

BENLLIURE EN LORCA

Francisco José Fernández Guirao

Resumen

El escultor valenciano Mariano Benlliure va siendo cada día mejor conocido gracias a los estudios que algunos investigadores han llevado a cabo sobre él y sus obras en los últimos años. En esta ocasión se indaga detenidamente en una escultura que el artista ejecutó para Lorca por encargo de la condesa de San Julián a principios del siglo XX, conservada en la capilla particular que la familia Pérez de Meca tiene en el santuario patronal de la Virgen de las Huertas. En el artículo se analiza la personalidad del autor y la realización de la obra en cuestión, un bello relieve de carácter funerario tallado en mármol, lo que nos permite volver a subrayar las extraordinarias dotes artísticas de este eminente escultor.

Palabras Clave: Mariano Benlliure, escultura, relieve funerario, Pérez de Meca, Santuario de la Virgen de las Huertas, Lorca.

Abstract

The Valencian sculptor Mariano Benlliure is becoming more and more well-known thanks to the contributions that some researchers have carried out on him and his work in recent years. On this occasion, the focus is on an in-depth study of a sculpture created by the artist for Lorca which was commissioned by the Countess of San Julian at the beginning of the twentieth century, and preserved in the private chapel that the family Pérez de Meca has in the sanctuary of the Virgen de las Huertas. The article analyzes the personality of the author and the creation of the sculpture, a beautiful carved marble funerary relief, which allows us to emphasize the extraordinary artistic talent of this eminent sculptor.

Key words: Mariano Benlliure, sculpture, relief funeral, Pérez of Meca, sanctuary of the Virgen de las Huertas, Lorca.

1. BREVES ANOTACIONES QUE ASUMEN LA FORMA DE UNA INTRODUCCIÓN

El arte de fin de siglo tiene en Mariano Benlliure (Valencia, 1862-Madrid, 1947) un destacado modelo de artista dinámico y cosmopolita y una referencia obligada en el arte de entre siglos. Con una muy amplia visión de su trabajo y de la sociedad del momento, y dispuesto siempre a experimentar en busca de nuevas soluciones plásticas, Benlliure supo conjugar las influencias creativas, los géneros y los temas más dispares, dotando a cada una de sus obras de una marcada huella personal.

Prototipo del escultor oficial, su obra resume las diferentes tendencias y usos del fin de siglo, a lo que vendrá a colaborar su facilidad técnica y su extraordinaria habilidad como personalidad pública, alternando con especial brillantez su carrera artística con la actividad política. En esta última obtuvo diversos e importantes cargos, como la Dirección General de Bellas Artes, desde la que llevó a cabo una verdadera dictadura estética (RINCÓN 1992, 31).

Tras la brillante tesis de la profesora Victoria Montoliu¹, punto de partida para otros muchos estudios sobre el artista, han sido relativamente

¹ Violeta Montoliu (1986): *Mariano Benlliure*. Generalitat Valenciana, Valencia. Durante muchos años agotada y de la cual se ha sacado una reciente edición en abril de 2009, constituye una pieza esencial para el estudio del escultor.



Mariano y José Benlliure. Fotografía: F. Sanchis, ca. 1920. 580 x 470 mm. Fuente: Archivo Casa-Museo Benlliure. Ayuntamiento de Valencia

pocos los trabajos dedicados al genial escultor. Los realizados con posterioridad son, o bien de carácter temático (Benlliure y la medalla² o Benlliure y los toros³) o bien, como el que presento, un estudio individualizado de una pieza concreta que, a nuestro entender, revela aspectos de interés que pueden contribuir a conocer mejor la personalidad y cualidades artísticas de este destacado escultor valenciano. Si la obra de Montoliu supone, tras la de Quevedo Pessanha⁴, la piedra angular para la historiografía y estudio del escultor, su extensa, densa y polifacética obra permite otras pequeñas aportaciones que incitan a romper con la tristemente extendida costumbre de reiterar los juicios de autores anteriores.

El relieve *El soplo de vida* es la única obra de Mariano Benlliure en Lorca y supone al mismo tiempo la única muestra de modernismo escultórico que puede verse en la ciudad (MUÑOZ 1999, 258). Su variedad y riqueza de matices la hacen digna de ser considerada, sin duda, como una de las piezas escultóricas más sobresalientes que conserva entre su rico patrimonio artístico la Ciudad del Sol.

2. EL TRABAJO DE BENLLIURE EN SU ETAPA DE PLENITUD

Las primeras décadas del siglo XX suponen para Mariano Benlliure el periodo de mayor esplendor de su carrera. Su puesto como director de la Academia de España en Roma le permite estar al día de las nuevas tendencias y posturas culturales del momento, que aplicará en sus encargos reales y oficiales: el Monumento a Alfonso XII (1902-1909), el monumento a Goya (1902), el mausoleo de Sagasta (1904), el monumento al General Martínez Campos (1907) o el de Emilio Castelar (1908), entre otros.

La muerte de sus progenitores entre 1906 y 1907, junto a otros hechos personales y familiares, coincidentes con una época de intenso trabajo, repercute claramente en la obra que está realizando. Dicho trasfondo íntimo se deja traslucir en la etapa plena de su carrera desarrollada entre 1907 y 1920, con mucha clientela adinerada y monumentos oficiales de envergadura con los que logrará prestigio y fama, tanto en España como en Hispanoamérica, de donde recibirá multitud de encargos, que estarán sustentados precisamente en la altísima y reconocida calidad artística de sus trabajos.

Como manifiesta la profesora Montoliu, «definitivamente Benlliure se sitúa en la cumbre indiscutible de la escultura monumental, es más, su firma da mayor prestancia y garantía de éxito a los que le contratan y, por otro lado, aumenta su prestigio en el terreno particular que es, en definitiva, el sector que le proporciona ingresos suficientes para mantener su taller. Por todo esto, trabaja sin descanso y acepta cuantos encargos le ofrecen incluyéndolos en el proceso simultáneamente» (MONTOLIU 2009, 126).

² Un estudio muy documentado de su obra medallística es el trabajo de Marina Cano Cuesta: «Mariano Benlliure y la Medalla». *Numisma*, año XLI, número 229, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos en colaboración con la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, julio-diciembre, 1991, pp. 129-150.

³ Baste recordar la gran exposición monotemática realiza en Valencia durante los años 2007-8 «Mariano Benlliure i la Fira Taurina», bajo el auspicio de la Generalitat Valenciana y con proyecto científico de Lucrecia Enseñat Benlliure.

⁴ Carmen de Quevedo Pessanha: *Vida artística de Mariano Benlliure*, Espasa-Calpe, S.A Madrid. 1947. Prólogo de José Francés.

Es en este momento cuando «coinciden varios encargos de tipo funerario monumental que no había hecho desde el de Julián Gayarre⁵ y que van a aumentar a medida que van desapareciendo las familias que en un principio le habían encomendado decoraciones de palacios y jardines. Sin embargo, para cada uno de ellos busca una composición diferente, e incluso a través del tratamiento del tema observamos cambios inherentes al estilo y a la concepción simbólica del artista» (MONTOLIU 2009, 115). En esta línea de trabajo encontramos el panteón de los duques de Denia⁶ y el de la familia Moroder de Valencia⁷, en donde la destacada figura de un ángel, de silueta sinuosa y aspecto asexuado, abre la puerta de bronce del mausoleo, composición ésta que retoma el relieve funerario que hiciera anteriormente para la Condesa de San Julián de Lorca. Igualmente reseñables son: el mausoleo de Don José Arana y Elorza⁸, el Mausoleo de Canalejas⁹, el panteón de la vizcondesa de Termens¹⁰, panteón de Don Miguel Moya y Ojanguren¹¹ o el panteón de Monsieur de Lacaze-Duthiers¹².

Las diferencias en los detalles ornamentales y en la minuciosidad del trabajo de cada elemento caracterizan este periodo lleno de obras menudas junto a composiciones plenas de reposo y majestad. A la obra de Benlliure se la ha

calificado de realismo naturalista «vivo y extremado» (DE LAS HERAS 2003, 61)¹³.

