en Roma el 24 de marzo de 1882. Con ese motivo, Benlliure tuvo oportunidad de conocer al joven biólogo marino Odón de Buen, paisano y admirador de Pradilla, que fundaría el Instituto Español de Oceanografía y con el que, además de entablar una fraternal amistad, se introdujo en

el ambiente científico internacional de la época. Aparte de su busto, esculpió el del eminente científico Henri de Lacaze-Duthiers, catedrático de Historia Natural de la Sorbona (fig. 230), miembro de las principales academias de ciencias y fundador de los primeros laboratorios de oceanografía en Francia⁴.

A lo largo de su vida Mariano Benlliure, al igual que su paisano Joaquín Sorolla⁵, se relacionó con los más destacados especialistas médicos de la época, hizo amistad con muchos de ellos y modeló sus retratos. Ambos retrataron a Santiago Ramón y Cajal con ocasión de la concesión del Nobel; a Amalio Gimeno Cabañas, conde de Gimeno, relevante figura de la medicina y de la política española durante la Restauración; o a Gregorio Marañón⁶, médico, científico, historiador, humanista y académico que, además de amigo, fue médico personal de las familias de uno y otro. Benlliure también esculpió los bustos del doctor Bartomeu Robert i Yarzabal (hacia 1900), médico y político, reconocido como el clínico más prestigioso de su época no sólo por la brillantez de sus diagnósticos, sino también por su humanidad y altruismo; Luciano Barajas (1914), otorrinolaringólogo y médico personal del escultor; del profesor Recasens, Sebastián Recasens (1922), cirujano a quien se debe la institucionalización de la especialidad de obstetricia y ginecología en España; Florestán Aguilar, vizconde de Casa Aguilar (1935), fundador de la Escuela de Odontología; el Doctor Manuel Tapia (1938), con el que trabó amistad en su estancia en Oporto durante la Guerra Civil; o los

¹ Quevedo 1947, pp. 44-45.

² Madrid 2013, pp. 184-185, ficha redactada por M. J. López Azorín.

³ Quevedo 1947, p. 131; IA, núm. RM-1240. Perteneció a Javier Goerlich (véase la nota 45 de cat. 12), que la donó al MBAV, donde fue robada el 10 de septiembre de 1970.

⁴ Enseñat 2014, pp. 21-43.

⁵ Font de Mora y Garín 2013; Valencia 2013.

⁶ Véase cat. 6.



[CAT. 11]

Copa de champán

1918

Plata, 13,5 × 9,5 × 9,7 cm

Firmado: «a Huntington / Madrid 14-1-918 / M. Benlliure»

(en la base)

Nueva York, The Hispanic Society of America, R. 318

El interés por las artes decorativas, en particular aquellas donde se aplican formas escultóricas, está presente en toda la obra de Benlliure. Aunque jarras y copas cinceladas fueron en general proyectos muy concretos, vinculados sobre todo a conmemoraciones, el valenciano también fundió a lo largo de su vida varias copas que regaló como recuerdo de carácter personal. Y en esta ocasión, precisamente, se trata de un regalo que el escultor hizo a Huntington en 1918, como se desprende de la inscripción que figura en la base (fig. 246).

El vástago de la copa representa a un niño desnudo —al aire libre, pues su pie se mezcla con elementos de la naturaleza en un lecho vegetal— que está mandando callar con la mano derecha y con la izquierda simula que sujeta el vaso (fig. 247).

Por un lado, Benlliure conocía muy bien la anatomía infantil, pues desde joven le interesó esta temática, tomó apuntes y modeló niños pequeños en diversos materiales —bronce, mármol, cerámica esmaltada—, lo que ya se observa en obras consolidadas desde sus inicios, como por ejemplo *Accidenti!!*, de 1884, o en el *Buzo en la playa*, de 1889. Además, ya había esculpido niños en posiciones muy inestables, e incluso, en el caso del grupo *No la despiertes*, de hacia 1900, también había modelado a un niño «llevándose un dedo a la boca y con un expresivo gesto de atención, susurrando al oído a su compañero que no despierte a la ninfa»¹.

