

LA OBRA DE MARIANO BENLLIURE EN CUBA

Martha Elizabeth Laguna Enrique

RESUMEN: Este artículo aborda el estudio de la obra escultórica de Mariano Benlliure Gil en Cuba. Justamente los dos trabajos de mayor envergadura del maestro valenciano en la isla caribeña son el panteón de la familia Falla Bonet, ubicado en el Cementerio de Colón, y el grupo escultórico de tema taurino El coleo. No obstante, existen otras piezas de mediano y pequeño formato de las que también nos hacemos eco en este artículo. Este valioso conjunto de obras procede de la afición al coleccionismo de arte internacional de algunas acaudaladas familias cubanas antes de 1959.

PALABRAS CLAVE: Escultura contemporánea, escultura funeraria, tauromaquia, Mariano Benlliure y Gil (1862-1947), Cuba.

MARIANO BENLLIURE'S WORK IN CUBA

ABSTRACT: This article studies the Mariano Benlliure's sculptural work in Cuba. Just the two works of major importance of the valencian sculptor in the Caribbean island are the pantheon of the family Falla Bonet at the Colon Cemetery and the sculptural group of bullfighting topic El coleo. However, there are other pieces of medium and small format to which we also dedicate a part of our analysis. This valuable collection of works comes from the love of the international art collection of some wealthy Cuban families before 1959.

KEY WORDS: Contemporary sculpture, funerary sculpture, bullfighting, Mariano Benlliure y Gil (1862-1947), Cuba.

La colección de arte europeo del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana es una de las más destacadas de Latinoamérica y, precisamente, el arte español constituye uno de los segmentos más relevantes que sobresale por el volumen de obras y su variedad, tanto en autoría como en géneros¹. Además del legado artístico de incalculable valor custodiado en esta institución habanera, resulta significativa la existencia en Cuba de trabajos de afamados escultores y arquitectos españoles como Agustín Querol y Subirats (1860-1909), Moisés de Huerta y Ayuso (1881-1962), Mariano Benlliure Gil (1862-1947), Manuel del Busto Delgado (1874-1948), y otros, quizás menos conocidos a día de hoy, como Ramiro Trigueros Jiménez (1863-1939), Ramón Mateu Montesinos (1891-1981), Juan Guraya Urrutia (1893-1965), Enrique Moret Astruells (1910-1985), Calixto de Loira y Cardoso (1840-1872), Julio Martínez-Zapata Rodríguez (1863-1950), por solo citar algunos ejemplos. Dentro de este grupo llama la atención la presencia del escultor valenciano Mariano Benlliure, que aunque nunca visitó la isla, sí llegó a tener contactos puntuales con importantes personajes de la vida política, económica y cultural de Cuba durante la primera mitad del siglo XX², incluso estuvo en reuniones y celebraciones públicas con el entonces presidente Gerardo Machado y Morales (1871-1939)³. Además algunos

acaudalados propietarios de la época adquirieron sus trabajos y le realizaron determinados encargos particulares, como analizaremos en el presente artículo. Dada la trascendencia artística e histórica de este escultor, las obras de su autoría localizadas en Cuba merecen un pormenorizado estudio.

La figura que nos ocupa nació en el Grao (Valencia), el ocho de septiembre de 1862, en el seno de una familia de artistas —su padre fue pintor decorador y sus tres hermanos mayores, Blas, José y Juan Antonio, también se dedicaron a la pintura—. Desde muy joven empezó a dibujar y modelar dejando muestras evidentes de su gran capacidad para el trabajo manual y sus dotes artísticas. Así, su participación en los primeros concursos y exposiciones tuvo lugar antes de cumplir los diez años. Poco tiempo después, Mariano Benlliure presentó sus trabajos a las Exposiciones Nacionales de 1876 y 1878. Más tarde, en 1881 se trasladó a Roma, donde fascinado por la obra de Miguel Ángel Buonarroti, dejó a un lado los pinceles, para brindar mayor atención a la escultura. Aunque viajó en varias ocasiones a París, su vida transcurrió principalmente entre Madrid y Roma. Distintos episodios de su biografía evidencian la gran relevancia que llegó a obtener este artista en su época. Tal es así, que fue seleccionado para desempeñar importantes cargos. Por ejemplo, fue director de la Academia de España en Roma (1901), director del Museo de Arte Moderno de Madrid (1917), director general de Bellas Artes (1917) y presidente honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1945). También, el seis de octubre de 1901, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leyendo un discurso en defensa de la tradición académica titulado *El anarquismo en el arte*. En efecto, Mariano Benlliure se convirtió, por derecho propio, en uno de los más famosos escultores españoles del siglo XX, mereciendo numerosos homenajes en su momento, entre los que cabe destacar la concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio (1945). A su fallecimiento en Madrid, el nueve de noviembre de 1947, ostentaba importantes condecoraciones extranjeras como Comendador de la Orden de la Corona de Italia y la Legión de Honor de Francia⁴.

Podemos hablar de la existencia de trabajos relevantes de este autor en diversos países americanos como Argentina, Panamá, Chile, Estados Unidos, México, Perú, Uruguay y Cuba. Resulta oportuno aclarar que, a diferencia de otros lugares de América, en el caso específico de Cuba no existen monumentos conmemorativos. Por solo citar algunos ejemplos dentro de esta tipología conviene reseñar: el monumento a Simón Bolívar (1926), en Panamá; el dedicado al general San Martín (1921), en Perú; el de Bernardo Irigoyen (1910) y el del general Justo José de Urquiza (1910-1920), en Argentina, etc. Por el contrario, las obras cubanas responden a intereses privados y fueron adquiridas en su momento por la sacarocracia⁵ criolla. A todas luces fue un escultor muy versátil, que cultivó diversos géneros artísticos con los que alcanzó una gran popularidad, que le valió numerosos encargos en Europa y América, como hemos visto. Así, la vastísima producción escultórica de Mariano Benlliure evidencia su gran dominio técnico y su maestría artística. Su obra evolucionó desde un eclecticismo historicista, dominante en los primeros tiempos, hacia el realismo, que ya era evidente en la última década del siglo XIX. Llegó a tener tintes modernistas a principios de la pasada centuria y en la Postguerra volvió a incluir planteamientos historicistas. Cultivó un estilo naturalista, preciosista y minucioso dentro de la línea del realismo anecdótico.

Analizamos a continuación los ejemplos conservados en Cuba, aunque dada la dispersión del patrimonio artístico que tuvo lugar tras el cambio político del uno de enero de 1959, no descartamos la posibilidad de que en un futuro aparezcan otras piezas, sobre todo en colecciones privadas de la isla.

PANTEÓN DE LA FAMILIA FALLA BONET

Durante la primera mitad del siglo XX, eran frecuentes los viajes de negocios y placer de la alta sociedad cubana a Europa. Precisamente, a comienzos de 1930, la familia Falla Bonet, una de las de más alto poder adquisitivo de la isla, conocedora del prestigio de Mariano Benlliure y con el ánimo de enaltecer su posición social con la construcción de un imponente panteón familiar en el Cementerio de Colón, inició los contactos con el artista para la realización del trabajo. Los Falla Bonet eran cuatro hermanos -tres mujeres y un hombre- que descendían por parte paterna de Laureano Falla Gutiérrez (1859-1929), emigrante procedente de Hoz de Anero (Cantabria), casado con la cubana María Dolores Bonet Mora (1863-1949). El patriarca de la familia levantó una de las más sólidas fortunas durante los primeros años republicanos y fue uno de los propietarios que no se mezcló con el capital norteamericano, al que opuso una férrea resistencia. Se calcula que la *Sucesión de Laureano Falla Gutiérrez*, primer conjunto financiero azucarero de la época y segundo grupo más importante de hacendados cubanos, llegó a poseer un capital total de entre 65 y 75.000.000 de dólares, e inversiones en el extranjero estimadas en 40.000.000 de dólares, que eran propiedad de Eutimio Falla Bonet (1905-1965) y sus hermanas, Isabel (1890-1977) y María Teresa (1898-1973), Viriato Gutiérrez y Valladolid (n. 1890) –viudo de su hermana Adelaida (1892-1954)– y su otro cuñado Agustín Batista y González de Mendoza (1899-1968). El hermano varón fue uno de los principales colonos de Cuba antes del cambio de gobierno de 1959, propietario entre otros, de trece centrales azucareros, dos bancos, una papelería, una destilería, un comercio de electrodomésticos, etc. Apasionado de la arquitectura y las artes tuvo una actuación importante en diferentes obras de este tipo en beneficio público realizadas en la isla por esos años⁶.

