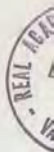


VIDA Y ARTE DE MARIANO BENLLIURE

EL «CLAN» BENLLIURE. — Evoquemos la infancia de Mariano Benlliure y Gil en aquella Valencia de mediados del siglo XIX y, para mayor concreción, en aquella populosa barriada del Carmen donde vivían los progenitores de Mariano, Juan Antonio y Ángela. Él había nacido en el Cabañal, y ella en Alacuás; pero ahora vivían en la calle Baja, en una humilde finca de «escaleta», cercana a la plaza del Árbol. Aún está en pie la casa —no sabemos por cuánto tiempo aún— así como algunas de sus cercanías, como el gran caserón donde parece ser que tenía su hogar y su taller el gran pintor valenciano del siglo XVI, Juan de Juanes. Aquellos viejos rincones de la Valencia antigua están saturados de tradición y de carácter. A dos pasos se encuentra el lugar en donde se imprimió el primer libro español; un poco más allá, a espaldas de la casa de los Benlliure, se levanta un torreón de la antigua muralla árabe —empotrado en edificaciones no tan vetustas aunque poco menos arruinadas— y el portal de Valldigna, el único que se conserva correspondiente a los antiguos circuitos amurallados de Valencia. Es un barrio pintoresco, de artesanos humildes, lindante por uno de sus lados con la plaza de San Jaime y la calle de las Caldererías, cuyo nombre hace innecesaria más explicación. Por una callecita, junto a un palacio con hermoso huerto de copudos árboles, el de los Vallier, se sale al mesón de Nules y a la plaza de Mosén Sorell; y atravesando la plaza del Árbol salimos a la del Carmen, así denominada por el edificio que fue convento de Carmelitas y que tituló a todo el barrio.

El hogar de los Benlliure bien modesto era, pues el oficio de decorador, al que se dedicaba don Juan Antonio, había de proporcionarles más estrecheces que holguras. Pero, entonces, en aquella Valencia de hace un siglo, había mucha gente que vivía feliz, sin lujos ni ambiciones, conformada con su cotidiana mediocridad; porque tal vez había aprendido a saborear, con el pan de todos los días, el suave regusto de los pequeños y humildes placeres de cada jornada. El hogar del matrimonio Benlliure alcanzó el grado de familia numerosa, como hoy diríamos, al ir naciendo, sucesivamente, sus hijos: Blas (1852), José (1855), María (1857), Juan Antonio (1859) y Mariano, el 8 de septiembre de 1862.

En aquella casa, y mientras los chicos fueron creciendo, ocurrió lo usual en estos casos: un lento arrastrar de días, entre penas y gozos, hasta que los chicos, al pasar de la vara, fueron haciendo menos agobiante el quehacer de la madre; y con el ejemplo de don Juan Antonio, siempre afanoso en su trabajo, todos comenzaron poco a poco a imitarle, por juego, en su labor de pintar y clavar cosas y conocer lo que era un carboncillo y una paleta. En las veladas —largas veladas de invierno, alrededor de la mesa con quinqué— parecía oirse, entre largos silencios, la dulce armonía de aquellos corazones unidos en el puro amor de la paz y la concordia. Había entonces, en Valencia, muchas familias así; la inmensa mayoría de las que ha-



bitaban los dos grandes barrios artesanos —del Carmen y del Pilar— separados por la bisectriz de las Escuelas Pías. La inmensa mayoría de aquellas familias de artesanos habrían de continuarse, en el más oscuro anonimato, a través de los años. Al-



M. Benlliure: Busto de sus padres. Museo de Valencia

gunas de ellas —los Capuz, los Pinazo, los Giner..., los Benlliure— llegarían a ser famosas en el mundo de las Bellas Artes. Pero sigamos el ritmo de nuestra historia.

El más pequeño de los Benlliure, Mariano —«Marianico», «Marianet»—, era el más consentido y también el más gracioso, con su gesto de pillo —jera tan «lletget»!—, su risita burlona, su boca grande, sus buenas narices, sus ojillos de pulga, y sus mohines y sus gestos con los que lo decía todo, porque hasta los siete años no comenzó a hablar. Pero cuanto tenía de inquieto tenía de habilidoso, imitando lo que veía hacer a su padre y a sus hermanos. A los cuatro años modeló un busto de Cucala para un vecino carlista. A las monjas del colegio les modelaba santos de cera, a cambio de caramelos. A los nueve años compuso un grupo de Frascuelo entrando a matar,

inspirado tal vez en alguna corrida que, por casualidad, presenció. Después comenzó a ir a las Escuelas Pías, donde fue condiscípulo de un niño que, con los años, llegaría a ser cardenal: Juan Benlloch.

Cuando los hermanos de Mariano alcanzaron la pubertad tenían decidida su vocación de pintores, y alguno de ellos el de pintor-decorador, como su padre. Y el benjamín, que también pintaba, quiso ser escultor, tal vez por llevar la contraria. Los padres, cada vez más entregados al porvenir de su prole, decidieron, a costa de no pocos sacrificios, trasladar la casa a Madrid, otra modesta habitación en la calle del Amor de Dios, no menos pintoresca que la que ahora dejaban.

«Marianico» era un muchacho tan bueno como trabajador, y tan trabajador como «espavilat». Se hacía amigos enseguida. Aprendió el oficio «en serio» en los sucesivos talleres de escultura —en madera, piedra y metales— donde ganaba el jornal que había de llevar a su casa. Entonces adquirió Mariano Benlliure una de sus cualidades más admirables: la agilidad manual. Porque los valencianos de todos los tiempos, por ser latinos, meridionales y mediterráneos, suelen ser ágiles de pensamiento —Juan Luis Vives—, de palabra —San Vicente Ferrer— y de pulso, como lo demuestran hasta la saciedad los artistas del pincel, de la gubia y del escoplo. Pero la viveza, la gracia y la espontaneidad con que las manos de Benlliure modelaban el barro han constituido uno de los más destacados fenómenos de la naturaleza. Los escultores, cuando hablan, parece que modelan el aire, con las palmas abiertas de sus manos y los pulgares buidos, como nerviosos cuernecillos; y así, con esa premiosidad rutilante, sabía «tocar» Benlliure la dócil masa del «fanc» y hacer brotar de ella flores y guirnaldas, relieves con figurillas de personas, animales y cosas apenas insinuadas, aunque exactas y cabales. Cuando a nuestro lector le sea posible contemplar de cerca una obra de Benlliure, esfuércese en observar el detalle de un pliegue del ropaje, de una mantilla, de un fleco, del enmarañado bosque de una barba o de una cabellera, y adivinará, sin esfuerzo alguno, la manera personalísima y sensacional con que las manos de su autor «volaron» sobre la materia e hicieron el milagro de convertirla en ilusión de cosas, como en sobrenatural don creador de materias bellas.

