

GOYYA

R E V I S T A D E A R T E



JOSE BENLLIURE GIL (1855-1937) Y EL MERCADO ARTISTICO EUROPEO

Por VICTORIA E. BONET SOLVES



J. Benlliure: *Descanso en la marcha* (1876). Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia.

Uno de los aspectos más delicados y caprichosos en la vida de un artista es el carácter de la relación establecida con el público. De una acertada relación puede nacer un gran artista: grande por su fama, pues el cliente jamás ha garantizado al completo la calidad de una obra de arte. En las manos del *amateur* y en la tiranía, no precisamente griega, de sus impertinentes gustos ha residido —por desgracia puede aún residir— el triunfo de un «hacedor» artístico, y al mismo tiempo puede ser capaz de interrumpir una prometedora carrera con un simple mohín.

Muchos ejemplos atesora la historia del arte de pintores que supieron desoír al público y encerrarse en sí mismos para convertirse en genios y mártires. Otros, no obstante, se hicieron un nombre con un estilo más que notable y con las abiertas simpatías de los amantes del arte, sin que ello fuera en detrimento de la valía de su producción. Es curioso que, pese a ello, la imagen romántica haya dejado tanta huella entre estudiosos y profanos y se consideren como muestra de calidad las penurias económicas y el insensible maltrato del mercado. La incompreensión de los contemporáneos nos permite entresacar numerosos aspectos positivos de la obra de un artista, pero también su beneplácito ha facilitado a otros la ocasión para salir a la luz y destacar como importantes valores en el arte (R. y M. Witt-

kower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, 1988).

Una buena muestra de artista ligado al mercado y a sus interesadas peticiones nos la ofrece José Benlliure Gil (1855-1937), tal y como se desprende de su correspondencia conservada en la *Casa-Museo Benlliure* de Valencia. Desde un principio se especializó en la pintura de género que tan rentable acogida había tenido por parte del público. Las obras de la primera época del pintor, transcurrida en su mayor parte en Roma (1879-1903), muestran la influencia de Mariano Fortuny y de su maestro, Francisco Domingo Marqués (1842-1920). Los cuadros se caracterizaban por tener unas dimensiones reducidas repletas de escenas encantadoras y factura exquisita. Este era un compendio de cualidades recibido por parte de la clientela del último tercio del siglo XIX con los brazos abiertos.

A lo largo de su carrera, José Benlliure Gil jamás puso en un brete las buenas relaciones iniciadas con su clientela, pues era consciente de que ella garantizaba la existencia de su pintura y su bienestar personal. Como muchos de sus compañeros, coqueteó con el público desde el comienzo de su actividad, plegándose a las necesidades estéticas de éste, un coqueteo que se tornó íntimo cuando maduró el estilo y al que sucumbió al final de su vida.

Al contrario de lo sucedido con otros pintores valencianos como Joaquín Sorolla (1863-1923) o Ignacio Pinazo (1849-1916), quienes retaron en una ocasión o más al público con un hacer pictórico renovado, Benlliure careció de valor para ello. En los años de bonanza el arte de nuestro pintor estuvo sometido a las exigencias férreas de una inamovible clientela que le mantuvo anclado en los cuadros de género. El cambio del mercado en las postrimetrías del siglo XIX le llevó a cierta transformación formal y de contenidos, pero ésta llegó, tal vez, a destiempo. Realmente, José Benlliure fue incapaz de arrancarse unas ligaduras, en otra época suaves y livianas, pero que al final de sus días se volvieron dolorosas y pesadas argollas.

No se conocen exactamente las razones que llevaron a José Benlliure a aceptar, casi incondicionalmente, los deseos de la clientela; sin embargo, debieron de ser determinantes sus ansias de prosperar. En este sentido es necesario mencionar la modesta situación familiar en la cual se crió nuestro artista, con épocas de auténtica escasez material que sin duda le inclinaron a poner su don artístico al servicio de unos buenos cuartos. También cabría añadir la formación pictórica junto a Francisco Domingo, quien se dedicó a lo largo de su carrera a la pintura de género de gran calidad técnica. Gracias a ella, se convirtió en uno de los pintores españoles más cotizados en el extranjero y que más ostentación hiciera de ello durante su estancia en París. El recuerdo del maestro Domingo y el contacto con la presencia póstuma de Mariano Fortuny en Roma bien pudieron hacerle anhelar la situación social de ambos y ceder frente a las presiones de algo tan poco moldeable como el gusto de una persona que cree entender de pintura. Fue un sacrificio ciertamente grande que intentaría enmendar al agotarse sus días como artista.

Durante el siglo XIX se había ido consolidando una serie de importantes transformaciones en el mercado artístico. No sólo la demanda fue cada vez más numerosa, sino que además se extendió a sectores que hasta entonces no habían sido considerados merecedores del placer estético del Arte. En aquellos años la aristocracia fue perdiendo el poder y la influencia de otro tiempo y su papel como mecenas adquirió un protagonismo más modesto. Algo semejante ocurrió con la iglesia que, aunque conoció momentos de lustroso renacimiento —como el caso de la Restauración alfoncina en España—, fue incapaz de mantener las peticiones de épocas anteriores.

