



**MANUEL  
BENEDITO**

*El pintor y los modelos*

*Cléo de Mérode*, 1910 (detalle),  
Colección Banco Santander, Madrid.







# MANUEL BENEDITO

*El pintor y los modelos*



# MANUEL BENEDITO

*El pintor y los modelos*

Museu de la Ciutat, València

11.12.2025

29.03.2026



GENERALITAT  
VALENCIANA

**ACI.  
ARA.**

CONSORCI  
DE MUSEUS  
DE LA  
COMUNITAT  
VALENCIANA



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA  
ACCIÓ CULTURAL, PATRIMONI  
I RECURSOS CULTURALS

Colabora:



FUNDACIÓN  
MANUEL  
BENEDITO

**CONSEJO GENERAL DEL CONSORCIO  
DE MUSEOS DE LA COMUNITAT  
VALENCIANA**

**Presidente de honor**

Carlos Arturo Mazón Guixot  
*President de la Generalitat*

**Presidente**

José Antonio Rovira Jover  
*Conseller de Educació, Cultura,  
Universidades y Empleo*

**Vicepresidentes**

Luis José Barcala Sierra  
*Alcalde de Alicante*

Begoña Carrasco García  
*Alcaldesa de Castelló de la Plana*

Maria José Catalá Verdet  
*Alcaldesa de València*

**Vocales**

Pilar Tébar Martínez  
*Secretaria Autonómica de Cultura*

Antonio Pérez Pérez  
*Presidente de la Diputación  
Provincial de Alicante*

Marta Barrachina Mateu  
*Presidenta de la Diputación  
Provincial de Castellón*

Vicente José Mompó Aledo  
*Presidente de la Diputación  
Provincial de València*

José María Lozano Velasco  
*Presidente del Consell Valencià de Cultura*

**Secretaria**

Alida Consuelo Mas Taberner  
*Subsecretaria de la Conselleria de Educació,  
Cultura, Universidades y Empleo*

**Dirección - Gerencia**

Nicolás S. Bugada i Cabrera

**CONSORCIO DE MUSEOS  
DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

**Dirección - Gerencia**

Nicolás S. Bugada i Cabrera

**Jefe de Unidad de Coordinación  
de Régimen Jurídico**

Ignacio Úbeda Amago

**Jefe de Unidad de Coordinación  
de Gestión Económica y Presupuestaria**

Miguel Ángel Romero García

**Jefe de Sección Económica  
y Presupuestaria**

Miguel Ángel Antonio Gómez

**Jefa de Soporte de Coordinación  
de Contratación y Asuntos Generales**

Claudia Hernández Pérez

**Coordinación de exposiciones**

Eva Doménech López  
Lucía González Menéndez  
Isabel Pérez Ortiz  
Vicente Samper Embiz

**Programas públicos**

Aïda Antonino Queralt

**Medios y redes**

Carmen Valero Escribá

**Educación y mediación**

José Campos Alemany

**Secretario de Dirección-Gerencia**

Antonio Martínez Palop

**Administración**

Rosario Campos Saborido  
Rocío Gómez Prats  
Germà Sánchez Eslava  
Jordi Sentana Carrera  
Ana Viña Sanchis

**MUSEO DE LA CIUDAD  
AYUNTAMIENTO DE VALÈNCIA**

**M<sup>a</sup> José Catalá Verdet**

*Alcaldesa de València*

**José Luis Moreno Maicas**

*Concejal Delegado de Acción  
Cultural, Patrimonio  
y Recursos Culturales*

**Marta García Pastor**

*Jefa de Servicio Patrimonio  
Histórico y Artístico*

**Javier Martí Oltra**

*Jefe Sección Museos y Monumentos*

**Marta López Ricarte**

*Directora*

**FUNDACIÓN MANUEL BENEDITO**

**Presidente**

Luis de la Peña Fernández -Nespral

**Patronato**

Leticia Lladó Figuerola-Ferretti  
Pascual Masía González  
Andrés Massoni Muedra  
Monica Oriol de Icaza  
Coral Verdú Muedra

**Secretario**

Francesc Cholvi Roig

**Directora**

María Jesús Rodríguez de la Esperanza

## EXPOSICIÓN

### Organiza

Consortio de Museos de la  
Comunitat Valenciana  
Museo de la Ciudad, València

### Comisariado

Pascual Masía González

### Coordinación técnica

Vicente Samper Embiz

### Diseño expositivo y gráfico

Karsten Llorens Peters  
Antonio Felis Clar

### Transporte y montaje

Jose Arte s.l.

### Procedencia de las obras

Ayuntamiento de València  
Colección Banco Santander  
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza  
en préstamo gratuito al Museo Carmen  
Thyssen Málaga  
Colección de Arte Banco Sabadell  
Fundación Manuel Benedito, Madrid  
Museo de Bellas Artes de València  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
Museo Sorolla, Madrid  
Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión  
Europea y Cooperación

### Agradecimientos

Queremos agradecer a todos aquellos que de alguna u otra forma han participado en la buena consecución de esta exposición, entre ellos, especialmente a Paco Alcántara, Javier Barón Thaidigsman, Borja Baselga Canthal, Varinia Brodsky Zimmermann, Eva Cancino Fuentes, Francesc Cholvi Roig, Montserrat Corominas, Abigail Díaz-Agero, Lucrecia Enseñat Benlliure, Fundación ADEY, Greta García Hernández, Marta Guibert, Instituto Valenciano de Conservación, Restauración e Investigación (IVCR +i), Isabel Justo, Marta López Ricarte, Leticia Lladó Figuerola-Ferretti, Pablo Lladó Figuerola-Ferretti, Rosa Massoni Muedra, José Pardo, Luis de la Peña Fernández-Nespral, María de la Peña Fernández-Nespral, Javier Pérez Rojas, María Jesús Rodríguez de la Esperanza, Carmen Ybarra Careaga, así como a los coleccionistas particulares que han preferido permanecer en el anonimato

## CATÁLOGO

### Textos

Pascual Masía  
María de la Peña Fernández-Nespral  
entrevista a Javier Barón Thaidigsman  
Francisco Javier Pérez Rojas

### Diseño y maquetación

Antonio Felis Clar

### Fotografías

Fundación Manuel Benedito, Madrid  
© Archivo Fotográfico. Museo Nacional del  
Prado. Madrid

### Traducción al castellano

Servei de Traducció i Assessorament  
Lingüístic, Conselleria d'Educació, Cultura,  
Universitats i Ocupació

### Impresión y encuadernación

Mundo Gráfico S.L.

© de los textos: los autores y las autoras

© de las imágenes: los autores y las autoras,  
propietarios y depositarios

© de la presente edición: Consorcio de  
Museos de la Comunitat Valenciana, 2025

ISBN: 978-84-482-7110-7

Depósito Legal: V-4874-2025

**Índice**  
**Índex**

## **Escritos**

Manuel Benedito, el pintor y los modelos .....	11
Pascual Masía	
Entrevista a Javier Barón Thaidigsmann .....	27
Jefe de Colección de Pintura del siglo XIX del Museo Nacional del Prado	
María de la Peña Fernández-Nespral	
Manuel Benedito en la encrucijada del entresiglos .....	41
Francisco Javier Pérez Rojas, Universidad de València	
<b>Catálogo de obras/Catàleg d'obres .....</b>	<b>61</b>

## **Escrits**

Manuel Benedito, el pintor i els models .....	183
Pascual Masía	
Entrevista a Javier Barón Thaidigsmann .....	199
Cap de Col·lecció de Pintura del segle XIX del Museo Nacional del Prado	
María de la Peña Fernández-Nespral	
Manuel Benedito en la cruïlla de l'entresegles .....	213
Francisco Javier Pérez Rojas, Universitat de València	



# Manuel Benedito, el pintor y los modelos

Pascual Masía



En diciembre de 2025 se cumplen 150 años del nacimiento de Manuel Benedito Vives. Hemos pensado para esta ocasión un recorrido por sus obras consistente en seleccionar una serie de cuadros importantes de su producción, de distintos temas, y, junto a ellos, mostrar los bocetos y estudios preparatorios, enseñar las distintas fases del proceso creativo hasta el resultado final.

Como introducción hemos elegido dos autorretratos. Benedito recurrió con frecuencia al autorretrato a lo largo de toda su carrera. Conocemos treinta y ocho de ellos, realizados con variados procedimientos. En todos ellos el formato es vertical y se representa cabeza y busto, con o sin pinceles, muchas veces tocado con sombrero o gorra, casi siempre con cuidada indumentaria. Solo en dos ocasiones el formato es apaisado. En una pequeña obra sobre papel dedicada a su madre y en este (Cat. N.º 1), que se expone por primera vez desde su adquisición por el Museo del Prado, en el que se sitúa delante de una obra terminada el año anterior, *La vuelta del trabajo. Brujas*, un cuadro para el que realizó dos versiones, una en la Colección Pedro Masaveu, Museo de Bellas Artes de Asturias<sup>1</sup> y otra en el Museo Nacional de San Carlos, México, y varios estudios preparatorios, concretamente de los animales, la mujer con la cántara de leche y el paisaje con el molino. En este autorretrato, la obra que aparece como fondo está reflejada en un espejo con lo que invierte la posición del campesino y la yunta, tal vez para que la ubicación del tema sea más comprensible, y muestra un fragmento del reverso de otro cuadro, más pequeño, posiblemente el autorretrato que se está pintando. Se trata de un planteamiento que difiere de todos sus otros autorretratos porque la composición es más compleja y porque es la primera vez en su trayectoria, aparte de las copias hechas en el Museo del Prado y en el de València, que realiza una clara alusión velazqueña en el uso del espejo y en el bastidor visible del cuadro en el que trabaja. De alguna forma esta pintura es un punto y aparte en la trayectoria de Benedito. El fondo está todavía declinado a la manera luminista, la transición se produce en la vestimenta, pero su cabeza tiene una dicción mucho más ajustada, precisa, pero no por ello menos viva, que apunta a lo que será la afirmación de Benedito alejado del sorollismo.

La exposición se centra en los encargos de retrato, en las composiciones que conllevaban un proceso más complejo y en la aproximación del pintor a determinados temas y tipos populares. Este planteamiento permite, además, mostrar los distintos resultados expresivos obtenidos según los procedimientos utilizados. Benedito siempre dio una gran importancia a la formación de los pintores, al conocimiento que debían tener de las técnicas y de los materiales de la pintura. Es una lección que se aplicó a sí mismo desde muy joven, incluso cuando ya en el estudio madrileño de Sorolla, asistía por las noches a las clases

---

<sup>1</sup> Sobre este cuadro véase el análisis de Javier Barón en *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*, Catálogo de la exposición, Generalitat Valenciana, 2005, p. 224.

de dibujo del natural y de acuarela en el Círculo de BBAA de Madrid. Estaba persuadido de la importancia del dibujo como herramienta de base para la preparación de proyectos de mayor envergadura, del trabajo siempre del natural y trató de inculcarlo a sus alumnos de la Escuela. Es un aspecto de su trayectoria que siempre fue unánimemente reconocido y elogiado incluso por los que no compartían sus ideas estéticas.

## LOS RETRATOS

Los retratos fueron una actividad central en la producción de Bedito a lo largo de su vida (pintó varios cientos). En no pocas ocasiones incluso realizó dos, uno para entregar y otro para él. Los estudios preparatorios muestran las tentativas previas, realizadas a veces con procedimientos diferentes al óleo, las dudas compositivas, la ejecución más libre. Pero también se evidencia la relación con los y las modelos. Se puede reconocer un sentimiento distinto, una simpatía con las personas de cuya imagen se apropia, variable según cuál haya sido la motivación que los lleva a posar ante el pintor. Todo ello junto al reto pictórico que cada retrato plantea, las convicciones artísticas de Bedito y sus referentes.

En el complejo mundo de la pintura de retratos son especiales las ocasiones en que se produce la circunstancia de que ante un pintor que gozaba de una excelente recepción crítica, consideración social y prestigio como retratista se sitúe una modelo que era una mujer admirada por su belleza, famosa por su actividad artística y popular por la difusión de su imagen.

Su origen aristocrático unido a su condición de artista y el desarrollo de la técnica fotográfica contribuyó a hacer de Cléo de Mérode una celebridad internacional. Su retrato se reprodujo en forma de tarjetas postales con tiradas de miles de ejemplares. Muy cuidada siempre con su imagen, las poses, en las que luce indumentarias que van del exotismo a la teatralidad, están siempre muy estudiadas. Su belleza natural y su fotogenia inspiraron a algunos de los fotógrafos más relevantes del cambio de siglo y de los años de la “belle époque” como Nadar, Ogereau o Reutlinger. (figs. 1 y 2)

Asimismo, fue modelo de artistas plásticos desde su juventud. Está, adolescente, en las bailarinas de Degas. Ya convertida en figura de la danza, es el tema de un fantástico dibujo de Toulouse-Lautrec que se conserva en el MET (Nueva York). Entre 1901 y 1905 posa también para otros pintores (Ronai, Muller, Kaulbach, Clairin) y para Giovanni Boldini (fig. 3), su retrato más conocido. También tres escultores: Falguière, Perinat y Mariano Benlliure. (fig. 4)

Pintado en París durante la larga estancia que realizó entre 1910 y 1912, el artista conoció a Cleopatra Diana de Mérode a través de Luis de Perinat, diplomático español y,



(fig.1) *Cléo de Mérode*, 1895, foto Atelier Nadar, Bibliothèque Nationale de France.



(fig. 2) *Cléo de Mérode*, 1900, foto Jean Reutlinger, Bibliothèque Nationale de France.



(fig. 3) Giovanni Boldini, *Cléo de Mérode*, 1901, colección privada.



(fig. 4) Mariano Benlliure, *Cléo de Mérode*, 1910, Casino de Madrid.

también, escultor, que tenía un estudio en París y a quien ella se refiere en su biografía como uno de los grandes amores de su vida. Bailarina en la Ópera de París y también en el Folies Bérgeres, fue considerada una de las mujeres más atractivas de su tiempo y, justificadamente o no, se la asoció a muchos hombres importantes. Benedito conservó siempre la obra y la llevó a todas sus exposiciones importantes.

Cuando posa para Benedito (Cat. N.º 3), tiene 35 años y está en la cima de su popularidad. En el cuadro aparece medio sentada de perfil sobre un diván verde, la cabeza vuelta hacia el espectador, vestida con un traje negro escotado y un echarpe de piel que se desliza desde los hombros hasta el suelo. El rostro delicado, los ojos profundos de mirada melancólica, el cuello esbelto y una magnífica cabellera, que siempre llevaba peinada de la misma forma y que es parte esencial de su imagen pública.

Pintado con una de las técnicas preferidas de Benedito, un óleo muy diluido sobre un lienzo holandés de grano grueso, lo que él denominaba aguarrasela, todo el cuadro está impregnado de un difuminado que disuelve los perfiles, de forma que la transición entre unas texturas y otras se produce de manera casi imperceptible. El procedimiento ya fue señalado por Aureliano de Beruete, "... Procede por ligeras veladuras sobre la base del blanco del lienzo, conservando bien el dibujo fuerte y buscando la caracterización del personaje..."<sup>2</sup> El retrato es de una extraordinaria sencillez y elegancia; el pintor sabe que está ante otra artista y la trata con una delicadeza exquisita, casi con la levedad que ella era capaz de transmitir a través de la danza.

En un registro pictórico bien diferente, Benedito realiza el retrato del intelectual Ramón Pérez de Ayala (Cat. N.º 4). Escritor, periodista, diputado, embajador y director del Museo del Prado, escribió novela, poesía y, también, ensayos y crítica literaria. Formado en el regeneracionismo su obra de creación emparenta con el modernismo. Anglófilo, corresponsal en la I Guerra Mundial, fue uno de los impulsores de la Liga de la Educación Pública y firmante, con Ortega y Gasset y Marañón, del manifiesto "Al servicio de la República", régimen del que se distanció a partir de 1936.

Sentado en un sofá, de perfil, con un cigarro en la mano (como en casi todos sus retratos), siempre cuidadosa y elegantemente vestido. A diferencia de otros retratos (Fromkes, Sorolla, Zuloaga) en los que aparece acompañado de libros o leyendo (fig. 5), en esta ocasión es tal vez la única en la que sostiene un



(fig. 5) I. Zuloaga, *Ramón Pérez de Ayala*, 1931, colección particular.

2 MUSEUM, Vol. 2, núm. 10 (1912) pág. 371.

cartón sobre el que hay una pintura que el retratado contempla con mirada atenta, casi escrutadora, como corresponde a alguien que escribió sobre arte.

Esa referencia a la vinculación de Pérez de Ayala con las artes plásticas está presente en la manera en que Benedito resuelve el cuadro, con una pincelada suelta, un cierto divisionismo en el tratamiento de la tapicería del asiento, la indumentaria del retratado e incluso en las carnaciones.

Isabel de Moncada acudió al estudio de Benedito como clienta, para encargarse un retrato (fig. 6) y se convirtió, entre los años 1917 y 1918 en modelo del pintor con una asiduidad manifiesta en el gran número de dibujos y pinturas por las que posó.

Benedito la presenta, en este cuadro que se expone ahora (Cat. N.º 5),

como un homenaje al mundo clásico, directamente inspirado en el retrato de *Madame Récamier*, de Louis David. Tendida sobre un diván imperio con tapicería dorada, se muestra descalza, vestida con una túnica blanca que cubre justo el inicio del pecho, los hombros, el cuello y los brazos desnudos, la cabeza ligeramente vuelta hacia el espectador, la mirada distante y altiva de sus ojos azules que riman con el damasco del fondo. Ese aire de contenida sofisticación, de equilibrio, contrasta con la libertad expresiva, la explosividad del desnudo de Isabel de Moncada, manifiesta en la pose de la modelo, pero también en el placer de mostrar la belleza de su cuerpo y su seductora expresión. (Cat. N.º 9)

Dice Carlos Reyero que “el pintor que recurre a una modelo desnuda para realizar su obra establece una relación, abierta y fluida, que tiene una duración indeterminada, con sus momentos tensos y sus momentos de descanso, propios del contacto humano prolongado”.<sup>3</sup>

Y es que esa relación íntima que, en mayor o menor medida, se establece siempre entre el pintor y la retratada es la que explica que, aún en situaciones más puntuales, la modelo deposite su confianza en el artista y colabore en la realización de obras que no guardan relación



(fig. 6) M. Benedito, *Isabel de Moncada*, 1917.  
Fundación Manuel Benedito, Madrid.

3 Reyero, Carlos: *Desvestidas. el cuerpo y la forma real*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 99.

estricta con el propósito inicial que les ha convocado, pero a las que contribuye libremente. Es el caso de la pequeña serie de desnudos de Concha Piquer, dibujados en los meses de 1926 en los que pintó su retrato principal, cabeza y busto, elegantemente vestida, sin concesiones al mundo castizo del que provenía, salvo la peineta que sujeta su peinado. (Cat. N.º 16)

Desde muy pronto, al poco de regresar del pensionado en Roma, Benedito comenzó a ganar una fama como retratista que le garantizó una clientela pudiente y le granjeó la enemistad de algunos críticos que le reprocharon una supuesta entrega a los gustos de sus aristocráticos modelos y el abandono de los temas y tipos populares que tantos elogios habían recibido. Más allá de la polémica lo cierto es que hay retratos de excelente calidad pictórica como el de Ángeles Oriol, Marquesa de Arriluce de Ybarra (Cat. N.º 20). Como en otras ocasiones, Benedito realizó estudios previos, sin parecido con la solución finalmente adoptada, y una sanguina de la cabeza de la retratada. Para el cuadro definitivo, eligió un formato vertical con la modelo sentada y un fondo vegetal, celaje agitado de nubes y un pequeño fragmento de paisaje abocetado. En su ejecución contrasta la precisión y el detalle en el tratamiento de

la cabeza y cómo la pincelada se va haciendo, casi imperceptiblemente, más suelta y deshecha a medida que desciende hacia la parte inferior del vestido, una falda de volantes negros con incrustaciones doradas en las que hay un claro homenaje velazqueño (fig. 7), subrayado por la forma en que la modelo sujeta un pañuelo con su mano izquierda.

Los hermanos Álvarez Quintero, Serafín (1871 – 1938) y Joaquín (1873 – 1944), fueron dramaturgos, autores de un gran número de comedias, sainetes y algunos dramas. Sus obras son de carácter costumbrista, reflejo de un mundo andaluz en el que los problemas sociales, aunque presentes, se tratan de manera poco comprometida. Tuvieron una estrecha relación con Benedito que ilustró con dibujos su libro de cuentos *Con los ojos* y en el que le dedican el titulado *Renuncia melancólica*, (“A Manuel Benedito, que hace vivir segunda vez, con los pinceles, a cuantas mujeres bellas encuentra en su camino”).<sup>4</sup>

El pintor había estado trabajando en el retrato desde meses atrás en una composición aparentemente más sencilla, según se puede adivinar en el estudio preparatorio inacabado (Cat. N.º 21) en el que la figura de Serafín, sentado en primer término, está mucho más avanzada en su ejecución que la de Joaquín, apenas dibujada. El fallecimiento de Serafín en 1938, año que da título al cuadro definitivo, cambió el



(fig. 7) D. Velázquez, *La Reina Mariana de Austria*, 1653, Museo Nacional del Prado, Madrid. © Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado, Madrid.

4 Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *CON LOS OJOS. Cuentos*, dibujos de Manuel Benedito, Editorial Los Galeotes, Madrid, 1938, pág. 59.

planteamiento de Benedito. Ahora opta por un juego de planos en el que Joaquín aparece en primer término, de pie, acodado sobre la repisa de mármol de una chimenea, delante de un espejo en el que se refleja el retrato interrumpido y al mismo pintor. Es una composición que le permite integrar el presente, el recuerdo del ausente y hacer una cita pictórica a los artistas admirados por él que habían utilizado este recurso. (Cat. N.º 25)

## LOS CUADROS DE TEMA

En el caso de los cuadros de tema, de composición más compleja por la cantidad y variedad de personajes y motivos, y de dimensiones importantes, tenemos la posibilidad de contemplar, de manera fragmentada, la creación de los distintos elementos que, después, integrarán el conjunto de la obra. Así en *El Infierno del Dante*, (donde asistimos a la conversación con Sorolla sobre cómo ordenar la composición) o en *La vuelta de la montería*, en ambos casos con decenas de trabajos preparatorios.

En el modo de proceder de Benedito, cuando proyecta composiciones importantes o cuadros de tamaño considerable, es habitual la realización de gran cantidad de estudios previos y de bocetos utilizando técnicas diversas. A través de ellos se puede seguir el proceso de construcción de las obras, el minucioso trabajo de acercamiento al tema, sus dudas y decisiones. Todo ello independientemente de que la dicción sea más vigorosa, suelta, con pinceladas hechas a la primera o, por el contrario, prefiera un modo más ajustado, más atento a la reproducción fiel del detalle. Al decir de Pérez Rojas, "... Benedito es un pintor realista de extraordinario oficio, un habilísimo y pulcro dibujante. Sus composiciones están en extremo cuidadas e imprime a todos sus asuntos elegancia y nobleza".<sup>5</sup>

Tal vez el mejor ejemplo de este proceso compositivo en sus primeros años de actividad sea el último envío de pensionado para el que eligió como tema el *Canto VII de la Divina Comedia, el Infierno*. Era un asunto varias veces representado con anterioridad (Doré, Gérôme, Bouguereau (fig. 8) por citar los más próximos en el tiempo) que también estaba en la línea de los temas de inspiración literaria motivadores de otros pintores.



(fig. 8) W.A. Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850, Museo de Orsay.

5 Pérez Rojas, F. J.: *Sorolla y el renacimiento de la escuela valenciana*, MUREC, Diputación de Almería, 2024, p. 74.

En su composición, Benedito opta por una solución poco común. Una especie de díptico con una escena en la parte superior que representa a Dante y a Virgilio contemplando el suplicio de los avaros (fig. 9) y otra escena en la parte inferior donde un numeroso grupo de condenados empuja las bolas de oro, en medio de una multitud de cuerpos que se retuercen por el sufrimiento (fig. 10). Trabajó en el cuadro prácticamente un año y son muchos los bocetos, estudios preparatorios, tentativas reconsideradas antes de la solución definitiva, pero siempre manteniendo la idea de las dos escenas separadas. Como era obligatorio, envió el año anterior un estudio previo, (Cat. N.º 34) demostrativo de la tarea en que estaba inmerso, sobre el que introdujo cambios importantes en la composición final.

Al igual que en su primer envío de pensionado (*La infancia de Baco*, 1901), Benedito expuso a Sorolla su planteamiento del tema, le mandó dibujos con ideas de las distintas partes de la composición y, como en otras ocasiones, se sometió al juicio de su maestro. En esta ocasión, Sorolla le escribe una muy larga carta (fig. 11) en la que le expone su opinión sobre el proyecto tanto desde el punto de vista compositivo como en lo referente a la caracterización de los dos personajes y de las figuras desnudas:

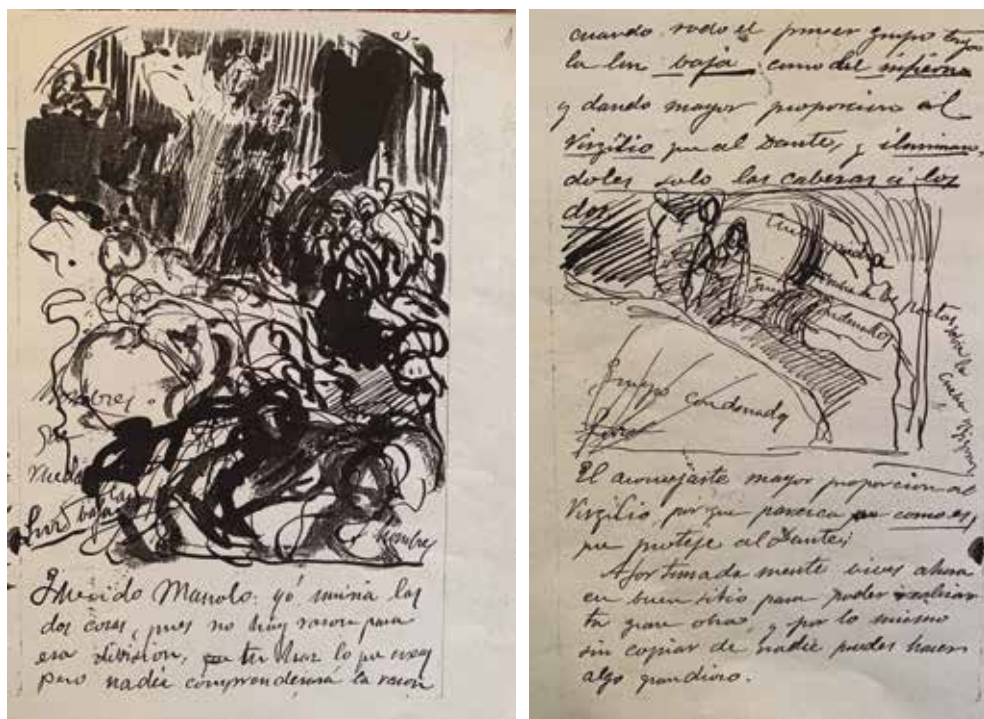
“... yo uniría las dos cosas, pues no hay razón para esa división, tú haz lo que creas, pero nadie comprenderá la razón de ese ??? ... El grupo del Dante y Virgilio está bien de efecto, pero al Dante le falta carácter, no es un poeta, es un padrino o tira cordeta, hay una colosal mascarilla del Dante que venden en todas partes... la figura de este debe ser más delgada en general. El otro poeta está mejor de expresión, pero tiene un brazo demasiado largo... El otro cuadro como idea total me gusta, pero falta más variedad de movimientos en las figuras y más coraje en todas ellas. Ignoro si te parecerá bien el colocar a los dos poetas en el callejón que dejan las dos masas de gente de los condenados. Yo creo que sí, siempre y cuando todo el primer grupo tenga la luz baja, como del infierno y



(fig. 9) M. Benedito, *Dante en el Infierno (boceto)*, 1903, Museo de Bellas Artes de València.



(fig. 10) M. Benedito, *El Infierno (estudio)*, 1904, Fundación Manuel Benedito, Madrid.



(fig. 11) Carta de Sorolla a Benedito sobre la composición del *Inferno*, finales de 1903, Fundación Manuel Benedito, Madrid.

dando mayor proporción al Virgilio que al Dante e iluminándoles solo las cabezas a los dos [otra viñeta con la composición] El aconsejarte mayor proporción al Virgilio porque parezca como es que protege al Dante. Afortunadamente vives ahora en buen sitio para poder realizar tu gran obra y por lo mismo sin copiar de nadie puedes hacer algo grandioso...”<sup>6</sup>

Tal vez esta sea una de las últimas ocasiones en que Benedito siguió las indicaciones de su maestro. Así en la mayor envergadura de la figura de Virgilio o en la variedad de movimientos de las figuras. Por otra parte, la obra es una demostración de la capacidad del pintor para representar “modelos, modelos debatiéndose en angustiosas actitudes; casi todos varones desgñados, barbudos o imberbes, de los que se alquilaban por los pintores para sus estudios romanos; una sola mujer joven, modelo que exhibía, menos dramáticamente que los varones, con su gesto de abandono lánguido, un bello cuerpo juvenil, de frente, herido por la luz. Peñas y cuerpos en retorcida mezcolanza; apenas horizonte, eso era el cuadro”.<sup>7</sup>

El cuadro definitivo mantiene las dos partes, pero la superior, la de Dante y Virgilio, parece que no se expuso nunca. Benedito la conservó en su estudio (Cat. N.º 36). En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, en la que el presidente del jurado de la sección de pintura fue Sorolla, obtuvo primera medalla, pero sólo se exhibió la parte inferior.<sup>8</sup> Con posterioridad obtuvo premios en Munich y París y en 1910 fue adquirida para el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. (Cat. N.º 37)

6 Archivo Fundación Manuel Benedito (AFMB), correspondencia, sin fecha, hacia finales de 1903.

7 Lafuente Ferrari, Enrique, *Manuel Benedito, 1875-1963*, Madrid, 1976, pág. 18.

8 “Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Edición oficial, Casa editorial Mateu, Madrid, pág. 12, repr. pág 140, en [https://ddd.uab.cat/pub/llybres/1904/191612/catofilu\\_a1904.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/llybres/1904/191612/catofilu_a1904.pdf)

Influido por la corriente simbolista extendida por Europa, es prácticamente la última vez que Benedito pinta este tipo de temas. Enseguida volverá a un enfoque más apegado a la realidad, al tiempo que irá afirmando una personalidad propia cada vez más alejada de la manera de hacer de su maestro.

Gran aficionado a la caza, Benedito contaba que en ocasiones había pintado piezas inmediatamente después de cobrarlas. Los temas venatorios están presentes a lo largo de toda su producción, especialmente en bodegones, pero también en los numerosos retratos en los que el modelo aparece vestido de cazador. Entre finales de 1911 y 1913 pasó una larga temporada en Sierra Morena, en la finca Navaloscorchos propiedad de su amigo Luis Gómez de la Lama, donde pintó este gran lienzo, *La vuelta de la montería*, (Cat. N.º 48) para el que hizo muchos estudios preparatorios, tanto del conjunto de la escena y sus protagonistas como particulares de los perros, caballerías o piezas de caza que muestran el gran animalista que es. (fig. 12) Complementariamente, retratos de los aristócratas y los campesinos que no aparecen en el cuadro, pero son parte del contexto en que se realizó.