En un principio, la idea de los Falla Bonet era ejecutar una obra de pequeñas proporciones, debido a que el terreno de la familia en la necrópolis era de dimensiones reducidas, sin embargo los interesados preferían un gran panteón que se distinguiera del resto por su magnitud y relevancia artística. A tal efecto, realizaron diversas gestiones con la municipalidad de La Habana y lograron un aumento significativo de la parcela que ya poseían⁷. Una vez concluida la mayor parte de la obra y en medio de los sucesos militares de julio de 1936, se suspendieron los trabajos que quedaban por ejecutar y, por tanto, el traslado del panteón a Cuba. Al término de la Guerra Civil, las partes restablecieron el contacto y finalmente se materializó el envío del mausoleo a la isla para su emplazamiento⁸ en la avenida principal del Cementerio de Colón, donde se localizan todos los panteones y monumentos de primer orden de este campo santo⁹. Al parecer no fue hasta 1939 cuando el escultor dio definitivamente por concluido su trabajo y se ha dicho que mientras el panteón no pudo trasladarse a la capital cubana permaneció expuesto en el estudio del artista donde «se destaca entre tapices llamados de borduras, que se anticipan a los árboles que le rodearán»¹⁰. Efectivamente en 1935 Mariano Benlliure expuso esta obra en su casa-estudio de la calle Abascal de Madrid, junto a otros dos trabajos suyos, el monumento funerario a Vicente Blasco Ibáñez y un altar dedicado al Sagrado Corazón de Jesús destinado a una de las capillas de la catedral de Cádiz, quedando constancia de ello en varios periódicos de la época que recogen la noticia en sus páginas¹¹.

La estructura arquitectónica del mausoleo consiste en una pirámide truncada, con la fachada principal cortada en vertical y construida con grandes bloques regulares de granito gris pulimentado, solución recurrente en la arquitectura y la escultura funeraria desde el neoclasicismo que pervivió durante todo el siglo XIX y buena parte del XX como referencia



1. Mariano Benlliure, *Panteón de la familia Falla Bonet*, 1935-1939, bronce, mármol y granito. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana.
© Martha Elizabeth Laguna Enrique.

a la vida segada (il. 1). La entrada a la capilla es adintelada y tiene una puerta de bronce en el centro con un bajorrelieve que se titula *Hacia la gloria* (firmado en 1936)¹². En este caso la escena está presidida por cuatro figuras masculinas dispuestas de espaldas y ataviadas con túnicas romanas, que cargan sobre los hombros un féretro, mientras suben una escalera, cuyo final se pierde bajo la sombra del dintel del acceso. En la parte superior de la composición, dos angelitos entreabren unos cortinajes para dar paso al ataúd que asciende hacia un cáliz sagrado del que irradia un haz de rayos en representación de la gloria cristiana. El logrado escorzo de la caja mortuoria en relieve, refuerza la perspectiva de la composición, dotándola de cierta ilusión de movimiento y gran expresividad, acentuada en cierta medida por la eficaz solución en la ejecución de las telas de las cortinas y el vestuario de las figuras (il. 2). En otras ocasiones, se ha explicado el significado de esta imagen como el descenso al mundo de las tinieblas, aunque al parecer la intención del



2. Mariano Benlliure, *Hacia la gloria*, 1936, bronce. Panteón de la familia Falla Bonet. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana.
© Alexis Esquivel.

autor fue transmitir un mensaje menos pesimista de la otra vida, enfocado hacia la resurrección, como lo demuestra el propio título de la pieza¹³. La maestría de Benlliure queda de manifiesto en las dos figuras colocadas en primer término, tanto por los planos del relieve como por el propio modelado¹⁴.

Dos damas dispuestas a ambos lados de la puerta, labradas en mármol blanco de Carrara, despiden afligidas el cortejo fúnebre. Las figuras son de mayor tamaño que el natural y están colocadas sobre pódiums escalonados que sobresalen con respecto a la línea de la fachada. Una de ellas representa el *Dolor*, con perfilado rostro y los cabellos cubiertos por un grueso manto, llora desconsoladamente, transmitiendo la idea de la soledad y el abandono, que trata de atenuar cuando une sus manos en señal de plegaria, esperando que sean escuchados sus ruegos (il. 3). La otra representación, mucho más robusta, cubre también sus cabellos con un manto y encarna la *Protección*, que encierra en sí la idea de la



3. Mariano Benlliure. *Dolor*, mármol. Panteón de la familia Falla Bonet. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana. © Alexis Esquivel.



4. Mariano Benlliure, *Protección*, mármol. Panteón de la familia Falla Bonet. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana. © Alexis Esquivel.

vigilancia. Esta última sostiene en sus brazos a un niño y aunque gira su rostro para observar la llegada del cortejo fúnebre, trata de mantener alejado al pequeño de la escena (il. 4). El niño, cuyos movimientos rebasan la rigidez del mármol, constituye una clara alusión a la vida y la pureza de la inocencia¹⁵. Así, la imagen que personifica el *Dolor*, sufre por el que muere, mientras la *Protección* vela por el que nace. «Ambas figuras evidencian gran calidad, aportando un atractivo juego de pliegues y dinamismo en las actitudes»¹⁶.

Advertimos que estas representaciones aparecen como guardianes de la tumba y por su papel de intermediarias entre el exterior y el interior del panteón, entre los hombres y la divinidad, ejercen a modo de conductoras de las almas, capaces de conectar vida y muerte. Asimismo, la contraposición de las esculturas situadas una frente a otra, sugiere en sí misma, la preocupación por la brevedad de la vida y la fugacidad de lo bello, frente a la inmensidad de la muerte. Por tanto, la escena se torna en una gran metáfora de lo transitorio.

En realidad, esas imágenes femeninas son dolientes y custodias a la manera de los tipos acuñados por la iconografía funeraria de finales del siglo XIX, puesto que su tratamiento y su ubicación, escoltando el acceso al panteón, así lo sugieren¹⁷. En la parte superior de la entrada aparece la inscripción con los apellidos de los propietarios del sepulcro, «Familia Falla Bonet». En la cumbre de la pirámide, sobre una media esfera encontramos, rematando el panteón, la figura más importante del conjunto funerario, la *Ascensión del Señor*, que



5. Mariano Benlliure, *Cristo de la ascensión*, bronce. Panteón de la familia Falla Bonet. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana. © Alexis Esquivel.

constituye un estilizado Sagrado Corazón realizado en bronce. Representa un Cristo que asciende a los cielos y se eleva con auténtica expresión de relajada entrega, mostrando sus llagas. Esta escultura, lograda con un notable virtuosismo técnico, parece estar dotada de una ligereza sorprendente que niega al ojo las propiedades físicas del material en que está realizada, su peso y su solidez (il. 5). En efecto, la elevada imagen de Jesús da la impresión de levitar y más aún de ascender, ilusión óptica que se acentúa por las líneas de fuga que constituyen las aristas del cuerpo troncopiramidal¹⁸. Justamente, en uno de los laterales de la media esfera encontramos una inscripción con la marca de la fundición donde se realizaron las partes en bronce del panteón, «MIR Y FERRERO/ FUNDIDORES MADRID», último taller con el que trabajó Benlliure. Sus vínculos con esta firma se sitúan a partir de 1920.

A través de informaciones suministradas por el propio Benlliure, dado que no hemos tenido acceso al interior del panteón, conocemos algunos de los detalles proyectados en

su momento por el escultor valenciano. «Dentro de la cripta, toda guarnecida de mármol blanco, va el altar, con motivos decorativos de ángeles, etc., todo en bronce, y unos relieves de cerámica de Talavera hecha en el estudio con motivos de la vida de Cristo, y un relieve con la Sagrada Familia»¹⁹. Este panteón, cuyo peso aproximado es de 92 toneladas²⁰, es una expresiva pirámide de la resurrección y su magnífico Cristo levitando, al igual que las custodias y el relieve de bronce de la puerta, se inscribe por derecho propio, dentro de las mejores piezas escultóricas emplazadas en el Cementerio de Colón de La Habana²¹. Pese a que el proyecto general arranca de modelos decimonónicos, sin embargo el diseño de estas obras es de una inequívoca modernidad por su potente expresividad, aparte de que Benlliure evidencia una vez más, su dominio y su capacidad con los trabajos de bronce.

