

# INFLUENCIAS LITERARIAS EN LA PINTURA DE JOSE BENLLIURE GIL

En la pintura española del siglo XIX la literatura tuvo un papel destacado, pues fue adoptada y adaptada por los artistas en sus más variadas facetas.<sup>(1)</sup> Los cuadros comenzaron a poblarse con los personajes extraídos de algunos pasajes gloriosos de nuestra producción literaria, como el Siglo de Oro, o en ellos se exaltaban momentos de las vidas de sus autores. Así, los más queridos por los pintores fueron El Quijote y su creador *Cervantes*, cuya azarosa vida fue motivo de inspiración en más de una ocasión. El teatro, sus protagonistas y actores, también pasaron a formar parte del repertorio pictórico español, al igual que la ópera, un género que gozó en el siglo pasado de las preferencias del público al unir a dos artes una escenografía, en ocasiones, memorable. En otros casos, la literatura, transformada en escena de costumbres, se convertía en el núcleo de la obra: la lectura se convirtió en un asunto querido por los artistas decimonónicos. El tema, normalmente vinculado a una presencia femenina o infantil, contenía la carga de encanto y cotidianidad fácilmente asimilable por el público, siempre amante de imágenes llenas de encanto.<sup>(2)</sup>

No obstante, no siempre tuvo un papel tan evidente en la pintura; su presencia no siempre fue tan inmediatamente reconocible. La literatura fue también una silenciosa colaboradora de los artistas a la hora de representar con un cierto grado de realismo escenas del pasado. Es en la pintura de Historia, género por excelencia en el siglo XIX español, al menos durante algunas décadas, donde se hace evidente el afán investigador del pintor. Los motivos de los intereses "literarios" a la hora de elaborar un cuadro de estas características podían ser diversos: por una parte, se trataba de obras donde se retrataba un momento histórico de una profunda significación política para la época; por otra, eran escenas dotadas de un componente dramático de primera línea. Las tintas solían cargarse en el sentimiento, rozando incluso el sentimentalismo, para conmover el espíritu del espectador. Para ello la imagen debía poseer un aspecto de realidad que abundara en la

credibilidad y, por tanto, aumentara su impacto entre el público.<sup>(3)</sup> Por último, había que atender a la numerosa oferta de pintura histórica y con el fin de obtener un merecido triunfo dar una vuelta de tuerca al realismo en la representación basándose en textos en los cuales se descubrieran los hechos.<sup>(4)</sup>

La investigación del pintor se iniciaba con la elección del tema, una labor arriesgada, pues de ella dependía en buena parte el triunfo del lienzo; sin embargo, esto no era más que el comienzo.<sup>(5)</sup> Después, debía proceder a recrear el momento histórico en que tuvo lugar, su ambiente "auténtico", cuidando hasta el mínimo detalle, para así no desvirtuar el acontecimiento. La lectura, e incluso en ocasiones alguna imagen, constituían las únicas fuentes en las que podía basarse el artista para ser lo más fiel posible con el pasado.<sup>(6)</sup> De hecho en la época se valoraba que el

(1) Sobre este tema se pueden ver los estudios de los catálogos: *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*. Madrid, 1994; y *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*. Córdoba, 1991.  
(2) J.L. Díez, "El mundo literario en la pintura del siglo XIX en el Museo del Prado", en *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* (Madrid, 1994), pp. 119-120.