El tema es el regreso de los monteros con las piezas obtenidas, un jabalí y un venado, rodeados por la jauría que ha levantado la caza, captados sobre un risco de la sierra, ante una encina poderosa. Al estar sobre un promontorio, se adivina tras el grupo un fondo de paisaje de gran profundidad y un celaje en el que grandes nubes alternan con un firmamento de intenso azul. El vértice superior de la composición es la cabeza del gran venado muerto (fig. 13) a lomos



(fig. 12) M. Benedito, *La vuelta de la montería (estudio)*, 1912, colección particular.

(fig.13) M. Benedito, *La vuelta de la montería (estudio de ciervo)*, 1912, colección particular.

de una mula, cuya cuerna se junta con las ramas de la encina. Delante, el montero mayor, conocido como “el Aprecio”, atractivo personaje a quien Benedito retrata con toda la impedimenta de cazador minuciosamente reproducida. Igualmente, el pintor se recrea en la representación de nueve perros de diferente pelaje y en una muy precisa descripción del suelo y la vegetación.<sup>9</sup>

Gran admirador de la obra de Goya en todas sus vertientes, incluida la confección de cartones para tapices, Benedito quiso también continuar esa tradición. En numerosas ocasiones pintó obras pensando en su traslado al tapiz y esta es la más importante de ellas. Vinculado a la Real Fábrica de Tapices como consejero artístico, demostró su interés y preocupación por el tema cuando lo eligió como asunto de su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que hacía la siguiente mención al cuadro: “... Para trabajos nuevos, que no se limitan a reproducir, hay que tener en cuenta que los artistas contemporáneos hemos olvidado la invención especialísima que requiere la pintura de cartones para tapices. Es necesario un aprendizaje, un estudio y, sobre todo, la intención de ir por ese camino. Si hablo con alguna experiencia de ello es porque un Mecenas, el marqués de Urquijo, a la sola y rápida referencia que le expuse del porvenir de la Real Fábrica de Tapices y de que sería posible transportar a tapiz mi cuadro “La vuelta de la montería”, pintado ya con ese objeto, hizo el encargo a la fábrica”.<sup>10</sup>

Al calor de esta composición, Benedito pintó varios retratos. Tres de ellos, con diferentes procedimientos, tienen como protagonista a Jacoba Gómez de la Lama, Condesa de San Antonio. El de tema más próximo, en este caso, es el que la muestra con indumentaria de cazadora, sentada delante de una gran encina, con un poderoso mastín a sus pies. Reproduce una iconografía clásica, la del cazador, armado y con el perro a sus pies, en un medio campestre. El retrato tiene un aire elegante y aristocrático, en el que la modelo transmite una imagen de quietud y bienestar pensada antes para subrayar su belleza que para representar la actividad cinegética. (Cat. N.º 49)

El otro retrato destacable es *El chico de la gallina*, el hijo del montero mayor, que sostiene una gallina entre sus brazos. Manuel Benedito siempre confesó su devoción por la pintura española del siglo XVII y la convirtió en uno de sus referentes más habituales. Aquí es difícil no pensar en Murillo. La sencillez del tema contrasta con la riqueza pictórica de su ejecución pues, de un lado, la gran variedad tonal del plumaje rojizo de la gallina está tratada con rápidos toques de pincel y, de otro, el rostro, con un leve claroscuro provocado por el ala del sombrero, está resuelto de manera más ajustada. En medio, el blanco inmaculado de la indumentaria es como una cesura luminosa entre dos notas de color. Parece como si

9 *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*, Catálogo de la exposición, Generalitat Valenciana, 2005, p. 248-249.

10 Manuel Benedito Vives, “El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid”, discurso en el acto de su recepción pública el día 22 de junio de 1924.

Benedito se enfrentase a un extraordinario reto pictórico y lo superase. El cuadro tiene una gran viveza, la que transmiten los ojos expresísimos del guapo chico y la de la pulsión del artista subyugado ante la deslumbrante explosión de color del tema.<sup>11</sup> (Cat. N.º 50)

## HOLANDA

El tercer conjunto de cuadros que presentamos en esta exposición tiene coherencia temática y estilística, resultado de una campaña de trabajo del pintor durante un tiempo corto y un lugar concreto. Es el grupo de pinturas realizadas en Holanda en 1909, cuando un Benedito en plenas facultades sintetiza todo su saber pictórico en cuadros que siempre fueron considerados por la crítica entre lo mejor de su producción y fueron premiados en diversos concursos y exposiciones.

En el verano de 1909 Benedito marchó al pueblo de pescadores de Volendam, donde permaneció hasta final de año. El viaje estuvo motivado por su interés en pintar en un medio natural diferente del ibérico, con una luz, un entorno y unas gentes totalmente distintas de las que había frecuentado en los tres años anteriores. “... En España hay un exceso de luz y en consecuencia no hay distancias y resulta difícil señalar bien los términos. En la montaña que se levanta a gran distancia, debes apreciar, como si estuviera cerca, los más nimios detalles, y este exceso de luz se refleja en la paleta, a veces en detrimento de la obra; por esto me fui al Norte de Europa para suavizar así, con aquella luz velada, la paleta mía...”<sup>12</sup>

Vivía en el hotel Spaander, habitualmente frecuentado por pintores, y alquiló un estudio que muchas veces quedaba aislado por las crecidas del mar, pero donde conseguía pintar durante todas las horas del día y “acuarelear” por la noche.<sup>13</sup>

Allí coincidió durante unas semanas con el pintor Ortíz Echagüe, con quien realiza viajes por Holanda y admira la gran pintura holandesa del siglo XVII: “... En Harlem están los mejores cuadros de Franz Hals, especialmente dos me entusiasmaron e impresionaron. La población deliciosamente pintoresca y típica...”<sup>14</sup>

Fue un tiempo extraordinariamente provechoso, con total libertad, sin ataduras ni compromisos de clientela, trabajando sólo para él mismo, pintó decenas de obras con todos

11 *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*, Catálogo de la exposición, Generalitat Valenciana, 2005, p. 248.

12 “La Almudaina”, Palma de Mallorca, 1 de octubre de 1930.

13 AFMB, correspondencia familiar, 2 de agosto de 1909.

14 AFMB, correspondencia familiar, 2 de septiembre de 1909.

los procedimientos. Acuarelas como *Holandeses*, (Cat. N.º 53) en la que como advierte Oreto Trescolí, “... se presenta tremendamente moderno, muy emparentado con un trazo que parte de las técnicas del dibujo postimpresionista, de los carteles a lo Lautrec, o de los marcados contornos de un Van Gogh, para modelar en la esencialidad de sus trazos sus abocetadas figuras”.<sup>15</sup>

Y es que Benedito llega a Holanda a los 33 años, con una formación inicial en el luminismo que incluye su pensionado romano, atemperado por su estancia bretona y su incursión en la reciedumbre castellana. Es decir, con un bagaje visual muy rico para enfrentarse a esa nueva realidad: la de los paisajes, los interiores de las casas, la indumentaria y los objetos de la vida cotidiana, pero sobre todo los tipos holandeses que representa de manera no solo descriptiva sino con la hondura del retratista que individualiza cada uno de los personajes anónimos que aparecen en sus cuadros. (figs. 14, 15)



(fig. 14) M. Benedito, *Casas en Volendam*, 1909, Fundación Manuel Benedito, Madrid.

(fig. 15) Pequeña acuarela sobre un interior holandés, foto en el estudio de Benedito en Volendam, 1909, nitrato de plata s/ placa de vidrio, Fundación Manuel Benedito, Madrid.



De todas las obras que realizó en Holanda, la única a la que hace referencia en sus cartas es la que llama “la barbería”, que está pintando a tamaño natural, con todos los modelos delante: “... Trabajo mucho ahora...He empezado un cuadro de dos metros, el boceto no me hace mal. Lástima de carácter mío que nada me desanima. Sobre todo viajando que conoce uno una porción de artistas de gran mérito...adquirí una porción de conocimientos que antes me bullían en la testa y ahora merced a que veo, decididamente los pondré en

15 “Manuel Benedito, pintor (1875-1963)”, Generalitat Valenciana, 2005, pág. 239.

práctica. Estoy intranquilo porque el invierno asoma las orejas con marcada ferocidad y debiera estar en Madrid a continuar la tarea: tarea que bien visto solo se relaciona con los discípulos, pero qué es esto si allí se me pasa el tiempo cavilando, en un ambiente cansado, de desaliento y por lo tanto no hacer nada más que ser amable con mis relaciones que me roban impunemente mi trabajo. Pelillos a la mar y que los discípulos vayan al estudio y que trabajen si quieren pues yo no voy ahí hasta que no tenga algo discreto que enseñar. Esto cada día me gusta más; tengo un grande y magnífico estudio con mi estufa, modelos cuantos quiero y trabajo todos los días de 5 a 6 horas... Yo espero que con este trabajo asiduo lograré hacer un buen discreto número de cosas. que algo me producirán. Con este programa (¡¡quién sabe si lo cumpliré!!) pienso que para Navidad esté en Madrid...".<sup>16</sup>

El cuadro en cuestión, *Sábado en Volendam*, 1909 (Cat. N.º 65), adquirido el año siguiente por el Gobierno de Chile, es la síntesis de todo el trabajo realizado allí. Los doce personajes se apiñan en el reducido espacio de la barbería. Sus indumentarias oscuras se fusionan y solo sus rostros les caracterizan particularmente. El efecto de claroscuro solo está interrumpido por la luz de la ventana del fondo, por el paño blanco y la barba enjabonada del que está siendo afeitado y por unas breves notas de color en las manos, los zuecos y algunos objetos. Simultáneamente el cuadro reproduce de forma muy viva el ambiente de una barbería popular, un espacio pequeño, lleno de gentes que seguramente se conocen y aguardan pacientemente su turno. Es inevitable pensar en los retratos de grupo de los grandes pintores holandeses a los que parece haber querido rendir homenaje.

---

16 AFMB, correspondencia familiar, 15 de octubre de 1909.

Entrevista a

# Javier Barón Thaidigsmann

Jefe de Colección de Pintura del siglo XIX del Museo Nacional del Prado

por María de la Peña Fernández-Nespral



**El ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Manuel Benedito es la ocasión para reflexionar sobre su pintura, poner en contexto su actividad en relación con sus contemporáneos y con su tiempo, así como la recepción que su obra ha tenido en la historiografía y la crítica.**

### **¿Cómo sigue de vigente hoy Manuel Benedito?**

Los pintores de su promoción tuvieron mucho éxito en vida. Sin embargo, su última etapa, coincidió con las décadas posteriores a la Guerra Civil y, por ello, se les otorgó un significado especial. Así, los historiadores del arte de los años 70 y 80 no les han dado el interés o la importancia que podrían merecer. Esto ha coincidido con la consideración de la vanguardia en España. Se destacaba tanto esta que todo lo demás quedaba en segundo término, incluso en tercero, si la pintura se identificaba con la rúbrica de académico. Benedito fue académico y tuvo esa fortuna crítica no muy positiva en esas décadas.

### **¿Cómo ha ido evolucionando su fortuna crítica con los años?**

Ahora ha pasado el suficiente tiempo, 150 años desde su nacimiento y 62 años de su muerte, para dar a conocer mucho mejor al artista y reconsiderar su figura. Y, aprovechar, también para ahondar en él y en los pintores de su generación que siguieron caminos individuales, a veces entrelazados.

### **Es perfecta la ocasión para hacer esa revisión.**

Y recapitular lo que pudo haber aportado Manuel Benedito en su tiempo sin necesidad de proyectar prejuicios, lo que inevitablemente hacemos porque somos fruto de nuestra época, para tratar de ir más allá de la visión negativa anterior.

### **La importancia de Benedito hoy, se comprueba claramente con la compra que hizo el Museo del Prado hace un año, en 2024, de un gran autorretrato suyo.**

‘Autorretrato con La vuelta del trabajo’ de 1905. Una obra muy interesante que está expuesta en la sala 62A.

### **¿Cómo ha complementado la adquisición de la obra a la colección del museo?**

Entra dentro de un criterio prioritario de adquisiciones del siglo XIX, que son los retratos y autorretratos de artistas. Este cuadro es un autorretrato singular que nos interesó mucho. Después de la pandemia, en 2021, hemos querido incrementar el número de retratos y autorretratos de artistas que ya teníamos. Es un género que ha existido en la pintura desde el Renacimiento, pero en el siglo XIX se hace más frecuente en razón del mayor peso que tiene el arte y, por tanto, los artistas, en la vida social y sobre todo cultural. Los pintores no

solo se autorretratan más a menudo que antes sino que representan con mayor frecuencia a sus amigos pintores, escultores, escritores o músicos. Por eso hay un gran conjunto de obras de artistas efigiados representados por otros o por sí mismos.

**Además, es un autorretrato especialmente interesante al tener una obra en el fondo del mismo.**

Es un autorretrato pintado muy poco después de su estancia en Roma con la beca de la Academia de España y con una peculiaridad que no está en ningún otro retrato, que es que detrás de su efigie aparece un cuadro suyo muy importante, 'La vuelta del trabajo', pintado a partir de los apuntes que tomó en Brujas y que ocupa casi toda la superficie del lienzo del autorretrato. Ese cuadro está en buen estado, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

**Álvarez de Sotomayor también recurrió a este subtipo de autorretrato.**

Se autorretrató poco después que Benedito con un cuadro de fondo también, pero sin ese protagonismo. De hecho, no podemos descifrar de qué cuadro se trata porque no lo representó con detalle.

**Es paradójico que el género del retrato no fuese el de mayor maestría en la obra de Benedito, pero, sin embargo, es el que le otorgó más fama y proyección.**

Es buen retratista. El Prado tiene varios ejemplos de la segunda década del siglo XX. Tenemos otro retrato de artista, de hecho, el de Manuel Bea, un pintor madrileño poco conocido, pintado en 1910. Es un retrato muy sobrio pero interesante.

**Están también sus retratos del gran mundo, de la burguesía y aristocracia.**

A partir de la segunda década del siglo tuvo un hueco importante como retratista en España casi hasta su muerte. Los pintores españoles son grandes retratistas. Los buenos pintores lo son, casi todos. Es un género para el que el artista español está muy bien dotado. Capta los rasgos y la personalidad sin aparente esfuerzo. En el siglo XIX, que es siglo del retrato, como mostró una exposición que hizo el Prado hace dos años para distintas sedes de Caixaforum, esto se percibe en las obras de Goya, Vicente López, Federico de Madrazo, Joaquín Sorolla, que fue el maestro de Benedito. Aunque partió de Sorolla en algunas ocasiones se aproximó a Zuloaga, que era el otro polo de la retratística triunfante en la España del primer cuarto del siglo.

**¿Cómo consiguió hacerse con esa clientela del brillo social de la época? Benedito venía de una familia humilde.**

Es el mismo caso de Sorolla. Es un pintor que se desempeña bien, tiene calidad, soltura y acierta con los parecidos. Es lo que buscaban sus clientes, verse bien representados, incluso

encontrarse más favorecidos, sobre todo las mujeres. En parte sigue la senda de Sorolla en el retrato pero, como vive muchos más años que él, tiene una evolución diferente.

### **¿Cuánto le ha beneficiado ser el alumno aventajado de Sorolla?**

Le benefició porque le mostró una senda muy buena para formarse, orientándolo para saber cómo pintar sin engaños, directamente del natural, con un color vivo. No le despistó como podría haberlo hecho Zuloaga. Los buenos artistas como Sotomayor o Benedito fueron capaces de asimilar la lección de Sorolla. En un segundo momento, a partir de 1900, conscientes de que se habían acercado mucho a Sorolla, intentaron despegarse, individualizarse como paso lógico.

### **¿De qué manera se independiza Benedito de Sorolla? ¿En qué aspectos se aleja de él para encontrar su propia voz?**

Lo hace intensificando los tonos con gamas más vivas que las que utiliza Sorolla, forzándolos un poco y dándoles una mayor expresividad. Haciendo uso también de una pincelada distinta, más corta y pequeña que da una idea de la diferencia con respecto a la de Sorolla. También en la composición.

Por ejemplo, en el cuadro del Prado 'Pescadoras bretonas' (fig. 1) vemos un lenguaje y una composición diferentes a Sorolla. Va más hacia atrás, a un aparente arcaísmo, con figuras más bidimensionales. Eso está en la renovación de la pintura internacional, viene de los postimpresionistas.



(fig. 1) M. Benedito, *Pescadoras bretonas*, 1905, Museo Nacional del Prado, Madrid.

**Benedito es un pintor atento a lo que hacen otros.**

Sí, tanto en París como en Venecia. Va a la Bienal, viaja a Holanda, Bretaña y a Brujas: los tres núcleos donde se reúnen muchos pintores en ese momento. A partir de ahí, hay una permeabilidad total entre el lenguaje de los pintores franceses, italianos, con pintores como Benedito, Sotomayor y Chicharro, que, a partir de su estancia en Roma, viajan a estas ciudades europeas en la primera década del siglo.

**Fueron pintores que tuvieron la suerte de triunfar muy pronto.**

Un triunfo relativamente temprano gracias, en parte, a la beca en Roma y las primeras medallas. En el caso de Benedito, en 1904 y 1906. Eso les catapultó y se presentan a muchas exposiciones en los distintos centros europeos. Es la edad de oro, la 'Belle Époque', la edad que termina con la Gran Guerra en 1914. Son pintores conocidos en un ámbito internacional.

**Es una época que bien merece la pena recuperar.**

Recuperar o reivindicar. En ese momento hay una gran triada: Sorolla, Zuloaga y Anglada Camarasa. Los tres dominan la presencia española que se proyecta a Europa en 1900. Incluso reciben salas especiales en la Bienal de Venecia y son galardonados. Son muy influyentes. En un rango menor y, siguiendo el camino de estos tres, están Chicharro, Sotomayor y Benedito. Tienen un reconocimiento en España y también fuera, pero sin el peso tan grande de Sorolla, Zuloaga y Anglada Camarasa.

**Se tiende a tachar a Chicharro, Sotomayor y Benedito como los pintores del franquismo.**

Hay que tener en cuenta que cuando Franco se sublevó en 1936 estos tres pintores habían hecho la parte mayor y más importante de sus carreras y habían triunfado treinta años antes.

**¿Piensa que Benedito está infra valorado?**

Ocurre otra circunstancia. Mientras que Sorolla deja de pintar en 1920 y tiene una carrera más corta de poco más de treinta años, estos pintores trabajan, durante sesenta. Realmente las obras de sus últimos años no tienen el peso de las de la primera mitad de su trayectoria. Es un rasgo que muestra casi toda la pintura del siglo XX, exceptuando a algunos artistas como Picasso, Klee y pocos más. Eso también ocurre con algunos pintores vivos españoles, cuya producción de los primeros años es mucho mejor que la actual. En el otro lado hay unos pocos artistas como Aureliano de Beruete, Luis Fernández o Joan Hernández Pijuan que llegaron al final de su vida haciendo obras muy buenas, mucho mejores que las más tempranas. Eso no pasa casi nunca. La rapidez del avance de los estilos va dejando en la cuneta a muchos. Ahí está el ejemplo de Braque, respecto a Picasso.

### **¿Los historiadores del arte pecan a veces de mirar por encima del hombro a ciertos pintores?**

Sí, aunque en las épocas finales, en el caso de Benedito, no mantenga la calidad de sus comienzos, no se pueden despreciar en absoluto esas obras. Mantiene su oficio y se sigue viendo su maestría como buen dibujante y gran colorista.

### **El Museo del Prado compró cuadernos de dibujos suyos en 2023.**

Los conocía hace mucho y llevaba más de veinte años tras su adquisición. Son nueve cuadernos de la primera década del siglo y hay dibujos magníficos, algunos realizados a con lápices de colores y otros con grafito. Son el fruto directo de sus viajes a París, Venecia, Bretaña, Bélgica, Holanda y Alemania en la etapa más interesante de su trayectoria. La adquisición de cuadernos de dibujo es una prioridad para el Área de Obras sobre Papel del Prado, pues revelan las primeras claves de su interés en lo que les rodea y de su aproximación al arte.

### **La exposición incluye un buen número de sus dibujos.**

Esto es muy interesante, pues no solamente se da cuenta de su proceso creativo sino también, algo todavía más importante, de la calidad del propio dibujo como expresión autónoma. Hay artistas que, en sus apuntes hacen croquis, pero Benedito hace dibujos, muchas veces, perfectamente acabados. (fig. 2)



(fig. 2) M. Benedito, *Antoñita*, 1920, Fundación Manuel Benedito, Madrid.

### **¿Su época dorada va de 1900 a 1910?**

Esa primera década es la más abierta, la que absorbe más propuestas y en la que se ve que Benedito formaba parte de un gran movimiento europeo, de la primera década del siglo.



(fig.3) M. Benedito, *La vuelta del trabajo. Brujas*, 1902- 1904, Museo de Bellas Artes de Asturias.

**¿Cuál es el cuadro que más le gusta de Benedito?**

‘La vuelta del trabajo en Brujas’, un cuadro muy temprano, de 1902, y que pintó en uno de sus viajes a Bélgica mientras estaba pensionado en Roma. Ahí ya se ven muchos de sus rasgos interesantes (fig. 3). También, ‘Pescadoras bretonas’, del Prado. Es un cuadro difícil pero arriesgado y las obras que hizo en torno a él son interesantes.



(fig.4) M. Benedito, *Señora de Donoso Cortés*, 1909, Fundación Manuel Benedito, Madrid.

**Las obras más singulares, entonces, fueron las que pintó en sus viajes.**

Son más singulares por su asimilación de los lenguajes internacionales y su plasmación de esos tipos holandeses, flamencos y bretones. No es el único pintor que los retrata. Están de moda otros artistas que también recurren a esa temática.

**¿Cómo definiría uno de sus grandes retratos femeninos, el de ‘Cléo de Mérode’ de 1910?**

Este es un cuadro es muy especial porque empleó una pintura muy diluida con una resolución amplia que deja ver la trama y la urdimbre del lienzo. No es el retrato más habitual en Benedito. Se suma en esos retratos a la estela de Sorolla, Anglada Camarasa y Zuloaga, pero lo hace con su propia personalidad y, en este caso, con un tratamiento muy distinto, en el polo opuesto de la preferencia por los empastes de aquellos. También es interesante otro retrato femenino anterior, el de la ‘Señora de Donoso Cortés’, de 1909 (fig. 4). Su verticalidad se parece a la de Sorolla, pero en este caso es más bidimensional por estar retratada de perfil.

**Y, ¿sus gitanas? ‘Gitana’ de 1909, por ejemplo.**

Ahí está más cerca de las gitanas de Sorolla que de las de Zuloaga. Domina los negros, la manera de dar profundidad. En cambio, su gama de colores más vivos, no es propia de Sorolla.

### **La obra sobre papel, la acuarela, los bocetos y dibujos.**

Es un pintor que, al tiempo, es un gran dibujante. Los cuadernos de dibujo lo demuestran, pero también los dibujos aislados (fig. 5). En la acuarela y el gouache su desempeño es óptimo, pues consigue los resultados que pretende. Hay que añadir además su interesante producción aguafortista, con marcados contrastes de luz.



(fig. 5) M. Benedito, *Desnudo*, 1930, Fundación Manuel Benedito, Madrid.

### **Y, ¿'La vuelta de la montería'?**

Es un cuadro un poco más tardío que los retratos de los que hablábamos, de 1913, más compuesto, más artificioso pero soberbio también. A lo mejor, con el tiempo, seremos capaces de juzgar esos cuadros mejor que ahora. Quizás ese apelativo, artificioso, no sea el que le corresponde. Los perros están especialmente bien pintados y está claramente intentando separarse de lo que hubiera hecho Sorolla. La obra de este no habría tenido esa vocación de monumentalidad que se percibe en esta de Benedito. No tiene por qué ser un cuadro realista, sino que el artista quiere construir su propia realidad para que tenga valor en sí misma.

### **La Fundación Benedito ha sido un apoyo importantísimo, además de un oasis artístico en Madrid, un templo de vocación.**

Al contrario que la mayoría de los pintores, Benedito tiene un lugar donde puede verse gran parte de su obra y su casa-estudio. Tiene mucho mérito Vicenta Benedito, su sobrina e hija adoptiva. La conocí en los años 90, coincidiendo con la redacción del catálogo, con Alfonso Pérez Sánchez, de la dación en pago de impuestos de Pedro Masaveu. Vicenta no solamente atesoraba los cuadros que heredó de su tío sino también el archivo. Era la memoria viva de Benedito. El esfuerzo que sigue haciendo la Fundación para mantener viva su figura es muy valioso. También para prevenir las obras falsas y documentar y allegar más información. Es importante porque es un pintor con una producción amplia.

### **Retratos de la familia Quijano.**

Algunos de los retratos de la familia Quijano me son muy familiares, pues los de José María Quijano, el fundador de la fábrica de los Corrales de Buelna, que es póstumo, y María Soledad de la Colina, su esposa, excelente, de 1917, son bisabuelos de mi esposa y los conozco hace más de treinta años. Vicenta Benedito tenía fotografías de algunos más, entre ellos el de Luz Quijano de la Colina, de 1917, que es más goyesco. En los años cuarenta hizo

también otros, de Ramón, Rafaela (viuda de Quintana) y Teresa Quijano y Carmen Quintana Quijano. El mejor es el de Soledad de la Colina, pues en él acertó a captar la energía, la prudencia y la bondad de la retratada, que conocemos por numerosos testimonios. La capacidad del artista valenciano para captar un carácter y un temperamento es aquí sobresaliente. (fig. 6)

**Pocas sagas familiares han sido tan artísticamente fructíferas. El caso de los Benedito es único. Dos taxidermistas, los mejores de España, un músico, un pintor.**

Yo creo que todos se sentían partícipes de una mentalidad creativa. Lo que hicieron los taxidermistas, José María y Luis es una obra de arte. Porque no es mera taxidermia. No solo disecaban, sino que creaban un ámbito, un espacio, los animales que conviven con él, sus depredadores, la vegetación de ese momento. En el Museo Nacional de Ciencias Naturales se conservan sus mejores obras. Es como un diorama, o un teatrino, y nadie lo había hecho tan bien. La continuación, por José Luis Benedito, está en el Museo de la Caza, en el palacio de Riofrío, otro ejemplo muy bueno de ese empeño. Se inauguró en 1969 y, más de medio siglo después, temo que se desmantele, lo que supondría una lamentable pérdida patrimonial. Rafael, el músico, es autor de una extraordinaria compilación y divulgación de la música popular española además de impulsor de importantes agrupaciones musicales.

**Ahora que escasea la técnica y el perfeccionismo manual, la inteligencia artificial es el arma perfecta. Puedes copiar un Benedito y, ¿quién lo distingue de una copia hecha con IA?**

¡Espero que se pueda distinguir! De momento vamos identificando los falsos; los de IA supongo que, al menos durante bastante tiempo, también los podremos reconocer.

**Benedito tuvo una sólida formación. Primero, en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de València, después en el estudio de Sorolla y, más tarde, en la Academia en Roma. Lo tuvo todo para convertirse en un gran artista.**

Era la formación que se podía tener. Lo que era excepcional era irse a Roma. Llegaban muy pocos porque había que presentarse a una oposición. Y Benedito era ya un alumno aventajado en 1899, con 24 años. A los candidatos los pusieron un lema en el examen de acceso, pintar un cuadro con el tema de 'La familia del artista en el día de su ejecución' y Benedito



(fig. 6) M. Benedito, *Soledad de la Colina*, 1917, colección particular.

hizo uno de los tres que triunfaron. Es más, pienso que la representación del tema que hizo Benedito fue la mejor. Era un examen muy complejo porque tenían que responder también a preguntas teóricas, hacer estudios del natural y finalmente terminar pintando el cuadro en un tiempo límite. El Prado expuso los tres cuadros de los finalistas el año pasado en la exposición *Arte y transformaciones sociales (1885-1910)*. Había 16 concursantes y ganaron tres: Chicharro, que quedó el primero, después Benedito y el tercero, Sotomayor.

**El premio que otorgaba la Academia de Roma daba mucho prestigio.**

Totalmente. La primera generación de artistas fue en 1874 y estuvieron, por ejemplo, Pradilla y Plasencia. Benedito formó parte de la séptima promoción, 26 años después. Los pintores que pasaban por allí tenían fuerza y, en este caso, coincidieron tres con mucha presencia.

**Cuatro años de beca que no se limitaban a estar en Roma.**

Viajaron a París, Bélgica, Holanda y Venecia y pudieron ver muy de cerca el panorama internacional. Eso les dio un horizonte artístico y estilístico mayor para poder hacer sus propias aportaciones. De hecho, en 1904, Benedito se presenta a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 'la Nacional', con sus últimos cuadros de pensionado y dos reciben la primera medalla. Normalmente, el premio que se recibía era la compra por parte del Estado de los cuadros seleccionados. Era una plataforma, sobre todo, y le otorgaba un prestigio porque eran cuadros muy reproducidos y daban a conocer muy bien al artista. A partir de ahí surgían encargos públicos, retratos y esto les encauzaba por la senda del triunfo.

**Benedito provenía de una familia humilde, pero murió rico.**

Con toda probabilidad. No hay más que ver donde tenía su casa-estudio, en el actual barrio de Salamanca. Por entonces, la calle Juan Bravo estaba al norte del Ensanche de Madrid, al oeste de la Castellana, y al este estaban los sucesivos estudios de Sorolla, cerca de la Institución Libre de Enseñanza, en el paseo del Obelisco, hoy calle Martínez Campos. Eran terrenos aireados, higiénicos, donde todavía no estaba todo construido. Sitios especiales, de privilegio; el norte lo era, aunque estaba un poco lejos del centro entonces.

**Si hubiera que hacer una exposición de Benedito con otro pintor, ¿con quién le haría dialogar?**

Sería con Sotomayor, sin duda. Con Sorolla no, porque son generaciones distintas y no estarían en plano de igualdad. Uno era el maestro del otro. Con Sotomayor, además, tuvo muy buena relación a lo largo de su vida. Hay una carta en la que Benedito le anima a Sotomayor en 1903, con motivo de la exposición de un cuadro, 'Baile en un estaminet' que es

la obra más importante que hizo en Brujas. Le hace una loa y le dice que se quede tranquilo porque con esa obra ya había triunfado. También está documentado que Sotomayor hablaba de su relación con Benedito, según él, que no era de competencia, sino que iba mucho más allá. Era una amistad fuerte, un vínculo importante.

### **¿Eran dos artistas complementarios?**

Sí, sobre todo al principio son muy paralelos. Van a Brujas juntos, a Venecia, Lieja, viven en Roma cuatro años. Sotomayor no era dado a hacer retratos de artista, pero los dos se hacen el mismo tipo de autorretrato y los dos son retratistas del gran mundo y triunfan por la misma época. Hacen temas mitológicos, son, los dos, académicos de Bellas Artes, a ambos les influye Sorolla (de hecho, Sotomayor lo consideraba el mejor pintor español de su época), y los dos tienen buena acogida en el gran mundo. Triunfan también en Argentina, a través de las exposiciones que se hicieron allí. Son vidas paralelas con sus singularidades. El haber sido director del Prado singulariza mucho a Sotomayor y al mismo tiempo fue un obstáculo para pintar porque le quitó mucho tiempo.