Por otro, como motivo ornamental tenía un antecedente muy claro en el diseño del vástago en forma de niño de las copas conmemorativas realizadas en 1911 con motivo de la ratificación en París, en enero de ese año, del Tratado Hispano-Marroquí o Tratado



Fig. 246. Mariano Benlliure, *Copa de champán* (detalle de la firma en la base de cat. 11).

de Alhucemas, firmado el 17 de noviembre de 1910². Estas copas, junto con su jarra, formaban un conjunto en plata cincelada y sobredorada elaborado por encargo del Congreso y del Senado (fig. 248). Se hicieron dos juegos completos para entregar a quienes llevaron

¹ Madrid 2013, pp. 174-176, ficha redactada por L. Enseñat Benlliure.

² Estableció el protectorado español sobre parte de Marruecos y ponía fin al enfrentamiento entre Francia y España por este territorio.



Fig. 259. María Barrientos posando como Violetta Valéry en el primer acto de *La Traviata* para Mariano Benlliure. 1921. Colección particular.

[CAT. 12b]

Gitana o maja con mantón de Manila amarillo

1925

Cerámica policromada vidriada, 70,7 × 25,1 × 20,7 cm

Firmado: «M. Benlliure / 1925»

Exposiciones: Madrid, 1924; Nueva York 1998; Valencia-Alicante 2007-2008

Nueva York, The Hispanic Society of America, D 841

Algunas tradiciones populares españolas como el baile flamenco y las corridas de toros atrajeron desde joven a Mariano Benlliure. Captar su poderosa gestualidad y plasticidad para trasladarlas al barro supuso un atractivo reto que afrontó en numerosas ocasiones, desde las primeras figuras de gitanas, cantaores, guitarristas o toreros hasta las diferentes suertes de la lidia o la soberbia serie de bailaoras. En paralelo, el rico cromatismo tanto de la indumentaria en sí misma como del espectáculo en su conjunto le incitó a pintar múltiples acuarelas y algunos óleos. Años después, la cerámica le permitió aunar gestualidad, plasticidad y cromatismo en una serie de nuevas obras de pequeño formato como las *Gitanas o majas* y o la bailaora *Pastora Imperio*, en las que se recreó en la representación de la «indumentaria puramente española para la fiesta: la mantilla blanca y el mantón»³⁸.

La cerámica *Gitana o maja con mantón de Manila amarillo* tiene un antecedente en el busto de una joven gitana modelado por Mariano Benlliure en 1914 (fig. 263). Tras la llegada a España del nuevo embajador de Argentina, Marco Avellaneda, con el que trabó una estrecha amistad, el diplomático y el escultor emprendieron una serie de viajes para que aquél conociera el país. En su visita a Granada —que realizaron en compañía entre otros del escritor y político Natalio Rivas, el poeta Manuel de Góngora y el compositor Tomás Bretón— les ofrecieron una fiesta flamenca en homenaje al nuevo embajador en el Carmen de Monaita. Actuaron las gitanas más afamadas del Albaicín, entre las que destacaba una joven llena de expresividad, gracia y belleza que cautivó a Benlliure, que, entusiasmado, después de tomar profusos apuntes, se comprometió a modelar



Fig. 263. Mariano Benlliure, *Gitana del Albaicín*. 1914. Bronce, 58 × 41 × 33 cm. Colección particular.

su busto para ofrecérselo al homenajeado como recuerdo de su paso por Granada. En las pocas horas que posó la muchacha repartidas en tres sesiones, Benlliure encajó el busto en barro; de regreso a Madrid y una vez vaciado en yeso, lo fundió en bronce para ofrecérselo a Avellaneda³⁹.

³⁸ Benlliure 1941; transcrita en Valencia-Alicante 2007-2008, pp. 25-29.

³⁹ Quevedo 1947, pp. 315-317; Valencia-Alicante 2007-2008, pp. 148-151 y 168.