3. LA CRIPTA MAUSOLEO DE LA CONDESA DE SAN JULIÁN

El Mausoleo de la Condesa de San Julián, o como es más conocido, «de los condes», destaca como obra verdaderamente singular dentro del conjunto conventual de la Virgen de las Huertas¹⁴. El punto de partida para la erección de este panteón fue el desplome en la noche del 6 de noviembre de 1901 de la primitiva torre del convento, hecho que propició la construcción de una capilla y cripta en uno de los lados de la cabecera del santuario patronal. La obra llevada a cabo, en líneas generales, corresponde a esa arquitectura ecléctica de finales del siglo XIX, común en tantas ciudades españolas durante el periodo de la Restauración, caracterizadas por un aire apacible, porte aristocrático y provinciano, señorial y rural.

El desplome de la torre de la iglesia produjo la ruina parcial del coro situado a sus pies. Para la recaudación de fondos que ayudaran a la reconstrucción de las partes dañadas se creó al efecto una comisión que contó, entre otros, con el patrocinio de los Condes de San Julián, en la

⁵ Sebastián Julián Gayarre (1844-1890) fue un tenor español de origen navarro. Su mausoleo en bronce y mármol, que a la luz ambiental produce un efecto deslumbrante, se encuentra en el Cementerio de El Roncal, Navarra. Finalizado en 1900, se instaló finalmente en su ubicación final en 1901 tras cierta resistencia por parte del propio Benlliure, el cual «*anteponía el asombro diario de las masas al descubrimiento excepcional de la emocionante belleza que posee su emplazamiento*» (VIDAL 1977, 256). El dinamismo compositivo de la obra, que abandona toda simetría, logra ya un resultado cercano a la estética modernista.

⁶ Obra de 1904. Cementerio de la Almudena, Madrid.

⁷ Obra de 1909. Cementerio General de Valencia.

⁸ José Arana Elorza, conocido como Pepe Arana (1839-1908) fue un empresario taurino y de espectáculos, su monumento de 1909, está en el Cementerio General de Escoriaza, Guipúzcoa.

⁹ Obra de 1915. Panteón de Hombres Ilustres, Madrid.

¹⁰ María del Carmen Giménez Flores Brito y Milla (1867-1930), II vizcondesa de Termens, su mausoleo, de 1914, se encontraba en el Cementerio de Cabra, Córdoba.

¹¹ Monumento funerario al insigne periodista de 1920 que se encuentra en el Cementerio de San Justo, Madrid.

¹² Félix Joseph Henri de Lacaze-Duthiers (1821-1901), médico, biólogo y zoólogo francés, su panteón fechado en 1913 se encuentra en Banyuls-sur-Mer. Francia, frente al Laboratorio Aragón, fundado por Lacaze.

¹³ Citando a su vez a Tormo (TORMO Y MONZÓ, E. *La Escultura Antigua y Moderna*. Barcelona, Juan Gili, Editor, 1903, p. 210)

¹⁴ El Santuario de las Huertas y capilla de San Julián sigue estando catalogado por el Plan General Municipal de Lorca con Grado de Protección 1. Ficha nº 12 y número de Catálogo el 24.121. Recientemente, por resolución de 3 de abril de 2012, se ha reabierto por la Consejería de Cultura y Turismo de la Región de Murcia, el procedimiento de incoación del conjunto como Bien de Interés Cultural.



Santuario de la Virgen de las Huertas. Fotos Valera. ca. 1960. Fuente: Archivo Municipal de Lorca. AML

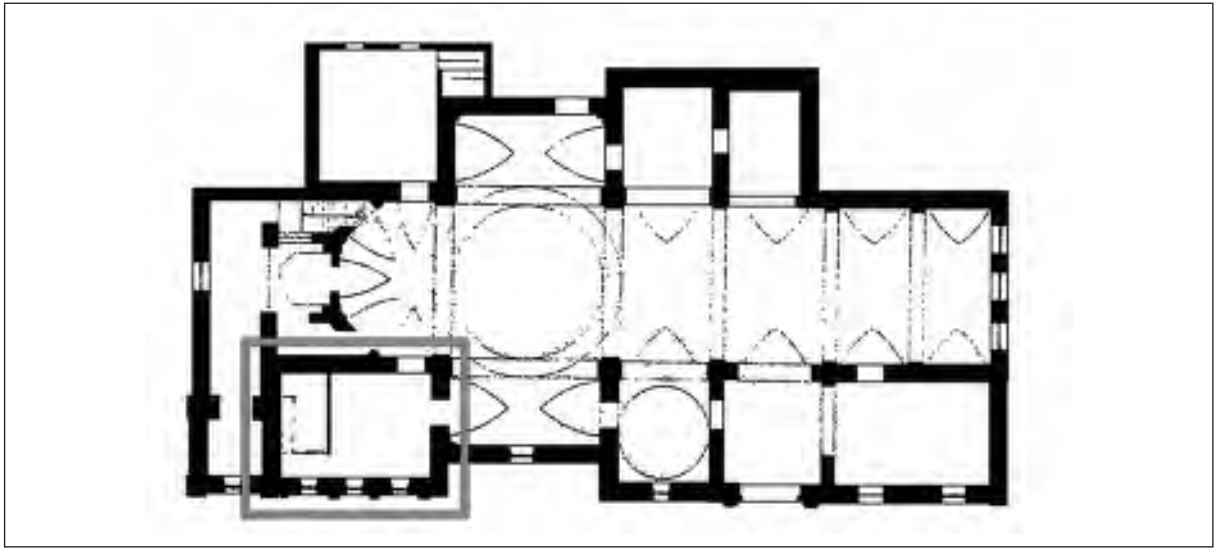
figura de don Antonio Pérez de Meca Trosé, 2º Conde de San Julián. Así la vuelta de la comunidad religiosa a su establecimiento fue consecuencia de la compra del convento por particulares. La adquisición del inmueble en 1894, y posterior cesión a la orden franciscana, se vio así favorecida por las aportaciones de don Antonio Pérez de Meca Trosé, don Bartolomé Ortiz Alcaraz, cura de San Patricio, y don Eulogio Saavedra Pérez de Meca (MARTÍNEZ 2005, 3). Esta vinculación directa con el santuario permitió a los Condes de San Julián disponer como patronos, casi como a la manera medieval, de un espacio donde construir la capilla para su enterramiento familiar¹⁵.

La torre que se levantó entonces quedó situada, no ya en a los pies como la primitiva, sino en la cabecera del templo, en el lado izquierdo del camarín. El proyecto fue realizado en torno a los años 1901-1902 por el arquitecto murciano José Antonio Rodríguez Martínez, si bien la obra no finalizó hasta bastantes años más tarde, alrededor de 1920¹⁶.

