

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en Historia Contemporánea (R. D. 99/2011)

Universitat de València



Blasco Ibáñez, Sorolla y Benlliure:
rumores de fama, ecos de celebración

Presentada por:

Blanca Cerdá Aznar

Dirigida por:

Dr. Justo Serna Alonso

Dr. Francisco Fuster García

Valencia, enero de 2023

Blasco Ibáñez, Sorolla y Benlliure:
rumores de fama, ecos de celebración

La Fama

Del orbe un lugar hay en el medio, entre las tierras y el mar
y las celestes extensiones, los confines de ese triple mundo,
desde donde lo que hay en dondequiera, aunque largos trechos disten,
se divisa, y penetra toda voz hasta sus huecos oídos.

La Fama lo posee, y su morada se eligió en su suprema ciudadela,
e innumerables entradas y mil agujeros a sus aposentos
añadió y con ningunas puertas encerró sus umbrales.

De noche y de día está abierta: toda es de bronce resonante,
toda susurra y las voces repite e itera lo que oye.

Ninguna quietud dentro y silencios por ninguna parte;
y ni aun así hay gritos, sino de poca voz murmullos
cuales los de las olas, si alguien de lejos las oye, del piélagos
ser suelen, o cual el sonido que, cuando Júpiter
increpa a las negras nubes, los extremos truenos devuelven.

Sus atrios un gentío los posee. Vienen, leve vulgo, y van,
y mezclados con los verdaderos los inventados deambulan,
miles de tales rumores, y confusas palabras revuelan.

De los cuales, éstos llenan de relatos los vacíos oídos,
éstos lo narrado llevan a otro, y la medida de lo inventado
crece y a lo oído algo añade su nuevo autor.

Allí la Credulidad, allí el temerario Error
y la vana alegría está, y los consternados Temores,
y la Sedición repentina, y de dudoso autor los Susurros.
Ella misma qué cosas en el cielo y en el mar se pasen
y en la tierra ve e inquiere a todo el orbe.

Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, libro XII.

RESUMEN

Esta tesis doctoral se aproxima a la construcción de una triada artística, compuesta por Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure, como un artefacto cultural arraigado, en el contexto del cambio de siglo. Con motivo de sus éxitos artísticos y literarios en el extranjero, la proyección de sus trayectorias y el aumento de su visibilidad va a encontrar una importante vía propagadora en la prensa. A principios del novecientos, la victoria de tres valencianos eminentes será interpretada, por estos medios periodísticos, según una pauta vivificadora. Un contrapunto discursivo que se enfrenta a las señales de una decadencia endémica.

En su condición de creadores, de emergente notoriedad, llegarán a ser considerados como hombres representativos de la cultura valenciana e, incluso, con los oportunos matices, de la española. Las imágenes nacionales a las que son asociados coexisten con otras, en pugna. En este sentido, también serán percibidos como una suerte de antimodelo. Esta dialéctica va a articular sus representaciones, como insignes emblemas del Mediterráneo. Vástagos de una tierra feraz, de una cuna del arte, sus talentos creativos se interpretan como una propensión natural, propia de los hombres de la región. Los reconocimientos y honores obtenidos en el extranjero favorecerán una apropiación discursiva y simbólica de tales proezas, que inspirará iniciativas encomiásticas con escasos precedentes. Se advierten los signos de transformación de los mecanismos laudatorios habituales, que privilegian una suprema celebración del triunfo en el tiempo presente. En este sentido, la gestación de un homenaje se ha analizado como aquel proceso enaltecedor, que favorece la consolidación de la fama y notoriedad de tales figuras públicas. Es también un contexto en el que se socializan artefactos culturales vinculados a estos individuos. Los afectos, que nutren la representación del nexo entre estos creadores, van a convertirse en un salvoconducto por el que transitar entre esferas públicas y privadas del personaje. La asociación de la región a esta triada artística triunfante se relatará en términos de renovación. Una retórica que encuentra en el combinado de elementos tradicionales y otros propios de la modernidad, una clave de progreso. Así mismo, el ideal de una Atenas española orientará las agencias de estos hombres representativos, en las primerías del siglo XX.

Para desarrollar esta tesis doctoral se ha seguido una línea de investigación que se enmarca en la Historia Cultural. Entendiéndola en su transversalidad, como una encrucijada, en la que convergen los aportes de diferentes disciplinas y paradigmas historiográficos.

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat aborde la construction d'une triade artistique, composée de Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla et Mariano Benlliure, comme un artefact culturel enraciné, dans le contexte du changement de siècle. À l'occasion de ses succès artistiques et littéraires à l'étranger, la projection de ses trajectoires et l'augmentation de sa visibilité va trouver une importante voie de propagande dans la presse. Au début des neuf cents, la victoire de trois valenciens éminents sera interprétée, par ces moyens journalistiques, selon un schéma vivifiant. Un contrepoint discursif qui fait face aux marques d'une décadence endémique.

En tant que créateurs, de notoriété émergente, ils deviendront considérés comme des hommes représentatifs de la culture valencienne et même, avec les nuances opportunes, de la culture espagnole. Les images nationales auxquelles elles sont associées coexistent avec d'autres, en concurrence. En ce sens, ils seront également perçus comme une sorte d'anti-modèle. Cette dialectique va articuler ses représentations, comme d'insignes emblèmes de la Méditerranée. Descendants d'une terre fertile, d'un berceau de l'art, leurs talents créatifs sont interprétés comme une propension naturelle, propre aux hommes de la région. Les reconnaissances et les honneurs obtenus à l'étranger favoriseront une appropriation discursive et symbolique de ces exploits, qui inspireront des initiatives élogieuses avec peu de précédents. On note les signes de transformations dans les mécanismes laudatifs habituels, qui privilégient une suprême célébration du triomphe dans le temps présent. En ce sens, la gestation d'un hommage a été analysée comme ce processus exaltant, qui favorise la consolidation de la renommée et de la notoriété de telles personnalités publiques. C'est aussi un contexte dans lequel des objets culturels liés à ces individus sont socialisés. Les affections, qui nourrissent la représentation du lien entre ces créateurs, vont devenir un sauf-conduit, par lequel passer entre les sphères publiques et privées du personnage. L'association de la région à cette triade artistique triomphante sera racontée en termes de renouveau. Une rhétorique qui trouve dans la combinaison d'éléments traditionnels, et d'autres propres à la modernité, une clé de progrès. De même, l'idéal d'une Athènes espagnole guidera les agences de ces hommes représentatifs, aux débuts du XXe siècle.

Pour développer cette thèse de doctorat a suivi une ligne de recherche qui s'inscrit dans l'histoire culturelle. Les comprendre comme dans leur transversalité, comme un carrefour, dans lequel convergent les apports de différentes disciplines et paradigmes historiographiques.

AGRADECIMIENTOS

Al volver la vista al trabajo de los últimos años, es preciso reconocer deudas de gratitud. De entrada, pudiera parecer que esas investigaciones se desarrollan en aquellas parcelas propias a la individualidad de uno. Es cierto que en algunos momentos ésta es una tarea solitaria, que remite a quien encarna la autoría del texto. La introspección es necesaria, aunque pueda provocar un efecto de parcial aislamiento. Sin embargo, esto sólo corresponde con una dimensión de la tarea investigadora. A fin de cuentas, el aspirante a doctor es un ser social, que, en esta disciplina, aspira a aproximarse a los acontecimientos pretéritos de otras sociedades del pasado. Para lograr su objetivo, elaborar su tesis, el doctorando analiza fuentes primarias, intenta dialogar con ellas. También trata de ganar experiencia y panorámica a lo largo de estos años, preocupándose de mejorar sus marcos teóricos y sus métodos de trabajo. Aunque estos procesos de aprendizaje puedan tener un carácter autodidacta, es imposible que no esté implícita la relación con otros. La comunicación puede ser tan importante como la introspección. La voluntad de establecer vínculos, incluso, redes de conocimiento, de trabajo y de sociabilidad acaba siendo un objetivo de amplio espectro, en el que se enmarca la investigación doctoral.

En mi caso, no podría explicar mi aprendizaje sin esta variable. Las posibilidades hubieran sido muy limitadas sin buscar la experiencia de otros, a lo largo de las fases de recopilación, análisis y escritura. Me facilitaron mucho mi tarea la amabilidad de Rosario y Carlos, del Museo Sorolla. También, M^a Jesús García Mateu y Elisa Millás, de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. Así mismo, ha sido clave la relación con Lucrecia Enseñat Benlliure, de la Fundación Mariano Benlliure; Javier García Peiró, de la Casa-Museo Benlliure y Emilio Sales Dasí, de la Casas-Museo Blasco Ibáñez. También agradezco a la profesora Nerea Aresti y Carmen Gracia Beneyto, por atender mis consultas con interés. En todos estos años, los profesores del departamento de Historia Moderna y Contemporánea siempre me han ofrecido una actitud generosa y accesible. Especialmente, los profesores Ferran Archilés, Anacllet Pons, Encarna García Monerri e Ivana Frasset.

Dirijo una mención especial a Carmen García Monerri, con la que hace años empecé un brevísimo proyecto. Así como a la directora del programa doctoral, M^a Cruz

Romeo, por ofrecernos certidumbre, orientación y savias sugerencias, aún con mayor énfasis, después de la crisis sanitaria. No puedo dirigir más que palabras de gratitud a la profesora Marie Franco, que me brindó una cálida acogida en París en un contexto muy adverso. A Francisco Fuster y Justo Serna, mis directores, les agradezco su confianza al proponerme este reto, su amable trato y sus oportunos juicios.

No me olvido de mis compañeros. De Ester, Laura e Inma, de las que tanto he aprendido y seguiré aprendiendo, desde aquellos días en el despacho. Tampoco de Jorge, Natxo, Itziar y Josep, que me acogieron de la mejor manera posible. Ni de M^a José Yllera, Carmen Rodríguez, Javier Sáez y Jaime Salas, que han sido indispensables en la gestión administrativa de tantos trámites.

Unos vínculos más sólidos, bañados por otra clase de afectos, han sido fundamentales para sostener mi trayectoria: mi familia, mi pareja y mis amigos. A ellos les agradezco que sean compañeros de viaje y firmes apoyos en todos mis propósitos.

ÍNDICE

Resumen	
Résumé	
Agradecimientos	
Résumé (Mention Internationale du Doctorat)	I

Introducción

En torno a un artefacto cultural arraigado.....	XXXII
Miradas al pasado: rumores de fama, ecos de celebración.....	XXXVIII
Fuentes y cuestiones metodológicas.....	IV
Estructura	

Parte I. El camino hacia la fama

Capítulo 1. Tres creadores valencianos a finales del ochocientos	1
1.1 El prodigioso escultor descendiente de una Dinastía de artistas.....	1
1.2 Una promesa de la pintura valenciana.....	27
1.3 Tribuno del pueblo: entre la política, el periodismo y la literatura...	51
Capítulo 2. Una Atenas española: la región que fue cuna de una triada artística	
2.1 Hacia el triunfo del arte valenciano.....	77
2.2 Emblemáticas iconografías y símbolos regionales.....	99

Parte II. Por la patria: los hombres representativos

Capítulo 3. Indicios de celebridad.....	133
3.1 Crónicas del éxito: ecos de París y júbilo en Valencia.....	134
3.2 Fastos Gloriosos	158
3.3 Epifanías	188
Capítulo 4. Representaciones y agencias de una trinidad triunfante	216
4.1 Vivir de la pluma, vivir del arte	216
Nieto de Velázquez, hijo de Goya	220
Honrar a los hijos ilustres	238

4.2 ¿Del triunfo en apoteosis?	254
Un templo para el arte	254
El hermano que vuelve	268
Conclusiones	299
Conclusions	313
Índice de instituciones.....	327
Repositorios en línea.....	328
Fuentes hemerográficas: títulos de prensa generalista y especializada.....	329
Otras fuentes primarias.....	333
Anexo fotográfico.....	339
Bibliografía citada.....	361

RÉSUMÉ (Mention Internationale du Doctorat)¹

Cette thèse de doctorat se rapproche d'un artefact culturel enraciné. Il s'agit d'une triade artistique, composée de Joaquin Sorolla, Vicente Blasco Ibáñez et Mariano Benlliure. Notre étude veut montrer que la gestation de cet artefact qui trouve dans la notoriété de ces figures un de leurs piliers fondamentaux. Au début du XXe siècle, les trois valenciens obtiennent des distinctions honorifiques à Paris. C'est leur talent, les compétences de ces hommes qui les élève à un niveau insoupçonné. Cette légitimation de l'extérieur va marquer les interprétations sur le triomphe de trois créateurs en termes politiques et culturels, avec des résonances dans la composition de nouvelles images de la nation. Les succès et la visibilité qu'ils obtiennent en France, à l'aube du neuvième siècle, marquent un tournant décisif en matière de politiques ecclésiastiques régionales. En ce sens, nous tenterons d'argumenter que l'ampleur de la victoire a favorisé son traitement en tant qu'hommes représentatifs. Tout cela pourrait suggérer une nouvelle époque, dans laquelle on voit des signes d'une palingenesia de la patrie, avec des projections vers l'avenir. Aussi ses propres trajectoires vont être interprétées comme la preuve d'une résurgence de nouveaux modèles de masculinité, qui combat les récits sur la décadence.

La thèse s'inscrit chronologiquement entre les années 1980 et 1921. Notre étude commence en se rapprochant des processus de construction de la renommée de ces figures, à l'aube de leurs trajectoires. Nous la considérons comme une action qui s'étend sur les décennies à venir et marquée par un caractère mutable, annonçant des résignifications constantes. Ayant acquis une reconnaissance à l'étranger, au début du siècle, ces créateurs vont connaître une augmentation notable de leur rayonnement international. Ils deviendront également très visibles dans les médias espagnols. Bien que son nom renvoie à de nombreuses expériences réussies dans cette parenthèse chronologique, des moments précis ont été choisis. Ce choix répond aux résonances qu'ont eues à Valence des victoires déterminées qui, comme nous l'avons indiqué, sont parvenues à inspirer des propositions élaborées d'exaltation pour les compatriotes illustres.

Nous insistons sur le fait que, pour les cas de Benlliure et de Sorolla, il n'a pas été question d'énumérer de manière exhaustive leurs expériences dans les expositions artistiques européennes. Il n'est pas non plus question d'énumérer les projets de grande envergure qu'ils ont menés aux États-Unis et en Amérique du Sud. Des questions qui ont fait l'objet, ces dernières décennies, de nombreuses recherches qui nous précèdent et auxquelles nous devons un horizon fondamental pour ce travail. Notre objectif est d'analyser les représentations endogènes à l'apogée d'un certain succès international, et

¹ Selon l'Instruction pour l'obtention de la Mention Internationale du titre de docteur, approuvée par le conseil permanent de l'École de Doctorat le 13 juillet 2021 (Modifiée par accord du Conseil permanent de l'École de Doctorat du 3 mai 2022) point 1 b) prévoit la réalisation d'un résumé de la thèse dans une langue étrangère. Ce résumé ne remplace pas les contenus développés dans les chapitres de la thèse de doctorat.

non de toutes les expériences victorieuses des trois créateurs. Cela dit, il est vrai que, parfois, nous allons recourir à la rumeur d'épisodes à l'étranger, mais ce n'est qu'un contrepoint pour situer le scénario d'analyse. Dans le cas de Blasco Ibáñez, nous avons suivi le même critère. Les projections de sa notoriété nous ont amenés à évoquer, ponctuellement, son travail en Argentine comme voyageur, conférencier et colonisateur. Cela a été fait afin de souligner les agences du romancier, qui affirme son caractère d'homme d'action dans des déclarations affirmées. De même, le fait d'évoquer succinctement ses expériences aux États-Unis, en tant qu'auteur à succès, n'a été que le moyen d'introduire un élément énergisant.

D'autre part, l'importance des affinités et des affections, qui ont pu exister entre les trois figures, réside dans leurs contributions différentes à la construction d'une triade artistique. Le fait qu'ils aient eux-mêmes fait allusion au jumelage et à l'amitié qui les unissait a pu inspirer un emblème sur la fraternité de trois créateurs éminents. Ses résonances se manifestent dans les images et les discours sur la culture espagnole, capable de favoriser de nombreuses projections dans le tissu social. Cette thèse navigue entre les parcelles publiques et les plus privées de ces créateurs.

Dans cette recherche, les études sur la célébrité se profilent comme un authentique carrefour, car elles constituent un point de rencontre entre l'histoire culturelle et les interrogations de diverses disciplines. Ce serait le cas de la sociologie, de l'économie et de l'anthropologie, mais aussi des apports des études sur le genre, la nation et les *mass media*. Dans la contemporanéité, nous remarquons les nouveaux usages de la notion de renommée. La conformation de ces variantes coïncide avec l'émergence d'identités marquées par l'individualisme et la subjectivité. L'individu apparaît parmi les masses anonymes. Le talent va devenir une voie pour se démarquer de l'ordinaire. Selon les études sociologiques de Nathalie Heinich, nous comprenons l'émergence d'une élite de figures, qui deviennent très visibles dans les journaux et les magazines. Il convient de faire référence aux marques de la culture dite de la célébrité. Elle déclenchera de nouveaux mécanismes d'affinité, de reconnaissance et de consommation, diffusés par la presse.

En nous référant aux sources héméro-graphiques, nous n'avons pas l'intention de constater ou d'élargir des informations que nous obtenons d'autres sources, comme les documents d'archives. La presse, en elle-même, apporte des perspectives fondamentales dans l'étude des objets culturels. Notre objectif n'a pas été non plus de quantifier l'ampleur de ces événements. Dans de nombreuses occasions, la découverte exhumée est un contenu anecdotique, un événement de peu d'importance dans la trajectoire de l'individu et du total de ses représentations. Cependant, ces nuances révèlent des dimensions très éclairantes. Il est difficile de rendre visible un schéma dans le parcours de l'homme public ou dans les contextes socioculturels et politiques qui l'entourent. Malgré cela, ces textes journalistiques nous révèlent la transcendance des buts, des agences et des sociabilités du créateur. Aussi, les nombreuses projections et facettes d'une figure, qui est en train de briser des moules monolithiques.

La consultation de certaines typologies de sources primaires a été fondamentale dans le développement de cette thèse de doctorat. La presse, généraliste et spécialisée, a été une contribution essentielle. Au cours des décennies du tournant du siècle, les journaux et les revues ont une grande capacité à diffuser des discours et des images, à tisser des réseaux. Elles favorisent également la gestation d'initiatives de revitalisation et d'autres avec une volonté laudative. Nous ne considérons pas vos lecteurs comme des sujets passifs. Au contraire, le journal est un espace dynamique, dans lequel sont élaborés différents projets pour la région valencienne. En nous préoccupant des phénomènes liés à la renommée et à la notoriété de trois personnalités publiques, ce type de source nous a fourni des résultats suggestifs.

Nous avons prêté beaucoup d'attention à ce qui est écrit, même à ce qui est omis. La censure provoque des lacunes évidentes dans des journaux comme *El Pueblo*. Dans les métaphores et les comparaisons utilisées pour se débarrasser d'un mécanisme répressif, une attitude de résistance émerge. Nous voulons préciser que cette recherche n'a jamais eu pour but d'étudier la portée des textes journalistiques, ni des artefacts culturels qui nous occupent. Habituellement, nous avons traité des phénomènes liés à la gestation des produits, par les différents émetteurs et médiateurs culturels. Ce faisant, nous remarquons certaines des variables et des contextes qui traversent leurs auteurs. Bien qu'à aucun moment nous n'ayons ciblé ces phénomènes qui concernent la réception de produits culturels, nous n'oublions pas les faibles taux d'alphabétisation qui ont conditionné leurs diffusions.

Enfin, la documentation provenant des différentes maisons-musées : la Maison-Musée de Blasco Ibáñez, la Maison-Musée Benlliure, la Fondation Mariano Benlliure et le Musée Sorolla. Les consultations que nous avons menées au sein de ces institutions ont été essentielles pour orienter notre travail. En effectuant des recherches, nous avons pu mieux délier notre objet d'étude. Ils nous ont permis d'entrer dans des facettes plus privées de ces personnages publics. Aussi, remarquez les marques de sa notoriété et les signes de son caractère représentatif. Dans ces institutions, nous avons pu, par exemple, consulter la correspondance croisée entre les trois figures et leur environnement le plus proche. Notre recherche ne visait pas strictement les échanges épistolaires entre ces individus, mais s'est étendue à certains cercles familiaux. Autrement dit, la correspondance consultée n'a pas été limitée aux seules lettres conservées entre Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla et Blasco Ibáñez.

Dans cette thèse, on a tenu compte des vastes réseaux de sociabilité dans lesquels s'insèrent ces personnages publics. Ce sont des individus qui connaissent le succès, vivent un essor marqué de leur carrière. Ces expériences sont contextualisées dans différents moments de sociabilité et de loisirs avec d'autres figures éminentes. Ce sont aussi des liens professionnels, des liens qui les relient aux élites politiques et culturelles. En nous attaquant aux résonances du triomphe, ce type de source nous a permis d'accéder à ces contacts qu'ils génèrent et cultivent à moyen terme. Parfois, l'affirmation de la représentativité de l'homme public comme un symbole régional, est mesurée, en partie, en fonction de ces nouveaux traitements honorables

Les matériaux photographiques ont été pour nous une source de grand intérêt. Pas toujours que nous avons eu l'occasion d'y recourir, mais ils nous ont offert des contributions suggestives dans l'étude des programmes d'hommages. Ce type de fontaine nous a rapprochés de la gestation d'initiatives artistiques éphémères. Il est vrai que sa découverte a été très liée à la consultation de sources héméro-graphiques et aux collections des archives personnelles. De plus, la recherche dans le fonds Boldún, des Archives Générales et Photographiques de la Députation de Valence a été très suggestive.

Il existe une autre typologie de sources très pertinentes. Nous nous référons aux productions culturelles élaborées par les figures concernées et par d'autres auteurs contemporains. Dans cette thèse, nous n'avons pas entrepris d'analyser les romans, les sculptures et les peintures. Les allusions à ces produits, dans le cadre d'une analyse propre à l'histoire culturelle, ont été adressées à certaines représentations. Artefacts qui renvoient à de nouvelles images régionales et nationales, de nouveaux modèles de masculinité, d'autres façons de regarder vers un avenir de modernité et de progrès. En de nombreuses occasions, nous nous sommes rapprochés d'elles en nous intéressant aux processus de conception et de gestation de ces œuvres. Aussi, en raison de la notoriété que certaines de ces productions donnent aux figures que nous parlons. Nous soulignons le rôle important de la presse dans le processus de diffusion de discours et de contenus visuels. Les affiches et les caricatures en sont un bon exemple.

Enfin, nous remarquons une grande catégorie de publications contemporaines. Nous avons trouvé très suggestifs certains essais sur l'état de la culture espagnole, ainsi que les premières publications qui réparent les trajectoires de Blasco, Sorolla et Benlliure. Les catalogues des concours artistiques officiels ont été très pertinents. À cela s'ajoutent des catalogues humoristiques suggestifs, qui utilisent l'ironie pour chroniquer des faits et diffuser des représentations sur les créateurs. Dans ce grand groupe également premières tentatives de portrait et des œuvres d'inspiration biographique réalisées. Par ailleurs, dans le cadre des cérémonies d'hommage, prolifèrent les brochures laudatoires, qui comprennent quelques discours et quelques ouvrages de référence. Ces publications sont aussi l'occasion de raconter les origines de ces personnages publics. Parfois, les matériels de propagande ont également constitué un point de départ, avec des utilisations commerciales.

I

La notion de dynastie des Benlliure avait inspiré un récit légendaire, d'auteur collectif, qui émergea au tournant du siècle. La notion d'Isidoro Fernandez pour les Lumières espagnoles et américaines se structurait en raison de quelques jalons qui jalonnaient l'histoire familiale, ainsi que des anecdotes attachantes qui généraient un mirage d'intimité dévoilée. En 1891, José Ibáñez Marín écrit un portrait de Mariano qui doit lui faciliter la possibilité de donner de la volumétrie à cette sorte de mythe, en signalant les épisodes qui seront désormais répétés dans la presse généraliste et spécialisée. La célèbre famille possédait un talent extraordinaire par rapport aux différentes lignées valenciennes énumérées par Teodor Llorente Falcó. Cependant, elle était condamnée à disparaître, car il n'y aurait pas de continuité entre les frères Blas, José,

Juan Antonio, Mariano et la génération de leurs enfants. Les origines de ce prodigieux génie familial se trouvaient chez Juan Antonio Benlliure Tomés, élève de l'École des Beaux-Arts de San Carlos qui se distingua comme peintre décorateur dans des projets de scénographie depuis les années cinquante. Au contraire, Blasco Ibáñez croit que les arrestations, la démarche fougueuse de ces créateurs apparaît dans une génération précédente, celle du grand-père, Mariano Benlliure Ruiz. L'écrivain tente d'élaborer une généalogie d'artistes illustres.

Quand il écrit son œuvre sur l'Italie, Blasco se rapproche des origines artistiques de la famille. Ce sont les descendants de ce marin valencien du Cabañal. Le courage d'entreprendre un voyage à la recherche de nouveaux marchés artistiques, serait en réalité un produit du courageux «marin du Cabañal», qui était «audacieux et aventureux», se conduisait par «l'empressement d'être une éminence au point de ne pas avoir peur de la mer ni des hommes». D'une certaine manière, Vicente Blasco avait identifié les deux sources possibles de ce caractère familial. Une tendance naturelle à l'exploit courageux et la confrontation brutale contre le défi qui se serait manifesté chez grand-père. Aussi, la fécondité artistique, le tempérament aimable et sa générosité. Tout cela coïncide avec la personnalité du père, qui est considéré comme responsable de l'éducation artistique de ses enfants.

Les frères Mariano et José Benlliure auraient éveillé des sentiments d'attraction et de fascination parmi la haute société madrilène, pour les signes singuliers de virtuosité dans l'enfance. Les réseaux de sociabilité de ces couches aisées, qui relient les élites politiques et culturelles, contribuent à diffuser leurs œuvres et à édifier leur renommée. Sa production commence à être demandée comme échantillon exceptionnel, mais pour le moment il ne s'agit pas d'un phénomène massif qui nous permette de parler de popularité à grande échelle. Au contraire, son nom accède progressivement aux circuits artistiques, aux publications spécialisées, stimule la consommation tout en consolidant l'association avec un certain genre et style. Ils furent même des artistes réclamés par la monarchie, qui, dans sa tendre enfance, furent reçus en audience privée par Amadeo Ier et Alfonso XII. Puis, à son arrivée à Rome, il s'était installé sur la via Margutta sur les traces de son frère Joseph, qui résidait dans la ville depuis 1879. Pour eux, Rome avait été non seulement un séjour de formation dans la jeunesse, mais aussi une rencontre avec un centre artistique qui au cours du siècle avait perdu son hégémonie en tant que capitale européenne de l'art par rapport à la ville de Paris. Cependant, l'Italie continue d'offrir un marché inestimable pour ces jeunes à la fin du XIXe siècle.

Depuis sa première jeunesse, Mariano teste les avantages de ces expositions permanentes comme celle de Pedro Bosch où les acheteurs activent le mécanisme de la rumeur entre leurs cercles. Plus tard, l'impact de l'œuvre déploie tout son attrait dans les soirées où l'on inaugure la pièce acquise, comme celle déjà mentionnée des ducs de Fernán-Núñez. À partir de là, le phénomène de l'imitation étudié par Thorstein Veblen se révèle dans les tentatives d'émuler l'admiration chez les autres, d'acquérir une nouvelle signature de tendance, qu'il s'agisse de bustes, toiles, aquarelles ou décorations sur d'autres pièces. L'acquisition de ces premières œuvres exécutées par un jeune prodige

contribua à la croissance de sa renommée dans son effet combiné avec l'action des médias de masse. De même, on observe que l'atelier du créateur est ouvert aux visites et aux rencontres de personnalités publiques, aux contacts personnels avec les acheteurs, aux fêtes et au journalisme artistique. Cet espace énigmatique où surgit le génie et se succèdent les réunions est décrit avec soin dans les articles qui s'adressent aux lecteurs de revues et de la presse généraliste, dans lesquels on encourage un sentiment de curiosité pour la figure émergente.

La fabrication de cette construction sur la dynastie des Benlliure se dilate au fil du temps, en effet, la nature même de ce récit mythique est fluide et se prête à la redéfinition de ses composants. Cependant, en plus de ces lignes transversales, de ces récits autour de la sociabilité, la persévérance et la souplesse dans l'expression plastique des créateurs existait aussi un répertoire d'anecdotes qui illustre l'ampleur du génie qui se présentait de manière innée parmi les membres de cette dynastie, même en surmontant certains obstacles physiologiques, comme si l'art jaillissait de ses mains indéfectiblement.

La diffusion de ces événements à travers la presse vise à rapprocher le lecteur d'un personnage déterminé, en accédant à l'énigme convoitée de « as he really is » à partir de certaines anecdotes. On entend ainsi souligner de nouvelles dimensions à propos de l'authenticité du sujet et pour cela on dévoilera un certain spectre de sa vie privée qui sera contextualisé en fonction de ses facettes en tant qu'homme public, ou en tant que dissociation, comme antithèse ou comme alter ego de cette figure. Les difficultés verbales de Mariano pouvaient non seulement être une donnée d'intérêt pour les lecteurs, mais il composait aussi un répertoire de contextes superposés qui décrivaient les origines et le parcours de ce créateur. Dans cette opposition dichotomique entre l'extraordinaire et l'ordinaire, Richard Dyer a posé les bases d'un lien puissant qui reliait les masses d'admirateurs à la figure publique émergente. En même temps que divers signes de reconnaissance émanent de la fascination pour le sculpteur vertueux, ces récepteurs peuvent percevoir une expérience de proximité à l'égard de l'individu qui commence à indiquer des signes de notoriété selon des critères de similitude, basés sur l'empathie et l'auto-identification, qui nous renvoient à des contextes communs. D'une certaine manière, il rappelle la notion « d'intimate strangers » de Richard Schickel, qui dessine ce phénomène complexe autour de la célébrité où les médias contribuent à la formation d'expériences et de liens émotionnels.

L'image d'un garçon intelligent et résolu, talentueux, mais sans se limiter à l'altruisme, amical, est très efficace dans la diffusion de son œuvre et de sa propre image. Ceci est très utile tant dans les milieux les plus aisés que parmi les larges masses de consommateurs situés dans les couches intermédiaires et inférieures de la société. Bien qu'il soit vrai que chacun de ces groupes sociaux feront appel à différentes dimensions et projections de ce personnage. En fait, nous avons remarqué un horizon en constante reconfiguration le long de sa trajectoire. Le regard rétrospectif sur ces origines humbles de la part des médias de masse, comme les journaux et les revues à partir de 1890, apparaît à un moment de consolidation de sa carrière et de son image publique parmi de nouveaux groupes sociaux. Les pratiques de ces différents récepteurs nous révèlent une

consommation qui ne s'adresse pas à proprement parler à l'acquisition de l'œuvre d'art, mais aux divers produits qui résultent d'un processus de médiatisation. Ces autres récepteurs se rapprochent de la vie et de l'œuvre du sculpteur par la lecture de chroniques d'art et de société. Aussi à travers des articles et des interviews, dans lesquelles les images reproduites prennent une plus grande importance, favorisant les phénomènes d'identification et de reconnaissance. La visibilité de Mariano Benlliure, en tant que créateur, en tant qu'homme public permet de distinguer certains signes de notoriété, qui marquent sa condition de figure célèbre dans les deux dernières décennies dans le huit-cents. À cette époque, la diffusion de ce genre de récits mythiques a joué un rôle déterminant.

En plus de la peinture religieuse et mythologique, celle d'histoire était un genre plus grand, qui, au milieu du siècle, réussit à acquérir une position hégémonique, dont l'empreinte fut analysée par Tomés Pérez Vejo. La maxime «représenter» et «rendre visible» la nation oriente les acquisitions de l'État. Nous avons ainsi mis à jour le « grand effort de propagande de la peinture d'histoire », à un moment clé de la construction de l'État-nation. Malgré le déclin de cette thématique à la fin du siècle, les artistes ont continué à contribuer presque à un travail didactique, en créant des répertoires d'images sur le passé national qui ont historié des épisodes capitaux et «éduqué les sentiments».

Joaquín Sorolla apparaît comme une figure qui commence à se démarquer dans les expositions officielles. Un talent qui, de l'intérieur de l'académie commence à offrir d'autres thématiques et des propositions techniques. Ce sont des expressions progressives, adaptées aux exigences du marché, des concours artistiques et de l'octroi de bourses de formation. Cette précieuse dextérité possède un puissant renfort, car sa figure incarne en même temps un talent précoce reposant sur un travail discipliné. En tout cas, il y a une différence substantielle par rapport au récit de Doménech. Cela a à voir avec l'environnement dans lequel a émergé cet artiste ou, mieux, avec le milieu qui a conformé une nouvelle promesse de la peinture valencienne. Dans cette perspective, Sorolla est un produit de la région, de la lumière qui « a éclairé le génie », mais contribue également à l'élaboration de cet artefact, car « Sorolla semble être en tout, et tout cela semble être la création de Sorolla, le peintre ». Dans des articles comme celui-ci, on arrive à percevoir la représentation confuse de ces artefacts, la région et la figure publique de l'artiste, comme deux entités avec de nombreux chevauchements pour leur caractère représentatif. Au point qu'il est difficile de distinguer les deux processus créatifs et interconnectés capables d'engendrer à la fois ce créateur de région et la région qui le crée.

Les considérations de l'artiste que cet article assure reproduire sont frappantes car elles offrent un contrepoint aux analyses développées dans certaines des œuvres à forte volonté biographique déjà mentionnées. À la différence de ces textes, qui soulignent une sorte de renonciation et l'acceptation tacite des demandes de l'Académie, qui semblaient vouloir «illustrer les mille volumes du Padre Mariana», il y a aussi des récits conciliateurs. Sorolla souligne presque un point de convergence, une formule dans laquelle coexiste la thématique selon les exigences de ce type de concours avec une exécution audacieuse. Au-delà de ces conventions qui purent limiter la composition de l'œuvre, se révélait une

technique qui révélait une «louable innovation dans le procédé» qui le rapprochait de l'exécution du naturalisme français.

La presse contribue à forger des récits autour de la figure de Joaquin Sorolla, dont on dit «qu'il est presque un enfant», et pourtant il a affronté cette entreprise avec un «courage» indiscutable. À propos de l'exécution complexe du *Dos de Mayo*, le *Revista España* dessine les contours d'une légende extraordinaire, basée sur l'effort louable de son courageux auteur dans cette exposition de 1884. Avec un regard rétrospectif, Rafael Balsa de la Vega indique que «dans cette gloire artistique sont nés, entre autres, Mariano Benlliure et Joaquin Sorolla», Juan Luna Novicio est aussi parmi ces jeunes promesses, tandis que les éloges de Moreno Carbonero et Muñoz Degrain révèlent la renommée d'une carrière consolidée en tant que coloristes. Cependant, l'éloge n'empêche pas de glisser quelques précautions et de faire appel à la trempe de son audace, en essayant de maîtriser un excès d'«audace» dans ses futurs projets. Cependant, en jugeant la maîtrise du coloris de ce jeune homme de vingt et un ans, l'éditorialiste prédit qu'en suivant cette voie, «une personnalité indiscutable se créera», une figure prometteuse dans le panorama artistique qui honorerait la renommée artistique de Valence.

L'expérience de ce pensionnat de peinture en Italie a été dépeinte par certains auteurs contemporains comme une sorte de période de transition où Sorolla rencontre deux capitales européennes de l'art. À cette époque, Rome demeurait un centre artistique fondamental vers lequel tendaient les études officielles, de sorte qu'elle «contribua à maintenir des critères académiques jusqu'à très tard dans le XXe siècle», comme c'est le cas pour les grands tableaux d'histoire. Cependant, la ville de Paris était une attraction incontestée pour le jeune peintre, qu'il visite au printemps 1885 en compagnie de Pedro Gil. Ce fut un long séjour, qui lui donne l'occasion d'admirer de près l'œuvre de Jules Bastien-Lepage et Adolph von Menzel dans le Salon de 1885. La production picturale de cette période de formation a été perçue par la critique artistique, y compris, par la plupart des auteurs contemporains, comme des exécutions hésitantes, «des essais désorientés». Surtout si on les compare au style très personnel qu'ils ont commencé à cultiver à la fin du siècle.

Nous nous arrêtons sur un épisode sombre, qui a érodé la renommée de Sorolla comme promesse de la peinture valencienne. Il s'agit des récits qui ont entouré l'œuvre *L'enterrement du Christ*. En regardant les études qui nous précèdent, nous remarquons que l'on accorde généralement beaucoup de crédit à certaines histoires sur la crise du peintre, diffusées par la presse. Aucune des œuvres à volonté biographique mentionnées dans cette rubrique n'évite la référence à l'enchaînement de décisions malheureuses qui ont pesé tant sur la composition que sur l'exécution de cette grande toile de Sorolla et qui, selon eux, elles étaient motivées par un excès d'audace en raison de l'urgence de grandir en tant qu'artiste. Les marques du dénouement décevant de ce tableau sur lequel Sorolla a travaillé depuis son retour de Paris ne leur sont pas étrangères. Tout cela dessine les contours d'une grossière erreur, d'un échec incontournable qu'une bonne partie des auteurs attribue à l'influence pernicieuse de l'«ambiance de Rome» sur l'humeur du

peintre, au point de faire «Trahison de son tempérament, qui accusait le mieux une filiation directe avec l'Espagnollet et Vélasquez».

Les résonances notables sur les médias de masse de ce type de sources imprimées ne sont pas un signe de leur caractère représentatif, dans le cadre de l'Académie, ni dans la critique artistique dans son ensemble, si l'on tient compte de leur divulgation effective. La référence à l'échec de Sorolla ne repose pas, par essence, sur un critère uniforme ni sur un jugement homogène, mais sur les marques d'un différend qui enveloppe l'œuvre d'art. D'autre part, cet épisode de conflit ne semble pas être la réaction à l'audace démesurée de l'artiste dans sa composition ou son exécution. C'est-à-dire que les éléments les plus provocateurs de sa proposition ont difficilement pu être proportionnels à la dimension de cette lutte qui, selon Ventura Ruíz Aguilera, a généré un climat de «controverse». Sorolla avait dirigé une œuvre qui, tout en offrant une transgression évidente des normes conventionnelles, s'orientait vers les marges de la peinture officielle. Tant et si bien qu'elle avait reçu la même distinction que celle qu'elle avait obtenue par *Dos de Mayo* (1884).

Il est difficile de voir les limites de l'échec comme une expérience individuelle, plutôt que comme ce scandale attisé par la presse, qui est le signe d'une polémique enracinée dans les transformations des tendances et des goûts esthétiques à la fin des huit cents. Un événement capable de confronter deux éminents artistes et leurs solides réseaux de clientèle, dans un conflit de camps pour une certaine primauté artistique. Compte tenu de ce climat, il est indéniable que le volume des démonstrations d'admiration et de reconnaissance qui ont été données à Sorolla au printemps a été significatif. Il est également vrai que les peintres et les journalistes qui ont préféré mener une croisade contre Pradilla, en défendant le pari risqué de son disciple, ont eu une atmosphère réceptive à ses critiques. Leur soutien, au mois de juillet, était légitimé par l'autorité artistique qu'ils détiennent et l'habile gestion des ressources communicatives.

En tant que tribun du peuple, l'auteur de *L'histoire de la révolution espagnole* peut nous sembler un peu anachronique, l'application forcée d'un concept qui a été analysé en relation avec différents processus politiques et sociaux à l'époque élisabéthaine. Il ne manque pas de raison, car la naissance de Blasco Ibáñez nous devons le placer un an avant le triomphe de la Glorieuse. Sans nier ce qui précède, nous avons justifié cette utilisation dans notre projet étant donné l'existence de constantes. Son empreinte se manifeste, par exemple, dans certaines visions critiques, à propos de certaines pratiques des secteurs républicains. Des manifestations qui, nous l'avons vu, constituent un répertoire d'imaginaires avec des projections débordantes, au-delà des décennies centrales du siècle. Cependant, l'intérêt pour sauver cette notion n'est pas dû à une intention de reconsidérer l'historiographie disponible, sur le militantisme et l'exercice de la politique du leader fédéral valencien. Malgré cela, nous considérons cette possibilité comme très suggestive du point de vue de l'histoire culturelle de la politique et des études sur la célébrité. Surtout si l'on tient compte des intersections qui se produisent dans le cadre de certains événements, comme pourraient être les luttes entre sorianistas et blasquistas au début du XXe siècle.

On pourrait donc dire que l'une de nos motivations dans ce paragraphe est de réparer un certain héritage. C'est le cas de quelques images sur l'action du républicanisme le plus radical. Ces représentations et d'autres encore ont articulé des récits autour de ce sujet, dont les bases ont nourri sa réputation et ont donné forme à des projections notoires à la fin du siècle. Dans ce sens, tout au long des chapitres, on tentera un exercice d'approche de Blasco Ibáñez comme figure publique, en s'intéressant au processus de construction de sa renommée à la fin du XIXe siècle. Bien que cela implique nécessairement de revenir sur certaines dimensions sociopolitiques et culturelles de ce personnage, en mettant en garde les intersections qui se produisent au sujet de ses multiples facettes.

Au cours du XIXe siècle, de nombreuses publications avaient vu le jour, dont le format catéchétique soulignait cette «tradition missionnaire» parmi les cercles républicains. L'objectif était de diffuser un dogme salvifique, susceptible d'attirer de nouveaux électeurs et de leur insuffler l'esprit nécessaire pour libérer la nation espagnole de ses fardeaux. Dans ce contexte, nous avons remarqué l'emploi d'une rhétorique, qui résignait les cultes et les liturgies catholiques, en les remplaçant par d'autres qui prétendaient implanter les bases d'un credo, de caractère laïc, dans ces dernières années du siècle. La dévotion de ces masses profondément hétérogènes est canalisée vers la figure de « grands hommes » de la politique. C'est précisément un sentiment situé à mi-chemin entre la vénération et la fascination du coreligionnaire que nous pouvons percevoir dans le témoignage d'Emilio Gascó Contell. Le biographe et «ami» a partagé dans l'introduction à son étude un souvenir d'enfant, qu'il situe prudemment autour de 1905, alors qu'il assistait avec son père à une réunion populaire tenue dans un casino républicain du Grao de Valence, probablement installé dans les dépendances d'un entrepôt de salaisons.

L'écho de la révolte populaire accompagnait les discours du jeune Vicente Blasco, tandis que la stupeur contenait l'exaltation des participants dans un effroyable silence. On pourrait dire que sa figure publique se composait, comme un prodigieux artefact, d'un large répertoire de sons allant du joyeux tumulte à la condamnation, un cri hétérogène auquel il faut ajouter le contrepoint des longs silences d'attente. L'un et l'autre prenaient des dimensions énormes, il se nourrissait de l'appréhension de ses adversaires et de combien il fascinait tous ceux qui l'écoutaient bouche bée. D'un côté, il y a chez cet « homme de tumulte » un intérêt manifeste à représenter et à mettre en scène publiquement une certaine image de politicien opposant à la machine de la Restauration, dans laquelle des groupes sociaux mécontents pourraient se rencontrer. Il utilise pour cela des mécanismes de cohésion variés, parmi lesquels nous distinguons cette remarquable gestion des ressources expressives qui facilite l'apparition de réponses émotionnelles chez ses récepteurs.

Dans cette ligne, il serait possible de soutenir que la projection du répertoire des associations, des images et des récits diffusés par le chef du républicanisme blaskyste utilise la sensorialité et des composantes émotionnelles, qui favorisent l'auto-identification des participants. La divulgation de ces constructions accordait une

importance particulière aux ensembles visuels et symboliques, aux pratiques et rituels entourant le politicien. C'est pourquoi, dans le processus de diffusion du dogme républicain, nous supposons l'utilisation de détonateurs et de canaux divers, très suggestifs, par lesquels il était possible de se connecter avec les masses à différents niveaux. On peut également considérer les contributions que la rumeur apporte à la diffusion de ces ensembles. Peut-être à cause de la profonde impression du rassemblement. Mais il ne fait aucun doute que la presse généraliste sera un puissant moyen de communication d'informations et de création d'opinions dont nous parlerons plus tard.

Nous sommes conscients de l'énorme défi d'information auquel étaient confrontées les campagnes pro-républicaines de blasquisme. Elles visaient à rapprocher l'univers de significations connu du public de l'arrière-plan d'un discours politique dont la résonance pourrait facilement être ternie par une approche aride. À cet égard, il convient de souligner le caractère didactique qui ressortait des déploiements de propagande intensifs, ainsi que l'intérêt de ce mouvement politique à mettre en œuvre différents projets d'éducation publique qui saperaient les fondements de l'analphabétisme national. Au-delà de ces objectifs, la remarquable diffusion de messages dans le cadre de tels événements publics, qui représentent une sorte de communion entre le tribun, le peuple et le dogme de foi renouvelé, est évidente. Il souligne le caractère performatif de ces discours et leur potentiel en tant qu'actes de sociabilité avec une importante dimension identitaire. De même, les réunions de grande capacité sont pertinentes car elles finissent par cristalliser, dans un sens sémiotique, la configuration des symboles sur cet orateur, qui seraient ensuite reproduits à travers des produits visuels et narratifs. Les épisodes de révolte et de tumulte possèdent donc la qualité de créer et de reproduire ces répertoires dans leur effet combiné avec les médias de masse.

Le républicanisme compte sur l'effet régénérateur qu'aura l'implantation de la république pour la nation espagnole. C'est précisément dans cet objectif que se concentrent ses efforts pour conjurer les maux qui menacent l'avenir, parmi lesquels on signale sans distinction la monarchie. À cela s'ajoutent les méfaits de l'obscurantisme religieux, du fanatisme et de l'ignorance du peuple, ainsi que le retard social, politique et même économique qui ont caractérisé les dernières décennies. Bien qu'ils aient dû affronter la marginalité et le contrôle du système de la Restauration, avec l'entrée des masses dans la politique au cours de la dernière décennie du XIXe siècle, nous avons commencé à trouver des propositions qui basculent vers le populisme parmi certains secteurs républicains. Partant d'une culture libérale progressiste, le lerrouxisme et le blaschisme mettent en pratique une mobilisation à grande échelle qui forme des propositions propres à un «populisme de masse». Ces dirigeants émergents envisagent une transformation des républicains progressistes, qui dans le cas du blasquisme constitue un projet politique de caractère urbain marqué, où la ville de Valence est au centre d'un vaste programme de réformes locales et régionales.

En tant que romancier, l'auteur en question a transposé certains de ces stéréotypes révolutionnaires dans des œuvres comme *L'araignée noire* (1892). L'approche anti-jésuite

et anti-monarchique y est associée à un discours politique capable de resignifier l'histoire du républicanisme espagnol, en écartant les images de marginalisation et d'insidies. Ainsi, dans la parenthèse chronologique envisagée dans ce roman en série, se profilent quelques héros révolutionnaires comme le personnage de don Esteban Álvarez, véritable fil conducteur dans ce projet de propagande qui raconte le drame familial des Baselga. En considérant Blasco Ibáñez comme un tribun du peuple, nous notons le poids de ces héritages, qui apportent des documents mémoriels, des associations, des archétypes et des directives qui interviennent dans le jugement de l'action de ce chef républicain. Tout cela est ancré dans le bavardage et la rumeur, dans le répertoire des anecdotes et des scandales qui accompagnent sa figure. La dérive populiste dans laquelle s'insère le blasse déclenche en outre une dynamique selon laquelle nous devons comprendre les relations entre cette sorte d'idole de masse et ses nombreux récepteurs.

Les premiers signes de la notoriété de Vicente Blasco Ibáñez apparaissent précisément dans sa facette d'homme politique républicain, comme un habile propagateur de slogans aux foules à Valence. Sa personnalité publique se construit depuis le milieu des années 1880 en raison de l'influence remarquable qu'il exerce sur les cercles fédéraux et ratpenatistes. En effet, il commence à se distinguer dans le Parti démocrate républicain fédéral dans les années suivantes et en novembre 1891, il préside le Comité régional, se plaçant à la tête du républicanisme fédéral valencien. Peu après, après la scission de 1896, il finit par s'éloigner des secteurs pimargalliens et bascule vers l'Union républicaine. Ce n'est qu'un an plus tard qu'il devient l'un des fondateurs de Fusion républicaine. À cette époque, il dirigeait déjà le quotidien *El Pueblo* et l'activité de député à Cortes lui offre un nouvel horizon dans son travail de propagande. Son action radicale, mêlée à un discours implacable et à de fortes révoltes urbaines, portait systématiquement atteinte au régime de la Restauration, encore plus féroce après la perte totale des dernières colonies en 1898.

Bien que son action soit constamment menacée par la censure et la pression policière qui étouffe ses manifestations, ce mythe ne s'érode pas pour autant, mais s'accroît avec des épisodes comme son exil à Paris en 1890, les nombreux séjours en prison dans les années où il publiait *Le Drapeau fédéral* et la fuite accélérée en Italie après le rassemblement du 8 mars 1896. Ce ne sont là que quelques-uns des événements significatifs qui ont permis de composer certains imaginaires sur les exploits de ce personnage. Des décennies plus tard, alors qu'il était interviewé comme romancier de renommée internationale, Blasco lui-même plonge dans ces passages de sa vie, car il n'est pas étranger à l'attrait que ces anecdotes peuvent apporter à la curiosité des lecteurs. Il devient alors habituel de mentionner qu'il a été emprisonné jusqu'à trente fois, son aversion pour la monarchie se traduisant déjà par un sonnet de jeunesse et quelques incidents lors de ses premiers voyages. À cette époque, le nom de Blasco voulait évoquer une « triple condition d'orateur, de journaliste et de lettré » encadrée par les entreprises « de l'homme politique qui avait pour repos la lutte, l'idéal désintéressé du nord, la persécution, l'exil et la prison pour justice ». Selon la réflexion de Gascó Contell, ces récits avaient été nourris par des manifestations précoces de virtuose singularité, reconnaissables dès l'enfance et la jeunesse du créateur. Nous considérons d'un grand

intérêt cette approche d'une sorte d'étude mythologique sur Blasco Ibáñez par l'un de ses coreligionnaires.

À la fin du XIXe siècle, le chef républicain émergent révélera par la parole et la plume que le retour de la république en Espagne se ferait par la voie fédérale. Une prémisse qui complétait l'idée que l'action révolutionnaire serait la seule garantie de conquête de cette fin désirée. En ce sens, le blaschisme déploie une sorte d'apologie de la violence d'un remarquable caractère anticlérical. Blasco n'ignorait pas la construction mythique qui l'entourait. C'est-à-dire qu'il a été un acteur essentiel dans la fabrication des récits de sa propre vie qui ont nourri sa renommée grâce au journalisme, à la littérature, au cinéma et même à la biographie.

Peut-être qu'au cours de la deuxième décennie du neuvième siècle Blasco n'a plus incarné le tribun du peuple, selon les modèles de sa première jeunesse. Mais, sans doute, il restait une idole de masse, un nouveau demiurge, qui disposait d'une large projection internationale. En ce sens, la création d'un répertoire discursif et symbolique, à propos de sa figure publique, n'est pas une nouveauté significative. Elle confirme plutôt l'existence d'un projet prémédité et la manifestation symptomatique d'une vieille constante, réadaptée maintenant aux circonstances que lui offre la visibilité du succès littéraire. Son expérience comme tribun, comme orateur des masses, aurait ciselé son faire en raison de maximes débordant le spectre de l'exercice de la politique en tant que député à Cortes.

Outre les résonances fournies par la révolte et la visibilité, qui favorise le leadership du blaschisme, nous devons souligner quelques bases de ce « mystérieux aimant qui soutient le cœur des masses » mentionné par Soriano. Les campagnes de propagande actives basées sur l'oralité, dans le discours mythique, réservaient une place centrale à la création. Aussi, à la transmission des émotions, comme la honte, l'indignation, la colère et la vengeance. Les détonateurs capables de les provoquer comprennent de nombreuses ressources oratoires. Nous notons l'action combinée avec la propagande écrite, comme le journal du parti, les œuvres de contenu historique, le roman, et les éléments visuels qui favorisent à la fois l'identification des récepteurs et une remarquable force de cohésion. Ainsi, la mobilisation des masses doit beaucoup à la gestion efficace de ces catalyseurs, ainsi qu'à la direction effective des émotions vers l'objectif désiré. La production littéraire de Blasco est également un important moyen de propagande. Le propagandiste est un « eulleton fécond », dans le style de *La araña negra* (1892), *Viva la República !* (1893) et *Los fanáticos* (1895). Le roman a agi comme un « véhicule idéologique » remarquable pour le républicanisme. Les polémiques qui ont suivi la publication du roman anticlérical en sont un bon exemple.

II

Valence sera désignée comme le « berceau d'artistes inspirés et d'illustres poètes », comme une terre généreuse qui, bien qu'à la fin du XIXe siècle pourrait souffrir « d'hommes si éclairés », conserve les arrestations pour honorer la mémoire de ceux qui « Ils sont devenus immortels par les éclairs de leur génie ». Blasco évoque la renommée des hommes, qui ont laissé une empreinte indélébile sur la postérité, comme le poète

Ausiàs March, le dramaturge Guillem de Castro, l'écrivain Gaspar Gil Polo et les peintres Francisco Ribalta, Joan de Joanes et José de Ribera. Ses trajectoires précaires offrent la légitimation nécessaire. Il réussit ainsi à renforcer le mirage d'une disposition successive de figures notoires de la culture valencienne, comme s'il découvrait aux lecteurs le flux d'une sève prodigieuse qui émane du XVe siècle et conserve son immaculée essence jusqu'à la célèbre exécution du sculpteur contemporain.

Si l'on suit ce type de récits, la tendance naturelle des valenciens au « sensualisme artistique » auquel le paysage régional invite semble jaillir chez les individus, comme une pulsion irrémédiable qui les conduit jusqu'aux entrailles de la créativité. Cependant, on pourrait dire que cette ville méditerranéenne n'était pas seulement le berceau d'hommes qui ont une prédilection pour la culture de la poésie et des beaux-arts. La véritable singularité est que parmi les amateurs d'art certains acquerront de grands honneurs et un caractère représentatif, qui fait allusion aux valeurs nationales. Dans la production de Vicente Blasco Ibáñez, les références à l'appellation de la région valencienne sont abondantes, comme cette terre levantine où l'art pousse inmanquablement. C'est le vestige de l'éclat des autres siècles et, en même temps, le signe d'une essence, qui stimule la recherche du pittoresque parmi les auteurs contemporains. Ces récits sont diffusés auprès d'un large public, offrant des signes de sa fabrication ininterrompue. Ils présentent un caractère mutable et fluide dans le temps. Notre analyse s'intéresse à l'influence de ces récits, de nature si diverse, sur les processus par lesquels les trois créateurs finissent par devenir des figures publiques de renom, liées symboliquement à la terre natale.

C'est dans le contexte du tournant du siècle que les figures des créateurs qui nous occupent prendront un rôle de médiateur entre ce Parnaso national et même régional et le peuple, qui se révèle aussi comme un artefact qu'ils ont contribué à imaginer et à façonner, selon l'interprétation personnelle de chacun d'eux. D'une certaine manière, le triomphe de ces figures semble être lié à leur capacité à captiver le cœur des masses, à aiguïser les sens du récepteur comme un mécanisme de communication d'affections et d'émotions. Cette vertu est souvent célébrée en tant que produit de l'héritage ethnique et spirituel qui subsiste parmi les valenciens contemporains, comme effet au contact des influences artistiques.

Bien que certains récits aient été retracés à propos de la région en tant que berceau d'artistes, en tant qu'entité porteuse d'un Parnaso d'ingéniosité des lettres et des arts, d'autres sont identifiés à propos des hommes qui ont créé le paysage valencien, même la même région en tant qu'artefact culturel. Mariano Benlliure, Joaquin Sorolla et Vicente Blasco avaient contribué à la représentation de ces territoires méditerranéens par leurs trajectoires inhabituelles. Mais ils ont aussi travaillé dur pour inventer une géographie physique et émotionnelle sur leur terre natale. La marche erratique et la joyeuse contemplation de l'environnement qui entourait la ville rendent compte des œuvres de certains écrivains contemporains. On connaît les récits à propos des promenades matinales de Sorolla dans le jardin et même les anecdotes populaires sur la marche de Blasco Ibáñez sur ces sentiers dans ses années d'étudiant, et même quand il dirigeait la rédaction d'*El Pueblo*.

La littérature et la peinture, en tant que produits culturels, condensèrent et diffusèrent certains imaginaires régionaux capables de conférer une représentativité remarquable à la Méditerranée en tant que paysage espagnol. Ce phénomène de métonymie, par son influence débordante, a un effet transformateur même sur les perceptions et le traitement de certains espaces naturels. Non seulement ils seront identifiés comme des sites côtiers par rapport à la ville de Valence, mais ils seront également désignés sous le nom de celui qui signe les toiles *La vuelta de la pesca* (1894) et *Comiendo en la barca* (1898).

Les productions culturelles de Blasco et Sorolla à propos de ce paysage révéleront ce type d'imaginaires sur l'environnement rural et urbain. Des œuvres qui suggèrent des contrastes évidents avec celles d'autres auteurs contemporains, sur ce qui est propre au Levant. Cependant, ce sont ces représentations qui ont acquis une certaine valeur symbolique et ont été perçues du point de vue de l'officiel. C'est-à-dire, de ce qui pendant un certain temps pourrait être identifié et reproduit, de Madrid, comme le valencien. Elle tend à légitimer son authenticité en réaffirmant une parenté contraignante à toute une tradition ethnique et culturelle héritée des siècles précédents. Selon cette considération, ces expositions picturales et littéraires sont conçues comme des expressions qui, malgré d'autres formules, finissent par prévaloir et se projeter de manière récurrente dans la presse, la littérature, les arts plastiques et l'essai. En fait, ils finissent par être une preuve de sa renommée. Cette présomption des mêmes dogmes créatifs ne renforça qu'en partie les associations qui les liaient dans leur action, qui trouvaient des reflets de ressemblance dans leurs productions culturelles respectives.

On pourrait citer d'innombrables cas où, dans le cadre d'une interview, d'une couverture, du bref communiqué de presse, on suggère l'association de ces noms pour tenter de synthétiser les traits représentatifs de la culture valencienne contemporaine. La possibilité de relier les trajectoires de deux natifs de la région, qui avaient acquis une visibilité notoire dans les médias étrangers de masse, était particulièrement utile. En particulier, dans le cadre de certaines études de volonté biographique et même devant la possibilité de diffuser ses productions. Appelés les deux membres d'une sorte de tandem créateur, les deux figures seraient traitées presque comme des personnalités à mentionner lors de l'examen des aspects concernant la région ou les biographies de l'un d'eux, comme si elles constituaient la toile de fond qui enveloppait le caractère attrayant de Valence et de configurer son panthéon symbolique.

Nous identifions certains récits à propos d'un tandem créateur, composé de Blasco Ibáñez et Joaquin Sorolla, qui est appelé une association naturelle. Bien que, en réalité, il révèle l'élaboration d'un artefact, qui sera reproduit au fil du temps, en utilisant différents canaux. Cette construction coexiste avec d'autres duos créatifs qui ont également été perçus comme une sorte d'harmonie naturelle entre les lettres et la peinture, peut-être en tant qu'antithèse, contre-image et anti-modèle national de la tragique Espagne noire. Cependant, dans ces récits on devine les contours d'une autre Espagne, qui se définit par opposition dans un sens esthétique, moral et chromatique. Une autre dont les représentations évoquent aussi ces luttes pour construire des images sur la nation.

Bien que nous ayons utilisé quelques textes contemporains pour réparer ces symboles à propos de l'art valencien, notre but est de revenir sur cette construction culturelle dans d'autres sections de la thèse. Nous précisons que ce produit va être utilisé presque comme la marque d'un stéréotype pittoresque, dont les images resurgissent fortement coïncidant avec la célébration des éphémérides. Nous précisons que ce produit va être utilisé presque comme la marque d'un stéréotype pittoresque, dont les images resurgissent fortement coïncidant avec la célébration des éphémérides. Pour cette raison, elle ne doit pas être considérée comme une observation isolée, ni se limiter aux cas soulevés jusqu'à présent. Au contraire, elle doit être considérée comme un phénomène qui se manifeste dans les moyennes et les longues durées car elle survit même dans la mémoire de ces créateurs, qui se résigne par rapport aux contextes changeants, par son caractère perméable et fluide. Nous essayons de nous approcher de lui, étant donné ses implications dans la gestation de formules de notoriété sur les figures qui nous occupent.

Nous avons considéré que la gestation de ces récits à propos de ce couple de créateurs valenciens et leur reproduction dans différents médias, ainsi que dans des œuvres d'inspiration académique, ont été déterminants dans la formation de diverses expressions de notoriété au cours des dernières années du XIXe siècle. Le fait que leurs noms se cristallisent dans une sorte de contre-image représentative du Levant par rapport à cette Espagne aux tonalités sombres leur a donné une visibilité avantageuse, même si elles n'ont pas toujours obtenu la reconnaissance de leurs contemporains. En fait, la position marginale de Blasco sur la liste des auteurs de la génération 98 est également connue. En tout état de cause, nous reconnaissons la mission de diffusion de la presse dans la diffusion de cet horizon de contrastes et de figures représentatives.

Dans le cadre de la consolidation des nouveaux États-nations, les créateurs contribuent à l'élaboration de représentations littéraires et artistiques sur le régional comme expression complémentaire et superposée du national, à diffuser, à consommer et à resignifier dans le temps. En ce sens, écrivains, peintres, sculpteurs et musiciens favorisent des expériences d'appartenance à ces « communautés imaginées » formulées par Benedict Anderson, en utilisant des instruments comme le roman, l'hymne, les toiles et les sculptures, ainsi que les reproductions de ces produits culturels dans les médias tels que le journal et la revue.

La représentativité de Vicente Blasco a pris son origine dans le cadre de sa production littéraire la plus récente, qui a donné naissance à une sorte de cycle de romans à thème valencien avec lequel il a commencé un « travail littéraire régional » dont les répercussions ont contribué à élever son nom. Ainsi, au cours de la dernière décennie du siècle, *Arroz y tartana* (1894), *Flor de mayo* (1895) et *La barraca* (1898) sont apparus comme une sorte de « monuments » de la littérature castillane qui soulignaient les aptitudes évocatrices de leur auteur.

III

Quand, en juin, la presse généraliste espagnole a commencé à diffuser les premières nouvelles sur le triomphe de Joaquin Sorolla à Paris, l'occasion de mettre à

jour ces discours sur l'Espagne a acquis des nuances réparatrices. On reconnaissait au peintre l'exploit d'avoir exalté le « pavillon national ». Le Prix Sakharov, qui a eu lieu ce jour-là, évoquait cependant les contours de sa notoriété émergente, révélant des contrastes évidents par rapport à la dernière décennie. En fait, l'artiste lui-même aurait remédié à ses efforts et aux récompenses limitées, qui ont teinté de frustration son expérience dans les concours nationaux et internationaux. On pourrait dire qu'au printemps, le peintre quittait son étape d'apprenti et serait reconnu comme maître de manière catégorique. La participation de Sorolla aux expositions européennes de ces dernières années construisait sa renommée comme promesse des arts espagnols.

Le peintre valencien semblait avoir accompli un double exploit. Il avait réussi à captiver les juges de cette exposition à caractère universel, qui prétendait se projeter dans le monde selon le regard de l'Européen occidental comme l'événement qui ouvrait la voie à un nouveau siècle, démarquant la transition vers la modernité, qui se sentait déjà dans les dernières décennies. D'autre part, la prédominance de Sorolla sur les propositions picturales d'autres artistes contemporains, tels que John Singer Sargent, Lawrence Alma Tadema et Anders Leonard Zorn, fut rapidement interprétée, dans un sens endogène, comme la réponse inattendue d'un organisme agonisant, qui avait été vaincu par les armes et les médias américains deux ans auparavant. C'est-à-dire que son triomphe est interprété en termes de nature belliqueuse, comme celui de « conquête », déjà évoqué par le maire valencien. Malgré cela, le peintre ne représente pas un héros martial dans la brutalité du terme, mais ce sont ses compétences plastiques, et presque communicatives, qui lui donnent la reconnaissance de sa supériorité sur le plan international.

Les journaux madrilènes répandirent bientôt la nouvelle avec joie. Pendant ce temps, de Valence, Blasco Ibáñez a mené une campagne de propagande minutieuse. Le fondateur du quotidien *El Pueblo* prétendait donner à cet artiste l'éclat d'un génie, en faire un personnage public, plutôt que de décrire les circonstances qui l'ont conduit à la médaille d'honneur en France. En ce sens, Blasco contribua à créer une certaine renommée de l'artiste, la dota de connotations précises et fit très attention à la diffusion de cette construction dans la société valencienne de l'époque. Il a toutefois réussi à attirer l'attention des médias locaux et nationaux sur son produit. En d'autres termes, il s'est agi d'un travail d'information fructueux. Il avait contribué à édifier son nom comme une sorte de créateur de chimères, aux aspirations impossibles à la portée des plus audacieux. Ces aptitudes ne faisaient pas de lui une figure étrangère au sens inaccessible du terme, bien au contraire. En fait, l'article suivait des voies très différentes, presque aux antipodes de l'inaccessible. L'un des objectifs de Blasco était de rapprocher le peintre des masses de lecteurs et que ceux-ci s'approprient cette image projetée, qu'ils s'approprient.

Il y a un intérêt manifeste à projeter le jeune Joaquin comme fils des classes laborieuses valenciennes, en particulier de la necetralía. De cette façon, l'artiste sera présenté comme le créateur d'images sur les essences du peuple. Des répertoires que le blaschisme s'apprête à instrumentaliser en temps opportun. Nous estimons que l'importance de ce type de discours sur les origines du peintre réside dans la volonté de fournir des artefacts symboliques, en vue de la socialisation de constructions identitaires

d'une puissante base culturelle, ainsi que la diffusion de certains discours à caractère nationaliste.

Contrairement à l'approche utilisée dans les premiers jours du mois de juin, lorsque les prix de la section peinture ont été communiqués, la victoire de Mariano ne reçoit pas à El Pueblo un traitement isolé. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'intérêt à détailler des événements qui dominent la chronique artistique du journal, ni à spéculer sur le ton des appréciations que l'exposition sculpturale a pu obtenir à Paris. On ne trouve pas non plus d'appendice à « La dynastie des Benlliure », l'article qui prétendait retracer le passé et même le devenir d'une prodigieuse lignée d'artistes. Malgré le contenu louable indéniable, le texte signé par Blasco Ibáñez transcende l'individu et redirige ces éloges pour nous conduire à un autre plan.

Les deux médailles d'honneur ont la faculté de revitaliser le mythe d'une Athènes de la Méditerranée, un verger de fécondes productions plastiques qui, au début du siècle, arrive à se concevoir comme une oasis, face à un sentiment de chagrin assez répandu. Les mots de Blasco introduisent dans son texte l'idée que dans la ville natale ce climat sombre n'a pas fait de ravages dans le moral de ses habitants, ni dans la projection internationale de ses jeunes talents artistiques. L'article souligne que l'influence du milieu physique et du climat socioculturel est telle que la récente victoire fait directement appel à la communauté. L'admiration pour ces artistes doit donc être considérée comme une expression de joie pour les essences régionales, dans la mesure où, en célébrant ces honneurs, le peuple valencien loue son tempérament, célèbre son courage et son ingéniosité, qui est la sève porteuse de prodiges. En ce sens, les grands prix transcendent l'individualité du créateur et acquièrent un caractère représentatif de la terre natale. De même, Mariano Benlliure dirait que ces trophées appartiennent « à cette terre où je suis né et à ce coin cher où se trouvent mes meilleurs souvenirs.

Le quotidien blasquiste vise à projeter presque la démocratisation de ces trophées qui, à partir de ce moment, viennent grossir le patrimoine matériel et immatériel de la ville. À ce stade, la chronique régionale se rattache rapidement à une autre dimension. Il faut souligner que ce triomphe des Valenciens n'est pas une anomalie périphérique, mais constitue la preuve que les ravages de la crise n'ont pas non plus épuisé les forces du reste des territoires de l'Espagne. En outre, la véritable contribution de Blasco à ses lecteurs ne se concrétise pas dans une nouvelle évaluation des dommages, dans un diagnostic différent que El Pueblo a pu offrir de sa position antagonique contre les gouvernements de la Restauration au cours des derniers mois. À la lumière des derniers événements, il est invité à reconsidérer que la véritable source de la vigueur patriotique ne réside pas toujours dans les exploits belliqueux, mais qu'il faut aussi chercher dans les autres. Avant d'entrer dans ce programme diffusé par le politicien républicain, nous voudrions souligner que son approche est contextualisée dans l'existence de divers discours nationalistes contemporains, à base culturelle.

La distinction honorifique à l'étranger lui donnait la possibilité d'écrire et de réécrire des chroniques sur le triomphe, d'élaborer un portrait crédible des grands artistes. Pour ce faire, Blasco a été documenté et a fait du travail de terrain. Il est au courant des

initiatives municipales, a fouiné dans l'hémérothèque et s'est nourri des rumeurs de rue. Il prétend offrir un produit vrai, au moins en apparence. Aussi, suggestif, qui conçoit des adhésions et des affects à sa cause. Pour ce faire, il n'est pas seulement le porte-parole de propos, d'éléments chargés de polémiques qui encouragent la lecture et la diffusion orale, la marche de bouche à oreille. Il transite en outre librement, avec l'agilité d'un contorsionniste, les parcelles les plus publiques et privées de ces personnages. À cet égard, l'auteur de l'article n'est pas complètement étranger aux cercles relationnels des deux individus. Il prend soin de souligner les complicités d'un fidèle allié, qui exalte par sa prose enflammée les illustres trajectoires, d'un compatriote qui décrit les émotions, naturelles, qui jaillissent de son propre tempérament. À travers ce recueil d'articles en série, dans lequel se chevauchent les programmes de propagande et les volontés d'agence, Blasco a présenté les deux artistes comme des travailleurs acharnés, comme des idoles du peuple. Nous ne considérons pas que cela diminue la rigueur de ses textes journalistiques, mais que son écriture est encouragée par une logique précurseur, par un instinct de survie face à d'autres forces politiques, qui se mesurent constamment.

Les contextes qui ont entouré l'élaboration d'un programme d'hommages dénotent un caractère controversé. On devine l'aperçu d'une lutte ou, mieux, d'une pluralité d'entre elles en ce qui concerne l'organisation de ces fêtes. Prédominent les agences impulsées «d'en haut», les propositions de différentes institutions et corporations municipales qui tentent d'imposer la prééminence à ce plan laudatif. La course à offrir un projet directeur, qui coordonne les nombreuses initiatives, va laisser sa marque sur les documents d'archives ainsi que sur les sources héméro-graphiques conservées. Parler des hommages d'admiration dédiés à Sorolla et Benlliure à Valence pendant l'été 1900, implique de parler de l'articulation d'une sorte de politique élogieuse *ad hoc*, dans laquelle les deux artistes vont se modeler comme des figures publiques remarquables.

Dans ce cadre, nous estimons qu'il était tout à fait opportun de revoir la renommée et la réputation qui les précédaient, en y ajoutant de nouveaux composants pour leur resignification dans la conjoncture actuelle. Les articles de louange de certains journaux, dans la ligne de «Le Grand Sorolla» et «La ville des artistes», s'inscrivent dans ce type d'objectifs. Dans un sens constituant, la composition d'un répertoire d'actes est restée entre les mains d'organismes régionaux, divisés par leurs propres interprétations du triomphe et leurs volontés d'éloges. Toutefois, des motivations communes ont facilité l'élaboration de récits sur le succès artistique. Non seulement ces artefacts sont apparus a posteriori, comme des chroniques des épisodes festifs, mais ils se sont manifestés comme une constante au cours de ces mois. Le plus important est peut-être qu'ils ont donné forme au cadre provisoire de symboles et de représentations, sur lequel les propositions de reconnaissance ont été adaptées.

Dans la perspective de cette sorte de glorification, le journal fondé par Blasco se hâta de poursuivre la campagne de propagande, renforçant les fondements de ses chroniques de succès. qui, les deux artistes primés à Paris et honorés dans la ville natale, étaient les fils des classes laborieuses de la région. Leur triomphe colossal, leurs exploits louables ne pouvaient être dissociés de ces groupes sociaux. Pour cette raison, ses

trophées ne devaient pas être perçus comme des prix d'autrui, mais propres, car ils étaient étendus au peuple valencien. Encore une fois, l'allusion à des origines modestes a occupé une place prééminente dans les articles de ses principaux rédacteurs. Le talent, renforcé par la ténacité laborieuse, se présentait comme le seul garant du succès. Comme à de nombreuses autres occasions, Blasco a évoqué l'héritage des deux et même imaginé la fierté que ses prédécesseurs ressentiraient en apprenant un traitement honorifique de ce genre.

L'ampleur de la reconnaissance acquise par les deux artistes à Paris a inspiré de nombreux récits, qui offraient un bilan sur les dernières décennies du XIXe siècle et élaboraient leurs prévisions avec le regard tourné vers l'avenir. Ces chroniques du succès ont révélé les signes d'un panorama prometteur dans l'art. La notoriété de ces créateurs a occupé une place prépondérante dans la production de critiques et de rédacteurs pendant quelques mois, ce qui se reflète dans l'abondance des articles de presse à ce sujet. En effectuant une analyse des chroniques déjà mentionnées du succès, nous avons identifié le dosage de quelques discours auxquels se réfèrent les sources héméro-graphiques consultées. D'emblée, l'un des faits les plus marquants est l'appropriation du triomphe individuel, tant par la région valencienne que par la nation espagnole. Nous concevons ces réinterprétations de la victoire dans la ligne de processus interconnectés par de nombreux acteurs culturels et aspirations convergentes. En définitive, en tant que réalités superposées dans le temps et les espaces, qui ne renvoient pas à des sphères séparées et indissolubles, mais à des marques et des artefacts intégrés dans le quotidien des citoyens. Ces récits suggèrent que ce qui se passe à Valence, et qui concerne l'art valencien, ne se limite pas à une spécificité hors de propos, à un bastion périphérique. Au contraire, il est mentionné comme un échantillon qui peut être représentatif de l'art national.

Assimilé comme propre, étendu aux représentations sur l'art espagnol, le succès obtenu par Joaquín Sorolla et Mariano Benlliure à Paris fut interprété comme contrepoint, face à certains récits sur le décadent. La reconnaissance de ses exploits a constitué la base de l'enchaînement de ces récits. Il n'est pas nécessaire de procéder à une prospection méticuleuse pour trouver des références sur l'entreprise exigeante, sur la combinaison de talents avec un travail discipliné qui avait mis le nom de la patrie à la place qu'elle mérite. Tant les procès en provenance de l'étranger que les chroniques rédigées par la presse du pays faisaient au moins indirectement référence à l'état des beaux-arts espagnols. Un aspect sur lequel Blasco Ibáñez avait déjà été questionné il y a quelque temps. Le propagandiste déplorait l'absence de «grands hommes» capables de «choquer le public et méritant les applaudissements nationaux». À son avis, la patrie souffrait de figures représentatives masculines depuis la décennie précédente. Comme nous le verrons plus loin, ce bilan attentif aux signes de la décadence, visait à mettre en évidence les clés de la confiance dans les voies du progrès, des lignes très concrètes qui allaient vers une résurgence. Face à ces prétendues carences, qui en théorie traversaient plus ou moins les sentiments collectifs, des récits sur la représentativité de certains personnages, liés au monde de la culture, vont être élaborés au début du nouveau siècle. Tous avaient en commun les marques récentes du succès international dans leurs trajectoires. Et c'est

précisément pour cette raison qu'ils deviendront les candidats aptes à être projetés comme symboles de l'espagnol.

On peut énumérer des textes de nature diverse à propos d'un groupe d'individus appartenant au domaine culturel espagnol, qui sera cité de manière récurrente par des orateurs et des journalistes pour montrer les signes d'un épanouissement, d'un renouvellement des figures représentatives nationales. Selon l'échantillon consulté, qui ne doit en aucun cas répondre à un calque du climat esquissé par la totalité des chroniques du moment et encore moins à la réalité, la plupart de ces personnalités étaient nées dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais on célébrait aussi avec enthousiasme, au début du siècle, les triomphes d'un représentant du roman réaliste aussi éminent que Benito Pérez Galdós. Joaquín Sorolla, María Guerrero, Mariano Benlliure, Santiago Ramón y Cajal, Agustín Querol, ont facilité l'évocation d'un horizon prometteur. Divers médias journalistiques ont vu en eux une sorte de consuls, de «rédempteurs», capables de devenir l'image d'une nouvelle nation espagnole.

Le triomphe artistique a conduit à la dissociation de la pourriture de ces éléments qui présentaient une grande aptitude revitalisante. Ce fait n'a pas été interprété comme un résultat aléatoire et circonstanciel, mais comme la constatation de compétences enracinées dans le tempérament national, qui se manifestaient sous forme de talents. En tout cas, la victoire des beaux-arts dans un concours international s'est opposée, presque comme dichotomie, à un autre type de triomphes. Nous nous référons à ceux de type belliqueux, bien que paradoxalement, il a pris d'eux une bonne partie de son lexique, qui a donné forme à toutes sortes de métaphores. La victoire des deux artistes à Paris, loin de s'écarter de cette rhétorique belliqueuse, résignit la notion de héros et réussit à apporter une illusion de continuité aux récits légendaires sur la vigueur nationale. Face à l'idée d'une impuissance généralisée, le triomphe artistique a offert un contexte favorable, dans lequel le génie créateur permettait d'être interprété dans la perspective d'une légitime supériorité, face aux propositions d'autres puissances. Il émergeait comme une formule de conquête de « gloire éternelle ». Une sorte d'alternative à la réparation après la catastrophe coloniale, grâce à laquelle on pouvait aussi louer les attitudes gallardales et viriles de leurs artisans. C'était une autre sorte de prouesses, comme la conquête de talents inhabituels, la capacité de dominer un concours et de suggérer un large public. Il s'agissait d'obtenir l'appréciation et l'admiration, d'atteindre une grande notoriété, en devenant des figures représentatives de la patrie.

Plus qu'une voie de régénération, ces représentations d'une masculinité moderne, adossée à l'idée de progrès, soulevaient la question de la fin d'un empire. En ce sens, les triomphes du peintre et du sculpteur valenciens à Paris, la lueur de la région valencienne comme expression courageuse des valeurs nationales, on arrive à interpréter dans la ligne d'une manifestation impériale de la nation, une survivance.

IV

En 1906, l'exposition de Joaquín Sorolla a lieu à la Galerie Georges Petit de Paris. L'importance de cet épisode pouvait être abordée selon différents scénarios. Dans la

trajectoire du créateur, c'était un tournant. C'était l'occasion de montrer le courage d'une entreprise consolidée, qui a très vite attiré les regards des curieux et a été un appel pour les acheteurs américains de premier plan . Ces nouvelles manifestations de succès ont également donné lieu à des conjectures sur certaines valeurs et essences nationales, au moins dans deux sens. D'une part, en contemplant l'ampleur de la victoire du peintre à Paris, on reconnaissait les vertus de Sorolla lui-même, comme homme et comme éminent artiste. En effet, des récits ont été produits à propos de son caractère, comme une sorte de modèle vertueux. En second lieu, si l'on regardait ce qui était représenté, ses peintures, on pouvait apercevoir de précieux talents dans l'esprit de certaines des personnalités représentées, qui intégreraient l'exposition pour Georges Petit. José Echegaray, Benito Pérez Galdós, Santiago Ramón y Cajal, Maria Guerrero et Vicente Blasco Ibáñez n'étaient que quelques-unes de ces figures publiques où l'on pouvait entrevoir des images très précises sur l'Espagne et les espagnols.

Nous insistons sur le fait que l'expérience de la victoire en a fait des représentants valables, dignes de légitimité. Aussi, en objets d'estime, car ils ont pu matérialiser ce qu'on voulait projeter à l'extérieur. En évoquant cette expérience du triomphe, nous nous référons aux trajectoires des créateurs de culture eux-mêmes, que le peintre avait illustrées, à la source d'inspiration de Sorolla pour sa collection de portraits. En tout état de cause, on reconnaissait à l'artiste l'exploit d'avoir composé une sorte de catalogue de figures représentatives. Il a choisi ceux qu'il considérait comme ayant obtenu des reconnaissances importantes ces dernières années et les a présentés à un public étranger, comme des symboles de l'Espagne du début du XXe siècle. Ce mérite exaltait ses compétences techniques, l'audacieuse aspiration à capturer le visage et le tempérament de certains contemporains, sans rompre avec certaines prétentions à propos de la peinture espagnole. Tout d'abord, le peintre agissait comme nexe, comme lien avec «un courant *castiza*», lié à des maîtres à la hauteur de Vélasquez. Il offrait aussi une certaine fraîcheur et nouveauté à son spectacle, avec une peinture de scènes maritimes, exécutées selon la maxime d'un travail au plein air.

Si le succès artistique vécu dans la galerie de Petit permettait de soutenir le désir de visibilité pour l'Espagne parmi les puissances les plus importantes, en termes de talents prodigieux, des recommandations prudentes étaient également formulées. La valeur de sujets qui se démarquaient dans les lettres, l'art et la science, au début du nouveau siècle, était prouvée, mais il restait à insuffler cet esprit à la société. Un quasi-anonyme éditorialiste de la revue illustrée Espagne et Amérique rend justement visible le caractère exceptionnel qui jaillit de chacun de ces triomphes, individuels, obtenus par Ramón y Cajal, Sorolla, Benlliure et Maria Guerrero. L'audace de l'auteur du portrait d'Echegaray avait réussi à éroder la continuité de l'influence romantique sur la peinture espagnole. Cela sera loué comme un signe de libération. Cependant, on souligne la nécessité de projeter ce changement de perspective dans le tissu social. Dans cette ligne, le peintre se distingue comme une référence d'action par son « esprit progressif », par lequel pourrait se réaliser une victoire complète, secondée par l'ensemble du peuple espagnol. À l'occasion des distinctions que Joaquin Sorolla et Blasco Ibáñez ont reçues de la Légion

d'Honneur cette année-là, des démonstrations de reconnaissance ont été organisées dans la ville natale.

L'étude sur la construction possible d'un Palais des Beaux-Arts à Valence fait partie de l'ensemble des projets et initiatives que Mariano Benlliure et Sorolla ont imaginés tout au long de leur vie. Il ne s'agit pas d'un phénomène isolé. Pour cette raison, nous le mettons à jour dans l'environnement artistique et culturel valencien. Aussi, avec l'atmosphère culturelle et politique madrilène, dans laquelle les deux ont développé leurs carrières. Il peut être intéressant de revenir sur les liens qui reliaient Joaquin Sorolla et Mariano Benlliure. Nous n'oublions pas les résonances de la triade artistique que nous étudions dans le développement de tels projets. Dès le début, les deux artistes inspirèrent un recueil d'associations, en relation avec le paysage et l'art valencien, qui les projetèrent comme figures éminentes de leur ville natale. Pendant les premières décennies du XXe siècle, la presse suivait l'évolution de sa carrière comme un exemple de la puissance créatrice de la race espagnole. Cela se produit à un moment où il y a un large débat sur les causes de la catastrophe de 98 et où différentes images surgissent sur l'Espagne.

Il pourrait être difficile de souligner le moment précis où a été conçu ce rêve de construire à Valence un espace dédié à la production artistique de son peuple. Ce dessein jaillit probablement dans le for interne de Sorolla ou Benlliure pendant un séjour à l'étranger, peut-être était-ce une aspiration qui émergea à Madrid afin de doter sa patrie d'un temple pour l'art, peut-être s'est-il avéré être un desideratif qui est apparu à la chaleur d'une conférence de l'un et de l'autre sous le couvert du succès croissant qu'ils obtenaient dans les expositions. En tout cas, il semble que la première fois que ce projet a été rendu public et partagé avec d'autres artistes valenciens a été le 4 août 1908 lors d'un repas dans une ferme située dans le Vedat de Torrent. La documentation municipale d'archives et la presse contemporaine renvoient à certaines rencontres informelles, auxquelles ce projet aurait fait référence. Benlliure et Sorolla mènent une proposition de dynamisation, qui part d'une carence. La proposition de construire un palais des beaux-arts visait à ouvrir un espace pour abriter des œuvres d'art des aristos valenciens. Elle était aussi conçue comme un lieu de rencontre. L'idéal de matérialiser une Athènes méditerranéenne a inspiré ses agences.

Bien que Joaquin Sorolla et Mariano Benlliure aient leur domicile à Madrid, les démarches semblaient bien allées, le journaliste Maximiliano Thous Orts s'étant écrit une pétition, qui fut adressée à la mairie de Valence. La suggestion avait été signée par de nombreux artistes intéressés. La proposition a également trouvé des soutiens dans différents secteurs, liés à la culture valencienne. Sans vouloir approfondir les détails qui composent cette décennie de négociations, je vais tenter de résumer les moments les plus significatifs, afin de pouvoir présenter mes considérations. Tout d'abord, le processus de négociation a été marqué par une intermittence. Cela ne veut pas dire que le projet soit temporairement abandonné, mais qu'il rencontre des difficultés considérables. L'une d'elles concerne les permis d'acquisition des terrains. L'Exposition Régionale Valencienne de 1909 exigeait également la construction d'architectures, d'autres palais et pavillons.

Au cours des deux prochaines années, les démarches sur le projet s'enlisent. Nous voulons dire que les preuves de son développement sont rares. Cependant, la correspondance croisée entre ces artistes et le comité, présidé par José Benlliure Gil, nous indique que les artistes ont insisté sur leur engagement. Malgré cela, les terrains qui auraient dû être cédés aux artistes ne lui sont pas parvenus. En 1914, la proposition est présentée à nouveau à la mairie. Un deuxième obstacle devient évident. Outre le problème de la cession des terrains, il est difficile de réunir des fonds suffisants pour la construction du bâtiment. Plusieurs options ont été envisagées à cet égard. D'une part, la collaboration du gouvernement municipal a été sollicitée, mais aussi stagnante que la cession de terrains se trouvait cette gestion. Il s'est avéré être une voie infructueuse. Les artistes finissent par organiser un festival au théâtre Principal, afin de lever des fonds. Il était également prévu de revitaliser les expositions de la jeunesse artistique valencienne. Pour cette raison, plusieurs concours seront organisés dans le cloître de l'Université de Valence en 1916 et 1917. Notons que Sorolla et Benlliure utilisent leurs contacts madrilènes pour obtenir les prix.

Les deux créateurs continueront à diriger les démarches, à distance, afin que le projet se concrétise. Par l'intermédiaire de Benlliure, certains éléments architecturaux provenant de la Plateria de Martinez ont été acquis pour être intégrés dans la nouvelle construction du palais. En ce qui concerne la cession des terrains dans le Llano del Remedio, les pétitions se succèdent et les négociations s'allongent, mais la cession ne se produirait jamais, puisqu'ils seraient finalement destinés à la construction de la caserne militaire. Avec cette thèse de doctorat, nous avons apporté l'augmentation de la chronologie de ce projet. Jusqu'à présent, la littérature disponible considérait que le projet de construction du palais fut définitivement abandonné en 1918. Cependant, nous avons pu démontrer qu'il est resté une priorité pour les artistes valenciens jusqu'en 1921. Nous ne pouvons pas garantir que ce soit la fin définitive de ces efforts. Les limites de nos consultations ne nous ont pas permis de poursuivre nos consultations après cette chronologie. Nous avons trouvé particulièrement intéressant que l'on ait envisagé la possibilité que le début symbolique de cette construction se produise pendant la semaine d'hommages dédiée à Blasco Ibáñez.

En mars 1895, l'éminent poète de la Renaixença valencienne, Teodor Llorente, écrivait un article pour le quotidien *Las Provincias*, dans lequel il faisait l'éloge de la carrière prometteuse de Vicente Blasco Ibáñez. Dans une tentative d'offrir aux lecteurs un avant-goût de «journalisme littéraire», plutôt que de critique, il se remémorait la production culturelle naissante de son compatriote, qu'il considère comme juste héritier de la plume de Vicente Boix et Félix Pizcueta. L'auteur de *Arroz y tartana* (1894) et bien avant *El adiós de Schubert* (1888) et même des légendes romantiques d'inspiration médiévale, comme *La Torre de la Boatella* (1883) et *Fatimah* (1884) semblait remplir une vaine, une absence notoire : «était vraiment un romancier», dont l'empreinte laisserait le sceau de la région sur le Parnaso des lettres espagnoles. L'année même de la publication de *Flor de mayo* (1895), Llorente voyait dans Blasco un digne représentant des plus grands écrivains de la nation espagnole. Il serait «le romancier de Valence» et son observation pointue lui permettrait «de peindre les hommes et les choses de notre

terre». En quelque sorte cette mission correspond très bien à la nostalgie et le désir de Blasco lui-même, car il voulait préserver «cette Valence typique» qui disparaissait et survivait à peine dans les saintes d'Eduardo Escalante et les peintures d'anciens peintres. À travers son regard sagace, le jeune écrivain a composé cette frise «costumbrista», qui a permis à la région d'entrer dans l'histoire littéraire.

En 1921, l'auteur d'*Entre naranjos* (1900) avait probablement plus que comblé les attentes que Llorente put accueillir à la fin du XIXe siècle. Dans les débuts du nouveau siècle, sa renommée, en tant qu'homme de lettres, n'avait fait que s'accroître en vertu de trois facteurs à considérer. La bonne réception des traductions de ses romans, notamment en français et en anglais, a attiré l'attention de nombreux lecteurs à l'étranger, mais a également eu de nouveaux retentissements sur des marchés éditoriaux déjà connus, ses ventes en Espagne augmentant significativement. Parallèlement, ses œuvres et articles de journaux ont accédé à l'espace latino-américain, où Blasco a effectué quelques tournées de conférences. La bonne réception de cette production culturelle a certainement jeté les bases du succès de futurs projets cinématographiques en France et aux États-Unis. C'est dans ce cadre que nous devons situer l'impact international de *La barraca* (1898) et *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916). Les triomphes éditoriaux et cinématographiques sont favorisés par l'essor remarquable de l'hispanisme dans les premières décennies du siècle. C'est l'époque où Archer Milton Huntington organise les premières expositions de Joaquin Sorolla et Ignacio Zuloaga pour l'Hispanic Society, et où Blasco sera distingué docteur en lettres honoris causa par l'Université George Washington en février 1920.

Les hommages de mai 1921 s'inscrivent précisément dans ce contexte. Ils ne constituent cependant pas la première manifestation d'admiration pour le romancier de la part de sa ville natale. En fait, nous pouvons suivre la piste d'autres propositions de reconnaissance dans les procès-verbaux des sessions municipales, qui se dirigent vers cette même facette du créateur valencien. À l'occasion du succès de la publication de *Entre naranjos* (1900) et après sa distinction en tant que Commandeur de l'Ordre national de la Légion d'Honneur, en 1906, des conseillers principalement républicains suggèrent la tenue d'actes d'accueil et de réception, par lesquels exprimer sa gratitude envers le compatriote illustre qui avait été précédemment reconnu à Madrid et à Paris. De telles initiatives seraient quelque peu controversées, provoquant toutes sortes de tensions et de débats lors des réunions municipales.

La figure de Blasco n'évoquait pas seulement ses premières aventures de journaliste à *El Miguelete* et *El Turia* en 1883, ses légendes, ses contes, ses romans du cycle valencien, ses réseaux de sociabilité à l'Ateneo Científico, Literario y Arte et à Lo Rat Penat. Son nom renvoyait aussi à celui d'un agitateur, à celui du chef du républicanisme fédéral, à ses attaques contre le gouvernement de la Restauration, à son anticléricalisme combatif, à la lutte dans l'espace public surtout, contre un catholicisme belligérant pour défendre la sécularisation de la société, qui s'est matérialisée, par exemple, dans les boycotts des chapelets de l'aurore. Ces incidents et d'autres lui auraient valu la prison à plusieurs

reprises, dix-huit mois d'exil en France à partir de l'été 1890, et même une fuite précipitée des autorités en 1896 qui s'est terminée à Rome.

Cet *autre* Blasco était aussi le fondateur de journaux de parti comme *Le Bandera Federal* (1889) et *El Pueblo* (1894); l'auteur du roman *L'Araignée noire* (1892) de *Viva la Republica !* (1893), les *fanáticos* (1894) et *La historia de la revolución española* (1890-1892). Pour cette raison, pour les conseillers monarchistes, les propositions d'hommage ne pouvaient guère dissocier cette superposition de facettes qui, en fait, cohabitaient dans une même figure et continuaient à éveiller la clameur des masses populaires chaque fois qu'il visitait la ville. Les victoires électorales du blaschisme au début des neuf cents laissaient entrevoir son implantation sociale, débitrice d'un réseau de groupements, d'athénées et de publications qu'ils voyaient dans Blasco une sorte d'"idole". Une présence éblouissante et écrasante qui a dû produire des sensations analogues à celles qu'Emilio Gascó Contell a vécues dans son enfance et que Ramir Reig reprend dans sa monographie avec celles de Max Aub .

Pour cette raison, sa visite de 1921 voulut se proclamer revêtue d'un ton renouvelé. De plus, elle a été conçue comme une invitation à la rencontre fraternelle de la société valencienne. La région offrait son meilleur accueil à l'un de ses hommes de lettres les plus représentatifs. Ce n'est pas un hasard si, dans un texte édité par la municipalité elle-même, il est souligné que «l'hommage aurait été appauvri s'il n'avait été que la manifestation naturelle et très justifiée du groupe des anciens militants dans son parti». Au moins quelques représentants de cette ville évoquent la «cordialité» avec laquelle ce «tribut mérité» a été organisé. En cette semaine de festivités on voulait célébrer le retour «du frère qui revient». Nous avons préparé un contraste. Pour un Aldo, il devait y avoir un certain consensus sur la réalisation de ces actes laudatifs, en réponse aux distinctions honorifiques que l'auteur des *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* l'Apocalypse a reçues aux États-Unis. Bien que Blasco réussisse à élever le nom de la région valencienne, son nom sème la discorde. Il y avait de profonds désaccords sur la concrétisation des distinctions que le romancier recevrait.

Un bon exemple en est l'incident qui a eu lieu pendant le bureau extraordinaire du 20 mai, qui a été rapidement diffusé dans les principaux journaux de la ville. L'accord qui confirmait le changement de nom de la place centrale de la Reine, par celui de Blasco Ibáñez, était révoqué la veille, bien que la nouvelle ait déjà été diffusée dans la presse généraliste dans les jours précédents. Le quotidien *El Pueblo* a décrit une séance de débats animés, d'interruptions, de tentatives de quitter la salle et d'appels répétés à l'ordre dans son prochain numéro. Ce climat de tension était loin de cet oubli présumé des différences entre les conseillers, que la publication susmentionnée avait repris comme annonce de cette manifestation de reconnaissance.

Malgré tous les efforts entrepris par la mairie pour neutraliser et minimiser cette image, le célèbre romancier de renommée internationale continuait en fait à évoquer sa dimension plus politique. Dans les nombreux discours qu'il prononçait en ces jours de mai naissait son discours de rassemblement, qui, bien que verni par un cosmopolitisme rampant, imprégnait ses interventions de gestes énergiques et de projets ambitieux de

revitalisation culturelle, à des fins nationalistes marquées. La confession de Blasco lors d'un acte d'honneur à la Casa de la Democracia, dans lequel il aurait justifié ses discrètes interventions lors de cette semaine d'hommages, tout en soulignant que «Quand je parle, même si je parle d'astronomie, parle toujours un républicain ».

e même, les appuis des conseillers républicains et du maire lui-même, Ricardo Samper, nous suggèrent un climat très concret, dans lequel le triomphe de ce représentant de la culture valencienne aurait dû constituer un pilier fondamental pour certains discours politiques, sur la ligne fédéraliste. En effet, *La Correspondencia de Valencia* ne cache pas que «la majorité municipale» devait professer publiquement l'admiration «à son grand-père en politique». Ainsi, par exemple, lorsque la proposition de remplacer l'appellation de la place de la Reine a été arrêtée et que l'ancienne place des caissiers a finalement été marquée au nom de Blasco Ibáñez, un surt de symbole a été mis en place, une commémoration de l'activité agitatrice de sa jeunesse, car ce même bâtiment où fut posée la nouvelle plaque avait été auparavant l'un des sièges du disparu quotidien *La Bandera Federal*.

En ce sens, s'articulait une sorte de «lieu de mémoire», qui, à côté de la nouvelle plaque placée dans la rue natalicia de la Savonnerie Nouvelle, financée par souscription populaire, constituait une sorte de cartographie blasquista, qui offrait l'occasion de relier symboliquement le régional, le national et, presque, l'universel . Cependant, aux portes de cette place de la Reine, juste à l'embouchure de l'ancienne rue de Peris et Valero, fut érigé un arc de triomphe monumental couronné par la dédicace : «au grand romancier». Le slogan délimitait la problématique personnalité du fêté et concentrait sur cette facette l'immense popularité qui le précédait. Sous l'humeur joyeuse et les invitations enthousiastes à l'adhésion adressées par le maire à tous les citoyens au début du mois de mai, il y avait une lutte sous-jacente, un élément instable qui menaçait les tentatives de dépolitisation, dans la mesure du possible, ce puissant symbole du blasquisme, des classes laborieuses et de larges secteurs de la région de Valence. Blasco avait la capacité d'unir et de représenter des groupes très différents, au point de nous sembler contradictoire. Bien que très jeune il se distancie des revendications linguistiques de fait, «le romancier vraiment» auquel fait allusion Llorente ne prend que la thématique valencienne pour son cycle de romans, tout en faisant abstraction de la langue du pays et comprenant la région comme une composante de la nation espagnole une position qui l'a confronté de manière précoce à certains secteurs du *ratpenatisme*, sa visibilité en tant que figure publique, son rare triomphe éditorial, a offert de nouveaux regards aux sentiments de décadence et de crise après la catastrophe de 98 .

Dans l'un des discours prononcés par Blasco au cours de cette semaine d'hommages, il expose sa proposition de construire un musée de la vie valencienne à Valence. Son but était de préserver l'essence des choses. Il voulait préserver la source inépuisable de la valeur de la région, qui nourrissait la nation espagnole avec ses figures les plus éminentes. En parlant de ce projet à une foule qui l'applaudit, l'homme de lettres ne néglige pas sa facette plus politique. Au fond, le romancier expose les bases d'une politique culturelle dynamisante pour la région, qui cherche à se connecter avec

l'extérieur, avec les étrangers. Après ses séjours aux États-Unis, il tente de moderniser la ville de Valence avec des installations qui accueillent les voyageurs européens et américains. Mais ce renouveau ne se caractérise pas par une rupture avec le passé, mais par un culte des coutumes et traditions du peuple valencien.

Cette approche de la semaine d'hommages que Valence a consacrée à Vicente Blasco Ibáñez en mai 1921 nous a servi à reconsidérer les intersections et les chevauchements des multiples facettes de cette figure publique. D'autre part, nous avons pu entrevoir les signes d'une intention d'instrumentalisation de ce programme d'actes par certains groupes, bien que les aspirations de Blasco lui-même en matière de politiques culturelles et, en particulier, son calage nous amène à considérer sa capacité d'agence dans la Valence du premier tiers du XXe siècle. Les moindres signes d'admiration auxquels nous avons fait allusion doivent s'inscrire dans la culture dite de la fête, qui présente des continuités évidentes entre les pratiques du XIXe siècle et se manifeste dans diverses propositions honorifiques, réceptions et réceptions, des expositions d'art éphémère, des banquets, ainsi que des soirées artistiques et littéraires. Tout cela nous indique la coexistence de la tradition avec les bouleversements des temps modernes. La visibilité offerte par la diffusion de photographies par la presse et l'illusion d'immédiateté que provoque l'amélioration des transports ont permis un sentiment de proximité, notamment pour les masses populaires, qui participent et consomment ces démonstrations d'admiration. En ce sens, les hommages ont pu articuler de véritables artefacts symboliques avec un grand impact social dans le contexte du tournant du siècle.

V

Dans cette thèse de doctorat, notre approche des figures de Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla et Mariano Benlliure vise à offrir un nouveau regard aux liens qu'ils partagent. Pour ce faire, on a emprunté les études du professeur Facundo Tomás, sur les possibles relations amicales de ces trois créateurs valenciens. Ses recherches ont porté sur la démystification de l'image d'une affection inaltérable dans le temps. Au contraire, il proposait une périodicité dans laquelle les périodes de plus grande interaction sociale avaient été identifiées. Depuis la fin des années 1990, ces recherches ont établi une nouvelle façon de comprendre cette amitié potentielle. Contrairement à cette approche, cette recherche doctorale n'a pas pour but d'analyser la nature de ces relations. Il n'est pas prévu de développer une étude sur ces aspects, qui se développent entre les facettes publiques et privées du personnage public. Au contraire, la thèse s'intéresse à la construction d'un artefact culturel. On a considéré que les trois hommes illustres sont devenus des représentants de la culture espagnole, après avoir connu de remarquables triomphes à l'étranger, au cours des premières décennies du XXe siècle.

L'image d'une triade artistique, qui obtient de grands succès à Paris, en Amérique latine et aux États-Unis, apparaît dans la presse de la région valencienne, y compris dans les journaux de portée nationale. La renommée de ces hommes-symbole est contextualisée dans les crises fin de siècle. Leurs victoires dans les concours artistiques officiels et la visibilité qu'ils obtiennent en font des figures notoires de l'Espagne de l'époque. À cette époque, les exploits de l'actrice Maria Guerrero, du docteur Ramón y

Cajal et de Benito Pérez Galdós sont également très frappants. Les triomphes de ces personnalités publiques seront interprétés, par la presse généraliste et spécialisée, comme un symbole du triomphe culturel de l'Espagne. Nous avons examiné les possibilités d'exploiter ces succès. À une époque où les récits sur la décadence et l'humiliation nationale se multiplient, ces individus exceptionnels offrent de nouvelles histoires sur l'espoir et la fierté du pays.

Nous allons énumérer quelques préventions. Tout d'abord, l'origine de la notoriété de ces créateurs valenciens est le talent artistique. Les compétences dans les beaux-arts et dans l'éloquence du politicien républicain sont ce qui les distingue des autres individus. Avant de se distinguer par ce talent, les trois hommes étaient des individus anonymes, qui faisaient partie des masses laborieuses. La réputation qu'ils ont acquise en fait des figures publiques très importantes. Considérés comme des promesses des arts et de la littérature valenciennes, depuis leur jeunesse ils seront comparés à d'autres figures illustres du passé. Ces trois créateurs représentent une ligne de continuité entre les valeurs traditionnelles et les temps modernes. En fait, il est habituel d'élaborer des généalogies, qui les relient à Goya et Ribera. Blasco, Sorolla et Benlliure seront considérés comme les héritiers des talents du Siècle d'Or. De plus, son style sera également comparé à celui d'autres auteurs européens contemporains, comme Émile Zola.

Il est important de noter que la possible relation d'amitié a nourri cet artefact culturel sur la palingenesia de la nation espagnole, mais ne correspond pas entièrement à lui. La thèse a fait la distinction entre ces liens affectifs, qui relient les dimensions publiques et privées d'un individu, par rapport à la capacité représentative d'un symbole. Les sources héméro-graphiques contemporaines tendent à présenter ces accords entre trois hommes illustres comme un fait naturel. Malgré cette image spontanée, nous avons identifié les signes d'un objet construit, par les créateurs eux-mêmes. Nous énumérons ci-dessous les expressions de ce naturel théorique sous forme de coïncidences. Les journaux et revues considèrent que le lien entre les trois créateurs se justifie par la provenance commune géographique et de classe sociale, parce qu'ils ont un âge similaire, parce que leur caractère méditerranéen marque leur talent dans les arts, par le succès colossal dans leur jeunesse, Parce qu'ils partageaient la sociabilité et les loisirs. En fait, beaucoup de ces similitudes avaient été développées dans les chroniques journalistiques. Les raisons en étaient variées. Blasco Ibáñez a écrit plusieurs articles consacrés aux origines familiales de Sorolla et de la famille Benlliure, et a également pris soin de rendre publiques des expériences de leur intimité. Tout au long de sa carrière, ses déclarations sur l'amitié qui unissait le peintre et le sculpteur ont été un récit constant.

La reconnaissance étrangère affirma la renommée de ces créateurs valenciens. Sa victoire à l'étranger a permis à la presse nationale et régionale d'élaborer des récits sur une nouvelle conquête espagnole. Cet exploit était lié au talent de ses artistes. Après que les dernières colonies de l'empire aient été perdues en 1898, la possibilité de célébrer un succès artistique a offert un horizon plein d'espoir. L'apparition d'hommes représentatifs de la culture espagnole se produit à un moment où il est nécessaire de reconfigurer le panthéon national. Le professeur Nerea Aresti a parlé de l'impact d'une crise aiguë de la

masculinité, qui favorise l'émergence de nouveaux modèles d'une virilité honorable. Le succès des trois valenciens offre une expérience de régénération, ainsi que l'importance d'autres valeurs, comme le travail. Ces hommes projettent l'image d'une Espagne de progrès vers l'avenir.

Au début du XXe siècle, la renommée de ces figures publiques va devenir une ressource pour faciliter le développement de politiques de dynamisation culturelle dans la région de Valence. Nous avons distingué deux grands projets. D'une part, le désir de construire un palais des beaux-arts, qui soit utilisé comme espace d'exposition et comme lieu de rencontre et de création artistique. Cette initiative bénéficiera du leadership et de la visibilité de Mariano Benlliure et Joaquin Sorolla. Deuxièmement, Blasco Ibáñez proposera également l'aménagement d'un musée de la vie valencienne, pour faire connaître aux étrangers les traditions valenciennes et rappeler aux citoyens espagnols leurs essences nationales. Nous considérons que, bien qu'il s'agisse de projets différents, ils étaient liés par les mêmes aspirations et les mêmes émotions. Les trois créateurs avaient décrit dans quelques interviews leur désir de faire de la ville de Valence un centre artistique, une capitale de l'art, une Athènes espagnole.

INTRODUCCIÓN

En torno a un artefacto cultural arraigado

Los orígenes de esta investigación se encuentran en una amable propuesta del profesor Francisco Fuster. En 2018, el tema de los vínculos entre Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure se presentaba como un amplio telón de fondo, que conectaba las trayectorias de tres figuras capitales de la cultura española. La articulación de las preguntas de investigación y los propósitos que orientan esta tesis doctoral se produjo, a medio plazo, durante la consulta de fuentes primarias y secundarias. En este camino, han resultado fundamentales los aprendizajes obtenidos en seminarios de investigación y congresos. Así como en las provechosas conversaciones con profesionales de diferentes disciplinas. Todo ello, me ha permitido improvisar un mirador desde el que aproximarme a los contornos sinuosos de un artefacto cultural arraigado. El fenómeno de los homenajes tributados a estas figuras, en la ciudad de Valencia, pronto se convirtió en una línea de trabajo sugerente. De hecho, constituyó el punto de partida para redirigir la mirada a un constructo de apariencia natural y estable. Sus marcas aludían a cierta representatividad de estos personajes públicos, cuyas denominaciones emergían en la prensa generalista, dibujando un horizonte de análisis marcado por un enfoque transversal.

Al contemplar las posibles conexiones entre estas figuras, el punto de partida fueron las investigaciones de Facundo Tomás, a propósito de los vínculos entre Joaquín Sorolla y Blasco Ibáñez. Este historiador se había ocupado de establecer una periodización meditada, que se superponía a dichas trayectorias. Su esquema cronológico abarcaba los hitos de paso, la sucesión de etapas de mayor confraternidad, con respecto a otras que se caracterizaban por el distanciamiento. Pretendió presentar esta relación entre el pintor y el novelista desde la perspectiva de un vínculo orgánico, que ofreciera una imagen más verosímil sobre sus relaciones. Incluso se había interesado por las reciprocidades temáticas y estilísticas de sus obras². Así mismo, se preocupó de recopilar e historiar las expresiones amistosas que se dieron entre ambos, reparando en diferentes

² TOMÁS, Facundo: *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 2000.

momentos de sus vidas³. Ésta fue la línea con la que llegaría a colaborar en la propuesta expositiva del año 2013⁴. Aquel proyecto descansaba sobre la asunción de unos lazos amistosos entre dos o tres figuras asociadas a la tierra valenciana.

A diferencia de los trabajos que nos preceden, esta tesis doctoral no tiene por objeto rastrear la naturaleza de los vínculos habidos entre Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure. Tampoco motiva nuestro estudio un proyecto de voluntad biográfica. El nuestro es un propósito distinto, que atiende a representaciones sobre ciertos emblemas de la cultura regional y nacional. Desde un primer momento, advertimos un componente esencialista en esa fórmula de «amigos valencianos», sugerida en ciertas fuentes primarias y que, incluso, inspira el citado catálogo de 2013. Pese a su carácter elaborado, construido, emergía un objeto de apariencia natural y espontánea, que trata de asociar irremediamente los nombres de tres valencianos ilustres. Podría decirse que las investigaciones de Facundo Tomás reaccionan frente a aquella tendencia vinculante, distinguible ya en la prensa coetánea. También que su investigación humaniza los nexos entre un pintor y un literato. Con o sin proponérselo, logra desmitificar una ilusión de línea constante y la segmenta. Distingue matices, periodiza, fractura, se sitúa frente a expresiones de afinidad y otras de distanciamiento. Consigue situar el hacer de dos valencianos en el cambio de siglo, apartándose de los discursos sobre un sólido nexo atemporal.

Esta tesis empieza justo en esa encrucijada. Mira hacia la arbitrariedad de esta ligazón imperecedera y encuentra en ella los vestigios de múltiples agencias, de voluntades superpuestas, que acaban elevando estos vínculos a un plano simbólico. Una construcción de contornos míticos, contra la que el profesor Tomás debió enfrentarse. No obstante, llegó a combatirla, pues la consideraba un signo del prejuicio, que podía atenazar los estudios biográficos. Por contraste, nuestro objeto de investigación lo constituye, precisamente, ese artefacto cultural en el que intervienen, con los oportunos matices, los afectos. Mantenemos la premisa de que las proezas de Sorolla, Benlliure y Blasco Ibáñez, en el contexto cultural del cambio de siglo, favorecieron la articulación de una construcción de carácter emblemático. Emergen las representaciones de una triada

³ TOMÁS, Facundo: «Introducción», in Vicente BLASCO IBÁÑEZ: *La maja desnuda*, Edición de Facundo Tomás, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 13-52; ÍD: «Las relaciones entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 19-41.

⁴ Tomás, Facundo: «Joaquín Sorolla y Blasco Ibáñez, dos amigos valencianos», en *BSB Tres amigos valencianos (Benlliure, Sorolla y Blasco Ibáñez)*, Valencia, Ajuntament de València, 2013, pp. 43- 54.

artística triunfante, que no podemos dissociar de los discursos sobre las crisis finiseculares y las miradas retrospectivas al pasado nacional.

El presente trabajo trata de demostrar que la gestación de dicho artefacto encuentra en la notoriedad de estas figuras, uno de sus pilares fundamentales. A principios del siglo XX, los tres valencianos consiguen ser reconocidos con distinciones honoríficas en París, en base a los signos de su talento. Esta legitimación procedente del exterior va a marcar las interpretaciones sobre la victoria en términos políticos y culturales, con resonancias en la composición de nuevas imágenes de la nación. Los éxitos y la visibilidad que obtienen en Francia, en el despunte del novecientos, delimitan un nítido punto de inflexión en materia de políticas encomiásticas regionales. Desde este punto de vista, trataremos de argumentar que la magnitud del triunfo favoreció su tratamiento como hombres representativos, cuyas producciones podían sugerir los conatos de una palingenesia de la patria maltrecha. Incluso, sus propias trayectorias van a interpretarse como la evidencia de un resurgir de nuevos modelos de masculinidad, que conjuren las lacras de abulia y decadencia.

Hallamos un sugerente horizonte de análisis en las políticas encomiásticas organizadas en la ciudad natal. Deslizamos el apunte de que la gestación de una propuesta de homenaje puede dilatarse en el tiempo, abarcando varias décadas de negociaciones. Hemos tratado de aproximarnos a estos procesos con cautela, pues en ellos se pueden apreciar sugerentes contrastes discursivos. La consulta de documentación de archivo revela las tensiones habidas en el seno de la Corporación Municipal al idear tales programas, al discutirlos y ejecutarlos. Todo ello nos remite a las distintas representaciones y apropiaciones de cierta figura pública, así como a las motivaciones contrapuestas que inspiran un proyecto enaltecedor. De tal forma, entendemos el programa de actos definitivo como el producto de una pugna y la afirmación de unas políticas sobre otras. Desde esta perspectiva, las marcas de notoriedad de estos creadores van a ser determinantes en su resignificación como figuras representativas de la región valenciana e, incluso, de la nación española.

En ningún caso hemos pretendido ofrecer una suerte de catálogo de homenajes, que reúna la totalidad de iniciativas locales, asociadas a tales figuras. Impera un criterio analítico concreto, que nos orienta hacia aquellos proyectos que transformaron las prácticas laudatorias habituales durante el ochocientos. Especialmente, por lo que se refiere a aquellas iniciativas enaltecedoras, que se dirijan a celebrar el triunfo de tres hombres ilustres en el auge de sus carreras. Estimamos que tales propuestas,

implementadas en vida del creador, fueron determinantes en la consolidación de la notoriedad del personaje público, pues actuaron como potentes recursos legitimadores. En este marco se aprecian procesos de afirmación y retroalimentación, respecto a la imagen de una triada artística, que hace del triunfo un componente estructural de sus esencias.

Teniendo presente lo anterior, la tesis se enmarca cronológicamente entre la década de los ochenta del siglo XIX y el año 1921. Nuestro estudio comienza aproximándose a los procesos de construcción de la fama de estas figuras, en el despunte de sus trayectorias. La consideramos una acción que se prolonga a las décadas venideras y está marcada por un carácter mutable, que anuncia constantes resignificaciones. Habiendo logrado un reconocimiento en el exterior, a principios de siglo, estos creadores van a experimentar un notable aumento de su proyección internacional. También lograrán hacerse muy visibles en medios periodísticos españoles. Si bien su nombradía nos remite a numerosas experiencias de éxito en dicho paréntesis cronológico, se han seleccionado unos momentos concretos. Esta elección obedece a las resonancias que tuvieron en Valencia unos triunfos determinados, que, como hemos indicado, llegaron a inspirar elaboradas propuestas de enaltecimiento para los paisanos ilustres.

Insistimos en que, para los casos de Benlliure y Sorolla, no se ha pretendido ofrecer una enumeración exhaustiva de sus experiencias en las exposiciones artísticas europeas. Tampoco se pretende enumerar los proyectos de gran magnitud que llegaron a liderar en tanto en Estados Unidos, como en sud América. Cuestiones de las que se han ocupado, en las últimas décadas, numerosas investigaciones que nos preceden y a las que debemos un horizonte fundamental para este trabajo⁵. Nuestro propósito es analizar las

⁵ Si bien la bibliografía es muy extensa, citamos los siguientes ejemplos para el caso de Joaquín Sorolla: PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s. I, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001; PONS-SOROLLA, Blanca y LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (eds.): *Sorolla en París*, Madrid, Ediciones El Viso, Museo Sorolla, 2016; BARÓN, Sofía y JUSTO, Isabel: *Sorolla: Visión de España*, Valencia, Fundación Bancaja, 2007; FERNÁNDEZ LORENZO, Patricia: *Archer Milton Huntington: el fundador de la Hispanic Society of America en España*, Madrid, Marcial Pons, 2018; GIULIANA, Virginie y MERLO-MORAT, Philippe: *Joaquín Sorolla. De la reconnaissance à la renommée internationale*, LUGAR, 2019; COLOMER, José Luis; PONS-SOROLLA, Blanca y ROGLÁN, Mark A. (dirs.): *Sorolla y Estados Unidos*, Madrid, Fundación Mapfre, DL 2014; PONS-SOROLLA, Blanca ; ROGLÁN, Mark A. (eds.) : *Sorolla in America: Friends and Patrons*, Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University ; New York, Center for Spain in America ; Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2015; *Sorolla: spanish master of light*, London, National gallery company, 2019. Por lo que se refiere a la bibliografía de Mariano Benlliure, citamos algunos casos sobre los estudios que se han ocupado de su proyección internacional. Véase: ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013; ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCÚE BREA, Lucrecia (dirs.): *Mariano Benlliure y Nueva York*, CEEH, Hispanic Society of America, 2020.

representaciones endógenas tras el despunte de cierto éxito internacional, no de todas las experiencias victoriosas de los tres creadores. Dicho esto, es cierto que, en ocasiones, vamos a recurrir al rumor de episodios en el extranjero (citando algunas fuentes hemerográficas), pero esto no es más que un contrapunto para ubicar el escenario de análisis.