GRUPO ESCULTÓRICO *EL COLEO*

La tauromaquia, como es sabido, ha sido una temática atractiva para pintores, grabadores, dibujantes y escultores, generándose también una abundante literatura en torno a ella. En este sentido, la fiesta de los toros, símbolo de lo hispano, aparece en la obra de Mariano Benlliure como motivo recurrente a lo largo de toda su trayectoria artística. Sus trabajos relacionados con el universo taurino son muy diversos e incluyen variados formatos y técnicas, desde pequeños apuntes, pinturas, acuarelas, carteles para importantes corridas, hasta grupos escultóricos monumentales, aparte de los retratos de personajes relacionados con el mundo de la lidia: toreros, ganaderos, empresarios, críticos taurinos, etc.²² Justamente al hablar de la obra del maestro valenciano en Cuba tenemos que analizar dos esculturas de temática taurina, una de tamaño natural y la otra, de mediano formato, que reflejan a la perfección distintas facetas de la tauromaquia que tanto acaparó la atención del artista y a la que sacó un enorme partido.

Ya en su primera adolescencia Mariano Benlliure había prestado interés a esta temática. Así, en 1879 retomó el asunto que había tratado en una obra temprana *Cogida de un picador* (1876), modelada en cera, con la que figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, a la edad de trece años. En la versión de 1879, que también lleva por título *Picador derribado*, realizada en barro y de mayor tamaño que su predecesora, volvió sobre el tema de la suerte de varas y representó un pequeño grupo escultórico de tres figuras cargado de movimiento y expresividad, donde el toro y el caballo asumen el protagonismo de la acción, mientras el hombre permanece en un segundo plano. Décadas después el artista regresó a esos trabajos tempranos e introdujo un cuarto personaje en la escena para dar lugar al grupo monumental *El coleo* (1911). Se trata de un conjunto escultórico realizado a tamaño natural²³, que estuvo emplazado en el jardín de la casa del artista durante mucho tiempo. Una noticia, publicada en *La Correspondencia de España* el veintiocho de julio de 1910, revela que para entonces Mariano Benlliure había comenzado la obra y que planeó realizarla en el transcurso de ese verano en su chalet-estudio de Villalba, en la sierra madrileña, alejado de su taller para poder trabajar con tranquilidad²⁴. De hecho por esas fechas, el artista se encontraba estudiando a los toros de Miura para su modelado, porque, según manifestó en su momento, pretendía «hacer una cosa de toros [...] Se trata de lo que los técnicos llaman «un coleo». Es el momento en que la fiera después de haber acometido al caballo del picador y haber sentido el hierro de la puya, se ha rehecho, y dueña de sí misma, poseída de bravura, ardor y deseos de venganza, derriba y tiene ante sí el grupo del picador y el caballo. Por la forma en que han caído éstos no es posible hacer el quite de frente, como



6. Mariano Benlliure, *El coleo*, 1911, bronce. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.

las reglas del toreo mandan. Los momentos son de gran peligro y angustia. El toro va a elegir su víctima, y tal vez sea el cuerpo del hombre en el que clave sus cuernos; pero el matador, que tiene la obligación de salvar a su piquero, no ha dudado ni por un momento; tira el capote al suelo, se agarra al rabo del toro, y llamando en su ayuda a todas las fuerzas de que es capaz, contiene el impulso del bicho, le hace retroceder y salva una vida. Eso es todo. ¿Verdad que es un capricho?»²⁵ Por otro lado, se conserva algún documento de la época del que se deduce que el barro a tamaño real terminó de modelarlo entre el verano y el otoño de 1910²⁶.

Al percibir el resultado final de la obra fundida en bronce nos encontramos con cuatro personajes de tamaño natural que encarnan la escena. Acomete aquí Benlliure un tema realista de especial dificultad y que además fue desarrollado con un gran anecdotismo de acuerdo con la tendencia dominante en el estilo del creador por esos años. El artista representa el momento álgido de la escena: un dramático *coleo* tras la cogida del picador, maniobra habitual durante las corridas, dada la relativa frecuencia de la caída de los picadores (il. 6). Precisamente en *El coleo* vemos como el picador y el caballo permanecen en el suelo debajo del toro, mientras que el torero se agarra impetuosamente al rabo para intentar hacer el quite, como último recurso, tratando de salvar la vida del varilarguero. El toro está herido por la garrocha del picador que aparece hincada en su nuca y enfurecido la emprende contra sus contrarios con los cuernos, patas y dientes, reteniéndolos entre



7. Mariano Benlliure, *El coleo*, 1911, bronce. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.



8. Mariano Benlliure, *El coleo*, 1911, bronce. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.

9. Mariano Benlliure, *El coleo* (detalle), 1911, bronce. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.



sus extremidades (il. 7). El picador está boca abajo inmovilizado, con la cara hacia el suelo, entre el toro y el caballo. Este último alza el cuello y trata de defenderse de la res. El joven diestro aparece contraído por el esfuerzo (il. 8). Su rostro refleja desesperación y angustia, al realizar una maniobra frenética con movimientos impetuosos (il. 9). La agonía, la tensión y el dramatismo de la escena son evidentes y quedan además ratificados, a través de las gotas de sudor, la sangre que se derrama y los excrementos del animal. En el suelo permanece el sombrero del picador adornado con una gran moña o cucarda y otra pieza del vestuario, probablemente el capote.

Este grupo escultórico figuró en la Exposición Universal de Roma de 1911 junto a otras dos obras del artista: los bustos del barítono Titta Ruffò y el tenor Giuseppe Anselmi²⁷. De hecho la prensa de la época recoge ampliamente la presencia de Benlliure en esta muestra internacional. Así, en *El País* del veintiséis de mayo de 1911, apareció una reseña que manifestaba «El envío de Benlliure ha de producir, seguramente en Roma, gran sensación. El grupo titulado «El coleo», que reproduce una suerte de la lidia de toros, es, sin disputa, una de las obras maestras del insigne escultor, y acaso la más importante como composición escultórica»²⁸. En otra de las publicaciones aparecidas por esa fecha se podía leer: «Todos los periódicos de Roma han hecho grandes y merecidos elogios de la soberbia obra de Benlliure. Y estas alabanzas de los críticos no han sido más que expresión sincera del unánime juicio público que formularon desde el Rey Víctor Manuel al más modesto aficionado á las bellas artes./ El triunfo personal del ilustre escultor debe enorgullecernos, porque no es solo honor para el artista sino para el Arte español y para nuestra Patria»²⁹. Por su parte, *El Heraldó de Madrid*, del veintinueve de junio de 1911 se hizo eco de la llegada al pabellón español del escultor para supervisar la correcta colocación de la obra³⁰. E incluso parece que el propio rey Víctor Manuel III de Italia (1869-1947) se interesó por este conjunto escultórico, junto a los lienzos presentes también en la exposición: *El puerto de Valencia* de Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), *Un cementerio moro* de José Benlliure Gil (1855-1937) y otras pinturas, quedando constancia de ello en la prensa de ese año que aludió a las adquisiciones del monarca en la Exposición Universal³¹. Sin embargo, no

tenemos más detalles de la pretendida compra de *El coleo* por este soberano que finalmente no llegó a materializarse. En su momento, también se difundió la falsa noticia de que al artista le había sido adjudicado uno de los primeros premios de escultura del concurso internacional dotado con 50.000 liras³², desmentida posteriormente³³.

Lo que sí está contrastado es que poco tiempo después la obra se emplazó en el jardín de la casa de Benlliure y allí permaneció durante algo más de catorce años³⁴. La perfección del modelado que resulta evidente en la minuciosidad anatómica de los cuerpos, la equilibrada composición, unida a las dimensiones de la pieza, y el realismo innegable causaron una gran impresión en su momento. Así consta que se retrataron junto al conjunto la reina María Cristina de Habsburgo (1858-1929), los infantes y numerosas personalidades de la sociedad madrileña, según quedó plasmado en muchas publicaciones periódicas de esos años. La trascendencia de esta obra que en su momento constituyó un verdadero acontecimiento, a juzgar por su reiterada presencia en la literatura de la época, queda expresada también a través de los versos del poeta y autor teatral gaditano José Jackson Veyán (1852-1935), publicados en *La Ilustración española y americana* de junio de 1911, junto a la fotografía de la reina María Cristina en el estudio del artista contemplando *El coleo*:

«Español de cuerpo entero,
El grupo vale un tesoro:
[...]