En esta situación nueva y difícil planteada al Arte y a los artistas entró en la palestra mercantil esa burguesía adinerada que vino a dar nuevos aires al comercio artístico. Su aparición ya había tenido lugar en otro tiempo (T. E. Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, 1989, pp. 11-38), pero fue sobre todo a lo largo del XIX cuando irrumpió con fuerza en el mercado del arte, al menos en España, y guió con singular empeño los pasos de algunos artistas.

Los anhelos de la alta burguesía por emular todos aquellos rasgos que definían a la rancia aristocracia, les condujo inevitablemente hacia la pintura. No dudaron en convertirse en amantes del arte e incluso en coleccionistas más o menos pretenciosos si con ello aspiraban a transformarse en élite. Además, la adquisición del cuadro de un afamado artista añadía un punto de ostentación a las lujosas casas que habitaban.

Los nuevos grupos enriquecidos y el nuevo concepto del espacio de sus hogares trajo consigo una consecuencia, aunque en apariencia trivial, de gran trascendencia artística: la reducción de tamaño de los cuadros. Las pinturas de varios metros cuadrados no gozaron de tanto éxito, puesto que no podían adaptar-

J. Benlliure: *Frente a la bodega*. Colección particular.





J. Benlliure: *Carnaval romano*. Casa-Museo Benlliure, Valencia.

se a las estancias de los hogares modernos, y quedaron confinadas a los venerables muros de iglesias e instituciones públicas o se convirtieron en carne de exposición. Por el contrario, la demanda de las obras de dimensiones asequibles ascendió rápidamente (*La Ilustración Artística*, 28-abril-1886).

La función principalmente decorativa de los cuadros, una vez instalados en las estancias burguesas, condicionó otro aspecto esencial de la pintura frente al mercado: los temas. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, los asuntos mitológicos, religiosos e históricos o aquellos que exigieran una expresión profunda y ciertos conocimientos para su comprensión dejaron de ocupar un puesto prioritario dentro del *ranking* comercial, y la oferta para cubrir la demanda comenzó a producir cuadros donde la alegría, la anécdota y la intrascendencia tuvieran un papel predominante. Así, aquel modesto tipo de pinturas donde se representaba una realidad cotidiana y para algunos casi vulgar fue cada vez más solicitado. El cuadro de género, nacido en humilde cuna, encandiló, gracias a la fortuna, a los ojos mejor situados económicamente de la Europa de entonces (*La Ilustración Española y Americana*, 8-junio-1894).

El interés por la pequeña pintura de género, una vez más producto de una moda francesa, el paisaje, el bodegón o el retrato familiar se extendió rápidamente, acaparando la atención no sólo de los burgueses adinerados. El público en general, hasta el más modesto, se unió a esa pasión por embellecer y alegrar los interiores con deliciosas anécdotas. Para estas gentes el Arte se convirtió, tal vez, en una vía de escape, al igual que ocurría con sus congéneres más afortunados. Un modo de abstraerse del mundo diario, de eliminar esa rutina cotidiana que les ahogaba (A. Vollard, *Memoorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona, 1983, p.

42). Esta capacidad para abrir la imaginación del contemplador y arrastrarle a una escena amable, ajena a su ambiente, no fue para los contemporáneos la única razón del éxito artístico. A ella se unieron el hecho de cierta mejora económica general y la circunstancia de una mayor formación cultural que se extendió paulatinamente hasta las capas menos influyentes de la sociedad y que les permitió apreciar el placer desprendido de la admiración de una pintura (*La Ilustración Española y Americana*, 22-agosto-1890).

Esta situación tan feliz para el Arte en general y para la pintura en particular hizo florecer por doquier numerosos personajes que decían llamarse a sí mismos artistas y algunos que para gloria nuestra lo fueron. Ellos supieron satisfacer con mayor o menor fortuna los anhelos de la clientela, siempre exigente, y entre todos pusieron en marcha un fructífero mercado artístico en Europa y más concretamente en España, lugar donde el comerciante dedicado a esta tarea, el marchante, era casi un desconocido.

José Benlliure consiguió en muy pocos años ganarse un puesto de honor en el mercado artístico español. En Valencia, su juventud y su hábil manejo del color le granjearon las simpatías de un público amante de la pintura. En Madrid alcanzó un logro más meritorio: fue capaz de introducirse con éxito en el mercado sin haber obtenido una primera medalla en la exposición nacional madrileña.

En 1879, el joven pintor marchó a Roma pertrechado con una sólida confianza en sí mismo y dispuesto a enfrentarse a un reto todavía más difícil y excitante: la conquista de los marchantes extranjeros. Estos, mucho más conocedores de los artistas, más entendidos en arte y más dispuestos a complacer los gustos de sus clientes, no eran fáciles, en absoluto, de convencer. Eran extraordinariamente severos para ser

a su vez complacidos, pero su elevada severidad y exigencia eran proporcionales a los honorarios que los artistas podían obtener, y este aspecto del peculio era ciertamente tentador.