En el caso de Blasco Ibáñez, hemos seguido el mismo criterio. Las proyecciones de su notoriedad nos han llevado a referir, puntualmente, su hacer en Argentina como viajero, conferenciante y colono⁶. Esto se ha hecho con el fin de remarcar las agencias del novelista, que afirma su carácter de hombre de acción en declaraciones asertivas. Así mismo, el hecho de aludir sucintamente a sus experiencias en Estados Unidos, como escritor de éxito, no ha sido más que el modo de introducir un elemento energizante⁷. Un detonante que marca una nueva fase de las políticas enaltecidas, implementadas por el Ayuntamiento de Valencia. En esta tesis la figura de Blasco se ha abordado según dos nociones principales: la de propagandista y la de creador. Ambos conceptos ofrecen una transversalidad que fluye entre sus múltiples proyectos y aspiraciones, matizados por un temperamento artístico. Nos hemos ocupado de las resonancias culturales de su hacer. Su capacidad de evocación, sumamente creativa, alude a una voluntad hacedora de productos culturales, que pretenden conquistar a amplios públicos. La palabra escrita, en el periódico de partido y en la literatura, así como la palabra pronunciada en el mitin y la conferencia, resultan elementos sugestivos para atraer a las masas. De tal forma, la tesis ha partido de las agencias del tribuno, para comprender la instrumentalización de esta figura en diferentes medios sociales valencianos. La notoriedad y hasta los indicios de

⁶ Por citar algunos casos, véase: MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, Ana María: *Blasco Ibáñez y la Argentina*, València, Ajuntament de València, 1994; ANDERSON, Christopher L.: «La influencia del ambiente, lo carnavalesco y lo grotesco en Los argonautas (1914)», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez/ Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 69-80.

⁷ La bibliografía al respecto es muy extensa, citamos sólo una breve selección: MILLÁN, Fernando: «Vicente Blasco Ibáñez en América», *Debats*, 111 (2011), pp. 6-15; SMITH, Paul: "Blasco Ibáñez, Mexico and the Mexican Revolution", *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez/ Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 2 (2013), pp. 175-195; CORBALÁN TORRES, Rafael: *Espanoles en la Historia de los Estados Unidos*, New York, National Hispanic Foundation for the Humanities, 2013; SMITH, Paul: «Blasco Ibáñez, Hollywood y los años de bonanza (1920-1926)», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez/ Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 3 (2014-2015), pp. 21-35. ARIZA GONZÁLEZ, Fernando: «Conflictos internacionales de propiedad intelectual. El caso de Blasco Ibáñez en los EEUU», *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 2018, pp. 33-44. COBETA, Beatriz: *La recepción de la obra de Vicente Blasco Ibáñez en Estados Unidos (1900-1928)*, Tesis doctoral, UNED, 2018; SALES DASÍ, Emilio: *Blasco Ibáñez en Norteamérica*, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, 2019. Así mismo citamos las recopilaciones de bibliografía comentada, que se publicaron en las décadas anteriores: ANDERSON, Christopher L. y SMITH, Paul: *Vicente Blasco Ibáñez: an annotated bibliography 1975-2002*, Newark (Del.), Juan de la Cuesta, 2005; ANDERSON, Christopher L.; LLUCH-PRATS, Javier y SMITH, Paul: *Vicente Blasco Ibáñez: Bibliografía comentada. An Annotated Bibliography (2003-2015)*, Valencia, Ajuntament de València, 2016.

cierta celebridad, sólo pueden explicarse en la región valenciana, atendiendo a las transferencias de esta faceta del propagandista político.

Por otro lado, la importancia de las afinidades y afectos, que pudieron existir entre las tres figuras, estriba en sus diferentes aportes al constructo de una triada artística. El hecho de que ellos mismos aludieran al hermanamiento y la amistad que los unía, pudo inspirar un emblema sobre la confraternidad de tres creadores eminentes. Sus resonancias se advierten en las imágenes y discursos sobre la cultura española, capaz de favorecer numerosas proyecciones en el tejido social. Esta tesis navega entre las parcelas públicas y más privadas de estos creadores. De tal forma, las múltiples expresiones de sus sintonías nos permiten ir transitando por diferentes planos y temporalidades, destacando las interdependencias entre lo individual y los medios sociales⁸. Las evocaciones del artefacto cultural que inspira diferentes relatos sobre dicha triada artística, también se nutre de la intimidad de tres hombres públicos. En esta operación cobran especial importancia las agencias de intermediarios culturales, que operan próximos a las redacciones de diarios y revistas⁹. En su condición de creadores, no podemos considerar a Blasco, Sorolla y Benlliure como sujetos históricos ajenos a tales elaboraciones visuales y discursivas. Más bien, todo lo contrario: revelaremos las marcas de su hacer¹⁰. Estas agencias también van a canalizarse hacia la ideación de proyectos de dinamización cultural, que pretender transformar la ciudad de Valencia y su relevancia artística en el mapa de una España de regiones.

Finalmente, subrayamos que nuestras aproximaciones al artefacto cultural que hemos identificado no han conseguido revelar todas sus dimensiones y líneas de fuga. Exponemos algunos ejemplos al respecto. Si bien hemos tratado de ofrecer una mirada

⁸ RUIZ TORRES, Pedro: «La extraña dualidad de los atardeceres: experiencia del tiempo y testimonio de la época en *La montaña mágica*», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 58 (2019), pp. 114-135, esp. p. 115.

⁹ Pierre Bourdieu aporta la noción de intermediario cultural para subrayar la función de «difundir y socializar ciertos modos de relación con los bienes materiales y simbólicos, imponiendo una relación legítima con el consumo que delinea un estilo de vida». Estos sujetos median entre diferentes espacios sociales escindidos. BOURDIEU, Pierre: *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, p. 363. En un plano diferente, véase: MOGUILLANSKI, Marina: «La figura del intermediario cultural para pensar los procesos de integración regional», VII Jornadas de Jóvenes Investigadores – Instituto de Investigación Gino Germani – Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires, 2007, s.p.

¹⁰ Con motivo del carácter representativo que van a adquirir estos creadores tras el triunfo de sus carreras, consideramos que la figura del creador se resignifica, que amplía sus significados. En este sentido, tenemos muy presente las investigaciones del profesor Xavier Escudero. Consideró que el estatus del artista español atravesó dos momentos críticos en el cambio de siglo, atravesando dos puntos de inflexión en 1898 y 1914. ESCUDERO, Xavier: «La bohème littéraire espagnole fin de siècle : d'un phénomène socioculturel à la révélation d'un état de la littérature», en BRISSETTE, Pascal y GLINOER, Anthony (dirs.): *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, s.p. [en línea].

que integre la dialéctica entre región y nación, es cierto que nuestro análisis ha privilegiado un enfoque sobre la renovación nacional desde la experiencia de la región. Distinto sería poner el foco en Madrid y privilegiar los relatos sobre las posibles instrumentalizaciones del Estado. Del mismo modo, estamos muy lejos de haber agotado las posibilidades de análisis, tanto en materia de políticas encomiásticas oficiales, como de las espontáneas iniciativas enaltecedoras en Valencia, dirigidas a las figuras que nos ocupan. Nuestra voluntad no ha sido la de ofrecer una suerte de catálogo de la consumación de este tipo de iniciativas. Por el contrario, analizamos la emergencia de proyectos, que aluden a un necesario enaltecimiento de quienes son considerados glorias de la región. Así mismo, la gestación de tales iniciativas evoca el hacer de tantos sujetos históricos, que consideramos muy oportunas las investigaciones que pudieran ofrecer el estudio de las redes de estas corporaciones municipales y asociaciones. También existen otros programas enaltecedores, más allá de la ciudad natal, que coexisten con aquellas a las que nos hemos prestado atención y que es oportuno transitar. De hecho, en un sentido cronológico, el estudio de los tributos de admiración que recibieron Blasco, Sorolla y Benlliure en la tierra natalicia desbordan la horquilla temporal propuesta. Especialmente, si contemplamos las manifestaciones póstumas que se idearon.

Teniendo muy presente estos límites y las numerosas posibilidades que quedan fuera de nuestro objeto de estudio, iniciamos ese navegar a través de ciertas representaciones sobre una triada artística, triunfante, con la intención de advertir un punto de inflexión. Una brecha que evoca las rupturas y continuidades entre dos siglos. El éxito, como experiencia inusitada, incluso anómala en la España finisecular, articulará sugestivos constructos representativos. Estas imágenes estimularán, con premura, transformaciones en las pautas laudatorias habituales. La victoria de base cultural será considerada una garantía regeneradora, digna de ser elevada a los máximos altares de la patria¹¹.

¹¹ PEIRÓ, Ignacio: *En los altares de la patria: La construcción de la cultura nacional española*, Madrid, Akal, 2017; TOBIA, Bruno: *L'Altare della Patria*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Miradas al pasado: rumores de fama, ecos de celebración

Una encrucijada

Los tipos iconográficos, que han nutrido diversas producciones culturales del mundo contemporáneo sobre la alegoría de la Fama, parten de textos clásicos. *La Eneida* de Virgilio y la *Metamorfosis* de Ovidio son sólo algunos ejemplos mediante los que volver a esa representación de un ser alado, que pregona los rumores y extiende noticias. En la España de cambio de siglo, esta figura pasaría a coronar, por ejemplo, la columna del monumento funerario que Ricardo Bellver realizó en la década de los ochenta¹². En el mausoleo que estaba dedicado a Leandro Fernández de Moratín, Francisco de Goya, Juan Meléndez Valdés y Dónoso Cortés, se articulaba una especie de panteón de hombres ilustres, de glorias para la España del ochocientos.

En las últimas décadas, los fenómenos asociados a la fama y notoriedad de un personaje público han ido atrayendo la atención de numerosas disciplinas, dando lugar a una extensa bibliografía. No obstante, la consulta de ciertas investigaciones revela profundos desacuerdos respecto al origen y significados de tales fenómenos. Una falta de consenso, sin duda, agravada por los matices de estas nociones en cada lengua, cercanas incluso a la heterosemántica. Así, por ejemplo, el uso del vocablo francés *renommée*, estaría más próximo al término castellano de fama, que al de renombre¹³. Por otro lado, la primera acepción para *renown* en el Oxford Dictionary sería «the state of being famous». Una entrada que, sin embargo, convive con la acepción más vinculada al ya citado concepto de «renombre», probablemente en desuso. Todo ello puede conducirnos a ese terreno de apariencia ambigua, en el que la fama, la notoriedad y el reconocimiento,

¹² MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio: «Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de agosto de 1887, p. 98.

¹³ A propósito de la noción de *renommée*, acudimos a un texto clásico, *La Franciade*. Véase: PIGNÉ, Christine: «Colère et amour obsessionnel dans La Franciade de Ronsard», *Seizième siècle*, 6 (2010), pp. 185-199, esp. p. 186. En *La Franciade* (1572), el poema épico de Pierre de Ronsard, el célebre representante del grupo La Pléyade, se ofrece una descripción de la *renommée* que guarda claras semejanzas con la tradición virgiliana. Estos breves apuntes se divulgan a lo largo de una obra motivada por la composición de un mito fundacional y legitimador, capaz de dotar a la ciudad de París de una genealogía troyana, al estilo de *La Eneida*. Aparentemente, esta alegoría de la fama no se ajusta por completo al ser monstruoso y acechante descrito por Virgilio, sino que estaría más próximo a una figura de apariencia candorosa, que podría coincidir con los rasgos de *Una personificación de la fama* (c. 1635), propuestos por el pintor Bernardo Strozzi. La deidad referida por Ronsard aparece representada en diferentes pasajes como una criatura alada, cuyas plumas esconden ojos vigilantes. Un ser que, con su cuerno o trompeta, pregona noticias y hablaurías por las ciudades, sembrando el desconcierto: «En ce pendant, la prompte Renommée, / Au front de vierge, a l'eschine emplumée, / Le cor en bouche, avoit jà respandu». A continuación, se dice: «Geste déesse à bouche bien ouverte, / D'aureilles, d'yeux et de plumes couverte, / Semoit par tout qu'Astyanax estoit / Vray fils d'Hector». DE RONSARD, Pierre: *Œuvres complètes. La Franciade*, Libro primero, Paris, Imprinta de Guiraudet et Jouaust, 1858, p. 58 y 59.

se camuflan en una versatilidad camaleónica, resultando difícilmente distinguibles respecto a los conceptos de celebridad, reputación y gloria. Convirtiéndose casi en la inspiración de sucedáneos, que conviven con las nociones de renombre, popularidad y prestigio. Esta apariencia fluida, que comienza a percibirse en las fuentes primarias que nos ocupan, plantea líneas de fuga hacia nuestro presente.

En esta investigación, los estudios sobre la celebridad se perfilan como auténtico *carrefour*, pues constituyen un punto de encuentro entre la historia cultural y los interrogantes de diversas disciplinas. Éste sería el caso de la sociología, la economía y la antropología, pero también de las aportaciones de los estudios sobre género, nación y *mass media*. La consulta de algunos de estos trabajos nos revela una frecuente laxitud en el empleo de algunos de los conceptos que nos ocupan, llegando incluso a ser utilizados como sinónimos. Este sentido líquido, permeable, que dificulta la demarcación de los paradigmas de estudio, es un síntoma de ese carácter mutable, construido en el tiempo, de los términos que tratamos de analizar, en nuestro caso, para el contexto del cambio de siglo. Al hacerlo, somos conscientes de que su inestabilidad revela, también, lo poroso de la lengua, su carácter performativo. Los nuevos usos de la noción de fama en los tiempos modernos, en los que emerge una identidad marcada por el individualismo y la subjetividad, de entre las masas anónimas¹⁴. En el surgimiento de una élite de figuras visibles se contextualiza la llamada cultura de la celebridad¹⁵. Ésta activará nuevos mecanismos de afinidad, reconocimiento y consumo, difundidos por la prensa.

Una parte de la bibliografía disponible considera que las expresiones de lo célebre se producen de acuerdo a la marca de la contemporaneidad, que distingue nuevas percepciones y prácticas. Es decir, ésta sería un subtipo de lo notorio, que alcanza todo su significado en esta época¹⁶. Probablemente, uno de los estudios que sentó este argumento fue el de Joshua Reynolds¹⁷. A partir de su trabajo, otros investigadores han explicado esa noción desde la perspectiva de un punto de inflexión, que rompe las

¹⁴ Los orígenes de estos estudios sobre el paso de una identidad en la que pesa las marcas del individuo, frente a las de la comunidad, se hallan en ciertos estudios sobre la Edad Moderna. Por proponer dos ejemplos, véase: MASCUCH, Michael: *Origins of the Individualist Self: Autobiography and Self-identity in England, 1591-1791*, Stanford, Stanford University Press, 1996; WAHRMAN, Dror: *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 2004.

¹⁵ Algunos estudios pioneros sobre el fenómeno de la celebridad lo encontramos en la bibliografía anglosajona, para el estudio de la Inglaterra en Edad Moderna. INGLIS, Fred: *A Short History of Celebrity*, New Jersey, Princeton University Press, 2010.

¹⁶ COWAN, Brian: «Histories of Celebrity in Post-Revolutionary England», *Historical Social Research*, 32 (2019), pp. 83-98.

¹⁷ RAYNOLDS, Joshua: *The creation of celebrity*, New York, Tate Publishing, 2005.

continuidades con los siglos que la preceden. En esta línea, podemos inscribir trabajos como el de Tom Mole, Leo Braudy y Antoine Lilti¹⁸. Frente a ello se perfilan los contornos de la gloria, encarnando una vieja oposición entre aquel individuo notorio que trasciende a la posteridad y el que se volatiliza con la extinción de una fama efímera¹⁹. Probablemente, uno de los mejores trabajos de síntesis sea el de Nathalie Heinich²⁰. En esta tesis vamos a seguir la estela de las últimas aportaciones de los estudios sobre la celebridad. De modo que consideremos esta última noción, como una tipología de lo notorio. Probablemente, nuestras aportaciones se producen en el terreno de un reconocimiento de la gloria, que está vinculado al tiempo presente. Veremos en qué sentido. En cualquier caso, hemos sido partidarios de reconocer, en la medida de lo posible, las continuidades, la coexistencia de modelos y la hibridación de fórmulas discursivas y de representación.

Programas de encomio: fastos gloriosos

Nuestra aproximación analítica a los proyectos encomiásticos regionales, del cambio de siglo, se ha interesado por unos casos concretos. Nos hemos ocupado de ciertos homenajes, que la ciudad de Valencia tributa a tres de sus conciudadanos, visibilizando la organización de políticas enaltecedoras, por parte del Ayuntamiento. Bajo este liderazgo se aprecian, sin embargo, las agencias de diferentes corporaciones y grupos sociales. Matizamos que esa horquilla temporal, que comprende el conjunto de tales iniciativas, va de 1900 a 1921. En ese margen se producen, al menos, cuatro grandes propuestas, dirigidas a paisanos ilustres. Éstas no constituyen los únicos tributos de admiración, que los tres creadores llegarían a obtener de la ciudad natal durante su vida, sino que marcan el inicio de su andadura como figuras públicas. Por poner un caso, sobre aquello que desborda nuestro objeto de estudio, remitimos al significativo obsequio que Mariano Benlliure obtendría, en la década de los cuarenta. De tal forma, la selección de momentos ha obedecido a unos fines y voluntades específicas. Al reparar en estas

¹⁸ BRAUDY, Leo: *The Frenzy of Renown: Fame and its History*, 1986; MOLE, Tom: *Romanticism and celebrity culture 1750-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; ÍD: *Byron's romantic celebrity industrial culture and the hermeneutic of the intimacy*, UK, Palgrave Macmillan, 2007; LILTI, Antoine: *Figures publiques: L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

¹⁹ CHENU, Alain: «Des sentiers de la gloire aux boulevards de la célébrité. Sociologie des couvertures de Paris Match, 1949-2005 », *Revue française de sociologie*, 2008, n° 49-1, pp. 3-52 ; MARZANO, Michela : « Du désir de la gloire à la quête de célébrité: réputation et reconnaissance », *Éditions de l'Assotio Paroles*, 18 (2016/2), pp. 57-66.

²⁰ HEINICH, Nathalie : «La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones: une approche comparative?», *Revue française de sociologie*, vol. 52, n° 2, 2011, pp. 353-372.

temporalidades, hemos tratado de subrayar la capacidad performativa de unos actos laudatorios, en los procesos de construcción y consolidación de cierta notoriedad. Así mismo, percibimos este clima festivo como un repertorio de contextos, que contribuyeron a afirmar la noción de una triada artística, de un alto valor representativo en la España finisecular.

En esta tesis doctoral, se ha considerado que los homenajes de julio de 1900 marcaron un punto de inflexión, en las políticas encomiásticas municipales. El triunfo del pintor y el escultor, en la exposición de París, constituyó una nítida brecha. Su repercusión fue capaz de paralizar las propuestas de reconocimiento póstumo, dirigidas a otros paisanos ilustres. También introdujo una variable presentista, en la celebración de honrosas proezas. A este respecto, hemos advertido cierta urgencia por reflejar, en los repertorios simbólicos regionales, una dimensión universal de sus victorias. No obstante, al referir la voluntad de implementar iniciativas de glorificación, hemos mantenido una actitud cautelosa. Exploramos el lenguaje, el modo en que se hacen públicos y se implementan estos proyectos. Para ello, nos ceñimos a los vestigios documentales de este tipo de honrosas distinciones. Las consultas de fuentes hemerográficas y de archivo nos han revelado que, el hecho de dar nombre a una vía pública, de alterar el nomenclator callejero, constituía un símbolo de la notoriedad póstuma de un «*grand singulier*²¹». Al menos, eso es lo que sucede hasta la primavera de ese primer año del siglo XX.

La repercusión del inusitado triunfo de Sorolla y Benlliure es tal, que modifica las prácticas habituales. Eso no quiere decir que, en adelante, todas las propuestas sobre cambios de nombres en la vía pública se conciban desde el prisma de la glorificación. Mucho menos, que hayan de acogerse a estas nuevas pautas, los tratamientos que hasta entonces se consideraban el supremo reconocimiento póstumo. Por el contrario, hemos considerado que hubo de producirse una coexistencia, con respecto a las fórmulas tradicionales, según las que se concibe y se celebra ese paso a la posteridad. No proponemos una modificación del concepto de gloria, sino la permeabilidad en su tratamiento y en las prácticas. Especialmente, hacia aquellas figuras que se perciban como promesas, como potenciales emblemas de la región valenciana e, incluso, de la nación española.

²¹ HEINICH, Nathalie: *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991 ; SCHELER, Max : *Le saint, le génie, le héros*, Friburg, Librairie de l'Université, 1944. A propósito del surgimiento de grandes hombres y la construcción de un panteón nacional, véase: BONNET, Jean-Claude: *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

En cierto modo, la triada artística que nos ocupa había contribuido activamente a monumentalizar la ciudad natal. Incluso sugieren otro tipo de cultos y celebraciones en el espacio urbano, vinculados a estos hombres representativos²². Sus agencias fluyen entre la conmemoración de un pasado glorioso en su juventud, la celebración un presente de júbilo y la promesa de un porvenir de progreso²³. El hilo conductor lo constituye una fe en las esencias, que remite a un tejido de base cultural. La feracidad de las letras y las artes valencianas se concibe como un motor vivificador y palingenésico, frente a los discursos sobre la decadencia. Al situar a Blasco Ibáñez, Sorolla y Benlliure en una posición preeminente, en una estela, que conecta estos tres tiempos, atendemos a esa dialéctica entre conmemoración y el festejo de encomiables hazañas. Especialmente, abordamos la celebración de éxitos de relativa actualidad y la confianza volcada en un futuro de progreso, marcado por el buen rumbo de sus proyectos de revitalización cultural. Si bien nuestro estudio bascula hacia el análisis de homenajes, insertamos este tipo de programas laudatorios en tales discursos, sobre la representación regional en el espacio público. Los contextualizamos en esas voluntades de los poderes políticos por historiar un pasado y legitimar el presente esperanzador²⁴.

Al volver sobre los acontecimientos de 1900, comprobamos que la notoriedad y los primeros connatos del personaje célebre van a ser objeto de las más altas distinciones de la tierra. Los afamados genios creadores reciben muestras de agasajo muy elaboradas, que se insertan en relatos sobre los preclaros hijos de una cuna de artistas. Estimamos que la búsqueda de nuevos hombres representativos, en el contexto de las crisis finiseculares, pudo motivar estas agencias enaltecedoras²⁵. Atender a estos relatos y signos sobre

²² Aquí podemos insertar, por ejemplo, la recíproca realización de lápidas para las nuevas calles, entre Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Respecto a la veneración de unos espacios, véase: RIEGL, Aloïs: *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen* (1903), Madrid, Visor, 1999.

²³ A propósito de los estudios sobre la fiesta, citamos algunos ejemplos de las investigaciones del profesor Jordi Roca Vernet: referimos ciertos trabajos del profesor Jordi Roca Vernet, para las décadas centrales del siglo XIX: ROCA VERNET, Jordi: «Representar y celebrar el proceso de construcción nacional», en GABRIEL, Pere; POMÉS, Jordi.; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *España "Res Publica". Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Editorial Comares, 2013, pp. 3-9; ÍD: «Fiestas cívicas en la Revolución Liberal: entusiasmo y popularidad del régimen», *Historia Social*, 86 (2016), pp. 71-90; ÍD: «Los nacionalismos banales en la Revolución Liberal a través de las fiestas cívicas», en ARCHILÉS, Ferran y QUIROGA, Alejandro (eds.): *Ondear la nación. Nacionalismo banal en España*, Granada, Comares, 2018, pp. 43-72.

²⁴ IHL, Olivier: «Commemoratio» *Observatoire des politiques culturelles*, 50 (2017), p. 12-15; DUARTE, Ángel: «Que tremoli l'enemic...o la celebración del vencido», *Jerónimo Zurita: Revista de Historia*, Dossier Pensar la Historia, celebrar el pasado: fiestas y conmemoraciones nacionales, siglos XIX-XX, 2011, pp. 181-204.

²⁵ ARESTI, Nerea: «La hombría perdida en el tiempo. Masculinidad y nación española a finales del siglo XIX», en ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio (ed.): *Hombres en peligro: Género, nación e imperio en la España del cambio de siglo (XIX-XX)*, 2017, pp. 19-38.

virilidades decadentes, enfrentadas a otras que se vinculan a la modernidad y el progreso, nos ha permitido aproximarnos a otras facies de esas interpretaciones sobre el triunfo²⁶. Unas narraciones que aspiran a ofrecer imágenes sobre una masculinidad honorable, con repercusiones en los discursos sobre la España contemporánea.

Además de recurrir a ciertos marcos teóricos, propios de la historia de género, hemos intentado tener presente en nuestro análisis las aportaciones de ciertos estudios sobre nación. Considerar la experiencia de lo regional como una vía de experimentación sobre lo nacional, no han permitido advertir interesantes superposiciones de estas categorías en los procesos que nos ocupan²⁷. Incluso las sombras de enérgicas voluntades, por la conservación de un imperio de ultramar²⁸. Las experiencias, las prácticas y los afectos de los sujetos los hemos entendido como salvoconductos, que nos permiten aproximarnos a otras dimensiones de esa triada artística y de los programas de homenaje estudiados. De tal forma, la historia de las emociones nos ha brindado algunas categorías analíticas e inspiradores casos de estudio, que han marcado nuestro recorrido²⁹. La difusión de ciertas representaciones en la ciudad, ha intentado contemplarse a través de ciertos trabajos sobre los usos públicos de la historia³⁰. Especialmente, en lo tocante a los relatos sobre esos emergentes hombres representativos, cuyas creaciones han sido un eficiente medio de hacer patria³¹. Por lo que se refiere a la cuestión de los homenajes urbanos tributados a una personalidad, frecuentemente éstos han sido estudiados desde la

²⁶ A propósito de estos discursos sobre la decadencia y su tratamiento por la historiografía española, consúltese: ARCHILÉS, Ferran: «¿Quién necesita una nación débil? La débil nacionalización española y los historiadores», en FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos; FRÍAS CORREDOR, Carmen; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio y RÚJULA LÓPEZ, Pedro Víctor (coord.): *Usos públicos de la Historia: comunicaciones al VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea (Zaragoza, 2002)*, Vol. 1, PUZ-IFC, 2002, págs. 302-322; ARCHILÉS, Ferran y MARTÍ, Manuel: «La construcción de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la débil nacionalització espanyola», *Afers*, 48 (2004), pp. 265-307; ARCHILÉS CARDONA, Ferran: «Melancólico bucle: Narrativas de la nación fracasada e historiografía española contemporánea», en SAZ, Ismael y ARCHILÉS CARDONA, Ferran (coords.): *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 245-330.

²⁷ ARCHILÉS, Ferran: «“Hacer región es hacer patria”. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.

²⁸ MARCILHACY, David: *Une histoire culturelle de l’hispano-américanisme (1910-1930): L’Espagne à la reconquête d’un continent perdu*, Thèse, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2006. Veremos en mayor detalle esta línea de fuga en los capítulos tercero y cuarto.

²⁹ MOSCOSO SARABIA, Javier: «La historia de las emociones, ¿de qué es historia?», *Vínculos de Historia*, 4 (2015), p. 15-27.

³⁰ RUIZ TORRES, Pedro: «La memoria del pasado histórico reciente en la cultura contemporánea», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50 (2020), pp. 269-274.

³¹ BERGER, Stefan: «Narrating the Nation: Historiography and Other Genres», en BERGER, Stefan; L. ERIKSONAS, Linas y MYCOCK, Andrew(eds.): *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2008.

perspectiva del arte efímero³². También han resultado muy sugestivos las aportaciones de los análisis sobre las entradas reales a las ciudades³³.

En esta tesis los fundamentos teóricos y metodológicos se han buscado en diferentes disciplinas, como la historia, la sociología, la historia del arte y la historia de la literatura. Hemos intentado guiarnos por un enfoque transversal, tomando aquellas nociones y perspectivas útiles, que nos aproximen a nuestro objeto de estudio. Consideramos este trabajo como un ejercicio de historia cultural, que ha intentado mantener una actitud receptiva a variados estímulos, en la constante búsqueda por ampliar nuestros límites epistemológicos originales.

Vínculos fraternos

Hasta la fecha son contadas las publicaciones que abordan un estudio relacional respecto a las figuras de Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla y Blasco Ibáñez. De hecho, tan sólo podríamos señalar el catálogo de exposición *BSB Los tres amigos valencianos (Benlliure, Sorolla y Blasco Ibáñez)*, como aquel texto que vincula a los tres creadores por unos supuestos lazos de amistad³⁴. Salvando esta excepción, no sería posible enumerar otras posibles publicaciones que, de algún modo, relacionen las trayectorias profesionales o personales de estos tres valencianos. No obstante, sí han de mencionarse aquellos trabajos que se han interesado por estudiar algunas de sus facetas, variables relativas al proceso de creación y la elaboración de proyectos comunes. Al menos, esto se cumple en el estudio de tandems artísticos. El enfoque de esta bibliografía disponible es diverso. Por lo general, se ha planteado en el ámbito de la historia del arte, aunque muestran cercanía respecto a los llamados estudios culturales. Estos trabajos suelen responder a enfoques enfocados a un estudio relacional de la vida y obra de estas figuras³⁵. A propósito de esta tendencia, podemos citar el catálogo de exposición *Mariano Benlliure*

³² FERRER MARTÍ, Susana: *Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político-patrióticas en la ciudad de Valencia*, tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.

³³ REYERO, Carlos: *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI, 2015; ÍD: «El pasado (no) es un país extranjero» *Monarquía Ilustrada: La personificación de Barcelona y la Monarquía Ilustrada, ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern*, 3 (2015), pp. 89-97

³⁴ *BSB Los tres amigos valencianos (Benlliure, Sorolla y Blasco Ibáñez)*, cat. exp., Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2013.

³⁵ Quizá predomine un tratamiento del Blasco novelista en relación a estos estudios vinculantes, ya que es precisamente esta faceta la que nos permitiría acceder, por ejemplo, al análisis de una posible relación entre su literatura y la pintura de Sorolla. Una conexión a la que el profesor Facundo Tomás se aproximó en los últimos años de su vida a través de publicaciones como *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo* (1998), y otras más evidentes, al estilo de *Las culturas periféricas y el síndrome del 98* (2001).

y Joaquín Sorolla. *Centenario de un homenaje*, que se remonta a la efeméride de la obtención de primeras medallas por parte de los dos artistas valencianos, durante aquella Exposición Universal de París de 1900³⁶. Nos referimos, precisamente, a la distinción de *Gran Prix* para la pintura *¡Triste herencia!* y el notable conjunto de piezas escultóricas presentadas por Mariano Benlliure.

Por otro lado, el artículo del profesor Facundo Tomás para la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez. Journal of Blasco Ibáñez Studies*, puede ser representativo de otro tipo de enfoque habitual. Su texto pretende aproximarnos a las relaciones entre Blasco y Sorolla, interesándose por el vínculo personal que les une³⁷. Un lazo amistoso, perfilado también como aquel canal por el que navegaban recíprocamente influencias y aspiraciones. Situaba idílicamente su origen en aquellos encuentros en la playa de la Malvarrosa, donde abocetaban futuros cuadros y novelas. Escenas deudoras de lo dicho en el prólogo a la edición de *Flor de mayo* (1895), de 1923. Como señalábamos, el tratamiento de estas relaciones se ha ido abordando, aduciendo las motivaciones coincidentes de un tándem creador. Un interés avivado por algunos contextos, como la conmemoración de efemérides y el proyecto de ambiciosas propuestas expositivas en las que, en el formato de obra colectiva, coinciden los nombres de Violeta Montoliu Soler, Florencio de Santa Ana y Álvarez Ossorio, Felipe Garín, Lucrecia Enseñat Benlliure, Facundo Tomás, Blanca Pons-Sorolla y Javier García.

Algunos de ellos ya fallecidos; otros, inmersos en la actividad de sus fundaciones y los museos que dirigen, han sido los autores más representativos en los últimos años, sobre los estudios de los dos artistas valencianos. No obstante, para todos ellos, aludir a Sorolla, Benlliure y Blasco implica aludir a Valencia, a una Valencia finisecular que mira a las primeras décadas del siglo XX. Por ello esa asociación, esas figuras de juventud con las que se mantiene una ininterrumpida –supuestamente– amistad a lo largo de la vida, personifica, también, aquel nexos natural con la ciudad en la que nacieron y a la que pretendían regresar en el ocaso de sus días. Hemos de subrayar que esta asociación no surge de forma espontánea en las obras de algunos teóricos del arte valenciano como

³⁶ Miguel Ángel CATALÁ Y GORGES, Miguel y DE SANTA ANA, Florencio (com.): *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*, cat. exp., Valencia, Generalitat Valenciana, Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, 2000.

³⁷ TOMÁS, Facundo.: «Las relaciones entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 2012, pp. 19-44.

Josep Manaut Viglietti (en *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*), sino que se habría presentado como un vínculo natural en la prensa, a partir de principios de siglo³⁸.

Desde su diario *El Pueblo*, Blasco publicaría algunos artículos como «El gran Sorolla» y «La ciudad de los artistas», del 9 y 24 de junio de 1900, respectivamente, en los que describía la magnitud del éxito cosechado en París, por el pintor y el escultor. Incluso, a principios de julio, llega a reproducir una carta de Benlliure en «Lo que dice Mariano», como pública muestra de reconocimiento, que asentaría sus carreras. Por aquel entonces, el periódico republicano reserva algunas columnas diarias para dar a conocer las novedades de la Exposición Universal. De hecho, se sirve de su sección «Por telégrafo y teléfono», para transmitir pequeñas primicias. Hasta el momento, ningún otro certamen o exposición habían permitido a Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure afianzar su condición de artistas internacionales, pero, a partir de entonces, comienzan a entretejerse asociaciones, de las que *El Pueblo* sólo es parcialmente responsable.

Fuentes y cuestiones metodológicas

En el desarrollo de esta tesis doctoral hemos recurrido a distintas tipologías de fuentes primarias. La prensa, generalista y especializada, ha constituido un aporte esencial. Durante las décadas del cambio de siglo, los periódicos y revistas poseen una gran capacidad de entretejer redes, de difundir discursos e imágenes. Incluso de participar, de forma activa, en la gestación de iniciativas dinamizadoras³⁹. Al preocuparnos por fenómenos relativos a la fama y notoriedad de tres figuras públicas, este tipo de fuente nos ha ofrecido sugerentes hallazgos. En este sentido, contextualizamos aquel contenido anecdótico. También la rumorología y «chismografía» que envuelve a estos personajes, desde finales del siglo XIX⁴⁰. Los episodios y casos exhumados, que nos ofrecen un horizonte sugerente, permiten cuestionar presupuestos y aproximarnos a otros planos del personaje público. Nuestro objetivo no ha sido la cuantificación del alcance de este tipo de sucesos. Es decir, lo interesante de un caso no se mide —sólo— por la probabilidad de que se manifieste y se reproduzca a gran escala. No nos resulta interesante porque ofrezca una prueba estadística. De hecho, en muchas ocasiones, hemos remarcado su componente azaroso. También la limitada aportación de una experiencia individual aislada. Es difícil

³⁸ MANAUT VIGLIETTI, Josep: *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editora Nacional, 1964.

³⁹ Por el concepto de imagen no nos referimos únicamente a un contenido visual, sino también a la composición de imágenes mentales, por las evocaciones de lo narrado.

⁴⁰ «Chismografía», *El Mundo Naval Ilustrado*, 10 de junio de 1900, p. 18. El retrato y la composición lírica estaban dedicados a Joaquín Sorolla. Se aludirá a ello en el tercer capítulo.

visibilizar una pauta en la trayectoria del hombre público o en los contextos socioculturales y políticos que lo envuelven. A pesar de ello, estas atractivas muestras de periodismo nos revelan lo inabarcable de los propósitos, agencias y sociabilidades del creador. También, las numerosas proyecciones y facetas de una figura, que va rompiendo moldes monolíticos.

En su mayoría, se han consultado cabeceras de alcance regional y otras nacionales. Los periódicos y revistas extranjeros suponen un porcentaje minoritario. Por lo general, hemos recurrido a medios franceses para visibilizar la difusión de ciertas asociaciones al carácter de los creadores que nos ocupan, así como sus producciones. Sirve como ejemplo la exposición en Georges Petit y las referencias a la modestia, como un rasgo característico en el hacer del pintor Sorolla. La recopilación de fuentes hemerográficas nos ha permitido aproximarnos a ciertas narraciones sobre el valor emblemático de tales personajes públicos. En este punto enmarcamos las crónicas sobre el despunte de su notoriedad, ciertos episodios de controversia y todo lo relativo a la gestación de políticas enaltecedoras en la ciudad natal. El análisis de este tipo de textos periodísticos no ha pretendido certificar el desarrollo de unos hechos o completarlos, respecto a otro tipo de fuentes de archivo. Nuestro cometido ha sido identificar las marcas de determinados discursos, navegar entre las asociaciones y conceptos utilizados, contextualizándolos. En ocasiones, hemos privilegiado la autoría de Blasco Ibáñez y de otros escritores contemporáneos, que favorecieron la consolidación de la fama de sus paisanos, así como la articulación de proyectos de enaltecimiento regional.

En este plano, *El Pueblo* resulta un medio fundamental para identificar la implantación de los discursos blasquistas en la sociedad valenciana⁴¹. A lo largo de los años, el diario fue transformándose y adaptando sus secciones a los contextos de la España contemporánea, también a los que envuelven a la trayectoria de su fundador. En este sentido, ha resultado muy sugerente seguir aquellas columnas que Blasco Ibáñez va a escribir durante sus tiempos de viajes y destierro. Incluso aquellas noticias, escritas por sus colaboradores, que dan buena cuenta de las peripecias y andanzas del tribuno republicano. En estas incursiones, hemos reparado en los efectos de la censura, que deja

⁴¹ LAGUNA PLATERO, Antonio: *El Pueblo: historia de un diario republicano, 1894-1939*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1999; BAS CARBONELL, Manuel: *Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo*, Valencia: Centre Cultural de la Beneficència y Diputació de Valencia, 1998.

vanos en las páginas de éste y otros diarios⁴². En este sentido, hemos puesto tanta atención en lo que se escribe, como en lo que se omite; en las metáforas y símiles, que pretenden deshacerse de un mecanismo represivo. Matizamos que esta investigación no ha pretendido estudiar el alcance de estos textos. Por lo general, nos ocupamos de fenómenos relacionados con la gestación de productos, advirtiendo algunas de sus variables y los contextos que atraviesan a sus autores. Aunque en ningún momento hemos dirigido nuestros objetivos a los fenómenos que atañen a la recepción de productos culturales, sí tenemos presente los escasos índices de alfabetización, que condicionaron sus difusiones⁴³. Ello no nos ha hecho infravalorar otros mecanismos, a través de los cuales las noticias son difundidas y consumidas entre amplios públicos. En este sentido, advertimos, por ejemplo, la influencia de las redes de casinos republicanos, de las diversas vías de circulación de imágenes visuales y discursos en la España finisecular⁴⁴.

La consulta de fuentes hemerográficas regionales se ha realizado en la Hemeroteca Municipal de Valencia y la hemeroteca de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. Así mismo, se han hecho búsquedas en los fondos de la hemeroteca digital, de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. En esta misma institución, también se han realizado consultas en el archivo personal de Francisco Almela i Vives. Nos referimos a recortes de prensa, algunos de ellos muy fragmentados, sobre hitos en la trayectoria de estas personalidades valencianas. Estos materiales aparecen agrupados como un *collage* de noticias, desprovistos de la marca cronológica y de su redacción. Nos parece que la manufactura de estos repertorios responde tanto a un interés coleccionista, como al deseo por recopilar las proezas de valencianos ilustres. Dos motivaciones imbricadas para un cronista de la talla de Almela i Vives. Para la prensa de alcance nacional e internacional, nos hemos servido de hemerotecas digitales, aunque, puntualmente, hemos podido consultar ejemplares de forma física. Es el caso de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, el Arxiu de Revistes Catalanes Antiques y la hemeroteca de la Bibliothèque nationale de France. También se han consultado otros archivos personales, como los del Museo Nacional de Cerámica González Martí y del Museo Sorolla.

⁴² En ocasiones, también hemos hallado otras fórmulas llamativas, incluso, irónicas. Es el caso de la reproducción de oraciones cristianas con distinta tipografía al texto, que contrasta con las críticas anticlericales del artículo.

⁴³ Ofrecemos una reflexión más amplia en el tercer capítulo, pp. 27 y 28.

⁴⁴ VARELA, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015, p. 250.

En segundo lugar, destacamos la importancia de fuentes primarias documentales de archivo. En este grupo distinguimos tres subtipos. Aquella documentación consultada en el Archivo Municipal de Valencia correspondería con los índices de actas, así como libros de actas municipales. En ellos hemos tratado de aproximarnos a los debates que dividieron a la Corporación Municipal, en el marco de políticas encomiásticas. Las consultas se extendieron a la actividad de comisiones concretas, como la de monumentos. Por lo general, hemos tratado de aproximarnos a las gestaciones de propuestas de homenaje en la ciudad, observándolas en el corto y medio plazo. Salvando contadas excepciones, ha sido posible localizar el curso de tales propuestas.

El análisis de este tipo de documentación también se ha interesado por los fundamentos discursivos, que marcan las sesiones ordinarias y extraordinarias celebradas. Este espacio de negociación no lo hemos concebido, únicamente, como una fase deliberativa sobre propuestas que surgen en su interior y pretenden ser aplicadas en la sociedad valenciana de la época. Aunque, puede llegar a primar una lógica «de arriba a abajo», el origen de tales sugerencias es diverso. Incluso, en las fases de negociación, pueden producirse nuevos aportes y sugerencias, procedentes del tejido social. Es frecuente que se pongan sobre la mesa iniciativas populares o corporativas que, previamente, hemos podido rastrear en medios periodísticos. A fin de cuentas, ello es un producto de la apropiación de tales figuras públicas por la sociedad. Un objetivo acariciado durante décadas por diarios de partido, como *El Pueblo*. Por otro lado, se ha mantenido la prevención de realizar una aproximación a los vestigios de estas reuniones con cautela. Aquello que consta en acta no siempre transmite el ambiente y las tensiones que pudieron llegar a darse en el marco de este tipo de encuentros. Sin aspirar a obtener una panorámica completa, es cierto que algunos diarios locales se recrean en los antagonismos y aspectos más controvertidos de las sesiones. Al menos, siempre que no se produzca la acción de la censura. En este sentido, hemos abordado con tiento el análisis de este tipo de documentos, manteniendo una mirada atenta a lo que dicen y callan sus autores.

Destacamos el material documental consultado en el Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia. Estas consultas nos permitieron acceder a la documentación relativa a la concesión del pensionado a Joaquín Sorolla, en 1885. Uno de los aspectos relevantes fue la posibilidad de consultar la copia de la partida de bautismo y otra documentación alusiva a los orígenes familiares del pintor. Si bien, como ya hemos subrayado, no aspiramos a realizar un estudio biográfico, el propósito de relatar la

infancia de Sorolla motivó a Blasco a emprender la escritura de varios artículos en las primeras décadas del siglo XX. En ellos, historió el hacer de una promesa de la pintura valenciana. Entretejió una genealogía, que lo emparentaba con otros afamados hombres de la región. Así mismo, hemos atendido a los contextos en los que surge y se plantea esta experiencia formativa, financiada por la diputación.

Por último, hemos de referir aquella documentación custodiada por las diferentes casas-museo: la Casa-Museo de Blasco Ibáñez, la Casa-Museo Benlliure, la Fundación Mariano Benlliure y el Museo Sorolla. Las consultas en estas instituciones fueron clave para orientar nuestra línea de trabajo. Nos permitieron adentrarnos en facetas más privadas de estos personajes públicos. También advertir las marcas de su notoriedad y los signos de su carácter representativo. En estas instituciones hemos podido consultar, por ejemplo, la correspondencia cruzada entre las tres figuras y sus entornos más próximos. Nuestra búsqueda no se dirigió estrictamente a los intercambios epistolares entre estos individuos, sino que fue ampliándose a ciertos círculos familiares. Es el caso de Clotilde García del Castillo, esposa del pintor, así como de José Benlliure Gil, hermano del «picapedrero⁴⁵». La consulta de estos legados, procedentes de fundaciones, también nos ha permitido acceder a la intimidad del personaje público. Las cartas cruzadas con sus esposas, familiares, amigos cercanos, discípulos, marchantes de arte y socios editoriales no sólo resultan sugestivas por el contenido textual. En ocasiones contienen elementos ilustrativos, como esbozos de una obra, de la disposición de una muestra expositiva, caricaturas y otros elementos de interés.

Al emprender estas consultas y efectuar el análisis de correspondencia, no hemos seguido un sentido unidireccional. De igual forma, estas muestras de comunicación escrita nos han llevado a contemplar las marcas de algunas líneas de fuga. Se ha atendido a las extensas redes de sociabilidad, en las que se insertan estos personajes. Unos individuos que experimentan el auge de sus carreras, mientras —y gracias a que— comparten diferentes momentos de sociabilidad y esparcimiento con otras figuras eminentes. Al ocuparnos de las resonancias del triunfo, este tipo de fuente nos ha permitido acceder a esos contactos que van generando y cultivando en el medio plazo. La afirmación de la representatividad del hombre público como un símbolo regional, se mide, parcialmente, atendiendo a estos nuevos tratamientos honorables. Algunos ejemplos evidentes podrían ser los oficios que recibe Joaquín Sorolla del Ayuntamiento

⁴⁵ Con frecuencia, Mariano Benlliure firma así algunas de sus cartas.

valenciano, tras su triunfo parisino. También las felicitaciones de distintos círculos de bellas artes, que Mariano obtiene a finales del mes de junio de 1900. Hemos advertido cómo la obtención de *Grand Prix* precipitó un auge de la nombradía de ambos. La apropiación de una hazaña victoriosa, apegada al sentimiento de orgullo, no sólo se rastrea entre aquellas instituciones ubicadas en Madrid y en la ciudad natal. Ha resultado muy ilustrativo reparar en la congratulación que ofrecen algunos emigrantes, radicados en sud América, desde sus respectivos círculos valencianos. En este sentido, se han revelado otras formas de experimentar y percibir la región valenciana, como una vía para acceder a experiencias sobre la nación española⁴⁶.

Como es natural entre personalidades de su altura, pueden apreciarse nexos coincidentes con ciertos mediadores culturales, durante el auge de sus carreras. En cualquier caso, no hemos pretendido forzar estas similitudes, ni orientar nuestro análisis atendiendo a la tensión entre lo semejante y lo diferente. A fin de cuentas, la representatividad que sobrevuela esta triada artística se articula en relación a sintonías, tanto como a un carácter genuino. Los vestigios de su comunicación por correspondencia sólo nos permiten aproximarnos a las huellas sobre el papel de estas amplias redes. La conservación de estos textos nos ofrece discordancias respecto al volumen real de cartas, que pudieron cruzarse en las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, los contrastes son evidentes si comparamos los diferentes fondos de esas fundaciones y casas-museo. Quizá el caso más paradigmático nos lo ofrece Mariano Benlliure, cuyo legado fue disolviéndose en los últimos años de su vida y, de forma más rotunda, tras su muerte. De la misma forma, la dispersión de fuentes primarias en el caso de las figuras de Blasco Ibáñez y Sorolla, también es muy significativa.

En un tercer grupo englobaríamos los materiales fotográficos. Nos han resultado una fuente de gran interés, siempre que hemos tenido la oportunidad de recurrir a ellas. En el estudio de los programas de homenajes organizados en la ciudad de Valencia han sido esclarecedoras, para aproximarnos a la gestación de iniciativas de arte efímero. Su hallazgo ha estado muy vinculado a la consulta de fuentes hemerográficas y a las colecciones de los archivos personales. Además, resultó muy sugerente la búsqueda en el fondo Boldún, del Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.

En cuarto lugar, referimos aquellas producciones culturales elaboradas por las figuras que nos ocupan y por otros autores contemporáneos. Las alusiones a novelas,

⁴⁶ ARCHILÉS, Ferran: «“Hacer región es hacer patria”. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.

esculturas y pinturas se han realizado en el marco de un análisis propio de la historia cultural⁴⁷. En muchas ocasiones, nos hemos aproximado a ellas interesándonos por los procesos de concepción y gestación de tales obras. También por la notoriedad que otorgan algunas de estas producciones a las figuras que nos ocupan. En última instancia, estos productos culturales van a proporcionar nuevas representaciones e imágenes sobre la región valenciana, incluso, de una España moderna y de progreso, en la que emergen nuevas virilidades. Entre las producciones de estos artistas, destacamos la elaboración de caricaturas por Mariano Benlliure, así como la cartelística realizada por Joaquín Sorolla. Reproducidas por los diarios, este material visual mostraba una gran capacidad de evocación y de transmisión de contenidos.

Finalmente, reparamos en una amplia categoría de publicaciones contemporáneas. Algunas nos remiten a ensayos sobre el estado de la cultura española. También nos referimos a aquellas que estuvieron vinculadas a los certámenes artísticos, como los catálogos oficiales de las exposiciones y los sugerentes catálogos humorísticos. Incluso, a los primeros intentos de semblanza y obras de inspiración biográfica realizadas. Por otro lado, en el marco de la celebración de actos de homenaje, prolifera la publicación de folletos laudatorios, que incluyen algunos discursos del creador y ciertas obras de referencia, así como un bosquejo a sus trayectorias, que presenta al personaje público. En ocasiones, los materiales propagandísticos también han supuesto un punto de partida, en los que también se aprecian usos comerciales.

Estructura

La presente investigación está compuesta por dos cuerpos principales. En la primera parte, se aborda aquel despunte de las manifestaciones de la fama de estos creadores, partiendo de la ciudad natal. Se ha reparado en aquellas anécdotas y rumores, que conformaron atractivos pasajes ya en sus primeras crónicas. Unos constructos que serían difundidos y reelaborados décadas más tarde, en el auge de sus carreras. La precocidad que emana de sus trabajos como artistas y el brioso proceder del político republicano, en el caso de Blasco Ibáñez, muy pronto hilvanó historias en las que se subrayaban los excepcionales talentos de estos individuos. Si bien parecían emerger del

⁴⁷ La bibliografía a propósito de los usos de la novela para la historia es muy extensa, No obstante, por citar sólo un sugerente punto de partida, véase: BURDIEL, Isabel y SERNA ALONSO, Justo: *Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme, 1996. A propósito de una aproximación a la obra de arte, consúltese: HASKELL, Francis: *La historia y sus imágenes: El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994.

anonimato, de las masas populares, estas narraciones sobre sus peripecias juveniles, constituyeron las primeras aproximaciones a su singularidad, transitando pasajes privados.

El primer capítulo de la tesis se sitúa en un eje cronológico que abarca el último cuarto del siglo XIX, especialmente, para el caso de Mariano Benlliure. El epígrafe de apertura está dedicado al escultor. Con él transitamos algunos pasajes de los años setenta, aproximándonos a aquellos relatos sobre su prematuro genio. Las sobresalientes destrezas plásticas del adolescente se enmarcan en el buen nombre de una familia, consagrada al hacer artístico. El mito de una «dinastía de artistas» articula nuestro deambular, rastreando los orígenes del mismo en la década de los ochenta, así como su reproducción y resignificación en los años venideros. La aproximación a Joaquín Sorolla, en este primer capítulo, pretende explorar las posibilidades del rumor, la flexibilidad de la habladuría, volcada en los medios periodísticos. Será concebido como una promesa de la cultura valenciana desde la década de los ochenta, que obtiene victorias en el seno de la academia, merced a sus grandes cuadros de historia. Hemos contrapuesto esta imagen esperanzadora a uno de los productos culturales más polémicos que realizó durante su pensionado en Italia, con el fin de visibilizar los contornos de una singular controversia mediática, que nos ha hecho reconsiderar los relatos a propósito del fracaso. Por lo que respecta a la figura de Blasco Ibáñez, en este capítulo hemos pretendido mostrar la transversalidad de los proyectos que lo ocupan. El periodismo, la cartelística, la oratoria en el mitin y la literatura se han concebido, como recursos propagandísticos mediante los que concitar nuevas adhesiones de las clases trabajadoras al republicanismo. En el correspondiente epígrafe se ha pretendido subrayar que la fama y notoriedad de esta figura se origina en Valencia, en torno a las prácticas populistas de este tribuno del pueblo.

En el segundo capítulo se ha abordado la conformación de una suerte de tandems creativos, disueltos en el mapa de una España regional. Si bien esta cuestión se ha rastreado en las décadas inmediatas al cambio de siglo, cronológicamente sucede al anterior. Nos remite a los años noventa y aún sigue ciertas polémicas a principios del siglo XX. En el primer epígrafe nos hemos ocupado de reparar en los relatos a propósito de Valencia como una cuna de artistas, como una figura maternal, gestadora de promesas de las bellas artes. La región que es descrita como un frondoso vergel, que rodea a la ciudad, encuentra correspondencias a estas narraciones sobre su feracidad en las inclinaciones de sus habitantes hacia el cultivo la cultura y el arte. Esta naturaleza esencial, que caracteriza a los hombres mediterráneos, será referida casi como suprema

legitimación a la emergencia de reputados artistas. Por otro lado, el Mediterráneo como símbolo de cierto arte vivaz, colorista y dinámico encuentra en las producciones de Sorolla y del novelista Blasco Ibáñez sus principales representantes. Frente a las imágenes sombrías legadas por Ignacio Zuloaga y Darío de Regoyos, las producciones de los valencianos aspiran a encarnar una representatividad española, en el contexto del cambio de siglo y las crisis finiseculares. No obstante, este capítulo se cuida de matizar que lo emblemático de estas figuras no sólo obedece a las evocaciones de la tierra natalicia, que ofrecen sus producciones. Es decir, un aspecto fundamental es el reconocimiento de ambos creadores a nivel nacional e internacional. La experiencia del triunfo constituye uno de los pilares fundamentales de la triada artística que nos ocupa. Más allá de estas imágenes legadas por el pintor y el hombre de letras, será su visibilidad un aspecto que sustente sus proyecciones.

La segunda parte de la tesis se preocupa por ciertas victorias de índole cultural en el extranjero, que acrecentaron la notoriedad de Blasco, Sorolla y Benlliure como figuras públicas. El tercer capítulo se ha centrado en el impacto del triunfo de los dos artistas en la Exposición Universal de París, en 1900. La línea cronológica nos sitúa en ese año, si bien se plantean puntuales miradas comparativas a los contextos próximos, para ahondar en las interpretaciones sobre estas proezas de índole artística. La obtención de sendos *Grand Prix* ofreció un horizonte esperanzador, con el que enfrentar los peores augurios sobre la debacle colonial en América. Contextualizados en los éxitos de otras figuras, como María Guerrero y Santiago Ramón y Cajal, van a estimular la proliferación de relatos a propósito de la pervivencia de las esencias patrias en las manifestaciones culturales españolas. La apropiación de tales proezas por la región y la nación va a producirse de forma simultánea. En este marco se organizan propuestas de homenaje, que articulan elaborados programas encomiásticos. La ciudad de Valencia acabará por dibujar un punto de inflexión esa primavera en sus políticas enaltecidas. La voluntad de ciertos concejales por tributar honores de glorificación, que se materializara en la concesión de las insignias de la ciudad, así como en transformaciones en el nomenclator callejero, con el fin de dar el nombre de los dos artistas a sendas vías públicas, condicionará las propuestas de los años sucesivos. Los homenajes tributados a los eximios creadores han sido observados como un compendio de iniciativas, no siempre consensuadas y aprobadas, que brotan de asociaciones valencianas, iniciativas vecinales y la Corporación Municipal. Se conciben como una polifonía que ofrece varias expresiones en el espacio público.

Finalmente, el capítulo cuarto nos sugiere una horquilla temporal más amplia. Abarca desde los primeros años del siglo XX, hasta los homenajes con los que la ciudad de Valencia obsequió a Blasco Ibáñez en 1921. Esta época coincide con los años en que las trayectorias de estos artistas experimentan su auge. El texto no pretende enumerar sistemáticamente los proyectos y experiencias que nutren tal ascenso meteórico. No obstante, tenemos muy presente la extensa bibliografía que nos precede y que se ha ocupado por explorar estas experiencias en diferentes capitales europeas, como París y Londres, así como en Estados Unidos y América Latina. Hemos privilegiado unos sucesos en concreto. Por lo que se refiere a la representatividad de estos creadores, hemos reparado en los discursos que la prensa de alcance nacional y regional va a difundir con motivo de su exposición, en solitario, en la galería Georges Petit de París. La capacidad de difusión de nuevas imágenes nacionales, de nuevas figuras eminentes de la España moderna, dio signos evidentes. Aquel año, el pintor sería reconocido con una nueva distinción de la *Légion d'Honneur*, como en el caso de Blasco, cuyas novelas habían sido elegidas para ser difundidas en las cátedras de español de los liceos franceses. Con el precedente de los homenajes de 1900, se precipita la organización de actos de reconocimiento para ambos en la ciudad natal. El intento frustrado por implementar las políticas anheladas por ciertos sectores republicanos, va a posponer sus proyectos. El ambiente propicio se produce en el invierno de 1921, después de la buena acogida de la obra del novelista en Estados Unidos. Este capítulo también se preocupa por visibilizar ciertas agencias de los personajes públicos que nos ocupan. Hemos abordado este análisis desde los anhelos y aspiraciones del individuo, avanzando hasta el propósito de ofrecer propuestas de dinamización cultural de la región valenciana. Este análisis, desarrollado a lo largo de cuatro capítulos, se cierra con unas conclusiones finales.

PARTE I.
EL CAMINO HACIA LA FAMA

CAPÍTULO 1

TRES CREADORES VALENCIANOS A FINALES DEL OCHOCIENTOS

1.1 El prodigioso escultor descendiente de una *dinastía de artistas*

En el mes de julio de 1900, la prensa valenciana elogiaba la denodada hazaña de dos artistas de la región que habían obtenido los más altos honores en la Exposición Universal de París. Uno de los premiados era el escultor Mariano Benlliure, a quien *El Tiempo* de Buenos Aires habría dedicado un sentido artículo para felicitarlo por tan sobresaliente triunfo. El diario se congratulaba, además, de que precisamente fuera éste el elegido para llevar a término el proyecto de un jarrón alegórico, con el que se pretendía obsequiar a la reina regente, María Cristina de Habsburgo⁴⁸. Reproducido luego por *El Mercantil Valenciano*, el citado texto repasaba la trayectoria del creador, refiriendo algunas de las medallas que habían ido distinguiendo su vasta producción en los certámenes europeos de las últimas décadas. Unos galardones que resultaban aún más extraordinarios, teniendo en cuenta que el artista no rebasaba la cuarentena; de hecho, cumpliría treinta y ocho años, a finales de ese verano. No es de extrañar que, después de esta sucinta mirada retrospectiva a su carrera, el anónimo articulista concluya que «con anécdotas de su precocidad artística se llenarían algunos libros⁴⁹». En efecto, al volver sobre la figura de este célebre valenciano, sobre el compendio de asociaciones y narrativas que dieron cuerpo a su fama en el último cuarto del siglo XIX, se advierte la alusión reiterada a su temprano despunte creativo. En estas fuentes hemerográficas, Mariano se describe como un talento prematuro que, aún en la niñez, iba conquistando el mundo del arte con resolución, mostrando aptitudes inusitadas para su edad.

Una de estas primeras referencias en la prensa de la región la encontramos en el *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, correspondiente al año 1874. Al parecer, en la institución homónima se había organizado una exposición de carácter temporal, en un

⁴⁸ Éste es un pasaje que abordaremos en el capítulo tercero.

⁴⁹ «Benlliure», *El Mercantil Valenciano*, 24 de julio de 1900. Este artículo debió reproducir el artículo «El escultor Benlliure premiado en la Exposición», de *El Tiempo* de Buenos Aires que, según se indica, se habría publicado en los días previos.

salón recientemente acondicionado para estos fines, que contenía una muestra de sesenta y dos obras. Según se indica, el conjunto debió estar compuesto por cuarenta y dos cuadros y veinte esculturas, la autoría de los cuales recaía en un total de veintiún artistas. Por aquel entonces, la publicación del Ateneo llevaba cuatro años de andadura en su propósito de divulgación de crítica artística, lo que le había valido una posición preeminente, que aún seguiría ostentando hasta su desaparición en 1876⁵⁰. Tiene el octogésimo noveno número de este boletín un tono apesadumbrado, que en la sección de Bellas Artes se expresa «en medio de los tristes días con que purga la nación las faltas de sus hijos», un sentimiento de inquietud vinculado probablemente a la sombra que todavía proyecta el golpe de Pavía y el basculamiento hacia una república de carácter unitario⁵¹. Entre las firmas de los pintores José Brel, Rafael Monleón, Luis Franco, Juan Peiró, Antonio Gomar y Francisco Domingo, hallamos la de su discípulo José Benlliure, de quien se dice que «tiene energía y que maneja el color con soltura y con acierto». Habiendo repasado la sección de pintura, el articulista repara en las obras escultóricas, que le sugieren «que hay una escuela de escultura en Valencia, que tal vez sólo necesita estímulo y horizontes para dar de sí brillante muestra». El crítico de arte parece satisfecho ante el desarrollo de este evento artístico, que ha de servir de ejemplo para mantener activo el ingenio y la contribución de capital de las élites acomodadas. Al borde de la conclusión, su juicio deja escapar una nota de incredulidad ante la contribución de uno de los artistas:

No concluiremos esta ligera revista de las obras, sin citar *la cogida de un torero*, hecha de cera; el toro tiene una verdad y un movimiento que asombran a cuantos le han visto, sabiendo que es obra de un niño de diez años, el Sr. Benlliure, hermano del pintor, y que en la próxima exposición presentará otro trabajo aún más admirable. Parece que el cielo ha querido dotar a los Benlliure de una precocidad y un talento para las artes, envidiables, y que les impone la obligación de corresponder con el estudio por su parte, a la espontaneidad con que les ha dotado la naturaleza⁵².

Apenas unas semanas después, volvería a concurrir en una nueva exhibición en el Ateneo, cuya muestra habría sido inaugurada el día 7 de febrero. Es en el correspondiente número del *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia* donde se nos presenta una descripción más pormenorizada sobre su estilo. Mariano había modelado un grupo escultórico en cera

⁵⁰ ROIG CONDOMINA, Vicente María: «El Ateneo Científico, literario y artístico de Valencia y su aportación a las artes en el último cuarto del siglo XIX», *Ars Longa*, 6 (1995), pp. 107-114, esp. p. 108.

⁵¹ F. A: «Exposición de Bellas Artes en el Ateneo», *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 15 de febrero de 1874, tomo VIII, nº 89, p. 81.

⁵² F. A: *Ídem*, p. 87.

al que dio por nombre *el pienso*. Esta obra hace subrayar al articulista «la delicadeza» de su ejecución, quizá una suerte de constante en sus rasgos más representativos por la que sería alabado con frecuencia a lo largo de su trayectoria. La finura y viveza que irradiaba de su obra, así como el desbordante entusiasmo del artista llevan al crítico Nicasio Serret a augurarle «brillantísimos resultados»⁵³. De nuevo la creatividad del «niño» se refiere en un párrafo próximo a las conclusiones de esta exposición, cuya muestra se considera una prueba incontestable de «que en la patria de Joanes y Ribera no se ha perdido ni por un momento el potente ingenio».

Si bien en Valencia las alusiones que en la prensa se realizan a propósito de los hermanos Benlliure ya reflejan una connotación de precocidad sustancial, probablemente sea la llegada a Madrid lo que termina de articular la idea de prodigio en torno a la figura de Mariano. Quizá uno de los textos más sugerentes lo hallamos en *La Época*, condensado en una breve nota periodística. En ella se refiere que el joven artista había sido recibido en audiencia privada con Alfonso XII y que en esta recepción le habría ofrecido la estatua ecuestre, inspirada en la monumental entrada en la ciudad de aquel mismo año. En este breve texto, el escultor es descrito como «un artista en miniatura», un virtuoso que «a la edad de once años, sin estudios ni maestros del arte, demuestra superiores condiciones para la escultura»⁵⁴. El extraordinario acontecimiento cuenta además con un claro precedente familiar, pues también su hermano, José Benlliure Gil, se habría reunido con Amadeo de Saboya en octubre de 1871⁵⁵. Si consultamos las investigaciones de Vicente Vidal Corella, podemos subrayar cuan necesaria fue la intervención de las personalidades que animaron la celebración de estos encuentros. En su rol de intermediarios actuaron como protectores, también como preciado nexo entre esas sobresalientes promesas del arte valenciano y la Monarquía, en cuyo ambiente palaciego son requeridos como un poderoso atractivo de genialidad⁵⁶. Podría decirse que ambos hermanos habrían

⁵³ N. S. C «Exposiciones en el Ateneo de Valencia. Segunda Exposición», *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 30 de abril de 1874, tomo VIII, nº 94, p. 242. Respecto a la autoría, suponemos que a este crítico —Nicasio Serret— corresponden las iniciales con las que se firma el texto. Este mismo nombre se utiliza en el número 98 del 30 de junio y, de hecho, se nos revela como una figura habitual en la crítica artística valenciana del último cuarto del siglo XIX, según nos indica el citado trabajo de Roig Condomina.

⁵⁴ «Noticias generales», *La Época*, 21 de junio de 1875, p. 2.

⁵⁵ Además de encargarle un retrato del príncipe de Asturias, el monarca le facilitó algunos recursos para que pudiera continuar su carrera artística. OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, p. 82.

⁵⁶ Por lo que se refiere a estas figuras mediadoras, Vidal Corella indica que fueron don José Soriano Plasent y don Manuel Pascual Silvestre, diputado a Cortes y senador por Valencia respectivamente, quienes acompañaron a José Benlliure a Madrid. Respecto a la audiencia de Mariano con Alfonso XII, habría sido el conde de Toreno, Francisco Queipo de Llano, quien informó al monarca sobre la obra del joven escultor, que se exhibía por aquel entonces en la exposición permanente de Pedro Bosch. VIDAL CORELLA,

despertado sentimientos de atracción y fascinación entre la alta sociedad por las singulares muestras de virtuosismo en la infancia. Las redes de sociabilidad de estos sectores acomodados, que conectan a élites políticas y culturales, contribuyen a difundir sus obras y edificar su fama⁵⁷. Se empieza a demandar su producción como muestra excepcional, pero por el momento no se trata de un fenómeno masivo que nos permita hablar de popularidad a gran escala. Más bien todo lo contrario, su nombre va accediendo progresivamente a los circuitos artísticos, a las publicaciones especializadas, estimula el consumo mientras se consolida la asociación con determinado género y estilo.

En estos primeros años, incluso se advierten algunos gazapos en la prensa. Sirve como ejemplo una breve crónica de José Fernández Bremón para *La Ilustración Española y Americana* en 1876, donde se alude al «grupo de cera que figura la cogida de un torero, obra de un artista de trece años, llamado Mariano Bellinza⁵⁸», que participaría en la próxima Exposición General de abril⁵⁹. En este mismo texto se había referido, también, el trabajo de José Benlliure, pero es de suponer que la de Mariano aún resulta una

Vicente: *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977, pp. 41 y 58. A modo de breve apunte, ya que esta cuestión no se encuentra por el momento entre nuestros objetivos, se ha de reparar en el importante papel que jugaron los escaparates de galerías y comercios, así como el de las exposiciones permanentes a finales de la centuria, pues ampliaron los circuitos tradicionales del arte. De hecho, fue éste el medio para dar a conocer las primeras obras de José Benlliure en Valencia y también las de su hermano Mariano en Madrid. En el primer caso, se trataba del Gran Bazar Valenciano de Zacarías Janini, en la calle de Zaragoza. ROIG CONDOMINA, Vicente y SEMPERE VILAPLANA, Luisa: «Los escaparates comerciales como medio de exposición de los artistas valencianos del siglo XIX: el ejemplo de las exposiciones colectivas», *Saitabi*, nº 51-52, 2001-2002, p. 598. Por otro lado, la exposición de Bosch se ubicaba en el histórico edificio de la Real Platería de Martínez. En relación a este establecimiento Pedro Martínez ha señalado que se habría abierto al público en mayo de 1874 llevando por nombre el de «Exposición permanente de Bellas Artes». Entre sus bondades estaba el hecho de escapar a las exigencias de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y ofrecer una mayor flexibilidad a los artistas para mostrar su obra. MARTÍNEZ PLAZA, Pedro: «El mercado de pintura en Madrid durante el último tercio del siglo XIX», en HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester y URIONDO LOZANO, María (coord.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2017, p. 778.

⁵⁷ MARTÍN CABALLERO, Francisco: «Cómo viven los valencianos en Madrid», *La Correspondencia de Valencia*, 6 de marzo de 1917. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. En esta entrevista Mariano asegura que tras su llegada a Madrid en 1874 empezó a realizar dibujos y grupos en cera «toros y santos preferentemente. Los presentaba y los vendía por poco dinero al principio; pero así, poco a poco sin darme cuenta, fui entrando en el trato de sociedad». Hemos de contextualizar lo narrado en el marco de exposiciones permanentes ya referidas. El célebre escultor ofrece además una anécdota sobre aquellos primeros tiempos en Madrid a Martín Caballero: «Es detalle curioso el de que a los trece años fui en Madrid maestro de la condesa Casa-Galindo. ¡Calcule usted qué clase de maestro sería yo, con esa edad! Pero así quisieron vestir aquello, que no fue sino una delicada manera de dispensarme protección». Mariano se refería a la condesa consorte de Casa Galindo, es decir, a María de la Blanca Fernández de Córdoba y Álvarez de las Asturias Bohórquez, a quien en 1862 Isabel II le concede el título de marquesa de Cubas y que era la esposa del VIII conde de Casa Galindo, Andrés Lasso de la Vega Quintanilla.

⁵⁸ FERNÁNDEZ BREMÓN, José: «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de marzo de 1876, p. 2.

⁵⁹ «Sección segunda», *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1876, p. 85. En esta publicación se recoge la participación de «Mariano Benlliure y Gil» con la obra «Cogida de un picador, en cera».

participación anecdótica, fácilmente confundible en la crítica artística. No obstante, apenas dos meses después, Peregrín García Cadena publica una crónica para esta misma revista en la que se hace hincapié en las «dotes naturales» de este creador, «de un admirable instinto de artista, y de cuyo talento puede esperarse mucho si se encuentra acertada dirección⁶⁰». En el transcurrir del tiempo Mariano irá siendo referido con sello propio, otorgando a su apellido nuevas resonancias. Así, con motivo de la Exposición de Bellas Artes de 1878, la citada revista dedica un artículo al joven escultor y, lo que resulta más significativo, coloca en portada una de sus obras reproducida según el dibujo de José Benlliure. Mariano había presentado a este certamen celebrado en el pabellón de Indo el busto en mármol que retrataba al marqués de Heredia, además de otro en yeso, *Un tipo de gitana andaluza*, que es el que mayor impresión llegaría a causar. Según indica Eusebio Martínez de Velasco, la obra contó con una entusiasta acogida entre los medios de comunicación: «la prensa periódica ha citado con elogio esta obra de arte del joven artista valenciano, en la cual resaltan un estudio del natural y una ejecución bastante delicada⁶¹».

Si por un lado, la idea de joven prodigio articuló algunos símbolos en torno al creador, por otro, se advierte que ese talento tenía un carácter innato, atravesado por un legado familiar. En 1891, cuando Mariano gozaba de un éxito irrefutable, José Ibáñez Marín dedica un artículo a esta figura de brillante trayectoria que, por aquel entonces, inauguraba el monumento al teniente de infantería Jacinto Ruíz y había sido distinguido con la medalla de oro en la Exposición de Berlín, por su obra *El Ferrocarril*⁶². El escritor introduce esta eminente personalidad de la cultura española asociándola, en un sentido dinástico, con el apellido que llegaría a gozar de una gran fama internacional. Advierte que no debemos a su firma tal aportación, sino que habría sido el crítico «Fernanflor» el verdadero artífice de este mito popular⁶³. La consulta de fuentes hemerográficas nos hace suponer que Isidoro Fernández Flórez habría formulado, por primera vez, la noción de «dinastía de artistas» en junio de 1884, al escribir una crónica sobre la Exposición

⁶⁰ GARCÍA CADENA, Peregrín: «La Exposición de Bellas Artes. III», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de mayo de 1876, p. 6.

⁶¹ MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio: «Nuestros grabados. Madrid: exposición de bellas artes en 1878. Un tipo de gitana andaluza, busto modelado por Mariano Benlliure», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de marzo de 1878, p. 2.

⁶² MONTOLIU, Violeta: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 69.

⁶³ IBÁÑEZ MARÍN, José: «El escultor Benlliure», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1891, p. 17.

Nacional de ese año para esta misma revista⁶⁴. Contemplando una obra del pintor Juan Antonio Benlliure Gil —*Por la patria* (1884), que ganaría una segunda medalla — el crítico de arte evoca una portentosa herencia creativa que, como resistente masa de hormigón armado, se reforzaba por el componente dúctil y estabilizador que eran los lazos familiares en una dinámica de sostén y transferencia de oportunidades. Todo ello daba lugar a la sólida, pero flexible estructura sobre la que fueron desarrollándose las carreras artísticas de los cuatro hermanos, nutridas según el genio individual, la red de contactos necesaria y un contexto favorable en el mercado artístico.

La Exposición Nacional de 1884 fue la última que se celebró en el palacio del Retiro. El eco de la prensa nos revela que sería bautizada como la «Exposición de los valencianos», debido al sobresaliente triunfo de los artistas de esta región. En este sentido, Luis Alfonso y Casanovas proporciona una suerte de epílogo en la última jornada de apertura, donde manifiesta el éxito de la muestra exhibida y que «la escuela de Valencia ha alcanzado en ella gloria inmarcesible⁶⁵». Mariano participa en este certamen con una propuesta atrevida que no deja indiferente a los críticos⁶⁶. *Accidenti!* contribuyó a ensanchar su fama, pues como el propio artista había señalado en una entrevista de 1917, «por aquel tiempo fue cuando me di a conocer como escultor». Una muestra a ese laborar entre dos géneros, la pintura y la escultura, es el caso de la exposición organizada por la Asociación de Escritores y Artistas a finales de ese año, a la que presenta la acuarela «Un paseo por el gran canal⁶⁷». Si bien esta muestra pictórica recibió una calurosa acogida, lo

⁶⁴ FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro: «Exposición de Bellas Artes. Artículo V. Los demás cuadros», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio de 1884, p. 6. Al introducir la obra de Juan Antonio se dice: «Los Benlliure forman una dinastía de artistas. El más joven de ellos ha traído a esta exposición un cuadro bien pensado, bien sentido y bien compuesto: *Por la patria*». Fernández Flórez no refiere el nombre de este pintor en su texto, tampoco el catálogo de la exposición de ese año ofrece sus datos completos: «GIL (D. A. B), natural de Valencia, discípulo de D. José Benlliure. / Por la patria. / Alto 2'5 metros —3'11 metros». *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1884, p. 59. No obstante, el articulista sí apunta un rasgo característico en la producción de estos creadores valencianos: «En esta dinastía de pintores es también hereditario el colorido; tienen los Benlliure un colorido, digámoslo así, de familia».

⁶⁵ Luis Alfonso: «La exposición. Notas finales», *La Época*, 8 de julio de 1884, p. 5. A propósito de estos certámenes nacionales —que suelen denominarse generales— resulta fundamental la consulta de la siguiente obra: DE PANTORBA, Bernardino: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ediciones Alcor, 1948.

⁶⁶ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1884, p. 145. La referencia dice: «Benlliure (D. Mariano), natural de Valencia. / ¡Accidente! (estatua en bronce). / Alto 1'42 metros —Ancho 42 centímetros». FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro: «Exposición de Bellas Artes. Los demás cuadros», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio de 1884, p. 6.

⁶⁷ «Exposición Literario-Artística organizada por la Asociación de Escritores y Artistas. Sala 8», *El Liberal*, 30 de noviembre de 1884, p.6; «Edición de la tarde de ayer 30 de noviembre», *La Correspondencia de España*, 1 de diciembre de 1884, p. 1; «Exposición de la Sociedad de Escritores y Artistas», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1 de diciembre de 1884, p. 2.

que nos resulta más sugerente es atender a las referencias que se hacen al «autor del famoso monaguillo». Para entonces, el fenómeno de difusión de su obra estuvo marcado por la rapidez con que se expandía el rumor de sus proezas, que denotaba una magnitud insólita⁶⁸. En cierto modo este bronce del niño que no pudo escapar a las quemaduras por el incontrolable balanceo del incensario, marcaba un punto de inflexión en su trayectoria, un hito estrechamente relacionado con la creciente visibilidad de su producción escultórica y de su figura pública. No sin razón, Mariano había aludido a esta obra como: «*El Monaguillo* que me empezó a dar celebridad⁶⁹».

En la entrevista que el escultor concedería a Martín Caballero en 1917, le asegura que halló la inspiración para esta pieza en un suceso de su niñez, que tuvo lugar durante una misa en las Escuelas Pías de Valencia. Encargado de llevar el incensario, acabaron por alcanzarle las ascuas humeantes, si bien aquel doloroso recuerdo le permitió plasmar la expresiva mueca del monaguillo en la veintena⁷⁰. No obstante, encontramos una segunda anécdota a la que alude Carmen de Quevedo Pessanha y que, décadas después, reprodujo Vidal Corella. En su obra biográfica, la tercera esposa del escultor refiere que durante una visita a Santa María la Mayor, en Roma, Mariano debió escuchar en una exclamación el término italiano «*accidenti*». Al volver la vista, aún llegó a distinguir a un monaguillo que «se llevaba los dedos a la boca, por haberse quemado con el incensario»⁷¹. La autora asegura que, en este preciso momento, el creador concibió su obra y el título de la misma. No obstante, en su *Vida artística*, el extraordinario catálogo que reúne la ingente producción de Benlliure y que se nutre del valioso contenido memorialístico legado por el escultor, no se alude a la anécdota recogida por Martín Caballero. Décadas después, Vidal Corella reproduce el pasaje de la citada autora, añadiendo el apunte de que la escultura «recordaba sus tiempos de monaguillo en las Escuelas Pías de Valencia». Así mismo, indica que Mariano «trazó rápidamente en su cuaderno de apuntes la actitud del monaguillo⁷²». Como en el caso anterior, Vidal Corella tampoco cita lo referido en la entrevista de 1917. Por su parte, Violeta Montoliu nos ofrece el fenómeno inverso, pues

⁶⁸ MINOIS, Georges: *Histoire de la célébrité: les trompettes de la renommée*, 2012, p. 14 y 15.

⁶⁹ MARTÍN CABALLERO, Francisco: «Cómo viven los valencianos en Madrid», *La Correspondencia de Valencia*, 6 de marzo de 1917. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

⁷⁰ MARTÍN CABALLERO, Francisco: *Ídem*.

⁷¹ DE QUEVEDO PESSANHA, Carmen: *Vida artística de Mariano Benlliure*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, pp. 63 y 64.

⁷² VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977, p. 71. Este matiz no parece extraerse de ninguna fuente hemerográfica o de un testimonio contemporáneo. Quizá es una suposición del autor —pudo sostener que Benlliure había sido sorprendido por la exclamación mientras abocetaba algunas impresiones— en base a lo dicho por Carmen de Quevedo: «Visitando el maestro la iglesia Santa María Mayor de Roma, para contemplar unas obras de arte».

omite el suceso en Santa María la Mayor que recoge la obra de Carmen Quevedo. Se decanta por rescatar algunos fragmentos de la entrevista, mediante los que trata de esbozar la génesis de la escultura del monaguillo⁷³.

Si bien, *a priori*, estos estudios con voluntad biográfica se muestran divididos por las dos anécdotas que pudieron llegar a inspirar la ejecución de *Accidenti!*, nos queda preguntarnos por qué Mariano Benlliure prefirió describir el incidente en las Escuelas Pías a Martín Caballero y décadas después, seleccionó otros recuerdos para la obra que su esposa preparaba. ¿Se trataba de una confusión, de un olvido? ¿Cuál de estos episodios había aportado la verdadera inspiración? Quizá a principios de siglo, en el tiempo en que se preparó la entrevista, la anécdota autobiográfica en Valencia ofrecía un atractivo contra el que no podía competir el percance en la basílica romana. Se trataba de la intimidad del creador, el acceso a lo privado, a un suceso de su infancia. Desde esta perspectiva, el monaguillo era una suerte de autorretrato, una escultura que representa una experiencia de Mariano Benlliure. La escena contemplada en Roma, pese a ser perfectamente verosímil y cierta, incluso el detonante que activó un recuerdo o que lo fabricó, no conectaba tan estrechamente a los lectores con la figura pública, sino que ponía el acento en la obra ejecutada, en la representación de una escena cotidiana de acuerdo al natural.

En líneas generales, la entrevista de Martín Caballero repasa la trayectoria triunfal de un escultor nacido en Valencia, que en su primera juventud es premiado en las exposiciones artísticas europeas y acaba estableciéndose en Madrid, donde satisface la demanda de arte de aristócratas e instituciones; en definitiva, de las élites políticas y culturales de la Restauración. Esta reunión, que dio forma al artículo para *La Correspondencia de Valencia*, tiene lugar en la segunda década del siglo XX, en un momento de apogeo para Mariano Benlliure. De hecho, como veremos en un capítulo posterior, es precisamente en el año de 1917, cuando el escultor sería nombrado Director General de Bellas Artes y Director del Museo de Arte Moderno. Por ello, ante la tesitura de narrar «la historia» de una trayectoria de éxito sin precedentes, el articulista confía en las bondades que la anécdota puede ofrecerle, como potente recurso comunicativo. Para entonces la notoriedad que ha alcanzado Benlliure, como figura pública, es lo bastante significativa como para disparar, aún más, la curiosidad de los que intentan conocer al personaje célebre.

⁷³ MONTOLIU, Violeta: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 34.

En este sentido, podemos explicar el contraste y las diferencias en los propósitos de la prensa española coetánea entre el momento de la ejecución de la escultura y la época en que se realiza la entrevista de 1917. A diferencia del fenómeno de atracción por la intimidad del personaje en las primeras décadas del siglo XX, cuando Mariano Benlliure no sólo es un exitoso artista, sino, también, un cargo público e, incluso, un representante de la cultura española, el interés de la crítica artística a propósito de *Accidenti!*, a finales del ochocientos, bascula hacia un debate sobre el estilo de la escultura, que atravesó la Academia y produjo notables resonancias mediáticas⁷⁴. Podríamos señalar que la intrahistoria de la ejecución de las obras de arte de Mariano, en un sentido genérico, (no sólo la relativa a esta escultura) se abordó, normalmente, a partir de una mirada retrospectiva. Desde aquellas etapas de apogeo de la carrera del escultor, el interés por las historias sobre el artista —ello abarcaría distintas dimensiones de la fama, inclusive el cómo y porqué se creó determinada obra—, llegan a igualar, en importancia, a la materialidad de su creación, su técnica, su estilo, su maestría. Eso es lo que empieza a suceder a partir de 1883; ése es el hito que identifica Benlliure y, en definitiva, la razón por la que hemos decidido reparar en este momento de su trayectoria.

La escultura presentada a la exposición de 1884 se basaba en bocetos previos que había realizado en Italia, en el marco de esa vida entre Madrid y Roma que, desde 1881, había caracterizado la trayectoria del creador. Por aquel entonces, Mariano, aun siendo descrito en la prensa con elogios, no puede igualarse a la notoriedad de su hermano José. En estas primeras menciones, durante su primera juventud, el recuerdo del niño prodigio que pertenece a una sobresaliente dinastía de artistas, constituye un repertorio de narrativas y símbolos, sobre los que todavía se apoyan la mayoría de artículos y notas de periodísticas. Se trata de la antesala a un triunfo individual, que ahora empezará a

⁷⁴ Mariano indica a Francisco Martín Caballero que las primeras reacciones a sus bocetos en barro y en yeso en Italia denotaban cierto escepticismo, incluso recelo, ya que «no concebían ese arte de la naturalidad, de la sencillez, de la gracia». Violeta Montoliu proporcionó un horizonte transicional, en el que las esculturas con influencias realistas como las de Benlliure se enfrentan a la persistencia del gusto por el clasicismo, cuyo mejor exponente sería Antonio Canova. MONTOLIU, Violeta: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 36. Por otro lado, el bronce de *Accidenti!* que se presenta a la Exposición Nacional de 1884, si bien sería premiado con una segunda medalla, evidenciaba una pugna en el seno del jurado. Véase: «Relación de los artistas premiados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 y de las obras a que se han otorgado las recompensas», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 13 de junio de 1884, p. 1. Mariano Benlliure se refiere a estas tensiones como un «espectáculo que favoreció al artista», aunque el jurado acabara dejando desierto el primer premio del certamen. De una forma u otra, todas estas tensiones contribuyeron a la difusión de la escultura, aumentando el interés de la crítica artística y favoreciendo el desarrollo de la habladuría en torno a la obra. Este fenómeno se mide también por la aparición de falsificaciones en París, motivo por el que Benlliure solicita el consejo de Manuel Silvela. DE QUEVEDO PESSANHA, Carmen: *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p. 66.

manifestarse, capaz de construir nuevos mitos en torno a esta figura pública que también resignificarán el relativo a la familia Benlliure⁷⁵.

A su llegada a Roma se había instalado en la vía Margutta, siguiendo los pasos de su hermano José, que residía en la ciudad desde 1879⁷⁶. El primero de estos bocetos de la escultura del monaguillo lo expondría «en una de las fiestas del Círculo Internacional», según indica el propio autor en la entrevista a Martín Caballero. Esta institución se hallaba en la misma calle donde se habían establecido, inicialmente, los hermanos Benlliure⁷⁷. En la obra que recoge su visita a Italia en 1896, Vicente Blasco Ibáñez refiere las reuniones que la colonia de artistas celebra en el llamado salón «España». Toda una generación queda plasmada en este capítulo sobre aquellos creadores que, siguiendo los pasos de Mariano Fortuny, se habían establecido en el que Blasco denomina «un barrio artístico que recuerda al barrio Latino de París»⁷⁸. A la zaga de José Villegas y Francisco Pradilla, instalados en Roma a finales del periodo isabelino, desde principios de la década de los ochenta encontramos al gaditano Salvador Sánchez Barbudo, discípulo del autor de *El triunfo de la Dogaressa Fósca* (1892), a los pensionados Agustín Salinas y Teruel,

⁷⁵ «Correo de las Artes. España», *La Época*, 8 de marzo de 1882, p. 4. Véase como ejemplo un fragmento de la citada nota periodística: «El tercer Benlliure (Mariano), escultor, y que niño aún moldeaba en cera figurillas con rara perfección, dedícase con éxito lisonjero a lo que se llama escultura de género, produciendo barros cocidos sobresalientes por su gracia y su expresión».

⁷⁶ Vidal Corella nos proporciona un fragmento de *El Mercantil Valenciano* en el que se augura un gran porvenir al pintor. VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977, p. 64.

⁷⁷ El *Circolo Artistico Internazionale* era un punto de encuentro para artistas y hombres de letras como el poeta y pintor Cesare Pascarella, que a principios de la década de los ochenta es uno de los socios de la institución y también frecuenta el Caffè Greco, otro enclave habitual de la bohemia romana al que acuden los valencianos. VIRNO, Cinzia: «Disegni di Cesare Pascarella nel Museo del Folklóre», *Bolletino dei Musei comunali di Roma*, Associazione Amici dei Musei di Roma, IV (1990), pp. 103-113. La prensa española sigue atenta algunas de las exposiciones en esta institución internacional, que «acredita al par que lo numeroso de la colonia artística extranjera, lo íntimo de las relaciones que median entre todos los cultivadores de las bellas artes que aquí viven»: FERNÁNDEZ MERINO, A.: «Desde Roma. Exposición en el Círculo Internacional», *La Ilustración Artística*, 17 de enero de 1887. Este artículo servía para presentar la inauguración del edificio en el que se ubicarían los estudios de algunos artistas, como los hermanos Benlliure: «la nueva construcción de la vía Margutta les ha dejado un local cómodo, amplio y sumamente a propósito». A juzgar por un artículo publicado a principio de mes, hemos de suponer que se han trasladado recientemente desde el número 33 de esa misma calle, un inmueble que contenía treinta y seis estudios de artistas: RAHOLA, Federico: «Margutta, 33», *La Ilustración Artística*, 31 de enero de 1887, p. 39.

⁷⁸ GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse: *Pintores españoles en Roma: 1850-1900*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 41. A propósito del poderoso referente: «Así, el recuerdo de Mariano Fortuny —teñido de intenso romanticismo— se transformó en un auténtico mito para los artistas de su propia generación y de las inmediatamente venideras». GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos: «Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma», *Locus amoenus*, 9 (2007-2008), p. 120. También el diario *El Pueblo* repara en el célebre pintor una década después, justo en los meses que precedieron a la publicación de ese artículo sobre los artistas españoles en Roma: «Galería de grandes hombres. Mariano Fortuny», *El Pueblo*, 8 de enero de 1896, p. 1; BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *En el país del arte: tres meses en Italia*, Valencia, Establecimiento Tipográfico de Pellicer, 1896, p. 203.

Vicente Poveda y Juan, Miguel Ángel Trilles y Eugenio Álvarez Dumont, «que desde sus estudios en la Academia de España se preparan a ascender a la cumbre de la gloria artística»⁷⁹. Así mismo, el literato refiere la consolidada trayectoria del catalán Ramón Tusquets y el también pensionado por la Diputación Provincial de Valencia en 1876, Vicente March⁸⁰.

Para todos ellos, Roma había supuesto no sólo aquella estancia formativa en la juventud; significaba, también, el encuentro con un centro artístico que, a lo largo de la centuria, había ido perdiendo su hegemonía como capital europea del arte con respecto a la ciudad de París⁸¹. No obstante, Italia sigue ofreciendo un mercado inestimable para estos jóvenes a finales del ochocientos. Encontramos un interesante fragmento a propósito del ambiente creativo de la vía Margutta en la obra de la Condesa Clémentine Hugo en el que se alude al patio del Círculo Internacional, donde algunos artistas como los hermanos José, Juan Antonio y Mariano han establecido sus talleres y laboran con denuedo: «Dans la cour, beaucoup d'artistes se sont casés et l'on y travaille assiduellement. Trois frères espagnoles-arabes de Valence, messieurs Benlliure, ont là précisément leurs ateliers⁸²».

Las investigaciones de Leticia Azcue Brea indican que el primer boceto del monaguillo que Mariano realizó en barro, para esta exhibición de 1882, llevaba, en realidad, el título de *Chierico scottato*, clérigo escaldado. No sería hasta la Exposición de Bellas Artes de Roma de 1883, cuando el nuevo yeso se presentaría como *Accidenti!*⁸³. «Hijo de la pintoresca Valencia», Benlliure sigue describiéndose como un talento precoz en la prensa española, como un singular creador «que ha llegado a ponerse al nivel de

⁷⁹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *En el país del arte: tres meses en Italia*, Valencia, Establecimiento Tipográfico de Pellicer, 1896, p. 203. También eran conocidos los festejos que organizaban los integrantes de la colonia española. El novelista rememora un carnaval en el que el pintor Juan José Puerto y Emilio Benlliure se disfrazaron de don Quijote y Sancho.

⁸⁰ OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884. La obra recoge algunos de estos autores: Vicente March, p. 415; Agustín Salinas y Teruel, p. 615; Salvador Sánchez Barbudo, p. 621; Ramón Tusquets, p. 670.

⁸¹ Esta disyuntiva parece dar forma a un debate durante la Primera República en el contexto de la fundación de la Academia Española en Roma. El temor a que el clasicismo favoreciera el «amaneramiento académico» de los artistas despertó ciertos recelos respecto al decreto fundacional de Emilio Castelar. CASADO ALCALDE, Esteban: «El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma», en *Roma y el ideal académico: La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 38.

⁸² HUGO, Comtesse Clémentine: *Rome en 1886. Les choses et les gens*, Rome, Imprimerie Nationale, 1886, p. 240. La obra de la condesa nos permite además constatar la dirección de estos talleres en el número 54 de vía Margutta, después de que se hubieran trasladado desde el número 33.

⁸³ AZCUE BREA, Leticia: «Temas libres: la creatividad», en ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, p. 156.

artistas de edad más madura»⁸⁴. Según se indica en este artículo de *La Ilustración Artística*, Mariano habría concurrido al certamen que, por aquellos días, se celebraba en París, donde estaría «llamando con justicia la atención otro precioso grupo del que se ha ocupado con encomio nuestro colaborador el Sr. Gener⁸⁵».

El singular triunfo que había obtenido la pieza, ya desde la exhibición en el Círculo de la vía Margutta, dio pie a que muchos de aquellos integrantes de la colonia española bautizaran al elogiado escultor como «el monaguillo». Probablemente, la ejecución de una caricatura que el propio Mariano hace de sí mismo, vestido con sotana y portando un incensario, corresponde con aquella época de efervescente actividad e incipiente reconocimiento⁸⁶. Cabe considerar hasta qué punto la manufactura de esta suerte de símbolo en torno a la escultura y su autor, era el resultado inmediato de aquella visión evocadora, descrita por Carmen de Quevedo en la basílica de Roma. Tal vez, encontraba su origen en la progresiva composición de un artefacto, que se ha ido gestando en los primeros años de la década. Una fórmula que permite al creador ofrecer una osada propuesta artística, que transgredía las pautas habituales de la temática religiosa y escapaba a los asuntos históricos. Nos decantamos por lo segundo e incluso, sostenemos la posibilidad de que este constructo que abarca la obra de arte, su concepción y su difusión, estuviera sujeto a lo experimentado en los certámenes artísticos desde 1882.

⁸⁴ «Nuestros grabados. Una distracción dolorosa, estatua por Mariano Benlliure», *La Ilustración Artística*, 9 de julio de 1883, p. 3.

⁸⁵ Se refería el articulista a una obra titulada *Ay, ay!* a la que se alude en una crónica artística de Pompeyo Gener: «Ay, ay se titula un grupo en yeso del escultor valenciano D. Mariano Benlliure. Figura un propietario que, habiendo encontrado a dos pilluelos en su huerta, los tiene fuertemente cogidos por las orejas. El grupo este, es de una gracia y de una expresión sin igual». POMPEYO GENER: «París artístico y literario», *Ilustración Artística*, 2 de julio de 1883, p. 3. Esta obra no aparece en la suerte de catálogo elaborado por Carmen de Quevedo, pero su temática nos recuerda a otras que sí recoge, en las que se aborda el tema de la infancia, como el pastorcillo en *Ciociaro* (1884), el atemorizado *bambino* italiano en *Estatueta de niño* (1886) a causa del perro que salta a sus pies, incluso, el grupo *¡Al agua!* (1886). La prensa suele resaltar la «gracia» con que han sido ejecutados estos temas, el movimiento y la expresividad de las figuras, como una nota distintiva de la producción del escultor. La citada revista nos proporciona además una sugerente descripción de su genial modo de producir: «Trabajando en el barro, hacen milagros sus manos; nadie sabe como él imprimirle la morbidez de la carne y sobre todo arrancarle ese algo que está fuera del plasticismo, y que no se pone con las manos sino con el alma del artista que sabe sorprender la expresión y la vida moral bajo las formas tangibles». RAHOLA, Federico: «Margutta, 33», *La Ilustración Artística*, 31 de enero de 1887, p. 40.

⁸⁶ Esta caricatura se publica por primera vez en la obra de Carmen de Quevedo. DE QUEVEDO PESSANHA, Carmen: *Vida artística de Mariano Benlliure*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, p. 66. Respecto a los usos de la parodia en el arte: BARIDON, Laurent y GUÉDRON, Martial: «Caricaturer l'art: usages et fonctions de la parodie», en LE MEN, Ségolène (dir.): *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011 [en línea]. El profesor Carlos Reyero ha considerado este potencial recurso en la difusión y consumo de la escultura monumental. REYERO, Carlos: «Monumentos españoles en caricatura, 1860-1920», *El Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 589-602. Así mismo, citamos el reciente trabajo de Jean-Pierre Triboulet que pone el acento en los fenómenos de reproducción y visibilidad de las caricaturas en medios periodísticos. TRIBOULET, Jean-Pierre: «À la charge! La caricature et les arts», *Hegel*, 3 (2021), p. 318-323.

Un año más tarde, la imagen paródica del monaguillo se revela como una representación del propio creador y está estrechamente vinculada con su notorio auge en los circuitos habituales del arte, si bien este autorretrato caricaturizado no fue concebido con el fin de difundirse en medios de comunicación de masas. En cualquier caso, otras representaciones visuales paródicas favorecieron el aumento de notoriedad de este creador a lo largo de su trayectoria. La caricatura como recurso comunicativo en el proceso de construcción de la celebridad de ciertas figuras públicas, como la de Benjamin Franklin, fue contemplado como una sugerente vía por Antoine Lilti en su estudio a propósito de los siglos XVIII y XIX, pues el autor subrayaba la ambivalencia de lo célebre que puede ser «à la fois un objet de fascination et de dérision⁸⁷».

La escultura del monaguillo se presenta a la Exposición Nacional de 1884, después de haber sido fundida en bronce en los talleres de Achille Crescenzi de Roma⁸⁸. Las reacciones de la prensa contemporánea española denotan cierta incredulidad al comprobar el tema elegido y cómo ha sido ejecutada la obra, si bien suelen coincidir en una crítica motivada por la admiración hacia esta emergente promesa de la escultura, a la que se le augura un gran porvenir⁸⁹. Las principales controversias surgen por la elección de esta temática de la infancia de carácter cotidiano, que se aborda atendiendo a la influencia del realismo. Quizá las resistencias del jurado se comprendan mejor, si se contemplan otras obras premiadas con segunda medalla en el certamen. Algunas de ellas desarrollan temas históricos como el *Viriato*, de Eduardo Barrón, cuya escultura del caudillo lusitano sería emplazada en Zamora, así como el conjunto *Istolacio e Indortes dando el primer grito de independencia contra la dominación cartaginesa*, de Medardo Sanmartí y Aguiló⁹⁰. Por otro lado, el *Jeremías* de José Alcoverro y Amorós, que

⁸⁷ LILTI, Antoine: *Figures publiques: L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014, p. 95.

⁸⁸ Lucrecia Enseñat Benlliure indica que las relaciones con Crescenzi datan de la llegada de Mariano a Roma en 1881. Por aquel entonces no existían fundiciones artísticas en España, la primera sería la barcelonesa de Federico Masriera que abre sus puertas una década después, por lo que el taller romano permite al escultor un profundo aprendizaje del proceso de fundición, que se traduce en una mayor minuciosidad en los acabados. ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia: «El quehacer artístico de Mariano Benlliure», en ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, pp. 74 y 75.

⁸⁹ BLAY Y VALOR, Manuel: «Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Ibérica*, 16 de agosto de 1884, p. 6.

⁹⁰ «Noticias generales», *La República*, 13 de junio de 1884, p. 3. A propósito de la obra de Barrón, OCEJO DURAND, Nel: «Estudio del grupo escultórico de Viriato de Eduardo Barrón González en Zamora», *Studia Zamorensia*, 6 (2002), pp. 229-254. Sobre el sentido simbólico del pedestal de la escultural: REYERO, Carlos: *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 259. Nos permite contextualizar la producción de Sanmartí y Alcoverro: AZCUE BREA, Leticia: «Escultores catalans del segle XIX en el Museo Nacional del Prado. Una primera aproximació», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10 (2009), pp. 111-139, esp. p. 120.

desarrolla un tema bíblico, dista mucho de la propuesta de Mariano Benlliure, en la que se nos presenta una obra lejana al clasicismo, donde la expresión y movimiento de esta escena anodina pesa más que el tratamiento honorable del profeta.

Huyendo de inanimado reposo de la estatuaria clásica y de las formas retorcidas de la decadencia griega y del barroquismo, no acepta sistemáticamente una manera de ser única, recoge la impresión y la transforma tal como la encuentra, buscando a su través la expresión y la vida que la hermosean, no desdeñando jamás el asunto y convencido de que el espíritu democrático ha penetrado también en la región de esta bella arte, derrocando para siempre los asuntos privilegiados. Esto puede verse pasando desde su célebre estatua *Accidente*, encanto de todos los públicos, a los bajo relieves que ha realizado para New York⁹¹.

Esta osadía de su talento precoz inspira, además, algunas comparaciones con respecto a certámenes anteriores. Atendiendo a sus recientes triunfos en Italia, se dice del autor de *Accidenti!* que «en la Exposición de Roma ocupó el puesto que tuvo en el de París el *¡Dirty boy!*⁹²». Groizard se refería a *You dirty boy!*, la escultura que Giovanni Focardi presenta en París en 1878, cuyo protagonista es un niño al que una mujer de edad avanzada intenta asear, en medio de una reprimenda. En cualquier caso, este reconocimiento a las distinciones de Mariano y su proyección internacional no es óbice para que se cuestionen, puntualmente, algunas de sus decisiones en la ejecución de sus obras⁹³. Tampoco faltan las informaciones erróneas que confunden la escultura con una muestra pictórica⁹⁴. No obstante, en líneas generales la difusión de *Accidenti!* en la prensa española revela que ésta sería una valiosa carta de presentación para el joven artista, así como un indicador de su capacidad creativa entre los círculos acomodados⁹⁵. La estatua del monaguillo inundó la prensa madrileña de elogios y fue tenida por emblema de la valía de su autor en las redacciones valencianas. Aún años después, Vicente Blasco Ibáñez lo recordaba con estas palabras, reescribiendo su afamada hazaña de notoriedad como un caso singular, sin parangón en la historia del arte patrio, quizá por las voluptuosidades y

⁹¹ RAHOLA, Federico: «Margutta, 33», *La Ilustración Artística*, 31 de enero de 1887, p. 40.

⁹² GROIZARD CORONADO, Carlos: «Las fiestas de Pompeya», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1884, p. 7. En este número se reproduce la escultura en portada, según una fotografía de Jean Laurent.

⁹³ «Notas críticas», *Revista España*, julio de 1884, p. 157. El anónimo articulista plantea recelos sobre la elección del material: «obra hecha en bronce, ignoramos por qué razón, pues su asunto sólo se presta al barro cocido».

⁹⁴ «Ecos madrileños», *La Época*, 22 de mayo de 1884, p. 3.

⁹⁵ De hecho, algunas redacciones se lamentan en el mes de abril de que no presente también al certamen algunos de los «bellos» bajo-relieves en los que está trabajando el escultor, miembro de «una familia de artistas». X: «Roma, 27», *La Correspondencia de España*, 9 de abril de 1884, p. 2.

entusiasmos que generaba en el ánimo de sus espectadores, al contemplar su primorosa propuesta escultórica:

Hace unos años España entera supo que tenía un gran artista, un jovencuelo de Valencia que había presentado en la Exposición una figura en torno de la cual se agrupaba la gente con el asombro de admiración: *El monaguillo*. El artista casi desconocido subió rápidamente y de un tirón a la cumbre de la gloria; el nombre de Benlliure se hizo popular, con una popularidad que en España pocas veces habían gozado los artistas, y que parecía reservada a los políticos; y la crítica y el público le aclamaron como maestro en el arte de la escultura graciosa, de la facilidad y la soltura en la ejecución⁹⁶

Buena prueba de ello es el temprano interés mostrado por el duque de Fernán Núñez, Manuel Falcó y d'Adda, quien acabaría adquiriendo la escultura del monaguillo por 30.000 reales. Se interesa, además, por la protección de Mariano y le sirve de valioso nexo, permitiéndole al escultor de provincias, con orígenes humildes, crear redes de contactos en ese Madrid aristocrático⁹⁷. Tanto es así que *Accidenti!* sería ubicada en la galería de los duques de Fernán-Núñez y a partir de ese otoño, será admirada por «la sociedad madrileña» que frecuenta las reuniones en el palacio de Cervellón. A finales de ese verano de 1884, *La Época* informa que Mariano se encuentra inmerso en el modelado de «un San Mateo de pequeño tamaño para San Francisco el Grande» y que, al mismo tiempo, sigue elaborando «como pintor, hermosas acuarelas⁹⁸». Meses después, en el marco de una suntuosa fiesta en el palacio de los duques, el joven escultor coincide de nuevo con el rey y protagoniza una anécdota que *El Tiempo* considera puede iluminar «un rasgo» de la personalidad de Mariano, de quien se dice que es un hombre «sencillo» que «vive sembrando afectos y cosechando amigos».

⁹⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Gayarre y Benlliure», *El Pueblo*, 19 de junio de 1898, p. 1.

⁹⁷ «Varia», *Siglo Futuro*, 24 de junio de 1884, p. 3. El diario incide en la labor del duque en su apoyo al escultor en el inicio de su carrera: «ha tenido el buen gusto de comprar esta obra. En proteger así a los buenos artistas, y socorrer a los pobres del barrio, corresponden los verdaderos grandes a las tradiciones de sus casas y a lo que deben a la nación en donde ocupan principal lugar, harto mejor que trayendo de Inglaterra caballos, que, en vez de servir para mejorar las razas españolas, ya perdidas y decrepitas, sólo valen para satisfacer la vanidad de un instante». Así mismo, recurrimos al testimonio del propio Mariano en la citada entrevista de 1917 para subrayar en qué medida el marqués le permitió codearse con los grandes apellidos: «Desde esa época seguí teniendo un trato constante con la verdadera aristocracia. Frecuenté los palacios de la duquesa de Alba, su hija y a los duques de Medinaceli. El duque de Fernán-Núñez me distinguió mucho y me trató siempre con cariño. Desde aquel día me invitó con frecuencia a comer y a las grandes fiestas que organizaba en su palacio». MARTÍN CABALLERO, Francisco: «Cómo viven los valencianos en Madrid», *La Correspondencia de Valencia*, 6 de marzo de 1917. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

⁹⁸ «Correo de las Artes. España», *La Época*, 24 de septiembre de 1884, p. 2.

Había sido invitado el artista a un acto benéfico, «una fiesta de caridad» en razón de los damnificados por los terremotos en Granada y Málaga a la que también acude «la real familia⁹⁹». El diario porteño refiere que la duquesa de Alba iba recogiendo las limosnas que le entregaban los asistentes endulzando su aportación con una taza de chocolate¹⁰⁰. Para el desconocido articulista, el aspecto más llamativo de esta velada lo constituye el hecho de que Mariano dobla el donativo que entrega Alfonso XII en 500 pesetas. Su caritativa aportación hace considerar al monarca, con cierta ironía, que «los artistas son más generosos que los reyes»¹⁰¹. No obstante, el artículo describe cómo el escultor habría esquivado el atolladero con temple, excusándose ante la falta de otro billete.

Lo que nos resulta más relevante de este episodio acaecido en enero de 1885, es la notable difusión de este tipo de anécdotas, que llega a adquirir un carácter transatlántico, intensificado, sin duda, por el sonoro triunfo en París en el verano de 1900, aunque también se han detectado permeabilidades entre la prensa extranjera y la española, con anterioridad. A ello ha de sumarse el repertorio de imaginarios y rasgos característicos del artista, narrados casi a modo de etopeya. Su efectiva propagación nos hace tomar consciencia del desarrollo de constructos culturales, a propósito de esta figura pública, que fueron conformando su fama. Como indica la citada fuente periodística, la admiración que el duque profesaba a Mariano habría sido determinante para que fuera invitado a este baile en el palacio de Cervellón, un evento en el que sería reclamado por el Rey, pues «gustaba siempre aquel desventurado monarca del trato de literatos y artistas jóvenes».

Su presencia en este espacio de sociabilidad constituía un atractivo, un objeto de fascinación en aquellas fiestas aristocráticas en las que logró establecer nuevos contactos y ampliar su círculo de relaciones con acierto. En una de esas reuniones conoce a Leopoldina Tuero O'Donnell, una joven dama de la aristocracia madrileña que llegaría a

⁹⁹ «Edición de la tarde», *La Correspondencia de España*, 28 de enero de 1885, p. 2.

¹⁰⁰ Sobre el anuncio de suntuoso baile y la venta de dulces, flores y champagne: NULEMA: «Revista», *La Ilustración Católica*, 25 de enero de 1885, p. 2. A propósito de las crónicas de esta velada en la que, según indican algunas redacciones, pudieron llegar a recaudarse un total de 12.000 duros: TABOADA, Luis: «De todo un poco», *Madrid Cómico*, 1 de febrero de 1885, p. 2. Esta revista desliza el dato de que la en la reunión palaciega se requería una donación mínima de 25 pesetas. NULEMA: «Revista», *La Ilustración Católica*, 5 de febrero de 1885, p. 1; LUPERCIO: «Crónica hebdomadaria», *La hormiga de Oro*, 14 de febrero de 1885, p. 4. En ninguno de estos artículos, sin embargo, se refiere la presencia de Mariano Benlliure ni se alude a la anécdota narrada de forma retrospectiva cuando el escultor se encontraba en la cima de su carrera.

¹⁰¹ «Benlliure», *El Mercantil Valenciano*, 24 de julio de 1900. Este artículo debió reproducir el artículo «El escultor Benlliure premiado en la Exposición», de *El Tiempo* de Buenos Aires.

ser su primera esposa¹⁰². Según nos indica Pilar Tuero-O'Donnell, Leopoldina quedó hondamente impresionada por el artista que frecuentaba los salones de sociedad y ampliaba las fronteras del gusto artístico, entre los sectores más acomodados. La autora ofrece cierta visión idolátrica que pudo inspirar Mariano en su amada e, incluso, refleja la admiración que empezaba a despertar en círculos cada vez más amplios. En definitiva, se trata de una aproximación a lo que pudo representar para estos sectores la emergente figura en las últimas décadas del ochocientos:

Aquel tarjetón que Mariano sostenía entre sus manos, era la señal más significativa de su triunfo.

Sí: había triunfado en toda regla; por encima de todos los prejuicios, ambiciones y envidias que malogran el ascenso de muchos artistas. ¡Él había triunfado! Su fama le habría todas las puertas. Había vencido todo obstáculo que supone el conseguirlo.

Sus esculturas eran admiradas, premiadas y cotizadas.

Casi un muchacho, se le consideraba ya como el artista de moda; el ídolo del momento; escalaba la gloria¹⁰³.

Pese a las diferencias que se habían producido en el seno del jurado, la exposición de 1884 sirvió para impulsar la carrera de Mariano. Integrante de esa «hueste de artistas valencianos» que habían conquistado el certamen, estaba dedicado a la obra para la Real basílica de San Francisco el Grande y algunos bustos, como el de la señora de Silvela del que *La Época* dice «sólo puede compararse a una fotografía corpórea» y que, probablemente, sería inaugurado con un baile en los salones de la casa¹⁰⁴. Por aquel entonces, el estudio de Mariano se encontraba en la calle de la Gorguera y lo compartía con Francisco Mas y Mateo Silvela, el hijo del embajador español en París, que, según el

¹⁰² *La Época*, 21 de enero de 1886, p. 2. El enlace se convertiría en todo un acto de sociedad tal y como ya se augura con el anuncio del mismo: «Parece completamente decidida para el verano próximo la boda de un joven, y ya celeberrimo escultor, con una graciosa y guapísima señorita, cuyos tíos llevan un título militar muy glorioso... Se trata, para que no cavilen los lectores, del escultor Mariano Benlliure y de la Srta. D^a Leopoldina Tuero».

¹⁰³ TUERO-O'DONNELL, Pilar: *Mariano Benlliure o recuerdos de una familia O'Donnell – Tuero – Benlliure*, Barcelona, Gráficas El Tinell, 1962, p. 111. Pilar Tuero-O'Donnell sitúa uno de los primeros encuentros de la pareja en un baile organizado por el duque de Tetuán, el senador Carlos Manuel O'Donnell y Álvarez de Abreu que era tío de Leopoldina, una velada que habría sido precedida por un primer encuentro durante una reunión en casa de Mateo Silvela.

¹⁰⁴ «Ecos madrileños», *La Época*, 17 de agosto de 1884, p 3; L. A: «Madrid artístico», *La Época*, 2 de diciembre de 1884, p. 2. En este último artículo incide en el virtuosismo, la facilidad con que labora y crea sus obras, como si no le supusiera esfuerzo alguno. Aquella aptitud innata para el arte que en la década de los setenta da forma a ciertas narrativas a propósito del niño prodigio, ahora se reconvierte en el excepcional talento para la pintura y la escultura que le distancia de otros artistas: «parece que en vez de pintar limpia sencillamente una superficie en la que había ya pintura que va apareciendo a la atónita vista del espectador».

recuerdo de Mariano, debió presentarle a Antonio Cánovas del Castillo en un almuerzo¹⁰⁵. El trabajo en este estudio, donde habría ejecutado, precisamente, los bustos de Manuel Silvela y del tenor Julián Gayarre, se combina con los frecuentes viajes y estancias en Roma, pues allí encuentra «más inspiración y más compradores que en este pobre Madrid»¹⁰⁶. De hecho, antes de marchar a Italia a principios de 1885, la producción de Mariano en Madrid revela su prolífico hacer. Había ejecutado, además de las obras mencionadas, el busto del duque de Medinaceli, niño, que destaca «por la finura de su ejecución y la delicadeza». También un gran número de acuarelas, lienzos, abanicos e, incluso, algunas decoraciones en los techos del gabinete de la duquesa de Bailén, María de los Dolores Collado y Echagüe¹⁰⁷. Por otro lado, entre los bocetos que llevaba para desarrollar durante la primavera y el próximo verano, estaba la escultura del marqués de Campo para Valencia, la de la reina doña Bárbara de Braganza, petición del ministro de Gracia y Justicia para el jardín de las Salesas, además de los encargos de la duquesa de Bailén y los del Rey. Esta abundante producción que había realizado, lleva al articulista a considerar que «Mariano Benlliure ha hecho en poco tiempo lo que pocos logran en muchos años: ser uno de los artistas que más honran a la patria¹⁰⁸».

En aquella época, el valenciano se adentraba en un género en el que sobresalían las figuras de Agustín Querol y Miguel Blay, que iban sucediendo a las producciones de los escultores Venancio y Agapito Vallmitjana, así como las de Jerónimo Suñol que habían brillado durante la época isabelina¹⁰⁹. El intento por hacerse un hueco en los programas artísticos de la Restauración se vio reforzado por el apoyo de ciertos protectores, como el marqués de Campo, espléndido bienhechor, de quien la entrevista de Martín Caballero recoge no pocas anécdotas, sobre su generosidad con los hermanos Benlliure. En cierta forma, la red de contactos extendida entre los grandes hombres de la

¹⁰⁵ MARTÍN CABALLERO, Francisco: «Cómo viven los valencianos en Madrid», *La Correspondencia de Valencia*, 6 de marzo de 1917. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. La relación con Mateo Silvela debió ser estrecha durante aquellos años como nos indican las menciones en correspondencia conservada. Carta de Mariano Benlliure a su madre Ángela Gil Campos, 12 de agosto de 1885. Museo Sorolla, nº de inventario: CS7086. Mariano se excusa por no haber podido escribir antes y adjunta en el dorso una caricatura sobre su llegada a Venecia en compañía de Silvela.

¹⁰⁶ A propósito del estudio: «La vida madrileña», *El Imparcial*, 17 de diciembre de 1884, p. 2. Sobre los bustos realizados: «Prensa de Madrid del 24 de octubre», *La Dinastía*, 26 de octubre de 1884. El vínculo con la familia Silvela era estrecho, esto le habría permitido consultar el asunto de las citadas falsificaciones de *Accidenti!* en París. La ubicación del estudio en esta calle de la Gorguera se encontraba próxima al teatro de la Comedia. Probablemente de esta época data también el inicio de la relación con algunos actores, como María Guerrero.

¹⁰⁷ Blas Benlliure también realizaría algunas decoraciones para esta misma residencia. «Notas artísticas», *La Época*, 14 de junio de 1885, p. 2

¹⁰⁸ «Nuestros artistas», *El Liberal*, 2 de abril de 1885, 3.

¹⁰⁹ MONTOLIU, Violeta: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 43

política, como Cánovas, se había ido articulando merced a las prácticas de sociabilidad, a las relaciones que con tanto mimo cuidó el escultor, desde su juventud. A ello hemos de sumar una gran intuición para el mercado artístico, pues, si bien se relaciona con los grandes apellidos de la Corte y la alta aristocracia madrileña, intenta diversificar sus producciones y ofrecerlas a un público más amplio. La difusión se realiza con gran maestría entre los sectores acomodados, apoyándose en una experiencia envolvente que permite apreciar la obra artística y establecer un contacto estrecho con el creador en variados marcos de sociabilidad. Para ello, se sirve de diferentes recursos.