Había en Valencia, acabamos de decir, muchas familias de artesanos y aún de artistas; pero muy pocas de ellas, o casi ninguna, poseían la fuerza expansiva, la voluntad viajera, la prodigiosa fe del «clan» Benlliure. La familia artesana siempre ha sido, en Valencia, como una institución tradicional, transmitida de padre a hijos, una virtud inexcusable, como la fama de honradez y seriedad en todos los aspectos y todos los sentidos; a veces, como si hubiese sido un privilegio de la naturaleza, se celebraba que hubiese surgido en la familia de artesanos un gran artista, pero la continuidad no se interrumpía, ni las imágenes se perdían en aventuras peligrosas de futuras glorias que podían ser engañosas. Véase el ejemplo antañón de la dinastía de los Vergara, en el siglo XVIII, con muchísimas generaciones de maestros de obras, «pedrapiquers» o carpinteros y un sólo genio, el escultor Ignacio. O los Capuz, o los Esteve, con sus tres luminarias —un gran escultor, un magnífico pintor y un excelso grabador—, o los Molins, o los Muñoz, y muchos más, no tan favorecidos por la suerte; y todos los otros, antes y después, seguían, inmovibles, nutriendo esa base amplísima, solidísima, de la artesanía valenciana, cantera inagotable de obreros con atávica, lejanísima, sabiduría de cosas de oficios artísticos, en su máxima variedad. Así se explica la superabundancia de artesanía valenciana, en especial de carácter suntuario —la decoración, los muebles, los juguetes, las «fallas»— capaz de saturar, a más del nuestro, cualquier mercado exterior.

Pues algo y aún mucho de esta voluntad de proyección hacia el exterior, por pura intuición, por puro entusiasmo desinteresado, llevaba en sí el «clan» de los Benlliure, «rara avis» de la artesanía valenciana, dotado, por excepción, con afanes volanderos. Cuando el mayor de los hermanos, Pepe, tenía dieciséis años, unos protectores entusiastas, los no menos entusiastas amadeístas don José Soriano y don Manuel Pascual, se lo llevaron a Madrid para presentarlo al rey Amadeo, al cual el propio José Ben-



M. Benlliure: Monumento al Marqués de Carpo. Valencia

lliure tuvo la audacia de proponerle pintar su retrato, quedando la cosa en realizar los de sus hijos, a la razón de corta edad, el duque de Aosta y el conde de Turín. Algo semejante le ocurrió a su hermano Mariano en 1874, al realizar, apenas llegado a Madrid, una estatuilla ecuestre del nuevo rey Alfonso XII. El conde de Toreno, que tuvo ocasión de conocer la obra, hizo que Benlliure la llevase al Palacio Real, donde el propio monarca, luego de elogiarla calurosamente, le entregó por ella cien duros de plata que era, en aquellos tiempos, una respetable cantidad de dinero. Poco después, en 1877, visitando Mariano a su padre en Zamora, donde estaba decorando la casa de su protector, el señor Cantero, el pequeño y audaz escultor dióse a cono-

cer por algunos retratos y figurillas de cera, y una de las cofradías de Semana Santa le encargó el paso del Descendimiento, con ocho figuras, que el joven artista realizó con tanto acierto como audacia. Era, pues, muy natural que también Madrid les pareciese estrecho a los Benlliure; y todos los hermanos iniciaron las incursiones hacia Roma, que era entonces la incomparable Meca del arte, junto con la «ville Lumière».

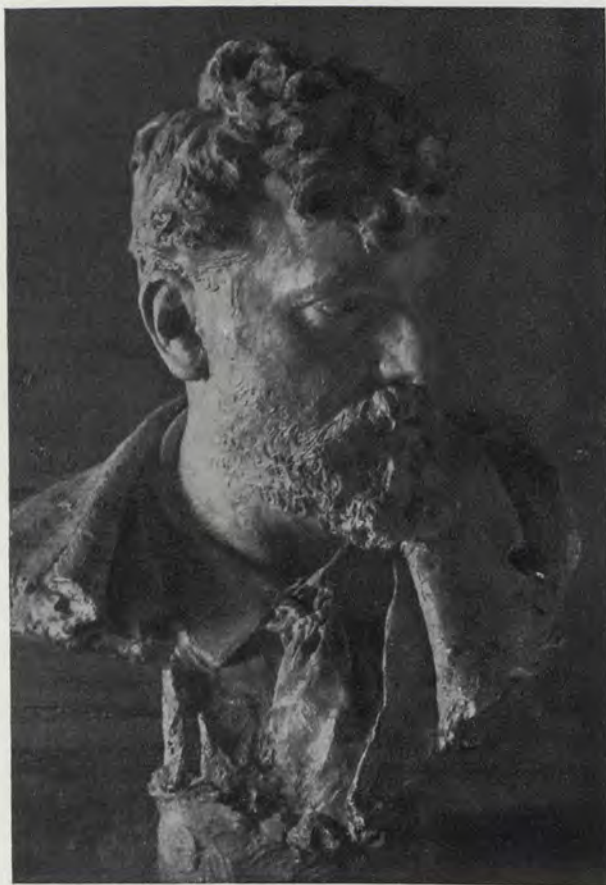
LOS GRANDES MAESTROS DE LA ÉPOCA. — En el año 1879, cuando sólo contaba diecisiete de edad, Mariano marchó a Roma, donde ya encontró a su hermano José, que en la ciudad eterna había de vivir mucho tiempo, casi ininterrumpidamente, al extremo de establecer allí su hogar. También estuvo Mariano en París, estudiando pintura con Francisco Domingo. Los demás hermanos iban y venían como inquietos gorriones de mal asiento; y entre aquellas idas y venidas iban contrastando valores estéticos y definiendo, en fin, su propio estilo y su propia técnica.

Por lo que se refiere a la escultura, toda Europa vivía entonces en el recuerdo, nimbado por la perspectiva histórica, de aquella excelsa tríada que, en distintas épocas y estilos, desde el barroquismo al neoclasicismo —puntos extremos de un mismo eje—, habían acaparado la atención del mundo: el barroco Bernini, el neoclásico Cánova y el asombroso Thorwaldsen, dominador de una técnica perfecta y de una plena, total y absoluta frialdad de expresión; difícilmente era posible fundir en un mármol o en un bronce, como hacía Thorwaldsen, un figura humana tan ajustada al canon arquetípico y tan desvinculada de la menor expresión subjetiva, tal y como, posiblemente, imaginaban los propios helenos la realidad física y espiritual de sus dioses en el Olimpo. No obstante, mediado ya el siglo XIX, una reacción contraria a esta frialdad de raíz neoclásica había conducido, a través de Francisco Rude, a un estilo inédito que propugnaba, al mismo tiempo, el endurecimiento de la forma y el deshielo de la expresión. De esta manera se produce, con reacciones de sensacional asombro, la aparición en el mundo del arte del francés Augusto Rodín, el Fidias de nuestra época, seguido muy de cerca, con un sentido más poético, más filosófico y menos crudo, aunque no más caudaloso ni más sublime, por el belga Constantino Meunier.

En todo el último tercio del siglo XIX, que es cuando Mariano Benlliure se asoma a la vida del arte, no es posible apartar de la imaginación de cada escultor la rutilante estrella de Augusto Rodín, así como tampoco la huella inconfundible de su fuerza arrolladora. Todos los escultores europeos, sin excepción, seguían más o menos fielmente, como simples imitadores o como tímidos innovadores, los caminos trazados por Augusto Rodín. Ni siquiera Italia, país de artistas, viose ajena a esta influencia; y los más destacados escultores de la generación, tanto viejos como jóvenes —Julio Monteverde, Ercole Rosa, Vincenzo Gémito, Leonardo Bistolfi— siguieron la tendencia rodiniana, aunque siempre con peculiar nota distintiva. De todos ellos, tanto como del estudio de «los antiguos», clásicos y renacentistas, fue aprovisionando Mariano Benlliure su capacidad creadora e iluminando los caminos de la propia obra, que culmina, por aquellos primeros tiempos, en la escultura de «El monaguillo». Es una obra muy adecuada al gusto del tiempo, en que la escultura, como la pintura, necesitaban desarrollar un tema anecdótico más o menos importante, como este del monaguillo que, jugando con el incensario, acaba por quemarse los dedos; y ese instante en que el cuerpo se halla encogido, las manos crispadas y la cara distendida en involuntaria mueca de dolor, mientras el incensario, abandonado, está a punto de caer al suelo, es el que recoge el escultor, en esa doble vertiente del arte de aquel tiempo, a

la vez realista y expresivo, que se manifestaba en la escultura de manera idéntica a la pintura, género también cultivado por Mariano Benlliure en aquellos años, aún indecisos, de su existencia.