Los comienzos en Roma fueron desesperanzadores, hasta el punto de pensar el artista valenciano en abandonarlo todo y trasladarse a la Argentina donde la clientela era muy numerosa y poco rígida y la competencia escasa. No obstante, un golpe de fortuna sonó en la puerta del estudio de Benlliure y prácticamente de la noche a la mañana todo cambió. El triunfo obtenido en una exposición artística en la que un cuadro suyo fue adquirido por muy buen precio, abrió los ojos a numerosos comerciantes. Estos comenzaron a visitar el estudio del pintor y a llevarse todo cuanto de vendible hubiera (*Las Provincias*, 15-julio-1928).

También es cierto que junto a esta circunstancia cabría añadir el tino de Benlliure al transformar el gran cuadro destinado a la exposición nacional en el que trabajaba en pequeñas obritas que tuvieron un estimable éxito entre el público romano y le dieron a conocer.

Estos cuadritos tuvieron muy buena acogida en Inglaterra, pues los temas de costumbres y fantásticos tan ajenos a cuanto les rodeaba, la factura suelta y el colorido brillante eran un buen reclamo entre los *amateurs*. De allí llegó también la gran oportunidad de nuestro pintor: la firma del sustancioso contrato con Martín Colnaghi, uno de los marchantes más sólidos del comercio inglés.

En el primer contrato firmado en 1880, se comprometió a realizar durante dos años un total de cien obras de diversos tamaños por el precio de ciento cincuenta mil francos (Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, p. 60). En el siguiente contrato, fechado en 1882, el artista valenciano estaba obligado a entregar a Colnaghi

cuarenta obras de dos tamaños estipulados por escrito. Las pinturas mayores, veinte en total, medirían 54 x 38 cm. ; las otras veinte de menor tamaño, tendrían 32 x 22 cm. Las primeras supondrían para Benlliure un beneficio de ciento veinte libras y las segundas de cincuenta. La elección de los temas corría a cargo del pintor pero el marchante se reservaba el derecho a proponer cualquiera que fuera de su agrado (Contrato del pintor con M. Colnaghi. Londres, 12-mayo-1882).

Una vez recibidas por el comerciante, estas pinturas eran sometidas a un severo estudio cuyas conclusiones eran transmitidas posteriormente a Benlliure, en ocasiones con el fin de alabar su obra y animarle en tan costoso trabajo. En otros casos, para corregir diversos fallos que no pudieran repetirse en obras posteriores. Realmente, Martín Colnaghi era un crítico muy agudo, no reparaba en elogios cuando la pintura era de su agrado, pero era difícilísimo satisfacer sus exigencias por completo. Era capaz de encontrar siempre algún defecto.

En su correspondencia se desprende el tipo de cuadro que perseguía: una pintura «a lo Domingo», es decir, de exquisita factura, cuidadosa sin ser relamida, de colorido brillante, luz intensa y tema de género, bien casacones, costumbres o fantasía. Esto es: una pintura de calidad técnica sobresaliente donde los mínimos detalles estuvieran descritos con minuciosidad. Con Benlliure, Colnaghi tenía garantizada en principio una buena ejecución con una ventaja adicional, que el pintor valenciano no era Domingo y por tanto el precio de sus telas y tablas era considerablemente menor.

No obstante, el joven artista se sumió en una vorágine de trabajo en verdad abrumadora pues, pese a tener este importante contrato, no abandonó otros compromisos. Esta actitud supuso cierta merma de calidad en el resultado final de la obra, merma muy cri-

J. Benlliure: *La tertulia del señor cura*. Colección particular.



ticada por Colnaghi en las cartas. En ellas informaba al pintor de su disgusto ante el trabajo que recibía desde Roma y apuntaba también lo que él consideraba motivo de tal desidia: la falta de tiempo (Carta del marchante a J. Benlliure. Londres, 25-marzo-1881).

A pesar de las críticas vertidas por Colnaghi, por otra parte lógicas pues veía amenazada la inversión realizada, el éxito de Benlliure en Londres fue notable. Incluso la prensa de la capital inglesa recogía algunos comentarios favorables en torno a los cuadros del pintor expuestos en la Galería de Colnaghi, lo que favorecía sin lugar a dudas el negocio (Citada en *Revista de Valencia*, 1-enero-1882).

El éxito extraordinario de nuestro pintor en la ciudad inglesa despertó el interés de uno de los marchantes más influyentes de la pintura del siglo XIX: Albert Goupil. Goupil poseía una de las firmas más poderosas en el comercio artístico internacional, con establecimientos abiertos en París, Londres, Berlín y Nueva York, y para un artista novel trabajar para él era toda una conquista en su carrera. Benlliure entró en contacto con el comerciante en su casa de Londres para gran satisfacción de los aficionados (*Las Provincias*, 16-junio-1887).

Las obras realizadas para el marchante francés mantuvieron las características de los lienzos encargados por Colnaghi, con un ligero toque a lo Fortuny. Otro dato interesante es el precio pues Goupil pide en 1887 dos mil libras esterlinas, frente a las ciento veinte pagadas por el inglés tan sólo cinco años antes por los cuadros grandes. Algo había ido sucediendo durante este tiempo.