### **¿El mejor Benedito es Sorolla?**

No se puede plantear así. Al principio están muy próximos y es lógico, al haber sido alumno de Sorolla. Está muy pegado a él, pero a partir de 1900 ya empieza a separarse. La carga de materia de Benedito no la hace Sorolla y hay también un sentido decorativista, de ocupación total de la superficie del cuadro en su obra que le separa de Sorolla. Se acerca más al mundo internacional, a veces al francés Lucien Simon.

### **Benedito estaba fuera del comercio del arte; dirigía su propia producción.**

Era una persona ordenada con su archivo. No tenía un marchante, pero ni Chicharro ni Sotomayor lo tuvieron. Sorolla tenía uno para América, el conde de Artal, en el que delegaba. Vendía directamente o a través de exposiciones, pero sí que estaba inmerso en el comercio del arte porque de eso vivía.

### **La España negra de Benedito dista de la de Gutiérrez Solana y se acerca a la de Zuloaga.**

Es Darío de Regoyos el que la inicia muchos antes, en 1886, cuando pinta los primeros cuadros de la España negra. Es el precedente de todos. El que lo lleva al extremo es Solana. Benedito está más próximo a la España blanca.

### **¿Qué influencia tiene Benedito en el contexto de los pintores valencianos?**

En su formación en los años 90 Benedito; solo recibe la influencia de Sorolla. En cambio, Sorolla había recibido el influjo de Fortuny, de Muñoz Degraín, de Francisco Domingo, de

Emilio Sala y de Ignacio Pinazo. Duró poco porque en seguida creó su propio estilo y lo que transmite a Benedito es ya su propia impronta, el estilo al aire libre.

### **¿Cómo era el carácter de Benedito?**

Era una persona afable. Con Sotomayor, siendo caracteres muy diferentes y siendo este castellano, aunque nacido en Galicia, se llevaba muy bien. En su pintura se ve el rasgo valenciano de su fascinación por el color, ese lado extrovertido y brillante, y al mismo tiempo es un buen dibujante. Es quizás uno de los artistas que mejor llenan ese periodo de los años 1910-1920, incluso empezando la década de 1930, pues Sorolla dejó de pintar por apoplejía en 1920. De hecho, el retrato que le hace Benedito a Sorolla en 1923 es muy interesante. Le retrata con una falta de vitalidad evidente que refleja muy bien.

### **¿Qué podemos decir de los bodegones de Benedito?**

Cuando son más sueltos, me gustan mucho más. Cuando los termina mucho y les aplica tanta materia, me parecen menos logrados.

### **Lo que aportó Benedito a la historia del arte español se enmarca en las décadas de 1900 a 1920.**

Sí y es un postimpresionismo a la española. Se ve claramente que es un pintor español y valenciano. Hay una elegancia; juega con esa pintura tan desleída, con muy poco pigmento que no alcanza a cubrir la superficie del lienzo, y permite ver la preparación.

### **El catálogo razonado permitirá dar a conocer aún más a Benedito.**

Sin duda. Es un esfuerzo enorme, que hará que se conozca toda la obra, tanto las pinturas como los dibujos y también va a prevenir copias y falsificaciones. Va a permitir dar a conocer mucho mejor al artista, a historiadores y al público. También la exposición será importante para difundir su obra, haciendo una buena selección.

Madrid, septiembre de 2025



Manuel Bedito  
en la encrucijada del entresiglos

Francisco Javier Pérez Rojas  
Universidad de València



Pocas ciudades o escuelas tienen una nómina de artistas tan brillantes como València. Desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta el primer tercio del siglo XX, se encadenan una sucesión de grandes maestros que irrumpen en el panorama nacional con una de las aportaciones más sólidas en el contexto de la pintura española de la época. Dicho período bien podría definirse como una nueva Edad de Oro de la pintura valenciana o como la época de los grandes maestros a tenor de los nombres que se podrían ir citando en rápido recorrido: Joaquín Agrasot, Francisco Domingo, Antonio Gisbert, Antonio Muñoz Degrain, Salvador Martínez Cubells, Ignacio Pinazo, Emilio Sala, Joaquín Sorolla y Cecilio Pla. La creación de la mayoría de ellos cabalga entre los siglos XIX y XX, con un significado distinto una vez traspasado el 1900. La evolución y madurez de cada uno de ellos es muy diversa, pero mantienen hasta sus últimos momentos su impulso creativo. Los inicios de la pintura moderna española se plantean con artistas como Muñoz Degrain, Pinazo o Sorolla. Según los relatos más al uso la primacía plástica de los valencianos sería eclipsada por el esplendor de la pintura catalana en los años del modernismo y por el impulso de otros núcleos del norte como el de los pintores vascos. Pero la realidad no responde a esquemas tan simplificadores. La aportación valenciana no se agota en los antes citados nombres, ni es tampoco un sorollismo epigonal lo que define el arte de las generaciones siguientes. Los intentos de divisiones regionales, estableciendo unas características que serían comunes a una serie de artistas o a unas supuestas escuelas locales o regionales, son a veces inoperantes o muy alejados de lo que era la realidad tan plural e imbricada de la pintura internacional del momento. A veces es difícil hablar de pintura valenciana como un conjunto cohesionado, al margen de lo que es el peso y liderazgo de unos maestros concretos. La valencianidad de Benedito es algo que podría detectarse en la época inicial, pues una amplia parcela de la pintura de Benedito podría ser tan valenciana o española, como francesa o belga. Lo mismo que ciertas obras de Sorolla, podrían encajar en los contextos de la pintura sueca, noruega o norteamericana, a pesar de que buena parte de nuestro arte del fin de siglo, sobre todo el de vertiente más casticista y regionalista, busca entronques con la gran tradición de la pintura española. Velázquez, Goya y El Greco son revisados y asimilados, tanto por parte de los artistas más inquietos y renovadores, como de otros más conservadores y académicos. Hay una cuestión identitaria latente en buena parte del arte de finales del XIX y principios del XX, una búsqueda de raíces y entronques culturales, que en realidad eran más una cuestión argumental, un despliegue de vestuarios y tipos sobre un fondo de paisaje. Pero lo castizo y lo cosmopolita o mundano se ensartaban en la obra de un gran número de artistas de estos años, entre los cuales es una figura destacada Manuel Benedito. Atendiendo a las divisiones al uso, Benedito sería un artista del 98, pero sólo en contadas ocasiones se le ha incluido en este capítulo, siendo además un término hoy insuficiente, y hasta inoperante si se quiere contraponer al modernismo. Benedito ha quedado en ocasiones como un pintor un tanto

al margen, como un dotado retratista académico, pero la realidad es que estamos ante un gran artista plenamente inserto en las dinámicas del Fin de Siglo.

En alguna ocasión he hablado de generación de 1870 para referirme a este conjunto de artistas valencianos del entorno de Sorolla, ya que en esa década nacieron entre otros José Mongrell (1870-1937), Antonio Fillol (1870-1930), Julio Vila Prades (1873-1930), Manuel Benedito (1875-1963), Teodoro Andreu (1870-1935) o José Pinazo (1879-1933). Artistas todos ellos pertenecientes a la misma generación que Ignacio Zuloaga (1870-1945), Ricardo Baroja (1871-1953), Anglada Camarasa (1871-1969), Isidre Nonell (1873-1911), Eduardo Chicharro (1873-1949) Julio Romero de Torres (1874-1930), Juan de Echevarría (1875-1931) o José María Rodríguez Acosta (1878-1941).

El prestigio y renovación que la obra de Sorolla aportó al arte español de su tiempo tuvo un súbito eco entre los artistas valencianos de esta generación y la siguiente. Esta influencia poderosa de Sorolla y el deslumbramiento ante la luminosidad y brillantez de su pintura, determinó la visión de un importante número de artistas más jóvenes. Lo más frecuente ha sido agrupar a estos pintores en el capítulo de la pintura sorollista o del luminismo regionalista; ambas definiciones pueden ser útiles, pero resultan también limitadas para abarcar en su conjunto la producción de artistas con perfiles tan diferentes. Sorollismo, luminismo y regionalismo traducen aspectos parciales o momentos concretos de la obra de estos pintores, pero no definen a un grupo homogéneo, a pesar de que se detecte en parte de ellos la persistencia de unas temáticas y visiones de la naturaleza que remitan a un maestro común. El naturalismo luminista de Sorolla fue saludado por más de un crítico de la época como un factor de renovación y superación del academicismo vigente, llenando un momento decisivo de la pintura española en la transición del XIX al XX. La relación de artistas que encontramos es de lo más variada, y aunque algunos se mantuvieron muy adheridos a las fórmulas sorollescas, otros desarrollaron una personalidad propia dentro del regionalismo hispano o del género del retrato.

Algunos se especializaron en el paisaje, pero la gran mayoría cultivaron el retrato y la composición de tipo regional. Aunque la preocupación por la captación de la luz mediterránea terminó convirtiéndose en una búsqueda común a cierta pintura valenciana, sus protagonistas no fueron impermeables a otros magisterios y líneas, que en ocasiones los adentraron en el territorio de un simbolismo o modernismo *sui generis*, al que generalmente llegaron desde un realismo o naturalismo más idealista y espiritualizado.

La visión de la temática regional fue reconducida al inicio del siglo XX hacia unos planteamientos estilísticos, que, aun siendo conciliadores con cierta tradición plástica, se perfilaban como renovadores de la misma de acuerdo con la especial situación artística que se vivía en València en esos años. En el paso del costumbrismo decimonónico, más anecdótico y descriptivo, al regionalismo de principios de siglo, más idealista y decorativo, hay una

serie de pinturas de corte naturalista y de inquietud social -de las cuales Benedito ha dejado valiosos ejemplos-, que hacen referencia a una geografía y a unos tipos humanos. Tal es el caso por ejemplo de *La vuelta de la pesca* (1895) y *Triste herencia* de Sorolla (1901), *La cailera* de Cabrera Cantó (1901), *Los amigos de Jesús* (1901) de Antonio Fillol o *La pescadora valenciana* (1895) de Manuel Benedito. La presencia de estas obras en el cambio de siglo determina la fase siguiente del regionalismo. Son obras movidas por criterios de sinceridad en su acercamiento al medio popular. Es una pintura que participa de la inquietud social que estimulan las mismas novelas de Blasco Ibáñez. Los tipos campesinos son presentados como modelos de virtud y nobleza, de sobriedad, como seres depositarios de una sabiduría popular, con frecuencia irónicos y vitalistas.

En 1900 se aprecia una continuidad con la pintura trazada unos cinco años antes: Sorolla, al igual que otros muchos de los artistas que se han ido agrupando en torno al naturalismo, ahondan en las escenas del mundo del trabajo en sus distintas facetas y realidades, pero se manifiestan otras vías estilísticas que inyectan en ese punto de partida una mayor dosis de vitalismo y verdad, conduciendo a la búsqueda de un arte nuevo a través de una síntesis de tendencias y movimientos. A ese arte en España lo llamaron *Modernista* y bajo su sombra se agruparon inquietudes e intereses bastante heterogéneos, anhelos y sentimientos coincidentes. El esteticismo y la rebeldía fueron rasgos importantes del modernismo más juvenil, pero también una parte del naturalismo cambia sus rasgos al cruzar la frontera del siglo y absorbe algunos de los componentes del arte nuevo, pero estos artistas fueron en un principio más modernistas o simbolistas por el espíritu de los temas que por el estilo. Los pintores valencianos siguieron en este sentido una dirección un tanto específica y realista dentro del ámbito hispano, y no podríamos entender del todo lo que aquí aconteció sin la especial dirección que marcaron las críticas de diarios como *El Pueblo*, o los textos de Blasco Ibáñez, Rodrigo Soriano, Roberto Castrovido o José Manaut Nogués, que tanto fomentaron el compromiso artístico y la identificación del alma valenciana con las gentes sencillas del mar y de la huerta. El modernismo simbolista, que está en auge en esos años, es un matiz que se proyecta sobre buena parte de esas exuberantes y barroquistas pinturas con valencianas y falleras, de exultante colorido, sobre las que pesan otras influencias como las de Anglada Camarasa.

Se supone que el 98 suscitó los temas regionales, la visión introspectiva, la crítica de la realidad, el ascenso de la intrahistoria en diversas expresiones de la vida tradicional y el interés por la caracterización de tipos. En realidad, parte de estos asuntos estaban planteados con anterioridad. Por otro lado, no nos interesa ahora dilucidar si lo que pintan los valencianos es modernista, noventayochista o regionalista, porque las más de las veces son conceptos que nos resultan imposible separar y en el caso de Benedito se hace muy patente. Lo cierto es que hay una nueva visión del paisaje y una ascensión de los temas regionales

y folklóricos. Pero, sobre todo, es decisivo el paso de aquella pintura de los años noventa, en la que los tipos regionales estaban inmersos en una dinámica de tinte social que con frecuencia se desplaza a otras visiones más idealistas y decorativas. Algo que se puede ejemplificar contraponiendo los cuadros de Benedito de escenas valencianas de la primera época, con las escenas bretonas u holandesas de 1906 y 1909. El espíritu del Fin de Siglo se alargó considerablemente, y si bien es cierto que hay una serie de artistas que experimentaron ciertos giros y cambios en torno a 1906-1909, otros se aferraron por completo a idearios o argumentos costumbristas. En cualquier caso, la aportación valenciana fue fundamental en el desarrollo de la pintura hispana del fin de siglo, aunque no se adapte en su totalidad a los esquemas un tanto rígidos que con frecuencia se han manejado. Los valencianos no permanecieron ajenos al debate y reflexión que se suscita en esos años decisivos de la primera década del siglo XX, y si el 98 se admite como la expresión crítica, intrahistórica o regeneracionista del modernismo, su versión casticista, hay de ello una aportación valenciana con rasgos propios. Paralela a la lectura vasca de Castilla y de España en general, hay otra valenciana, como la hay andaluza y catalana, pero lo que este arte impone ante todo es la visión de una identidad propia que se concretiza en unos tipos y paisajes, en la búsqueda de lo colectivo. Junto al amplio número de cuadros que abordan escenas valencianas, abundan también las visiones de Castilla o de otros puntos de España en Sorolla, Benedito, los Benlliure, Teodoro Andreu o José Pinazo.

Dentro del sorollismo habría que establecer o distinguir varios episodios, la generación del 1870, en concreto, se integra en la primera oleada del luminismo sorollista, siendo la más fiel al artista, aunque luego cada cual trate de buscar su camino con mayor o menor fortuna. Por otro lado, los artistas de la generación nacida en 1870 constituyen un segundo o tercer núcleo de maestros valencianos, ya no tan influyentes, pero que alcanzan un notorio prestigio y consideración crítica. Pero casi todos ellos parten del naturalismo de finales del XIX y avanzan hacia un luminismo, con importantes derivaciones hacia un simbolismo de tipo regionalista. Pero también cabe apuntar como se alejan, a partir de 1909, aproximadamente, de la pincelada suelta y abocetada impresionista, para buscar unas composiciones más definidas y compactas, un arte más sólido y antisorollista, cuyos modelos emanan del mundo de los museos, como bien puede apreciarse en el giro que experimentan, entre otros artistas, Manuel Benedito, cuya obra es una de las aportaciones más sólidas y brillantes de este conjunto de artistas valencianos de principios del XX.

Aunque Benedito fue uno de los discípulos más apreciados por Sorolla, pronto se desvinculó de su maestro, siguiendo sus propios dictados y derivando hacia arte más académico, siendo un genuino representante de la tradición renovada. Un artista abierto a incorporar los aspectos más asimilables y compatibles de la modernidad; aquellos que no afectan a la estructura de la obra, ni suponen un cuestionamiento del oficio, ni de lo que

consideran como valores permanentes de la pintura. Claro que nos podríamos preguntar entonces sobre cual es la línea de renovación de la que participa este artista, siempre ajeno a todo lo que suponga una ruptura con la tradición, ya que lo que busca es la continuidad con ella; insertarse precisamente en la tradición de la gran pintura, al igual que otros muchos artistas de su generación como López Mezquita. El espíritu de ruptura o innovación en arte puede ser un valor, pero no siempre garantiza la calidad o interés de una obra, lo mismo que la pintura de espíritu tradicional no tiene porque insertarse en la gran tradición, sino que por el contrario puede ser un producto endeble y carente de interés. Si la ruptura, o el anhelo evolutivo conducen hacia una experimentación permanente, en la búsqueda de nuevas vías por las cuales se expresen las inquietudes de un artista o el gusto de un estrato social determinado, no es menos cierto que hay otro arte que, a pesar de moverse por vías más convencionales, no permanece al margen de otras búsquedas que son las claves de su interés e incluso novedad. La tensión, la fuerza, la intensidad, el carácter, el misterio, la sensualidad, la capacidad sugeridora, la poesía, la gracia expresiva o la habilidad compositiva, pueden ser también componentes o logros que reclamen la atención crítica o la valoración historiográfica de otras obras o artistas a los que la evolución del arte moderno situó en una difícil posición. Este es el caso del pintor al que aludimos y de otros muchos de su generación, para los que acudir al camino de la tradición fue a un tiempo un modo de reacción y renovación, en el cual era bastante complejo mantenerse sin derivar hacia la reiteración. Benedito, pertenece a una generación de artistas para los cuales la voluntad de estilo es uno de sus rasgos más definitorios, un estilo propio e inconfundible. Resulta difícil atribuir a otro autor obras de Zuloga, de Romero de Torres, de los Zubiaurre, de Viladrich y también en gran medida, de Benedito. Probablemente sean el virtuosismo, la maestría del oficio y la técnica, los rasgos más definidos o visibles de su personalidad artística. Benedito es un pintor con un extraordinario oficio y desenvoltura técnica, y aquí sí que podemos hablar de una característica compartida con otros artistas valencianos de este momento. Benedito es un gran pintor y también un excelente dibujante, un artista de factura impecable, de una pulcritud y corrección que con el tiempo corren el peligro de un exceder y derivar a un academicismo que puede impersonalizar sus creaciones. Cuando un artista alcanza tal nivel técnico no es fácil desembarazarse de él para buscar otras vías de expresión, que, siendo más decididamente modernas, pueden suponer una renuncia o traición a sí mismo. Quizás hoy no interese todo el conjunto de la obra de Benedito y veamos en algunas de sus creaciones últimas un cierto estancamiento y reiteración, pero tienen una serie de pinturas, que situaría entre 1900 y 1925, que son piezas de primer orden en el contexto del arte español de su época o tendencia. Y es desde este dominio de la técnica como enfocaría también la actualidad y cierta modernidad de Benedito, aunque a veces esa modernidad se traduzca más en detalles parciales que globa-

les, ya que donde en ocasiones experimenta con las texturas y el color es en los segundos planos. Así vemos como juega en ciertos momentos tanto con las más variadas empastaciones o es capaz de desarrollar una pintura muy diluida y líquida con la que alcanza mayores efectos de ligereza y transparencia, llegando a emplear el óleo como si fuera tinta o acuarela, el mismo pintor denominaba esta técnica de “aguarrasela”. Un extraordinario ejemplo en este sentido es lienzo *Idilio en Holanda*, 1909 (Cat. N.º 60), Hay también pinturas con las que consigue un efecto de sutil esmaltación. Pero como rasgo característico de esta generación, Benedito deja ver en sus obras una sólida base dibujística. Es un artista que desarrolla la técnica del inacabado de un modo diferente al de la generación anterior; dibujando amplios trazos, empleando tintas y difuminados, sutiles veladuras. La estética del inacabado asociada a la pastosidad impresionista corresponde más a su período inicial.

Aunque su prestigio social se consolidó como retratista, fue también una gran bodegonista y un extraordinario paisajista. Cuando en la exposición *Centro y periferia*, incorporé a Benedito, lo hice con dos paisajes, porque me parecía una faceta del pintor digna de reivindicar. Es probablemente en el paisaje donde se puede seguir el hilo del Benedito más moderno y libre de compromisos, ya que suelen ser pinturas más íntimas. Como retratista busca su dirección en la tradición de la gran pintura europea del renacimiento y el barroco, pero esto es un rasgo compartido por parte de la pintura internacional del momento.

Benedito se situó a la sombra de Sorolla en 1895, cuando éste triunfaba internacionalmente con composiciones naturalistas de temática social que abordaban escenas del mundo laboral, centradas preferentemente en el ámbito de las playas valencianas, como es el ejemplo de la emblemática pintura *La vuelta de la pesca* (1895). Pero curiosamente, el mundo del mar valenciano no tuvo excesiva resonancia en Benedito tras pasada su etapa inicial. En esta época realizó algunos retratos de tipos populares como la *Pescadora* (1895) del Museo de Bellas Artes de València, pero es muy probable que fuese consciente de que las playas valencianas ya tenían sus intérpretes consagrados y era preciso buscar nuevos escenarios y argumentos. *El horno de Benicalap* (1897) (Ayuntamiento de València), es otra buena muestra de estos trabajos juveniles centrados en la representación de los tipos populares en las clases laboriosas. Son estudios de tipos en los cuales ya destacan sus grandes dotes de retratista.

El artista participa con ellas de ese naturalismo por el que debía zambullirse cualquier pintor con inquietudes renovadoras en València durante la década del noventa. Estas obras juveniles destacan por su franqueza y sincero acercamiento al medio ambiente local. Bajo la influencia del luminismo sorollesco realiza otros cuadros más sintéticos en los que plasma un ambiente local entrañable que apenas vuelve a tocar tras su estancia en Italia y su posterior establecimiento en Madrid.

Como culminación de estas pinturas de tema social cabe recordar el lienzo *La familia del anarquista en el día de la ejecución*, que fue el resultado del ejercicio de oposición para la plaza de pensionado en Roma en 1900, que obtuvo junto con Fernando Álvarez de Sotomayor y Eduardo Chicharro, que también dieron su versión del mismo tema, al igual que el resto de los concursantes, siendo por ello un ejemplo de hasta que punto se había institucionalizado ya este tipo de pintura. Las historias de los héroes del pasado eran sustituidas por protagonistas más humanos y por los dramas del presente.

En 1900 Benedito fue pensionado en Roma por el Estado, siendo esta estancia clave para la evolución del artista. Es más, parte de las mejores y más actuales obras del artista son de estos años, de la primera década del siglo XX. El ambiente de la propia academia y de la Italia de pleno auge Liberty debieron ser un verdadero estímulo para un pintor joven, ya con absoluto dominio de los recursos de su oficio y con la mirada abierta hacia lo que le rodea. Pero como era costumbre, la estancia en Roma era un trampolín para desplazarse a otros lugares y Benedito viaja a París para visitar la Exposición Universal de 1900, y posteriormente a Bélgica. En París nos recuerda Aureliano de Beruete en su esclarecedor artículo, que estudió la obra de los impresionistas; la *Olimpia* de Manet, y los paisajes y figuras al aire libre de Monet, Sisley Pissarro y Renoir. El conjunto de las obras que conformaban la colección Caillebote. El resultado más palpable de esta sugestión impresionista es ese lienzo de los compañeros de la academia sentados al aire libre en torno a una mesa.

Son muy variadas en sus géneros las pinturas que realizó en Roma. En el apartado de la pintura mitológica cabe destacar *La infancia de Baco* (1901), una de las obras de mayor empeño en ese momento, en la cual el asunto mitológico y el desnudo, como tema obligado para un pensionado, es abordado dentro de una concepción realista tan distante del academicismo al uso, como del clasicismo moderno y sintético derivado de la obra de Puvis de Chavannes. En Benedito el tema mitológico es como una escena sensual y vitalista. En detalles como la joven desnuda de la izquierda nos recuerda algunos desnudos femeninos de Sorolla realizados en Roma. *La infancia de Baco*, es una de esas obras donde se pueden apreciar bien las combinaciones de diferentes resoluciones y técnicas, la elaboración y sutileza de las pinceladas. A pesar de la riqueza y exuberancia de los primeros planos la vista se desliza hacia el fondo del paisaje con un tratamiento francamente renovado, sintético y sólido, que indica una impregnación de la nueva pintura italiana. El estilo de Benedito por estas fechas se asimila a lo que están realizando otros artistas italianos como Ettore Tito.

Decíamos anteriormente que el paisaje alcanza unas brillantes cotas, pero es sobre todo en una serie de vistas realizadas durante estos años de pensionado, de las que voy a recordar tres en especial. Una la que se ha titulado *Calle de Venecia con figuras* (1901)



(fig. 1) M. Benedito, *Calle de Venecia*, 1901, Fundación Manuel Benedito, Madrid.



(fig. 2) M. Benedito, *Beguinage*, 1904, Fundación Manuel Benedito, Madrid.

(fig. 1), donde brilla de un modo especial el estudio de los efectos acuáticos y su sentido del color. La belleza del detalle cotidiano vibra con toda su fuerza. Benedito ha elegido un rincón de Venecia ajeno a toda monumentalidad y teatralidad, y desplaza la mirada hacia un rincón donde el fragmento de realidad, reflejado en el agua, se abre a sugerencias poéticas y esteticistas. Una obra, en suma, que traduce bien el salto dado por el artista en un corto paréntesis de tiempo. La atracción del fin de siglo hacia los efectos acuáticos queda aquí magistralmente plasmada dentro de una resolución de tipo impresionista.

Otros dos paisajes sobre los que llamé la atención hace tiempo, fueron los de *Vista de Roma desde la Academia de España* y un paisaje del Bélgica, perteneciente a los de la serie de el Beguinage. (fig. 2)

Son dos piezas que rezuman una mirada impregnada de esteticismo y espiritualidad, que nos sitúan ante un Benedito más próximo al simbolismo. Frente al reflejo acuático, fragmentado y en movimiento de la obra veneciana, ahora nos lleva hacia paisajes de quietud y calma, hacia visiones más emotivas e interiorizadas, con

efectos de luz de atardecer más ensoñadores. Paisajes de brillantes esmaltaciones, escenas crepusculares de soledad y misterio, que en el caso del paisaje belga parece recibir ciertas vibraciones del arte del grupo de los XX. Su luminismo impresionista cambia y se torna más dorado y sutil, aunque pronto se dirige hacia otras sendas.

La orientación simbolista no tuvo un peso muy fuerte en el pintor valenciano, pero vemos qué si afectó a algunas de las obras de estos años y alcanzó una de sus expresiones culminantes con el gran lienzo *Canto V del infierno del Dante* con el que obtuvo una primera medalla en la importante Exposición Nacional de 1904, en la cual destacaron también sus compañeros de Roma Eduardo Chicharro con *El poema de Armida y Reinaldo* y Fernando Álvarez de Sotomayor con *Orfeo perseguido por las bacantes*. Aureliano de Beruete escribió en su artículo sobre Benedito que: “Las tres obras, con ser muy distintas en todo, excepto en mérito, tenían, no obstante, cierta semejanza en la tendencia y en la concepción, mostra-

ban un carácter poético nuevo entonces en el arte español, que denotaba haber sido concebidas en medio análogo y bajo las mismas influencias [...] Por lo que se refiere a nuestro artista, su obra reflejaba un marcado progreso en relación con las que hasta entonces había realizado”. En Roma Benedito se deja influir por un simbolismo en boga que comenzaba a ser asimilado por las instituciones académicas. La crítica de las exposiciones nacionales ha considerado la muestra de 1904 como una de las más memorables por la calidad de las pinturas premiadas y presentadas. Obras que son el mejor exponente de cómo el modernismo de orientación simbolista había alcanzado ya un reconocimiento oficial, desplazando otro tipo de academicismos al uso; hecho que evidencia los tópicos con que tan frecuentemente se ha enjuiciado la historia de los certámenes nacionales españoles. El espíritu literario y poético se imponía frente al mundo de la cotidianidad popular de la pintura social, que a su vez había desplazado a la de historia. Esto no significa que el naturalismo desapareciese del panorama oficial, sino que han entrado en escena otros planteamientos, siendo el simbolismo en pugna o alianza con el regionalismo los que van tranzando los nuevos pasos de la renovación oficial, de los estilos y argumentos por los que se decanta el nuevo gusto. Claro que el modernismo ya había dejado de ser un movimiento de vanguardia, aunque todavía se mantenía plenamente vivo en estos años.

Aún habría que citar entre las obras importantes de este momento *La vuelta del trabajo*. En el imprescindible trabajo de Lafuente Ferrari sobre Benedito, se recoge un texto de Rafael Doménech de 1905 donde éste destacaba la superioridad de *La vuelta del trabajo*, sobre el tema dantesco. “[...] es uno de los artistas de la actual generación que más trabaja por conseguir el dominio de su arte; su voluntad tenaz y su amor a la pintura le han dado continuamente alientos poderosos para seguir luchando y sus dotes naturales han hecho fructuoso su trabajo”.

A los géneros ya aludidos hay que sumar el Benedito retratista, que también ofrece desde Roma imágenes llenas de intensidad y sinceridad al estar al margen de cualquier compromiso comercial. Una serie de retratos masculinos y familiares de menor formato, son piezas magníficas en este sentido, como son su *Autorretrato* de 1902 o el retrato de su compañero, también pensionado en Roma en la especialidad de música, *Vicente Arregui*. La concentración en los rostros y la fuerza de la mirada, nos sitúan ante un retratista nato. (fig. 3)



(fig. 3) M. Benedito, *Vicente Arregui*, c 1902, Real Academia de España en Roma.

Consolidado su prestigio en España con la exposición de 1904, se lanzó hacia ámbitos más internacionales, concurriendo a diversos salones de París en 1906 y 1907. Bretaña y Holanda van a ser escenario de sus próximas obras importantes. Benedito ya hemos subrayado que es un pintor de extraordinario oficio, un hábil y pulcro dibujante. Sus composiciones están en extremo cuidadas e imprime a todos sus asuntos elegancia y nobleza. Manuel Abril destacó que sus cuadros de escenas populares de València, de Andalucía, de Bretaña o de Volendam, estaban tratados con “una limpidez de composición y de factura siempre aristocrática”.

En los años de inicio de la fascinación por las visiones castizas de Zuloaga, los decorativismos suntuosos de Anglada, y la ascensión de la pintura de temática regional, enfocada desde unos parámetros nuevos que se acerca al arte de los museos, Benedito muestra su absoluta concordancia con el giro que hacia 1906 estaba dando la nueva pintura española de la tradición renovada. Benedito va a comenzar a interesarse por la representación de los tipos hispanos iniciando recorridos y distintas estancias en las regiones del centro, preferentemente en la provincia de Salamanca, en las localidades de Candelario y Salvatierra de Tormes. *La Devota* pintada en Candelario en 1907 es una de las primeras de la serie, a la que hay que sumar las importantes pinturas de *El sermón* o *El organista de Salvatierra*. Pinturas que se centran en la representación de tipos populares y en la expresión de la piedad popular. En 1909 recorre también Holanda, realizando un ciclo de importantes pinturas en las cuales el artista se manifiesta con sincero sentimiento.