La ilusión es verdadera,
Buen Mariano, y ya me veo
Como un loco, en la barrera
Aplaudiendo ese «Coleo»
De fama imperecedera.

Añade en tu larga lista
Esta otra hermosa conquista.
¡Cada golpe de cincel
Es una hoja de laurel
En tu corona de artista!

¡Maestro, bien te has portado!...
¡Soberbia estocada has dado!...
¡Yo le diré al «presidente»
Que te dé inmediatamente
La oreja que te has ganado!³⁵»

Inclusive se le menciona en la comedia *La buena suerte* del también gaditano Pedro Muñoz Seca (1879-1936), donde uno de los personajes apunta en tono jocoso: «Que hay tíos borrachos que quieren comprar por veinte duros «El coleo» de Benlliure, «La Salomé» de Romero de Torres y el cuadro de «Las cigarreras de Sevilla», de Bilbao»³⁶. Asimismo, según explica la última esposa del artista, Carmen de Quevedo Pessanha (1887-1974), en su libro titulado *Vida artística de Mariano Benlliure* (1947), obra autorizada por el propio escultor³⁷, aunque en diversas ocasiones se le presentaron al autor ofertas de importancia para la venta de *El coleo*, no fue hasta 1925 cuando accedió a que pasara a ser propiedad del rico terrateniente cubano y gran coleccionista de arte Gómez Mena³⁸.



10. Mariano Benlliure, *El coleo* frente a la antigua casa de la familia Gómez Mena. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.

José Genaro Gómez Mena Vila (1882-1960) fue ciertamente uno de los hombres más ricos de Cuba durante la primera mitad del siglo XX, junto a los Rionda, los Falla Gutiérrez, los Tarafa, Julio Lobo Olavarría y otros. Este acaudalado propietario cubano era hijo del indiano Andrés Gómez Mena (1849-1917), natural de Cadagua (Burgos) y de la cubana Eugenia Carlota Tomasa Vila Pérez (n. 1860). José Gómez Mena era propietario de cuatro centrales azucareros (*Amistad* en Güines, *Gómez Mena* en San Nicolás de Bari, *Merceditas* en Melena del Sur y *Resolución* en Quemado de Güines³⁹) con una capacidad total de molienda de 1.350.000 arrobas diarias de caña. También era dueño de la Manzana de Gómez y de no menos de quinientas casas y edificios de apartamentos, grandes extensiones de tierra, así como una importante colección de obras de arte, una destilería, un molino arrocero, un club de béisbol y otras fábricas. Su única hija, Lillian Rosa Gómez Mena Seiglie (1917-1992), era la principal accionista de la *Industrial Arrocera de Mayabeque S. A.* y se casó en 1936 con el millonario Ildefonso Jerónimo Fanjul Estrada (1909-1980), vástago de la rama cubana de los Rionda, vicepresidente de la *Nueva Compañía Azucarera Gómez Mena*, propietario también de varios centrales azucareros, dueño de un banco y otras empresas⁴⁰.

Inicialmente Gómez Mena emplazó *El coleo* en el patio de su casa de la calle 17, n.º 502, entre D y E, en el Vedado (Ciudad de La Habana), actual Museo Nacional de Artes Decorativas. Precisamente en marzo de 1929 la suntuosa residencia de la familia Gómez Mena, una de las más ostentosas de la capital cubana, donde residían por aquella fecha su hermano Alfonso Gómez Mena Vila (n. 1881) y su esposa María Vivanco Gómez,

exhibía en un espacioso patio, situado en la parte trasera de la casa, el monumental grupo en bronce⁴¹. Este lujoso palacete era propiedad de José Gómez Mena y se comenzó a construir el dos de diciembre de 1924. Después de 1936 quedaron residiendo allí su hija Lillian y su esposo Ildefonso Fanjul⁴². Años más tarde, entre 1939 y 1940, María Luisa Gómez Mena Vila (1880-1963), hermana de José y Alfonso, que habitaba anteriormente una mansión situada en las calles 17 y E, también en el Vedado, se instaló en esta residencia, al enviudar del acaudalado financiero santanderino Agapito de la Cagiga y Aparicio (m. 1936), primer conde de Revilla de Camargo, título nobiliario otorgado el quince de agosto de 1927 por Alfonso XIII⁴³. En sintonía con la trayectoria errática que con frecuencia han tenido este tipo de obras, en los primeros años de la década del cincuenta *El coleo* se trasladó al central azucarero *Amistad*, propiedad de los Gómez Mena, situado en el municipio de Güines, al sur de la provincia La Habana⁴⁴, quedando emplazada sobre un gran pedestal de aproximadamente 145 centímetros de altura, en los jardines, en una especie de plazuela frente a la casa de vivienda, las oficinas, la capilla y el ingenio. A finales del siglo XVIII ese ingenio había sido propiedad de Luis de las Casas y Aragonés, capitán general y gobernador de la isla de Cuba⁴⁵, y más tarde del vasco Joaquín de Arístarain y Goicoechea —cuyo hijo cambió su apellido por Ayestarán—. En 1906 el central azucarero pasó a manos del patriarca de la familia, Andrés Gómez Mena⁴⁶.

Al parecer el avance triunfante de las tropas rebeldes, lideradas por Fidel Castro Ruz, al occidente de la isla de Cuba en 1959, provocó que algunos trabajadores del central trasladaran el conjunto escultórico a una nave eléctrica con objeto de preservarlo de posibles ataques, hasta que más tarde, tras la consolidación del gobierno, fue restablecido a su emplazamiento anterior⁴⁷. Con las nacionalizaciones, el central azucarero pasó a titularidad estatal, llamándose a partir de esa fecha Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*. A consecuencia de ello, la casa de la familia Gómez Mena se transformó en un centro educativo para alumnos con problemas de conducta. Así, *El coleo* pasó de estar en lo que hasta entonces había sido un recinto privado para ocupar un lugar público.

Posteriormente, entre los meses de septiembre y octubre de 1963 se celebró en la Ciudad de La Habana el VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), sobre el tema *La arquitectura en los países en vías de desarrollo*. Por este motivo se solicitó la escultura a la Federación Nacional de Trabajadores Azucareros (FNTA), para ornamentar la capital cubana. Finalizado el evento, los organizadores relegaron la devolución de la obra, pero los empleados del central reclamaron su restitución al comandante Ernesto Che Guevara (1928-1967), por entonces Ministro de Industria⁴⁸. Aprobada la devolución, *El coleo* volvió al batey del central azucarero de Güines, donde actualmente se encuentra (il. 10), pese a varios intentos de trasladarlo a la Ciudad de La Habana. El Museo Municipal de Güines, adjunto a la Dirección Provincial de Patrimonio, se ha opuesto a tal decisión. En la actualidad el grupo escultórico precisa de una pronta restauración, es necesario limpiar el bronce y restablecer el rabo del toro que se partió hace tiempo⁴⁹.

Además debemos señalar que en España se conservan de *El coleo* varias obras preparatorias como un óleo, apuntes a lápiz, dos bocetos —uno a lápiz y otro a lápiz y pluma— y una maqueta de pequeñas dimensiones en escayola⁵⁰. Por último, corresponde precisar que Benlliure realizó muchos de sus trabajos en la fundición artística Masriera y Campins de Barcelona⁵¹. Resulta oportuno señalar que Federico Masriera y Manovens (1846-1932), fundidor, orfebre y escultor, realizó diversas actividades antes de crear la conocida fundición. Exactamente dirigió durante algún tiempo la parte económica y comercial de un taller de joyería, propiedad de su familia y se dice que hacia 1880, se

asoció con la empresa del ebanista Francesc Vidal y Jevellí (1848-1914), llamada F. Vidal y Cía., y juntos alcanzaron gran prestigio como decoradores de interiores. Al desaparecer esa asociación, Federico Masriera creó en 1891 su propio negocio, la fundición artística F. Masriera y Cía., consiguiendo notorios éxitos, en especial tras su refundación como Masriera y Campins, ocurrida en 1896, cuando se asoció con su sobrino Antonio Campins y Vila (1871-1938) y realizaron significativos aportes mediante la recuperación de la técnica de fundición a la cera perdida que daba mayor calidad a las piezas. En 1904 esa sociedad se disolvió y un tiempo después comenzó a funcionar un nuevo taller en Madrid, establecido por Antonio Campins y Benito Codina, donde se realizó *El coleo*, bajo la dirección personal de Mariano Benlliure que constantemente supervisaba la materialización de sus trabajos. Por el sello visible en uno de los ángulos del canto de su base sabemos que este grupo escultórico, de más de 5 toneladas⁵², fue ejecutado en «LA METALOPLÁSTICA/ CAMPINS Y CODINA/ FUNDIDORES MADRID»⁵³. También la firma y la fecha de realización «M. BENLLIURE/ 1911» aparecen perfectamente visibles en el lado posterior sobre la peana.