(3) El sacrificio, la muerte heroica, el amor imposible o platónico, el sufrimiento en las más variadas formas estaban íntimamente ligadas al género. C. Rejero; M. Freixa, *Pintura y escultura en España. 1800-1910* (Madrid, 1995), pp. 146-147. C. Rejero, "Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX", en el catálogo *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid, 1992, pp. 37-67.  
(4) J.E. García Melero distingue diversos tipos de textos con los cuales podía trabajar el artista: "los técnicos, de carácter generalmente didáctico, que tratan sobre el dibujo, la composición, el colorido, la perspectiva, la iconografía y el paisaje, bien en su conjunto o varios de estos elementos; los manuales de historia, que sirvieron de base erudita y documental a varios pintores, y los literarios, auténticas fuentes pseudoriginales de inspiración, que unas veces influyeron en este género pictórico y otras recibieron su influencia". "Pintura de historia y literatura artística en España". *Fragmentos*, n. 6, (1985), pp. 56. Entre algunos de los textos más solicitados, que a su vez colaboran en la ampliación de los temas a representar, destacan: *Historia General de España* del Padre Mariana; *Historia General de España* de Modesto Lafuente y *Vidas de españoles célebres* de M. D. Quintana. A lo que cabría añadir toda una serie de revistas donde aparecían diversos estudios históricos en forma de artículo como: *el Semanario pintoresco español* o *La Ilustración Española y Americana*. C. Rejero, *La pintura de Historia de España* (Madrid, 1989), pp. 38-39.  
(5) J. Gállego, "La pintura de historia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma". *Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1979)*. Madrid, 1979, p. 22.  
(6) "El cultivo de la pintura de historia, requiere perfecto conocimiento de la época que se ilustra; y para alcanzar este conocimiento en el grado necesario es absolutamente preciso constante estudio, investigaciones arqueológicas, numismáticas, diplomáticas, literarias y filosóficas". R. Balsa de la Vega, "Ideal que debe perseguir nuestra pintura". *El Ateneo*, (15 enero 1888), p. 460.

cuadro reprodujera en todos sus detalles un texto concreto, que pudiera contemplarse, incluso, con el pasaje del libro delante. Si lo conseguía, el lienzo era bien considerado casi de inmediato.<sup>(7)</sup> No obstante, el pintor debía emplear con prudencia los escritos puesto que las crónicas contemporáneas o de la época podían estar cargadas con un subjetivismo que podía modificar o afectar el resultado final de la pintura.<sup>(8)</sup> Con todas estas dificultades y problemas surgidos de la labor investigadora, no deja de ser meritorio el interés del artista español del siglo XIX por conocer en profundidad el asunto que tiene pensado representar, controlarlo hasta los más pequeños detalles con el fin de ofrecer a la Exposición Nacional y al público un realismo histórico que satisfacía los cada vez más exigentes gustos y necesidades estéticas.

Los textos de Historia y los literarios, constituyeron una ayuda indispensable para el pintor dedicado a las grandes máquinas del pasado y se convirtieron también en un aliado importante para aquellos especializados en cuadros de género y costumbres, sobre todo, los ambientados en los siglos XVII y XVIII. La pintura de "casacones" fue adoptada por artistas españoles de la talla de *Mariano Fortuny* tras su éxito en Francia de la mano de *J.L. Meissonier* (1815-1871). Fortuny la dotó de una singular maestría y personalidad y la convirtió en una de las favoritas del público español.<sup>(9)</sup> La demanda que los pintores debían cubrir en su propio país y en el extranjero era notable, la competencia era encarnizada entre los propios autores. Además, las exigencias de la clientela en cuanto al tema, la composición, figuras y objetos eran tan estrictas que el creador se veía obligado a disponer de tiempo para, a través de las imágenes y de la producción literaria de aquellos siglos, enriquecer el repertorio, sin perder fidelidad en la representación. De este modo se conservaba la posibilidad de sorprender al comprador, consiguiendo, quizás, en última instancia, un nuevo encargo.

*José Benlliure Gil* (1855-1937) no escapó a la utilización de este recurso habitual entre sus compañeros. Un uso todavía más justificado si tenemos en cuenta la cuantiosa producción pictórica que realizó y la variedad de géneros que practicó. Cuando se habla de este artista inmediatamente vienen a la memoria los cuadros de huertanos valencianos que habitan las salas de nuestros museos. Estos, en realidad, dan una visión extremadamente parcial de su obra, cuando ésta gozó, sin embargo, de una estimulante diversidad. Las costumbres y el género ocuparon, no puede negarse, un lugar importante entre sus encargos, pero a ellos cabe añadir la pintura orientalista, la fantástica, la religiosa e incluso la ilustración; y en estos lienzos empleó la literatura como instrumento para mejorar los resultados de sus obras.