TO
WILLIAM ATKINSON JONES
A TRIBUTE OF ENDURING GRATITUDE
BY THE
TERRAPINO PEOPLE

[CAT. 13]

Mausoleo de William A. Jones

1926

Bronce, mármol y granito

Firmado: «M. Benlliure / 1925» (en el lateral izquierdo del busto)

Inscripciones: «TO / WILLIAM ATKINSON JONES / A TRIBUTE OF UNDYING GRATITUDE / OF THE FILIPINO PEOPLE» (en el frente del pedestal de granito, debajo de la figura de bronce)

Inauguración: 20 de junio de 1926

St. John's Episcopal Church, Richmond Road, Route 360,
Cemetery, Warsaw, Virginia 22572, Estados Unidos de América
Art Inventories Catalog, Smithsonian American Art Museums,
IASVA000502

William Atkinson Jones (Warsaw, Virginia, 1849-1918; fig. 269), abogado, político, miembro del Congreso de los Estados Unidos de América y de su comité de Asuntos Insulares, fue uno de los principales impulsores de la independencia de Filipinas, que empezó a consolidarse tras la aprobación de la Ley Jones en 1916, gracias a la cual se constituyó una primera cámara de representantes, aunque ésta no se haría efectiva hasta 1946. Tras su muerte en 1918 el pueblo y el Gobierno filipinos, agradecidos, quisieron erigir un monumento conmemorativo para recordar y honrar su memoria que se levantó sobre su tumba en el cementerio de St. John's Episcopal Church en Warsaw, en el condado de Richmond, perteneciente al estado de Virginia (cat. 13)¹.

William A. Jones² era hijo de Thomas Jones, un abogado y granjero establecido en Warsaw que construyó allí la casa familiar. A consecuencia de su participación en la Guerra de Secesión en defensa de los Estados Confederados la vivienda fue incendiada y los campos que la rodeaban, arrasados. William nació en 1849 en Warsaw, donde transcurrieron su infancia y su

adolescencia en plena contienda. Con sólo quince años, ya en el último año de la guerra, se alistó como cadete en la defensa de Richmond y sirvió hasta que la ciudad fue evacuada. Se graduó en Derecho por la Universidad de Virginia en 1870, cuando empezó a ejercer de abogado en el condado de Richmond; tres años más tarde fue nombrado *Commonwealth's attorney* (fiscal electo de Virginia), relevando a su padre en el cargo. Reconstruyó la granja familiar y se casó con Claude Douglas Motley, con quien tuvo dos hijos.

En 1890 fue elegido miembro del Congreso de los Estados Unidos como representante del Primer Distrito de Virginia, cargo que ejerció hasta su muerte en 1918, demostrando su entrega a los intereses de los electores, su gran capacidad de trabajo y debate, y su lúcida oratoria. Promovió diferentes medidas para revertir la decaída economía de la región de Northern Neck, como la creación de una línea de ferrocarril que no llegó a realizarse, más otra de teléfono y telégrafo, la mejora del servicio de correos, la implantación de varias industrias y la fundación de un periódico y un banco.

¹ Agradecemos muy sinceramente la entrañable acogida que nos dispensaron en Warsaw y todas las facilidades para poder estudiar y documentar este monumento de Mariano Benlliure a Anne Jones Gilfillan y Elizabeth Hart Jones, descendientes de W. A. Jones; a Robert M. Gilfillan; a la reverenda Torrence Harman, titular de la iglesia episcopal de St. John (Warsaw); a David Jett, conservador del Richmond County Museum, y a Marilyn Day y Cristina Domenech, que coordinaron la visita.

² Sobre W.A. Jones véanse Jones y Gilfillan s. a., Barber, Jett y Harhai 2010, y Ryland s. a.



[CAT. 14]

Samuel Ward

Roma, 1884

Bronce sobre una peana de mármol rojo, 45 × 38,6 × 26,2

y 64,4 × 38,6 × 30,2 cm con peana

Firmado: «A mi querido amigo / John Elliott / M. Benlliure / Roma» (en el frente)

Estado de Nueva York, colección particular

En la zona norte del Estado de Nueva York se conserva el busto en bronce de Samuel (Cutler) Ward (1814-1884; fig. 282), aunque sin ninguna documentación sobre esta obra inédita¹.