El artista al referirse a la fiesta taurina expresó: «Cuando pasados los años, y acaso ya el progreso haya terminado con las corridas de toros, esta obra dará fe de una de las grandes pasiones populares de nuestra raza»⁵⁴. Curiosamente estas palabras parecen muy oportunas en el caso de Cuba, donde las corridas de toros fueron prohibidas, a petición del Bando de Piedad para los Animales, en 1898, año de la independencia de la isla de la corona española. Por tanto, esta obra escultórica perpetúa para la memoria colectiva una de las tradiciones más típicamente españolas, así como los vínculos culturales de la isla de Cuba con su pasado histórico.

OTRAS OBRAS

El coleccionismo privado de arte europeo en Cuba, antes de 1959, fue muy importante y estuvo encabezado por nombres como los ya aludidos José Gómez Mena y Julio Lobo Olavarría (1898-1983), Oscar Benjamín Cintas (1887-1957), Tomás Felipe Camacho (1886-1961), Evelio Govantes y Fuertes (1886-1981), Manuel Mimó Abalo (1910-2003), etc.,⁵⁵ que lograron conformar valiosos conjuntos a través de compras en galerías y establecimientos dedicados al comercio de arte en Europa y Estados Unidos. Justamente, la colección de obras de arte reunidas por el matrimonio formado por Ramón García de Osuna Mendive y Sarah Varela-Zequeira⁵⁶ constituyó por su variedad y calidad, una de las más notables que existieron en Cuba antes de 1959. Luis de Soto y Sagarra, catedrático de la Universidad de La Habana, en un artículo de agosto de 1947, publicado en la revista *Carteles*, analizó la composición de esta colección que incluía cuadros de importantes artistas españoles como Julio Romero de Torres (1874-1930), José Moreno Carbonero (1858-1942), Santiago Rusiñol Prats (1861-1931), Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), Ricardo Verdugo Landi (1871-1930), etc. Además de pintura, atesoraban cerámica, mobiliario, porcelanas, objetos de marfil y bronce, sobresaliendo entre estos últimos, una escultura con pedestal de Mariano Benlliure, que el autor del artículo tituló *Toro*⁵⁷. Gracias a las referencias del catálogo de la exposición *Mariano Benlliure y la feria taurina*⁵⁸ —exhibida entre 2007 y 2008 en Valencia—, comisariada por Lucrecia Enseñat Benlliure, presidenta de la Fundación Mariano Benlliure y biznieta del artista, conocemos que el verdadero título de esta obra, fechada entre 1925 y 1930, es *Monumento al toro de lidia*.



11. Mariano Benlliure, *Monumento al toro de lidia*, 1925-1930, bronce. Inicialmente colección Osuna-Varela Zequeira, La Habana. © Centro de documentación «Antonio Rodríguez Morey». Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de La Habana.

La gran pasión por los animales del maestro valenciano quedó plasmada también en esta escultura, de medianas dimensiones (69 × 68 × 38 centímetros) que con gran realismo y detalle representa un toro de lidia que exhibe su perfecta anatomía, fuerza y vigor, y el estilo de sus movimientos, capaces de generar un gran espectáculo. El toro meleno y astracanado está captado en el momento de su salida al ruedo, procedente del chiquero, y, más allá de su hermosura natural, la postura altiva y la testuz erguida, generan una imagen de especial belleza del animal (il. 11). De esta manera, «es interesante constatar las posibilidades efectistas que de suyo tiene la representación del ímpetu animal a la hora de dotar a la escultura de una cierta espectacularidad, incluso sin necesidad de traspasar los límites de lo verosímil. [...] Una fascinación por la ecllosión centrífuga emerge de la reacción animal, cuyas líneas de fuerza encadenadas dan una sensación de dinamismo y movimiento. En definitiva, el tratamiento del animal como un motivo escultórico exento podemos considerarlo, en sí mismo, como una actitud moderna, en la medida que escapa a la construcción de un relato en términos trascendentales y heroicos, ya que sus protagonistas no son portadores de una razón moral que los impulsa a actuar de un modo determinado»⁵⁹.

Asimismo, esta obra de exquisita factura técnica también recrea el entorno y el contexto de la fiesta taurina, pues el pedestal rectangular está realzado con la secuencia de escenas

de una corrida en bajorrelieve. Se observa en la escultura el realismo presente en una buena parte de la producción del artista en estos años tardíos. En consecuencia, el bronce se constituye en el material apropiado para la representación realista del esplendor taurino, propio de un contexto en el que esta celebración no estaba tan cuestionada como ocurre en nuestros días.

El desconocimiento sobre la localización actual de esta pieza nos imposibilita un análisis exhaustivo que podría aportar mayores detalles a su descripción, pero a partir del catálogo de la exposición mencionada anteriormente conocemos que en 1920 el artista donó varias obras al Museo de Bellas Artes de Valencia y, entre ellas se encontraba un modelo en escayola del *Monumento al toro de lidia*, realizado en fecha cercana a 1917, que, años después de su fallecimiento y a petición del Ayuntamiento de Valencia, fue utilizado para realizar dos copias en bronce a partir del yeso original, que como consecuencia del proceso terminó dañado de forma irreversible⁶⁰. Precisamente, una de estas se exhibió en la mencionada muestra y partiendo de la descripción que se realiza de ella podemos aportar algunos otros elementos que ayudan a conocer mejor la obra objeto de nuestro análisis. En ese sentido, podemos precisar detalles de la «gran peana en que modela en bajorrelieve, el desarrollo completo de la corrida de toros que representa en seis escenas, una en cada frente y dos en las caras largas, separadas por dos majas en altorrelieve. La secuencia se inicia con un lance de capa, prosigue en el lateral derecho con las suertes de varas y banderillas, intercalando entre ellas la estilizada figura de una maja envuelta en un gran mantón de Manila; en la cara posterior un lance de muleta, y finalmente la suerte suprema y las mulillas, separadas por otra maja tocada con peineta y mantilla que semioculto su rostro tras un abanico»⁶¹. Este mismo programa terminó siendo aprovechado por el artista para el pedestal de otras de sus obras, por ejemplo lo encontramos también representado en *Las dos víctimas de la fiesta*, fechada en 1943.

Gracias a la prensa de la época tenemos conocimiento de que la referida familia Gómez Mena, también tenía en su colección otras dos obras de Benlliure, un monaguillo y un toro en plata, que formaban parte de su extenso patrimonio artístico en el que constaban firmas como Mariano Fortuny Marsal (1838-1874), Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921), y los mencionados Joaquín Sorolla, José Moreno Carbonero, Santiago Rusiñol, entre otros. No obstante, sabemos que un gran número de este tipo de obras, pertenecientes a colecciones particulares, después de 1959 pasaron a posesión del Estado, tras las confiscaciones y nacionalizaciones de propiedades particulares derivadas de la Política de Recuperación de Valores del Estado⁶². Sin embargo, pese a habernos esforzado en la búsqueda, no hemos conseguido localizarlas en los museos e instituciones culturales de la Ciudad de La Habana y no tenemos mayores referencias al respecto que una escueta mención aparecida en un reportaje de la época⁶³. Por otro lado, desconocemos si estas esculturas, probablemente de pequeño formato, formaban parte del patrimonio que salió de la isla al emigrar sus propietarios al extranjero después del triunfo de la revolución⁶⁴.

También tenemos noticias, gracias a una conversación sostenida con Lucrecia Enseñat Benlliure, de la existencia en una colección privada cubana de otra obra del maestro valenciano⁶⁵. En este caso se trata de la talla en madera policromada de un *Sagrado Corazón de Jesús*, de 70 centímetros de altura, fechada en 1935, que fue propiedad de los descendientes de Fernando Villapol —figura estrechamente vinculada al presidente Gerardo Machado—. Quizás, las últimas referencias de la escultura datan del período en que estaba en poder de la popular presentadora de radio y televisión cubana, Nitza Villapol Andiarena (1923-1998), escritora de libros culinarios y experimentada cocinera, sobrina del mentado

Fernando Villapol. Todo parece indicar que la pieza fue comprada por esta familia en el taller de Benlliure en 1947 y la embajada cubana emitió un certificado de propiedad a favor de los interesados, fechado el veintiocho de octubre de 1947, que contiene una foto en el reverso y el permiso de exportación, formulado por Patrimonio Artístico Nacional con fecha de treinta y uno de octubre de ese año⁶⁶. No obstante, a día de hoy este trabajo también se encuentra en paradero desconocido y la bibliografía existente no aporta descripción alguna ni mayor información sobre ella.