Hoy en día, a la vista de los cuadros del artista valenciano puede parecer que los clientes de Benlliure no eran demasiado estrictos en la representación del tema, pues éste era, por lo general, de carácter intrascendente: unas composiciones carentes de dramatismo y repletas, por el contrario, de modestas anécdotas amables. Sin embargo, la fascinación y el interés creciente despertado por el arte de la pintura, su popularización entre un público cada vez más amplio y ávido de novedades, la necesidad del cliente de ver rentabilizado en colores sobre el lienzo su inversión, hacían que el pintor echara mano de algo más que su imaginación, buscando fuentes escritas que colaboraran en una representación más fiel del asunto.<sup>(10)</sup>

Al papel del comprador en el afán investigador de Benlliure habría que añadir también el de la crítica artística. En la prensa solía hacerse un exhaustivo repertorio de los elementos que formaban parte de la composición para exaltar así el cuidado y la maestría del artista en su ejecución. El crítico atendía a la factura y al color, pero le gustaba al mismo tiempo destacar su interés en la descripción realista de todos los detalles, pues para él era muestra de concienzuda formación y laboriosidad, siempre agradecidas y bien pagadas, también, por el público. Un pintor de la categoría de Benlliure, más entregado a lo largo de su vida a complacer al *amateur* que a desarrollar un estilo propio y original, no dudó tampoco en deleitar, con sus alardes pictóricos a una estricta crítica que podía ejercer ciertas influencias en los diletantes.

La pintura de historia tuvo escasa importancia en la producción del artista valenciano, con ella podía permitirse el lujo de conseguir algún memorable triunfo en la Exposición Nacional de Madrid, pero no era una buena

(7) J.E. García Melero, "Pintura de historia y literatura artística en España". *Fragmentos*. N.º 6, (1989), p. 57. En algunas ocasiones el texto en cuestión formaba parte del catálogo de la exposición nacional. Así sucedió, por ejemplo, con el cuadro de Salvador Martínez Cubells titulado *Los Carvajales* y presentado a la exhibición de 1867. Tras los datos de la obra se añadía un pasaje de la "Historia general de España desde los tiempos más primitivos hasta nuestros días" (1850-1867) de Modesto Lafuente, "tomo 6.º, parte 2.ª, libro 3.º". *Catálogo de la Exposición Nacional de 1866* (Madrid, 1867), p. 44.

(8) C. Reyero, *La pintura de Historia en España* (Madrid, 1989), pp. 64-72.

(9) Sobre la presencia del Barroco en el arte contemporáneo español: J. Pérez Rojas, "El Barroco y el arte español contemporáneo. 1860-1927". *Ars Longa*, n.º 4, (1993), pp. 73-92.

(10) La clientela de Benlliure, marchantes y particulares eran muy exigentes, incluso cuando les gustaba un cuadro expuesto en alguna galería le solicitaban uno semejante, con ligeros cambios para que fuera "original", único. Esta circunstancia sometía al artista a una tiranía, a un constante esfuerzo artístico que después, eso sí, se veía recompensado económicamente. Para más información sobre la relación de Benlliure y el mercado ver: Victoria E. Bonet, "José Benlliure Gil (1855-1937) y el mercado artístico europeo". *Goya*, n.º 234, (1993), pp. 330-338.

mercancía para introducirla en el mercado internacional.<sup>(11)</sup> Cuando el pintor participó en la oposición a Roma de la Diputación Provincial de Valencia en 1872 tuvo que realizar dos obras de tema histórico: un lienzo donde se ilustrara le escena del *Cardenal Adriano, Obispo de Utrecht, recibiendo a los jefes de las Germanías en el Palacio de Vilaragut* y un boceto con *Defensa de la Puerta de Cuarte contra los franceses por el Palleter y paisanos armados*.<sup>(12)</sup> Podría pensarse con buena voluntad que para la realización de ellas consultara algunos textos, sobre todo en el segundo caso, pues el detalle en la narración de los acontecimientos y algunos elementos de la composición con seguridad eran desconocidos por un joven de su edad que no había recibido una formación escolar sólida. No obstante, la presencia en el tribunal de *Vicente Boix*, su ayuda a los opositores y la existencia de textos sobre estos hechos históricos pudieron ser la referencia más probable para el artista. Es posible que, además, empleara algunas estampas o grabados para esbozar la complicada composición, repleta de figuras, y salvar así lo que sería una gran dificultad para un joven artista en formación.<sup>(13)</sup>