Como fruto de toda esa experiencia y trabajo cabe destacar el gran lienzo *Pescadoras bretonas* (Museo del Prado), que presentó en la Nacional de 1906, junto con el lienzo *Madre*, por el cual obtuvo una primera medalla en la polémica Exposición Nacional de 1906. El primer óleo es un magnífico ejemplo de su virtuosismo, en dicha obra domina un fuerte realismo que no mitiga el sentido decorativo de su nueva pintura, alejándose del luminismo de Sorolla y de veleidades impresionistas. En el Museo Nacional de San Carlos, de México, tiene otra versión de las *Pescadoras bretonas* de similar calidad. La composición del Prado es más apaisada y el protagonista absoluto son las figuras femeninas. El de México, (fig. 4), al



(fig. 4) M. Benedito, *Mujeres bretonas a la orilla del mar*, 1906, Museo Nacional de San Carlos, México.

ampliar el paisaje, tiene mayor luminosidad. El pintor nos presenta en perfecta armonía un grupo de mujeres que esperan el regreso de los barcos.

El contraste es muy acentuado con ese otro universo del mar de las pescadoras de València que pintara Sorolla o sus imitadores. Benedito, que ha tenido una fase con una pintura hondamente espiritualizada, abierta a un modernismo contenido en sus primeras estancias del norte, se adentra ahora en un realismo conciliado con las tendencias decorativas del momento. Es una pintura fuertemente definida, de arabescos, con unas veladuras y difuminados que delatan su buen hacer. Su condición de gran retratista brilla de nuevo de un modo especial en esta obra, en la que cada una de las mujeres que aparecen -a excepción de la que da la espalda para mostrarnos los lazos de su pintoresca cofia- constituye un conjunto de retratos profundamente caracterizados. En Benedito confluyen la admiración por los maestros de la pintura española del Siglo de Oro como la no menos sentida por los ingleses del XVIII y el realismo de los flamencos y holandeses. Un mar casi mineral queda abajo, oscuro y frío. A lo lejos, unos barcos con sus blancas velas se hacen eco de una luz débil proveniente de un sol suave. Pero quizás el detalle más impresionante y decorativo del paisaje es el exuberante cielo de grandes arabescos y gradaciones que acentúa el decorativismo y barroquismo de la obra. Como antecedente, en cierto sentido, de esta pintura recordaría el lienzo de Cecilio Pla *Heroínas*, que realizó en 1897, y en el que abordaba el tema de la guerra de Cuba, en las figuras de unas monjas, cubiertas con sus grandes cofias blancas, que esperan el momento de montar al tren. Pero a la colocación rectilínea de Pla, Benedito opone una ordenación sinuosa. Ya es bien sabido cómo Bretaña se convirtió en uno de los parajes preferidos por los artistas por sus paisajes y tipos. El ejemplo de Gauguin y los nabis es el más conocido por sus implicaciones modernas, pero la atracción a Bretaña no decae y hay una larga serie de pintores franceses y extranjeros que recorren aquellos parajes buscando inspiración. El tema bretón se convirtió en un subgénero de la pintura francesa. Según José Francés “Dentro del bretonismo pictórico, pudiéramos decir que Manuel Benedito se aleja de la pesimista visión de Carlos Cottet, para acercarse al realismo de Luciano Simon y al decorativismo de Lemordant”. Benedito concurrió a los salones franceses con sus temas del norte, logrando algunas críticas favorables. Por el contrario, más de un crítico español, como José Francés, no vio con buenos ojos esta insistencia de Benedito en los temas de Bretaña y Holanda y los consideraron como un camino errado.

Uno de los jóvenes artistas valencianos que mejor supieron apreciar el valor de la obra de Benedito, fue José Manaut Viglietti (1898-1971), gran amigo de los hermanos Benedito que impartió conferencias sobre Benedito en los años veinte. En la que dio el dos de enero de 1929, en el Ateneo Científico de València haciendo un recorrido por su obra, destacaba como:

“Algunos años después pinta en Holanda una serie de cuadros de excepcional importancia no sólo dentro de su obra sino en la pintura española contemporánea. En ellos su personalidad acaba de formarse y el pintor que al regresar de Roma se muestra aún como preclaro discípulo de Sorolla en la Exposición que hizo de su labor en Holanda, sin perder su filiación se reveló formidable personalidad dentro del impresionismo español”.

Estas obras –todas admirables- están interpretadas con un desenfado y al mismo tiempo con una precisión maestra, su temperamento ponderado se muestra un tanto fogoso, enriquece su técnica con sabios procedimientos: empastes valientes y justos, veladuras y transparencias sutiles, recursos técnicos que utilizará con frecuencia en el resto de su producción futura.

Entre los cuadros que pintó en Holanda señalaremos aparte de las admirables cabezas de tipos holandeses, el cuadro titulado *Vieja holandesa* donde el batimento intenso de luces y sombras llenas de transparencias se cree adivinar la influencia de Rembrandt. Obra de un dibujo robusto, de gran corporeidad y de un admirable carácter.

Pero lo más importante es la titulada *Sábado en Volendam* que compendia por la ciencia de su composición y de su técnica el arte de Manuel Benedito al regreso de Holanda en el año 1910”.

A partir de 1908 se va perfilando una doble corriente en Benedito, que supone ya su definitiva orientación y consagración como retratista. Lafuente Ferrari considera que en el certamen de 1908: “comenzó a destacarse el otro camino que iba a caracterizar la actividad pictórica en Madrid de Manuel Benedito, la que le iba a otorgar fama, éxito y prosperidad hasta el fin de sus días, su carrera de retratista. Sus dotes pictóricas, la sencillez, que no excluía la distinción de sus retratos, la afable y sobria naturalidad de carácter que le abrió paso en la sociedad madrileña, iban a hacer de Manuel Benedito el retratista favorito de los estratos elevados de nuestro mundo durante varios, largos decenios”.

Sobresalen por un lado los retratos elegantes de la alta sociedad y por otro los retratos de castizos tipos femeninos, que constituyen una de las más originales aportaciones de su pintura entre 1910 y 1920. El retrato de la *Duquesa de Dúrcal* y en especial el de *Cleo de Merode*, pueden ser expresivas muestras de la decantación hacia el retrato del gran mundo y de las elegancias femeninas, aunque en realidad un año antes ha realizado otro retrato de especial consideración en la obra del artista como es el doble de sus sobrinas conocido como *Conchín y Tati* (1909) (fig. 5), que introducen la máxima elegancia y suntuosidad en el retrato infantil, para el cual elige el formato redondo, que junto con el ovalado era motivo de una cierta preferencia en estos años para los retratos de espíritu aristocrático. Es un retrato al aire libre, en un jardín. Las niñas van peinadas con tirabuzones y llevan unos principescos trajes de espíritu dieciochesco que le confiere a este retrato un aire cortesano. Una obra de espíritu barroco y nostálgica, en la que se adivina la influencia del retrato inglés. Ese



(fig. 5) M. Benedito, *Conchín y Tati*, 1909,  
Museo de Bellas Artes de València.

barroquismo fue indicado en distintos momentos por la crítica al destacar la importancia del retrato en el conjunto de su producción. Como destacó José Francés en su crítica de 1914, quien veía en estas obras: “el empaque gracioso y señoril á un tiempo mismo de los maestros ingleses del siglo XVIII.” En los retratos aristocráticos de Benedito parece mayor el peso de los modelos ingleses y flamencos que los hispanos, a pesar de su admiración hacia Velázquez. Sargent, que fue uno de los máximos representantes internacionales del nuevo retrato elegante de espíritu aristocrático, tuvo una considerable influencia en algunos artistas españoles, entre otros en Sorolla, López Mezquita y Benedito. El retrato de *Conchín y Tati* remite en parte a ese influjo pero Benedito, al igual que los otros autores no se atienen en exclusiva a esos modelos. Vería más bien una influencia de Sargent en torno a 1908 que luego se va desdibujando.

Benedito se convierte en un retratista de la elegancia mundana. De una elegancia muy antiguo régimen que toma como modelos principales a los retratistas flamencos, ingleses, especialmente a Van Dyck, Reynolds o Gainsborough. Las fórmulas a lo Van Dyck

fueron las más recurridas por todos los retratistas internacionales especializados en este tipo de encargos, como máximo representante de lo que era un ideal de elegancia: Zuloaga, Sotomayor y Echevarría, dejan ver ejemplos a este respecto. Benedito se ve forzado a subrayar todos esos elementos connotativos de clase como vestimentas y aderezos, hay otros retratos, más concentrados en los rostros donde a veces se aproxima más a Laszlo. Pero igualmente hay un sentido de la contención y la sobriedad aprendida de la pintura española del XVII. Sus retratos reflejan una actitud ecléctica.

Así pues, vemos que 1908-1910 es también una fecha muy importante para el artista. De este modo tenemos trazada la doble vertiente castizo y cosmopolita en la obra de Benedito, retratista favorito de la alta sociedad madrileña, mientras paralelamente desarrolla un casticismo que se proyecta en vistosos retratos de gitanas y mujeres de tronío ataviadas de coloristas vestimentas y mantones de Manila, con la que da su versión de una España cañí. Y entre ambas situaría los retratos de las divas del mundo de los escenarios. Esta doble vertiente de Benedito es equiparable a otros artistas del momento como Zuloaga, López Mezquita o incluso Ramón Casas.

Los retratos de *La Gabilana* (Agustina), que también fue modelo de Zuloaga, son un excepcional punto de partida del grupo de retratos castizos femeninos. En el otro retrato que hace de la misma modelo con traje de color rojo (1910) la mujer tiene una presencia impactante y cautivadora, su figura emana sensualidad y un fuerte poder de seducción, finura y distinción natural. Todo ello reforzado por sus gestos y pose, así como por la vestimenta y los aderezos. Retratos en que nos muestra una mujer seductora y desinhibida, Venus y maja agitanada, algo goyesca en su desenvoltura. La región leonesa le inspiran también otras obras de intencionalidad intrahistórica. En cambio, Andalucía la ve a través de mujeres agitanadas, morenas y sensuales, de ojos misteriosos y mirada profunda, tocadas con mantones de Manila, abanicos, flores y abalorios; una visión colorista y decorativa ajena a planteamientos intelectualizados y, sin embargo, impregnadas aún de cierta visión simbolista.

Digna compañera de este gran lienzo, es el otro retrato de Agustina (1909), que aparece recostada en un diván acompañada de un perro. Aquí la gama de colores es completamente distinta, más suave y brillante, haciendo destacar más la carne morena y el pelo negro de la retratada. Se podría hablar de una leve aproximación de Benedito al arte de Ramón Casas. Se trata también de una obra que expresa perfectamente hacia donde ha derivado Benedito la que podía ser su estética del inacabado, esbozando apenas el lecho en el que se recuesta la gitana y realizando de este modo su figura poderosa. Benedito ofrece unos prototipos femeninos que, a pesar de estar recostados, se alejan de la indolencia y pasividad de ciertas figuras del fin de siglo, dando la imagen de una sexualidad más sana y directa. Estos retratos de mujeres populares se imponen por el fuerte erotismo que transmiten.

La sensualidad del retrato femenino, tan latente entre los otros pintores de estos años (Romero de Torres, Zuloaga, Rodríguez Acosta), tuvo en Benedito un brillante cultivador. Retratos en los que la imagen tradicional no le impiden mostrar un tipo de mujer fatal, algo vamp, con los ojos muy sombreados. Una imagen femenina próxima ya a cierta estética art déco, que cultivaron con bastante frecuencia los ilustradores gráficos, pero que también se asoma a la pintura de Benedito y en la que desembocaron algunos de los regionalistas. Pero es sobre todo en algunas de sus ilustraciones gráficas donde estas características se hacen más patentes.

En el polo opuesto de estas imágenes se sitúan los retratos de espíritu aristocrático, algunos de los cuales ya hemos citado, trazando dos caminos paralelos durante un tiempo. Ya hemos dicho que se convierte en uno de los más cotizados retratistas de la sociedad madrileña, y también retrató a algunas divas de su época como los magníficos retratos de *Cleo de Merode* y de *Genoveva Vix*. Beruete apuntó que fue a partir del retrato de Merode cuando Benedito comenzó a esforzarse por definir algunos de los aspectos técnicos que antes comentábamos: “una nueva técnica simplificada, al menos en su apariencia. Procede por ligeras veladuras sobre la base del blanco del lienzo, conservando bien el dibujo fuerte, y buscando la caracterización del personaje”.

En el conjunto de los retratos femeninos de Benedito, uno de los capítulos más interesantes es el de las recostadas. Aquí es fácil acudir tanto a distintos modelos de la pintura del pasado como a los de la más inmediata. Sin tratar de desplazarnos más allá en el tiempo quizás sean las obras de Goya y David las que brindan unos ejemplos más contundentes en este sentido. Para las mujeres castizas Goya, para las elegantes parecen imponerse más el modelo Recamier de David. No obstante, es fácil encontrar también entre los impresionistas un considerable número de imágenes femeninas recostadas. La imagen horizontal de la mujer echada en el sofá o canapé, es una composición que se repite con insistencia en varios retratos: Eduard Manet, *Nina de Callais tendida* (1873-1874) y *Mme Manet en un sofá azul* (1874); Pierre-Auguste Renoir, *Mme Monet leyendo Le Figaro* (1872-74); Berthe Morisot, *Retrato de Mme Hubbard*<sup>1</sup>. Entre los simbolistas es abundantísimo el número de obras que presentan mujeres reclinadas. Así, entre goyescas, imperio, o simplemente indolentes, la pintura de la época nos ha dejado ejemplos muy importantes como el retrato de La Condesa de Noailles (Bilbao, Museo de Bellas Artes) de Zuloaga, retrato elegante para una mujer de gran personalidad. La Noailles no fue pues la primera de estas elegantes recostadas de la pintura española de principios del XIX, Hermen Anglada Camarasa (1873-1959), ha dejado una memorable serie de elegantes tumbadas cuya pieza magistral es sin duda el *Retrato de Sonia de Klamery* c.1914, pero del que cabe destacar otras obras

1 McQuillan, Melisa. *Retratos impresionistas*. Barcelona, Ediciones Destino, 1986, pp. 88, 97, 98.

como *La gata rosa* (h. 1910), *Retrato de Marianne Willenson* (h. 1911) o *Adelina del Carril de Güiraldes* (h. 1920). En estas obras de Anglada predomina una actitud indolente y más ensimismada.

Manuel Benedito no va retrasado en la producción de esta nueva hornada de mujeres en el lecho, como bien lo indicaban los ejemplos de la gitana Agustina<sup>2</sup>. Pero ahora las recostadas de una más elevada clase social adoptan una posición, que aunque igualmente sensual, hacen que prime una mayor compostura. El retrato de la Señora de Moncada, es quizás uno de los ejemplos más expresivos al respecto, de que la selección de los modelos del pasado está en función de la categoría social de la retratada. La señora de Moncada es una de las más evidentes versiones de la primacía que aún podía tener el retrato de David de Madame Recamier como imagen femenina impactante y distinguida, a la vez que clásica. Unos años más tarde realizará Benedito el retrato de la soprano Genoveva Vix (1918), que plácidamente echada sobre un impreciso diván aparece con el torso erguido mostrando toda su plenitud y belleza; lleva un traje negro muy escotado con una línea de pedrería alrededor del busto; el traje deja ver los brazos y parte del torso cuya desnudez contrasta con las piernas veladas por unas medias de seda, que en su conjunto hacen resaltar una nota de fuerte sensualidad en la composición. A la serena y también turbadora imagen de la Vix, el fondo verde, en consonancia con el diván, pone una nota de suntuosidad barroca en esta composición. (fig. 6)



(fig. 6) M. Benedito, *Genoveva Vix*, 1918, Fundación Manuel Benedito, Madrid.

2 Esta parte del texto que se reproduce de nuevo es bastantes años anterior a otras publicaciones que han desarrollado algunas de las ideas propuestas sobre el retrato de la mujer recostada.

El genio de Benedito brilla con luz propia en el contexto del retrato español de esa época, y dialoga de tú a tú con Sorolla, Zuloaga o López Mezquita, por citar algunos de los grandes maestros del género. Es más, diría que en muchos aspectos Benedito es el Vicente López del siglo XX, con todo lo que significa este viejo maestro valenciano en el arte del retrato y su difícil ubicación entre el romanticismo y el realismo.

En 1916 Benedito se sumó a los proyectos y exposiciones de la Juventud Artística Valenciana brindando su apoyo para la construcción del Palacio de las Artes. La obra de Benedito figura ese año en la muestra organizada por estos junto con la de otros artistas como Sorolla, Benlliure, Domingo, Muñoz Degrain, Forns, Mir, Plá, Masriera y Cabrera Cantó entre otros. El casticismo de Benedito fue ponderado por la crítica local.

En 1912, como documentó P. Masiá, el arquitecto Demetrio Ribes encargó a Benedito la decoración del restaurante de la Estación del Norte, obra para la que hizo varios proyectos, y que no se llegó a realizar. Con estas obras Benedito dio su interpretación decorativa de unas alegorías en clave valenciana, que otros autores como Mongrell habían cultivado ampliamente.

Los bocetos que Manuel Benedito diseña para la estación de València, paralelos a las que Mongrell hace para el Mercado Colón, nos muestran ahora la vertiente más decorativa de su casticismo. En algunos de estos bocetos hay un aplomo clásico con elegantes figuras femeninas de una especie de Olimpo valenciano que atenúa el tópico folklorista. En otro de los bocetos las valencianas parecen danzar como sacerdotisas de un cortejo pagano.



**Catálogo de obras**  
**Catàleg d'obres**

Cat. N.º 1

*Autorretrato con fondo de "Vuelta del trabajo", 1905*

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 60,5 x 80,5 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

Núm. inv. P008466

© Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado, Madrid

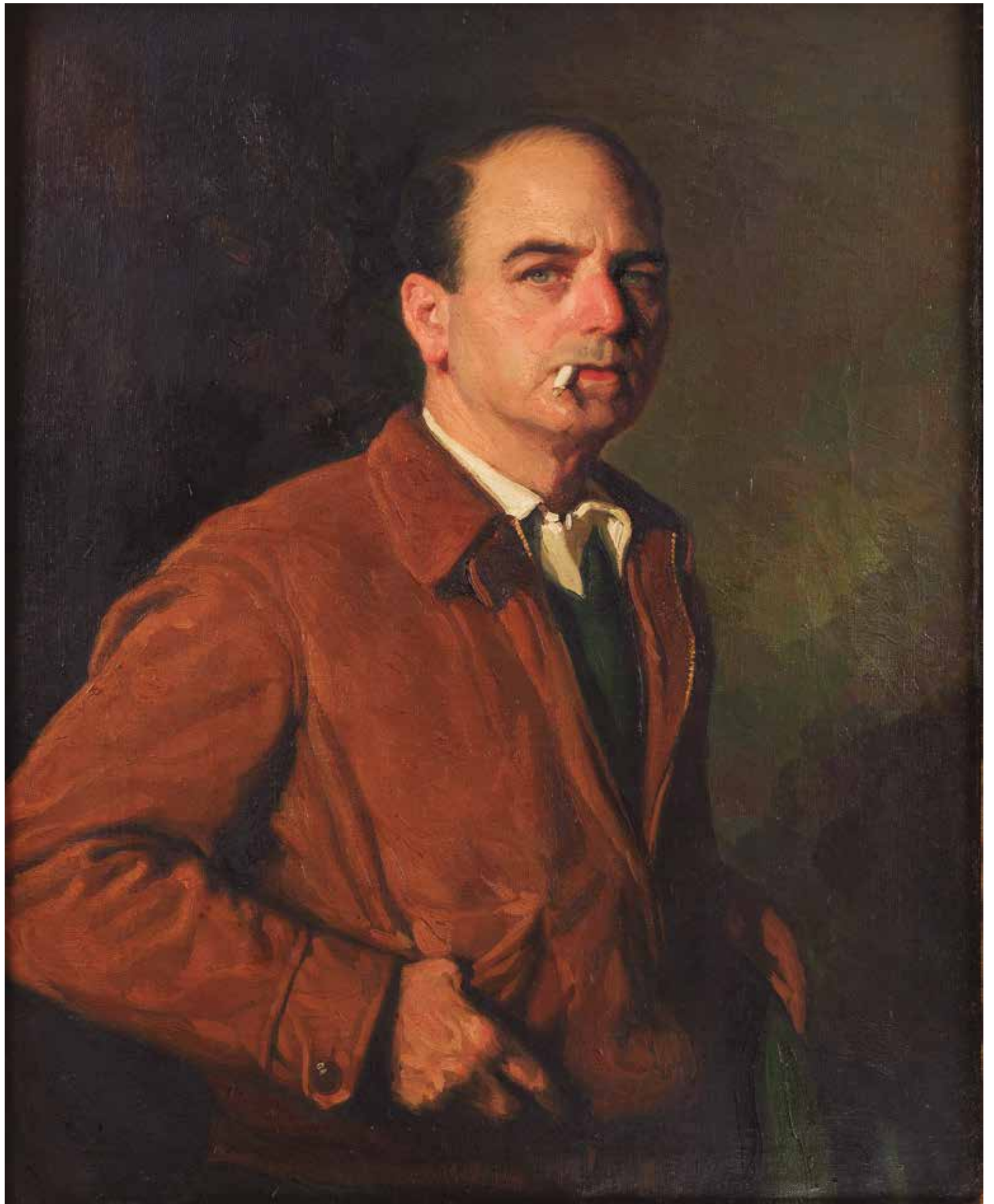


Cat. N.º 2

*Autorretrato*, 1936

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 85 x 65 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 3

*Cléo de Mérode*, 1910

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 160 x 108 cm

Colección Banco Santander, Madrid



Cat. N.º 4

*Ramón Pérez de Ayala*, c 1925  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 98 x 125 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 5

*Señora de Moncada*, 1917

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 114 x 165 cm

Inv. Gral. 527/2005

Museo de Bellas Artes de València

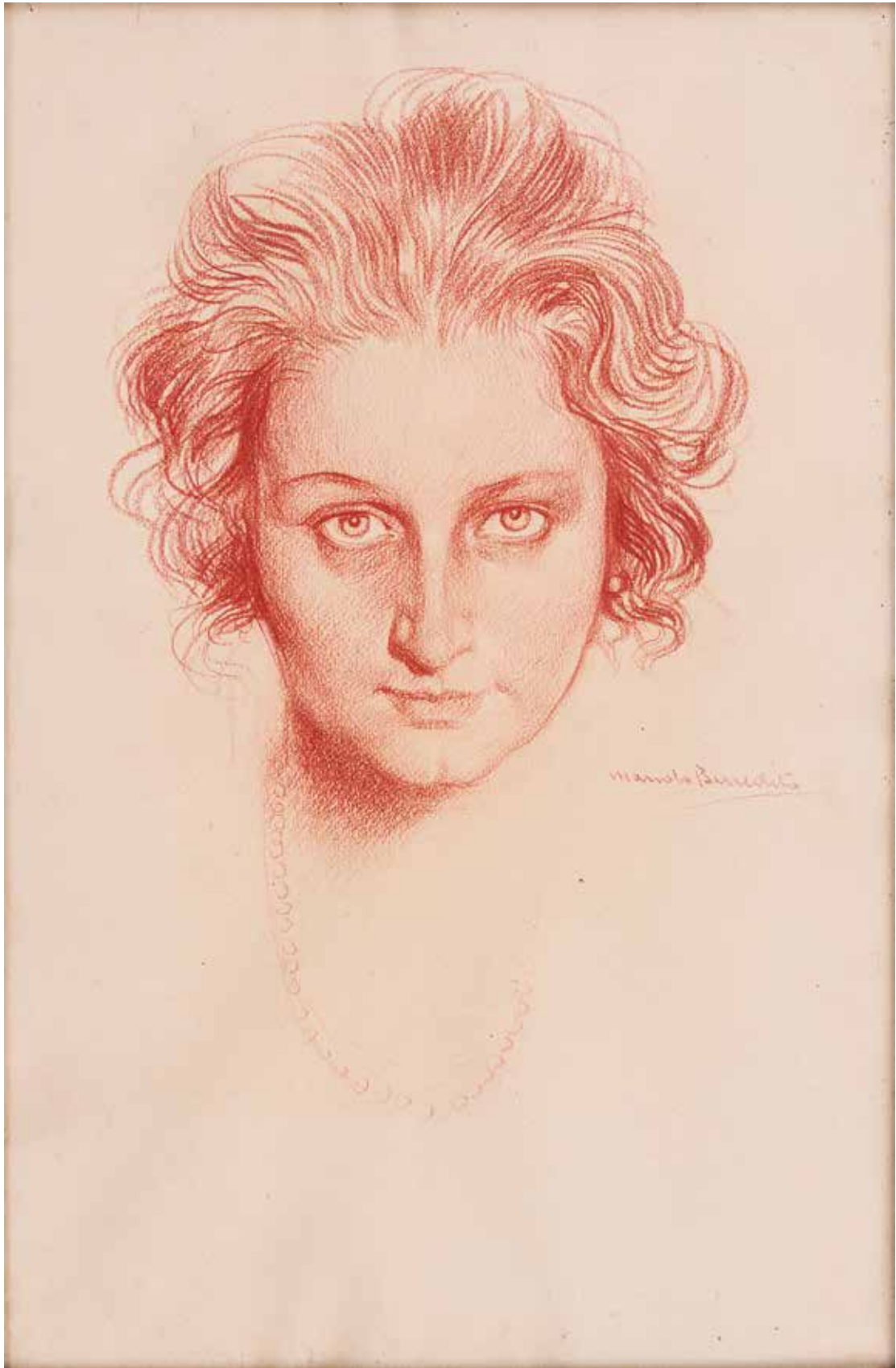


Cat. N.º 6

*Chabela (de frente)*, 1917

sanguina s/ papel - sanguina s/ paper, 465 x 300 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 7

*Isabel de Moncada*, 1918

sanguina s/ papel - sanguina s/ paper, 470 x 310 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 8

*I.M. (desnudo)*, 1917

carboncillo s/ papel - carbonet s/ paper, 195 x 120 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 9

*I.M. (desnudo)*, 1917

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 165 x 108 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid

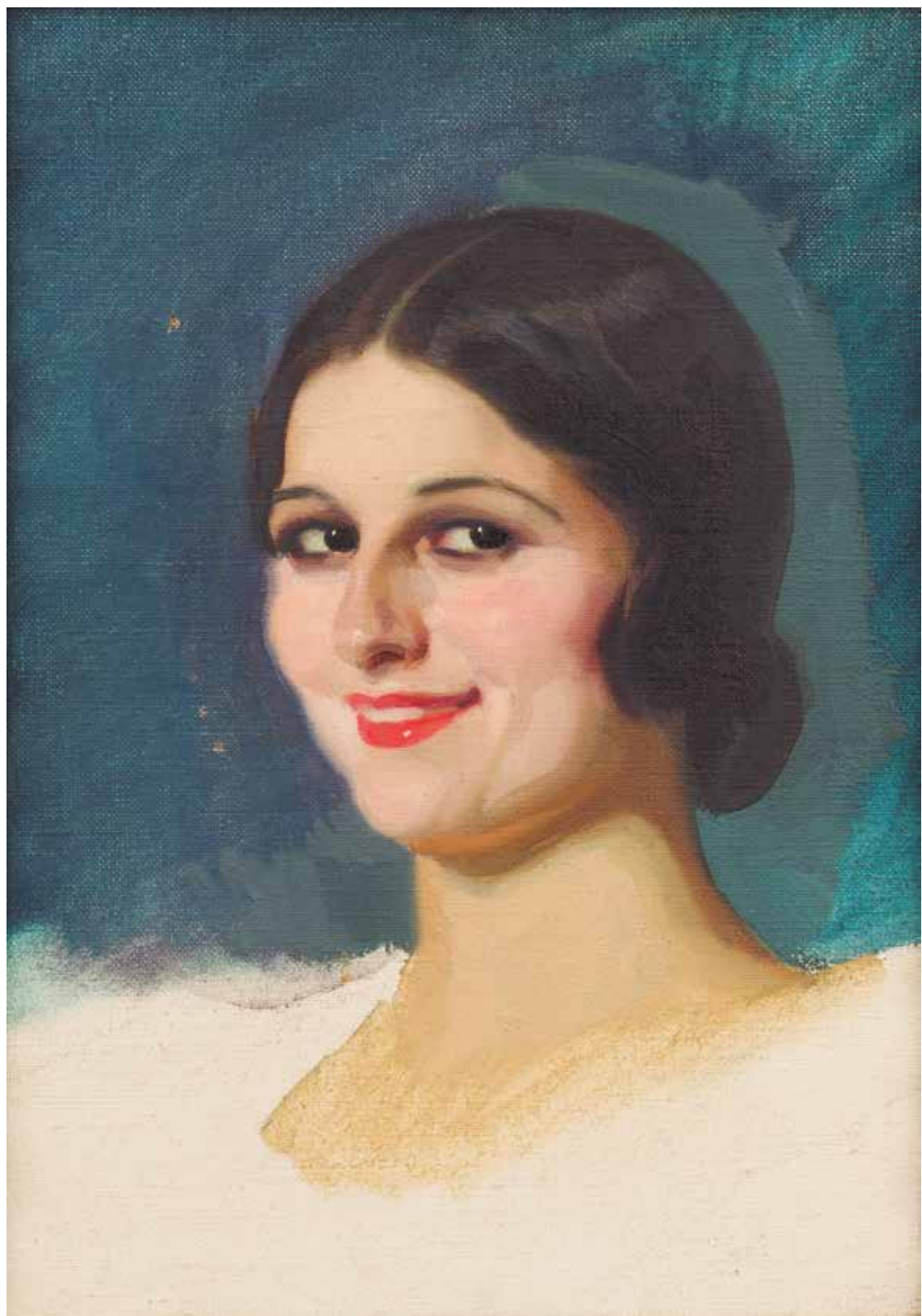


Cat. N.º 10

*Concha Piquer*, 1926

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 48 x 34 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 11

*Concha Piquer*, 1926

tècnica mixta s/ paper - tècnica mixta s/ paper, 630 x 480 mm

Col. particular



Cat. N.º 12

*C.P. (desnudo)*, 1926

carbón s/ papel - carbó s/ paper, 480 x 615 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid

Cat. N.º 13

*C.P. (desnudo)*, 1926

técnica mixta s/ papel - tècnica mixta s/ paper, 480 x 630 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 14