12. Mariano Benlliure, Pareja de candelabros, 1936, bronce. Museo de la Ciudad, La Habana. © Archivo Mariano Benlliure, Madrid.

A este grupo de esculturas se suma una pareja de candelabros, que adquieren mayor relevancia, dada la trascendencia artística de su autor. Estos trabajos menores ejemplifican otros aspectos de la producción artística del creador valenciano, al tiempo que demuestran que la presencia de sus obras fuera de las fronteras españolas no se reduce a esculturas de gran envergadura y encargos públicos sino también a objetos utilitarios de valor decorativo y funcional que podrían no estar localizados en su totalidad, lo cual abre la posibilidad de que en un futuro puedan aparecer otras obras de este tipo, no solo en Cuba. El Museo de la Ciudad, ubicado en el antiguo Palacio de los Capitanes Generales de La Habana Vieja, entidad adscrita a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, expone la mencionada pareja de candeleros de 42 centímetros de altura, realizados en bronce, decorados con motivos vegetales y querubines (il. 12). Están firmados y fechados

en su base («M. Benlliure/ 1936») y antes de ingresar en esta institución de titularidad estatal pertenecieron a la colección privada de Francisco Mendieta. Su entrada al museo se produjo el siete de julio de 1973⁶⁷. Estos candeleros presentan una sencilla decoración, que se inicia en la base con estilizadas hojas de acanto, continúa en el fuste a modo de un erguido tallo vegetal, con incisiones de rayas paralelas, que rematan en la zona superior en dos capullos que sobresalen ligeramente y una especie de capitel con dos cabezas de querubines alados. Las hojas de acanto, se convierten en este caso en elemento decorativo, aunque su significado se vincula con el triunfo, mientras que las caritas de los niños remiten a un lugar común, que asocia esta iconografía con lo poético y celestial, capaces por tanto de integrar lo decorativo y lo funcional. Pese a ser obras tardías y, por ende, ejecutadas en la fase realista, se observan aquí ciertos efectos que lejanamente remiten a los ritmos delicuescentes de las obras modernistas de Benlliure de principios del pasado siglo.

Por último, el investigador cubano José Veigas Zamora en su libro *La Escultura en Cuba. Siglo XX*, en el apartado dedicado a Mariano Benlliure, además del panteón de la familia Falla Bonet y *El coleo*, refiere la presencia de un busto en bronce del expresidente de la república Gerardo Machado, de 70 centímetros de altura, fechado en 1930, pero el autor no ofrece más datos sobre su paradero actual⁶⁸ y hasta el momento nada hemos encontrado al respecto, ni en la prensa, ni en la bibliografía general. Sin embargo, se sabe que una obra de iguales proporciones realizada en bronce con pátina marrón verde y fechada en el mismo año, que también representa la figura de Gerardo Machado —aunque de cuerpo entero—, fue subastada en abril de 1998 en Madrid por la casa de subastas Sotheby's⁶⁹, sin que, dadas las diferencias al afrontar el retrato, tengamos certeza de que se trate de la misma obra. La escultura subastada era una versión a pequeño formato, de la proyectada por el artista para el monumento a Cuba que se iba a levantar en el Parque del Retiro de Madrid, que nunca llegó a completarse⁷⁰. En cualquier caso, esta pieza y el resto de los ejemplos comentados hasta aquí ilustran la presencia de la obra de Mariano Benlliure en Cuba.

A excepción de *El coleo*, todas las obras recogidas en este artículo pertenecen a la última etapa de Benlliure, etiquetada simplemente como realista, pero en sí mismas estas piezas cubanas corroboran la complejidad de esta corriente en los últimos trabajos del artista, pues en unos casos evidencia una acusada expresividad, en otros ecos modernistas, e incluso la frialdad clásica. Asimismo todas son magníficos exponentes de la pericia y el buen hacer de un gran maestro.

NOTAS

1. Sobre este particular, vid. *Colecciones de Arte Universal. Museo Nacional de Bellas Artes*, La Habana: Letras Cubanas, 2001.
2. Resulta de interés la visita que Antonio Rodríguez Morey (1872-1967), director del Museo Nacional de Cuba realizó en 1919 a Madrid, comisionado por el gobierno cubano, con el objetivo de adquirir copias y reproducciones de las obras más sobresalientes del tesoro artístico español (El Greco, Velázquez, Goya y otros). Por entonces, la Dirección de Bellas Artes estaba en manos de Mariano Benlliure, quien, según recoge la prensa de la época, ofreció facilidades para que Rodríguez Morey cumpliera con éxito su misión. En este sentido, vid. PERDIGÓN, J. M., «Arte y artistas: Cuba y España», *La Ilustración española y americana* (en adelante *IEA*), n° 40 (30 octubre 1919), p. 15.
3. Sobre este punto concreto, vid. «En la Legación de Cuba. Una brillante fiesta de conmemoración», *El Sol*, (Madrid, 21 mayo 1925), p. 2.
4. La obra de la figura de Benlliure aparece recogida en todos los manuales y obras generales de la escultura española de los siglos XIX y XX, pero como bibliografía específica sobre el tema vid. MONTOLIÚ SOLER, V., *Maria-*

- no Benlliure, 1862-1947, Valencia: Diputación valenciana, 1997; QUEVEDO PESSANHA, C., *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid: Espasa-Calpe, 1947; y VV.AA., *Los Benlliure: Retrato de familia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
5. Según el historiador cubano Manuel Moreno Fraguas (1920-2001), este término fue utilizado por Francisco de Frías y Jacott (1809-1877), conde de Pozos Dulces, para referirse a la oligarquía azucarera de la isla de Cuba. Posiblemente en imitación al vocablo *planthocracy* (plantocracia) popularizado en Inglaterra para denominar a los grupos políticos representantes de los *planters* (productores azucareros) de las Antillas inglesas. En este sentido, vid. MORENO FRAGUAS, M., *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, Barcelona: Crítica, 2001, p. 648.
 6. Sobre este particular, vid. JIMÉNEZ SOLER, G., *Los propietarios de Cuba 1958*, La Habana: Ciencias Sociales, 2006, pp. 202-206.
 7. Vid. sobre todo, QUEVEDO PESSANHA, C., *op. cit.*, pp. 622-625.
 8. *Ibid*, pp. 622-623.
 9. Hacemos referencia a la avenida Cristóbal Colón que se extiende desde la entrada principal o Portada de la Paz, proyectada por el arquitecto ferrolano Calixto de Loira y Cardoso, hasta la capilla central de la necrópolis. En esta vía sobresalen además, el monumento a los bomberos (1897) de Agustín Querol y Julio Martínez-Zapata y el mausoleo de Nicolás Rivero y Muñiz, primer conde del Rivero (1925) de Moisés de Huerta. Sobre esta cuestión, vid. LAGUNA ENRIQUE, M. E., «Los cementerios y las ciudades patrimonio de la Humanidad. Valores patrimoniales del Cementerio de Colón de La Habana y la presencia de artistas españoles», en *Simposio Internacional Soluciones sostenibles para las ciudades patrimonio mundial*, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2010, pp. 279-291.
 10. MASCARILLA, «Una exposición en el estudio de Mariano Benlliure», *La Época*, (Madrid, 7 mayo 1935), p. 3.
 11. Vid. «Arte y Artistas: Tres grandes obras de Mariano Benlliure», *ABC*, (Madrid, 24 abril 1935), pp. 38-39.
 12. La puerta está firmada y fechada en el extremo inferior derecho: «M. BENLLIURE/ 1936».
 13. Vid. MEDINA FERNÁNDEZ, A., *Guía de la Necrópolis «Cristóbal Colón» de La Habana*, Barcelona: Escudo de Oro, 1998, p. 24.
 14. El Museo Municipal «Mariano Benlliure» de Crevillente (Alicante) conserva el molde en escayola utilizado para la fundición de esta puerta de bronce, fechado en 1935, aunque debemos especificar que la puerta está fechada y firmada un año después. Sobre este particular, vid. TRENAS, J., «Un Museo Municipal «Mariano Benlliure» en Crevillente», *ABC*, (Madrid, 2 julio 1961), pp. 58-59. El museo, actualmente permanece cerrado por remodelación y conserva además la maqueta del panteón y el boceto en escayola de la figura de mujer con niño en brazos (la *Protección*). De igual modo, el Museo de Bellas Artes de Valencia guarda en sus almacenes los modelos en escayola de la otra figura de mujer (el *Dolor*), del Sagrado Corazón de Jesús y otro de los modelos utilizados para la figura femenina con niño, Archivo Mariano Benlliure, (en adelante AMB). Esta información ha sido suministrada por Lucrecia Enseñat Benlliure, Fundación Mariano Benlliure, Madrid.
 15. BAZÁN DE HUERTA, M., *La escultura monumental en La Habana*, Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 1994, pp. 150-151.
 16. *Ibid*.
 17. Sobre este particular, vid. BERMEJO LORENZO, C., *Arte y arquitectura funeraria: Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 266-269.
 18. Sobre el panteón de la familia Falla Bonet y su relevancia dentro de la Necrópolis de Colón de la Ciudad de La Habana, vid. LAGUNA ENRIQUE, M. E., *La obra de los arquitectos y escultores españoles en el Cementerio de Colón de La Habana*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, pp. 152-154. (Trabajo de Grado).
 19. BENLLIURE GIL, M., «Actualidades artísticas. Dice Mariano Benlliure», *Caras y caretas*, n° 1961 (Buenos Aires, 2 mayo 1936), p. 31.
 20. Sobre esta cuestión, vid. MASCARILLA, *op. cit.*, p. 3, y QUEVEDO PESSANHA, C., *op. cit.*, p. 624.
 21. Adelaida Falla Bonet y su esposo Viriato Gutiérrez Valladolid tienen otro panteón en la Necrópolis de Colón, presidido por una escultura realizada por Moisés de Huerta a petición del matrimonio que representa a modo de niño Jesús al hijo pequeño de la pareja, Viriatico, fallecido en 1924 a la temprana edad de cuatro años. Vid. LAGUNA ENRIQUE, M. E., *op. cit.*, 2009, pp. 150-152, 176-178.
 22. Vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *Mariano Benlliure y la feria taurina*, Generalitat Valenciana: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2007.
 23. Las dimensiones de este grupo escultórico son 124 x 299 x 277 centímetros.
 24. Vid. «Nueva obra de Benlliure», *Revista general de enseñanza y bellas artes*, n° 16 (Madrid, 15 agosto 1910), p. 6.
 25. «Miuras en Bronce: una obra de Mariano Benlliure», *La Correspondencia de España*, (Madrid, 28 julio 1910), p. 1.
 26. Vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 225.