Era el tiempo en que los artistas de todo el mundo se concentraban en Roma, como en una gran Babel del arte; y allí supo crearse una personalidad muy destacada el «clan» Benlliure. En el caso concreto de Mariano, a más de todos los escul-



M. Benlliure: Busto de Francisco Domingo. Museo de Valencia

tores italianos de la época, ya mencionados, habría que citar, entre sus compañeros y amigos, a veces fraternales, a muchos pintores españoles, como Fortuny, Pradilla, Palmaroli, José Moreno Carbonero, José Villegas y Juan Luna Novicio, el filipino, todos los cuales ampliaban en Roma sus estudios artísticos. Igualmente habría que mencionar, entre las amistades de Mariano, a muchas personalidades de diversas artes, como la música, con el famoso compositor Giuseppe Verdi y el gran tenor navarro Julián Gayarre.

El carácter desenvuelto de Mariano Benlliure, así como el vivo contraste entre su afable y sencillo trato y sus relevantes méritos artísticos —la dichosa «difícil facili-

dad», reservada a los grandes de la creación estética—, acompañaban ya a Mariano Benlliure, dentro y fuera de España, y le prodigaban las amistades más heterogéneas y más valiosas; muchas de ellas habían de durar luengos años, como la de su protector, el marqués de Campo.

UN MATRIMONIO DESIGUAL. — Cuando había cumplido Benlliure los cuatro lustros de edad, pareció haber llegado a la cumbre de su carrera profesional. Asombra un poco, en la biografía de los elegidos, la rápida ascensión a lugares tan preeminentes cuando algunos de sus contemporáneos, con méritos comparables, necesitaron muchos años de trabajosa vida para alcanzar un renombre, si no idéntico, tal vez comparable. Recuérdese, por ejemplo, el caso del pintor Ignacio Pinazo Camarlench, prácticamente desconocido hasta su ancianidad, y que sólo muchos años después de su muerte ha sido proclamado, «urbi et orbe», como un pintor de primera fila. No cabe dudar que la causa fundamental de ello se encuentra en la aireación de los propios e individuales valores, en la búsqueda y cultivo de buenas y valiosas amistades, en la inquieta y aparente frivolidad y ligereza de carácter, cosas necesarias, por lo visto, para que el nombre y la personalidad de una persona lleguen a los oídos de todos. Bastará comparar la vida y la obra de Pinazo, ya que hemos recordado, al azar, su venerable memoria, con las de su casi homónimo Picasso, por ejemplo, para establecer toda clase de contrastes que el prudente lector de nuestro tiempo sabrá hacer con muy sabrosos efectos; aunque al no menos prudente lector del día de mañana, desenfocado de la época actual, no le parezca procedente comparar dos figuras de tan incomparable valoración estética.

El caso de Mariano Benlliure —el caso de su vida, no de su obra— tal vez se halle en un término medio entre los dos artistas que acabamos de citar, porque no poseía la desenfrenada audacia del uno ni tampoco la hipersensible timidez del otro. Era, si cabe la palabra, un hombre perfectamente normal en sus reacciones, un hombre extrovertido, como diríamos hoy, sin complejos, que tenía una clara inteligencia, una viva inspiración y una enorme capacidad para cuanto significase la proyección y la elaboración de su obra; que sabía, por puro instinto, que el hecho de tener amigos —los más y los mejores— era una necesidad, más que complementaria, vital para ese trabajo suyo; y que jamás conoció la pereza, espiritual o física, lo cual fue un complemento de no escasa envergadura para el conjunto de su obra y de su vida.

Cuando acababa de cumplir los veinte años, íbamos diciendo, contrajo matrimonio. Fue una fecha crucial en la vida de nuestro escultor como en la de cualquier otra persona, aunque tal vez más en él, por las circunstancias que luego referiremos. Precisamente por aquellos tiempos había concluido de modelar —en París, 1885— el maravilloso busto de Francisco Domingo Marqués y la espléndida figura —la bien plantada— del pintor setabense José Ribera «el Españolito», con la cual había de alcanzar primera medalla en la Exposición Nacional de 1887.

En alguna parte hemos visto descrito el primer encuentro de nuestro personaje con la que luego sería su esposa, Leopoldina Tuero O'Donnell. Parece ser que Mariano Benlliure, ya introducido en el ambiente de la llamada «buena sociedad», se encontraba una noche de fiesta social en el palacio de don Manuel Silvela cuando vio aparecer a Leopoldina como una «musa inspiradora». La prima de Leopoldina, Mercedes, les presentó aquella misma noche. «Leopoldina, te presento a nuestro famoso escultor Benlliure. Esta es mi prima, Mariano.» Creían muchos que Mercedes y Mariano iban a casarse. No fue así. En cambio, Leopoldina —que alguna vez

le había dicho a su prima, refiriéndose a Mariano: «¡Si es tan simpático como feo, debe de ser simpatiquísimo!»— acabó casándose con él.

Como es lógico suponer, hubo cierta oposición, en la familia de Leopoldina, a que se celebrase aquella boda. La madre de Leopoldina, Pepa O'Donnell, era hija de Carlos y sobrina de Leopoldo, el más conocido y famoso de los hermanos, el general que había sido presidente del consejo de ministros con Isabel II y poesía, entre



M. Benlliure: Relieve para la calle «del Pintor Sorolla», Valencia

otros títulos, el de conde de Lucena y duque de Tetuán. Sin embargo, la boda se realizó —el 18 de febrero de 1886— con el beneplácito de todos, pues Mariano Benlliure, con su cordial manera de ser, supo atraerse el afecto de sus cuñados —Juan y Carlos— y aún de su madre política.

En los primeros años del matrimonio, todo fue bien. Los padres de Benlliure se habían vuelto a vivir a Valencia, y allí los visitaban, con frecuencia, Mariano y Leopoldina. En otras ocasiones, doña Pepa residía largas temporadas con el nuevo matrimonio en su casa de la Vía Margutta de Roma, donde había nacido, en 1887, una nueva Leopoldina —la «Niní» familiar— y donde los visitaba, siempre que cantaba

en la Ciudad Eterna, el genial Gayarre. Muchas veces, el buen navarro se entusiasmaba saboreando la «paella a la valenciana» que doña Pepa sabía cocinar admirablemente; y en ocasiones, la pequeña «Niní» —privilegio insólito—, se dormía en los brazos del tenor, al arrullo de su voz prodigiosa. Cuando se recibió en aquella casa, un día del año 1890, la noticia de que Julián había muerto en Madrid, víctima de imprevista y rápida dolencia, toda la familia Benlliure quedó consternada, y más que nadie el gran escultor. Aún parecía resonar en los oídos de todos aquel estruendoso y familiar «¡Marianico!» lanzado por el genial roncalés cada vez que llegaba de la calle y hacía asomarse a los vecinos con la potente diana de su voz. Ahora el escultor se encerró en su estudio y a los pocos días quedaba concluido el inspirado boceto de un sepulcro —el contraste entre el cuerpo, que allá queda, pegado a la tierra, y la voz, impalpable, alada, etérea, que tiende a elevarse al cielo, como robada por los ángeles— que algún tiempo después acabaría por guardar los restos de Gayarre en el cementerio del Roncal.