Nuestro pintor había sabido especializarse en un producto que tenía una fuerte demanda en el mercado: el cuadro de género, y con los años fue adquiriendo una seguridad en la ejecución cada vez mayor que le granjeó numerosos triunfos de venta. Pero, además del perfeccionamiento de su estilo, existían envidiables y fructíferas relaciones que supo entablar con los comerciantes de Centroeuropa. Uno de los síntomas más claros de la reputación alcanzada por José Benlliure es la aparición de obra falsificada con su firma en territorio español (*Las Provincias*, 7-diciembre-1887). Pocos pintores se vieron regalados en vida con tal privilegio.

Así pues, la consolidación en el mercado inglés, pues Benlliure comenzó a trabajar también para Arthur Tooth y la firma Wallis & Son, fue paralela a la imparable expansión de la fama del artista por el resto de Europa. Los países centroeuropeos comenzaron a conocer la obra de Benlliure gracias a las exposiciones oficiales. En ellas los honores y las críticas elogiosas fueron constantes, pero tal vez lo más interesante fueran precisamente la publicidad y la venta de las obras presentadas.

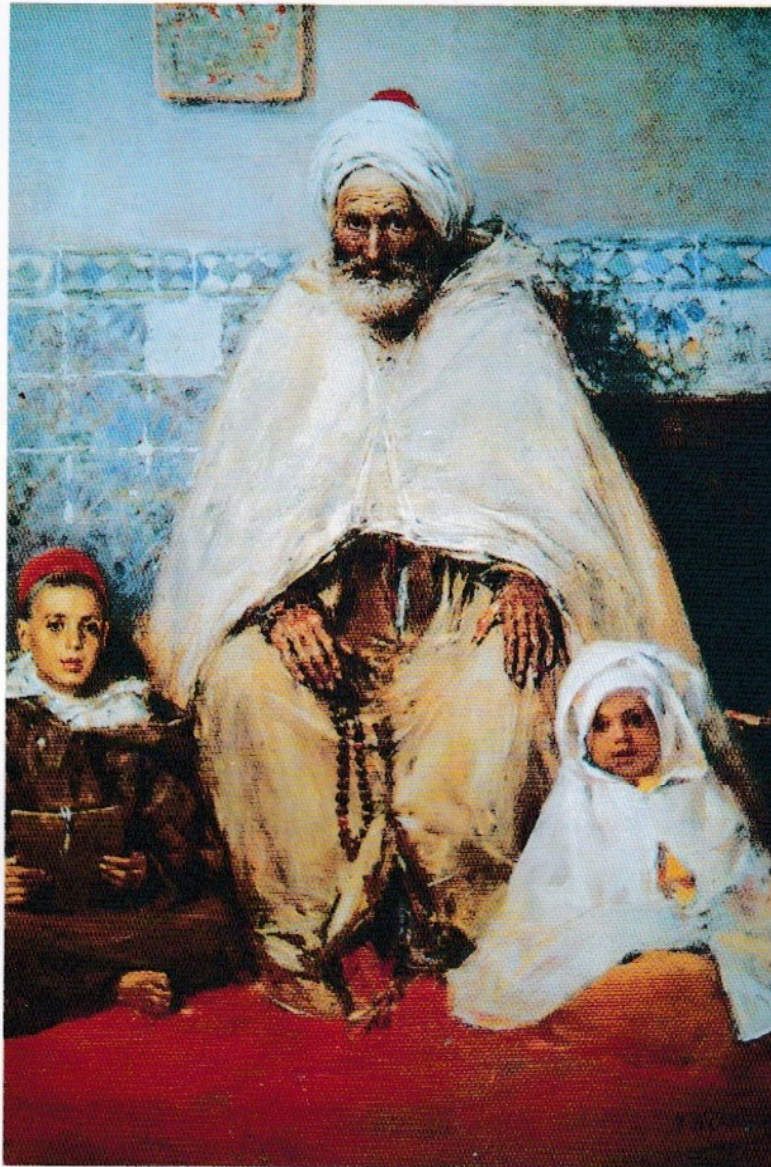
En cuanto a la publicidad, ésta no se centraba sólo en el éxito de visitantes y admiradores de sus pinturas, sino que numerosas publicaciones y editoriales, a raíz de estas exposiciones, solían solicitar al pintor permiso para reproducirlas, con lo cual el abanico de clientes en potencia se ampliaba incluso entre aquellos que no habían podido asistir al certamen. Así, por ejemplo, colaboró con Photographische Union, Kunstverlag A. G., K. R. Phot. Hof-Kunstanstalt o Xilographisches Institut, en Munich y con la revista artística *Die Kunst für alle*.

La compra de cuadros suyos en estas exposicio-

nes era también bastante frecuente. En estos casos, las pinturas no solían adquirirlas particulares, sino que, como en España, pasaban a engrosar el número de obras atesoradas por los museos nacionales, con el consiguiente beneficio personal y económico para el pintor.