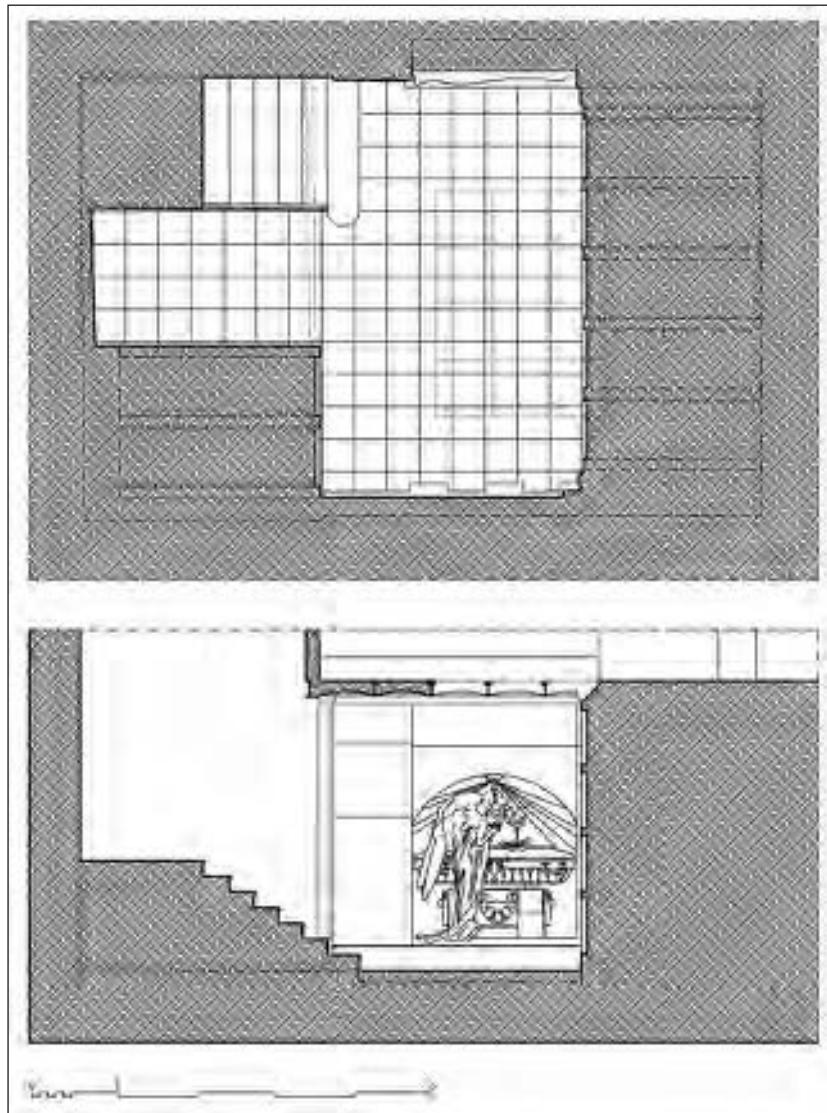
Una vez iniciados los trabajos para edificar la nueva torre, los Condes de San Julián hicieron su capilla funeraria entre la torre y el crucero de la iglesia, a la izquierda del presbiterio. Las obras se llevaron a cabo en 1903, tal y como queda reflejado en su fachada. La planta de la

¹⁵ En su propia lapida sepulcral en la cripta familiar se puede leer: «D. Antonio Pérez de Meca y Trosé Conde de San Julián. Vivió haciendo bien y su caridad quedó perpetuada como glorioso monumento en esta santa casa restaurada y donada por él nuevamente a los religiosos franciscanos el 10 de julio de 1895. Murió en el Señor el 21 de enero de 1896».

¹⁶ Sobre el estado de las obras: AML. Capitular de 17-5-1917: «También manifestó el sr. Presidente que una respetable comisión solicitaba el auxilio de este Ayuntamiento para la terminación de la torre de la iglesia de Nuestra Señora la Real de las Huertas. El sr. Martín dice que la obra de que se trata no es de necesidad, sino simplemente de ornato, y que por tanto podía demorarse, como ha sucedido con la de Santiago [...] pero que en atención a la calidad de los solicitantes podría hacer un pequeño donativo compatible con la escasez de fondos de la Caja municipal; AML, Capitular de 11-6-1920: «El sr. Presidente dice que la cantidad con que se puede ayudar a la terminación de la torre de Nuestra Señora la Real de las Huertas es la de 500 pesetas».



Planimetría de la Iglesia del Convento de la Virgen de las Huertas. Fuente: MUÑOZ, 1999. Tratamiento digital del autor.



Planta y sección de la Cripta de los Condes de San Julián. Fuente: Dibujo del autor



Don Manuel Figueras de Vargas, con barba, bajando por el pozo de una mina de El Pinar (Bédar) hacia 1895. Fuente: Fotografía reproducida del libro Memoria fotográfica de Garrucha, 1838-1936, de Juan A. Grima Cervantes, 1999

capilla es prácticamente cuadrada, con unas dimensiones interiores de 5'60 x 5'50 metros. El acceso a la capilla se realiza desde el crucero de la iglesia, a través de unos escalones que salvan el desnivel existente entre el pavimento general del templo y el solado de la capilla, resuelta a la misma cota que el presbiterio. Desde el altar mayor también se accede a su interior, a través de una pequeña puerta lateral. La bóveda que cubre el ámbito de la capilla es de cañón con lunetos, levantada sobre una cornisa continua, a excepción del paramento donde se ubica el altar dedicado a la Virgen del Carmen y el Purgatorio. La altura de cornisa es de 5'75 metros, lo que conforma un espacio casi cúbico. Sobre este cubo, la bóveda se levanta con una altura máxima de 1'60 metros en su parte central.

A la espalda del altar, una escalera de tres tramos desciende hasta la cripta subterránea de enterramiento de la familia de los Condes de

San Julián, situándose colindante con el muro de la torre. La forma rectangular de la cripta posee unas dimensiones de 5'30 x 3'30 metros, sin contar con el espacio ocupado por los nichos de enterramiento. El espacio conformado por el ojo de la escalera es utilizado, en la planta sótano, como lugar para la ubicación del osario.

La fachada está dividida en tres paños por cuatro pilastras eclécticas, levantadas sobre un zócalo continuo. En los distintos entrepaños se abren ventanas rematadas por arcos de medio punto y guardapolvos. En el remate, ejecutado con un esquema de serliana o motivo palladiano (colocación de un arco entre dos tramos de dintel), aparecen adornos de palmetas y motivos vegetales, que recuerdan recursos ornamentales de estilo modernista (FERNÁNDEZ, HERNÁNDEZ, GRANADOS 2005, 28-29).

4. LA COMITENTE

Doña Emilia Pérez de Meca Marín, 3ª Condesa de San Julián¹⁷, casó en primeras nupcias, el 15 de mayo de 1902, con el ingeniero don Manuel Figueras de Vargas y Cocte (1866-1903). Sin embargo, prontamente, sin haber transcurrido siquiera nueve meses del matrimonio, murió éste.

La condesa, ya viuda, vivió una temporada en Garrucha y quizás anduviera por Madrid. Debió de ser entonces cuando entrara en contacto directo con el propio escultor, o bien con otras familias aristocráticas que formarían parte de su clientela. No es difícil entender, por tanto, que la condesa dejara en manos del laureado escultor la noble tarea de inmortalizar la memoria de su difunto marido con una obra de gran altura artística que fuera destinada al recientemente concluido panteón familiar.

La petición a Benlliure se formularía, pues, con posterioridad al año 1903, fecha en la que

¹⁷ Título concedido por Isabel II el 23 de enero de 1847 a su abuelo paterno Don Antonio Pérez de Meca y Musso.

fallece don Manuel y se ultima la capilla. Entre dicho tiempo y el de terminación de la pieza, a finales de 1907, disponemos de un lapso de cuatro años durante los cuales debió gestarse la lápida. Estos años, por lo demás, coinciden con el periodo de creación del Mausoleo de los Duques de Denia (1904) y el encargo del panteón de la familia Moroder (1907-1909).

No sería descabellado pensar, lo que incluso aportaría cierto aire romántico al hecho, que en la traza del relieve pudiera haber influido la muerte de los padres del artista¹⁸. Sería un aspecto de íntimo trasfondo que nos remitiría a ese mundo personal, sentimental y con tintes melancólicos propios de la faceta más humana del escultor.

De lo que sí tenemos seguridad es que, gracias a una carta que le remite el artista a Doña Emilia Pérez de Meca Marín, a finales de 1907 el autor estaba dándole a su obra los últimos retoques¹⁹, y que en enero de 1908 la lápida quedó instalada en Lorca de manos del propio escultor.

5. BENLLIURE EN LORCA

El texto de la carta citada anteriormente, fechada el 14 de diciembre de 1907, no puede ser más descriptivo:

«[arriba, a la izquierda, impreso] Mariano Benlliure

Excma. Sra. Condesa de San Julián.

Mi distinguida amiga: Aquí en la Sierra rodeado de nieve con un espléndido panorama pero que sólo disfruto de él con la vista, recibo su atenta carta.