Desde su primera juventud Mariano, tantea las bondades de aquellas exposiciones permanentes, como la de Pedro Bosch en las que los compradores activan el mecanismo del rumor entre sus círculos¹¹⁰. Más tarde, el impacto de la obra despliega todo su atractivo en aquellas veladas en las que se inaugura la pieza adquirida, como la ya referida de los duques de Fernán-Núñez. A partir de ahí, el fenómeno de la imitación, estudiado por Thorstein Veblen, se revela en los intentos por emular lo admirado en casa ajena, por adquirir una nueva firma en tendencia, ya sean bustos, lienzos, acuarelas o decoraciones sobre otras piezas¹¹¹. La adquisición de esas primorosas obras, ejecutadas por un joven prodigio, contribuyó al crecimiento de su renombre, en su efecto combinado con la acción de los medios de comunicación de masas. Así mismo, se observa cómo el taller del creador queda abierto a las visitas y tertulias de figuras públicas, al trato personal con los compradores, a las fiestas y al reporterismo artístico. Este espacio enigmático, donde brota el genio y se suceden las reuniones, es descrito con cuidado en los artículos que se dirigen a los lectores de revistas y de la prensa generalista, en los que se incentiva un sentimiento de curiosidad por la emergente figura.

Tanto la minuciosa crónica de arte, como la más breve nota periodística, fueron contribuciones fundamentales en la construcción de la fama de Mariano Benlliure como

¹¹⁰ Algunos ejemplos de 1882 y 1883 en los que exponen los hermanos Benlliure: FERNÁNDEZ BREMÓN, José: «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de mayo de 1882, p. 2. En esta crónica se anima a la visita de la exposición en la Carrera de San Jerónimo, núm. 28, donde el aficionado «puede estudiar en ella el genio, el gusto, la personalidad y los diversos estilos de casi todos los artistas contemporáneos de más boga». Por descontado, la muestra no está abierta a todo tipo de público, pero sí fomenta el establecimiento de nuevas relaciones entre creador y consumidor, según otros ritmos distintos a las exposiciones nacionales. En este sentido acceder a la tendencia, a la moda, también resulta un atractivo a considerar. Así mismo, *El Globo* refiere la muestra del siguiente año: «Exposición Bosch», *El Globo*, 7 de junio de 1883, p. 2 y 3.

¹¹¹ A propósito del fenómeno de la imitación, volvemos sobre la noción de «comunidad de referencia» de Thorstein Veblen. VEBLEN, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963. Así mismo, consideramos una obra clásica en la sociología bourdieusiana en relación al fenómeno del gusto: BOURDIEU, Pierre: *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

creador innato, como demiurgo con un singular talento para dotar de vida a sus producciones. En este sentido, Luis Alfonso sostiene que el valenciano «emula la obra del Creador en cuyas manos la arcilla trocábase en figura humana, hermosa y viva». Esta capacidad de insuflar vida al barro inerte y reproducir las delicadas formas en bronce, según la fuerte impresión del natural, había sido una de las virtudes de Mariano más elogiada por la prensa. La celeridad con la que obtiene reconocimientos es tan abrupta, al principio de su trayectoria que el crítico de arte no duda en subrayar el excepcional talento del joven creador, que ha «pasado sin transición de los tanteos de la edad infantil a las obras de la fama¹¹²».

La notoriedad de Mariano Benlliure sólo fue una de las razones que explican por qué el taller en la llamada «casa de hierro». gozaba de una animada vida social. En cualquier caso, el fenómeno queda probado por el siguiente artículo de *La Época*, en el que se relata la visita de algunas damas, como la duquesa de Tetuán, la condesa de Casa-Flores, la señorita de Tuero y la señora de Baüer «que embellecieron con su presencia el estudio citado», deteniéndose ante los lienzos, los bustos de barro y las ricas decoraciones de abanicos, platos y biombos «como mariposas humanas en un jardín del arte». El articulista alude a estas visitas en los días previos al viaje del pintor Juan Luna Novicio, como una muestra del jubiloso ambiente del estudio que, si bien lo frecuentaban con normalidad ciertas figuras públicas masculinas, pertenecientes al mundo de la política y la cultura (como veremos en el estudio de la glorieta de Quevedo), se produjo también un deambular femenino, pues «la afición a las artes no sólo despunta en los hombres, sino también y mucho en el bello sexo¹¹³». Las veladas a las que asistían estas mujeres estuvieron sujetas a unas pautas de sociabilidad distintas a las de aquellos prohombres de la política, que se veían atravesadas por las marcas del género y la clase social. Sin embargo, resulta oportuno considerar no sólo sus representaciones como musas y admiradoras, sino, también, su actividad como protectoras y consumidoras del arte en la España finisecular¹¹⁴.

¹¹² Luis Alfonso: «El año artístico», *La Ilustración Ibérica*, 26 de diciembre de 1885, p. 827.

¹¹³ «Ecos madrileños. El estudio de Luna», *La Época*, 29 de octubre de 1884.

¹¹⁴ El artista se rodeó de variadas compañías femeninas que, especialmente entre los círculos bohemios, tuvieron un papel clave en la articulación de ciertos imaginarios a propósito de la virilidad del creador. Para el caso madrileño, si bien hubo discrepancias sobre la propia existencia de la bohemia, éstas son aún más numerosas sobre la relación de mujeres con estos ambientes. Jordi Luengo toma como ejemplo los argumentos de Pío Baroja que indican el escaso interés de las mujeres en transgredir una «feminidad exquisita» y «formar parte del cenáculo de la bohemia». LUENGO, Jordi: «Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amoral del "submundo" urbano», *Revista Dossiers Feministes*, Universitat Jaume I, 10 (2007), p. 46. Por el momento no se pretende explorar las relaciones de Mariano Benlliure con la bohemia, únicamente remarcamos que este vínculo tuvo un carácter impuesto por la

Entre las reuniones referidas por la prensa, en aquel estudio de la calle de la Gorguera, destaca la grandiosa fiesta que se organizó al cantante de ópera Julián Gayarre, así como la que sirvió de despedida a Luna Novicio aquel otoño, antes de marchar a París, que reunió a los hermanos Benlliure, Benito Lleonart, Javier Juste, Joaquín Sorolla, los hermanos Paterno y otros artistas filipinos¹¹⁵. La relación de Mariano con Juan Luna fue especialmente estrecha en las últimas décadas del siglo entre la colonia española de Roma. También durante las estancias en Madrid, como demuestran, por ejemplo, las crónicas del banquete en el café Inglés, organizado en junio de ese mismo año, con motivo del triunfo de *Spoliarium* en la Exposición Nacional¹¹⁶. A juzgar por este tipo de fuentes hemerográficas, los fraternales vínculos con Luna y con Gayarre tenían en Mariano un claro nexo, con respecto a sus hermanos, José y Juan Antonio.

Los laureles obtenidos en esa «exposición de los valencianos» que elogió a Luna Novicio contribuyeron al proceso mediante el que se configurarían narrativas sobre la «dinastía», que había concebido Fernández Flórez a finales de junio. A principios de 1885, la *Revista España* vaticina que la familia «está destinada a ser la admiración del mundo artístico¹¹⁷». Se repasan los comienzos de José Benlliure, sus insólitos triunfos en Italia, las resonancias de su fama en Inglaterra y Estados Unidos, que abrieron las puertas a sus hermanos. Junto a este «prodigio de fecundidad» se encuentra el talento de Mariano, que no conoce los límites de un género y aún sigue cultivando la pintura y la escultura con gran entusiasmo. En un sentido casi anecdótico, se asocia a esta concepción dinástica un pariente cercano que, también destaca en la escultura. Se trata de Emilio Benlliure Morales, que ese verano presenta en la Exposición de Bellas Artes del Ateneo de Valencia, el barro de un niño al que se le rompe un cántaro¹¹⁸. Hallamos una alusión más

sociabilidad, por el frecuentar unos espacios comunes y relacionarse con algunos de los artistas que sí lo fueron, especialmente en Roma y París. En ningún caso su trayectoria personal encaja en las aspiraciones y escasas recompensas del artista bohemio, que suele ubicarse en los márgenes del mercado artístico y la Academia.

¹¹⁵ L. A: «Madrid artístico», *La Época*, 7 de noviembre de 1884, p. 2. Pedro Alejandro Paterno, como Juan Luna Novicio, procedía de Filipinas y se había formado en la Universidad de Salamanca, después en la de Madrid. No hacía mucho de su publicación *Sampaguitas y poesías varias* (1880) y en escasos meses publicaría la novela *Ninay* (1885). Luis Arnedo refiere en el prólogo a *Poesías líricas y dramáticas* (1880) que también la casa de Paterno era un lugar habitual de reuniones y «veladas literario-musicales». ARNEDO, Luis: «Prólogo» en PATERNO, Pedro Alejandro: *Poesías líricas y dramáticas*, tomo I, Madrid, Establecimientos tipográficos de M. Míncesa, 1880, p. 4.

¹¹⁶ «Banquete en honor de Luna e Hidalgo», *La Época*, 6 de junio de 1884, p. 2; «Cartera de Madrid», *El Liberal*, 21 de junio de 1884. En este último artículo se indica la presencia de hombres de la política como Emilio Castelar y Manuel Azcárraga, así como jóvenes promesas del arte como el pintor Joaquín Sorolla.

¹¹⁷ N: «Revista artística», *Revista España*, enero de 1885, p. 628.

¹¹⁸ «Notas artísticas», *La Época*, 14 de junio de 1885, p. 2. En este artículo hay una intención por aclarar que no se trata de la producción de ninguno de los hermanos. A tal propósito se refieren sucintamente los

completa en un artículo de *ABC*, publicado unas décadas más tarde, en la que Teodor Llorente Falcó indica que Emilio reside en Italia, donde sus esculturas se tienen en alta estima. Parece compartir los rasgos de la estirpe: una desbordante capacidad artística y un carácter vivaz, amigable, en el que no hay espacio para la vanidad, nacida del elogio. Llorente contextualiza el renombre de esta familia, en toda una tradición de ilustres dinastías que llegan a componer cierto esencialismo de la región valenciana durante el ochocientos.

El caso de las dinastías artísticas no es nuevo en Valencia. Por algo esta tierra privilegiada se la ha llamado siempre tierra de artistas. Pero cuando las estirpes menudean más es a fines del siglo XIX y principios del actual. Verdad es que la pintura valenciana, durante este periodo, ha producido una floración de pintores verdaderamente espléndida. Y así vemos desfilar a Borrás y sus dos hijos, a los hermanos Mongrell, a Pinazo y sus hijos Pepe e Ignacio, a Stolz y su hijo, y, sobre todo, a la familia Benlliure¹¹⁹.

La de los Benlliure había llegado a constituir una suerte de relato legendario confeccionado paulatinamente como constructo coral en el cambio de siglo. La noción de Isidoro Fernández para *La Ilustración Española y Americana* se iba estructurando en razón de unos hitos que jalonaban la historia familiar, así como entrañables anécdotas que generaban un espejismo de intimidad desvelada. De tal forma, cuando en 1891 José Ibáñez Marín esboza su semblanza de Mariano, tiene ante sí la posibilidad de dotar de volumetría a esta suerte de mito, concretando sus fundamentos y signos de identidad, señalando los episodios que, de ahora en adelante, serían repetidos, ampliados e, incluso distorsionados, por la crítica artística y algunos escritores. La famosa dinastía poseía un talento extraordinario, con respecto a las diferentes estirpes valencianas enumeradas por Teodor Llorente Falcó, pero estaba condenada a extinguirse; es decir, no habría continuidad entre los hermanos Blas, José, Juan Antonio, Mariano y la generación de sus hijos. Así parecía indicarlo, como oscuro presagio, la temprana muerte de Peppino en 1916, que había sido discípulo de Joaquín Sorolla¹²⁰. Los orígenes de este portentoso

proyectos en los que andan inmersos cada uno de ellos. Además, se aportan algunos datos sobre Emilio: el «quinto Benlliure» que es «primo de los anteriores y que reside, según noticias, en Barcelona».

¹¹⁹ LLORENTE FALCÓ, Teodor: «La brillante y extraordinaria dinastía artística de los Benlliure», *ABC*, 10 de febrero de 1929, p. 17. Al parecer Emilio habría viajado a Roma en su juventud junto a sus primos. Allí desarrollaría sus dotes artísticas, manifestando relaciones más estrechas con el mundo de la bohemia. El artículo sitúa su residencia en Italia después de que hubiera contraído matrimonio con una joven.

¹²⁰ Carta de José Benlliure Gil a Joaquín Sorolla y Bastida, *Real Academia Española de Bellas Artes* en Roma, con datación del 12 de noviembre de 1908. Museo Sorolla, n.º de inventario: CS0573. Un fragmento recoge la gratitud por la labor de Sorolla en la formación artística de José Benlliure Ortiz: «Mi chico me escribe agradeciendo de las muchas atenciones que ustedes tienen con él, y del interés que se toman al corregirle, yo les agradezco muchísimo cuanto hacen deseando poder hacer lo mismo con su hijo cuando se presente ocasión».

genio familiar se encontraban, sin embargo, en Juan Antonio Benlliure Tomás, alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, que destacó como pintor decorador en proyectos de escenografía, desde la década de los cincuenta. Por el contrario, los arrestos, el brioso proceder de estos creadores Blasco Ibáñez lo identifica en una generación anterior, la del abuelo, Mariano Benlliure Ruiz. El escritor intenta esbozar una suerte de genealogía, si bien este pasaje ha contado con un escaso recorrido en los escritos posteriores sobre la famosa estirpe.

En su obra sobre Italia, el literato se aproxima a los orígenes artísticos de la familia, atendiendo a un esencialismo sanguíneo, casi de raza, que dota a los descendientes de aquel navegante valenciano de una herencia inestimable. El arrojo con que emprender un viaje en la búsqueda de nuevos mercados artísticos y el esforzado laborar, batiéndose contra la materia inerte para imprimirle la ilusión de vida, sería, en realidad, un producto del valeroso «marinero del Cabañal». Era «audaz y aventurero», se conducía por «el afán de ser una eminencia en punto a no tener miedo a la mar ni a los hombres». Quedan condensadas estas dos generaciones en el siguiente fragmento que nos proporciona el citado libro de viajes: «y tras el abuelo aventurero y valeroso y el padre artista malogrado, viene la explosión del genio comprimido en las dos generaciones anteriores, y surge una prole extraordinaria que nace para el arte¹²¹». De algún modo, Vicente Blasco Ibáñez había señalado las dos posibles fuentes de ese carácter de familia: una tendencia natural a la hazaña valerosa y el brutal enfrentamiento contra el desafío que se habría manifestado en el abuelo, así como el fecundo producir, marcado por la afabilidad y un trato generoso, que coinciden en la personalidad del padre, quien «supo inculcar en sus hijos el entusiasmo por el ideal artístico¹²²».

Quizá el novelista había quedado fascinado por el valeroso potencial de la imagen del marinero, que él imaginó y contribuyó a exotizar, mientras que la figura de Juan Antonio Benlliure Tomás, la resume en un apocado espíritu que no alcanza el genio, ni el renombre de sus descendientes. Por el momento, no pretendemos adentrarnos en una investigación profunda a propósito de estas figuras. Sin embargo, consideramos la posible

¹²¹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *En el país del arte: tres meses en Italia*, Valencia, Establecimiento tipográfico de Pellicer, 1896, p. 209. Este texto sobre «La dinastía de los Benlliure» se publica por primera vez como artículo en el diario *El Pueblo* el 15 de mayo de 1896. Se trataba del trigésimo primer envío para la sección «En el país del arte», que normalmente ofrecía varios artículos a la semana. Más tarde el compendio de textos enviados a la redacción durante este periplo por Italia, que había iniciado Blasco con motivo de su acelerada huida de las autoridades valencianas después del mitin de 8 de marzo, serían publicados en formato de libro.

¹²² TUERO-O'DONNELL, Pilar: *Mariano Benlliure o recuerdos de una familia* (O'Donnell – Tuero – Benlliure), Barcelona, Gráficas El Tinell, 1962, p. 112.

huella paternofamiliar, que otros autores sí han señalado sobre el denodado ímpetu creador de los hermanos Benlliure. En este sentido, volvemos sobre la leyenda dinástica que había referido José Ibáñez Marín. El articulista sintetizó las trayectorias de los cuatro hermanos con estas palabras: «nacidos humildes y de honradísimos padres, gozan hoy de envidiable renombre».

A través de su artículo pretendía mostrar ese acelerado *cursus honorum* hasta la cima del reconocimiento artístico, en cuyo análisis se desvelan algunas claves. Los artistas, nacidos entre 1852 y 1862, representaban una «leyenda del trabajo, de la constancia, de la aplicación, de la virtud¹²³». Se habían asido con fuerza a la paleta de pintor, a la materia con la que moldear figuras. En esta predisposición hacia el arte, el periodista vislumbra en Mariano Benlliure a un «español ejemplar, un cumplidísimo caballero» que había «creado su hogar a usanza castellana en la ciudad de los Papas¹²⁴». La alusión al esforzado laborar de estos hermanos acaba constituyendo uno de los pilares esenciales de ese relato legendario, que acaba dibujando un modelo de masculinidad muy concreto, a finales de la centuria, con intensas resonancias en las producciones culturales del momento. En este sentido, *Heraldo de Madrid* publica un artículo a propósito de esta singular familia, en el que se dice que «*Le lion du jour*, Mariano, [...] es el que, con Pepe, representa más gallardamente el genio de la raza¹²⁵». Así mismo, sirve también como ejemplo el siguiente pasaje que nos ofrece Blasco Ibáñez:

En la familia de los Benlliure, cada uno tiene su especialidad, como si la dinastía se hubiera propuesto tiranizar todo el mundo del arte. Mariano reina despóticamente en la escultura; Pepe no tiene rival en esa pintura que hace pensar y exige tanto talento como ejecución, y Juan Antonio, que enfermó de los ojos hasta hace pocos años era el que marchaba a la zaga, se revela como un talento de primer orden en el arte de trasladar al lienzo la suave transparencia de la carne femenil, las dulces redondeces de la forma y las figurillas graciosas e ingenuas de los niños¹²⁶.

¹²³ IBÁÑEZ MARÍN, José: «El escultor Benlliure», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1891, p. 17.

¹²⁴ De alguna forma el texto de Ibáñez Marín perfila en la figura de Mariano Benlliure el punto de encuentro entre la continuidad de ese pasado glorioso y la novedad del éxito artístico como un signo del progreso nacional. Como señala Darina Martykánová todo ello respondía a la necesidad de: «mantener o recuperar algunas de las cualidades que llevaron a los antepasados a la grandeza, pero a la vez hacía falta imbuirse de los principios de la civilización moderna y redefinir en conformidad con aquellas las virtudes tradicionales». MARTYKÁNOVÁ, Darina: «Los pueblos viriles y el yugo del caballero español. La virilidad como problema nacional en el regeneracionismo español (1890s-1910s)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 39, 2017, p. 26.

¹²⁵ «Actualidad. La dinastía Benlliure», *Heraldo de Madrid*, 22 de junio de 1893, p. 1.

¹²⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *En el país del arte: tres meses en Italia*, Valencia, Establecimiento Tipográfico de Pellicer, 1896, p. 213.

La manufactura de este constructo se dilata a lo largo del tiempo, de hecho, la propia naturaleza de este relato mítico es fluida y se presta a la redefinición de sus componentes. No obstante, además de estas líneas transversales, de estas narrativas en torno a la sociabilidad, la perseverancia y la soltura en la expresión plástica de los creadores, también existía un repertorio de anécdotas que iba ilustrando la magnitud del genio. Unas destrezas que afloraban, de forma innata, entre los integrantes de esta dinastía, llegando incluso a vencer ciertos obstáculos fisiológicos, como si el arte brotara de sus manos indefectiblemente. El propio escultor llegó a confirmar en 1917, a Martín Caballero, que en su niñez padeció severas dificultades en el habla, si bien Ibáñez Marín ya había indicado a los lectores de *La Ilustración Española y Americana* en 1891 que el virtuoso hacedor de figurillas de cera, fue completamente mudo hasta los siete años e, incluso, que su hermano Juan Antonio sufrió problemas de visión durante la infancia¹²⁷.

La difusión de estos sucesos a través de la prensa persigue el objetivo de aproximar al lector a un personaje determinado, accediendo al codiciado enigma de «*as he really is*», a partir de ciertas anécdotas. Se pretenden subrayar, así, nuevas dimensiones a propósito de la autenticidad del sujeto y para ello será desvelado cierto espectro de su privacidad, que se contextualizará en función de sus facetas como hombre público, bien como disociación, como antítesis o como *alter ego* de esta figura¹²⁸. La mudez de Mariano no sólo podía resultar un dato de interés para los lectores; componía, además, un repertorio de contextos superpuestos que perfilaban los orígenes y trayectoria de este

¹²⁷ Hacia el final de la entrevista Mariano Benlliure reconoce que aquellas dificultades en la oralidad persistieron y que su expresión escrita también encontraba ciertas limitaciones. Según indica, ese «detalle» sólo era conocido por «algunos amigos de la infancia» por lo que, de algún modo Mariano escenifica la confesión de esta circunstancia íntima a los lectores, un hecho que refuerza los vínculos emocionales que los conectan. Respecto a los posibles obstáculos durante la escritura de textos, se cita el ejemplo de la redacción del discurso de acceso como académico de número a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1901. Frente a ello se perfila una tercera vía, la expresión artística, que dio tempranas pruebas de su notable desarrollo. MARTÍN CABALLERO, Francisco: «Cómo viven los valencianos en Madrid», *La Correspondencia de Valencia*, 6 de marzo de 1917. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Por su parte, Violeta Montoliu tomó planteamientos propios del neurofisiólogo Vadim Lvovich Deglin en relación a la asimetría de los hemisferios cerebrales para tratar de explicar este desigual desarrollo de las habilidades de Mariano y perfilar ciertos condicionamientos genéticos de su carácter. MONTOLIU, Violeta: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 15. A propósito de las referidas limitaciones fisiológicas, el articulista José Ibáñez nos evoca una estampa lúdica en la playa en relación a los dos hermanos con resonancias casi miraculosas: «¡La nostalgia abrumadora de la expresión y de la luz estimulaba acaso sus facultades incipientes!».

¹²⁸ En este sentido, volvemos sobre los trabajos de Richard Dyer que, si bien se preocupan por algunos fenómenos que rodean a ese «*making Stars*» en relación al ámbito hollywoodiense, nos brinda un interesante horizonte interpretativo a propósito de la ilusión de realidad y las apariencias de verosimilitud en las intersecciones entre lo público y lo privado, lo proyectado y lo percibido en las que se configuran estas nuevas *vedettes* entrado ya el siglo XX. DYER, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York, Routledge, 2004, p. 10.

creador. En esta contraposición dicotómica entre lo extraordinario y lo ordinario Richard Dyer, situó las bases de un potente vínculo, que conectaba a las masas de admiradores con la emergente figura pública¹²⁹. Al tiempo que se producen diversas muestras de reconocimiento que emanan de la fascinación hacia el escultor virtuoso, estos receptores pueden llegar a percibir una experiencia de cercanía con respecto al individuo que empieza a denotar signos de notoriedad, de acuerdo a criterios de semejanza, basados en la empatía y la autoidentificación, que nos remiten a unos contextos comunes¹³⁰. En cierto modo, recuerda a la noción de *intimate strangers*, de Richard Schickell, que perfila ese complejo fenómeno en torno a la celebridad, en el que los medios de comunicación de masas contribuyen a la conformación de experiencias y vínculos emocionales¹³¹.

En este sentido, la dialéctica que aglutina lo singular y lo anodino articula buena parte de los relatos a propósito de Mariano Benlliure, favoreciendo una difusión efectiva de sus proezas, en tanto que artista de éxito. Así, por ejemplo, se advierte cómo las alusiones al niño prodigio que había sido recibido en audiencia privada con Alfonso XII, ese «artista en miniatura», perteneciente a una ilustre dinastía artística, convive con las marcas de una modesta existencia, incluso, de la carestía en algunos de estos relatos. Se hace hincapié en que, antes de codearse con la pompa y el lujo de los salones de la aristocracia madrileña, «Marianet» anduvo con su hermano José desde el Cabañal hasta el estudio de Domingo Marqués, en el Llano de la Zaidía. En esos paseos matutinos portaba «la caja de colores» y «el almuerzo de los dos»¹³². Ibáñez Marín considera que es, precisamente, el «estímulo de las privaciones», el potente acicate, que orienta el esforzado laborar de estos hermanos, bendecidos con un don sobresaliente¹³³.

¹²⁹ DYER, Richard: *Stars*, London, British Film Institute, 1979, p. 49.

¹³⁰ A propósito de la relación entre el espectador, los *mass media* y la sensación de intimidad: MEYROWITZ, Joshua: «The majority cult: love and grief for media Friends» en LE GUERN, Philippe: *Les cultes médiatiques: Culture fan et oeuvres cultes*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, s. p [en línea]. Meyrowitz sugiere una propuesta de analogía entre la noción de «media friend» y los «real-life friends» a los que uno se siente vinculado «not simply because of what they can do, but base on a more personal set of feelings about who they are and how their “presence” makes us feel». Si bien este trabajo se dirigió al análisis de fenómenos en una cronología más reciente vinculados al desarrollo de otros medios como la televisión, se han considerado los fundamentos de su propuesta para el análisis que nos ocupa como una herramienta adecuada para un enfoque transversal e interdisciplinar, que en ningún caso pretende reducir estas manifestaciones a finales del siglo XIX a la categoría de antecedentes.

¹³¹ SCHICKELL, Richard: *Intimate strangers. The culture of celebrity*, New York, Doubleday, 1985.

¹³² Encontramos referencias a la ubicación de este estudio en: RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago: *El pintor Francisco Domingo Marqués: resumen de su vida y significación de su obra*, Valencia, Círculo de Bellas Artes, 1950; *Francisco Domingo*, Valencia, Fundación Bancaja, 1998. A propósito de este peregrinaje hasta el estudio del maestro, véase: DE QUEVEDO PESSANHA, Carmen: *Vida artística de Mariano Benlliure*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, p. 20; VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977, p. 34.

¹³³ Partiendo de los trabajos de Nathalie Heinich sobre la condición del creador y los mecanismos que favorecen la conformación de élites artísticas, podríamos señalar que es precisamente ese talento innato

La imagen de un mozalbete espabilado y resuelto, talentoso, pero sin rayar en lo altivo, amigable en el trato, más que arribista, resulta muy eficaz en la difusión de su obra y de su propia imagen. Esta propagación tiene lugar tanto entre los círculos más acomodados, como entre amplias masas de consumidores, situados en capas intermedias y bajas de la sociedad. Consideramos que cada uno de estos grupos sociales apelarán a diferentes dimensiones y proyecciones de este personaje, una imagen pública que consideramos en permanente reconfiguración, a lo largo de su trayectoria. La mirada retrospectiva a estos orígenes humildes, por parte de medios de comunicación de masas desde 1890, coincide con un momento de consolidación de su carrera. En torno a la emergencia de las representaciones de su imagen advertimos las agencias de diferentes grupos sociales. Las prácticas de estos receptores nos revelan un consumo que no se dirige propiamente hacia la adquisición de la obra de arte, sino a los diversos productos que favorecen un proceso de mediatización. Nos referimos a la aproximación a la vida y obra del escultor, a través de la lectura de crónicas de arte y de sociedad. También por mediación de artículos y de entrevistas, en las que van adquiriendo un mayor protagonismo las imágenes reproducidas, que favorecen los fenómenos de identificación y reconocimiento¹³⁴. La visibilidad de Mariano Benlliure, como creador y como hombre público, permite distinguir ciertos signos de notoriedad, que perfilan su condición de figura célebre en las dos décadas finales del ochocientos. En estos contextos, la difusión de esa suerte de narrativas míticas, jugó un papel determinante.

1.2 Una promesa de la pintura valenciana

Según recoge la obra de Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Joaquín Sorolla habría participado en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia en 1879, en la que llegó a obtener una tercera medalla por *El patio del instituto*. Se trataba de una de las tres acuarelas que presentó a este certamen y que, probablemente, constituía una de sus primeras experiencias en los circuitos artísticos

—que como singular herencia remite a una estirpe valenciana— el elemento diferenciador respecto a esos otros chicos de la playa del Cabañal y de las Escuelas Pías, a las que habían asistido los hermanos Benlliure en su infancia, lo que convirtió a Mariano en un escultor de éxito en la España de la Restauración y en una figura pública de proyección internacional. HEINICH, Nathalie: *Être artiste. Les transformations du status des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996 ; ÍD: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 261.

¹³⁴ HEINICH, Nathalie: *De la visibilité. Excellence et singularité en sciences en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 28. Por el momento únicamente enunciamos este consumo de imágenes y textos en relación a la prensa, no obstante, las masas de receptores también adquirieron y experimentaron otros productos culturales y artísticos de carácter material o inmaterial.

oficiales. Esta misma fuente indica que, un año después, el joven pintor –que por aquel entonces tenía diecisiete años– acudió a la exposición organizada por la sociedad valenciana *El Iris*, en la que consiguió una segunda medalla por *Un moro acechando la ocasión de su venganza*. El autor refiere también su concurrencia a la Exposición General de Bellas Artes de 1881, en la que presentaría tres marianas¹³⁵. En efecto, el correspondiente catálogo recoge su participación en dicho certamen nacional. Entre las señas de este «discípulo de la Academia de San Carlos», se indica la dirección de Juan de Austria, número 20, que coincide con una de las ubicaciones que tuvo el taller de cerrajería de su tío y padre adoptivo, José Piqueres¹³⁶.

Entre los datos proporcionados acerca de Sorolla, se ha de contextualizar esta formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, teniendo en cuenta su paso previo por la Escuela de Artesanos, en la que habría tenido por maestros al pintor José Estruch y al escultor Cayetano Capuz¹³⁷. De aquella época data una anécdota, que en los últimos años de su vida, Sorolla confía a Miguel de Castro. En la década de los veinte, el afamado pintor rememora la visita del poeta José Zorrilla a dicha institución. También, sus palabras amables y cómo él le fue presentado, en calidad de «niño prodigio¹³⁸». En el transcurrir de esta entrevista, Sorolla se describe de acuerdo a un carácter introvertido, de pocas palabras. Unos rasgos que relaciona con una existencia marcada por la sombra de una «desgracia¹³⁹». Ossorio y Bernard se había servido de esta entradilla para presentar la andadura artística de Joaquín Sorolla y Bastida, desde sus contactos iniciales con el ámbito expositivo valenciano, hasta la referencia de su primer viaje a Madrid.

Al parecer, de ese mismo año data, también, otra obra de temática orientalista, *Un árabe examinando una pistola* (1881), que se presenta como una suerte de continuidad temática, con respecto a su propuesta en *El Iris*. No obstante, a principios de esa década el pintor debió de ir explorando este universo de los certámenes artísticos regionales, con

¹³⁵ OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, p. 651.

¹³⁶ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1881, p. 124. A propósito de la ubicación del taller de Piqueres: DE PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe, 1953, p. 11.

¹³⁷ DE BERUETE, Aureliano: *Sorolla*, La Estrella, 1921, p. 8; PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s. l, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 53.

¹³⁸ DE CASTRO, Miguel: «La última interviú con Joaquín Sorolla», *Las Provincias*, 21 de agosto de 1923, p. 5. Sorolla no parece tener un recuerdo nítido de esa época, por ejemplo, confiesa ciertas dudas sobre de la edad que él tenía cuando accedió a la Escuela de Artesanos. Estas inexactitudes no parecen impedirle el compartir algunos episodios y detalles, como su necesidad de utilizar un banco para alcanzar la mesa de trabajo, un dato que utiliza a modo de cronología relativa.

¹³⁹ Se refería a la pérdida de sus padres por la epidemia de cólera de 1865.

diferentes propuestas. Así parece sugerirlo su participación en la Exposición de flores y plantas de la Sociedad Valenciana de Agricultura, en la que obtuvo «diploma de 1º clase con medalla de bronce» por su «cuadro al óleo», que era una «copia de flores del natural¹⁴⁰». Esta actividad se combinaría con algunos encargos, como la decoración que realizó junto a Juan Peiró, Vicente Nicolau Cotanda y José Nicolau Huguet, para el techo de la papelería de Faustino Nicolás, en el otoño de aquel año¹⁴¹. En cualquier caso, entre las publicaciones artísticas de aquella primavera, destaca como sugerente nota la mención a una de las marinas presentadas en el certamen nacional. La hallamos en el *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes*, en cuyo compendio se ha incluido una de las producciones de este joven pintor, recurriendo al uso de la parodia y el texto satírico, como vía de difusión de ciertas propuestas. Un recurso que subrayaba el protagonismo de la imagen y su capacidad evocadora de representaciones¹⁴².

No obstante, ¿hasta qué punto las tres marinas fueron merecedoras de un atisbo de atención de los redactores de este catálogo? A juicio de Bernardino de Pantorba «pasaron en Madrid poco menos que inadvertidas». Especifica, más adelante, que el jurado no las consideró merecedoras de un galardón y que tampoco «la crítica periodística las tomó en cuenta¹⁴³». Para Francisco Serrano de la Pedrosa y J. M Vallejo, los autores de este catálogo satírico, la osadía del joven creador en el certamen se concentraba en la temática elegida, más que en la ejecución de estas obras. Sus lienzos sobre el mar Mediterráneo contrastaban, profundamente, con los grandes cuadros de historia que, por

¹⁴⁰ *Gaceta agrícola del Ministerio de Fomento*, tomo XIX, de abril a junio de 1881, p. 620.

¹⁴¹ ROIG CONDOMINA, Vicente y L SEMPERE VILAPLANA, Luisa: «Los escaparates comerciales como medio de exposición de los artistas valencianos del siglo XIX: el ejemplo de las exposiciones colectivas», *Saitabi*, 51-52 (2001-2002), p. 598. Como en el Gran Bazar Valenciano, ya referido en el apartado previo sobre los Benlliure, este establecimiento también albergaba en sus escaparates una relevante muestra expositiva.

¹⁴² VALLEJO, J.M y SERRANO DE LA PEDROSA, Francisco: *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Tipografía de la Correspondencia Ilustrada a cargo de E. Lluch, 1881, p. 151. En esta publicación únicamente se alude a una de las marinas presentadas a la que se le han añadido los siguientes versos, a modo de cuarteta imperfecta: «El agua desnivelada, / sumergido el barracón.../ esto querrá ser marina, / pero es una inundación.» A propósito del uso de la parodia en estos catálogos como medio de difusión de la crítica artística resulta muy oportuna la consulta del artículo de Moisés Bazán de la Huerta. El autor sitúa el origen de este tipo de publicaciones satíricas en los salones caricaturescos franceses y remarca la funcionalidad de estas publicaciones como recurso divulgativo durante la visita de las exposiciones nacionales. La ausencia de imágenes favorecía la reducción de los precios y sorteaba la problemática de la selección de obras. BAZÁN DE HUERTA, Moisés: «Los catálogos humorísticos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el último tercio del siglo XIX», *Llño: Revista Anual de Historia del Arte*, 2020, p. 57.

¹⁴³ Pantorba se sirve de la misma expresión que décadas antes había empleado Aureliano de Beruete para describir el limitado impacto de estas marinas en la exposición de 1881. DE PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe, 1953, p. 14; DE BERUETE, Aureliano: *Sorolla*, La Estrella, 1921, p. 9.

aquel entonces, eran del agrado de la Academia. Pantorba habría referido esta tendencia décadas después, al reparar en la importancia de aquellas «máquinas pictóricas», aquellos lienzos de gran tamaño, que eran los únicos que atraían la atención del público. Al punto de que lo considera un género en «apogeo», desde el certamen de 1856, al que los artistas recurren para hacerse un nombre en el mercado artístico¹⁴⁴. Aquel año se exhibe la obra del pintor valenciano Antonio Gómez y Cros, *La batalla de Pavía* (1852), que había sido encargada por Isabel II y cuatro años más tarde, fue expuesta en el referido certamen nacional¹⁴⁵. Mirando hacia el último cuarto del ochocientos, Pantorba remitía a unas pinturas de carácter historicista, atravesadas por «un signo trágico», que se recrean en la imagen belicosa y —hasta— fúnebre, de tono grave y desgarrador, en la línea de *La vuelta del torneo* (1881), de Salvador Martínez Cubells y *La conversión del duque de Gandía* (1884), de José Moreno Carbonero.

No hace muchos años, nuestros pintores padecían la manía del cuadro histórico. Al parecer, con el gran lienzo y la historia se iba tras una medalla, y no pocas veces conseguíase. No había epopeya patria, ni batalla, ni monarca de otras épocas que se quedara sin ser cantado por el pincel con derroches de lienzo y color¹⁴⁶.

Junto a la pintura religiosa y mitológica, la de historia era un género mayor, que, a mediados de siglo, logra adquirir una posición hegemónica, cuya impronta fue analizada por Tomás Pérez Vejo, teniendo en cuenta las adquisiciones del Estado. Para entonces, la máxima de «representar» y «hacer visible» a la nación, orienta el «enorme esfuerzo propagandístico de la pintura de historia», en el contexto de la construcción del Estado-nación¹⁴⁷. El autor reconoce la importancia de la fuente impresa en la ejecución pictórica,

¹⁴⁴ DE PANTORBA, Bernardino: «Sorolla, un gigante de la pintura moderna contemporánea», *Blanco y negro*, 13 de abril de 1963, p. 34; I.D: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe, 1953, p. 16. Respecto al protagonismo de la pintura de historia en las llamadas «exposiciones generales», véase: REYERO, Carlos: *La imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987; I.D: *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.

¹⁴⁵ *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes, verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856*, Madrid, Imprenta Nacional, 1856, p. 14; GIL SALINAS, Rafael: «Un discípulo valenciano de Vicente López en Madrid: Antonio Gómez Cros», *Saitabi: revista de la Facultad de Geografía i Història*, 42 (1992), pp. 169-176, esp. p. 171.

¹⁴⁶ PÉREZ BUENO, Luis: *Artistas levantinos*, Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1899, p. 94.

¹⁴⁷ PÉREZ VEJO, Tomás: «Géneros, mercado artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX», *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 24, 2012, p. 36; ÍD: «La representación de España en la pintura de historia decimonónica», en MORALES MOYA, Antonio; FUSI, Juan Pablo y BLLAS GUERRERO, Andrés (dirs.): *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 479-492. Años después, Pérez Vejo emprendió un análisis de este «mito de origen» teniendo en cuenta las agencias de los creadores de estos imaginarios sobre la nación según sus contribuciones artísticas: ÍD: *España imaginada: historia de la invención de una nación*, Galaxia Gutenberg, 2015.

que proporciona narrativas a los creadores, sobre esos tiempos pretéritos. De acuerdo al objetivo de documentarse para no caer en el anacronismo, los artistas se nutren tanto de textos de naturaleza historiográfica, como de «relatos legendarios», muy influidos por las fascinaciones del romanticismo¹⁴⁸. A este respecto, Pérez Vejo se cuestiona en qué medida las resonancias de algunos episodios históricos, en la prensa y la literatura contemporánea, condicionaron la elección de temas. Así mismo, reconoce la importancia de algunas fuentes de inspiración para la pintura como «la literatura, el drama histórico y la novela histórica». Quizá esto se hacía más evidente al comprobar que los «grandes temas de la pintura de historia, los que aparecen una y otra vez en los cuadros llevados a las Exposiciones Nacionales, conocieron previamente un triunfo en el campo de la literatura¹⁴⁹».

Por el contrario, en aquel certamen de 1881, el pintor de las marinas parecía seducido por esas otras escenas de la vida cotidiana, ejecutadas ante el natural, que irradiaban vitalidad y movimiento¹⁵⁰. No obstante, a propósito del gusto por los grandes lienzos de temática histórica, Balsa de la Vega revela el declive de su apogeo en los últimos años de la centuria, al considerar que entre 1884 y 1899 «desaparecen en tres o cuatro exposiciones los cuadros de historia, religiosos y mitológicos», frente a ello «desde los comienzos de este último decenio que termina con el siglo actual, domina como reina y señora la pintura de costumbres juntamente con la de paisaje y marina¹⁵¹». Pese a la decaída de esta temática a finales de siglo, los artistas siguieron contribuyendo casi a una labor didáctica, creando unos repertorios de imágenes sobre el pasado nacional que historiaron episodios capitales y «educaron los sentimientos¹⁵²».

Conforme la trayectoria de Sorolla fue asentándose, esta contraposición fue interpretada de forma retrospectiva, en clave de revolución, por buena parte de la crítica artística ante cierto inmovilismo de la Academia. Sin embargo, entre las alusiones

¹⁴⁸ DE BERUETE Y MORET, Aureliano: *Historia de la pintura española en el siglo XIX: elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, Ruíz Hermanos, 1926, p. 87.

¹⁴⁹ Resulta muy provechosa la consulta de su tesis doctoral, en la que el autor repasa el género de la pintura de historia atendiendo al proceso de *nation building*. PÉREZ VEJO, Tomás: *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1996, pp. 444.

¹⁵⁰ En este sentido hemos de subrayar la notable influencia de Gonzalo Salvá Simbor en la formación del creador durante sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, al punto de que constituyó una suerte de nexo con la escuela de Barbizon. LLODRÀ I NOGUERAS, Joan Miquel: *Sorolla*, Madrid, Unidad Editorial, 2006, p. 23.

¹⁵¹ Balsa de la Vega, Rafael: «Crónica general. Retrato de Muñoz Degrain pintado por Joaquín Sorolla». *La Ilustración Española y Americana*, 22 de abril de 1900, p. 10.

¹⁵² PEIRÓ, Ignacio: *En los altares de la patria: La construcción de la cultura nacional española*, Madrid, Akal, 2017, p. 54.

contemporáneas fueron habituales reacciones de escepticismo o desinterés. Estas tensiones pueden observarse, sobre todo, en las últimas décadas del siglo XIX, en las que el creador se afana por la obtención de primeras medallas en los certámenes nacionales e internacionales, si bien estas conquistas estuvieron precedidas por episodios de frustración¹⁵³. Pantorba, que por aquel entonces lideraba los estudios biográficos a propósito del artista valenciano, advirtió este punto de inflexión en sus comienzos, en un artículo publicado en 1963, con motivo del centenario de su nacimiento:

Sorolla, que fue siempre muy agudo, se dio perfecta cuenta de ello: con marinas, paisajes o bodegones, con «trozos de pintura», nada sustancioso se podía lograr en medio de aquella pugna de cuadros de «gran espectáculo», de fúnebre *mise en scène*. Se lo dijo a un amigo: «Aquí para darse a conocer y ganar medalla, hay que hacer muertos. Te prometo que haré los míos¹⁵⁴»

Esta máxima le impulsó hasta la Exposición Nacional de 1884 con una muestra pensada y ejecutada para encajar en los cánones de la pintura oficial, en los circuitos habituales del arte. Presenta *Dos de Mayo* y *Cabeza de anciano*, ciñéndose al tema de historia y a esa cabeza de estudio. Sin embargo, algunos críticos advirtieron en estas obras la impronta de una ejecución deudora de ese pintar al aire libre, que más tarde sería referida casi como una seña de identidad, en proyectos de gran envergadura como *Visión de España*¹⁵⁵. Al punto de que el profesor Rafael Doménech distingue la notable influencia de Francisco Domingo, en este lienzo sobre la Guerra de la Independencia. Una línea que el joven pintor pudo haber ensayado en una obra anterior, *Monja en oración*, que presentó en la Exposición Regional de 1883 y habría sido premiada con una medalla de oro¹⁵⁶. De esta pintura de temática religiosa, Pantorba señaló que había sido

¹⁵³ A propósito de este esforzado objetivo en las primeras décadas de su trayectoria, resulta muy provechosa la lectura del epígrafe «L'affaire de la Médaille d'Honneur» de la tesis doctoral de Jordane Fauvey. FAUVEY, Jordane: *La réception de l'oeuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009*, Université de Franche-Comté, Tesis Doctoral, 2012, pp. 49-70.

¹⁵⁴ DE PANTORBA, Bernardino: «Sorolla, un gigante de la pintura moderna contemporánea», *Blanco y Negro*, 13 de abril de 1963, p. 33.

¹⁵⁵ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1884, p. 132. Si bien en el catálogo oficial aparece con el título de «Dos de Mayo» la obra también será conocida como «Defensa del Parque de Artillería de Monleón».

¹⁵⁶ DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910, p. 10. El profesor indica que *Monja en oración* pudo estar inspirada en *Santa Clara* (1869), de Francisco Domingo Marqués, es decir, que era un signo de «la influencia natural ejercida por un maestro de prestigio en un artista incipiente». Actualmente, el Museo Sorolla posee una fotografía de esta obra, que contiene una dedicatoria del pintor dirigida a José Piqueres: «A mi querido tío Pepe / su sobrino / Joaquín / Valencia 1883». Museo Sorolla, nº de inventario: 86630. En lo relativo a la exposición de 1883, consúltese el siguiente álbum en cuyo contenido fotográfico puede distinguirse la muestra artística exhibida: *Álbum de la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Valencia, 1883, pp. 52, 54 y 56. Se aprecia que, en la esquina inferior izquierda, al pie de estas fotografías aparece la referencia: «Ant^o García, fotógrafo de S. M.». Así mismo, en la parte derecha aparecen las señas «Plaza de Sn. Francisco, 10, Valencia». Se trata de Antonio García Peris, uno de los principales apoyos

ejecutada «sin afeminamiento» y que recoge toda una herencia de la «pintura castiza, española, estudiada por su autor en sus visitas al Museo del Prado¹⁵⁷».

Volviendo a *Dos de Mayo*, Doménech pone el acento en dicha ejecución al aire libre, que se habría efectuado en la Plaza de Toros de la ciudad¹⁵⁸. Considera que hay un componente innato en su elección, pues se trata de una marca de su «temperamento poderoso de artista y pintor» que, indefectiblemente, le llevaba a desarrollar esta manera de crear, como si su esencia saliera a borbotones, únicamente frenada por «circunstancias de ambiente» con un carácter «pasajero»¹⁵⁹. Se refería a la propia temática de *Dos de Mayo* como un acontecimiento excepcional, como una suerte de mal necesario, que hubo de aceptar para ser reconocido por un sistema academicista. En las palabras del autor hay un claro propósito por remarcar que esta predilección por la pintura *au plein air* de Sorolla, era una tendencia «natural» arraigada a su ser, una marca incontestable que moldeaba su estilo. Doménech niega toda posible influencia, consciente, de la Escuela de Barbizon parisina con estas palabras: «no conocía ni de nombre», pues «a Valencia no llegaban esas cosas». Esta tesis no persigue el objetivo de adentrarse en este juego de influencias transnacionales. No obstante, podría contemplarse la posibilidad de que éstas hubieran sido adquiridas de forma inconsciente, sin que el propio Sorolla fuera capaz de

para el pintor por aquellos años, que tras el encalce de Joaquín Sorolla con Clotilde García del Castillo en 1888 se convertiría en su suegro. Antonio García fue autor del citado álbum en el que podemos distinguir el escudo real como identificativo de su condición de «fotógrafo de S.M», si bien Reyes Utrera Gómez señaló que no existían evidencias en el archivo del Palacio Real sobre el supuesto proveedor de la Casa Real. *Antonio García, fotògraf*, Museu de Belles Arts de València – Centre del Carmen, València, Generalitat Valenciana, 2007, p. 75.

¹⁵⁷ DE PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe, 1953, p. 17. En el juicio del autor se refiere indirectamente en qué medida marcó su producción posterior el viaje que Sorolla habría hecho a Madrid después de la Exposición Nacional de 1881 con el fin de estudiar las obras de este museo. Por otro lado, puede advertirse una retórica en torno a cierta virilidad que atraviesa el hacer del creador y que le emparenta con los grandes artistas de la nación española. Es decir, Sorolla –desde una mirada retrospectiva– ya poseía ciertas cualidades que le convertían en digno descendiente de estas figuras a las que sería asociado ya desde principios del siglo XX como se aprecia, por ejemplo, en un artículo de Marino de Cavia en el que profundizaremos en el tercer capítulo. DE CAVIA, Mariano: «Chimet», *El Imparcial*, 6 de junio de 1900.

¹⁵⁸ Rafael Doménech especifica que la obra se efectuó en «los corrales» de la Plaza de Toros y que, incluso, se utilizó pólvora para recrear esta escena que se pretendía dirigir al certamen nacional. Por lo que se refiere a la ideación de la misma, José Manaut Viglietti apunta que quizá contó con el asesoramiento de Antonio García. Por aquel entonces, Sorolla utilizó el estudio de su hijo José Antonio García. DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910, p. 9. Con motivo de la muerte de Joaquín Sorolla el diario *Las Provincias* recopila algunas anécdotas de su vida, como la ejecución y controversia de alguna de sus obras. A propósito de *Dos de Mayo* se recogen las siguientes palabras del pintor, procedentes de «una autobiografía» que desconocemos, pues el pintor reveló en distintas ocasiones su falta de fluidez en la expresión escrita respecto a la artística: «Como no encontraba sitio a propósito, anduve algunos días preocupado, molesto... No quería encerrarme en un estudio. Dichosamente me dejaron la plaza de Toros, y en la plaza de Toros de Valencia empecé y terminé el cuadro que me llevó a Roma».

«Ante la muerte de un gran artista. Rasgos de la vida de Sorolla», *Las Provincias*, 17 de agosto de 1923, p. 3.

¹⁵⁹ DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910, p. 11.

identificarlas –y, en efecto, de reconocer este influjo europeo– entre los variados aprendizajes en los que se sustentaba la admiración que profesaba a Gonzalo Salvá, Domingo Marqués e Ignacio Pinazo Camarlench en su juventud¹⁶⁰.

Su concepto del arte le apartó del servilismo imitativo; la conciencia de su potencialidad le marcó derroteros propios en las ásperas pendientes del arte a que aplicara sus ardimientos de mozo y sus ansias de lucha; y en el mar latino que arrulló su niñez, y en la luz incopiabile de su tierra natal, ciudad de sabor griego y de sangre moruna, Sorolla formó su vocación y educó y refinó sus facultades, adiestrando en la insuperable magia de la realidad sus pinceles¹⁶¹.

En 1913, cuando Joaquín Sorolla ya había expuesto en la Hispanic Society de Nueva York, Rodolfo Gil describía, así, esa concepción del arte que orientaba las producciones del elogiado creador. A diferencia del texto de Doménech, Gil presenta a una suerte de explorador, que descubrió en un «vigoroso realismo de cepa castiza el manantial inexhausto de toda fuerza creadora». Se le atribuía, además, la proeza de haber acabado con «la artificiosa y funesta pintura de historia», dando lugar a un cambio de rumbo, iniciando un «movimiento» de renovación hasta convertirse en ese «presidente de la gran república federal de las Bellas Artes», al que alude Roberto Castrovido en 1922¹⁶². Gil subraya que esta ruptura sucedió después de que enderezara y orientara su «temperamento»; es decir, fue una consecuencia de un cambio de perspectiva, descrita como una reafirmación de un conjunto de rasgos innatos, que conforman la «personalidad» del artista¹⁶³. Insiste, además, en que es la particular manera de ser –y de percibir– de Sorolla el factor determinante: una tendencia natural hacia la creatividad con sello propio, que se convierte en garantía de éxito, siempre que no sea ignorada.

No obstante, esta preciada destreza posee un poderoso refuerzo, pues su figura encarna, al mismo tiempo, un talento precoz, asentado en una disciplinada laboriosidad. En cualquier caso, hay una diferencia sustancial respecto al relato de Doménech. Esto

¹⁶⁰ Ya se ha mencionado la permeabilidad de estas influencias de la Escuela de Barbizon en las enseñanzas de Gonzalo Salvá, a las que añadimos los dos artistas y el vínculo amistoso que los vinculó a los tres. José Manaut Viglietti intenta aproximarse a estos referentes a partir de algunas confesiones de Sorolla que debieron reproducirse en desconocidos fragmentos de prensa. MANAUT VIGLIETTI, José: *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editorial Nacional, 1964, p. 8. Si bien la influencia de sus maestros ha constituido un tema de controversia desde principios del siglo XX, parece existir cierto consenso a propósito de la que llegó a ejercer Domingo Marqués. GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1913, p. 14; PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s.l, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 60.

¹⁶¹ GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Saenz de Jubera Hermanos Editores, 1913, p. 2.

¹⁶² CASTROVIDO, Roberto: «Valencianas. El enfermo», *La Voz*, 8 de septiembre de 1922, p. 1.

¹⁶³ Rodolfo Gil parece hacer un uso de esta noción de «temperamento» que encaja tanto con la primera acepción que contiene la RAE, a saber: «carácter, manera de ser o de reaccionar de las personas». Así como con la tercera: «vocación, aptitud particular para un oficio o arte».

tiene que ver con el entorno en que ha surgido este artista o, mejor dicho, con el medio que conformó a una nueva promesa de la pintura valenciana. Desde esta perspectiva, Sorolla es un producto de la región, de la luz que «alumbró al genio», pero también contribuye a la elaboración de este artefacto, pues «Sorolla parece estar en todo, y todo esto parece ser la creación de Sorolla, el pintor¹⁶⁴». En artículos como el citado, se llega a percibir la representación confusa de estos artefactos, la región y la figura pública del artista, como dos entidades con numerosas superposiciones por su carácter representativo. Al punto de que es difícil distinguir los dos procesos creativos e interconectados, capaces de originar tanto a ese hacedor de región, como a la región que lo crea.

Los principales textos escritos por sus contemporáneos, que gozaron de una evidente continuidad entre la bibliografía disponible, se detienen ante determinadas anécdotas, para afirmar las bases de este tipo de relatos sobre su inclinación natural a la pintura y su perseverancia. Una de ellas era que el alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos acostumbraba a pasear por las afueras de la ciudad y pintar paisajes, antes de asistir a las clases de la mañana, lo que admiraba a sus compañeros por su brioso empeño¹⁶⁵. Estos arrostos descansaban sobre una vocación inquebrantable, como la que perfila Adelardo Fernández Arias, en una entrevista para *Por esos Mundos*. Dicho texto proporcionaría algunos testimonios, que en las décadas posteriores, serían parafraseados de forma reiterada hasta conformar un deslavazado compendio de recuerdos, envuelto en el eco de algunos episodios sobre el carácter del afamado creador:

-Maestro: ¿Qué quisiera usted ser? ¿Qué hubiera usted querido ser?...

Y rápido, como el ataque de una espada que hierde después de parar una estocada que erró, dijo:

- ¿Yo? ¡Pintor! ... ¡Y nada más que pintor!...

-Es que algunas veces, cuando se llega a la gloria, los grandes maestros sienten la nostalgia de algo que no tienen.

-Yo, no... ¡no! ¡Pintor! ... ¡Y nada más que pintor! ... ¡Si usted hubiese podido seguir mi vida, paso a paso, cerca de mí, se convencería de que yo ni he querido nunca ser, ni quiero, ni querré nunca ser más que pintor! ¿No? ...¹⁶⁶

¹⁶⁴ CASTROVIDO, Roberto: «Valencianas. El enfermo», *La Voz*, 8 de septiembre de 1922, p. 1. Profundizaremos en estas relaciones entre la región valenciana y el pintor en el desarrollo del proyecto de tesis.

¹⁶⁵ DE PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe, 1953, p. 12. El autor recoge un posible testimonio del pintor Cecilio Pla y Gallardo.

¹⁶⁶ EL DUENDE DE LA COLEGIATA, «Sorolla», *Por esos Mundos*, 1 de junio de 1913, p. 680. Pertenecía a la sección «¿Qué hubiera usted querido ser? ¿Qué quisiera ser usted?» en la que Adelardo Fernández Arias también había entrevistado en este mismo número a otras celebridades del momento, como la cantante de zarzuela Julia Fons de Checa, el conde de Romanones, la condesa de Pardo Bazán, el torero Rafael Gómez Ortega –conocido como «el Gallo» –, Pastora Imperio, Jacinto Benavente, María Guerrero y su

En ocasiones, la voluntad por aproximarse a «los rasgos principales de su temperamento», convulsiona ante el drama de la pérdida. Son la enfermedad repentina –la apoplejía– y la muerte del genial artista, contingencias ante las que la prensa ansía el detalle de cotidianidad sobre la figura pública, que fue componiéndose con resonancias legendarias. El diario *Las Provincias* reconoce haber efectuado una búsqueda hemerográfica, una labor de «archivo» en agosto de 1923. Perseguía el objetivo de abocetar los primeros años de la trayectoria del pintor valenciano, a través de los retazos de algunas impresiones que el propio Joaquín Sorolla había ido confiando a la prensa en las últimas décadas. En este marco se presenta una amalgama de principios y objetivos que hubieron de guiar la ejecución del cuadro en su ciudad natal, si bien se omiten los detalles sobre el tema elegido y la concreción del mismo, en la forma de una escena sugestiva para el jurado de la exposición.

Resultan llamativas las consideraciones del artista –que el citado artículo asegura reproducir–, pues ofrecen un contrapunto respecto a los análisis desarrollados en algunas de las obras de marcada voluntad biográfica, ya referidas. A diferencia de estos textos, en los que se subraya una suerte de renuncia y la tácita aceptación de las demandas de la Academia, que parecían empeñarse «en ilustrar los mil volúmenes del Padre Mariana», también hay relatos conciliadores. Sorolla enfatiza casi un punto de convergencia, una fórmula en la que coexiste la temática acorde a los requerimientos de este tipo de certámenes, con una ejecución audaz¹⁶⁷. Por encima de estos convencionalismos que pudieron atenuar la composición de la obra, se revelaba una técnica que señalaba una «loable innovación en el procedimiento» que lo aproximaba a la ejecución del naturalismo francés¹⁶⁸.

marido, el empresario teatral, Fernando Díaz de Mendoza. Se conserva una carta sin fechar de Vicente Sánchez dirigida a Sorolla en la que posiblemente se mencione el proyecto de esta entrevista para *La Correspondencia de España*, si bien luego llegaría a publicarse en *Por esos Mundos*: «Adelardo Fernández Arias, amigo mío y persona de gran discreción e ingenio, tiene el encargo de celebrar con Ud. una interview artística, en la forma que Ud. quiera, para ser publicada en La Correspondencia de España». Museo Sorolla, nº de inventario: CS5279.

¹⁶⁷ MANACH, Jorge: «Joaquín Sorolla», *Cuba Contemporánea*, noviembre de 1923, p. 278. El proyecto dirigido por el profesor Alfredo Alvar Ezquerro muestra cómo a mediados de la centuria se habrían publicado en varios volúmenes: *Obras el Padre Juan de Mariana*, Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854. Así mismo, llegaría a ser una fuente habitual la *Historia de España* (1850) de Modesto Lafuente y Zamalloa. Por lo que se refiere a la propuesta pictórica de Sorolla con sus «muertos, agonizantes y heridos, cañones, fusiles y puñales, pólvora, humo y sangre», parecía cumplir su promesa de pintar sus propias figuras moribundas como medio para darse a conocer en los certámenes nacionales. DE PANTORBA, Bernardino: «Sorolla, un gigante de la pintura moderna contemporánea», *Blanco y negro*, 13 de abril de 1963, p. 33.

¹⁶⁸ GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Saenz de Jubera Hermanos Editores, 1913, p. 14.

Frente a lo que pudiera esperarse para un evento de estas características, el pintor se decanta por la pintura *au plein air* y efectúa lo que él considera «uno de los primeros, si no el primer cuadro de composición que se ha pintado al aire libre». No obstante, el propósito del creador no se concretaba en una aspiración de huida del ambiente aséptico de su estudio; se trataba, más bien, del deseo por contemplar un natural lo más parecido posible a la escena que se proponía plasmar en su obra. Este propósito parece estar relacionado con un interés por reproducir las condiciones atmosféricas, climatológicas, más próximas a esa realidad pretérita en la que el capitán de artillería Luis Daoiz y Pedro Velarde, defienden con arrojo el parque de artillería de Monleón¹⁶⁹.

El joven Sorolla parecía decidido a recrear un ambiente semejante al que pudieron percibir estos sujetos. Para ello no se contenta con salir del espacio sombrío de un interior, rodearse de luz natural y recurrir a materiales explosivos para observar los matices lumínicos y las superposiciones de colorido, que provocaban las ráfagas de humo con el disparo de los cañones: «al pintar mi “Dos de Mayo” —escribe— esperé precisamente a mayo, aunque lo concebí meses antes; esperé a la luz de Valencia, tan intensa como la de Madrid» y fue «al aire libre» como «reconstituí la acción y empecé a manchar la tela¹⁷⁰». Si bien fueron revelados algunos detalles de ejecución, en este sucinto fragmento no se alude, sin embargo, al origen de aquellas nociones que permitieron al creador componer este lienzo. Una representación sobre un episodio de tantas resonancias en las historias sobre de la Guerra de la Independencia y sobre la nación española¹⁷¹. En cualquier caso, esta temática había sido cultivada con profusión a lo largo de la centuria, también en obras literarias, que siguiendo lo dicho por el profesor Pérez Vejo, hubieron de constituir un

¹⁶⁹ En este punto, Sorolla coincidía con una de las recomendaciones de Francisco de Mendoza a propósito de la composición: «Debe el autor inspirarse en la época y estudiar bien el lugar y la escena; y si es en el campo, hasta el clima y la topografía del sitio en que se verificó el hecho; teniendo muy presente las costumbres de las personas, y buscando con asiduidad los trajes propios de la época, y en caso que no se puedan hallar monumentos o libros que lo digan». DE MENDOZA, Francisco: *Manual del pintor de historia: o sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870, p. 32. Hemos de suponer que el pintor sería conocedor de esta obra, o al menos de sus principales pautas, al haber cursado una educación formal en diferentes instituciones artísticas en los años previos.

¹⁷⁰ «Ante la muerte de un gran artista. Rasgos de la vida de Sorolla», *Las Provincias*, 17 de agosto de 1923, p. 3.

¹⁷¹ Blanca Pons-Sorolla plantea la hipótesis de que probablemente Sorolla pudo llegar a buscar «documentos iconográficos» en lo relativo al «vestuario, armas, caracterización de los personajes» a juzgar por el resultado de la obra. No obstante, no se sugieren posibles fuentes de carácter oral o documental que pudieran haber intervenido en la construcción de esta escena. En cualquier caso, por lo que se refiere a esta cuestión compositiva, la autora certifica el voluminoso conjunto de estudios que precedieron a la ejecución de *Dos de Mayo*. Al punto de que «los primeros bocetos están datados en septiembre de 1883 y los últimos en octubre de 1884». PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s. I, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 67.

terreno abonado sobre el que se compuso este lienzo. Para el caso que nos ocupa sirve como ejemplo *El dos de mayo* (1846), de Juan de Ariza y la obra de Manuel Vázquez Taboada, *El dos de mayo o los franceses en Madrid* (1866).

Volvemos a encontrar alusiones a la producción de Sorolla en el *Catálogo cómico-crítico* de 1884¹⁷². No se trata de una alusión burlona, llena de escepticismo, que repara en aquel contenido anómalo del certamen –como tres años atrás–, sino el elogio a una ejecución arriesgada, «valiente» que le ha valido una segunda medalla y que acaparará la atención de la prensa. La ironía también se despliega en una crónica de Eduardo de Palacio para *El Imparcial* a propósito de este certamen¹⁷³. Por aquel entonces no abundan las reproducciones sobre las obras artísticas, pero sí, se encuentran algunas como la que difundió *La Ilustración Ibérica* a principios del mes de julio. de la pintura de Sorolla. En este mismo número Manuel Plá y Valor, también manifestó su admiración por la calidad del estudio de cabeza, de la que diría con intención de halago: «parece de Domingo» Marqués¹⁷⁴. Desde el anuncio de las obras premiadas en el certamen a principios de junio, los elogios a *Dos de Mayo* subrayan el «atrevimiento» de su autor, un rasgo que no le impide alcanzar las «excelentes condiciones artísticas» en las que «sigue a maestros de fama¹⁷⁵». El lienzo sobre la defensa del cuartel de Monleón era un signo del triunfo de la escuela de Valencia, la materialización del talento de sus jóvenes artistas¹⁷⁶.

¹⁷² SERRANO DE LA PEDROSA, Francisco: *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1884*, Madrid, Tipografía Hispano-americana, 1884, p. 15 y 65. En esta ocasión los versos al pie de *Defensa del parque* son: «El caballero Daoiz / es el que ha herido a Velarde: / si no, no sé quién ha sido; / y en fin, mire usted la sangre». Por otro lado, *Cabeza de anciano* se ha acompañado de los siguientes, que resultan un inesperado elogio: «Ejecución valiente, / mucha entereza; / este Sorolla tiene / buena cabeza».

¹⁷³ DE PALACIO, Eduardo: «Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, p. 1. Como en el caso del *Catálogo cómico-crítico*, el autor también reproduce algunos versos cargados de humor junto a las referencias de algunas de estas obras. No es el caso de la muestra de Sorolla, sin embargo, se sí ofrece el siguiente juicio sobre el estudio de cabeza: «Una cabeza a lo Rosales, pero con una erupción terrible. El genio no se manifiesta así, con erupciones». En relación al uso de la ironía, e incluso de la caricatura en la prensa, véase: CEBALLOS VIRO, Álvaro: «El concepto de sátira en la España decimonónica y su aplicación a la prensa periódica», en OROBONI Marie Angèle y LAFUENTE, Eva: *Hablar a los ojos: caricatura y vida política en España (1830-1918)*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021, pp. 35-52.

¹⁷⁴ «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884», *La Ilustración Ibérica*, 5 de julio de 1884, p. 422 y 424. En lo relativo a la reproducción de la pintura, se advierte que es la única ilustración que se ha decidido utilizar para acompañar el texto. Si bien la revista publicó varias crónicas artísticas sobre el certamen nacional no deja de ser llamativa la elección para este número del día cinco.

¹⁷⁵ «Exposición Nacional de Bellas Artes. Continuación», *La Ilustración Ibérica*, 9 de agosto de 1884, p. 503. Por otro lado, a propósito de la relación de artistas premiados y la medalla de segunda clase para *Dos de mayo*, se enumeran algunas de las primeras noticias que encontramos en: «Los premios de la Exposición», *El Día*, 12 de junio de 1884, p. 2; «Relación de los artistas premiados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 y de las obras a que se han otorgado las recompensas», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 13 de junio de 1884, p. 1; «Noticias generales», *La República*, 13 de junio de 1884, p. 3.

¹⁷⁶ «La Exposición. Notas finales», *La Época*, 8 de julio de 1884, p. 3.

En esta línea el *Almanaque de Las Provincias* no sólo subraya la precocidad del creador, sino que alaba su «arranque vigoroso» y el «verdadero genio», la gallardía de quien ha ejecutado una obra que parece «superior a las fuerzas de un principiante¹⁷⁷». De esta forma, la prensa contribuye a forjar narrativas en torno a la figura de Joaquín Sorolla, del que se dice «que es casi un niño» y, sin embargo, se ha enfrentado a esta empresa con indiscutible «arrojo». A propósito de la compleja ejecución de *Dos de Mayo*, la *Revista España* perfila los contornos de una leyenda extraordinaria, basada en el encomiable esfuerzo de su valeroso autor, en esta exposición de 1884. Con una mirada retrospectiva, Rafael Balsa de la Vega indica que «en aquella nacieron a la gloria artística, entre otros, Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla». También Juan Luna Novicio se encuentra entre estas jóvenes promesas, mientras que los elogios a Moreno Carbonero y Muñoz Degrain revelan la fama de una trayectoria consolidada como coloristas¹⁷⁸. No obstante, el elogio no es óbice para deslizar algunas precauciones y hacer una llamada al temple de su osadía, procurando dominar un exceso de «atreimiento» en sus futuros proyectos. Pese a ello, al juzgar el dominio del colorido de este joven de veintidós años, el articulista vaticina que, de seguir este rumbo, «se creará una personalidad indiscutible». Vaticina su transformación en una prometedora figura en el panorama artístico, que honraría la fama artística de Valencia.

No creemos que exista ninguna región de España capaz de competir con Valencia en el contingente de buenos pintores. Apenas transcurre un año sin que de Valencia nos venga un artista nuevo, y pocos de los muchos artistas valencianos que conocemos han fracasado en sus empeños. Esta exposición es una clarísima muestra de lo que decimos. Valencia es la Roma española¹⁷⁹.

Aquel mismo año, Sorolla obtenía la pensión de la Diputación Provincial de Valencia. Desde el mes de agosto se difunden las primeras informaciones a propósito de esta plaza, si bien a lo largo del otoño se irán detallando los resultados de la oposición¹⁸⁰. El joven pintor había cursado su solicitud el 28 de junio, después de que el día 11 hubiera sido publicado el «Reglamento para las oposiciones a la plaza de alumno de pintura pensionado en Roma por la Excelentísima Diputación Provincial», en el *Boletín Oficial*

¹⁷⁷ «Los pintores valencianos en la Exposición Nacional de Bellas-Artes», *Almanaque de Las Provincias para el año 1885*, 1885, p. 306 y 307.

¹⁷⁸ Balsa de la Vega, Rafael: «Crónica general. Retrato de Muñoz Degrain pintado por Joaquín Sorolla». *La Ilustración Española y Americana*, 22 de abril de 1900, p. 10.

¹⁷⁹ L. *Revista de España*, tomo XCIX, julio y agosto de 1884, p. 154.

¹⁸⁰ «Edición de la tarde», *La Correspondencia de España*, 2 de agosto de 1884, p. 2; «Noticias generales», *El Día*, 20 de noviembre de 1884. En esta última nota de prensa se especifica que: «El tribunal nombrado para juzgar las oposiciones a la plaza de pensionado en Roma por la Diputación provincial de Valencia, ha elegido por unanimidad al laureado artista Sr. Sorolla».

de la Provincia de Valencia¹⁸¹. Resulta interesante la consulta de los documentos presentados a esta oposición, ya que entre ellos se encuentra una copia de la partida de bautismo del artista y las correspondientes alusiones a sus orígenes familiares, dada la imposibilidad de consultar los archivos originales de la parroquia de Santa Catalina Mártir de Valencia¹⁸². Entre el conjunto documental se halla un certificado de Eduardo Soler y Llopis, el secretario de la Academia y Escuela de Bellas-Artes de Valencia, que detalla sus calificaciones durante el período de formación, comprendido entre 1878 y 1881¹⁸³.

Así mismo, encontramos una suerte de instancia firmada por el propio Sorolla, que nos permite ubicar cronológicamente sus gestiones para la solicitud en la ya referida fecha del 28 de junio de 1884. En este texto, su firma parece ratificar la afirmación de que cumplía «las condiciones que marca el reglamento de opositores». No obstante, se advierte en una documentación posterior que, como en el caso de Andrés Gras y Naya, hubo de examinarse de «Teoría e Historia de las Bellas Artes» el 17 de julio, a falta de algunas materias en sus estudios en la academia de San Carlos¹⁸⁴. Una vez se verificaron

¹⁸¹ Sobre la solicitud de Sorolla: «Instancias y documentos presentados por los opositores a la Pensión de Pintura en Roma», Expediente nº 5 del año 1884, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia. Por otro lado, en relación al reglamento: *Boletín Oficial de la Provincia de Valencia*, nº 140, 11 de junio de 1884, p. 1.

¹⁸² La copia indica que Joaquín Sorolla habría sido bautizado por Rafael Vicente Soler, el vicario de la parroquia, el día 28 de febrero de 1863. Su nacimiento se habría producido la víspera a las cinco de la mañana. Francisco Martín, el archivero de la parroquia, ubicaba esta partida en el libro de bautismos nº 18, en el folio 138. Años después, en el curso de una entrevista ya citada que probablemente tuvo lugar en 1921, el pintor recurre a la memoria de su esposa para confirmar esta fecha que él no recuerda con claridad. DE CASTRO, Miguel: «La última interviú con Joaquín Sorolla», *Las Provincias*, 21 de agosto de 1923, p. 5. Respecto a las transcripciones de la partida de bautismo proporcionadas por algunas publicaciones contemporáneas y cierta bibliografía disponible se aprecian ligeras diferencias, ya que no coincide exactamente el contenido de los textos y los orígenes de estas copias no siempre son bien conocidos. Blanca Pons-Sorolla sintetiza algunos de estos contrastes comparando las transcripciones de Bernardino de Pantorba —que es la que la autora reprodujo en su publicación de 2001— y Trinidad Simó. PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s.l, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 43 y 73. A propósito de los orígenes aragoneses y catalanes de los progenitores de Sorolla Bastida, destacan los trabajos sobre la ascendencia materna realizados por Sebastià Ruscadella a partir de la documentación del Archivo Municipal de Valencia: RUSCADELLA I GALLART, Sebastià: *Sorolla en Santa Cristina. Historia del cuadro Cataluña de la Hispanic Society of America de Nueva York*, Lloret de Mar, Obrería de Santa Cristina, 1993. Este trabajo contextualizó la emigración de los padres de Concepción Bastida Prat —los abuelos maternos de Sorolla— desde Ripoll a Valencia en el declive de la *farga catalana*.

¹⁸³ A propósito de las calificaciones en estas asignaturas, el secretario certifica que en todas ellas obtuvo la calificación de sobresaliente, a excepción de las de Grabado y Litografía en las que se indica un «notablemente aprobado». Esta documentación pertenece al expediente ya referido: «Instancias y documentos presentados por los opositores a la Pensión de Pintura en Roma», Expediente nº 5 del año 1884, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia

¹⁸⁴ El tercer requisito para ser admitido a este examen de oposición específica: «Certificado de haber estudiado en establecimiento oficial todas las asignaturas de Bellas Artes, o en su defecto, ser examinado por el Tribunal de oposición a la pensión de las de Perspectiva, Anatomía y Teoría e Historia. En este examen solo se darán las notas de aprobado o desaprobado, no pudiendo ingresar en la oposición más que los que obtengan las primeras». *Boletín Oficial de la Provincia de Valencia*, nº 140, 11 de junio de 1884, p. 1.

todas las condiciones, tuvieron lugar las pruebas selectivas. La oposición constaba de tres pruebas. Las dos primeras se consideran «de tanteo» y consistían en una academia y un boceto. Por último, tenía lugar el «ejercicio definitivo», de cuya ejecución se establecen pautas muy precisas:

Consistirá éste en pintar un cuadro al óleo de las proporciones de 2 metros por 1'50 centímetros, en el transcurso de tres meses.

El asunto de este cuadro se sacará a la suerte, entre tres que elegirá el Tribunal, por uno de los opositores, y versará sobre un hecho histórico de Valencia.

El primer día de trabajo lo ocupará el opositor en trazar el conjunto de la composición en un panel de 40 por 30 centímetros, del cual, se quedará un calco, conservando el Tribunal los originales, con el objetivo de evitar alteraciones esenciales.

La obra se ejecutará en el local de la Academia y Escuela, comunicando a los opositores y sujetándose al régimen interior que establezca el Tribunal.

Terminadas las obras definitivas, se expondrán al público, por espacio de tres días, en unión de las de prueba, tanto aprobadas como desaprobadas.

El cuarto día se reunirá el Tribunal para la elección del pensionado¹⁸⁵.

La ejecución de *El grito del Palleter* (1884) en este ejercicio definitivo se convertiría en un preciado salvoconducto, que permitió al artista materializar sus aspiraciones. La prensa llegó a juzgarlo casi como una analogía de *Dos de Mayo*, por lo que se refiere a su briosa ejecución¹⁸⁶. En esa época, Joaquín Sorolla se encontraba entre los solicitantes de menor edad. De hecho, Julio Peris y Brell no contaba más de diecisiete, mientras que Fernando Richart Montesinos tenía veintiséis¹⁸⁷. Sin embargo, supo ajustarse a las demandas del jurado y alzarse con este triunfo. La temática nos sitúa, de nuevo, ante un episodio de la Guerra de la Independencia; en concreto, ante las proezas de un héroe popular, casi anónimo que, inflamado por un arrebato patriótico, condensa emociones colectivas del pueblo. Una carta conservada en el Museo Sorolla nos indica que Joaquín debió enviar una obra a propósito de esta figura, casi legendaria, a José Benlliure Gil, en septiembre de 1889¹⁸⁸. Este hecho evidencia, entre otras cuestiones, hasta qué punto la temática de la guerra gozó de popularidad en aquellas décadas y sirvió

¹⁸⁵ *Boletín Oficial de la Provincia de Valencia*, nº 140, 11 de junio de 1884, p. 2.

¹⁸⁶ FEBUS: «Joaquín Sorolla murió el viernes en Cercedilla», *El Sol*, 12 de agosto de 1923, p.4.

¹⁸⁷ Es una consideración relativa, pues la documentación de dos de los aspirantes no especifica la edad.

¹⁸⁸ A este propósito resulta muy sugerente el siguiente fragmento: «he recibido su muy grata carta y al mismo tiempo *El palleter* que he leído con mucho gusto y me ha hecho pasar un rato en la *nostra terra mirant els tipus que pinta*». Carta de José Benlliure Gil a Joaquín Sorolla, 7 de septiembre de 1889, Museo Sorolla, nº de inventario: CS0566. A modo de hipótesis, se puede contemplar la posibilidad de que esta obra fuera en realidad *El palleter* (1886), de Gaspar Thous. La publicación de *¡Por la patria! Romeu el guerrillero* (1888) de Vicente Blasco Ibáñez revela la continuidad de esta tendencia temática.

como un asunto recurrente para las artes plásticas y la literatura, en una suerte de juego de espejos y recíprocas inspiraciones¹⁸⁹. Vicente Vidal Corella refiere que, en su alborozado sentir, Sorolla visitó el estudio de la calle de Atocha, para comunicar a Mariano Benlliure los resultados de la oposición. También señala que en aquella visita se concretó el viaje que ambos realizarían a Roma, a finales de aquel año¹⁹⁰.

La experiencia de este pensionado de pintura en Italia ha sido retratada por ciertos autores contemporáneos, como una suerte de período de transición, en el que Sorolla se encuentra con dos capitales europeas del arte. Por aquel entonces, Roma seguía siendo un centro artístico fundamental, hacia el que tendían los estudios oficiales. De modo que «contribuyó a mantener criterios académicos hasta muy entrado el siglo XX», como es el caso del gusto por los grandes cuadros de historia¹⁹¹. No obstante, la ciudad de París era un foco de atracción indiscutible para el joven pintor. Un centro que descubre cuando viaja, en la primavera de 1885, en compañía de Pedro Gil¹⁹². Fue ésta una estancia prolongada, que le brinda la oportunidad de admirar de cerca la obra de Jules Bastien Lepage y Adolph von Menzel, en el Salón de 1885¹⁹³. La producción pictórica de este período formativo fue percibida por la crítica artística, incluso, por la mayor parte de autores contemporáneos, como ejecuciones vacilantes: «desorientados ensayos». Especialmente, si se comparaban con el personalísimo estilo que empezó a cultivar a finales de siglo¹⁹⁴.

¹⁸⁹ FREIRE LÓPEZ, Ana María: «La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)», *Cuadernos Dieciochistas*, nº 8, 2007, pp. 267-278; SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: «Del pueblo heroico al pueblo resistente. La Guerra de la Independencia en la literatura (1808-1939)» en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 159-190.

¹⁹⁰ VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1966, p. 78. Por lo que se refiere al comunicado de los resultados por el tribunal, Don José Castells certifica un pensionado de tres años con una dotación anual de 3000 pesetas, que Sorolla comenzó a percibir a principios de enero de 1885. «Instancias y documentos presentados por los opositores a la Pensión de Pintura en Roma», Expediente nº 5 del año 1884, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.

¹⁹¹ GRACIA BENEYTO, Carmen: *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, p. 11; *Pintores valencianos en las escuelas de Roma y París 1870-1900*, catálogo de exposición, Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya, 1990, p. 40.

¹⁹² La relación con Pedro Gil Moreno de Mora habría comenzado en 1885. Es conocido que ambos llegaron a compartir estudio en Roma. DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSORIO, Florencio: «Acerca de la relación entre el banquero Pedro Gil Moreno de Mora y el pintor Joaquín Sorolla Bastida», en TOMÁS, Facundo; GARÍN, Felipe; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (Eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla: I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 47.

¹⁹³ GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Saenz de Jubera Hermanos Editores, 1913, p. 18. FERRER, Mireia: *París y los pintores valencianos (1880-1914)*, València, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2008, p. 297.

¹⁹⁴ DE PANTORBA, Bernardino: *I Centenario del nacimiento de Sorolla 1863-1963*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1963, p. 21. Con motivo de su fallecimiento, *El Sol* recordaba esta etapa vacilante: FEBUS: «Joaquín Sorolla murió el viernes en Cercedilla», *El Sol*, 12 de agosto de 1923, p. 4.

Quizá estos juicios son deudores de las valoraciones de miembros de la Academia de San Carlos, ante la llegada de sus dibujos del natural durante el primer curso en Roma¹⁹⁵. Sea como fuere, este período de dubitación ha sido relatado desde el prisma de la búsqueda y la inadecuación a las pautas academicistas, pero sin abandonar los márgenes del arte oficial. Se aprecia un punto de inflexión en las narrativas aportadas por las fuentes hemerográficas y aquellas obras contemporáneas sobre la vida y obra del pintor, que representa esta fase creativa. No nos referimos al envío final que Sorolla hubo de realizar durante su pensionado, *Fray Gilabert Jofré amparando a un loco perseguido por los muchachos*, sino a un lienzo de grandes dimensiones que probablemente se propuso ejecutar tras su retorno de París¹⁹⁶.

En sí mismo *El entierro de Cristo*, con su atmósfera silenciosa de vapores de ultratumba, con sus lánguidas figuras que resbalan entre las sombras, posee extrañas cadencias. Se diría que incluso transmite desasosiego. Un cristo yacente, desarropado pese a la compañía de un San Juan compungido y una matrona deshecha, componen las figuras capitales de la luctuosa escena. Aunque, en la parte izquierda, se distingue una hilera de presencias difusas, que portan al cadáver. Un grupo de formas sinuosas, en el que convergen los tonos blancos de esta pintura. La colosal obra había sido realizada en Roma, en el estudio de Pedro Gil Moreno de Mora¹⁹⁷. Una copia en papel a la albúmina, datada en 1886, muestra el gran lienzo al fondo de la estancia. Es un inabarcable telón de fondo, que enmarca el afanado hacer de Sorolla, mientras pinta *Mesalina en brazos del gladiador*, ante la atenta mirada fotográfica¹⁹⁸. Parece algo difuso, sin embargo, el período de ejecución del santo sepelio, tanto como la cronología de una carta firmada por

¹⁹⁵ En su análisis sobre las pensiones de la Diputación Provincial de Valencia, la profesora Carmen Gracia indicaba que algunos de estos envíos desde Roma fueron rechazados y que, en consecuencia, Sorolla hubo de reemplazar aquellos seis estudios del natural por academias. GRACIA BENEYTO, Carmen: *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, p. 442.

¹⁹⁶ En mayo de 1888 la Comisión Provincial de Valencia, de acuerdo a la «7ª base del Reglamento para las oposiciones a la plaza de pensionado, acordó en su sesión de 11 de los corrientes conceder a dicho pensionado Sr. Sorolla un año de prórroga el cual podrá ultimar libremente». La base a esta resolución había sido el informe favorable que había elaborado la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos después de que Sorolla realizara el último envío preceptivo, *Fray Gilabert Jofré amparando a un loco perseguido por los muchachos*. Reproducción del oficio del Vicepresidente de la Comisión Provincial que el Sr. L. Polanco le remite a Joaquín Sorolla el 18 de mayo de 1888. Museo Sorolla, nº de inventario: CS4485.

¹⁹⁷ Carta de Joaquín Sorolla a Pedro Gil, 2 de septiembre de 1886. TOMÁS, Facundo; GARÍN, Felipe; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (Eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla: I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 55.

¹⁹⁸ Museo Sorolla. Nº de inventario: 80009.

Mariano Benlliure, en la que le dirige la pregunta: «¿Cómo se encuentra Cristo y su corte celestial?». Una alusión que podría ampliar este paréntesis cronológico¹⁹⁹.

La lóbrega escena bíblica, había sido presentada a la Exposición Nacional de Madrid en la primavera de 1887 y en torno a ella se generó un enconado debate, del que no sólo se hace eco, sino que es parte sustancial, la prensa generalista y la más especializada²⁰⁰. Las primeras alusiones en el mes de enero se producen en artículos que anuncian las propuestas de los artistas españoles; algunas de estas obras ya han sido exhibidas en un certamen previo, en Italia²⁰¹. De hecho, en marzo se publican varios artículos a propósito de una Exposición en el que, suponemos, sería el Palazzo di Belle Arti de Via Nazionale de Roma²⁰². Tanto *El Correo Militar* como *La Época* refieren la inauguración de la muestra en dicha «Exposición Artística Romana», de cuyas informaciones se dice que se basan en las noticias difundidas previamente por *El Imparcial*, a través de sus servicios de telégrafo.

En ninguno de estos diarios se alude, sin embargo, al título de la obra que el pintor presentó a la citada exposición, pero sí se indica que «el artista español, Sr. Sorolla ha tenido un éxito colosal» y que habría sido «felicitado por el Ministro de Bellas Artes y por todo el cuerpo diplomático²⁰³». Semanas después, se concluye que en los salones de Vía Nazionale «un solo cuadro ha llamado la atención: el cuadro del joven español Sorolla, que pronto admirará el público de Madrid²⁰⁴». En realidad, al certamen nacional español de la primavera, Sorolla había concurrido con otra obra, además de la ya referida: se trataba de «un estudio (desnudo). Alto 1 metro — Ancho 75 centímetros²⁰⁵». No obstante, nos inclinamos a pensar que las alusiones a esa llamativa propuesta no están

¹⁹⁹ Carta de Mariano Benlliure Gil a Joaquín Sorolla, sin datación precisa [ca. 1885-1887]. Museo Sorolla, nº de inventario: CS0617.

²⁰⁰ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, Estudio tipográfico de El Correo a cargo de F. Fernández, 1887, p. 189. En esta referencia se especifican las señas de «Montera, 9, tercero».

²⁰¹ Un ejemplo de lo primero lo encontramos en *El Día*, donde se proporcionan las siguientes referencias: «Sorolla, pensionado de Valencia, “Conducción del cadáver de Jesús desde el Calvario». «Exposición de Bellas Artes», *El Día*, 3 de enero de 1887, p. 2. Idéntico contenido es el que se reproduce en: «Exposición de Bellas Artes», *El Pabellón Nacional*, 5 de enero de 1887, p. 3; «La próxima exposición de pinturas», *La España musical*, 14 de enero de 1887, p. 94. Nótese que a principios de año el título de este colosal lienzo no es el mimo que aparecerá en el catálogo oficial de la exposición en Madrid.

²⁰² A propósito de las exposiciones en Vía Nazionale, recurrimos al siguiente capítulo de Mikel Lertxundi en el que se aborda el caso del certamen de 1884: LERTXUNDI GALIANA, Mikel: «Ardor de juventud. La colonia artística española en Roma (1880-1900)», en *Mariano Benlliure: el dominio de la materia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 33-43, p. 38.

²⁰³ «Del exterior», *El Correo Militar*, 14 de marzo de 1887, p. 2; «Noticias generales», *La Época*, 14 de marzo de 1887, p. 3.

²⁰⁴ «Noticias generales», *La Época*, 25 de abril de 1887, p. 4.

²⁰⁵ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, Estudio tipográfico de El Correo a cargo de F. Fernández, 1887, p. 189.

relacionadas con dicho estudio, sino, más bien, con la escena bíblica que escapaba a los convencionalismos iconográficos y que, como indica *La Dinastía* generaba cierta contrariedad en el espectador, pues «no tenemos costumbre de verlo de este modo, y nos cuesta trabajo romper con la tradición pictórica²⁰⁶».

En esta misma línea, *El Imparcial* continúa incidiendo en el factor sorpresa, en lo inesperado, al referir determinadas piezas de la muestra artística como la *Visión del Coloseo*, de José Benlliure; la *Entrada de los bárbaros en Roma*, de Ulpiano Checa; e, incluso, la obra de Joaquín Sorolla²⁰⁷. Este sentimiento de expectación no impide que algunas redacciones confirmen viejos augurios, es decir, que vean en el autor de *El entierro de Cristo* al merecido heredero de *Dos de Mayo*, de cuya última obra «según noticias de Roma y de Madrid» se «cuentan maravillas²⁰⁸». Los rumores parecen honrar inicialmente a este discípulo de Francisco Pradilla, que ha plasmado con «tono vigoroso» y «ejecución segura» un lienzo de gran tamaño con «tintes poéticos penetrantes²⁰⁹». A propósito de estos contenidos, *El Boletín del Centro Artístico de Granada* considera a Joaquín Sorolla «más poeta que pintor», es decir, que el misticismo lírico que reúne la obra eclipsa a lo pictórico²¹⁰. Su propuesta será descrita, también, como «un cuadro severo e imponente, que conmueve²¹¹».

Esta reinterpretación del tema clásico sobre el santo entierro sorprende fuera de todo pronóstico a Balsa de la Vega, con «una bellísima nota de color y sentimiento religioso», que constituía una de las «últimas, o cuasi las últimas manifestaciones de un arte que se había hecho tradicional entre nosotros» y llegó a obtener una segunda medalla en el certamen de 1887²¹². Una vez fueron revelados los premios del jurado, los halagos a Sorolla subrayan la valentía del creador, al plantear una composición tan arriesgada, incluso una forma de ejecutar «en extremo atrevida y original²¹³». En este mismo artículo para la *Revista de España*, José Ramón Garnelo desliza algunas advertencias a «este

²⁰⁶ «La Exposición Nacional de Bellas Artes. III», *La Dinastía*, 26 de mayo de 1887, p. 2.

²⁰⁷ «La inauguración», *El Imparcial*, 22 de mayo de 1887, p. 2.

²⁰⁸ L.A: «Barcelona artística», *La Dinastía*, 5 de abril de 1887, p. 2.

²⁰⁹ LUPERCIO: «Crónica hebdomadaria», *La Hormiga de oro*, 11 de junio de 1887, p. 373.

²¹⁰ TEJNÓFILO: «La Exposición Nacional de Bellas Artes. II», *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 1 de julio de 1887, p. 3.

²¹¹ FERNÁNDEZ BREMÓN, José: «Exposición de Bellas Artes», *El Liberal*, 22 de mayo de 1887, p. 2.

²¹² Balsa de la Vega, Rafael: «Crónica general. Retrato de Muñoz Degrain pintado por Joaquín Sorolla», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de abril de 1900, p. 10. Sobre la obtención de la segunda medalla: «Los premios de Bellas Artes», *La Época*, 23 de junio de 1887, p. 2; «Ampliación de premios», *El País. Diario republicano-progresista*, 24 de junio de 1887, p. 2; «Nuestros grabados», *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, p. 570.

²¹³ GARNELO, José R.: «Exposición Nacional de Bellas Artes (1887)», *Revista de España*, mayo de 1887, p. 452.

genio, joven y poco maduro» en lo referente al aspecto desdibujado de algunas figuras y la sensación de vacuidad del cuadro, que pudo darle la apariencia de una pieza extraña e incompleta, en la muestra que se exponía en el conocido palacio del Hipódromo²¹⁴. Respecto al tratamiento inusual de las figuras, también *La Ilustración Católica* indica que el «cuerpo de Cristo no ha sido estudiado bien» ya que el grupo de «la Virgen y San Juan aparece algo borrado²¹⁵».

Si bien algunas redacciones acompañaron sus halagos a *El entierro de Cristo* de esas sugerencias que en el futuro habrían de convertirlo en un reconocido pintor, en el mes de julio surgen textos mucho más críticos. Especialmente reseñable fue el impacto de la publicación de un artículo de Isidoro Fernández Flor en el que asegura que «si como pintor ha progresado el Sr. Sorolla, como artista su obra de esta Exposición es inferior al *Dos de Mayo*; porque allí, a pesar de muchos enormes defectos había brío, movimiento, espíritu, drama²¹⁶». En esta contundente crítica, Fernanflor considera la obra inacabada, un «boceto gigantesco», expresión que ya había sido utilizada por *La Ilustración Artística* a mediados de junio, para referirse no sólo a la obra de Joaquín, sino también a la *Visión del Coloseo* de José Benlliure Gil²¹⁷. No resulta complejo recopilar textos, como aquella conferencia de 1923, que Jorge Manach pronuncia en la Asociación de Pintores y Escultores de la Habana. Un ejemplo más de aquellos textos en los que se prueba y justifica en qué medida «la promesa del *Dos de Mayo* pareció defraudada²¹⁸». Algunos de estos juicios se volcaron incluso en obras de inspiración académica. Sería el caso de la obra del barón de Alcahalí, presentada a los juegos florales de Lo Rat Penat de 1894, en la que el autor prefiere pecar de escueto en el comentario de *El entierro de Cristo* y *El Boulevard* (1890), omitiendo las ejecuciones menos afortunadas, pues «los consideramos inferiores a *La defensa del Parque*²¹⁹». Todo este repertorio de críticas y alusiones a la

²¹⁴ La Exposición Nacional de 1887 fue la primera que se celebró en Palacio de las Artes e Industrias próximo al centro hípico. *Pintores valencianos en las escuelas de Roma y París 1870-1900*, catálogo de exposición, Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya, 1990, p. 11. Balsa de la Vega, Rafael: «Crónica general. Retrato de Muñoz Degrain pintado por Joaquín Sorolla», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de abril de 1900, p. 10.

²¹⁵ «Pintura religiosa. En la actual exposición», *La Ilustración Católica*, 15 de junio de 1887, p.

²¹⁶ FERNANFLOR: «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de julio de 1887, p. 7.

²¹⁷ «Nuestro arte moderno. Temores y esperanzas», *La Ilustración Artística*, 13 de junio de 1887, p. 194. Al repasar la composición y ejecución de las obras de Sorolla y José Benlliure Gil, el articulista subraya una tendencia: «hoy por desgracia prevalece entre tantos jóvenes pintores, que se imaginan que han de conseguir los efectos del primer pintor naturalista del mundo intentando comenzar por donde él acabó!»

²¹⁸ MANACH, Jorge: «Joaquín Sorolla», *Cuba Contemporánea*, noviembre de 1923, p. 279.

²¹⁹ BARÓN DE ALCAHALÍ: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1896, p. 310.

promesa artística truncada, articula narrativas en torno a la noción de fracaso, que rápidamente va a ser asimilada por los autores contemporáneos e irá componiendo aquel artefacto cultural de tintes legendarios sobre la figura pública del pintor y sobre su fama.

Ninguna de las obras con voluntad biográfica a las que se ha aludido en este epígrafe evitan la referencia a la concatenación de desafortunadas decisiones que lastraron tanto la composición, como la ejecución, de este gran lienzo de Sorolla y que, según relatan, estuvieron motivadas por un exceso de atrevimiento, con motivo de la urgencia de crecer como artista. Tampoco les son ajenas las marcas del decepcionante desenlace de aquel cuadro en el que Sorolla trabajó desde su retorno de París. Todo ello perfila los contornos de un craso error, de un fracaso ineludible que buena parte de los autores atribuye a la perniciosa influencia del «ambiente de Roma» en el ánimo del pintor, al punto de hacer «traición a su temperamento, que mejor acusaba una filiación directa respecto del *Españoleto* y de Velázquez²²⁰».

El propio Joaquín Sorolla refiere en una entrevista, ya citada, cuan demoledores resultaron algunos de los juicios más severos emitidos tras la acogida de su pintura en Madrid: «Lo que me dieron fue una soberana “paliza” los críticos. Todos dijeron que la obra no valía nada. Yo me harté de llorar como un chiquillo. Había puesto en el cuadro aquel todos mis entusiasmos juveniles²²¹». Su testimonio no avala, necesariamente, esta lectura a propósito del «fracaso», sino las huellas de una experiencia, casi traumática, en los inicios de su trayectoria; los ecos de un fenómeno mediático que le condujo a un sentimiento de vergüenza²²². En este sentido, la *Revista Popular de conocimientos útiles*

²²⁰ GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1913, p. 11. Por lo que se refiere a la noción de fracaso en las obras de otros autores contemporáneos, Rafael Doménech había sido uno de los primeros en subrayar sus raíces en el impacto de la «sugestión del ambiente artístico italiano». DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910, pp. 13. Beruete sortea la alusión al fracaso en su obra de 1921, aunque sí refiere que el cuadro «fue muy discutido». DE BERUETE, Aureliano: *Sorolla*, La Estrella, 1921, p. 13. Blanca Pons-Sorolla recoge los argumentos de Beruete y Doménech para contextualizar la exposición de la obra en el certamen nacional de Madrid, no obstante, relativiza la dimensión de este desafortunado desliz al indicar que la obra también gozó de algunos halagos en la prensa. PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s.l, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 88.

²²¹ DE CASTRO, Miguel: «La última interviú con Sorolla», *Las Provincias*, 21 de agosto de 1923, p. 5.

²²² EL DUENDE DE LA COLEGIATA: «Sorolla», *Por esos Mundos*, 1 de junio de 1913, p. 681. En esta entrevista Joaquín Sorolla asegura que «para evitar las cuchufletas de mis compañeros, me retiré a un pueblo de Italia que se llama Asisi». Más adelante asegura que experimentó intensas emociones: «dolorido, ¿no? ...amargado». No obstante, la acogida de su obra por determinados críticos artísticos y periodistas le condujo a revisar su hacer con incertidumbre: «me dediqué a estudiar, porque entonces me convencí de que lo que yo creía que sabía no era nada». En el transcurso de esta entrevista Sorolla manifiesta cierto pensamiento histórico a propósito las oscilaciones del gusto artístico a lo largo del siglo XIX y en qué medida esto afecta a la trayectoria de los creadores. En Asís estrecharía su relación personal con el pintor José Benlliure Gil, así lo demuestra una carta de enhorabuena que el paisano dirige al matrimonio Sorolla

sugiere una interesante clave desde la que plantear una aproximación al fenómeno que rodeó esta narrativa a propósito del desastre, pues indica que la obra había sido «objeto de grave controversia entre los artistas²²³».

Advertimos estas facciones en un artículo que *El País* publica en el mes de julio, a propósito de la colonia de artistas españoles en Roma. En este texto se perfilan las confrontaciones entre los partidarios de Francisco Pradilla y los de José Villegas, quedando aparte un grupo heterogéneo en el que se distingue la figura de Vicente Palmaroli, el director de la Academia de España en Roma²²⁴. Según lo dicho en este artículo existían algo más que dimes y diretes entre los adeptos de las dos grandes facciones. De hecho, se habla de una auténtica «guerra civil» que dividía el panorama artístico. El articulista asegura que el objeto de confrontación rebasaba un debate a propósito de técnicas pictóricas y maestría. Es decir, que la pugna llegó a bascular hacia «quién cobra más», en lugar de cuestionarse «quién pinta mejor». En este sentido, se confirma que es Villegas quien podría atribuirse dicho mérito, si bien se dice de Pradilla que «es el más ilustrado de los pintores españoles». Se repara, además, en un matiz sugerente. El virtuosismo de Pradilla podría haberse visto ensombrecido, en algunas críticas artísticas, por la escasa admiración de periodistas como Fernanflor, quien pudo haber juzgado «*La rendición de Granada* con propósito deliberado de singularizarse». Este roce explicaría, sólo de forma parcial, el tono del artículo dirigido a su discípulo, cinco años más tarde. No obstante, se advierten otras manifestaciones de este conflicto entre villeguistas y pradillistas, que envuelven los juicios emitidos sobre *El entierro de Cristo*.

Pese al aluvión de críticas que Sorolla pudo llegar a recibir con motivo de la difusión del artículo de Isidoro Fernández Flórez e, incluso, de un folleto elaborado por el pintor José Nin y Tudó es posible encontrar otro tipo de juicios. Si se consulta la correspondencia conservada en el Museo Sorolla con el señor Berruguete, comprobamos que, también, fueron difundidas en la prensa contemporánea testimonios de apoyo al joven artista valenciano. Un ejemplo de ello es la carta de su maestro Pradilla, con la que

García antes de que se establecieran definitivamente en Madrid en el otoño de 1889. Carta de José Benlliure Gil a Joaquín Sorolla, 3-6-1889, Museo Sorolla, nº de inventario CS0565.

²²³ RUÍZ AGUILERA, Ventura: «Exposición de Bellas Artes de 1887», *Revista Popular de conocimientos útiles*, 17 de julio de 1887, p. 25.

²²⁴ LUCTUS: «Nuestros artistas en Roma», *El País. Diario republicano-progresista*, 17 de julio de 1887, p. 2.

le habría respondido en el mes de junio²²⁵. En esta misiva el maestro se confiesa contrariado por el juicio de un «jurado que ha coronado las mayores aberraciones». Intenta alentar a su discípulo, no sin antes recordarle la disyuntiva ante la que se enfrenta todo creador, decantándose entre producir como «artista o mercachifle falsario». Para ello habrá de elegir entre «el aplauso fácil» o «la propia y justa satisfacción». Unas semanas más tarde, a principios de julio, Berruguete escribe a Sorolla a propósito de la acertada publicación de esa correspondencia en la prensa, que «no estaba destinada a la publicidad», sino orientada a «prodigar a Ud. consuelo».

Nada se especifica en este texto a propósito de la fecha y medio en los que se difundió la carta. Únicamente se dice que habían aparecido en las columnas de «dos acreditados periódicos de esta capital». Sin embargo, es posible hallar al menos una de estas reproducciones en *El Liberal* a finales de junio²²⁶. Días después, *La Correspondencia de España* anuncia la aparición de un breve folleto elaborado por José Nin y Tudó, en el que se plantea un análisis crítico del lienzo de Sorolla. Nin y Tudó. El afamado pintor de historia, autor de grandes lienzos, como *Los héroes de la Independencia española* (1876) y de retratos de grandes hombres de la nación, como el general Espartero y el político Emilio Castelar, defendía al jurado contra los embistes de Pradilla. Insistía en su legitimidad y buen criterio, en la concesión de esa segunda medalla y de todas las correcciones que se le hubieran podido sugerir al aspirante²²⁷. Su texto no sólo facilitará una notable difusión de sus juicios a propósito de la obra de Sorolla, sino también un relato que iría dando forma a la incipiente fama del pintor valenciano:

Notable bajo todos los conceptos es la última hoja que acaba de publicar el distinguido pintor Sr. Nin y Tudó, en contestación a la carta del ilustre autor del cuadro *Doña Juana la Loca*. En ella, y con razones sólidas, ataca duramente el cuadro del Sr. Sorolla *El entierro de Cristo*, y hace una valiente y brillante defensa de los pintores que han obtenido premio en la actual Exposición de Bellas Artes. Desde mañana martes dicha hoja se repartirá gratis a los que visiten la Exposición²²⁸.

²²⁵ Carta de P. de Berruguete a Joaquín Sorolla, 6 de julio de 1887, Museo Sorolla, nº de inventario: CS0726. Carta de Francisco Pradilla a Joaquín Sorolla, 12 de junio de 1887. Museo Sorolla, nº de inventario: CS4810. Al considerar la fecha de la publicación del artículo de Fernanflor y la relativa a esta carta de Pradilla podría llevar a suponer que algunos de estos juicios y debates se habrían producido en el seno de la Academia de San Fernando antes de ser mediatizados. Por otro lado, esta misiva es una respuesta a una carta de Sorolla, probablemente del día 31 de mayo, en la que podemos suponer que el joven pintor le pide consejo sobre cómo encauzar su carrera artística tras los resultados y las primeras reacciones que se produjeron tras la Exposición Nacional de 1887.

²²⁶ «Una carta de Pradilla», *El Liberal*, 28 de junio de 1887, p. 2.

²²⁷ OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, p. 485-486.

²²⁸ *La Correspondencia de España*, 5 de julio de 1887, p. 3.

Las notables resonancias sobre los medios de comunicación de masas de este tipo de fuentes impresas, no es un signo de su carácter representativo, en el marco de la Academia, ni en la crítica artística en su totalidad, ni siquiera teniendo en cuenta su efectiva divulgación. La referencia al fracaso de Sorolla no vertebra, como esencia, un criterio uniforme ni un juicio homogéneo, sino las marcas de una disputa que envuelven a la obra de arte. Por otro lado, este episodio de conflicto no parece ser la reacción al desmesurado atrevimiento del artista en su composición o ejecución. Es decir, los elementos más provocativos de su propuesta difícilmente pudieron llegar a ser proporcionales a la dimensión de esta pugna que, en palabras de Ventura Ruíz Aguilera, generó un clima de «controversia». Sorolla había dirigido al certamen una obra que, si bien ofrecía una evidente transgresión de pautas convencionales, se encauzaba en los márgenes de la pintura oficial. Tanto es así, que había sido premiada con la misma distinción que obtuvo por *Dos de Mayo* (1884)²²⁹.

Cuesta advertir las aristas del fracaso como experiencia individual, más que como aquel escándalo avivado por la prensa, que es signo de una polémica enraizada en las transformaciones de las tendencias y gustos estéticos a finales del ochocientos. Un suceso capaz de enfrentar a dos eminentes artistas y sus fehacientes redes clientelares, en un conflicto de bandos por cierta primacía artística²³⁰. Teniendo presente este clima, no se puede obviar que el volumen de muestras de admiración y reconocimiento, que se brindaron a Sorolla, durante la primavera, fue significativo. También es cierto que aquellos pintores y periodistas que prefirieron liderar una cruzada contra Pradilla, defendiendo la arriesgada apuesta de su discípulo, contaron con un ambiente receptivo a sus críticas. Su apoyo, en el mes de julio, quedaba legitimado por la autoridad artística que detentan y el hábil manejo de recursos comunicativos.

En cualquier caso, los defensores de *El entierro de Cristo* también gozaron de visibilidad en las fuentes impresas del momento. Un buen ejemplo a ello es la publicación del catálogo paródico de Juan de Zabala, en el que se ha acompañado el título de este

²²⁹ Según se indica en el capítulo IV del Reglamento de Exposiciones Generales de Bellas Artes que se encuentra anexo al catálogo oficial de la exposición de 1887: «Para las medallas de segunda, en una de plata, un diploma y la tasación de 2.500 a 4.000 pesetas». *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de El Correo, pp. 250 y 151.

²³⁰ Rafael Doménech había referido que la exposición de esta obra fue «motivo de escándalo en España», sin embargo, su juicio sortea las raíces exógenas de este fenómeno de carácter sociocultural y parece más próximo a subrayar una agitación interna del creador, que se debate entre la influencia de Domenico Morelli y la ejecución de Jules Bastien-Lepage en un momento en que la demanda artística española se ve atravesada por pautas muy precisas. No obstante, su juicio es muy oportuno para explorar a los temores del artista en esta fase de su trayectoria. DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910, p. 13.

inmenso lienzo, de los siguientes versos: Por más que digan, Joaquín, / vale tu Cristo un millón, / ¡eso es pintar, y valer, / y tener inspiración!²³¹». También se plantea una defensa a la arriesgada propuesta de Sorolla en este prólogo de *¡¡¡Acabaditos de premiar!!!*, insistiendo en la miopía del jurado y buena parte de los críticos artísticos, que no han sabido apreciar la propuesta de Sorolla, casi más en lo relativo a su acogida, que por el valor de su medalla de segunda clase. Pese a la falta de un reconocimiento oficial unánime, siguieron proliferando los augurios sobre su triunfo, primaba el cariz de sus propuestas y el margen de perfectibilidad de su técnica, teniendo en cuenta la etapa formativa del creador. Para algunos medios, como la *Revista Contemporánea*, el principal signo del «éxito completo» que llegaría a conquistar en un futuro lo constituía el hecho de que Sorolla ya había aprendido a «vencerse a sí mismo»²³².

1.3 Tribuno del pueblo: entre la política, el periodismo y la literatura

En la introducción a su obra a propósito del movimiento «demo-republicano» isabelino, Florencia Peyrou rescata la noción de «tribuno del pueblo, que en 1862 sugiere Juan Rico y Amat. Pretendía aproximarse a la construcción de ciertas imágenes críticas, contra las prácticas de estos sectores, por parte de los grupos más moderados del liberalismo»²³³. Considerados artífices del tumulto y la revuelta popular, agitadores, instigadores del caos y la discordia, su proyecto político aspiraba, en realidad, a «crear las condiciones para un ejercicio real de la soberanía popular y la libertad»²³⁴. En su análisis, Peyrou cita de forma reiterada *La historia de la revolución española (Desde la guerra de la Independencia a la Restauración en Sagunto) 1808-1874*, de Vicente Blasco Ibáñez. La considera una muestra de aquella obra interesada en recordar la trayectoria del progresismo y republicanismo español que, en clave de relectura del pasado nacional,

²³¹ DE ZABALA, Juan P.: *¡¡¡Acabaditos de premiar!!! Catálogo completo de la Exposición de Bellas Artes con la crítica en verso de todos los cuadros*, Madrid, Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1887, p. 100. En el prólogo de esta publicación —en concreto, en la sexta página— el autor también refiere una suerte de injusticia: «Discutan los pintores / en buena hora, los premios concedidos, / al llegar a este punto, / yo saludo al Jurado, con silbidos, / pues merece / silbarse en este asunto, / por más que reconozca que al silbar, / hay que hinchar los carrillos y soplar. / ¿Más, qué queréis? No puedo remediarlo, / y tengo, aunque no quiera, que silbarlo; / pues digo con franqueza, / que no sabe el Jurado lo que hizo / no premiando a Sorolla su pintura, / que es para *inter nos* mágico hechizo / en dibujo, colores y factura».

²³² DE LLANOS, L.: «Joaquín Sorolla Bastida», *Revista Contemporánea*, julio de 1887, p. 11.

²³³ RICO Y AMAT, Juan: *El libro de los diputados y senadores. Juicios críticos de los oradores más notables desde las Cortes de Cádiz hasta nuestros días*, con la inserción íntegra del mejor discurso que cada uno de ellos ha pronunciado, tomo I, Madrid, Establecimiento tipográfico de Vicente y Lavajos, 1862, p. 276.

²³⁴ PEYROU TUBERT, Florencia: *Tribunos del pueblo: demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008, p. 13.

perseguía claros fines propagandísticos. En este proyecto de inspiración historicista se asociaba el arranque del proceso revolucionario con una potente «epopeya histórica». Tal conjunto de hechos gloriosos, impulsados por el «genio nacional», se describe como un punto de inflexión, como significativo hito que marca el fin de un dilatado letargo. También, como la reacción ante los poderes de dos peligrosas rémoras. El autor subraya que esta somnolencia inducida y patológica sumió al pueblo en un estado de inanición durante siglos. Si bien su despertar resonó con fuerza en la Europa Occidental: «sus bostezos fueron rugidos que admiraron al mundo, que no creía encontrar una nación tan heroica y libre en aquella que por tanto tiempo había sufrido pacientemente a los reyes y los papas²³⁵».

Los propósitos que motivan esta obra se concretan al final de dicha introducción. Entre ellos destaca la voluntad de narrar una historia sobre el proceso revolucionario, que empieza con la Guerra de la Independencia y se mantiene inconcluso hasta el futuro advenimiento de la república. Entre ambos horizontes se identifican ciertos períodos oscuros, quizá uno de los más denostados por el autor es la llamada «interinidad monárquica», que habría truncado el prometedor desarrollo de la revolución en el último cuarto del siglo XIX²³⁶. Como apunta José Luis León Roca, la faceta como historiador de Blasco no nos ofrece abundantes muestras de su producción, más bien se restringe a este proyecto editado por La Enciclopedia Democrática. No obstante, pese al limitado alcance de esta dimensión, sí puede apreciarse una continuidad por lo que se refiere a los propósitos perseguidos. La crítica política vertida contra la Restauración en el último capítulo, introduce una actitud determinante en su quehacer periodístico, durante las próximas décadas²³⁷. Precisamente sería el diario fundado en 1894 el que le brindó un valioso recurso combativo contra la monarquía, así como una capacidad de propagación de mensajes incuestionable, en la lucha contra el sistema político implantado en 1874²³⁸.

Como tribuno del pueblo, el autor de *La historia de la revolución española* puede resultarnos un tanto anacrónico: la forzada aplicación de un concepto que ha sido analizado en relación a distintos procesos políticos y sociales durante la época isabelina. No falta razón, pues el nacimiento de Blasco Ibáñez hemos de situarlo un año antes del

²³⁵ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Historia de la revolución española (Desde la guerra de la Independencia a la Restauración en Sagunto) 1808-1874*, Vol. I. Barcelona, La Enciclopedia Democrática, 1890, p. 60. En adelante la obra aparecerá citada como: *Historia de la revolución española...*

²³⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Ídem*, Vol. III, p. 877.

²³⁷ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Tres de enero de 1874», *El Pueblo*, 3 de enero de 1895.

²³⁸ LEÓN ROCA, José Luis: *Vicente Blasco Ibáñez: Anti-Restauración y Pro-República*, Valencia, Ediciones León Roca, 1979, p. 10.

triunfo de la Gloriosa. Sin negar lo anterior, justificamos este uso en nuestro proyecto dada la existencia de unas constantes. Su impronta se manifiesta, por ejemplo, en ciertas visiones críticas, a propósito de determinadas prácticas de los sectores republicanos. Unas manifestaciones que, hemos considerado, constituyen un repertorio de imaginarios con desbordantes proyecciones, más allá de las décadas centrales de la centuria²³⁹. No obstante, el interés por rescatar esta noción no se debe a un propósito por reconsiderar la historiografía disponible, sobre la militancia y ejercicio de la política del líder federal valenciano. A pesar de ello, consideramos muy sugerente esta posibilidad desde una perspectiva de la historia cultural de la política y de los estudios sobre la celebridad. Especialmente, si se tiene en cuenta las intersecciones que se producen en el marco de ciertos acontecimientos, como pudieran ser las luchas entre sorianistas y blasquistas a principios del siglo XX²⁴⁰.

Por tanto, podría decirse que una de nuestras motivaciones en este apartado consiste en reparar en cierto legado. Es el caso de algunas imágenes sobre la acción del republicanismo más radical. Esas y otras representaciones articularon relatos en torno a este sujeto, cuyas bases alimentaron su reputación y dieron forma a notorias proyecciones a finales de la centuria. En este sentido, a lo largo de los capítulos se intentará un ejercicio de aproximación a Blasco Ibáñez, como figura pública, interesándonos por el proceso de construcción de su fama a finales del siglo XIX. Si bien esto implica, necesariamente, volver sobre ciertas dimensiones sociopolíticas y culturales de este personaje, advirtiendo las intersecciones que se producen respecto a sus múltiples facetas.

En la definición al término «republicano» del *Diccionario de los políticos* (1855) de Juan Rico y Amat, se dice que éste sería el «apóstol de la propaganda democrática» y

²³⁹ En este sentido, Florencia Peyrou subrayó el modo en que determinados proyectos editoriales de eminentes demócratas y republicanos, interesados en el estudio histórico del ochocientos, demostraron una notable capacidad evocadora. En realidad, *Historia de la revolución española* (1890-1892) seguía la estela de las numerosas publicaciones del político e historiador Miguel Morayta, como *Historia general de España, desde los tiempos antehistóricos hasta nuestros días* (1886); incluso, de las obras de Francisco Pi y Margall, algunas tan monumentales como *Historia de España en el siglo XIX. Sucesos políticos, económicos, sociales y artísticos, acaecidos durante el mismo. Detallada narración de sus acontecimientos y extenso juicio crítico de sus hombres* (1902), publicada de forma póstuma. Por otro lado, podemos reparar en obras tan significativas para el republicanismo como la *Historia del partido republicano español, de sus propagandistas, de sus tribunos, de sus héroes y de sus mártires* (1892-1893), de Enrique Rodríguez Solís. PEYROU TUBERT, Florencia: *Tribunos del pueblo: demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008, p. 18.