A la hora de realizar un cuadro de costumbres, Benlliure hace uso de la literatura, pues aunque no le facilitaba un tema concreto, sí podía proporcionarle datos sobre los ambientes y escenarios en los cuales se movían las personas de la época que recreaba o, incluso, una descripción de las ropas que vestían. Aunque estos cuadros eran producto de su imaginación, expresión de su capacidad creadora y, en otros casos, de la de su clientela; pero, a pesar de ello, el pintor valenciano le gustaba ofrecer una imagen con cierta dosis de realidad, lejanas a los abusos románticos que habían quedado trasnochados. Pudo utilizar alguna fuente documental, sin embargo, empleó la literatura contemporánea para evitar que la idealización o

el falseamiento acamparan por los rincones de alguna taberna o patio. Aficionados él y sus compradores a los cuadros con asuntos situados cronológicamente en el siglo XVII, solía consultar textos del Siglo de Oro que despertarían su imaginación y saciarían su afán realista. Así, Benlliure recogió pasajes, entre otros, de “El Quijote” y “Rinconete y Cortadillo” de *Cervantes*, “El lazarillo de Tormes”, “Guzmán el Bravo” de *Lope de Vega* y “Guía de avisos y forasteros” de *Liñán*, fechado hacia 1614. Curiosamente no sólo fue la literatura española su única fuente de inspiración, pues escogió algunos libros de autores italianos como el famoso “*I promessi sposi*” de *Alessandro Manzoni* (1785-1873), en el cual se relatan las vicisitudes de una pareja de campesinos en la Lombardía del siglo XVII, muy apropiado por tanto para los intereses histórico-artísticos del pintor.

No deja de llamar la atención que el artista valenciano no sacara partido con más frecuencia de las páginas literarias, escogiendo un pasaje concreto y trasladándolo después al lienzo con mayor o menor fidelidad.<sup>(14)</sup> De hecho en las Exposiciones Nacionales comenzaba a considerarse un nuevo tipo de asunto que algunos críticos conocían como *género histórico*. A él se adscriben aquellos cuadros cuyo tema, inspirado en la literatura, se aproxima a las costumbres, al igual que su ejecución, de rico colorido y cierta desenvoltura, pero se alejan de la anécdota para aportar una cierta carga moralizante.<sup>(15)</sup> Si la demanda de la pintura de Benlliure se hubiera concentrado en España, el artista hubiera empleado estos asuntos en más de una ocasión, pues el público comenzaba a valorar este género. En el extranjero, donde el pintor tenía a su principal clientela, su aceptación hubiera sido un tanto más fría por el menor conocimiento de las fuentes literarias y sus protagonistas. Por otra parte, los compradores se decantaban por un tipo de temas ajenos a la doble lectura en los que el encanto y la intrascendencia de un instante, captado supuestamente al azar, fueran los principales ingredientes.

Dentro del amplio abanico temático que plasmó Benlliure en las telas se encuentra el fantástico. Esta es, quizás, la faceta menos conocida y la que más sorprende

(11) José Benlliure, consciente de la importancia de este género para consolidar su carrera en España, abordó el tema histórico en un lienzo que no llegó a concluir. Un fragmento de esta obra se conserva en la Casa-Museo Benlliure. El cuadro se titulaba *Tierra* (ca. 1879) y recogía un pasaje de la vida de Colón. Oleo sobre lienzo. 240x184 cm. Sin firma. n. cat. 122.

(12) “Actas del tribunal de oposiciones a la plaza de pintor pensionado en Roma”. Sesión del 15 de abril de 1872. *Archivo de la Diputación Provincial de Valencia*. Fomento Cultura: Pensiones de las Bellas Artes. Pintura (1863-1976). Caja 1. Expediente 3.

(13) Pudieron servirle como referencia las numerosas estampas que representan el levantamiento de la ciudad de Madrid contra los franceses el dos de mayo de 1808. “Día dos de Mayo de 1808”. ca. 1814; E. Zarza; V. Castelló, “El dos de mayo de 1808”. *El Museo de las Familias*, 1844; J. Carafa, “Tarjetas de visita alusivas a la Guerra de la Independencia”. 1814-1818. Sobre la oposición de 1872 y la participación de José Benlliure puede consultarse: V. E. Bonet Solves, “José Benlliure Gil y la oposición para Roma de 1872: Un boceto inédito”. *Archivo de Arte Valenciano* (1993), pp. 142-145.

(14) De este pintor se conoce una obra titulada *Los ojos verdes*, inspirada en unos versos de Gustavo Adolfo Bécquer. Cuando fue publicada en la prensa, junto a la reproducción del trabajo de Benlliure, aparecía el texto del escritor. *La Ilustración Española y Americana*, n. 1, (8 enero 1881), pp. 20-21, 23.