Poco a poco, la felicidad del matrimonio Benlliure —que ya había visto nacer, en 1889, su segundo hijo, Mariano— comenzó a declinar.

Vino, al fin, la separación legal, y la tutela de los dos hijos, Niní y Mariano, que fueron entregados a la madre y al padre, respectivamente. Es éste el capítulo más doloroso y más ingrato de la existencia del artista y también el menos agradable para el biógrafo; el cual, sin embargo, necesitaba mencionarlo.

EL MONUMENTO AL MARQUÉS DE CAMPO. — Sería un propósito inadecuado el de ir siguiendo aquí, paso a paso, la vida de Benlliure, así como la evolución de su arte. De aquélla, bastará señalar los momentos que revelan una variación esencial en su existencia cotidiana; de éste, las modificaciones, poco frecuentes, de su estilo. La vida, que para muchos artistas —incluso para artistas geniales— ofrece tan arduas dificultades de toda índole, para Benlliure parecía hecha de sucesivos e ininterrumpidos éxitos, de fáciles victorias. En realidad, no es que estas victorias fuesen fáciles, porque tampoco los problemas previamente planteados eran de resolución sencilla; pero a él se le hacían fáciles por su propio carácter —esa «manera de ser» de cada uno—, que estaba integrado por la decisión —osadía, a veces—, la despreocupación —desenfado, como norma—, confianza total, absoluta, en sus propias fuerzas, pleno dominio de su técnica artística y, en último término, o en primer lugar, según se considere, una capacidad ilimitada de trabajo, que implica frescura de inspiración, agilidad y aún humor de ingenio ante las dificultades, y perseverancia inagotable, constantemente superada y nunca marchitada, ante el esfuerzo.

Con estas condiciones naturales, jamás forzadas, renovadas siempre con alegría, con amor y hasta con humor, las resistencias de la masa inerte —el barro, el mármol, el bronce— habían de acabar por entregársele irremisiblemente; y aún las voluntades humanas de amigos, de enemigos y de indiferentes, habían de rendírsele, como las fieras amansadas ante las dulces armonías del inefable Orfeo. Nuestro buen Mariano Benlliure «era» así; no se había hecho «así», había nacido así. Aquella «manera de ser» era, sin duda, una herencia familiar, o aún más, un legado racial, étnico.

En Valencia —aunque no tanto como en Madrid— es donde en mayor número se conservan monumentos labrados por Benlliure, y no sólo bustos o figuras completas, sino grandes composiciones; y de todos estos monumentos, ninguno tan importante como el dedicado a su protector y gran alcalde de Valencia, el marqués de Campo. Es uno de los monumentos primerizos, si no el primero, ideado y realizado

por Benlliure. Su composición es muy simple; un alto pedestal rematado por la figura de don José Campo —holgada levita con cuello de astrakán, patillas luengas, calva cabeza descubierta— acogiendo a una tierna niña; y al pie, en cuatro figuras simbólicas, la Caridad, la Marina, el Gas y el Ferrocarril, alusivas a las cuatro empresas fundamentales, importantísimas para el progreso y el nombre de Valencia, en que empleó su esfuerzo y su dinero el inolvidable banquero valenciano.

Es una obra, este monumento al marqués de Campo, que ha sido muy discutida, como si hubiese un criterio formal o un módulo inquebrantable en la técnica de la monumentalidad. Ni siquiera estamos seguros de que los dos emplazamientos que ha tenido el monumento —la plaza de San Francisco, en el centro de la ciudad, primero, y luego la Gran Vía del Marqués del Turia— sean los más adecuados para la armonía del conjunto. Sin embargo, el acierto indudable de esta obra, dejando al margen de la crítica su aspecto monumental, es la ejecución —perfecta— de las figuras humanas de la base, particularmente los tres desnudos —uno femenino y dos masculinos— de la Marina, el Gas y el Ferrocarril. En estas obras, modeladas en Roma durante los primeros años de su matrimonio, se encuentra ya perfectamente definido el arte de Benlliure de su primera época y aún, si se quiere, encarnadas las mejores cualidades estéticas del artista en el conjunto de su vida y de su obra. El arte puro, el arte verdadero, está en el estudio del desnudo; en él no hay ni puede haber «trampa ni cartón», sino «verdad», eso que todos entendemos por «verdad» siempre que no entremos en sutilezas de carácter metafísico. Las proporciones —la «divina» proporción humana, hecha a imagen y semejanza nuestra, no ya de lo que nuestros sentidos nos dan a conocer, sino de lo que nuestra alma alcanza a entender— están exactamente, matemática y perfectamente logradas; lo cual ya es difícil y bien difícil, si atendemos a la sincera respuesta de los grandes maestros y hasta de los más humildes principiantes en el estudio de la plástica. Para abreviar diremos que una de estas figuras, la de la Marina, fue presentada por Benlliure en la Exposición Internacional de Munich, donde obtuvo la más alta recompensa de todas las concedidas en aquel certamen. Y en la Exposición Nacional de Madrid, de 1890, la misma figura obtuvo la primera medalla. Con tal ocasión, escribió Federico Balart acerca de las cuatro figuras del monumento, que entonces figuraron en la Exposición: «Estas estatuas son las mejores del Concurso y las más hermosas que hasta hoy ha modelado Benlliure».

RETRATOS Y COMPOSICIONES. — Una expresión vulgar, muy utilizada cuando se quiere aludir a la representación plástica de la figura humana, hace referencia a la semejanza o similitud entre la «verdad» y la «representación». Parece «de verdad» o «está hablando», dice la gente de una persona pintada en un cuadro de carácter muy realista. Claro es que el hecho de parecer «de verdad» o de «estar hablando» tiene escasa relación con el arte propiamente dicho; puede no haber nada del «trompe-l'œil» de que hablan los franceses y haber «arte»; y viceversa.

El historiador-crítico no puede ni debe rechazar ninguna de ambas posiciones extremas y antagónicas, como tampoco plantearlas ahora, en esta rápida visión de conjunto del arte de Benlliure. Pero tampoco debemos ocultar hasta qué extremo la «deflación» del realismo obedece, en gran parte, no sólo al cansancio de las formas realistas, sino al olvido o a la incapacidad de crearlas. Aquella fábula clásica del menosprecio de unos frutos «porque estaban verdes», puede aplicarse muchísimas veces en cuanto hace referencia a la creación artística; porque «eso», tan desacredi-

tado en los tiempos que corremos, de concebir —imaginar— una figura humana, saberla colocar con naturalidad, sin violencias, con elegante realismo —«al sa i al pla», decimos los valencianos—, no tiene nada de vulgar; porque si es «sano» no puede ser malo, y si es «llano» («llaneza, amigo») no puede ser afectado, ni por lo tanto, nocivo; y luego hay que reproducir el modelo, hay que «recrearlo», recreándose en ese quehacer que tiene de humano lo mucho que tiene de artesanía —de aquel



M. Benlliure: Busto de Goya. Museo de Valencia.

barrio «carmelitano» de Valencia, de los sabedores de todo oficio— y de divino lo que contiene de gracia, de arte oculto —por intuición— y de pura mistagogía no enseñada.