²⁴⁰ Los incidentes contra Rodrigo Soriano resultan un ejemplo paradigmático en esa posible línea de estudio, de la que ahora no nos ocuparemos. Al mencionar esta posibilidad, se tiene plena consciencia sobre la extensa bibliografía publicada durante los siglos XX y XXI en relación a la actividad política de Blasco. Sirve como ejemplo de actualidad: FERRANDO, Antoni: *Llorente i Blasco Ibáñez: entre la política i la literatura*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2021.

que dicho sujeto asume la misión de «predicar la doctrina republicana²⁴¹». El jurista hace hincapié en este propósito de evangelizar a las masas, que, en la práctica, se efectuaría según los más variados recursos. A lo largo del ochocientos, habían ido surgiendo numerosas publicaciones, cuyo formato de catecismo remarcaba esta «tradición misional» entre los círculos republicanos²⁴². Se perseguía el objetivo de divulgar un dogma salvífico, susceptible de atraer a nuevos electores e insuflarles el ánimo necesario con el que liberar a la nación española de sus lastres. En este contexto advertimos el empleo de una retórica, que resignificaba los cultos y liturgias católicos, sustituyéndolos por otros que pretendían implantar las bases de un credo, de carácter laico, en aquellos últimos años del siglo. La devoción de estas masas –profundamente heterogéneas– se canaliza hacia la figura de «grandes hombres» de la política. Es un profundo sentimiento, situado a medio camino entre la veneración y la fascinación del correligionario, lo que podemos percibir en el testimonio de Emilio Gascó Contell. El biógrafo y «amigo» compartió en la introducción a su estudio un recuerdo infantil, que ubica cautelosamente en torno a 1905, cuando asistía con su padre a una reunión popular, celebrada en un casino republicano del Grao de Valencia, probablemente instalado sobre las dependencias de un almacén de salazones. Este jovencísimo admirador se funde con una multitud inflamada por el «histerismo colectivo» y experimenta el primer encuentro con Blasco Ibáñez en aquel «Centro Universal»:

Me llevaba sobre uno de sus hombros; y entre aquella marea clamorosa de gentes humildes –por lo común, trabajadores del puerto, pescadores, toneleros– que acudían a escuchar la palabra del “maestro”, yo me sentía feliz de poder contemplar, por fin, a Don Vicent, personaje del que oía hablar en casa y fuera de casa a todas horas y que mi infantil imaginación representaba cual un verdadero demiurgo²⁴³.

No se trata éste de un testimonio aislado. En el texto introductorio a su biografía, Ramiro Reig se sirve de un escrito de Max Aub para presentar al aclamado orador que,

²⁴¹ RICO Y AMAT, Juan: *Diccionario de los políticos, o verdadero sentido de las voces y frases más usuales entre los mismos, escrito para divertimento de los que ya lo han sido y enseñanza de los que aún quieren serlo*, Madrid, Imprenta de F. Andrés y Compañía, 1855, p. 298.

²⁴² A este respecto, la profesora Pura Fernández cita algunos ejemplos, como *Catecismo patriótico republicano* (1888). FERNÁNDEZ, Pura: “Las Cortes de Cádiz en la historiografía del republicanismo finisecular: Vicente Blasco Ibáñez y Enrique Rodríguez Solís”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 10, 2002, pp. 15-43, esp. p. 17. Estas publicaciones se contextualizan en la notable proliferación de catecismos con una nueva funcionalidad desde la segunda mitad del siglo XVIII y, especialmente, en la utilización de este formato por sectores republicanos y socialistas durante el ochocientos. MORALES MUÑOZ, Manuel: *Civilismo y urbanidad en la catequística del siglo XIX* In: *Famille et éducation en Espagne et en Amérique Latine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2002 [en línea].

²⁴³ GASCÓ CONTELL, Emilio: *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez: agitador, aventurero y novelista*, Valencia, Ajuntament de València, 2012 [1957], p. 28.

asegura, era percibido entre las masas populares como una suerte de profeta, como un auténtico ídolo²⁴⁴. Para Gascó Contell, la adoración que Blasco recibe a partir de la década de los ochenta del siglo XIX, en la ciudad natal, parece obedecer a «sus dotes innatas de tribuno, su verbo cálido y apasionado, su imaginación de artista²⁴⁵». Todo ello le permitía granjearse la atención de los asistentes, agrandando el número de nuevos electores para sus filas y, en un sentido más amplio, de entusiastas seguidores de su figura. De tal manera, la anécdota en el casino de Poblados Marítimos se convierte en el medio de acceder a ciertas emociones. Unos recuerdos sumamente preciados para el biógrafo, pues se trata de la primera visión directa de aquel personaje célebre, que hasta el momento sólo conocía por mediación de la habladuría y el rumor. Un medio de construir su conocimiento que dejaba a la imaginación la delicada tarea de construir su apariencia.

Por otro lado, puede recalcarse que, habiendo revisado este acontecimiento con la distancia de los años, el autor decide calificarlo como: el «primer espectáculo de masas al que yo asistía²⁴⁶». La capacidad de congregación del aclamado propagandista era evidente. La muchedumbre se aglomeraba en torno a él en mítines callejeros, algunos incluso alcanzaban a escucharlo en casinos republicanos, ateneos, plazas de toros y teatros. Indagando con maestría, el profesor Reig comenzó a cuestionarse en sus investigaciones sobre la efectiva implantación del republicanismo blasquista en la sociedad valenciana²⁴⁷. A partir de su enfoque, interesado en una historia social de la política, fue identificando algunas de las variables clave para el significativo apoyo de grupos sociales tan diversos. Al punto de que podría considerarse que, en el último lustro

²⁴⁴ REIG, Ramiro: *Blasco Ibáñez*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, p.16

²⁴⁵ GASCÓ CONTELL, Emilio: *Op. cit.*, 2012, p. 59.

²⁴⁶ GASCÓ CONTELL, Emilio: *Ídem*, p. 30. Según parece desvelarnos su hijo, Emilio Gascó García, el autor quedaría prendado por aquel verbo fogoso de don Vicente, convirtiéndose en un fiel practicante del blasquismo. Quizá sea oportuno rescatar la noción de espectáculo como instrumento de unificación sugerida por el filósofo Guy Debord. DEBORD, Guy: *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967. A propósito de los espectáculos de masas: AMORÓS, Andrés y JDÍEZ BORQUE, José María: *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999; BAKER, Edward y CASTRO ALFÍN, Demetrio: «Presentación. Espectáculos en la España contemporánea: de lo artesanal a lo cultural de masas», *Ayer*, nº 72, 2008, p. 18. En esta última referencia se alude a ciertos momentos transicionales que precedieron a la consolidación de una cultura de masas en España, en los que el ámbito callejero concentró un notable protagonismo. Si bien se cita la contribución de las publicaciones periódicas a este proceso, consideramos que los planteamientos populistas de la eferescente política de masas también suponen un horizonte a considerar en las últimas décadas del siglo XIX.

²⁴⁷ Resulta fundamental su estudio de la movilización de las masas populares en: REIG, Ramiro: *Obrers i ciutadans: blasquisme i moviment obrer: València 1898-1906*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982.

del ochocientos, el blasquismo pudo llegar a tener un carácter monopolizador en el seno del republicanismo valenciano²⁴⁸.

José Martínez Ruíz nos proporciona un retrato bien parecido en su obra *Valencia* (1941) del escritor fecundo que «fabricaba cantidad de prosa clara y enérgica» y que constituía otra facies de ese ídolo de masas. Pese al tiempo transcurrido, su capítulo evocaba la juventud de un trabajador incansable que creó «la Naturaleza valenciana». Rememora en su texto a un joven robusto, de expresión vivaz y ademanes enérgicos, cuya «barba de ébano» y sus «ojos relampagueantes» componían sus rasgos más representativos y, hasta cierto punto, un destello de exotismo, pues los asocia al semblante moruno²⁴⁹. Azorín había ofrecido en aquellas líneas un retrato discontinuo de Blasco que, si bien omitía otras dimensiones del personaje, conservaba la potencialidad de conectar distintos momentos de su trayectoria. De hecho, este pasaje de su obra de 1941 lo integran un conjunto de valiosas impresiones, que no sólo se preocupan de la transformación física del escritor fallecido. Se distinguen los confusos contornos de un vínculo personal, que abarcaba tanto los desacuerdos, como la admiración. También cierto carácter impetuoso y una mirada aguda, que conecta lo regional con una voluntad de universalidad. El pasado y el porvenir se aplanan en su juicio, quizá en un intento por encontrar las esencias del afamado literato. En cualquier caso, el autor de *La voluntad* (1902) ha esbozado en este texto la imagen del joven novelista, que por aquel entonces era autor de las novelas valencianas y un poderoso revulsivo para las multitudes.

Esta descripción guarda una cierta semejanza con la que décadas antes había ofrecido Rubén Darío en *España contemporánea* (1901), donde perfila al valenciano atendiendo a su «contextura maciza, cabelludo y de bravas barbas, ojo fino que va a lo hondo²⁵⁰». Repararnos en estos retratos sin perder de vista el fenómeno casi devocional que se va articulando. En este sentido, no sólo es posible identificar una figura pública hacia la que se dirigen distintas muestras de admiración, rayando incluso en lo idolátrico, sino que puede llegar a percibirse indicios de cierta confianza con respecto al carácter transformador o de arranque de procesos de este personaje. Un matiz que reunía el ya

²⁴⁸ Un reciente estado de la cuestión a propósito de los republicanismos valencianos, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta 1939, en el que éstos son concebidos «no sólo como fuerza política sino también como movimiento cultural» sería: GUTIÉRREZ LLORET, Rosa y VALERO GÓMEZ, Sergio: «Los republicanismos valencianos: Balance historiográfico y estado de la cuestión» en *El republicanismo en el espacio ibérico contemporáneo: Recorridos y perspectivas*, Madrid, Casa de Velázquez, 2021, p. 168 [en línea].

²⁴⁹ AZORÍN: *Valencia*, en *Obras completas*, vol. VI, coordinadas por Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1962, p. 95.

²⁵⁰ DARÍO, Rubén: *España contemporánea*, París, Garnier Hermanos, 1901, p. 224.

citado término de demiurgo, empleado por Gascó Contell para referir la visión apoteósica de «don Vicent» en el Grao, cuando contaba poco más de siete años. Esclarecedor resulta, también, el testimonio que a éste le expone José Martínez Ruiz cuando, según parece, lo entrevista en junio de 1956. El profesor Francisco Fuster ha señalado con acierto que, quizá, en un intento por olvidar sus discrepancias más rotundas, el monoverense esbozó su relación en este breve encuentro, sin atender a esmeradas menudencias, ni problemáticos episodios, subrayando la amistad que sobrevivió a cualquier diferencia²⁵¹. En el marco de dicha conversación, Azorín recuerda al «Blasco tumultuoso de la época, con sus barbas musulmanas y su palabra encendida». Más adelante, señala que este orador bullanguero «se sentía feliz entre las masas, a las que adoraba y que le devolvían centuplicada su pasión²⁵²».

El eco de la revuelta popular acompañaba los discursos del joven Blasco, al tiempo que el estupor contenía la exaltación de los asistentes en un sobrecogedor enmudecimiento. Podría decirse que su figura pública iba componiéndose, como prodigioso artefacto, de un amplio repertorio de sonidos, que iban del jubiloso alboroto a la condena: un vocerío heterogéneo al que hemos de sumar el contrapunto de los dilatados silencios de expectación. Lo uno y lo otro iba adquiriendo dimensiones enormes, se nutría de la aprensión de sus oponentes y de cuanto fascinaba a todo el que quedaba boquiabierto, escuchándolo. Deslizamos la aventurada hipótesis de que, en el marco de este tipo de apariciones públicas, pudo darse un fenómeno similar al que cita el anarquista Anselmo Lorenzo con motivo de la visita a Madrid del diputado italiano Giuseppe Fanelli en 1868. En el segundo capítulo de su obra, *El proletariado militante*, Lorenzo describe con cuidado a este representante de la AIT. Repara en la expresividad de su mirada, en el timbre de su voz y en las modulaciones que realiza para dotar a su relato sobre la explotación de los matices más sensitivos.

Durante este primer encuentro con el líder revolucionario, el atento oyente se percata de que, en realidad, existe una significativa barrera lingüística, que les impide

²⁵¹ FUSTER, Francisco: «Blasco Ibáñez y la generación del 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 805-806 (2017), pp. 124-145, esp. p. 137. Previamente, Manuel Bas Carbonell había desestimado la tesis de una posible rivalidad entre ambos escritores, reforzando en cambio los contornos de un sentimiento de admiración en: BAS CARBONELL, Manuel: «Antagonismo entre Azorín y Blasco Ibáñez» en GARÍN LLOMBART, Felipe y TOMÁS, Facund (dirs.), *En el país del arte. 1º Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez: literatura y arte en el entresiglos hispánico*, Celebrado en la Academia de España en Roma, 3 y 4 de diciembre de 1998, Vol. II, p. 41; ID: «La relación Azorín-Blasco Ibáñez», en OLEZA, Joan y LLUCH, Javier (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez, 1898-1998, la vuelta al siglo de un novelista*, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària, Vol. II, València, 2000, pp. 563-583.

²⁵² Emilio GASCÓ CONTELL: Op. cit., 2012, p. 245.

acceder al completo significado de sus palabras, ya sea en italiano o en francés. Y aún más compleja resultaba esta comunicación, pues Fanelli no habla el castellano. Pese a estas dificultades, el autor afirma que «no sólo nos identificábamos con sus pensamientos, sino que merced a su mímica expresiva llegamos todos a sentirnos poseídos del mayor entusiasmo²⁵³». Se reconoce, entonces, la labor apostólica del sindicalista italiano, incluso un talento artístico que le permitía combinar evocaciones y afectos, apelando a la fraternidad, quizá a una suerte de *comunidad emocional* que debió actuar como potente engarce con vistas al estallido de un profundo cambio social²⁵⁴. Era tal su maestría, que Anselmo Lorenzo no duda en considerar que el orador tenía una capacidad especial para «hacernos comprender y sentir, pudiendo decirse que disponía de nosotros a su arbitrio para impulsarnos a la obra cuya misión quería encomendarnos²⁵⁵».

Al considerar un fenómeno de fascinación expansiva en torno a la figura de Blasco Ibáñez, capaz de inspirar testimonios como el que nos lega Emilio Gascó Contell, deberían contemplarse relaciones de semejanza respecto al fenómeno descrito en *El proletariado militante*. Por un lado, hay en este «hombre de tumulto» un interés manifiesto por representar y escenificar públicamente cierta imagen de político opositor a la maquinaria de la Restauración, en cuyo talente radical pudieran confluír grupos sociales descontentos. Se sirve, para ello, de variados mecanismos de cohesión, entre los que distinguimos ese notable manejo de recursos expresivos que facilita la aparición de respuestas emotivas en sus receptores. Al reflexionar sobre las dotes de oratoria que ofrecen al tribuno del pueblo garantía de éxito, Juan Rico y Amat había subrayado «la vehemencia del estilo, la expresión de los ademanes, la osadía de las ideas», en definitiva «el talento de la oportunidad» que distinguía en José María Orense, marqués de Albaida²⁵⁶.

²⁵³ LORENZO, Anselmo: *El proletariado militante: memorias de un internacional. Primer periodo de la Asociación Internacional de los trabajadores en España*, Barcelona, Biblioteca Vertice, 1923, p. 25.

²⁵⁴ Se introduce la noción de *comunidad emocional* propuesta por Barbara Rosenwein. El uso de este concepto no pretende vincularse con la idea de un horizonte estático, sino con realidades dinámicas, que están construyéndose y resignificándose. ROSENWEIN, Barbara: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Nueva York, Cornell University Press, 2006. Probablemente, un buen ejemplo a esta línea de investigación sobre los procesos de transformación social sea el dossier coordinado en 2017: ZARAGOZA, Juan Manuel y MOSCOSO, Javier: «Presentación: Comunidades emocionales y cambio social», *Revista de Estudios Sociales*, 62 (2017), pp. 2-9, esp. p. 5.

²⁵⁵ LORENZO, Anselmo: *Op. cit.*, 1923, p. 26.

²⁵⁶ RICO Y AMAT, Juan: *El libro de los diputados y senadores. Juicios críticos de los oradores más notables desde las Cortes de Cádiz hasta nuestros días, con la inserción íntegra del mejor discurso que cada uno de ellos ha pronunciado*, tomo III, Madrid, Establecimiento tipográfico de R. Vicente, 1865, p. 267.

En esta línea, sería posible sostener que la proyección del repertorio de asociaciones, imágenes y narrativas, difundidas por el líder del republicanismo blasquista, se sirve de la sensorialidad y de unos componentes emocionales, que promueven la autoidentificación de los asistentes. La divulgación de estos constructos concedía especial importancia a los conjuntos visuales y simbólicos, a las prácticas y rituales que rodeaban al político. Por todo ello, en el proceso de divulgación del dogma republicano suponemos el empleo de detonantes y canales diversos, sumamente sugestivos, mediante los que era posible conectar con las masas a diferentes niveles²⁵⁷. Se puede considerar también las aportaciones que el rumor brinda a la difusión de estos conjuntos. Quizá, por efecto de la profunda impresión del mitin. Pero, sin duda, será la prensa generalista un vigoroso medio de comunicación de noticias y creación de opiniones, del que nos ocuparemos más adelante.

Cabe preguntarse por el efectivo alcance de los discursos de Blasco. De entrada, resulta bastante problemático adentrarnos en los procesos que rodean el fenómeno de la recepción y que, por el momento, no constituye nuestro objeto de estudio. Nos limitamos a volver sobre cierto repertorio memorialístico y literario, que nos legan algunos de sus contemporáneos, con el fin de subrayar la sagacidad del orador, su acertada intuición y un prodigioso dominio de recursos que le brindaron una conexión directa con los oyentes, incluso un acceso privilegiado a sus vivencias y la creación de recuerdos significativos. En el fondo, estos testimonios de encuentro con el célebre orador —ya sean *fiel* producto del recuerdo o barnizados por la imaginación— son a un tiempo eventos públicos y multitudinarios, pero también revelan cierto carácter íntimo, pues se convierten en una suerte de experiencia para el individuo²⁵⁸.

Max Aub ofrece en *Las buenas intenciones* (1954) un sugerente pasaje sobre este tipo de fenómenos, que nos obliga a mantener una actitud de cautela, por lo que se refiere a los desafíos del entendimiento popular. Sebastián Correcher, el personaje en la ficción a quien la Guerra Civil sorprende en el penal de Cartagena, rememora aquellos tiempos en los que iba con su padre a escuchar los discursos de Blasco, en el que suponemos sería el casino de la calle Libreros. Según recuerda, el orador se mostraba muy desenvuelto.

²⁵⁷ LAGUNA PLATERO, Antonio, «De propagandista de la política a propagador de la cultura. Vicente Blasco Ibáñez, un comunicador de éxito», *Debats*, 64-65 (1999), pp. 121-135, esp. p. 122.

²⁵⁸ En la línea de la aproximación a una experiencia subjetiva, quizá pudiera ser interesante contemplar las aportaciones del profesor Javier Moscoso: MOSCOSO, Javier: «De la Historia de las Emociones a la Historia de la Experiencia. Los dibujos y notas de un marino español durante la Guerra Civil», en DELGADO, Luisa Elena; FERNÁNDEZ, Pura y LABANYI, Jo (eds.): *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 219.

Sus conocimientos maravillaban a un público atento que desconocía la mayoría de referencias y autores citados, aunque, esto no era óbice para que pudieran comprenderle. Correcher remarca esta idea con vehemencia al exclamar: «¡y le entendíamos!», pero poco después nos lleva a adoptar una actitud recelosa sobre el alcance de este discernimiento cuando afirma que había «cientos y cientos de caras levantadas hacia él y repitiendo lo que escuchaban, como si fuese una oración²⁵⁹». Como parte de una liturgia, la multitud reproduciría algunas consignas a modo de réplicas, de sagrado juramento. De tal forma, pese a la innegable capacidad de propagación de mensajes, sería difícil determinar en qué medida se interiorizaban este tipo de discursos, teniendo en cuenta, además, las evidentes asimetrías en el perfil de sus adeptos, de las que el interclasismo quizá sólo represente una de sus aristas. Al rebasar los objetivos del presente proyecto, por el momento, suspendemos el recorrido de esta esta reflexión que dejamos en reposo, junto a un sugestivo pasaje de la ya citada novela de Max Aub²⁶⁰.

Es en la tercera parte de la obra, cuando se nos revela el nacimiento de Sebastián Correcher en torno a la década de 1890, en un momento clave en la actividad de Blasco como publicista republicano. El testimonio de este personaje, imaginado por Aub, nos hace tomar conciencia del tremendo reto divulgativo al que se enfrentaban las campañas prorreplicanas del blasquismo. En ellas se pretendía aproximar al universo de significados conocido por el público el trasfondo de un discurso político cuya resonancia podría resultar fácilmente empañada por un enfoque árido. En este sentido, ha de hacerse hincapié en el carácter didáctico que afloraba en los intensos despliegues propagandísticos, así como al interés de este movimiento político por implementar distintos proyectos de instrucción pública, que socavasen los cimientos del analfabetismo nacional²⁶¹. Más allá de estos objetivos, resulta evidente la notable difusión de mensajes en el marco de tales eventos públicos, que representan una suerte de comunión entre el tribuno, el pueblo y el renovado dogma de fe. Destaca el carácter performativo de estos discursos y su potencial como actos de sociabilidad con una importante dimensión

²⁵⁹ AUB, Max: *Las buenas intenciones*, Barcelona, Thule Ediciones, 2003, p. 201.

²⁶⁰ «Tal vez haya que ser valenciano, y educado en el ambiente de la mercantil capital levantina para comprenderlo. Toda la familia del valiente era republicana y don Vicente Blasco Ibáñez, Dios; y Lerrox su representante en la tierra, y Azatti, Castrovido, Zozaya, sus profetas. No se sabe exactamente lo que es la República: la libertad, el laicismo, el hacer cada uno lo que le da la gana; es la esperanza, el maná que resolverá todos los males, una aurora, el sol asomándose con todos sus rayos» en Max AUB: *Ídem*, p. 191.

²⁶¹ ALOS FERRANDO, Vicente, R.: «Blasco Ibáñez político», *Debats*, 64-65 (1999), pp. 136-143, esp. p. 141.

identitaria²⁶². Así mismo, las reuniones de amplio aforo son relevantes, ya que en ellas terminan de cristalizar, en un sentido semiótico, la configuración de símbolos sobre este orador, que después serían reproducidos a través de productos visuales y narrativos. Los episodios de revuelta y tumulto, por tanto, poseen la cualidad de crear y reproducir estos repertorios en su efecto combinado con los medios de comunicación de masas.

Como ha subrayado José Antonio Piqueras, a partir de 1874 el republicanismo confía en el efecto regenerador que supondrá la implantación de la república para la nación española²⁶³. En este objetivo se concentran sus esfuerzos, con el fin de conjurar los males que amenazan el porvenir, entre los que se señala sin dubitación a la monarquía²⁶⁴. A ello ha de sumarse el perjuicio del oscurantismo religioso, el fanatismo y la ignorancia del pueblo, así como el atraso social, político e incluso económico, que han caracterizado las últimas décadas²⁶⁵. Si bien hubieron de enfrentarse a la marginalidad y control del sistema de la Restauración, con la entrada de las masas en la política durante la última década del siglo XIX, comenzamos a encontrar propuestas que basculan hacia el populismo entre algunos sectores republicanos²⁶⁶. Partiendo de una cultura liberal progresista, el lerrouxismo y el blasquismo ponen en práctica una movilización a gran escala que conforma propuestas propias de un «populismo de masas»²⁶⁷. Estos líderes emergentes plantean una transformación de los republicanismos progresistas, que en el caso del blasquismo configura un proyecto político de marcado carácter urbano, en el que la ciudad de Valencia se sitúa en el centro de un amplio programa de reformas locales y

²⁶² MORALES MUÑOZ, Manuel: *El republicanismo malagueño en el siglo XIX. Propaganda electoral, prácticas políticas y formas de sociabilidad*, Málaga, Asukaría Mediterránea, 1999; GARCÍA MOSCARDÓ, Ester: *Roque Barcia Martí (1821-1885): auge y caída de un nuevo mesías revolucionario*, Granada, Comares, 2021.

²⁶³ PIQUERAS ARENAS, José Antonio: «Republicanism, política y clases en la Restauración», en CHUST, Manuel (ed.) *De la cuestión señorial a la cuestión social: Homenaje al profesor Enric Sebastià*, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2002, p. 269.

²⁶⁴ «la Restauración puede ostentar en contraposición a esto los méritos de haber levantado frente a las fábricas arruinadas, conventos e iglesias que son eternos testimonios de lo unidos que iban siempre la monarquía y el catolicismo, trabajando mancomunadamente para arruinar a España y hacer mayor su estupidez y falta de cultura». BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Historia de la revolución española...*, Vol. III, p. 877.

²⁶⁵ «La actividad que dominó a la nación a raíz de la Revolución de Septiembre, aquella saludable agitación que dio nueva vida al comercio haciendo circular raudales de riqueza, desvanecióse con la subida al trono de don Alfonso XII». BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Historia de la revolución española...*, Vol. III, p. 876.

²⁶⁶ MARTÍ, Manuel: «Resistencia, crisi i reconstrucció dels republicanismes valencians durant els primers anys de la Restauració (1875-1891)», *Recerques*, 25 (1992), pp. 73-101, esp. p. 95. Algunos estudios sobre esta coyuntura en el caso catalán podrían ser: CULLA i CLARÀ, Joan Baptista: *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, Barcelona, Curial, 1986; DUARTE, Ángel: *El republicanisme català a finals del segle XIX (1890-1900)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987.

²⁶⁷ DUARTE, Ángel y GABRIEL, Pere: «¿Una sola cultura política republicana ochocentista en España?», *Ayer*, 39 (2000), p. 25; ÁLVAREZ JUNCO, José: *El emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, Madrid, Alianza, 1990.

regionales²⁶⁸. Ángel Duarte advirtió que el desarrollo de esta suerte de propuestas de renovación estuvo significativamente motivado por la posibilidad de alcanzar una posición hegemónica, de la que el republicanismo blasquista consigue beneficiarse en esta época de transición.

La bibliografía disponible a propósito de tal deriva populista en la política es muy extensa como para poder esbozar un intento de síntesis. En cualquier caso, además de las ya referidas publicaciones sería oportuno aludir a los trabajos de Demetrio Castro y Xavier Andreu para abordar las décadas centrales del siglo XIX²⁶⁹. Por otro lado, entre las abundantes referencias bibliográficas sobre el período de la Restauración, destacamos especialmente la obra de Carlos Serrano y los trabajos de Ramiro Reig²⁷⁰. Teniendo presente las aportaciones de éstos y otros estudios, la tesis trata de aproximarse a las implicaciones que este horizonte pudo conferir al proceso de construcción de la fama de Blasco, a finales del ochocientos. En ningún caso se pretende ahondar en un análisis sobre sus prácticas como tribuno, aunque, los propósitos y la acción del sujeto que nos ocupa están atravesados por esta suerte de «lógica política», referida por Xavier Andreu, que impregna su oratoria, su producción periodística y literaria, confiriendo un aura muy concreta a este sujeto que empieza a denotar signos de notoriedad. Una lógica que sugiere reconfiguraciones en el escenario político, social, pero también cultural, con notables contribuciones al proceso de construcción de identidades, en el que la visibilidad de este nuevo personaje público, constituyó un punto de inflexión determinante. Siendo plenamente conscientes de esta realidad, subrayamos la condición de Blasco Ibáñez como creador de posibles artefactos evocadores para el republicanismo, cuya aportación se suma a un extenso legado de cultura política republicana, del que el autor ya se había nutrido previamente y continúa siendo consumidor²⁷¹.

²⁶⁸ «¡Hay que revolucionar Valencia!» Este es el grito que sirve de bandera a la Fusión Republicana en la próxima lucha electoral. Mientras llega el momento de regenerar España por medio de la revolución política, revolucionemos nuestra ciudad cambiando su vida material». Vicente BLASCO IBÁÑEZ: «La revolución de Valencia», *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, 6 de noviembre de 1901, p. 1.

²⁶⁹ CASTRO, Demetrio: «Jacobinos y populistas. El republicanismo español a mediados del siglo XIX» en ÁLVAREZ JUNCO, José (coord.): *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, Madrid, Siglo XIX de España, 1987, pp. 181- 218; ANDREU MIRALLES, Xavier: «“El pueblo y sus opresores”: populismo y nacionalismo en la cultura política del radicalismo democrático, 1844-1848», *Historia y Política*, 25 (2011), pp. 65-91, esp. p. 69

²⁷⁰ SERRANO, Carlos: *El turno del pueblo: crisis nacional, movimientos populares y populismo en España (1890-1910)*, Barcelona, Península, 2000, pp. 190-210.

²⁷¹ Deslizamos esta consideración sin pasar por alto el debate que trata de dilucidar el carácter unitario de la cultura política republicana o, por el contrario, la pluralidad y coexistencia de las mismas. Por otro lado, se han de considerar las aportaciones que los estudios biográficos a propósito de grandes líderes políticos republicanos nos han brindado, algunos de ellos dedicados a Blasco Ibáñez. Un horizonte que en las últimas décadas se puede ver enriquecido por los análisis posestructuralistas sobre la construcción de imaginarios

En su *Diccionario de los políticos* (1855), el alicantino Juan Rico se refería al tribuno como un «sonámbulo político», que sólo percibe la realidad a través de sus propios delirios, fruto de un carácter enajenado por las continuas soflamas y encendidas prédicas que realiza. Este sujeto encarnaba «el idealismo, la imaginación, el sentimiento de la política» y, en razón de ello, advertía que «sirve para alucinar, pero no para convencer; muy bueno para arrastrar a las masas, pero muy malo para gobernar una nación²⁷²». Puede contrastarse este antimodelo perfilado por Rico y Amat con el estereotipo de profeta, que se va configurando a partir de las primeras décadas del siglo XIX, según ha sugerido Román Miguel González. Estos perfiles se construyen, además, de acuerdo a unas marcas de género que articulan modelos de masculinidad revolucionaria y sus respectivas contrarréplicas. Así mismo se identifican evidentes transgresiones a tales referentes en el ámbito político por parte de feminidades que transitan y operan en el espacio público²⁷³.

colectivos, desde una perspectiva de la historia cultural que reconoce la trascendencia de fuentes literarias. KELLEY, Donald R.: «El giro cultural en la investigación histórica», en OLÁBARRI, Ignacio y CASPISTEGUI, Francisco Javier (dirs.): *La nueva historia cultural: la influencia del posestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 35-48; MIGUEL GONZÁLEZ, Román: *La pasión revolucionaria: culturas políticas republicanas y movilización popular en la España del siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007. Si bien resulta imposible sintetizarlo en este espacio, sobre la noción de «cultura política», véase: BERSTEIN, Serge: «L'historien et la culture politique», en *Vingtième Siècle: revue d'histoire*, 35 (1992), pp. 67-77; ÍD: «La cultura política», en RIOUX, Jean-Pierre y SIRINELLI, Jean-François (dirs.): *Para una historia cultural*, Taurus, 1999, pp. 389-405; DE DIEGO ROMERO, Javier: «El concepto de “cultura política” en ciencia política y sus implicaciones para la historia», *Ayer*, 61 (2006), pp. 233-266; SERNA, Justo y PONS, Anacleto: *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, 2013, esp. pp. 225-229. Por lo que respecta al republicanismo, véase: SUÁREZ CORTINA, Manuel: «El republicanismo como cultura política. La búsqueda de una identidad», en PÉREZ LEDESMA, Manuel y SIERRA, María (eds.): *Culturas políticas: teoría e historia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 263-311; SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio: «Los proyectos de constitución del republicanismo federal para las regiones españolas (1882-1888). Una visión de conjunto», en CABALLERO, J.A.; DELGADO, J.M y VIGUERA, Raquel (eds.): *El lenguaje político y retórico de las constituciones españolas. Proyectos ideológicos e impacto mediático en el siglo XIX*: Oviedo, In-Itère – Fundación Sagasta, 2015, pp. 201-221. A propósito de lo dicho por Ramiro Reig sobre el populismo blasquista: «una cultura no se fabrica, sino que se va gestando. En el caso de la cultura republicano-popular el proceso de formación comenzó en el Sexenio y alcanzó su madurez a principios de siglo con el radicalismo» en REIG, Ramiro: «El republicanismo popular», *Ayer*, 39 (2000), pp. 83-102, esp. p.101-102.

²⁷² RICO y AMAT, Juan: *Diccionario de los políticos, o verdadero sentido de las voces y frases más usuales entre los mismos, escrito para divertimento de los que ya lo han sido y enseñanza de los que aún quieren serlo*, Madrid, Imprenta de F. Andrés y Compañía, 1855, p. 311 y 312.

²⁷³ A propósito del legado de ciertos modelos de masculinidad revolucionaria en el republicanismo: «En la literatura del radicalismo democrático, la virilidad se asocia con la acción política: ya sea preparando o apoyando levantamientos populares contra gobiernos injustos, cumpliendo con los deberes propios del buen miliciano o interviniendo activamente en la vida pública a través de proclamas y discursos democráticos». ANDREU, Xavier: «Tambores de guerra y lágrimas de emoción. Nación y masculinidad en el primer republicanismo» en BOSCH, Aurora y SAZ, Ismael (eds.): *Izquierdas y derechas ante el espejo. Culturas políticas en conflicto*, Valencia, Tirant Humanidades, 2016, p. 104. Por otro lado, quisiéramos reparar en el trabajo de Monserrat Amores, que se sirve del estudio de una novela de Emilia Pardo para analizar la acción de ciertas mujeres en la política durante el Sexenio Democrático. En concreto, se aproxima al personaje de Amparo en *La Tribuna* para abordar este perfil de «la demagoga», de la «sectaria de idea

En su condición de novelista, el autor que nos ocupa plasmó alguno de estos estereotipos revolucionarios en obras como *La araña negra* (1892). En ella, el enfoque antijesuítico y antimonárquico se combina con un discurso político capaz de resignificar la historia del republicanismo español, desechando las imágenes de marginalidad e insidia²⁷⁴. De tal forma, en el paréntesis cronológico contemplado en esta novela por entregas, se perfilan algunos héroes revolucionarios como el personaje de don Esteban Álvarez, auténtico hilo conductor en este proyecto propagandístico que narra el drama familiar de los Baselga. Al considerar a Blasco Ibáñez como tribuno del pueblo, advertimos el peso de estas herencias, que aportan materiales memorialísticos, asociaciones, arquetipos y pautas, que intervienen a la hora de juzgar la acción de este líder republicano. Todo ello va calando en la habladuría y el rumor, en el repertorio de anécdotas y escándalos que acompañan a su figura. La deriva populista en la que se inserta el blasquismo activa, además, una dinámica según la cual, hemos de entender las relaciones entre esta suerte de ídolo de masas y sus multitudinarios receptores.

el discurso republicano tiene todas las características de un discurso populista. La oposición de dos mundos de valores (razón y progreso frente a oscurantismo y atraso), su lenguaje caluroso y lleno de imágenes extraídas de la cultura popular, el protagonismo de líderes como Lerroux y Blasco, y su recurso constante a la movilización callejera, así lo indican y no hace falta insistir en ello²⁷⁵.

Probablemente, Ramiro Reig ha sido quien con más tino se ha aproximado al análisis de este fenómeno en Valencia, un republicanismo de corte radical que se agudiza de forma significativa con la crisis del 98. Sus estudios permiten tomar conciencia de la implantación social de este movimiento político interclasista, reparando en su capacidad de congregación. En este sentido, Reig señala dos novedades, con respecto a épocas anteriores. Por un lado, la aspiración compartida desde hacía décadas, por diversos sectores republicanos, sobre un retorno de la república se empieza a concebir como el resultado de una acción revolucionaria necesaria²⁷⁶. Es decir, la república sería

federal». AMORES, Montserrat: «La “política cultural de las emociones” en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *Hispanic Review*, Vol. 88, 4 (2020), pp. 447- 469, esp. p. 453.

²⁷⁴ RAMOS GONZÁLEZ DEL RIVERO, Pablo: «La araña negra de Vicente Blasco Ibáñez: historia novelada del republicanismo español decimonónico» en CASAS SÁNCHEZ, José Luis y DURÁN ALCALÁ, Francisco (coords.): *Los exilios en España (Siglos XIX y XX)*, vol. II, Comunicaciones, III Congreso sobre el Republicanismo, Priego de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá Zamora y Torres, 2005, pp. 47-67.

²⁷⁵ REIG, Ramiro: «El republicanismo popular», *Ayer*, 39 (2000), pp. 83-102, esp. p. 101.

²⁷⁶ «En otras épocas cuando el país gozaba de bienestar relativo y había más moralidad, la revolución aparecía ante los ojos de los seres timoratos como una bacante ebria, manchada de sangre, cubierta de andrajos, agitando afán de exterminio; pero hoy la revolución es la paz y la virtud; surge en los sueños de todos los españoles honrados como hermosa matrona, coronada por los rayos del sol de la justicia y armada con la espada de la ley, de esa ley vengadora de la que actualmente se burlan los escépticos, los explotadores

conquistada merced a la idea de soberanía popular en la que Blasco ya había hecho hincapié a principios de la década de los noventa en su *Historia de la revolución española*²⁷⁷. De ahí que la agitación y movilización de las masas adquiriera un valor de suma importancia, dando lugar a esa «exaltación mítica de la revolución» que distingue Carlos Serrano²⁷⁸.

Así mismo, también resultan fundamentales, para estos fines, diversos mecanismos propagandísticos, entre los que hemos de señalar la importancia de esas historias a propósito del XIX, de la literatura y de un periodismo comprometido con los ideales blasquistas. En segundo lugar, Reig advierte en qué modo influye la «extremosidad de su lenguaje y la teatralidad de sus acciones²⁷⁹» en este tipo de actos multitudinarios. Ademanos que ya se manifiestan, al menos de forma parcial, entre los rasgos del tribuno del pueblo descrito por Juan Rico y Amat a mediados de siglo y que en Blasco se presentan como resignificada herencia en manos de este creador. Todo ello pudo contribuir, así mismo, a la «celebrificación del candidato», a la construcción de este líder republicano federal, con vistas a las campañas electorales del cambio de siglo, donde se disputaba sus futuros votantes, frente a otras fuerzas emergentes como el asociacionismo católico²⁸⁰.

Los primeros signos de notoriedad de Blasco Ibáñez surgen, precisamente, en su faceta como político republicano y hábil propagador de consignas a las multitudes en

de conciencia ancha, incubados por una restauración que la historia juzgará terrible e indigna», en Vicente BLASCO IBÁÑEZ: «¡Revolución! ¡Revolución!», *El Pueblo*, 1 de diciembre de 1894, p. ¿?; ID: «La revolución», *El Pueblo*, 21 de diciembre de 1894.

²⁷⁷ «El dogma de la soberanía nacional no es en la época presente la última palabra de derecho político, pues hay partidos avanzados que más atinadamente hacen residir la soberanía, no en la nación, sino en el pueblo» en BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Historia de la revolución española...*, Vol. I, p. 578.

²⁷⁸ SERRANO, Carlos: «Naissance d'un populisme: V. Blasco Ibáñez politique (1895-1898)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20, 1984, p. 336.

²⁷⁹ REIG, Ramiro: «El republicanismo popular», *Ayer*, 39 (2000), pp. 83-102, esp. p. 96.

²⁸⁰ Tomamos esta noción del trabajo de Olivier Driessens, que en los últimos años ha inspirado aportaciones en el terreno del marketing electoral como la publicación conjunta de Mercé Oliva, Óliver Pérez-Latorre y Reinald Besalú. En ningún caso, Blasco Ibáñez debería ser considerado como mero precedente de esta *celebrificación* de candidatos políticos (un fenómeno abordado por la bibliografía anglosajona para el análisis del fenómeno del surgimiento de aquellos políticos electos que procedían del mundo del espectáculo a partir de los 1980s, como Ronald Reagan). No obstante, apuntamos que sería interesante considerar las intersecciones entre los estudios de la celebridad y el marketing político sobre la construcción del candidato, teniendo en cuenta el horizonte un interpretativo que nos permitiría visibilizar nuevos interrogantes en el estudio de esta figura pública y brindarnos otras herramientas analíticas, sobre todo en su faceta como político a finales del siglo XIX. DRIESSENS, Olivier: «The Celebrity Culture», *International Journal of Cultural Studies*, 6 (2013), pp. 641-657, esp. p. 643; OLIVA, Mercé; PÉREZ-LATORRE, Óliver y BESALÚ, Reinald: «*Celebrificación del candidato*. Cultura de la fama, marketing electoral y construcción de la imagen pública del político», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Vol. 191, 775 (2015), pp. 1-14, esp. p. 4.

Valencia. Su figura pública se va construyendo, desde mediados de la década de los ochenta, con motivo de la notable influencia que ejerce en círculos federales y ratpenatistas. De hecho, empieza a destacar en el Partido Democrático Republicano Federal en los años posteriores y en noviembre de 1891 llega a presidir el Comité Regional, situándose a la cabeza del republicanismo federal valenciano²⁸¹. Tiempo después, tras la escisión de 1896, acaba alejándose de los sectores pimargallianos y bascula hacia Unión Republicana. No sería hasta un año más tarde, cuando se convierte en uno de los fundadores de Fusión Republicana. Para entonces ya dirigía el diario *El Pueblo* y la actividad como diputado a Cortes le brinda un nuevo horizonte en su quehacer propagandístico²⁸². Su acción radical, envuelta en una oratoria implacable y en contundentes revueltas urbanas, atentaba, sistemáticamente, contra el régimen de la Restauración, aun con mayor ferocidad tras la pérdida total de las últimas colonias en 1898²⁸³.

Esta oposición inamovible contra una monarquía desprestigiada y decadente, se reforzaba con la continuada defensa prorrrepublicana, que mantiene al tribuno en una actitud de resistencia²⁸⁴. Resulta oportuno detenerse en un artículo publicado por *El Pueblo* en 1895, cuyo contenido sería reproducido parcialmente en 1902 por el semanario salmantino *El Combate*. En él Blasco se autodefine como «radical» y remarca el poder salvífico de la república, pero, asegura que, al llegar el anhelado día de su retorno, debería imperar en el ánimo común de los republicanos la necesidad de conservarla y de evitar la confrontación interna, en beneficio del «triunfo del gobierno del pueblo por el pueblo»²⁸⁵.

²⁸¹ En el meeting federal de febrero, celebrado en Zaragoza, Blasco acude en representación de Valencia. «Noticias de Zaragoza», *La Vanguardia*, 29 de enero de 1892, p. 6.

²⁸² ALÓS FERRANDO, Vicente R.: *Vicente Blasco Ibáñez, biografía política*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pp. 45-130.

²⁸³ Acogiéndose al anonimato, el articulista arremete en este texto contra la política caciquil orquestada por Francisco Silvela y Camilo García de Polavieja: «Preparémonos, pues, a presenciar las escenas de violencia brutal que constituyen la historia toda de la restauración, y ante los hechos convéznase todo el mundo de que dentro del régimen vigente no hay salvación posible, que la tentativa de regeneración es un sainete, una farsa indigna, y que sólo derribando aquello que ampara tantos vicios y corruptelas puede iniciarse una vida nueva para este país desdichado» en «El sainete de la regeneración», *El Pueblo*, 5 de abril de 1899, p. 1. Así las cosas, la campaña electoral se convierte en una cuestión decisiva: «Candidatura de Fusión Republicana para diputados a Cortes. D. Miguel Morayta Sagrario, D. Vicente Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 16 de abril de 1899.

²⁸⁴ «La moral de los Borbones», *El Pueblo*, 21 de noviembre de 1894; nota sobre el encarcelamiento de Blasco tras la publicación de un artículo contra la Reina Regente: «De dos a cinco de esta mañana. Por telégrafo. Últimas noticias», *La Vanguardia*, 7 de septiembre de 1895, p. 5; «Al pasar», *El Pueblo*, 27 de julio de 1903, p. 1.

²⁸⁵ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Mi República», *El Pueblo*, 27 de junio de 1895, p. ¿?; «Para que la República regenere a España, lo importante es que exista, y que la conservemos... y he aquí como yo, por ejemplo, que soy un radical en mis aspiraciones, puedo ser conservador en la práctica y como yo todos los republicanos más avanzados, pues nadie es tan loco, que después de instaurar la República a fuerza de

Si bien su acción está amenazada constantemente por la censura y la carga policial que sofoca sus manifestaciones, no por ello se erosiona ese mito construido en torno a él, sino que se acrecienta con episodios como su destierro en París en 1890, las numerosas estancias en el presidio en los años en que publicaba *La Bandera federal* y la acelerada huida a Italia, tras el mitin del 8 de marzo de 1896²⁸⁶. Éstos son sólo algunos de los acontecimientos significativos, que fueron componiendo ciertos imaginarios sobre las hazañas de este personaje²⁸⁷. Décadas después, cuando era entrevistado como novelista de fama internacional, el propio Blasco ahonda en estos pasajes de su vida, pues no es ajeno al atractivo que estas anécdotas pueden brindar a la curiosidad de los lectores. Se hace habitual, entonces, la referencia de que había estado preso hasta en treinta ocasiones, su aversión a la monarquía plasmada ya en un soneto juvenil y algunos incidentes durante sus primeros viajes²⁸⁸.

Todo ello le confiere cierto heroísmo y atractivo por el riesgo que emanaba de sus empresas. No obstante, a la altura de 1915, en el testimonio del aclamado orador pesa sobre todo una mirada romántica —puede que hasta nostálgica— por los años que rodean el fin de siglo. Durante una charla con José María Carretero, más conocido como El Caballero Audaz, se confiesa un agitador embriagado por los atractivos de la acción. En esta misma entrevista describe un recuerdo infantil de sonora resonancia, «el estruendo de los cañones» por el bombardeo de Valencia en 1869, que parece predestinarle hacia un porvenir tumultuoso y consagrado a la conjura. Aspirante frustrado a la marina, jaleado años después en la universidad, por sus enfrentamientos contra los estudiantes más reaccionarios, su relato de tintes autobiográficos perfila, intencionadamente, una inquietud innata, una tendencia irrefrenable hacia la revolución, cuya intensidad era capaz

sacrificios y de sangre, se la deje arrebatado por el escrúpulo de ser infiel a determinados ideales cuya implantación es obra de muchas generaciones, en «Lo que dice Blasco Ibáñez», *El Combate: semanario republicano*, 30 de marzo de 1902, p. 1.

²⁸⁶ UTRERA, Federico: *¡Diputado Blasco Ibáñez! Memorias parlamentarias*, Madrid, HMR Hijos de Muley-Rubio, 1998, p. 131; REIG, Ramiro: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1982. «Los sucesos de ayer», *Las Provincias*, 9 de marzo de 1896, p. 2

²⁸⁷ Sobre la detención de Blasco en Sabadell con motivo de los boicots a la peregrinación a Roma y las consecuentes estimaciones de si este incidente repercutirá negativamente sobre la elección de diputados a Cortes, véase: «Notas locales», *La Vanguardia*, 22 de abril de 1894, p. 2 y «Sesión del Congreso», *La Vanguardia*, 24 de abril de 1894, p. 5. Por lo que se refiere al mitin de marzo contra las políticas del gobierno canovista: «La manifestación de ayer», *El Mercantil Valenciano*, 9 de marzo de 1896, p. 2.

²⁸⁸ Las fotografías de Julio Derrey Beccard ilustran alguno de estos episodios de encarcelamiento. En ellas podemos ver a Blasco en su celda y en la sala de comunicación. «Blasco Ibáñez en la cárcel», *Nuevo Mundo*, 9 de noviembre de 1898, p. 15.

de transgredir la educación religiosa que había recibido en el colegio de curas y la atmósfera carlista en el seno familiar²⁸⁹.

Como indica Jorge Vinaixa, a propósito de los primeros años del nuevo siglo, la popularidad de Blasco en Valencia «estaba en todo su apogeo». Es más, las discrepancias que sembraban algunos de sus artículos periodísticos, como «Al pasar», dieron lugar a desafíos de honor, como el que se libró contra Adelardo Fernández Arias, en Madrid. Por aquel entonces el nombre de Blasco quería evocar una «triple condición de orador, periodista y literato», enmarcada por las empresas «del político que tenía por descanso la pelea, el ideal desinteresado por norte, y la persecución, el destierro y la cárcel por pago de justicia²⁹⁰». Según la reflexión de Gascó Contell, estas narrativas se habían ido nutriendo por precoces manifestaciones de virtuosa singularidad, distinguibles ya durante la infancia y juventud del creador²⁹¹. Consideramos de gran interés esta aproximación a una suerte de estudio mitológico sobre Blasco Ibáñez, por parte de uno de sus correligionarios.

La mirada del biógrafo nos permite acceder a una subjetividad reveladora, a esa percepción del maestro, del ídolo, del orador excepcional que era capaz de atrapar a las masas, sirviéndose de los más variados recursos. Lejos de reducirla a un testimonio de parcialidad poco concluyente, esta reflexión, atravesada por un intenso sentimiento de admiración, subraya la permeabilidad de este imaginario mítico e, incluso, nos aporta pistas sobre su manufactura. Dicho fenómeno convivía, sin embargo, con otros discursos crítico, con respecto a esa mitificación de Blasco, como se puede apreciar en obras al estilo de *Caciquisme roig* (1904)²⁹². La fama de esta figura pública se alimentaba, por

²⁸⁹ «cuando Salmerón me ofreció el ministerio de Instrucción Pública, yo rechazaba la oferta diciéndole: “A mí me dan ustedes la Embajada de Constantinopla”. Y es eso: que yo no sentí el politiquero. Sentía la lucha. Soy un agitador, un artista enamorado de la acción, y recuerdo mi juventud con sus conspiraciones novelescas, sus viajes peligrosos, sus idas nocturnas a los alrededores de los cuarteles en espera de un regimiento que nunca llegaba a salir, con más agrado y entusiasmo que las tardes grises, monótonas y vulgares del Parlamento», en EL CABALLERO AUDAZ: «Nuestras visitas: Blasco Ibáñez», *La Esfera*, 3 de julio de 1915, p. 15.

²⁹⁰ «Ocurrió cierto día...Blasco Ibáñez y la confianza en sus destinos», *Nuevo Mundo*, 10 de febrero de 1928, p. 11.

²⁹¹ «Poseía desde niño todas las dotes necesarias para ceñir y contener el núcleo de un mito poderoso. Tenía de guerrero, de artista, de corsario, de apóstol, de todas las especies esenciales que intervienen en las mejores creaciones de la Mitología mediterránea» en GASCÓ CONTELL, Emilio: *Op. cit.*, 2012, p. 60.

²⁹² En el prólogo a esta edición de *Caciquisme Roig* Joan Fuster presenta al autor, Lluís Bernat, como un disidente del blasquismo que luego basculó hacia el sorianismo. Su novela presenta una crítica construida desde dentro del republicanismo que se nutre por «les xafarderies de casino». Hay en ella un reconocimiento a cierto abuso en el liderazgo de estos dos hombres de la política, si bien se incide en «el malestar intern del “partit” de Blasco: la mitificació del líder, la demagògia sistemática, els procediments violents, el “caciquisme” municipal dels republicans que pretenien destronar el “caciquisme” de la Restauració, la fúria anticlerical, i, en definitiva, la buidor d’un programa que es deia “revolucionari” i que ho era ben poc».

tanto de estas miradas en pugna, que rebasan lo dicotómico, y de las que el enfrentamiento contra Rodrigo Soriano a principios del siglo XX sólo resulta un testimonio. El propio Soriano había proporcionado en 1897 un fragmento sobre el atractivo del líder federal:

La mayor parte de los pocos españoles que leen lo conocerán de nombre, por lo mucho que ha corrido ya, el de un empedernido y endiablado republicano federal con puntas y ribetes de socialista, llamado D. Vicente Blasco Ibáñez, natural de Valencia y en Valencia popularísimo. [...] Es joven, tiene poco más de treinta años, es orador fogoso, poseedor del misterioso imán que sujeta el corazón de las masas, usa de viril estilo, de franco y resulto lenguaje²⁹³.

Numerosos trabajos biográficos, como la temprana publicación de Juli Just Gimeno, coinciden en señalar que el interés de Blasco por la política se aprecia ya en su juventud. Sus primeros discursos en banquetes republicanos y mítines callejeros aún tardaron unos años en producirse; en cambio, el periodismo pronto se ambicionó como una extraordinaria herramienta ya en sus años de instituto²⁹⁴. Si bien había manifestado «una inquietud política muy intensa» y su notable «afán por la literatura» lo distinguía desde hacía años, el encuentro con Constantí Llobart marca un hito en su trayectoria²⁹⁵. El insigne poeta de la Renaixença es quien le propone convertirse en colaborador de *El Turia* y resulta un nexo claro en su acercamiento a la sociedad de Lo Rat Penat. Para León Roca, este vínculo también será una clave que permita explicar el compromiso federalista de Blasco²⁹⁶. De hecho, el autor considera que, durante su primera juventud el futuro tribuno estaría fuertemente influido por las dos poderosas fuerzas gravitatorias, que suponían el federalismo pimargalliano y el valencianismo ensalzado por Llobart. Así las cosas, durante la década de los noventa el emergente líder republicano divulgará mediante la palabra y la pluma, que el retorno de la república a España se realizaría por la senda federal. Una premisa que complementaba la idea de que la acción revolucionaria

FUSTER, Joan: «Prólogo», en BERNAT, Lluís: *Caciquisme roig i altres narracions*, Diputació Provincial de València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 32.

²⁹³ Rodrigo SORIANO: «Crónicas literarias. Cuentos de Valencia», *El Imparcial*, 12 de abril de 1897, p. 3.

²⁹⁴ Juli Just indica en su estudio biográfico que durante los años en que Blasco Ibáñez asistía al instituto ya pretendía fundar un periódico al que pensaba dar el título de: «La Revolución y defendería el programa republicano de don Francisco Pi y Margall». PÉREZ I MORAGÓN, Francesc (ed.): JUST GIMENO, Juli: *Blasco Ibáñez i València*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, p. 72. En relación a los citados banquetes republicanos, sirve como ejemplo el siguiente artículo a propósito del aniversario de la proclamación de la Primera República, que excusa la ausencia de Vicente Blasco en razón de otros compromisos políticos: «El banquete popular», *La Bandera Federal*, 11 de febrero de 1894, p. ¿?

²⁹⁵ CUCÓ, Alfons: *Vicent Blasco Ibáñez: narracions valencianes*, Valencia: Lavinia, 1967, p. 5.

²⁹⁶ «Si hi ha cap raó per a considerar Blasco Ibáñez com a republicà federal, adscrit a les Joventuts Federalistes de València, no hi ha dubte que hem de buscar-la en la influència de Llobart. Llobart era un d'aquells homes que, com Cbalote, Perelló i l' "Enguerino", assumiren la causa de la revolució federal, de la República i del cantó Valencià» en LEÓN ROCA, José Luis: *Blasco Ibáñez: política i periodisme*, Valencia, Edicions 62, 1970, p. 17.

sería la única garantía de conquista de este anhelado fin ²⁹⁷. En este sentido, el blasquismo despliega una suerte de apología de la violencia de un remarcable carácter anticlerical.

Blasco no ignoraba esa construcción mítica que lo envolvía. De hecho, podemos sostener que a lo largo de su trayectoria contribuyó activamente a su configuración. Desgajó los pasajes más suculentos en entrevistas, deslizado todo tipo de anécdotas en los paratextos de sus publicaciones y redirigiendo el foco de atención, durante las enérgicas campañas publicitarias de sus producciones culturales. Es decir, fue un agente esencial en la fabricación de las narrativas sobre su propia vida que alimentaron su fama merced al periodismo, la literatura, el cine e, incluso, la biografía²⁹⁸. ¿Respondía todo ello a un intento de fábula en favor de un amplio proyecto de autopromoción? ¿Se trataba de crear el detonante alucinógeno para atrapar a las masas de lectores y admiradores? En cualquier caso, ni se novelaba en vano, ni este hecho suponía un punto de inflexión en su andadura, ni aún menos todavía, estaba marcado por una pauta innovadora. Quizá, en la segunda década del novecientos, Blasco ya no encarnaba al tribuno del pueblo, según los patrones de su primera juventud. Pero, sin duda, seguía siendo un ídolo de masas, un nuevo demiurgo, que disponía de una amplia proyección internacional. En este sentido, la creación de un repertorio discursivo y simbólico, a propósito de su figura pública, no resulta una novedad significativa. Más bien, confirma la existencia de un proyecto premeditado y la sintomática manifestación de una vieja constante, readaptada ahora a las circunstancias que le ofrece la visibilidad del éxito literario. Su experiencia como tribuno,

²⁹⁷ «La autonomía se impone dentro de la República como la más legítima consecuencia de la democracia. La federación es la forma de la próxima República española» en BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La historia de la revolución española...*, p. 879. En el Epílogo a esta obra, Pi y Margall señala los males que atormentan a España e incide en la necesidad de una acción combinada que, con arrestos viriles, redirija a la nación por la senda del progreso: «Por tan funesto sistema hemos venido a la vergonzosa situación política y a la difícil situación económica en que nos encontramos; situación, bajo la monarquía, sin esperanza de arreglo. ¿Será posible que contra él no levanten en cercanos días todos los hombres de buena fe una viril protesta y se decidan a cambiarlo por el que nosotros venimos defendiendo?» en PI Y MARGALL, Francisco, «Epílogo», en Vicente BLASCO IBÁÑEZ: *La historia de la revolución española...*, p. 903.

²⁹⁸ La adaptación cinematográfica de las novelas de Blasco, fue otra fuente de notoriedad a partir de 1916. En esta tesis no nos hemos ocupado por la actividad de Blasco como «cinematografista». A continuación, presentamos algunos estudios fundamentales al respecto: CORBALÁN TORRES, Rafael: «Vicente Blasco Ibáñez and the movie novel», en SACKS DA SILVA, Zenia (ed.): *The Hispanic Connection. Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World. Contributions to the study of World Literature*, 122, Westport (CT), Praeger, 2004, pp. 323-332; GUBERN, Roman: "La obra de Vicente Blasco Ibáñez en el cine mudo", *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 3 (2014-2015), pp.81-102; FOURREL DE FRETTE, Cécile: *L'évolution du rapport à l'image de Vicente Blasco Ibáñez (1908-1928)*, these doctorat, Université de Toulouse, 2012; ÍD: *Vicente Blasco Ibáñez et le cinéma français (1914-1918)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

como orador de las masas, habría cincelado su hacer en razón de unas máximas que desbordaban el espectro del ejercicio de la política, como diputado a Cortes²⁹⁹.

Si se retrocede hasta la última década del ochocientos, encontramos una noción que se adapta muy bien a esas aspiraciones y proyectos, que conectan las diversas dimensiones del sujeto en el tiempo. Blasco se habría visto obligado a emigrar a París, en el verano de 1890. Marchaba con el fin de escapar del presidio, pues las autoridades lo responsabilizaron de la manifestación organizada contra Cánovas del Castillo, a principios de julio³⁰⁰. Unas semanas después de este incidente, *La Bandera Federal* dirigía un comunicado a sus lectores en forma de suplemento. En él se daba a conocer que el director del diario se enfrentaba a cuatro procesos, «por protestar en la tribuna y en la prensa contra la monarquía y la teocracia»; también, que Miguel Senent —que sería socio de Blasco en la fundación de la editorial La Propaganda Democrática en 1892— había sido puesto en libertad bajo fianza. Por este motivo, la publicación anuncia el cese de su actividad de forma temporal. Confía reanudar pronto su comprometida defensa «de los gloriosos principios de la República, la Democracia y la Federación». Si atendemos a las consideraciones del profesor Javier Varela, este texto que aparece firmado por «La Redacción», hubo de ser redactado, en realidad, por el propio Blasco o, a lo sumo, por Senent, una vez fue liberado³⁰¹.

Lo que resulta más llamativo de este comunicado son las expresiones utilizadas para describir al director del periódico. Si bien se alude al entusiasmo en la tarea divulgadora, a la fe en los principios republicanos de este «escritor valeroso y orador elocuente», diríamos que es la fórmula de «infatigable propagandista federal», la que posee mayores resonancias en la trayectoria de este creador y la que reservamos en nuestro análisis³⁰². La vigencia de esta suerte de lema podría extenderse en décadas posteriores dado su carácter transversal, su compatibilidad y superposición con futuros proyectos culturales. Reúne, además, esta fórmula, el valor de condensar cierta ambición

²⁹⁹ Unos principios que pueden resultar escurridizos e incluso contradictorios al pretender abordarlos, tal y como sugiere El Bachiller Corchuelo en su obra de 1915, en la que había recogido algunos perfiles célebres. Quizá sea en lo superpuesto, en la intersección confusa donde se advertirían nuevas claves del personaje que nos ocupa. Decía Enrique González Fiol: «Leed sus confidencias y os quedaréis, como yo, perplejos, sin poder afirmar cuál ha sido el ideal constante de su vida. ¿La política? ¿La literatura? ¿El amor? ¿Los negocios?». GONZÁLEZ FIOLE, Enrique: *Domadores del éxito: Confesiones de su vida y de su obra, transcritas y aderezadas con murmuraciones indirectas e irrespetuosas*, Madrid, Sociedad Editorial de España, 1915, p. 122.

³⁰⁰ «Crónica local y general», *El Mercantil Valenciano*, 9 de julio de 1890, p. 2.

³⁰¹ Varela estimó que «el redactor principal y a veces el único es Blasco». VARELA, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015, p. 86.

³⁰² «A los lectores», Suplemento a *La Bandera Federal*, (ca. agosto 1890).

publicitaria de *La Bandera Federal*, el deseo por proyectarse a uno mismo, según la autopercepción de lo que ya se es, la aspiración a ser o por lo que se desea representar en la mirada de otros. En cualquier caso, esta noción subraya la relevante manufactura de aquellos mitos que pudieron favorecer una experiencia de identificación y reconocimiento de Blasco Ibáñez como figura pública en la región valenciana, un fenómeno que nos obliga a considerar algunas de las bases de la celebridad del personaje³⁰³.

Desde que Blasco Ibáñez –valenciano tipo– fundara «La Bandera Federal» y transformará a fuerza de audacia y de talento el republicanismo clásico valenciano, católico y romántico, capaz de cubrir con sendos gorros frigos a los «cerialons» de la allí portentosa procesión del Corpus, en el republicanismo radical, europeo y anticlerical que conocemos, ¡qué portentoso ejemplo el de Valencia!

El núcleo de «La Bandera Federal» (Blasco Ibáñez, Herrero Payá, Gustavo Sorní, médico militar, y algunos más), luchó contra los republicanos consagrados, contra la burguesía catalanista, contra todo y contra todos, y de todo y de todos salió vencedor. A Sancha le saluda con un cartel evangélico, sarcástico, que promueve un tumulto y lleva a la cárcel a los directores de «La Bandera»³⁰⁴.

La contundencia de sus proclamas y la referida «teatralidad de sus acciones» no sólo favorecieron una rápida difusión de discursos, también contribuyeron a forjar una fama envolvente, en torno al cual se iban construyendo diversas narrativas míticas. En este punto, hemos de cuestionarnos por la visibilidad que otorga el escándalo y la polémica, reparar en cuan llamativo resulta el conflicto y qué réditos mediáticos pudo obtener Blasco Ibáñez –y, por descontado el blasquismo, si bien no nos ocuparemos de ello– de esta apuesta de corte radical, que soliviantaba a las multitudes con soflamas irreverentes hacia el sistema de la Restauración y el clero³⁰⁵. En este contexto se enmarcan algunas revueltas como la que se organizó con motivo del viaje de propaganda del marqués de Cerralbo en 1890, la entrada en la ciudad de Valencia del nuevo arzobispo don Ciriaco María Sancha a finales de noviembre de 1892 y el intento por frustrar la llamada «peregrinación obrera» a Roma en abril de 1894³⁰⁶.

³⁰³ En este sentido, George Minois remarcaba la notable aportación del mito a la construcción de lo célebre, pues en él sitúa su génesis. MINOIS, Georges: *Histoire de la célébrité: les trompettes de la renommée*, 2012, p. 13.

³⁰⁴ «El ejemplo de Valencia», *El País*, 6 de enero de 1909, p. 1.

³⁰⁵ Blasco justifica la acción como un recurso contra el encasillado, el caciquismo y la corrupción del sistema: «La protesta republicana ha surgido contra esa política que insulta al país con su juego de balancín, que hace subir a Sagasta cuando cae Cánovas o viceversa» en Vicente BLASCO IBÁÑEZ: *La historia de la revolución española*, p. 877. PÉREZ I MORAGÓN, Francesc: «Blasquismo y anticlericalismo», *Blasco Ibáñez: 1867-1928*, vol. II, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVim), 2012, pp. 11-15.

³⁰⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Carlistas y jesuitas contra mí», *El Pueblo*, 19 de marzo de 1898; CANAL, Jordi: «La revitalización política del carlismo a fines del siglo XIX: los viajes de propaganda del Marqués de Cerralbo», *Studia Zamorensia*, nº 3, 1996, p. 261; GARCÍA NIETO, Carlos Miguel: «El cardenal Sancha y el primer grupo de dirigentes valencianos» en *Reforma social o revolución: el catolicismo social en*

Dada su visibilidad y capacidad de movilización social, el infatigable propagandista federal podría llegar a encajar con el concepto de «hombre-símbolo» empleado por Enrique Prat de la Riba para conmemorar la trayectoria del fallecido doctor Robert en abril de 1902³⁰⁷. En su texto de apertura para el monográfico de la *Revista Hispania*, asegura que la figura de Robert ha de inscribirse entre las categorías de «grandes hombres». Su genio e impulso llega a simbolizar un conjunto de agencias colectivas, que se desenvuelven bajo el amparo de su nombre³⁰⁸. Salvando las particularidades propias de cada uno de los contextos y movimientos políticos, resulta muy sugerente considerar hasta qué punto Blasco «representa todo un momento de la vida» valenciana. Incluso preguntarse en qué medida «su gloria personal», pudo fundirse «con la gloriosa aureola del potente movimiento político-social al cual su nombre quedará indeleblemente unido».

Junto a la resonancia que proporciona la asonada y la visibilidad, que favorece el liderazgo del blasquismo, hemos de subrayar algunas bases de aquel «misterioso imán que sujeta el corazón de las masas», referido por Soriano. Las activas campañas propagandísticas basadas en la oralidad, en el discurso mitinesco, reservaban un lugar central a la creación. También, a la transmisión de emociones, como la vergüenza, la indignación, la furia y la venganza. Los detonantes capaces de provocarlas comprenden numerosos recursos de oratoria. Advertimos la acción combinada con la propaganda escrita, como el diario de partido, las obras de contenido histórico, la novela y aquellos elementos visuales que favorecen tanto la identificación de los receptores, como una notable fuerza de cohesión. De tal forma, la movilización de las masas debe mucho al eficaz manejo de estos catalizadores. También a la efectiva dirección de las emociones, hacia el objetivo deseado, a la manera en que lo practica Giuseppe Fanelli, según el testimonio de Anselmo Lorenzo³⁰⁹. Ello podría remitirnos a la noción de carisma,

Valencia (1891-1936), Valencia, Archivo de la Catedral de Valencia, 2021, pp. 61-96; MONTERO GARCÍA, Feliciano: «El eco de Rerum novarum en España. La primera recepción», en *Rerum Novarum. Escritura, contenido et reception d'une encyclique*, Roma, École Française de Rome, 1997, p. 438.

³⁰⁷ La profesora Teresa Monserrat Sala está desarrollando investigaciones a este respecto en el marco del proyecto de investigación financiado por el ministerio que lleva por título *Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)*, PID2019-105288-GB-100.

³⁰⁸ «Robert es el símbolo de una acción social y política que ha removido hasta las entrañas a la actual sociedad catalana. Esfuerzos, sacrificios, victorias y esperanzas en él se resumen, a él refluyen, en sus esfuerzos, en sus sacrificios, en sus victorias encarnan». PRAT DE LA RIBA, Enrique: «El hombre-símbolo», *Revista Hispania*, 30 de abril de 1902, p. 170. En este texto también se incluyen las figuras de Lluís Domènech, Narcís Oller, Francesch Matheu y Frederic Rahola, a las que se les edificó un solemne tributo.

³⁰⁹ Monserrat Amores proporciona un interesante pasaje de *La Tribuna* sobre la oratoria de Amparo: «las emociones se trasladan al cuerpo de las operarias que desembocan en un afianzamiento de la conciencia de

aplicada a este sujeto que difunde sus discursos entre las multitudes valencianas³¹⁰. Tener presente este horizonte es fundamental para contemplar la implementación de campañas de talante antimonárquico, anticlerical y contrario al sistema político de la Restauración.

Su fama como agitador de muchedumbres, como tribuno del pueblo en el sentido más próximo a los escritos de Juan Rico y Amat, sin duda se veía reforzada por un anticlericalismo combativo, que aspiraba a desacralizar la sociedad valenciana, a través de una acción implacable en el espacio público. El asociacionismo católico que había nacido de *Rerum novarum* (1891), era su rival declarado³¹¹. Ambas fuerzas políticas pretendían atraer a un gran número de electores entre la clase trabajadora y para ello no dudaban en entablar, como ha referido el profesor Jordi Canal, un auténtico «combate de populismos»³¹². El impacto no se hace esperar en el mitin callejero, que dirige una turba incontrolable hacia el boicot y resuena en la prensa generalista con crispación. Sirve como ejemplo la resonancia de las desavenencias con el jesuita Vicent Dolz, durante el mes de junio de 1892. Los diarios valencianos que contribuyen a cronificar y difundir esta pugna, a construir la opinión de sus lectores, son a su vez un nexo dialógico entre ambos oponentes y sus respectivas facciones. Así queda reflejado en «Reto aceptado. Católicos

clase, en una huelga con el fin de restituir sus derechos, en la militancia de las cigarreras en la causa republicana que, finalmente, salen a la calle para celebrar el triunfo de la República». AMORES, Montserrat: «La “política cultural de las emociones” en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *Hispanic Review*, Vol. 88, 4 (2020), pp. 447- 469, esp. 469.

³¹⁰ Un estudio reciente a este respecto, que mira a una cronología anterior, podría ser: BELL, David A.: *Men of horseback: the power of charisma in the age of revolution*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2020.

³¹¹ El catolicismo social que germina a partir de esta encíclica de León XIII denota un interés por combatir la descristianización de la sociedad, ofreciendo alternativas sindicales de composición mixta a la explotación de la clase trabajadora por el sistema capitalista. BENAVIDES GÓMEZ, Domingo: *Democracia y cristianismo en la España de la Restauración*, Editorial Nacional, Madrid, 1978, p. 225; El estudio de J. R Milán García revela que la región Valenciana fue uno de los enclaves donde se manifestó con mayor intensidad. MILÁN GARCÍA, José Ramón: «El asociacionismo católico español en 1900: un intento de aproximación», *Hispania Sacra*, Vol. 50, nº 102, 1998, pp. 639-665, esp. p. 662. Recientemente, RUIZ RODRIGO, Cándido: «El catolicismo social en Valencia y la regeneración del pueblo: una cuestión pedagógica ineludible», en *Reforma social o revolución: el catolicismo social en Valencia (1891-1936)*, Valencia, Archivo de la Catedral de Valencia, 2021, pp. 123-152.

³¹² La bibliografía a propósito de las relaciones entre anticlericalismo y republicanismo es muy extensa. Si bien nos resulta imposible abordar esta cuestión en el presente proyecto, subrayamos las aportaciones del profesor Emilio La Parra sobre el carácter aglutinante del anticlericalismo en su acción combinada con una retórica radical. Sirve como ejemplo: LA PARRA LÓPEZ, Emilio: «La transformación del anticlericalismo Español: consideraciones desde el final de dos siglos», en AYMES, Jean-René y SALAÜN, Serge: *Les fins de siècles en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 109-123. Se intentó una aproximación a este marco teórico en: CERDÁ AZNAR, Blanca: «Iglesia, religión y Estado en la novelística de Blasco Ibáñez», en GARCÍA, Rafael (ed.): *Narrativas en conflicto: libertad religiosa y relaciones Iglesia-Estado en los siglos XIX y XX*, Thomson Reuters Aranzadi, 2020, pp. 389-407. Por otro lado, es muy oportuno considerar las reciprocidades entre estos movimientos con la masonería, según las claves aportadas por la profesora Pura Fernández para la figura que nos ocupa. FERNÁNDEZ, Pura: «Vicente Blasco Ibáñez y la literatura de propaganda filomasónica», *Debats*, 64-65 (1999), pp. 144-154, esp. p. 146.

y anticatólicos», artículo en el que se repasa —a través de correspondencia publicada— las condiciones para un encuentro discursivo, donde el jesuita y su rival republicano discutirían acerca de los obstáculos que la Iglesia habría impuesto contra la libertad política y progreso científico de los pueblos³¹³.

Sobre la génesis de esta reunión entre ambos líderes, *La Bandera Federal* nos indica cómo «el elocuente propagandista federal» movilizó a muchos vecinos de la Alcudia, con el fin de que se celebrase una «discusión pública entre los dos propagandistas, para saber qué doctrinas resultaban más verdaderas y dignas de crédito³¹⁴». Blasco apela directamente a las masas, en su pretensión por organizar aquel acto público que le permita escenificar el duelo dialógico de los dos destacados propagandistas. No se trataba de disertar a propósito de los respectivos dogmas, en una reunión entre notables, como proponía el jesuita, sino de ofrecer un combate dicotómico, de carácter maniqueo, cuyo vencedor se erigiría como auténtico líder y salvador del pueblo. Éste y no otro era el atractivo principal de la brutal confrontación propagandística en la que ambos se implicaron.

Junto a la prensa, como un destacado medio de propaganda escrita, la producción literaria de Blasco, como «fecundo folletinista», al estilo de *La araña negra* (1892), *¡Viva la República!* (1893) y *Los fanáticos* (1895), actuó como un destacado «vehículo ideológico» para el republicanismo³¹⁵. La polémica a propósito de los carteles distribuidos por algunas ciudades españolas, no dejaba lugar a la indiferencia, más bien generaba recelos la presencia de aquellas siluetas arácnidas en las calles de Barcelona³¹⁶.

³¹³ «Reto aceptado. Católicos y anticatólicos», *El Mercantil Valenciano*, 14 de junio de 1892.

³¹⁴ «Blasco Ibáñez y el jesuita Vicent», *La Bandera Federal*, Suplemento al nº 47, 17 de junio de 1892.

³¹⁵ El anónimo articulista rememora los orígenes de Blasco Ibáñez en la novela, para ello cita el caso de esta novela de corte anticlerical que había sido ilustrada por Eusebio Planas «lo mismo que *Los fanáticos* y *Luz y tinieblas*, los tres gruesos volúmenes, consecuencia de haber sido editados en cuadernillos». «Apostillas a la vida literaria», *Caras y Caretas*, 5 de septiembre de 1931, p. 36. A propósito de los fines propagandísticos de la literatura: LACOUTURE, Maryline: «Vicente Blasco Ibáñez y *La araña negra* (1892): producción folletinesca, literatura de propaganda y realismo» en LISSORGUES, Yvan: *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 553. En nuestro proyecto no se persigue el objetivo de revisar las adscripciones habituales de estas obras. No obstante, sí remarcamos los contornos de un debate a propósito de la naturaleza folletinesca de *La araña negra*, en la que la propia Maryline Lacouture propone algunas matizaciones. Así mismo, véase: BENÍTEZ, Rubén: «Folletín y arte de la novela: Las obras repudiadas de Blasco Ibáñez», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, nº 2, 2013, pp. 47-56, esp. p. 54. En cualquier caso, volviendo a la cuestión propagandística, los recursos que ofrece la novela como texto escrito se combinan con la prensa, y éstos a su vez con la sonoridad de la palabra pronunciada, percibida a través de un espectáculo de masas en el sentido amplio del término, teniendo en cuenta la tendencia a «frapper» plus qu'à convaincre, à suggestionner plutôt qu'à expliquer»: DOMENACH, Jean-Marie: *La propagande politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 16 y 46.

³¹⁶ MORANO: «La araña negra», *El Imparcial*, 26 de enero de 1892; «Publicaciones recibidas», *La Vanguardia*, 26 de marzo de 1892, p. 3.

Las reacciones no se hacen esperar entre quienes advertían en Blasco a un voceador blasfemo que soliviantaba a las multitudes con su diario, al hábil agitador que unas veces andaba «sembrando entre las masas ignorantes doctrinas antisociales» y otras creaba el monstruoso «engendro de su imaginación enferma», que dio lugar a esa novela antijesuítica de 1892 de la que penden acusaciones de plagio en relación a Eugène Sue³¹⁷.

³¹⁷ «Carta», *El Criterio*, 23 de junio de 1892.

CAPÍTULO 2

UNA ATENAS ESPAÑOLA: LA REGIÓN QUE FUE CUNA DE UNA TRIADA ARTÍSTICA

2.1 Hacia el triunfo del arte valenciano

Son abundantes en la producción de Vicente Blasco Ibáñez las referencias a la nombradía de la región valenciana, como aquella tierra levantina en la que brota indefectiblemente el arte. Es el vestigio del relumbre de otros siglos y, a la vez, el signo de una esencia, que estimula la búsqueda de lo pintoresco entre los autores contemporáneos³¹⁸. Estos relatos se difunden entre amplios públicos, ofreciendo signos de su ininterrumpida manufactura. Presentan un carácter mutable y fluido en el tiempo. Nuestro análisis se interesa en la influencia de estas narraciones, de tan diversa naturaleza, con respecto a los procesos mediante los que los tres creadores acaban convirtiéndose en figuras públicas de renombre, vinculadas, simbólicamente, a la tierra natalicia. Quizá, Blasco nos ofrece el ejemplo oportuno en las páginas del diario *El Pueblo*, al presentar a la prodigiosa estirpe de los Benlliure, que situará el nombre de Valencia, en los altos pedestales de la nación española. Merced al elocuente trompeteo de la diosa alada, esta dinastía conocerá sus triunfos más allá de estas fronteras:

En el mundo del arte español sobresale con vigoroso relieve una dinastía gloriosa, la de los Benlliure. La Fama, pregonera de los talentos de los hombres, ha lanzado al mundo este apellido, que nunca ha encontrado fronteras para afirmar la inapelable soberanía artística de estos ilustres valencianos que asientan el prestigio de España donde quiera que se pronuncie su nombre³¹⁹.

³¹⁸ LLORENTE FALCÓ, Teodor: «La brillante y extraordinaria dinastía artística de los Benlliure», *ABC*, 10 de febrero de 1929, p. 17. A propósito de aquellas obras que ahondan en esta búsqueda del componente pintoresco de la región, en el que las figuras de Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure adquieren casi un carácter representativo de este fenómeno: VIDAL CORELLA, Vicente: *Valencia antigua y pintoresca*, Valencia, Círculo de Bellas Artes Valencia, 1971. En esta publicación Vidal Corella se interesa por algunos enclaves de la ciudad que ya han desaparecido, como la bajada de San Francisco. También ofrece atractivas anécdotas sobre la visita de Goya, retazos de sociabilidad en relación a los medios de transporte, sin olvidar el poso de festividades propias de la ciudad, abordadas según un interés por los «hábitos y tradiciones» que parecen perfilar el carácter de un pueblo de acuerdo a las marcas del tipismo, al estilo de: GÓMEZ MARTÍ, Pedro: *Psicología del pueblo valenciano según las novelas de Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1931, p. 81. En esta línea, Eduardo Betoret-París reservó el capítulo quinto de su obra a las «costumbres valencianas»: BETORET-PARÍS, Eduardo: *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez*, Valencia, Fomento de Cultura Ediciones, 1958, p. 273.

³¹⁹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «La dinastía de los Benlliure», *El Pueblo*, 15 de mayo de 1896, p. 1. Más tarde, en la obra publicada se encontraría según las siguientes referencias: ÍD.: *En el país del arte: tres meses en Italia*, Valencia, Establecimiento Tipográfico de Pellicer, 1896, p. 213.

Han sido ya referidos algunos episodios que distinguieron las exposiciones nacionales de 1884 y 1887. La concurrencia de una «hueste de artistas» victoriosa, en la que convivían figuras veteranas, como Salvador Martínez Cubells e Ignacio Pinazo Camarlench, con otras como José Benlliure, José Moreno Carbonero y Cecilio Pla; incluso las propuestas debutantes de Joaquín Sorolla³²⁰. Todo ello constituía un suave espejismo de continuidad, como un hilillo resplandeciente y vaporoso, que conectaba los últimos eslabones de esta aurífera leyenda, con los artistas de la primera mitad de la centuria. Entonces, dominaba el pincel de Rafael Montesinos y Ramiro, Antonio Cortina Farinós, Gonzalo Salvá, Joaquín Agrasot y Juan Peyró Urrea. Aún más al fondo de este imaginario, retumbaban los ecos del pintor José de Ribera, que había elevado su nombre en Roma, con el brioso proceder que, siglos después, demostró el catalán Mariano Fortuny. Ambos conformaban una poderosa imagen triunfal, hacia la que se vieron atraídos los más jóvenes, ávidos del reconocimiento del mercado artístico italiano.

Así las cosas, en la década de los noventa *La Ilustración Ibérica* se habría referido a Valencia como un «oasis». El término había sido escogido con el fin de componer una metáfora en la que conviviera la exuberancia de formas vegetales, con un arte que germina del terruño. Con respecto a esto último, se citan, como ejemplos de peso, los nombres del escultor José Piquer Duart, los pintores Vicente López, Antonio Gisbert, Francisco Domingo Marqués y Emilio Sala, a los que se suman «los Benlliure, Agrasot, Sorolla, Parra y tantos otros». Ambas realidades, el vergel que envolvía a la urbe con un aura de prosperidad y las feraces producciones en las bellas artes, se revelan como signos ineludibles de la «florescencia» que distinguía a esta región y a sus habitantes³²¹. En el transcurrir del tiempo, especialmente a partir de la década de los ochenta, este pasado legendario, legitimado por el talento precoz de algunas jóvenes promesas, cuaja en la popular denominación del certamen nacional de 1884, como «exposición de los valencianos». Un título que hubo de mantener resonancias duraderas, según mostró el profundo análisis de Margarida Casacuberta, a propósito de la figura del pintor catalán Santiago Rusiñol:

I amb una constatació bon xic estranya —«Penseu que no som valencians»—, entenent per «valencians» la denominació d'origen d'una casta d'artistes que Santiago Rusiñol i els seus amics consideraven especialment vulnerables a l'influx d'un «trosset de metall», uns artistes que acaparaven indefectiblement els millors guardons dels certàmens artístics, especialment els celebrats a Madrid. Valencians eren, de fet, els pintors que assoliren les medalles d'or de l'exposició de 1887, i cap

³²⁰ «Madrid artístico», *La Época*, 2 de diciembre de 1884, p. 2.

³²¹ «El libro Savonarola y la cultura valenciana», *La Ilustración Ibérica*, 22 de abril de 1893, p. 247

a València van anar a parar també les de l'exposició de 1892. Amb poques però honorables excepcions —la de Joaquín Sorolla, per exemple—, els autors premiats eren especialistes en el gènere històric o pretenien fer una pintura «d'idees» que la crítica oficialista no dubtava a presentar com el model del que era i havia de continuar essent l'art genuïnament espanyol³²².

Para algunas redacciones las referencias, a esta «tierra del arte» requerían un oportuno matiz. Se insiste en que, por lo común, estos relatos únicamente refieren la procedencia de los creadores, que marcharon de la tierra natal en su juventud. Precisamente los espoleaba la intención de vivir de sus producciones, de hacerse un nombre en los circuitos tradicionales del arte en Madrid³²³. A la altura de 1913, el diario *ABC* sostuvo, a propósito de la trayectoria ascendente de Joaquín Sorolla, que quizá la región «sólo viene siendo cuna de muchos artistas³²⁴». Aquella «falange» de pintores y escultores, a la que había aludido el anónimo articulista, fue responsable de «crear un estado de opinión favorable a Valencia». Se estima que, desde la década de los cincuenta, habían sido capaces de nutrir a la vida artística española, en casi un setenta por ciento de sus manifestaciones. Aquel mismo verano, la revista ilustrada *Alrededor del Mundo* publica un artículo en el que confluyen aquellas visiones acerca del paisaje valenciano y su fecundidad artística. Más que un reducto de manantiales, el artículo refiere un objeto de fascinación. Es «la perla del Levante», con sus frondosas huertas y jardines, «la cuna de los pintores como Sorolla, de los escultores como Querol y de los poetas como Llorente³²⁵».

Las bellas artes y la literatura de la región parecían ir encontrando una suerte de fecundidad de reemplazo a sus figuras representativas. Una generación bisagra personificada, por ejemplo, en el pintor Joaquín Sorolla, que conectará el mundo de las grandes exposiciones nacionales, dominadas por la pintura de historia y por el clasicismo en la escultura, con otro en el que se van transformando los mecanismos de difusión y de

³²² CASACUBERTA, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 1997, p. 88.

³²³ A propósito de las percepciones de estas periferias en el marco del centralismo de la Restauración: MUÑOZ, Abelardo: *Joaquín Sorolla, viajero a la luz*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1998, p. 93. El autor trata de tomar el pulso a la prensa madrileña, considera que las producciones de Joaquín Sorolla, Blasco Ibáñez y Mariano Benlliure —salvando los contextos propios de cada uno de estos casos— fueron despertando un interés progresivo en la segunda década del siglo XX, pese a las distinciones obtenidas con anterioridad en los primeros años de esta centuria. En este sentido, los dos artículos que citamos en relación a este imaginario de la región valenciana como tierra de artistas, que toma como figura emblemática a Sorolla, se publican en un momento en que el pintor ya ha concretado el proyecto de *Visión de España* para la Hispanic Society y está inmerso en la elaboración de sus estudios previos. Es decir, para entonces Sorolla ya es una figura con una enorme visibilidad en los medios de comunicación madrileños cuando se dejan entrever estas asociaciones con la tierra valenciana, cuando se subraya el carácter representativo del pintor.

³²⁴ «Un pintor valenciano», *ABC*, 10 de junio de 1913, p. 10.

³²⁵ «Las barracas de Valencia», *Alrededor del mundo*, 27 de julio de 1913, p. 12.

consumo del arte. Es el siglo XX, al que dan paso esas producciones que beben de las influencias naturalistas y realistas, mientras conviven con la emergencia de las vanguardias, casi como expresión ochocentista³²⁶. No obstante, esta realidad presenta superposiciones en lo relativo a las variadas muestras de un arte propio de la cultura española³²⁷. Durante la primavera de 1896, Blasco Ibáñez visita la colonia española en Roma. Por aquel entonces el tribuno republicano es un prófugo de las autoridades valencianas que advierte, el potencial de los artistas, como delegados del arte nacional. Sus estimaciones se basan en los triunfos cosechados por sus paisanos, en el marco de esos certámenes nacionales e internacionales de las últimas décadas.

El español que llega a Roma se siente orgulloso de su nacionalidad; lo que, dicho sea de paso, no le ocurre en ninguna otra parte de Europa. Tenemos aquí dos embajadores, el del Quirinal y el del Vaticano, con numerosísimo personal que nos cuesta centenares de miles de pesetas y no hacen más por la gloria de España que bailar rigodones y dar algún banquete de ceremonia. En cambio, toda esa brillante legión de maestros y de jóvenes artistas que nada han costado a la nación, o cuando más míseras pensiones, son los que sostienen en esta capital del arte, triunfante y vencedora, la bandera de un pueblo que fue patria de Velázquez y Alonso Cano³²⁸.

En este sentido, la filiación que Rodolfo Gil establecía entre Sorolla, Velázquez y el *Spagnoletto*, hundía sus raíces en una suerte de rasgos representativos. Estaban vinculados a cierto esencialismo, que va a ir caracterizando las proyecciones de nuevas figuras emergentes del arte contemporáneo, con motivo de la visibilidad que alcanzarán

³²⁶ José Álvarez Junco propone la fecha de 1892 como el momento en que la pintura de historia empieza a entrar en una fase de declive. La «nueva sensibilidad pictórica» parece estar presente ya tanto en *Una desgracia* (1890), de José Giménez Aranda, como en *Ya aún dicen que el pescado es caro* (1894), de Joaquín Sorolla. ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 256. Respecto a la convivencia de elementos de continuidad y ruptura en el cambio de siglo a propósito de la creación artística y literaria en el marco de la modernidad, este proyecto no pretende orientarse hacia un análisis de estos fenómenos capitales que, por otro lado, ya han sido objeto de numerosos estudios en las últimas décadas a tenor de enfoques posestructuralistas. Si bien trataremos de aproximarnos a ciertos procesos de construcción simbólica y a las proyecciones de las figuras que nos ocupan en tanto que hombres públicos en esta coyuntura, por el momento nos limitaremos a subrayar que las demarcaciones cronológicas señaladas sobre el cambio de siglo tienen en cuenta una perspectiva de *longue durée* que encontramos en la noción de «largo siglo XIX» de Eric Hobsbawm. Un contrapunto que sugería la publicación de *The Age of extremes: The short twentieth century: 1914-1991* (1994) que sucedía a la trilogía *The Age of Revolution: 1789-1848* (1962), *The Age of Capital: 1848-1875* (1975), *The Age of Empire: 1875-1914* (1987). Así como las consideraciones a propósito de la génesis de la modernidad que abocetamos según los trabajos de Modris Ekstein, Christopher Alan Bayly y Philip Blom: EKSTEIN, Modris: *La consagración de la primavera. La gran Guerra y el nacimiento de los tiempos modernos*, Valencia, Pre-Textos, 2014; BAYLY, Christopher Alan: *El nacimiento del mundo moderno 1780-1914: conexiones y comparaciones globales*, Madrid, Siglo XXI, 2010; BLOM, Philip: *Años de vértigo: Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2014.

³²⁷ PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *En los altares de la patria: La construcción de la cultura nacional española*, Madrid, Akal, 2017.

³²⁸ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «En el país del arte. Los artistas españoles», *El Pueblo*, 13 de mayo de 1896, p. 1; ÍD.: *En el país del arte: tres meses en Italia*, Valencia, 1896, p. 203.

en los certámenes oficiales³²⁹. Otro ejemplo temprano se halla en el marco de la exposición que el Ateneo de Valencia organizó en febrero de 1874. Entre la muestra exhibida, el grupo escultórico *El pienso* produjo honda impresión en el crítico Nicasio Serret. De hecho, en su artículo para el *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, llegó a perfilar una suerte de genealogía, que incluye a Mariano Benlliure. Pese a su corta edad, se lo considera un descendiente de la honorable descendencia artística del pintor Joan de Juanes y José de Ribera³³⁰. Valencia queda perfilada en este texto como «la patria del *Spagnoletto*», a quien en la siguiente década se le rendiría un sentido homenaje, con motivo del tercer centenario de su nacimiento. Según indica *La Ilustración Artística*, la junta organizadora de este tributo de admiración pretendía «erigir un monumento que recuerde a las generaciones futuras los títulos que para su inmortalidad conquistó en lid bien ruda» el pintor setabense³³¹. Precisamente fue el joven artista, autor de *el pienso*, quien recibió el encargo de efectuar esta escultura, que sería emplazada ante la iglesia de Santa María del Temple, en el invierno de 1888.

Dos años antes de su inauguración, *La Ilustración Ibérica* subrayaba la sobriedad del proyecto escultórico de Benlliure, quizá una propuesta digna «de su propia fama y de la fama del egregio pintor a quien dedica su obra³³²». La pieza había sido ejecutada en el estudio de vía Margutta y, más tarde, el taller de Achille Crescenzi se había ocupado de su fundición³³³. Por aquel entonces, Mariano debió de gozar de buena reputación en España, pues ya en el mes de mayo *La Ilustración Artística* estima que es un creador «de grandísimo talento cuyas producciones alcanzan ya precios exorbitantes³³⁴». Del triunfo

³²⁹ GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1913, p. 11.

³³⁰ N. S. C.: «Exposiciones en el Ateneo de Valencia. Segunda Exposición», *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 30 de abril de 1874, tomo VIII, nº 94, p. 242.

³³¹ «Monumento que la ciudad de Valencia dedica a la memoria del ilustre pintor Ribera», *La Ilustración Artística*, 1 de noviembre de 1886, p. 2.

³³² «Valencia: la estatua de Ribera», *La Ilustración Ibérica*, 6 de noviembre de 1886, p. 718. Este número publicó también una reproducción de la obra, que encontramos en la página 699.

³³³ LERTXUNDI GALIANA, Mikel: «Ardor de juventud. La colonia artística española en Roma (1880-1900)», en *Mariano Benlliure: el dominio de la materia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 33-43, esp. p. 41. Por otro lado, tanto *El Día*, el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* y *El Liberal* reproducen en el mes de agosto textos muy similares indicando que Mariano Benlliure se afana en dar los últimos retoques a su escultura. La pieza se ha dispuesto sobre un sencillo pedestal del que sobresale «una corona de laurel, cuyas cintas caen sobre el basamento. A los lados y detrás los escudos de Valencia, de Játiva y de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos». «La estatua de Ribera», *El Día*, 21 de agosto de 1886, p. 2; «La estatua de Ribera», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 23 de agosto de 1886, p. 2 y 3; «La estatua de Ribera», *El Liberal*, 24 de agosto de 1886, p. 3.

³³⁴ FERNÁNDEZ MERINO, A.: «Desde Roma», *La Ilustración Artística*, 15 de marzo de 1886, p. 2. Con el fin de presentar un ejemplo concreto a propósito de la buena acogida de sus obras entre la aristocracia madrileña, se ha de reparar en el fenómeno de las reproducciones de obras conocidas. Es el caso de la copia de *Accidenti!* para los señores de Laiglesia, Amalia Romea y Francisco de Laiglesia y Auset, que refiere el diario *La Época*: «Recientemente ha venido una nueva obra de arte a embellecer el despacho. Una reducción

de sus barros entre la aristocracia madrileña se hace eco la obra que Luis Alfonso y Casanovas publica en 1886. Se trata de *El guante*, que se inserta en la tradición de la novela aristocrática de la Restauración³³⁵. Colaborador habitual de *La Época*, el diario contribuyó activamente a su promoción en el mes de febrero, reproduciendo incluso algunos pasajes. Las esmeradas descripciones del capítulo «El gabinete de la condesa», detallan un buen número de obras de arte, que son exhibidas a ojos de los visitantes y adornan esta dependencia con mirador. En estos espacios domésticos destacan las pinturas de Villegas, Moreno Carbonero y Pradilla, que convivían con las porcelanas de Sèvres y «los barros cocidos de Vallmitjana, de Benlliure y de Susillo³³⁶». Con motivo de su esmerado hacer en *Accidenti!* y de otras propuestas, los críticos se maravillaron ante el primor de sus acabados y el delicado tratamiento de temas como el de la infancia. Tanto es así, que *La Ilustración* habría optado por referirse a él como «el creador en España de la risueña escultura³³⁷». Así mismo, la Comtesse Clémentine Hugo también nos ofrece algunas pistas sobre su fama en Roma, en aquellos días en que trabajaba en la escultura de Ribera:

Quant au sculpteur Mariano Benlliure, qui peint aussi du reste, en maître, je ne puis dire chose que ceci : Et lui aussi est un des grands !

Il est tout jeune, où arrivera-t-il ? ...Aux sommets sans aucun doute. Je n'ai vu là chez lui qu'une figure grande qui appartient à un monument pour l'Amérique et la

en bronce del famoso monaguillo de Mariano Benlliure, corregida en Roma por el mismo autor». «Ecos madrileños», *La Época*, 17 de junio de 1887, p.2. Es posible contemplar el semblante de Amalia Romea en *Retrato de la señora de Laiglesia* (1897), que Joaquín Sorolla presentó a la Exposición Nacional de Madrid de 1897. Por otro lado, se puede referir un segundo ejemplo al citar el caso de la lista de regalos de boda para el enlace de Joaquina de Osma y Zavala con Antonio Cánovas del Castillo, que contraía matrimonio en segundas nupcias tras el fallecimiento de Concepción Espinosa de los Monteros. Aprovechando el hecho de que varias redacciones españolas hacen públicos algunos de los obsequios dirigidos a la pareja, podemos apreciar el entusiasmo que despertó «un barro de Benlliure». Si bien *La Monarquía* no especifica más datos sobre esta pieza, sí se adivina el valor que la producción escultórica de Mariano va adquiriendo entre los buenos apellidos madrileños, como la creación de un artista demandado. No obstante, es el diario barcelonés *La Dinastía* el que desvela que don Mariano Catalina habría obsequiado a los novios con «un barro cocido de Benlliure, representando un San Antonio». «Regalos de boda», *La Monarquía*, 31 de octubre de 1887, p.2; «Regalos de boda», *La Dinastía*, 18 de noviembre de 1887, p. 5.

³³⁵ La bibliografía a propósito de los usos de la novela como fuente de análisis histórico para el estudio del siglo XIX es muy abundante. Por el momento no existe ninguna pretensión de encauzar por esta vía nuestro proyecto, ni tenemos la oportunidad de mostrar, en la extensión que merece, las sugerentes aportaciones que los estudios culturales han brindado en las últimas décadas en relación a este objeto de investigación. No obstante, destacan los trabajos de la profesora Pura Fernández en los que revela su profundo conocimiento del naturalismo radical y la cuidadosa aproximación al pasado a través de los casos de estudio que ha abordado según la novela de clave. FERNÁNDEZ, Pura: «La novela de clave en la Restauración o la literatura en pos de la verdad histórica», *Studi Ispanici*, 1 (2005), pp. 103-126. Citamos también, para el caso específico que nos ocupa: NAVARRO MARTÍNEZ, Francisco: «Luis Alfonso y José Yxart: el florete y la espada», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 9 (2006), p. 151.

³³⁶ Luis Alfonso: «El gabinete de la condesa», *La Época*, 10 de febrero de 1886, p. 2.

³³⁷ RIZAL, José: «Juan Luna», *La Ilustración*, 28 de febrero de 1886, p. 7.

statue de Ribeira spadassin, qui aimait peut-être autant sa flamberge que son pinceau³³⁸.

El yeso de la estatua de Ribera fue presentado a la exposición de 1887 antes de que el bronce se instalara en Valencia, para la inauguración del monumento. En este certamen, Benlliure exhibía, también, el grupo escultórico en mármol *¡Al agua!*, muy a tono con el gusto por las esculturas de formas gráciles y primorosas, que podían ser fácilmente ubicadas en los salones y gabinetes de sus compradores³³⁹. Ambas piezas fueron elogiadas en el catálogo humorístico de Juan P. de Zavala, cuyos versos sintetizaron la sobresaliente participación del artista valenciano: «¡Qué grupo tan bien sentido / el de aquellos pequeñuelos! / – ¡Este Benlliure vale mucho / lo mismo en mármol que en yeso!». Quizá resulte aún más sugerente la composición lírica que acompaña a la obra de Emilio Benlliure y Morales, pues Zavala intenta subrayar la notable influencia que sobre *Una desgracia* ha tenido *Accidenti!*, la obra que fue premiada con segunda medalla en la exposición anterior, la de 1884³⁴⁰. De algún modo, ante la concurrencia a este certamen de los hermanos José, Juan Antonio y Mariano, así como del primo de éstos, el autor del catálogo parece incapaz de disimular su asombro, tanto por la impactante ejecución de José, en *La visión del Coloseo. El último mártir*, como por la

³³⁸ HUGO, Comtesse Clémentine: *Rome en 1886. Les choses et les gens*, Rome, Imprimerie Nationale, 1886, p. 240. A propósito de su vida en Roma, *La Ilustración Artística* también describe su prodigioso labor: «¿Y qué diremos de Mariano?... En su vivacidad extraordinaria, en la expresión intensa de su fisonomía, en la movilidad de sus ojos y en su conversación chispeante se notan destellos del genio que late en su cerebro. Trabajando el barro hace milagros». Así mismo, el artículo también nos sugiere algunas pautas de sociabilidad del escultor entre la colonia de artistas españoles: «Mariano con Juan Antonio y Luna, son solicitados en todas partes, y no hay recepción en la embajada ni fiesta señalada en Roma, donde ellos no asistan, siendo por otra parte los que van a la vanguardia de cualquier fiesta que idee el Círculo Artístico, prodigando su ingenio para llevar a buen éxito esos originales e improvisados festivales que tan sólo la colonia artística de Roma sabe imaginar». «Vía Margutta, 33», *La Ilustración Artística*, 31 de enero de 1887, pp. 7 y 8. Respecto lo dicho por Clémentine Hugo sobre la escultura del *Spagnoletto*, en efecto, Benlliure se habría tomado la licencia de ceñir a la cadera de José de Ribera una espada. El diario *El Día* argumenta que con este atributo conseguía «darle más carácter al trabajo y revelar el genio levantisco y pendenciero de Ribera, así como su afán por confundirse con la gente hidalga y amiga del lujo, le ha ceñido espada, sobre la que cae la capa formando amplios y graciosos pliegues». «La estatua de Ribera», *El Día*, 21 de agosto de 1886, p. 2

³³⁹ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, Establecimiento tipográfico de El Correo, p. 211. *El Liberal* traza una línea de continuidad respecto a *Accidenti!* al considerar que: «en la anterior Exposición le admiramos como escultor de gracia por su monaguillo, y que en esta nos hace también reír con un grupo de mármol, titulado *¡Al agua!* que es un niño que llora porque no quiere bañarse». «Exposición de Bellas Artes», *El Liberal*, 1 de junio de 1887, p. 2. Por lo que se refiere al consumo de este tipo de esculturas por los sectores más acomodados, *La Ilustración Española y Americana* veía en este grupo escultórico el «modelo de expresión de naturalidad» que se ajusta a «las elegancias y caprichoso gusto de los mármoles de gabinetes y salones». FERNANFLOR: «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de julio de 1887, p. 6.

³⁴⁰ DE ZABALA, Juan P.: *¡¡¡Acabaditos de premiar!!! Catálogo completo de la Exposición de Bellas Artes con la crítica en verso de todos los cuadros*, Madrid, Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1887, pp. 110 y 111.

propuesta escultórica de Mariano. Por el contrario, se limita a ver en las obras expuestas por los otros miembros de la afamada dinastía, Juan Antonio y Emilio, un laborar a la zaga de los eminentes creadores en la pintura y escultura. Una estela imborrable que marca el panorama artístico español.

Las alusiones en la prensa del momento sobre la producción escultórica de Mariano en los últimos años, reparan en el particular modo en que éste ha estimulado con sagacidad los sentidos del espectador. Es el caso de la ejecución del bajo relieve *La bacanal*, del que *La Ilustración Artística* había considerado: «maravilla del arte contemporáneo» que invita a «despertar recuerdos del arte antiguo por el carácter clásico que tiene³⁴¹». En cierta manera, su prolífico hacer, su ingenio y primorosa ejecución, parecía desmentir lo dicho por *La Ilustración Española y Americana*. Es decir, que «la escultura está condenada a hablar en griego más o menos puro, mezclados de algunos idiotismos florentinos», y planteaba la posibilidad de un resurgir de este género en las bellas artes españolas³⁴². En los últimos años de su vida, Azorín rememora esta obra, como un símbolo de la fecundidad del creador, que se asemeja a Ribera en su esforzado hacer:

No ha sido azar de las cosas el que Mariano Benlliure haya iniciado su vida con una estatua de Ribera. Ribera fue un trabajador incansable que amó apasionadamente su arte. Y eso mismo es Benlliure. Tan larga vida, sembrada de obras bellas —monumentos, estatuas, bustos, joyas preciosas—, me inspiran admiración y cariño. Con impulso sincero voy hacia este hombre, que es una lección viva de fervor. Y me detengo, absorto, en su estudio, ante el artista que, después de haber trabajado tanto y tanto, trabaja todavía con el entusiasmo de un joven que amara el trabajo³⁴³.

Mariano Benlliure fue premiado con una medalla de primera clase en el certamen de 1887, distinción que también obtuvo Agustín Querol³⁴⁴. El yeso de la estatua de Ribera parecía haber cautivado al jurado, lo que hacía suponer una cálida acogida en Valencia, mientras que *¡Al agua!* acaparó los elogios de la crítica y fue adquirida por Enrique

³⁴¹ «La bacanal, bajo relieve de Mariano Benlliure», *La Ilustración artística*, 10 de enero de 1887, p. 1.

³⁴² Luis Alfonso: «El arte en Barcelona: I Escultura», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1886, p. 18.

³⁴³ AZORÍN: *Valencia*, en *Obras completas*, vol. VI, coordinadas por Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1962, p. 110.

³⁴⁴ «El jurado de la exposición de Bellas Artes», *La Época*, 5 de junio de 1887, p. 1; «Los premiados en la exposición de Bellas Artes», *El Liberal*, 5 de junio de 1887, p. 2; «Exposición de Bellas Artes», *El Siglo Futuro*, 6 de junio de 1887, p. 3; E. M.: «Letras y artes en la Exposición Nacional», *El Correo Militar*, p. 3; «Crónica general», *La Dinastía*, 7 de junio de 1887, p. 3; «Los premios de la exposición de Bellas Artes», *El Liberal*, 7 de junio de 1887, p. 3.

Tordesillas O'Donnell, conde de Patilla, por veinte mil pesetas³⁴⁵. El escultor se convertía en un objeto de admiración, de acuerdo a su imaginativa creatividad y sus audaces ejecuciones, que convergen y acentúan su «espíritu varonil y grandioso³⁴⁶». No obstante, pese a la abundancia de halagos por la escultura del pintor valenciano, también se advierte cierta polémica a propósito de si la obra proyectaba o no el españolismo de aquel eximio artista. Se dudaba si Benlliure había sido capaz de insuflar, como soplo de vida, el carácter patriótico que se esperaba de este yeso, dirigido al proyecto del monumento.

Mariano dotó a la escultura de un semblante gallardo, cuidando su indumentaria con el fin de escapar al temido anacronismo y subrayando sus útiles de trabajo, que le habían valido numerosos lauros en Italia. A pesar de sus esmeros, hubo quien juzgó un tanto decepcionante esta interpretación del *Espagnoletto*. La revista *La España* aducía una razón de peso. Se decía que la figura había sido ideada sin atender a su auténtico temperamento, abocetando en cambio rasgos extranjerizantes, que convertían al autor de *Martirio de San Felipe* (1639) en un vulgar espadachín. Veían casi a un sicario, en la línea de lo dicho por la condesa Clémentine Hugo³⁴⁷. En este sentido, el yeso de Ribera estaba lejos de parecer un «verdadero trabajo de arte» español. Por el contrario, se llega a considerar que Mariano habría sucumbido al encanto del Sparafucile, de Giuseppe Verdi, en su *Rigoletto*. Consideraciones que pudieron sumir a ciertos espectadores en el más absoluto desconcierto.

Tanto es así que el articulista augura una escena, en la que el público podría confundir al pintor setabense con «un italiano». Los más agudos, incluso, se aventurarían a suponerla una escultura «de Salvini o la de Rossi». Estas marcas extranjerizantes, supuestamente de influencia italiana, habrían de sustentarse en las apariencias de un «partiquino», poseedor una gallardía que no surge del talentoso artista. Aquel que cautivó al duque de Osuna estaba lejos de encajar en una suerte de servilismo mercenario, en una estética de hidalguía, que cautiva a un espadachín diletante. En este último se refugia la imagen de una masculinidad decadente, falsaria, que rompe de cuajo con el mito del *Spagnoletto*³⁴⁸. En esta línea, se le reprocha a la pieza un exceso de arrogancia e impostura.

³⁴⁵ Sirve como ejemplo a los elogios que recibió la muestra de Mariano Benlliure: «Exposición de Bellas Artes», *El Día*, 4 de julio de 1887, p. 1. Por lo que se refiere a la adquisición de la pieza: «Ecos madrileños», *La Época*, 20 de junio de 1887, p. 1.

³⁴⁶ «Exposición nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de julio de 1887, p. 6.

³⁴⁷ FIDIAS: «Exposición de Bellas Artes. Escultura», *La España. Revista Político-Artística Literaria*, 21 de junio de 1887, pp. 422 y 423.

³⁴⁸ En relación al mecenazgo del duque de Osuna, véase: FINALDI, Gabriele: «El conjunto de Osuna en la exposición “el joven Ribera”», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 13 (2011), p. 66-73. Hay en ese rechazo a la imagen de José de Ribera como un actor, como un hidalgo impostado, el esbozo de

Se dijo que esta representación del artista valenciano bien podría estar dedicada, en realidad, a «un actor de primerísimo *cartello*» que «tiene bastante de maestro de armas». Coincide en este parecer la *Revista España*, pues concluye que todo en esta obra lleva a suponer el carácter de «un héroe marcial o un duelista».

Por el contrario, no hay rastro del pintor. La figura parece demasiado agitada y «jactanciosa», atormentada por una fogosidad tendente al «extravío», capaz de desdibujar los contornos de aquel pensador, que enfrentaba con denuedo sus retos artísticos, del «sublime pintor, orgullo de España³⁴⁹». Por el contrario, otras publicaciones como *La Ilustración Artística* vieron en ese exceso de altivez, una reproducción fidedigna del carácter del pintor, como si Benlliure lo hubiera captado en el preciso momento de «exaltación de su arrogante personalidad artística». Apreciaban la verisimilitud sobre fama de hombre impetuoso e independiente, amante del lujo y la ostentación, que encontraba su razón de ser en las riquezas que le había reportado su talento. Es por ello que el anónimo articulista concluye que nada puede reprochársele a Mariano, «al darle caballerescas aposturas, lujoso traje, hábito y espada», pues José de Ribera acostumbraba a tratar con «los primeros personajes de la corte que acudían a su estudio, la mayor parte jugadores, galanteadores y espadachines, y allí la espada y el pincel habían de acudir a la mano con igual frecuencia³⁵⁰».

Desde los talleres de Achille Crescenzi, la escultura fundida en bronce llegó finalmente a Valencia, en el mes de septiembre³⁵¹. Mariano Benlliure había trabajado, además, en la ejecución de una medalla conmemorativa, que le habían encargado los artistas valencianos. *La Ilustración Ibérica* la reprodujo en portada, mientras que prefirió reservar el dibujo de la estatua de Ribera para el interior de este número. Se estimaba que ambas piezas habían «venido a añadir un nuevo florón a la envidiable corona del Sr. Benlliure (D. Mariano), apellido que es hoy una verdadera gloria española³⁵²». El 12 de

una suerte de representación de hipomasculinidad, en la que parte de la crítica artística no reconoce el ideal nacional ni se ajusta a los patrones de «masculinidad hegemónica». Encontramos por primera vez esta noción en el trabajo de la socióloga Raewyn W. Connell, que desarrolló en base al concepto de hegemonía expuesto por Antonio Gramsci en su análisis de las relaciones de clase: CONNELL, Raewyn W.: *Masculinities*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 77-78.

³⁴⁹ «Nuestros grabados. El III Centenario de Ribera en Valencia», *La Ilustración Ibérica*, 14 de enero de 1888, p. 30; «Exposición de Bellas Artes (1887). Escultura», *Revista de España*, julio de 1887, p. 114.

³⁵⁰ «Temores y esperanzas (con motivo de la Exposición de Bellas Artes del año 1887). La escultura y la arquitectura», *La Ilustración Artística*, 4 de julio de 1887, p. 2.

³⁵¹ «Noticias generales», *La Época*, 18 de septiembre de 1887, p. 3.

³⁵² «Nuestros grabados. El III Centenario de Ribera en Valencia», *La Ilustración Ibérica*, 14 de enero de 1888, p. 30. La reproducción de la escultura a través de un dibujo de Manuel P. y Valor se encuentra en la página 21 de este número de la revista ilustrada.

enero de 1888 se produjo la inauguración del monumento en la plaza del Temple. En el marco de una velada literaria, en el teatro Apolo, se recitaron poesías de Félix Pizcueta y Teodor Llorente. También, tuvo lugar la coronación de un busto de Ribera, que dio lugar a que en los días sucesivos se celebrarían al menos dos banquetes, con más de cien comensales³⁵³. Contextualizamos estas voluntades de conmemoración en los deseos por representar a la región, en la confluencia entre los poderes políticos y los relatos que tratan de historiar el pasado nacional³⁵⁴.

Las crónicas a propósito de estos actos en Valencia no sólo inundaron la prensa regional, sino que también llegaron a ocupar un lugar destacado en los diarios y las revistas ilustradas de Madrid y Barcelona. Todo ello nos lleva a constatar las resonancias evidentes de dicho centenario, que constituyó una oportunidad significativa para historiar el transcurrir de una tierra de artistas y su emblemático lugar en el marco de los relatos sobre la nación española. En cualquier caso, resultan muy reseñables los variados recursos de los que se sirvieron los diarios locales para difundir este programa de homenajes³⁵⁵.

³⁵³ «Centenario del *Spagnoletto*. En Valencia», *La Época*, 16 de enero de 1888, p. 2. A propósito de la coronación del busto durante la velada literaria en el teatro Apolo, que –según indica *La Época*– fue engalanado cuidadosamente para el acto con guirnaldas y colgaduras que reproducían el título de las obras más conocidas de Ribera, citamos el trabajo de Raquel Sánchez García sobre la coronación de José Zorrilla en 1889 como poeta nacional. La especificidad de los contextos, y la importancia de este lauro en Granada, lleva a adoptar una actitud de rigurosa cautela, pues no se pretende forzar una relación de semejanza entre ambos programas. No obstante, dicho estudio de caso presenta una perspectiva de análisis muy sugerente que, entre otros aspectos, subraya las continuidades respecto a determinados rituales y prácticas de reconocimiento dirigidos a hombres ilustres de la nación española durante el siglo XIX. La celebración del III Centenario del nacimiento de Ribera no fue instrumentalizada por el Estado-nación como aquellos festejos en Andalucía, es decir, *a priori* no se concibió de forma deliberada según un impulso nacionalizador, pues como ya se ha indicado parece responder a una iniciativa de los artistas valencianos en la que la representación estatal no es significativa. En esta línea, el horizonte interpretativo planteado por Raquel Sánchez parece lejano. No obstante, ello no es óbice para distinguir las representaciones simbólicas superpuestas de la región valenciana y la nación española en los actos de inauguración, así como en la ya citada velada literaria; incluso, para advertir la coexistencia de estas entidades en las metáforas y narrativas que se van a desplegar en diferentes diarios y revistas españolas. SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: «La coronación de José Zorrilla en 1889. Política, negocio y espectáculo en la España de la Restauración», *Mélanges de la casa de Velázquez*, 41-2 (2011), pp. 185-203.

³⁵⁴ IHL, Olivier: «Commemoratio» *Observatoire des politiques culturelles*, 50 (2017), p. 12-15. Estas voluntades de conmemoración no podemos aislarlas de la dialéctica región-nación: DUARTE, Ángel: «Que tremoli l'enemic...o la celebración del vencido», *Jerónimo Zurita: Revista de Historia*, Dossier Pensar la Historia, celebrar el pasado: fiestas y conmemoraciones nacionales, siglos XIX-XX, 2011, pp. 181-204.

³⁵⁵ Las celebraciones a propósito del III Centenario del natalicio de José de Ribera en Valencia coincidieron con la organización de otros festejos en las ciudades de Xàtiva –hasta la que se desplazaron representantes de Lo Rat Penat y L'Oronella– y de Roma. El servicio de telégrafos del que se benefician las redacciones españolas favorece una experiencia de inmediatez, en la que se puede llegar a tener consciencia de lo que ocurre en esos otros enclaves tan relevantes en la trayectoria del célebre pintor o, al menos, la ilusoria percepción de ello. Por lo que se refiere a la difusión de noticias y de las obras de arte de Benlliure, se han de citar las iniciativas del diario *Las Provincias* y de *El Correo de Valencia* que facilitaron reproducciones en grabado de la medalla y la escultura. Un hecho de gran trascendencia en el aumento de la visibilidad de Mariano Benlliure como creador, que permitiría dar a conocer su obra y asociar su nombre a este monumento en el espacio público, si bien éste fue sólo el primero de los que realizaría a lo largo de su vida para la ciudad natal.

Mariano iba consolidando su fama de artista virtuoso, que aún en la veintena se iba granjeando un espacio entre los creadores más demandados de la época. En este sentido, la contribución del centenario en términos de reconocimiento, fue clave. Aquel mismo año, el celebrado artista se esforzaba, también, en la ejecución de algunas piezas para la exposición de Buenos Aires y la de Múnich³⁵⁶. Por otro lado, en el mes de agosto se difundirían algunas noticias, a propósito de que el Ministerio de Estado habría hecho público el nombramiento como pensionados de mérito, en la Academia de Bellas Artes en Roma, de: «los Sres. D. José Benlliure y Gil, D. Mariano Benlliure y D. Miguel Santonja, por las pensiones de pintura, escultura y música, respectivamente³⁵⁷».

A principios de febrero, *La Ilustración Ibérica* publica un nuevo artículo, una continuación al del día 14, que tiene la voluntad de concluir este tributo de admiración en el que se han afanado los artistas valencianos. El texto aparece firmado por «V. Blasco». Una autoría que, si contemplamos lo dicho por ciertos contemporáneos y el análisis de su biógrafo Javier Varela, correspondería a Vicente Blasco Ibáñez, ya que a mediados de la década de los ochenta habría comenzado a colaborar con la revista barcelonesa³⁵⁸. En esta crónica, sobre los actos que envolvieron la celebración de la efeméride, el emergente tribuno del republicanismo federal recurre al mito de Valencia como una Atenas española. Pretendía contextualizar las muestras de reconocimiento que ofrece la juventud artística y poder enmarcar la figura del *Spagnoletto*, en el repertorio de elementos simbólicos y conceptuales, a propósito del singular talento de los hijos de esta tierra. Para ello, presenta un relato legendario, capaz de conectar el Siglo de Oro Valenciano, con su presente.