Sam Ward residió el último año y medio de su vida en Roma. Falleció el 19 de mayo de 1884 en Pegli, y fue enterrado en el cementerio protestante de esta ciudad de la costa genovesa². Había conocido a varios componentes de la colonia española y, aunque trató sobre todo a Villegas, también tuvo relación con Benlliure, quien llevaba desde 1881 en la ciudad, donde vivió y trabajó de forma intermitente durante veinte años. Benlliure mostró en este retrato su extraordinaria capacidad para captar la humanidad y la personal expresión de Ward, cuyas facciones modeló con elegante naturalidad, acierto y excepcional fidelidad al modelo, sobre todo si se tiene en cuenta que el escultor tenía entonces tan sólo veintidós años. Del texto de una carta incluida en un libro de Maud, una de sus sobrinas, podría inferirse que el encargo estaba realizándose en febrero, durante la época del carnaval: «I hope that you [Elliott] and Benlliure will copy me in good behaviour during the wild and frivolous carnival»³. Ya ese año se alabó la sorprendente capacidad de Benlliure para modelar retratos, y se dijo que había realizado el de Ward con «striking resemblance»⁴.



Fig. 282. Samuel Ward. 1883. Imagen cedida por J. Winthrop Aldrich, Nueva York, Archivos de la familia Astor.

¹ Las editoras de este libro agradecen a la familia Aldrich su amable colaboración, y en particular a Winthrop Aldrich y a su esposa, Tracie Rozhon, así como a Cristina Domenech, que localizó este busto. La obra no figura en la completa y exhaustiva biografía sobre la obra de Benlliure escrita por Carmen Quevedo en 1947.

² Ciudad a la que le había llevado su sobrino por motivos de salud. Véase Elliott 1934, p. 181, carta de F. Marion Crawford, devoto sobrino de Ward y primo de la autora, de 31 de julio de 1884, a su tía: «We buried him in the beautiful little churchyard at Pegli, between the Villa Doria and the Villa Pallavicini, as lovely a spot as I ever saw». Véase también Jacob 2010; se trata de la biografía más reciente y completa del banquero, pero en ella no se menciona este retrato de Benlliure.

³ Elliott 1938, p. 676.

⁴ Thomas 1965, p. v.



[CAT. 15]

Estudio para el grupo «Canto de amor»

1886

Barro cocido, 33,6 × 15,9 × 16,5 cm

Firmado y datado en la parte posterior: «M. Benlliure / 86»

Rhode Island School of Design. Museum of Art, núm. inv. Museum

Works of Art Fund. 56.118

Uno de los grupos más interesantes de la producción de Benlliure es el titulado *Canto de amor*, concluido en Roma en 1889, en el que combinaba de forma muy bien resuelta un grupo de niños danzando en corro alrededor de una joven enamorada, sobre un pedestal decorado en cada uno de sus frentes con alegorías y elementos relacionados con el mundo del amor y de la música.

No se tienen datos sobre lo que pudo suceder con el boceto previo en barro cocido de este grupo desde que el escultor lo modelara. Quizá Benlliure lo regalara o tal vez se vendiera tras su fallecimiento, pero el hecho es que apareció en el mercado británico en 1956, y el Museum of Art de Rhode Island—institución vinculada a su propia escuela de arte—lo adquirió al anticuario londinense especializado en escultura Gerald Kerin¹. Esta obra se conserva por tanto en Estados Unidos, aunque no está expuesta. Pese a los intentos de conseguir información sobre las ventas de obras de arte del citado anticuario en Londres, las gestiones no han surtido efecto, dada la dificultad de rastrear este tipo de documentación².

Este estudio o primer boceto (cat. 15), firmado en 1886 y modelado en Roma, es en realidad una idea inicial del grupo, que varió sustancialmente en su versión definitiva, aunque se mantuvo la primera composición de la figura femenina en el centro, junto a un

grupo de niños desnudos que parecen jugar bailando. Sin embargo, en la terracota la joven aparece parcialmente vestida, cubierta con una tela que se anuda a la espalda, con un interesante estudio de paños a la manera clásica, y un tratamiento de la cabeza y sobre todo del cabello que enlaza con otras obras anteriores de Benlliure. Por lo que respecta a los cuatro niños—uno de los temas que más interesó al artista a lo largo de su vida—, en este primer momento estaban colocados a diferentes planos de altura, con posturas claramente inestables hasta el punto de que uno de ellos se encuentra prácticamente en vilo, sujeto por la joven, con quien el grupo establece una relación directa (fig. 287).