*C.P. (desnudo)*, 1926

técnica mixta s/ papel - tècnica mixta s/ paper, 480 x 630 mm

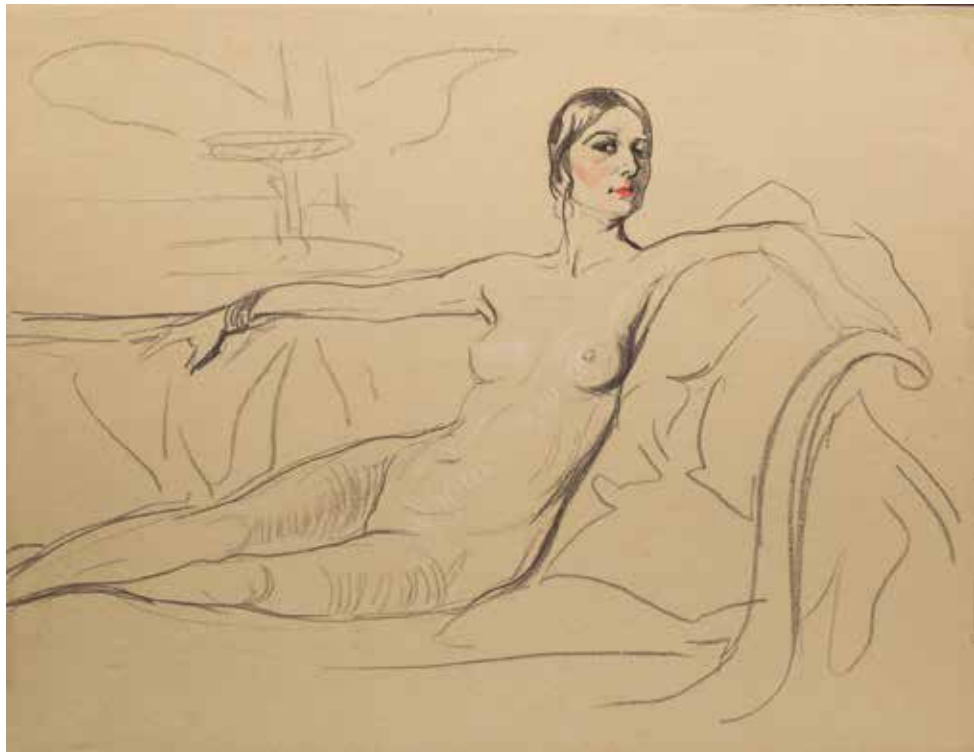
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Cat. N.º 15

*C.P. (desnudo)*, 1926

técnica mixta s/ papel - tècnica mixta s/ paper, 480 x 630 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 16

*Retrato de Concha Piquer, 1926*

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 80 x 66 cm

Colección de Arte Banco Sabadell

Depositado en el Museo de Bellas Artes de València



Cat. N.º 17

*Marquesa de Arriluce de Ybarra (estudio)*, 1920

técnica mixta s/ papel - tècnica mixta s/ paper, 630 x 480 mm

Col. particular



Cat. N.º 18

*Marquesa de Arriluce de Ybarra (estudio)*, 1920

técnica mixta s/ papel - tècnica mixta s/ paper, 480 x 630 mm

Col. particular



Cat. N.º 19

*Marquesa de Arriluce de Ybarra, 1920*

sanguina s/ papel - sanguina s/ paper, 480 x 410 mm

Col. particular



Cat. N.º 20

*Retrato de la Marquesa de Arriluce de Ybarra, 1920*

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 160 x 108 cm

Col. particular



Cat. N.º 21

*Los Quintero (estudio)*, 1938  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 128 x 95,5 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 22

*Los Quintero (estudio)*, 1938  
lápiz s/ papel - llapis s/ paper, 345 x 270 mm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Cat. N.º 23

*Los Quintero (estudio)*, 1938  
lápiz s/ papel - llapis s/ paper, 345 x 270 mm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 24

*Los Quintero (boceto)*, 1938

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 42 x 30 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 25

*1938. (Hermanos Álvarez Quintero), 1938*  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 160 x 108 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 26

*Infierno, estudio*, 1903

lápiz y tinta china s/ papel - llapis i tinta xinesa s/ paper, 130 x 220 mm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Cat. N.º 27

*Infierno, estudio*, 1903

tinta china y lápiz s/ cartulina - tinta xinesa i llapis s/ cartolina, 145 x 210 mm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid

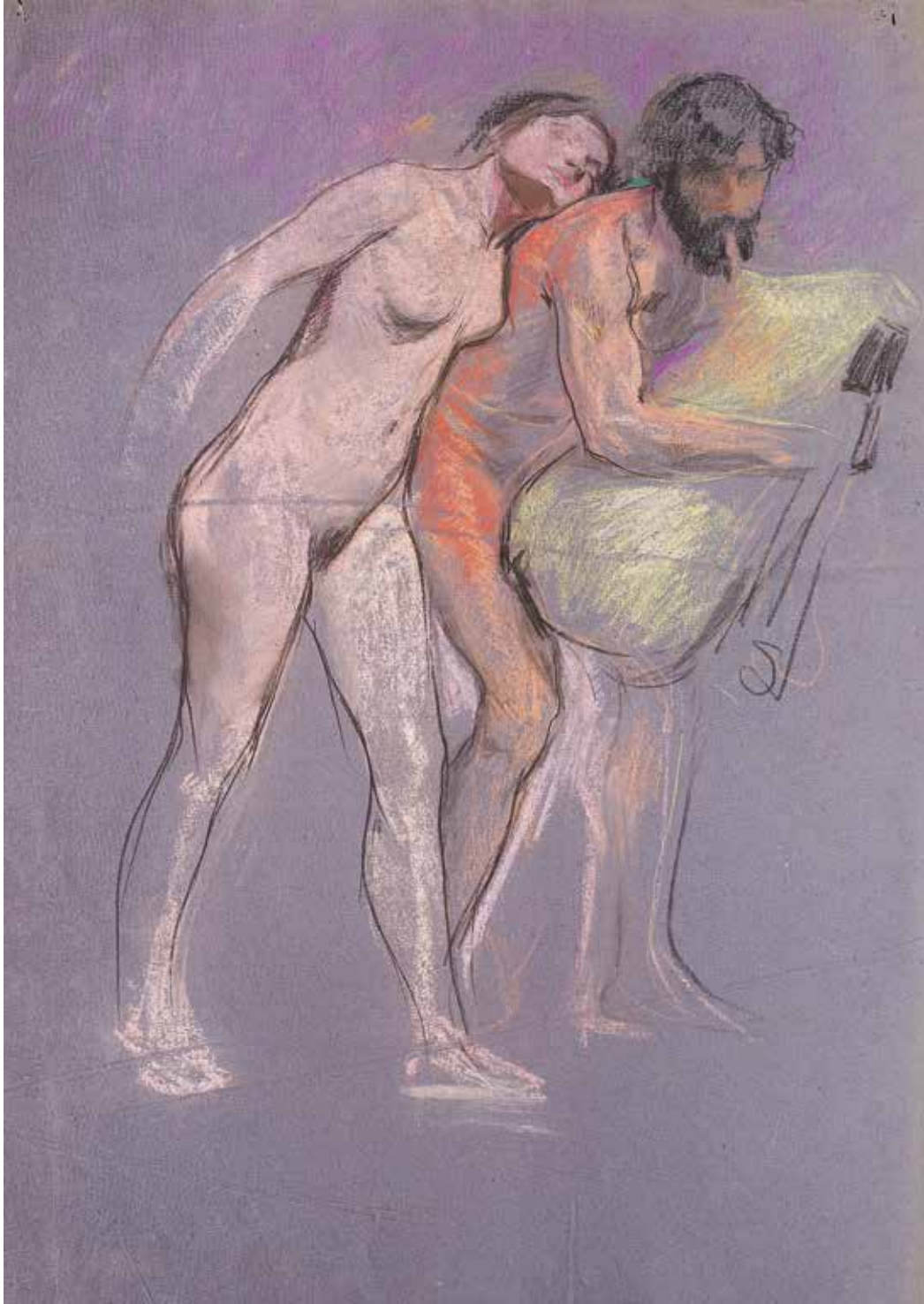


Cat. N.º 28

*Infierno, estudio*, 1903

pastel y carbón s/ papel - pastís i carbó s/ paper, 800 x 550 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 29

*Infierno, estudio*, 1903

pastel s/ papel - pastís s/ paper, 550 x 790 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 30

*Infierno, estudio*, 1903

carbón y pastel s/ papel - carbón i pastís s/ paper, 500 x 650 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid

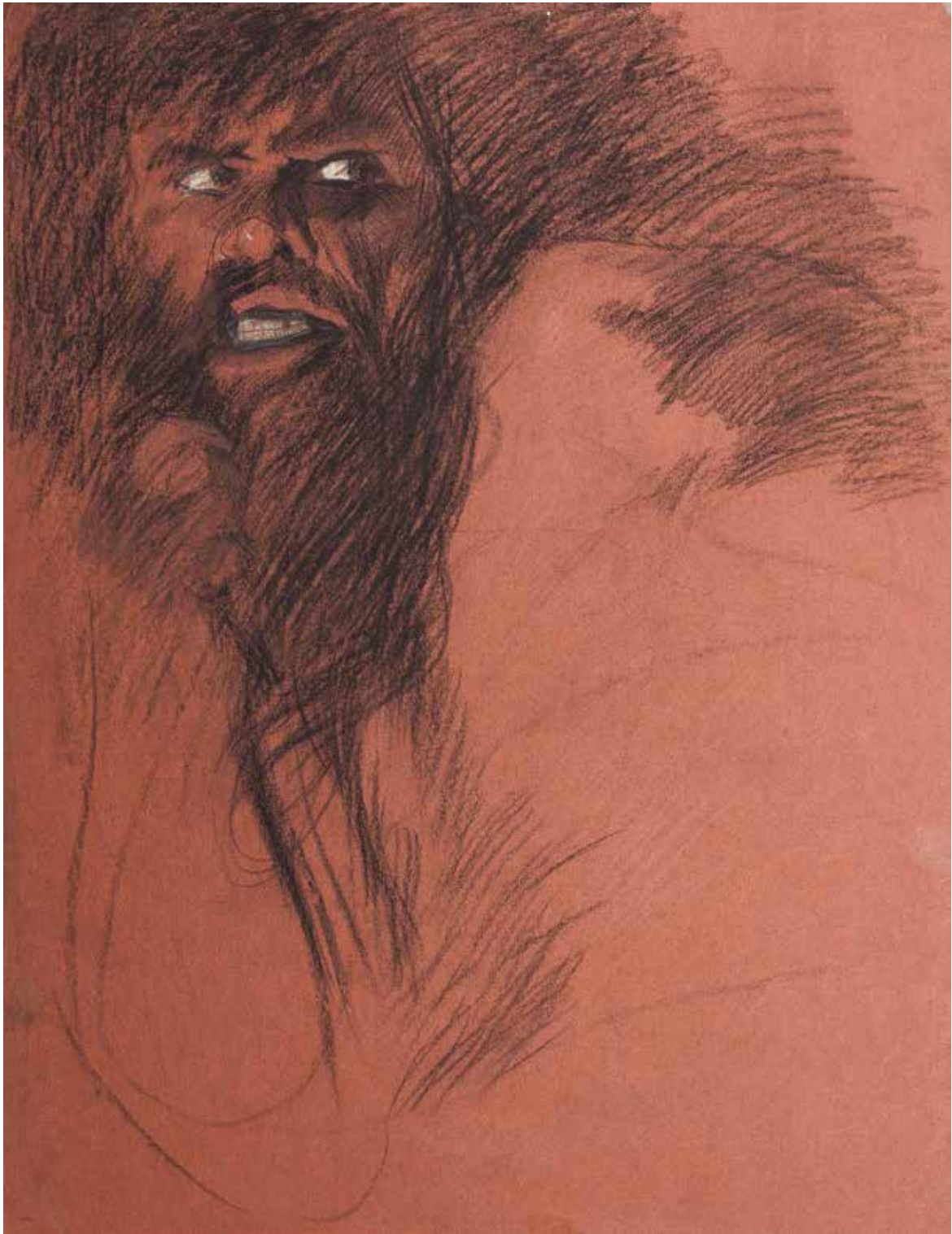


Cat. N.º 31

*Infierno, estudio*, 1903

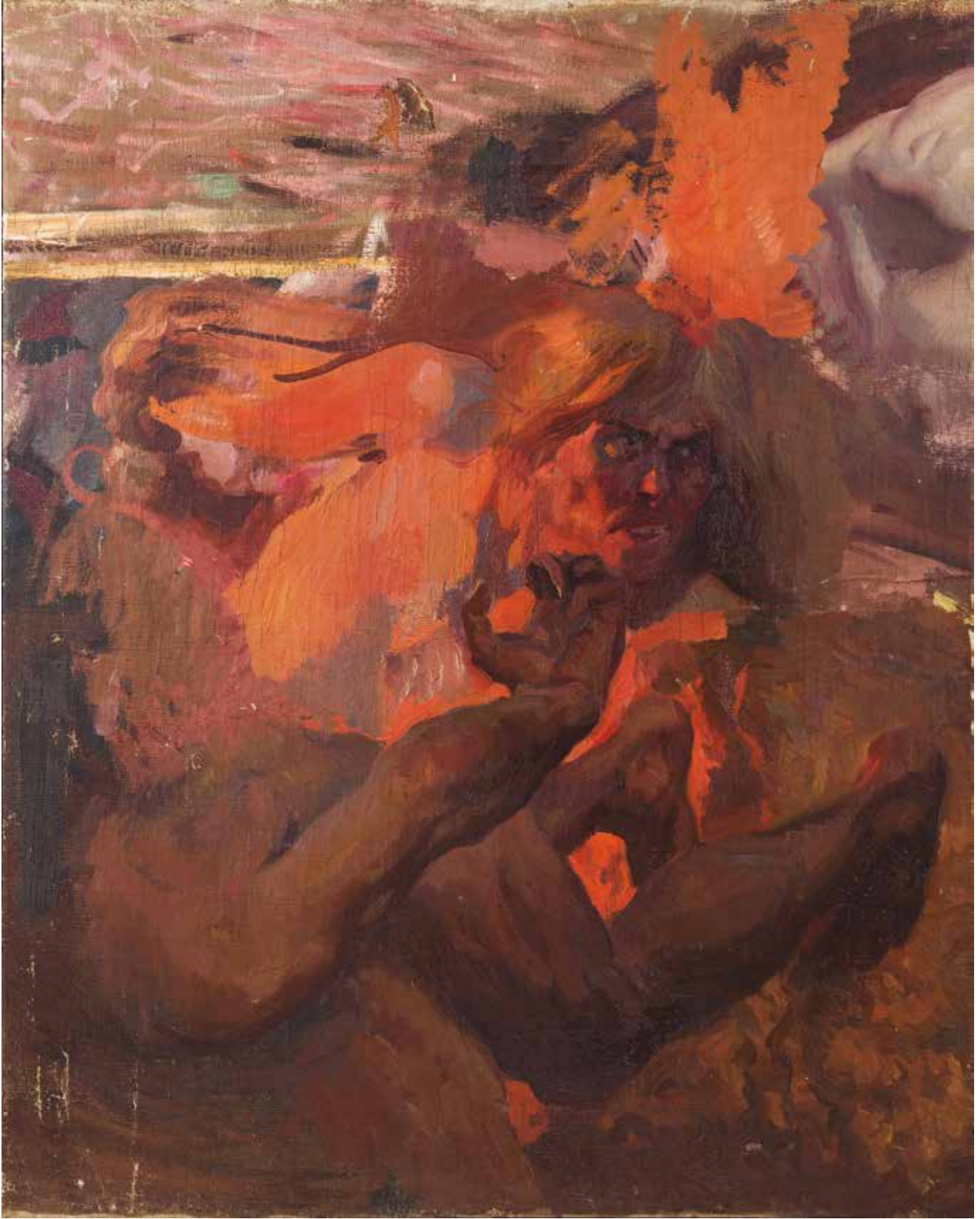
carbón y pastel s/ papel - carbón i pastís s/ paper, 650 x 590 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 32

*El Infierno, avaros y fuego (estudio)*, 1903  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 88 x 70 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 33

*Condenado (estudio)*, 1903  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 50 x 61,5 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 34

*Canto VII de la Divina comedia. El Infierno (boceto previo)*, 1903

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 69 x 135 y 58 x 150 cm

Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, Madrid



Cat. N.º 36

*Canto VII de la Divina Comedia. El Infierno del Dante (Dante y Virgilio)*, 1904  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 140 x 405 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Cat. N.º 37

*Canto VII de la Divina Comedia. El Infierno del Dante (El suplicio de los avaros)*, 1904  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 206 x 406 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile\*

\*Obra no expuesta  
Obra no expuesta



Cat. N.º 35

*El Infierno (estudio)*, 1904  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 63 x 97 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 38

*La vuelta de la montería (boceto)*, 1912  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 54 x 64,5 cm  
Col. particular



Cat. N.º 39

*Perros*, 1912

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 82 x 108 cm

Col. particular



Cat. N.º 40

*Podenco canela y blanco*, 1912  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 82 x 108 cm  
Col. particular



Cat. N.º 41

*Ciervo muerto*, 1912

acuarela s/ papel - aquarel·la s/ paper, 22 x 26 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 42

*Cargando el jabalí*, 1912

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 160 x 108 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 43

*Cabeza del montero*, 1912

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 64,5 x 48 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 44

*Montero y perro*, 1912

carbón, pastel y tiza s/ papel

carbón, pastís i guix s/ paper, 980 x 630 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid

Cat. N.º 45

*Mulero*, 1912

carbón, pastel y tiza s/ papel

carbón, pastís i guix s/ paper, 980 x 630 mm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 46

*Paisaje de Sierra Morena*, 1912  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 48,5 x 65 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 47

*Vuelta de la montería (boceto)*, 1912  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 67 x 85 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 48

*La vuelta de la montería*, 1913

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 241 x 307 cm

Colección Banco Santander, Madrid



Cat. N.º 49

*Jacoba Gómez de la Lama, Condesa de San Antonio, 1911*

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 160 x 108 cm

Col. particular\*

\*Obra no expuesta  
Obra no exposada



Cat. N.º 50

*El chico de la gallina*, 1913

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 67 x 48 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga



Cat. N.º 51

*Figuras holandesas*, 1909

gouache s/ cartón - gouache s/ cartó, 45,9 x 39,5 cm

Núm. inv. 01291

Museo Sorolla, Madrid



Cat. N.º 52

*Holandesas*, 1909

acuarela s/ papel - aquarel·la s/ paper, 62,5 x 47,5 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 53

*Holandeses*, 1909

acuarela s/ papel - aquarella s/ paper, 57 x 53,5 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 54

*Pescadores holandeses*, 1909

acuarela s/ papel - aquarel·la s/ paper, 77 x 54 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 55

*Viejo holandés*, 1909

acuarela s/ papel - aquarel·la s/ paper, 54 x 74,5 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 56

*Perfil holandés*, 1909

acuarela s/ papel - aquarella s/ paper, 39 x 28 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 57

*Molino holandés*, 1909

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 67 x 50 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 58

*Velas al sol*, 1909

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 50,5 x 68 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 59

*Lecheros holandeses*, 1909  
temple s/ lienzo - tempere s/ tela, 84 x 126 cm  
Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 60

*Idilio en Holanda*, 1909

temple s/ lienzo - tempere s/ tela, 165 x 108 cm

Inv. Gral. 524/2005

Museo de Bellas Artes de València



Cat. N.º 61

*Holandés con casaca roja*, 1909  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 52 x 34 cm  
Col. particular



Cat. N.º 62

*Viejo holandés con sombrero negro*, 1909  
óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 36 x 29,5 cm  
Col. particular



Cat. N.º 63

*Viejos holandeses*, 1909

óleo y temple s/ lienzo - oli i tempere s/ tela, 85 x 66 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 64

*Sábado en Volendam (boceto)*, 1909

acuarela s/ papel - aquarel·la s/ paper, 39,5 x 51 cm

Fundación Manuel Benedito, Madrid



Cat. N.º 65

*Sábado en Volendam*, 1909

óleo s/ lienzo - oli s/ tela, 202 x 253 cm

Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile\*

\*Obra no expuesta  
Obra no expuesta





# Manuel Bedito, el pintor i els models

Pascual Masía



El desembre de 2025 es complixen 150 anys del naixement de Manuel Benedito Vives. Hem pensat per a esta ocasió un recorregut per les seues obres consistent a seleccionar una sèrie de quadros importants de la seua producció, de diferents temes, i, al costat d'estos, mostrar els esbossos i estudis preparatoris, ensenyar les diferents fases del procés creatiu fins al resultat final.

Com a introducció hem triat dos autoretrats. Benedito va recórrer amb freqüència a l'autoretrat al llarg de tota la seua carrera. En coneixem trenta-huit, realitzats amb diversos procediments. En tots el format és vertical i es representa cap i bust, amb pinzells o sense, moltes vegades tocat amb capell o gorra, quasi sempre amb cuidada indumentària. Només en dos ocasions el format és apaïsat. En una xicoteta obra sobre paper dedicada a sa mare i en este (Cat. N.º 1), que s'exposa per primera vegada des de la seua adquisició pel Museu del Prado, en el qual se situa davant d'una obra acabada l'any anterior, *La tornada del treball a Bruges*, un quadro per al qual va realitzar dos versions, una en la Col·lecció Pedro Masaveu, Museu de Belles Arts d'Astúries,<sup>1</sup> i una altra en el Museu Nacional de San Carlos, Mèxic, i diversos estudis preparatoris, concretament dels animals, la dona amb el cànter de llet i el paisatge amb el molí. En este autoretrat, l'obra que apareix com a fons està reflectida en un espill amb el qual invertix la posició del llaurador i el coble, tal vegada perquè la ubicació del tema és més comprensible, i mostra un fragment del revers d'un altre quadro, més xicotet, possiblement l'autoretrat que s'està pintant. Es tracta d'un plantejament que diferix de tots els seus altres autoretrats perquè la composició és més complexa i perquè és la primera vegada en la seua trajectòria, a banda de les còpies fetes en el Museu del Prado i en el de València, que fa una clara al·lusió a Velázquez en l'ús de l'espill i en el bastidor visible del quadro sobre el qual treballa. D'alguna manera esta pintura és un punt i a part en la trajectòria de Benedito. El fons està encara declinat a la manera luminista, la transició es produïx en la vestimenta, però el seu cap té una dicció molt més ajustada, precisa, però no per això menys viva, que apunta el que serà l'afirmació de Benedito allunyat del sorollisme.

L'exposició se centra en els encàrrecs de retrat, en les composicions que comportaven un procés més complex i en l'aproximació del pintor a determinats temes i tipus populars. Este plantejament permet, a més, mostrar els diferents resultats expressius obtinguts segons els procediments utilitzats. Benedito sempre va donar una gran importància a la formació dels pintors, al coneixement que havien de tindre de les tècniques i dels materials de la pintura. És una lliçó que es va aplicar a si mateix des de molt jove, fins i tot quan, ja en l'estudi madrileny de Sorolla, assistia de nit a les classes de dibuix del natural i d'aquarel·la

---

1 Sobre este quadro, vegeu l'anàlisi de Javier Barón en *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*. Catàleg de l'exposició, Generalitat Valenciana, 2005, pàg. 224.

en el Cercle de BA de Madrid. Estava persuadit de la importància del dibuix com a ferramenta de base per a la preparació de projectes de major envergadura, del treball sempre del natural, i va tractar d'inculcar-lo als seus alumnes de l'Escola. És un aspecte de la seua trajectòria que sempre va ser unànimement reconegut i elogiat fins i tot pels qui no compartien les seues idees estètiques.

## ELS RETRATS

Els retrats van ser una activitat central en la producció de Bedito al llarg de la seua vida (en va pintar diversos centenars). En no poques ocasions fins i tot en va fer dos, un per a entregar i un altre per a ell. Els estudis preparatoris mostren les temptatives prèvies, realitzades a vegades amb procediments diferents a l'oli, els dubtes compositius, l'execució més lliure. Però també s'evidencia la relació amb els i les models. Es pot reconèixer un sentiment distint, una simpatia amb les persones de la imatge de les quals s'apropia, variable segons quina haja sigut la motivació que els porta a posar davant del pintor. Tot això, amb el reptre pictòric que cada retrat planteja, les conviccions artístiques de Bedito i els seus referents.

En el complex món de la pintura de retrats, són especials les ocasions en què es produïx la circumstància que davant d'un pintor que disposava d'una excel·lent recepció crítica, consideració social i prestigi com a retratista se situa una model que era una dona admirada per la seua bellesa, famosa per la seua activitat artística i popular per la difusió de la seua imatge.

El seu origen aristocràtic, unit a la seua condició d'artista i al desenrotllament de la tècnica fotogràfica, va contribuir a fer de Cléo de Mérode una celebritat internacional. El seu retrat es va reproduir en forma de targetes postals amb tirades de milers d'exemplars. Molt acurada sempre amb la seua imatge, les poses, en les quals lluïx indumentàries que van de l'exotisme a la teatralitat, estan sempre molt estudiades. La seua bellesa natural i la seua fotogènia van inspirar alguns dels fotògrafs més rellevants del canvi de segle i dels anys de la Belle Époque, com Nadar, Ogereau o Reutlinger (figs. 1 i 2).

Així mateix, va ser model d'artistes plàstics des de la seua joventut. Està, adolescent, en les ballarines de Degas. Ja convertida en figura de la dansa, és el tema d'un fantàstic dibuix de Toulouse-Lautrec que es conserva en el MET (Nova York). Entre 1901 i 1905 posa també per a altres pintors (Ronai, Muller, Kaulbach, Clairin) i per a Giovanni Boldini (fig. 3), el seu retrat més conegut. També tres escultors: Falguière, Perinat i Marià Benlliure (fig. 4).

Pintat a París durant la llarga estada que va realitzar entre 1910 i 1912, l'artista va conèixer Cléopâtre-Diane de Mérode a través de Luis de Perinat, diplomàtic espanyol i,



(fig.1) *Cléo de Mérode*, 1895, foto Atelier Nadar, Bibliothèque Nationale de France.



(fig. 2) *Cléo de Mérode*, 1900, foto Jean Reutlinger, Bibliothèque Nationale de France.



(fig. 3) Giovanni Boldini, *Cléo de Mérode*, 1901, col·lecció privada.



(fig. 4) Mariano Benlliure, *Cléo de Mérode*, 1910, Casino de Madrid.

també, escultor, que tenia un estudi a París i a qui ella es referix en la seua biografia com un dels grans amors de la seua vida. Ballarina en l'Òpera de París i també en el Folies Bergère, va ser considerada una de les dones més atractives del seu temps i, justificadament o no, se la va associar amb molts hòmens importants. Benedito va conservar sempre l'obra i la va portar a totes les seues exposicions importants.

Quan posa per a Benedito (Cat. N.º 3), té 35 anys i està en el cim de la seua popularitat. En el quadro apareix mig asseguda de perfil sobre un divan verd, amb el cap mirant l'espectador, vestida amb un vestit negre escotat i un xal de pell que s'esvara des dels muscles fins a terra. El rostre delicat, els ulls profunds de mirada melancòlica, el coll esvelt i una magnífica cabellera, que sempre portava pentinada de la mateixa forma i que és part essencial de la seua imatge pública.

Pintat amb una de les tècniques preferides de Benedito, un oli molt diluït sobre una tela holandesa de gra gruixut, que ell denominava *aguarrasela*, tot el quadro està impregnat d'un difuminat que dissol els perfils, de manera que la transició entre unes textures i altres es produïx de manera quasi imperceptible. El procediment ja va ser assenyalat per Aureliano de Beruete, "... Procedix per lleugeres veladures sobre la base del blanc del llenç, conservant bé el dibuix fort i buscant la caracterització del personatge..."<sup>2</sup> El retrat és d'una extraordinària senzillesa i elegància; el pintor sap que està davant d'una altra artista i la tracta amb una delicadesa exquisida, quasi amb la levitat que ella era capaç de transmetre a través de la dansa.

En un registre pictòric ben diferent, Benedito realitza el retrat de l'intel·lectual Ramón Pérez de Ayala (Cat. N.º 4). Escriptor, periodista, diputat, ambaixador i director del Museu del Prado, va escriure novel·la, poesia i, també, assajos i crítica literària. Format en el regeneracionisme, la seua obra de creació emparenta amb el modernisme. Anglòfil, corresponsal en la Primera Guerra Mundial, va ser un dels impulsors de la Lliga de l'Educació Pública i firmant, amb Ortega y Gasset i Marañón, del manifest "Al servici de la República", règim del qual es va distanciar a partir de 1936.

Assegut en un sofà, de perfil, amb un cigarret a la mà (com en quasi tots els seus retrats), sempre acuradament i elegantment vestit. A diferència d'altres retrats (Fromkes, Sorolla, Zuloaga) en els quals apareix acompanyat de llibres o llegint (fig. 5), en esta ocasió és tal vegada l'única en que sosté un cartó sobre el qual hi



(fig. 5) I. Zuloaga, *Ramón Pérez de Ayala*, 1931, col·lecció particular.

2 MUSEUM, vol. 2, núm. 10 (1912), pàg. 371.

ha una pintura que el retratat contempla amb mirada atenta, quasi escrutadora, com correspon a algú que va escriure sobre art.

Eixa referència a la vinculació de Pérez de Ayala amb les arts plàstiques és present en la manera en què Benedito resol el quadro, amb una pinzellada solta, un cert divisionisme en el tractament de la tapisseria del seient, la indumentària del retratat i fins i tot en les carnacions.

Isabel de Moncada va acudir a l'estudi de Benedito com a clienta, per a encarregar un retrat (fig. 6), i es va convertir, entre els anys 1917 i 1918, en model del pintor amb una assiduitat manifesta en el gran nombre de dibuixos i pintures per als quals va posar

Benedito la presenta, en este quadro que s'exposa ara (Cat. N.º 5), com un homenatge al món clàssic, directament inspirat en el retrat de *Madame Récamier*, de Louis David. Estesa sobre un divan imperi amb tapisseria daurada, es mostra descalça, vestida amb una túnica blanca que cobrix just l'inici del pit, els muscles, el coll i els braços nus, el cap lleugerament girat cap a l'espectador, la mirada distant i altiva dels seus ulls blaus, que rimen amb el domàs del fons. Eixe aire de continguda sofisticació, d'equilibri, contrasta amb la llibertat expressiva, l'explosivitat del nu d'Isabel de Moncada, manifesta en la posa de la model, però també en el plaer de mostrar la bellesa del seu cos i la seua expressió seductora (Cat. N.º 9).

Diu Carlos Reyero que "el pintor que recorre a una model nua per a realitzar la seua obra estableix una relació, oberta i fluida, que té una duració indeterminada, amb els seus moments tibants i els seus moments de descans, propis del contacte humà prolongat".<sup>3</sup>

I és que eixa relació íntima que, en major o menor mesura, s'estableix sempre entre el pintor i la retratada és la que explica que, encara en situacions més puntuals, la model deposite la seua confiança en l'artista i col·labore en la realització d'obres que no tenen relació



(fig. 6) M. Benedito, *Isabel de Moncada*, 1917, Fundació Manuel Benedito, Madrid.

3 Reyero, Carlos: *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, pàg. 99.

estRICTA amb el propòsit inicial que els ha convocat, però a les quals contribuïx lliurement. És el cas de la xicoteta sèrie de nus de Concha Piquer, dibuixats en els mesos de 1926 en els quals va pintar el seu retrat principal, cap i bust, elegantment vestida, sense concessions al món castís del qual provenia, excepte la pinta que subjecta el seu pentinat (Cat. N.º 16).

Des de molt prompte, poc després de tornar del pensionat romà, Benedito va començar a guanyar una fama com a retratista que li va garantir una clientela rica i li va guanyar l'enemistat d'alguns crítics que li van retraure una suposada entrega als gustos dels seus aristocràtics models i l'abandó dels temes i tipus populars que tants elogis havien rebut. Més enllà de la polèmica, la veritat és que hi ha retrats d'excel·lent qualitat pictòrica com el d'Àngeles Oriol, marquesa d'Arriluce de Ybarra (Cat. N.º 20). Com en altres ocasions, Benedito va realitzar estudis previs, sense semblança amb la solució finalment adoptada, i una sanguina del cap de la retratada. Per al quadre definitiu, va triar un format vertical amb la model asseguda i un fons vegetal, cel agitat de núvols i un xicotet fragment de paisatge esbossat. En la seua execució contrasten la precisió i el detall en el tractament del cap i com

la pinzellada es va fent, quasi imperceptiblement, més solta i desfeta a mesura que descendix cap a la part inferior del vestit, una falda de volants negres amb incrustacions daurades en les quals hi ha un clar homenatge a Velázquez (fig. 7), subratllat per la forma en què la model sosté un mocador amb la mà esquerra.