De cara al exterior, la posibilidad de colgar un cuadro en la sala de un museo extranjero era un honor reservado a los grandes. Así, por ejemplo, en 1888 el

J. Benlliure: *Arabe con niños*. Colección particular.

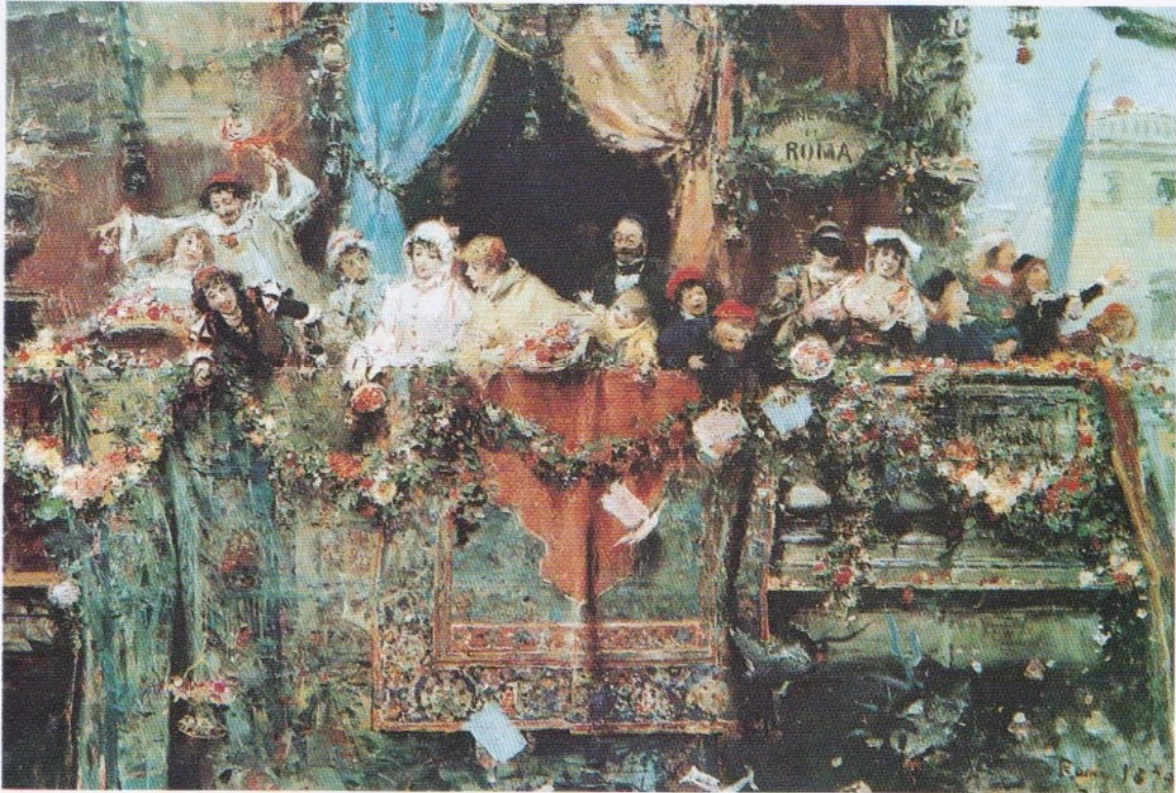


Museo de Munich, tras contemplar *La Visión del Coloseo* en la exposición de su ciudad, sintió deseos de adquirirlo. Sin embargo, esta pintura pertenecía ya al museo nacional español y la institución se conformó con comprar otra obra del autor también presentada en el mismo certamen, *El mes de María en Valencia*, por la respetable suma de veintitrés mil marcos cuando «apenas si tendrá un metro y medio de largo» (Carta de A. Ibáñez a J. Benlliure. Munich, 2-julio-1888).

Las adquisiciones de obras de Benlliure en las exposiciones nacionales fueron frecuentes, buena muestra del éxito y reputación alcanzados por el artista en aquellos países. Las ventas constituyeron además el

punto de plata que le abriría el camino hacia el mercado internacional artístico. Un mercado movido por marchantes ávidos de artistas de fama con la que dar renombre a sus firmas. Estos comerciantes, como Gou-

J. Benlliure: *Un carnaval en Roma*. Colección particular.



J. Benlliure: *La oración de la tarde*.





J. Benlliure: *Partida de cartas*. Colección particular.

pil y Colnaghi, poseían galerías permanentemente abiertas al público en cuyas paredes se exhibían cuadros de los pintores de moda. Estas pequeñas exposiciones variaban con la periodicidad que las ventas permitían. Si el lienzo no tenía el reclamo apetecido, simplemente era devuelto al pintor en espera de otro que encontrara mejor fortuna.

Con esta sucesión de triunfos, a nuestro joven pintor no le fue difícil entrar en contacto con los dueños de este comercio. Incluso en ocasiones eran los propios interesados los que solicitaban la presencia de Benlliure en sus establecimientos con alguna pintura. Estableció relaciones en Frankfurt con Rudolf Baugel (Carta de R. Baugel al pintor. Frankfurt, 23-febrero-1891) y la firma Hermes & Co. Kunstshandlung (Carta de la firma a J. Benlliure, 25-enero-1897); en Hamburgo con el marchante Wedells (Carta de S. Wedells a J. Benlliure. Hamburgo, 19-noviembre-1894) y Mauricio Meyer (Carta de M. Meyer & Co. al pintor. Hamburgo, 7-junio-1893); en Berlín con Eduard Schulte (Carta de E. Schulte a J. Benlliure. Berlín, 8-octubre-1889) y con la empresa Honrath & Van Baerle Kunstshandlung (Carta de la firma a Benlliure. Berlín, 5-febrero-1890), entre otros.