Valencia será referida como la «cuna de inspirados artistas y de ilustres poetas», como una tierra generosa que, si bien a finales del siglo XIX pudiera adolecer de

³⁵⁶ En lo relativo a sus trabajos para estos certámenes, citamos algunas notas de prensa sobre la exposición de Múnich: «Noticias varias», *El Día*, 7 de julio de 1888, p. 2; «La Agencia Fabra nos transmite los siguientes telegramas», *La Correspondencia de España*, p. 3. En esta exposición lograría una segunda medalla: «Exposition de Munich», *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 13 de septiembre de 1890, p. 233. Por lo que respecta a la de Buenos Aires Benlliure exponería los barros de unos *ciociaros*: «Crónica extranjera», *La Época*, 2 de noviembre de 1888, p. 3; «Mosaico», *La Justicia*, 3 de noviembre de 1888, p. 3; «Noticias», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 3 de noviembre de 1888, p. 3.

³⁵⁷ C: «Correspondencia artística de Madrid II», *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 16 de agosto de 1888, p. 191.

³⁵⁸ A propósito de la labor literaria de Blasco, el periodista indica que «desde el año 1886, que publicó en *La Ilustración Ibérica* su primer trabajo, son varias las obras que ha dado a luz, entre las que recuerdo *Fantasías*, *El conde Garcí Fernández*, *Por la patria*, *Mademoiselle Norma*, *Viva la república* y otras». SANMARTÍN Y AGUIRRE, José Francisco: «Vicente Blasco Ibáñez (Silueta literaria)», *Las Provincias*, 18 de febrero de 1896, p. 2. Por lo que se refiere a biografía, la más completa y reciente que se ha escrito hasta la fecha, el profesor Javier Varela indica que con toda probabilidad fue a partir de 1886 cuando Blasco habría comenzado a realizar «una colaboración remunerada» con esta revista. VARELA, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015, p. 107.

«hombres tan esclarecidos», conserva los arrestos para honrar la memoria de quienes «se hicieron inmortales por los destellos de su genio³⁵⁹». Blasco evoca el renombre de los varones, que dejaron indeleble huella en la posteridad, como el poeta Ausiàs March, el dramaturgo Guillem de Castro, el escritor Gaspar Gil Polo y los pintores Francisco Ribalta, Joan de Joanes y José de Ribera. Sus trayectorias preclaras ofrecen la legitimación necesaria a su texto. Logra, con ello, potenciar el espejismo de una disposición sucesiva de figuras notorias de la cultura valenciana, como si descubriese a los lectores el flujo de una savia prodigiosa, que emana del siglo XV y mantiene su inmarcesible esencia, hasta la celebrada ejecución del escultor contemporáneo.

A Mariano Benlliure le reconoce «una fama verdaderamente envidiable», pues siendo pregonado su nombre con tal frecuencia, estima que «no tardará mucho en ser universal para la gloria de la patria». El estimado paisano ha sido el artífice de este monumento que materializa el culto a uno de esos hombres ilustres, de esos hijos del terruño que fueron admirados por su genio, más allá de sus fronteras. Su obra de arte no se marchitará como las coronas depositadas bajo el pedestal de la escultura, ni quedará condenada al desvanecimiento, al igual que las notas del himno de José María Espí Ulrich, compuesto, expresamente, para este acto. Por el contrario, como subraya *La Ilustración Católica*, su hacer resulta el «perenne testimonio de admiración al hijo de Játiva, al singular artista maestro de la luz y el colorido³⁶⁰». En su honor habían desfilado los representantes del municipio, en una solemne procesión cívica, en la que las banderas de las corporaciones adheridas rodearon a la que, «con los colores nacionales» cubría la escultura.

A propósito de los actos que envolvieron la inauguración de este monumento a Ribera, Blasco perfila una similitud entre esas solemnes manifestaciones de alabanza y los festejos al aire libre de la «antigua Grecia». Recordaba que en aquellos «se coronaba las estatuas de los poetas y los héroes», bajo la atenta mirada de la muchedumbre. El joven articulista estaba lejos de ser el autor de este mito sobre una Atenas española, pero, la asimilación de esta herencia le va a permitir reelaborar y actualizar ciertos relatos, en el contexto del centenario, marcando nexos vinculantes, con respecto a los artistas contemporáneos. Todo ello contribuye a recrear la región valenciana, como constructo cultural. Aunque, en el transcurrir del tiempo, irá basculando hacia la panorámica de

³⁵⁹ BLASCO, V: «El centenario de Ribera en Valencia», *La Ilustración Ibérica*, 4 de febrero de 1888, p. 16.

³⁶⁰ *La Ilustración Católica*, 15 de octubre de 1888, p. 1.

figuras representativas, que presenta Manuel de Mendívil en la revista ilustrada *Alrededor del Mundo*, en el mismo año en que se celebró la Exposición Regional de Valencia:

Valencia es un pueblo de artistas; repasad su historia y os saldrán al paso literatos y músicos, pintores y poetas, arquitectos y escultores; hoy mismo ha dado luz a un Blasco Ibáñez, un Sorolla, un Mariano Benlliure que en la plaza del Temple se ha cubierto de gloria, pretendiendo glorificar al gran pintor Ribera en admirable monumento³⁶¹.

La tierra natalicia de tantos prohombres de las bellas artes y las letras era, además de jardín de España, la exótica representación de una herencia oriental que marcaba, irremediablemente, el carácter de ese «pueblo» al que alude Mendívil, pues «Valencia era una ciudad mora³⁶²». El articulista y marino considera que el repertorio de costumbres, rituales y artísticas manifestaciones musulmanas, que se dieron durante más de cinco siglos «de dominación», han sobrevivido en el «espíritu» de este pueblo. Se manifestaban con rotundidad, todavía en los «modernos valencianos». No obstante, el alma moruna que no pereció en las campañas del Cid, ni en las de «aquel gran rey don Jaime», domina, también, la exuberancia vegetal de la región, los aromas de su ambiente. Se dice que el viajero no es capaz de distinguir si ha arribado a las costas de Túnez o Constantinopla, aunque, en realidad, no ha «salido de España» y todavía queda dentro de las fronteras del Estado. La proximidad con Marruecos y Argel, de los que emana un «perfume de orientalismo», alimenta sólo parcialmente estos imaginarios, a propósito de una tierra africana, en torno a la que se articulan discursos atravesados por ciertas variables y marcas, como la voluntad imperialista de la nación, la religión, el género y la clase social³⁶³.

Como ha indicado la abundante bibliografía al respecto, en muchas ocasiones estos relatos se constituyen de acuerdo a planteamientos dicotómicos. Tales como la dominación y la pasividad, la pureza o el mestizaje racial y cultural, la virilidad o

³⁶¹ DE MENDÍVIL, Manuel: «Valencia», *Alrededor del Mundo*, 3 de noviembre de 1909, pp. 291. Manuel Ossorio y Bernard describe a Mendívil como «alférez de navío de la Armada y autor de numerosos libros de viajes», como un colaborador de *Alrededor del Mundo* y *Mundo Naval Ilustrado* que reside en París. OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, 1904, p. 273.

³⁶² DE MENDÍVIL, Manuel: «Valencia», *Alrededor del Mundo*, 3 de noviembre de 1909, pp. 289.

³⁶³ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «El país de Barbarroja (una semana en Argel)», *Cuentos valencianos*, Valencia, Imprenta de Manuel Alufre, 1896, p. 186. Blasco Ibáñez asegura haber viajado en más de una ocasión a las costas de Argel, camuflándose entre los marineros de una embarcación que practican el contrabando de tabaco. El novelista comparte esta anécdota en el prólogo de *Flor de Mayo*. ÍD: «Al lector», *Flor de Mayo*, Valencia, Prometeo, 1923, p. 10. A propósito de este periplo: LATROCH, Djamel: «Argel en 1895, visto por el novelista Blasco Ibáñez», *Hesperia: culturas del Mediterráneo*, junio (2015), p. 86. Véase también: ÍD: «Percepción y concepción de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Argelia mediterránea», *Revista Cálamo FASPE*, 63 (2014), pp. 33-47.

feminidad que caracteriza la estética e, incluso, el paisaje. Todo ello son sólo algunos de los esquemas recurrentes a partir de los cuales se percibe y se construye a ese *otro* oriental. Reconocemos la capacidad evocadora de la literatura y el arte, como mostró Edward Saïd sobre la efectiva difusión de los estereotipos orientales. Se perfila una otredad que está en los márgenes o, directamente, fuera del Estado-nación español. Esta perspectiva también se va a trasladar a los territorios periféricos, que rodean a la meseta castellana, como una lente a través de la que observar esta región, alejada de los patrones del centro de la península³⁶⁴.

Esta tesis sólo advierte estas líneas de fuga, pues su contenido no se aproxima a estos fenómenos, sobre las representaciones imperialistas de la nación y las miradas dirigidas a Oriente y lo oriental. Sin embargo, lo uno y lo otro conformó un poso clave en la construcción y mediatización de los creadores que nos ocupan. Como figuras públicas se ven atravesados por este tipo de consideraciones, que rastrean incluso los rasgos físicos en los estudios que nutren los textos de aspiración biográfica. En este sentido, se pretende subrayar la influencia de este tipo de esquemas en el repertorio de anécdotas y sucesos, que dieron forma a la fama de Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla y Blasco Ibáñez. Quizá de forma más evidente en los años más próximos al cambio de siglo, por las resonancias de determinados discursos noventayochistas, en relación al desastre colonial y sus narrativas sobre a la decadencia de la nación.

Mendívil considera a estos creadores la progenie de una tierra, marcada por un acervo legendario e inspirador horizonte de tipos pintorescos, que inspiraron los relatos de viajeros durante el siglo XIX. Los distinguimos en escritos, diarios, novelas y guías, al estilo de las del alemán Karl Baedeker, que progresivamente articularían un imaginario sobre una España oriental. Mirada al través de las fascinaciones del romanticismo, resulta

³⁶⁴ SAÏD, Edward: *Orientalism*, Barcelona, New York, Pantheon Books, 1978; I.D: *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993. La feminización del «otro», también abarca estas visiones contrapuestas sobre el mapa de regiones que componen la nación española. Francisco Giner de los Ríos abordó esta cuestión en un artículo para la revista *La Lectura*. Frente al paisaje vasco-castellano, «las comarcas del norte», viril e indómito, se perfilaba el de la meseta, de formas sueves, femeninas. GINER DE LOS RÍOS, Francisco: «Paisaje», *La Lectura*, enero de 1915, pp. 361-370, esp. p. 35. En los años próximos al centenario de la crisis de 1898 proliferaron publicaciones, que reparaban en estas representaciones dicotómicas de los paisajes regionales. Si bien la bibliografía es muy extensa, proporcionamos un par de ejemplos. Véase: CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores: «Una polémica en la pintura española fin de siglo: lo blanco, naturalista, luminoso, sensual mediterráneo; “versus” negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista», en BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes y SERRA DESFILIS, Amadero (coords.): *El Mediterráneo y el Arte Español, actas del XI Congreso del CEHA*, Comité Español de Historia del Arte, Madrid, 1998, pp. 227-231; MULLER, Priscila E.: «Sorolla y Zuloaga: luz y sombra del drama moderno de España», en *Sorolla y Zuloaga: dos visiones para un cambio de siglo*, Fundación Mapfre, Madrid, 1998, pp. 25-64.

llamativo atender a la gestación de estos prodigiosos individuos por la región, en algunas de las asociaciones y narrativas más habituales³⁶⁵. Las talentosas promesas del arte, las figuras insignes de la cultura valenciana, parecen haberse modelado como pasta vítrea candente por el soplo de una brisa mediterránea, pero, también, por el referido legado musulmán, componente de esta masa fundida, maleable, que adopta formas inusitadas.

En un artículo de Ángel Guerra, de 1926, para la revista *Blanco y Negro*, se advierte la comunión del «sedimento árabe de la morisma» con «el espíritu del infiltrado paganismo helénico». Se considera que esta mezcla constituía un preciado legado espiritual, capaz de cincelar el alma de los hombres de esta tierra³⁶⁶. En una cronología próxima, el conde de Gimeno se habría cuestionado, sin embargo, hasta qué punto el entorno podría llegar a imprimir al carácter de un pueblo, un «sello original y propio». Es decir, en qué medida el medio natural confería una suerte de ánimo distintivo y, por tanto, esencialista³⁶⁷. Ante la compleja disyuntiva, el autor insiste en que Valencia habría de ser uno de esos casos excepcionales en que el paisaje y su ambiente son, en realidad, un molde de sinuosos perfiles responsable de conformar a los moradores de esta tierra y de recortar los contornos de un estereotipo viril.

El hombre de Valencia es de atezado rostro y de mirar brillante, está sólidamente hecho, es vivo y vehemente, reflexivo y apasionado: quiere con locura y odia con saña; es su ingenio despierto, y grande su facundia, es algo soñador y algo poeta, es árabe os digo, y siente el arte como lo sintieron sus predecesores³⁶⁸.

³⁶⁵ Por lo que respecta a las guías de viaje de Karl Baedeker, véase: LAVAU, Luis: «El Baedeker y su siglo (1839-1939)», *Estudios Turísticos*, 26 (1970), pp. 15-53. En la publicación derivada de su tesis doctoral Xavier Andreu rastrea esta fascinación por lo oriental en las narrativas sobre la España romántica presente en las producciones de los viajeros a mediados del ochocientos. ANDREU MIRALLES, Xavier: *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Taurus, 2016; I.D: «Y no la de Mérimée...: el mito romántico de España y la identidad nacional española», en ALDUNATE LEÓN, Óscar y HEREDIA URZÁIZ, Iván (coords.): *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea: Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2008, s. p. La propia figura de José de Ribera había cristalizado en ciertas narrativas de carácter mítico como se demostró en: ALZAGA RUÍZ, Amaya: «La fortuna crítica de José Ribera en Francia en los siglos XVII y XVIII: la formación del mito romántico», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 501-511. Como contrapunto, señalamos la construcción de otras narrativas en la primera mitad del siglo XIX en relación a las imágenes y estereotipos más difundidos por los viajeros en relación con las tierras vascas: RUBIO POBES, Coro: «Los indómitos montañeses del Norte y la Suiza española. Estereotipo vasco y paisaje en las guías de viaje del siglo XIX», *Historia Social*, 94 (2019), pp. 23-46.

³⁶⁶ GUERRA, Ángel: «Blasco Ibáñez-Sorolla», *Blanco y negro*, 5 de septiembre de 1926, p. 35. Rodolfo Gil también había subrayado la existencia de estos dos componentes en la trayectoria de Sorolla, pues el pintor había nacido en una «ciudad de sabor griego y de sangre moruna». GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Saenz de Jubera Hermanos Editores, 1913, p. 2.

³⁶⁷ EL CONDE DE GIMENO: «Llorente, Blasco Ibáñez, Sorolla y Benlliure», *El Liberal*, 23 de julio de 1924, p. 1.

³⁶⁸ DE MENDÍVIL, Manuel: «Valencia», *Alrededor del Mundo*, 3 de noviembre de 1909, p. 289.

Si se sigue este tipo de relatos, la natural tendencia de los valencianos al «sensualismo artístico», a que invita el paisaje regional, parece brotar en los individuos, como una pulsión irremediable, que los conduce hasta las entrañas de la creatividad. No obstante, podría decirse que esta urbe mediterránea no sólo fue la cuna de hombres que sienten predilección por el cultivo de la poesía y las bellas artes. La verdadera singularidad es que, entre aquellos amantes del arte, algunos adquirirían grandes honores y un carácter representativo, que alude a los valores nacionales. Sirve como ejemplo un discurso de José Canalejas, de 1905, pronunciado durante un banquete en honor de Luis Morote en Madrid. Sus palabras sirven de congratulación a los triunfos que ciertos españoles han cosechado en los últimos tiempos. El orador hace hincapié en los vínculos amistosos que le unen, como densa red de sociabilidad, con eminentes creadores contemporáneos. También expresa cuánto le enorgullece este contacto directo, en un contexto de profundo desasosiego³⁶⁹.

Se refiere el político liberal a la oportunidad de compartir las dichas, los sonoros triunfos de Benito Pérez Galdós con su *Electra* (1901), las hazañas de Blasco Ibáñez como tribuno y su emergente producción novelística. Alaba el prodigioso hacer de Joaquín Sorolla y el magistral modo por el que Mariano Benlliure «conquista con su cincel la admiración universal». Todo ello, mientras que Santiago Ramón y Cajal «pasea triunfante el nombre de España», ofreciendo diagnóstico, pronóstico y terapéutica regeneracionista, para los males que aquejan a la nación, ya en las últimas décadas del siglo³⁷⁰. Para el

³⁶⁹ ABELLÁN GARCÍA GONZÁLEZ, José Luis: «José Canalejas, entre el 98 y la regeneración política y social», en FERRREIRO, Charo e PENA, Inmaculada (coords.): *Congreso José Canalejas e a súa Epoca: actas do Congreso en Ferrol, os días 6, 7, 8 e 9 de abril*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, 2005, pp. 207-214.

³⁷⁰ AYALA, Jorge: «El regeneracionismo científico de Ramón y Cajal», *Revista de Hispanismo Filosófico*, Nº 3, 1998, p. 34. Unas semanas más tarde se celebró «una fiesta literaria» en Madrid en la que José Canalejas coincidiría de nuevo con Luis Morote, Blasco Ibáñez y Pedro González-Blanco con motivo del establecimiento de las bases fundacionales del semanario *La República de las Letras* que los tres escritores proyectaban. Este acto también contó con la presencia de artistas como Sorolla y Mariano Benlliure, según se indica en la prensa de aquellas semanas, pues se encontraban entre las «grandes figuras de la literatura española y toda la juventud intelectual, en la que cifra tan legítimas esperanzas el renacimiento de España». En este sentido, se informa de que se habían inscrito para el banquete «Canalejas, Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Ortega Munilla, Moya, Sorolla, Benlliure, Villegas, Querol, Picón, González Blanco, Grandmontagne» y aún se citan otras figuras como Alejandro Saint-Aubin y Jacinto Benavente que formaban parte de los casi 200 comensales previstos para el día 19 de abril. «Noticias generales», *La Época*, 18 de abril de 1905, p. 3. La climatología pospuso la celebración de este acto hasta el día 24: «La República de las Letras», *Heraldo de Madrid*, 23 de abril de 1905, p. 3; «La República de las Letras», *El País*, 25 de abril de 1905, p. 2. El proyecto periodístico que encabezaban Morote, Blasco y González-Blanco acabó convirtiéndose en un receptáculo en el que convivieron diferentes proyectos republicanos y que a medio plazo acabó lastrando el rumbo del semanario, de acuerdo a los propósitos de su fundación, como ha sugerido: RODRÍGUEZ-MORANTA, Inmaculada: «La República de las Letras (1905): entre el regeneracionismo y el republicanismo militante. Correspondencia inédita con Galdós», *Anales*, 26 (2014), p. 396.

orador, todos ellos resultan fascinantes expresiones de un ingenio patrio. Un genio distintivo que tantos elogios arrancaría a la prensa extranjera, en el despuntar del siglo XX, con motivo de sus renombradas trayectorias.

Canalejas advierte en qué medida estos hombres son capaces de promover experiencias de cohesión social y hasta qué punto se han convertido en referentes de modernidad y progreso. Admirador de sus logros, alaba los sentimientos de orgullo y esperanza que estas figuras son capaces de transmitirle e, incluso, de generar en el ánimo de los lectores, pues, encumbrados por su talento, representan, de una forma u otra, el triunfo de la nación española en el panorama internacional. Quizá por este motivo y por la notable presencia de valencianos en el acto, antes de finalizar su intervención dijo de Valencia que era «la región más española de España» y que en ella «ilustres artistas que se llaman Blasco, Sorolla, Benlliure, Morote, nacieron y se educaron³⁷¹». A la altura de 1905, José Canalejas ve en estos prohombres de las bellas artes, el propagandismo político, la literatura y la medicina, a la personificación de los emblemas de la cultura española contemporánea³⁷². En esta línea, cuando en la década de los treinta Marcos Rafael Blanco Belmonte escribe a propósito de la región levantina y sus eminentes figuras, no duda en conceder la condición de ilustres representantes de esta tierra a Teodor Llorente, Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure, José Calixto Serrano y Federico García Sanchiz. En su denodado hacer habían logrado ensalzar el nombre de la región valenciana, incluso, situar sus producciones entre las más veneradas por la nación española. Hasta sus trayectorias personales habían inspirado un mito sobre la conquista del éxito.

Valencia viene siendo algo más que manantial inagotable de grandes artistas; viene siendo –dicho queda al frente de estos renglones– vivar de cónsules de las Bellas Letras y Nobles Artes, semillero de varones que no se limitan a amar a la región nativa, y con ella a la madre España, sino que, por excelso espíritu, se erigen en creadores de progresos o de modalidades de progresos literarios y artísticos, y, para difundirlos, allá se van mundo adelante con libros, lienzos, mármoles, bronce, con notas encerradas en el pentagrama o simplemente con la fuerza de la palabra, a sembrar a voleo en los surcos de las almas de otros países. Así, y no de otro modo,

³⁷¹ «En honor de Morote», *La Correspondencia de España*, 5 de abril de 1905, p. 3.

³⁷² A propósito de estas intersecciones entre la cultura oficial, la cultura nacional, y las culturas regionales, así como sus respectivas funcionalidades y representantes, se acude a las distinciones planteadas en: FRADERA, Josep María: «Niveles de cultura. “Culturas nacionales” y regionalismo cultural», en Benoît PELLISTRANDI, Benoît y SIRINELLI, Jean-François (dir.): *L'Histoire culturelle en France et en Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 355-369. Más próxima a la idea de una cultura homogénea y oficial, legitimada por el peso de las Academias, así como de géneros bien reputados como la pintura de historia, véase: ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 253.

se ensanchó la Patria, y así caminaron por sendas de gloria los forjadores de poemas heroicos, los escultores de la emoción³⁷³.

Constituyen estos creadores una nueva pléyade de artistas que como emblemático conjunto de figuras tutelares custodiaban, aun en vida, la fama de Valencia. Un enclave que actúa como demiurgo creativo, capaz de armonizar en el tiempo esta red de varones de aguda sensibilidad, para las bellas artes y las letras. Individuos que obtendrían auríferos trofeos para la honra de España. Así lo expresan ciertos discursos, en los que podrían advertirse los rasgos de una «doble lealtad», siguiendo la fórmula contemplada por Josep María Fradera³⁷⁴. Si bien su análisis está dirigido a la época isabelina, la noción que propone resulta muy sugerente. Especialmente, al tratar de aproximarnos a fenómenos en los que se advierten claros solapamientos y coexistencias. Nexos entre las representaciones de una región, creada por la literatura y el arte, que favorece experiencias cotidianas de autoidentificación e inspira discursos políticos, así como su convivencia con las manifestaciones de patriotismo español.

En la línea de lo expuesto por Fradera mantenemos una actitud cautelosa. Los procesos de construcción de las identidades catalanas esbozados en su obra, así como la expresión y representación de ese doble patriotismo, no ha de articular una suerte de pauta a la que se acojan otras identidades regionales. No se trata de un recetario a aplicar al resto de casos³⁷⁵. Muy al contrario, como sugiere el autor a lo largo de varias publicaciones, se podrían llegar a articular una pluralidad de dobles lealtades en una misma región. Por otro lado, aclaramos que esta tesis no pretende sumergirse en este tipo de estudio, sino que únicamente trata de contextualizar las figuras que nos ocupan en esta encrucijada, visibilizando las múltiples superposiciones que los atraviesan. En su condición de figuras públicas, Blasco, Sorolla y Benlliure consumen, operan y se

³⁷³ BLANCO BELMONTE, Marcos Rafael: «Valencia: vivir de cónsules de las Bellas Letras y Nobles Artes», *Blanco y Negro*, 9 de octubre de 1932, p. 100.

³⁷⁴ FRADERA, Josep María: *Cultura nacional en una societat dividida: patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1988. Años después, tras la publicación del estudio de Pierre Vilar, *La Catalogne dans l'Espagne moderne* (1998), Fradera ahonda en un enfoque social de este fenómeno en: I.D: «El proyecto liberal catalán y los imperativos del doble patriotismo», *Ayer*, 35 (1999), pp. 87-100. La bibliografía a propósito del proceso de construcción de identidades regionales es muy abundante y no pretendemos enumerar una extensa muestra al respecto. No obstante, destacan los trabajos de la profesora Coro Rubio sobre los discursos del fuerismo durante el siglo XIX en el caso vasco, de los que únicamente proporcionamos un ejemplo: RUBIO POBES, Coro: «Centinelas de la patria. Regionalismo vasco y nacionalización española en el siglo XIX», *Historia Contemporánea*, 53 (2016), p. 406; I.D: *La identidad vasca en el siglo XIX: discursos y agentes sociales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

³⁷⁵ En relación al carácter construido y fluctuante de la región como categoría de marcada heterogeneidad: NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: «Presentación», *Ayer*, 64 (2006), pp. 11-17.

relacionan en la imaginación y la creación de ambas categorías: la región valenciana y la nación española.

En este sentido, resulta muy sugerente consultar un texto de Vicente Blasco Ibáñez dedicado a la memoria del escritor Josep Bernat i Baldoví. Este documento probablemente fue escrito en 1885, dos décadas después del fallecimiento del escritor y poeta, que era bien conocido por sus sainetes³⁷⁶. El joven Blasco despliega todas sus habilidades inventivas para recrear el momento en el que el alma del afamado escritor valenciano, sale del cuerpo yacente y alcanza el umbral del «Parnaso español». Su manuscrito desvela el poso de algunas tradiciones, de las que se ha servido con mayor o menor consciencia, para describir un periplo de ultratumba, que tiene lugar en la madrugada. Comienza cuando los últimos alientos del difunto se pierden en el ocaso del día, entre los cantos de labriegos, el rumor del arroyo y el siseo de las hojas de los árboles. El autor aún alcanza a distinguir un armónico piar entre sus ramas, que, como «melancólico himno», precede al fúnebre toque de campanas, con el que se da el adiós postrero al finado, antes de que acabe este primer acto. Blasco describe la llegada de Josep Bernat al Parnaso español, entre las vaporosas brumas matinales. Sin embargo, en este ascenso al monte, también marcha el escritor con un claro cometido. Siguiendo los pasos del poeta, como narrador omnisciente, logra proporcionar un retrato de los integrantes de esta pléyade, que nutre la cultura española. Las figuras eminentes que han ido confeccionando una suerte de tradición literaria, hasta perfilar los contornos de un canon con potentes activos identitarios³⁷⁷.

Con toda seguridad, el firmante de este manuscrito no ignora las producciones que le preceden. Pudo haberse inspirado en la obra de don Miguel de Cervantes, especialmente en su *Viaje al Parnaso* (1614), que a su vez reconoce un acto de «imitación» con respecto a *Viaggio di Parnaso* (1582), de Cesare Capolari³⁷⁸. Este simbólico ascenso al monte Parnaso, que en la mitología clásica representa la morada de las musas, pero que, con el paso del tiempo, también pasó a designar una república literaria

³⁷⁶ Se trata de un texto manuscrito de tres páginas en el que distinguimos la fecha de 1885, aunque pudiera tratarse de una cronología relativa, quizá anotada *a posteriori*. Lleva por título *Post mortem* y está estructurado en dos partes. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Post mortem*, [ca. 1885], Biblioteca Nacional de España.

³⁷⁷ A propósito del canon como «rito de reconocimiento», véase: MAINER, José-Carlos: «La historia de la literatura como historia (para una defensa e ilustración del pirronismo literario)», *Ayer*, nº 97, 2015, p. 47.

³⁷⁸ DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: «Prólogo», *Novelas ejemplares*, tomo primero, La Haya, Edición de J. Neaulme, 1739, p. 2.

en la que estaban representados los hombres de letras capitales, se convirtió en un objeto de fascinación para algunos autores durante la Edad Moderna³⁷⁹. Así, encontramos otras producciones ambientadas en esta montaña, ubicada entre el Citerón y el Helicón. Es el caso de *El laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega, en la que se rememora un encuentro organizado por la diosa Fama, con el fin de reconocer a los más altos ingenios³⁸⁰. Blasco se sirve de una forzada intervención del dios Apolo, siendo fiel a la tradición cervantina, para subrayar el animado talante de los españoles, esto es, para remarcar un elemento de singularidad, pues esos hombres de letras son hijos de la tierra «del eterno fandango». En esta línea, apenas unos años después, Teodor Llorente describía, así, el «carácter festivo de los valencianos»:

Alegre de carácter, vivo de ingenio y rico de imaginación, propende el pueblo valenciano a todo lo que sea fiesta y regocijo. A la vez que de hacendoso y vividor, tuvo siempre, y aún conserva, fama de festivo y alborozado. Su índole sociable y expansiva, y lo apacible del clima que disfruta, conspiran para llevar a la plaza y a la calle sus diversiones y festejos, convirtiéndolos en espectáculos públicos y en solemnidades verdaderamente populares³⁸¹.

Opone Blasco este versado conjunto de escritores patrios al de otras naciones — a sus respectivos parnasos— como sistemas bien diferenciados, cuyos contrastes parecen haber sido revelados ya, por el ánimo de sus moradores³⁸². Admirando el jubiloso grupo

³⁷⁹ RUIZ PÉREZ, Pedro: «Lope en viaje al Parnaso. Otro ‘Laurel de Apolo’ en la epístola ‘A Juan de Luna’», *Atlanta*, 2020, Vol. 8, nº 2, p. 165.

³⁸⁰ URZAINQUI, Inmaculada: «El Parnaso español en la historia literaria del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, vol. 109, 2 (2007), pp. 643-684. [en línea]. Sobre la tendencia romántica por subrayar el poso de un legado de raíces orientales, musulmanas, en el canon nacional, véase: COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes: «La romantización del Parnaso español. Fernando de Herrera, poeta oriental y cristiano», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 8 (2020), pp. 221-253. Si bien los enfoques habituales han mostrado una nómina masculina de estas repúblicas literarias y se ha establecido casi una pauta atravesada por las marcas de género en estos viajes al Parnaso, el trabajo de Helena Establier ha demostrado que en la poética de algunas mujeres del setecientos también se imaginan ciertos periplos al monte apolíneo en la forma de relatos autorreferenciales en los que se aborda su experiencia de excepcionalidad como autoras. ESTABLIER PÉREZ, Helena: «Las poetisas también viajan al Parnaso. Tradición literaria y diferencia de género en la poesía dieciochesca», *Esferas literarias*, 1 (2018), pp. 25-41.

³⁸¹ Si bien ya han sido referidas algunas fuentes secundarias a propósito de este temperamento prototípico, volvemos sobre una obra contemporánea en la que Teodor Llorente subraya cuan «espontáneas, típicas y pintorescas» podían resultar estas celebraciones donde se revela el ingenio y la facilidad para la improvisación de los valencianos: LLORENTE, Teodor: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Valencia, tomo II, Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial de Daniel Cortezo y Cía., 1889, p. 319.

³⁸² Por lo que se refiere a ese esquema de literaturas nacionales o, mejor dicho, de la coexistencia de parnasos literarios atravesados por el artefacto nación que propone el imaginario de Blasco: MAINER, José-Carlos: «La invención de la literatura española» en MAINER, José-Carlos y ENGUITA ULTRILLA, José María (coords.): *Literaturas regionales en España: historia y crítica: curso organizado por la Cátedra “Benjamín Jarnés”*, de la Institución Fernando el Católico, y celebrado del 19 de abril al 12 de mayo de 1993 en el Salón de Sesiones del Palacio Provincial de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1994, pp. 23-48; FRADERA, Josep María: «Niveles de cultura. “Culturas nacionales” y regionalismo cultural», en PELLISTRANDI, Benoît y SIRINELLI, Jean-François (dir.): *L’Histoire culturelle en France et en*

de compatriotas, el autor presenta a los «ingenios de la literatura española» que componen esta república de las letras³⁸³. Describe una imaginaria disposición circular para las «glorias patrias», que rodean a Francisco de Quevedo. Así va repasando superficialmente las indumentarias, actitudes y mohines del reputado elenco, en el que se encuentra Lope de Vega, Leandro Fernández de Moratín, Miguel de Cervantes, Mariano José de Larra, Pedro Calderón de la Barca, Luis de Góngora y Tirso de Molina. El ejercicio descriptivo, tan generoso como vago en la aproximación a estas figuras insignes de las letras, resulta, muy escueto al narrar la llegada de Bernat i Baldoví a este Parnaso nacional. Este manuscrito repleto de tachones y arrepentimientos poco nos dice sobre el poeta valenciano. Anunciada su entrada por un toque de arpa, se lo describe como hombre «de aspecto respetable y rostro grave». Su ascenso a las cumbres de esta montaña de las musas no deja de resultar un tanto artificioso y rebuscado. Posee, en cambio, la reconocida virtud de legar una aproximación a cierto imaginario sobre el panteón nacional de las letras, que Blasco abocetó con cierta ironía.

Es en el contexto del cambio de siglo, cuando las figuras de los creadores que nos ocupan irán adquiriendo un papel mediador entre este parnaso nacional —e incluso regional— y el *pueblo*, que también se revela como un artefacto que han contribuido a imaginar y conformar, según la personal interpretación de cada uno de ellos. En cierto modo, el triunfo de estas figuras parece relacionarse con su habilidad para cautivar el corazón de las masas, para agudizar los sentidos del receptor, como un mecanismo de comunicación de afectos y emociones. Con frecuencia, esta virtud se celebra en tanto que producto del ya referido legado étnico y espiritual, que pervive entre los valencianos contemporáneos, como efecto al contacto de las influencias del ambiente. Justo en este marco se contextualizan las alusiones a los rasgos morunos del líder republicano, que había subrayado Azorín en *Valencia* (1941). También las alusiones de la Comtesse Clémentine Hugo, a propósito de la naturaleza árabe de los hermanos Benlliure, que planteó en su obra sobre Roma de 1886. Incluso lo escrito por Rodrigo Soriano, en un

Espagne, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 355-369 [en línea]; ROMERO LÓPEZ, Dolores: «Introducción», in Dolores ROMERO LÓPEZ: *Naciones literarias*, Barcelona, Anthropos, 2006, p. 18. A propósito del descubrimiento de diferentes pléyades de literatos extranjeros, resulta un ejemplo sugerente recordar el enfoque adoptado en las secciones sobre el «Parnaso internacional» que dirigió Teodor Llorente en *La España Moderna*, el *Almanaque de Las Provincias y Blanco y Negro*, según planteó Irene Atalaya Fernández en su tesis doctoral. ATALAYA FERNÁNDEZ, Irene: *Traducción y creación en la obra de Teodor Llorente*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2017, p. 66.

³⁸³ El estudio del Parnaso literario en la Edad Moderna ha sido abordado con tesón, sirve como ejemplo: RUIZ PÉREZ, Pedro (coord.): *El Parnaso versificado: La construcción de la República de los Poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2010.

artículo para *El Imparcial*, en el que también advierte ese vínculo con el mundo clásico al describir a Blasco como un «guerrero antiguo». Advierte en sus retratos posibles semejanzas con «aquellas estatuas de gladiadores que se admiran en romanos museos³⁸⁴». La apostura quizá no sólo derivaba de una «atlética compleción», sino que pudo ser el signo de un brioso hacer, de su creciente capacidad de proyectarse, más allá de Valencia, merced a su acta de diputado a Cortes. Especialmente, a partir de su producción literaria como novelista en las postrimerías del siglo XIX.

2.2 Emblemáticas iconografías y símbolos regionales

En el transcurrir del siglo XX hay un tratamiento de estos tres creadores en actos públicos que roza el de figuras emblemáticas de la tierra valenciana. Se distingue, por ejemplo, en ciertos eventos organizados en Madrid, a los que acuden insignes representantes de la región. También, en aquellos que se organizan en algunas asociaciones culturales en el extranjero. Es el caso de la visita de Blasco al Círculo Valenciano de Buenos Aires, en 1909, enmarcada en el viaje a América Latina que realizó aquel año. En el marco de este periplo, el diario *El Pueblo* detalla cómo durante un «banquete de gala», en dicha institución, se colocaron los retratos de «Blasco Ibáñez, Mariano Benlliure, T. Llorente, F. Domingo, J. Sorolla y S. Giner», a modo de insigne «trofeo». Junto al del presidente honorario, articularon un conjunto de reputadas presencias tutelares, que facilitaban una experiencia de la región, aún desde la panorámica del emigrante³⁸⁵. Un segundo ejemplo lo encontramos en la prensa madrileña de la década de los treinta.

³⁸⁴ SORIANO, Rodrigo: «Crónicas literarias. Cuentos de Valencia», *El Imparcial*, 12 de abril de 1897, p. 3; AZORÍN: *Valencia*, en *Obras completas*, vol. VI, coordinadas por Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 95 y 96; HUGO, Comtesse Clémentine: *Rome en 1886. Les choses et les gens*, Rome, Imprimerie Nationale, 1886, p. 240.

³⁸⁵ «El viaje de Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 10 de junio de 1909, p. 1. Si bien las circunstancias que rodean el exilio y la emigración ofrecen contrastes evidentes, acentuadas aún más si cabe por los contextos propios de cada época y coyuntura, no deja de resultar sugerente recurrir —para este caso específico que detallamos— a ciertos trabajos a propósito del exilio, la historia de las emociones y la construcción identitaria que nos llevan a plantear esta experiencia de región, en la que por el momento no tenemos el objetivo de adentrarnos. En cualquier caso, el Círculo Valenciano de Buenos Aires pudo ser la encrucijada en la que convergieron algunas emociones de los emigrantes, como la nostalgia y la soledad. Así mismo es posible que este centro actuara como un punto de cohesión en el que se reconfiguraron algunas identidades, en cuyo proceso estas figuras públicas desempeñaron un papel clave. Todo ello teniendo presente la noción de «comunidad emocional» propuesta por Barbara Rosenwein ya referida en el capítulo anterior. RODRÍGUEZ-LÓPEZ, Carolina y VENTURA HERRANZ, Daniel: «De exilios y emociones», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 36 (2014), p. 125. A propósito de la cuestión identitaria en estas asociaciones, véase, también: AZCONA, José Manuel y AJURIAGUERRA, Miguel Ángel: «Centros

El diario *ABC* refiere que, durante el banquete homenaje celebrado en honor de Ricardo Samper Ibáñez, en la Casa de Levante, fueron utilizadas las efigies de algunos afamados valencianos, como símbolos culturales de esta tierra mediterránea. Con el fin de ambientar uno de los salones del Palace Hotel, en el que se brindó una calurosa acogida al nuevo presidente del Gobierno, serían dispuestos los bustos de Sorolla y de Domingo Marqués, así como el retrato de Blasco Ibáñez. Todos ellos eran valencianos de notable proyección internacional, que serían asociados, indistintamente, tanto a «las banderas nacional, alicantina y la señera», que coronaban este acto. El melódico bando de un «*charamiter y tamborer*» dio paso al himno regional, que ejecutó la orquesta del propio hotel, mientras se echaron al vuelo palomas de immaculado plumaje y proliferaron los vítores «a España, a Valencia, a Ricardo Samper y a Blasco Ibáñez»³⁸⁶. Aquellos detonantes hubieron de producir un efecto próximo al esperado, pues el diario concluye que fue un momento de «gran emoción» para los presentes. Había asistido un buen número de industriales, productores de la tierra, de los que ejercían la política en Madrid. Los dos artículos referidos abocetan, muy a grandes rasgos, el fenómeno de la popularidad de estos creadores, en el primer tercio del siglo. Sin embargo, también nos lleva a considerar hasta qué punto sus figuras fueron asociadas a un talento evocador, capaz de arrancar en los receptores sentimentalidades unidas al terruño.

Habló elocuentemente de Valencia y cita al Rey Jaime I el Conquistador, a quien debemos —dice— todas nuestras libertades. A Luis Vives, a Blasco Ibáñez y a Benlliure, que se halla en estos momentos con nosotros. (Grandes aplausos al orador y al insigne artista)³⁸⁷.

Se han rastreado ciertos relatos a propósito de la región, como cuna de artistas, como entidad gestante de un parnaso de ingenios de las letras y las artes. También se identifican otros a propósito de los varones que crearon el paisaje valenciano, que imaginaron la propia región y la materializaron en distintos artefactos culturales. Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla y Vicente Blasco Ibáñez habían contribuido a la representación de estos territorios mediterráneos, por sus inusitadas trayectorias. También laboraron, con

vascos en América: la expansión del arte y la cultura identitaria», en SARMIENTO DA SILVA, Erica; EVANGELHO GONÇALVES, Daniel: *Imigração ibérica e associativismo: Identidade, impresa étnica e laços de solidariedade*, 2021, pp. 125-159.

³⁸⁶ ARCHILÉS CARDONA, Ferran y GARCÍA CARRIÓN, Marta: «La invención de un himno para una región: Valencia 1909-1984», en COLLADO, Carlos (coord.): *Himnos y canciones: imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Granada, Comares, 2016, pp. 135-155.

³⁸⁷ «Valencia rinde un homenaje de simpatía al jefe de gobierno, *ABC*, 11 de mayo de 1934, p. 18. ENGUIX SAMPER, Elena: *Ricardo Samper: valenciano, alcalde y presidente del gobierno en la II República*, Valencia, Carena, 2008.

denuedo, en la invención de una geografía física y emocional sobre su tierra natalicia³⁸⁸. Del errático caminar y la gozosa contemplación del entorno, que envolvía a la ciudad, dan cuenta las obras de algunos escritores contemporáneos. Son conocidos los relatos a propósito de los paseos matutinos de Sorolla por la huerta y, hasta populares, las anécdotas sobre la marcha de Blasco Ibáñez por esas sendas, en sus años como estudiante o cuando ya dirigía la redacción de *El Pueblo*³⁸⁹. De hecho, cuando se hubo convertido en toda una celebridad internacional, el propio Blasco desgajó en varias entrevistas aquel deambular matutino de inspiradoras visiones, con las que llenaba las cuartillas necesarias para el folletín de su diario³⁹⁰. No obstante, se encuentra un precedente en la novela corta *Un bohemio*, de Rafael Altamira, que se habría publicado en el semanario barcelonés *La Ilustración Ibérica*, durante el otoño de 1888:

Como era buen colorista en esto del lenguaje, eran de oír aquellas descripciones de la naturaleza que hacía en cuanto salíamos a la huerta, fijándose en unos detalles que parecía imposible fijasen su atención, encontrando relaciones y golpes de efectos en cosas al parecer insignificantes, y dorándolo todo con su palabra de fuego, brillante, que fijaba los cuadros y parecía tener toda la luz de aquel cielo limpio y aquel sol rojo del mediodía.

Terminaban estos arrebatos cayendo Martín en un silencio triste, obligado por el dolor de cabeza que le atenaceaba, y quizás, quizás por algún pensamiento doloroso que le producía aquella excitación³⁹¹.

Ciertos biógrafos han querido ver en el protagonista de esta novela, Martín, una suerte de retrato del joven Blasco. Sin embargo, entre quienes estudian la producción de Altamira, también se ha indicado la posibilidad de que este texto pudiera responder a una fórmula autobiográfica, sobre la condición del joven escritor³⁹². Sea como fuere, dicho personaje de ficción permite aproximarse a los contextos que envolvieron a cierta generación de jóvenes universitarios, atraídos por la política, el periodismo y la literatura

³⁸⁸ BERGER, Stefan: «Narrating the Nation: Historiography and Other Genres», en BERGER, Stefan; L. ERIKSONAS, Linas y MYCOCK, Andrew(eds.): *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2008.

³⁸⁹ DE PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe, 1953, p. 12.

³⁹⁰ GASCÓ CONTELL, Emilio: «Blasco Ibáñez en la intimidad», *El Pueblo*, 5 de enero de 1926, p. 1. A propósito de estos paseos por la huerta en sus años como estudiante de Derecho, el propio Blasco refirió la compañía de Constantí Llombart en algunas entrevistas como: EL BACHILLER CORCHUELO: «Vicente Blasco Ibáñez: confesiones de su vida y de su obra», *Por esos mundos*, 1 de marzo de 1911, p. 310.

³⁹¹ ALTAMIRA, Rafael: «Un bohemio», *La Ilustración Ibérica*, 20 de octubre de 1888, p. 672.

³⁹² AYALA ARACIL, María de los Ángeles: «Las novelas cortas de Rafael Altamira: El tío Agustín y Un bohemio», en CIVIL, Pierre y CRÉMOUX, François: *Nuevos caminos del hispanismo... Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Paris, del 9 al 13 de julio de 2007, Vol. 2 (2010), p. 4. I. D: «Rafael Altamira y la creación literaria», *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gilibert"*, 59 (2012), p. 167.

de influencias naturalistas. Así aparece perfilado en los primeros capítulos, donde se revelan tanto aquellas lecturas de juventud, marcadas todavía por la omnipresencia de las novelas de folletín y talente romántico, como los signos de una camaradería forjada en el claustro de la universidad y algunos cafés como el de Santa Catalina. En los que abundaba un ambiente de foro, que inspiraba arranques de oratoria e impulsaba la ideación de aventuras periodísticas. El joven con aspiraciones literarias —en el que pudo inspirarse esta novela— se enfrenta, sin embargo, a nuevos retos en el tratamiento de temáticas sociales, donde quizá no sólo es preciso la aguda observación de la realidad según el método zolesco. También una «intuición», que gobierne «el genio del artista», para aproximarse a los sentimientos vinculados al porvenir. Es decir, a lo que se espera, se anhela y se teme que puede llegar a suceder, produciendo marcas en las acciones del presente³⁹³. En este sentido, la producción del creador debe ser capaz de insinuar tales matices en la recreación de un natural.

La literatura y la pintura, en tanto que productos culturales, condensaron y difundieron ciertos imaginarios regionales, capaces de otorgar notable representatividad a lo mediterráneo. Emergía como un paisaje asociado a lo español, según «lo que se trae imaginado a fuerza de descripciones a lo Sorolla y a lo Blasco Ibáñez», que en ocasiones precede y condiciona a «lo que se ve..., lo que se huele³⁹⁴». Pues, en cierto modo, se mantiene la premisa, esbozada por Ángel Guerra, de que «el arte levantino es más de sensaciones³⁹⁵». Todo ello contribuye a crear, lo que Carmen Pena denominó la «iconografía emblemática de la región³⁹⁶». En realidad, en esa dialéctica centro-periferia, que caracteriza el cambio de siglo, se aprecia el intento de —lo que Unamuno llamó— algunas «tendencias» artísticas, próximas al realismo, cuyas representaciones sobre paisajes regionales, fueron determinantes en la consolidación de identidades³⁹⁷. En este

³⁹³ ALTAMIRA, Rafael: «El realismo y la literatura contemporánea», *La Ilustración Ibérica*, 31 de julio de 1883, p. 483. MAINER, José-Carlos: «Rafael Altamira y la crítica literaria finisecular», *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”, Diputación Provincial, Caja de Ahorros Provincial, 1987, pp. 155.

³⁹⁴ NELKEN, Margarita: «Estampas españolas. Valencia», *Blanco y Negro*, 5 de mayo de 1928, p. 51.

³⁹⁵ GUERRA, Ángel: «Blasco Ibáñez – Sorolla», *ABC*, 5 de septiembre de 1926, p. 36.

³⁹⁶ PENA, Carmen: «Introducción», en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales p. 19.

³⁹⁷ En lo pictórico destaca la obra de paisajistas como Aureliano de Beruete. No obstante, por lo que respecta a los contrastes en las representaciones sobre un mismo espacio, en la obra clásica de Pedro Laín Entralgo se contraponen, por ejemplo, la «pureza descriptiva de Azorín y la exuberancia metafórica —lindante ya con el mal gusto o incidente en él— de Blasco Ibáñez». LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Diana Artes Gráficas, 1945, p. 39. Existe una abundante bibliografía sobre la creación de paisajes regionales y nacionales en el cambio de siglo —advirtiendo incluso las dualidades entre estas imágenes—, por lo que no pretendemos sintetizar las principales aportaciones de las últimas décadas. En cualquier caso, sugerimos las tres referencias siguientes en la línea de autorías ya citadas con anterioridad:

sentido, Azorín atribuye un auténtico don a Blasco, al crear la «Naturaleza valenciana» en sus novelas finiseculares, subrayando la plasticidad de sus descripciones, que hilvana con ímpetu hacedor³⁹⁸.

Margarita Nelken había reproducido en su artículo buena parte de los mitos sobre la tierra valenciana, unos meses después de la muerte de Blasco, enfatizando el tipismo y las huellas de pintorescas costumbres, que apabullaban al viajero y colapsaban sus sentidos. Quizá uno de los puntos más sugerentes de su texto, es esa referencia a un componente imaginario, que sugería al menos un doble acto de creación, por parte de las dos figuras ya fallecidas. Ambos habían percibido a Valencia a través de toda una tradición pictórica y literaria, así como de una contemplación de la urbe y su entorno rural. La asociación entre lo percibido y lo creado, con respecto a su autor, es tan intensa que, en ocasiones, se recurre a un ejercicio de metonimia.

En un artículo para *La Voz*, de 1922, Roberto Castrovido recordaba la trayectoria de José Benlliure Gil y de Joaquín Sorolla, como un horizonte referencial para nuevas promesas, como Enrique Cuñat. Para entonces, Sorolla descansa en una pequeña casa, a orillas del mar, visiblemente afectado por las secuelas de la hemiplejía sufrida en 1921. Incapaz de reconocer la costa que, en tantas ocasiones trató de retener en sus cuadros, el pintor es descrito como un producto de la luz del Mediterráneo, como un genio que profesaba devoción a este paisaje. El articulista refiere un acto de politeísmo, pues «todo nos habla de Sorolla» y «todo canta al arte de Sorolla», si bien su nombre se convierte en un emblema de estas playas que, en cierto modo, «parece ser creación» pictórica del artista, así como las novelas de Blasco Ibáñez también habían contribuido a imaginar estas geografías³⁹⁹.

Sorolla, el gran maestro, ha hecho revivir en sus lienzos los paisajes valencianos.
Hay en él la misma exuberancia de luz, idéntica explosión de colorismo, igual

PENA, Carmen (ed.): *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983; FREIXA SERRA, Mireia y PENA LÓPEZ, Carmen: «El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida, 1992, pp. 371-383; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo: *Imagen del paisaje: la generación del 98 y Ortega y Gasset*, Fórcola, 2012.

³⁹⁸ AZORÍN: Valencia, en *Obras completas*, vol. VI, coordinadas por Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1962, p. 96.

³⁹⁹ CASTROVIDO, Roberto: «Valencianas. El enfermo», *La Voz*, 8 de septiembre de 1822, p. 1. A propósito de las imágenes que se tienen sobre el medio y que han sido proporcionadas por el arte, así como los vínculos emocionales construidos con estos espacios y los posibles artefactos simbólicos, resulta muy aclarativo el trabajo de síntesis: ESTÉBANEZ ÁLVAREZ, José: «La geografía humanística», *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, 2 (1982), p. 18; COSTA MAS, José: «Los frentes fluviales de París y Londres en la pintura del siglo XIX», *Cuadernos de Geografía*, 73-74 (2003), pp. 259-276, esp. pp. 265 y 266. A propósito de la ciudad como «documento», si bien predomina un análisis de lo arquitectónico: OLSEN, Donald J.: *The City as a Work of Art: London, Paris, Viena*, New Haven, Yale University Press, 1986.

sensualismo artístico al traducir, en manchas prodigiosas de color, esa esplendidez de una Naturaleza deslumbradora. Lo que ha visto lo ha reproducido con una admirable fidelidad *d'après nature*; pero también con una indómita exaltación de su apasionado temperamento levantino. El deslumbramiento de sus sentidos ante la realidad objetiva nos lo transmite más intenso, más cálido, más vibrante, transformado, al correr del pincel, que va colocando los colores, por su arte, que lo agranda y que lo ennoblece, expresándolo y fijándolo de un modo perenne, con vida propia, cual la misma Naturaleza que lo inspirara, para que la impresión recogida no se desvirtúe nunca⁴⁰⁰.

Este fenómeno de metonimia, por su desbordante influencia, posee un efecto transformador, incluso sobre las percepciones y tratamiento de algunos espacios naturales. Ya no sólo serán identificados como parajes costeros, en relación a la ciudad de Valencia, sino que, también, se los designará con el nombre de quien firma los lienzos *La vuelta de la pesca* (1894) y *Comiendo en la barca* (1898). Así, unos días antes de la muerte del pintor, *La Libertad* publicaría un artículo sobre estos paisajes mediterráneos advirtiendo una clara distinción. El nombre de Sorolla parece cristalizar en una suerte de topónimo, pues su figura se utiliza para denominar la playa de la Malvarrosa, en la que se ubicaba el sanatorio de San Juan de Dios, que fue un escenario de inspiración clave para *Triste herencia* (1899). Descrita, paradójicamente, como lugar «solitario» que es desconocido para «el público», el diario madrileño quizá se refiere a la ausencia de «casetas de baños» en la zona. De esta forma, obvia el rumor habitual de pescadores en todo el distrito de Poblados Marítimos. No obstante, ésta es también la playa de Blasco Ibáñez, en la que ubicó algunas escenas de *Flor de mayo* (1895) y el entorno natural en el que, años después, construiría su residencia.

Por contraste, se describe la playa de las Arenas, en cuyo balneario acostumbran a veranear los sectores más acomodados. Ese paraíso del confort, ese «Montecarlo valenciano», había sido plasmado por Cecilio Pla y Gallardo en obras como *Baño de las Arenas* (1915) y *La terraza del Balneario de las Arenas* (1920), mostrando un panorama de figuras ataviadas con vestidos y sombreros inmaculados, que se afanan en variados pasatiempos a la orilla del mar⁴⁰¹. Son éstas otro tipo de imágenes, las del ocio, las de unos baños que atraen al visitante, como un templo de la sanación y el descanso. Pese a que siguen perpetuando la noción de una tierra de artistas, al evocar la luminosa costa mediterránea, la producción pictórica de Pla y Gallardo no adquiere el carácter representativo de la región que, según indica Emilio Gascó Contell, sí se habría articulado

⁴⁰⁰ GUERRA, Ángel: «Blasco Ibáñez – Sorolla», *ABC*, 5 de septiembre de 1926, p. 39.

⁴⁰¹ DE LA TORRE, José María: «Desde Valencia. Las dos playas», *La Libertad*, 3 de agosto de 1923, p. 4.

en torno a las figuras de otros creadores. La pauta es una notable capacidad evocadora, una «pintoresca rusticidad», amenazada con la extinción y el olvido, que concentraba las esencias sobre cierta idea de lo valenciano y había sido difundida como un preciado producto cultural. Al hablar de las playas que rodean a la ciudad, el autor distingue la de Sorolla y la de Blasco Ibáñez, para referirse al Cabañal y a la Malvarrosa:

La playa del Cabañal es la de los pescadores y pintores. Aquí empezó la escuela de pintura valenciana al aire libre. Aquí pintaron Ignacio Pinazo y Bartolomé Mongrell; aquí tomaba muchos de sus apuntes veraniegos el finísimo Cecilio Pla; aquí, sobre todo, pintó Joaquín Sorolla, universalizador de estos parajes y de sus típicas escenas marineras; las barcas que a la vuelta de la pesca eran varadas sobre las arenas por aquellas yuntas de bueyes, musculosos y rojizos, que hacían pensar en las metamorfosis del padre Zeus⁴⁰².

Este entorno marineró es sólo uno de los espacios que integran el *hinterland* agrario y marítimo que rodea a la ciudad. Su protagonismo en el conocido «ciclo de novelas valenciano», se reveló en el análisis de las dinámicas sociales, abordadas por el profesor Enric Sebastià, de acuerdo a los planteamientos de Arnold Hauser⁴⁰³. En este sentido, Blasco había elaborado una suerte de epopeya, a propósito de «un pueblo laborioso», perfilado en *La barraca* (1898) y *Cañas y barro* (1902). Novelas en las que esboza un «paisaje» rural, capaz de eclipsar a la ciudad, pues constituye «un emporio de riqueza agrícola⁴⁰⁴». Estos espacios son descritos como una periferia en los que se mantendría la herencia espiritual musulmana. De hecho, así quedaba reflejado en el título del cuento en el que se inspiraba la novela de 1898⁴⁰⁵. El autor refiere estampas en la huerta de acuerdo al concepto de «Arcadia moruna», idealizada por Batiste en el capítulo noveno, como un «paraíso» de fecundas tierras en el que es posible aspirar a la

⁴⁰² GASCÓ CONTELL, Emilio: «Las playas de Sorolla», *ABC*, 13 de septiembre de 1967, p. 20.

⁴⁰³ SEBASTIÀ, Enric: *València en les novel·les de Blasco Ibáñez: proletariat i burgesia*, València, L'Estel, 1966. Compuesta de varios volúmenes, la obra de Hauser se había comenzado a publicar en 1951. Probablemente una de las primeras traducciones al castellano fue: HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1957.

⁴⁰⁴ «Las barracas de Valencia», *Alrededor del Mundo*, 27 de julio de 1913, p. 12. A propósito de la articulación de una epopeya sobre las «almas aguerridas» de los pescadores que han sido plasmadas en la literatura regional, «en las novelas de Pereda, Palacio Valdés y Blasco Ibáñez», así como en la pintura de Sorolla: RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano: «España pintoresca. La pesca y los pescadores en Vigo», *Blanco y negro*, 18 de noviembre de 1923, p. 37. En este texto el articulista destaca el momento en que los pescadores vuelven con sus embarcaciones hasta la playa, pues «conserva una viril plasticidad de apoteosis». Sería ésta la esencia que ha sido capturada por el pintor y los literatos referidos en recuerdo de esas masas de trabajadores del mar a los que se reconoce brioso ímpetu.

⁴⁰⁵ A propósito de este poso y el posible enfoque de *Venganza moruna* como una recreación orientalizada de Valencia: CUCÓ, Alfons: «Vicente Blasco Ibáñez: consideracions sobre un model nacional», en OLEZA, Joan y LLUCH, Javier (eds.): *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998: La vuelta al siglo de un novelista*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998, Valencia, Biblioteca Valenciana, Vol. I, 2000, p. 195.

felicidad⁴⁰⁶. Mientras que la barraca se perfila como «una nota típica», un signo de lo «indígena» que condensaba el «alma del paisaje» de la huerta⁴⁰⁷. Para Teodor Llorente estas estampas denotaban el poso de las costumbres del labrador, que continuaba con los «mismos procedimientos de cultivo» que los de época islámica⁴⁰⁸.

Las producciones culturales de Blasco y Sorolla, a propósito de este paisaje, revelarán este tipo de imaginarios sobre el entorno rural y urbano. Obras que sugieren evidentes contrastes, con respecto a las que ofrecen otros autores contemporáneos, sobre lo que es propio del Levante. No obstante, fueron estas representaciones las que adquirieron cierto valor simbólico y se percibieron desde el prisma de lo oficial. Es decir, de lo que durante un tiempo pudo llegar a ser identificado y reproducido desde Madrid, como lo valenciano. Tiende a legitimar su autenticidad, reafirmando un parentesco vinculante a toda una tradición de carácter étnico y cultural, heredada de siglos anteriores⁴⁰⁹. Según esta consideración, dichas muestras pictóricas y literarias se conciben como aquellas expresiones que, pese a convivir con otras fórmulas, acaban prevaleciendo

⁴⁰⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La barraca*, Valencia, Sempere y Compañía Editores, 1898, p. 64.

⁴⁰⁷ GUERRA, Ángel: «Blasco Ibáñez – Sorolla», *ABC*, 5 de septiembre de 1926, p. 37. Desde la década de los sesenta surgen nuevas propuestas de análisis literario que tienen en cuenta el espacio y las aportaciones de ciertos enfoques postestructuralistas de la geografía. No es nuestro objetivo adentrarnos en este horizonte de análisis, pero sí reconocemos las bondades de estos marcos teóricos en una aproximación a Blasco Ibáñez como creador de unos paisajes regionales y su capacidad de difusión en tanto que reconocida figura pública a nivel internacional durante el primer tercio del siglo XX. En este sentido: COLLOT, Michel: «Pour une géographie littéraire», *Littérature Histoire Théorie*, 8 (2011), s. p [en línea] ; ZIETHEN, Antje : «Littérature et l'espace», *Arborescences : revue d'études françaises*, 3 (2013), s. p [en línea]. Sobre la literatura como una vía para percibir y conocer el entorno: AGRAZ ORTIZ, Alba y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara: «Prólogo. Palabra habitada: “in principio erat Verbum”», en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara y AGRAZ ORTIZ, Alba (eds.): *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Biblioteca Nueva, 2017, p. 17-21, esp. p. 17. Consideramos las aportaciones de Kevin Lynch a la futura geografía de la percepción en: LYNCH, Kevin: *The image of the city*, Massachusetts, Mit Press, 1960. También, la concepción del espacio a partir de experiencias sensoriales que Yi Fu Tuan propone desde la fenomenología: TUAN, Yi Fu: *Space and place. The Perspective of Experience*, London, Arnold, 1977. Así como algunas aproximaciones a la geocrítica, en tanto que vía de análisis literario, que entendemos como «a way of looking at the spaces of the literature, broadly conceived to include not only those places that readers and writers experience by means of texts but also the experience of space and of place within ourselves»: TALLY, Robert T.: *Geocritical explorations: space, place and mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 8.

⁴⁰⁸ LLORENTE, Teodor: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Valencia, tomo II, Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial de Daniel Cortezo y Cía., 1889, p. 437.

⁴⁰⁹ Vicente Blasco habría confesado en varias ocasiones un sentimiento de nostalgia a propósito de «aquella valencia típica», una ciudad que iba desapareciendo y a duras penas sobrevivía en los sainetes de Eduardo Escalante y los cuadros de antiguos pintores. Blasco rememora aquella urbe percibida en su infancia, por mediación de la experiencia y la memoria heredada, en su discurso para el antiguo Centro de Cultura Valenciana. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente., *Discurso para el Centro de Cultura Valenciana en la Lonja de la Seda*, 16 de mayo de 1921, Casa Museo Blasco Ibáñez. Posteriormente, algunos de estos fragmentos serían referidos en LEÓN ROCA, José Luis: *La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez*, Centre Cultural La Beneficencia, Diputació de València, Valencia, 1998, p. 10. Parecía que, a través de su mirada sagaz, el joven escritor compuso aquel friso «costumbrista del pueblo valenciano», que permitió a la región entrar en la historia literaria. ÍD: *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1978, p. 162.

y proyectándose de forma recurrente en la prensa, la literatura, las artes plásticas y el ensayo. De hecho, acaban constituyendo una prueba de su renombre.

Aquel jovencuelo era Joaquín Sorolla; no tenía la fama de hoy; al revés, volvía derrotado de Madrid. Le había dado por el prerrafaelismo, que no le iba ni con mucho con su temperamento...Allí, en la playa, se dio unas borracheras de luz y de Naturaleza, y soltó sus cuadros de pescadores que todos admiramos, y se hizo célebre...Así como a Blasco le llamaban el *recaudador*, a Sorolla le llamaban el *retratero*⁴¹⁰.

No por casualidad, en la década de los cuarenta, Pedro Laín Entralgo se pregunta «¿cuándo adquirió el paisaje de Valencia su carta de ciudadanía estética?» y concluye que, a finales del ochocientos, el novelista y el pintor recurrieron a un mismo «credo artístico» para convertirlo en «puro ser viviente». Actúan de acuerdo a una pulsión de agitada exteriorización, como una «naturaleza animal», que en poco se parece al tono sosegado e intimista de Azorín, en su obra de 1941⁴¹¹. Esta presunción de unos mismos dogmas creativos afianzó, sólo en parte, las asociaciones que los vinculaban en su hacer, que encontraban destellos de semejanza en sus respectivas producciones culturales. En este sentido, podrían citarse innumerables casos en los que, en el marco de una entrevista, de una semblanza, de la concisa nota de prensa, se sugiere la asociación de estos nombres para tratar de sintetizar los rasgos representativos de la cultura valenciana contemporánea.

La posibilidad de vincular las trayectorias de dos naturales de la región, que habían conseguido notoria visibilidad en los medios de comunicación de masas extranjeros, resultaba notablemente provechosa. Especialmente, en el marco de ciertos estudios de voluntad biográfica e, incluso, ante la posibilidad de difundir sus producciones. Así, durante la promoción de *La bodega* (1905), Vicente Sanchis Guillen –que escribía bajo el pseudónimo *Miss Teriosa*– introduce la figura del novelista, haciendo un guiño a su sensible perspicacia, que «lo mismo que su paisano Joaquín Sorolla, [es] el pintor del “medio ambiente”, del *plein air*, como dicen los franceses⁴¹²». También en el marco de la campaña publicitaria que *El Pueblo* despliega ante la aparición

⁴¹⁰ EL BACHILLER CORCHUELO, «Vicente Blasco Ibáñez: confesiones de su vida y de su obra», *Por esos Mundos*, 1 de marzo de 1911, p. 322.

⁴¹¹ LAIN ENTRALGO, Pedro: «Paisajes escritos y pintados», *ABC*, 13 de febrero de 1946, p. 6. Durante el franquismo la figura de Sorolla se revela ambivalente. Jordane Fauvey sugirió en su tesis doctoral que, en un primer momento, cuando el museo Sorolla recientemente había abierto sus puertas se articularon narrativas en torno a los orígenes aragoneses del pintor como una vía para enlazar con la antigua Corona de Aragón, vinculada a Castilla. Posteriormente, la prensa jugó un papel clave en el proceso de apropiación y resignificación de la figura, en tanto que «le dernier représentant de la grande École espagnole», así como «l’inventeur d’un “Impressionnisme national”». FAUVEY, Jordane : *La réception de l’oeuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009*, Université de Franche-Comté, Tesis Doctoral, 2012, p. 201.

⁴¹² MISS TERIOSA: «Crónica literaria. “La bodega”», *La Correspondencia Militar*, 4 de abril de 1905, p. 1.

de *La Reina Calafia* (1923), se dice de su fundador que es «un Sorolla de la literatura⁴¹³». Referidos como los dos integrantes de una suerte de tándem creador, ambas figuras serían abordadas casi como personalidades de obligada mención, al tratar aspectos relativos a la región o las biografías de alguno de ellos, como si constituyesen el telón de fondo que envolvía el atractivo tipismo de Valencia y configurasen su panteón simbólico.

Consideramos que ello responde a las influencias de un artefacto cultural construido y resignificado por cada uno de los contextos superpuestos que atraviesan estas figuras en vida e, incluso, de forma póstuma⁴¹⁴. En la segunda mitad del siglo XX, Luis Surió se sumerge en el «temperamento» de Blasco –determinado por el ambiente– y señala las posibles vinculaciones con la pintura de Sorolla. Esto le lleva a formular la hipótesis de que estas personalidades coincidirían en trayectorias «paralelas»; un argumento que, quizá, lleva hasta el punto de forzar visiones que redundan en lo coincidente⁴¹⁵. En esta línea, Eduardo Betoret-Paris consideró que «no carece de fundamento la comparación», tantas veces sugerida, a propósito de una suerte de correspondencia entre lo pintado y lo escrito, si a este fin se repasaban muchos de los pasajes de las obras del novelista⁴¹⁶.

Así mismo, según podemos rastrear en la prensa de aquellos años, la existencia de vínculos personales entre ambas figuras parecía reforzar la impresión de analogía, en materia de influencias estilísticas, de experiencias y aspiraciones⁴¹⁷. En cierto modo, buena parte de estas publicaciones y muestras hemerográficas coincidían con lo escrito, décadas atrás, por Miguel de Unamuno. En su intento por rastrear las huellas de semejanza entre la «personalidad» artística de estos creadores, se ponía el acento en la manera de interpretar y expresar las temáticas escogidas por cada uno de ellos⁴¹⁸. No obstante, con la distancia del tiempo, aquellas narrativas a propósito de correspondencias

⁴¹³ «La Reina Calafia y el caso de Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 3 de octubre de 1923, p. 1.

⁴¹⁴ Por el momento, no se persigue el objetivo de plantear un análisis exhaustivo sobre el proceso de construcción de este artefacto, la noción de un tándem creador, y su reflejo en las publicaciones contemporáneas. Mucho menos de ocuparnos de este fenómeno respecto a la memoria de ambos creadores.

⁴¹⁵ SURIÓ, Luis: «Los artistas valencianos», *ABC*, 7 de julio de 1967, p. 15.

⁴¹⁶ BETORET-PARIS, Eduardo: *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez*, Valencia, Fomento de Cultura Ediciones, 1958, p. 73. En esta línea, José-Carlos Mainer advertía estas narrativas a propósito de Joaquín Sorolla «de quien se ha podido escribir que era la traducción plástica de su amigo Blasco Ibáñez». MAINER, José-Carlos: *La edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural* [1975], Madrid, Cátedra, 2009, p. 127.

⁴¹⁷ GARCÍA SANTOS, M.: «La pintura de Joaquín Sorolla», *La Mañana*, 17 de julio de 1945. Museo Sorolla, nº de inventario: RPS1258; DEL VAL, Ricardo: «Evocación de Joaquín Sorolla», *Las Provincias*, 11 de junio de 1948. Museo Sorolla, nº de inventario RPS1362.

⁴¹⁸ DE UNAMUNO, Miguel: «De arte pictórica II», *La Nación*, 8 de agosto de 1912, Fondo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca.

y reciprocidades artísticas, expuestas en fuentes secundarias, tendían a limitarse a un fenómeno aislado. Se presentaba como un reducto de familiar complicidad, vaciado de su contexto histórico, que se esparcía con resonancias fraternales, de unidad, en la España de Franco⁴¹⁹.

Por el contrario, dicha concordancia se había planteado en vida de estas figuras, de acuerdo a una sintonía casi mística, enmarcada por Ricardo Gutiérrez Abascal en un juego de afinidades y contraposiciones imbricadas. Éstas jalonaban las producciones culturales de la España contemporánea y perfilaban los contornos de una pugna. De tal modo el articulista aprecia las similitudes en los imaginarios legados por la pintura de Darío de Regoyos, con respecto a los que emanan de lo escrito por Pío Baroja, haciéndose eco de lo que ya había sugerido Azorín y que acabaría perfilando, décadas después, en *Madrid* (1941)⁴²⁰. Aún más, de la Encina considera al escritor vasco «un pintor» avisado. La metáfora no sólo permite al crítico de arte sortear los aspectos más resbaladizos de un juicio literario y remarcar el protagonismo de visiones pictóricas en la concepción de sus obras (lo que en un sentido práctico le brinda un horizonte más próximo a su oficio), sino que con ello consigue revelar la sobresaliente plasticidad de la prosa barojiana. En este mismo artículo para el diario *La Voz*, en cuyo desarrollo Gutiérrez Abascal pretendía dar a conocer la novela mediterránea *El laberinto de las sirenas* (1923), también se repara en un segundo caso de armonía estética y temática, que se manifiesta entre las artes y las letras valencianas.

A modo de equivalencia, con respecto al tándem que Regoyos y Baroja representan, se indica que la «sensibilidad artística literaria española», que más afinidad manifiesta, en relación a la «pictórica» de Sorolla, es la de Blasco Ibáñez. De esta forma se contraponen imágenes regionales precisas sobre lo cantábrico y lo mediterráneo, que condiciona incluso el tratamiento y las representaciones que se va a hacer de estos paisajes. Algo más que la «personalidad» del escritor orienta la nueva novela de Baroja, lejos de los imaginarios de otros creadores. En ella no hay rastro del «Mediterráneo de los dos artistas levantinos», si bien el novelista aprecia la «pintura de Sorolla, ya que no

⁴¹⁹ Tomamos la noción de «aires de familia», de Wittgenstein. IRIARTE LÓPEZ, Iñaki: «Sistemas autopoieticos y juegos de lenguaje», *Papers: revista de sociología*, 61 (2000), pp. 221-238.

el aire de familia entre Ludwig Wittgenstein y Niklas Luhmann»,

⁴²⁰ En esta obra José Martínez Ruíz había sugerido la sintonía que unía estrechamente estas producciones: «de Regoyos a Baroja, de unos a otros paisajes, del pictórico al literario, no hay más que un paso». AZORÍN: *Madrid*, Buenos Aires, Losada, 1952, p. 60.

tanto la de Blasco Ibáñez⁴²¹». De algún modo, ambos representan cierta imagen de un Mediterráneo impostado en el que Ramón María del Valle-Inclán había reconocido un signo decadente. Para el autor de *Luces de Bohemia* (1920), la región levantina le inspiraba desconfianza, por su «¡triste herencia fenicia!», porque «es gitana» y lo uno y lo otro se aprecia en sus artimañas para «comerciar y engañar». De su hacer embaucador, materializado en un arte que considera pobre en concepto y que carece de técnica propia, sólo escapan casos aislados como el de José de Ribera, que «ha pintado en Italia y tiene fuerte personalidad española». No obstante, más allá de esta excepción, el pensamiento del autor en *Pintura vasca* tiende a subrayar lo imitativo en la prosa de Blasco y en las pinceladas de Sorolla⁴²². Así queda reflejado en las siguientes palabras:

Nuestro Mediterráneo no es el Mediterráneo Oriental, no es el que tiene la ciencia griega, es el Mediterráneo africano, el triste Mediterráneo semita, el triste Mediterráneo engañoso. Estas son las dos expresiones consagradas hasta ahora del arte español: la castellana de cansancio y la levantina de ciencia engañosa⁴²³.

La cultura nacional parecía fraccionarse en, al menos, dos ámbitos dicotómicos. Miguel de Unamuno advertía en el primer tándem creador la expresión de una «España religiosa y trágica, esta España negra que vino a buscar Verhaeren cuando hizo aquel libro en colaboración con Darío de Regoyos», si bien aseguraba que «esta España es tan española como cualquier otra⁴²⁴». Era también la de Elías Salaverría y la de José

⁴²¹ DE LA ENCINA, Juan: «La vida y los libros. “El laberinto de las sirenas”», *La Voz*, 10 de diciembre de 1923, p. 1. El articulista presenta como una distinción natural los contrastes apreciados en el modo en que se ejecutan y se gestan obras artísticas y literarias en las diferentes regiones españolas, de acuerdo a las influencias del ambiente sobre el espíritu de los creadores e, incluso, por las diferencias de carácter étnico-cultural que orientan sus elecciones temáticas, estéticas y estilísticas.

⁴²² Subraya la fuerte influencia del realismo y el naturalismo, bien como aquel interés por atraer las masas de lectores de la generación realista, bien como expresión extranjerizante del naturalismo francés y la pintura *au plein air*. MAINER, José-Carlos: «Naturalismo, regionalismo, republicanismo: el éxito de Vicente Blasco Ibáñez» in MAINER, José-Carlos (Dir.), *Modernidad y nacionalismo. Historia de la literatura española*, vol. VI. Crítica, Madrid, 2010, pp. 213-218.

⁴²³ DEL VALLE-INCLÁN, Ramón María: *La pintura vasca 1909-1919. Antología*, Vizcaya, Biblioteca Amigos del País, 1919, p. 5.

⁴²⁴ DE UNAMUNO, Miguel: «De arte pictórica II», *La Nación*, 8 de agosto de 1912. Fondo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca. A propósito de las relaciones entre lo escrito y lo pintado, resulta sugerente la obra que el poeta belga Émile Verhaeren publicó en 1899 sobre los paisajes del norte de España, cuyos textos habían aparecido previamente en el diario belga *L'Art moderne* bajo la fórmula de «Impressions d'artiste». Los retazos del viaje por la cornisa cantábrica se plasmaban en una prosa evocadora que convivía con expresivos dibujos de Regoyos. Rodrigo Soriano subraya en el prólogo a esta obra la atracción que para Verhaeren suponen ciertas escenas, en la que encuentra signos de atavismo. Queda seducido por «tipos, paisajes, sensaciones fúnebres, espectáculos bárbaros, corridas, muertes, cementerios, procesiones, y fiestas de la que típicamente llama *el España Negra*». Aquella noción llegaría a articular un mito de importantes resonancias en el fin de siglo. Por su parte el poeta expresa su determinación de acceder a una España auténtica, prescindiendo del confort que caracteriza el tono de ciertas guías de viaje, como las de Karl Baedeker y las de los franceses Adolphe Joanne y su hijo Paul Joanne, con el fin de recuperar la experiencia del descubrimiento, pues «del delicioso ensueño que antes era ir a la ventura en busca de lo desconocido se ha hecho hoy una distracción metódica, uniformada para “libro de memorias”».

Gutiérrez-Solana, con sus seres monstruosos y deformes, que emergían de escenas tenebrosas⁴²⁵. Se recrea una España eminentemente rural, marcada por la tradición, que moldea la naturaleza de sus moradores⁴²⁶. El autor de *En torno al casticismo* (1902) distinguía, de hecho, en la pintura española contemporánea, la existencia de dos vocaciones artísticas. Siguiendo la corriente de las aguas fluviales – «según vierten a uno u otro mar los ríos sus caudales» – cristalizaban en dos focos principales: de un lado la «escuela vasco-castellana y del otro la valenciano-andaluza⁴²⁷». Los imaginarios y representaciones vinculados a cada una de ellas, reconociendo al mismo tiempo en el interior de ambas tendencias diversidad de propuestas, le llevan a considerar que no existe «una sola España», ni «una sola Castilla», sino que los diferentes autores han ido creando multitud de imágenes sobre ellas.

Se repara en los contrastes, pues: «la España vista y sentida por Sorolla, v. gr., no es la vista y sentida por Zuloaga, como la España que mejor ha visto Blasco Ibáñez no es la de Baroja o la mía⁴²⁸». Pese a la disparidad, percibe la creación artística y literaria como un producto clave del carácter nacional⁴²⁹. Así, en la obra publicada en 1902, Unamuno ya sostenía cuan revelador podía resultar el «arte castizo» para acceder a la esencia de lo español, pues el «arte parece ir más asido al *ser* y éste más ligado que la mente a la nacionalidad, y digo parece porque es apariencia⁴³⁰». Quizá lo engañoso de este semblante se esconde en aquellas manifestaciones que considera perecederas, en «el *costumbrismo*, el *localismo* y *temporalismo*». Aportaciones que en poco podían compararse a «un arte eterno y universal», que es el de los «clásicos» como Cervantes, en cuyas obras el «color local» se abordaba con cautela y sobriedad⁴³¹. En el artículo

VERHAEREN, Émile y DE REGOYOS, Darío: *La España negra*, Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1899, p. 9. Por lo que se refiere al tono sombrío de estas impresiones, se ha subrayado la influencia del propio Regoyos –coincidente con un momento de duelo personal–, con quien realizaría varios viajes entre finales de siglo XIX y principios del XX. ARON, Paul y FRÉCHÉ, Bibiane: «Les relations littéraires entre la Belgique et l'Espagne (1830-1914)», *Textyles*, 38 (2010), s. p [en línea]. Décadas después el pintor José Gutiérrez-Solana también publicaría una obra de título análogo: GUTIÉRREZ-SOLANA, José: *La España negra*, Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1920.

⁴²⁵ NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael: *El peso del pesimismo: del 98 al desencanto*, Madrid, Marcial Pons, 2010, p. 278.

⁴²⁶ BOZAL, Valeriano: *La otra España negra*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, p. 15.

⁴²⁷ DE UNAMUNO, Miguel: «De arte pictórica II», *La Nación*, 8 de agosto de 1912, Fondo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca.

⁴²⁸ DE UNAMUNO, Miguel: «De arte pictórica I», *La Nación*, 21 de julio de 1912, Fondo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca.

⁴²⁹ PENA, Carmen: «Introducción», en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, 1993, p. 20.

⁴³⁰ DE UNAMUNO, Miguel: *En torno al casticismo* (1902), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943, p. 24.

⁴³¹ DE UNAMUNO, Miguel: Ídem., p. 26.

publicado en *La España moderna*, Unamuno se aproxima a lo castizo, revisando varias definiciones. Entre ellas la tantas veces reproducida sobre aquello que «viene a ser puro y sin mezcla de elemento extraño». Sin embargo, puede que la orientación de este ciclo de artículos, a propósito de una tradición eterna, en las que hundirían sus raíces algunas de las producciones culturales contemporáneas, guarden una relación más estrecha con la noción de «intrahistoria»:

Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del «presente momento histórico», no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y e todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madreporas suboceánicas, echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa visa intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo vivo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras⁴³².

Unamuno repara en diferentes elementos de controversia derivados de los contrastes entre las citadas escuelas que dividen el panorama artístico español y que contempló en estos dos artículos, con el título «De arte pictórica», que se publicaron en el diario porteño durante el verano de 1912. Algunos de estos puntos de inflexión están relacionados con la mirada y el sentimiento del artista. Es decir, con la interpretación que propone en sus creaciones. Mientras que, en otros casos, se subrayan los aspectos que se consideran propios del temperamento de la región y que, irremediamente, determinan su hacer. De tal forma, advierte la permeabilidad de las doctrinas del espíritu en el arte y así distingue una «pintura pagana», frente a la que se mantiene fiel al cristianismo. Éstas resultan, sin embargo, dos categorías de amplio espectro. El autor percibe también las marcas de lo católico, de la ortodoxia y la heterodoxia, como resultado de esos modos particulares y personalísimos con los que cada pintor ve y expresa el asunto elegido. Incluso se identifica la existencia de una religiosidad de tintes paganos, la de Sorolla, que concentra una singular devoción al vitalismo de su tierra natal, a la «luz a cielo abierto» de Valencia. Bien distinta es la pintura de Ignacio Zuloaga, cuyo potencial simbólico

⁴³² DE UNAMUNO, Miguel: «En torno al casticismo. La tradición eterna», *La España moderna*, febrero de 1895, p. 32.

aflora en *El Cristo de la sangre* (1911). Obra en la que habría mostrado un sentir grave de catolicidad, un misticismo de carácter representativo, que pese a no ser «lo más común de nuestra España, acaso sí de lo más profundo, de lo eterno de ella⁴³³».

No deja de resultar paradójico contraponer aquella premisa de Unamuno sobre la convivencia de diversas imágenes de España, en las que –según había afirmado– no prima un criterio jerarquizador de autenticidad, respecto a este imaginario que trasluce la cuestión religiosa. Como si la esencia española prevaleciera y se expresara sólo en el arte de ciertas regiones. Como si sólo brotara en las obras de los creadores de esa tendencia vasco-castellana⁴³⁴. Por lo que se refiere al color, se plantean argumentos análogos, quizá incluso más severos en su juicio, con respecto a la pintura *au plein air*, que considera esclava de una engañosa ilusión de verdad. En este sentido, Unamuno aprecia la obra de aquel pintor que no pretende emular los efectos fotográficos, ni se conduce por el lema de los poetas simbolistas que pretendían «*épater le bourgeois*», a toda costa. Por el contrario, es en la sinceridad mística de los paisajes «franciscanos» de Regoyos, donde se esconde la grandeza del artista y brota la «tradición eterna⁴³⁵». La perdurabilidad de sus cuadros contrastaba, poderosamente, con la fugacidad que evocaba la pintura de Sorolla, en la que la luz y el color se evaporan en una apabullante impresión⁴³⁶.

⁴³³ DE UNAMUNO, Miguel: «De arte pictórica II», *La Nación*, 8 de agosto de 1912, Fondo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca. El contraste entre la producción pictórica de Joaquín Sorolla y la de Ignacio de Zuloaga fue explorada desde el espectro de los estereotipos que se construyen a finales del ochocientos, como representaciones de dos Españas contrapuestas. A partir de un análisis de la producción de estos artistas, que se concibe como un juego de luces y sombras, se advierte que tal vez en «la superposition de leurs toiles surgit peut-être la véritable dimension de l’Espagne de cette fin de siècle, qui n’est pas monochrome». De este modo, se perfilan los contornos de una pugna en la que también se enfrentan las nociones de tradición y modernidad. RICCI, Evelyne y LE VAGUERESSE, Emmanuel: «Joaquín Sorolla et Ignacio Zuloaga: le clair-obscur d’une Espagne fin de siècle ?» en AYMES, Jean-René y SALAÜN, Serge : *Les fin de siècles en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 134.

⁴³⁴ Dentro de esta escuela, Unamuno considera que es el componente vasco de esta España septentrional castellana el que garantiza la continuidad de un legado espiritual que pudo hundir sus raíces lingüísticas en el latín y el íbero. Quizá donde mejor se aprecia es en el siguiente fragmento: «Es cosa instructiva y en que ya antes de ahora han parado algunos la atención, el que esta escuela de pintores vascos que ha surgido potente tan de pronto no sea, en el fondo, sino la restauración de la vieja y castiza pintura castellana en lo que ésta tenía de más austero y hasta místico. Y una cosa parecida está pasando con los escritores vascos». DE UNAMUNO, Miguel: «De arte pictórica I», *La Nación*, 21 de julio de 1912, Fondo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca. Años después subraya la denodada tarea creadora del pintor en: «La labor patriótica de Zuloaga», *Hermes: revista del País Vasco*, agosto de 1917, pp. 493-497.

⁴³⁵ DE UNAMUNO, Miguel: «En torno al casticismo. La tradición eterna», *La España moderna*, febrero de 1895, pp. 17-40.

⁴³⁶ En su análisis a propósito de la creación artística y literaria en el cambio de siglo, Facundo Tomás trató de reconstruir las miradas cruzadas que se dieron entre cada una de estas escuelas. El profesor refiere la noción de «periodista del color» que Unamuno hubo de plantear en el desarrollo de un juicio sobre el pintor valenciano. Si bien nos ha resultado imposible localizar esta fuente, subrayamos dicha apreciación a propósito de la mirada aguda y sintética del pintor valenciano, como una suerte de rémora que le impedía cruzar la superficie y adentrarse en esas esencias de carácter eterno donde Unamuno advierte el verdadero valor de la creación artística. TOMÁS, Facundo: *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 2000, p. 84.

Por lo que hace al color... Por lo que hace a éste tendríamos que meternos en unas disquisiciones técnicas, ópticas y psicofisiológicas bastante complicadas, sin acabar, de seguro, de entendernos. Es mucho más fácil decir eso de que no se debe pintar sino como se ve, que llevarlo a la práctica. Porque, ¿cómo se ve? ¿vemos todos igual? Lo que se llama, no sé bien por qué, visión normal, ¿es la de la mayoría de hombres civilizados? ¿vemos acaso todos lo mismo? Además de que un objeto cambia constantemente de color⁴³⁷.

Azorín advierte que este «subjetivismo del color» no ha de corresponder con el paisaje y las cosas. Tampoco con esa realidad mutable, más que con el «carácter» y la «complejión» del artista. Por otro lado, los lienzos de Zuloaga y Sorolla no son los únicos que mostraban percepciones discordantes, producidas por efecto de su mirada, que aludían al «violento claroscuro de España». En cierto modo, estos dos maestros de la pintura eran, también, los herederos de unas tradiciones artísticas contrapuestas, que tomaban los colores del Greco y de Ribera⁴³⁸. En cualquier caso, no es nuestro objetivo aproximarnos aquí a las percepciones, recreaciones y autorrepresentaciones de cada una de estas escuelas, que conectan el centro con las periferias. Sin embargo, sería erróneo condenar a la estrechez de un planteamiento dicotómico generalista la producción cultural española del cambio de siglo. Las producciones de aquella época, de evidente aspiración nacional (y nacionalizadora), se vieron atravesadas por las diferentes miradas e interpretaciones sobre el espacio, las esencias, el pasado e incluso, un presente marcado por la crisis finisecular contra el que surgen diferentes fórmulas de regeneración⁴³⁹.

Hemos tratado de aproximarnos a ciertos relatos, a propósito de un tándem creador, integrado por Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla, que es referido como una

⁴³⁷ DE UNAMUNO, Miguel: «De arte pictórica II», *La Nación*, 8 de agosto de 1912, Fondo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca.

⁴³⁸ AZORÍN: *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, p. 97.

⁴³⁹En ocasiones, esta aproximación a las diferentes imágenes sobre España se ha visto muy influida por los sentimientos de rechazo o contrariedad hacia el Mediterráneo –presentes en ciertos escritos de Valle-Inclán y Unamuno, pero también de Baroja o Maeztu–, que han favorecido la consolidación de narrativas en torno a las escasas afinidades e incluso la enemistad que pudo existir entre algunos noventayochistas y esos otros creadores contemporáneos, periféricos, que habitualmente no eran reconocidos como integrantes de este movimiento. LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Diana Artes Gráficas, 1945; TOMÁS, Facundo y GARÍN, Felipe: «Joaquín Sorolla y la generación del 98: el debate después de la modernidad», en *Sorolla y la Hispanic Society*. [Cat. exp.], Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1998, pp. 33-76; TOMÁS, Facundo (ed.): «Introducción», en BLASCO IBÁÑAEZ, Vicente: *La maja desnuda*, Edición de Facundo Tomás, Madrid, Cátedra, 1998, esp. pp. 13-52. Incorporando estas premisas, el profesor Francisco Fuster recorrió algunos de los episodios más polémicos de las relaciones entre Blasco y cuatro figuras capitales del noventayochismo –Valle-Inclán, Unamuno, Azorín y Baroja–, a través de una perspectiva renovada que desmentía falsos prejuicios y exploraba, por ejemplo, los orígenes de los sentimientos de hastío y antipatía que en Pío Baroja provocaba la literatura del valenciano: FUSTER, Francisco: «Blasco Ibáñez y la generación del 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 805-806 (2017), pp. 124-145, esp. p. 137. De forma análoga ha explorado los relatos sobre los posibles vínculos y las desavenencias que pudieron darse entre los que integraban esta generación y el pintor Sorolla: ÍD: «Joaquín Sorolla y la generación del 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 844 (2020), pp. 21-37.

asociación natural. Aunque, en realidad, revela la elaboración de un artefacto, que va a ser reproducido, a lo largo del tiempo, sirviéndose de distintos canales. Este constructo conviviría con otros dúos creativos –que también fueron percibidos como una suerte de natural sintonía entre las letras y la pintura–, quizá en la condición de antítesis, contraimagen y antimodelo nacional de la trágica España negra⁴⁴⁰. No obstante, en estos relatos se intuyen los contornos de otra España, que se define por oposición en un sentido estético, moral y cromático. Una otredad cuyas representaciones aluden también a esas pugnas por construir imágenes sobre la nación⁴⁴¹. Blasco Ibáñez también había propuesto su particular enfoque en las últimas décadas del ochocientos a propósito de una dualidad, que matiza las divisiones anteriores:

Si hubiera de trazarse el mapa moral de España, la tarea resultaría fácil. Sobre las provincias vascongadas, una parte de Cataluña y lo más alto del reino de Valencia, habría que trazar manchas negras, el color de la noche eterna y abrumadora; las partes más ricas de Cataluña y Valencia, la industriosa Bilbao y algunos fragmentos de otras provincias mediterráneas, habría que pintarlas de rojo, la tinta del risueño amanecer que anuncia un día esplendoroso; y el resto de la península embadurnarlo de lila, el color de la santa inocencia, que vive indiferente en el limbo, sin pensar en nada, conformándose con todo y creyendo que vivimos la mejor de las situaciones.

No somos una nación. Somos la aglomeración forzada de gentes que vivimos en distintas épocas y que nos odiamos con sobrado motivo, estorbándonos mutuamente. El progreso ha influido sobre España tarda y perezosamente⁴⁴².

Si bien nos hemos servido de algunos textos contemporáneos para reparar en estos símbolos, a propósito del arte valenciano, nuestro propósito es volver sobre esta construcción cultural en otros apartados de la tesis. Matizamos que este producto va a ser utilizado casi como la marca de un estereotipo pintoresco, cuyas imágenes resurgen con fuerza, coincidiendo con la celebración de efemérides. Por este motivo, no ha de considerarse una observación aislada, propia de este capítulo, ni restringirse a los casos planteados hasta el momento. Por el contrario, ha de considerarse un fenómeno que se

⁴⁴⁰ NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael: *El peso del pesimismo: del 98 al desencanto*, Madrid, Marcial Pons, 2010, p. 44; VARELA, Javier: «El mito de Castilla en la generación del 98», *Claves de razón práctica*, 70 (1997), p. 15.

⁴⁴¹ TOMÁS, Facundo: *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 125; ÍD (ed.): «Introducción», en BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La maja desnuda*, Edición Facundo Tomás, Madrid, Cátedra, 1998, esp. pp. 65-78; TORMO FAYOS, Enrique: «El debate entre la España blanca y la España negra. Blasco Ibáñez y las artes», in *En el país del Arte. 1º Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez: Literatura y arte en el entresiglos hispánico* [Celebrado en la Academia de España en Roma, 3 y 4 de diciembre de 1998], Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000, pp. 201-214.

⁴⁴² BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Las dos Españas», *El Pueblo*, 20 de agosto de 1897, p. 1. En este artículo describe a una España que sigue viviendo en el siglo XVI, católica y monárquica, apegada a la tradición; otra es republicana, aspira al progreso y «vive por adelantado» con su mirada puesta hacia el siglo XX. En este «mapa moral», Blasco traza unas líneas sinuosas, que vinculan los sentires de regiones separadas según los discursos de los autores noventayochistas ya citados.

manifiesta en las medias y largas duraciones –pues, incluso, sobrevive en la memoria de estos creadores–, que se resignifica en relación a los contextos cambiantes, por su carácter permeable y fluido. Tratamos de aproximarnos a él, dada sus implicaciones en la gestación de fórmulas de notoriedad sobre las figuras que nos ocupan.

Hemos considerado que la gestación de estos relatos, a propósito de esta pareja de creadores valencianos y su reproducción en distintos medios de comunicación de masas, así como en obras de inspiración académica, fueron determinantes en la conformación de variadas expresiones de notoriedad, en los últimos años del ochocientos. El hecho de que sus nombres cristalizaran en una suerte de contraimagen representativa del Levante, con respecto a aquella España de tonalidades sombrías, les brindó una visibilidad ventajosa, aunque no siempre obtuvieron el reconocimiento de sus contemporáneos. De hecho, también es conocida la posición marginal de Blasco, frente a la nómina de autores que integraban la generación del 98⁴⁴³. En cualquier caso, reconocemos la misión divulgadora de la prensa en la difusión de este horizonte de contrastes y figuras representativas.

Hay en España dos Españas: la del Norte y la del Sur: Cantábrico y Mediterráneo. El Cantábrico abstracto: religión, política, literatura abstractas. El Mediterráneo claro, luminoso, refulgente, panteísta, liberal, lleno de fantasía imaginativa.

Hay unos escritores del Norte –Unamuno, Baroja, Valle Inclán, Concha Espina, Ayala, Pardo Bazán, etc.– de líneas vagas, indecisas en su estilo; de tonos penumbrosos en su temática profunda.

Hay otros escritores, los del litoral mediterráneo –Blasco, Valera, Alarcón, Maragall, «Azorín», Miró, Pi y Margall, etc.– brillantes de luz y de color, de gran espíritu creador, profusos, pero nunca confusos, elegantes en su estilo o en lo objetivo de su literatura.

Norte, pesimista, verde-oscuro, de pasiones recónditas, saturado de preocupaciones ultraterrenas: Cantábrico, reverberante de luces y de fantasías de Oriente

Blasco Ibáñez ha sido el Gran Capitán de este barco de argonautas de la literatura mediterránea. La nave de su imaginación ha surcado todas las rutas del mar latino y su pensamiento creador lleno del cadmio de la paleta de Sorolla, vibrante y

⁴⁴³ Este movimiento generacional quedó esbozado en la serie de artículos publicados en *ABC*: Azorín, «La Generación del 98», *ABC*, 10, 13, 15 y 18 de febrero de 1913. Sobre este lugar periférico de Vicente Blasco respecto al grupo: DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Ediciones Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1979; SANCHIS, J. E: «Las controversias de la generación», en VV. AA: *La generación valenciana del 98: Blasco Ibáñez, Azorín*, Valencia, 1999, pp. 88-98; MAINER, José-Carlos: «Naturalismo, regionalismo, republicanismo: el éxito de Vicente Blasco Ibáñez» en MAINER, José-Carlos (dir.): *Modernidad y nacionalismo. Historia de la literatura española*, vol. VI. Crítica, Madrid, 2010, p. 213. DOMÍNGUEZ BARBERÁ, Martín: *El tradicionalismo de un republicano. Vicente Blasco Ibáñez*, 1961; VICKERS, Peter: «Blasco Ibáñez ante el Regeneracionismo y la Generación del 98», en OLEZA, Joan y LLUCH, Javier (eds.): *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998: La vuelta al siglo de un novelista*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998, Valencia, Biblioteca Valenciana, Vol. I, 2000, pp. 315-316. A propósito de posibles inclusiones: BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Juventud del 98*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1970.

fragante como la vega valenciana, ha rebasado los límites de nuestro viejo mar y ha volado triunfador sobre los cinco ámbitos continentales⁴⁴⁴.

Sobre varios de los escritores y escritoras, enumerados en el texto de Manuel Fontevila, recaía, también, la autoría de ciertos artículos para la revista madrileña *Alma española*. En enero de 1904, se publicaba «Alma valenciana». Un artículo en el que Blasco Ibáñez describía los paisajes de la tierra natalicia, subrayando los ecos de aquellos relatos sobre la feracidad del suelo. Su narrativa no pretende enumerar los aromas de un vergel embriagador con exóticos parajes, sino las bases de una economía agraria, describiendo, superficialmente, el régimen de propiedad de la tierra y cierto apunte social sobre el trabajo de la misma. Es un artículo extenso, sugerente, del que subrayamos el retrato de un pueblo que considera «laborioso, emprendedor y tenaz». Unos individuos marcados por la «agitación moral» que sacude su espíritu. Así como la voluntad democrática de sus instituciones, que hunde sus raíces en antiguos mitos del parlamentarismo valenciano y la acción social en las Germanías. Quizá éste sea el signo más evidente de lo que considera «las expansiones y correrías del alma valenciana».

El autor de *Cañas y barro* (1902) revela también el destino del «país» que había continuado con la «tradición» de Joan de Joanes, de Francisco Ribalta y de José de Ribera como un «arte familiar», que es venerado por labradores y artesanos, al considerarlo la suma expresión identitaria. Así, se descubren los orígenes humildes de Joaquín Sorolla, de los hermanos Benlliure y de Ignacio Pinazo, que con su esforzado entusiasmo acabarían integrando la «guarnición artística de Valencia». El prototipo del hombre valenciano, que perfila Blasco, quiere ser una suerte de representante de la clase trabajadora. Pretende proyectarse como uno de los individuos que integraban *el pueblo* que había imaginado y, hasta cierto punto, creado en sus discursos como tribuno del republicanismo federal; también, desde las páginas del diario fundado en 1889 y especialmente el que empezó a publicarse a partir de 1894.

Según sus palabras, ni las carencias de una esmerada educación ni la rudeza del trabajo manual que realiza *–el valenciano–* lo convierten en un zafio o un beodo de taberna. De hecho, asegura que «es el español que menos bebe», pues no ansía evadirse de «la normalidad de la vida». Por el contrario, es en sus ratos de esparcimiento lector habitual de diarios, de clásicos de la literatura y no le son desconocidos los grandes compositores europeos. Esto es una consecuencia de que «siente la belleza con más

⁴⁴⁴ FONTEVILA, Manuel: «Blasco y las dos Españas», *El Pueblo*, 29 de octubre de 1933, p. 13.

intensidad que los campesinos de otras regiones». Blasco no oculta cuan instructora ha sido la aspiración del blasquismo, ni los intereses didácticos que han orientado tanto el diario de partido. Incluso, en los proyectos editoriales, en los que se han traducido obras capitales del mundo occidental, ajustándose a precios populares⁴⁴⁵. No obstante, lo primordial es la sensibilidad genuina de los hijos de esta tierra, que no sólo se expresa en sus hábitos de consumo y en sus preferencias. Brota como expresión de solidaria camaradería ante la condena contra Émile Zola en el caso Dreyfus, pues asegura que se llegaron a obtener hasta treinta dos mil firmas de «modistillas» y «obreros». Este conjunto fue luego encuadernado y se envió a Medán, como tributo. Refería lo uno y lo otro el articulista, como una sensibilidad genuina por lo cultural:

Además, esa artesanía emancipada que da sus hijos a la pintura, es la que compra libros y periódicos, haciendo de Valencia la ciudad que más papel impreso consume. Con hechos, mejor que con un análisis, puede mostrarse lo que es el alma valenciana, devota del arte hasta el fanatismo y dada a universalizar sus afectos y entusiasmos literarios. Raros son los que no saben, por ejemplo, que Tolstoi «es un ruso que escribe novelas en defensa de los pobres»; pero hay muchos que aún no les ha dado la gana de enterarse quién preside en Madrid el Consejo de ministros⁴⁴⁶.

Esta admiración por lo genial y lo heroico se describe como un punto de encuentro con respecto a *la* mujer valenciana, que el varón colma de adornos «y cuyos consejos sigue ciegamente», pues «muestra sobre él cierta superioridad intelectual⁴⁴⁷». Se refiere Blasco a la mujer rural, de la huerta, que «no ha trabajado nunca la tierra» y se dedica a «la conservación de la barraca blanca y limpia», llegando a vestir en seda durante los días de fiesta. Describe un prototipo muy a tono con las escenas que ofrece Sorolla en *Grupa valenciana* (1906) y *Valencia. Las grupas* (1916)⁴⁴⁸. Todo ello encaja muy bien con el

⁴⁴⁵ A propósito de este didactismo como una nota dominante en los proyectos del ya referido «elocuente propagandista federal» –según la retórica utilizada por el diario *La Bandera Federal*– podría enumerarse una extensa bibliografía en relación a su actividad como tribuno, periodista, literato y editor. No obstante, respecto a esta última faceta recogemos sólo algunas referencias de actualidad. LÁZARO LORENTE, Luis Miguel: *La nueva Atenas del Mediterráneo. Vicente Blasco Ibáñez, cultura y educación populares en Valencia (1890-1931)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2021, pp. 469-471. A propósito de su tarea de difusión cultural: RUIZ LASALA, Inocencio: *Blasco Ibáñez redivivo: (Radiografía de un español universal)*, Zaragoza, Editorial Española de Artes Gráficas, 1979; FOURREL DE FRETTE, Cécile: *Prometeo: en el taller editorial de Vicente Blasco Ibáñez (1890-1918)*, 2021, [en prensa].

⁴⁴⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Alma valenciana», *Alma española*, 17 de enero de 1904, p. 11.

⁴⁴⁷ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: Ídem, p. 12.

⁴⁴⁸ A propósito del consumo vicario y la necesidad de adornar el cuerpo femenino como vía de exteriorización de la clase social, véase: VEBBLEN, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953. El relato de Blasco sobre la mujer de la huerta se revela como un símbolo de femineidad rural que se concreta en un tipo iconográfico recurrente en el ochocientos, de hecho, Joaquín Sorolla también va a explorarlo en sus producciones. Un ejemplo de ello es la cabecera para el diario *El Pueblo* que realizó, donde *la valenciana* aparece tocada con gorro frigio. Esta imagen se utilizará de nuevo tras la proclamación de la Segunda República. *El Pueblo*, 14 de abril de 1931, p. 1. Por lo que se refiere a las primeras monografías sobre la indumentaria «de la huerta valenciana» que se enmarcan en un interés

propósito de proyectar, por agregado de imágenes regionales de carácter emblemático, una suerte de mito sobre el alma de la nación española de acuerdo a lo imperecedero, lo imborrable⁴⁴⁹. Estas almas españolas, recreadas según la pluma de ciertos escritores, serán también inmortalizadas por Franzen en un género al que José-Carlos Mainer denominó «fotografía artística nacional⁴⁵⁰». Quizá lo más significativo no sea lo dicho por Blasco. Es decir, lo que dice el periodista no supone un signo de novedad, más bien aglutina lo expresado a través de diferentes medios en los últimos años. Para entonces, su notoriedad como tribuno del republicanismo federal y la incipiente fama como literato, conviven en una personalidad impetuosa, que irá transgrediendo el ámbito regional y conectará con Madrid.

El hecho de que él sea quien escriba sobre Valencia en esta publicación, coincidiendo con otras figuras consagradas como Joan Maragall y José María de Pereda, da una idea de su carácter representativo en los primeros años del siglo XX. Al menos, dentro del ámbito valenciano. Por descontado su notoriedad no es en absoluto comparable con hombres de letras como Miguel de Unamuno, ni escritoras como Emilia Pardo (sobre la que recaía el proyecto de «Alma gallega»), pues, por aquel entonces, el renombre de Blasco todavía se concentra en su actividad en provincias. Podía destacar, pero sólo en relación a una emergente política de masas y su incipiente andadura literaria, con las novelas del llamado «ciclo valenciano»⁴⁵¹. A la altura de 1896, José Francisco San Martín y Aguirre ya había vaticinado que pocos llegarían a alcanzar su popularidad en política.

por el folclore: ALMELA Y VIVES, Francisco: *El traje valenciano*, Valencia, Sociedad Valenciana de Fomento del Turismo, 1946; I.D: *Historia del vestido de labradora valenciana*, Valencia, Sociedad Valenciana del Fomento del Turismo, 1962. Entendemos que esta voluntad de representar la realidad de la esencia valenciana no entra en contradicción con otras representaciones sobre las mujeres de la huerta, sino que obedece a voluntades y propósitos diferentes que, de hecho, coexistieron en su obra. Así, el personaje de Pepeta que Vicente Blasco perfila en *La barraca*, con su fatigoso peregrinaje de la huerta hasta el Mercado de la ciudad revela las emociones de una mujer anémica, consumida por la extenuación, por la necesidad de compensar la bravuconería y el escaso hacer de su marido, *Pimentó*, para garantizar su sustento. Según lo dicho, la mujer de «Alma valenciana» y Pepeta no parecen imágenes discordantes, contrapuestas, sino más bien algunas recreaciones de lo que se considera la femineidad de la región, elaboradas de acuerdo a motivaciones y funcionalidades distintas, cuyo consumo masivo sí constituye un elemento en común. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La barraca*, Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, 1898, p. 9.

⁴⁴⁹ MCDERMOTT, Patricia: «¿Finis Hispaniae? Postcolonialismo, regionalismo y paniberismo: la (des)conexión Barcelona-Madrid», en *1898, entre la crisi d'identitat i la modernització*, Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona [20-24 d'abril de 1998], Vol. 1, L'Abadia de Montserrat, 2000, p. 237-245.

⁴⁵⁰ MAINER, José-Carlos: «La invención estética de las periferias», in *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, 1993, p. 32. I.D: *La edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, [1975] Edición de 2009, p. 64.

⁴⁵¹ BURDIEL, Isabel: *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona, Taurus, 2019, p. 484.

Por lo que respecta a la literatura, si bien «hoy es una ilustración regional», pronto se convertiría en «una eminencia de la nación⁴⁵²».

En los últimos años del siglo, la fama de Blasco como tribuno del pueblo, como propagandista mitinesco que soliviantaba las multitudes con su palabra encendida y con artículos combativos contra los males de la patria, fue conviviendo con la emergente faceta como literato. Ésta no había surgido de forma abrupta, sino que era una aspiración acariciada en la adolescencia, que fue ensayando en la forma de textos de inspiración legendaria y romántica, al estilo de *La torre de la Boatella* (1883), recopilados algunos de ellos en *Fantasías: leyendas y tradiciones* (1887). A estas producciones siguió una temática bohemia, en *El adiós de Schubert*, que comenzaría a publicarse, junto a otros relatos breves, como *Mademoiselle Norma* a partir de 1888⁴⁵³. No obstante, estas producciones de juventud, repudiadas por el autor, no han de situarse en la base de su visibilidad en la última década del ochocientos. No obstante, resultan un testimonio de sus relaciones con *Lo Rat Penat* y su acceso a los circuitos editoriales y periodísticos de la región valenciana⁴⁵⁴.

En un artículo de Teodor Llorente para *La España Moderna*, se halla uno de los primeros elogios a la producción de este joven, a quien juzga una promesa de las letras valencianas. El articulista refiere un período crítico de decadencia intelectual, que perturba a una tierra famosa, en otro tiempo, por su ingenio en las artes y las letras. Rastrea las bases de este desorden en las aflicciones de la actual crisis económica, aunque, ésta no parece ser la causa a la discontinuidad entre la «Atenas de la Corona de Aragón» y el presente. Tampoco a la ausencia de escritores que puedan codearse con «los que son actualmente gloria de las letras españolas, y honran, y hasta parece que personifiquen, a

⁴⁵² SANMARTÍN Y AGUIRRE, José Francisco: «Vicente Blasco Ibáñez (Silueta literaria)», *Las Provincias*, 18 de febrero de 1896, p. 2.

⁴⁵³ En su primera juventud había viajado a Madrid con la intención de experimentar la vida de la bohemia e intentar publicar uno de sus relatos, «El conde García Fernández. Crónica del siglo X». Viendo frustrados sus objetivos, acabó colaborando durante un tiempo con el novelista Fernández y González. El testimonio de Francisco Verge resulta un relato sugerente sobre aquellas aspiraciones de tres jóvenes de provincias a principios de la década de los ochenta. Según lo dicho, debió ser el propio Blasco quien una tarde les propusiera a él y al pintor Constantino Gómez, con el que solían reunirse en su estudio, este viaje a la capital «al centro donde concurren los poetas y novelistas» los impulsaría «a ser algo» sólo por librarse de las privaciones que atraviesa el bohemio. En este artículo Verge perfila un Madrid de oportunidades en que los jóvenes pretenden convertirse en «tres notabilidades en la pintura, en la novela y en la poesía». VERGE, Francisco: «El horóscopo de Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 19 de septiembre de 1922, p. 2; «Blasco Ibáñez aprendiz de folletínista», *Caras y caretas*, 3 de junio de 1933, p. 31. A propósito de las ediciones fraudulentas de su recopilación de leyendas, véase: RUBIO CREMADES, Enrique: «Los inicios literarios de Vicente Blasco Ibáñez: Fantasías. Leyendas y tradiciones», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 2 (2013), p. 57.

⁴⁵⁴ BENÍTEZ, Rubén: «Folletín y arte de la novela: Las obras repudiadas de Blasco Ibáñez», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 2 (2013), p. 49.

las diversas regiones de la patria común⁴⁵⁵». La aparición de los primeros relatos de tintes legendarios, firmados por Blasco, en *El Correo de Valencia*, se presenta como el nacimiento de un nuevo escritor. Una llegada que, «gallardamente», toma el relevo a Peregrín García Cadena, Vicente Boix, Jacinto Labaila y Félix Pizcueta. Años más tarde, al escribir para *Las Provincias*, Llorente se reconoce el mérito de haber «descubierto» al novelista, en sus primeras manifestaciones de talento. Había advertido al «novelista de veras», que es capaz de «pintar», de recrear, el paisaje valenciano y el espíritu de sus moradores⁴⁵⁶. La esperanza de que pudiera convertirse en lo que Narciso Oller significaba en Cataluña, José María de Pereda respecto a las tierras cántabras y Emilia Pardo Bazán para las letras gallegas esbozaba un panorama halagüeño para la literatura del país⁴⁵⁷:

-¿Quién? Exclamará, sorprendido quizás, el lector: ¿el fogoso federal? ¿El tribuno populachero? ¿El periodista agresivo? ¿El agitador osado de las masas inconscientes?

-Sí, el mismo ¡Lástima grande que en esa fácil y odiosa empresa, al alcance de cualquier ambicioso vulgar, gaste sus energías quien fue dotado con el sentimiento exquisito del arte, con la percepción intuitiva de la belleza, con ese quid superior que caracteriza a las naturalezas creadoras en el orden estético!⁴⁵⁸.

En esta misma línea, José Francisco Sanmartín y Aguirre advierte en esta figura a una auténtica «eminencia valenciana», en la que convivía el «tribunal del pueblo», con el «periodista sistemático». Incluso, el creador de novelas que recrea la tierra natalicia con un colorido que recuerda al de Domingo Marqués y al del joven Joaquín Sorolla⁴⁵⁹. En este sentido, Blasco parecía llenar un vano, completaba la buena fama de Valencia como tierra de artistas y de poetas. Al punto de que el articulista considera que, hasta su

⁴⁵⁵ LLORENTE, Teodor: «El movimiento literario en Valencia en 1888», *La España moderna*, enero de 1889, p. 153.

⁴⁵⁶ LLOMBART, Constantí: *Valencia antigua y moderna: guía de forasteros, la más detallada y completa que se conoce*, Valencia, Librería de Pascual Aguilar, 1887, pp. 169 y 170.

⁴⁵⁷ A excepción de sus primeros relatos, Blasco Ibáñez será un novelista valenciano que escriba en castellano. En estos textos de Teodor Llorente se aprecia cierta nota de dubitación a propósito de qué rumbo ha de tomar la literatura regional, si debe seguir el ejemplo de Cataluña y concentrarse en las producciones en lengua no castellana o si, por el contrario, es en esa lengua en la que se han de gestar futuras obras que gocen de la representatividad de la región en el plantel nacional. La emergencia de Blasco como novelista coincide con este esbozo del panorama literario valenciano que perfila Llorente para *La España moderna* en 1889. Si bien este no es nuestro objeto de estudio, consideramos que al plantear esto la producción cultural regional se concibe en el marco nación y pudo convertirse en un potente mecanismo de creación de la misma en el que la lengua también tiene un papel clave, como ya han sugerido numerosos trabajos en las últimas décadas.

⁴⁵⁸ LLORENTE, Teodor: «Escritores valencianos. Blasco Ibáñez, novelista», *Las Provincias*, 10 de marzo de 1895, p. 1.

⁴⁵⁹ Quizá esta sea una de las primeras alusiones al tándem creador Blasco Ibáñez-Sorolla que hemos referido.

despunte, la región no disponía de un novelista propio, ni de un género en el que se pintara «con verdadero colorido la naturaleza y modo de ser de un país⁴⁶⁰». Fueron la publicación de *Arroz y tartana* (1894) y *Flor de mayo* (1895) signos de un trasunto regional, en el que Rodrigo Soriano subraya la plasticidad de su prosa y los arrestos de «su viril estilo». Todo ello sugiere una sintonía, con respecto a las pinturas del joven artista⁴⁶¹. Unas semanas más tarde, *La Ilustración Ibérica* presenta a esta figura reveladora de las letras valencianas, del que se dice que «es un Sorolla, un Zola de la pluma» y al que se le reprocha el lastre que su radicalismo político puede suponer a su reputación literaria. Éste era un argumento que ya habían planteado antes Teodoro Llorente y Rodrigo Soriano, en los artículos mencionados. De hecho, se le sugiere que abandone su enconada lucha anticlerical, así como las campañas deslegitimadoras contra los gobiernos de la Restauración y la Monarquía. Una idea que volverá a emerger con fuerza, cuando los enfrentamientos contra Rodrigo Soriano, de principios del siglo XX, alcancen su mayor crudeza⁴⁶².

A finales del ochocientos la condición del novelista parece perfilarse como una suerte de figura tutelar, de estímulo para las masas en un contexto atravesado por la incertidumbre y la crisis. La sensibilidad de estos creadores les convierte en apreciados virtuosos de la comunicación, que conectan y estimulan las emociones de los lectores, a los que ofrecen productos culturales de amplia difusión social. Al menos éste parece ser un ideal que intenta perfilar *Heraldo de Madrid*, en 1899, a través de la descripción de una suerte de antimodelo, un estereotipo poco afortunado, al que dirige una mirada acusadora. El anónimo articulista supone escaso interés entre ciertos escritores –en la órbita del realismo– por dirigirse hacia amplios públicos, así como su afición desmesurada a las marcas de prestigio literario, en términos de pertenencia a una élite cultural. Frente a ello identifica otras firmas, la de Manuel Fernández y González, la de

⁴⁶⁰ SANMARTÍN Y AGUIRRE, José Francisco: «Vicente Blasco Ibáñez (Silueta literaria)», *Las Provincias*, 18 de febrero de 1896, p. 2.

⁴⁶¹ SORIANO, Rodrigo: «Crónicas literarias. Cuentos de Valencia», *El Imparcial*, 12 de abril de 1897, p. 3.