(15) “algunos también sugeridos por obras literarias, hechos o personajes consignados en nuestros poemas, novelas o romances con tal que no correspondan exclusivamente a la historia, sin que sean creados por la inventiva de autores, á cuyo fecundo ingenio deban su fama”. J. García, *Las Bellas Artes en España. 1866*. Madrid, 1867, p. 87.

al espectador de hoy en día. Tal vez el cuadro más emblemático de este género sea *La Visión del Coloseo* (Museo San Pío V), pero esta gran fantasmagoría no fue un producto aislado dentro de su carrera sino, tal vez, el resultado último y no menos espectacular de una constante y fructífera reflexión sobre estos temas. Para Benlliure estos asuntos eran una especie de juego pictórico, como una especie de guiño establecido con el espectador al que alejaba de la apacible y aburguesada realidad cotidiana e incentivaba su imaginación. Aquí podríamos atisbar algo del escapismo tan característico de los románticos.<sup>(16)</sup> El éxito cosechado con este género fantástico, sobre todo en Centroeuropa, y su grado de imaginación era tal que sus contemporáneos llegaron incluso a considerarlo el creador de esta tendencia.<sup>(17)</sup>

Entre los temas favoritos de Benlliure dentro de este género estaban los aquelarres, con un esquema similar en todos ellos: la obra está llena de brujas, monstruos y animales vinculados con las prácticas de la magia. El núcleo de la composición lo constituye una hechicera o un mago llevando a cabo el embrujo, frente a este personaje, entre unas delicadas brumas, surge la muchacha invocada por su amante, también presente en la escena. La presencia de la hermosa joven constituía el principal atractivo de un cuadro donde el pintor despliega un memorable repertorio de superstición y fealdad.<sup>(18)</sup>

El componente esencial en la creación de este género de cuadros era la propia fantasía de José Benlliure. Era él quien concebía el conjunto, el ambiente donde acontecía el hechizo mágico y el grupo de figuras que debía habitarlo. Ahora bien, el artista valenciano, una vez más utilizó fuentes literarias para su ejecución. Su empleo no significaba que las páginas siempre fueran traducidas con absoluta fidelidad a la tela, pero eran un buen punto de partida para su elaboración, bien insinuando un personaje o una acción determinada. Al igual que sucediera con los cuadros de costumbres, el uso de referencias escritas ampliaba el repertorio temático dentro del mismo género y, por otra parte, le permitía proporcionar a la imagen pintada de un cierto aspecto de realidad. Puede parecer extremadamente paradójico el hecho de que el pintor utilizara la literatura para ofrecer un carácter de autenticidad al asunto fantástico y, al mismo tiempo ser más imaginativo. Era un intento de sorprender y fascinar al espectador y al posible cliente a través de una fantasmagoría cargada de realidad o aparente realidad. Además del beneficio directo que podían extraer estas obras de los textos literarios, encontramos un motivo más profundo para permitir o facilitar su aceptación en nuestro país, pues pudo apoyarse también en ellos para proporcionar una base sólida, una justificación.



Los críticos españoles y los círculos académicos fueron, en principio, reticentes a aceptar la pintura de género, incluso la de costumbres, por la excesiva trivialidad de los temas y por sus ansias de realismo al manifestar un acusado contraste con la pintura de corte idealista consagrada entonces. Si su actitud había sido tan fría a la hora de admitir escenas amables de la vida cotidiana, de qué modo recibirían unas composiciones en las cuales se busca la fantasía y el encanto de lo horripilante. Tal vez con un directo rechazo. Sin embargo, tenían la posibilidad de ser consideradas: si las obras, en vez de representar un mero producto de la imaginación de su creador, se apoyaran en escritos conocidos dentro del panorama literario español. Entonces la pintura adquiriría un nuevo valor, era una cuidadosa y delicada traducción en imágenes de un pasaje admitido y considerado por crítica y público. Tenía una razón de existir, una justificación que mostraba la eficacia y la necesidad del uso de la literatura. En algunos

(16) Ya en el siglo XVIII se reivindica el valor de la imaginación y lo irracional frente a la racionalidad defendida por la Ilustración y el Neoclasicismo. Así, el arte (J. H. Füssli) y la literatura (Marqués de Sade) descubren el horror, lo monstruoso, la locura, la fantasía perversa como temas de interés y, al mismo tiempo, como fuente de placer (*Sobre los placeres derivados de los objetos de terror e investigación sobre los distintos tipos de angustia que provocan sensaciones agradables*. 1775). Esta complacencia en el terror y su exaltación de la irracionalidad fueron muy bien recibidas por el movimiento romántico y su público.