La referencia a la música se hace explícita a través de la pandereta que se aprecia casi en el frente, bajo las piernas de dos niños, y en la lira del tipo de la lira-guitarra de principios del siglo XIX que se observa, caída, a la derecha de la composición junto a la pandereta.

Al modelar el rostro de la joven, tanto en el boceto como en la obra definitiva, Benlliure estaba retratando a su primera esposa, Leopoldina Tuero O'Donnell (1867-1952), con quien había contraído matrimonio el 18 de febrero de 1886 en la iglesia de San Ildefonso en Madrid. Leopoldina, que era sobrina de Carlos O'Donnell Abreu, II duque de

¹ Rosenfeld 1991, p. 226; Madrid 2013, pp. 166-169, ficha de catálogo del grupo *Idilio*, redactada por Leticia Azcue Brea, donde dio a conocer este boceto, hasta entonces inédito. Agradezco a la conservadora de pintura y escultura del Museum of Art de Rhode Island, Maureen O'Brien, su valiosa colaboración, la información sobre la adquisición y la gestión de las fotografías.

² Agradezco especialmente a Marjorie Trusted, conservadora de escultura del Victoria & Albert Museum, su colaboración en esta búsqueda, y a Victoria West, archivera del citado Museo, quien hizo el rastreo en el fondo que tiene la institución sobre este conocido anticuario y el año de la venta.



Fig. 291. Mariano Benlliure, *Canto de amor* (vista posterior). 1898. Mármol de Carrara, 126 × 60 × 73 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 292. Mariano Benlliure, *Estudio para el grupo «Canto de amor»* (vista posterior de cat. 15).

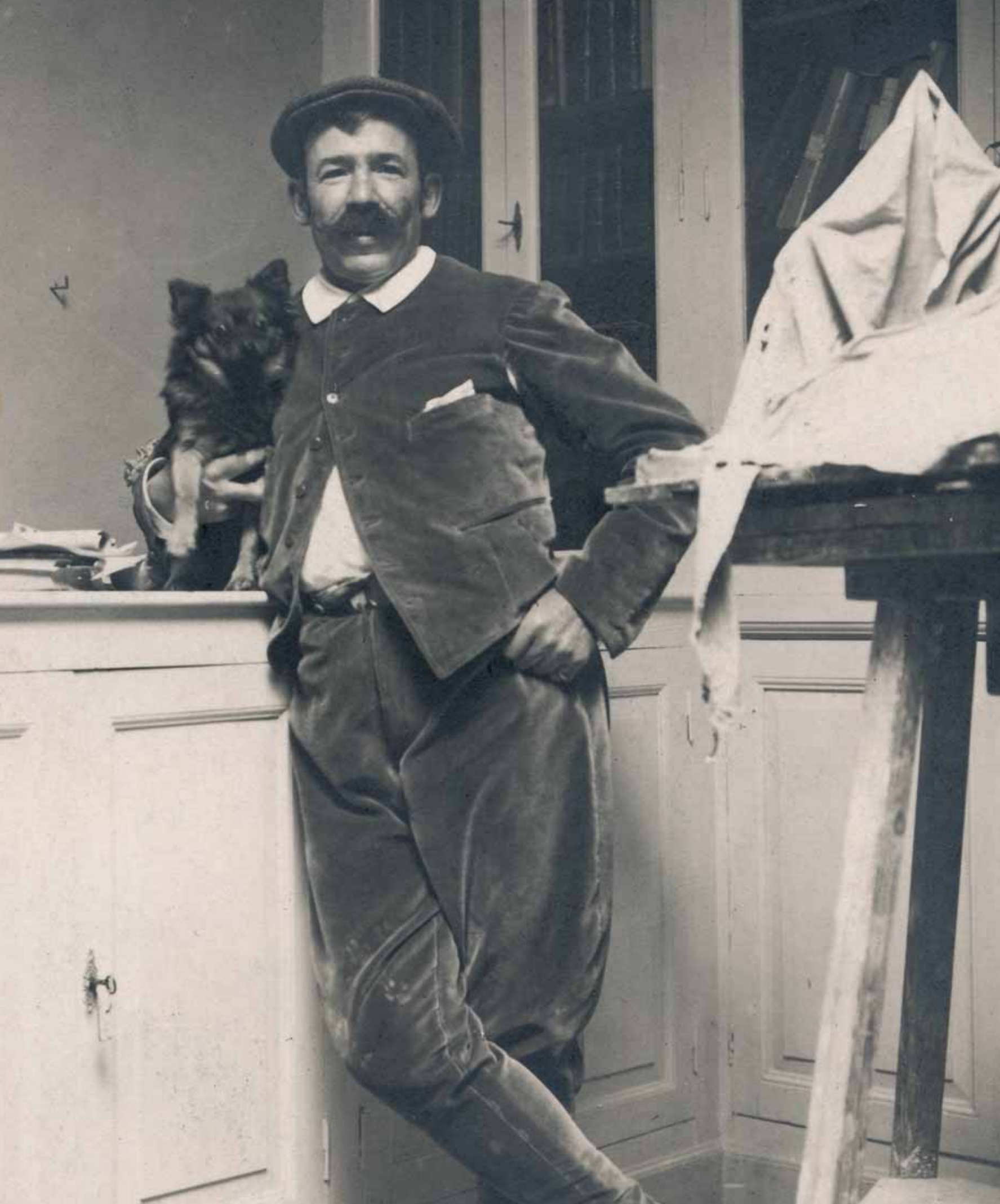
La segunda versión (figs. 290 y 291) es una réplica de la anterior (fig. 289), firmada en Roma pero sin fecha, aunque está documentado que Benlliure la realizó en 1898, también en mármol de Carrara, con un corro sólo de cuatro niños, según se observa en las fotografías de la exposición en el Círculo de Bellas Artes en la que