Ya tenía noticias por la persona que envié a esa ciudad con el relieve del estado de las obras

y solo esperaba órdenes [subrayado] tuyas para cumplir muy gustoso mi promesa de dirigir la colocación y dar la última mano al Ángel, respecto a su colocación, ¡Si seré yo santo que necesitan los Ángeles mi ayuda para estar bien colocados!! [sic, con dos signos de admiración]

Estoy terminando un grupo en barro que sin exponerse a que se pierda todo lo hecho, no es imposible interrumpir el trabajo hasta su terminación. Creo que a fines del corriente, o en su segunda quincena iré a esa, cuanto antes, le avisaré. Rogándole una vez más que el recibimiento no sea pomposo [subrayado] que no cubran la carrera los militares y el clero que deje el palio y Tedeum [subrayado] para cuando vaya oficialmente, pues este viaje es de riguroso incógnito.

Con el mayor respeto se pone a sus órdenes su buen amigo q. b. s. p.

Mariano Benlliure

[rubricado]»²⁰.

Esa primera visita a Lorca, de carácter estrictamente profesional para colocar y dar los últimos retoques a la pieza, se retrasará hasta el 4 de enero de 1908. A su llegada, el insigne escultor se hospedó en el Hotel España²¹, establecimiento sito en la calle Corredera, inaugurado dos años antes, en el que anteriormente estuvo la antigua fonda de la Roja.

La segunda cita, ya de marcado carácter protocolario, festivo y, podríamos decir, propagandístico, se realizaría pocos días después, el 8 de enero. En esa ocasión Benlliure fue acompañado por don Carlos Valcárcel, capitán de fragata²², don Manuel Llanos y el periodista Darío Pérez, quien haría una larga crónica del viaje al día siguiente en el diario liberal *El Imparcial*²³. La noticia del viaje a Lorca tuvo igualmente una breve cita en el diario *El Liberal* de Murcia del día 10.

¹⁸ Su padre murió en Junio de 1906 y su madre en febrero del año siguiente.

¹⁹ Archivo personal de D. Juan Guirao García. Copia de la carta se puede consultar en el Archivo Municipal de Lorca. AML.

²⁰ Ídem.

²¹ *El Liberal de Murcia*. 5 de enero de 1908.

²² Creo que puede tratarse de Don Carlos Valcárcel y Ruiz de Apodaca, hijo del insigne marino Carlos Valcárcel y Wessel de Guimbarda.

²³ De fecha Jueves 9 de enero de 1908. Madrid, año XLII, número 14.660.



El soplo de vida. Apunte de Mariano Benlliure. Fuente: El imparcial 9 de enero de 1908



El palco de la Condesa. Apunte de Mariano Benlliure. Fuente: El imparcial 9 de enero de 1908

El trayecto de Murcia a Lorca se efectuó por vía férrea, por el ferrocarril del Almanzora, partiendo desde la estación de Alcantarilla en uno de los primeros correos de la mañana, realizándose el recorrido de 55 kilómetros en algo más de dos horas. Ya en la estación de Sutullena «dos músicas tocaban y el pueblo aclamó a Benlliure, al que recibieron nutridas comisiones»²⁴, desplazándose casi inmediatamente al convento, donde se instaló la lápida.

²⁴ *El Imparcial* 9/01/1908.

²⁵ Como era conocido el afamado matador cordobés Rafael González Madrid (1880-1955)

²⁶ *El Imparcial* 9 de enero de 1908, descripción del propio Machaquito.

²⁷ Con «*La estocada de la tarde*» o como también se la conoce «*Una estocada de Machaquito*», Benlliure refleja la maestría del torero en la suerte suprema con el monumental volapié del espada con el que fulminó al miura Barbero, sin puntilla, el 9 de mayo de 1907 en el coso madrileño de la plaza de la Corte.

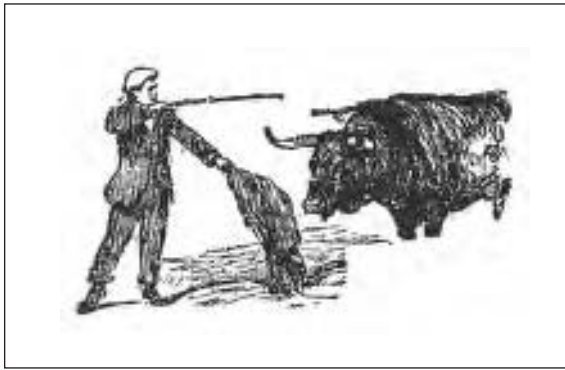
²⁸ Referencia tomada del primer romancero gitano; Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Edición de Miguel García Posada. Editorial Castalia, 1988, p. 246

Una vez concluido el trabajo parece ser que Doña Emilia, acompañada de su madre doña Concepción Marín, y de su hermana política, agasajaron al escultor con una espléndida comida en su casa palacio de la calle Lope Gisbert. Esta residencia familiar, construida en el siglo XVII, fue remozada, tanto en su interior como en su exterior en 1888, adquiriendo entonces la edificación un aire de fortaleza medievalizante con un caprichoso torreón en uno de sus laterales. La vivienda contaba con un hermoso jardín con terrazas y elementos pintorescos, desde el torreón medianero con la plaza del teatro a la rústica gruta y fuente interior (PÉREZ 2004, 169).

Cuenta la crónica que, despachado el almuerzo, bajaron al coso de Sutullena donde «Machaquito»²⁵ lidiaba un toro de Fernando Tabernero, de cinco hierbas, con la plaza llena, un ejemplar «corniabierto, bien armado, berrendo en colorado, escurrido, buen mozo»²⁶. Ya en la cúspide de su carrera y fiel a su estilo noble, rudo y peleón, remató la faena en la suerte suprema con una estoca en la cruz. Iba Machaquito «Vestido de traje oscuro, cazadora larga y entallada, gorra gris, camisa blanca con alfiler de brillantes y la corbata y zapatillas de faena». La faena, según sus propias palabras, fue «*regulá. Y na más*». Modestia del pequeño torero, que había sido inmortalizado poco antes por el propio Benlliure²⁷, que alcanzó honor y fama pocos meses antes.

La maestría del matador fue reconocida por Federico García Lorca, que dejó escrito sobre él:

«el varonil Machaquito ¡qué terribles golpes se daba contra el muro espeso de la sombra!»²⁸.



Machaquito en faena. Apunte de Mariano Benlliure. Fuente: El imparcial 9 de enero de 1908

No es de extrañar, por tanto, que Benlliure, tan amante del arte del toreo, pasara una más que agradable tarde. El día terminaría en el teatro Romea de Murcia escuchando a su compañera sentimental, la tiple contralto Lucrecia López de Arana Fernández, que contraponía cartel al de Felisa Lázaro, que actuaba en el Circo²⁹. El Romea, con una buena entrada, acogió favorablemente las piezas interpretadas por la Arana, secundada por Garrido y «la Montesinos», recibiendo la cantante las ovaciones de rigor. Fue ésta la penúltima de las actuaciones del abono que, visto el notable éxito, se completaría con cuatro nuevas funciones a los mismos precios, ofreciéndose en el repertorio: «La buena sombra» y «Gigantes y cabezudos»³⁰.

Quizás habría que matizar los elogios vertidos en la prensa regional a ambos, torero y cantante. Sirva para ello lo que unos días después aparecía en los diarios de la capital:

«Igual que a los toreros
les pasa á los actores:
se marchan á provincias

y todos son mejores.
¿Debutan en tal parte
ó estrenan cualquier cosa?
la dama ¡que talento!
la tiple ¡que graciosa!
parece que, á su paso
los pueblos se recrean
los bombos se suceden,
los sueltos menudean
y el éxito es enorme,
tremendo, colosal,...
Yo no he leído nunca:
“Fulano estuvo mal”»³¹.

6. EL SOPLO DE VIDA

El altorrelieve funerario, ejecutado en mármol³², se encuentra bajando a la cripta de los Condes de San Julián, a mano izquierda. En el Museo Benlliure de Crevillente se conservan los dibujos preparatorios y el relieve en escayola de este monumento que lleva por nombre el poético título de «Soplo de vida».