Quien ponga en duda cuanto venimos afirmando, que desvanezca sus temores al contemplar la estatua sedente del poeta Antonio Trueba —para el que sirvió de modelo el padre del artista— que ahora está en un jardín público de Bilbao. (He aquí el «ninot de falla» transfigurado, embellecido por todos los refinamientos y adornado con todas las perfecciones.) Podemos observarlo de cerca o de lejos, buscar el ángulo

insospechado que pretenda traicionar la euritmia, atisbar cualquier error, por insignificante que sea. Es inútil; no encontraremos la menor fisura para hundir el escalpelo de la crítica.

Por aquel fin de siglo, los parques de toda Europa se llenaban de esculturas parecidas —un orador, un guerrero, un violinista—, pero ninguna tiene la armonía tan exacta y justa entre el concepto y la realización, entre la idea y la forma, entre lo simplemente imaginado y lo totalmente realizado. Ante esta obra, ante este hombre sentado en el banco de un jardín, con un libro en la mano y la mirada perdida en el horizonte, sentimos la más pura emoción artística, sin palabras; o es que la vida, los sentimientos, la belleza y el arte, son cosas distintas de las que el hombre ha venido soñando, desde la cueva de Altamira hasta el siglo xx, que es una bastante larga experiencia para que haya sido, también, una experiencia falsa. Luego, nadie se atrevería ya (ni Victorio Macho, que es mucho decir) a modelar un señor poeta con levita y botas; vino aquello del desnudo y la sábana capaz de ocultar, entre otras cosas, la falta de recursos, de audacia y de capacidad que en Benlliure tanto abundaban.

Pocos años después de aquel triunfo, modelaba Mariano Benlliure otra estatua sedente en mármol, la de San Juan de Ribera, instalada en el claustro valenciano del Patriarca, obra no menos admirable, aunque no superior, en mi concepto, a la de Trueba, de igual modo que el monumento madrileño a Castellar no supera en sobriedad, elegancia y belleza, al del marqués de Campo. Y no mencionemos, por no fatigar al lector, muchos más monumentos, figuras y bustos, donde, entre relativos aciertos y evidentes errores, nuestro artista iba desarrollando la gran actividad, que parecía inagotable, de su propia vida. Sin embargo, consideramos necesario decir que en toda la producción artística de Mariano Benlliure, siempre expuesta, como obra humana, al fin, a la natural oscilación de la moda, es posible que la parte más resistente al cambio de criterio estético, por contener más valores humanos y mayor dificultades técnicas, sea el retrato en general y, más concretamente, ese especial género o subgénero de «los bustos».

Los bustos modelados por Benlliure son muchísimos; tal vez pasen del centenar. Benlliure fue el hombre de los bustos. No habría persona de su familia o de sus amistades, no debió haber nombre más o menos conocido, a través de los años, que no recibiese de don Mariano Benlliure la invitación de posar ante él para modelar «su busto». De los reyes —Alfonso y Victoria Eugenia— y de la Familia Real tal vez podrían contarse más de una docena, todos ellos de mucho interés artístico e iconográfico. Luego, es necesario incluir en la lista todos los aristócratas, los políticos, los militares, hombres de ciencias y de letras, los artistas, los toreros, toda la época, en fin, de Mariano Benlliure, inmortalizada por el arte mágico de su extraordinaria habilidad —lo hacía como jugando con el barro—, de sus manos y de sus dedos.

De esta innúmero colección de bustos podría hacerse una selección ideal, que constituiría una auténtica maravilla si fuese posible su reunión en una misma sala de museo. El de Valencia ya posee una corta pero valiosísima colección. Aún podría ser ampliada con «bustos» —a veces la cabeza exclusivamente— de personajes como el pintor Domingo Marqués, José Villegas, Luna Novicio, Sagasta y Weyler, por no hacer fatigosa y larga la relación. Todos estos bustos son de las primeras épocas del escultor, en la cual, sin pretensiones de estilo, lejos aún de toda «suavización» de planos y aristas, dejaba libre su fantasía para que realizase, como por arte de magia,

el milagro de transmitir en la inerte masa de barro el rasgo fisonómico exacto y, con él, también, el propio espíritu del modelo.

Otro capítulo importantísimo en la producción artística de Mariano Benlliure es su actividad de escultor animalista —muchos artistas ha habido exclusivamente o casi exclusivamente especializados en esta dirección—, la cual es amplísima en cuanto a cantidad, aunque reducida por el tema en cuanto se refiere a composición. Mucho amaba don Mariano a los animales. Aunque alguna vez se hizo retratar y aún pintar vestido de cazador, a la manera velazqueña, es muy improbable que llegase a matar ni siquiera un inocente «gafarró», y a este animalillo menos que a ningún otro. Al contrario, los pájaros de su jardín llegaban hasta sus pies para engullirse con glotonería las migajas de pan que les tenía preparadas, y sus caniches —«Tinita», «Tosca», «La Pirri»— podían darse ínfulas de sultanas caprichosas en el mismo jardín, en la casa y aún en el estudio.

La gran pasión animalista del Benlliure la constituían los caballos y los toros. Siendo un niño ya modeló aquel grupo de un torero entrando a matar —obra ingenua, de inexperto principiante— y el grupo titulado «La cogida de Frascuelo», composición igualmente pueril, aunque dotada de una lograda intención artística. Muy pocos años después, el pequeño escultor modelaba en barro, para el señor Cantero, de Zamora, las pequeñas figuras de un gitano a caballo y la cogida de un picador, igualmente ingenuas y pueriles. No obstante, en ellas estaba el principio de la excepcional habilidad de Benlliure en los temas animalistas. El caballo del contrabandista, lanzado al galope, tiene toda la gracia y soltura de los numerosos solípedos que, a través de los años, habría de modelar nuestro escultor, cada vez con mayor fidelidad hacia el natural y con más acentuada habilidad en la expresión de actitudes dinámicas.

Así fueron sucediéndose las figuras ecuestres de monumentos tan notables como el de Alfonso XII, en el Retiro de Madrid, el de Fernando Primo de Rivera, y los numerosos y muy notables para diversos países americanos, como el del general Bulnes en Santiago de Chile, el del general San Martín en el Perú, y los argentinos del general Urquiza y de Bernardo de Irigoyen, en el cual, si no hay figura ecuestre, flanquean el monumento dos tropeles de caballos y de toros, labrados en sendos, enormes, bloques de mármol. Sin embargo, la más notable de todas las figuras ecuestres de Benlliure es la del general Martínez Campos, en el Retiro de Madrid, por la arrogancia del jinete, cubierto con el amplio capote, y la actitud inquieta del precioso caballo, encaramado en una ingente roca de plano inclinado.

En ocasiones, las escenas camperas le dieron ocasión de representar, al mismo tiempo, a toros y jinetes en artístico grupo; otras veces, la exclusiva y arrogante figura del toro en diversas suertes —«De salida», «Arrancándose», «Sin puntilla»— le proporcionaron motivos para modelar en barro «toritos» de reducido tamaño que, fundidos en bronce, constituyen hoy colecciones valiosísimas, no sólo por su intrínseco mérito artístico, sino por el acabado estudio del natural que representan. Aún logra, en fin, Benlliure, una armonización mayor al modelar, en la plenitud de su vida y de su carrera artística, aquel grupo de tamaño natural, «El coleo», en que la revuelta composición de cuatro figuras —torero y picador, toro y caballo—, tan frecuente en la realidad del coso, le sirvió para construir una obra de extraordinario interés.