(17) F. Rahold, "Via Margutta, 33". *La Ilustración Artística*, (31 enero 1887), p. 39.

(18) En el Museo San Pío V de Valencia se conserva una tabla temprana con este asunto con el título *Escena de brujas de Fausto*. Oleo sobre tabla. 36x51 cm. Firmado: J. Benlliure/1878. ang. inf. der. n. cat. 803. En la prensa de la época aparece esta misma obra titulada *El cuento de brujas*. "Exposición del Ateneo de Valencia". *Las Provincias*, 4 de agosto 1878. Noticia facilitada por el Dr. D. Vicente Roig Condomina. Muy semejante a ésta es *Un aquelarre*. "Nuestros grabados". *La Ilustración Española y Americana*, 22 noviembre 1878. p. 315. fig. p. 331.

casos las fuentes escritas de la más variada naturaleza sirvieron de inspiración o documentación, en otros Benlliure puso su empeño en trasladar al lienzo determinado pasaje con mayor o menor fortuna.<sup>(19)</sup>

Dentro de este género, el pintor realizó algunos lienzos basados en autores del siglo XIX, próximos a clientes y críticos. Así sucedió con el cuadro “¡Que viene un alma!”, presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1876, basado en un episodio de la Jornada segunda de *El Drama Universal* (1869) de Ramón de Campoamor y *Camposorio* (1817-1901). El carácter del texto lleno de imaginación y la buena acogida por parte de los lectores, llevó a Benlliure a escogerlo como tema para una pintura que había de ser presentada a una exhibición nacional. Benlliure trasladó al lienzo este pasaje con su habitual despliegue colorista, mencionado por la crítica de entonces, y su factura de breve soltura, adecuada para este tipo de escenas. La pintura obtuvo una buena acogida. Tal vez la inocente originalidad y, sobre todo, el hecho de que estuviera inspirada en un texto conocido por quienes la contemplaban garantizaban plenamente su aceptación y su éxito.<sup>(20)</sup> En los años siguientes fueron publicadas en la prensa algunas composiciones del pintor dentro de la línea de género fantástico en la cual se estaba especializando.<sup>(21)</sup> Lo cierto es que todas ellas parecían estar anunciando la mayor exaltación fantástica de su carrera, *La visión del Coloseo*, presentada a la Exposición Nacional de 1887.<sup>(22)</sup>

Además de los textos de autores del siglo XIX, la Biblia constituyó también para el pintor una fuente de inspiración constante y una ayuda inestimable a lo largo de su carrera. Ahora bien, su selección de pasajes bíblicos no se centra tanto en los principios fundamentales de la fe cristiana o de la vida de Cristo, como en aquellos donde se describen escenas sobrenaturales, apariciones y resurrecciones.<sup>(23)</sup> Entre los libros de la Biblia que más colaboraron en la obra del artista se encuentra en primer lugar el Apocalipsis, del que extrajo numerosos pasajes. También los textos de *Sofonías*, *Joel*, *Isaías* o *Job*. En la mayoría de los casos se trata de versículos concretos donde se describe el Juicio Final, no tanto para ser después trasladados al lienzo como una simple inspiración, como acicate para avivar su imaginación. Una pintura que podría considerarse como ejemplo de esta fuente literaria sería: *El Valle de Josafat en el día del Juicio Final*. Para la realización de esta obra, realizada en torno a 1900 quizás para revivir las glorias del pasado, tuvo como auxilio el libro de Joel que le sirvió para concebir el asunto y la composición general.<sup>(24)</sup>