El escultor, partiendo de la cita bíblica, conmuta el sentido de la misma. Si en el libro del Génesis es Dios Padre quien alienta la vida en el hombre, es su mensajero, representado en la figura del ángel, quien en la lápida apaga la llama de la misma.

«Formó pues Jehová Dios al hombre del polvo de la tierra y alentó en su nariz, soplo de vida, y fue el hombre un alma viviente» (Gn 2, 7).

Es, pues, una metáfora en piedra de anti-
cuísima raigambre, ya que la llama aseguraba, según la tradición transmitida desde los egipcios, la supervivencia del espíritu, proporcionándole

²⁹ Parece ser que entre ambos teatros, Romea y Circo, hubo durante bastante tiempo cierta competencia. «A veces coincidían las compañías con una misma obra. En el Romea actuaba la compañía de Lucrecia Arana y en el Circo la de Felisa Lázaro; las dos representaban Gigantes y Cabezudos, y con el fin de que el público pudiera oír cantar la célebre carta a las dos tiples, se combinaban las horas de representación. Un dato curioso: Romea, precio de general, 20 céntimos; Circo, 15 céntimos». (BARCELO 1962, 199, citando a su vez a Luis Garay: *Estampas murcianas: ensayos literarios*. Patronato de Cultura de la Excma. Diputación de Murcia. 1957, p. 33)

³⁰ El liberal de Murcia. 09/01/1908.

³¹ ABC 09/01/1908.

³² La profesora Montoliu habla de «monumento funerario en mármol y bronce» (MONTOLIU 2009, 354), aunque no hay trazas de dicho metal en la pieza.



El Soplo de vida. Fotografía de época. Fuente: AML



Detalle de la lápida. Fuente: Fotografía del autor.

la inmortalidad divina. Este recurso los teólogos cristianos lo interpretaron como una imagen de la luz eterna, donde reviven las almas de los bienaventurados (REDONDO 1987, 222).

La obra fue descrita, para la crónica periodística, por el propio autor poco después de dispuesta la lápida en la cripta:

«Es una descripción poco complicada la de este alto relieve alegórico, símbolo de la vida que se apaga.

Un ángel, con las alas recogidas, posó sus brazos sobre un lujoso féretro, inclina la cabeza y sopla sobre la lámpara de la existencia. Un paño cubre la figura indicada, a cuyo través de la tela y de la figura espiritualizada parece verse el féretro, único momento difícil del trabajo para lograr que la luz que desciende a la cripta dé en el mármol blanco el efecto del color.

He procurado conseguir el grupo de capullos deshojados representativos del dolor, recuerdo de la persona arrebatada por la muerte; que el féretro diseñado y el ángel posado y el crucifijo en lo alto, que representa otra vida que nace, se combinen con en medio punto que encierra el relieve, y así, siendo la luz cenital, el batiente de la sombra deja el golpe de luz sobre el crucifijo y la cabeza del ángel. Este efecto se logra mejor por la inclinación del fondo de todo el relieve, que hace media tinta resaltando la figura.

Por lo demás, en esta índole de trabajos es más fácil acercarse á lo que se siente, porque en ellos el artista es libre. En él, después de resuelta la composición del pensamiento, he procurado, con el modelado, que el mármol, se aproxime, por la luz que recibe, a efecto de la realidad»³³.

De su propia descripción se resalta la importancia que juega la luz en la visión de la pieza. Luz cenital que proviene, débilmente, de un tragaluz realizado en el suelo de la capilla

con planchas de vidrio moldeado. Para el autor la incidencia de la luz en la pieza es clave para realizar su potencial efectivo de evocación melancólica.

Dicho factor sensorial sobre la importancia de la luminosidad externa en relación con la percepción de la superficie es uno de los aspectos más reiteradamente constatados por los escultores del momento (REYERO 1999, 203). Benlliure utiliza mármol, entre otras consideraciones, porque tiende a acentuar la intensidad luminosa de la escultura, la cual contrasta con el fondo neutro de las grandes placas de mármol grisáceo que en dicho momento revestía toda la capilla. Así la mayor o menor intensidad luminosa que disponga la cripta a través del tragaluz contribuiría a acentuar la percepción desmaterializada de la lápida.

En cuanto a la propia descripción de la sepultura, qué duda cabe, se trata de una sencilla lápida funeraria de mármol, de tipo mural, con estrecha base a modo de arranque. De proporciones cuadradas, y dimensiones totales de 208 x 208 centímetros³⁴, en ella sobresale la bella figura de un ángel, dispuesto de pie, de perfil, con las manos juntas y grandes alas. Como acertadamente señala Violeta Montoliú «el relieve representa a un ángel casi humanizado, apenas sugerido, casi femenino, que apaga la llama de una lámpara sobre el féretro en el que se perfilan los pétalos de la flor de la adormidera, símbolo del dolor ante la pérdida de un ser querido» (MONTOLIÚ 2009, 130). Delicadamente tallado, resalta la calidad de la fina tela que viste la figura angelical, con pliegues ejecutados con evidente maestría y dominio técnico. A media altura de la composición, a lo largo, aparece esculpido un sarcófago con asas, labrado con detalle. En la parte superior hay un pequeño crucifijo del que parten halos luminosos. Abajo,

³³ El Imparcial 9/01/1908. Algunos de sus párrafos fueron copiados en la descripción de la pieza que hizo Quevedo, aunque presenta diferentes matices de apreciación (DE QUEVEDO 1947, 233-234)

³⁴ Otros autores dan como dimensiones de la pieza 2,00 x 2,50 m.; diferencia que puede deberse a que suman a la altura de la pieza la mencionada base de 8,5 centímetros y el zócalo corrido de toda la cripta de 32 centímetros de altura.

sobre la base del sarcófago, se halla grabada la siguiente inscripción, realizada muy posteriormente: «Hijo amadísimo ruega por nosotros. Víctor Mellado Pérez de Meca, nació el 16 de abril de 1916, subió al cielo santamente el 14 de junio de 1929».

Al contemplar el boceto original que se conserva en el Museo dedicado a este artista en Crevillente (Alicante)³⁵ o la fotografía que acompaña el texto de Quevedo, observamos como en lugar de la figura de un ángel aparece la representación de una mujer afligida, pues el relieve funerario, en principio, estuvo pensado para adornar el nicho de su primer marido, es decir, de don Manuel Figueras de Vargas (fallecido en 1903), y no, como erróneamente atribuye la profesora Montolíu, al hijo de los mismos, como finalmente sucedería.

La cita exacta de la profesora valenciana sería: «El hecho de que el primero en ser enterrado allí fuese el hijo de los condes, justifica el boceto original del conjunto en donde en lugar de la figura del ángel aparece la afligida madre» (MONTOLIU 2009, 130). El error puede ser atribuido a que la profesora se basa en el propio texto de Quesada, que textualmente dice: «Esta obra fue encargada por la Condesa de San Julián, y la primera persona a quien sirvió de albergue fue a don Víctor Mellado Pérez de Meca, hijo de los condes» (DE QUESADA 1947, 234). Pudiera ser que, una vez instalada la lápida en su sitio, ésta no se dedicara al difunto conde dada la cercanía de su segundo enlace matrimonial con un primo suyo, don Víctor Mellado y Pérez de Meca, hecho que sucedió el 2 agosto de 1908.

La lápida, aún sin inscripción, fue finalmente dedicada al joven Víctor Mellado Pérez de Meca, hijo de ambos, que falleció el 14 de junio



Primer boceto de la lápida. Fuente: DE QUEVEDO 1947, 233

de 1929³⁶. El entierro se convirtió en un acto de gran repercusión social, en el que participaron números ciudadanos y que fue recogido por el fotógrafo Pedro Menchón (SÁNCHEZ 2007, 31). Como personaje de familia distinguida, el cortejo fúnebre trasladó el cuerpo presente del joven difunto en coche fúnebre, siempre cerrado y adornado con guirrnaldas, hasta el final del recorrido, conducido al paso y asistido en el trayecto por pajes y conductores vistiendo librea.