Els germans Álvarez Quintero, Serafín (1871-1938) i Joaquín (1873-1944), van ser dramaturgs, autors d'un gran nombre de comèdies, sainets i alguns drames. Les seues obres són de caràcter costumista, reflex d'un món andalús en el qual els problemes socials, encara que presents, es tracten de manera poc compromesa. Van tindre una estreta relació amb Benedito, que va il·lustrar amb dibuixos el seu llibre de contes *Con los ojos*, en el qual li dediquen el títol *Renuncia melancólica* ("A Manuel Benedito, que fa viure per segona vegada, amb els pinzells, totes les dones belles que es troba en el seu camí").<sup>4</sup>

El pintor havia estat treballant en el retrat des de mesos arrere en una composició aparentment més senzilla, segons es pot endevinar en l'estudi preparatori inacabat (Cat. N.º 21), en el qual la figura de Serafín, assegut en primer terme, està molt més avançada en l'execució que la de Joaquín, a penes dibuixada. La defunció de Serafín en 1938, any que dona títol al quadre definitiu, va canviar el plantejament de



(fig. 7) D. Velázquez, *La Reina Mariana d'Àustria*, 1653, Museu Nacional del Prado, Madrid©. Arxiu Fotogràfic. Museu Nacional del Prado, Madrid.

<sup>4</sup> Serafín i Joaquín Álvarez Quintero: *CON LOS OJOS. Cuentos*, dibuixos de Manuel Benedito, Editorial Los Galeotes, Madrid, 1938, pàg. 59.

Benedito. Ara opta per un joc de plans en el qual Joaquín apareix en primer terme, dempeus, recolzat sobre el repu de marbre d'una ximenera, davant d'un espill en el qual es reflectix el retrat interromput i el mateix pintor. És una composició que li permet integrar el present, el record de l'absent i fer una cita pictòrica als artistes admirats per ell que havien utilitzat este recurs (Cat. N.º 25).

## ELS QUADROS DE TEMA

En el cas dels quadros de tema, de composició més complexa per la quantitat i varietat de personatges i motius, i de dimensions importants, tenim la possibilitat de contemplar, de manera fragmentada, la creació dels diferents elements que, després, integraran el conjunt de l'obra. Així ocorre en *L'Infern del Dante* (a on assistim a la conversa amb Sorolla sobre com ordenar la composició) o en *La tornada de la munteria*, en els dos casos amb desenes de treballs preparatoris.

En la manera de procedir de Benedito, quan projecta composicions importants o quadros de grandària considerable, és habitual la realització d'una gran quantitat d'estudis previs i d'esbossos utilitzant tècniques diverses. A través d'estos es pot seguir el procés de construcció de les obres, el minuciós treball d'acostament al tema, els seus dubtes i les seues decisions. Tot això, independentment que la dicció siga més vigorosa, solta, amb pinzellades fetes a la primera o, per contra, preferisca un enfocament més ajustat, més atent a la reproducció fidel del detall. Segons Pérez Rojas, "... Benedito és un pintor realista d'extraordinari ofici, un habilíssim i polit dibuixant. Les seues composicions estan en extrem cuidades i imprimix a tots els seus assumptes elegància i noblesa".<sup>5</sup>

Tal vegada el millor exemple d'este procés compositiu en els seus primers anys d'activitat és l'últim enviament de pensionat, per al qual va triar com a tema el *Cant VII de la Divina Comèdia, l'Infern*. Era un assumpte diverses vegades representat amb anterioritat (Doré, Gérôme, Bouguereau (fig. 8) per citar els més pròxims en el temps), que també estava en la línia dels temes d'inspiració literària motivadors d'altres pintors.



(fig. 8) W.A. Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850, Museu d'Orsay.

5 Pérez Rojas, F. J.: *Sorolla y el renacimiento de la escuela valenciana*, MUREC, Diputació d'Almeria, 2024, pàg. 74.

En la seua composició, Benedito opta per una solució poc comuna. Una espècie de díptic amb una escena en la part superior que representa Dante i Virgili contemplant el suplici dels avars (fig. 9) i una altra escena en la part inferior a on un nombrós grup de condemnats espenta les boles d'or, enmig d'una multitud de cossos que es retorcen pel sofriment (fig. 10). Va treballar en el quadro pràcticament un any i són molts els esbossos, estudis preparatoris, temptatives reconsiderades abans de la solució definitiva, però sempre mantenint la idea de les dos escenes separades. Com era obligatori, va enviar l'any anterior un estudi previ (Cat. N.º 34) demostratiu de la tasca en què estava immers, sobre el qual va introduir canvis importants en la composició final.

Igual com en el seu primer enviament de pensionat (*La infància de Bacus*, 1901), Benedito va exposar a Sorolla el seu plantejament del tema, li va enviar dibuixos amb idees de les diferents parts de la composició i, com en altres ocasions, es va sotmetre al juí del seu mestre. En esta ocasió, Sorolla li escriu una carta molt llarga (fig. 11) en la qual li exposa la seua opinió sobre el projecte tant des del punt de vista compositiu com referent a la caracterització dels dos personatges i de les figures nues:

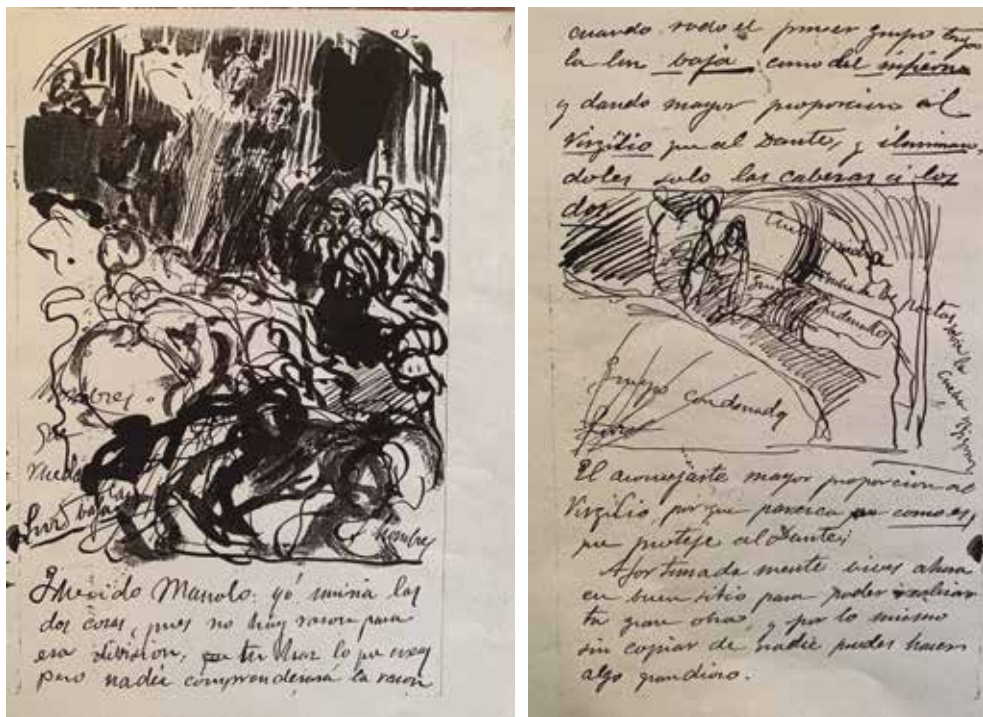
“... jo uniria les dos coses, perquè no hi ha raó per a eixa divisió, tu fes el que cregues, però ningú comprendrà la raó d'eixe?? ... El grup del Dante i Virgili està bé d'efecte, però al Dante li falta caràcter, no és un poeta, és un padrí (...), hi ha una colossal màscara del Dante que venen a tot arreu... la figura d'este ha de ser més prima en general. L'altre poeta està millor d'expressió, però té un braç massa llarg... L'altre quadro com a idea total m'agrada, però falta més varietat de moviments en les figures i més coratge en totes estes. Ignore si et semblarà bé el fet de col·locar els dos poetes en el carreró que deixen les dos masses de gent dels condemnats. Jo crec que sí, sempre que tot el primer grup tinga la llum baixa, com de l'infern i donant major proporció al Virgili que al Dante i il-



(fig. 9) M. Benedito, *Dante en l'Infern (esbós)*, 1903, Museu de Belles Arts de València.



(fig. 10) M. Benedito, *L'Infern (estudi)*, 1904, Fundació Manuel Benedito, Madrid.



(fig. 11) Carta de Sorolla a Benedito sobre la composició de *L'Inferno*, finals de 1903, Fundació Manuel Benedito, Madrid.

luminant-los només els caps als dos [una altra vinyeta amb la composició] Aconsellar-te major proporció al Virgili perquè sembla com és, que protegeix el Dante. Afortunadament, vius ara en bon lloc per a poder realitzar la teua gran obra i pel mateix motiu sense copiar de ningú pots fer una cosa grandiosa”<sup>6</sup>

Tal vegada esta és una de les últimes ocasions en què Benedito va seguir les indicacions del seu mestre. Així en la major envergadura de la figura de Virgili o en la varietat de moviments de les figures. D'altra banda, l'obra és una demostració de la capacitat del pintor per a representar “models, models debatent-se en actituds angoixants; quasi tots hòmens despentinats, barbuts o imberbes, dels que solien llogar els pintors per als seus estudis romans; una sola dona jove, model que exhibia, menys dramàticament que els hòmens, amb el seu gest d'abandó lànguid, un bell cos juvenil, frontalment, ferit per la llum. Penyes i cossos en retorçada mescladissa; a penes horitzó, això era el quadro”<sup>7</sup>

El quadro definitiu manté les dos parts, però la superior, la de Dante i Virgili, sembla que no es va exposar mai. Benedito la va conservar en el seu estudi (Cat. N.º 36). En l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1904, en la qual el president del jurat de la secció de pintura va ser Sorolla, va obtindre primera medalla, però només es va exhibir la part inferior.<sup>8</sup> Amb posterioritat va obtindre premis a Munic i París i en 1910 va ser adquirida per al Museu de Belles Arts de Santiago de Xile (Cat. N.º 37).

<sup>6</sup> Arxiu Fundació Manuel Benedito (AFMB), correspondència, sense data, cap a finals de 1903.

<sup>7</sup> Lafuente Ferrari, Enrique: *Manuel Benedito, 1875-1963*, Madrid, 1976, pàg. 18.

<sup>8</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904*. Edició oficial, Casa Editorial Mateu, Madrid, pàg. 12, repr. pàg 140, en [https://ddd.uab.cat/pub/llebres/1904/191612/catofilu\\_a1904.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/llebres/1904/191612/catofilu_a1904.pdf).

Influit pel corrent simbolista estés per Europa, és pràcticament l'última vegada que Benedito pinta este tipus de temes. De seguida tornarà a un enfocament més apegat a la realitat, al mateix temps que anirà afirmant una personalitat pròpia cada vegada més allunyada de la manera de fer del seu mestre.

Gran aficionat a la caça, Benedito contava que a vegades havia pintat peces immediatament després de caçar-les. Els temes venatoris són presents al llarg de tota la seua producció, especialment en naturaleses mortes, però també en els nombrosos retrats amb un model que apareix vestit de caçador. Entre finals de 1911 i 1913, va passar una llarga temporada en Sierra Morena, en la finca Navaloscorchos, propietat del seu amic Luis Gómez de la Lama, a on va pintar este gran llenç, *La tornada de la munteria* (Cat. N.º 48), per al qual va fer molts estudis preparatoris, tant del conjunt de l'escena i els seus protagonistes com particulars dels gossos, cavalleries o peces de caça que mostren el gran animalista que és (fig. 12). Complementàriament, retrats dels aristòcrates i els llauradors que no apareixen en el quadro, però són part del context en què es va realitzar.

El tema és el retorn dels caçadors amb les peces obtingudes, un senglar i un cérvol, envoltats per la gossada que ha alçat la caça, captats sobre un cingle de la serra, davant d'una alzina poderosa. En estar sobre un promontori, s'endevina darrere del grup un fons de paisatge de gran profunditat i un cel en el qual grans núvols alternen amb un firmament d'intens blau. El vèrtex superior de la composició és el cap del gran cérvol mort (fig. 13) al



(fig. 12) M. Benedito, *La tornada de la munteria (estudi)*, 1912, col·lecció particular.

(fig.13) M. Benedito, *La tornada de la munteria (estudi de cérvol)*, 1912, col·lecció particular.

l·lom d'una mula, amb les banyes ajuntant-se amb les branques de l'alzina. Davant, el caçador major, conegut com "el Aprecio", atractiu personatge a qui Benedito retrata amb tota la impedimenta de caçador minuciosament reproduïda. Igualment, el pintor es recrea en la representació de nou gossos de diferent pelatge i en una descripció molt precisa del sòl i la vegetació.<sup>9</sup>

Gran admirador de l'obra de Goya en tots els seus vessants, inclosa la confecció de cartons per a tapissos, Benedito va voler també continuar eixa tradició. En nombroses ocasions va pintar obres pensant en el seu trasllat al tapís i esta és la més important. Vinculat a la Reial Fàbrica de Tapissos com a conseller artístic, va demostrar el seu interès i preocupació pel tema quan el va triar com a assumpte del seu discurs d'entrada en la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Ferran, en el qual feia la següent menció al quadro: "... Per a treballs nous, que no es limiten a reproduir, cal tindre en compte que els artistes contemporanis hem oblidat la invenció especialíssima que requereix la pintura de cartons per a tapissos. És necessari un aprenentatge, un estudi i, sobretot, la intenció d'anar per eixe camí. Si parle amb alguna experiència d'això és perquè un mecenes, el marquès d'Urquijo, a la sola i ràpida referència que li vaig exposar de l'avenir de la Reial Fàbrica de Tapissos i que seria possible transportar a tapís el meu quadro *La tornada de la munteria*, pintat ja amb eixe objecte, va fer l'encàrrec a la fàbrica."<sup>10</sup>

Benedito va pintar diversos retrats relacionats amb esta composició. Tres d'eixos retrats, amb diferents procediments, tenen com a protagonista Jacoba Gómez de la Lama, comtessa de Sant Antoni. El de tema més pròxim, en este cas, és el que la mostra amb indumentària de caçadora, asseguda davant d'una gran alzina, amb un poderós mastí als seus peus. Reproduïx una iconografia clàssica, la del caçador, armat i amb el gos als seus peus, en un medi campestre. El retrat té un aire elegant i aristocràtic, en el qual la model transmet una imatge de quietud i benestar pensada més per a subratllar la seua bellesa que per a representar l'activitat cinegètica (Cat. N.º 49).

L'altre retrat destacable és *El xic de la gallina*, el fill del caçador major, que sosté una gallina entre els braços. Manuel Benedito sempre va confessar la seua devoció per la pintura espanyola del segle XVII i la va convertir en un dels seus referents més habituals. Ací és difícil no pensar en Murillo. La senzillesa del tema contrasta amb la riquesa pictòrica de l'execució perquè, d'un costat, la gran varietat tonal del plomatge vermellós de la gallina està tractada amb ràpids tocs de pinzell i, d'un altre, el rostre, amb un lleu clarobscur provocat per l'ala del capell, està resolt de manera més ajustada. Al mig, el blanc immaculat de la in-

9 *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*. Catàleg de l'exposició, Generalitat Valenciana, 2005, pàg. 248-249.

10 Manuel Benedito Vives: "El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid", discurs en l'acte de la seua recepció pública el dia 22 de juny de 1924.

dumentària és com una cesura lluminosa entre dos notes de color. Sembla com si Benedito s'enfrontara a un extraordinari repte pictòric i el superara. El quadro té una gran vivor, la que transmeten els ulls completament expressius del bell xic i la de la pulsio de l'artista subjugat davant de l'enlluernadora explosió de color del tema (Cat. N.º 50).<sup>11</sup>

## HOLANDA

El tercer conjunt de quadros que presentem en esta exposició té coherència temàtica i estilística, resultat d'una campanya de treball del pintor durant un temps curt i un lloc concret. És el grup de pintures realitzades a Holanda en 1909, quan un Benedito en plenes facultats sintetitza tot el seu saber pictòric en quadros que sempre van ser considerats per la crítica entre el millor de la seua producció i van ser premiats en diversos concursos i exposicions.

En l'estiu de 1909, Benedito se'n va anar al poble de pescadors de Volendam, a on va romandre fins a final d'any. El viatge va estar motivat pel seu interès a pintar en un medi natural diferent de l'ibèric, amb una llum, un entorn i una gent totalment distints dels que havia freqüentat en els tres anys anteriors. "... A Espanya hi ha un excés de llum i en conseqüència no hi ha distàncies i resulta difícil assenyalar bé els termes. En la muntanya que s'alça a gran distància, has d'apreciar, com si fora a prop, els més nimis detalls, i este excés de llum es reflectix en la paleta, a vegades en detriment de l'obra; per això me'n vaig anar al nord d'Europa per a suavitzar així, amb aquella llum vetlada, la paleta meua..."<sup>12</sup>

Vivia en l'hotel Spaander, habitualment freqüentat per pintors, i va llogar un estudi que moltes vegades quedava aïllat per les crescudes de la mar, però a on aconseguia pintar durant totes les hores del dia i "aquarel·lejar" a la nit.<sup>13</sup>

Allí va coincidir durant unes setmanes amb el pintor Ortiz Echagüe, amb qui realitza viatges per Holanda i admira la gran pintura holandesa del segle XVII: "... A Harlem estan els millors quadros de Franz Hals, especialment dos em van entusiasmar i impressionar. La població deliciosament pintoresca i típica..."<sup>14</sup>

Va ser un temps extraordinàriament profitós, amb total llibertat, sense lligams ni compromisos de clientela, treballant només per a ell mateix, va pintar desenes d'obres amb

11 *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*. Catàleg de l'exposició, Generalitat Valenciana, 2005, pàg. 248.

12 "La Almudaina", Palma, 1 d'octubre de 1930.

13 AFMB, correspondència familiar, 2 d'agost de 1909.

14 AFMB, correspondència familiar, 2 de setembre de 1909.

tots els procediments. Aquarel·les com *Holandesos* (Cat. N.º 53), en la qual, com advertix Oreto Trescolí, “... es presenta tremendament modern, molt emparentat amb un traç que partix de les tècniques del dibuix postimpressionista, dels cartells a l'estil de Lautrec, o dels marcats contorns d'un Van Gogh, per a modelar en l'essencialitat dels seus traços les esbossades figures”.<sup>15</sup>

I és que Benedito arriba a Holanda als 33 anys, amb una formació inicial en el luminisme que inclou el seu pensionat romà, temperat per la seua estada bretona i la seua incursió en la fermesa castellana. És a dir, amb un bagatge visual molt ric per a enfrontar-se a eixa nova realitat: la dels paisatges, els interiors de les cases, la indumentària i els objectes de la vida quotidiana, però sobretot els tipus holandesos, que representa de manera no sols descriptiva, sinó amb la fondària del retratista que individualitza cada un dels personatges anònims que apareixen en els seus quadros (fig. 14, 15).



(fig. 14) M. Benedito, *Cases a Volendam*, 1909, Fundació Manuel Benedito, Madrid  
 (fig. 15) Xicoteta aquarel·la sobre un interior holandés, foto en l'estudi de Benedito a Volendam, 1909, nitrat de plata s/ placa de vidre, Fundació Manuel Benedito, Madrid.



De totes les obres que va realitzar a Holanda, l'única a la qual fa referència en les seues cartes és la que anomena “la barberia”, que està pintant a grandària natural, amb tots els models davant: “... Treballe molt ara... He començat un quadro de dos metres, l'esbós no em fa mal. Llàstima de caràcter meu que res em desanima. Sobretot viatjant, que es coneixen una porció d'artistes de gran mèrit... vaig adquirir una porció de coneixements que abans em bollien en la testa i ara, gràcies que veig, decididament els posaré en pràctica. Estic

<sup>15</sup> Manuel Benedito, *pintor (1875-1963)*. Generalitat Valenciana, 2005, pàg. 239.

intranquil perquè l'hivern amenaça amb marcada ferocitat i hauria d'estar a Madrid per a continuar la tasca: tasca que ben vist només es relaciona amb els deixebles, però què és això si allí se'm passa el temps cavil·lant, en un ambient cansat, de desànim i, per tant, sense fer res més que ser amable amb les meues relacions, que em roben impunement el meu treball. Ho deixarem córrer i que els deixebles vagen a l'estudi i que treballen si volen perquè jo no vaig allí fins que no hi haja alguna cosa discreta per ensenyar. Açò cada dia m'agrada més; tinc un gran i magnífic estudi amb la meua estufa, tots els models que vull i treballo tots els dies de 5 a 6 hores... Jo espere que amb este treball assidu aconseguiré fer un bon discret nombre de coses, que alguna cosa em produiran. Amb este programa (qui sap si el compliré!!) pense que per a Nadal estaré a Madrid..."<sup>16</sup>;

El quadro en qüestió, *Dissabte a Volendam*, 1909 (Cat. N.º 65), adquirit l'any següent pel Govern de Xile, és la síntesi de tot el treball realitzat allí. Els dotze personatges s'apinyen en el reduït espai de la barberia. Les seues indumentàries fosques es fusionen i només els seus rostres els caracteritzen particularment. L'efecte de clarobscur només està interromput per la llum de la finestra del fons, pel drap blanc i la barba ensabonada del personatge que està sent afaitat i per unes breus notes de color a les mans, els socs i alguns objectes. Simultàniament, el quadro reproduïx de forma molt viva l'ambient d'una barberia popular, un espai xicotet, ple de persones que segurament es coneixen i esperen pacientment el seu torn. És inevitable pensar en els retrats de grup dels grans pintors holandesos, als quals sembla haver volgut retre homenatge.

---

16 AFMB, correspondència familiar, 15 d'octubre de 1909.

Entrevista a

# Javier Barón Thaidigsmann

Cap de Col·lecció de Pintura del segle XIX del Museu Nacional del Prado

per María de la Peña Fernández-Nespral



**El cent cinquanta aniversari del naixement de Manuel Benedito és l'ocasió per a reflexionar sobre la seua pintura, posar en context la seua activitat en relació amb els seus contemporanis i amb el seu temps, així com la recepció que la seua obra ha tingut en la historiografia i la crítica.**

#### **Quina vigència té hui Manuel Benedito?**

Els pintors de la seua promoció van tindre molt d'èxit en vida. No obstant això, la seua última etapa va coincidir amb les dècades posteriors a la Guerra Civil i, per això, se'ls va atorgar un significat especial. Així, els historiadors de l'art dels anys setanta i huitanta no els han donat l'interés o la importància que podrien meréixer. Això ha coincidit amb la consideració de l'avantguarda a Espanya. Es destacava tant esta, que tota la resta quedava en segon terme, fins i tot en tercer, si la pintura s'identificava amb la rúbrica d'acadèmic. Benedito va ser acadèmic i va tindre eixa fortuna crítica no massa positiva en eixes dècades.

#### **Com ha anat evolucionant la seua fortuna crítica amb els anys?**

Ara ha passat el suficient temps, 150 anys des del seu naixement i 62 anys de la seua mort, per a donar a conèixer molt millor l'artista i reconsiderar la seua figura. I aprofitar, també, per a aprofundir en ell i en els pintors de la seua generació que van seguir camins individuals, a vegades entrelaçats.

#### **És perfecta l'ocasió per a fer eixa revisió.**

I recapitular el que podia haver aportat Manuel Benedito en el seu temps sense necessitat de projectar prejudis, la qual cosa inevitablement fem perquè som fruit de la nostra època, per a tractar d'anar més enllà de la visió negativa anterior.

#### **La importància de Benedito hui es comprova clarament amb la compra que va fer el Museu del Prado fa un any, en 2024, d'un gran autoretrat seu.**

*Autoretrat amb 'La tornada del treball'* de 1905. Una obra molt interessant que està exposada en la sala 62A.

#### **Com ha complementat l'adquisició de l'obra la col·lecció del museu?**

Entra dins d'un criteri prioritari d'adquisicions del segle XIX, que són els retrats i autoretrats d'artistes. Este quadro és un autoretrat singular que ens va interessar molt. Després de la pandèmia, en 2021, hem volgut incrementar el nombre de retrats i autoretrats d'artistes que ja teníem. És un gènere que ha existit en la pintura des del Renaixement, però en el segle XIX es fa més freqüent pel major pes que té l'art i, per tant, els artistes, en la vida

social i sobretot cultural. Els pintors no sols s'autoretraten més sovint que abans, sinó que representen amb major freqüència els seus amics pintors, escultors, escriptors o músics. Per això hi ha un gran conjunt d'obres d'artistes efigiats representats per altres o per si mateixos.

**A més, és un autoretrat especialment interessant perquè té una altra obra en el fons.**

És un autoretrat pintat molt poc després de la seua estada a Roma amb la beca de l'Acadèmia d'Espanya i amb una peculiaritat que no està en cap altre retrat, que és que darrere de la seua efigie apareix un quadro seu molt important, *La tornada del treball*, pintat a partir dels apunts que va prendre a Bruges i que ocupa quasi tota la superfície del llenç de l'autoretrat. Eixe quadro està en bon estat, exposat en el Museu de Belles Arts d'Astúries.

**Álvarez de Sotomayor també va recórrer a este subtípus d'autoretrat.**

Es va autoretratar poc després que Benedito amb un quadro de fons també, però sense eixe protagonisme. De fet, no podem desxifrar de quin quadro es tracta perquè no el va representar amb detall.

**És paradoxal que el gènere del retrat no fora el de major mestratge en l'obra de Benedito, però, no obstant això, és el que li va atorgar més fama i projecció.**

És bon retratista. El Prado té diversos exemples de la segona dècada del segle XX. Tenim un altre retrat d'artista, de fet, el de Manuel Bea, un pintor madrileny poc conegut, pintat en 1910. És un retrat molt sobri, però interessant.

**Hi ha també els seus retrats del gran món, de la burgesia i aristocràcia.**

A partir de la segona dècada del segle va tindre un buit important com a retratista a Espanya quasi fins a la seua mort. Els pintors espanyols són grans retratistes. Els bons pintors ho són, quasi tots. És un gènere per al qual l'artista espanyol està molt ben dotat. Capta els trets i la personalitat sense aparent esforç. En el segle XIX, que és el segle del retrat, com va mostrar una exposició que va fer el Prado fa dos anys per a diferents seus de CaixaForum, això es percep en les obres de Goya, Vicente López, Federico de Madrazo, Joaquim Sorolla, que va ser el mestre de Benedito. Encara que va partir de Sorolla, en algunes ocasions es va aproximar a Zuloaga, que era l'altre pol de la retratística triomfant a l'Espanya del primer quart del segle.

**Com va aconseguir fer-se amb eixa clientela de l'elit social de l'època? Benedito venia d'una família humil.**

És el mateix cas de Sorolla. És un pintor que rendix bé, té qualitat, soltesa, i encerta amb les semblances. És el que buscaven els seus clients, vore's ben representats, fins i tot trobar-se

més afavorits, sobretot les dones. En part segueix la senda de Sorolla en el retrat, però, com que viu molts més anys que ell, té una evolució diferent.

#### **Fins a quin punt s'ha vist beneficiat per ser l'alumne avantatjat de Sorolla?**

Això el va beneficiar perquè li va mostrar una senda molt bona per a formar-se, orientant-lo per a saber com pintar sense enganys, directament del natural, amb un color viu. No el va despistar, com podria haver-ho fet Zuloaga. Els bons artistes, com Sotomayor o Benedito, van ser capaços d'assimilar la lliçó de Sorolla. En un segon moment, a partir de 1900, conscients que s'havien acostat molt a Sorolla, intentaren distanciar-se d'ell, individualitzar-se com a pas lògic.

#### **De quina manera s'independitza Benedito de Sorolla? En quins aspectes s'allunya d'ell per a trobar la seua pròpia veu?**

Ho fa intensificant els tons amb gammes més vives que les que utilitza Sorolla, forçant-los un poc i donant-los una major expressivitat. Fent ús també d'una pinzellada distinta, més curta i xicoteta, que dona una idea de la diferència respecte a la de Sorolla. També en la composició.

Per exemple, en el quadro del Prado *Pescadores bretones* (fig. 1) veiem un llenguatge i una composició diferents a Sorolla. Va més cap arrere, a un aparent arcaisme, amb figures més bidimensionals. Això està en la renovació de la pintura internacional, ve dels postimpressionistes.



(fig. 1) M. Benedito, *Pescadores bretones*, 1905, Museu Nacional del Prado, Madrid.

### **Benedito és un pintor atent al que fan altres.**

Sí, tant a París com a Venècia. Va a la Biennial, viatja a Holanda, Bretanya i Bruges: els tres nuclis a on es reuneixen molts pintors en eixe moment. A partir d'ací, hi ha una permeabilitat total entre el llenguatge dels pintors francesos, italians, amb pintors com Benedito, Sotomayor i Chicharro, que, a partir de la seua estada a Roma, viatgen a estes ciutats europees en la primera dècada del segle.

### **Van ser pintors que van tindre la sort de triomfar molt prompte.**

Un triomf relativament prematur gràcies, en part, a la beca a Roma i les primeres medalles. En el cas de Benedito, en 1904 i 1906. Això els catapultava i es presenten a moltes exposicions en els diferents centres europeus. És l'edat d'or, la Belle Époque, l'edat que acaba amb la Gran Guerra en 1914. Són pintors coneguts en un àmbit internacional.

### **És una època que bé val la pena recuperar.**

Recuperar o reivindicar. En eixe moment hi ha una gran tríada: Sorolla, Zuloaga i Anglada Camarasa. Els tres dominen la presència espanyola que es projecta a Europa en 1900. Fins i tot reben sales especials en la Biennial de Venècia i són guardonats. Són molt influents. En un rang menor i, seguint el camí d'estos tres, estan Chicharro, Sotomayor i Benedito. Tenen un reconeixement a Espanya i també fora, però sense el pes tan gran de Sorolla, Zuloaga i Anglada i Camarasa.

### **Es tendix a titllar Chicharro, Sotomayor i Benedito com els pintors del franquisme.**

Cal tindre en compte que quan Franco es va revoltar, en 1936, estos tres pintors havien fet la part major i més important de les seues carreres i havien triomfat trenta anys abans.

### **Pensa que Benedito està infravalorat?**

Ocorre una altra circumstància. Mentres que Sorolla deixa de pintar en 1920 i té una carrera més curta, de poc més de trenta anys, estos pintors treballen durant seixanta. Realment, les obres dels seus últims anys no tenen el pes de les de la primera mitat de la seua trajectòria. És un tret que mostra quasi tota la pintura del segle XX, exceptuant alguns artistes com Picasso, Klee i pocs més. Això també ocorre amb alguns pintors vius espanyols, amb una producció els primers anys que és molt millor que la posterior. En l'altre costat hi ha uns pocs artistes que van arribar al final de la seua vida fent obres molt bones, molt millors que les més primerenques, com Aureliano de Beruete, Luis Fernández o Joan Hernández Pijuan. Això no passa quasi mai. La rapidesa de l'avanç dels estils va deixant-ne en la cuneta a molts. Ací està l'exemple de Braque, respecte a Picasso.