27. Sobre esta cuestión, vid. «De arte. La exposición de Roma», *La Correspondencia de España*, (Madrid, 16 marzo 1911), p. 1; «La Comisión francesa visitando estudios», *La Acción*, (Madrid, 16 mayo 1918), p. 2; «Catalogo de la Mostra di Belle Arti», *Esposizione Internazionale di Roma di 1911*, n° 251 (Roma, 1911), p. 315; y «Catalogo del Padiglione Spagnuolo», *ibíd.*, p. 16. Precisamente, el ocho de julio de 1911 quedó inaugurada la sala donde expuso sus obras Mariano Benlliure, en el pabellón de España de la Exposición Internacional de Bellas Artes. Sobre este particular, vid. FRANCHI, F., «Informaciones de Roma. Los artistas españoles», *ABC*, (Madrid, 8 julio 1911), p. 7; y FRANCHI, F., «De nuestro corresponsal. ABC en Roma. La sala de Benlliure», *ibíd.*, p. 4.
28. «El envío de Benlliure á Roma», *El País*, (Madrid, 26 mayo 1911), p. 3.
29. «Notas de Arte. El triunfo de Benlliure en Roma», *La Época*, (Madrid, 18 julio 1911), p. 3.
30. Vid. «De Roma», *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 29 junio 1911), p. 3.
31. Vid. «España en Roma», *Revista general de Enseñanza y Bellas Artes*, (Madrid, 15 noviembre 1911), p. 13.
32. TEDESCHI, E., «Gloria y dinero. Nuestros artistas en Roma», *El Imparcial*, (Madrid, 28 septiembre 1911), p. 1.
33. Vid. BAZÁN DE HUERTA, M., «La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español», *Norba-Arte*, 8, Cáceres: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, 1989, p. 239-240.
34. Sobre este particular, vid. QUEVEDO PESSANHA, C., *op. cit.*, p. 344; y ALCÁNTARA, F., «La vida artística. En el estudio de Mariano Benlliure. A ver el mausoleo de Joselito», *El Sol*, (Madrid, 18 abril 1924), p. 2.
35. JACKSON VEYÁN, J., «Á Mariano Benlliure, ante el grupo en bronce «El Coleo»», *IEA*, n° XXI (Madrid, 8 junio 1911), p. 323.
36. MUÑOZ SECA, P., *La buena suerte: comedia en tres actos*, Madrid: Sociedad de autores españoles, 1924, p. 63.
37. Esta monografía fue publicada con la autorización del artista que expresó al referirse al libro: «obra que conozco en todas sus partes y cuenta no solo con mi beneplácito, sino con mi más sincero agradecimiento». Vid. QUEVEDO PESSANHA, C., *op. cit.*, p. 1.
38. *Ibíd.*, p. 344.
39. Se refiere en este caso a los centrales azucareros que después del primero de enero de 1959 pasaron a ser denominados *Amistad con los Pueblos*, Héctor Molina Riaño, Gregorio Arlech Mañalich y José René Riquelme, respectivamente.
40. Vid., entre otros, JIMÉNEZ SOLER, G., *op. cit.*, pp. 206-208, 259-262; y BIANCHI ROSS, C., «Gómez Mena», *Juventud Rebelde*, (La Habana, 16 abril 2006), p. 9.
41. Sin embargo, el catálogo de la exposición *Mariano Benlliure y la feria taurina*, recoge el testimonio de un veterano trabajador del central azucarero que asegura que Pepín Rivero, propietario de *El Diario de la Marina* de La Habana, fue quien adquirió la obra de Mariano Benlliure, en vísperas de la Guerra Civil española, después de varias tentativas frustradas, saliendo del puerto de Barcelona con destino a Cuba en 1936. Presuntamente Rivero emplazó *El coleo* en el jardín de su casa de El Vedado en la Ciudad de La Habana hasta que en 1956, presionado por sus problemas financieros, se vio precisado a venderla a la familia Gómez Mena. En este sentido, vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 227. No obstante, como hemos visto, a través de *El Heraldo de Cuba*, queda demostrado que en los inicios del mes de marzo de 1929, esta obra ya era propiedad de la familia Gómez Mena y se encontraba emplazada en el jardín de su casa del Vedado como lo demuestra un reportaje de esa fecha publicado en la sección dedicada al arte y decoración, que por lo demás incluye una imagen. Vid. MOLINA, R., «El palacete de los esposos Gómez Mena-Vivanco», *El Heraldo de Cuba*, (La Habana, 3 marzo 1929), p. 29.
42. Archivo Histórico Nacional de Cuba, (en adelante AHNC), expediente 17621, (2 de diciembre de 1924). Además, vid. Solicitud de expedición de habitabilidad correspondiente a la casa situada en la calle 17 esquina E, Vedado, propiedad de José Gómez Mena, AHNC, expedientes 17621, 17337, 32458 y 40397.
43. Como bibliografía específica sobre esta residencia vid., *Historia del Museo de Artes Decorativas*, Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas de La Habana, La Habana: Dirección de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura, 1982, expediente 1. También sobre la historia del museo, vid., entre otros, ACOSTA, A., «Crónicas en dos épocas», *Cuba Internacional*, n° 145 (La Habana, 1982), pp. 32-34; ÁLVAREZ DE CAÑAS, P., «Gran comida en honor de los condes de Barcelona», *El País*, (La Habana, 5 marzo 1948), pp. 5-7; BOUDET, R., «¿Se puede pasar?», *Revolución y Cultura*, n° 43 (La Habana, 1976), pp. 4-9; y SOSA, N., «Llegue a la puerta y pida un guía», *Bohemia*, no 96 (La Habana, 1970), pp. 7-10. Además, sobre Agapito de la Cagiga y Aparicio vid. NIETO Y CORTADELLAS, R., *Dignidades nobiliarias en Cuba*, Madrid: Cultura Hispánica, 1954, p. 446; y ALONSO DE CADENAS Y LÓPEZ, A. y CADENAS Y VICENT, V., *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Ediciones de la Revista Hidalguía, 2004, p. 791.
44. Según indicó el antiguo jardinero de la familia Gómez Mena y vecino del central azucarero, Feliciano Ascuy Echenique, en los meses de noviembre o diciembre de 1950 o 1951, *El coleo* fue trasladado desde la capital a la villa mayabequina en un camión, propiedad de Benigno Villar, arribando a su destino en horas del mediodía. Al