El éxito de este género pictórico en Centroeuropa, incluso en fecha avanzada, debió llevar a Benlliure a

practicarlo en más de una ocasión con la esperanza de mantener, o quizás incluso ya entonces recuperar, las glorias del pasado. De aquí que el carácter fantasmagórico de inspiración literaria se repitiera en el cuadro *La Barca de Caronte*.<sup>(25)</sup> En esta pintura representa un asunto mitológico, extraño a su obra, pero no como producto de su interés por la antigüedad clásica sino como conocimiento de *La Divina Comedia*. En el canto III del “Infierno” Dante Alighieri recrea a Caronte, el encargado de transportar las almas, para el infierno cristiano; y lo muestra como un viejo de largos cabellos blancos y enjuta constitución.<sup>(26)</sup> A diferencia del grabado que Gustav Doré dedicó a estos versos de Dante la figura no aparece sola dominando su barca sobre el mar embravecido sino acompañando a un grupo de almas. La sutil armonía entre el dramatismo y la fantasía de la escena y la habilidad en

(19) Para uno de sus lienzos Benlliure utilizó un estudio de Juan Arzedun sobre los procesos a las brujas de Fuenterrabía durante el siglo XVII. De hecho, existe documentada una obra de Benlliure, concretamente un tríptico, con el título *Las brujas de Fuenterrabía*. Oleo. 98x335 cm. Presentada al Primer Salón de Otoño de Madrid en 1920. En una carta dirigida al pintor el autor del texto le agradece que haya contado con el mismo para la realización de la pintura. Carta de Juan Arzedun a José Benlliure. Madrid, 9 febrero 1911. *Archivo Casa-Museo Benlliure*. Este tema parece haber sido recurrente en la carrera del pintor.

(20) P. García Cadena, “La Exposición de Bellas Artes”. *La Ilustración Española y Americana*, (22 abril 1876), p. 270; “Nuestros Grabados. La insurrección de los muertos”, *La Ilustración Española y Americana*, (30 enero 1879), p. 59.

(21) Así sucedió con la pintura *Una noche de sábado*, inspirada en un texto de Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899); *Fra Filippo Lippi*. Benlliure escogió el fragmento en que el protagonista, junto a otros compañeros, es testigo de una infernal escena en las afueras de Florencia. “Nuestros Grabados. Una noche de sábado”. *La Ilustración Española y Americana*, (30 noviembre 1880), p. 315.

(22) A. Alejos, “En torno a *La Visión del Coloseo* de José Benlliure”. *Archivo de Arte Valenciano*, (1984), pp. 74-76.

(23) La pintura religiosa no tuvo gran importancia en la obra de Benlliure. Se conoce, no obstante, el lienzo titulado *El Gólgota*, presentado a la Exposición Nacional de 1878. El arte religioso del artista se centra fundamentalmente en la figura de San Francisco y su ciudad. Así. En 1926 se publicó un texto del P. Antonio Torró sobre la vida del santo cuya ilustración corrió a cargo del pintor valenciano. Cada una de las imágenes fue el resultado de una profunda investigación realizada por el artista a lo largo de su vida, no sólo de las fuentes literarias sino también de los lugares visitados por San Francisco. Sus cuadros de monaguillos, monjas o procesiones entrarían dentro de la llamada pintura de género.

(24) Joel, capítulo 4, versículo 12, 14 y 15. El gran lienzo, aunque bien recibido por la crítica, no consiguió comprador. La transformación del tema por *San Vicente predicando el Juicio Final*, supuso al menos un nuevo reconocimiento en su tierra natal. El cuadro se encuentra en la actualidad en las Escuelas Pías de Valencia.

(25) Oleo sobre lienzo. 103x176 cm. Fdo. ang. inf. der.: “José Benlliure”. ca. 1896. Museo San Pío V. Valencia, n. cat. 805.

(26) D. Alighieri, *Divina Commedia*, (ed. 1980), vol. I, pp. 67-68. Milano, 1980.



el manejo del pincel le granjearon una cálida acogida en Centroeuropa.<sup>(27)</sup>

La estrecha amistad de la familia Benlliure con el escritor Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928)<sup>(28)</sup> le llevó a realizar un gran proyecto: la ilustración de *La Barraca*. Este trabajo en el que el artista puso su empeño a comienzos de los años 20, supuso un reto especial. En primer lugar, nunca hasta entonces había traducido un texto en imágenes, con la fidelidad que exige la ilustración literaria. Por otro lado, Blasco Ibáñez ponía en sus manos una oportunidad de oro para mostrar al público una visión diferente de la huerta valenciana y sus habitantes, como él ya había intentado defender desde hacía algún tiempo. En cuadros como *El tío Clin de Rocafort* o *El tío Andreu*, José Benlliure pretendía ofrecer una imagen más próxima de la realidad del campesinado de Valencia que la idílica y un tanto folklórica ofrecida por pintores de la talla de Joaquín Agrasot. La ilustración de *La Barraca* le permitía reivindicar a un público más amplio un costumbrismo donde se reflejara con cierta veracidad las tradiciones y la esencia de lo valenciano, que para él residían precisamente en la propia huerta.