⁴⁶² *La Ilustración Ibérica*, 24 de abril de 1897, p. 4. Como muestra al periodismo combativo de marcado carácter anticlerical que practica en aquellos años y mediante el que se enfrenta, por ejemplo, al emergente asociacionismo católico, consúltese: BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Carlistas y jesuitas contra mí», *El Pueblo*, 19 de marzo de 1898, p.1; I.D: «El último cristiano», *El Pueblo*, 19 de agosto de 1904, p.1. Destaca su campaña contra la encíclica *Annum Sacrum* (25 de mayo de 1899) de Leon XIII, mediante la que se había consagrado la humanidad al Corazón de Jesús. Blasco critica su componente fanático, por representar: «el catolicismo elegante, político y avasallador, que puebla el cielo con sus nuevos santos; el catolicismo de los jesuitas, que ha inventado el Corazón de Jesús como bandera de combate y la Virgen de Lourdes como burla a la ciencia»: I.D: «El Corazón de Jesús», *El Pueblo*, 11 de agosto de 1899, p. 2.

José Zorrilla, que habían demostrado una vocación popular, pues «supieron recorrer el camino que conduce al corazón de las masas» y se ganaron sus afectos⁴⁶³.

Se echa en falta una mayor conexión entre el escritor y sus lectores, una mayor voluntad de «influencia» en la creación de una opinión pública. La imagen de un «literato propagandista», incluso de un «literato pensador», en el que quizá se quiere ver la sombra de un intelectual como Émile Zola parece una orientación deseable. No obstante, este artículo atropellado pretendía ser más el análisis de una crisis, que el antídoto regenerador contra el sentimiento de atraso que empezaba a rezumar en las redacciones españolas como reacción a un nuevo seísmo mediático. De la reprobación, burda y simplista, que se cierne sobre Benito Pérez Galdós, Armando Palacio Valdés y Emilia Pardo Bazán —especialmente con motivo de su famosa conferencia en París aquel mes, y que es el principal acicate para la redacción de este texto—, parece escapar, la prosa de José María de Pereda y Francisco Oller. Así como los proyectos periodísticos, literarios y editoriales de Blasco Ibáñez. En estos últimos se quiere ver el rastro de una pluma dirigida a recrear los ambientes y contextos que experimentan las multitudes en la región valenciana⁴⁶⁴.

Por aquellos días, la redacción de *El Pueblo* se ocupaba de asuntos de otra índole. Las próximas elecciones habían motivado el despliegue de una cuidadosa campaña propagandística, en favor de Fusión Republicana. Aunaba el nombre de su fundador y el de Miguel Morayta Sagrario, contra Dualde. Estaba en juego la conquista del electorado, con el fin de asumir las competencias de diputados a Cortes por Valencia⁴⁶⁵. En este marco, se encuadra el artículo de Rodrigo Soriano «Un voto para Blasco Ibáñez», en el que perfiló, cuidadosamente, la idoneidad de este candidato para la ciudad de Valencia. El correligionario pretende hacer extensivo su sentimiento de admiración a la masa de potenciales votantes. Para ello, acentúa el tono personal de su texto y detalla las pasiones que lo vinculan emocionalmente con el aspirante. Aunque, quizá, lo más llamativo es que convierte la pública revelación en una experiencia, mediante la que el lector pueda redescubrir al político republicano y autoidentificarse en la enardecida defensa de estas

⁴⁶³ «La leyenda muerta». *Heraldo de Madrid*, 19 de abril de 1899, p. 1.

⁴⁶⁴ Sobre la asiduidad con la que también Clarín, Echegaray, Palacio Valdés, Pérez Galdós y Pardo Bazán colaboran con la prensa generalista de la Restauración, ya sea prensa madrileña o redacciones regionales como el diario valenciano *El Pueblo*, véase: MAINER, José-Carlos: *La edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, [1975] Edición de 2009, p. 62 y 63. No obstante, el punto de inflexión que intenta subrayar el artículo, quizá esté relacionado con un cambio en el modelo de la novela regional, que como indicó Mainer en esta misma obra, bascula del «modelo perediano» al que proporcionará Blasco Ibáñez, en el que se ha impuesto una pauta de denuncia social. I.D: *Op. cit.*, p. 124.

⁴⁶⁵ CASTROVIDO, Roberto: «Las comadres de “El Mercantil”», *El Pueblo*, 16 de abril de 1899, p. 1; «El triunfo de la Fusión Republicana. Diputados de Valencia por mayoría», *El Pueblo*, 17 de abril de 1899, p. 1.

esencias regionales. En última instancia, Soriano trata de conformar una narrativa, a propósito del candidato más acorde a la naturaleza de esta tierra. Para ello, accede y reelabora ciertas imágenes sobre Valencia.

Blasco reunía los atributos para actuar como «mantenedor» de las letras patrias en el extranjero, para defender el nombre de la nación de «vergonzosas derrotas». Su juventud, su vigoroso hacer en pro de la literatura española, le convierten en un «regenerador» y en un digno representante de la tierra natalicia. A juzgar por el tono del artículo, la candidatura de Fusión Republicana no descansa sobre el agitador anticlerical, ni el brutal artífice de boicots. La reclama el «historiador», el «poeta» que contempla lo eterno de las costumbres valencianas y aspira a convertirse en «diputado de los sentimientos populares». Rodrigo Soriano busca la legitimación de su propuesta en el ejemplo de otras naciones europeas. Son Francia y Alemania los referentes escogidos, para asentar la idea de que los escritores y los artistas son figuras notorias del panteón nacional. No sólo reportaron glorias a la patria por los lauros conquistados, pues también actúan como destacados embajadores en el extranjero por sus celebrados talentos.

Su sagacidad, el prodigioso ingenio creativo despierta notables simpatías y afinidades entre públicos diversos, cohesionados, quizá, por entusiasmos a los que difícilmente podrían aspirar los cuerpos diplomáticos al uso. En el marco de la consolidación de los nuevos Estados-nación, los creadores contribuyen a elaborar representaciones literarias y artísticas sobre lo regional como una expresión complementaria y superpuesta de lo nacional, que se van a difundir, consumir y resignificar en el tiempo⁴⁶⁶. En este sentido, escritores, pintores, escultores y músicos,

⁴⁶⁶ THIESSE, Anne Marie: *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019, p. 12. Sobre la importancia de la literatura, en especial de la novela, en el desarrollo del sentimiento de pertenencia a un grupo y sus aportaciones al proceso de consolidación de los Estados-nación europeos durante el siglo XIX, consúltese: I.D: «Comunitats imaginades i literatures», *Debats*, 132 (2018), pp. 119-124, esp. p. 121-122. A propósito del carácter imaginado y construido de la categoría región, así como las irregulares superposiciones identitarias respecto a las emociones vinculantes a la nación: NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: «Presentación», *Ayer*, 64 (2006), pp. 11-17, esp. p. 12; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: «Paisaje con figuras de la tierra aragonesa: hombres célebres, varones ilustres y héroes de un antiguo país», *Archivo de Filología Aragonesa*, 69 (2013), pp. 69-94, esp. p. 88. Por otro lado, de acuerdo a lo sugerido por Ferran Archilés y Manuel Martí, consideramos que esta construcción y consumo de representaciones sobre la región representaron una vía efectiva de nacionalización, una propuesta que se enfrentaba a la tesis de Borja de Riquer: ARCHILÉS, Ferran y MARTÍ, Manuel: «La construcción de la región como mecanismo nacionalizador i la tesi de la débil nacionalització espanyola», *Afers*, 48 (2004), pp. 265-308, esp. p. 286. En lo relativo a las superposiciones entre la cultura nacional y las regionales: FRADERA, Josep María: «Niveles de cultura: "Culturas nacionales" y regionalismo cultural», en PELLISTRANDI, Benoît y SIRINELLI, Jean-François (coord.): *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, España, Casa de Velázquez, 2008, p. 357. Por lo que respecta al caso valenciano: ARCHILÉS I CARDONA, Ferran: «El país de Blasco Ibáñez», *L'Avenç: Revista d'Historia i cultura*, 2008, pp. 58-60; I.D: «La nación narrada, la nación vivida: nación y región como horizonte textual en *Arroz y tartana* (1894) de Vicente Blasco Ibáñez»,

favorecen experiencias de pertenencia a estas «comunidades imaginadas» que formuló Benedict Anderson, sirviéndose de instrumentos como la novela, el himno, los lienzos y esculturas, así como las reproducciones de estos productos culturales en medios de comunicación de masas, como el diario y la revista⁴⁶⁷.

En un juego de espejos en el que se entremezclan próximas y lejanas semejanzas, Rodrigo Soriano presenta a Gabriele d'Annunzio y Edmondo de Amicis como referentes de mediterraneidad, en cuyo reflejo se quiere vislumbrar a Blasco Ibáñez, al candidato de Fusión Republicana. El eco de los vítores que sus homólogos obtienen en Sicilia y Turín resuenan, quizá en Valencia, pues labradores y obreros descubrirían al novelista que mira hacia las Cortes. En él se manifiesta lo artístico de esta región, la quintaesencia del alma valenciana: su verdadero ser. En este punto, el condicional de Soriano, lo que «votaría», articula su discurso político. Atravesado por una base cultural, que sustenta esta lógica de correspondencias y afinidades, según la que pudieran defenderse mejor los intereses valencianos en Madrid.

Ved, pues, si al votar Valencia a Blasco Ibáñez no votaría, como ciudad artística que es, a un diputado digno de ella y de quien pudiesen decir las gentes:
–La patria de la poesía, de los inmortales pintores, de los escritores ilustres, de los artistas que ganan para Valencia en las Exposiciones artísticas más gloria que todos los pintores españoles juntos, manda al Parlamento a un embajador del arte.
El pueblo artista por excelencia aclama entusiasmado al diputado del arte.
Y ved lo que perdería Valencia si por el contrario se dijera:
–Ese pueblo valenciano, artista por herencia y por tradición, se prosterna ante un emborronador de papel y rechaza a un gran artista⁴⁶⁸.

La representatividad de Blasco se había originado en el marco de su producción literaria más reciente, que dio a luz a una suerte de ciclo de novelas de temática valenciana, con el que inició una «labor literaria regional», cuyas repercusiones contribuyeron a encumbrar su nombre⁴⁶⁹. Así, en la última década del siglo fueron apareciendo *Arroz y tartana* (1894), *Flor de mayo* (1895) y *La barraca* (1898), como una suerte de «monumentos» de la literatura castellana que apuntaban las aptitudes evocadoras de su autor⁴⁷⁰. A través de esta fórmula, el anónimo articulista del semanario

en QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y ARCHILÉS I CARDONA, Ferran (coord.): *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, Granada, Comares, 2018, pp. 73-96.

⁴⁶⁷ ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 43-62.

⁴⁶⁸ SORIANO, Rodrigo: «Un voto para Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 16 de abril de 1899, p. 1.

⁴⁶⁹ GONZÁLEZ FIOL, Enrique: «Unos cuantos rasgos salientes. Anecdóticos del glorioso novelista», *Nuevo Mundo*, 10 de febrero de 1928, p. 4.

⁴⁷⁰ «Ha muerto Blasco Ibáñez», *Caras y caretas*, 4 de febrero de 1928, p. 71.

porteño *Caras y caretas* pretendía ubicar dicha producción en el lugar que, a su juicio, le correspondía en la cultura nacional⁴⁷¹. Esto sucede en 1933, apenas unas semanas antes de que llegaran a Valencia los restos morales del novelista. No obstante, tanto la difusión como la acogida de estas obras en la última década del siglo XIX, hubo de ser una más limitada, a juzgar por las palabras del propio Blasco Ibáñez.

En una entrevista para *El Gráfico* reveló el dato de que sus primeras novelas se habían publicado en «tristes ediciones de 1000 ejemplares⁴⁷²». Su testimonio pretendía subrayar hasta qué punto pasaron inadvertidas para la crítica literaria en aquellos años. Esta idea hubo de calar, sin duda, en la obra biográfica de Camille Pitollet (en forma de claras directrices), pues el escritor francés decía, a propósito de *La barraca*, que había comenzado a anunciarse tímidamente en *El Pueblo*, antes de que una modesta edición de la que no se vendieron más que «quelques centaines d'exemplaires», precediera a la publicación del folletín de *El Liberal*⁴⁷³. Quizá en esta novela de la huerta de Alboraya se escondía la semilla del éxito internacional del escritor. Al menos, hasta que Georges Hérelle la adquirió en San Sebastián y se encargó de traducirla, con vistas a su posterior publicación en francés por la casa Calmann-Lévy en 1902⁴⁷⁴. Según refiere *El Pueblo*,

⁴⁷¹ A propósito de la noción de «cultura nacional» en la historia contemporánea de España, véase: PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *En los altares de la patria: la construcción de la cultura nacional española*, Akal, p. 14; FRÍAS CORREDOR, Carmen y PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *Políticas del pasado y narrativas de la nación. Representaciones de la Historia en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016.

⁴⁷² «¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?», *El Gráfico*, 8 de julio de 1904, p. 8. El horizonte al que se enfrentaban los escritores no era halagüeño en lo relativo al mercado editorial. En 1893 *La Ilustración Ibérica* remarca el limitado alcance de la obra de ciertos escritores valencianos –Vicente Boix, Teodor Llorente, Félix Pizcueta, Vicente Wenceslao Querol, Blasco Ibáñez–, sin embargo, reconoce las aptitudes de «notable publicista» del joven Vicente: «El libro Savonarola y la cultura valenciana», *La Ilustración Ibérica*, 22 de abril de 1893, p. 247.

⁴⁷³ PITOLLET, Camille: *V. Blasco Ibáñez: ses romans et le roman de sa vie*, Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1921, p. 63.

⁴⁷⁴ GONZÁLEZ FIOL, Enrique: «Unos cuantos rasgos salientes. Anecdóticos del glorioso novelista», *Nuevo Mundo*, 20 de febrero de 1928, p. 4. La traducción al francés de *La barraca* ha generado ciertas controversias en la bibliografía disponible. En una carta de Blasco a Hérelle, el novelista le confiesa que su trabajo ha sido magistral, al punto que «gana más y resulta mejor que en el original». Esta anécdota, referida por varios de sus biógrafos, sirvió como punto de partida para el trabajo de Miguel Tolosa Igualada, en el que se cuestiona cuál fue el papel del traductor George Hérelle en esta novela valenciana y en qué medida el texto original fue transformado. Hérelle habría sustituido algunas nociones y topónimos, con el fin de que esa historia sobre la huerta valenciana pudiera favorecer también la identificación de otro tipo de lectores, familiarizados con prácticas, espacios y geografías diferentes. Por su parte, Paul Smith contextualiza el testimonio de Blasco en la línea del agradecimiento y el cumplimiento hacia la tarea de traducción. TOLOSA IGUALADA, Miguel: «El décalage connotativo: ¿clave del éxito de la traducción de “La barraca” de Blasco Ibáñez al francés?», en NAVARRO DOMÍNGUEZ, Fernando; MOGORRÓN HUERTA, Pedro y MASSEAU, Paola (eds.): *Escritores valencianos del siglo XX en sus traducciones*, Alicante, Agua Clara, 2011, pp.75-89. BOTREL, Jean-François: «Blasco Ibáñez empresario de sí mismo (doce cartas a su editor francés, Calmann -Lévy)», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), p. 147. Al contemplar el aumento de popularidad de Blasco en Francia por efecto de la traducción de sus obras J.F Botrel mostró que para el caso de esta obra de 1898 el aumento

Hérelle previamente contó con el beneplácito del novelista, que lo autorizó también para que la *Revue des Deux Mondes*, dirigida por Ferdinand Brunetière, la difundiera a partir del verano de 1899⁴⁷⁵.

La gestación de esta obra sobre la huerta había tenido lugar en los intersticios de una precipitada huida hacia Italia, después del mitin celebrado el 8 de marzo de 1896, en Valencia⁴⁷⁶. Tiempo después, cuando la celebridad de Blasco era admirada como un síntoma de su triunfo en las primeras décadas del siglo XX y concedía entrevistas, en calidad de afamado hombre de letras, el autor confesó las adversidades a las que hubo de hacer frente en su juventud. En su relato, estas dificultades marcaban sus orígenes como periodista reconvertido a literato, como propagandista que alternaba la tribuna con una escritura desasosegada, nocturna y condicionada a la marcha del diario de partido. Especialmente, por los sentimientos de «soledad» y el abrumador imperativo de escapar de la «carestía⁴⁷⁷». La historia de *La barraca*, es decir, cómo se concibió y qué contextos atravesó hasta la madurez del escritor, parecía ser la de mayor enjundia, la más atractiva de entre las que componían esa suerte de ciclo, para ser narrada en estos medios. Como si se tratara de otra novela, que envuelve a la obra de 1898 y convierte al autor en el personaje protagonista de una epopeya sobre el triunfo⁴⁷⁸. Blasco se aboceta en estas

significativo de sus ventas se produjo a partir de la década de los veinte. Esto parece ser más un reflejo del éxito en Estados Unidos a partir del fenómeno *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) y la adaptación cinematográfica de algunas de sus novelas. ÍD: «La recepción de la obra de Blasco Ibáñez en Francia (1902-1938)», en OLEZA, Joan y LLUCH, Javier (eds.): *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998: La vuelta al siglo de un novelista*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998, Valencia, Biblioteca Valenciana, Vol. II, 2000, p. 971.

⁴⁷⁵ «“La barraca” en el extranjero», *El Pueblo*, 22 de marzo de 1899, p. 1. El anónimo articulista refiere en este mismo artículo con qué frecuencia la propiedad intelectual del escritor se ve agraviada por la proliferación de ediciones que no cuentan con los permisos preceptivos. Así se refiere la iniciativa de una casa editorial argentina que publicó de forma fraudulenta esta misma novela y *Mendizábal* (1898), de Pérez Galdós, ese mismo año. A propósito de la propuesta de Hérelle: PITOLLET, Camille: *V. Blasco Ibáñez: ses romans et le roman de sa vie*, Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1921, pp. 12 y 13.

⁴⁷⁶ A propósito de la misma: «Crónica local y general», *El Mercantil Valenciano*, 10 de marzo de 1896, p. 1; «Crónica local y general», *El Mercantil Valenciano*, 11 de marzo de 1896, p. 1.

⁴⁷⁷ GASCÓ CONTELL, Emilio: «Blasco Ibáñez en la intimidad», *El Pueblo*, 5 de enero de 1926, p. 1. En este tipo de artículos se ahonda en las dificultades para conciliar y cumplir con tantos objetivos, en el plano de la política, el periodismo y la literatura. En contra de las repetidas declaraciones de Blasco, en las que asegura que nunca habría dictado sus novelas, al menos no antes de su etapa final, Félix Azzati rememora, en un artículo de tono encomiástico, que él habría actuado como amanuense de Blasco en la escritura de *Flor de mayo* (1895). AZZATI, Félix: «El arte perdurable», *El Pueblo* (número extraordinario), 19 de mayo de 1921, p. 1. A propósito de sus orígenes como periodista de la que toma impulso el literato –si bien constituyen facetas que se desarrollan de forma simultánea en su juventud–, resulta sugerente el enfoque que se plantea en *Caras y caretas* en relación a ciertos «escritores célebres» que «en el periodismo hicieron sus primeras armas»: CIRICI VENTALLO, M.: «El periodismo y la literatura», *Caras y caretas*, 3 de septiembre de 1927, p. 51.

⁴⁷⁸ LEÓN ROCA, José Luis: «Cómo escribió Blasco Ibáñez *La barraca*», en BAS CARBONELL, Manuel (dir.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. Centenario de ‘La barraca’*, Valencia, Centre Cultural La Beneficència, 1998, págs. 15-19.

entrevistas, durante la segunda década del novecientos, de acuerdo a una lógica autorreferencial, dirigida a la consolidación de su propia figura pública, la de Blasco Ibáñez. Su auge se apoyaba en fenómenos literarios, como el que le brindó la novela de la huerta de Valencia, con la que ganaría «celebridad en España y fuera de ella⁴⁷⁹». De hecho, es su relato una fuente inagotable de hiperbólicos constructos legendarios, con los que adereza sus proezas como avisado mitógrafo.

Blasco desvela a los lectores de *La Esfera* –y antes a los de *Por esos mundos*– que el autor de *La barraca* tiene resonancias heroicas. Es un revolucionario comprometido, es agitador de multitudes que sortea la represión –incluso la posibilidad de ser «fusilado» –, un creador fecundo capaz de evadirse en la escritura de un cuento, «*Venganza morisca*», mientras espera la oportunidad de huir y zafarse de las autoridades valencianas⁴⁸⁰. El entrevistado asegura que el prófugo no recuperaría estas cuartillas escritas en la trastienda de una taberna del Grao, hasta años después. Fue entonces cuando –al no haberlas enviado a ningún diario el correligionario que lo había ocultado– se planteó la posibilidad de convertirlo en el material para una novela, en la que se reveló como «*mâitre romancier*», representante de las tradiciones literarias de Valencia⁴⁸¹. Su trayectoria de inusitados triunfos, de aparente despreocupación por el prestigio y el éxito, hace considerar a Henri Mérimée, hasta qué punto los escritores deben confiar su reputación a «*la Destinée*», a la paciente espera de ser sorprendido por lo insospechado. Esta marca de la providencia y las alusiones a la supuesta facilidad con la que obtenía sus recompensas literarias, a partir de la década de los noventa, va a articular abundantes narrativas en torno a la honorable misión que aguarda, según la retórica utilizada por de *La Bandera Federal*, al «elocuente propagandista» y que éste ha de cumplir con arrestos⁴⁸².

⁴⁷⁹ EL CABALLERO AUDAZ: «Nuestras visitas. Blasco Ibáñez», *La Esfera*, 3 de julio de 1915, p. 15. El novelista había compartido esta misma convicción cuatro años antes: ÍD: «Vicente Blasco Ibáñez: confesiones de su vida y de su obra», *Por esos mundos*, 1 de marzo de 1911, p. 319.

⁴⁸⁰ Tanto Henri Mérimée como Camille Pitolllet –en la biografía que realizó siguiendo las sugestivas indicaciones de Blasco– van a utilizar este título para designar el cuento en el que se inspiró *La barraca*.

⁴⁸¹ MÉRIMÉE, Henri: «Le romancier Blasco Ibáñez et la cité de Valence», *Bulletin Hispanique*, n° 4, 1922, p. 377.

⁴⁸² Este cometido providencial será anunciado y legitimado tanto en textos de carácter autobiográfico como en otros firmados por figuras contemporáneas afines y sus correligionarios. Se reproducen de forma notable con motivo de efemérides y ante el fallecimiento del creador. A modo de ejemplo: VERGE, Francisco: «El horóscopo de Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 19 de septiembre de 1922, p. 2; VINAIXA, Jorge: «Blasco Ibáñez y la confianza en sus destinos», *Nuevo Mundo*, 10 de febrero de 1928, p. 11; «Jo aniré llunt mare», *Albor: revista de Elda*, 1933, p. 24.

PARTE II.
POR LA PATRIA: LOS HOMBRES
REPRESENTATIVOS

CAPÍTULO 3. INDICIOS DE CELEBRIDAD

En abril de 1900, el crítico Rafael Balsa de la Vega se cuestionaba sobre las posibilidades de éxito, que los artistas españoles tenían en la Exposición Universal de París, de aquella primavera. El certamen se revelaba como una ocasión para adquirir «laureles»: un reconocimiento que estimularía el apetito de nuevos mercados europeos⁴⁸³. En los comienzos de aquel nuevo siglo, no faltaron redacciones de diarios nacionales, que fantasearan con la posibilidad de celebrar un evento de tales magnitudes en España. Imaginaban una exhibición, con la que granjearse una mayor visibilidad internacional. Sin duda, los contrastes serían notables, pues escaseaban los ingenios industriales de esta índole. El relumbrante atractivo de un progreso, medido según la marca de las grandes naciones europeas y sus dominios imperialistas⁴⁸⁴. Así parecían confirmarlo las crónicas de aquel verano⁴⁸⁵. De organizarse en Madrid un evento de estas características, a lo sumo podría mostrarse una fiesta pintoresca, con sus «muertos gloriosos», en la que los extranjeros pudieran encontrar aquellas estampas típicas que consumían con fruición, legadas por la literatura y el arte⁴⁸⁶. Ante semejante escenario, Madrid se beneficiaría de

⁴⁸³ Balsa de la Vega, Rafael: «Crónica de arte. Exposición Universal de París», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de abril de 1900, p. 242.

⁴⁸⁴ Únicamente Barcelona había celebrado exposiciones, siguiendo la línea de lo organizado en Francia, Alemania e Italia, revelando la capitalidad industrial y de progreso que podía llegar a ostentar. Estos eventos demostraron su potencial efecto en la difusión de representaciones sobre la cultura española. Viera de Miguel, Manuel: «Estereotipos nacionales e imágenes del poder en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: “honra y orgullo de la patria española”», *Anales de historia del arte*, 1 (2013), pp. 19-35, esp. pp. 21-22; Í.D: *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX: exotismo y modernidad*, Madrid, Cátedra, 2020; Casassas Ymbert, Jordi: La Exposición Universal de Barcelona de 1888: notas para un estudio de historia cultural», *Haciendo historia: homenaje al profesor Carlos Seco*, 1989, pp. 401-408; Valverde Contreras, Beatriz: «La imagen del Imperio Hispánico en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y las Exposiciones Históricas de Madrid de 1892», *Revista de Historiografía*, 15 (2011), pp. 160-170. En cualquier caso, Madrid también intentó proyectarse como una metrópolis occidental organizando eventos al estilo de la Exposición de las Islas Filipinas (1887), de marcado carácter colonial. A propósito de la exposición de París de 1900 y las resonancias imperialistas a finales de siglo, véase: Blom, Philipp: *Años de vértigo: Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2014, esp. pp. 38-43; Hobsbawm, Eric: *The Age of Empire: 1875-1914*, London, Weidenfeld y Nicolson, 1987.

⁴⁸⁵ Mendoza, Carlos: «Benlliure», *Iris*, 7 de julio de 1900, p. 2. En este último artículo se alude a los contrastes en la concurrencia de España a las diferentes secciones de la exposición de 1900: «Gracias a nuestros artistas hemos podido compensar, hasta cierto punto, el tristísimo papel que estamos haciendo en la Exposición Universal, donde quedamos muy por debajo de Portugal en todo cuanto se refiere a progresos industriales y aún a agricultura».

⁴⁸⁶ Gómez Carrillo, E.: «París, un proyecto patriótico», *El Liberal*, 6 de enero de 1900, p. 1. El articulista se refiere a los relatos románticos de Washington Irving y Théophile Gautier, a las huellas de lo atávico que había perseguido el poeta Émile Verhaeren. En suma, este proyecto de celebrar una Exposición Universal en Madrid revela evidentes aspiraciones centralistas y propone una receta de vigorización de España que pasa por un retorno a las esencias, cuyas expresiones de caballerosidad, de poesía, de valerosos bríos en los lances de honor perfilan algunos rasgos de una masculinidad honorable.

un efecto de reverbero, casi un ensueño con el que mitigar los ecos del desastre colonial, acaecido en los últimos años. El principal atractivo lo constituiría el hecho de poder organizar un rito de paso, unos funerales de la «antigua España» que marcaran el inicio de una nueva época, en la que pudiera revivir «la patria de la alegría y el heroísmo».

Crónicas del éxito: ecos de París y júbilo en Valencia

Cuando en el mes de junio la prensa generalista española empezó a difundir las primeras noticias sobre el triunfo de Joaquín Sorolla en París, la oportunidad de actualizar estos discursos sobre España adquirió matices reconstituyentes. Al pintor se le reconocía la proeza de haber enaltecido el «pabellón nacional⁴⁸⁷». Su celebrado galardón insinuaba, sin embargo, los contornos de su emergente notoriedad, revelando evidentes contrastes respecto a la última década. De hecho, el propio artista habría rememorado su esforzado hacer y las limitadas recompensas, que tiñeron con matices de frustración su experiencia en los certámenes nacionales e internacionales. Quizá un claro ejemplo se encuentra en las páginas de *El Liberal*, la redacción que había difundido varios artículos, con alusiones cruzadas entre el artista valenciano y Rafael Balsa de la Vega. El detonante de esta desavenencia parece ser un artículo aparecido en *El Español* y firmado por Marcos Rafael Blanco Belmonte, que se nutre de una visita al estudio del pintor en Madrid⁴⁸⁸. En este texto se revelan ciertos recuerdos de hastío, provocados por una supuesta actitud circunspecta, que abundaba entre los críticos de arte. De ser así, esta tendencia que subraya el pintor favorecería un clima de cierto desamparo. Un obstáculo que marcó este tipo de certámenes, que no acompañó sus intentos por consolidar los cimientos de su reputación en las últimas décadas del siglo XIX⁴⁸⁹. El epicentro de la controversia se remonta a la exposición de Berlín de 1896, en la que de la Vega ejerció como delegado de España en el jurado. De hecho, a juzgar por sus propias crónicas para *El Liberal*, se

⁴⁸⁷ *El Herald Militar*, 11 de junio de 1900, p. 3.

⁴⁸⁸ No ha sido posible localizar este texto de Blanco Belmonte. Balsa de la Vega cita algunos fragmentos del mismo y refiere su título: «En el estudio de Sorolla».

⁴⁸⁹ Carta de Marcos Rafael Blanco Belmonte a Joaquín Sorolla Bastida, 16 de febrero de 1900. Museo Sorolla. N° de inventario: CS0860. A propósito de las dificultades para obtener medalla, Jordane Fauvey marca el fin de un período vertebrado por las demandas academicistas después del reconocimiento de *Triste herencia* (1899) en París: FAUVEY, Jordane: *La réception de l'oeuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009*, Université de Franche-Comté, Tesis Doctoral, 2012, p. 47. La buena acogida del lienzo en Francia se completó en la Exposición Nacional de 1901, donde obtuvo la tan ansiada Medalla de Honor en Madrid. Esta distinción no exonera una gestión ministerial poco afortunada, incluso «lamentable», respecto al pago de la obra de 1899, que acabaría siendo expuesta en Nueva York hasta quedar en manos de la Caja de Ahorros de Valencia. MANAUT VIGLIETTI, José: *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editora Nacional, 1964, p. 42. La prensa francesa también repara en la ubicación de *Triste herencia*, la obra que había destacado en el certamen de 1900. JAN, Pierre: «Sorolla y Bastida», *Le Courrier français*, 28 de junio de 1906, p. 6.

diría que, en un principio, no debió apostar por la obra de Sorolla para la distinción honorífica⁴⁹⁰. Pese a las cortapisas de esta categoría, el artículo de Blanco Belmonte, que actúa como catalizador de esta polémica, sí contribuyó a acrecentar la fama del artista a las puertas del certamen parisino.

La Exposición Universal, que había sido abierta al público el 15 de abril e inaugurada de forma oficial la víspera, ocupó un lugar destacado en la prensa española de aquella primavera⁴⁹¹. Se trataba de un verdadero acontecimiento de los tiempos modernos que, como rezaba el subtítulo de la misma, pretendía ofrecer el «balance de un siglo», cuyo despertar había estado marcado por el estallido revolucionario⁴⁹². La muestra de seis obras que el pintor había preparado para este certamen, seguía la máxima de diversificar sus opciones⁴⁹³. Así parecía confirmarlo Emilia Pardo Bazán, durante una reunión en su taller, en la que reparó en su fecundo laborar, si bien sus halagos iban dirigidos a la emotividad de sus propuestas pictóricas⁴⁹⁴. Fresco aún el vivo recuerdo de aquel espacio de imaginación y composición, repleto de lienzos y estudios preparatorios, la escritora quiso componer una crónica perspicaz, que permitiera al lector sumergirse en las entrañas del artista, del que ha sido contemplado en pleno frenesí hacedor. La condesa no era ajena a la «discusión» entablada en el diario madrileño *El Liberal*; más bien se sirve de ella para introducir una figura a la que augura «gran notoriedad» en Francia⁴⁹⁵. Es de remarcar que, para entonces, cuando barajaba el encargo de realizar una obra sobre el arte español

⁴⁹⁰ Balsa de la Vega, Rafael: «Los premios de los artistas españoles en la exposición de Berlín», *El Liberal*, 23 de julio de 1896, p. 2; ÍD: «Una rectificación», *El Liberal*, 17 de abril de 1900, p. 2. Sorolla Bastida, Joaquín: «Carta de Sorolla», *El Liberal*, 18 de febrero de 1900, p. 2.

⁴⁹¹ A propósito de la inauguración: «L'Exposition Universelle», *Le Petit journal*, 14 de abril de 1900, p. 1. En los días previos la prensa valenciana difunde los actos previstos: «Exposición de París», *El Correo*, 9 de abril de 1900, p. 1; «Inauguración de la Exposición de París», *El Correo*, 14 de abril de 1900, p. 3. Por otro lado, es interesante reparar en el fenómeno de las expediciones que se organizaron desde Valencia. El diario *Las Provincias* reproduce algunos anuncios a propósito de este tipo de viajes, en ferrocarril y con una duración de quince días, que tenían como destino la visita de la Exposición Universal y los palacios de Versalles. Iniciativas como ésta permitieron a cientos de valencianos descubrir el gran fenómeno de aquel año. «A la exposición de París», *Las Provincias*, 8 de junio de 1900, p. 1.

⁴⁹² Picard, Alfred: *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris : Le bilan d'un siècle (1801-1900)*, París, Imprimerie Nationale, 1906.

⁴⁹³ Blanca Pons-Sorolla indica que algunos de estos lienzos fueron presentados previamente a otros certámenes, tales como el Salón de París de 1897 y la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1899. Pons-Sorolla, Blanca: «Sorolla y París», en Pons-Sorolla, Blanca y López Fernández, María (eds.): *Sorolla en París*, Madrid, Ediciones El Viso, Museo Sorolla, 2016, p. 23.

⁴⁹⁴ La sensibilidad artística del creador va a constituir un punto clave en la articulación de relatos a propósito de su carácter. La afabilidad, la «bonhomie» y la modestia se elogian como virtudes de quien no incurre en vanagloria. Hutin, M.: «En Espagne. Ateliers d'artistes», *Journal des artistes*, 17 de junio de 1906, p. 5117. Años después, con motivo de su muerte se aludirá a una bondad «légendaire» que precede al hombre de «grand esprit» y «grand coeur». Rouquette de Fonvielle, A.: «Un grand peintre espagnol», *Les Annales politiques et littéraires*, 30 de septiembre de 1923, p. 369.

⁴⁹⁵ Pardo Bazán, Emilia: «La vida contemporánea. Crónicas y cuadros», *La Ilustración Artística*, 26 de febrero de 1900, p. 138.

contemporáneo, consideraba a Sorolla el mejor representante de una nueva generación artística. Sus propuestas y las de los artistas españoles concurrentes, habían logrado un prometedor efecto en las impresiones de la prensa francesa. Así lo describen ciertos diarios de la región, como *El Correo*:

El pabellón levantado en el internacional certamen por el país que ante el resto del orbe aparece derrotado y maltrecho [...]; la instalación que de los productos de su inventiva y de su esfuerzo presenta la nacionalidad decadente, incluida por Chamberlain entre las muertas, ha producido excelente efecto, determinando que en esa República vecina, a la que imitamos en lo superfluo, en lo accidental, y a la que desconocemos en sus cívicas virtudes, en su virilidad y en su entereza, nos dedicará la prensa elogios, que no sólo habrán de agradecerse, sino que seriamente deben servirnos de estímulo, de eficaz y positivo acicate⁴⁹⁶.

Podría decirse que en aquella primavera el pintor dejaba atrás su etapa como aprendiz y sería reconocido como maestro de forma rotunda⁴⁹⁷. La concurrencia de Sorolla a las exposiciones europeas de los últimos años, iba construyendo su fama como promesa de las artes españolas⁴⁹⁸. En este marco, se contextualizan las palabras de congratulación de Isidoro López Lapuya, quien lo considera «un valenciano ilustre» que hace de su trayectoria auténtica «honra de la Escuela de Bellas Artes de Valencia⁴⁹⁹». Es

⁴⁹⁶ SAID, P: «Noticia grata», *El Correo*, 15 de abril de 1900, p. 1.

⁴⁹⁷ Esta etapa formativa había estado minada por las exigencias academicistas imperantes en los circuitos oficiales del arte, así como las dubitaciones y frustraciones que hubo de conjurar en sus tanteos artísticos. Siendo la experiencia italiana y, especialmente, el revuelo mediático que acompañó a *El entierro de Cristo* el principal ejemplo. GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1913, p. 16. Por otro lado, Rafael Doménech había sostenido que la afirmación de su «personalidad artística» se había efectuado de acuerdo a una tendencia progresiva, cuyo punto de inflexión lo constituye *La vuelta de la pesca* (1894). DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910, p. 19.

⁴⁹⁸ Alcanza incluso resonancias internacionales, como demuestran los ejemplos siguientes. Por un lado, la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid de 1890 y la celebrada ese mismo año por el Círculo de Bellas Artes sobre pasteles y acuarelas. Así como las huellas de las colaboraciones del pintor con algunas revistas artísticas, referidas en medio de los halagos a su muestra de acuarelas. «Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1890, p. 14. «Índice de los grabados contenidos en el tomo Alegorías, actualidades, tipos, vistas», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de julio de 1890, p. 3. «Círculo de Bellas Artes de Madrid. A la exposición de Pasteles y Acuarelas», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de diciembre de 1890, p. 3. Desde los primeros años de esta década comienzan a proliferar las referencias y artículos retrospectivos, que hacen memoria de los galardones que va cosechando en los certámenes. Véase: «Crónica general. Bellas artes», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de marzo de 1891, p. 3; SENTENACH, Narciso: «Exposición Nacional de Bellas Artes 1895», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de mayo de 1895, p. 10; «Los pintores españoles en la Exposición de Suecia y Noruega», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de julio de 1896, p. 11; DE CUENCA, Carlos Luis: «Nuestros grabados», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de septiembre de 1897, p. 3. En este sentido, consideramos que el siguiente fragmento es representativo de ciertos discursos difundidos por buena parte de la crítica artística: «joven, entusiasta y laborioso, el Sr. Sorolla está llamado a ocupar un puesto eminente (sí es que ya no lo ocupa) en la pintura española contemporánea», «Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1900, p. 12. BLASCO MARTÍNEZ, Eusebio: «Nuestros grabados», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de agosto de 1892, p. 8. Aquí se reproduce uno de sus dibujos de acuerdo a su faceta como colaborador.

⁴⁹⁹ LÓPEZ LAPUYA, Isidoro: «El Salón de 1900», *El País*, 18 de mayo de 1900, p. 1.

su fecundidad un motivo de alabanza. De hecho, como se indica en *La Época*, el pintor se había guarnecido de trabajos suficientes (dos estudios de Jávea y cuatro lienzos imponentes), para concurrir aquel mismo año tanto a la Exposición Universal y al Salón de París y a la *Royal Academy* de Londres⁵⁰⁰. Por otro lado, su estilo comienza a percibirse como un «sello» inconfundible, que Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo vincula a la personal interpretación del influjo naturalista. Tanto es así, que lo considera el mejor representante de Zola entre los pintores españoles⁵⁰¹. En sintonía con estas influencias, la muestra de Sorolla será expuesta en París y rápidamente atraerá la atención de los críticos. La correspondencia mantenida con Aureliano de Beruete, a principios de junio, le permite constatar hasta qué punto ha logrado sus objetivos: «Tengo el gusto de decir a Vd. que sus cuadros fueron objeto de elogio, casi unánime al visitar nuestras salas⁵⁰²». En esta misma carta el paisajista español, que formaba parte del jurado, también le indica que la víspera se habían reunido, para proponer las medallas honoríficas destinadas a artistas franceses. Por el contrario, las relativas a los extranjeros quedan pendientes para la próxima reunión, prevista para el martes 5 de junio.

En los próximos días, la prensa española empieza a difundir la noticia de su sobresaliente distinción, reproduciendo telegramas y artículos de los colaboradores que se han desplazado hasta Francia⁵⁰³. Así mismo, la correspondencia conservada en el Museo Sorolla permite apreciar las tempranas felicitaciones que se dirigen al artista. Quizá una de las primeras sea la del marchante de arte José Artal y Mayoral, quien considera el triunfo en París la «consagración universal» del maestro, al que aguarda un brillante porvenir⁵⁰⁴. Por otro lado, de entre los periodistas, Rafael Blanco Belmonte

⁵⁰⁰ Acuse de recibo de J. Garrouste a una carta de Joaquín Sorolla Bastida. En esta correspondencia se le notifica al pintor que ya han sido transmitidas las indicaciones a propósito de las gestiones sobre el envío de sus obras a Londres. Memorándum, 13 de agosto de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS2061.

⁵⁰¹ CÁNOVAS Y VALLEJO: «Artistas españoles en la exposición de París. Joaquín Sorolla», *La Época*, 27 de febrero de 1900, p. 1.

⁵⁰² Carta de Aureliano de Beruete, 2 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0736.

⁵⁰³ Por el momento no nos hemos ocupado de una consulta sistemática de prensa francesa para abordar otras dimensiones de su triunfo; sin embargo, se ha constatado cómo el referido diario *Le Petit journal* difunde esta noticia a partir del día 7 de junio. Desde entonces, y hasta finales de mes, seguirá publicando una tabla que sintetiza una relación de aquellos artistas que han obtenido *Grand Prix* en el certamen. «L'Exposition Universelle», *Le Petit journal*, 7 de junio de 1900, p. 2. En lo relativo a la concesión de este premio, consúltese: *Exposition Universelle Internationale de 1900. Rapports du jury international. Groupes II œuvres d'art*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904. Los diarios valencianos empiezan a reproducir la noticia de esta victoria con celeridad. De hecho, el diario fundado por Blasco Ibáñez notifica precisamente que «los primeros periódicos parisienses publican laudatorios artículos sobre el gran artista» y que esta ocasión de reconocimiento ha facilitado a España relaciones de fraternidad con otras naciones. «Por telégrafo y teléfono», *El Pueblo*, 8 de junio de 1900, p. 3; «Valencia», *Las Provincias*, 7 de junio de 1900, p. 2; «Nuevo triunfo. Sorolla», *El Correo*, p. 1.

⁵⁰⁴ Carta de José Artal y Mayoral a Joaquín Sorolla Bastida, Buenos Aires, 7 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0320.

insiste en cuan honorífica resultaba esta distinción para España⁵⁰⁵. Llegan muestras de fervorosa admiración desde Roma. Son las palabras de Manuel Benedito Vives que, como representante de los artistas de la Academia, no oculta el orgullo por su éxito. Desliza también una nota de camaradería, de fraternal vínculo de acuerdo a la procedencia común, a los sentimientos que comparten por «la patria chica⁵⁰⁶». De la ciudad natal, Sorolla recibe las palabras de júbilo del concejal Francisco Poquet, en representación del Ayuntamiento. En la última sesión ordinaria, se había acordado felicitar al «artista eximio», al prodigio que honra con inesperados lauros a una de las regiones sobre la que pivota el porvenir nacional⁵⁰⁷. Incluso, el superior del Asilo San Juan de Dios, en cuyos pacientes se inspira el lienzo de *Triste herencia*, escribe al pintor en aquellos momentos de dicha para dirigirle palabras de encomio⁵⁰⁸.

La gloria por V. conquistada irradia sobre la patria toda, es el triunfo de un español; pero dentro de la patria grande, concéntrase muy especialmente sobre este pedazo de tierra, cuna de una legión de artistas que le han proporcionado innumerables laureles hoy aumentados por los que ha conseguido U. en el gran certamen de la paz y del trabajo humano⁵⁰⁹.

Podría decirse que la concesión del *Grand Prix* iluminó, parcialmente, el tono apesadumbrado de algunos diarios españoles y aligeró una carga pesada, quizá la de la vergüenza y hasta los estragos de la envidia. Insufló algo parecido a la esperanza, en una época en que los signos decadentes se advertían por doquier, como el presagio de un deceso, de una muerte clínica. A modo de expresión de alivio, un día después del comunicado del jurado, Vicente Sanchís Guillén recurre a una poesía popular de Bernardo Fernández García para recalcar, precisamente, la continuidad de la gloria nacional, que

⁵⁰⁵ Carta de Marcos Rafael Blanco Belmonte a Joaquín Sorolla Bastida, 7 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0859.

⁵⁰⁶ Carta de Manuel Benedito Vives a Joaquín Sorolla Bastida, Roma, junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0526. Pese a que la carta está escrita en castellano, Benedito insiste en que parte de esos sentimientos compartidos por Valencia se prueban en que «siempre hablamos el dialecto de la terreta». En su misiva pretende hacer énfasis en este último término, que aparece subrayado. Con unos días de diferencia, la carta de su discípulo Eduardo Chicharro incide en ese mismo sentimiento de admiración por el maestro. Carta de Eduardo Chicharro y Agüera a Joaquín Sorolla Bastida, 10 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS1315.

⁵⁰⁷ Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 11 de junio de 1900, punto 39, Archivo Municipal de Valencia. Esta sesión está presidida de forma excepcional por «el primer teniente de alcalde y alcalde accidental», el señor Francisco Poquet. A final de mes, durante la sesión del 30 de junio, se leyeron las palabras de agradecimiento de Joaquín Sorolla, en respuesta al telegrama y oficio recibidos. Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 30 de junio de 1900, punto 31, Archivo Municipal de Valencia.

⁵⁰⁸ Carta de J. Ignacio Ayestarán, Superior del Asilo de San Juan de Dios, a Joaquín Sorolla Bastida. Valencia, 15 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0276.

⁵⁰⁹ Oficio del Ayuntamiento de Valencia, 16 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0284.

se veía en entredicho desde el Tratado de París⁵¹⁰. El pintor valenciano parecía haber consumado una doble hazaña. Había logrado cautivar a los jueces de aquella exposición de carácter universal, que pretendía proyectarse al mundo –según la mirada del europeo occidental– como el evento que daba paso a un nuevo siglo, demarcando la transición hacia la modernidad, que se intuía ya en las últimas décadas. Por otro lado, la prevalencia de Sorolla sobre las propuestas pictóricas de otros artistas contemporáneos, como John Singer Sargent, Lawrence Alma Tadema y Anders Leonard Zorn, fue interpretada rápidamente, en un sentido endógeno, como la inesperada respuesta de un organismo agonizante, que había sido vencido por las armas y por los medios de comunicación estadounidenses dos años antes⁵¹¹. Es decir, su triunfo se interpreta de acuerdo a términos de índole belicosa, como el de «conquista», ya referido por el alcalde valenciano. A pesar de ello, el pintor no representa un héroe marcial en la brutalidad del término, sino que son sus destrezas plásticas y casi comunicativas, las que le brindan el reconocimiento de su superioridad en el plantel internacional.

El premio de honor que ha alcanzado Sorolla en el certamen universal de París, no lo tenía hasta hoy en España más que el insigne Pradilla, y esto puede dar idea al público profano de la grandeza de su triunfo. Triunfo del genio que viene a consolarnos en nuestras desdichas, porque revela ante el mundo que el alma española se conserva fuerte y capaz de vencer en las más nobles y elevadas emulaciones⁵¹²

La nueva promesa de las artes será reconocida por figuras como el alicantino Rafael Altamira, quien le dirige palabras de admiración, pero también de consuelo, pues, el triunfo en París coincide con la pérdida de su padre adoptivo, su tío José Piqueres⁵¹³. Entre las instituciones que se congratulan de su éxito destaca la del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que envía un oficio a quien «ha representado el arte de nuestra patria» con honra⁵¹⁴. Coincide esta comunicación, en el trasfondo de sus discursos, con los mensajes de otros organismos, como el Círculo Valenciano de Buenos Aires, especialmente en el carácter representativo del artista. Una condición que, según este último texto, comparte con el escultor Mariano Benlliure. La sociedad porteña incide en

⁵¹⁰ MISS TERIOSA: *El Día*, 7 de junio de 1900, p. 1. El periodista probablemente se refiere a la poesía «El dos de mayo», de Bernardo Fernández García.

⁵¹¹ A propósito del reconocimiento de la crítica artística, véase: GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1913, p. 41.

⁵¹² «Homenaje a Sorolla», *El Imparcial*, 12 de junio de 1900, p. 2.

⁵¹³ Carta de Rafael Altamira a Joaquín Sorolla Bastida, 17 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0120.

⁵¹⁴ Oficio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 18 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS1376. Se dice que se va a proponer en la próxima reunión nombrarle socio de mérito.

las contribuciones que ambos creadores pueden brindar a la posteridad. Es un balance atento a sus trayectorias, ya que a mediados de mes todavía no se había producido el veredicto del jurado, con respecto a las obras escultóricas exhibidas en París⁵¹⁵. Pese a ello, ambos artistas valencianos serán considerados un signo del infatigable «espíritu» nacional, cuyas ingeniosas muestras protagonizarán victorias dignas de figurar en el «catálogo de los grandes artistas españoles⁵¹⁶». A propósito de esta concepción nacional del arte, Emilia Pardo Bazán había compartido la siguiente reflexión, en el ya citado artículo de *La Ilustración Artística*:

Hay ocasiones en que, por necesidad ó por gusto, formamos en nuestra mente algo que podría llamarse el cuadro sinóptico del Valor nacional (tomada la palabra valor en su amplio sentido; la calidad por la cual una cosa es digna de estimación y aprecio)⁵¹⁷.

En esta suerte de cuadro sinóptico imaginario, la producción de Sorolla fue alcanzando una posición de preeminencia que se tradujo en tempranas muestras de reconocimiento. De hecho, la difusión de la noticia de su triunfo en París en los principales diarios madrileños, se acompañaba del anuncio de una manifestación de regocijo. La idea de agasajarle con un festín concretaba una iniciativa del crítico Alejandro Saint-Aubin, planteada de forma pública en las páginas de *Heraldo de Madrid*, el mismo día en que se da a conocer la obtención del premio de honor. Para entonces, el pintor es reconocido como una afamada personalidad «del arte universal», aunque no siempre su obra se vio beneficiada por el favor de los jurados españoles⁵¹⁸. El acto de homenaje pretendía organizarse en los «Viveros de Lázaro» en la forma de un gran almuerzo, de un «banquete monstruo⁵¹⁹». A tal efecto, algunos diarios como *La*

⁵¹⁵ HUERTAS: «Exposición de París», *La Correspondencia de España*, 9 de junio de 1900, p. 1. Al final de esta relación de las Medallas de Honor que ya habían sido otorgadas, se dice del jurado internacional que todavía: «Hay grandes probabilidades de que Mariano Benlliure obtenga medalla de honor».

⁵¹⁶ Oficio del Círculo Valenciano de Buenos Aires, 18 de junio de 1900. Museo Sorolla. N° de inventario: CS1378.

⁵¹⁷ PARDO BAZÁN, Emilia: «La vida contemporánea. Crónicas y cuadros», *La Ilustración Artística*, 26 de febrero de 1900, p. 138.

⁵¹⁸ SAINT-AUBIN, Alejandro: «Arte y artistas», *Heraldo de Madrid*, 7 de junio de 1900, p. 1. Para ser más precisos, el articulista indica que la idea de este banquete que pretendía ser «tributo de admiración» surgió en la noche del 6 de junio, probablemente cuando las noticias contrastadas de la exposición llegaron a España. La prensa valenciana también reproduce esta iniciativa: «Agencia Mencheta», *Las Provincias*, 8 de junio de 1900, p. 3.

⁵¹⁹ «Extranjero», *La Correspondencia de España*, 9 de junio de 1900, p. 2; «Por telégrafo y teléfono», *El Pueblo*, 9 de junio de 1900, p. 3. Respecto a la celebración de este banquete, en los viveros municipales de Madrid existía un «establecimiento popular» regentado por Lázaro López. Se trataba de uno de aquellos merenderos que se ubicaban entre el parque de la Bombilla y Puerta de Hierro. TORIBIO MARÍN, Carmen y SPALLA POVEDA, Javier: «Mucho más que instalaciones de cultivo. Otros usos de los viveros municipales», en TORIBIO MARÍN, Carmen y FERNÁNDEZ FONTANET, Rosa: *Cultivares: un recorrido de 200 años por los viveros municipales de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2019, pp.

Correspondencia Militar y *El Imparcial* ofrecieron las indicaciones necesarias para adquirir las tarjetas de acceso⁵²⁰.

Entre los más de ciento cincuenta asistentes, había hombres pertenecientes a las élites políticas y culturales del momento, como el exministro de Hacienda, Amós Salvador y Rodrigáñez. La nómina de artistas era especialmente numerosa. Destacan las figuras de Mariano Benlliure y Antonio Muñoz Degrain, que ocuparon los asientos más próximos a Sorolla⁵²¹. Las crónicas de aquellos días refieren, además, la presencia de pintores de una dilatada trayectoria, como Salvador Martínez Cubells, Federico Madrazo, Francisco Maura y José Benlliure. También la de ciertos compañeros, como Miguel Hernández Nájera y Salvador Viniegra. Incluso algunos de sus estimados discípulos, entre ellos, Manuel Benedito y José Pinazo Martínez, acompañan al admirado pintor en esta velada. Se produjeron algunas ausencias notables, como la de José Moreno Carbonero y el maestro Francisco Pradilla, que con una carta de felicitación dio a conocer los motivos de salud que se lo impedían⁵²². El telegrama fue, así mismo, un medio empleado por ciertas instituciones valencianas para acompañar al artista durante estos momentos de festejo⁵²³.

63-73, esp. p. 64 y 65. Su ubicación está recogida en el *Plano de Madrid* (1900), de Facundo Cañada López, Digital CSIC, en: <https://digital.csic.es/handle/10261/28971>. Respecto a la organización de festines en este enclave, un breve anuncio en *El Liberal* indica cómo: «Los encargos para banquetes y giras campestres en los Viveros se reciben en el Pasadizo de S. Ginés, 5, fonda de Lázaro López». *El Liberal*, 6 de mayo de 1896, p. 2. El nuevo establecimiento en la zona recreativa había abierto sus puertas al público en la primavera del año anterior. «Noticias generales», *La Época*, 17 de abril de 1895, p. 3. En este sentido, la celebración de esta velada de honor dedicada a Sorolla se enmarca en los circuitos de esparcimiento a la moda, cuyas zonas ajardinadas, con quioscos y restaurantes, ofrecen un paisaje confortable a las orillas del Manzanares. Este vergel de ocio, conectado a la ciudad por el tranvía, se esboza en la única obra biográfica disponible sobre el fondista salmantino, en la que se enumeran sus estancias en París y la magnitud de sus negocios de hostelería en Madrid. DE TOMÁS, Carlos: *Lázaro López (1856-1903)*, Salamanca, Editorial Amarante, 2013.

⁵²⁰ «El pintor Sorolla», *La Correspondencia Militar*, 9 de junio de 1900, p. 2. Por otro lado, desde el día 9 *El Imparcial* informa de que el banquete se celebraría el lunes 12 de junio a las doce y media de la mañana. El precio de este cubierto es de 7,50 pesetas. Las tarjetas de acceso preceptivas debían recogerse en la calle de Alcalá, en casa de los señores Amaré. De entre los diarios valencianos, *El Pueblo* es uno de los que reproduce estas informaciones. «Por telégrafo y teléfono», 10 de junio de 1900, p. 3. A causa de un error de la noticia de *El Imparcial* o en razón de cambios de última hora, el festín se organizó finalmente el lunes, día 11 de junio. «Homenaje Sorolla», *El Imparcial*, 9 de junio de 1900, p. 2. Estas informaciones se repiten en forma de breves anuncios durante los días sucesivos, concretando en los números 33 y 35 de la calle Alcalá los puntos de recogida. *El Imparcial*, 10 de junio de 1900, p. 3.

⁵²¹ «En los Viveros. Sorolla», *La Correspondencia Militar*, 12 de junio de 1900, p. 3.

⁵²² «Por telégrafo y teléfono», *El Pueblo*, 12 de junio de 1900, p. 3. También excusa su ausencia el crítico y fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, que debía acudir a fotografiar la exposición Goya. Carta de Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo a Joaquín Sorolla Bastida, 16 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0998.

⁵²³ «Crónica local», *El Correo*, 11 de junio de 1900, p. 1. El diario notifica el texto del presidente de la Academia de San Carlos.

Acudieron al banquete hombres representativos de la política, como el diputado a Cortes, Miguel Morayta y Sagrario que, junto a Vicente Blasco Ibáñez, había salido victorioso de las elecciones de la primavera del año anterior, con la candidatura de Fusión Republicana. A propósito de la presencia de este último, los diarios consultados no refieren su asistencia, ni su participación en los brindis que tuvieron lugar en esta velada en Madrid⁵²⁴. El que sí lo hizo fue el escultor al que le unía una estrecha relación, avivada por el tiempo compartido en sus estancias en Italia⁵²⁵. Mariano tomó la palabra para referir cuan merecido resultaba esta recompensa honorífica para el pintor, al que le unían sentimientos de afecto. La prensa madrileña subrayó el grado de emotividad de esta intervención e, incluso, transcribió algunos fragmentos. No fue la única que se produjo durante la velada. Los brindis de Amós Salvador y Miguel Morayta fueron referidos, más bien, en la línea de una expresión de orgullo patrio⁵²⁶. El exministro estructuró su intervención de acuerdo a las nociones de «alegría» y «envidia», que salpicaban directamente a la producción cultural española contemporánea. Frente a ello, las palabras de Benlliure se proyectaban como signo de natural camaradería, la muestra de afecto de dos artistas valencianos que habían logrado atraer elogiosas críticas en el certamen internacional.

De entre la correspondencia que recibió Sorolla, en aquellos días de junio, destaca la cruzada con el fotógrafo Antonio García Peris, su suegro. La consulta de estas misivas revela un horizonte sugerente al análisis, pues se advierten interesantes superposiciones entre la faceta de hombre público y la más privada del artista. En estas cartas, su padre político informa del delicado estado de salud de José Piqueres⁵²⁷. Abandona, sin embargo, el tono más grave al relatar los primeros efectos que la hazaña del pintor está produciendo en la ciudad natal. Sus impresiones familiares van desgajando lo publicado por ciertos diarios durante la rápida difusión de noticias. Quizá su mejor testimonio corresponde a la prensa regional, a las felicitaciones y encargos pictóricos que reciben sus allegados en Valencia. Destaca una ocurrencia de *Las Provincias*, a la que, en cierto modo, atribuye

⁵²⁴ De hecho, en las noticias que publica *El Pueblo* por aquellos días no se especifica que su fundador estuviera entre los asistentes al acto. Sería muy poco frecuente esta omisión de haber estado presente Blasco en un acto público de estas características, incluso insólita en la práctica habitual del diario. Por otro lado, si bien es cierto que *El País* sí especifica la asistencia de un comensal por el apellido «Ibáñez», esta fórmula tampoco encaja en las que suelen emplearse para aludir a la figura del diputado a Cortes y emergente novelista.

⁵²⁵ «El banquete a Sorolla», *El Liberal*, 12 de junio de 1900, p. 3.

⁵²⁶ «Más del banquete a Sorolla», *El Pueblo*, 12 de junio de 1900, p. 3.

⁵²⁷ Tras el fallecimiento del padre adoptivo, la prensa visibiliza el contraste entre los halagos por el programa de homenajes organizado en la ciudad natal y el duelo. Consúltese: VINAIXA: «Valencia», *El Liberal*, 15 de junio de 1900, p. 3; GUIX: «Un entierro», *La Dinastía*, 15 de junio de 1900, p. 2.

un carácter extensivo y que es sintomática de un estado de necesidad más o menos abundante. El diario dirigido por Teodor Llorente habría realizado una llamativa y personal interpretación del triunfo en la exposición⁵²⁸. Por un lado, el anónimo articulista considera que los veinte premios reservados en París al total de aspirantes de la sección de pintura, deberían hacer contener el júbilo en España, como una necesaria invitación a la modestia, en vista de que los elogios del jurado no se concentran en un reducido número de galardones. En segundo lugar, revela una evidente confusión al creer que Sorolla y Bastida son los apellidos de dos pintores diferentes. Esta suposición le hace multiplicar el número de medallas españolas en esta categoría, si bien no parece que termine de apreciar la importancia de tal distinción de honor⁵²⁹.

El irónico suceso lleva a Antonio García a remarcar la ignorancia de este reportero, que parecía estar en la inopia en términos artísticos. De hecho, se figura cuántos lectores han de menospreciar la hazaña de haber vencido en dicho certamen internacional, tras disputarse una medalla de honor ante las firmas de tantos artistas de éxito⁵³⁰. El traspies de este diario no sentó un precedente, ni en la falta de rigor, ni en la forma de expresiones poco acertadas, pues, en las semanas siguientes se publican varios artículos alabando su victoria. Esto no le impide al fotógrafo imaginar, divertido, el escándalo que organizarían otros periódicos valencianos si deciden hacer burla de la torpeza de *Las Provincias*. Por esta razón, asegura: «presumo la coba que va a dar Blasquito si se fija en ello⁵³¹». El descuido sí fue el blanco de las críticas de *El Correo*, que acusó a sus colegas de «pretender desvirtuar el colosal triunfo», que no suponía sino una muestra del «atraso» del periódico conservador⁵³².

Si Blasco Ibáñez advirtió este desliz tan poco afortunado, no hizo gala de su estilo mordaz y jocosos para desarmar el artículo. La redacción de *El Pueblo* se había convertido

⁵²⁸ «Valencia», *Las Provincias*, 9 de junio de 1900, p. 2. Respecto a la difusión de la noticia en España, es interesante subrayar un apunte proporcionado por este diario. Pese a la citada confusión en el apellido del pintor, este medio especifica cómo inicialmente el servicio de telégrafos de la agencia Mencheta comunicó que Sorolla había obtenido una primera medalla, en lugar de la Medalla de Honor. Al parecer, este error no sólo habría afectado a medios valencianos, también a otros madrileños. De hecho, sería a través de un segundo comunicado cuando se rectificó esta información.

⁵²⁹ SERRANO, Carlos y SALAÜN, Serge (eds.): *1900 en Espagne (essai d'histoire culturelle)*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, p. 125.

⁵³⁰ El diario *El Pueblo* se sirve de un símil para conferir al depositario de este galardón el máximo rango militar. Una distinción inequívoca de la altura de su proeza. «El triunfo de Sorolla», *El Pueblo*, 8 de junio de 1900, p. 1.

⁵³¹ Carta de Antonio García Peris a Joaquín Sorolla Bastida, 9 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS2013.

⁵³² «Crónica local», *El Correo*, 9 de junio de 1900, p. 1. El suceso aún ocupó al diario en los días siguientes: «Crónica local», *El Correo*, 10 de junio de 1900, p. 1.

en un valioso baluarte en la difusión del último triunfo de la trayectoria del pintor. De hecho, el mismo día en que se fecha la carta de Antonio García se publicaba un artículo, al que el tiempo ha otorgado gran celebridad. «El gran Sorolla» es mucho más que una crónica de la Exposición Universal de París. Se trata de un texto que desborda la sentida loa al artista genial, que va más allá de la admiración al paisano. Por el contrario, constituyó un hito clave en la articulación de su notoriedad, en la línea de otros textos periodísticos contemporáneos. Como discurso, sentó las bases de ciertas asociaciones a propósito de la figura pública, que a corto y medio plazo demostraron gran funcionalidad en el proceso de su consolidación. El diario republicano, para cuya cabecera Sorolla había dibujado una valenciana tocada de gorro frigio, siguió con interés su deambular por las exposiciones generales e internacionales de la década de los noventa. En su juventud, el artista frecuentaba estos ambientes, se mostraba próximo a las prácticas y sociabilidades del republicanismo. La prensa da a conocer veladas informales, a las que asisten periodistas vinculados a la redacción de *El Pueblo* y concejales como el señor Garrido. El grupo liderado por Blasco veía en él a un creador prometedor, a un aliado del pincel⁵³³.

Cuando escribió este artículo, el fundador del diario pretendía otorgar a este artista el relumbre de un genio, convertirlo en un personaje público, más que describir las circunstancias que lo llevaron hasta la medalla de honor en Francia. En este sentido, Blasco Ibáñez contribuyó a crear cierta fama del artista, la dotó de unas connotaciones precisas y puso mucho cuidado en la difusión de este constructo en la sociedad valenciana de la época. Logró, sin embargo, que su producto obtuviese la atención de los medios locales y nacionales. Es decir, fue una tarea divulgativa fructífera⁵³⁴. Había contribuido a edificar su nombre, como una suerte de hacedor de quimeras, de imposibles aspiraciones sólo al alcance de los más osados. Estas aptitudes no le convertían en una figura extraterrena, en el sentido inalcanzable del término, sino todo lo contrario. De hecho, el artículo discurría por otros cauces bien distintos, casi en las antípodas de lo inaccesible. Uno de los objetivos de Blasco era aproximar al pintor a las masas de lectores y que éstos se apropiaran de esta imagen proyectada, que la hicieran suya. Joaquín Sorolla era un

⁵³³ GARÍN, Felipe y TOMÁS, Facundo: *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, TF Editores, 2006, esp. pp. 96-111.

⁵³⁴ Algunas de las reproducciones totales o parciales del artículo de *El Pueblo* en la prensa de tirada nacional, serían: «El gran Sorolla», *Heraldo de Madrid*, 10 de junio de 1900, p. 1; «Triunfo del arte valenciano», *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 14 de junio de 1900, pp. 1 y 2.

artista brillante, cuya valía acababa de ser probada y reconocida en el extranjero⁵³⁵. Este hecho se presenta como una realidad indiscutible. Pero, ¿quién era Joaquín Sorolla?

El avisado propagandista quiso que su texto pivotara sobre esta pregunta. Procuraba ofrecer un relato bien parecido a partir de este interrogante, aunque para entonces su objeto de fascinación ya no resultaba una figura completamente desconocida en Valencia. Por mucho que sus apellidos pasaran inadvertidos para el distraído articulista de *Las Provincias*, Sorolla llevaba casi dos décadas concurriendo a certámenes artísticos y su nombre aparecía con frecuencia en la prensa regional y nacional. En realidad, la verdadera aspiración del republicano era entretejer el aura legendaria de este artista. Así, bajo la falsa apariencia de mitógrafo, Blasco tiene mucho más de creador que de estudioso, de publicista que de biógrafo. Aspira a brindar certezas a sus lectores a través de una narración persuasiva, que combina ágilmente el contenido más riguroso y la anécdota, que ampara su buena acogida en dosis bien calculadas de nostalgia, de orgullo, de esperanza. Quizá la mayor proeza es que «El gran Sorolla» acaba revelándose como una crónica sobre Valencia, sobre la cuna de artistas, pero también sobre una de las divinidades del *pueblo*⁵³⁶. Para elevarlo al Parnaso artístico el líder republicano ha previsto un poderoso mecanismo en el que es vital la concurrencia de los lectores, de sus sentimientos, apelando a un sentido identitario. Se trata de inducir a una experiencia mediante la que reconocerse en la trayectoria de estas figuras. En este sentido, la prensa jugó un papel fundamental⁵³⁷.

⁵³⁵ «Sorolla premiado», *El Pueblo*, 7 de junio de 1900, p. 3.

⁵³⁶ Crónica periodística en el sentido que Emilia Pardo Bazán expone en un artículo ya citado.

⁵³⁷ Desde finales de época moderna el periodismo se convirtió en una sólida base para el desarrollo de determinado tipo de fama. Una que estaba vinculada a la emergencia de estos medios y se presentaba más arraigada a la contemporaneidad. Véase: WOOLF, Daniel: «News, history and the construction of the present in early modern England», en ALCORN BARON, Sabrina y DOOLEY, Brendan: *The Politics of Information in Early Modern Europe*, London, Routledge, 2001, pp. 80. 118. Las formas en que ciertos individuos van a ser objeto de reconocimiento público denotan la influencia de factores distintos a los que habían sido habituales hasta el momento, así como un mayor alcance de las noticias en el tiempo presente. Estas muestras serán desiguales, dependen de las coyunturas específicas de cada caso. No obstante, parece que los contextos próximos al fenómeno de la celebridad se articularon o se vieron reforzados por la producción cultural de medios periodísticos, especialmente desde el siglo XVIII. A propósito de sus primeras manifestaciones, citamos algunos trabajos sobre la prensa inglesa. Véase: SOMMERVILLE, C. John: *The News Revolution in England: Cultural Dynamics of Daily Information*, Oxford: Oxford University Press, 1996; TYLLARD, Stella: «Celebrity in Eighteenth-Century London» *History Today*, 55 (2005), pp. 20-27; ÍD: «“Paths of Glory”: Fame and the Public in Eighteenth Century London» en REYNOLDS, Joshua: *The Creation of celebrity*, London, Tate Publishing, 2005, pp. 61-69. Por otro lado, destacamos la contribución de Julien Schuh. La idea de que los periódicos y revistas pudieron actuar como nuevos espacios desde los que articular y consolidar el reconocimiento de determinados escritores. Aspirando, incluso, a que su fama se adentre en el terreno de la posteridad. SCHUH, Julien : «L'écho de la gloire, du Panthéon au journal», *Le Magasin du XIXe siècle*, Dossier : La Machine à gloire, Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), 7 (2017), pp. 118-125. A propósito de la visibilidad de los flujos creativos transnacionales en la prensa, puede resultar sugerente la consulta de: SCHUH, Julien y

Hasta la fecha, los artículos dedicados a Sorolla no solían reparar en sus orígenes, en la infancia del que llegó a ser artista, sino en las primeras manifestaciones del joven pintor en los certámenes oficiales. Es decir, se interesaban por los hechos que lo iban convirtiendo en «insigne» artista. Eran las primeras crónicas del éxito⁵³⁸. En esta línea, cuando Blasco escribe su artículo para *El Pueblo* no presenta los resultados de un bosquejo sobre su red familiar, al estilo de aquella estirpe artística de los Benlliure que descubrió en su obra de 1896, aunque sí rebasa los esquemas utilizados hasta la fecha y se adentra en las parcelas de privacidad de la emergente figura pública. En apariencia, nada dice sobre sus progenitores, ni sobre la procedencia geográfica de éstos. Tampoco hay una alusión explícita a la profesión, ni a la clase social a la que pertenecían. Su mirada hacia el pasado se orienta, sin embargo, hacia la formación del artista. En este punto se podría considerar la escasa originalidad en el planteamiento, respecto a artículos al estilo de *La Ilustración Española y Americana*. Sin embargo, la clave se encuentra en el tono de estos párrafos y en la alusión a sus estudios en las Escuela de Artesanos de Valencia. Lo reseñable es que dicha institución ofrecía enseñanza práctica gratuita en sesiones nocturnas dirigidas a las clases obreras, en el contexto de la reestructuración de las enseñanzas medias que tuvo lugar tras la Gloriosa. Así se había recogido en la Orden de la Junta Provincial Revolucionaria de Valencia, de 11 de octubre de 1868⁵³⁹.

Más allá de este apunte, el propagandista no concreta mucho sobre los antepasados del artista en este texto. De este modo, consigue que el Joaquín de catorce años se

MARANGONI, Alessandra (dirs.): *Écrivains et artistes en revue. Circulation des idées et des images dans la presse périodique entre France et Italie (1880-1940)*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2022. En los orígenes de la prensa y su difusión de sucesos, se halla también la marca de una afirmación más o menos explícita de diferentes poderes, algunos de carácter represor, que intervienen en la elección y tratamiento de los contenidos. Estos enfoques, que Henry Ettinghausen presenta desde el marco de una «celebración», pueden revelar puntos de contacto con el propósito de dominar el espacio público y lograr altos índices de visibilidad. ETTINGHAUSEN, Henry: «Només bones notícies! La primera premsa valenciana», *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 29, 79 (2014), pp. 823-838; ÍD: «Celebracions del poder. Política i premsa a Catalunya a començaments de l'edat moderna», *Caplletra: revista internacional de filologia*, 57 (2014), pp. 151-171.

⁵³⁸ Éste es el caso de textos como el siguiente, publicado con motivo del éxito de *La vuelta de la pesca* (1894) en París, al punto de que el lienzo fue adquirido por el *Musée du Luxemburg*. DE REPARAZ, Gonzalo: «Don Joaquín Sorolla, insigne pintor», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de septiembre de 1895, pp. 162 y 163.

⁵³⁹ SILVA SUÁREZ, Manuel: «Presentación. Sobre la institucionalización profesional y académica de las carreras técnicas civiles» en SILVA SUÁREZ, Manuel (coord.): *Técnica e ingeniería en España*, Vol. 5, *El ochocientos: profesiones e instituciones civiles*, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 7-79, esp. p. 26. ALONSO SANTANDREU, Jesús: *Crónicas de las Escuelas de Artesanos. Retazos históricos 1868-1993*. Valencia, Junta de las Escuelas de Artesanos, 1993. VIVANCOS COMES, Sofía y BONET GAMBORINO, José Luis: «Relación de Joaquín Sorolla y Bastida y las Escuelas de Artesanos», *Archivo de Arte Valenciano*, 94 (2013), pp. 169-173.

confunda entre la presencia de otros tantos chicos, que frecuentan esta institución formativa. La salida del anonimato viene casi determinada por la marca del talento. Es la aptitud artística lo que convierte a ese sujeto anodino en el eximio artista, que triunfa en la Exposición Universal de París. Insistimos en que el enfoque podría haber sido muy diferente, si el autor hubiera querido distinguir a Sorolla desde su niñez, advirtiendo los sutiles signos de sus habilidades y destrezas, del prodigioso genio creativo que lo diferencia del resto desde la más tierna infancia. En este sentido tomamos la noción de «régimen de singularidad», que planteó Nathalie Heinich⁵⁴⁰.

Ése hubiera sido, quizá, un relato más a tono con la dinastía de los Benlliure, por la precocidad del triunfo de los nietos de un pescador del Cabañal, que son recibidos en audiencia privada por el rey Amadeo I y por Alfonso XII. En cambio, se ha observado la trayectoria del pintor atendiendo a las proezas de un joven, que se enfrenta a numerosas adversidades y frustraciones, que conjura sus temores respondiendo con mayor perseverancia. En su narración, el líder republicano intenta subrayar la grandeza del pintor, según las marcas de su audacia, de su denuedo, de la aversión a un tratamiento pomposo. Se cuida mucho de aclarar que el joven creador no está corrompido por la soberbia, ni cegado por la vanagloria. Lo describe de acuerdo a una actitud marcada por la sencillez y la modestia «de un trabajador infatigable⁵⁴¹». Son la abnegada laboriosidad y su actitud tenaz rasgos del autor de *La bendición de la barca* (1895). Constituyen dos bases fundamentales de su triunfo, que, si bien consiguen encumbrarlo hasta las más elevadas cotas del genio artístico, también actúan como un sello remanente del trabajo artesanal aprendido.

La humildad de Joaquín no parece perfilarse en este texto como el resultado de una autoconciencia de la limitación y de la carencia de talentos, no es un signo de las escasas miras de un artista adocenado. Se presenta como una virtud del hombre honorable, con una potente carga emocional (que pudiera tener un origen en determinada conciencia de clase), cuya sonoridad ofrece interesantes posibilidades comunicativas a Blasco, si promueve la autoidentificación de sus lectores con acierto⁵⁴². En este sentido, hemos

⁵⁴⁰ HEINICH, Nathalie: *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, 2012, esp. pp. 15-32 ; ÍD : *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

⁵⁴¹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «El gran Sorolla», *El Pueblo*, 9 de junio de 1900, p. 1.

⁵⁴² A propósito de las referencias a la modestia de Sorolla como una virtud del artista, mostramos el siguiente ejemplo extraído del *Journal des artistes*, con motivo de la exposición en la galería Georges Petit. En este artículo, en el que se refiere el triunfo en París en 1900, se subraya el escaso interés del pintor en hacer gala de sus triunfos artísticos: «Joaquin Sorolla m'en voudra dévoiler ses mérites, car c'est un peintre plus laborieux que vaniteux, et qui met les satisfactions de sa conscience artistique au-dessus des vains

considerado que tales alusiones responden a la construcción deliberada de una imagen pública de Sorolla muy precisa, dirigida a unos usos que podrían contextualizarse en los ambiciosos proyectos propagandísticos del blasquismo interesados en crear y recrear al *pueblo* valenciano. El marcado sentido de la responsabilidad que se subraya en el pintor, casi convierte su tarea en la expresión deudora de quien se siente al servicio de un talento y se considera afortunado ante las posibilidades de victoria. Éste es el tono que se utiliza para describir las largas jornadas de trabajo, en las que contempla —y padece— los efectos lumínicos de la luz cegadora del sol. Sorolla no es un obrero de taller ni de ámbito fabril; su trabajo tampoco es el de un jornalero de la huerta.

Aun así, Blasco quiere hacer de este sujeto un símbolo de las clases trabajadoras, que pretende atraer como electorado hacia su discurso político. Por este motivo refiere jornadas de trabajo que exceden las catorce horas y demarca lo hacendoso del artista, que labora con la dedicación de un artesano⁵⁴³. Ciertamente el *retratiste* estaba muy lejos de experimentar las condiciones de trabajo propias de los asalariados en entornos urbanos y rurales, incluso las de los hombres y mujeres que veía en cada jornada de pintura en la playa del Cabañal. A pesar de estos contrastes, confía en las bondades de un nexo capaz de salvar tal brecha y vincular las experiencias de sujetos tan dispares, al menos en el plano teórico. Serían unos repertorios compartidos de carácter emocional, los que le llevan a afirmar que «sus ideas y su modo de sentir son iguales a las de la gran masa valenciana»⁵⁴⁴.

honneurs de la gloire; un de se samis a dû me faire connaître ses récompenses qu'il refusait carrément à m'enumerer». Al proponer este caso, no se presupone que Vicente Blasco Ibáñez fuera el único periodista español que refiriera esta actitud, pues de forma contemporánea se publicaron otras crónicas y semblanzas en la prensa madrileña que también la subrayarían. HUTIN, M.: «En Espagne. Ateliers d'artistes», *Journal des artistes*, 17 de junio de 1906, p. 5117. Todo ello fraguó el repertorio de rasgos característicos mediante los que se describía y se presentaba al pintor a públicos muy diversos, algunos de ellos en el extranjero. Tenemos muy presente la labor de los denominados «mediadores culturales», según la noción de Pierre Bourdieu, en estos procesos de difusión. BOURDIEU, Pierre: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

⁵⁴³ El crítico de arte y sociólogo británico John Ruskin teorizó a propósito de la exaltación del artesano. Una figura en la que conviven tanto las cualidades creativas, el ingenio artístico, como un cualificado dominio de destrezas, que se manifiesta en la diligente práctica de su oficio. En su obra destacaba la existencia de elementos afectivos que favorecían un comportamiento honrado de estos individuos. Así mismo, aportaba la noción de «belleza vital», subrayando las intersecciones de lo moral en el plano artístico para sumergirse en estudios de comunidades, según una perspectiva social. DÍEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Homo faber: Historia intelectual del trabajo, 1675-1945*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pp. 462-476, esp. p. 468-470.

⁵⁴⁴ A propósito de los límites de la jornada de trabajo y los momentos de esparcimiento, Blasco asegura que Sorolla prefiere una vida tranquila, en la casa familiar. Relaciona esta preferencia con su carácter sencillo. Tras el envío de su muestra pictórica a la Exposición Universal de París, se quedó en Madrid: «en su cuarto piso del pasaje de la Alhambra, pintando entre sus pequeñuelos, que juegan como adorables diablillos junto a los cuadros del papá». El articulista lo subraya como un modelo de virtuosa moderación. En este sentido, podría decirse que la pretensión de esta crónica es ofrecer una imagen del creador más íntima, a tono con

La voluntad por homogeneizar estos sentimientos, por favorecer incluso posibles episodios de autoidentificación, concreta uno de los propósitos principales de Blasco Ibáñez. En este sentido, el articulista ha tratado de subrayar aquellos lugares comunes, las proyecciones más coincidentes con respecto a determinadas expresiones de clase⁵⁴⁵. El segundo vector argumentativo se halla en el esbozo de una genealogía, que convierte al artista galardonado con un *Grand Prix* en el descendiente del tejedor agermanado Guillem Sorolla. De esta manera, remarca el legado revolucionario que aflora en el artista, a modo de «herencia de su famoso apellido». De nuevo, es la movilización social una pauta que el autor presenta como característica de las prácticas habituales de ciertos grupos sociales. Como habíamos visto en el primer capítulo, la revuelta y la asonada concretan ciertas asociaciones con respecto al movimiento demo-republicano, en las últimas décadas del ochocientos. Aunque el pintor no se convirtió en una figura exaltada en episodios de esta índole, sí mantuvo estrechas relaciones con el blasquismo y con el fundador del diario *El Pueblo*⁵⁴⁶. En el interés por redirigir esas simpatías, ubicamos el talante que domina el artículo del día 9 de junio.

En lo publicado por sus contemporáneos, coexistieron motivaciones muy diversas a la hora de esclarecer y relatar los orígenes del artista. Así, por ejemplo, Leonard Williams remarca la procedencia rural, en concreto campesina, de los padres del pintor. Este dato, no muy contrastado, quiere mostrarlo como una coincidencia con respecto a la biografía de Jules Bastien-Lepage, por cuyos lienzos el valenciano siente gran admiración. De hecho, llega a considerar que ambos «*are just two parallel examples of*

un modelo de masculinidad que transita el espacio doméstico, como padre de familia. En las antípodas de otros modelos sobre la virilidad del creador. Véase: LUENGO, Jordi: «Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amoral del "submundo" urbano», *Revista Dossiers Feministes*, Universitat Jaume I, 10 (2007), pp. 46 y 47.

⁵⁴⁵ Aunque de forma muy epidérmica y casi testimonial, podría decirse que Blasco intenta que el pintor Joaquín Sorolla encaje y comparta, en una esencia de base emocional, el repertorio de sentires asociados a determinados grupos sociales. En este sentido, el político republicano trabaja en la línea de las representaciones y los símbolos para forzar y reforzar estas experiencias. Por el momento, no se pretende ahondar en este horizonte interpretativo a lo largo de esta tesis. Con vistas a futuras investigaciones se tiene muy presente la noción de «habitus», desarrollada en las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu. No obstante, consideramos que los artefactos simbólicos y, en general, los productos culturales elaborados por los creadores que nos ocupan fueron consumidos por públicos diversos, en parte gracias a la visibilidad que favorecen las reproducciones en la prensa y, en general, por el refuerzo de proyectos divulgativos, como los del blasquismo. Es decir, *a priori* no discriminaríamos entre una baja y alta cultura, sino que subrayamos la movilidad de tales producciones. BOURDIEU, Pierre: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988; ÍD: *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

⁵⁴⁶ Precisamente en la sede del diario se organizó una fiesta, en la que siguieron festejando la victoria en París, una vez que terminaron los actos oficiales previstos por el Ayuntamiento de Valencia. VINAIXA: «El Círculo de Bellas Artes de Valencia», *El Liberal*, 2 de agosto de 1900, p. 3.

*extraordinary peasant-genius*⁵⁴⁷». Al afirmar que lo planteado sobre la vida del francés es «*applicable to Sorolla*», el crítico de arte pretende insistir en la condición humilde de la que procedían. Incluso, desliza la hipótesis de que los episodios de carestía que pudieron atravesar en la infancia, les hizo agudizar el ingenio creativo para sobrevivir. Hemos supuesto que este tipo de afirmaciones se inspiran en tópicos costumbristas procedentes de la pintura del propio Sorolla, que funcionarían muy bien entre públicos estadounidenses, con el fin de publicitar la muestra exhibida en la Hispanic Society of America. En la prensa española, esta versión sobre su procedencia contó con escasas resonancias a finales de la primera década del siglo XX.

En cambio, durante aquel verano de 1900, de inolvidable triunfo y jubilosas celebraciones, la prensa de la región y las redacciones de alcance nacional distribuyeron otras informaciones. Blasco Ibáñez, que inicialmente había preferido no entrar en detalles, fue algo más explícito unos días después, a través de un segundo artículo. Se había servido de la oralidad, de un recuerdo extraído del acervo popular para ofrecer algunos datos sobre un establecimiento dedicado a la venta de paños, ubicado en las inmediaciones de la Plaza del Mercado. El articulista aclara que el padre de Joaquín era el «dueño» de este comercio, que se conocía según el apelativo de los «Sis dits»⁵⁴⁸. Años más tarde, al reflexionar sobre el alma valenciana, impuso el adjetivo «humilde» a este negocio, aunque no ofreció más detalles al respecto, ni sobre la identidad del progenitor⁵⁴⁹. Del niño que había nacido en la «calle de los Derechos, esquina a la de las Mantas», dijo que quedó «casi sin familia» a los veintidós meses, cuando sus padres fallecieron durante la virulenta epidemia de cólera⁵⁵⁰.

En los diarios y revistas consultados para esta cronología, las figuras de Concepción Bastida Prat y Joaquín Sorolla Gascón quedan engullidas por el azote de la infecciosa plaga, como parte de una mortalidad silenciosa que vació tantos hogares de la ciudad. Sólo décadas más tarde, la ascendencia aragonesa será referida en clave aglutinante, siendo un elemento común entre varios creadores contemporáneos, como el propio Blasco Ibáñez⁵⁵¹. Es en el texto publicado para *Alma Española*, en el que el autor

⁵⁴⁷ WILLIAMS, Leonard: *Catalogue of paintings by Joaquín Sorolla y Bastida exhibited by The Hispanic Society of America, february 8 to march 8*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, p. 60.

⁵⁴⁸ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Alegría que mata», *El Pueblo*, 12 de junio de 1900, p. 1.

⁵⁴⁹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Alma valenciana», *Alma Española*, 17 de enero de 1904, p. 11.

⁵⁵⁰ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Alegría que mata», *El Pueblo*, 12 de junio de 1900, p. 1.

⁵⁵¹ De hecho, el siguiente artículo refiere el caso de Blasco Ibáñez y el de Sorolla, como aquellos sobresalientes valencianos que eran hijos de emigrantes de Aragón. «Luis del Val, el famoso autor de novelas por entregas», *Heraldo de Madrid*, 6 de octubre de 1927, p. 8.

de *Entre naranjos* (1900) refiere cómo, al quedar huérfano, el futuro pintor sería «educado por un tío suyo, cerrajero⁵⁵²». José Piqueres es descrito en *El Pueblo* como un hombre de escasos recursos. Trabajador laborioso, de intachable probidad, representa «el tipo perfecto del menestral valenciano: conciencia recta y generosos sentimientos⁵⁵³».

Hemos considerado que «el gran Sorolla», el símbolo que el propagandista republicano elabora y proyecta sobre su diario de partido, con el propósito de generar ciertos vínculos emocionales en sus lectores, se nutre tanto de los legados de cierta imagen sobre el héroe revolucionario, materializado en la figura histórica de Guillem Sorolla, como de éstas otras sobre el artesanado. Hay un interés manifiesto por proyectar al joven Joaquín como hijo de las clases trabajadoras valencianas, en concreto, de la menestralía. De tal forma, el artista será presentado como el hacedor de imágenes sobre las esencias del pueblo. Unos repertorios que el blasquismo se dispone a instrumentalizar de forma oportuna. Estimamos que la importancia de este tipo de discursos sobre los orígenes del pintor estriba en la voluntad de proporcionar artefactos simbólicos, con vistas a la socialización de constructos identitarios de una potente base cultural, así como la difusión de determinados discursos de carácter nacionalista⁵⁵⁴. Creemos que estos relatos sobre la familia y la infancia de Sorolla, proporcionados por Vicente Blasco Ibáñez en un momento de creciente visibilidad para el autor de *Triste herencia*, han de contextualizarse en razón de los objetivos propagandistas del líder republicano. Por este motivo, no sólo se advierte que no entran en contradicción con las aportaciones de ciertos estudios biográficos, sino que, además, se conciben perfectamente compatibles a este respecto⁵⁵⁵.

⁵⁵² BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Alma valenciana», *Alma Española*, 17 de enero de 1904, p. 11.

⁵⁵³ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Alegría que mata», *El Pueblo*, 12 de junio de 1900, p. 1.

⁵⁵⁴ A propósito de la construcción de un imaginario regional valenciano, en concreto, de la búsqueda de las raíces del parlamentarismo en hitos, como el de las Germanías, véase: ARCHILÉS, Ferran y MARTÍ, Manuel: «La construcción de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la débil nacionalització espanyola», *Afers*, 48 (2004), pp. 265-307, esp. pp. 295-296.

⁵⁵⁵ La dilatada investigación de Blanca Pons-Sorolla en las últimas décadas ha conseguido iluminar con mayor precisión las figuras de Concepción Bastida y Joaquín Sorolla Gascón, sirviéndose de trabajos de archivo previos, como el de Sebastià Ruscadella. La existencia de aprendices en el comercio de telas, así como de personal de servicio —rastreables en el padrón municipal— han sido las bases para suponer una posición social más desahogada sobre el matrimonio Sorolla. De hecho, la autora ha subrayado la parcialidad de aquellas afirmaciones en las que «se ha destacado la estrechez y la modestia de la casa, lo que permite suponer la de la vida familiar». PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s.l., Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 43. RUSCADELLA I GALLART, Sebastià: *Sorolla en Santa Cristina. Historia del cuadro Cataluña de la Hispanic Society of America de Nueva York*, Lloret de Mar, Obrería de Santa Cristina, 1993. Como avanzábamos, hemos considerado que esta realidad de relativo acomodo del matrimonio no ha de entrar en contradicción con los relatos a propósito de la modestia. Ésta constituye un apunte rastreable en otros textos biográficos, así como en el contenido de artículos y semblanzas en la primera década del siglo XX. Quizá, el matiz se encuentra en que dichas alusiones sobre la procedencia humilde del pintor están relacionadas con la vida de Joaquín Sorolla a partir de 1865. Veamos un ejemplo. Rafael Doménech había señalado cómo «en su modesta condición de

Y ya se sabe: Blasco Ibáñez. Sorolla y el propio Benlliure, conservaban para la gente —quién sabe por qué— un cierto tinte democrático, quizá nacido de la condición humilde que los arropó en sus comienzos⁵⁵⁶.

En los últimos días de junio, la noticia de una Medalla de Honor para Mariano Benlliure colmó las mejores expectativas de los críticos, que desde la primavera habían advertido el alto valor de su propuesta escultórica en el certamen⁵⁵⁷. Probablemente las dos piezas que mayor impresión causaron entre la prensa francesa fueron la estatua de Velázquez y el busto del biólogo Henri de Lacaze-Duthiers, por el que obtiene la gloriosa distinción⁵⁵⁸. Tampoco pasaron desapercibidas obras como la chimenea *Infierno de Dante*, el busto del duque de Denia y la estatua dedicada al poeta Antonio María de Trueba, que sería ubicada en Bilbao⁵⁵⁹. Resulta llamativo el hecho de que parte de la producción exhibida en París fue difundida ya previamente, gracias a la exposición de sus bocetos. Este es el caso de los estudios sobre la escultura del pintor barroco y lo relativo al sepulcro del cantante de ópera Julián Gayarre, presentados ambos en la exposición de la galería de arte fotográfica Witcomb, en Buenos Aires⁵⁶⁰. Esta última pieza, ejecutada

artesanos» los que serían padres adoptivos del pintor «procuraron hacer de su sobrino un trabajador culto». También proporciona algunas anécdotas sobre el primer dinero que ganó el joven Joaquín en la época en que asistía a las Escuelas de Artesanos, su diligencia y resolución creativa. DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910, p. 9. DE RERUETE, Aureliano: *Sorolla, La Estrella*, 1921, p. 6. DE PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe, 1953, p. 9. Todo ello nos lleva a considerar que los discursos de Blasco Ibáñez se enraizaban en esas experiencias y aprendizajes que formaron el carácter del artista en su infancia, pese a que su nacimiento le hubiera brindado una posición de mayor holgura.

⁵⁵⁶ AUB, Max: *La calle de Valverde* (1961), Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 188.

⁵⁵⁷ REYERO, Carlos: «El triunfo de la escultura española en la Exposición Universal de París de 1900», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 91 (2003), pp. 297-312, esp. pp. 299 y 300. En este artículo, el profesor Carlos Reyero insiste en la importancia de la «mediatización» de las propuestas escultóricas exhibidas. Así mismo, la variada muestra que presentó Benlliure constituyó una de las principales claves de su éxito en el certamen.

⁵⁵⁸ «À l'Exposition. Le Pavillon d'Espagne», *Le Petite fanal*, 15 de mayo de 1900, p. 2; COMPTE, Jules: *L'art à l'exposition universelle de 1900*, Paris, 1900, p. 446. El busto le sería entregado a Lacaze-Duthiers en una ceremonia celebrada en la Sorbonne, a principios del mes de julio. «Otro honor para Benlliure», *El Pueblo*, 2 de julio de 1900, p. 2. La correspondencia conservada de Mariano con su hermano Pepe indica que él también asistiría al acto. Carta de Mariano Benlliure a José Benlliure. París, 17 de julio de 1900. Casa Museo Benlliure. N° de inventario: C33 BEN 028.

⁵⁵⁹ En una carta dirigida a su hermano Pepe, Mariano describe la muestra que va a presentar a la Exposición Universal. Se siente orgulloso de poder concurrir con propuestas tan diversas, con el fin de complacer al jurado y colmar las posibles expectativas. Carta de Mariano Benlliure Gil a José Benlliure Gil, Grand Hôtel, Paris, primavera de 1900. Casa Museo Benlliure. N° de inventario: C33BEN268. El variado conjunto fue detallado por algunos diarios e incluso se refirió que el «regocijo» de la noticia en Madrid se tradujo en una mayor afluencia de curiosos al estudio del escultor, que ya de por sí resultada un enclave «visitadísimo». «Por telégrafo y teléfono», *El Pueblo*, 23 de junio de 1900, p. 3. Respecto a la fundición de estas obras, se encargaron a los talleres de Masriera y Campins: *La Ilustración Artística*, 5 de noviembre de 1900, p. 2; *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, 10 de diciembre de 1900, pp. 13 y 14.

⁵⁶⁰ Se trataba de la galería fundada por Alexander Spiers Witcomb. Actualmente, algunos de los negativos que componen su extenso legado fotográfico se encuentran en el Archivo General de la Nación, de Argentina. PACHECO, Marcelo: *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2000; «Actualidad española», *Caras y caretas*, 4 de agosto de 1900, p. 37.

en Roma en 1895, se había presentado además a la VI Exposición bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid, de 1898⁵⁶¹. Aunque en la práctica fueron casos aislados, estos recursos, habituales en la dinámica artística de la época, amplificaron el efecto de reverbero en torno al escultor y a sus proyectos en curso, especialmente tras el veredicto del jurado.

El reconocimiento honorífico en la sección de escultura recayó sobre las firmas de Miguel Blay y Mariano Benlliure⁵⁶². Esta noticia siguió a los primeros momentos de desconcierto, por el retraso en la resolución del jurado⁵⁶³. Disuelta la expectación, la lectura que sobre estos hechos plantearon los principales diarios madrileños se hizo en clave retrospectiva, en la línea de un balance a propósito del arte español contemporáneo, que incluía la figura de Joaquín Sorolla. Repararnos en que, más que un carácter agregado –o de contrapunto– a los premios obtenidos por los dos escultores, el autor de *Triste herencia* (1899) adquirió una posición central en las impresiones de la prensa española. Hasta el extremo de que el galardón de Miguel Blay no sería interpretado de acuerdo a los mismos patrones. Salvo contadas excepciones, su hazaña no se refirió de forma sistemática para elaborar relatos sobre el éxito de tres creadores plásticos de la España del nuevo siglo⁵⁶⁴. Sin descuidar esta tendencia, también se perciben signos evidentes de

⁵⁶¹ LÓPEZ AZORÍN, María José: «Monumentos públicos, arte funerario y escultura procesional: bocetos, modelos y proyectos», en ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, p. 252. A propósito de la buena acogida de la obra en esta exposición del Palacio de Cristal de Madrid, el diario barcelonés *La Dinastía* publicaba lo siguiente: «Toda Exposición tiene una obra: su *clou* que dicen los franceses, y esa obra que atrae enseguida las miradas, y a la que es preciso dar preferencia por lo que sugiere, es en el actual certamen el mausoleo de Gayarre, brotado de la inspiración y el cincel de Mariano Benlliure». PÉREZ NIEVA, Alfonso: «Sexta Exposición bienal del Círculo de Bellas Artes», *La Dinastía*, 26 de mayo de 1898, p. 1.

⁵⁶² «Benlliure premiado», *El Correo Español*, 23 de junio de 1900, p. 2. Miguel Blay y Fàbregas había presentado a esta exposición de París cuatro grupos escultóricos en bronce. Se trataba de las alegorías de la esperanza, la fe, la caridad y la inmortalidad, que formaban parte del panteón Errazu para el cementerio parisino del Père Lachaise. *La inmortalidad*, estudio para la escultura del panteón de Joaquín María de Errazu en el cementerio de Père Lachaise (París), 1898. Museo Nacional d'Art de Catalunya. N° de inventario: 0008 23-D. Sobre el uso que Blay y Benlliure –la gratitud, en el monumento al marqués de Larios (1899)– hacen de alegorías morales en monumentos, véase: REYERO, Carlos: *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 117.

⁵⁶³ FERNÁNDEZ BREMÓN, José: «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio de 1900, p. 2.

⁵⁶⁴ Entre esas excepciones, destacamos un texto de *La Época*, en el que se celebra la victoria de «esta gloriosa trinidad del arte español contemporáneo, colocada en París a la altura de los grandes artistas extranjeros», pues «asegura a la Patria nuevos y legítimos prestigios». X: «Memorándum. Benlliure-Miguel Blay», *La Época*, 23 de junio de 1900, p. 1. En cambio, un enfoque dominante, tanto en la prensa madrileña como en la valenciana, es el de hermanar las producciones y trayectorias del escultor y el pintor valencianos: «Mariano Benlliure», *El Día*, 23 de junio de 1900, p. 1. En esta línea, algunos diarios optan por componer fórmulas de adhesión a las animosas felicitaciones que otros medios están elaborando: «[Benlliure y Sorolla] bien merecen por ello los plácemes sinceros que la Prensa, sin distinción de matices, les dedica y

que algunas redacciones valencianas jugaron un importante papel en la articulación de relatos sobre el arte nacional, a raíz del inusitado triunfo⁵⁶⁵. Creemos necesario reparar en las formas específicas según las que se elaboraron y difundieron estos productos.

A diferencia del enfoque utilizado en los primeros días del mes de junio, cuando se comunicaron los premios de la sección de pintura, la victoria de Mariano no recibe en *El Pueblo* un tratamiento aislado. Es decir, no hay un interés por detallar unos sucesos que dominen la crónica artística del diario, ni se invierten demasiadas líneas en especular sobre el tono de las apreciaciones que la muestra escultórica haya podido obtener en París. Tampoco se ofrece un apéndice a «La dinastía de los Benlliure», el artículo que pretendía historiar el pasado e, incluso, el devenir de una prodigiosa estirpe de artistas. Pese al innegable contenido laudatorio, el texto firmado por Blasco Ibáñez trasciende al individuo y redirecciona estos elogios para conducirnos a otro plano. Con esto no pretendemos decir que el artículo no se utilice, también, para presentar a la sociedad valenciana la consolidación de la notoriedad de un genio, que había emergido de entre las prolíficas trayectorias de sus hermanos. Sin embargo, el enaltecimiento de su logro se contextualiza en un ambiente de actualidad: el sobrecogedor triunfo de dos artistas de la región. En tanto que artículo periodístico, «La ciudad de los artistas» entronca muy bien con los relatos a propósito del alma valenciana, de las predilecciones y esencias de los hombres de esta urbe a orillas del Mediterráneo, sobre la que descansa un rico legado étnico y cultural, ya referido en el capítulo anterior. Los recientes lauros obtenidos corroboran más que nunca la validez de tales concepciones, incluso añade una nota de predestinación al hacer de ambos creadores.

En una palabra: es Valencia la ciudad de los artistas, la Atenas española cantada por Castelar (aunque sin filósofos), la moderna Florencia donde el pobre obrerillo que asiste por la noche a las Escuelas de Artesanos o el chicuelo que corretea por las calles del Cabañal, hijo de una pobre familia de marineros, pueden convertirse veinte años después en el eminente Sorolla o el eminente Benlliure, premiados y aclamados en la capital del mundo. Y esto debe enorgullecer a Valencia. Esto es ser algo; ...algo que existirá mientras haya mundo⁵⁶⁶.

Las dos medallas de honor tienen la facultad de revitalizar el mito de una Atenas del Mediterráneo, un vergel de feraces producciones plásticas que, a principios de siglo,

a los que unimos también los nuestros». «Benlliure», *La Correspondencia Militar*, 23 de junio de 1900, p. 3.

⁵⁶⁵ «Los premios de la sección de escultura», *El Pueblo*, 26 de junio de 1900, p. 1; «Los premios de escultores en París», *El Pueblo*, 30 de junio de 1900, p. 1; «Crónica local», *El Correo*, 30 de junio de 1900, p. 2.

⁵⁶⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «La ciudad de los artistas», *El Pueblo*, 24 de junio de 1900, p. 1.

llega a concebirse como un oasis, frente a un sentimiento de pesadumbre bastante extendido. Las palabras de Blasco introducen en su texto la idea de que en la ciudad natal este clima sombrío no ha hecho estragos en el ánimo de sus moradores, ni en la proyección internacional de sus jóvenes talentos artísticos. El articulista enfatiza que es tanta la influencia del medio físico y del clima sociocultural, que la reciente victoria apela directamente a la comunidad. La admiración hacia estos artistas ha de plantearse, por tanto, como una expresión de júbilo por las esencias regionales, en la medida en que, al celebrar tales honores, el *pueblo* valenciano alaba su propio temperamento, festeja su arrojo e ingenio, que es la savia gestadora de prodigios. En este sentido, los *grands prix* trascienden la individualidad del creador y adquieren un carácter representativo de la tierra natalicia. Así mismo, Mariano Benlliure diría que estos trofeos pertenecen «a esa tierra en que nací y a ese rincón querido donde se hallan mis mejores recuerdos⁵⁶⁷».

Al hilo de lo dicho por Max Aub, el diario blasquista pretende proyectar casi la democratización de estos trofeos, que a partir de este momento pasan a engrosar el patrimonio material e inmaterial de la ciudad⁵⁶⁸. En este punto, la crónica regional enlaza ágilmente con otra dimensión. Se remarca que este triunfo de los valencianos no es una anomalía periférica, sino que constituye la prueba de que los estragos de la crisis tampoco han agotado los bríos del resto de territorios de España. Más aún, la auténtica aportación de Blasco a sus lectores no se concreta en una nueva evaluación de daños, en un diagnóstico distinto al que *El Pueblo* ha podido ofrecer desde su antagónica postura contra los gobiernos de la Restauración en los últimos meses. A la luz de los últimos acontecimientos, se invita a reconsiderar que la auténtica fuente de vigor patrio no siempre se halla en las hazañas belicosas, sino que también ha de buscarse en las de otra índole. Antes de adentrarme en este programa difundido por el político republicano, queremos remarcar que su enfoque se contextualiza en la existencia de diversos discursos nacionalistas contemporáneos, de base cultural. Por lo que no existe ninguna pretensión por indicar la originalidad de sus aportaciones, sino por aproximarnos a este caso concreto⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ «Noticias», *El Pueblo*, 30 de junio de 1900, p. 2.

⁵⁶⁸ Una inmaterialidad que vinculamos con la grandeza de la propia hazaña, pero también con la preservación de esas marcas del temperamento, que se revelan como una fuente inagotable de arrestos, como una vía de revitalización y regeneración de alcance nacional.

⁵⁶⁹ La tesis pretende reparar en las agencias de los creadores que nos ocupan respecto a casos específicos. Se tiene plena consciencia de que éstas coexisten y se retroalimentan con las propuestas de otras figuras públicas de la España del momento. En este sentido no tratamos de subrayar ningún tipo de matiz de singularidad en sus aportaciones discursivas y simbólicas.

A Vicente Blasco Ibáñez, el fecundo escritor que se opone con denuedo a la política exterior implementada en la guerra de Cuba, el mordaz sorteador de censuras que hace de su diario republicano un arsenal combativo, no podemos negarle su condición de habilidoso propagandista. Cuando cronifica de esta forma unos hechos de actualidad con tantas implicaciones sobre las imágenes del valor nacional, en la línea de lo referido por la condesa de Pardo Bazán. Blasco era, ante todo, consumidor de unos artefactos culturales preexistentes y de cultura política republicana, que va a reelaborar y resignificar en el marco de los premios obtenidos en la Exposición Universal de París. El mito de una Atenas mediterránea, más que una especie de tropo de prosista petulante, llegaba a configurar un ideal, una aspiración vivificadora en las primerías del siglo XX. De tal forma, la retórica de Emilio Castelar no se cita como una fuente de estereotipos sobre la naturaleza creativa de la región⁵⁷⁰. Por el contrario, es un horizonte anhelado que se presenta más próximo que nunca.

Al rescatar esta noción y brindarle un nuevo significado en la sociedad contemporánea, Blasco consigue convertirlo en un icono de la revitalización. De algún modo, dejaba en buen lugar a Valencia, hasta el punto de marcar una pauta de modernidad y progreso, con diversas representaciones. Esta nueva interpretación de las esencias regionales será difundida por algunos diarios de tirada nacional, como *Heraldo de Madrid*, en el marco de una alabanza a los artistas de la ciudad del Turia. No obstante, el periódico hace hincapié en la presteza con que esta distinción ha pasado a engrosar los orgullos patrios, pues «ya no son de Valencia sólo esos grandes genios del Arte: son de España⁵⁷¹». Si en la tierra natal aprenden y sienten la experiencia de la creación artística, Alejandro Saint Aubin –suponemos que ésta es la identidad que se esconde tras las siglas de S-A– remarca que sólo fue en la capital, en el «centro» peninsular, donde se «consagró su fama» y «se afirmó su genio».

El antagonismo entre centro y periferia, que muy superficialmente habíamos advertido en el capítulo segundo, se manifiesta con fuerza. Lo que nos resulta más

⁵⁷⁰ La tesis no persigue el objetivo de rastrear los orígenes de este mito sobre Valencia como una Atenas del Mediterráneo. Sin embargo, apuntamos algunos relatos sobre esta manifestación preexistente, en los que intervienen las figuras que nos ocupan.

⁵⁷¹ S-A: «Medallas de honor», *Heraldo de Madrid*, 23 de junio de 1900, p. 1. Si este diario madrileño había reparado en las palabras de Blasco, a su vez *El Pueblo* da cuenta de la difusión de sus artículos en Madrid –especialmente de las alusiones a una Atenas española–, sirviéndose de una nota periodística que se publica en su siguiente número. Con ello no pretendemos ralentizar el ritmo de nuestros argumentos, sino ofrecer un ejemplo sobre las dinámicas de difusión de contenidos de un diario como éste, que, sin duda, favoreció la divulgación de estos constructos culturales. «Por telégrafo y teléfono», *El Pueblo*, 24 de junio de 1900, p. 3.

llamativo es la apropiación de este triunfo y la reinterpretación del mismo, al calor de esta lógica nacional y nacionalizadora⁵⁷². Consideramos que esta nueva perspectiva influyó en el tono de las crónicas que se escribieron, también, a propósito del pintor desde finales de mes de junio. Uno de estos ejemplos nos lo proporciona *La Ilustración Artística*, que no duda en catalogar la afirmación y consolidación de su notoriedad en París, como una auténtica «lección de patriotismo⁵⁷³». Creemos advertir aquí sólo los primeros síntomas de una posible instrumentalización de estas hazañas, si bien es posible hallar precedentes, pues, no hemos de olvidar que la fama y trayectoria artística de Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, se remonta a las últimas décadas. Es decir, sus redes de sociabilidad en Madrid no datan de 1900. Tampoco resultaban figuras desconocidas para la prensa de la capital, sino todo lo contrario.

Podemos rastrear la existencia de discursos previos a propósito de su despunte como figuras sobresalientes, como promesas del arte patrio. No obstante, al referir el citado artículo de *Heraldo de Madrid*, nos parece especialmente interesante cómo se manifiestan algunas de las posibles pautas en la difusión de esas noticias sobre la victoria artística. Si bien se menciona la distinción honorífica de Miguel Blay y Fábregas, acaba siendo la pareja del escultor y el pintor valencianos, la que atrapa la atención del articulista. Su empeño pasa, también, por atribuir a la capital de España un papel clave en la configuración de su reputación y, por ende, de estos creadores en tanto que figuras públicas. El papel de la región se perfila en la línea de aquella idea sobre una «cuna de artistas», que había referido el propio Blasco Ibáñez en 1888, en el marco del III centenario sobre el nacimiento del pintor José de Ribera⁵⁷⁴. A ella corresponde también, ahora celebrar con pompa las recientes condecoraciones, engalanarse y cubrirse de alabanzas⁵⁷⁵.

⁵⁷² Por el momento, no nos ocupamos de la concreción de estos discursos otros espacios, como Madrid, ni de la totalidad de procesos de divulgación e implantación de esquemas de este tipo en el tejido social en ninguno de los lugares referidos, ya sea en el marco de la prensa o en otros ámbitos.

⁵⁷³ «Arte y artistas. Joaquín Sorolla», *La Ilustración Artística*, 2 de julio de 1900, p. 3.

⁵⁷⁴ BLASCO, V: «El centenario de Ribera en Valencia», *La Ilustración Ibérica*, 4 de febrero de 1888, p. 16; «Un pintor valenciano», *ABC*, 10 de junio de 1913, p. 10. Esta perspectiva se contextualiza en un esquema de carácter centralista que, si bien podría considerarse estimulada por la proyección de estos creadores en la segunda década del siglo, en realidad, sólo actualizaba relatos del ochocientos a propósito del pasado de la región.

⁵⁷⁵ «Benlliure», *El Globo*, 23 de junio de 1900, pp. 1 y 2.

Fastos gloriosos

La idea de organizar un homenaje de Valencia para dos de sus hijos se gesta en los días que sucedieron a la publicación de «La ciudad de los artistas». El calado del artículo del fundador de *El Pueblo* es más que evidente, si se revisa la retórica de los textos que difunden otras redacciones de la ciudad. Proliferan mensajes de júbilo, los plácemes por la encomiable proeza. *El Mercantil Valenciano* se muestra convencido de que ha llegado la hora de «probar» las capacidades de la honrosa descendencia de los grandes creadores del Siglo de Oro Valenciano⁵⁷⁶. Un día más tarde, esta misma cabecera difunde las iniciativas del Círculo de Bellas Artes, en la línea de un acto de reconocimiento. El presidente de esta institución dirige un llamamiento a la «Prensa», encargándole la tarea de divulgar esta iniciativa. Por aquel entonces ya se barajaba la posibilidad de organizar un «banquete monstruo» y con este fin una comisión se había dirigido a Antonio García Peris, para concretar las fechas más compatibles con los compromisos de Sorolla⁵⁷⁷.

A este respecto, deslizamos un apunte. Consideramos que, efectivamente, la labor propagadora de la prensa regional fue muy relevante en la difusión de propuestas e iniciativas de este tipo. Por ejemplo, el mismo día en que se había celebrado una sesión ordinaria en el Ayuntamiento, el citado diario reproduce las dos principales novedades aprobadas. Por un lado, el acuerdo para enviar una felicitación al escultor por su premio; por otro, el encargo dirigido a la Comisión de Estadística, para que una calle de la ciudad lleve el nombre de Mariano Benlliure⁵⁷⁸. Una ojeada a los números anteriores de *El Pueblo* revela que Blasco Ibáñez había sido uno de los primeros en sugerir un impacto de esta distinción de honor sobre el nomenclátor del callejero de la ciudad. Consideraba que era la ocasión idónea de procurar que «los extranjeros» pudieran encontrar en Valencia una calle con el nombre de un pintor de tal fama. Al tratar de materializar este intento de proyección, casi de enmienda, el diputado a Cortes se presta a liderar el proyecto de una

⁵⁷⁶ UN VALENCIANO: «Benlliure y Sorolla», *El Mercantil Valenciano*, 24 de junio de 1900, p. 1. De hecho, el texto remarca el potente resurgir de estas esencias primigenias al considerar que la ciudad no podría apellidarse «con más justicia que ahora la Atenas mediterránea».

⁵⁷⁷ «Sorolla y Benlliure», *El Mercantil Valenciano*, 25 de junio de 1900, p. 1.

⁵⁷⁸ «Sesión del Ayuntamiento», *El Mercantil Valenciano*, 26 de junio de 1900, pp. 1 y 2. El artículo reproduce el contenido de un acta municipal. Como había ocurrido tras el anuncio de la medalla de honor de Joaquín Sorolla, es el concejal Garrido quien formula la sugerencia de que se envíe al escultor una felicitación del Ayuntamiento «en nombre de Valencia». Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 25 de junio de 1900, punto 29, Archivo Municipal de Valencia.

suscripción popular que sufragara la lápida⁵⁷⁹. Tres días más tarde, *El Correo* difunde el acuerdo del Ayuntamiento de dar el nombre del pintor a una de las calles de la ciudad. El diario añade la sugerencia de que esta vía sea la calle Nueva, más conocida por la denominación «de las Mantas», en la que había nacido Joaquín Sorolla⁵⁸⁰.

Casos como los referidos no sólo nos sugieren el relevante papel de la prensa, sino también de los diversos mediadores que operan en estos medios periodísticos⁵⁸¹. El hecho de que apreciemos su potencial no significa que tengamos el propósito de ocuparnos en esta investigación de otras variables y perspectivas vinculadas al proceso de difusión. Ante todo, mantenemos una actitud cautelosa respecto a la eficacia de estas iniciativas. Es decir, podemos subrayar las destrezas de algunas redacciones, su ingeniosa eficiencia, pero por el momento estamos lejos de contrastar su efectividad. Preguntarnos por la recepción de una crónica periodística, de un artículo, nos aleja sustancialmente de los objetivos de esta tesis. Esto no quiere decir que no resulte un horizonte de investigación sugerente para un futuro, pues nos permitiría formular nuevas preguntas y repensar presupuestos. Sin embargo, no tratamos de cuantificar ahora el grado de implantación de estos discursos y artefactos culturales.

La tesis no tiene por objeto analizar y medir el alcance de estos productos. Más bien, se preocupa por identificarlos en diferentes medios y soportes, por intentar aproximarse a los contextos que favorecieron su gestación y aparición. En cualquier caso, somos muy conscientes de que, al situarnos ante procesos relativos a la notoriedad de tres figuras públicas como las que nos ocupan, en los que interviene de lleno la prensa, nos ubicamos en unos contextos sociales con elevados índices de analfabetismo⁵⁸². De hecho,

⁵⁷⁹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «El Gran Sorolla», *El Pueblo*, 9 de junio de 1900, p. 1. Utilizamos el término de enmienda ya que el propio Blasco habría estimado: «Aquí, donde tantas calles ostentan nombres ridículos o de personajes desconocidos». El espacio público urbano que pretende transformar, a través de iniciativas como ésta, es el de la Valencia del último cuarto de siglo en la que habría crecido. CARBONERES, Manuel: *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia: con los nombres que hoy tienen y los que ha tenido desde el siglo XIV hasta el día, noticia de algunas lápidas antiguas que aun hoy existen y varios datos históricos referentes a dicha ciudad*, Valencia, Imprenta del Avisador Valenciano a cargo de José Peidró, 1873, pp. 29-116.

⁵⁸⁰ «Crónica local», *El Correo*, 12 de junio de 1900, p. 2.

⁵⁸¹ De acuerdo a la noción de «mediador cultural» que ya hemos extraído de la obra de Bourdieu, consideramos que, sólo en el marco de las redacciones de diarios, operaban sujetos con estrechas relaciones entre las artes plásticas, la crítica artística y el periodismo. Muchos de ellos, después de haber frecuentado en su juventud escuelas de bellas artes, coincidiendo con los artistas de gran proyección que llegarían a ser Sorolla y Benlliure, acabarían ejerciendo como columnistas y colaboradores habituales de periódicos, incluso, como divulgadores de arte en proyectos editoriales. Por otro lado, cuando aludimos a «medios periodísticos», si bien no discriminamos entre prensa generalista y especializada, lo cierto es que buena parte de las fuentes regionales que citemos pertenecerán al primer grupo.

⁵⁸² VILANOVA RIBAS, Mercedes y MORENO JULIÀ, Xavier: *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Centro de Investigación y Documentación Educativa, 1992, esp. pp. 121-136; LAGUNA PLATERO, Antonio: «Evolució dels

ésta será una de las lacras que Blasco Ibáñez intenta combatir de forma recurrente a través de diferentes proyectos editoriales, educativos y políticos en Valencia. Nos servimos de una obra de Luis Morote, *La moral de la derrota* (1900), para subrayar la importancia de las políticas educativas en las estrategias de revitalización nacional que pudieran barajarse entre los círculos próximos al blasquismo.

Por primera providencia, por artículo de previo y especial pronunciamiento de nuestra regeneración, cual medida de suprema salud pública, hay que enseñar a leer y escribir a esos 11.945.871 españoles analfabetos. Si no acertamos a comprender la extensión y la gravedad de este mal, si no sentimos una santa indignación al contemplarlo, es que no hay en nosotros fuerza redentora, redentora del tristísimo atraso que tal estado de ignorancia nacional supone⁵⁸³.