TIEMPOS DE PLENITUD. — Vivía ya en Madrid, y allí tenía instalado su taller, densamente poblado de ayudantes entre quienes había desde simples picape-

dreros a jornal hasta discípulos venidos de todas partes, y muy especialmente de Valencia, para aprender todo lo bueno y aún todo lo malo del quehacer cotidiano de Benlliure. Con sus polainas, su chalina, su capa corta y su especial montera de paño, don Mariano Benlliure se pasaba el día trabajando en mil cosas y haciendo trabajar a los demás en los quehaceres secundarios o en las maniobras de forzudos —aquellas enormes piezas de gigantescos monumentos— que siempre había que llevar a feliz



M. Benlliure: Busto de la Vizcondesa de Fontenay.
Museo de Valencia

término. De todos modos, aún le quedaba tiempo, a don Mariano, para el trabajo afiligranado, personalísimo, del adorno, de la taracea, del toque complementario de una obra grande, del capricho —una figurita de sobremesa, un ánfora estrambótica, un puño de espada, un bajorrelieve apenas insinuado—, de lo que pudiéramos llamar, como los franceses, «mignardise»; todo finísimo, simple, sencillo, «obra menor» pero obra deliciosa. También tenía su desdichado «violín de Ingres», que era el dibujo y la pintura con cualquier técnica, a la que se había dedicado en su juventud y a

la que destinaba un tiempo precioso, cuando era evidente que Dios no le había llamado por aquel camino.

También le quedaba tiempo para hacer vida de sociedad. Aquel hombre sabía muy bien —nadie se lo había advertido, sino su propio y finísimo instinto— que la vida de relación es media vida para el hombre, sobre todo para un hombre como él, que vivía, tanto como de su arte, de la opinión ajena.

Es posible que Benlliure contase a sus íntimos, en más de una ocasión, el gran esfuerzo que representaba para él acudir a todas las reuniones, banquetes, veladas, estrenos, bailes y demás esparcimientos del «gran mundo» madrileño. Pero era indispensable que le viesen todos, que todos hablasen con él, que todos hablasen de él. Casi todas las tardes o casi todas las noches, tras la fatigosa jornada diurna, había que cambiarse de ropa y endosarse el frac, hasta que descubrió que presentarse con el atuendo de trabajo —sin manchas, se entiende— era admitido, al principio, como una genialidad y luego como la cosa más natural, aunque sólo a él tolerada; porque él ya era «Benlliure», «don Mariano Benlliure» o, como aún pronuncian los madrileños, no sé por qué, «Benllure».

Lo cierto es que no se perdía ningún espectáculo de interés. Que había toros, a los toros; que había comedia, a la comedia; que había ópera, a la ópera. Se le encontraba, indefectiblemente, en la fonda de un torero, el de moda, como si le ayudase a vestirse; en el «camerino» del tenor más notable o de la soprano más distinguida, a la que enviaba, de antemano, el más hermoso ramo de flores que había en Madrid. Era amigo de todos. «Adiós, Benlliure», dice la infanta Isabel en el conocido poema —«la Chata»— de Rafael Duyos. Eran los tiempos de Mazzantini, del Guerra, de Fuentes, del Algabeño, de Anselmi, de Titta-Rufo, de la Barrientos, de la Dalhander —valenciana, por cierto—, de la Guerrero. Era la época de Sorolla, su buen amigo, de Blasco Ibáñez, de Luis Morote, del cardenal Benlloch, de Amalio Gimeno, del doctor Ferrán, del doctor Moliner, del doctor Simarro... todos ellos valencianos. Y luego, los condes y los duques de Madrid; y, en la cumbre, «la reina madre», doña Cristina, el reyecito adolescente, la infanta Isabel.

En este ambiente conoció —todo el mundo la admiraba— a Lucrecia Arana. Eran los tiempos de la zarzuela, de la zarzuela grande —«La viejecita», «El tambor de granaderos», «La Tempestad»— en que triunfaban, como reinas de los escenarios, algunos nombres, además de la Arana —la Dalhander, la Barrientos, la Alabau, también valenciana—. Sin saber cómo, la simple amistad entre Lucrecia y Mariano se fue convirtiendo en afectivo lazo cada vez más íntimo. Sobre todo había, por parte de Lucrecia, una total comprensión, acendrada de indulgencia, de verdadera y sincera admiración hacia el hombre que era, también, nada más y nada menos que un gran artista, un artista excepcional.

Una prueba evidente (si no hubiese otras muchas, como su elección para Académico de San Fernando) de la consideración y el aprecio en que continuaba siendo tenido Benlliure, es el hecho de haber sido designado, en el año 1902, para dirigir la Academia española de Bellas Artes en Roma, en la que, entonces, se hallaban como pensionados, entre otros, dos valencianos: Manuel Bedito y José Garnelo. Pero volvió pronto de Roma, a «su» Madrid, donde tantos y tan abrumadores encargos le esperaban. Era como si no hubiese otro escultor, en este país, que Mariano Benlliure. Y sí que los había, muchos y aún muy notables. Porque si entre los «viejos maestros» aún se practicaba, en cierto modo, una técnica afín a la de Benlliure, como hacían los hermanos Agapito y Venancio Vallmitjana, Jerónimo Suñol y Agustín Querol, no

faltaban autores de monumentos grandiosos, de concepto y de ejecución, como Aniceto Marinas y Lorenzo Coullaut Valera. Pero es indudable que ninguno de ellos logró superar a Benlliure en cualquiera de los aspectos que la compleja actividad de los artistas lleva consigo. Tal vez preocupaba más a don Mariano la actividad de los jóvenes, discípulos suyos, muchos de ellos, iniciadores de una tendencia que pudiéramos llamar de estilización y de una forma que se apartaba cada vez más del realismo a la par que incidía en cierta insondable profundidad de expresión y de sentimiento. Allí estaban, ya, el gran clásico José Clará, el incomparable modelador Mateo Inurria, el personalísimo Victorio Macho, el revolucionario y malogrado Julio Antonio, por citar exclusivamente a los más destacados de la generación de escultores que iniciaban en España, con el actual siglo, las nuevas tendencias. Era la gran época de Emilio-Antonio Bourdelle, de Arístides Maillol y de José Bernard; y en técnicas aún más extremadas, de Kolbe, de Barlach y de Minne.

LA TUMBA DE JOSELITO. — Indudablemente, Mariano Benlliure había nacido demasiado pronto para convivir con «la nueva ola», dicho sea en lenguaje de hoy; o es que había comenzado a trabajar en una edad excesivamente temprana y ahora se encontraba, en plena madurez, con una técnica que no era fácil (es imposible) transformar, teniendo que competir con gentes nuevas que echaban por tierra todo lo anterior, que era «lo suyo», y que le obligaban a tomar una actitud defensiva y —esto era lo más grave— decisiva.

Sin embargo, Mariano Benlliure estaba hecho de una madera especial, o de misterioso barro, refractario a cualquier contratiempo, o de durísimo bronce —«aere perennius»—, eterno como la propia vida del espíritu, como la propia fe en el arte. Y con esa aparente despreocupación de los hombres con temperamento de luchadores, de triunfadores, Mariano Benlliure siguió su trabajo sin inmutarse lo más mínimo. Pero algo comenzó a variar en su «manera». Fue como el cambio de la técnica pictórica al pasar del impresionismo al expresionismo, cuando al toque puntillista sucedió la pincelada amplia, con la consecuencia inevitable de que el juego de tonalidades puras que empastaban sus tintas en la retina se hizo, en cierto modo, sobre el lienzo, con el resultado, posiblemente inevitable, de que las tonalidades fuesen menos vibrantes y el conjunto mucho menos brillante y mucho más pobre y opaco.