Asimismo, ciudades como Maguncia (Carta de Wilhelm Pretorius al artista. Maguncia, 8-marzo-1899), Desde (Carta de Emil Richter a J. Benlliure. Dresde, 6-mayo-1904) y la lejana Estocolmo (Carta de Theodor Blanch a J. Benlliure. Estocolmo, 14-diciembre-1896) tuvieron la oportunidad de conocer los cuadros de Benlliure gracias a la labor de sus marchantes.

Lo curioso de las exhibiciones organizadas por estas galerías era que no concentraban todo su esfuerzo en una sola ciudad sino que solían montar una serie

de exposiciones con el mismo contenido en diversas localidades. El motivo principal de tal iniciativa por parte del comerciante sería obtener el máximo beneficio en la venta de una obra y captar a un buen *amateur*, bueno por su dinero, mediante una serie de catas en distintos puntos de la geografía europea.

Esta especie de giras europeas podía coincidir con aquellas ciudades donde el marchante tuviera abierto algún establecimiento. Este sería el caso de Eduard Schulte quien poseía salones en Düsseldorf, Berlín y Colonia y en más de una ocasión ofreció al pintor la presentación de una obra suya en ellos (Carta de E. Schulte al artista. Berlín, 7-noviembre-1895 y 10-marzo-1896). Otras veces, cuando la venta se hacía difícil, el marchante contrataba locales en varias ciudades para tentar así a la suerte y conseguir al comprador que tanto se hacía desear (Carta de J. P. Schneider a J. Benlliure. Frankfurt, 20-agosto-1896).

Dentro de estas especiales giras de objetos artísticos no es extraño encontrar la petición de algunos comerciantes a Benlliure solicitándole una pintura suya colmada de infinitos honores para exhibirla en varios lugares de Europa. Cuando esto sucede los motivos que mueven al solicitante no son literalmente lucrativos, esto es, el fin inmediato no es la venta sino más bien la propaganda, la publicidad derivada de su exhibición. Este sería el caso, entre otros, del marchante J. Littauer de Munich, quien solicitó a Benlliure el cuadro *El Valle de Josaphat en el día del Juicio Final* para exponerlo en Cracovia, Lemberg y Varsovia (Carta del comerciante a J. Benlliure. Munich, 20-septiembre-1902).

En estos casos, la pintura actúa como reclamo para el público, clientela en potencia, pues la expectación

en torno a ella podía ser muy grande, sobre todo en aquellas poblaciones donde los certámenes oficiales quedaban lejos. La tela de Benlliure no solía adquirirse pero actuaba de farolillo rojo para los amantes del arte que muy bien podían verse tentados por otro cuadro de la galería. El beneficio de Benlliure no era entonces precisamente económico a corto plazo pero sí lo era a la larga.

No puede negarse lo ventajoso que fueron para la carrera del artista valenciano todos estos contactos, tan fructíferos económicamente. Sin embargo, trajeron duras consecuencias para la producción pictórica de esos años y afectaron de algún modo al resultado final de sus cuadros, pues no alcanzaron la calidad que del pincel de Benlliure cabía esperar. Tal era la demanda de sus pinturas en el mercado que casi podríamos afirmar que comenzó a fabricarlas industrialmente, siempre sometido a las exigencias de una clientela férrea en los gustos e incapaces de aceptar cualquier novedad en cuanto a factura, tamaño o tema.

Ciertamente, las relaciones entre el cliente y el profesional del arte no han sido nunca fáciles. El comprador no puede evitar exigir aquello más de su agrado y al mismo tiempo teme constreñir con sus peticiones la libertad y originalidad del artista. Por su parte, éste es consciente de que es necesario acceder a las solicitudes del bienhechor pero es incapaz de no mostrar un mohín de desagrado cuando de ellas exclusivamente depende cobrar el dinero y no quedarse con la pintura en el estudio. Es un constante tira y afloja difícilísimo de establecer y en el que nuestro pintor siempre se desenvolvió con habilidad, perjudicando de algún modo su trabajo (*Las Bellas Artes*, 10-noviembre-1894).

Normalmente, las imposiciones de los posibles compradores se referían al tamaño del cuadro y al tema, pues cuando lo encargaban solían tener decidido