Sin perder de vista estos bajos porcentajes sobre la alfabetización, enunciarnos algunas consideraciones que, si bien ahora mismo no estructuran nuestros propósitos, sí se han contemplado como un horizonte de premisas. Primero, que las noticias publicadas en la prensa no siempre hubieron de consumirse de forma privada, como lectura en silencio⁵⁸⁴. La lectura en voz alta en tabernas, fondas, casinos republicanos, ateneos y otros espacios de sociabilidad pudo dar a conocer noticias, o retazos de ellas, poniendo en marcha el mecanismo del rumor, de la habladuría⁵⁸⁵. Posiblemente esto provocaría

estudis d'història de la premsa al País Valencià», *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 18 (1995), pp. 109-130; ÍD: *El Pueblo: historia de un diario republicano, 1894-1939*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1999, p. 35.

⁵⁸³ MOROTE, Luis: *La moral de la derrota*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de G. Juste, 1900, p. 693. Este fragmento corresponde al capítulo sexto, que lleva por título: «El problema del capital de la regeneración de España: Educación y enseñanza». La cifra de los casi doce millones de analfabetos, respecto a una población total de 17. 667.256 de habitantes, Morote dice obtenerla «del censo de 1887». Proporciona otras cifras, como el hecho de que más de la mitad de los niños en edad de escolarizar –entre los tres y doce años– no asisten a la escuela. Es una foto fija, sin entrar en muchas menudencias, pero muy reveladora de la orientación de las iniciativas a implementar con vistas a la anhelada revitalización.

⁵⁸⁴ La bibliografía a propósito de la historia de la lectura es muy amplia y desborda las posibilidades de este apunte. En cualquier caso, remitimos a trabajos clásicos a propósito de esta práctica, así como de la potencialidad de otros recursos comunicativos: CHARTIER, Roger: *Lectures et lecteurs dans la France d'ancien régime*, Paris, Seuil, 1987; ÍD: *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la edad moderna*, Madrid, Cátedra, 2000. ORTEGA, Marie Linda: «Imaginar la lectura versus leer las imágenes», *Ayer*, 58 (2005), pp. 87-111. Sobre el blasquismo como «cultura radical», véase: MAINER, José-Carlos: *La doma de la Quimera: Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Madrid, Iberoamericana, 2013, esp. pp. 64-70.

⁵⁸⁵ Como señalaron los trabajos de Ernest Gellner, para la época industrial, la importancia de compartir tiempos y espacios de sociabilidad con otros individuos –de existencias similares– fueron clave en la construcción y socialización de identidades. Las relaciones entre individuos, también durante su tiempo de esparcimiento, revelaban signos de aprendizaje e interiorización, relativos a construcciones culturales de carácter identitario. Gellner planteaba la «*exo-socialization*» como aquel fenómeno que favorece que «*men acquire the skills and sensibilities which make them acceptable to their fellows, which fit them to assume places in society, and which make them "what they are"*». GELLNER, Ernest: *Nations and Nationalism*, New York, Cornell University Press, 2008, p. 35. Hacemos este apunte porque en la gestión de artículos como «El gran Sorolla», en donde hemos identificado esas asociaciones que se pretendían establecer entre el pintor y las clases trabajadoras valencianas, uno de los objetivos fundamentales del blasquismo es intentar reforzar la naturaleza de esos vínculos. Se pretenden proyectar nexos naturales respecto a un igual, con el que se comparte cierto «*habitus*» –según la noción de Pierre Bourdieu, ya referida– y un repertorio de significaciones comunes, forjadas en la formación y experiencias que se consideran propias de las clases

alteraciones sustanciales en el texto original, pero fue otro medio de difusión de novedades a contemplar⁵⁸⁶.

Segundo, que la palabra impresa, difundida por los periódicos de partido –como *El Pueblo*– convivía y se solapaba con otros recursos comunicativos, como la imagen y la palabra pronunciada, en mítines y actos multitudinarios. En definitiva, recursos de diversa naturaleza, que circulan y se consumen en el espacio público. Tercero, que sería necesario atender a las fórmulas de asociación, así como a las iniciativas populares, algunas de ellas de carácter vecinal, sindical y en relación al oficio, que sin duda condicionaron la transmisión de contenidos. Si bien intuimos las implicaciones de estas variables, a propósito de los productos difundidos, queremos subrayar una vez más que, en la investigación actual, no tratamos de responder a las cuestiones de cómo se percibieron y en qué medida se asimilaron los textos periodísticos sobre las cuestiones que nos ocupan, sino que nos preocupamos por relaciones precisas entre contenidos y emisores concretos. Aunque, sí advertimos ciertas variables en la gestación de estos artefactos y tratamos de identificar líneas de fuga, que nos llevan a suponer posibles implicaciones y agencias en los contextos que los envuelven.

Teniendo muy presente estas prevenciones en lo relativo al alcance de noticias, no dejamos de insistir en la relevancia de estos medios de comunicación, en el marco de la gestación de episodios y programas de homenaje. Su capacidad de agencia habitual en la transmisión de impresiones y noticias, queda desbordada por la posibilidad de encabezar y liderar propuestas de reconocimiento, junto a diferentes instituciones municipales y regionales. En ocasiones, los diarios fueron también una extensión de la correspondencia. Mientras que algunas cartas y telegramas privados se hacían públicos para revelar parcelas de la intimidad de figuras eminentes, otros textos se redactaban *ex profeso* para ser dirigidos a la redacción de ciertos diarios y, así, dar a conocer determinadas iniciativas al gran público. Como ejemplo al primer caso, hallamos publicada en *El Correo* el telegrama del Casino Artesano del Grao y la respuesta de Sorolla, así como su contestación a la Junta de la Escuela de Artesanos⁵⁸⁷. De la misma manera, se

trabajadoras. A partir de estas operaciones, sería posible acceder y reforzar los universos simbólicos propios de aquel *pueblo* al que se dirige –y ha contribuido a crear– el diario blasquista, con el fin de articular sólidos vínculos identitarios. Por lo que se refiere a la difusión de contenidos, más allá de la lectura individual en silencio, el profesor Javier Varela proporcionó un sugestivo ejemplo, extraído de los recuerdos del periodista José María Meliá, en la época en que éste trabajaba para la Compañía Valenciana de Tranvías. VARELA, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015, p. 250.

⁵⁸⁶ Con implicaciones evidentes en la fama y notoriedad del pintor valenciano.

⁵⁸⁷ «Crónica local», *El Correo*, 26 de junio de 1900, p. 1; «Crónica local», *El Correo*, 28 de junio de 1900, p. 2.

reprodujeron las palabras de agradecimiento de Mariano Benlliure al Círculo Marítimo de Pueblo Nuevo del Mar, en *El Mercantil Valenciano*⁵⁸⁸. También se darían a conocer los telegramas con los que ambos artistas respondieron afectuosamente al Círculo de Bellas Artes, después de que se hubieran producido sus respectivos nombramientos como socios de honor de esta institución⁵⁸⁹. Incluso la prensa generalista es un medio para anunciar tanto la elaboración, como el envío de felicitaciones por parte del poder municipal⁵⁹⁰.

Sin embargo, es la propuesta de una fiesta artística y literaria que tuviera lugar en la ciudad natalicia la auténtica fuente de rumores. Proliferan en un intento por determinar el impulso primigenio, los verdaderos promotores de la iniciativa. De entrada, la propuesta sobrevolaba al escritor Bernardo Morales San Martín, autor de uno de los primeros artículos laudatorios de *El Mercantil Valenciano*, que se había publicado bajo el pseudónimo «Un Valenciano»⁵⁹¹. Así mismo, el Círculo de Bellas Artes y la Corporación Municipal habían resultado dos agentes clave, que reclamaron su carácter dirigente, dada la prontitud con que hicieron públicas sus respectivas propuestas. Apoyadas todas estas iniciativas por figuras locales, como el doctor Francisco Moliner y Nicolás, coexistían con los programas republicanos que Blasco proyecta desde su diario⁵⁹². De la misma forma, es la visita de Joaquín Sorolla un objeto de conjeturas, una incógnita a propósito de una posible ausencia que se va a confirmar y a desmentir durante las próximas semanas en repetidas ocasiones. De hecho, la correspondencia que el pintor recibe desde Valencia, en concreto, de Antonio García, no hace más que afirmar este grado de expectación, justificada en los compromisos que tiene por aquel entonces en Bayona y, más tarde, en Galicia⁵⁹³.

A finales de junio, el programa de homenajes todavía parece dominado por un componente etéreo. Se presenta falto de concreciones, de certezas, pero rebosante de un animoso hacer. El periódico *El Correo* refiere de manera atropellada sólo algunas de las variadas iniciativas que han proliferado en los últimos días. Se anuncia la idea de

⁵⁸⁸ «Obsequio y felicitaciones a Benlliure y Sorolla», *El Mercantil Valenciano*, 28 de junio de 1900, p. 1; «Crónica local», *El Correo*, 27 de junio de 1900, p. 1.

⁵⁸⁹ «Crónica local y regional», *El Mercantil Valenciano*, 27 de junio de 1900, p. 2. A propósito del nombramiento: «Crónica local», *El Correo*, 24 de junio de 1900, p. 1.

⁵⁹⁰ Después de que se hubiera aprobado un acuerdo municipal al respecto, el alcalde escribió a Mariano Benlliure en nombre del Ayuntamiento: «Crónica local», *El Correo*, 30 de junio de 1900, p. 2.

⁵⁹¹ MORALES SAN MARTÍN, Bernardo: «Benlliure y Sorolla», *El Mercantil Valenciano*, 27 de junio de 1900, p. 1.

⁵⁹² DR. MOLINER: «Sorolla y Benlliure», *El Correo*, 25 de junio de 1900, p. 1.

⁵⁹³ Carta de Antonio García Peris a Joaquín Sorolla Bastida, Valencia, 28 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS2014. «Por telégrafo y teléfono», *El Pueblo*, 1 de julio de 1900, p. 3.

organizar un «festival en la playa», un banquete marítimo en recuerdo de «sus primeros años⁵⁹⁴». Pese a las muchas incógnitas que todavía dominan el planteamiento, de entrada, estos actos quieren hacerse coincidir el tributo con la feria de julio. Una leve convicción alienta estas sugerencias. Merced al testimonio de algunas amistades, este mismo diario da a conocer los planes del escultor, que se habría planteado visitar la ciudad entre los días 15 y 20 de julio. Nada se dice de Sorolla, pero se alberga la esperanza de que también pueda desplazarse hasta Valencia. Para entonces, los actos de reconocimiento se ubican en esta horquilla temporal. Insistimos en el carácter provisorio de la propuesta, pues una vez se han esbozado sus principales líneas, se notifica un aplazamiento hasta el día 29 de julio, en razón del viaje de Sorolla a París⁵⁹⁵.

El reajuste de actos queda reflejado de forma definitiva en un oficio que el alcalde de la ciudad, José Montesinos Checa, envía a Joaquín Sorolla. En esta comunicación especifica con mayor detalle el programa de actos previsto⁵⁹⁶. Contratiempos de este tipo no empañan, sin embargo, el clima hacendoso que durante aquellas semanas predomina en la ciudad. Sirve como ejemplo la reunión que habría organizado el Círculo de Bellas Artes. La convocatoria se dirigió a los representantes de los principales diarios, al alcalde, al director de la Escuela de Bellas Artes, así como los señores presidentes de la Academia de Bellas Artes, del Ateneo Científico, de la Escuela de Artesanos y de la asociación Lo Rat Penat⁵⁹⁷. Por su parte, el Ayuntamiento también convocó a sus concejales para tratar en una conferencia los asuntos relativos al homenaje que la ciudad iba a organizar⁵⁹⁸. De este encuentro se confirmaron las líneas maestras del programa de actos, que se habían ido formulando en los días previos.

En la reunión celebrada por iniciativa del Círculo de Bellas Artes ya se reflejaron los ejes fundamentales del proyecto. Así mismo, quedaron establecidas tanto las responsabilidades que cada organismo habría de asumir, como la temporalización prevista. Por el momento, el Ayuntamiento se adhería a las propuestas del centro artístico. Es más, José Montesinos Checa aseguró que se mantendría una actitud de cooperación

⁵⁹⁴ «Crónica local», *El Correo*, 1 de julio de 1900, p. 1. Esta información encaja más con la infancia de Mariano Benlliure que con la de Sorolla, pero será el germen de una iniciativa que se concretará en las próximas semanas. En los próximos días se desvela la propuesta de banquete del Círculo Marítimo de Pueblo Nuevo del Mar. «Crónica local», *El Correo*, 10 de julio de 1900, p. 2.

⁵⁹⁵ «Crónica local», *El Correo*, 15 de julio de 1900, p. 1; «Noticias», *El Pueblo*, 15 de julio de 1900, p. 2. La prensa catalana confirma el viaje a Francia y la presencia de Sorolla en Barcelona a mediados de mes. «Crónica local», *La Dinastía*, 17 de julio de 1900, p. 2.

⁵⁹⁶ Oficio del Ayuntamiento de Valencia dirigido a Joaquín Sorolla, 26 de julio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS4467.

⁵⁹⁷ «Noticias», *El Pueblo*, 28 de junio de 1900, p. 2.

⁵⁹⁸ «Noticias», *El Pueblo*, 8 de julio de 1900, p. 2.

respecto a las medidas y entidades organizadoras. Quería ser un modelo de asociación y entendimiento que materializara el ambiente de confraternidad en el que se quería basar el transcurso de los festejos. Por el momento, el Consistorio quedaba a la espera de intervenir con medidas ejecutoras. No celebraría una reunión abierta a todas las instituciones implicadas, hasta que el Círculo de Bellas Artes no hubiera concretado el proyecto de homenaje⁵⁹⁹. Una semana más tarde, se daban a conocer los resultados de este encuentro, celebrado entre algunos concejales y los presidentes de varias corporaciones municipales.

El proyecto de agasajar a los artistas contemplaba recepciones en la Casa Consistorial y en el salón columnario de la Lonja, un gran banquete, así como un acto honorífico en el que se descubrirían las lápidas provisionales de dos calles de la ciudad. Una de las novedades era que buena parte de las gestiones quedaban en manos de una comisión, formada por los señores García Zaonero, Agrasot y Garrido⁶⁰⁰. Al día siguiente, éste último presentaría al resto de concejales, en sesión ordinaria, el acuerdo establecido la víspera. Se había acordado también con las corporaciones que, durante el acto de recepción los artistas recibieran un pergamino a propósito de su nombramiento como «hijos predilectos y meritísimos de Valencia»⁶⁰¹. Subrayamos lo insólito de esta propuesta, a la luz de las investigaciones de Florencio de Santa-Ana y Álvarez-Ossorio y Miquel Àngel Català i Gorgues⁶⁰². En los días siguientes la prensa regional difundió este acuerdo, como una de las bases laudatorias fundamentales del proyecto municipal de homenaje⁶⁰³. Las resonancias de esta distinción honorífica se manifiestan en la correspondencia con

⁵⁹⁹ «Crónica local», *El Correo*, 1 de julio de 1900, p. 1.; «Noticias», *El Pueblo*, 2 de julio de 1900, p. 2.

⁶⁰⁰ «Crónica local», *El Correo*, 8 de julio de 1900, p. 1; «Sorolla y Benlliure», *El Pueblo*, 9 de julio de 1900, p. 1.

⁶⁰¹ Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 9 de julio de 1900, punto 34, Archivo Municipal de Valencia. En esta sesión se aprobó la propuesta de conceder una distinción honorífica a Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, que se había planteado el día 8 de julio durante el encuentro de asociaciones municipales presidido por el alcalde. En la sesión ordinaria celebrada el 24 de septiembre de 1900 la comisión de Hacienda recordó que habían de abonarse los gastos «de representación» al pintor Gregorio Muñoz Dueñas, autor de los diplomas entregados a los eximios artistas. Libro de Actas, Mayúsculas, D-353, Sesión Ordinaria del día 24 de septiembre de 1900, punto 4º, Archivo Municipal de Valencia.

⁶⁰² Con motivo de la efeméride del homenaje, Miquel-Àngel Català i Gorgues y Florencio de Santa-Ana, quien por aquel entonces dirigía el Museo Sorolla, revisaron la trayectoria de los dos creadores valencianos. Entre sus valiosas aportaciones, subrayamos un apunte retrospectivo. Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure habrían sido distinguidos con este nombramiento honorífico de forma completamente inusual. Valencia no había concedido títulos análogos y en el marco del estado español eran contados quienes habían sido considerados hijos adoptivos. DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio y CATALÀ I GONGUES, Miquel-Àngel: «Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, dos artistas valencianos de dimensión universal», en *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: centenario de un homenaje*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, pp. 18-43, esp. p. 29.

⁶⁰³ «Crónica local», *El Correo*, 10 de julio de 1900, p. 1.

sus círculos de relaciones⁶⁰⁴. Alcanzaron también la prensa madrileña, que seguía de cerca los compromisos del pintor en Bayona⁶⁰⁵.

Como ya hemos planteado, los contextos que envolvieron la elaboración de un programa de homenajes denotan un carácter controvertido. Se adivina el atisbo de una pugna o, mejor dicho, de una pluralidad de ellas en lo relativo a la organización de estas fiestas. Predominan las agencias impulsadas «desde arriba», las propuestas de diferentes instituciones y corporaciones municipales que intentan imponer el carácter preeminente a este plan laudatorio. La carrera por ofrecer un proyecto rector, que coordine las numerosas iniciativas, va a dejar su impronta en los documentos de archivo, así como en las fuentes hemerográficas conservadas. Hablar de los tributos de admiración dedicados a Sorolla y Benlliure en Valencia, durante el verano de 1900, implica hablar de la articulación de una suerte de política encomiástica *ad hoc*, en la que ambos artistas van a modelarse como figuras públicas destacadas.

En este marco, consideramos que fue muy oportuno revisar la fama y reputación que les precedía, añadiendo nuevos componentes para su resignificación en la presente coyuntura. Los artículos de alabanza de algunos diarios, en la línea de «El gran Sorolla» y «La ciudad de los artistas», se enmarcan en este tipo de objetivos. En un sentido constituyente, la configuración de un repertorio de actos quedó en manos de organismos regionales, divididos por sus propias interpretaciones del triunfo y sus voluntades de elogio. No obstante, existieron motivaciones compartidas, que facilitaron la elaboración de relatos a propósito del éxito artístico. Estos artefactos no —sólo— surgieron *a posteriori*, a modo de crónicas de los episodios festivos, sino que se manifestaron como una constante durante aquellos meses. Quizá lo más relevante es que dieron forma al marco provisor de símbolos y representaciones, sobre el que se acomodaron las propuestas de reconocimiento.

Precisamente en los últimos días del mes de junio, Mariano Benlliure dirige una sugerente carta a Joaquín Sorolla en respuesta a otra, desaparecida, en la que el pintor le habría felicitado por la obtención de la Medalla de Honor. Es una muestra de su correspondencia de carácter privado, conservada por el museo nacional que alberga el

⁶⁰⁴ Carta de Antonio Muñoz Degraín a Joaquín Sorolla Bastida, 31 de julio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS3730. Para cuando se fechó esta correspondencia, los festejos en Valencia ya habían comenzado hacía un par de días.

⁶⁰⁵ «Arte y artistas», *Heraldo de Madrid*, 9 de julio de 1900, p. 1. En este artículo ya se alude a los «festejos» que la ciudad natal prepara. Otro, más tardío, refiere los reajustes en el calendario previsto: «Crónica local», *La Dinastía*, 17 de julio de 1900, p. 2.

legado del pintor. Esta carta le permite revelar el desliz de Aureliano de Beruete en sus gestiones como miembro del jurado, pues «se olvidó de que su deber era sumar y no restar⁶⁰⁶». Aunque la porosidad de la ironía es evidente en este comentario del escultor, pretende denotar, ante todo, la perplejidad por lo ocurrido en París, que contrastaba con las intachables gestiones del paisajista en la sección de pintura. Mariano encontró tan sólo dos abstenciones del total de veinticinco votos que podía llegar a obtener del jurado⁶⁰⁷. Un hecho que, rápidamente, será interpretado por algunos periódicos en la línea de un torpe (auto)saboteo a las propuestas de los artistas españoles. Tanto es así que el profesor Odón de Buen se cuestionaba si estas faltas habrían de corresponder a los «compatriotas» Querol y Beruete⁶⁰⁸.

La polémica se diluye en la carta de Benlliure, eclipsada por el entusiasmo que le despierta su próximo viaje a París. Había decidido posponer su marcha hasta encontrar la incontestable certeza del triunfo, ahora se disponía a «metalizar un poquitito el honor». Asistía, de paso, al banquete que le dedica la colonia española en la ciudad⁶⁰⁹. El documento, que apenas supone un retazo de sus comunicaciones verbales y escritas con Sorolla, también nos ayuda a conectar con ese clima de organización de festejos en Valencia⁶¹⁰. En esta misiva, escrita desde Barcelona, el escultor ya sugiere la posibilidad de que sean ellos mismos quienes se encarguen de la ejecución de las placas que darán nombre a dos vías públicas de la ciudad⁶¹¹. Tan sólo cuatro días más tarde, *El Pueblo* publica en primicia la propuesta, bajo el título de «Lo que dice Mariano⁶¹²».

Blasco Ibáñez se había reservado la oportunidad de atribuir a Benlliure la autoría de tan ingenioso ofrecimiento. El artículo posee un planteamiento atractivo. Transgrede la mera presentación de esta iniciativa ejecutora y se interna en el terreno del rumor y la controversia. Diríase que Blasco ofrece, en realidad, una nueva entrega sobre esa suerte

⁶⁰⁶ Carta de Mariano Benlliure a Joaquín Sorolla Bastida, Barcelona, 29 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0619.

⁶⁰⁷ «Los artistas premiados», *El Pueblo*, 12 de julio de 1900, p. 1.

⁶⁰⁸ El episodio inspiró no pocos artículos sembrados de extrañeza, tanto por la demora en la comunicación de los premios, como por las noticias parciales y contradictorias a propósito de las medallas de honor concedidas a este género. Así, encontramos artículos en la prensa regional al estilo del que publica *El Pueblo*, reproduciendo un telefonema del profesor de la Universidad de Barcelona, Odón de Buen: «Los premios de la sección de escultura», *El Pueblo*, p. 1.

⁶⁰⁹ «Por telégrafo y teléfono», *El Pueblo*, 1 de julio de 1900, p. 3.

⁶¹⁰ De hecho, las fuentes como ésta son contadas y llegan a ser una *rara avis* entre los fondos de la Fundación Mariano Benlliure, por la pérdida y notable dispersión de lo que un día compuso las pertenencias del escultor.

⁶¹¹ Carta de Mariano Benlliure a Joaquín Sorolla Bastida, Barcelona, 29 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0619.

⁶¹² BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Lo que dice Mariano», *El Pueblo*, 2 de julio de 1900, p. 1.

de crónica del éxito a propósito los dos artistas laureados en París, que va componiendo durante el fin de la primavera. Estos artículos se estructurarían de acuerdo a una lógica secuencial, a una relación de parentesco que vincula internamente sus textos y los convierte en cuidadas piezas de una serie.

En concreto, el que nos ocupa sucede a «La ciudad de los artistas» y actúa como un potente nexo, que conecta la dimensión pública y privada del escultor. Presumiblemente, Mariano habría escrito a la redacción de *El Pueblo*, agradeciendo a su fundador por el gentil artículo que le habría dedicado. En esta misiva referiría algunas de las dificultades para obtener la distinción honorífica en el certamen. Según lo dicho por Blasco, muy en la línea de las suposiciones de Odón de Buen, parece que, más allá del desafortunado desliz de Aureliano de Beruete, fueron las rencillas con Agustín Querol lo que explicaría esta doble abstención de los representantes españoles en el jurado. A pesar de los obstáculos, este recuerdo sombrío no dominaría la correspondencia del escultor, pues el articulista asegura que Mariano se siente halagado por los homenajes que prepara la ciudad natal⁶¹³. Inflamado por este sentimiento de triunfo, comunica a Blasco su iniciativa de encargarse personalmente de la ejecución de las lápidas, que habrían de ubicarse en aquellos enclaves de la ciudad elegidos para llevar sus respectivos nombres.

«Ya que se nos quiere honrar a Sorolla y a mí dando nuestros nombres a dos calles de Valencia, se me ocurre una idea: yo podía hacer en escultura el rótulo de su calle y él en pintura el de la mía; así resultaría muy original y completamente diferente a lo hecho hasta hoy: ¿qué te parece la idea, *Visentet?* ...»
Me parece bien y la lanzo al público, ya que tal es tu deseo, querido Mariano.

Las palabras de Benlliure no son menos reveladoras que las de Blasco. La audacia de presentar este fragmento de una correspondencia privada, que a su vez fomentaba evidentes resonancias en el saber del lector, ofrece al propagandista republicano la oportunidad de conectar de un modo singular con sus potenciales receptores. En definitiva, de presentarse como la figura mediadora entre el escultor y la sociedad valenciana. No ejercía de ente pasivo, que reproduce lo dicho por el autor de la estatua a Velázquez, sino como artífice de propuestas de gran calado cultural que, en última instancia, buscan una determinada revitalización de la región. Éste parece ser su propósito, cuando argumenta que la ciudad haría bien en seguir el ejemplo de otras urbes,

⁶¹³ De hecho, si nos ajustamos a lo escrito por Blasco, Benlliure debió zanjar esta cuestión con las siguientes palabras: «no hablemos de las miserias de los enemigos –dice en su carta–; hemos triunfado en toda regla y me felicito por nuestra Valencia, que inspira todas las bellezas, así las tuyas literarias, como las nuestras...».

como Florencia, para hacer que el arte inunde el espacio público. Sería el signo inequívoco para los extranjeros de que Valencia es la patria de los artistas y, al mismo tiempo, constituiría un acto de justicia. Es decir, estas muestras deberían estar al alcance de amplios sectores, dominando las calles. Todo ello facilitaría el acceso, casi lo democratizaría, «para que lo mismo pobres que ricos disfruten de su luz y su belleza». Desde esta perspectiva, la elaboración de las nuevas lápidas, que habrían de llevar el nombre de los laureados, se convertía en un tributo al pueblo valenciano, desbordando la mutua expresión de camaradería, para quienes comparten la esforzada dedicación a las bellas artes.

El proyecto de la rotulación de calles se concretó a lo largo del mes de julio. La comisión municipal de Estadística propuso que fueran la calle y plaza de las Barcas, así como la plaza de la Pelota los enclaves elegidos para otorgar el nombre de los ilustres artistas. Para entonces la sugerencia de Benlliure, difundida por *El Pueblo*, había calado en las propuestas de algunos concejales, como el Sr. Doménech, que insistió en la conveniencia de esta recíproca ejecución⁶¹⁴. Ambas noticias se difundieron con celeridad entre los principales diarios⁶¹⁵. Con la misma prontitud fueron surgiendo algunos debates. Un buen ejemplo es la apreciación de Teodor Llorente, cronista de la ciudad, a quien el alcalde había encargado a través de un oficio, que diera su parecer sobre la propuesta. El fundador del diario *Las Provincias* no se opone a este cambio de nombres, pero indica la lastimosa pérdida de una antigua toponimia, que se retrotrae a tiempos del rey Jaime I. La desaparición de la calle y plaza de las Barcas truncaba la esencia del barrio de Pescadores, uno de los distritos próximos al centro, cuyo origen estaba marcado por el establecimiento de marineros⁶¹⁶.

Al reproducir en su diario ciertos fragmentos de la correspondencia con Mariano Benlliure, Blasco Ibáñez había vuelto sobre una variable a considerar: las masas

⁶¹⁴ Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 9 de julio de 1900, punto 34, Archivo Municipal de Valencia. La documentación conservada en este archivo de la ciudad recoge también puntuales manifestaciones de júbilo al darse a conocer estas iniciativas. Es el caso del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 23 de julio de 1900, punto 32, Archivo Municipal de Valencia.

⁶¹⁵ «Crónica local», *El Correo*, 10 de julio de 1900, p. 2.

⁶¹⁶ «Crónica local», *El Correo*, 12 de julio de 1900, p. 2. En las últimas décadas del siglo XIX, el barrio había sido estereotipado de acuerdo a ciertas lacras sociales, como la prostitución, que ensombrecían este enclave urbano. No muy lejos de la calle de las Barcas se había ubicado el taller de cerrajería de José Piqueres, e incluso, la redacción del diario *El Pueblo*. VARELA, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015, p. 243. Una investigación reciente ha iluminado algunas de las dinámicas vecinales en el barrio de Pescadores, consúltese: RAMÓN ROS, Jorge: *València en la Restauración: reformas y percepciones sociales del espacio urbano (1875-1910)*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2020, pp. 149-163.

populares. Conseguía, así, que en su texto se materializara una de las aspiraciones de la Corporación Municipal, el deseo de que en los actos de reconocimiento estuvieran reflejadas diferentes clases sociales. No se trataba de un añadido anecdótico a lo escrito por el periodista, sino que tales propósitos se apoyaban en un planteamiento previo, formulado durante los días en los que se difundió la noticia de la Medalla de Honor de Sorolla. Entonces, el articulista ya había apelado directamente al Ayuntamiento y a Teodor Llorente, insistiendo en que muchos valencianos estarían dispuestos a costear la lápida que honrara al pintor, a una «gloria» de la región⁶¹⁷.

Una vez se celebró la sesión ordinaria preceptiva, *El Pueblo* se apuró a reproducir las proposiciones. El periódico republicano se apuntaba el logro de haber inoculado en el ánimo de los moradores de aquel barrio la fiebre enaltecedora. Especialmente, de encauzar una petición vecinal que sería defendida por el concejal Garrido⁶¹⁸. Así, en la sesión ordinaria del día 11 de junio, propuso que se le diera el nombre de Pintor Sorolla «a una de las principales calles de la ciudad⁶¹⁹». También sugirió que la lápida a colocar en esta vía, se costeara «por suscripción popular». La documentación municipal conservada no hace alusiones a los planteamientos de Blasco Ibáñez, volcados en *El Pueblo*, pero sí recoge que durante aquella jornada se leyó una instancia «de varios propietarios y vecinos de la calle y plaza de las Barcas pidiendo que ambas se denominen en lo sucesivo calle del Pintor Sorolla». A partir de entonces, el proyecto quedó en manos de la Comisión de Estadística, que asumió la responsabilidad de dirigir telegramas de enhorabuena al artista.

Después de varias sesiones, finalmente, fue aprobado el dictamen de la Comisión de Estadística. Es decir, se produjo el cambio de nombre de la calle y plaza de las Barcas por el de Pintor Sorolla, mientras que la plaza de la Pelota pasaría a denominarse de Mariano Benlliure⁶²⁰. Éste último caso motivó, en la sesión del 16 de julio, que el concejal Herminio Rubio tomara la palabra para recordar que él mismo ya había presentado una proposición en 1890, con el fin de dar a esta misma plaza el nombre de Amadeo I. Era un caso análogo al expuesto en el mes anterior por el señor Maestre, a propósito de la calle

⁶¹⁷ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «El gran Sorolla», *El Pueblo*, 9 de junio de 1900, p. 1.

⁶¹⁸ «Noticias», *El Pueblo*, 17 de julio de 1900, p. 2.

⁶¹⁹ Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 11 de junio de 1900, punto 39, Archivo Municipal de Valencia.

⁶²⁰ Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 16 de julio de 1900, punto 7, Archivo Municipal de Valencia. Aprobado el dictamen, se procedió a inaugurar las lápidas provisionales el día 29 de julio. Las definitivas no se colocarían hasta años después. A propósito de ello, véase: «Valencia», *El País*, 24 de octubre de 1906, p. 4.

de las Barcas, de la que se había planteado «hace algún tiempo» la posibilidad de darle el nombre del «insigne patricio» Eduardo Pérez Pujol⁶²¹. La legitimación de la propuesta del concejal Garrido se basaba en una concepción colectiva del triunfo, pues, como indicó en esta misma sesión de junio, los triunfos obtenidos en París por el creador «enaltecían a esta ciudad, puesto que constituía una gloria valenciana». Si bien el recuerdo de estas propuestas previas sobre otros posibles cambios de nombre no prosperó en la forma de profundos desacuerdos, ni dificultó la aprobación de lo propuesto por el señor Garrido, el suceso se extendió en forma de chanza entre algunos medios⁶²². Prevalecía, en cualquier caso, el proyecto de que los dos galardonados se ocuparan personalmente de efectuar las obras de arte que distinguirían el espacio público urbano.

Lo que comenzó por una broma entre artistas acaba en hermosa realidad.
Antes de medio año Valencia tendrá en sus calles un cuadro de Sorolla y un bajo relieve de Benlliure.
Que no sean estas obras las últimas. Una ciudad como Valencia, patria de artistas, debía tener sus principales calles convertidas en museos, como aquellas de Atenas, donde el arte era una religión y el más popular de los partidos⁶²³.

El diario republicano reconocía el reto al que se enfrentaba el pintor, por no poder recurrir a los soportes y técnicas habituales con los que realizar la lápida, que había de quedar a salvo de las inclemencias meteorológicas. Se desvela finalmente la posibilidad de que el autor de *Triste herencia* hubiera podido inspirarse en los mosaicos romanos, con el propósito de traducir a teselas sus pinceladas briosas, el color encendido⁶²⁴. Una vez más, el periódico subraya el carácter voceador que lo mueve, su mediación enérgica.

⁶²¹ Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 11 de junio de 1900, punto 39, Archivo Municipal de Valencia.

⁶²² A raíz de hacerse pública la propuesta de dar el nombre de Amadeo I a la plaza de la Pelota, el anónimo articulista de *El Pueblo* desarrolla la irónica suposición de que hay quienes también pretenden cambiar el nombre de la céntrica calle Zaragoza, que unía Santa Catalina con el Micalet, por «el del rey Wamba o el de la reina doña Berenguela». Esto parecía inspirarse en las palabras del fundador del diario, que en el artículo dedicado a Sorolla a principios de junio había insistido en la necesidad de actualizar el nomenclátor callejero, introduciendo figuras de importancia que fueran conocidas por los ciudadanos de la Valencia de principios de siglo XX. «Noticias», *El Pueblo*, 17 de julio de 1900, p. 2.

⁶²³ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Dos obras de arte», *El Pueblo*, 16 de julio de 1900, p. 1.

⁶²⁴ Aunque los propósitos iniciales se encauzaron en este tipo de propuestas, Mariano Benlliure acabó asumiendo un rol clave en la elaboración de ambas lápidas. A propósito de este proceso, consúltese los siguientes bocetos, en los que el pintor aún mantiene la posibilidad de recurrir al empleo de azulejos: SOROLLA BASTIDA, Joaquín: *Proyecto para la placa de la Plaza Mariano Benlliure*. Museo Sorolla. Nº de inventario: 15233 y 11597. Así mismo, el Museo Sorolla también alberga fotografías de los dos modelos para las lápidas, de cuya fundición se ocupó Mariano años después: Positivo (placa de Benlliure). Museo Sorolla. Nº de inventario: 84330; Positivo (placa de Sorolla). Museo Sorolla. Nº de inventario: 84331. A propósito de la esforzada intervención del escultor en este proceso, recurriendo a los talleres Codina: ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia: «El quehacer artístico de Mariano Benlliure», en ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, p. 66.

Hemos de suponer que, en la práctica, esta redacción pudo haber servido de emisario público entre el entusiasmo de Benlliure y el buen hacer de Sorolla, pues se afirma que el pintor habría conocido por este medio la iniciativa ejecutora. Nada se dice de la correspondencia privada, la carta que Mariano habría fechado en el día 29 de junio y que quizá acompañó la lectura que su compañero hizo de la prensa. De algún modo, estas dos o más dimensiones comunicativas se perfilan en los artículos que publica *El Pueblo* de una manera genuina, incomparable al enfoque que utilizan otros periódicos valencianos. El que firma el texto no sólo es cronista, sino también una suerte de narrador, que aspira a entretejer las historias de dos figuras eminentes. De esta manera se aborda la escritura de las hazañas de dos hijos de la región, que no escapan al ejercicio creativo de un propagandista, a la fecunda pluma de un emergente hombre de letras.

La distinción honorífica en el extranjero le brindaba la posibilidad de escribir y reescribir crónicas acerca del triunfo, de elaborar un retrato verosímil de los geniales artistas. Para ello, Blasco se ha documentado y ha hecho trabajo de campo. Está al corriente de las iniciativas municipales, ha curioseado la hemeroteca y se ha nutrido de los rumores callejeros. Pretende ofrecer un producto veraz, al menos en apariencia. También, sugestivo, que concite adhesiones y afectos a su causa. Con el fin de lograr esto último, no sólo es portavoz de habladurías, de elementos cargados de polémica que fomenten la lectura y la difusión oral, el andar de boca en boca. Transita además con soltura, con la agilidad de un contorsionista, las parcelas más públicas y privadas de estos personajes. En este sentido, el autor del artículo no es completamente ajeno a los círculos de relaciones de ambos individuos. Se cuida de detallar las complicidades de un fiel aliado, que enaltece con su prosa encendida las ilustres trayectorias; de un paisano, que describe las emociones, naturales, que brotan de su propio temperamento⁶²⁵. A través de este compendio de artículos seriadados, en el que se solapan los programas propagandísticos y las voluntades de agencia, Blasco ha presentado a los dos artistas como esforzados trabajadores, como ídolos del pueblo. No consideramos que esto reste rigor a sus textos periodísticos, sino que su escritura está alentada por una lógica precursora, por un instinto de supervivencia ante otras fuerzas políticas, que se miden constantemente.

⁶²⁵ Al presentarlas como naturales advertimos el matiz contrario, las marcas de una elaboración, de un recurso que busca la emergencia de unos sentimientos concretos en el receptor. De algún modo, podría decirse que Blasco apela a ese temperamento, tantas veces circunnavegado por crónicas e historias de estudiosos locales, que posee las esencias de lo regional.

A la cabeza de *El Pueblo*, el republicano rehúsa la elaboración de representaciones de carácter trivial sobre estas figuras, imágenes vacuas que acaben disolviéndose entre el aluvión de noticias locales y pasen desapercibidas. Por el contrario, trata de imponer *sus* retratos, de liderar tanto la proposición, como la difusión de proyectos de homenaje, atendiendo a los repertorios discursivos y simbólicos, así como a las prácticas que pueden llegar a transformar el espacio urbano y las percepciones ligadas a él. La llave maestra está forjada en la creencia de unos afectos comunes, regionales, de unos sentires que pueden orientarse hacia una experiencia envolvente. Podría decirse que una de las claves de la movilización social del blasquismo descansa en este avezado manejo de recursos emotivos. Es difícil determinar en qué medida dichas destrezas facilitaron la elaboración de proyectos de reconocimiento, al menos esta investigación no persigue ese objetivo. No obstante, consideramos que constituyó una variable fundamental. El hecho de que Blasco Ibáñez decidiera visibilizar sus vínculos con Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla no parece un hecho circunstancial, un contenido anecdótico. Al hacer público su conocimiento de ciertas parcelas de la intimidad de ambos creadores, revelaba un rasgo muy significativo de su campaña encomiástica, en apoyo a estos artistas de la región.

La complicidad es un bien preciado que el articulista pretende afianzar y cultivar, al menos, en dos direcciones. Por un lado, es un defensor de estas figuras, que se compromete a publicitar sus logros. Aunque, en esta empresa, tampoco abandona su propósito por ejercer como representante de las preocupaciones e intereses de las masas de trabajadores valencianos, por ofrecer elementos de certidumbre que contengan valores inalterables y, al mismo tiempo, de progreso. De algún modo, la perspectiva de organizar unos homenajes en Valencia para los eminentes artistas, parecía atravesaba por estas dos aspiraciones, que aluden a la continuidad y al cambio. Como veremos, el triunfo artístico se prestaba a ésta y otras lecturas, a las que nos aproximaremos más adelante. En este marco, el diario dirigido al pueblo trató de hacer hincapié en que aquel compendio de iniciativas de carácter institucional, también se maridaba con las voluntades populares. En parte, su hacer periodístico aspiró a canalizar algunas propuestas de naturaleza vecinal. Les dio visibilidad en las sesiones ordinarias del Ayuntamiento y favoreció su repercusión mediática, al menos hasta la aprobación del dictamen⁶²⁶. Éste fue el caso de las peticiones que se elevaron con el objetivo de que el Consistorio prestara «dos ánforas y una figura», para «festejar» el cambio de nombre de la nueva plaza, que tomaba el de Mariano

⁶²⁶ «Noticias», *El Pueblo*, 16 de julio de 1900, p. 2.

Benlliure y, sobre todo, las propuestas de los vecinos de la calle de las Barcas, que ya hemos referido con anterioridad⁶²⁷.

El retorno de los dos artistas a la ciudad puso en marcha la maquinaria laudatoria. En contra de todo lo previsto, ambos coincidieron en la fecha de su regreso, aunque mientras que el escultor viajaba desde Madrid, Joaquín había tomado el expreso de Barcelona, después de su llegada de Francia⁶²⁸. La prensa local refiere cómo algunas personalidades aguardaban en la estación de ferrocarril la llegada de ambos. Se trataba de un acontecimiento de primer orden, presidido por el alcalde, que reunió a los directores de varios diarios y los presidentes de corporaciones municipales. También acudieron ciertos artistas y personas allegadas a las dos figuras. Sin embargo, a diferencia de otros episodios de recibimiento, advertimos que en esta ocasión las notas de prensa local no refieren un ambiente populoso, multitudinario, que hubiera atraído a un amplio número de curiosos. Por el contrario, el regreso de ambos creadores a la ciudad natalicia parece contextualizarse en el marco de un acto oficial, dirigido a los dos personajes ilustres, que se restringe a un aforo limitado. Aunque las descripciones sobre la llegada fueron más parcas que generosas, los diarios ofrecieron algunos detalles, como el lugar en el que iban a alojarse durante su estancia y la identidad de sus acompañantes de viaje, que serían testigos de los actos organizados aquellos días. En concreto, Mariano había viajado junto a su hermano Juan Antonio y su hijo «Marianito»⁶²⁹.

⁶²⁷ A propósito de estas sugerencias de carácter vecinal, advertimos su huella tanto en los libros de actas municipales, como en la prensa generalista. En concreto, la que reproducíamos es una petición elevada por el señor José María Gardó, con vistas al acto en el que se descubrirían las lápidas provisionales. Sin embargo, éste no constituyó un caso aislado, pues varios concejales hubieron de establecer pautas de actuación en la sesión ordinaria del 16 de julio, especialmente en lo relativo a las iniciativas de engalanar las calles para los días de homenaje. Veamos el siguiente ejemplo. Se trata de la propuesta del concejal Federico Royo, que plantea la posibilidad de delegar en la comisión correspondiente el tratamiento de nuevas peticiones ciudadanas: «El Sr. Royo propuso que la comisión de festejos a Sorolla y Benlliure se entienda con los vecinos de la plaza de la Pelota en todo lo concerniente a los mismos». Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 16 de julio de 1900, punto 7, Archivo Municipal de Valencia. Lo aprobado en esta sesión, se reproduciría en algunos diarios locales al siguiente día: «Ayuntamiento», *El Pueblo*, 17 de julio de 1900, p. 1.

⁶²⁸ «Valencia», *Las Provincias*, 24 de julio de 1900, p. 1. Inicialmente, se había previsto que Mariano Benlliure lo hiciera el día 23 de julio, pero tanto él como Sorolla llegaron al día siguiente. De hecho, la prensa local anuncia que las amistades del escultor habían previsto la celebración de un «espléndido banquete en el Hotel de París», que hubo de ser pospuesto. «Valencia», *Las Provincias*, 23 de julio de 1900, p. 1. Dicho establecimiento, Hotel de París, se ubicaba en la calle del Mar. SÁNCHEZ ROMERO, Miguel Ángel: *La industria valenciana en torno a la Exposición Regional de 1909*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 312. A modo de contraste, *El Correo* indica que el día 23 sí habrían llegado a la ciudad algunos familiares del escultor, que se habrían adelantado a su viaje. «Crónica local», *El Correo*, 23 de julio de 1900, p. 1.

⁶²⁹ «Valencia», *Las Provincias*, 25 de julio de 1900, p. 1. La prensa consultada no aporta el nombre de su hijo. Lo cierto es que en 1900 el escultor tenía dos hijos varones. Mariano Benlliure y Tuero, había nacido en Roma en 1889, fruto de su matrimonio con Leopoldina Tuero O'Donnell. Casi una década después, en 1898, nació José Luis Mariano Benlliure López de Arana, su segundo hijo varón y el primero en común

Una vez se instalaron en la ciudad, el programa de actos previsto marcó las principales líneas de actuación en materia de reconocimiento, a las que se fueron adhiriendo las iniciativas particulares, las invitaciones de modestas asociaciones y pequeños colectivos⁶³⁰. Hasta el domicilio de Antonio García se dirigió una comitiva en manifestación de agasajo, que dirigiría a los artistas hasta el Consistorio⁶³¹. Ya en el Ayuntamiento, se tenía previsto hacer entrega de los diplomas honoríficos, en los que se recogía la distinción de hijos predilectos y meritísimos⁶³². El cortejo tenía previsto conducirlos de nuevo hasta la residencia del fotógrafo, antes de ocuparse del descubrimiento de las lápidas provisionales en las respectivas vías públicas. Los integrantes de esta suerte de séquito artístico tenían una procedencia diversa. Concejales y representantes de corporaciones locales recorrieron con solemnidad el recorrido fijado, que atravesaba las principales vías de la ciudad. Enaltecidos con los máximos honores regionales, los ilustres creadores serían conducidos, de nuevo, al domicilio del fotógrafo García, acompañados por un cortejo de banderas y estandartes⁶³³. La manifestación se dirigiría a la nueva plaza de Mariano Benlliure y a la calle Pintor Sorolla para descubrir las lápidas provisionales. Se había consumado lo esencial del programa encomiástico previsto: habían sido objeto de glorificación por sus paisanos. El hecho de haber recibido tales honores en vida, incluso antes de finalizar la treintena, marcaba un punto de inflexión, de escasos precedentes.

Se preveía que a esta manifestación de júbilo del día 29 se uniera también «el pueblo de Valencia», con su temperamento animoso y pasional por las bellas artes⁶³⁴. De algún modo, el intento de representar a «todas las clases sociales» había motivado la conformación del programa de homenajes, al menos la retórica del mismo⁶³⁵. No obstante, en el desarrollo del proyecto rector seguía primando este enfoque de arriba abajo,

con la cantante tiple-contralto de zarzuela, Lucrecia Arana. Según lo dicho por Pilar Tuero-O'Donnell, sería muy frecuente que el mayor de ellos lo acompañara en algunos compromisos de sociedad: «Grande fue la responsabilidad del artista en la educación que dio a su hijo. Unos cuantos años estuvo interno en el colegio de los PP. Jesuitas. Allí iban a visitarle sus padres por separado. Pronto dejó el internado. Nada ejemplar era el ambiente que Marianito encontró en esa casa. Artistas, toreros y amistades propias para su padre, mas no para un jovencito». TUERO O'DONNELL, Pilar: *Mariano Benlliure o recuerdos de una familia (O'Donnell – Tuero – Benlliure)*, Barcelona, Gráficas El Tinell, 1962, p. 162.

⁶³⁰ Puede consultarse una suerte de programa definitivo, en: «En honor de Benlliure y Sorolla», *Las Provincias*, 22 de julio de 1900, p. 2; «En honor de Sorolla y Benlliure», *El Pueblo*, 22 de julio de 1900, p. 2.

⁶³¹ Había sido engalanado con plantas tropicales. «A Benlliure y a Sorolla», *El Correo*, 29 de julio de 1900, p. 2.

⁶³² «En honor de Sorolla y Benlliure», *El Pueblo*, 29 de julio de 1900, p. 1.

⁶³³ «En honor de Benlliure y de Sorolla», *Las Provincias*, 30 de julio de 1900, p. 2.

⁶³⁴ «Sorolla y Benlliure», *El Pueblo*, 28 de julio de 1900, p. 1.

⁶³⁵ *El Liberal*, 29 de julio de 1900, p. 2.

imponiendo una lógica que orientó sus ejes primordiales. En un intento por conectar con los suscriptores o simplemente por evidenciar un deseo frustrado, Rodrigo Soriano subrayó su condición de observador periférico en aquellos actos. Desde la primera página del diario, insistía en su limitada panorámica, al hallarse en los márgenes del homenaje oficial. A fin de cuentas, él no era uno de esos hombres de frac, que componían el cortejo⁶³⁶. Le aguardaba un lugar secundario, el de tantos otros ciudadanos. Con su texto encendido advierte una paradoja o, quizá, sólo ilustra la envergadura del triunfo. A diferencia de Benlliure, que acostumbraba a componer una imagen muy personal de su estética, prevalecía en Joaquín Sorolla la sencillez⁶³⁷. El pintor tampoco acostumbraba a confundirse entre uno de esos hombres de frac – «¿cómo irá vestido hoy?», inquiría el articulista— y, aun así, se encontraba en el epicentro de este proyecto enaltecido⁶³⁸.

El político republicano concentraba en pocas líneas la trayectoria del artista. Decía narrar lo evidente, lo que ya era conocido por todos. Descubrió a los lectores, sin embargo, sentimientos privados. Sorolla era una figura que había admirado desde la infancia, el «valencianito de tanto porvenir», con el que coincidió en Italia en la década de los ochenta. Más tarde, fueron las estancias en San Sebastián y el compartir unas mismas redes de sociabilidad en Valencia, lo que le habían permitido ser testigo de su andadura. Si bien en este proceso el director del diario *El Pueblo* fue un nexo clave, los círculos próximos a esta redacción constituyeron un mismo ecosistema en el que se entretejieron esas relaciones. De tal forma, Soriano llegó a estar presente en la gestación de la celebrada obra *Triste herencia*, en los días en que las dudas pudieron hacer flaquear la propuesta de Sorolla. Al menos, así lo habían relatado ciertos periodistas del diario⁶³⁹. Éstos también

⁶³⁶ SORIANO, Rodrigo: «Benlliure, Sorolla», *El Pueblo*, 29 de julio de 1900, p. 1.

⁶³⁷ A propósito del estilo del escultor, véase: S-A: «Ante los Reyes», *Heraldo de Madrid*, 6 de enero de 1905, p. 3. Alejandro Saint-Aubin recalca que Mariano cuida con esmero su indumentaria, incluso «presume de coquetón y elegantón».

⁶³⁸ SORIANO, Rodrigo: «Benlliure, Sorolla», *El Pueblo*, 29 de julio de 1900, p. 1.

⁶³⁹ Blasco había rememorado la historia de la gestación del cuadro, en el artículo que le dedicó al pintor a principios del mes de junio. Su texto se remonta a la época en que la obra todavía no había sido concluida y basculaba entre los títulos de *Los hijos del placer* y *Triste herencia*. Si bien Rodrigo Soriano ya habría detallado en artículos previos sus impresiones, a propósito de lo prometedor del lienzo para la Exposición Universal, es a raíz del reciente triunfo artístico cuando Blasco se preocupa por compartir esta intrahistoria sobre la manufactura de la pintura galardonada: «una noche cenando en el Grao en casa del concejal Garrido, Soriano, Castrovido y yo, entusiasmados por la idea de la obra, logramos convencerle de que debía terminarla para conquistar con ella ese París que se rinde muy pocas veces a las eminencias extranjeras». BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «El gran Sorolla», *El Pueblo*, 9 de junio de 1900, p. 1. Meses después, Rodrigo Soriano comparte otro resquicio de privacidad –quizá esa misma cena que narraba Blasco–, otro bosquejo sobre la gestación del gran lienzo. SORIANO, Rodrigo: «Sorolla en su patria», *Heraldo de Madrid*, 14 de agosto de 1900, p. 3. A propósito del título de la obra, en un artículo ya referido de Emilia Pardo Bazán se alude precisamente al fin de este período de cavilaciones. De hecho, la escritora habría afirmado: «Naturalmente atrajo mis miradas y cautivó mi atención el *gran cuadro*, del cual tanto se habla,

afirman que, durante una comida en casa de Blasco Ibáñez, en el verano de 1900, Joaquín habría confesado sus reparos frente a esa posición preeminente que le brindan los homenajes en la ciudad. Aquellos articulistas aluden a cierta fama. Se decía del pintor que era un hombre enemigo de las ostentaciones, hasta el punto de que la vanagloria lo encorsetaba como una vestimenta prestada. El fundador del diario republicano ya había marcado un precedente discursivo con «El gran Sorolla», pero ahora esta premisa de modestia se adaptaba al ambiente festivo, poniendo mucho cuidado en alejar una impresión de ingratitud. Se subrayaba, en cambio, cuan halagado resultaba el ilustre creador por los preparativos de agasajo, que, en cierto modo, sentía impropios.

El frac, la horrible chistera, el cuello almidonado y el paseo procesional por las calles son tormentos para el hombre acostumbrado a pasarse el verano en el Cabañal, vestido como un pescador, observando, pensando y pintando, sin otros goces que el trabajo y el amor de su familia⁶⁴⁰.

Ante la perspectiva de esta suerte de glorificación, el diario fundado por Blasco se apresuró a continuar con la campaña propagandística, reforzando los puntales de sus crónicas del éxito: que los dos artistas galardonados en París y honrados con pompa en la ciudad natal, eran hijos de las clases trabajadoras de la región. Su triunfo colosal y sus hazañas encomiables, no podían dissociarse de estos grupos sociales. Por ello, sus trofeos no habían de ser percibidos como premios ajenos, sino propios, pues se hacían extensivos al pueblo valenciano. De nuevo, la alusión a unos orígenes humildes ocupó una posición preeminente en los artículos de sus principales redactores. El talento, acrecentado por la tenacidad laboriosa, se presentaba como el único garante del éxito. Al igual que en tantas otras ocasiones, Blasco refirió la herencia de ambos e, incluso, imaginó el orgullo que habrían de sentir sus predecesores al conocer un tratamiento honorífico de esta clase. Se refería tanto a los abuelos de Mariano, allá en su alquería del Cabañal, como a los padres de Joaquín, que fallecieron de forma tan repentina sin llegar si quiera a adivinar el talento de su hijo. «Los que van detrás» constituían una suerte de tipos, de reflejos de las clases trabajadoras valencianas, que educaron a los dos artistas eximios. Por el contrario, eran éstos el espejo ideal en el que el pueblo había de dirigir su mirada, con el fin de dejarse invadir por su «afecto fraternal», su entusiasmo creativo. Lo uno y lo otro haría perseverar

y que por fin ha recibido el nombre de *Triste herencia*. PARDO BAZÁN, Emilia: «La vida contemporánea. Crónicas y cuadros», *La Ilustración Artística*, 26 de febrero de 1900, p. 2.

⁶⁴⁰ CASTROVIDO, Roberto: «El superior pintor», *El Pueblo*, 29 de julio de 1900, p. 1.

en sus bríos, confiando en las virtudes de ese temperamento que caracteriza a los hombres de una tierra de feracidades⁶⁴¹.

Honrar el arte, aplaudir a los sublimes artistas que ennoblecen la vida, obra de grande y noble ciudad es. Los dos ilustres embajadores del arte hablan al mundo. Valencia que les dio su sangre, la masa obrera, a al cual pertenecen, ¡pese a todas las duquesas y sábados blancos! verá en ellos su espejo, su representación; los obreros valencianos reclamarán tales glorias como suyas y hablan a Europa⁶⁴².

La iniciativa de organizar un inmenso banquete en la Glorieta, a principios de agosto, quizá aproximaba el deseo de que el festejo de estos galardones fuera una oportunidad de reunión, de confraternizar. La prensa local se encargó de promocionar este acto, de publicitar todo lo relativo a la adquisición de «tickets»⁶⁴³. En este sentido, casinos, ateneos y redacciones fueron sólo algunos de los puntos de venta⁶⁴⁴. Se había previsto que el evento reuniera a artistas y personalidades, a miembros de la prensa. Acabó congregando a más de doscientos comensales, según indican los diarios locales. El evento marcaba uno de los momentos más emotivos del programa encomiástico, la reunión de prohombres de la región, artistas, políticos y aquellos que ejercían el periodismo.

Halagados por el obsequio, los dos artistas propusieron ofrecer a la ciudad dos obras de arte. A su vez, se había previsto que el pintor Julio Cebrián pintara dos retratos de ambos que, en adelante, se expondrían en el Consistorio⁶⁴⁵. Además de este gran banquete de carácter oficial en la Glorieta, los dos artistas recibieron otras invitaciones

⁶⁴¹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Los que van detrás», *El Pueblo*, 29 de julio de 1900, p. 1. En este artículo el propagandista repara en dos factores principales: la procedencia y la educación de los dos artistas galardonados. El texto presenta a ambos como integrantes de esas clases trabajadoras. Enumera las tres generaciones de la familia Benlliure, pero en esta ocasión no hay rastro de la dinastía artística. Refiere, en cambio, al abuelo pescador del Cabañal y a los padres de Mariano Benlliure, que vivían con modestia. En el caso de Sorolla, se dirige a los padres biológicos, a Concepción Bastida y Joaquín Sorolla Gascón, a modo de nota luctuosa, del abrupto comienzo de una desdichada orfandad. No se insiste en si tuvieron o no una condición humilde, tampoco se alude al tío José Piqueres, recientemente fallecido, con el que había defendido esos aprendizajes próximos al artesanado en la educación del pintor. Al volver la vista a los familiares de los dos artistas en el presente, Blasco dirige su saludo a Juan Antonio Benlliure Tomás y Antonio García: «al antiguo obrero que hoy descansa en el Cabañal y al viejo y respetable fotógrafo de Valencia, modestos autores de tanta gloria, que permanecen ocultos, oscurecidos y como borrados por el esplendor de esos soles que crearon para el Arte».

⁶⁴² SORIANO, Rodrigo: «Benlliure, Sorolla», *El Pueblo*, 29 de julio de 1900, p. 1.

⁶⁴³ *El Pueblo* informa de que el precio del cubierto es de diez pesetas. «Noticias», *El Pueblo*, 14 de julio de 1900, p. 2. *Las Provincias* fue uno de los diarios que con más empeño difundió el anuncio de estos tickets desde el día 23 de julio hasta la víspera del acto. *Las Provincias*, 23 de julio de 1900, p. 2; *Las Provincias*, 31 de julio de 1900, p. 2. Los anuncios proliferaron en los números de aquellos días: *El Mercantil Valenciano*, 26 de julio de 1900, p. 2.

⁶⁴⁴ Por referir un ejemplo, advertimos cómo el Ateneo Científico facilitaba el acceso a las invitaciones a sus socios: «Crónica local», *El Correo*, 27 de julio de 1900, p. 1.

⁶⁴⁵ «Banquete a Benlliure y Sorolla», *El Correo*, 2 de agosto de 1900, p. 1.

durante aquellos días. Es el caso del *lunch* que las Escuelas de Artesanos organizaron, de la iniciativa de los vecinos de la calle Murillo, de celebrar un banquete en su honor, así como del que tuvo lugar en el balneario Las Arenas, promovido por el Círculo Marítimo de Pueblo Nuevo del Mar⁶⁴⁶. Al repasar algunos de los brindis y discursos que la prensa reprodujo, se advierten connotaciones ligadas a la idea de posteridad. Esta retórica comienza a utilizarse ya en los primeros días en que se tiene conocimiento de los galardones obtenidos en París. Así mismo, la documentación municipal también nos revela la consideración de ambos creadores como glorias de la región valenciana. Esta noción va a ser utilizada por Blasco Ibáñez desde los primeros días de junio.

Entonces saldrán del cielo –añadió– la legión de artistas de imperecedera fama, como Murillo, Rafael y otros, para grabar en la frente de Benlliure y de Sorolla el signo de la inmortalidad⁶⁴⁷.

Las expresiones de encomio más fugaces pudieron ser, también, algunas de las más representativas de la atmósfera que envolvió a este programa de homenajes en la sociedad valenciana de la época. Probablemente, una de las primeras en mencionarse es la decoración de la bajada de San Francisco. Al parecer, la calle se engalanó con guirnaldas y otros adornos, que enmarcaban dos retratos de los artistas, a tamaño natural, realizados por Antonio García Peris⁶⁴⁸. No son muy numerosas las referencias a esta iniciativa. De hecho, podría decirse que son dos las muestras de arte efímero que parecen llamar la atención de los diarios locales. Por un lado, suelen coincidir en alabar la profusa decoración del interior del Ayuntamiento, para los actos que tendrían lugar el día 29 de julio. Así mismo, se hace hincapié en la carroza que preparó la asociación Lo Rat Penat con motivo de la cabalgata que se organizaba en el marco de la feria de julio⁶⁴⁹. No obstante, nos han resultado muy sugerentes las menciones a los programas decorativos de

⁶⁴⁶ A propósito del acto organizado en las Escuelas de Artesanos: «Crónica local», *El Correo*, 3 de agosto de 1900, p. 1; «Crónica local y general», *El Mercantil Valenciano*, 4 de agosto de 1900, p. 1; «En las Escuelas de Artesanos», *El Pueblo*, 4 de agosto de 1900, p. 1; «Sorolla y Benlliure», *El Liberal*, 4 de agosto de 1900, p. 3; «Benlliure y Sorolla en la Escuela de Artesanos», *El Imparcial*, 4 de agosto de 1900, p. 3; «Despachos telegráficos», *La Época*, 4 de agosto de 1900, p. 1. Sobre la iniciativa vecinal que recibieron el día 28 de julio: «Fiestas en las calles», *El Correo*, 29 de julio de 1900, p. 2. Por lo que se refiere al Círculo Marítimo de Pueblo Nuevo del Mar, se dice que congregó a más de cien comensales: *El Mercantil Valenciano*, 2 de agosto de 1900, p. 1. «Noticias», *El Pueblo*, 3 de agosto de 1900, p. 1; GUIX: «Provincias. Benlliure y Sorolla», *La Dinastía*, 3 de agosto de 1900, p. 2.

⁶⁴⁷ «Sorolla y Benlliure. Banquete en su honor», *El Mercantil Valenciano*, 2 de agosto de 1900, p. 1.

⁶⁴⁸ «La Feria», *El Mercantil Valenciano*, 24 de julio de 1900, p. 2. El artículo refiere que ambas platinotipias se habrían ubicado sobre unos mástiles, colocados al principio de la calle.

⁶⁴⁹ Como habíamos indicado, una de las motivaciones iniciales en el programa de homenajes es que éstos coincidieran con las celebraciones propias de la feria de julio. A propósito de esta carroza, que según indica *El Mercantil Valenciano* obtuvo el cuarto premio, véase: «La feria. La batalla de flores», *El Mercantil Valenciano*, 1 de agosto de 1900, p. 1; «Valencia», *Las Provincias*, 22 de julio de 1900, p. 1; «Las ferias de Valencia», *La Época*, 23 de julio de 1900, p. 2.

ciertas agrupaciones vecinales, aunque éstas pasaron más desapercibidas para la mayoría de redacciones. En la antigua plaza de la Pelota se habría colocado un lucido tapiz. Los diarios no dicen nada sobre aquellas esculturas y ánforas, solicitadas previamente al Consistorio para el acto del descubrimiento de la lápida.

Tampoco se dedica mucha atención a que, en la recién inaugurada calle del Pintor Sorolla, se había instalado un caballete, que sostenía una enorme paleta con algunos pinceles. El conjunto estaba dedicado al insigne artista y aludía a sus principales atributos creativos. Se había elaborado con papel y lo coronaban los símbolos de la ciudad⁶⁵⁰. Por el momento, las únicas imágenes que hemos podido localizar son las de este monumento efímero y pertenecen al estudio fotográfico de Antonio García⁶⁵¹. Así mismo, destacamos la elaboración de composiciones musicales para este programa de homenajes. Es el caso de la *Marcha triunfal a los laureados artistas Sorolla y Benlliure*, que el músico Eugenio Amorós había compuesto ex profeso para el acto de nombramiento de ambos creadores como hijos predilectos de la ciudad⁶⁵².

Los acontecimientos que rodearon a este cambio en la rotulación de las calles de la ciudad, hubo de representar un capítulo de interés, al menos para un sector de la ciudadanía. Hablamos en términos de nomenclator, de la historia de la ciudad y la memoria de algunos de sus hijos célebres. Décadas más tarde, en 1934, se publicaba *La calle del pintor Sorolla*, que reproducía un antiguo número extraordinario del diario *La Voz Valenciana*, dedicado al ilustre artista. El folleto se remontaba a la Edad Media para

⁶⁵⁰ «A Benlliure y Sorolla», *El Correo*, 29 de julio de 1900, p. 2. Se dice lo siguiente: «En esta calle se ha colocado frente al teatro Principal un gran caballete de pintor, hecho con guirnaldas, sosteniendo una paleta, en al que se lee la siguiente inscripción: “A Sorolla”». Con motivo de la efeméride, Florencio de Santa Ana y Álvarez Osorio recoge la existencia de esta muestra de arte efímero, aunque no refiere la fuente de su hallazgo. DE SANTA ANA Y ÁLVAREZ OSORIO, Florencio y CATALÀ I GORGES, Miquel Àngel: «Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, dos artistas de dimensión universal», Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: Centenario de un homenaje, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, p. 30.

⁶⁵¹ A propósito de los dos positivos, véase: Museo Sorolla. N° de inventario: 80864 y 80865.

⁶⁵² «Crónica local», *El Correo*, 13 de julio de 1900, p. 2. En este artículo ya se informa de que se la edición corre a cargo de la casa Cabedo y Compañía. El maestro Amorós escribió personalmente a laureado pintor para excusarse, por no haberle comunicado antes su propuesta de componer un himno que honrara a sus paisanos ilustres. Lo refiere su obra como el «sincero homenaje de admiración al genio», inspirada por un «patrio sentimiento». Carta de Eugenio Amorós a Joaquín Sorolla, 12 de julio de 1900. Museo Sorolla. N° de inventario: CS0151. A propósito de la importancia de himnos y marchas, véase: BUCH, Esteban: *La novena de Beethoven: Historia política del himno europeo*, Barcelona, Acantilado, 2001; ARCHILÉS CARDONA, Ferran y GARCÍA CARRIÓN, Marta: «La invención de un himno para una región: Valencia 1909-1984», en COLLADO SEIDEL, Carlos (coord.): *Himnos y canciones: imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Granada, Comares, 2016, págs. 135-155. PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *En los altares de la patria: La construcción de la cultura nacional española*, Madrid, Akal, 2017, esp. pp. 5-16.

tratar de historiar el devenir de un barrio, el de Pescadores⁶⁵³. La notoriedad de estas figuras comenzó a adherirse a esa historia de Valencia, dificultando las disociaciones y conformando determinadas percepciones sobre el tiempo y el espacio. Es difícil no caer en la parcialidad al referir la circulación de productos culturales a propósito de estos fastos organizados en Valencia, que celebraban la magnitud del triunfo en París. El carácter efímero y modesto de algunas iniciativas pudieron mantenerlos en la sombra, incluso omitidos en las principales fuentes que hasta el momento hemos consultado. No obstante, intuimos que, en los números monográficos de periódicos y revistas, se difundieron tanto aquellos escritos y composiciones líricas, recogidas en secciones extraordinarias, como suplementos que se adquirirían con la compra del periódico. Incluso fueron un espacio promocional, en el que dejan su huella la aparición de algunas obras. Este último caso coincide, por ejemplo, con la difusión de un «cuento bufo» de Ricardo Bayarri, que llevaba por título *El gato negro*. El diario dirigido por Eduardo Llagaria insiste en que en este relato se han dirigido dedicatorias, muestras de glorificación a Sorolla y Benlliure en «canciones valencianas⁶⁵⁴». La prensa valenciana también informa de la publicación de retratos sobre ambos creadores en revistas ilustradas⁶⁵⁵.

Entre las acertadas decisiones implementadas, *El Pueblo* había decidido imprimir unos carteles dirigidos a los propietarios de establecimientos de hostelería, también a los casinos y comités republicanos, así como redacciones de periódicos. Aunque el principal destino eran las calles, «donde concurre mucho público⁶⁵⁶». La demanda de suscriptores hubo de desbordar al diario, pues fueron varias las notas aclarativas que se fueron publicando durante esos días, para confirmar quiénes estaban en condiciones de adquirirlos⁶⁵⁷. Lo que se difundía, el objeto de consumo, no era sino la reproducción de

⁶⁵³ *La Voz Valenciana*, 27 de febrero de 1929. ROS Y FILLLOL, Godofredo: *La calle del pintor Sorolla*, Valencia, Imprenta Hijo de F. Vives y Mora, 1934.

⁶⁵⁴ «Crónica local», *El Correo*, 14 de julio de 1900, p. 1. La referencia a este cuento en la sección de crónicas locales pretende claros fines publicitarios. Pues, según se dice, *El gato negro* se pondría a la venta en la segunda quincena del mes de julio. Quiere mostrarse como un producto ameno para el gran público y atractivo en su forma. El diario asegura que se había impreso «en papel satinado» y que reunía «canciones valencianas», en las que se enmarca esa glorificación de las figuras. Por el momento, no hemos podido hallarlo, ni conocemos su contenido con exactitud. En cualquier caso, nos preguntamos en qué medida se abordan las figuras de Sorolla y Benlliure. Si se plantean alusiones a sus medallas honoríficas o si son notas oportunistas, de prefacio, en el marco del ambiente laudatorio. De darse el primer caso, podría considerarse si la sátira pudo ser una vía para relatar a vuela pluma triunfos inusitados. En la línea de: TRIBOULET, Jean-Pierre: «À la charge! La caricature et les arts», *Hegel*, 3 (2021), p. 318-323.

⁶⁵⁵ «Valencia», *Las Provincias*, 22 de julio de 1900, p. 1. En este caso, se informa de la aparición de sus retratos en la revista *Instantáneas*.

⁶⁵⁶ «Noticias», *El Pueblo*, 21 de julio de 1900, p. 2.

⁶⁵⁷ «Noticias», *El Pueblo*, 24 de julio de 1900, p. 2.

aquel dibujo que Sorolla había realizado tiempo atrás, para la cabecera del diario⁶⁵⁸. Su gran empresa consistía en la representación de «la República en una labradora valenciana⁶⁵⁹». Una potente alegoría que se había resucitado de forma oportuna, en el momento preciso en que su autor era honrado con los más altos merecimientos municipales.

El fundador del diario encargó a la Imprenta y Litografía Ortega la corajuda tarea de plasmar el colorido de las pinceladas de Sorolla, a partir de las tintas planas, habituales en el taller de impresión. El anónimo articulista refiere que sería un encargo costoso, poco habitual, ya que habrían de emplearse entre catorce o dieciséis colores distintos. A pesar de ello, el tono de este texto nos hace considerar que se costearía con gusto el montante. *El Pueblo* no pretendía obtener pingües beneficios por esta tirada, al menos, no monetarios. En realidad, las reproducciones de la obra del pintor iban a ofrecerse de forma gratuita. Los réditos que se aspiraba a obtener, quizá se palparían en términos de influencia, de visibilidad, de imponerse en el espacio público. De hecho, en aquellas notas aclarativas, se había dicho que también podrían solicitar los carteles aquellos propietarios de las poblaciones vecinas⁶⁶⁰.

La importancia de este proyecto estribaba en el intento por asociar a Sorolla a la redacción de *El Pueblo* y, aún más, al republicanismo valenciano. Como ya hemos referido, Joaquín había transitado estos círculos. Había sido uno de aquellos creadores locales que recaló en este diario, con el que pudo compartir proyectos e intereses comunes en las últimas décadas del siglo XIX. Sin embargo, el propósito del periódico no era publicar una crónica sobre uno de sus colaboradores más ilustres, ofreciendo, de paso, una muestra ilustrativa de su arte. Resulta difícil no ver en estos hechos los signos de una campaña de promoción, de un didactismo de partido volcado hacia todo tipo de públicos⁶⁶¹. Nos referimos, por supuesto, a los elementos visuales. Al deseo por difundir

⁶⁵⁸ Años más tarde el pintor también realizó el cartel anunciador para *Heraldo de Madrid*. «El cartel de El Heraldo», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1903, p. 14.

⁶⁵⁹ «El cartel de El Pueblo», *El Pueblo*, 20 de julio de 1900, p. 1.

⁶⁶⁰ El interés por atraerse a las masas de trabajadores, si bien concentraba en la ciudad de Valencia buena parte de sus energías, no descuidaba los municipios menos populosos, los espacios más próximos a entornos rurales. Más allá de las campañas propagandísticas, mitinescas, de Blasco, el diario de partido redoblabla sus esfuerzos por aproximarse a esos otros núcleos. El interés del periódico, su intención de llegar a «la provincia», se materializó en una sección que llevaba precisamente este título y empezó a publicarse a partir de la primavera de 1897. «Por la Provincia. Catarroja», *El Pueblo*, 7 de mayo de 1897, p. 2. Consideramos que el anuncio sobre la posibilidad de que «los pueblos» pudiera adquirir el cartel realizado por Joaquín Sorolla, se enmarca en esta clase de aspiraciones, con una evidente continuidad y transversalidad en los proyectos del blasquismo.

⁶⁶¹ De algún modo, llega a articular una propuesta regional de cartelística política. No tenemos por propósito ofrecer una síntesis de la bibliografía sobre el uso de los carteles en el cambio de siglo. En cualquier caso,

una personificación de la República en el cuerpo de una joven valenciana, que se lanza a la venta de periódicos, a vocear las noticias, a interpelar a los viandantes. Podría decirse que en esta imagen se condensan los principios del blasquismo, su voluntad propagadora, merced al diario de partido que favorece la difusión de sus dogmas. Sin embargo, existe una segunda variable, que va más allá de estos elementos simbólicos, vinculados al recurso de la cartelística. Se trata de la conjunción de la palabra escrita, la palabra pronunciada y las imágenes proyectadas. Este engarce alude a los vínculos personales entre el periodista y el pintor de éxito.

El autor de *Entre naranjos* (1900) quiere afianzar la imagen pública sobre los nexos que le unen con Joaquín Sorolla, con el artista aplaudido en París. Este propósito se vuelca en muchos de los artículos que escribe durante aquellos meses de 1900, como uno de sus hilos conductores. Si en «El gran Sorolla» evoca unos hechos en la playa, donde se recrea –y hasta se imagina– el primer encuentro de ambos, en el artículo a propósito del cartel anunciador, se ha sacudido la arena y el salitre a golpe de vehemente discurso. No pretendemos decir con esto que en «El gran Sorolla» no existiera también un componente discursivo –de trascendencia política– y una notable aspiración propagandística. Como ya habíamos referido, Blasco lo había evidenciado al tratar aspectos sobre los orígenes sociales de Joaquín Sorolla.

A lo que nos referimos es a que, en aquella ocasión, cuando se alude a los vínculos con el pintor, se hace subrayando que fue una misma fuente de inspiración creativa e idénticos propósitos por capturar el natural, lo que les haría coincidir, conocerse como artistas. La posible herencia revolucionaria del tejedor Guillem Sorolla no se había utilizado, entonces, para forzar o profundizar en las posibles relaciones del pintor con el blasquismo, en términos de sintonía ideológica. Por el contrario, se descubría a los lectores como el improvisado ejercicio de exhumación arqueológica de un pasado revolucionario, que se orienta más hacia el tratamiento de las esencias del pueblo valenciano, que a establecer relaciones con el propio Blasco. Tampoco se insistía en que esas resonancias de algarada, presentes en el apellido del artista, se manifiesten en la acción de Joaquín, como sí ocurre respecto al repertorio de principios del artesanado, que

enunciamos algunas obras generales y ciertas investigaciones vinculadas al caso que nos ocupa, véase: HUTCHISON, Harold Frederick: *The poster: an illustrated history from 1860*, London, Studio Vista, 1968; BOUZA ÁLVAREZ, Fermín: *Procedimientos retóricos del cartel*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1983; BARNICOAT, John: *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973; MORENTE I MARTÍN, Néstor: *El art déco en la imagen alegórica de la II República española en Valencia: Vicente Alfaro promotor de las artes*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2016, esp. pp 272 y 273.

recibe por influencia de su tío, José Piqueres. Pese a lo cauteloso del enfoque, tales matices van a dejar un campo abonado a artículos como el que dedicó al cartel anunciador de *El Pueblo*. En éste, son los afectos entre ambos lo que ocupa un lugar central. Unos nexos que relacionan al director del diario y al artista, en el marco de un proyecto propagandístico, que trata de difundir la reinterpretación de una alegoría republicana en clave regional.

A finales de julio, Blasco Ibáñez se dispone a narrar un episodio sobre «la artística y fraternal amistad» que le une con «el famoso maestro⁶⁶²». Para ello, se asegura de haber subrayado que el suyo es un vínculo afectivo, que nace de las complicidades entre dos creadores. Utiliza las nociones de «artistas» y «camaradas» para aludir a esos niveles de concordia⁶⁶³. Por el momento, no ahonda en la naturaleza de estas sintonías, porque parece más preocupado en asentar las filias del pintor con el blasquismo. De hecho, opta por escribir que fue el propio Sorolla quien se habría ofrecido a elaborar una imagen sugestiva, que permitiera al diario publicitarse. El artículo, a su vez, induce a un ejercicio colectivo de toma de conciencia, mediante el que se revaloriza aquella alegoría regional de la República, realizada expresamente para *El Pueblo*. El lienzo que Joaquín había pintado años atrás para elaborar el cartel, se percibe, entonces, como «una verdadera obra», una muestra de su talento, que el fundador del diario ha decidido reproducir al nivel que merece. En este caso, las motivaciones divulgadoras no responden a una democratización del acceso a la obra de arte, sino que, como se dice en el texto sin elaborados eufemismos, «se ha hecho para la propaganda», para que tuviera la máxima visibilidad en las calles. De esta forma, Blasco Ibáñez, que por descontado admiraba la trayectoria de su paisano, redirige hábilmente este contexto laudatorio y festivo hacia un acto de proselitismo. En cierto modo, crea su propio espacio de acción en el marco de unos homenajes supervisados por el Ayuntamiento.

A fin de cuentas, el *retratista* y el novelista que componían dos facies de un símbolo sobre lo mediterráneo conviven, entre otras, con las imágenes sobre el ducho orador y uno de sus virtuosos aliados, en los que recae la autoría de esas representaciones personales y del medio. Todo ello contribuía a ampliar la noción de creador, de forma significativa. Nos parece que aquella estampa marítima que décadas después se reproducía, de nuevo, en el prólogo a *Flor de mayo* (1923), sólo alude a cierta dimensión

⁶⁶² «El cartel de El Pueblo», *El Pueblo*, 20 de julio de 1900, p. 1.

⁶⁶³ Por coincidir nos referimos tanto al hecho de encontrarse y relacionarse en unos ambientes próximos, como a las similitudes que pudieran apreciarse entre ambos.

del hacer de ambos. Quizá es la que mayor representatividad ofrece a determinada idea de lo valenciano, según habíamos visto en el segundo capítulo⁶⁶⁴. Sin embargo, escapaba a este esquema la volumetría de estas figuras públicas, la superposición de aspiraciones, los numerosos contextos que los atraviesan e, incluso, sus dimensiones simbólicas. Por descontado, también quedaban fuera la intimidad de los hombres que dan cuerpo a esos personajes. En este empeño de Blasco Ibáñez, por hacer públicos ciertos componentes de sus relaciones con los dos ilustres artistas, se van a ir revelando aspectos y episodios relativos a la privacidad de todos ellos. Se insistirá en que los dos creadores galardonados pertenecen a sus círculos de relaciones. Incluso, se tienen por figuras «como de la casa», muy tratadas por quienes formaban parte de *El Pueblo*⁶⁶⁵. Es por ello que consideramos aquella fiesta nocturna en la redacción, que sucedió al banquete en la Glorieta, más a tono con una iniciativa informal, que con la petición laudatoria de un grupo⁶⁶⁶. Con seguridad, encontraba precedentes en otras reuniones en Valencia, que tanto Joaquín como Mariano pudieron frecuentar de forma esporádica durante sus estancias en la ciudad⁶⁶⁷.

Tiempo atrás, cuando en 1897 Blasco se instaló en Madrid, pudo haber estrechado las relaciones con el escultor⁶⁶⁸. Al menos en términos de fundirse con los círculos que frecuentaba. Esto no quiere decir que no existieran vínculos preexistentes, que podemos advertir en relación a las facetas más privadas de estas figuras. Así parece confirmarlo cierta correspondencia entre el republicano y José Benlliure, en la que se alude a un viaje por ---que hubo de suspenderse ante la obligación de cumplir su pena de prisión en 1896⁶⁶⁹. Instalado ya en la capital, una oportuna sección en su diario alude a sus salidas,

⁶⁶⁴ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Al lector», *Flor de Mayo*, Valencia, Prometeo, 1923, p. 10.

⁶⁶⁵ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «La ciudad de los artistas», *El Pueblo*, 23 de junio de 1900, p. 1.

⁶⁶⁶ Una nota en *El Liberal* dice: «A la salida del Círculo, Benlliure y Sorolla fueron seguidos de gran número de amigos a la redacción de *El Pueblo*, donde continuó la fiesta hasta hora muy avanzada». VINAIXA: «El Círculo de Bellas Artes de Valencia», *El Liberal*, 2 de agosto de 1900, p. 3. Después del banquete en la Glorieta, los dos artistas serían conducidos al Círculo de Bellas Artes, donde se celebró una reunión. A continuación, tendría lugar esos festejos en la sede de *El Pueblo*. «Banquete a Benlliure y Sorolla», *El Correo*, 2 de agosto de 1900, p. 1.

⁶⁶⁷ Es el caso de aquella cena, ya referida, que se produjo durante la gestación de *Triste herencia*. Las palabras de Mariano también hacen suponer que existían precedentes a propósito de esta encrucijada entre la sociabilidad, el esparcimiento y la ideación de proyectos. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Lo que dice Mariano», *El Pueblo*, 2 de julio de 1900, p. 1. En este artículo Mariano alude a la organización de «una paella monumental» en la que celebrar la fraternal amistad.

⁶⁶⁸ Antes de esa suerte de destierro, Blasco Ibáñez había estado previamente en la cárcel de San Gregorio, condenado por dos años de prisión. VARELA, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015, p. 253.

⁶⁶⁹ Carta de Vicente Blasco Ibáñez a José Benlliure Gil. Valencia, Cárcel de San Gregorio, octubre de 1896. Casa Museo Benlliure. Nº de inventario: C3 BLA 010. Reproducimos el siguiente fragmento de la carta: «Vea Vd. si yo pensaba ahora en revoluciones que tenía acordado ir con Mariano y Juan Antonio a hacer un viaje de seis meses por Egipto, Tierra Santa y Turquía, y estaba ya entregado por completo a los estudios históricos para servirles de Cicerone y preparar la trama de tres libros como el de Italia que pensaba

con títulos tan sugestivos como «Juerga de artistas». Según el testimonio del articulista, esta memorable velada en el Casino Valenciano no debía al consumo de bebidas espirituosas su vívido recuerdo⁶⁷⁰. La embriaguez se relacionaba con la camaradería artística y las fraternidades que afloraron entre los hijos de la región. Quizá, esta temporada en la capital fue una oportunidad de intimar con Mariano y algunos de sus hermanos, de apreciar sus talentos artísticos y destrezas sociales. Al menos, así lo quería reflejar el republicano, que admiraba sus muchas destrezas. Ya se había dicho de él que poseía un don innato para relacionarse con diferentes ambientes, para alternar entre la aristocracia y la bohemia artística⁶⁷¹. Mariano era afable y generoso, prodigaba a quienes le rodeaban; también, dicharachero y cordial. Desde su primera juventud había cultivado con mimo y nobleza estos afectos, esas redes de sociabilidad entre Roma, Madrid y Valencia⁶⁷². Con el tiempo, Blasco Ibáñez también se convirtió en uno de los visitantes a

escribir». Las relaciones con los hermanos Benlliure parecen fluidas. No ha de olvidarse que, como subraya el propio Blasco, en la primavera de ese año había pasado una temporada en Italia. Pretende seguir manteniendo la cordialidad con José, a juzgar por una misiva previa: «espero que me escriba alguna vez, pues mi deseo es que no se enfríe una amistad que para mí no es de cortesía, sino de corazón». Carta de Vicente Blasco Ibáñez a José Benlliure Gil. Valencia, Cárcel de San Gregorio, octubre de 1896. Casa Museo Benlliure. Nº de inventario: C3 BLA 008/2.

⁶⁷⁰ *El Pueblo* sitúa a su fundador en la capital con el siguiente artículo, en el que Rodrigo Soriano lo describe como un notable agitador. SORIANO, Rodrigo: «Blasco Ibáñez en Madrid», *El Pueblo*, 14 de abril de 1897, p. 1. Sobre aquella velada en el casino, Blasco diría: «¡Qué noche! Mariano, hombre de mundo a quien la alta sociedad halaga con todos sus refinados goces, y cuando no trabaja pasa la vida de fiesta en fiesta, confesaba no haberse divertido tanto en muchos años». BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Juerga de artistas», *El Pueblo*, 3 de junio de 1897, p. 1. A propósito de la vida social del escultor, el articulista publicaría un día después lo siguiente: «Se le ve en todas partes; en los teatros, en las reuniones, en los cuartos de los artistas; tiene tiempo para un sin número de ocupaciones y compromisos de la vida privada, que no es el caso consignar aquí, pero que todo el mundo conoce [...] Pero, ¿cuándo trabaja Mariano?». BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Crónica de arte. Mariano Benlliure», *El Pueblo*, 4 de junio de 1900, p. 1.

⁶⁷¹ En la ya referida entrevista con Francisco Martín Caballero, el propio Mariano habría descrito aquellos tiempos con estas palabras: «—Paraba en casa de Lhardy. Esta época de mi vida fue de verdadero derroche. Tenía siempre la mesa puesta para los amigos que me visitaban. Diariamente sentaba conmigo a ella a varias personas. Todo el mundo comía y yo pagaba. Fue una vida a lo príncipe. Verdaderamente fastuosa. Conste que Lhardy me lo cobraba todo, aunque de amigo, sin abusar. Cuando el primer mes me presentó la cuenta, aprendí lo que costaba comer, y pensé que, siguiendo en aquella marcha, aún ganando ya bastante dinero, ni para comer ganaría...». MARTÍN CABALLERO, Francisco: «Cómo viven los valencianos en Madrid», *La Correspondencia de Valencia*, 6 de marzo de 1917. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Mariano acostumbraba a organizar veladas en el restaurante Lhardy, ubicado en la Carrera de San Jerónimo, para convidar a sus amistades. Vicente Vidal Corella refiere que también era habitual que este establecimiento se ocupara de preparar reuniones en el propio estudio del escultor. VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977, p. 174. Las relaciones con el paisajista Agustín Lhardy Garrigues parece que habían sido muy estrechas desde la época en que Mariano tenía su estudio en la calle de la Gorguera. DE QUEVEDO PESSANHA, Carmen: *Vida artística de Mariano Benlliure*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, p. 133.

⁶⁷² Esto que narramos, a riesgo de parecer parcial, pretende sólo esbozar aquellas asociaciones habituales sobre el carácter del escultor, volcadas en la prensa generalista y especializada. Conforman retazos de su fama, de aquello que se dice en algunas de las crónicas artísticas de la década de los ochenta y noventa del siglo XIX. A este respecto, hemos subrayado líneas de continuidad sobre la prensa ya referida en los capítulos anteriores. Por descontado, la complejidad del individuo la estimamos como un vastísimo horizonte, que desborda estas impresiones, estas anécdotas. Aproximarnos al escultor, al viajero, al que llegaría a ser una figura representativa de la España de la primera mitad del siglo XX —en un sentido

las tertulias que se organizaban en el estudio del escultor, ubicado en la glorieta de Quevedo⁶⁷³.

Al referir este tipo de acontecimientos que componen las prácticas y sociabilidades de los tres creadores, lo que pretendemos subrayar es cómo llegó a convivir una lógica divulgadora, con la existencia de unos vínculos afectivos preexistentes. Esta sociabilidad de carácter amistoso entre los tres creadores tuvo lugar tanto en el espacio público, como en el privado. De hecho, la situamos en un horizonte que engloba ambas realidades. Si bien Blasco instrumentaliza en diferentes coyunturas estas relaciones, sirviéndose del periodismo y la literatura, consideramos que la profundidad de éstas sobrepasa la oportuna campaña de un propagandista. Los nexos entre las tres figuras tienen la peculiaridad de extenderse a lo largo del tiempo, pasando por distintas fases de afecto y distanciamiento⁶⁷⁴. Por lo que se refiere a los contextos que envolvieron la organización y celebración de estos festejos laudatorios, hemos estimado que constituyeron una fuente de inspiración para la manufactura de diversos productos culturales de proyección simbólica.

El autor reivindica la veracidad de lo narrado en esta serie de artículos periodísticos, que sobrevuelan aspectos de intimidad con los que nutrir la fama. Algunos

amplio— es una ardua tarea, que observamos con cautela y no pretendemos simplificar, ni asumir como un propósito actual. Por el momento, la ubicamos fuera de nuestros objetivos y límites de interpretación. Así mismo, los afectos del sujeto, sus relaciones familiares y amistosas, los vínculos que abarcan las facetas más públicas y privadas del hombre —y que encuentra puntos de contacto con las otras figuras que nos ocupan— se conciben como un universo por explorar.

⁶⁷³El político republicano se habría referido a ellas como el «templo de la camaradería artística». VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977, p. 176. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Desde Madrid», *El Pueblo*, 1897.

⁶⁷⁴ La consulta de la limitada muestra de correspondencia cruzada que se conserva en la Casa Museo Blasco Ibáñez, la Casa Museo Benlliure y el Museo Sorolla nos llevan a suponer que sus vínculos llegaron a ser muy próximos en ciertas cronologías, hasta el punto de alcanzar lo afectuoso. Englobarían unos sentimientos que se extienden a sus familiares más próximos, puesto que también se han advertido sus huellas en la comunicación postal y en proyectos comunes. La presente investigación no tiene por objeto reconstruir esta red socioafectiva, pero advierte sus notables implicaciones en la gestación de representaciones sobre la notoriedad de estos creadores y proyectos de conmemoración. Consideramos que este conjunto de conexiones pudo tener puntos en común con otras redes y contextos en los que también estaban inmersos. En este sentido, resulta una tarea desbordante sólo el hecho de visualizar el amplio conjunto de relaciones con distintas entidades y grupos, con diferentes élites artísticas, políticas y culturales, tanto a nivel regional, nacional e internacional. A propósito de los vínculos entre los tres creadores, véase: *BSB Tres amigos valencianos (Benlliure, Sorolla y Blasco Ibáñez)*, Valencia, Ajuntament de València, 2013. El enfoque de esta publicación se beneficiaba de muchos trabajos que le precedían, sobre las relaciones artísticas que los habían vinculado al menos como tándem creador. Proporcionamos algunos ejemplos en lo relativo a los vínculos entre Blasco Ibáñez y Sorolla: TOMÁS, Facundo (ed.): «Prólogo», en BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La maja desnuda*, Edición de Facundo Tomás, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 9- 162; «Las relaciones entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 19-41; FAUVEY, Jordane: «Más que amigos: sobre la relación entre Joaquín Sorolla y Vicente Blasco Ibáñez», *Prometeo: Revista de la Casa-Museo Blasco Ibáñez*, 1 (2018), pp. 43-63.

remiten a lo que es propiamente individual, mientras que otros tienen implicaciones muy directas sobre la sociedad valenciana de la época. En el fondo, su relación con Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure abarca numerosos espectros⁶⁷⁵. También en el terreno de lo imaginario y en el de las aspiraciones. Incluso atañe al ámbito de lo creativo, a la elaboración de artefactos culturales sobre la notoriedad de esta figura, tanto en un sentido regional, como nacional.

Por ello, al intentar demostrar hasta qué punto era estrecho su vínculo, rescata todo tipo de anécdotas. Las recompone, las dinamiza, les aporta una carga emotiva y les insufla un atractivo. De algún modo, en los artículos que Blasco escribió durante esas semanas, se obtiene parte de esa lógica compuesta por agregado de productos. Consideramos que en su quehacer como propagandista se guarneció de unos instrumentos sugestivos. En realidad, el periodismo era sólo uno de sus recursos, que ejercía con clarividencia⁶⁷⁶. El diario *El Pueblo* actuó como lustroso artilugio, que no sólo descomponía misteriosos haces de luz en diferentes colores, a modo de prisma, sino que a su vez capturaba, esas proyecciones lumínicas efímeras que había elaborado, encerrándolas en materiales dirigidos al consumo de las masas. Se ofrecía un importante compendio de representaciones, en el que hoy es posible bucear con el fin de aproximarse tanto a elementos narrativos, como a unas imágenes concretas, sobre determinada noción de triunfo en la España del cambio de siglo.

⁶⁷⁵ La amistad entre estas figuras tiñe diferentes esferas de lo privado y de lo público. La instrumentalización en diarios como *El Pueblo* pudo verse estimulada por fines propagandísticos, especialmente en esta cronología. Por otro lado, discurren los vínculos y sociabilidades que los unen, las ambiciones e influencias compartidas, que no sim. Véase: SCHAPIRA, Nicolas : «Sociabilité, amitié et espace littéraire: Les lettres de Jean-Louis Guez de Balzac à Valentin Conrat», *Hypothèses*, 11 (1998), pp. 141-147, esp. p. 145.

⁶⁷⁶ A propósito de su actividad periodística: SMITH, Paul (ed.): *Contra la Restauración. Periodismo Político, 1895-1904*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978; LAGUNA PLATERO, Antonio: «Vicente Blasco Ibáñez, arquetipo del periodismo radical», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 131-143; BAS CARBONELL, Manuel: *Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo*, Valencia, Centre Cultural de la Beneficència, Diputació de Valencia, 1998. Sus propósitos divulgativos atraviesan su faceta como editor, que se irá desarrollando en las primeras décadas del nuevo siglo, consúltese la recopilación: ALONSO, Cecilio: «Acerca del entorno editorial y literario de Blasco Ibáñez en Valencia», en CHUST, Manuel (ed.): *De la cuestión señorial a la cuestión social*, Valencia, PUV, 2002, pp. 283- 304; LLUCH, Javier: «Los trabajos y los días de un escritor rocambolés», en MACCIUCI, Raquel (coord.): *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*, La Plata, Ediciones del lado de acá, Colección Ámbar, Literatura, arte, medios, cultura, 2010, pp. 81-100; ÍD: «Libros y edición: el libro, pedagogía y empresa», en *Blasco Ibáñez: 1867-1928*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat MuVI,M, 2012.

Epifanías

La envergadura del reconocimiento alcanzado por los dos artistas en París inspiró numerosos relatos, que ofrecían un balance sobre las últimas décadas del ochocientos y elaboraban sus vaticinios con la mirada puesta en el futuro. Aquellas crónicas del éxito revelaron los signos de un panorama prometedor en el arte. La notoriedad de estos creadores ocupó un lugar preminente en la producción de críticos y redactores durante algunos meses, que se refleja en la abundancia de artículos periodísticos al respecto. Así mismo, la publicación de composiciones líricas y de caricaturas, también son un buen indicio del auge de su notoriedad⁶⁷⁷. En el caso de Mariano Benlliure, las narraciones de estos episodios triunfales le cubrieron con el manto de la victoria, un valor seguro aferrado a su ser, que se afirmaba con los laureles obtenidos en los certámenes nacionales e internacionales a los que había concurrido en los años previos. No obstante, la distinción honorífica otorgada en 1900 motivó a la prensa española a compilar los halagos de los medios extranjeros con un ímpetu renovado, pues, se percibían como evidencias del triunfo. Una expresión certera, volcada en la durabilidad de las tintas del documento impreso extranjero, que aportaba mayor certidumbre y panorámica, mayor regusto al progreso de los europeos. Así lo reflejaba *La Época*, en un artículo en el que difunde las consideraciones del crítico de arte Arsène Alexandre, colaborador de *Le Figaro*⁶⁷⁸. En las décadas siguientes, también se advierte una permeabilidad de los juicios endógenos, merced a las colaboraciones de los periodistas españoles en los medios extranjeros⁶⁷⁹.

Los diarios valencianos fueron de los primeros en ofrecer muestras al respecto. *Las Provincias* reproducía las consideraciones de un periódico belga, *Guide Musical*, en el que se alababa la maestría del escultor, considerado un «artista perfecto» y un «pensador⁶⁸⁰». Unos días más tarde, Luis Morote publicaba en *El Pueblo* un artículo a

⁶⁷⁷ Enunciamos algunos ejemplos. A propósito de composiciones líricas: «Chismografía», *Mundo Naval Ilustrado*, 10 de junio de 1900, p. 18. Sobre caricaturas, véase: «Joaquín Sorolla», *El Cardo*, 15 de junio de 1900, p. 18; ASENSIO MÁZ, Ramón: «Desde París», *Madrid Cómic*, 30 de junio de 1900, p. 4. Puede consultarse en el Anexo. Somos conscientes de que el alcance de estas revistas ilustradas probablemente no tuvo la difusión que otros diarios de prensa generalista, con precios más económicos. En cualquier caso, como ya se ha dicho, por el momento no pretendemos ocuparnos del fenómeno de la recepción de estos productos culturales.

⁶⁷⁸ «El arte español en París», *La Época*, 19 de julio de 1900, p. 3. Para el anónimo articulista, Alexandre es casi un sinónimo de imparcialidad. Su condición de extranjero le permitiría «constatar que Benlliure ha llamado la atención de todos los artistas con sus obras».

⁶⁷⁹ A modo de ejemplo, citamos un artículo de Carlos Sarthou Carreres, sobre el alcance del renombre del escultor valenciano. El periodista destaca en qué medida el Grand Prix de 1900 elevó su reputación, que ya era muy buena en los certámenes europeos a finales del siglo XIX. SARTHOU CARRERES, Charles: «L'art génial du sculpteur espagnol Mariano Benlliure», *Revue du Vrai et du Beau*, 25 de octubre de 1929, p. 15.

⁶⁸⁰ «Mariano Benlliure y la prensa extranjera», *Las Provincias*, 25 de junio de 1900, p. 2.

propósito de la particular mención del escultor en *Le Figaro*, que había reparado en «Maniano Bellune», para dirigir sus felicitaciones al artista español por el busto de Henri de Lacaze-Duthiers⁶⁸¹. Aquel mismo día, el diario publicaba otro texto dedicado al pintor galardonado, en el que describía una anécdota postal, como prueba a «la popularidad y el renombre de Sorolla⁶⁸²». La petición del jienense Juan Manrique se enmarcaba en la emergente fama del artista en la última década, mediatizada en la prensa de la región y de alcance nacional. Era éste un signo endógeno de su notoriedad, un contrapunto a aquellas visiones exógenas del triunfo artístico, que los periódicos españoles traducían o citaban en cursiva, para no perder un ápice de la panorámica de los extranjeros. No obstante, lo uno y lo otro componía nuevas dimensiones del fenómeno que iba envolviendo a ambos creadores. Podría decirse que, en este marco, *El Pueblo* había sido uno de los diarios que más activamente contribuyeron a la visibilidad de estos relatos. Porfiaba en el reconocimiento del pintor en España, en que se le otorgase una medalla honorífica en los certámenes nacionales⁶⁸³. Este mérito no llegó hasta cuatro años más tarde, sin duda sugestionado por la distinción obtenida previamente en París para *Triste herencia*⁶⁸⁴.

En la última década del siglo, Blasco Ibáñez fue reclamando el lugar que a su juicio merecían estas figuras emergentes, a las que se iba asociando públicamente⁶⁸⁵. En

⁶⁸¹ MOROTE, Luis: «Maniano Bellune», *El Pueblo*, 29 de julio de 1900, p. ¿?

⁶⁸² CASTROVIDO, Roberto: «El superior pintor», *El Pueblo*, 29 de julio de 1900, p. 1. Se trataba de la petición de Juan Manrique que, por todas señas, había escrito «al superior pintor de cuadros que allá en Madrid». Desde Villanueva del Arzobispo, solicitaba al artista la ejecución de varias obras, en las que se representara «la creación, el paraíso terrenal, la adoración en Belén, las cuatro estaciones y otras novedades». La carta enviada a Madrid, fue redirigida luego a Valencia por la mediación de algún empleado de Correos, bien informado sobre el último viaje de Joaquín Sorolla. Ya que por aquel entonces el artista se había desplazado hasta la ciudad natal, con motivo de los homenajes previstos en su honor. Este hecho, tan inusual en su forma como fortuita en su recepción, fue interpretado por Castrovido –al menos públicamente– en la línea de una prueba sobre la emergente notoriedad del creador, incluso de las nuevas fórmulas de este fenómeno, que festoneaba los últimos contextos de éxito. Por la singularidad de este caso y el enfoque de Roberto Castrovido, que transgrede la mera narración de un hecho poco frecuente, lo hemos considerado muy revelador. No tanto porque pudiera ser un signo de lo que se publicaba en otros medios, ni porque nos haga suponer la existencia de gran cantidad de contenidos en esta línea, sino porque en sí mismo nos parece una perspectiva sugerente para incorporar en nuestro análisis. Especialmente, para un diario como *El Pueblo*, que durante años va a ocuparse de proyectar las carreras de ambos artistas, por difundir los signos de su fama.

⁶⁸³ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Crónica artística. Sorolla», *El Pueblo*, 5 de junio de 1897, p. 1. En este artículo Blasco enumera los talentos del pintor, aunque también reconoce que en esta ocasión es posible que Sorolla hubiera dirigido sus mejores obras a los certámenes de París y Berlín, en vez de a la Exposición Nacional de Madrid.

⁶⁸⁴ Carta de José Benlliure Gil a Joaquín Sorolla Bastida, 15 de mayo de 1901. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0569. En este certamen Sorolla también obtendría esta distinción por *Triste herencia*. «Actualidad española», *Caras y Caretas*, 15 de junio de 1901, p. 14.

⁶⁸⁵ Nos referimos a su firme apoyo en el proceso de consolidación como figuras públicas, al menos en su ámbito de acción, que en lo geográfico concentra sus principales resonancias en la región valenciana. Así mismo, advertimos su entusiasmo en el desarrollo de iniciativas relacionadas con lo artístico, al estilo del número extraordinario o el ya referido cartel anunciador de Sorolla. A propósito de las relaciones que se producían en el terreno de lo personal, si bien hemos advertido cómo fueron utilizadas a modo de fuente de

su empeño, construyó sus propios espacios de visibilidad, sirviéndose de los recursos que le ofrecía el diario de partido. Durante los meses en que residió en Madrid, su periódico anunció el proyecto de publicar un número extraordinario. Los contenidos que habrían de fascinar a sus lectores, promocionados en primera plana durante los días siguientes, revelaban la colaboración de artistas conocidos. Mariano Benlliure, Juan Antonio Benlliure y Antonio Fillol serían «garantía sólida de la belleza» del futuro número⁶⁸⁶. Al presentar tal aspiración para el goce estético, Blasco insistía en que sus firmas eran muy cotizadas «en la bolsa del arte⁶⁸⁷». De acuerdo a su potencial, se las ubicaba en primer lugar en las columnas publicitarias, por delante de escritores como Eusebio Blasco, Mariano de Cavia, Luis Morote y Teodor Llorente. Precisamente a los tres artistas colaboradores y a Joaquín Sorolla se les dedicaría en los próximos meses un retrato fotográfico y una semblanza en la sección «Galería popular», que empezó a publicarse en el otoño de 1897.

Sólo durante aquellos meses, estas columnas presentaron a más de una treintena de figuras tan dispares como Georges-Jacques Danton, Nicolás Salmerón, Ludwig van Beethoven y José María de Pereda⁶⁸⁸. La excepcionalidad femenina se abordó a partir de las trayectorias de dos conocidas escritoras, Emilia Pardo Bazán y Carmen Sylva, aunque en ésta última pesaba más la corona de reina consorte de Rumanía. La nómina total

legitimación de proyectos, consideramos que no siempre hubieron de coincidir con los propósitos y ambiciones que se desarrollaban en las dimensiones de lo público. Consideramos que los afectos no pertenecen únicamente a la intimidad del individuo, también se desarrollan y se expresan en plataformas para quedar a la vista del resto. En este sentido, la naturaleza y trayectoria de esos nexos –en ocasiones reforzados por una notable carga afectiva– nos resulta escurridiza, por las muchas variables que los conforman.

⁶⁸⁶ «El extraordinario de El Pueblo», *El Pueblo*, 20 de julio de 1897, p. 1. El diario adelanta las obras de estos artistas que van a ser reproducidas: Mariano, «De la Manigua a la feria»; Juan Antonio, «La Valenciana»; Fillol, «Dos de sol y uno de sombra». Sobre los anuncios, véase: *El Pueblo*, 23 de julio de 1897, p. 1. Contextualizamos, también, este tipo de colaboración en las voluntades divulgadoras del fundador del diario, en su convencimiento de los poderes sugestivos y comunicativos de la imagen, que se van a revelar también en su faceta como editor. SOLER NAVARRO, Joan Josep: «Blasco y Segrelles», *Arte y Libertad*, 2010, s.p. No queremos transmitir la falsa impresión de que el diario republicano sólo apoyaba con la visibilidad de su alcance a ciertos artistas de la región. Nuestro estudio se ocupa de las representaciones de Sorolla y Benlliure, pero advertimos esas otras lealtades y proyectos que se gestaron en relación a otros artistas, como el propio Antonio Fillol. De éste se habría dicho lo siguiente un año más tarde: «No se aviene Fillol, como la mayoría de las *celebridades* españolas, a pintar sin objeto, a dar pinceladas porque sí, sin otro propósito que obtener un efecto de óptica, pasajero, pueril. Satura nuestro paisano sus obras de lo que dijo con profundidad de concepto el ilustre Sorolla, de algo que no son colores, que no existe en la paleta y que, sin embargo, palpita en el conjunto: *la no pintura*». AZZATI, F: «Antonio Fillol», *El Pueblo*, 9 de diciembre de 1898, p. 2.

⁶⁸⁷ La importancia de los elementos visuales en este número se reforzaba con la obtención de fotgrabados de la revista *Blanco y Negro*.

⁶⁸⁸ Es decir, la sección sigue presentando a figuras de interés, que nos ayudan a seguir ciertos temas de actualidad, como el hecho de que, en noviembre de 1898, el escritor Isidoro Fernández Flórez habría ingresado en la Academia Española. «El nuevo académico. D. Isidoro Fernández Flores (Fernanflor)», *El Pueblo*, 15 de noviembre de 1898, p. 1.

modulaba los intereses del director del diario. Una mezcolanza de las afinidades republicanas, con creadores de una celebridad tan incontestable como la de Lord Byron. Convivían estos casos con personalidades de relevancia regional y otras, cuyo valor representativo aspiraba a expresar los talentos de la nación. Por aquel entonces, Blasco ya situaba a Benlliure y Sorolla a la cabeza de ese cuadro semiótico del valor nacional, al que aludía la autora de *Los pazos de Ulloa*⁶⁸⁹. En este sentido, en un artículo dedicado al pintor, refirió que «después de Mariano Benlliure, es hoy el astro de mayor magnitud en el cielo del arte⁶⁹⁰». Mientras que, en el que se le dedicaría meses después, en la sección de figuras notorias, se hizo hincapié en su imborrable marca en la posteridad, en los signos del que llegaría a hacer historia⁶⁹¹.

Al efectuar un análisis de las ya referidas crónicas del éxito, hemos identificado el poso de algunos discursos a los que se acogen las fuentes hemerográficas consultadas. De entrada, uno de los hechos más reseñables es la apropiación del triunfo individual, tanto por la región valenciana, como por la nación española. Concebimos estas reinterpretaciones de la victoria en la línea de procesos interconectados por numerosos agentes culturales y aspiraciones coincidentes. En definitiva, como realidades superpuestas en el tiempo y los espacios, que no remiten a esferas separadas e indisolubles, sino a unas marcas y artefactos integrados en la cotidianidad de los ciudadanos⁶⁹². Estas narraciones sugieren que aquello que sucede en Valencia, y atañe al arte valenciano, no se circunscribe a una especificidad irrelevante, a un reducto periférico. Por el contrario, se menciona como una muestra que puede ser representativa del arte patrio⁶⁹³.

A partir de los primeros días de junio, al pintor galardonado con un *Grand Prix* se le consideraría una «gloria» de las bellas artes españolas, mientras que su hazaña se interpretaba en clave de «triumfo nacional⁶⁹⁴». De hecho, ese artículo de *Blanco y Negro*, subrayaba en qué medida el arte español quedaba «enaltecido» por Sorolla, Blay y Benlliure, los tres artistas con distinción honorífica en el certamen. Al volver sobre lo

⁶⁸⁹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Crónica de arte. Mariano Benlliure», *El Pueblo*, 4 de junio de 1897, p. 1. En este texto, el articulista habría sostenido que, en virtud de sus numerosas victorias, el escultor debía colocarse «a la cabeza de los que marchan animosos a la conquista de la gloria».

⁶⁹⁰ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Crónica artística. Sorolla», *El Pueblo*, 5 de junio de 1897, p. 1.

⁶⁹¹ «Joaquín Sorolla», *El Pueblo*, 4 de noviembre de 1897, p. 1.

⁶⁹² FRADERA, Josep María: *Cultura nacional en una societat dividida: patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1988.

⁶⁹³ «Medallas de honor», *Blanco y Negro*, 8 de julio de 1900, p. 5.

⁶⁹⁴ Sobre la noción de gloria, véase: «Joaquín Sorolla», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio de 1900, p. 3. Respecto a la idea de un triunfo nacional, consúltese: «Joaquín Sorolla y Bastida», *Iris*, 23 de junio de 1900, p. 3.

escrito a propósito del reconocimiento extranjero de dos hijos de la región, podría considerarse que, los jubilosos sentimientos experimentados facilitaron una experiencia de cuasi redención nacional, en un contexto marcado por varias crisis⁶⁹⁵. El orgullo va a ser una emoción clave, a la que se remita de forma más o menos explícita, cuando se describan las trayectorias de ambos creadores. Aunque, por el momento, no tratamos de profundizar en este tipo de análisis, consideramos que fue un recurso habitual, empleado por diversos mediadores culturales. Especialmente, se implementó en ámbitos periodísticos y editoriales, con el fin de inducir a estas experiencias de apropiación e identificación⁶⁹⁶.

Satisface y es motivo hasta de orgullo ser compatriota de un artista tan eminente. En todo este siglo y en el anterior no ha habido un valenciano en la literatura, en la ciencia, en las armas, ni en la política, haya alcanzado una altura tan gigantesca como la de Mariano Benlliure en el arte. Hay que remontarse a los tiempos de Ribera para encontrar un digno compañero del artista moderno. La fortuna se juntó con el genio para protegerle. Casi no ha luchado con la adversidad; no ha visto negado su talento por la envidia. Era niño aún y ya era célebre: nació en la pobreza, pero fue rico apenas supo para qué servía el barro y el mármol⁶⁹⁷.

Al ser asimilado como propio, extensivo a las representaciones sobre el arte español, el éxito obtenido por Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure en París se interpretó como contrapunto, frente a ciertos relatos sobre lo decadente. El reconocimiento de sus hazañas constituyó la base para entretener estas narraciones. No requiere de una prospección meticulosa el hallazgo de referencias sobre la esforzada empresa, sobre la combinación de talentos con disciplinada laboriosidad que había puesto el nombre de la patria «a gran altura⁶⁹⁸». *El Día* insiste en que esta proeza habría despertado un sentimiento común de admiración por el denodado hacer, extensivo a todos los españoles. El mérito había conseguido otorgar una notable visibilidad a estos artistas en un certamen

⁶⁹⁵ ARCHILÉS CARDONA, Ferran: «Melancólico bucle: Narrativas de la nación fracasada e historiografía española contemporánea», en SAZ, Ismael y ARCHILÉS CARDONA, Ferran (coords.): *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 245-330. Al margen de estas miradas que la historiografía ha dirigido al pasado nacional, preocupándose por una decadencia endógena difícil de paliar, tomamos del profesor Archilés el planteamiento de que, en ocasiones, ciertos artefactos culturales producidos y difundidos en el marco regional resultaron un medio efectivo de experimentar la nación. ÍD: «“Hacer región es hacer patria”. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147. A partir de este marco teórico, en nuestra investigación sugerimos que posiblemente la celebración de homenajes, dedicados a hombres ilustres de la tierra, pudo actuar como un sugerente mecanismo nacionalizador. Pues, como hemos visto, sus trayectorias rápidamente fueron asimiladas a ciertos relatos narrativos sobre un ímpetu resiliente, que combinaba los valores primigenios de la esencia española con una voluntad regeneradora y de progreso.

⁶⁹⁶ Era, así mismo, una vía de hacer nación.

⁶⁹⁷ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Crónica de arte. Mariano Benlliure», *El Pueblo*, 4 de junio de 1897, p. 2.

⁶⁹⁸ «Mariano Benlliure», *El Día*, 23 de junio de 1900, p. 1.

de carácter «universal», en el que competían las principales potencias europeas. En este marco, su victoria no se interpretó como un suceso menor por la prensa nacional, sino como un verdadero hito, digno de los plácemes de «la Prensa⁶⁹⁹». Es más, se recibió con «alivio», pues aligeró una pesada carga⁷⁰⁰. De ahí que se pusiera tanto esfuerzo en ir recopilando los halagos de otros medios internacionales, tan escasos en los últimos tiempos.

Tanto los juicios procedentes del exterior como las crónicas redactadas por la prensa del país aludían, al menos de forma indirecta, al estado de las bellas artes españolas. Un aspecto sobre el que ya se había cuestionado Blasco Ibáñez, tiempo atrás. El propagandista deploraba la ausencia de «grandes hombres» que fueran capaces de «conmover al público y que merezcan el aplauso nacional⁷⁰¹». A su juicio, la patria adolecía de figuras representativas –masculinas– desde la década anterior. Como veremos después, este balance atento a los signos de la decadencia, pretendía señalar las claves para confiar en vías de progreso, unas pautas muy concretas que se encaminaban a un resurgir. Ante estas supuestas carencias, que en teoría atravesaban en mayor o menor grado los sentires colectivos, en las primerías del nuevo siglo van a elaborarse relatos sobre la representatividad de ciertos personajes, vinculados con el mundo de la cultura. Todos ellos tenían en común las marcas recientes del éxito internacional en sus trayectorias. Y, precisamente por ello, se convertirán en los candidatos idóneos para ser proyectados como símbolos de lo español.

Por esta vez – ¿qué hemos de hacerle? – quienes hacen sonar y resonar más gloriosamente el claro nombre de España en la enorme feria de París, no son Su Alteza el *Cantaor* (por todo lo alto), Su Majestad el *Mataor* (por todo lo bajo), ni Su Divinidad la *Bailaora* (por abajo y por arriba), sino lisa y llanamente Su Gracia la comedianta María y Su Verdad el pintor Sorolla⁷⁰².

Tan sólo un día después de la publicación de «El gran Sorolla», *La Época* difundía un sugestivo artículo en el que se había concluido que «la España artística no es otra cosa que la España de Sorolla y María Guerrero⁷⁰³». A la afamada actriz de teatro se le reconocía la encomiable labor de trabajar en el extranjero con arrestos y tesón.

⁶⁹⁹ «Nuestros artistas. Benlliure», *La Correspondencia militar*, 23 de junio de 1900, p. 3. Las congratulaciones fueron abundantes en diversos medios. Por poner sólo algunos ejemplos, véase: *Resumen de arquitectura*, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 1 de agosto de 1900, p. 116. En el que se habría acordado «felicitar a los artistas Sres. Sorolla y Benlliure por sus premios recibidos en la Exposición de París».

⁷⁰⁰ BLASCO, Ricardo: «La exposición», *La Correspondencia de España*, 9 de julio de 1900, p. 1.

⁷⁰¹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Crónicas de arte. La decadencia», *El Pueblo*, 2 de junio de 1897, p. 1.

⁷⁰² DE CAVIA, Mariano: «Chimet», *El Imparcial*, 15 de junio de 1900, p. 1.

⁷⁰³ «La Guerrero en París», *La Época*, 10 de junio de 1900, p. 1.

Presumiblemente, sus éxitos permitían actualizar las imágenes románticas típicas, que los extranjeros tenían por ciertas⁷⁰⁴. Incluso se dijo que hacía ver con sus triunfos la existencia de otras Españas, distintas a las de los mitos orientalizantes. En efecto, había otras realidades sociales y culturales que escapaban a esas narraciones legadas por los viajeros del ochocientos. No obstante, la afirmación también da pie a sostener que, con independencia a las continuidades y los cambios producidos en ese tejido sociocultural, se habían elaborado otros artefactos culturales, cuyas representaciones sobre lo español revelaban cambios en las fuentes de inspiración. Pese a las dudas que podía sembrar esta afirmación, lo cierto es que en la Guerrero se personificaba una doble excepcionalidad y anomalía.