- parecer en la casa se celebró una gran fiesta por la llegada del grupo escultórico con la presencia de importantes agrupaciones musicales del momento. Sobre esta cuestión, vid. HERNÁNDEZ PEÑA, K., «Origen del Coleo: una incógnita histórica», *Radio Güines Digital*, (La Habana, 13 enero 2009), p. 1.
45. Luis de las Casas y Aragonri (1745-1800) fue nombrado gobernador de Cuba en 1790, poniendo en marcha una interesante política de desarrollo para la isla. Destacan en su actuación la fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, la publicación del *Papel Periódico de La Habana*, un importante plan de higienización para el empedrado de las calles y plazas, la depuración de la Zanja Real, la regularización de la recogida de basuras en la ciudad y la creación de una biblioteca pública. Regresó a España en 1796 para ocupar el cargo de capitán general de Valencia. Sobre este particular, vid., entre otros, PEZUELA Y LOBO, J., *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba*, vol. 1, Madrid: Imprenta del establecimiento de Méllado, 1863-1866, pp. 202-203, 345-346.
 46. Archivo Registro de la Propiedad de Güines, T-107, F-174. Notas marginales T-71. F-153. Inscripción: II. Además, vid. MORENO FRAGINALS, M., *op. cit.*, pp. 46-47.
 47. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, A., «Benlliure y su coleo», *El Habanero digital*, (La Habana, 1 enero 2008), p. 1.
 48. Museo Municipal de Güines, Registro de Bienes Culturales, expediente conjunto escultórico *El coleo*. También vid. «Fiesta brava sobre un pedestal», *El Habanero*, n° 70 (La Habana, 25 septiembre 1992), pp. 1-2.
 49. El fragmento del rabo que le falta está guardado en el Museo Municipal de Güines aguardando que la escultura sea restaurada.
 50. Sobre este particular, vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, pp. 223-224, 250-251.
 51. Todo parece indicar que Benlliure conoció a Masriera en Roma y le encargó algunos de sus trabajos cuando abrió la fundición en Barcelona. Sobre este particular, vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 105.
 52. *Ibid.*, p. 224.
 53. Sobre esta cuestión, vid. ARROYO LLERA, F., *La dimensión artística y social de la ciudad*, Madrid: Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002, p. 66; y VV.AA., *Los Masriera*, Salamanca: Caja Duero, 2000. Igualmente, vid. ROCHA ARANDA, O., *El modernismo en la arquitectura madrileña: génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 50, 184, 215-216, 347-349.
 54. ZALDÍVAR, A., «Crónicas de España: La escultura americana de Mariano Benlliure», *Carteles*, n° 3 (La Habana, 15 enero 1950), pp. 24-26.
 55. Sobre estas colecciones privadas, vid. entre otros, SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional», *Carteles*, n° 1 (La Habana, 12 mayo 1946), pp. 48-53; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección de Tomás Felipe Camacho», *Carteles*, n° 2 (La Habana, 19 mayo 1946), pp. 40-45; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. Colección María Dolores Machín», *Carteles*, n° 4 (La Habana, 2 junio 1946), pp. 32-37; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección del conde San Fernando de Peñalver», *Carteles*, n° 6 (La Habana, 16 junio 1946), pp. 32-36; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Evelio Govantes», *Carteles*, n° 11 (La Habana, 21 julio 1946), pp. 36-40; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Ignacio Ponce de León», *Carteles*, n° 20 (La Habana, 22 septiembre 1946), pp. 35-39; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección García Hernández», *Carteles*, n° 25 (La Habana, 27 octubre 1946), pp. 36-41; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Valdivia de Santo Tomás», *Carteles*, n° 32 (La Habana, 15 diciembre 1946), pp. 36-40; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. Algunas obras de la galería Malpica pertenecientes hoy a otros coleccionistas: del Valle, Quílez, Mendiola», *Carteles*, n° 9 (La Habana, 2 marzo 1947), pp. 36-41; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Mimó Abalo», *Carteles*, n° 41 (La Habana, 10 octubre 1948), pp. 17-18, 20-21; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Mingorance», *Carteles*, n° 47 (La Habana, 21 noviembre 1948), pp. 22-25; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. Sorolla en la colección Gómez Mena», *Carteles*, n° 33 (La Habana, 13 agosto 1949), pp. 32-40 y SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Gómez Mena», *Carteles*, n° 40 (La Habana, 2 octubre 1949), pp. 16-21.
 56. Sobre este matrimonio, progenitores y descendencia, vid. SANTA CRUZ Y MALLÉN, F. X., *Historia de familias cubanas*, vol. 7, Florida: Ediciones Universal, 1940, p. 171.
 57. En específico sobre esta colección vid. SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional: La colección Osuna-Varela Zequeira», *Carteles*, n° 35 (La Habana, 31 agosto 1947), pp. 36-41.
 58. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 189-190.
 59. REYERO, C., «Visones modélicas de un espectáculo con animales», en ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 61.
 60. *Ibid.*, pp. 190-191. Además vid. MONTOLIÚ SOLER, V., *op. cit.*, p. 368; y SANTA-ANA Y ÁLVAREZ OSSORIO, F., y CA-

- TALÁ I GORGUES, M. A., *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: centenario de un homenaje*, Valencia: Dirección General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico, 2000.
61. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, pp. 190-191.
 62. En este sentido, vid. «Ocupan objetos de oro y cuadros famosos en la residencia de Gómez Mena», *Prensa Libre*, (La Habana, 3 febrero 1961), p. 1; «Pretendían robar al pueblo, ocultando millones en oro, plata y cristal. La condesa Revilla Camargo», *Hoy*, (La Habana, 2 febrero 1961), p. 1; y SARRÍA, E., «Señores de sangre azul», *Juventud Rebelde*, (La Habana, 12 mayo 2002), pp. 8-9. En concreto, sobre la política de recuperación de valores del Estado, vid., entre otros, LÓPEZ CAMPISTROUS, D. M., *Un estudio de la historia del coleccionismo de Arte Universal en el Museo Nacional de Bellas Artes. Museo Nacional de Bellas Artes*, La Habana, 2007, pp. 62-65. (Tesis de Maestría).
 63. Vid. MOLINA, R., *op. cit.*, p. 29.
 64. En 1959, María Luisa Gómez Mena marchó a Estados Unidos y la mansión quedó al cuidado de su sobrino Francisco Gómez Mena, que en 1961 se exilió en España, permaneciendo en la vivienda solamente la servidumbre, hasta que se produjo la confiscación del inmueble y todos los bienes artísticos. En 1964 la residencia se destinó para el Museo Nacional de Artes Decorativas que fue inaugurado oficialmente el veinticuatro de julio de ese año. En este sentido, vid. *Historia del Museo de Artes Decorativas*, expediente 1, vid. nota 43.
 65. Quiero agradecer la colaboración de Lucrecia Enseñat Benlliure, presidenta de la Fundación Mariano Benlliure, que me facilitó esta información.
 66. AMB, vid. nota 14.
 67. *Ibid.*
 68. Sobre este particular, vid. VEIGAS ZAMORA, J., *La Escultura en Cuba. Siglo XX*, Santiago de Cuba: Oriente, 2005, p. 472. En conversación mantenida con el autor nos ha comentado la posibilidad de que este busto hubiese sido destruido.
 69. Aparece citada entre las obras que alcanzaron los precios más elevados en las subastas españolas de ese año con cuatro millones de pesetas. En este sentido, vid. MERCHÁN DÍAZ, M., «Record de ventas en las subastas españolas», *Anuario El País, 1999*, (Madrid, 1999), p. 319.
 70. AMB, vid. nota 14. Sobre el monumento a Cuba, vid. entre otros, «Descubierto sin descubrirlo», *ABC*, (Madrid, 2 enero 1970), p. 95; y APARISI LAPORTA, L. M., «Presencia del continente americano en la iconografía madrileña (Primera parte)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 46 (Madrid, 2006), pp. 592-593.