7. AFINIDADES Y DESAVENENCIAS

i. El ángel

Todos los eruditos que han estudiado la pieza destacan sin ambages la figura del ángel. El tipo de ángel deriva del prototipo de ángel adolescente de las victorias griegas, retomado en los primeros años del siglo XVI en Francia,

³⁵ Sigo la descripción de la profesora Montolíu del mismo ya que el Museo se encuentra desde varios años en un proceso de restauración y acondicionamiento, sin viso de pronta conclusión, y sus fondos no son accesibles ni al público en general ni a investigadores.

³⁶ En el *Almanaque de San José de Calasanz* de 1930 se hace una sentida semblanza del infortunado joven, y se dice que «su muerte fue la de un ángel que anhela salir de esta vida para unirse a Dios».



Entierro del joven Víctor Mellado Pérez de Meca, 1929. P. Menchón. Fuente: AML

que lo representa vestido con amplia túnica, en actitud recogida y con larga cabellera. Considerados guardianes y protectores contra las tentaciones, además, consuelan el alma del difunto en el Purgatorio y cuidan de sus restos mortales hasta que sean reunidos en la Resurrección de los muertos. Así, no sólo sirven a la voluntad divina, sino que también actúan al lado de los hombres, protegiéndoles y ayudándoles (GÓMEZ DE RUEDA 1998, 109-111 y REDONDO 1987, 148-149).

Aquí toma un tratamiento mucho más acorde con una visión o estado poético, integrando lo más espiritual de la figura con intereses exclusivamente de orden estético, y con los elementos de la reflexión sobre la muerte, el silencio, el dolor del adiós, el destino y la fugacidad de las cosas. La figura del ángel encarna perfectamente esa visión poetizada de la muerte, intimista y subjetiva, de cierta ambigüedad y polisemanticidad, respecto a sus contenidos iconográficos más tradicionales³⁷, participando el ángel en algo más que velar el sueño eterno del que está sepultado a sus pies.

Responde así al prototipo de ángel modernista que sufre trasvase de contenido, sin que se altere para nada su capacidad de expresión. Resulta, como pone de manifiesto la profesora Morales, «una posibilidad de poetización esen-



Panteón de la familia Moroder. Cementerio General de Valencia Fuente: Fotografía de Juan José García.

cialmente esteticista, ajena tanto a la reflexión intelectual o moralizante de otros momentos (Humanismo), y lejos también de la dimensión más narrativa y exteriorizadora de un programa barroco o romántico» (MORALES 1989, 380). Responde así Benlliure al encargo, no sin cierta sofisticación cultural, con un acercamiento íntimo e informal al tema presente pero velado de la muerte. Valores ambiguos en una tensión fructífera como respuesta individual y subjetiva a la naturaleza del trabajo encomendado, estimulando una conexión emocional y psicológica más profunda con el mensaje subyacente.

Desde el punto de vista meramente formal, la imagen angelical retoma ciertos aspectos de la figura del ángel femenino romántico prerrafaelita, de autores como Burne Jones (1833–1898) o Rossetti (1828–1882), encontrando algunos de

³⁷ Sobre la figura del Ángel véase el artículo de la profesora M^a Cruz Morales Saro citado en la bibliografía.

sus rasgos en otros pintores como Arthur Hacker (1858–1919) en su obra *The Cloister of the World*, de 1896; el ángel de la Anunciación de Maurice Greiffenhagen (1862–1931); o la figura alada a los pies de Juana de Arco (ca. 1895) de George W. Joy (1844–1925). Pero ninguno es definitivo en cuanto a la configuración de dicha figura, que de igual manera es tratada por escultores de fama como Giulio Monteverde³⁸ (1837–1917) en su faceta de ángel, o como figura de exiliado por Antonio Manuel Soares dos Reis³⁹ (1847–1889); o la perteneciente al mausoleo del Mausoleo del Duque de Clarence (1894–1896), obra del inglés Alfred Gilbert (1854–1934). En cuanto a las imágenes de escultores españoles coetáneos a Benlliure, los catalanes Miquel Blay Fábregas (1866–1936), Enric Clarasó (1857–1941) y Agustín Querol y Subirats (1860–1909) disponen en algunas de sus figuras femeninas de rasgos que recuerdan al maestro valenciano.

En general la estatuaria fúnebre del momento se puebla en tumbas y mausoleos con figuras aladas, ángeles y victorias⁴⁰ en distintas posturas y actitudes, siendo la tónica general, de aspecto reposado, sereno, triste o melancólico.

Sin poder acceder a los bocetos previos del Museo Benlliure o a una posible correspondencia entre la comitente y el autor, la afiliación al movimiento romántico y modernista se perfila tan solo por afinidades de índole estética y sentimental. Así, como hemos comentado, en la figura convive plácidamente el ángel cristiano con el ángel poético y simbolista, relacionado este último con una mística distinta a la cris-

tiana: la poesía, el ensueño, un cierto deseo inefable de la eterna juventud y la elevación a un mundo sublime...

«...un ángel funerario siempre joven que apaga la lámpara de la vida»⁴¹.

También en este mismo año de 1907, Benlliure utilizó como principal motivo decorativo la figura de un ángel en el panteón funerario de la familia Moroder en el cementerio general de Valencia, un encargo de mayor envidia que la pieza lorquina. Allí, la figura alegórica del ángel «a tamaño natural, en mármol blanco, de silueta sinuosa y aspecto asexuado que abre la puerta de bronce» (MONTOLIU 2009, 126) nos trae a la memoria inmediatamente el de Lorca. Esto se observa de modo especial en el tratamiento de la cabellera, de amplios y suaves rizos, más definidos en la pieza lorquina, y por la cara de joven adolescente, nariz acusada y lánguida mirada. No sería ilógico pensar que Benlliure utilizara el mismo modelo para ambos, pero con un aire más clásico, distinguido y sentimental para el caso de Lorca, mientras que el valenciano destaca por el modelado y perfección de sus formas, menos precisadas.

ii. Cristo crucificado

Otro de los elementos destacados del alto-relieve es la imagen del Cristo crucificado que corona la composición.

Se trata de un Cristo de cuatro clavos, tras la lanzada, poco después de expirar. La imagen adopta una postura serena, de gran naturalidad, sin querer el autor dramatizar el trágico momen-

³⁸ Entre sus obras el ángel del *Panteón de la familia De La Gándara*, Cementerio de San Isidro de Madrid, o el «*Angelo della Notte*», figura en yeso 1919, Bistagno, Gipsoteca G.Giulio Monteverde.

³⁹ *L'Exilé* (1872), Museo Soares dos Reis, Porto.

⁴⁰ Algunos ejemplos pueden rastrearse en la bibliografía de referencia.

⁴¹ John Ruskin en su obra *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), da como título de su libro V este elemento simbólico: *La lámpara de la vida*. Capítulo al que se le da entrada con... «Entre las innumerables analogías que, en la creación material, explican la naturaleza y las relaciones del alma humana, existen pocas tan sorprendente como las impresiones que están inseparablemente unidas a los órdenes de materia activa o inerte». [RUSKIN, John: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Segunda edición castellana de Carmen de Burgos. Editorial El Ateneo. Buenos Aires. 1956. p. 197.]

to que representa. La pequeña figura pone de manifiesto algunas de las características propias del escultor en este tipo de iconografía: gusto por el detalle, impecable relieve, gran acierto anatómico, conseguido efecto del claroscuro, gran plasticidad de los cabellos caídos en esa cabeza suavemente desplomada hacia la derecha, tan propia y característica de sus crucificados (LLEDO 2010, 90-91).

De dicha imagen parten una serie de haces luminosos en abanico que cubren e invaden todo el medio arco superior. Antiguo recurso de la epifanía de la divinidad que pronto, en una ulterior abstracción simbólica, Platón convierte en la imagen del bien y la cultura cristiana dota de sentido moral: si el sol es epifanía de Dios, entonces Dios es la luz de los hombres. Fuente de luz, de calor y de vida, los rayos del sol representan también las influencias celestes o espirituales recibidas.