Algo semejante hizo Mariano Benlliure. Rebajó el toque exaltado, lírico, sentimental y dramático de su cincel, tanto en el conjunto como en los detalles; y esto, que era, posiblemente, menos trabajoso para él, produjo en el público, tanto en el admirador acérrimo como en el espectador desapasionado, una reacción de sorpresa y de confusión, que los críticos, según costumbre, «explicaron» en seguida como una «superación de etapa» reveladora de una nueva genialidad interpretativa. Pero no era superación aquello, antes bien era pura decadencia, aunque en los grandes artistas no sea inmediata la revelación de la íntima realidad, como en los astros, que estallan hoy y sólo dentro de cien o de mil años llegará a nuestro planeta el eco de su llamarada final. Pero ahí están los hechos, y bastará comparar, por ejemplo, el busto del pintor Villegas, modelado por Benlliure en 1887, con el de Antonio Maura, cuarenta años después, para comprobar el punto de partida y el punto de llegada de esta trayectoria decadente.

Porque la «simplicidad de la forma», la «síntesis del modelado» y cuantas justificaciones se utilicen o se inventen para explicar esta evolución, no podrán ocultar el profundo sentido de este cambio impuesto por la variación de la moda y la falta de

voluntad o la sumisión convencional y aún dolorosa al gusto general que permiten al artista «seguir flotando» aunque maten y desvirtúen la natural y espontánea evolución de su propio estilo. En comparación con los de la primera etapa del arte de Benlliure, estos retratos de ahora, especialmente los bustos, parecen como abocetados. El ropaje está tratado a grandes planos, como con un cepillo de carpintero que hubiese dejado su huella continua y alargada. La superficie de las carnes es suave,



M. Benlliure: Toro de lidia saliendo a la plaza.
Museo de Valencia

sin concretar los rasgos ni acentuar los pliegues. Los ojos, sin vaciar la pupila, al estilo de los griegos —que luego la pintaban—, resta vivacidad a la mirada. En definitiva, las obras de Benlliure tienen ya media alma tan sólo. Y no es que con esta «nueva manera» no se pueda reflejar el espíritu en el mármol o en el bronce; pero es que la nueva fórmula requiere una técnica nueva también, inédita; y con el sistema antiguo no se puede llegar a ningún fin, como un vagón del ferrocarril, por muy lujoso que sea, es imposible que se deslice por unos rieles de ancho distinto.

Esta evolución fue lenta, de largos años, y la huella de su paso, insensible, incluso para coetáneos, incluso también para el propio don Mariano, dicho sea con las natu-

rales limitaciones. Nuestro escultor continuaba atosigado por los incesantes encargos de retratos, de monumentos, de variadísimos objetos de estilo «mignardise», cuya relación sería innumerable. También seguía consagrando los retales de tiempo que le dejaba libre el rudo trabajo del taller, a la preparación de bocetos, de «caprichos», como la serie de «bailaoras», inspiradas en gran parte en el espectáculo «cañí» de la Pastora Imperio, entonces en la cumbre de su arte (y de su vida sentimental, tan novelera). También es importante, en esta época, el tratamiento y desarrollo amplísimo, realizado por Mariano Benlliure, de estudios individuales o agrupados de niños, esos niños de corta edad, tan encantadores como modelo de inspiración por la incomparable gracia de sus movimientos, como terriblemente difíciles por la captación de sus actitudes y, sobre todo, por la ajustada reproducción de sus proporciones. Convertir uno de estos niños que empiezan a andar en un monstruo de barro o de mármol es tan fácil como peligroso. Pero no lo era para Mariano Benlliure —heredero en este aspecto, como en tantos otros, de los grandes escultores valencianos del siglo XVIII, Ignacio Vergara y José Esteve—, que hacía primores en este género, y que luego, para adorno de fuentes y jardines, convertía el barro en cerámica policromada —al igual que las «bailaoras»— para mayor gloria y prestigio de su arte.

El último chispazo genial de don Mariano surgió con motivo de la muerte del famoso torero José Gómez Ortega, una tarde de la primavera de 1920, en Talavera de la Reina. Aún era Mariano Benlliure el escultor más admirado en España, y nadie sino él podía labrar el monumento funerario del lidiador más popular de todos los tiempos, Joselito «el Gallo». Se habían dado, entonces, unas circunstancias en cierto modo comparables a las de la muerte de Gayarre; si el mausoleo del gran tenor contribuyó no poco a abrir las puertas de la fama a Benlliure, el de «Gallito» vino a significar una de sus últimas creaciones geniales. El tema elegido por el escultor era tan bello como interesante, aunque no estrictamente original. Se discutió, por entonces, si había sido anterior o posterior a otro, muy semejante, de Bistolfi. En realidad, ello no importa demasiado, porque en la creación artística las coincidencias de buena fe han sido abundantes en toda época, tanto como los plagios más o menos voluntarios y aún fraudulentos. También por aquella época tenía Benlliure el encargo de decorar las enjutas del arco central en la fachada principal de Ayuntamiento de Valencia, y tomó modelo en un dibujo del siglo XVIII reproduciendo la fachada del gremio de zapateros de nuestra ciudad, a cuyo efecto puede ser consultado un trabajo de Almarche acerca del platero Antonio Suárez, que dibujó este arco, único testimonio que nos queda de la mencionada casa gremial.

Pero todo ello, decimos, no resta interés a la obra de arte si se cumplen los requisitos de un bello concepto y de una realización ajustada, perfecta y armoniosa, condiciones que no faltan, precisamente, en «El entierro de Joselito». Todas las figuras, dieciocho, en total, que conducen a hombros y transportan en alas del sentimiento, del amor y de la fe, al ídolo del pueblo, constituyen un símbolo viviente de la devoción popular. Allí están el viejo, el mozo y el niño que fueron como padre, hermano e hijo, respectivamente, del gran torero, así como también la niña, la mocita, las mujeres que se habían sentido, a su manera, por la voz de la raza y el vuelo de la imaginación, madres, hermanas y esposas del ídolo muerto. Allí están los amigos de la infancia, los que han de ser, como él, grandes triunfadores o víctimas de una negra tarde, el ganadero, el gañán, el peón, el oscuro hombre del pueblo; porque todo el grupo es pueblo, pueblo andaluz, gitano de pura cepa, de ojos soñadores y piel morena entre el verde de olivos y el bronce de calderos, como luego

había de cantarles aquel otro andaluz que ya estaba en el mundo: Federico. Y en lo más alto del grupo de líneas ondulantes y masas perfectamente equilibradas, presidido en su proa por la imagen de la Macarena, en contraste con el oscuro bronce que parece brillar en las luces del capote de paseo, destaca la blanca nitidez del sudario y el busto marmóreo del maestro de maestros, muerto en plena juventud, como los elegidos por los dioses. Obra definitiva, justa, cabal, de perfecto equilibrio, tal vez la mejor obra de Mariano Benlliure.