El encargo de plasmar toda esta riqueza de matices humanos y vivencias de un pueblo apoyado por las palabras de un escritor, conocedor profundo de esa realidad, supuso para Benlliure la posibilidad de dignificar lo que durante tanto tiempo se había trivializado. Así, José Benlliure se guía por su devoción hacia la huerta y la admiración por sus habitantes. Una vez más, en la ilustración de determinados pasajes, el artista exhibe una notable capacidad descriptiva en la representación de la figura masculina, a la que sabe extraer los más variados aspectos. Redunda en beneficio de esta cualidad la habilidad a la hora de manejar el color, aunque éste se reduzca a una gama que abarca del blanco al negro. A pesar de esta limitación recrea con igual efectividad la corporeidad de los personajes, los delicados matices de la luz e incluso la atmósfera que envuelve a las figuras. Blasco Ibáñez debió ver sus aspiraciones colmadas con el trabajo del pintor, pues tomó la decisión de encargarle la ilustración de alguna novela más, lo que hubiera supuesto una nueva tabla de salvación para Benlliure en aquellos años.<sup>(29)</sup> No sabemos si lo ambicioso de la propuesta o la muerte del escritor, acaecida unos años después, frustraron lo que habría sido uno de los mejores ejemplos de colaboración entre pintura y literatura.

La figura de José Benlliure Gil encierra una curiosa paradoja: para el público valenciano es uno de los pintores más conocidos de su escuela pero, al mismo tiempo, se posee un limitado conocimiento de su producción. Tradicionalmente se le vincula con la pintura costumbrista en la cual, por supuesto, destacó con brillantez frente a otros compañeros de su tiempo. Sin embargo, sus intereses, dentro de las posibles limitaciones de su estilo, fueron variados y no dejó de explotarlos con cierta habilidad. A la hora de trabajar los distintos géneros que practicó, el pintor hizo uso de la literatura. Lo más frecuente es que los textos fueran literarios o meros repertorios que le

(27) La obra fue presentada en Berlín. *Internationales Kunst-Ausstellung*. Berlín, 1896. n. cat. 172, p. 10; Dresde. *Internatinalen Kunst-Ausstellung*. Dresde, 1896. n. cat. 33, p. 15 y Viena. *Jubiläum Kunstaussstellung*. Wien, 1898. n. cat. 551, p. 109.

(28) "He sabido que el amigo Pepe, tu simpático hermano, está en Valencia... Tengo ganas de ir á esa para abrazarle y echar un párrafo, pues ya sabes lo mucho que quiero a Pepe tanto por sus grandes méritos de artista como por su carácter y altura. Carta de Vicente Blasco Ibáñez a Juan Antonio Benlliure. Torrevieja, 6 julio 1897. *Archivo Casa-Museo Benlliure*.

(29) "Celebraré que sea un hecho la noticia que nuestro amigo Mateu me manda en su última carta; pues me dice que Blasco Ibáñez le ha encargado que ilustre tres novelas más lo que es una gran satisfacción para V. y para sus admiradores". Carta de Casimiro Grani a José Benlliure. Madrid, 18 marzo 1923. *Archivo Casa-Museo Benlliure*.

sirvieran para ilustrar determinadas épocas con relativo verismo, como sucede en los cuadros de costumbres. En el caso de algunas obras la traducción fue hasta cierto punto fiel, en otras, como en las de tema fantástico, la literatura supuso únicamente el punto de partida para una exaltación de su imaginación. Por último, Benlliure aborda una relación más estrecha entre pintura y literatura al realizar la ilustración de algunos libros en los últimos años de su carrera. Este breve repaso confía en ofrecer una nueva perspectiva de la obra de José Benlliure que supere la visión esquemática de unos cuadros calificados de

superficiales, cuando tras ellos puede descubrirse la labor del pintor en la documentación del trabajo y en la constante búsqueda de unas nuevas fuentes de inspiración entre las que la literatura constituía una fiel y hábil aliada.

VICTORIA E. BONET SOLVES  
*Universidad Politécnica de Valencia*