Un primer antecedente de este tipo de Cristo crucificado lo encontramos en el panteón de los Duques de Denia de 1904. Benlliure realizaba una serie de modelos, en los que se basaban sus imágenes, ejecutando pequeñas variaciones de unas a otras. Por esa razón podemos encontrar diferentes imágenes de similares características en toda su producción artística (LLEDO 2010, 91).

Así, hallamos influencias en la imagen que representa a la fe portando un crucifijo en el mausoleo de Don Eduardo Dato de 1928, ubicado en el panteón de Hombres Ilustres de Madrid. En 1935, modeló un pequeño crucificado, adquirido por Doña Gregoria Romillo, destinado a la Capilla de la Iglesia de Nuestra Señora de la Almudena, además de otras dos reproducciones en menor tamaño y otra en tamaño superior destinada a la Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza, con motivo de la inauguración del paso El Milagro de Calanda, en octubre de 1940 (LLEDO 2010, 91). Finalizarían la serie la gran figura del Cristo de la Fe para la iglesia del Carmen de Cartagena, obra de 1941 realizada a solicitud del comandante farmacéutico Leopoldo López en memoria de los marinos desaparecidos



Detalle de la lápida. Fuente: Fotografía del autor

en la Guerra Civil, y la imagen del Santísimo Cristo de Difuntos y Ánimas, de 1945, encargo del industrial José Magro Espinosa para su panteón familiar, pero que nunca llegó a instalarse en el mismo dadas sus dimensiones, y que actualmente se encuentra en la Iglesia de Nuestra Señora de Belén de Crevillente.

En todas dichas figuras late subyacente como modelo la imagen del crucificado de Velázquez que bien debiera de conocer Benlliure.

iii. La compañía de la muerte

El tercer elemento que destaca es el propio ataúd. Sepulcro limpio, de elegante y estilizada línea y cuidadosa labra, centrada ésta en los detalles ornamentales como las asas, el friso central o los adornos de lazos de los plintos de apoyo. Sobre la tapa del mismo se disponen desordenados algunos capullos deshojados, flores sueltas de la «papaver somniferum», conocida vulgarmente como adormidera. Flores que evocan las ideas de noche y de muerte, de sueño y de olvido. Sin duda la flor más propicia para establecer una



Izquierda: Cristo del Panteón de los Duque de Denia. Derecha. Crucificado Panteón Eduardo Dato. Fuente: Fotografías facilitadas por Julio Quesada

directa relación entre sus soporíferos efectos y el sueño de la muerte. Entre ellas una, apenas rozada por el ángel, cae recordándonos la brevedad de la vida y la incertidumbre del futuro.

«...venga ya la dulce muerte.
El morir venga ligero»⁴².

La adormidera formaba parte de la simbología vegetal de los sarcófagos romanos convertido en uno de los atributos del dios Hipnos, junto con el cuerno de opio inductor de sueño, el tallo de la amapola, una rama de la que gotea el rocío del río Lete y la antorcha invertida. Vínculo que ilustra la idea de la muerte concebida como un sueño (REDONDO 1987, 219).



Cristo de la Fe. Iglesia del Carmen. Cartagena. Fuente: Fotografía facilitada por José Francisco López Martínez

⁴² Fragmento de la poesía religiosa de Santa Teresa de Jesús «*Vivo sin vivir en mí*», que muero porque no muero



Detalle de la lápida. Fuente: Fotografía del autor

...al final y de repente, como si del Tenorio se tratara, la escultura cobra vida y nos habla de lo que hay mas allá...

«Cesad, cantos funerales;
callad mortuorias campanas;
ocupad, sombras livianas,
vuestras urnas sepulcrales,
volved de los pedestales,
animadas esculturas;
y las celestes venturas
en que los justos están
empiecen para don Juan
en las mismas sepulturas»⁴³.

8. INFLUENCIA Y OCASO EN LA MURCIA DE ENTRE SIGLOS

Aunque el fenómeno del modernismo fue especialmente sensible en Murcia, con mayor incidencia en Cartagena o en La Unión, y la figura y trayectoria de Benlliure ampliamente conocida y admirada en Murcia, el eco del «Soplo de vida» parece extinguirse al mismo tiempo que la luz de su lámpara.

La mayoría de los escultores murcianos del momento siguen anclados en la tradición salzillesca. Entre ellos Francisco Sánchez Tapia y su

hijo Francisco Sánchez Araciel, quienes aportan, en cierta medida, su propia personalidad y características distintivas. Otros vendrán de Valencia, con estilo y tendencias artísticas nuevas, alejándose de la impronta de Salzillo, como Juan Dorado Brisa y Damián Pastor; y los habrá que se dediquen a otra temática de carácter costumbrista y realista, como el jumillano Ramiro Trigueros, o Julio Delgado y Rafael Asensi. (MELENDRERAS 1998, 284).

Ramiro Trigueros (1863-1938), representante del verismo, tan propio de Benlliure, y tan usual y aceptado en la época, nos dejó pocas piezas. Entre ellas destaca un «delicioso bronce de una niña aldeana sosteniendo a malas penas un pavo en sus brazos, de una delicadeza extrema en la concepción y en la impecable realización» (HERNÁNDEZ 1980, 297). Desligado largamente de Murcia, a la que vino a morir, en su obra poco influiría la lápida de Benlliure, aunque se mostraba afín con la técnica y motivos del maestro.

Juan Dorado Brisa (1874-1907), valenciano establecido varios años en Murcia, realizó varias obras de carácter religioso con composiciones entre lo romántico y lo prerrafaelita, como el trono que albergara el desaparecido Cristo Yacente de Bussi, de la Cofradía del Santo Sepulcro. Escultor de éxito tal que el propio Benlliure se lo quiso llevar a Madrid, sin llegar Dorado a decidirse (HERNÁNDEZ 1980, 298). Su prematura muerte, arrollado por un tren en 1907, acabó con una prometedora carrera.

La escultura murciana, muy apegada a la tradición, encuentra en la decoración arquitectónica, con la que se encuentra estrechamente vinculada, una rápida vía de escape de la expresión religiosa. Los decoradores modernistas, algunos de ellos con auténtica clase de escultores, siguen su propia línea de trabajo alejados

⁴³ Segunda parte, acto tercero, escena III del Don Juan Tenorio de Zorrilla.

sin embargo de la estética de nuestra lápida. Como escultores decoradores podemos citar a Francisco Requena o Manuel Castaños, autor de los relieves del Casino de Murcia, cuyas interesantes obras de traza ingenua y modernista son probablemente elaboradas a partir de libros o estampas (HERNÁNDEZ 1980, 295).

La aparición del Art Nouveau fraguó un interés por la búsqueda en otros campos escultóricos, centrados más bien en lo profano. La escultura funeraria abandona la región sin más muestras de estimación, volviendo a viejos clichés y modelos estereotipados, muy alejados de la imagen de modernidad y fresca del «Soplo de vida». En Lorca tan sólo un ángel de Nicolás Martínez Ramón (1905-1990) que corona el panteón de la familia Llamas en el cementerio de San Clemente, tiene cierto interés, apagándose con él la llama de la lámpara de Benlliure.

9. OTRAS ANOTACIONES NO MARGINALES

La imagen del Soplo de Vida, junto con un retrato del mismo Benlliure, fue utilizada por el acuarelista Julio Quesada Guilabert (1918-2009) en su obra «Benlliure 97». Acuarela sobre papel que sirvió como cartel anunciador, y también del dossier que se realizó para los actos conmemorativos del 50 aniversario de la muerte de escultor en 1997⁴⁴. Cartel que fue asimismo utilizado por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre para la emisión de un sello conmemorativo de esta efeméride⁴⁵.