Luego de aquel resonante triunfo, en años sucesivos, la fama de Benlliure permaneció inalterable, como su buena estrella, clara y rutilante. Seguía siendo el mismo, aquel don Mariano, porque si al éxito de sus obras añadía el honor de sus distinciones, de sus condecoraciones, de su título de Académico, de su cargo —efímero, al fin— de Director General de Bellas Artes, también sabía mezclar en todo ello su prestancia, su campechanía, posiblemente un poco forzada y teatral. Cada año recalaba en Valencia, durante la feria de Julio, y se hacía aplaudir —jera tan conocido, tan archipopular!— de sus paisanos, de todos ellos, hasta de los «llauradoets» que, vociferantes como centauros, inmersos en sudor caliente, como en un baño turco, aplaudían al gran «don Mariano» que allí estaba, con su bigote y sus patillas, el puro en la boca, una flor en la solapa y el «jipi» en la mano, recibiendo el brindis de turno desde su cómoda y sombreada barrera. A veces, esta popularidad llegaba a extremos insospechados, como cuando su coche se encontró con una turba de gente conduciendo en triunfo a un torero; y don Mariano quiso unirse a la manifestación y abrazar al lidiador, pero la multitud, casquivana y coqueta, como mujer, al fin y al cabo, terminó por izar en hombros al escultor y dejar en tierra, para que fuese andando a su casa, al joven matador de toros.

«¡ADIÓS, BENLLIURE!». — El ocaso, el inevitable declinar de aquel hombre y de su propio arte, se iban acercando con paso aleve, fatal. De poco le iban a servir su desbordante optimismo, su campechanía, su fe en su arte, en sí mismo y en todo cuanto le rodeaba. En cierto modo, todo hombre que alcanza la senectud acaba por ser un cementerio de recuerdos. Van cayendo sus amigos, sus parientes. Primero fue la rápida enfermedad de su sobrino —el malogrado «Peppino»—, José Benlliure Ortiz, muerto en 1916. En 1923 moría su gran amigo Joaquín Sorolla. Tres años después (irreparable pérdida) fallecía Lucrecia, y en el cementerio madrileño quedó su cuerpo, bajo el busto que de ella había modelado Mariano.

El maestro ya no era joven, entonces, y el optimismo de su carácter no siempre podía borrar la amargura de la soledad ni la nostalgia del pasado. Le acompañaban, de continuo, sus grandes amigos Carlos de Tejada y José Tallaví, y algunos de sus familiares. Aún desayunaba, cuando el tiempo era bueno, en el jardín, pero ya sin más compañía que su falderillo predilecto y los gorriones que se dejaban caer de los árboles para arrebatarse, nerviosos, sus cotidianas raciones de pan migado. Seguía trabajando, el maestro, de sol a sol, para atender los numerosos encargos que le abrumaban; seguía acudiendo a las reuniones sociales, a los banquetes; pero algo de su espíritu, del fuego de su espíritu, de la luz de sus ojos, se iba enfriando y entenebreciendo un poco más cada día.

Murió, en 1930, su hermano Juan Antonio. Al año siguiente se produjo la caída de la monarquía, que desorientó al amigo del rey, de la familia real, de toda la aristocracia madrileña... En la nueva situación política, don Mariano parecía un poco

fuera de su sitio, de su ambiente. El encargo de una urna funeraria para los restos de Blasco Ibáñez que iban a ser traídos a Valencia, produjo una obra poco afortunada, con su friso de lectores, avanzando uno tras otro, como sonámbulos. También los hombres que viven «demasiado», que se sobreviven, pasan ya por la vida como sonámbulos, como espantados espectadores de su propia existencia.



M. Benlliure: Modelo del monumento funerario a Joselito.
Museo de Valencia

Al fin, don Mariano pudo abandonar Madrid y dirigirse a Francia. Luego pasó a Portugal, y una vez terminada la guerra civil regresó a España. Quiso don Mariano, trabajador infatigable, reanudar la vida de antes, y en apariencia lo consiguió, porque no le faltaban encargos ni aún agasajos y distinciones. Pero aquel viejo árbol se iba secando a ojos vistas, como un manantial a punto de agotarse. Veía poco y mal. Andaba con bastón. Enflaquecía. Con él estaba una parte de su familia, la mujer de su hijo Mariano y el nieto de ambos, Enrique. En la noche del 8 al 9 de noviembre de 1947 se sintió enfermo. Sus familiares creyeron que sería un malestar pasajero, pero cuando llegó su hija «Niní», urgentemente avisada, don Mariano ya había

muerto. Y unos días después era enterrado, como quería, junto a sus padres, en el viejo y humilde cementerio del Cabañal, cerca del mar.

Bien quisiéramos no añadir una palabra más luego de haber mencionado la muerte de nuestro escultor, porque su arte es lo que interesa, y aún su vida, creadora de arte, pero no más. Necesariamente es, sin embargo, al objeto de completar el ciclo de la tragedia que ha parecido nimir a la familia Benlliure, dar unas últimas referencias. En el año 1951 murió en accidente de automóvil, en tierra francesa, el hijo de Benlliure, Mariano Benlliure y Tuero. Su madre Leopoldina murió al año siguiente. El otro hijo de «Niní», Guillermo Stefaníai, regresó de América gravemente enfermo y murió en un sanatorio. Y en 1958 moría en San Sebastián la propia «Niní». Con ello quedó cerrado el ciclo vital de aquel gran escultor valenciano que en vida se llamó Mariano Benlliure Gil.

En este año que nos ha antecedido, el 1962, se ha conmemorado el primer centenario del nacimiento de Mariano Benlliure, y es oportuno recapitular su obra al par que su vida. En efecto, han visto la luz, con tal motivo, algunos estudios importantes acerca de nuestro escultor, excluyendo, naturalmente, el nuestro, que tan sólo es un trabajo de síntesis, minúsculo y abocetado ensayo de un libro de conjunto sobre la materia, de un libro que aún está por escribir. Alguien, y no precisamente quien más abajo firma, habrá de llevarlo a efecto algún día, si es que entonces no se ha extinguido o enfriado el entusiasmo hacia el recuerdo de nuestro escultor. Lo seguro es, ya, que el arte de Benlliure no está de moda, lo cual no puede, naturalmente, quitar ni poner nada a su mérito intrínseco, porque las modas tan pronto vienen como van. Lo que sí podemos afirmar es que este centenario de Mariano Benlliure se ha caracterizado, tanto en Valencia donde nació, como en Madrid, donde vivió y murió, por una acentuada frialdad, en contraste con el efectivo entusiasmo con que se ha desarrollado, inmediatamente después, el centenario de Joaquín Sorolla. Y no es que el sorollismo esté más de moda. Pero siempre existen imponderables difíciles de adivinar a corta distancia. Habremos de dejar tiempo al tiempo.

En tanto, allí están, cada una en su sitio, las obras —en mármol o en bronce— del maestro; y en el Museo de San Carlos de Valencia se guardan muchos de sus barrotes, de sus modelos en yeso, de sus obras en piedra y bronce, salvados de una destrucción total por la oportuna y aguda visión de don Manuel González Martí y la generosidad del maestro. Algún día, si el sol de Mariano Benlliure vuelve a lucir esplendoroso, algún día, digo, podrán servir para ser fundidos, los que no lo están todavía, en material noble y dignificar más un museo, el de Valencia, también renacido de sus propias estrecheces y limitaciones. De momento, poco más hay que decir. Si acaso, recordar la nostálgica frase del poema citado: «¡Adiós, Benlliure!».

Antonio Igual Ubeda