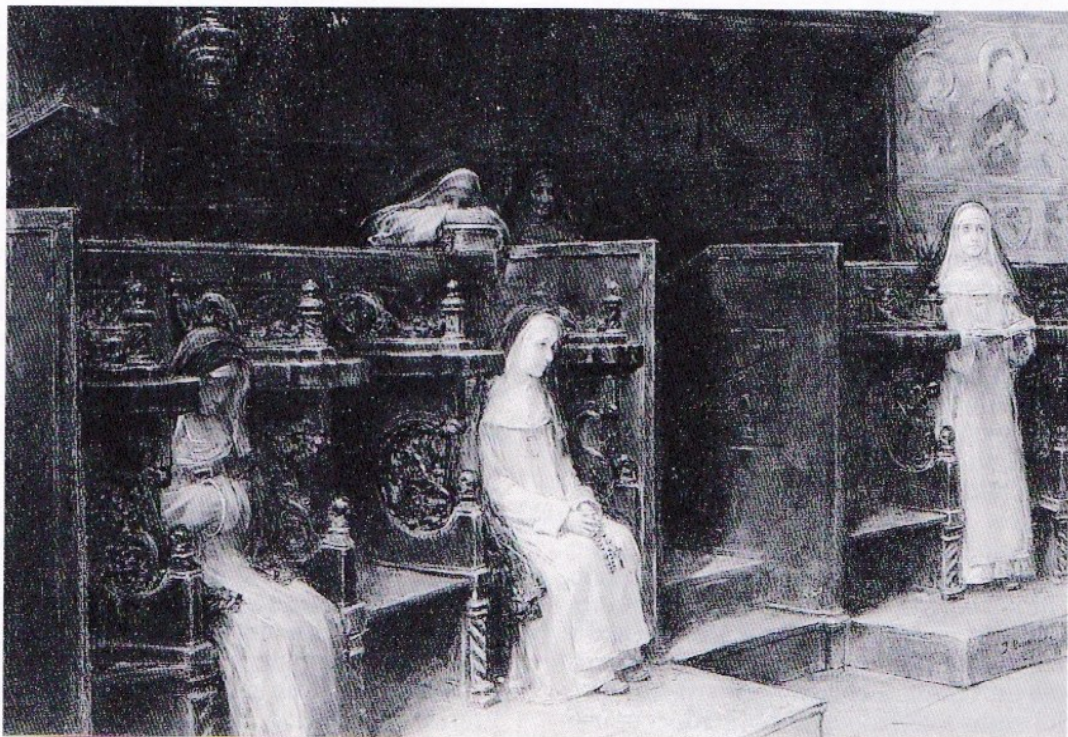
de antemano el lugar al que iba destinado. Los asuntos favoritos solían ser los de género o costumbres y siempre de carácter amable y alegre por estar más acordes con el ambiente apacible del hogar.

Al encargarle la obra, José Benlliure solía informar al cliente de lo que estaba realizando en ese momento y le enviaba algunas fotografías o un apunte para que pudiera escoger lo más adecuado. Pero también ocurría con frecuencia que el cliente mismo supiera cómo había de ser. En estos casos, el cliente le daba al pintor una tela suya como referencia, instándole a realizar una semejante. Cuando el encargo tenía estas características facilitaba bastante la tarea al artista, aunque no del todo. El comprador se negaba a aceptar una simple copia y prefería algunos pequeños cambios que la convirtieron en única (Carta de S. Wedells al pintor. Hamburgo, 31-enero-1895).

Benlliure aceptaba sin dudar todas estas peticiones, pues en las misivas su clientela se mostraba ciertamente satisfecha de la actitud de nuestro artista. No obstante la considerable cantidad de dinero obtenida a base de esfuerzo y buen trato, la producción pictórica se vio afectada en ciertos puntos. Tanta condescendencia a largo plazo fue perjudicial. Las pinturas realizadas durante aquellos años pecaron desgraciadamente de rutinarias; cuando un tema tenía éxito, el pintor lo repetía en más de una ocasión con pequeñas variantes para satisfacer a todo el mundo.

Aún había, sin embargo, otra merced otorgada por Benlliure a esos dictadores compradores y marchantes: la de desvirtuar algún aspecto de la pintura, pese a que esta adulteración pudiera afectar al verismo del asunto. Esto es, Benlliure se sintió obligado en alguna ocasión a sacrificar ese realismo de que supo hacer gala en aras de la satisfacción de algunas personas para quienes el cuadro tenía valor si armonizaba con la estancia donde iba a estar colgado:

J. Benlliure: *Tiempo de oración*. En el comercio.



«(...) tememos que el interior de una taberna será un fondo un poco oscuro y triste, especialmente para nuestro clima que, estando también oscuro y muchas veces triste, no es muy a propósito para este estilo de cuadro. Espero que V. no tomará a mal la franqueza (...) y que tendrá la amabilidad de probármelo mandándome pronto un otro apunte que comportará más luz y alegría» (Carta de S. Wedells a J. Benlliure. Hamburgo, 21-enero-1895).

El éxito alcanzado por nuestro pintor en Centroeuropa y en Gran Bretaña no fue tan rotundo en Italia, donde vivía, y en Francia. En su país de residencia la razón bien pudiera ser la gran competencia desatada entonces no sólo entre los propios artistas extranjeros sino también entre éstos y las dos importantes escuelas pictóricas italianas del momento, la *Scuola di Posillipo* y los *Macchiaioli*. Ambos grupos colmaban el mercado artístico del país con un tipo de pintura más renovadora que la realizada por algunas colonias extranjeras, como la española, sumida al paso de los años en las formas desfasadas de Mariano Fortuny. Con todo, José Benlliure puso su empeño en las exposiciones oficiales organizadas en distintas ciudades italianas, como Venecia, donde tenía la oportunidad de colocar a entidades y a particulares las obras presentadas. Así ocurrió con su cuadro *Vita campestre* que fue adquirido por Carmen Tiranty de Niza tras la Exposición Internacional de Venecia de 1897 (Carta de R. Barzoni a J. Benlliure. Venecia, 17-enero-1898).