### **Els historiadors de l'art pequen a vegades de mirar amb condescència certs pintors?**

Sí, encara que en les èpoques finals, en el cas de Benedito, no mantinga la qualitat dels seus començaments, no es poden menysprear en absolut eixes obres. Manté el seu ofici i es continua veient el seu mestratge com a bon dibuixant i gran colorista.

### **El Museu del Prado va comprar quaderns de dibuixos seus en 2023.**

Els coneixia fa molt i feia més de vint anys que intentava adquirir-los. Són nou quaderns de la primera dècada del segle i hi ha dibuixos magnífics, alguns realitzats amb llapis de colors i altres amb grafit. Són el fruit directe dels seus viatges a París, Venècia, Bretanya, Bèlgica, Holanda i Alemanya en l'etapa més interessant de la seua trajectòria. L'adquisició de quaderns de dibuix és una prioritat per a l'Àrea d'Obres sobre Paper del Prado, perquè revelen les primeres claus del seu interès en el que els envolta i de la seua aproximació a l'art.

### **L'exposició inclou un bon nombre dels seus dibuixos.**

Això és molt interessant, perquè no solament s'adona del seu procés creatiu, sinó també, una cosa encara més important, de la qualitat del mateix dibuix com a expressió autònoma. Hi ha artistes que en els seus apunts fan croquis, però Benedito fa dibuixos, moltes vegades, perfectament acabats (fig. 2).



(fig. 2) M. Benedito, *Antoñita*, 1920, Fundació Manuel Benedito, Madrid.

### **La seua època daurada va de 1900 a 1910?**

Eixa primera dècada és la més oberta, la que absorbia més propostes i en la qual es veu que Benedito formava part d'un gran moviment europeu de la primera dècada del segle.



(fig.3) M. Benedito, *La tornada del treball a Bruges*, 1902- 1904, Museu de Belles Arts d'Astúries.

### Quin és el quadro que més li agrada de Benedito?

*La tornada del treball a Bruges*, un quadro molt primerenc, de 1902, i que va pintar en un dels seus viatges a Bèlgica mentre estava pensionat a Roma. Ací ja es veuen molts dels seus trets interessants (fig. 3). També *Pescadores bretones*, del Prado. És un quadro difícil, però arriscat, i les obres que va fer entorn d'este són interessants.



(fig.4) M. Benedito, *Senyora de Donoso Cortés*, 1909, Fundació Manuel Benedito, Madrid.

### Les obres més singulars, per tant, van ser les que va pintar en els seus viatges.

Són més singulars per la seua assimilació dels llenguatges internacionals i la seua plasmació d'eixos tipus holandesos, flamencs i bretons. No és l'únic pintor que els retrata. Estan de moda altres artistes que també recorren a eixa temàtica.

### Com definiria un dels seus grans retrats femenins, el de *Cléo de Mérode* de 1910?

Este és un quadro molt especial perquè va emprar una pintura molt diluïda amb una resolució àmplia que deixa vore la trama i l'ordit del llenç. No és el retrat més habitual en Benedito. Se suma en eixos retrats a l'estil de Sorolla, Anglada i Camarasa i Zuloaga, però ho fa amb la seua pròpia personalitat i, en este cas, amb un tractament molt distint, en el pol oposat de la preferència pels empastaments d'aquells. També és interessant un altre retrat femení anterior, el de la *Senyora de Donoso Cortés*, de 1909 (fig. 4). La seua verticalitat s'assembla a la de Sorolla, però en este cas és més bidimensional per estar retratada de perfil.

### I les seues gitanes? *Gitana* de 1909, per exemple.

Ací està més prop de les gitanes de Sorolla que de les de Zuloaga. Domina els negres, la manera de donar profunditat. En canvi, la seua gamma de colors, més vius, no és pròpia de Sorolla.

### **L'obra sobre paper, l'aquarel·la, els esbossos i dibuixos.**

És un pintor que, al mateix temps, és un gran dibuixant. Els quaderns de dibuix ho demostren, però també els dibuixos aïllats (fig. 5). En l'aquarel·la i el *gouache* el seu rendiment és òptim, perquè aconsegueix els resultats que pretén. Cal afegir, a més, la seua interessant producció d'aiguaforts, amb marcats contrastos de llum.



(fig. 5) M. Benedito, *Nu*, 1930, Fundació Manuel Benedito, Madrid.

### **I La tornada de la munteria?**

És un quadre un poc més tardà que els retrats que comentàvem, de 1913, més compost, més artificiosos però superb també. Potser, amb el temps, serem capaços de jutjar eixos quadros millor que ara. Potser eixe apel·latiu, artificiosos, no és el que li correspon. Els gossos estan especialment ben pintats i està clarament intentant separar-se del que hauria fet Sorolla. L'obra de Sorolla no hauria tingut eixa vocació de monumentalitat que es percep en esta de Benedito. No té per què ser un quadre realista, sinó que l'artista vol construir la seua pròpia realitat perquè tinga valor en si mateixa.

### **La Fundació Benedito ha sigut un suport importantíssim, a més d'un oasi artístic a Madrid, un temple de vocació.**

Al contrari que la majoria dels pintors, Benedito té un lloc a on pot vore's gran part de la seua obra i la seua casa estudi. Té molt de mèrit Vicenta Benedito, la seua neboda i filla adoptiva. La vaig conèixer en els anys noranta, coincidint amb la redacció del catàleg, amb Alfonso Pérez Sánchez, de la dació en paga d'impostos de Pedro Masaveu. Vicenta no solament atresorava els quadros que va heretar del seu oncle, sinó també l'arxiu. Era la memòria viva de Benedito. L'esforç que continua fent la Fundació per a mantindre viva la seua figura és molt valuós. També per a previndre les obres falses i documentar i reunir més informació. És important perquè és un pintor amb una producció àmplia.

### **Retrats de la família Quijano.**

Alguns dels retrats de la família Quijano em són molt familiars, perquè els retratats José María Quijano, fundador de la fàbrica de Corrales de Buelna, que és pòstum, i María Soledad de la Colina, la seua esposa, excel·lent, de 1917, són besavis de la meua esposa i els conec fa més de trenta anys. Vicenta Benedito tenia fotografies d'alguns més, entre ells el de Luz Quijano de la Colina, de 1917, que és més de Goya. En els anys quaranta en va

fer també uns altres, de Ramón, Rafaela (viuda de Quintana) i Teresa Quijano i Carmen Quintana Quijano. El millor és el de Soledad de la Colina, perquè en este va encertar a captar l'energia, la prudència i la bondat de la retratada, que coneixem per nombrosos testimonis. La capacitat de l'artista valencià per a captar un caràcter i un temperament és ací excel·lent (fig. 6).

**Poques estirps familiars han sigut tan artísticament fructíferes. El cas dels Benedito és únic. Dos taxidermistes, els millors d'Espanya, un músic, un pintor.**

Jo crec que tots se sentien participants d'una mentalitat creativa. El que van fer els taxidermistes, José María i Luis, és una obra d'art. Perquè no és mera taxidèrnia. No sols dissecaven, sinó que creaven un àmbit, un espai, els animals que conviuen amb ell, els seus depredadors, la vegetació d'eixe moment. En el Museu Nacional de Ciències Naturals es conserven les seues millors obres. És com un diorama, o un *teatrino*, i ningú ho havia fet tan bé. La continuació, per José Luis Benedito, està en el Museu de la Caça, en el palau de Riofrío, un altre exemple molt bo d'eixa obstinació. Es va inaugurar en 1969 i, més de mig segle després, em fa por que es desmantelle, la qual cosa suposaria una lamentable pèrdua patrimonial. Rafael, el músic, és autor d'una extraordinària compilació i divulgació de la música popular espanyola, a més d'impulsor d'importantes agrupacions musicals.

**Ara que escasseja la tècnica i el perfeccionisme manual, la intel·ligència artificial és l'arma perfecta. Pots copiar un Benedito i... qui el distingix d'una còpia feta amb IA?**

Espere que es puga distingir! De moment anem identificant els falsos; els d'IA supose que, almenys durant prou de temps, també els podrem reconèixer.

**Benedito va tindre una sòlida formació. Primer, en l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, després en l'estudi de Sorolla i, més tard, en l'Acadèmia a Roma. Ho va tindre tot per a convertir-se en un gran artista.**

Era la formació que es podia tindre. El que era excepcional era anar-se'n a Roma. Allà arribaven molt pocs perquè calia presentar-se a una oposició. I Benedito era ja un alumne avantatjat en 1899, amb 24 anys. Als candidats els van posar un lema en l'examen d'accés, pintar un quadro amb el tema de *La família de l'artista en el dia de la seua execució*, i Benedito en va fer un dels tres que triomfaren. És més, pense que la representació del



(fig. 6) M. Benedito, *Soledad de la Colina*, 1917, col·lecció particular.

tema que va fer Benedito va ser la millor. Era un examen molt complex perquè havien de respondre també a preguntes teòriques, fer estudis del natural i finalment acabar pintant el quadro en un temps límit. El Prado va exposar els tres quadros dels finalistes l'any passat en l'exposició "Art i transformacions socials" (1885-1910). Hi havia 16 concursants i van guanyar tres: Chicharro, que va quedar el primer, després Benedito i el tercer, Sotomayor.

#### **El premi que atorgava l'Acadèmia de Roma donava molt de prestigi.**

Totalment. La primera generació d'artistes va ser en 1874 i van estar, per exemple, Pradilla i Plasencia. Benedito va formar part de la setètima promoció, 26 anys després. Els pintors que passaven per allí tenien força i, en este cas, en van coincidir tres amb molta presència.

#### **Quatre anys de beca que no es limitaven a estar a Roma.**

Van viatjar a París, Bèlgica, Holanda i Venècia i van poder vore molt de prop el panorama internacional. Això els va donar un horitzó artístic i estilístic major per a poder fer les seues pròpies aportacions. De fet, en 1904, Benedito es presenta a les Exposicions Nacionals de Belles Arts, "la Nacional", amb els seus últims quadros de pensionat, i dos reben la primera medalla. Normalment, el premi que es rebia era la compra per part de l'Estat dels quadros seleccionats. Era una plataforma, sobretot, i li atorgava un prestigi perquè eren quadros molt reproduïts i donaven a conèixer molt bé l'artista. A partir d'ací sorgien encàrrecs públics, retrats, i això els conduïa per la senda del triomf.

#### **Benedito provenia d'una família humil, però va morir ric.**

Amb tota probabilitat. Només cal vore a on tenia la seua casa estudi, en l'actual barri de Salamanca. En aquells dies, el carrer Juan Bravo estava al nord de l'Eixample de Madrid, a l'oest de la Castellana, i a l'est hi havia els successius estudis de Sorolla, prop de la Institució Lliure d'Ensenyança, en el passeig de l'Obelisc, hui carrer Martínez Campos. Eren terrenys airejats, higiènics, a on encara no estava tot construït. Llocs especials, de privilegi; el nord ho era, encara que estava un poc lluny del centre aleshores.

#### **Si calguera fer una exposició de Benedito amb un altre pintor, amb qui el faria dialogar?**

Seria amb Sotomayor, sens dubte. Amb Sorolla no, perquè són generacions diferents i no estarien en pla d'igualtat. Un era el mestre de l'altre. Amb Sotomayor, a més, va tindre molt bona relació al llarg de la seua vida. Hi ha una carta en la qual Benedito anima Sotomayor en 1903, amb motiu de l'exposició d'un quadro, *Ball en un estaminet*, que és l'obra més

important que va fer a Bruges. Li fa una lloa i li diu que es quede tranquil perquè amb eixa obra ja havia triomfat. També està documentat que Sotomayor parlava de la seua relació amb Benedito, segons ell, que no era de competència, sinó que anava molt més allà. Era una amistat forta, un vincle important.

### **Eren dos artistes complementaris?**

Sí, sobretot al principi són molt paral·lels. Van a Bruges junts, a Venècia, Lieja, viuen a Roma quatre anys. Sotomayor no era donat a fer retrats d'artista, però els dos es fan el mateix tipus d'autoretrat i els dos són retratistes del gran món i triomfen per la mateixa època. Fan temes mitològics, són, els dos, acadèmics de Belles Arts, als dos els influïx Sorolla (de fet, Sotomayor el considerava el millor pintor espanyol de la seua època), i els dos tenen bon acolliment en el gran món. Triomfen també a l'Argentina, a través de les exposicions que es van fer allí. Són vides paral·leles amb les seues singularitats. El fet d'haver sigut director del Prado singularitza molt Sotomayor i al mateix temps va ser un obstacle per a pintar perquè li va llevar molt de temps.

### **El millor Benedito és Sorolla?**

No es pot plantejar així. Al principi estan molt pròxims i és lògic, en haver sigut alumne de Sorolla. Està molt apegat a ell, però a partir de 1900 ja comença a separar-se. La càrrega de matèria de Benedito no la fa Sorolla i hi ha també un sentit decorativista, d'ocupació total de la superfície del quadre en la seua obra, que el separa de Sorolla. S'acosta més al món internacional, a vegades al francès Lucien Simon.

### **Benedito estava fora del comerç de l'art; dirigia la seua pròpia producció.**

Era una persona ordenada amb el seu arxiu. No tenia un marxant, però ni Chicharro ni Sotomayor en van tindre cap. Sorolla en tenia un per a Amèrica, el comte d'Artal, en el qual delegava. Venia directament o a través d'exposicions, però sí que estava immers en el comerç de l'art perquè d'això vivia.

### **L'Espanya negra de Benedito dista de la de Gutiérrez Solana i s'acosta a la de Zuloaga.**

És Darío de Regoyos el que la inicia molts anys abans, en 1886, quan pinta els primers quadros de l'Espanya negra. És el precedent de tots. El que ho porta a l'extrem és Solana. Benedito està més pròxim a l'Espanya blanca.

### **Quina influència té Benedito en el context dels pintors valencians?**

En la seua formació, en els anys noranta, Benedito només rep la influència de Sorolla. En canvi, Sorolla havia rebut l'influx de Fortuny, de Muñoz i Degraín, de Francesc Domingo,

d'Emili Sala i d'Ignasi Pinazo. Va durar poc perquè de seguida va crear el seu propi estil i el que transmet a Benedito és ja la seua pròpia empremta, l'estil a l'aire lliure.

### **Com era el caràcter de Benedito?**

Era una persona afable. Amb Sotomayor, sent caràcters molt diferents i sent ell castellà, encara que nascut a Galícia, es duia molt bé. En la seua pintura es veu el tret valencià de la seua fascinació pel color, eixe costat extravertit i brillant, i al mateix temps és un bon dibuixant. És, potser, un dels artistes que millor omplien eixe període dels anys 1910-1920, fins i tot començant la dècada de 1930, perquè Sorolla va deixar de pintar per apoplexia en 1920. De fet, el retrat que li fa Benedito a Sorolla en 1923 és molt interessant. El retrata amb una falta de vitalitat evident que reflectix molt bé.

### **Què podem dir de les naturaleses mortes de Benedito?**

Quan són més soltes, m'agraden molt més. Quan les acaba molt i els aplica tanta matèria, em semblen menys reeixides.

### **El que va aportar Benedito a la història de l'art espanyol s'emmarca en les dècades de 1900 a 1920.**

Sí, i és un postimpressionisme a l'espanyola. Es veu clarament que és un pintor espanyol i valencià. Hi ha una elegància; juga amb eixa pintura tan atenuada, amb molt poc de pigment, que no arriba a cobrir la superfície del llenç i permet veure la preparació.

### **El catàleg raonat permetrà donar a conèixer encara més Benedito.**

Sens dubte. És un esforç enorme, que farà que es conega tota l'obra, tant les pintures com els dibuixos, i també previndrà còpies i falsificacions. Permetrà donar a conèixer molt millor l'artista, a historiadors i al públic. També l'exposició serà important per a difondre la seua obra fent-ne una bona selecció.

Madrid, setembre de 2025



# Manuel Bedito en la cruilla de l'entresegles

Francisco Javier Pérez Rojas  
Universitat de València



Poques ciutats o escoles tenen una nòmina d'artistes tan brillants com València. Des de la segona mitat del segle XIX fins al primer terç del segle XX, s'encadenen una successió de grans mestres que irrompen en el panorama nacional amb una de les aportacions més sòlides en el context de la pintura espanyola de l'època. Este període bé podria definir-se com una nova edat d'or de la pintura valenciana o com l'època dels grans mestres d'acord amb els noms que es podrien citar en un ràpid recorregut: Joaquín Agrasot, Francisco Domingo, Antonio Gisbert, Antonio Muñoz Degrain, Salvador Martínez Cubells, Ignacio Pinazo, Emilio Sala, Joaquín Sorolla i Cecilio Pla. La creació de la majoria d'estos cavalca entre els segles XIX i XX, amb un significat distint una vegada traspasat el 1900. L'evolució i maduresa de cada un d'estos és molt diversa, però mantenen fins a l'últim moment el seu impuls creatiu. Els inicis de la pintura moderna espanyola es plantegen amb artistes com Muñoz Degrain, Pinazo o Sorolla. Segons els relats més en ús, la primacia plàstica dels valencians seria eclipsada per l'esplendor de la pintura catalana en els anys del modernisme i per l'impuls d'altres nuclis del nord com el dels pintors bascos. Però la realitat no respon a esquemes tan simplificadors. L'aportació valenciana no s'esgota en els noms abans citats, ni és tampoc un epígon del sorollisme el que definix l'art de les generacions següents. Els intents de divisions regionals, establint unes característiques que serien comunes a una sèrie d'artistes o a unes suposades escoles locals o regionals, són a vegades inoperants o molt allunyats del que era la realitat tan plural i imbricada de la pintura internacional del moment. A vegades és difícil parlar de pintura valenciana com un conjunt cohesionat, al marge del que és el pes i lideratge d'uns mestres concrets. La valencianitat de Benedito és una cosa que podria detectar-se en l'època inicial, perquè una àmplia parcel·la de la pintura de Benedito podria ser tant valenciana o espanyola com francesa o belga. El mateix que unes certes obres de Sorolla podrien encaixar en els contextos de la pintura sueca, noruega o nord-americana, a pesar que bona part del nostre art de finals de segle, sobretot el de vessant més casticista i regionalista, busca entroncaments amb la gran tradició de la pintura espanyola. Velázquez, Goya i El Greco són revisats i assimilats, tant per part dels artistes més inquietos i renovadors com d'uns altres més conservadors i acadèmics. Hi ha una qüestió identitària latent en bona part de l'art de finals del XIX i començaments del XX, una busca d'arrels i entroncaments culturals, que en realitat eren més una qüestió argumental, un desplegament de vestuaris i tipus sobre un fons de paisatge. Però el castís i el cosmopolita o mundà s'enfilaven en l'obra d'un gran nombre d'artistes d'estos anys, entre els quals és una figura destacada Manuel Benedito. Ateses les divisions en ús, Benedito seria un artista del 98, però només en comptades ocasions se l'ha inclòs en este capítol; a més, hui és un terme insuficient, i fins i tot inoperant si es vol contraposar al modernisme. Benedito ha quedat a vegades com un pintor una miqueta al marge, com un dotat retratista acadèmic, però la realitat és que estem davant d'un gran artista plenament inserit en les dinàmiques de finals de segle.

En alguna ocasió he parlat de generació de 1870 per a referir-me a este conjunt d'artistes valencians de l'entorn de Sorolla, ja que en eixa dècada van nàixer, entre altres, José Mongrell (1870-1937), Antonio Fillol (1870-1930), Julio Vila Prades (1873-1930), Manuel Benedito (1875-1963), Teodoro Andreu (1870-1935) o José Pinazo (1879-1933). Artistes tots ells pertanyents a la mateixa generació que Ignacio Zuloaga (1870-1945), Ricardo Baroja (1871-1953), Anglada Camarasa (1871-1969), Isidre Nonell (1873-1911), Eduardo Chicharro (1873-1949) Julio Romero de Torres (1874-1930), Juan de Echevarría (1875-1931) o José María Rodríguez Acosta (1878-1941).

El prestigi i renovació que l'obra de Sorolla va aportar a l'art espanyol del seu temps va tindre un sobtat ressò entre els artistes valencians d'esta generació i la següent. Esta influència poderosa de Sorolla i l'enlluernament davant de la lluminositat i brillantor de la seua pintura va determinar la visió d'un important nombre d'artistes més jòvens. El més freqüent ha sigut agrupar estos pintors en el capítol de la pintura sorollista o del luminisme regionalista; les dos definicions poden ser útils, però resulten també limitades per a abastar en el seu conjunt la producció d'artistes amb perfils tan diferents. Sorollisme, luminisme i regionalisme traduïxen aspectes parcials o moments concrets de l'obra d'estos pintors, però no definixen un grup homogeni, a pesar que es detecte en part d'ells la persistència d'unes temàtiques i visions de la naturalesa que remetien a un mestre comú. El naturalisme luminista de Sorolla va ser saludat per més d'un crític de l'època com un factor de renovació i superació de l'academicisme vigent, omplint un moment decisiu de la pintura espanyola en la transició del XIX al XX. La relació d'artistes que trobem és molt diversa, i encara que alguns es van mantindre molt adherits a les fórmules sorollesques, uns altres van desenrotllar una personalitat pròpia dins del regionalisme hispà o del gènere del retrat.

Alguns es van especialitzar en el paisatge, però la gran majoria van cultivar el retrat i la composició de tipus regional. Encara que la preocupació per la captació de la llum mediterrània va acabar convertint-se en una busca comuna a una certa pintura valenciana, els seus protagonistes no van ser impermeables a altres magisteris i línies, que a vegades els van endinsar en el territori d'un simbolisme o modernisme *sui generis*, al qual generalment arriben des d'un realisme o naturalisme més idealista i espiritualitzat.

La visió de la temàtica regional va ser reconduïda a l'inici del segle XX cap a uns plantejaments estilístics, que, fins i tot sent conciliadors amb una certa tradició plàstica, es perfilaven com a renovadors d'esta d'acord amb l'especial situació artística que es vivia a València en eixos anys. En el pas del costumisme huitcentista, més anecdòtic i descriptiu, al regionalisme de principis de segle, més idealista i decoratiu, hi ha una sèrie de pintures de tall naturalista i d'inquietud social —de les quals Benedito ha deixat valuosos exemples—, que fan referència a una geografia i a uns tipus humans. Este és el cas, per exemple, de *La tornada de la pesca* (1895) i *Trista herència* de Sorolla (1901), *El forn de calç* de Cabrera

Cantó (1901), *Els amics de Jesús* (1901) d'Antonio Fillol o *La pescadora valenciana* (1895) de Manuel Benedito. La presència d'estes obres en el canvi de segle determina la fase següent del regionalisme. Són obres mogudes per criteris de sinceritat en el seu acostament al medi popular. És una pintura que participa de la inquietud social que estimulen les mateixes novel·les de Blasco Ibáñez. Els tipus llauradors són presentats com a models de virtut i noblesa, de sobrietat, com a sers depositaris d'una saviesa popular, amb freqüència irònics i vitalistes.

En 1900 s'aprecia una continuïtat amb la pintura traçada uns cinc anys abans: Sorolla, igual que molts altres dels artistes que s'han anat agrupant al voltant del naturalisme, aprofundixen en les escenes del món del treball en els seus diferents vessants i realitats, però es manifesten altres vies estilístiques que injecten en eixe punt de partida una major dosi de vitalisme i veritat, que conduïx a la busca d'un art nou a través d'una síntesi de tendències i moviments. A eixe art a Espanya el van anomenar *Modernista* i a través de la seua influència es van agrupar inquietuds i interessos bastant heterogenis, anhels i sentiments coincidents. L'esteticisme i la rebel·lia van ser trets importants del modernisme més juvenil, però també una part del naturalisme canvia els seus trets al travessar la frontera del segle i absorbiu alguns dels components de l'art nou, però estos artistes van ser en un començament més modernistes o simbolistes per l'esperit dels temes que per l'estil. Els pintors valencians van seguir en este sentit una direcció una miqueta específica i realista dins de l'àmbit hispà, i no podríem entendre del tot el que ací va ocórrer sense l'especial direcció que van marcar les crítiques de diaris com *El Pueblo*, o els textos de Blasco Ibáñez, Rodrigo Soriano, Roberto Castrovido o José Manaut Nogués, que tant van fomentar el compromís artístic i la identificació de l'ànima valenciana amb les persones senzilles de la mar i de l'horta. El modernisme simbolista, que es troba en apogeu en eixos anys, és un matís que es projecta sobre bona part d'eixes exuberants i barroques pintures amb valencianes i falleres, d'exultant colorit, sobre les quals pesen altres influències com les d'Anglada Camarasa.

Se suposa que el 98 va suscitar els temes regionals, la visió introspectiva, la crítica de la realitat, l'ascens de la intrahistòria en diverses expressions de la vida tradicional i l'interés per la caracterització de tipus. En realitat, part d'estos assumptes estaven plantejats amb anterioritat. D'altra banda, no ens interessa ara dilucidar si el que pinten els valencians és modernista, de la generació del 98 o regionalista, perquè la majoria de les vegades són conceptes que ens resulta impossible separar; en el cas de Benedito, això es fa molt palés. La veritat és que hi ha una nova visió del paisatge i una ascensió dels temes regionals i folklòrics. Però, sobretot, és decisiu el pas d'aquella pintura dels anys noranta, en la qual els tipus regionals estaven immersos en una dinàmica de caire social que amb freqüència es desplaça a altres visions més idealistes i decoratives. Això, es pot exemplificar contraposant els quadros de Benedito d'escenes valencianes de la primera època amb les escenes bretones

o holandeses de 1906 i 1909. L'esperit de finals de segle es va allargar considerablement, i, si bé és cert que hi ha una sèrie d'artistes que van experimentar uns certs girs i canvis al voltant de 1906-1909, uns altres es van aferrar per complet a idearis o arguments costumistes. En qualsevol cas, l'aportació valenciana va ser fonamental en el desenrotllament de la pintura hispana de finals de segle, encara que no s'adapte íntegrament als esquemes una mica rígids que amb freqüència s'han utilitzat. Els valencians no van romandre aliens al debat i la reflexió que se suscita en eixos anys decisius de la primera dècada del segle XX, i si el 98 s'admet com l'expressió crítica, intrahistòrica o regeneracionista del modernisme, la seua versió casticista, hi ha d'això una aportació valenciana amb trets propis. Paral·lelament a la lectura basca de Castella i d'Espanya en general, n'hi ha una altra de valenciana, com n'hi ha d'andalusa i de catalana, però el que este art imposa abans de res és la visió d'una identitat pròpia que es concreta en uns tipus i paisatges, en la busca del col·lectiu. Juntament amb el gran nombre de quadros que tracten escenes valencianes, abunden també les visions de Castella o d'altres punts d'Espanya en Sorolla, Benedito, els Benlliure, Teodoro Andreu o José Pinazo.

Dins del sorollisme caldria establir o distingir diversos episodis, la generació del 1870, en concret, s'integra en la primera onada del luminisme sorollista; és la més fidel a l'artista, encara que després cada u tracte de buscar el seu camí amb més o menys fortuna. D'altra banda, els artistes de la generació nascuda en 1870 constitueixen un segon o tercer nucli de mestres valencians, ja no tan influents, però que aconseguixen un notori prestigi i consideració crítica. Però quasi tots ells partixen del naturalisme de finals del XIX i avancen cap a un luminisme amb importants derivacions cap a un simbolisme de tipus regionalista. Però també cal apuntar com s'allunyen, a partir de 1909, aproximadament, de la pinzellada solta i esbossada impressionista, per a buscar unes composicions més definides i compactes, un art més sòlid i antisorollista, els models del qual emanen del món dels museus, com bé pot apreciar-se en el gir que experimenten, entre altres artistes, Manuel Benedito, l'obra del qual és una de les aportacions més sòlides i brillants d'este conjunt d'artistes valencians de començaments del XX.

Encara que Benedito va ser un dels deixebles més estimats per Sorolla, prompte es va desvincular del seu mestre, seguint els seus propis dictats i derivant cap a un art més acadèmic; seria un genuí representant de la tradició renovada. Un artista obert a incorporar els aspectes més assimilables i compatibles de la modernitat; aquells que no afecten l'estructura de l'obra, ni suposen un qüestionament de l'ofici, ni del que consideren com a valors permanents de la pintura. Clar que ens podríem preguntar llavors sobre quina és la línia de renovació de la qual participa este artista, sempre alié a tot el que supose una ruptura amb la tradició, ja que el que busca és la continuïtat amb esta; precisament, inserir-se en la tradició de la gran pintura, igual que molts altres artistes de la seua generació com López

Mezquita. L'esperit de ruptura o innovació en art pot ser un valor, però no sempre garantix la qualitat o l'interés d'una obra, el mateix que la pintura d'esperit tradicional no té per què inserir-se en la gran tradició, sinó que per contra pot ser un producte frèvol i que no té interès. Si la ruptura o l'anhel evolutiu conduïxen cap a una experimentació permanent, en la busca de noves vies per les quals s'expressen les inquietuds d'un artista o el gust d'un estrat social determinat, no és menys cert que hi ha un altre art que, malgrat moure's per vies més convencionals, no roman al marge d'altres busques que són les claus del seu interès i fins i tot novetat. La tensió, la força, la intensitat, el caràcter, el misteri, la sensualitat, la capacitat suggeridora, la poesia, la gràcia expressiva o l'habilitat compositiva poden ser també components o fites que reclamen l'atenció crítica o la valoració historiogràfica d'altres obres o artistes als quals l'evolució de l'art modern situe en una difícil posició. Este és el cas del pintor al qual al·ludim i de molts altres de la seua generació, per als quals acudir al camí de la tradició va ser a un temps una manera de reacció i renovació, en què era bastant complex mantindre's sense derivar cap a la reiteració. Benedito pertany a una generació d'artistes per als quals la voluntat d'estil és un dels seus trets més definitoris, un estil propi i inconfusible. Resulta difícil atribuir a un altre autor obres de Zuloaga, de Romero de Torres, dels Zubiaurre, de Viladrich i també, en gran manera, de Benedito. Probablement, són el virtuosisme, el mestratge de l'ofici i la tècnica els trets més definits o visibles de la seua personalitat artística. Benedito és un pintor amb un extraordinari ofici i desimboltura tècnica, i ací sí que podem parlar d'una característica compartida amb altres artistes valencians d'este moment. Benedito és un gran pintor i també un excel·lent dibuixant, un artista de factura impecable, d'una pulcritud i correcció que amb el temps corren el perill d'excedir i derivar en un academicisme que pot impersonalitzar les seues creacions. Quan un artista aconsegueix tal nivell tècnic no és fàcil desempallegar-se'n per a buscar altres vies d'expressió, que, sent més decididament modernes, poden suposar una renúncia o traïció a si mateix. Potser hui no interessa tot el conjunt de l'obra de Benedito i veiem en algunes de les seues creacions últimes un cert estancament i reiteració, però tenen una sèrie de pintures que situaria entre 1900 i 1925, que són peces de primer orde en el context de l'art espanyol de la seua època o tendència. Des d'este domini de la tècnica enfocaria també l'actualitat i una certa modernitat de Benedito, encara que de vegades eixa modernitat es traduïska més en detalls parcials que globals, ja que on de vegades experimenta amb les textures i el color és en els segons plans. Així veiem com juga en uns certs moments amb els més diversos empastaments o és capaç de desenrotllar una pintura molt diluïda i líquida amb la qual aconsegueix majors efectes de lleugeresa i transparència, fins a arribar a emprar l'oli com si fora tinta o aquarel·la. El mateix pintor denominava esta tècnica "aguarrasela". Un extraordinari exemple en este sentit és la tela *Idil·li holandés*. Hi ha també pintures amb les quals aconsegueix un efecte de subtil esmaltatge. Però, com a tret característic d'esta generació, Benedito deixa vore en les

seues obres una sòlida base dibuixística. És un artista que desenrotlla la tècnica de l'inacabat d'una manera diferent de la generació anterior dibuixant amplis traços, emprant negres i difuminats, subtils veladures. L'estètica de l'inacabat associada a la pastositat impressionista correspon més al seu període inicial.