Se tienen noticias, igualmente, que el escultor aprovechó su viaje a Lorca para algo más que ver toros y asistir al teatro. Efectivamente, «cuando el escultor fue a Lorca para entregar una lápida funeraria con destino al

panteón de los Condes de San Julián, un indiscreto periodista le sorprendió en Murcia admirando, ensimismado, uno de los grupos que se exponen de Salzillo en el museo de su nombre. La fotografía publicada llevaba un extenso comentario en el que el periodista, además de hacerse eco de la enorme aureola que siempre rodeó a Benlliure, parafraseaba la admiración que sintió por el imaginero murciano» (HERNÁNDEZ 1998, 17; a su vez citando a QUEVEDO 1947, 718)⁴⁶.

10. CONCLUSIONES

Es difícil rastrear la posible estela o impronta que dejara la lápida en la sociedad lorquina del momento. El vacío documental de dichos años es grande, y las notas encontradas, escuetas y poco significativas. Me atrevo, sin embargo, a afirmar que, salvo para cerrados y elitistas grupos, poco calado tuvo que tener tan magnífica pieza escultórica. Con posterioridad, el aislamiento de la capilla funeraria, su propio fin, íntimo y particular como última morada, y el hecho de mantenerse cerrada durante muchos años, sin duda alguna ha propiciado el desconocimiento sobre su existencia. Las breves, aunque entusiastas, anotaciones en el arte de la ciudad, poco han ayudado a hacer entender y apreciar tan valiosa pieza.

Resulta llamativo y casi hiriente observar, pese a la estrecha e histórica relación de la sociedad lorquina con todo el conjunto conventual, de las piezas de arte que integra y, en particular, a la que nos estamos refiriendo ahora, que el abanico de protección legal de las mismas sea tan poco acorde con su importancia y calidad. Y en el caso de la lápida sepulcral, podríamos decir, que es inexistente⁴⁷.

⁴⁴ El original, de dimensiones 70x48, se encuentra en el Museo de la Semana Santa de Crevillente.

⁴⁵ Sello con fecha de emisión del 12 de septiembre de 1997. Serie «Arte español», dimensiones 28,8x40,9 mm, valor nominal 32 pesetas.

⁴⁶ Pese al esfuerzo empleado no se ha encontrado dicha referencia fotográfica, dado el vacío documental en la prensa del momento.

⁴⁷ La reciente incoación de declaración del conjunto conventual como bien de interés cultural con la categoría de monumento, con la identificación de los bienes muebles a él asociados, supone un importante paso cara a su eficaz protección.



El Soplo de Vida. Fuente: Fotografía del autor

El altorrelieve no sólo es la única muestra escultórica del modernismo en Lorca, la única pieza del escultor valenciano en la ciudad, sino que es una muestra brillante del buen hacer de la escultura del momento. La escultura, ejecutada con una perfecta técnica y con un contenido alegórico de gran intelectualidad, demuestra una concepción del modelado, centrado sobre todo en los relieves, próximo a la pintura. Aspecto característico de Benlliure y de gran parte de los escultores de fin de siglo. Y que nos habla de un arte, desdichadamente, ya casi extinto.

11. REFERENCIAS

La casi totalidad de los libros de arte, historia y cultura de la ciudad que se pueden consultar recogen una similar y escasa información sobre la lápida, esto es, un escueto juicio artístico sin trascendencia alguna. La mayoría de ellos tan sólo la nombran como pieza reseñable dentro del conjunto monástico, aunque las hay breves, pero entusiastas. Como ejemplo de estas últimas sirvan las siguientes referencias:

ARCHIVO MUNICIPAL DE LORCA (2004): *Lorca, guía monumental*. Excmo. Ayuntamiento de Lorca. Concejalía de Turismo. Lorca, p. 24:

«Allí está enterrado el historiador Cánovas Cobeño y en una nueva capilla, levantada a comienzos del presente siglo, tienen sus sepulturas los Condes de San Julián, en cuya cripta se colocó una bella alegoría de la muerte esculpida por el afamado Mariano Benlliure».

GUIRAO LÓPEZ, José (1959): *Guía de Lorca*. Imprenta Mínguez. Lorca, p.33: «En su cripta un relieve de Mariano Benlliure».

GUIRAO GARCÍA, Juan (1985): «Notas sobre arte en nuestra ciudad», *Lorca. Historia, Arte, Economía y Cultura Popular*. Cámara oficial de Comercio e Industria de Lorca. Alcoy, p. 74:

«... sólo merece destacarse en cuanto a escultura un muy bello bajo relieve, en mármol, de Mariano Benlliure, en la cripta de la Capilla de los Condes de San Julián».

12. BIBLIOGRAFÍA

BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan (1962): *El teatro Romea y otros teatros de Murcia*. Suc. de Nogués [s.n.]. Murcia.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (1988): *La escultura valenciana en la Segunda República*. Ajuntament de Valencia. Valencia.

DE LAS HERAS ESTEBAN, Elena (2003): *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia. Servicio de publicaciones. Valencia.

DE QUEVEDO PESSANHA, Carmen (1947): *Vida artística de Mariano Benlliure*. Espasa-Calpe, S.A. Madrid.

FERNÁNDEZ GUIRAO, F. J.; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, I. M. y GRANADOS GONZÁLEZ, J. (2009): *Estudio de patologías de la Torre Campanario y la Capilla de los Con-*

- des de San Julián del Santuario de la Virgen de las Huertas de Lorca*. Murcia. Inédito.
- GÓMEZ DE RUEDA, Isabel (1998): *El Arte y el recuerdo. Formas escultóricas de la muerte en los cementerios de Murcia hasta las primeras décadas del siglo XX*. Biblioteca de Estudios Regionales nº 25. Real Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías y FERRÁNDIZ ARAUJO, Carlos (1998): *La pasión cartagenera; Mariano Benlliure y José Capuz*. Asociación procesionista del Año de la ciudad de Cartagena. Murcia.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Antonio (1980): «Escultura», *Historia de la Región de Murciana*, tomo VIII, 1805-1930. Ediciones Mediterráneo. Murcia.
- LLEDÓ MAS, Sergio (2010): «Un gran acierto anatómico: El Cristo de Difuntos y Ánimas», *Crevillente Semana Santa*. Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa. Crevillente.
- MARTÍNEZ RÍOS, Carmen (2005): *Informe de la Visita Técnica al Convento Virgen de las Huertas*. Lorca. CEC/DGC/SPH/SGP N/expde.: 460/2005. Inédito.
- MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1998): «La escultura del 98 en Murcia: impacto de la quiebra colonial», *Anales de Historia Contemporánea*, nº 14. Universidad de Murcia. Murcia.
- MONTOLIU, Violeta (2009): *Mariano Benlliure, 1862-1947*. Valencia Generalitat Valenciana (1ª edición de 1997).
- MORALES SARO, María Cruz (1989): «Paraisos de mármol: la imagen del ángel en la escultura funeraria modernista», *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 2, nº. 4, (Ejemplar dedicado a las Actas del Primer Coloquio de Iconografía), pp. 377-383.
- MUÑOZ CLARES, Manuel (1996): *El convento franciscano de la Virgen de las Huertas. Historia e iconografía de un templo emblemático y de su imagen titular*. Servicio de Publicaciones Instituto Teológico Franciscano-Editorial Espigas. Murcia.
- MUÑOZ CLARES, Manuel (1999): «Arte y ciudad», *Lorca Histórica, Historia, Arte y Literatura*. Excelentísimo Ayuntamiento de Lorca, Murcia.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (2004): «Lorca en los siglos XIX y XX», *La ciudad del sol*, Fundación Cajamurcia, Murcia.
- REDONDO CANTERA, María José (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid.
- REYERO, Carlos (1999): *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Cuadernos de Arte cátedra nº 35. Cátedra. Madrid.
- RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (1992): *La escultura del siglo XIX*. Cuadernos de Arte Español nº 69. Historia 16, Madrid.
- SÁNCHEZ ABADÍE, Eduardo (s.f.) *Mausoleo de la Condesa de San Julián*. Texto inédito.
- SÁNCHEZ ABADÍE, Eduardo. (2007): *Pedro Menchón (1875-1955)*. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas. CEHIFORM. Murcia.
- VIDAL CORELLA, J (2007): *Los Benlliure y su época*. Prometeo. Valencia.