participó ese mismo año, así como en las aparecidas en la prensa en 1901⁷. Este segundo grupo fue propiedad de un gran amigo del escultor, Federico Rodríguez Villanueva, quien, sorprendentemente, lo consiguió tras ganar al escultor una apuesta sobre toros⁸. Más tarde fue adquirido por el Museo del Prado⁹ a Norah Rodríguez

⁷ «Benlliure, Mariano: ... N° 514. Canto de Amor», Madrid 1898, p. 48. *LIEyA* 8/11/1901, p. 268.

⁸ Quevedo 1947, p. 153; Montoliu 1997, p. 343; Enseñat 2000, p. 52.

⁹ Núm. inv. grupo E 802, 126 × 60 × 71 cm, y pedestal núm. inv. E 626, 102 × 60 × 60 cm. Azcue 2007, pp. 420-423.



Cubierta: Mariano Benlliure, *Francisco de Goya*. 1912. Bronce, 58,6 × 38 × 38,2 cm.
Nueva York, The Hispanic Society of America, D 960.

EDICIÓN

The Hispanic Society of America
Centro de Estudios Europa Hispánica
Center for Spain in America

PRODUCCIÓN

Centro de Estudios Europa Hispánica

DISEÑO

PeiPe, Diseño y Gestión

PREIMPRESIÓN

Museoteca

IMPRESIÓN

Advantia

ENCUADERNACIÓN

Ramos

© de la edición: The Hispanic Society of America,
Centro de Estudios Europa Hispánica
y Center for Spain in America, 2020
© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus propietarios

ISBN: 978-84-15245-91-9
DL: M-913-2020

Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.es; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN ENERO DE 2020,
CIENTO DIEZ AÑOS DESPUÉS DE QUE MARIANO BENLLIURE
ENTRARA POR PRIMERA VEZ EN CONTACTO CON
ARCHER M. HUNTINGTON Y LA HISPANIC SOCIETY
OF AMERICA A RAÍZ DE LA EXPOSICIÓN MEDALLÍSTICA
INAUGURADA EN NUEVA YORK EL 9 DE MARZO DE 1910