Encara que el seu prestigi social es va consolidar com a retratista, també fou un gran bodegonista i un extraordinari paisatgista. Quan en l'exposició "Centre i perifèria" vaig incorporar Benedito, ho vaig fer amb dos paisatges perquè em semblava una faceta del pintor digna de reivindicar. Probablement, en el paisatge es pot seguir el fil del Benedito més modern i lliure de compromisos, ja que solen ser pintures més íntimes. Com a retratista busca la seua direcció en la tradició de la gran pintura europea del Renaixement i el Barroc, però això és un tret compartit per part de la pintura internacional del moment.

Benedito es va situar a l'ombra de Sorolla en 1895, quan este triomfava internacionalment amb composicions naturalistes de temàtica social que tractaven escenes del món laboral, centrades preferentment en l'àmbit de les platges valencianes, com és l'exemple de l'emblemàtica pintura *La tornada de la pesca* (1895). Però, curiosament, el món de la mar valenciana no va tindre excessiva ressonància en Benedito traspasada la seua etapa inicial. En esta època va realitzar alguns retrats de tipus populars com la *Pescadora* (1895), del Museu de Belles Arts de València, però és molt probable que fora conscient que les platges valencianes ja tenien els seus intèrprets consagrats i calia buscar nous escenaris i arguments. *El forn de Benicalap* (1897) (Ajuntament de València) és una altra bona mostra d'estos treballs juvenils centrats en la representació dels tipus populars en les classes laborioses. Són estudis de tipus en els quals ja destaquen els seus grans dots de retratista.

L'artista participa amb estes d'eixe naturalisme pel qual havia de capbussar-se qualsevol pintor amb inquietuds renovadores a València durant la dècada dels noranta. Estes obres juvenils destaquen per la seua franquesa i el sincer acostament al medi ambient local. Amb la influència del luminisme sorollesc, realitza altres quadros més sintètics en els quals plasma un ambient local entranyable que a penes torna a tocar després de la seua estada a Itàlia i el seu posterior establiment a Madrid.

Com a culminació d'estes pintures de tema social cal recordar la tela *La familia de l'anarquista en el dia de l'execució*, que va ser el resultat de l'exercici d'oposició per a la plaça de pensionat a Roma en 1900, que va obtindre juntament amb Fernando Álvarez de Sotomayor i Eduardo Chicharro, que també van donar la seua versió del mateix tema, igual que la resta dels concursants; per això, és un exemple de fins a quin punt s'havia institucionalitzat ja este tipus de pintura. Les històries dels herois del passat eren substituïdes per protagonistes més humans i pels drames del present.

En 1900 Benedito va ser pensionat a Roma per l'Estat. Esta estada és clau en l'evolució de l'artista. És més, part de les millors i més actuals obres de l'artista són d'estos anys,

de la primera dècada del segle XX. L'ambient de la mateixa acadèmia i de la Itàlia de plena expansió Liberty degueren ser un verdader estímul per a un pintor jove, ja amb absolut domini dels recursos del seu ofici i amb la mirada oberta cap al que l'envolta. Tanmateix, com era costum, l'estada a Roma era un trampolí per a desplaçar-se a altres llocs i Benedito viatja a París per a visitar l'Exposició Universal de 1900, i posteriorment a Bèlgica. A París, ens recorda Aureliano de Beruete en el seu esclaridor article que va estudiar l'obra dels impressionistes; l'*Olimpia* de Manet, i els paisatges i figures a l'aire lliure de Monet, Sisley Pissarro i Renoir. El conjunt de les obres que conformaven la col·lecció Caillebote. El resultat més palpable d'esta suggestió impressionista és eixa tela dels companys de l'acadèmia asseguts a l'aire lliure al voltant d'una taula.

Pel que fa als gèneres, són molt diverses les pintures que va realitzar a Roma. En l'apartat de la pintura mitològica, cal destacar *La infància de Bacus* (1901), una de les obres de major obstinació en eixe moment, en la qual l'assumpte mitològic i el nu, com a tema obligat per a un pensionat, és tractat des d'una concepció realista tan distant de l'academicisme en ús com del classicisme modern i sintètic derivat de l'obra de Puvis de Chavannes. En Benedito el tema mitològic és com una escena sensual i vitalista. En detalls com la jove nua de l'esquerra ens recorda alguns nus femenins de Sorolla realitzats a Roma. *La infància de Bacus* és una d'eixes obres en què es poden apreciar bé les combinacions de diferents resolucions i tècniques, l'elaboració i subtileza de les pinzellades. Malgrat la riquesa i exuberància dels primers plans, la vista es desplaça cap al fons del paisatge amb un tractament francament renovat, sintètic i sòlid, que indica una impregnació de la nova pintura italiana. L'estil de Benedito per estes dates s'assimila al que estan realitzant altres artistes italians com Ettore Tito.

Déiem anteriorment que el paisatge aconseguix unes brillants cotes, però és sobretot en una sèrie de vistes realitzades durant estos anys de pensionat, de les quals en recordaré tres especialment. Una és la que s'ha titulat *Detall de Venècia amb figures* (1901) (fig. 1), a on brilla d'una manera especial l'estudi dels efectes aquàtics i el seu sentit del color. La bellesa del detall quotidià vibra amb tota la seua



(fig. 1) M. Benedito, *Carrer de Venècia*, 1901, Fundació Manuel Benedito, Madrid.



(fig. 2) M. Benedito, *Beguinage*, 1904, Fundació Manuel Benedito, Madrid.

força. Benedito ha triat un racó de Venècia alié a tota monumentalitat i teatralitat, i desplaça la mirada cap a un racó a on el fragment de realitat, reflectit en l'aigua, s'obri a suggeriments poètics i esteticistes. Una obra, en suma, que tradueix bé el salt donat per l'artista en un curt parèntesi de temps. L'atracció de la fi de segle cap als efectes aquàtics queda ací magistralment plasmada dins d'una resolució de tipus impressionista.

Altres dos paisatges sobre els quals vaig cridar l'atenció fa temps van ser els de *Vista de Roma des de l'Acadèmia d'Espanya* i un paisatge de Bèlgica, pertanyent als de la sèrie del *Beguinage*. (fig. 2)

Són dos peces que traspuen una mirada impregnada d'esteticisme i espiritualitat, que ens situen davant d'un Benedito més pròxim al simbolisme. Davant del reflex aquàtic, fragmentat i en moviment de l'obra veneciana, ara ens porta cap a paisatges de quietud i calma, cap a visions més emotives i interioritzades, amb efectes de llum de capvespre més somiejadors. Paisatges de brillants esmaltatges, escenes crepusculars de soledat i misteri, que en el cas del paisatge belga sembla rebre unes certes vibracions de l'art del grup dels XX. El seu luminisme impressionista canvia i es torna més daurat i subtil, encara que prompte es dirigix cap a altres sendes.

L'orientació simbolista no va tindre un pes molt fort en el pintor valencià, però veiem que sí que va afectar algunes de les obres d'estos anys i va aconseguir una de les seues expressions culminants amb la gran tela *Cant V de l'Infern de Dant*, amb què va obtenir una primera medalla en la important Exposició Nacional de 1904, en la qual van destacar també els seus companys de Roma Eduardo Chicharro amb *El poema d'Armida i Reinal* i Fernando Álvarez de Sotomayor amb *Orfeu perseguit per les bacants*. Aureliano de Beruete va escriure en el seu article sobre Benedito que: "Les tres obres, tot i ser molt distintes en tot, excepte en mèrit, tenien, tanmateix, una certa semblança en la tendència i en la concepció, mostraven un caràcter poètic llavors nou en l'art espanyol, que denotava haver sigut concebudes en un medi anàleg i amb les mateixes influències [...] Pel que fa al nostre artista, la seua obra reflectia un marcat progrés en relació amb les que fins llavors havia realitzat". A Roma, Benedito es deixa influir per un simbolisme en voga que començava a ser assimilat per les institucions acadèmiques. La crítica de les exposicions nacionals ha considerat la mostra de 1904 com una de les més memorables per la qualitat de les pintures premiades

i presentades. Obres que són el millor exponent de com el modernisme d'orientació simbolista havia aconseguit ja un reconeixement oficial, desplaçant un altre tipus d'academicismes en ús; un fet que evidència els tòpics amb què tan sovint s'ha jutjat la història dels certàmens nacionals espanyols. L'esperit literari i poètic s'imposava enfront del món de la quotidianitat popular de la pintura social que, al seu torn, havia desplaçat la d'història. Això no significa que el naturalisme desapareixia del panorama oficial, sinó que havien entrat en escena altres plantejaments, sent el simbolisme en pugna o aliança amb el regionalisme els que van teixint els nous passos de la renovació oficial, dels estils i arguments pels quals es decanta el nou gust. Clar que el modernisme ja havia deixat de ser un moviment d'avantguarda, si bé encara es mantenia plenament viu en estos anys.

Encara caldria citar entre les obres importants d'este moment *La tornada del treball*. En l'imprescindible treball de Lafuente Ferrari sobre Benedito, s'arplega un text de Rafael Doménech de 1905 en què destacava la superioritat de *La tornada del treball* sobre el tema dantesco. “[...] és un dels artistes de l'actual generació que més treballa per a aconseguir el domini del seu art; la seua voluntat tenaç i el seu amor a la pintura li han donat contínuament alens poderosos per a continuar lluitant i els seus dots naturals han fet fructuós el seu treball”.

Als gèneres ja al·ludits cal sumar el Benedito retratista, que també oferix des de Roma imatges plenes d'intensitat i sinceritat per trobar-se al marge de qualsevol compromís comercial. Una sèrie de retrats masculins i familiars de format més xicotet són peces magnífiques en este sentit, com són el seu *Autoretrat* de 1902 o el retrat del seu company, també pensionat a Roma en l'especialitat de música, *Vicente Arregui*. La concentració en els rostres i la força de la mirada ens situen davant d'un retratista consumat. (fig. 3)

Consolidat el seu prestigi a Espanya amb l'exposició de 1904, es va llançar cap a àmbits més internacionals i va concórrer a diversos salons de París en 1906 i 1907. Bretanya i Holanda seran escenari de les seues pròximes obres importants. Benedito ja hem subratllat que és un pintor d'extraordinari ofici, un hàbil i polít dibuixant. Les seues composicions estan molt cuidades i imprimix a tots els seus assumptes elegància i noblesa. Manuel Abril va destacar que els seus quadros d'escenes populars de València, d'Andalusia, de Bretanya o de Volendam estaven tractats amb “una limpidesa de composició i de factura sempre aristocràtica”.



(fig. 3) M. Benedito, *Vicente Arregui*, c 1902, Reial Acadèmia d'Espanya a Roma.

Són els anys d'inici de la fascinació per les visions castisses de Zuloaga, els decorativismes sumptuosos d'Anglada i l'ascensió de la pintura de temàtica regional, enfocada des d'uns paràmetres nous que s'acosta a l'art dels museus. Benedito mostra la seua absoluta concordança amb el gir que cap a 1906 estava donant la nova pintura espanyola de la tradició renovada, Benedito començarà a interessar-se per la representació dels tipus hispans iniciant recorreguts i diferents estades en les regions del centre, preferentment en la província de Salamanca, en les localitats de Candelario i Salvatierra de Tormes. *La Devota*, pintada en Candelario en 1907, és una de les primeres de la sèrie, a la qual cal sumar les importants pintures d'*El sermó* o *L'organista de Salvatierra*. Estes pintures se centren en la representació de tipus populars i en l'expressió de la pietat popular. En 1909 recorre també Holanda, realitzant un cicle d'importantes pintures en les quals l'artista es manifesta amb un sentiment sincer.

Com a fruit de tota eixa experiència i treball cal destacar la gran tela *Pescadores bretones* (Museu del Prado), que va presentar en la Nacional de 1906, juntament amb la tela *Mare*, per la qual va obtindre una primera medalla en la polèmica Exposició Nacional de 1906. El primer oli és un magnífic exemple del seu virtuosisme, en esta obra domina un fort realisme que no mitiga el sentit decoratiu de la seua nova pintura i s'allunya del luminisme de Sorolla i de les vel·leïtats impressionistes. En el Museu Nacional de Sant Carles, de Mèxic, té una altra versió de les *Pescadores bretones* de qualitat semblant. La composició del Prado és més apaïxada i el protagonista absolut són les figures femenines. La de Mèxic (fig. 4), per ampliar el paisatge, té més lluminositat. El pintor ens presenta en perfecta harmonia un grup de dones que esperen el retorn dels vaixells.

El contrast és molt accentuat amb eixe altre univers de la mar de les pescadores de València que van pintar Sorolla o els seus imitadors. Benedito, que ha tingut una fase amb una pintura profundament espiritualitzada, oberta a un modernisme contingut en les seues primeres estades del nord, s'endinsa ara en un realisme conciliat amb les tendències decoratives del moment. És una pintura fortament definida, d'arabescos, amb unes veladures i difuminats que delaten el seu bon fer. La seua condició de gran retratista brilla de nou d'una manera especial en esta



(fig. 4) M. Benedito, *Dones bretones a la riba de la mar*, 1906, Museu Nacional de Sant Carles, Mèxic.

obra, en la qual cada una de les dones que apareixen —a excepció de la que dona l'esquena per a mostrar-nos els llaços de la seua pintoresca còfia— constituïx un conjunt de retrats profundament caracteritzats. En Benedito confluïxen l'admiració pels mestres de la pintura espanyola del Segle d'Or com la no menys sentida pels anglesos del XVIII i el realisme dels flamencs i holandesos. Una mar quasi mineral queda baix, fosca i freda. Al lluny, uns vaixells amb els seus ciris blancs es fan ressò d'una llum dèbil provinent d'un sol suau. Però potser el detall més impressionant i decoratiu del paisatge és l'exuberant cel de grans arabescos i gradacions que accentua el decorativisme i barroquisme de l'obra. Com a antecedent, en un cert sentit, esta pintura recordaria la tela de Cecilio Pla *Heroïnes*, que va realitzar en 1897, en la qual tractava el tema de la Guerra de Cuba, en les figures d'unes monges cobertes amb les seues grans còfies blanques, que esperen el moment de muntar al tren. Però a la col·locació rectilínia de Pla, Benedito oposa una ordenació sinuosa. Ja és ben sabut com Bretanya es va convertir en un dels paratges preferits per als artistes pels seus paisatges i tipus. L'exemple de Gauguin i els nabís és el més conegut per les seues implicacions modernes, però l'atracció a Bretanya no decau i hi ha una llarga sèrie de pintors francesos i estrangers que recorren aquells paratges buscant inspiració. El tema bretó es va convertir en un subgènere de la pintura francesa. Segons José Francés “Dins del bretonisme pictòric, podríem dir que Manuel Benedito s'allunya de la pessimista visió de Carlos Cottet, per a acostar-se al realisme de Luciano Simon i al decorativisme de Lemordant”. Benedito va concórrer als salons francesos amb els seus temes del nord i va aconseguir algunes crítiques favorables. Per contra, més d'un crític espanyol, com José Francés, no va vore amb bons ulls esta insistència de Benedito en els temes de Bretanya i Holanda i ho va considerar un camí desencertat.

Un dels jóvens artistes valencians que millor van saber apreciar el valor de l'obra de Benedito fou José Manaut Viglietti (1898-1971), un gran amic dels germans Benedito que va impartir conferències sobre Benedito en els anys vint. En la que va donar el dos de gener de 1929, en l'Ateneu Científic de València, en què feia un recorregut per la seua obra, destacava com:

“Alguns anys després pinta a Holanda una sèrie de quadros d'excel·lent importància no sols dins de la seua obra, sinó en la pintura espanyola contemporània. En estos, la seua personalitat acaba de formar-se i el pintor que al tornar de Roma es mostra encara com a preclar deixeble de Sorolla en l'Exposició que va fer de la seua tasca a Holanda, sense perdre la seua filiació es va revelar una formidable personalitat dins de l'impressionisme espanyol.

Estes obres —totes admirables— estan interpretades amb una desimboltura i, al mateix temps, amb una precisió mestra, el seu temperament ponderat es mostra una miqueta fogós, enriquix la seua tècnica amb savis procediments: empastaments valents i justos, veladures i transparències subtils, recursos tècnics que utilitzarà amb freqüència en la resta de la seua producció futura.

Entre els quadros que va pintar a Holanda assenyalarem part dels admirables caps de tipus holandesos, el quadro titulat *Vella holandesa*, en què en el batiment intens de llums i ombres plenes de transparències es creu endevinar la influència de Rembrandt. Una obra d'un dibuix robust, de gran corporeïtat i d'un admirable caràcter.

Però el més important és la titulada *Dissabte en Volendam*, que compendia per la ciència de la seua composició i de la seua tècnica l'art de Manuel Benedito al retorn d'Holanda en l'any 1910”.

A partir de 1908, es va perfilant una doble corrent en Benedito, que suposa ja la seua definitiva orientació i consagració com a retratista. Lafuente Ferrari considera que en el certamen de 1908: “va començar a destacar-se l'altre camí que anava a caracteritzar l'activitat pictòrica a Madrid de Manuel Bendito, la que li anava a atorgar fama, èxit i prosperitat fins a la fi dels seus dies, la seua carrera de retratista. Els seus dots pictòrics, la senzillesa, que no exclouia la distinció dels seus retrats, l'afable i sòbria naturalitat de caràcter que li va obrir pas en la societat madrilenya, anaven a fer de Manuel Benedito el retratista favorit dels estrats elevats del nostre món durant diversos i llargs decennis”.

D'una banda, destaquen els retrats elegants de l'alta societat i, d'altra banda, els retrats de castissos tipus femenins, que constitueixen una de les més originals aportacions de la seua pintura entre 1910 i 1920. El retrat de la *Duquesa de Dúrcal* i, especialment, el de *Cleo de Merode*, poden ser expressives mostres de la decantació cap al retrat del gran món i de les elegàncies femenines, encara que, en realitat, un any abans ha realitzat un altre retrat d'especial consideració en l'obra de l'artista com és el doble de les seues nebodes conegut com *Conchín i Tati* (1909) (fig. 5), en què introdueix la màxima elegància i sumptuositat en el retrat infantil, per al qual tria el format redó, que juntament amb l'ovalat era motiu d'una certa preferència en estos anys per als retrats d'esperit aristocràtic. És un retrat a l'aire lliure, en un jardí. Les xiquetes van pentinades amb tirabuixons i porten uns principescos vestits d'esperit del segle díhuit, que li conferix a este retrat un aire cortesà. Una obra d'esperit barroc i nostàlgica, en la qual s'endevina la influència del retrat anglés. Eixe barroquisme va ser indicat en diferents moments per la crítica al destacar la importància del retrat en el conjunt de la seua producció. Com va destacar José Francés en la seua crítica de 1914, el qual veia en estes obres: “la prestància graciosa i senyorívola del temps dels mestres anglesos del segle XVIII.” En els retrats aristocràtics de Benedito sembla major el pes dels models anglesos i flamencs que els hispans, malgrat la seua admiració cap a Velázquez. Sargent, que va ser un dels màxims representants internacionals del nou retrat elegant d'esperit aristocràtic, va tindre una considerable influència en alguns artistes espanyols, entre altres Sorolla, López Mezquita i Benedito. El retrat de *Conchín i Tati* remet en part a eixe influx, però Benedito, igual que els altres autors, no s'atén en exclusiva a eixos models. Voria més aïna una influència de Sargent cap a 1908 que després es va desdibuixant.



(fig. 5) M. Benedito, *Conchín i Tati*, 1909,  
Museu de Belles Arts de València.

Benedito es convertix en un retratista de l'elegància mundana. D'una elegància molt d'antic règim que pren com a models principals als retratistes flamencs, anglesos, especialment Van Dyck, Reynolds o Gainsborough. Les fórmules a la manera de Van Dyck van ser les més usades per tots els retratistes internacionals especialitzats en esta mena d'encàrrecs, com a màxim representant del que era un ideal d'elegància: Zuloaga, Sotomayor i Echevarría deixen vore exemples quant a això. Benedito es veu forçat a subratllar tots eixos elements connotatius de classe com vestimentes i adreços, hi ha altres retrats, més concentrats en els rostres, a on a vegades s'aproxima més a Laszlo. Però igualment hi ha un sentit de la contenció i la sobrietat apresos de la pintura espanyola del XVII. Els seus retrats reflectixen una actitud eclèctica.

Així doncs, veiem que 1908-1910 és també una data molt important per a l'artista. D'esta manera, tenim traçat el doble vessant castís i cosmopolita en l'obra de Benedito, retratista favorit de l'alta societat madrilenya, mentre paral·lelament desenrotlla un casticisme que es projecta en vistosos retrats de gitanes i dones d'ostentació abillades amb co-

loristes vestimentes i mantons de Manila, amb què dona la seua versió d'una Espanya *cañí*. Entre les dos, situaria els retrats de les dives del món dels escenaris. Este doble vessant de Benedito és equiparable a altres artistes del moment com Zuloaga, López Mezquita o, fins i tot, Ramón Casas.

Els retrats de *La Gavilana* (Agustina), que també va ser model de Zuloaga, són un excepcional punt de partida del grup de retrats castissos femenins. En l'altre retrat que fa de la mateixa model amb vestit de color roig (1910), la dona té una presència impactant i captivadora, la seua figura emana sensualitat i un fort poder de seducció, finor i distinció natural. Tot això, reforçat pels seus gestos i pel posat, així com per la vestimenta i els adreços. Uns retrats en què ens mostra una dona seductora i desinhibida, Venus i guapa agitana-da, un poc a la manera de Goya en la seua desimboltura. La regió lleonesa li inspira també altres obres d'intencionalitat intrahistòrica. En canvi, Andalusia la veu a través de dones agitana-des, brunes i sensuais, d'ulls misteriosos i mirada profunda, abillades amb mantons de Manila, ventalls, flors i granadures; una visió colorista i decorativa aliena a plantejaments intel·lectualitzats i, no obstant això, impregnada encara d'una certa visió simbolista.

Digna companya d'esta gran tela és l'altre retrat d'Agustina (1909), que apareix recolzada en un divan acompanyada d'un gos. Ací la gamma de colors és completament distinta, més suau i brillant, fa destacar més la carn bruna i els cabells negres de la retratada. Es podria parlar d'una lleu aproximació de Benedito a l'art de Ramón Casas. Es tracta també d'una obra que expressa perfectament cap a on ha derivat Benedito, la que podia ser la seua estètica de l'inacabat; esbossa a penes el llit en el qual es recolza la gitana i realça d'esta manera la seua figura poderosa. Benedito ofereix uns prototips femenins que, malgrat estar recolzats, s'allunyen de la indolència i passivitat d'unes certes figures de la fi de segle, i dona la imatge d'una sexualitat més sana i directa. Estos retrats de dones populars s'imposen pel fort erotisme que transmeten.

La sensualitat del retrat femení, tan latent entre altres pintors d'estos anys (Romero de Torres, Zuloaga, Rodríguez Acosta), va tindre en Benedito un brillant conreador. Uns retrats en els quals la imatge tradicional no li impediex mostrar un tipus de dona fatal, un poc *vamp*, amb els ulls molt ombrejats. Una imatge femenina pròxima ja a una certa estètica art-déco, que van cultivar amb bastant freqüència els il·lustradors gràfics, però que també trau el cap en la pintura de Benedito, i en la qual van desembocar alguns dels regionalistes. Però és sobretot en algunes de les seues il·lustracions gràfiques en què estes característiques es fan més paleses.

En el pol oposat d'estes imatges se situen els retrats d'esperit aristocràtic, alguns dels quals ja hem citat, que tracen dos camins paral·lels durant un temps. Ja hem dit que es converteix en un dels més cotitzats retratistes de la societat madrilenya, i també va retratar algunes dives de la seua època com els magnífics retrats de *Cleo de Merode* i de *Genoveva Vix*.

Beruete va apuntar que va ser a partir del retrat de Merode quan Benedito va començar a esforçar-se per definir alguns dels aspectes tècnics que abans comentàvem: “una nova tècnica simplificada, almenys en la seua aparença. Procedix per lleugeres veladures sobre la base del blanc de la tela, conservant bé el dibuix fort i buscant la caracterització del personatge”.

En el conjunt dels retrats femenins de Benedito, un dels capítols més interessants és el de les recolzades. Ací és fàcil acudir tant a diferents models de la pintura del passat com als de la més immediata. Sense tractar de desplaçar-nos més enllà en el temps, potser són les obres de Goya i David les que brinden uns exemples més contundents en este sentit. Per a les dones castisses, Goya, per a les elegants, semblen imposar-se més el model Recamier de David. No obstant això, és fàcil trobar també entre els impressionistes un considerable nombre d'imatges femenines recolzades. La imatge horitzontal de la dona tombada en el sofà o canapé és una composició que es repetix amb insistència en diversos retrats: Eduard Manet, *Nina de Callais estesa* (1873-1874) i *Mme. Manet en un sofà blau* (1874); Pierre-Auguste Renoir, *Mme. Monet llegint 'Le Figaro'* (1872-74); Berthe Morisot, *Retrat de Mme. Hubbard*<sup>1</sup>. Entre els simbolistes és abundantíssim el nombre d'obres que presenten dones ajagudes. Així, entre tipus Goya, imperi o simplement indolents, la pintura de l'època ens ha deixat exemples molt importants com el retrat de *La comtessa de Noailles* (Bilbao, Museu de Belles Arts) de Zuloaga, un retrat elegant per a una dona de gran personalitat. La Noailles no va ser, llavors, la primera d'estes elegants recolzades de la pintura espanyola de principis del XIX, Hermen Anglada Camarasa (1873-1959) ha deixat una memorable sèrie d'elegants tombades la peça magistral de les quals és sens dubte el *Retrat de Sonia de Klamery* c. 1914. També cal destacar altres obres com *La gata rosa* (c. 1910), *Retrat de Marianne Willenson* (c. 1911) o *Adelina del Carril de Güiraldes* (c. 1920). En estes obres d'Anglada predomina una actitud indolent i més abstreta.

Manuel Benedito no es queda arrere en la producció d'esta nova fornada de dones en el llit, com bé ho indicaven els exemples de la gitana Agustina<sup>2</sup>. Però ara les recolzades d'una més elevada classe social adopten una posició, que encara que igualment sensual, fan que prevalga un major componiment. El retrat de la senyora de Montcada és potser un dels exemples més expressius al respecte, sobre una selecció dels models del passat que està en funció de la categoria social de la retratada. La senyora de Montcada és una de les més evidents versions de la primàcia que encara podia tindre el retrat de David de Madame Recamier com a imatge femenina impactant i distingida alhora que clàssica. Uns anys més tard realitzarà Benedito el retrat de la soprano Genoveva Vix (1918), que plàcidament ajaguda

<sup>1</sup> McQuillan, Melisa. *Retratos impresionistas*. Barcelona, Ediciones Destino, 1986, pàg. 88, 97, 98.

<sup>2</sup> Esta part del text que es reproduïx de nou és bastants anys anterior a altres publicacions que han desenrotllat algunes de les idees proposades sobre el retrat de la dona recolzada.

sobre un imprecís divan apareix amb el tors alçat mostrant tota la seua plenitud i bellesa; porta un vestit negre molt escotat amb una línia de pedreria al voltant del bust; el vestit deixa vore els braços i part del tors, la nuesa del qual contrasta amb les cames vetlades per unes calces de seda, que en el seu conjunt fan ressaltar una nota de forta sensualitat en la composició. A la serena i també torbadora imatge de la Vix, el fons verd, que s'adiu amb el divan, posa una nota de sumptuositat barroca en esta composició (fig. 6).



(fig. 6) M. Benedito, *Genoveva Vix*, 1918, Fundació Manuel Benedito, Madrid.


El geni de Benedito brilla amb llum pròpia en el context del retrat espanyol d'eixa època, i diàloga de tu a tu amb Sorolla, Zuloaga o López Mezquita, per citar alguns dels grans mestres del gènere. És més, diria que en molts aspectes Benedito és el Vicente López del segle XX, amb tot el que significa este vell mestre valencià en l'art del retrat i la seua difícil ubicació entre el romanticisme i el realisme.

En 1916 Benedito es va sumar als projectes i exposicions de la Joventut Artística Valenciana brindant el seu suport per a la construcció del Palau de les Arts. L'obra de Benedito figura eixe any en la mostra organitzada per estos juntament amb la d'altres artistes com Sorolla, Benlliure, Domingo, Muñoz Degrain, Forns, Mir, Pla, Masriera i Cabrera Cantó entre altres. El casticisme de Benedito va ser ponderat per la crítica local.

En 1912, com va documentar P. Masiá, l'arquitecte Demetrio Ribes va encomanar a Benedito la decoració del restaurant de l'estació del Nord, una obra per a la qual va fer diversos projectes i que no es va arribar a realitzar. Amb estes obres Benedito va donar la seua interpretació decorativa d'unas al·legories en clau valenciana, que altres autors com Mongrell havien cultivat àmpliament.

Els esbossos que Manuel Benedito dissenya per a l'estació de València, paral·lels als que Mongrell fa per al mercat de Colón, ens mostren ara el vessant més decoratiu del seu casticisme. En alguns d'estos esbossos hi ha un aplom clàssic amb elegants figures femenines d'una espècie d'Olimp valencià que atenua el tòpic folklorista. En un altre dels esbossos les valencianes semblen dansar com a sacerdotesses d'un festeig pagà.





Este libro se terminó  
de imprimir en València  
en el mes de diciembre de 2025  
con motivo del 150 aniversario  
del nacimiento de Manuel Benedito

Este llibre es va acabar d'imprimir  
a València el mes de desembre  
de 2025 amb motiu del 150  
aniversari del naixement  
de Manuel Benedito







9 788448 271107



GENERALITAT  
VALENCIANA

**Aci.**  
**ARA.**

CONSORCI  
DE MUSEUS  
DE LA  
COMUNITAT  
VALENCIANA



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA  
ACCIÓ CULTURAL, PATRIMONI  
I RECURSOS CULTURALS

Colabora:



FUNDACIÓN  
MANUEL  
BENEDITO