También en la capital italiana despertó el interés de los marchantes, entre ellos el del próspero Giulio D'Atri (Alessandro D'Atri e hijos, galería de bellas artes), quien poseía en la misma ciudad dos establecimientos. Este comerciante, al igual que su clientela, mantuvo durante el tiempo que Benlliure trabajó para ellos los mismos gustos y necesidades que los patronos europeos: la pintura de costumbres, de ejecución impecable y tono grato.

En París, la fortuna de José Benlliure a la hora de introducirse en el mercado artístico fue bastante menor. Recibió encargos de algunas galerías parisinas que exponían pinturas de gran calidad, como por ejemplo *Tedesco frères. Tableaux modernes*, quienes tenían a gala contar en sus filas con artistas de la talla de Raimundo de Madrazo y Martín Rico (Carta de la firma a J. Benlliure. París, 5-noviembre-1895).

La relación comercial establecida con los marchantes parisinos se concentró en los últimos años del siglo XIX para desaparecer a comienzos del XX. La causa de esta ruptura debió de ser la evolución sufrida por la pintura en aquel país. Si en un comienzo el impresionismo no gozó de un éxito repentino, sí que introdujo un nuevo modo de ver la realidad muy alejado del que habían sostenido Mariano Fortuny, Francisco Domingo y sus seguidores, incluido Benlliure. Estas obras de calidad dejaron de tener interés para los marchantes quienes, tras un largo y paulatino proceso, comenzaron a ver con buenos ojos las obras de los jóvenes artistas franceses. Estos retrataban también unas escenas apacibles y alegres, pero extraídas de una realidad más próxima al público parisiense, aquella que vivían día a día.

Así, nuestro artista no pudo saborear los placeres del comercio artístico en Francia con tanta plenitud como en otros países europeos. Primero penetró tímidamente a finales del siglo XIX, al verse obligado a com-

petir con otros grandes maestros allí instalados y firmemente asentados en el ámbito parisino, como el mismo Francisco Domingo. Después, los acelerados cambios estilísticos de la pintura francesa superaron con creces los gustos artísticos del propio Benlliure, unos gustos que nunca fueron más allá de la admiración profunda hacia su compañero y amigo Joaquín Sorolla.

Con el cambio de siglo, el mercado internacional de objetos artísticos, que tanto había sonreído hasta entonces a José Benlliure, dejó de hacerlo. Uno de los motivos fue su propio estilo, de exquisita factura, y el tema de las obras en las que se había especializado, pues ambos habían dejado de ser atractivos para el público. Simplemente, pasaron de moda.

Ante esta situación el pintor se vio obligado a transformar su manera pictórica y a ajustarse a los nuevos tiempos. A estas circunstancias particulares del pintor se vino a añadir la crisis de este sector producida por la Primera Guerra Mundial. Este cruento conflicto bélico terminó por arruinar las esperanzas de Benlliure. Las dificultades económicas, las desgracias familiares y las convulsiones europeas llevaron al artista a afirmaciones que rozaban el patetismo:

«Cuando se acabe lo poco que me queda saldré con una caña y un pincel de emblanquinador, como hacen los catalanes. Y me pondré en una esquina para esperar el encargo de pintar alguna cocina. Si dura la guerra creo que serán muchos los que me acompañen» (Carta de J. Benlliure a J. Sorolla. Valencia 20-diciembre-1917).

Es cierto que el artista valenciano poseía un carácter con profundas raíces pesimistas, pero la dolorosa situación en la que se encontró la familia a su muerte confirma sus temores de entonces.

José Benlliure fue un artista que supo en su juventud jugar todas las bazas disponibles para sacar el máximo provecho del competitivo mercado artístico. Abandonó los círculos españoles cuando apenas había visto la consolidación de su obra en su país natal para lanzarse a la conquista de Europa. Actitud muy meritoria si atendemos a la manera de ser del artista, que gozaba de una poderosa debilidad de carácter. En Roma comenzó con un golpe de fortuna y firmó un sustancioso contrato. Al mismo tiempo fue alargando sus tentáculos a los lugares más insospechados, desde Múnich a Moscú pasando por Estocolmo y Viena, con un éxito descomunal. Tal triunfo le llevó al otro lado del Atlántico y a extenderse por el continente americano. Desgraciadamente, su intensa luz poco a poco se fue apagando, la energía de los cuadros del artista sucumbió a las novedades pictóricas y a la guerra y, aunque rodeado de honores, no ganaba suficiente «para vivir con cierto decoro y poder pintar algo que sea arte, aunque no lo venda nunca, dinero para vivir sólo en este rincón» (Carta de J. Benlliure a J. Sorolla. Valencia 17-noviembre-1917).

Pero olvidemos este triste final del pintor, injusto por lo demás, y admitamos que, aun pagando un alto precio, en el mercado internacional del arte alcanzó unas cotas que muy pocos consiguieron. Y lo hizo desplegando ante su anhelante clientela una amplísima gama de géneros que hizo la delicia de los *amateurs* de entonces y que lo convirtió en su día en un pintor de gran versatilidad.