La empresaria teatral fue una de las pocas mujeres que la prensa llegó a citar como símbolo de la revitalización. Era una creadora del arte español, que en los primeros días de junio se la citaba en términos de triunfo. Dando forma a la última noticia de actualidad, después de la victoria de Sorolla y del éxito que se auguraba a Mariano Benlliure. También en este caso, los elogios de la prensa francesa fueron reproducidos por publicaciones españolas, para dar una idea del talento sobresaliente de María Guerrero, que había sido instruida por la reputada actriz Teodora Lamadrid, muy conocida durante el Romanticismo⁷⁰⁵. Sirve como ejemplo las reproducciones de *Le Figaro*, que alababan su «naturalidad y sencillez» frente al estilo de otras dos renombradas maestras de la interpretación del momento, Sarah Bernhardt y Eleonora Duse. Las publicaba la *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*, que en una entrada superior también daba cuenta de las medallas honoríficas de los dos artistas plásticos en París⁷⁰⁶.

España, como decíamos recientemente, parece destinada a brillar en el Arte cuanto más descende en otros conceptos, y no deja de ser curioso ver cómo ahora, tres españoles, el pintor Sorolla y los escultores Benlliure y Blay, reciben, como si dijéramos, el bastón de mariscal en el imperio de las bellas artes, al mismo tiempo

⁷⁰⁴ ANDREU MIRALLES, Xavier: *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Taurus, 2016. En el segundo capítulo nos aproximamos a estas representaciones, que el profesor Andreu Miralles ha estudiado a lo largo de la trayectoria, y en el cuarto, volveremos sobre esta cuestión al adentrarnos en ciertos relatos sobre la muestra expuesta por Joaquín Sorolla en el salón Georges Petit durante 1906.

⁷⁰⁵ MENÉNDEZ-ONRUBIA, Carmen: «Tres actrices para el teatro de Galdós: María Guerrero, Matilde Moreno y Margarita Xirgu», en *Benito Pérez Galdós: La verdad humana*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 125-151. La bibliografía se ha ocupado de este tipo de figuras como una de las primeras manifestaciones del fenómeno de la llamada cultura de la celebridad ya en el siglo XVIII. A propósito del caso inglés, véase: NUSSBAUM, Felicity: *Rival Queens: Actresses, Performance and the Eighteenth-Century British Theater*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.

⁷⁰⁶ «Notas literarias», *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*, agosto - octubre de 1900, p. 394.

que los mejores críticos parisienses reconocen el grandísimo mérito de la señora Guerrero y Díaz de Mendoza⁷⁰⁷.

Pueden enumerarse textos de diversa naturaleza a propósito de un grupo de individuos pertenecientes al ámbito cultural español, que va a ser citado de forma recurrente por oradores y periodistas para mostrar los signos de un florecimiento, de una renovación de las figuras representativas nacionales. Sirve como ejemplo aquel discurso de José Canalejas, que vimos en el capítulo previo, pronunciado en el marco de un banquete a Luis Morote, del que *La Época* informaría cuatro años más tarde⁷⁰⁸. Según la muestra consultada, que en ningún caso ha de responder a un calco del clima esbozado por la totalidad de crónicas del momento (y menos aún a la realidad), la mayoría de estas personalidades habían nacido en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque también se celebraban con entusiasmo, a principios de siglo, los triunfos de un representante de la novela realista tan eminente como Benito Pérez Galdós⁷⁰⁹. Joaquín Sorolla, María Guerrero, Mariano Benlliure, Santiago Ramón y Cajal, Agustín Querol, facilitaron la evocación de un horizonte prometedor. Diversos medios periodísticos vieron en ellos a una suerte de cónsules, de «redentores», capaces de convertirse en la imagen de una nueva nación española⁷¹⁰.

Hace muchos años que España puede decir que sus éxitos en el mundo son obra exclusiva de algunos de sus hijos, pues mientras los Gobiernos —triste es decirlo— marchan de fracaso en fracaso, la vitalidad de la Patria se manifiesta en divorcio absoluto con los que la dirigen.

Un día es Echegaray quien disputa un premio codiciado por los maestros, otro Cajal, quien se hace admirar en Londres, otro Galdós quien consigue un éxito en París, y hoy, para nuestro gozo, es el eximio Querol quien, en gallarda liza, conquista las palmas de la gloria en reñida contienda con los escultores más famosos del mundo. ¡Bendito sea el arte, que hace vencedora a la bandera de la Patria!⁷¹¹

El triunfo artístico dio pie a la disociación de la podredumbre de aquellos elementos que presentaban una gran aptitud revitalizadora. Este hecho no se interpretó como un resultado azaroso y circunstancial, sino como la constatación de unas destrezas arraigadas al temperamento nacional, que afloraban en forma de talentos. En cualquier caso, la victoria de las bellas artes en un certamen internacional se opuso, casi como dicotomía, a otro tipo de triunfos. Nos referimos a los de tipo belicoso, si bien paradójicamente tomó de ellos buena parte de su léxico, que dio forma a toda clase de

⁷⁰⁷ MENDOZA, Carlos: «Benlliure», *Iris*, 7 de julio de 1900, p. 2.

⁷⁰⁸ «Noticias generales», *La Época*, 18 de abril de 1905, p. 3

⁷⁰⁹ Especialmente, tras la aparición de *Electra* (1901) su nombre será uno de aquellos que sugieren una revitalización nacional.

⁷¹⁰ MENDOZA, Carlos: «Benlliure», *Iris*, 7 de julio de 1900, p. 2.

⁷¹¹ «El triunfo de Querol», *Unión Ibero-Americana*, 1 de abril de 1902, p. 2.

metáforas. Ya habíamos advertido estos usos, su calado en las congratulaciones que Sorolla recibió en el mes de junio en los oficios del Ayuntamiento⁷¹². Sin embargo, no consideramos que el empleo de este tipo de retórica, que atraviesa las crónicas a propósito del éxito artístico, surja *ex profeso* en este marco laudatorio a principios del siglo XX. Por el contrario, ya existían precedentes que desbordan dicho episodio y la figura de los propios creadores, como se revela en la cita anterior, a propósito del escultor Agustín Querol. Así mismo, en 1895, cuando Sorolla obtuvo excelentes resultados en la exposición de París, fue retratado por Luis Bonafoux en términos de «guerrero», de conquistador, pues había logrado revivir «el genio de Hernán Cortés⁷¹³». Toda una hazaña de ímpetu y asedio, que conmovió a los visitantes del *Musée du Luxembourg* con *La vuelta de la pesca* (1894)⁷¹⁴. Esta clave fue la que se utilizó también para reparar en la trayectoria del poeta cubano José María de Heredia Girard, al que se consideraba digno descendiente de los arrestos del histórico explorador Pedro de Heredia.

En los años previos a la pérdida de los últimos territorios coloniales en América, se afianza la idea de que el empuje español no viene dado por las proezas de los soldados ni las de los políticos. La gallardía no va a reflejarse en el campo de batalla, como en la práctica anuncian las derrotas. Por aquel entonces, Blasco Ibáñez se oponía de forma sistemática a las políticas de los gobiernos de la Restauración, implementadas en la guerra de Cuba. Junto a sus colaboradores, utilizó *El Pueblo* como una tribuna de resistencia, siempre que la censura le permitió publicar sus enconadas críticas, valiéndose de metáforas y eufemismos, de la cobertura del anonimato y el pseudónimo⁷¹⁵. Reparamos en ello ahora, porque sus crónicas sobre artistas contemporáneos y sus balances sobre el estado de las bellas artes en España, difícilmente pueden dissociarse de los discursos articulados desde esta resistencia contumaz. Tampoco podría entenderse esta reubicación de las esencias patrias en el plano de la creación, de lo humanístico, de lo cultural⁷¹⁶. Una dimensión donde el genio y el arrojo, quedan a buen recaudo de la putrefacción. Desde *La Bandera Federal* ya se habían abordado los signos de la decadencia a partir de la idea de una nación exhausta.

⁷¹² Oficio del Ayuntamiento de Valencia, 16 de junio de 1900. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS2804.

⁷¹³ BONAFoux, Luis: «Sorolla-Heredia», *Heraldo de Madrid*, 2 de junio de 1895, p. 1.

⁷¹⁴ LÉONCE, Bénédite: *Le Musée du Luxembourg: les peintures*, Paris, H. Laurens Éditeur, 1912, p. 63.

⁷¹⁵ Probablemente, el trabajo de mayor actualidad a este respecto es el de Antoni Ferrando, que compara la producción de Teodor Llorente y Vicente Blasco Ibáñez: FERRANDO, Antoni: *Llorente i Blasco Ibáñez: entre la política i la literatura*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2021. A propósito de los efectos de la censura, véase: «Lo que nos falta», *El Pueblo*, 13 de diciembre de 1898, p. 1.

⁷¹⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «La política y el arte», *El Pueblo*, 18 de septiembre de 1897, p. 1.

Engendradora de muchos hijos en su juventud, a los que dio civilización y mostró el camino de la ciencia, pide a esas jóvenes repúblicas que sean ahora «el báculo de nuestra ancianidad⁷¹⁷». Años después, Blasco desarrollaría esta idea de una nación exhausta por la gestación de sus vástagos en «La madre de los gigantes⁷¹⁸». Las energías invertidas en los siglos anteriores se habrían transformado en agotamiento crónico en su política exterior, de forma evidente en la época de ese segundo imperialismo. Después del Tratado de París, *El Pueblo* abordó los signos de estancamiento, incluso reproduciendo los balances de otros medios europeos⁷¹⁹. A propósito de las causas, se reiteran los perniciosos efectos que durante siglos han provocado una monarquía centralista y la «intolerancia católica⁷²⁰». A ello había de sumarse los escasos indicios para abandonar una actitud de recelo. Limitadas muestras de hacendoso ímpetu en los últimos años y apenas alguna manifestación sobresaliente de destreza. Ésa era la auténtica desdicha, sobre la que se componían los abundantes discursos sobre la decadencia nacional.

[...] ¿qué debe importarnos, ni qué vale, ni significa, ni pesa, ni representa al lado de esa verdad inconcusa, fatal, terrible, y que no es otra que la que nos dice que somos un pueblo degenerado, envilecido, abyecto, inútil, inútil para todas las cosas, para el progreso, para el trabajo, para la lucha, para gobernarnos, para la paz, para la guerra, para pensar, para crear, para vivir...Somos incompatibles con la civilización, el adelanto nos estorba, la libertad nos ahoga, la ciencia nos fatiga, y cada día que transcurre damos un paso hacia atrás, atrás, siempre atrás⁷²¹.

Aquel otoño, en las páginas interiores de otro diario regional, *El Mercantil Valenciano*, se publicitaban los maravillosos efectos de un reconstituyente prodigioso. El tónico Koch prometía curar a los individuos enfermos de su debilidad. Combatía aquella dolencia invisible, «causa de todo⁷²²». ¿Se refería también el anuncio al origen de los males que aquejaban la sociedad? La nada que iba diezmando la demografía española –y europea– quizá podría remediarse, arrancarse de cuajo con aquel brebaje. El elixir de vitalidad estaba a la venta en boticas y droguerías «del mundo», por nueve pesetas. Sus ilustraciones, que acompañaban a un texto claro y divulgativo, detallaban cuan eficaz podía resultar. A la izquierda, un hombre enjuto aquejado de neurastenia, de dolencias digestivas, había perdido todo entusiasmo y era presa fácil del «aburrimiento», de la

⁷¹⁷ «El Brasil», *La Bandera Federal*, 26 de noviembre de 1889, p. 2 y 3.

⁷¹⁸ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «La madre de los gigantes», *El Pueblo*, 2 de junio de 1908, p. 1.

⁷¹⁹ «Nuestra regeneración según la *Pall Mall Gazette* de Londres», *El Pueblo*, 13 de diciembre de 1898, p. 1.

⁷²⁰ ESCUDER, José María: «El régimen de la degeneración», *El Pueblo*, 27 de febrero de 1898, p. 1.

⁷²¹ MARSILLACH, Adolfo: «Pueblo muerto», *El Pueblo*, 8 de agosto de 1898, p. 1.

⁷²² *El Mercantil Valenciano*, 9 de noviembre de 1900, p. 2.

impotencia sexual. Las mujeres de escasas carnes quedaban dominadas por el histerismo, que las condenaba a la esterilidad, a una anemia crónica, al llanto. Los vástagos de aquellas uniones eran ventrudos y encanijados, de extremidades enclenques. Nunca llegarían a desarrollarse. En contraste a estas imágenes demacradas, a la derecha, la lozanía y acomodo de los que consumían a diario el tónico, dejaba pocas dudas sobre ideal a alcanzar. Pese a la apariencia frívola de estas descripciones y la brevedad del anuncio, consideramos que es un retrato sugerente de aquella concepción nacional como organismo indispuerto, que obtenemos a partir de la suma de estos estereotipos. En lo relativo al tónico, por supuesto no era el único remedio que por aquel entonces se comercializaba en los diarios valencianos de principios de siglo⁷²³.

Si la debilidad era la causa de las numerosas dolencias de esos individuos extenuados, que los tónicos milagrosos se disponían a erradicar, podría decirse que, en el fondo, ésta no era más que un efecto de somatización. Al menos, así lo plantea *El Correo* durante la primavera. La fuente de todos los males, que producía la reiterada actitud de inanición, estaba provocada por una profunda angustia emocional. Unos sentires que, se consideran comunes a todos los españoles. Es decir, es su identidad nacional lo que lleva a experimentar estos sentimientos y los dirige a unas prácticas concretas⁷²⁴. El diario valenciano revela que había sido la «vergüenza» el auténtico desencadenante de la pasividad⁷²⁵. Este sentimiento de profundo «oprobio» marcaba un punto de inflexión, una ruptura. Significaba el fin de la confianza en una reputación pretérita, que hundía sus raíces siglos atrás. En teoría, ya no era posible recordar un pasado mítico y glorioso, teniendo presente episodios como el desenlace de la batalla de Cavite. Ni el modo en que se había planteado el conflicto, ni la movilización de tropas, nada de eso había resultado

⁷²³ La emulsión Scott se administraba contra la inapetencia de los niños y su semblante depauperado. «Manera de robustecer a los niños», *El Correo de Valencia*, 20 de abril de 1900, p. 2. A propósito de este tipo de anuncios milagrosos, consúltese: LAGUNA PLATERO, Antonio: *Salud, sexo y electricidad: Los inicios de la publicidad de masas*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2018, esp. pp. 143-150.

⁷²⁴ Hemos considerado que la noción de comunidad emocional actuaría de acuerdo a una experiencia común, mediante la que los individuos se reconocen en unos estereotipos y emociones asociados a cierta identidad nacional. En consecuencia, advertimos unos modos de relación y práctica, determinados por estos balances. Si bien la historiografía española ha trabajado en los últimos años en torno a proyectos de investigación que pivotaban sobre una de estas variables –la emoción como experiencia o como práctica–, consideramos que las aportaciones de ambos enfoques pueden resultar muy sugerentes para apuntar algún tipo de apunte en esta línea. Véase: MOSCOSO, Javier: «La historia de las emociones, ¿de qué es historia?», *Vínculos de Historia*, 4 (2015), pp. 15-27; LABANYI, Jo: «Doing things: emotions, affect, and materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol.11/3, september-december 2010, pp. 223-233; ANDREU MIRALLES, Xavier: «Nación, emoción y fantasía. La España melodramática de Ayguals de Izco», *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 65-92.

⁷²⁵ «Vivir del pasado», *El Correo*, 2 de mayo de 1900, p. 1.

honroso para medios opositores como *El Pueblo*⁷²⁶. Sin embargo, a pesar de este escenario, *La Época* va a subrayar, a finales del mes de junio, que «no todo ha sido ruina y muerte después de la derrota; no todas las leyendas han sido destruidas⁷²⁷». Se refería a la reciente adquisición de distinciones honoríficas en la sección de escultura de la Exposición Universal de París, por Miguel Blay y Mariano Benlliure. Respecto a las leyendas, consideramos que se concretaba en un clima de controversia, que atravesó la prensa española en el último año, después de que Emilia Pardo Bazán pronunciara su célebre conferencia en París, en abril de 1899⁷²⁸.

La condesa viajó a Valencia en dos ocasiones en el último año del siglo XIX. Tan absorbido como estaba por las elecciones municipales, *El Pueblo* apenas se pronunció en el debate a propósito de aquellas dos leyendas que había descrito para referir el estado de España. Por el contrario, sí se ocupó de narrar sus estancias en la ciudad y los contactos con el fundador del diario. Blasco dedicó un brindis a la célebre escritora, a la que consideraba una revolucionaria en la literatura al haber favorecido la entrada del naturalismo zolesco en España⁷²⁹. Así mismo, dijo de ella que era una de las tres personalidades que habrían de ocupar un asiento en «el templo de la inmortalidad⁷³⁰». A su juicio, las otras dos figuras serían Emilio Castelar y Santiago Ramón y Cajal. Un sugerente grabado en el paraninfo de la Universidad de Valencia ayuda a ilustrar la reproducción de su discurso durante la inauguración de curso del Ateneo Científico y

⁷²⁶ El periódico y el propio Blasco Ibáñez irán ajustando su posicionamiento sobre los proyectos imperialistas españoles, en definitiva, su opinión sobre el imperialismo, a lo largo del conflicto y en los años posteriores. Por el momento, no pretendemos, en absoluto, adentrarnos en un análisis de este tipo de discursos políticos. A propósito del honor, véase: WELSH, Alexander: *What is Honor? A Question of Moral Imperatives*, London, Yale University Press, 2008.

⁷²⁷ «Memorándum. Benlliure-Miguel Blay», *La Época*, 23 de junio de 1900, p. 1.

⁷²⁸ BURDIEL, Isabel: *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona, Taurus, 2019, p. 474.

⁷²⁹ A propósito de este brindis, véase: «Homenaje a la Sra. Pardo Bazán. Por telégrafo y teléfono», *El Imparcial*, 1 de enero de 1900, p. 3.

⁷³⁰ «La Sra. Pardo Bazán en Valencia», *Las Provincias*, 1 de enero de 1900, pp. 1 y 2.

Literario de la ciudad⁷³¹. Así mismo, las crónicas de la visita a Porta-Coeli, en el mes de diciembre, constituyen algunos de los episodios más significativos⁷³².

El triunfo de los dos artistas en París, lejos de apartarse de esa retórica belicosa, resignificó la noción de héroe y consiguió aportar una ilusión de continuidad a los relatos legendarios sobre el vigor nacional. Frente a la idea de una impotencia generalizada, el triunfo artístico ofreció un contexto favorable, en el que el genio creador permitía ser interpretado desde la perspectiva de una legítima superioridad, frente a las propuestas de otras potencias. Emergía como una fórmula de conquista de «imperecedera gloria⁷³³». Una suerte de alternativa con la que resarcirse después del desastre colonial, mediante la que también podían ser alabadas las actitudes gallardas y varoniles de sus artífices. Eran éstas otra clase de proezas, como la conquista de inusitados talentos, la capacidad de dominar un certamen y sugestionar a amplios públicos. Se trataba de conseguir el aprecio y la admiración, de alcanzar gran notoriedad, convirtiéndose en figuras representativas de la patria⁷³⁴. Desde los primeros momentos, las crónicas sobre el éxito en el certamen parisino estaban cuajadas de este tipo de términos. *El Mercantil Valenciano* se refirió a los dos creadores como «soldados», como «esforzados capitanes» que habían logrado imponerse en tierra extranjera y conmovieron su «inteligencia⁷³⁵».

⁷³¹ Había insistido en la importancia de «instruirse» como la medida más eficaz para la autoconservación nacional. «Discurso pronunciado por doña Emilia Pardo Bazán en la solemne inauguración de curso del Ateneo Científico y Literario verificada en el Paraninfo de la Universidad de Valencia la noche del 29 de diciembre de 1899», *El Pueblo*, 30 de diciembre de 1899, p. 2. Indirectamente, en este discurso la escritora no sólo aludía a la necesidad de combatir el analfabetismo, la ignorancia y la transmisión de la cultura patria a través de la escuela. La transmisión de esta suerte de diagnóstico de los males de la patria afirmaba su condición de mujer escritora, tal y como han sugerido diversos estudios a propósito de su figura. KIRKPATRICK, Susan: «Emilia Pardo Bazán: la ambigüedad de una mujer moderna», en PÉREZ LEDESMA, Manuel y BURDIÉL BUENO, Isabel (coords.): *Liberales eminentes*, Madrid, Marcial Pons, 2008, pp. 369-386; ARESTI ESTEBAN, Nerea: «El feminismo de Emilia Pardo Bazán», en BURDIÉL BUENO, Isabel (coord.), *Emilia Pardo Bazán: El reto de la modernidad*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2021, pp. 76-89.

⁷³² Por aquel entonces *El Pueblo* ha adquirido una máquina rotativa, que según indica *El Liberal*, le permitirá acentuar el hecho de ser «uno de los periódicos de más lectura en España». «El Pueblo, de Valencia», *El Liberal*, 2 de enero de 1900, p. 2; «Con rotativa», *El Pueblo*, 30 de diciembre de 1899, p. 3. El diario valenciano anunciará en los últimos días de diciembre su nuevo formato, a modo de reclamo. En este marco contextualizamos la difusión del grabado de la conferencia de Pardo Bazán en la Universidad de Valencia. Así mismo, se habría reproducido también el discurso que la escritora pronunció. Véase: «Discurso pronunciado por doña Emilia Pardo Bazán en la solemne inauguración de curso del Ateneo Científico y Literario verificada en el Paraninfo de la Universidad de Valencia la noche del 29 de diciembre de 1899», *El Pueblo*, 30 de diciembre de 1899, pp. 1 y 2. A propósito de la visita a Porta-Coeli y las diferencias entre Blasco Ibáñez y el doctor Moliner, después de que éste último hubiera conseguido el favor de la reina regente. ROCA RICART, Rafael (ed.): *Teodor Llorente: obra valenciana completa*, Valencia, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2013, p. 757.

⁷³³ «Homenaje a Benlliure y Sorolla», *El Mercantil Valenciano*, 30 de julio de 1900, p. 1.

⁷³⁴ CASTROVIDO, Roberto: «El superior pintor», *El Pueblo*, 29 de julio de 1900, p. 1.

⁷³⁵ UN VALENCIANO: «Benlliure y Sorolla», *El Mercantil Valenciano*, 24 de junio de 1900, p. 1.

Grandes expectativas se tenían del escultor. Es más, en la «Galería popular» que *El Pueblo* iba componiendo en 1897, ya se había bautizado a Mariano Benlliure como «capitán general». Un grado que enaltecía su medalla de honor en la Exposición Nacional de Madrid, obtenida en 1895 con la estatua del escritor Antonio Trueba⁷³⁶. Así mismo, el diario asegura a principios de junio de 1900 que la medalla de honor obtenida en Francia en el certamen universal «es algo así como el tercer entorchado de capitán general de la pintura⁷³⁷». Estas distinciones hacían las veces de galones, de medallas que los distinguieron como eximios representantes del arte español⁷³⁸. Resulta llamativo que, durante la pérdida de los últimos territorios del imperio, el escultor se conciba como un prodigio, que llega a ostentar el grado supremo en la jerarquía militar. En este marco contextualizamos también las reinterpretaciones de su notoriedad, de carácter internacional, tras los nombramientos como caballeros de la *Légion d'Honneur* en 1901⁷³⁹. Diríase que, en el fondo, tales victorias artísticas pudieron relatarse como episodios de lances de honor, como un duelo contra el oprobio, que enfrentaba a estos y otros representantes de la cultura española con sus homónimos europeos⁷⁴⁰. El triunfo no aludía a la brutalidad de la carga, tanto como a la maestría de un hábil espadachín, que maravillaba por sus artísticas elaboraciones. Sirve como ejemplo la siguiente composición lírica, publicada en *Madrid Cómic*o:

Vencimos... y en silencio, sin gritos ni bambolla;
vencimos en combate sangriento y desigual
llevando por bandera que al enemigo arrolla

⁷³⁶ «Mariano Benlliure», *El Pueblo*, 1 de noviembre de 1897, p. 1. Por lo que respecta a la concesión de la medalla: MONTOLIU, Violeta: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 83.

⁷³⁷ «El triunfo de Sorolla», *El Pueblo*, 8 de junio de 1900, p. 1.

⁷³⁸ Insistimos en que, al plantear afirmaciones de este tipo, contemplamos a las figuras que nos ocupan disueltas en un horizonte amplio. No son las únicas muestras, quizá tampoco las más sugerentes o llamativas, pero sí unos casos de estudio que nos instan a considerar las interpretaciones de su éxito artístico a finales del siglo XIX. Especialmente, por sus implicaciones en términos de representatividad y capacidad de agencia.

⁷³⁹ «Les croix de la Légion d'Honneur», *Le Figaro*, 15 de marzo de 1901, p. 3 ; *Le Progrès artistique*, 21 de marzo de 1901, p. 34 ; «Les Décorations de l'Exposition Universelle», *La Chronique des arts et de la curiosité*, 23 de marzo de 1901, p. 91.

⁷⁴⁰ A pesar de que las figuras de María Guerrero y Lucrecia Arana van a incorporarse a esos relatos sobre el inusitado triunfo y la palingenesia, constituyen ejemplos de excepcionalidad. Se considera que la anhelada revitalización nacional y el progreso serían conquistas ligadas a notorias virilidades. MOSSE, George: *La imagen del hombre: la creación de la moderna masculinidad*, Madrid, Talasa, 2001; STARCK, Kathleen; SAUER, Brigit (eds.): *A Man's World? Political Masculinities in Literature and Culture*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publisher, 2014; ARESTI, Nerea y MARTYKÁNOVÁ, Darina: «Masculinidades, nación y civilización en la España contemporánea: introducción», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39 (2017), 11-17. A propósito de esta cultura del honor –también en lo relativo a la literatura y el periodismo–, si bien no es nuestro objeto de estudio, aludimos a una publicación con sugerentes aportaciones a los estudios culturales. Consúltese: SÁNCHEZ, Raquel y GUILLÉN BERRENDERO, José Antonio (coords.): *La cultura de la espada: De honor, duelos y otros lances*, Madrid, Dykinson, 2019.

un bronce de Benlliure y un lienzo de Sorolla;
un colorista insigne y un escultor genial.

Los que en España suelen gritar con loca furia
y hablando del Gobierno maldicen su país
es justo que ahora sepan, en pago á tanta injuria,
que aún dan de vez en cuando las márgenes del Turia
artistas cuyas obras se premian en París⁷⁴¹.

Como hemos indicado, al citar el artículo sobre Agustín Querol, no consideramos que esta retórica marcial, este modo de interpretar determinados éxitos artísticos y culturales, se restrinja a las figuras que nos ocupan. Mantenemos la premisa de que su tratamiento no es más que la huella de ciertos debates, que atraviesan a la sociedad del momento. Unos que se cuestionan por la autenticidad de las esencias patrias, por sus orígenes y durabilidades en el tiempo. Este clima de controversia es un escenario que revela evidentes preocupaciones por el lugar de la España del cambio de siglo en la política internacional. Unos temores que, entre otras variables, están azuzados por una agitación intestina a propósito de la revitalización de una suerte de ideales que nutrirían masculinidades honorables en la modernidad⁷⁴². Estos nuevos prototipos admirados se

⁷⁴¹ ASENSIO MÁS, Ramón: «Desde París», *Madrid Cómico*, 30 de junio de 1900, p. 4. A propósito de esta revista y las representaciones de una masculinidad en crisis, véase: PAREDES MÉNDEZ, Francisca: «Madrid Cómico 1895-1898: Visiones de masculinidad y decadencia de un Imperio», *Anales de la literatura española contemporánea*, 4 (2016), pp. 1109-1127.

⁷⁴² Los efectos del desastre colonial, de la crisis del 98, tiñen las representaciones sobre los modelos de masculinidad preexistentes. En esta línea, se había dirigido la célebre conferencia de Emilia Pardo Bazán en París. Superar la «apoteosis incondicional del pasado» y no dormirse en los laureles. A: «Conferencia de la señora Pardo Bazán», *El Imparcial*, 19 de abril de 1899, p. 1. Estos ideales y modelos de masculinidad convivirían en oposición a otros. Aunque tratarían de aglutinar las esencias y principios patrióticos del pueblo español, revelan las marcas sociales, políticas, culturales, étnicas y religiosas. ARESTI, Nerea: «A la nación por la masculinidad. Una mirada de género a la crisis del 98», NASH, May (ed.): *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pp. 47-74; ÍD: «La hombría perdida en el tiempo. Masculinidad y nación española a finales del siglo XIX», en ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio (ed.): *Hombres en peligro: Género, nación e imperio en la España del cambio de siglo (XIX-XX)*, 2017, pp. 19-38; ÍD: «La historia de género y el estudio de las masculinidades. Reflexiones sobre conceptos y métodos», en GALLEGO FRANCO, Henar (ed.): *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género*, Granada, Comares, 2018, pp. 173-194. Las nuevas virilidades sentaban las bases de un proyecto de regeneración patriótico. La noción de masculinidad nacional, de la que se sirve en esta última publicación Nerea Aresti, resulta un punto de encuentro para numerosas investigaciones, que abordan el análisis de procesos en relación a las categorías de nación y de género, con la cautela de evitar las notas esencialistas. NAGEL, Joan: «Masculinity and Nationalism: Gender and Sexuality in the Making of Nations», *Ethnic and Racial Studies*, 21 (1998), pp. 242-269. Un reciente estudio sobre la crisis de virilidad finisecular, podría ser: CASTRO DEVESA, David: «La corrida de toros en los proyectos de regeneración de la masculinidad nacional (1898-1923)», *Ayer*, 121 (2021), pp. 197-223. En nuestro trabajo, preferimos contemplar una pluralidad de estos ideales y modelos de masculinidad, en relación a las diferentes vías de alcanzar una condición honorable a principios del siglo XX. Ello nos permitirá aproximarnos a sus representaciones simbólicas, en pugna con otras opciones, por ejemplo, en el espectro noventayochista. Navegamos en torno a este concepto historiográfico, pero probablemente nuestras limitadas aportaciones no encajan completamente ahí a la altura de 1900. Consideramos que, en las décadas siguientes, el auge de la notoriedad de Blasco Ibáñez, Sorolla y Benlliure en ámbitos culturales, sí puede favorecer la articulación de esa clase de modelos de virilidad, capaces de nutrir, de forma notable, cierto ideal de masculinidad nacional.

proyectarán de acuerdo a cierto valor representativo de las esencias patrias. Constituidos como nuevos emblemas del triunfo, acabarán constituyendo una vía para hacer nación. Todo ello nos remite a una extensa bibliografía sobre una coyuntura crítica, de superposición de crisis⁷⁴³. Sin embargo, nuestro enfoque sólo pretende insistir en que existieron determinados lenguajes, productos discursivos y visuales, a propósito de estas reinterpretaciones del triunfo, que impusieron unas perspectivas concretas al tratamiento del pintor y escultor valencianos, especialmente al ser mediatizadas.

Más que como una singularidad, nos aproximamos a estos personajes con la intención de abordar unos casos de estudio, que en todo momento nos remiten a fenómenos de más amplio espectro. De hecho, como hemos referido, ni siquiera este tándem creador que componen Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure puede concebirse de forma aislada, pues, son los integrantes de una suerte de grupo, que atrae grandes esperanzas de progreso. Sobre ellos planea la posibilidad de articular una imagen de panteón nacional, de nuevo cuño, que permitiría combinar ciertos símbolos y representaciones del ochocientos, con otros en relación al nuevo siglo. Acompasando tradición y modernidad, continuidades y cambios. Quizá, como veremos a continuación, una de las particularidades de este binomio es que resulta un nexo clave entre lo aparentemente local y lo que está llamado a ser universal. Ambos artistas transitan estos vasos comunicantes con agilidad, en la búsqueda más o menos consciente de esencialismos y sus respectivas proyecciones.

Como si un trastorno miope remitiera, parecía que entonces se advertían las raíces del auténtico valor nacional en todo su esplendor. En agosto de 1900 *Heraldo de Madrid* publicó un artículo titulado «Regionalismo racional⁷⁴⁴». Era un texto anónimo que revisaba el pasado siglo XIX. En pocas líneas trataba de historiar una centuria de

⁷⁴³ Insistimos en el carácter inabarcable a propósito de una crisis europea *fin de siècle*, así como lo relativo a la llamada crisis del 98 en España. Por referir sólo algunos trabajos, véase: CALVO CARILLA, José Luis: *La cara oculta del 98: místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998; NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael: *El peso del pesimismo: del 98 al desencanto*, Madrid, Marcial Pons, 2010; PAN-MONTOJO, Juan: *Más se perdió en Cuba: España, 1898 y la crisis fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1898; FOX, Inman: *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988; TRAPIELLO, Andrés: *Los nietos del Cid*, Barcelona, Planeta, 1997; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: *El desastre en sus textos: la crisis del 98 vista por los escritores coetáneos*, Madrid, Akal, 1999; VARELA, Javier: «Crisis de la conciencia nacional en torno al 98», en DE BLAS GUERRERO, Andrés; MORALES MOYA, Antonio y FUSI, Juan Pablo (dirs.): *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013, 543- 562. A propósito de la debacle del imperio, véase: BLANCO, Alda: «El fin del imperio español y la generación del 98: nuevas aproximaciones», *Hispanic Research Journal*, 4.1 (2005), pp. 3-18. Sobre las miradas autocompasivas de las crisis nacional: ÁLVAREZ JUNCO, José: *Qué hacer con un pasado sucio*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2022.

⁷⁴⁴ «Regionalismo racional», *Heraldo de Madrid*, 13 de agosto de 1900, p. 1.

continuas «metamorfosis», en la que se habían ido disolviendo las huellas del Antiguo Régimen. Muchos habían sido los elementos disruptivos en la marcha del progreso, las rémoras y convulsiones políticas. Sin embargo, ninguno de los episodios sobre guerras civiles, revoluciones y pronunciamientos militares, se abordaba en profundidad. Nada de aquello excedía la fórmula de un conciso preámbulo. En realidad, el articulista pretende sacar a la luz los peligros de un «regionalismo insensato», separatista, frente a otro que honraba a la «patria grande». Si el primero era considerado un vestigio del caciquismo, un síntoma de la morbilidad «de la España antigua que se hunde», se decía que las muestras de encomio organizadas en Valencia, en reconocimiento a los triunfos de Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, eran los signos de un regionalismo racional.

Enaltecer con solemnidad la victoria de dos hijos de la tierra natalicia se convertía en un medio de honrar a la ciudad, así como una prometedora vía para el resurgir nacional. Acaso la España moribunda y maltrecha «resucita» en el talento de sus hombres de ciencia y del arte. Si Valencia celebraba las victorias de un escultor y un pintor de notable renombre, Aragón hacía lo propio con respecto al doctor Ramón y Cajal. Unos y otros quedaban retratados en esta crónica apresurada como otro tipo de obreros, los de «la inteligencia», que, si bien estaban muy lejos de experimentar las condiciones de vida de las clases trabajadoras, destacaba en ellos su laboriosidad como un rasgo de un común temperamento, de un ímpetu imborrable. A juicio del anónimo articulista, éstas eran las últimas huellas de la grandeza y buen nombre de España, que habrían sobrevivido a las convulsiones del fin de siglo. Quizá, en las proezas de aquellos hombres de cultura «quedaba la patria».

¡El ave fénix surge radiante de sus propias cenizas...!
En el Gran Certamen de París se oye la voz de España, pero no la voz apagada de un moribundo, sino la voz potente de un pueblo lleno de energías y rebosando vida. Cajal, Benlliure, Sorolla, Blay y otros no menos ilustres, al colocar sus esclarecidos nombres a envidiable altura dicen al mundo:
¡Existe España, pero no la que tú conoces; la descubridora y conquistadora de un mundo, la vencedora en cien batallas, pertenece ya a la Historia: esa es la España de ayer! ¡La España que existe es la del mañana, patria del talento y del trabajo, la que, dentro de muy poco tiempo, será más grande, mucho más grande que la que ayer asombró a la Historia...! ¡Espera...!⁷⁴⁵.

Si no nos confunden nuestras sospechas, ahí quedaba también retratado el autor del artículo. Luis Morote había reproducido algunos fragmentos para el diario madrileño de una obra suya, que se publicó aquel mismo año. En el prólogo a *La moral de la derrota*

⁷⁴⁵ «¡Adelante!», *Unión Ibero-Americana*, 30 de enero de 1901, p. 12.

(1900) había revelado a los lectores sus impresiones como testigo, como corresponsal en Melilla y en la guerra de Cuba. Confiesa que su hacer en aquellos contextos rebasó la mera transmisión de noticias, al intervenir de lleno en la elaboración discursiva de aquella «trama de la gran desventura de la patria⁷⁴⁶». Pretendía legar el recuerdo, las experiencias de «los desengaños», que pesaban sobre la debacle colonial, como didáctico ejemplo con el que propiciar algunos aprendizajes⁷⁴⁷. Al recordar una escena entre el duque de Aumale y el mariscal François Achille Bazaine, en el marco de un consejo de guerra, había citado aquel lema sobre la pervivencia de la patria.

Esta anécdota sobre la derrota francesa en Sedán, también había sido referida en el mes de enero por la revista *La Nación militar*, que reproducía fragmentos del periódico francés *Le Matin*⁷⁴⁸. Era una afirmación cautelosa la de Morote, una analogía para sorber con la dosis de nostalgia adecuada. Deslizaba la advertencia de que ya no podían restaurarse los dominios territoriales previos. La realidad pretérita se había extinguido, no había forma de conjugarla en presente continuo y harían bien en olvidarla. Resultaba un verdadero lastre el vivir del recuerdo. Coincidió en este punto con lo dicho por la condesa de Pardo Bazán. Aquella leyenda dorada no podía tenerse por un desiderátum, que dinamitara las oportunidades de progreso⁷⁴⁹. El porvenir requería de otras aspiraciones, aunque, en el fondo, la sombra del imperio no desaparece de los discursos contemporáneos, sino que va a ir articulándose de acuerdo a patrones distintos.

Por lo que se refiere a estas fórmulas de regionalismo, que se conciben como agregado dentro del gran marco nacional, se les reserva un cometido dinamizador, una vía para diluir las sombras del desastre⁷⁵⁰. El federalismo de Vicente Blasco Ibáñez había ubicado, precisamente en este punto, sus balances sobre la situación de las bellas artes españolas. Cuando en el marco de su estancia en Madrid se pregunta «¿qué grandes hombres han salido?⁷⁵¹» en las últimas dos décadas, no hace sino reescribir el interrogante

⁷⁴⁶ MOROTE, Luis: *La moral de la derrota*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de G. Juste, 1900, p. 6.

⁷⁴⁷ MOROTE, Luis: *La moral de la derrota*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de G. Juste, 1900, p. 11.

⁷⁴⁸ «Anécdota histórica», *La Nación Militar*, 28 de enero de 1900, p. 456.

⁷⁴⁹ MALDONADO MACANAZ, Joaquín: «Dos leyendas», *La Época*, 20 de abril de 1899, p. 1.

⁷⁵⁰ Nos referimos a los diferentes discursos –no siempre coincidentes– a propósito de un regionalismo que garantice el retorno a unas esencias primigenias, a un temperamento erosionado por efecto de agentes ralentizadores y que inducen a un letargo del ánimo nacional. Aunque es posible identificar similitudes en los escritos periodísticos y de ensayo de escritores contemporáneos –próximos a los círculos blasquistas–, insistimos en el carácter heterogéneo de estas propuestas de revitalización, así como en sus respectivas percepciones y concepciones, a propósito de lo provincial-regional, lo nacional y lo imperial. No pretendemos profundizar en este tipo de análisis, pero sí contextualizar el alcance de ciertas interpretaciones sobre el triunfo de los dos artistas valencianos.

⁷⁵¹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Crónicas de arte. La decadencia», *El Pueblo*, 2 de junio de 1900, p. 1. En este artículo Blasco afirma que se ha querido hacer de España un país de eunucos. Tan crítica ha de ser

necesario para ir enumerando los males de la nación, que a su parecer atenazan la creatividad. Como articulista argumentaba que, desde que se hubiera restaurado la monarquía borbónica, imperaba un marco restrictivo. Éste habría sido el responsable de inducir a un estado de entumecimiento y letargo, a una sedación de los instintos. El político republicano Fernando Gasset recurría a la fórmula de una inquietante atonía para definirlo⁷⁵². Adormecidas las masas, aplacado el ímpetu de resistencia, se había emponzoñado una de las esencias del pueblo.

El principal signo era un quebranto de «la virilidad de la raza», que convertía a España en el país «más débil y embrutecido de Europa». Un año más tarde, Adolfo Marsillach se hacía esta misma pregunta, si bien su conclusión era bastante más sombría con respecto al ánimo nacional: constataba un deceso⁷⁵³. Mirando al porvenir, el dibujante José María Cao Luaces imaginaba al nuevo siglo como una criatura macrocefálica. El desmesurado cerebro estaba congestionado por afectos y aspiraciones. Marcaban su rumbo según una pulsación vivificadoras. Aquel hombrecillo enjuto, aquejado por una astenia persistente, se desplazaba en su artilugio volador. Pese a que parecía consumido por las afecciones endémicas, recrudescidas por las crisis finiseculares, se había adaptado a los nuevos tiempos, metamorfoseando su estado de displicencia. Diríase que estaba fascinado por los ingenios de la ciencia y la tecnología⁷⁵⁴.

Con suerte, alguna región española resultaba inmune a este clima generalizado de resignación y decaimiento. La preeminencia de los artistas valencianos en los certámenes nacionales e internacionales, durante la última década, hace que Blasco considere a esta tierra como una excepcionalidad prometedora. Un reducto resistente que no ve mermado el uso del raciocinio, ni la inteligencia artística⁷⁵⁵. Aquella sensibilidad, que

su situación que, presumiblemente, se la está comparando ya con lo que ocurre en los confines de Occidente. Por el contrario, el articulista insiste en que el panorama español está muy lejos de la posición de otras potencias como Turquía, a la que augura la victoria en el conflicto con Grecia. Frente a este horizonte esperanzador, remarca un: «Ya no somos nada. El frío y la muerte se han apoderado de todas las manifestaciones de la vida nacional». Tiempo atrás, el diario republicano todavía se esmeraba en defender los arrestos patrios: «Somos el pueblo más viril de Europa y de América y de todo el mundo, y es una vergüenza que nos dejemos gobernar por eunucos». Véase: «Aunque no quiera el gobierno», *El Pueblo*, 24 de abril de 1898, p. 1. Ese mismo día se publica otro texto anónimo para sortear a la censura, en el que se dice: «El pueblo español en masa acredita con su desbordante entusiasmo el fuego de esta raza indomable, a la que gobernantes afeminados creían degenerada». Consúltese: «¡Viva España con honra!», *El Pueblo*, 24 de abril de 1898, p. 1. El título de este último artículo remite a la Gloriosa, a la debacle de un mito, cuyo ímpetu revolucionario había quedado devastado en Cuba. Uno de los símbolos del oprobio –que utiliza este diario– es el vapor que sirvió en 1868 para trasladar al general Serrano y que ahora había sido tomado por el ejército estadounidense.

⁷⁵² GASSET, Fernando: «Para El Pueblo “Sin ideal”», *El Pueblo*, 30 de diciembre de 1899, p. 3.

⁷⁵³ MARSILLACH, Adolfo: «Pueblo muerto», *El Pueblo*, 8 de agosto de 1898, p. 1.

⁷⁵⁴ CAO: «El siglo XX», *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901, p. 27.

⁷⁵⁵ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Nuestros artistas», *El Pueblo*, 11 de junio de 1897, p. 1.

presumiblemente distinguía a este pueblo, inspiraba las pasiones y proyectos de sus creadores. Incluso, se convertía en un brioso acicate de sus agencias. Habiendo saboreado el autor de *Triste herencia* las mieles del éxito en París, Blasco reveló una de sus máspreciadas aspiraciones en «El gran Sorolla». Se trataba de un proyecto personal del eximio artista, que tenía como fin un proyecto revitalizador. La confesión se desgaja de un conjunto de impresiones íntimas sobre las preferencias de Joaquín, que sobrevuelan aspectos sobre su prosperidad, sobre su residencia soñada. El pintor aspiraba a construir una casa a la orilla del Mediterráneo. Sería un espacio de reunión para la creación plástica y literaria, donde se congregara «una colonia» artística, abierta a la inspiración del natural. Aquello permitiría materializar un ideal acariciado, «hacer de Valencia una Atenas», una mediterránea, que sugestionara a un estado de regeneración al resto de España. Este texto del propagandista llegó a ser reproducido, días más tarde, por otros medios madrileños, como el semanario *Las Dominicales del Libre Pensamiento*⁷⁵⁶.

Dos años antes, el propio Blasco Ibáñez también había elaborado una propuesta de dinamización en su programa político. Contemplaba la posibilidad de organizar una liga valenciana, mediante la que combatir los grandes males de la nación, «las tres divinidades negras⁷⁵⁷». Se refería a la ignorancia —producto del analfabetismo—, las argucias de caciques en la política y la desidia. En este artículo, redactado en el otoño de la resignación, el republicano insta a la defensa de los intereses valencianos, como una fórmula de asociación que fortalezca la provincia, que haga por superar las diferencias en materia de política nacional. Para promover estas adhesiones, Blasco apela a un componente ubicado en la privacidad de los individuos y que, en teoría, es compartido por todos. Se refiere al «afecto íntimo a la ciudad», al conjunto de percepciones, recuerdos y elementos culturales que articulan los sentimientos respecto al espacio regional⁷⁵⁸. Se ha considerado que esta propuesta fue muy excepcional en el programa político del propagandista republicano. En la práctica, se había distanciado desde hacía años de los círculos *ratpenatistes* y de defensa de la lengua catalana⁷⁵⁹.

⁷⁵⁶ «Triunfo del arte valenciano», *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 14 de junio de 1900, p. 2, esp. p. 2.

⁷⁵⁷ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «La liga valenciana», *El Pueblo*, 14 de noviembre de 1898, p. 1.

⁷⁵⁸ Los afectos están en la base de los vínculos entre el individuo y la tierra. Blasco no sólo concibe — y se refiere— a los valencianos como aquellos que pertenecen a ella por nacimiento, sino también a los que residen, fruto de fenómenos migratorios. Éstos habrían creado «afecciones» en el lugar. Se refiere a vínculos personales, familiares; también, a los que remiten a los espacios.

⁷⁵⁹ BAYDAL, Vicent: «Blasco Ibáñez i la identitat col·lectiva valenciana: una relació en qüestionament», *Prometeo: Revista de la Casa Museo Blasco Ibáñez*, 2018, p. 178; FERRANDO, Antoni: *Llorente i Blasco Ibáñez: entre la política i la literatura*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2021, esp. pp. 132-148.

En cualquier caso, no deja de ser destacable la apuesta por un fortalecimiento nacional, a partir de «un saludable baño de regionalismo». Dicho de otro modo, se desvelaba una pauta de dinamización a partir de las actuaciones sobre «la provincia». Por otro lado, el artículo sobre la liga publicado en la sección «Lo del día» es más que una contradicción excepcional en los discursos del propagandista. Es decir, rebasa la noticia de actualidad, la ocurrencia puntual. De hecho, puede ser representativo de ciertos proyectos políticos blasquistas que, a pesar de su corto recorrido y dudosa naturaleza asociativa, fueron desarrollándose en los umbrales de la firma del Tratado de París, al calor de los efectos de las crisis internas. Así, unos días más tarde, se publica en primera plana las bases de un programa que abogaba por necesarias reformas en la hacienda, en la justicia, en la industria y el comercio, en la educación y la ciencia⁷⁶⁰. De hecho, podría decirse que, al menos en apariencia, el diario muestra cierto interés por las manifestaciones de otros regionalismos. Éstas se irán publicando como retazos de actualidad en una nueva sección⁷⁶¹. En el epicentro de las medidas regeneradoras, el diario republicano reservó un lugar destacado a Valencia, a su carácter irreverente, que la alejaba de las políticas más desafortunadas de los gobiernos de la Restauración.

De todas las regiones de España surge la protesta contra los desaciertos cometidos por los políticos que hace veinticinco años turban en el gobierno de la nación, conduciéndola a la ruina y la deshonra.

Le ocurre hoy a España como a esos calaveras que, después de una vida de loca desgaste, perecen bajo la protesta dolorosa de los órganos lesionados. Las regiones, que son los órganos de la nación, protestan ruidosamente, a impulsos de las lesiones profundas que les han inferido los gobernantes nacionales⁷⁶².

Al igual que en otros territorios españoles, se percibían los indicios de un fallo multiorgánico, de índole nacional, frente al que era necesario intervenir y articular esa noción «de moda⁷⁶³». El anónimo articulista indica que las afecciones de esos órganos dolientes podían ser tratadas a fuerza de instrucción. Educar a los hombres o, mejor dicho, crear hombres era uno de los grandes propósitos⁷⁶⁴. Se hacía hincapié en las cualidades

⁷⁶⁰ «Regeneración de España por el regionalismo», *El Pueblo*, 16 de noviembre de 1898, p. 1.

⁷⁶¹ Citamos el siguiente ejemplo, que reúne noticias sobre Zaragoza y Castellón. EL CORRESPONSAL: «El movimiento regionalista», *El Pueblo*, 15 de noviembre de 1898, p. 1.

⁷⁶² «Regeneración de España por el regionalismo», *El Pueblo*, 16 de noviembre de 1898, p. 1.

⁷⁶³ «Regeneración», *El Pueblo*, 3 de octubre de 1898, p. 1. En este artículo anónimo se señala en los partidos monárquicos las causas a tantas desgracias. La esperanza a la que puede aspirar el pueblo se vislumbra en la expulsión de estos políticos, tal y como había planteado Gumersindo de Azcárate.

⁷⁶⁴ Algunos consideran que esta enmienda también debería incluir una revisión de la instrucción femenina, centrada en la maternidad y en conocer los medios para conservar la belleza de su cuerpo. En el ya citado artículo de Marsillach se aducen algunas causas sobre las imágenes burlescas de aquellas féminas que viven «chismografiando, coqueteando, rezando y enredándolo todo». MARSILLACH, Adolfo: «Pueblo muerto», *El Pueblo*, 8 de agosto de 1898, p. 1.

de estos nuevos individuos. Deberían demostrar arrojo y confianza en su acción, «individualidad», frente a un comportamiento gregario y fácilmente manipulable por discursos de fanatismo⁷⁶⁵. Hasta la fecha, las escuelas españolas habían demostrado ser escasas para garantizar una educación básica, también ineficaces para generar sentires integradores y combatir los indicios del abatimiento⁷⁶⁶. Un año más tarde, en 1899, durante la conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de Valencia, Emilia Pardo Bazán habría deslizado una estrategia de regeneración basada en la «fraternidad popular», en el conjunto de experiencias y sentires de los individuos en la región:

El arte, el trabajo, la educación; si con esto no se aprieta el lazo nacional... ¡ah, no fiemos en otra fuerza de cohesión; ninguna impedirá que nos disociemos y que los cuatro vientos del acaso esparzan vuestros átomos y borren hasta la memoria de vuestro nombre! Sin ser poderosos a impedirlo, con el alma hecha trizas, veremos a España marchar en sentido inverso de los demás pueblos del mundo, y deshacer la nacionalidad cuando otros se esfuerzan en construirla.

[...] La unidad nacional no puede fundarse en cálculos: se funda en lo que se funda todo; en la atracción, en el amor, en la suprema ley afectiva; en una fuerza moral, en una idea si queréis, — ¿pero hay algo que mueva el mundo como las ideas? El medio de que las regiones se sientan otra vez miembros vivos de la nacionalidad, es curar su escepticismo dándoles la patria que aún puede consolidarse aquí, sino arrebolada de gloria, al menos corregida y saneada, consciente, con alientos y bríos para caminar a destinos mejores⁷⁶⁷.

Aquel año de 1900, en que Mariano Benlliure fue galardonado con un *Grand Prix*, que lo elevaba a una suerte de pabellón internacional entre los eximios artistas de occidente, el escultor se afanaba en uno de sus encargos. La municipalidad de Buenos Aires le había confiado la ejecución de un significativo proyecto. Se trataba de un jarrón alegórico, cuajado de símbolos, con el que expresar la gratitud de los argentinos a la reina regente, El motivo eran las recepciones organizadas a los marineros del buque-escuela *Presidente Sarmiento*⁷⁶⁸. El anuncio del proyecto se difundió entre los diarios españoles con celeridad⁷⁶⁹. Se decía de él que era un «famoso» producto del «Cellini español», aunque la obra aún no estaba concluida⁷⁷⁰. Probablemente, de entre los artículos más

⁷⁶⁵ «Regeneración de España por el regionalismo», *El Pueblo*, 16 de noviembre de 1898, p. 1.

⁷⁶⁶ CIGES APARICIO, Manuel: «¿Impotentes?», *El Correo*, 4 de julio de 1900, p. 1.

⁷⁶⁷ «Discurso pronunciado por doña Emilia Pardo Bazán en la solemne inauguración de curso del Ateneo Científico y Literario verificada en el Paraninfo de la Universidad de Valencia la noche del 29 de diciembre de 1899», *El Pueblo*, 30 de diciembre de 1899, p. 1.

⁷⁶⁸ «La Reina y la Argentina», *El Día*, 12 de noviembre de 1900, p. 2.

⁷⁶⁹ «De Buenos Aires», *El Correo*, 29 de abril de 1900, p. 1. Este artículo indica que se destinarían al proyecto escultórico de Benlliure 10.000 pesos.

⁷⁷⁰ DE CAVIA, Mariano: «Otro jarrón de Benlliure», *El Imparcial*, 9 de noviembre de 1900, p. 1; «La Argentina y España», *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1900, p. 2. A la fama de esta obra, probablemente contribuyeron las reproducciones fotográficas de los bocetos que Mariano envió a Buenos Aires para concretar el proyecto. Sirve como ejemplo la fotografía que en septiembre publica la revista *Caras y Caretas*. Véase: «El jarrón de Benlliure», *Caras y Caretas*, 15 de septiembre de 1900, p. 1. Para consultar el modelo definitivo en detalle, consúltese una fotografía del jarrón monumental en:

sugestivos que se difundieron ese otoño destaca el publicado por *Heraldo de Madrid*. Alejandro Saint-Aubin había conseguido que el propio Benlliure escribiera una nota sobre su obra, remitiendo un breve texto y un dibujo a la redacción, que se darían a conocer en su siguiente número. Se convertía éste en un sugestivo medio para presentar su programa simbólico a propósito de la madre patria. La jarra, así era como Mariano prefería referirse a la escultura, aspiraba a materializar los vínculos entre ambos países. Por ello, había decidido que la base de las asas de este recipiente, que da estabilidad a un globo terráqueo de grandes dimensiones, coincidiera con la ubicación geográfica de cada una de las dos potencias. El autor eligió cuidadosamente unos episodios y personajes concretos, para representarlas. No obstante, se aprecia que estas imágenes proceden de unos mismos campos léxicos, inspirados por discursos precisos sobre la nación española. Por un lado, episodios relativos a la «Reconquista» de la península ibérica y al descubrimiento de América durante la Edad Moderna. Por otro, destacan los procesos de independencia latinoamericanos en el siglo XIX.

Si Benlliure había asociado a España con las figuras de don Pelayo y Colón, Argentina encuentra sus esencias en otras, como los exploradores Solís y Hernán Cortés; también, el militar Manuel Belgrano⁷⁷¹. Lo esencial en la pieza, era el símbolo de una confraternidad internacional, que se pretendía proyectar con viveza en el abrazo de las dos figuras que surgen de cada una de esas asas. Aunque tampoco resulta una cuestión menor el hecho de que este sugerente conjunto descansa sobre las alegorías de «la Ciencia, Artes, Letras e Industrias», que actúan como sólidos pilares de la escultura, de la naturaleza de los nuevos vínculos entre las dos naciones. Según lo dicho por este artículo de Saint-Aubin y de otros medios periodísticos madrileños, el jarrón no debió pasar desapercibido para las élites políticas y culturales madrileñas, con las que acostumbraba a codearse el escultor. De hecho, se refiere un continuo deambular por el estudio de la glorieta de Quevedo, en los días previos al envío de la obra⁷⁷². Hombres de la política, como José López Domínguez, Juan Navarro Reverter, Francisco Silvela,

FERNÁNDEZ ALBARÉS, Mario: «Las fotografías de Benlliure», en ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, p. 150. Al parecer esta fotografía estaría dedicada al doctor Roque Saénz Peña, que se convertiría en presidente de Argentina, años después.

⁷⁷¹ SAINT-AUBIN, Alejandro: «El jarrón de Benlliure», *Heraldo de Madrid*, 9 de noviembre de 1900, p. 3.

⁷⁷² «Noticias generales», *La Época*, 10 de noviembre de 1900, p. 3.

Práxedes Mateo Sagasta y Amós Salvador se daban cita junto a damas aristócratas, escritores y otros artistas⁷⁷³.

La contemplación fervorosa de la obra venía sugestionada por la nueva medalla honorífica, obtenida en el extranjero. Podría decirse que, en el otoño de 1900, Mariano Benlliure reunía las condiciones adecuadas para elaborar este emblema de los fraternales vínculos hispanoamericanos. Unos nexos familiares, que representaban la «España histórica», plasmados por idénticos sentires e ímpetu creador con los que había sido galardonada la escultura de Velázquez⁷⁷⁴. También pretendían irradiar estos lazos fundidos en bronce un porvenir de afinidad y de progreso transatlántico, según las marcas de las estrechas afinidades que concitan la sangre y la lengua⁷⁷⁵. Se reconocía en el hacer de Mariano una notable fuerza evocativa, pues alcanzaba a componer «un himno de afectos recíprocos», incomparable a las tintas planas de un discurso⁷⁷⁶. La elocuencia del escultor se plasma sobre esmerados símbolos, muy celebrados por resultar sumamente expresivos. Sus imágenes no se pierden en lo artificioso de una prosa rebuscada. Apelan al orbe, se manifiesta con rotundidad en su producción plástica. Si las destrezas plásticas confirmaban una vez más su prodigiosa reputación como delicado hacedor de virguerías, su hacer también despertaba otro tipo de alabanzas. Investido como capitán general por algunos medios periodísticos, materializaba un nuevo prototipo de hombre representativo de la patria. Uno que no había perecido al desastre, sino que había emergido como una muestra de palingenesia.

Por el momento atendemos a este fenómeno como una línea de fuga a propósito del reconocimiento del que Mariano Benlliure fue objeto tras su triunfo en la Exposición Universal de París. Nos surgen muchas cuestiones a propósito de los contextos que envolvieron la articulación de las abundantes representaciones sobre este tipo de vínculos internacionales, así como las posibles agencias de Mariano en el marco de los discursos

⁷⁷³ «Noticias generales», *La Época*, 6 de noviembre de 1900, p. 3; «En el estudio de Benlliure», *El Globo*, 6 de noviembre de 1900, p. 1; MARTÍNEZ LUMBRERAS: «Mariano Benlliure. Notas íntimas», *Nuevo Mundo*, 28 de noviembre de 1900, p. 20.

⁷⁷⁴ ALCÁNTARA, Francisco: «Argentina y España. Mariano Benlliure», *El Imparcial*, 8 de noviembre de 1900, p. 3.

⁷⁷⁵ A propósito de los nuevos ideales del porvenir, consúltese: Balsa de la Vega, Rafael: «España y América», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de noviembre de 1900, p. 13. Sobre la fundición de la pieza: «Barcelona», *La Época*, 31 de diciembre de 1900, p. 3. Estos vínculos se oficializarían con la entrega de la pieza a la regente María Cristina. Para el acto se desplazó hasta Madrid una comisión municipal de Buenos Aires, presidida por el intendente Adolfo Bullrich. Consúltese: «Regalo a la Reina», *El Día*, 9 de octubre de 1900, p. 3; «Bien venidos», *Unión Ibero-Americana*, 15 de enero de 1901, p. 12; «La partida del intendente», *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901, p. 26.

⁷⁷⁶ CÁNOVAS Y VALLEJO, Antonio: «Una nueva obra de Benlliure», *La Época*, 28 de octubre de 1900, p. 3.

sobre el hispanoamericanismo. No obstante, ello rebasa por completo los objetivos actuales de la investigación. Mantenemos la premisa de que esta figura pública estuvo muy bien relacionada con jefes de gobierno y diplomáticos de Latinoamérica. No tanto en razón de sus viajes, sino por la notoriedad que lo distinguió, como un representante destacado de la cultura española en la primera mitad del siglo XX⁷⁷⁷. Especialmente por la abundante producción escultórica, que ocupará el espacio urbano en forma de monumentos. Décadas después, Carlos Sarthou lo refería con estas palabras en una revista francesa: «*On peut assurer que Mariano Benlliure n'est pas seulement une gloire de Valence ou d'Espagne, mais une figure mondiale dans le domaine de l'Art*⁷⁷⁸».

En aquel mes de noviembre de 1900, próximo a la fundición del jarrón monumental, la prensalenciana repara en la celebración de un congreso hispanoamericano. Se refieren los lazos de una comunidad «de raza, de lengua de historia⁷⁷⁹». En lo relativo a las dos últimas variables, nos recuerda a las palabras que habría pronunciado Blasco Ibáñez, durante el brindis de honor dedicado a Pardo Bazán. Al menos eran las palabras que le atribuye *El Liberal*, las que se difundieron en el marco de aquella visita a Valencia. En realidad, el propagandista había reinterpretado el discurso de la escritora, que no confiaba en los vínculos derivados de una comunidad de raza. No en el caso español. Por el contrario, el ejemplo que ella había propuesto para mostrar una efectiva perdurabilidad de un legado moral eran Gracia y Roma.

En las campañas de romanización, Blasco –que decía hablar «como literato» – entreveía un paralelismo con los fenómenos de propagación de la lengua castellana y, así, conjeturó a propósito de la supervivencia del «imperio del arte por encima de las desgracias de la guerra⁷⁸⁰». Como si los signos del empuje de conquista hubieran quedado

⁷⁷⁷ Es escultor llegaría a convertirse en una figura pública bien relacionada con élites políticas y culturales argentinas a lo largo de los años posteriores. A modo de ejemplo, citamos los siguientes casos. El primero rememora el viaje que el doctor Marco Avellaneda, embajador argentino, realizó en compañía de Mariano Benlliure a las ruinas de Itálica. El anónimo articulista sitúa su presencia en este yacimiento en el 5 de noviembre 1914, gracias a las firmas de ambos en el libro de visitas. «Las ruinas de Itálica», *Caras y Caretas*, 26 de agosto de 1916, p. 38. Ofreció modelar una cabeza de gitana del natural –en el marco de una velada– para que el embajador pudiera llevarse un recuerdo de su viaje a Granada en 1918. «Un brindis de Benlliure en el Carmen de Monaita», *Caras y Caretas*, 11 de mayo de 1918, p. 29. En la década siguiente la revista rememoraba la relación entre ambos, los viajes que habían realizado y las palabras del escultor a propósito de la república: «sin verla conozco la República Argentina». En: «Una idea simpática de Mariano Benlliure recordando al doctor Marco Avellaneda», *Caras y Caretas*, 21 de agosto de 1926, p. 26.

⁷⁷⁸ SARTOU CARRERES, Charles: «L'art génial du sculpteur espagnol Mariano Benlliure», *Revue du Vrai et du Beau*, 25 de octubre de 1929, p. 15.

⁷⁷⁹ CALDERÓN, Alfredo: «Un tierno adiós», *El Mercantil Valenciano*, 11 de noviembre de 1900, p. 1.

⁷⁸⁰ VINAIXA: «Valencia», *El Liberal*, 1 de enero de 1900, p. 3. Esta afirmación de la personalidad literaria nos recuerda, también al artículo de Rodrigo Soriano en pro de la campaña de Fusión Republicana para las elecciones municipales. En aquella ocasión, se había presentado a Blasco Ibáñez como un diputado del arte

impresos en el florecimiento de la creación artística y literaria, en las investigaciones de ciertos hombres de ciencia. Atravesada por lazos de afectos fraternales, la idea de una patria compuesta por una matrona gestante y sus vástagos quedaba representada en la escultura de Benlliure, mientras que los talentos del artista constituían un signo fehaciente de la valía de los creadores españoles.

Más que una vía de regeneración, estas representaciones planteaban el cuestionamiento del fin de un imperio. En este sentido, los triunfos del pintor y el escultor valencianos en París, el relumbro de la región valenciana como esforzada expresión de los valores patrios, se llega a interpretar en la línea de una manifestación imperial de la nación, una pervivencia⁷⁸¹. Así, cuando *La Ilustración Artística* reconoce en la labor de Sorolla un acto de patriotismo, no hace sino afirmar hasta qué punto, de acuerdo a esta lógica imperial, el arte y la lengua constituían la inmarcesible esencia de la nación⁷⁸². En palabras de Rodrigo Soriano, se asistía a una «transfiguración» de las fuentes de grandeza nacionales, el cambio de un estado físico y territorial a otro etéreo, propio del espíritu. Todo ello le llevó a considerar hasta qué punto esta raíz fue siempre el manantial del aliento español y la base de esa «comunidad de sentimientos y de ideas» a la que aludía Alfredo Calderón y Arana⁷⁸³.

Respetemos, sí, guardemos en memoria, rindamos culto piadoso al pasado de gloria, a lo que fue España, cual se hace con un muerto querido; pero no intentemos resucitarlo en su grandeza guerrera é imperialista, porque eso sería un empeño vano e imposible y además dañoso a la existencia nacional. Ciertamente que no todo se ha perdido y que al abandonar el alma patria su cuerpo histórico ha dejado profundos vestigios, transfigurándose. No hay labor civilizadora que se extinga por completo, no hay fuerza moral que se pierda, dada la ley eterna de la conservación de la

en el Parlamento, como el candidato idóneo para defender los intereses de Valencia en Madrid. SORIANO, Rodrigo: «Un voto para Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 16 de abril de 1900, p. 1.

⁷⁸¹ A propósito de la importancia de los discursos imperialistas en la España del último cuarto del siglo XIX, consúltese: BLANCO, Alda: *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2012. En el marco de estos discursos, algunos investigadores han atendido a las pugnas entre masculinidades hegemónicas y subalternas, las tensiones en el Magreb han sido un horizonte del que se ha ocupado la historiografía en los últimos años. Véase: ARCHILÉS, Ferran: «Piel moruna, piel imperial. Imperialismo, nación y género en la España de la Restauración (c. 1880 – c. 1909)», *Mélanges Casa de Velázquez*, 42 (2012), pp. 37-54; ÍD: «¿Carmen a través del estrecho? Imperialismo, género y nación española ante el espejo marroquí (c. 1880-c. 1909)», en Mauricio Zabalgoitia Herrera (ed.), *Hombres en peligro: Género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2017, pp. 67-95; TORRES DELGADO, Gemma: «Emociones viriles y la experiencia de la nación imperial en las guerras del Rif (1909–1927)», *Studi Historica. Historia Contemporánea*, 38 (2020), pp. 99-127.

⁷⁸² «Arte y artistas. Joaquín Sorolla», *La Ilustración Artística*, 2 de julio de 1900, p. 3. ANDREU, Xavier: «La lengua es la nación. Situando a Billig en la España liberal (1800-1868)», en QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y ARCHILÉS CARDONA, Ferran (eds.): *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, Granada, Editorial Comares, 2018, pp. 19-41.

⁷⁸³ CALDERÓN, Alfredo: «Un tierno adiós», *El Mercantil Valenciano*, 11 de noviembre de 1900, p. 1. No podemos evitar volver sobre la noción de «comunidad emocional», que había propuesto Barbara Rosenwein, a la que ya hemos recurrido en otros puntos de esta investigación. ROSENWEIN, Barbara: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Nueva York, Cornell University Press, 2006.

energía. La lengua de Castilla, que es una de las cuatro que más se hablan en la tierra, vivirá por los siglos de los siglos. Nuestra habla, cultura, arte, genio y espíritu de raza, eso perdurará y será la razón de ser en el planeta de una España, *la más grande España*, patria moral y mental de diez y ocho nacionalidades, de casi todo un continente, de un mundo separado de nosotros, políticamente, pero queriendo y pensando las mismas cosas que su madre augusta, pues al hablar, al escribir, al rezar, al cantar, al amar, habrá de hacerlo en castellano. Y en tanto que eso vive, difícil de destruir por todas las invasiones anglo-sajonas, dediquémonos aquí en el viejo solar de la patria, en el suelo en que duermen los inmortales muertos de la independencia nacional, a consolidar nuestra unidad y nuestra libertad, a ayudar a España en la terrible prueba, de la que ojalá se salve, de concebir el nuevo ser que lleva dentro, ser de luz y de esperanza⁷⁸⁴

Años después, cuando Blasco Ibáñez viajó a Argentina abordó esos vínculos espirituales que conectaban las dos orillas del Atlántico. El orador había preparado sus conferencias con un cuidadoso enfoque historicista, que moduló el «fervor patriótico» del que dio muestras en su programa de conferencias⁷⁸⁵. Su viaje se enmarca en casi una oleada de hombres de la política y de las letras que por aquellos años visitan el país. No por casualidad, la revista ilustrada *Unión Ibero-Americana* había denominado este fenómeno como «penetración intelectual en la América española⁷⁸⁶». Por su parte, la revista *Caras y Caretas* lo abordó con sorna, caricaturizando este flujo migratorio constante de personajes extranjeros, que pretendían ofrecer signos de cultura y civismo⁷⁸⁷. El periplo de Blasco se llegó a concebir como un «viaje de reconquista», que garantizaba un dominio espiritual, basado en las potencialidades de la lengua castellana⁷⁸⁸.

No es nuestro objetivo ahora internarnos en un análisis de las empresas de Blasco en Argentina, ni pretendemos reconstruir las agencias de escritores y políticos europeos en el país, a principios de siglo. Estos discursos a propósito de un imperio espiritual, que sobrevive a la debacle colonial, más bien constituyen una línea de fuga de nuestra investigación. Es el renombre que adquieren durante las primeras décadas del novecientos Mariano Benlliure y el autor de *Oriente* (1907), lo que les permitiría edificar este tipo de

⁷⁸⁴ MOROTE, Luis: *La moral de la derrota*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de G. Juste, 1900, p. 781.

⁷⁸⁵ GASCÓ CONTELL, Emilio: *Discursos literarios de Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1966, p. 8.

⁷⁸⁶ VERGARA, Gabriel María: «Penetración intelectual en la América española», *Unión Ibero-Americana*, 31 de octubre de 1913, p. 16. Así se interpreta de forma retrospectiva las relaciones con diferentes personalidades españolas, que de una forma u otra han sido colaboradores o artífices de proyectos culturales. A modo de ejemplo, resulta ilustrativo el siguiente fragmento: «Otra prueba de la preferencia que en la América latina tienen por cuanto se relaciona con el desarrollo intelectual y artístico de España, está en la acogida que allá tienen los hombres de letras y los artistas que la han visitado: triunfal fue el viaje de propaganda científica que hizo el catedrático D. Rafael Altamira; Blasco Ibáñez y otros escritores son allá más considerados que en España misma; Querol, escultor de fama universal, dejó en América inmortales obras de arte; Benlliure es solicitado con preferencia a los más renombrados escultores del mundo entero».

⁷⁸⁷ «Inmigración peligrosa», *Caras y Caretas*, 12 de junio de 1909, p. 51.

⁷⁸⁸ «Blasco Ibáñez a América», *El Liberal*, 9 de mayo de 1909, p. 2; «Comercio intelectual», *El Liberal*, 11 de mayo de 1909, p. 1.

vínculos y relaciones con el hemisferio sur, en el marco del llamado hispanoamericanismo⁷⁸⁹. Estos hombres representativos, como el alicantino Rafael Altamira, enaltecían con su proyección internacional el prestigio de España en el extranjero⁷⁹⁰. Lograban articular una vía de expansión, mediante la que se implementaba una «política de raza», de marcado servicio patriótico⁷⁹¹. Zarpaban de los puertos españoles con empeño y eran retratados por la prensa generalista en sus destinos como modernos conquistadores, que encarnan otro género de «hombres de acción⁷⁹²». Bendecidos por Fama, locuaz y generosa, son representantes del arte, las letras, la ciencia y el comercio transatlántico. Atendían con denuedo una suerte de «embajada intelectual» española en el continente latinoamericano⁷⁹³.

⁷⁸⁹ Sobre la notoriedad de Blasco, citamos el siguiente fragmento pues sintetiza tres vías para ganar: «En esta colosal Buenos Aires, tan colosal como ingrata, como insensible al amor de sus hijos más fieles, sólo dos medios había de darse a conocer y conquistar de golpe la celebridad: o hacerse el Anatole France, el Blasco Ibáñez o el Pinero, dando conferencias sobre el sol, la luna y...la raza; o proclamar a alguien candidato a presidente de la república». CORREA LUNA, Carlos: «Sinfonía», *Caras y Caretas*, 24 de julio de 1909, p. 50. La bibliografía a propósito del hispanoamericanismo es extensa. Citamos sólo algunos trabajos que nos han ayudado a contextualizar esta línea de fuga en nuestra investigación. NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio: «Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931)», en PÉREZ HERRERO, Pedro y TABANERA, Nuria (coords.): *España / América Latina: un siglo de políticas culturales*, Madrid, AIETI-Síntesis-OETI, 1993, pp. 15-48; MAINER, José-Carlos: *La doma de la Quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Madrid, Iberoamericana, 2013, esp. pp. 125-165; SEPÚLVEDA, Isidro: *El sueño de la madre patria: hispanoamericanismo y nacionalismo*, Madrid, Marcial Pons, 2005; MARCILHACY, David: *Une histoire culturelle de l'hispano-américanisme (1910-1930): L'Espagne à la reconquête d'un continent perdu*, Thèse, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2006 ; ID: «Las figuras de la “raza”: de la España mayor a la comunidad iberoamericana, perspectivas (post)imperiales en el imaginario español», *Historia y Política*, 35 (2016), pp. 145-174; ID: «Du Finis Hispaniae à l'Espagne du Plus Ultra, l'hispano-américanisme comme instrument de régénération nationale», *Cahiers de civilisation espagnole*, 19 (2017), s.p., [en línea]. Por lo que se refiere a la figura de Blasco Ibáñez, véase: SÁNCHEZ SANBLÁS, María Victoria: «Vicente Blasco Ibáñez y el hispanoamericanismo: Conferencias en Buenos Aires 1909», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 2, 2013, pp. 139-150.

⁷⁹⁰ VALERO JUAN, Eva María: «Rafael Altamira en los albores del hispanoamericanismo español contemporáneo: encuentros y polémicas», *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 59 (2012), pp. 132-145.

⁷⁹¹ «Relaciones hispanoamericanas», *El Imparcial*, 9 de mayo de 1909, p. 1. Estos discursos no fueron del gusto de otros sectores reaccionarios. Si bien para algunos medios las visitas de estas figuras públicas constituyen una efectiva política exterior, de carácter informal, otros van a criticar el viaje de Blasco, reduciéndolo a la satisfacción de intereses propios. «Política suelta», *El Correo Español*, 13 de mayo de 1909, p. 1.

⁷⁹² «Relaciones hispanoamericanas», *El Imparcial*, 30 de mayo de 1909, p. 2.

⁷⁹³ «Eslabonando», *Mercurio*, 1 de junio de 1909, p. 8.

CAPÍTULO 4. REPRESENTACIONES Y AGENCIAS DE UNA TRINIDAD TRIUNFANTE

4. 1 Vivir de la pluma, vivir del arte

A finales del otoño de 1900, se celebró en Madrid un banquete en honor de Vicente Blasco Ibáñez⁷⁹⁴. Se trataba de un reconocimiento por el éxito editorial de *Entre naranjos*, su última obra, que se había publicado ese mismo año. El evento tuvo lugar en los jardines del Buen Retiro y, según indica *La Vanguardia*, a éste asistieron más de trescientos comensales⁷⁹⁵. Se había concebido como una velada artística, una muestra de agasajo, que reunió a figuras eminentes del panorama político y cultural. El obsequio se dirigía al hombre de letras, al novelista que, como Benito Pérez Galdós con su *Electra*, gozaba de un merecido éxito literario. De hecho, ambos fueron objeto de sendos homenajes por parte de sus paisanos aquel 9 de diciembre. Si los canarios se reunieron en el restaurante del Café Inglés, los valencianos hicieron lo propio en el teatro del Buen Retiro. Así, la organización de estos festejos para Blasco en la capital irradiaba, sin embargo, aires de mediterraneidad, procedentes de la tierra natalicia. Los artífices de este *attrezzo* habían sido los hermanos Benlliure y Joaquín Sorolla. Se ocuparon de recrear un «rincón de la huerta», cuyos emblemas eran dos barracas, emparrados y naranjos, que había elaborado Juan Antonio Benlliure. Ante estas decoraciones bailaron grupos de danzas de la región, al ritmo de dulzainas y tamboril, que vestían los trajes típicos de la tierra.

Los artistas implicados en la creación de este ambiente valenciano aparecen en las crónicas periodísticas de aquellos días, como algunos de los integrantes de la mesa presidencial. Otras personalidades de relevancia fueron el doctor Amalio Gimeno, Francisco Pradilla, el escritor Estanislao Federico Granzow y Alonso Criado, que era una suerte de nexo con los territorios latinoamericanos. Todos ellos conformaban un conjunto bien nutrido. Estaban situados ante la bandera nacional y la *senyera*, que dominaban el acto como signo de una duplicidad identitaria. Se leyeron algunas adhesiones. Eran las palabras de Francisco Romero Robledo, Teodor Llorente y de la juventud republicana setabense⁷⁹⁶. Entre los oyentes se encontraba lo más cuajado de la sociedad del momento.

⁷⁹⁴ «Banquete», *La Vanguardia*, 9 de diciembre de 1900, p. 6.

⁷⁹⁵ «Banquete en honor de Blasco Ibáñez», *La Vanguardia*, 10 de diciembre de 1900, p. 2.

⁷⁹⁶ «Banquete a Blasco Ibáñez», *El Liberal*, 10 de diciembre de 1900, p. 3.

Hombres de la política como Alejandro Lerroux, José Canalejas, Miguel Morayta y Luis Morote. También periodistas republicanos, como José Nakens; otros, de la fama de Eduardo Lustonó, Mariano de Cavia y Francisco Peris Mencheta. Incluso asistieron los músicos Tomás Bretón, Ruperto Chapí y José Serrano. El propio Benito Pérez Galdós se sumó al desenlace del acto, cuando finalizó su festín en el Café Inglés. A diferencia de las crónicas sobre el banquete dedicado al escritor canario, ninguno de los periódicos madrileños consultados reproduce el discurso de Amalio Gimeno, ni la réplica de agradecimiento que hizo Blasco. A pesar de ello, *El Iris* insiste en que el doctor habría hecho hincapié en dos virtudes del valenciano: su constancia y laboriosidad⁷⁹⁷. Por otro lado, muchos de estos diarios subrayan el hecho de que, en su intervención, el emergente novelista habría concebido este homenaje como un tributo al arte español, «que no a su persona⁷⁹⁸». En este marco laudatorio, su editor Francisco Sempere le hizo entrega de varios presentes, que hacían honor al título de su última obra y simbolizaban a la tierra de procedencia común⁷⁹⁹. La jornada finalizaría con otra reunión más íntima, que tuvo lugar en el restaurante de Lhardy, costeada por Mariano Benlliure⁸⁰⁰.

Si bien fueron unos festejos concebidos y consumados en Madrid, las resonancias de la organización de este banquete honorífico llegaron a Valencia. No nos referimos a las menciones en la prensa local, de acuerdo a la máxima de informar del periodismo, sino a la agencia de sujetos, a propósito de este clima encomiástico. La consulta de los libros de actas municipales revela que, en la sesión ordinaria del día 10 de diciembre, se plantearon varias iniciativas. El concejal Manuel Taroncher propuso que el Ayuntamiento se asociara a la fiesta, organizada en la capital, en honor del «insigne literato y escritor valenciano⁸⁰¹». En su intervención deslizaba una segunda sugerencia, aún más llamativa: otorgar su nombre a una calle de la ciudad, «que podía ser la de Ruzafa». Remarcamos la cuidadosa disociación que se desliza entre el hombre de letras y el agitador bullanguero, que tan sólo unos meses atrás se había visto envuelto en polémicas en el Congreso, con motivo de su oratoria incisiva y procaz⁸⁰².

⁷⁹⁷ OPISSO, Alfredo: «El banquete en honor a Blasco Ibáñez», *El Iris*, p. 16.

⁷⁹⁸ «Fiestas literarias. En honor de Blasco Ibáñez», *El Imparcial*, 10 de diciembre de 1900, p. 1.

⁷⁹⁹ «Noticias generales», *Heraldo de Madrid*, 10 de diciembre de 1900, p. 3. Se dice: «magnífico ramo de naranjas, dos pirámides de hielo que aprisionaban también naranjas y varias cajas de mandarinas, envueltas en papel de seda, que ostentaban dorado escudo con el título de la última novela del escritor valenciano».

⁸⁰⁰ «Galdós y Blasco Ibáñez. Banquetes literarios», *El País*, 10 de diciembre de 1900, p. 1.

⁸⁰¹ Libro de Actas, Mayúsculas, D-353, Sesión Ordinaria del día 10 de diciembre de 1900, punto 42, Archivo Municipal de Valencia.

⁸⁰² «Blasco Ibáñez en el Congreso», *El Pueblo*, 7 de marzo de 1899, p. 3. El escándalo se había provocado después de que el diputado a Cortes valenciano se refiriera a ciertos ministros, según los términos de jesuitas

El cambio en la rotulación de calles, que habría de encomendarse a la comisión de Estadística, se inspiraba en el precedente sentado por el programa de homenajes que lideró el Consistorio el pasado verano. Apoyó íntegramente la propuesta del señor Taroncher el concejal Fidel Guerra, pues argumentaba que el citado novelista había brindado «días de gloria a Valencia» con sus obras. También los señores Lloret y Barral expresaron sus aprobaciones. No obstante, la traducción de este éxito de su novela sobre el espacio público, sobre el nomenclátor callejero de la ciudad, suscitó un extendido debate entre los asistentes, que dividió a la Corporación Municipal. La réplica fue formulada en términos de una resolución «prematura». Con este juicio, los señores Simó y Calatayud pretendían destacar que, quizá, el glorioso triunfo literario de Blasco aún resultaba una realidad proclive a la evanescencia. Es decir, advertían cierta precipitación en las palabras de sus colegas. Ante todo, no querían ser cómplices de incurrir en un juicio apresurado. Por ello, hacían un llamamiento a una necesaria reconsideración, a un balance panorámico y retrospectivo, mediante el que dilucidar los criterios oportunos según los que distinguir a ciertos valencianos ilustres. Es más, advertían contradicciones, deudas notables, en las políticas de homenaje y conmemoración implementadas por el Ayuntamiento.

No podían explicar de un modo distinto el hecho de que otras figuras notorias del panorama cultural regional, hubieran caído en el olvido. Así, el señor Orduig advirtió el perjuicio de «olvidos lamentables». Se refería a que, por ejemplo, los señores Teodor Llorente y Eduardo Pérez Pujol también merecían distinciones análogas a las que ahora se pretendía ofrecer al autor de *Entre naranjos*. Recordemos, además, que durante la sesión ordinaria del 11 de julio de 1900, el señor Maestre ya había insistido sobre estas faltas. Al referir que la sugerencia de que una calle tomara el nombre del «insigne patricio» (Pérez Pujol) fue formulada tiempo atrás, evidenciaba claros contrastes en el estudio y aprobación de ciertas sugerencias de encomio, que implicaban reformas sobre el espacio público. Frente a la demora en la resolución de antiguas proposiciones, otras se benefician del empuje de filias y afectos próximos a ciertos concejales, así como el atractivo de notoriedades emergentes a principios del silo XX⁸⁰³. Finalmente, la controversia a propósito de la victoria de Blasco se zanjó imponiendo cautela y una

y asesinos. Así mismo, consideró al nuevo gobierno como la formación concebida por el Padre Montaña, que inoculó a María Cristina de Habsburgo como insecto emponzoñado.

⁸⁰³ Libro de Actas, Mayúsculas, D-352, Sesión Ordinaria del día 11 de junio de 1900, punto 39, Archivo Municipal de Valencia.

jerarquía de objetivos. Mediante una votación nominal, se aprobó la adhesión del Ayuntamiento de Valencia a los actos de reconocimiento tributados al novelista, en Madrid⁸⁰⁴. Por lo que se refiere a la posibilidad de que su éxito literario modificara la denominación de alguna vía pública de la ciudad, esta propuesta quedó en manos de la comisión de Estadística, a la espera de una necesaria reconsideración o, quizá, al amparo de un horizonte más favorable para la organización de homenajes.

La buena acogida de la novela de Vicente Blasco Ibáñez no provocó más que tímidas manifestaciones de júbilo en Valencia. De hecho, la parte más arriesgada y conflictiva de la propuesta del señor Manuel Taroncher, permanecía en suspenso. A pesar de ello, consideramos que estos retazos del debate, a propósito de las políticas encomiásticas del Consistorio, que revela la documentación municipal, nos sitúan ante un clima de controversia a retener. Podría decirse que los homenajes celebrados en honor de Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure, a principios de verano, introdujeron la necesidad de atender a una nueva pauta, en relación al desarrollo de políticas conmemorativas vinculadas al presente. En aquel caso, la magnitud –universal– del triunfo unida, a la necesidad de hallar a aquellos hombres representativos de las esencias patrias, pudo favorecer la aceptación de alteraciones en las prácticas y protocolos habituales. Es decir, si bien no eran frecuentes tales experiencias de enaltecimiento, sobre todo en vida de los artífices de proezas dignas de estima, se diría que los contextos que rodearon la victoria artística en el certamen parisino, favorecieron el desarrollo de propuestas sin precedentes. Éste era el caso de la distinción como hijos predilectos y meritísimos de la ciudad natal. En cambio, estimamos que la fama de Blasco Ibáñez –del «infatigable propagandista federal»– actuó como patrocinio y lastre de su éxito literario a un mismo tiempo, especialmente con vistas a estas proposiciones de reconocimiento⁸⁰⁵. La urgencia por ofrecer nuevos relatos sobre la preeminencia cultural valenciana no fue suficiente, al menos por el momento, para estimular un enaltecimiento de su fecundidad literaria, en términos de encomio.

⁸⁰⁴ No fue una aprobación unánime, sí mayoritaria: de catorce votos a favor y cuatro en contra. Estos últimos habían sido los concejales Casanova, Calatayud, Simó y Castillo. Dos de ellos habían intervenido en la discusión a propósito de la sugerencia del señor Manuel Taroncher.

⁸⁰⁵ «A los lectores», Suplemento a *La Bandera Federal*, (ca. agosto 1890).

Nieto de Velázquez, hijo de Goya

Con motivo del IV Centenario de la fundación de la Universidad de Valencia, Joaquín Sorolla recibió el encargo de realizar un cartel en el que se plasmara la historia de la institución⁸⁰⁶. El artista, que por aquel entonces gozaba de una buena reputación, decidió representar el claustro del histórico edificio, ubicado entre la calle de la Nave y la plaza del Patriarca. Dominaba el conjunto la estatua del célebre humanista Lluís Vives, arropado por tres grandes banderas. El espacio se muestra congestionado, repleto de estudiantes, cuyos contrastados ropajes hacían sospechar un encuentro atemporal entre individuos de distintas épocas. El profesor Javier Pérez Rojas subrayó el encuadre fotográfico de esta propuesta, así como el carácter de un «pintor-ilustrador», que se enfrenta a la producción de carteles desde su experiencia pictórica⁸⁰⁷. En el marco de esta efeméride, Teodor Llorente vuelve sobre el concepto de una Atenas española, que le permite rememorar la trayectoria de esta institución e, incluso, subrayar el renombre de la ciudad, a propósito de aspectos creativos⁸⁰⁸. El sobrenombre pendía del apasionado esmero con que se habían cultivado en la institución estudios de «Historia y Erudición», de «Poesía y Elocuencia». Frente a lo pretencioso de este concepto, el fundador del diario *Las Provincias* insiste en que no encuentra parangón respecto al hacer de otras universidades peninsulares, en la segunda mitad del siglo XVI⁸⁰⁹.

En la primera década del novecientos, la imagen de Joaquín Sorolla va a vincularse con esta noción, sobre una urbe de florecimiento cultural, como el engarce con un pasado glorioso. De alguna forma, en ese modo de proyectarse y ser proyectado, se advertía el reflejo de aquella «España silenciosa», que había esbozado José Nogales en *El Liberal*⁸¹⁰. Rememoraba el escritor una patria de sabiduría, culta y laboriosa, que destacaba por la modestia con que enfrentaba sus aciertos. Cuando en la primavera de 1906 se organizó una exposición del pintor en la galería Georges Petit de París, la prensa española interpretó estos sucesos a modo de hito, que materializaba aquel horizonte

⁸⁰⁶ Se utiliza el término de «diploma», porque éste sería su uso.

⁸⁰⁷ PÉREZ ROJAS, Javier: *Arte y propaganda: Carteles de la Universitat de València*, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, 2002, p. 18. Así mismo, consúltese: GÉAL, Pierre: «Sorolla: vers l'immersion», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, 25 (2020), [en línea].

⁸⁰⁸ A propósito de la Universidad de Valencia como una Atenas española, véase: «La manifestación escolar», *La Ilustración Ibérica*, 22 de noviembre de 1892, p. 2.

⁸⁰⁹ LLORENTE, Teodor: «La Universidad de Valencia. IV», *Las Provincias*, 19 de octubre de 1902, p. 1. Este artículo es, en realidad, un fragmento de: LLORENTE, Teodor: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Valencia*, tomo II, Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial de Daniel Cortezo y Cía., 1889, pp. 191-225.

⁸¹⁰ NOGALES, José: «La España silenciosa», *El Liberal*, 23 de diciembre de 1904, p. 3.

sugerido por Nogales. La exhibición supuso una gran novedad, pues era la primera ocasión en que el eminente artista presentaba sus cuadros, en una galería francesa, siendo el único expositor. La profesora Véronique Gerard Powell advirtió las huellas de este anhelo a principios de siglo, en la correspondencia conservada entre el pintor y su íntimo amigo, Pedro Gil Moreno de Mora⁸¹¹. El amplio conjunto, destinado al establecimiento de la calle de Sèze, reunía piezas que habían sido ejecutadas en los últimos años. Su temática revelaba un alejamiento paulatino de la pintura social, que hasta la fecha había inspirado obras en la línea de *Otra margarita* (1892), *Trata de blancas* (1894) o la galardonada *Triste herencia* (1899)⁸¹².

La importancia de aquel episodio podía abordarse según diferentes panorámicas. En la trayectoria del creador, supuso un punto de inflexión. Era la oportunidad de exhibir los bríos de una firma consolidada, que muy pronto atrajo las miradas de los curiosos y fue un reclamo para destacados compradores estadounidenses⁸¹³. Estas nuevas manifestaciones del éxito, también dieron pie a formular conjeturas sobre ciertos valores y esencias patrios, al menos, en dos sentidos. Por un lado, al contemplar la magnitud de la victoria del pintor en París, se reconocían las virtudes del propio Sorolla, como hombre y como eminente artista. De hecho, se produjeron relatos a propósito de su carácter, como una suerte de modelo virtuoso. En segundo lugar, si se reparaba en lo representado, en sus pinturas, podían advertirse preciados talentos en el espíritu de algunas de las personalidades retratadas, que integrarían la muestra expositiva para Georges Petit. José Echegaray, Benito Pérez Galdós, Santiago Ramón y Cajal, María Guerrero y Vicente

⁸¹¹ GERARD POWELL, Véronique: «Sorolla y el mercado del arte parisino: exposición individual en la galería Georges Petit», en PONS-SOROLLA, Blanca y LÓPEZ FERNÁNDEZ, María: *Sorolla en París*, Madrid, Ediciones El Viso, 2016, p. 82. A propósito de la carta de Joaquín Sorolla a Pedro Gil, fechada el 15 de febrero de 1900, véase: TOMÁS, Facundo; GARÍN, Felipe; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla: I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 131.

⁸¹² La profesora indica que las obras que compusieron la muestra para Georges Petit fueron realizadas en el amplio paréntesis cronológico que va de 1885 a 1900. Entre ellas ha de distinguirse la colección de retratos de familiares y figuras eminentes del panorama nacional del momento. Aunque como hemos indicado, las obras más recientes apuntaban un alejamiento de esa pintura social, como *Sol de la tarde* (1903) y *Nadadores, Jávea* (1905), también fueron exhibidos algunos imponentes lienzos abordando esas temáticas previas, como *Trata de blancas* (1894).

⁸¹³ El citado capítulo de Véronique Gerard Powell contextualizó la exposición en las prácticas habituales del marchante Georges Petit, por ejemplo, en lo relativo a las campañas de promoción –la importancia de la publicidad y de los catálogos artísticos que reproducen las obras expuestas– y el modo en que se concibe la visita a la galería. Para ello muestra algunos precedentes, como la del pintor Albert Besnard en 1905, que habría impactado a Sorolla.

Blasco Ibáñez eran sólo algunas de esas figuras públicas en las que se intuían imágenes muy precisas sobre España y los españoles⁸¹⁴.

Insistimos en que la experiencia de la victoria los convirtió en representantes válidos, dignos de legitimidad. También, en objetos de estima, pues pudieron materializar aquello que se quería proyectar al exterior. Al mencionar esta experiencia del triunfo, nos referimos a las trayectorias de los propios hacedores de cultura, que el pintor había plasmado, a la fuente de inspiración de Sorolla para su colección de retratos. En cualquier caso, al artista se le reconocía la proeza de haber compuesto una suerte de catálogo de figuras representativas. Seleccionó a quienes, a su juicio, habían obtenido reconocimientos de importancia, en los últimos años, y los presentó a un público extranjero, como símbolos de la España de principios del siglo XX. Este mérito enaltecía sus destrezas técnicas, la osada aspiración de pretender capturar el semblante y temperamento de algunos contemporáneos, sin romper con ciertas asunciones a propósito de la pintura española. Ante todo, el pintor actuaba como «engarce», como nexo con «una corriente castiza», vinculada a maestros a la altura de Velázquez. Ofrecía, también, cierta frescura y novedad su muestra, con una pintura de escenas marítimas, ejecutadas según la máxima de un trabajo *au plein air*⁸¹⁵.

Sobre los caballetes pudo contemplar la Reina numerosos trabajos que Sorolla está ejecutando, muchos de ellos destinados a figurar en la Exposición del Salón Petit en París.

Señora de Elguín, preciosa dama chilena de figura escultural, envuelta en amplio y riquísimo abrigo de pieles.

María Guerrero, Lucrecia Arana, el doctor Cajal, Cossío y otros retratos de personalidades ilustres en la Ciencia y el Arte, ponen de relieve la incesante actividad del maestro Sorolla, hoy en la plenitud de la producción, del talento y del prestigio en España y más allá de nuestras fronteras⁸¹⁶.

En las visitas al estudio de Sorolla que la prensa ofrecía a los lectores, no sólo se iban descubriendo los detalles del programa pictórico que se iba a ofrecer en París, también se reforzaban determinados dones del creador. La exaltación de su laboriosidad se situaba en el centro de todos ellos. El hecho de que Sorolla hubiera presentado casi quinientas obras (cuatrocientas noventa y siete, para ser exactos) al marchante Petit se

⁸¹⁴ A propósito del retrato de María Guerrero: PONS-SOROLLA, BLANCA: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s.l, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 236. La autora subraya que Sorolla lo había ideado para que algún día estuviera colgado en el Museo del Prado.

⁸¹⁵ DE PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe, 1953, p. 67.

⁸¹⁶ «La Regencia», *Heraldo de Madrid*, 29 de marzo de 1906, p. 1.

celebró como un signo de su fecundo hacer⁸¹⁷. En los relatos a propósito de su fama, la tenacidad del pintor constituía un elemento de continuidad ochocentista⁸¹⁸. Este y otros valores, vinculados en un sentido discursivo a la modernidad, van a convivir con otras posibles representaciones de lo español, ya sea en términos de antagonismo, de pugna o de sustitución de una realidad pretérita. Las obras expuestas en la galería Georges Petit pretendían renovar el repertorio visual y discursivo empleado por los extranjeros, para evocar el extremo occidental de Europa. Sugería una nueva escenografía, que mostraba sujetos inusitados para la retórica tradicional, ajenos a las descripciones de un «romanticismo rancio», que habían legado los viajeros del último siglo, como Théophile Gautier y Jules Verne⁸¹⁹.

Con estas otras imágenes se ilustrarían discursos más afines con la noción de progreso, que estuvieran a tono con los nuevos tiempos. Se daría forma a relatos narrativos en los que prevaleciera el arrojo de hombres sesudos, en la ciencia y en el arte; el *savoir faire* de damas talentosas, excepcionales. Podría decirse que se materializaba en esta empresa de Sorolla la nueva era de la patria, que había anunciado Luis Pares al recordar los galardones de Sorolla y Benlliure en la Exposición Universal. Tales indicios de revitalización y palingenesia encontraban, en esta coyuntura, la posible transición entre una «España conquistadora», pretérita, y «la patria del talento y el trabajo», que es la que se proyecta hacia el mañana⁸²⁰. En estos contextos, la laboriosidad se perfilaba como preciada virtud de nuevas masculinidades. Emergen como posibles modelos vinculados a la modernidad, frente a estereotipos denostados, cuyas lacras nos remiten, por ejemplo, a los efectos del donjuanismo⁸²¹. Para algunos críticos, al

⁸¹⁷ M.C: «Movimiento artístico y literario», *España y América*, 1 de octubre de 1906, p. 181; CARRETERO, Manuel: «Joaquín Sorolla», *La Ilustración Artística*, 6 de agosto de 1906, p. 507.

⁸¹⁸ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen: «En el estudio de Sorolla», *ABC*, 15 de diciembre de 1904, p. 2. Aunque la autora remarca que no se va a ocupar de juzgar la técnica del pintor, asegura que éste ya es «una gloria indiscutible». La entrevista se proyecta como una conversación informal, como si el artista simplemente se dejara observar mientras pintaba, «sin dejar de conversar ni de fumar».

⁸¹⁹ NORDAU, Max: «Sorolla y Max-Nordau», *Heraldo de Madrid*, 13 de septiembre de 1906, p. 3. A propósito de la escritura como medio para crear y recrear espacios para los viajeros del ochocientos, navegando entre lo pintoresco, véase: BUZARD, James: *European Tourism, Literatura, and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993, esp. pp. 155-216.

⁸²⁰ PARES, Luis: «Adelante!», *Unión Ibero-Americana*, 1 de enero de 1901, p. 36.

⁸²¹ Los trabajos a propósito de las masculinidades en el cambio de siglo, teniendo presente modelos de regeneración en el marco del progresismo y los sectores más reaccionarios, han aportado sugerentes aportaciones. Por el momento, sólo reparamos en el enfoque de dos estudios. Véase: MARTYKÁNOVÁ, Darina: «Los pueblos viriles y el yugo del caballero español. La virilidad como problema en el regeneracionismo español (1890s-1910s)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39 (2017), pp. 19-37; DÍAZ FREIRE, José Javier: «El don Juan de Unamuno como crítica de la masculinidad en el primer tercio del siglo XX», en ARESTI, Nerea; PETERS, Karin; BRÜHNE, Julia (eds.): *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*, Granada, Comares, 2016, pp. 13-28.

contemplar a aquellos distinguidos portentos de la cultura nacional, que el pintor había plasmado en el voluminoso conjunto de retratos, se anhelaba que el rumor de las escenas típicas fuera diluyéndose como un reducto de grotesco anacronismo. Según las palabras de Jacinto Octavio Picón, el creador facilitaba a través de su muestra un acercamiento real del público extranjero a «la pintura española», la verdadera, la contemporánea, la que habría impresionado a Camille Maclair y hace honor al clima que se vive en el país⁸²². Atrás querían dejarse las representaciones de una España de «las castañuelas y el fandango», a la que se había referido Max Nordau⁸²³. Unas representaciones, presumiblemente extintas, marcadas por la herencia moruna y el clima mediterráneo, que habían compuesto un telón de fondo sugestivo, en el que se recrearon escenas inspiradas en una Andalucía porosa y estereotipada, que teñía a todo el territorio peninsular.

No lleva Sorolla la España de romances y aleluyas con figuras de majas fantásticas, portadoras de horripilantes *navacas* en la liga. No seguirán formando con los lienzos de Sorolla la equivocada y tristísima idea que de nosotros tienen en el extranjero, contemplando la figura de toreros momificados y repugnantes, de naranjeros negros, descendientes de la raza karabalí, de amazonas con sombrero calañés, de mendigos y mujeres astrosas con pegotes de negro de humo por cejas...⁸²⁴

Alejandro Saint-Aubin hablaba así del «país de pandereta», un antimodelo compuesto por tipos extravagantes y trasnochados, respecto a las imágenes sugeridas por el pintor valenciano. De hecho, insistía en que aquellas escenas pretéritas no guardaban relación con la realidad presente, estaban delimitadas por una ruptura. Al remarcar que los ciudadanos actuales no podían «considerarse contemporáneos» de ciertas estampas dieciochescas, el periodista alude de forma indirecta a la necesidad de difundir otras imágenes, que contradigan un estado de «semibarbarie» del pueblo español⁸²⁵. La propuesta de Sorolla se alejaba también de las evocaciones de otros artistas

⁸²² Carta de Jacinto Octavio Picón a Joaquín Sorolla, 29 de marzo de 1907. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS4700.

⁸²³ En el mes de junio, Blasco Ibáñez escribe a Sorolla para informarle del artículo que Max Nordau ha escrito para *La Nación*. En esta misiva le comunica al pintor que es una figura con capacidad sugestiva entre los medios periodísticos latinoamericanos. Carta de Vicente Blasco Ibáñez a Joaquín Sorolla, ca. junio 1906. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS0871.

⁸²⁴ SAINT-AUBIN, Alejandro: «Visitando estudios. Joaquín Sorolla», *Heraldo de Madrid*, 24 de diciembre de 1905, p. 2.

⁸²⁵ A propósito de estos supuestos relatos foráneos a propósito de una España bárbara, salvaje, había escrito Rodrigo Soriano en 1899, en medio de las elecciones municipales de la primavera. Al promocionar a Vicente Blasco Ibáñez como un diputado del arte en el Parlamento, hacía público un aliciente: «mantener en el extranjero la idea de que no todos los españoles visten de riguroso taparrabos o llevan marcado en el faldón la huella de terrores pánicos y vergonzosas derrotas». SORIANO, Rodrigo: «Un voto para Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 16 de abril de 1899, p. 1. Estos relatos sobre las imágenes de España, evidencias unas miradas al pasado, unos intentos por historiar el ochocientos, de los que participan los creadores que nos ocupan, junto a otras figuras contemporáneas, como Saint-Aubin.

contemporáneos, como Ignacio Zuloaga, que, según se había considerado en *La Lectura*, presentaba una España de «cigarreras y toreros», «de gitanas y guitarristas⁸²⁶». Como ya habíamos referido en el segundo capítulo, la emergente notoriedad de ambos artistas, a principios del siglo XX, va a plantearse en términos dicotómicos, de acuerdo a las respectivas asociaciones con lo levantino y lo vasco-castellano. Décadas después, Eugeni d'Ors abordaba estas oposiciones nacidas de «correspondencias sutiles», entre las letras y las artes, que llegaron a inspirar representaciones de los paisajes nacionales, compuestas al calor de emblemáticos tandems creativos⁸²⁷.

La victoria obtenida por Sorolla en París se abordó en muchas de las crónicas de aquellos días como un episodio esperanzador, en aras del auge de nuevos valores nacionales. Como había sucedido en otras ocasiones, la prensa extranjera se utilizó, en España, como una vía de legitimación del triunfo. Sirven como ejemplo las reproducciones y alusiones que tanto *El Liberal* como *La Correspondencia de España* plantearon en el mes de abril, respecto a *The Studio*⁸²⁸. Anunciaban el texto que Leonard Williams preparaba para esta revista inglesa. Es decir, un análisis crítico dedicado a la colección de retratos expuesta en la galería⁸²⁹. Este examen de las obras del pintor, que se publicaría en inglés, francés y castellano, iría acompañado de abundantes reproducciones de los lienzos. Así mismo, con motivo de la apertura de la pinacoteca y la circulación de las primeras impresiones, también proliferaron entre la prensa francesa enfoques retrospectivos, a propósito del temprano reconocimiento del pintor valenciano, especialmente desde la última década del siglo XIX⁸³⁰. En esta línea *La Ilustración Artística* llegó a reproducir varios fragmentos de *Le Figaro*.

De ellos emana la honda impresión que ha causado la muestra al público parisino. Incluso se alude a las expresiones de admiración de algunas figuras eminentes, como el pintor realista Léon Bonnat⁸³¹. Actuaban como garantes del éxito por su condición

⁸²⁶ «Joaquín Sorolla y Bastida», *La Lectura*, 1 de enero de 1905, p. 351. En estas imágenes dicotómicas se revelan, entre otras, las marcas de masculinidades en pugna. Véase: GABILONDO ALBERDI, Joseba: «Históricos con casta: masculinidad y hegemonía nacional en la España de fin de siglo», en ZECCHI, Bárbara y MEDINA, Raquel: *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 120-161. REYERO HERMOSILLA, Carlos: «Parecer masculino», *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, 219 (2006), pp. 30-43.

⁸²⁷ D'ORS, Eugenio: «Ut pictura poesis», en *Nuevo glosario*, Vol. III, Madrid, Ediciones Aguilar, 1949, p. 95.

⁸²⁸ E.T.M: «Leyendo revistas», *Cultura Española*, noviembre de 1906, p. 1160.

⁸²⁹ «Noticias», *El Liberal*, 12 de abril de 1906, p. 4; «Homenaje a Sorolla», *La Correspondencia de España*, 14 de abril de 1906, p. 3.

⁸³⁰ HUTIN, M: «En Espagne. Ateliers d'artistes», *Journal des artistes*, p. 5117.

⁸³¹ «Miscelánea», *La Ilustración Artística*, 25 de junio de 1906, p. 10.

foránea, pues se los consideraba, con más o menos acierto, libres de envidias y ajenos a juegos partidistas⁸³². Con el fin de subrayar la buena reputación del valenciano en el exterior, *El País* va a dar a conocer una singular anécdota. Durante su breve estancia en la capital francesa, el autor de *Cosiendo la vela* (1896) tenía previsto realizar un retrato de Raimundo Madrazo. El diario republicano indica que, en lo que podemos suponer un gesto espontáneo, fueron varios los artistas residentes en la ciudad quienes manifestaron su interés en asistir a estas sesiones de trabajo, para aproximarse al proceso creativo⁸³³. Querían ver cómo se creaba aquella ilusión de realidad, cómo procedía el ilustre pintor.

La intimidad de la figura pública, ya fuera lo concerniente a su fecunda producción, como a los aspectos más privados del hombre, resultaban susceptibles del interés de otros artistas e, incluso, del gran público. Cuando en su último número de marzo, la revista *Caras y Caretas* anunció las visitas de su corresponsal en Madrid a los domicilios de Joaquín Sorolla y María Guerrero, los presentó como dos talentos notorios en el panorama internacional. El acceso a la casa del creador ofrecía una aproximación estimulante al aura de dos individuos excepcionales en sus disciplinas, mientras que la contemplación de su ser se narraba como un acontecimiento memorable⁸³⁴. Décadas más tarde, la nueva casa del pintor, construida en el Paseo del Obelisco, será reproducida en fotografías de forma habitual, subrayando también la importancia de las personalidades que la frecuentan⁸³⁵.

Quizá uno de los aspectos más atractivos en el marco de estas visitas era el acceso a las experiencias del entrevistado. En este sentido, Manuel Carretero navegaba entre la hipótesis y el testimonio legado por Joaquín Sorolla, para formular algunas reflexiones a propósito de la fama y la sed de inmortalidad, que haría consumir a muchas promesas

⁸³² VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel: «La Exposición Sorolla», *El Álbum Ibero-Americano*, 30 de octubre de 1906, p. 472.

⁸³³ «El triunfo de Sorolla», *El País*, 27 de junio de 1906, p. 1; «Sorolla en París», *La Correspondencia de España*, 30 de junio de 1906, p. 1.

⁸³⁴ «De España. Arte y artistas», *Caras y Caretas*, 31 de marzo de 1906, p. 8. El anónimo articulista describe al pintor con las siguientes palabras: «Una cabeza sin peinar y una fisionomía un poco cejijunta, pero dulce y expresiva a la vez, donde al instante se ve la huella labrada por la honda vigilia de un cerebro que trabaja siempre; una firme y honrada mano que se tiende sin reticencias; un carácter cura ruda llaneza no excluye sus buenos rasgos de espiritualidad: tal es Sorolla». El texto va acompañado de varias fotografías. Una de ellas sobre la residencia de la familia Sorolla, que probablemente sea una de las primeras en realizarse.

⁸³⁵ En 1905 José Gómez-Acebo y Cortina escribe al pintor para comunicarle que la duquesa de Marchena le ha informado de la venta de un solar en el Paseo del Obelisco. Carta de José Gómez-Acebo y Cortina a Joaquín Sorolla, 18 de marzo de 1905. Museo Sorolla. N° de inventario: CS0264. El proyecto de construcción de esta casa puede seguirse de acuerdo a la documentación custodiada por el museo. Destacan algunas misivas de Mariano Benlliure, que remiten a los bocetos previos sobre la residencia, los que habrían de orientar los trabajos del arquitecto. Carta de Mariano Benlliure Gil a Joaquín Sorolla, 4 de noviembre de 1908. Museo Sorolla. N° de inventario: CS0634.

creativas. Es de suponer que durante este encuentro el pintor habría rememorado episodios no tan gratos de su trayectoria. La soledad, la falta de certidumbre en la gestación de un nuevo proyecto y hasta la «antipatía del público» acudían a la mente del hombre. Le habían puesto a prueba, asediándole con «luchas y tristezas⁸³⁶». En esta línea, a juzgar por la correspondencia cruzada con Pedro Gil, en la primavera de 1906 Joaquín Sorolla se enfrentó a las gestiones preceptivas, con el marchante Georges Petit, sin poder deshacerse de preocupaciones y temores en relación a la acogida de su muestra. El pintor afirma que acude con una muestra monumental, también que corre el riesgo de sufrir una caída estrepitosa si yerra en su empeño⁸³⁷.

A finales de junio, Alejandro Saint-Aubin reproduce una fotografía del pintor laborando en su estudio. Con bata de trabajo y la mirada fija en el lienzo sobre el caballete, el artista se presenta en el centro de la imagen de forma rotunda. Es una escena de plena actividad creativa, que acompaña a las palabras de congratulación del periodista. El artículo contribuye a dar difusión a ciertas informaciones, que están siendo rebotadas por varios periódicos madrileños con idéntico estilo. El texto también se presta a plantear constantes guiños sobre uno previo, publicado el pasado diciembre, en el que el autor ya ensalzaba el «propósito de patriotismo» emprendido por el artista valenciano⁸³⁸. A la altura de julio, Saint-Aubin especifica que, en realidad, en esta muestra artística de alcance internacional se esconde un proyecto «de rehabilitación para España». Estas palabras del articulista recogen el eco de los discursos que por aquel entonces están en el ambiente. Además, elabora una de las crónicas más sugerentes de aquellos días. Describe los contrastes temáticos de las obras exhibidas en París, atiende a los reconocimientos que Sorolla ha ido ganando, en Francia, en las últimas décadas y presenta una pauta de

⁸³⁶ CARRETERO, Manuel: «Los maestros en la intimidad», *La Ilustración Artística*, 6 de agosto de 1906, p. 508. A propósito de los sentimientos de Sorolla, la correspondencia con Pedro Gil permite adentrarse en esos momentos de dubitación, como con el envío de *Triste herencia* a París. Un momento en que Joaquín confiesa estar «muy intranquilo de mi último cuadro que mando a la Universal». Carta de Pedro Gil Moreno de Mora a Joaquín Sorolla, 19 de febrero de 1900. TOMÁS, Facundo; GARÍN, Felipe; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla: I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 133.

⁸³⁷ Por aquel entonces, el pintor está ultimando los detalles relativos al catálogo. Ante la inminente inauguración, le confiesa lo siguiente: «Mis nervios están de punta y mi temor a la exposición es enorme, pero bien sabe Dios el gran esfuerzo que supone para mí tal empresa, cuatrocientas obras es una locura jamás hecha por un extranjero, y eso aumenta mi temor, pues si fracaso, no puede ser mayor el porrazo». Carta de Joaquín Sorolla a Pedro Gil Moreno de Mora, mayo de 1900. TOMÁS, Facundo; GARÍN, Felipe; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla: I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 213.

⁸³⁸ S-A: «Sorolla en París», *Heraldo de Madrid*, 12 de junio de 1906, p. 1.

asimilación del triunfo, en la línea de una congratulación colectiva por esta hazaña digna de encomio.

Frente a esa imagen de un pintor en acción, retratado por el periodista de *Heraldo de Madrid*, la fotografía que acompaña al artículo de Manuel Carretero nos muestra al genio en reposo. La nota al pie especifica que la fotografía se había tomado «al terminar de trabajar» y algo de esa quietud se advierte en su semblante⁸³⁹. El pintor está recostado en un sofá, de perfil, en leve escorzo. Su mirada la dirige al frente, atravesando la línea de observación del espectador. Junto a él, sobre una mesita baja, se aprecia la escultura de una Niké alada, portadora de una corona de laurel⁸⁴⁰. La victoria a la que alude la diosa griega, guarda mucha relación con las dos obras expuestas al fondo: *Niños jugando en la playa* (1904) y el díptico *La familia Granzow* (1905)⁸⁴¹. Tanto el retrato, como las escenas inspiradas en la playa valenciana, habían resultado dos temáticas clave, que facilitaron la buena acogida de la muestra de Sorolla en la galería de Georges Petit.

Como ya había ocurrido en otros momentos de su trayectoria, la prensa española se apropió rápidamente del éxito que Sorolla cosechó aquel verano, revelando evidentes líneas de continuidad discursivas, respecto a la distinción de honor de 1900. Quizá en este caso, la proeza para el arte español se veía reforzada por la materialización de prometedores indicios, tenidos por prueba de su ímpetu en los años previos. De hecho, *La Correspondencia de España* y *El Imparcial* llevaron este sentimiento de orgullo hasta el extremo, pues afirmaron que París no contaba con el precedente de otro artista extranjero que igualase su monumental muestra pictórica⁸⁴². Fuera o no cierta esta premisa, la buena acogida de su producción en las instalaciones de Georges Petit estimuló varias proposiciones. Aduciendo las potentes resonancias europeas, la prensa madrileña recoge la sugerencia de una galería londinense. Aquel desconocido establecimiento invitaba a que, durante los próximos meses, se expusieran en él todas aquellas obras que no hubieran sido vendidas en París⁸⁴³. Por otro lado, la perspectiva de que Sorolla

⁸³⁹ CARRETERO, Manuel: «Los maestros en la intimidad», *La Ilustración Artística*, 6 de agosto de 1906, p. 507.

⁸⁴⁰ El inventario del museo indica que esta obra pudo ser una reproducción en bronce y mármol de una pieza del Museo Nacional de Nápoles. Escultura de Victoria alada. Museo Sorolla. Nº de inventario: 20194.

⁸⁴¹ El profesor Francisco Javier Pérez Rojas subrayó que, si bien fue concebida como un díptico en 1905, tras la muerte de Estanislao Granzow, en 1949, los retratos fueron expuestos por separado y no sería hasta principios del siglo XXI cuando se completó esta estampa familiar. La exposición del conjunto en el Centre del Carmen de Valencia los reunió de nuevo. PÉREZ ROJAS, Francisco Javier: *Familia de Estanislao Granzow: Joaquín Sorolla*, Valencia, Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios, 2011.

⁸⁴² «Exposición Sorolla. Por telégrafo», *La Correspondencia de España*, 12 de junio de 1906, p. 1; C: «La obra de Sorolla», *El Imparcial*, 12 de junio de 1906, p. 2.

⁸⁴³ «Sorolla en París», *La Correspondencia de España*, 30 de junio de 1906, p. 1.

exhibiera sus trabajos en Estados Unidos se revelaba como una realidad próxima, después del colosal triunfo parisino⁸⁴⁴.

Progresivamente, el nombre del pintor acaba aludiendo más a un fenómeno que a un individuo, que había emergido del anonimato, de entre la menestralía valenciana. Por otro lado, su éxito se irá presentando como un prodigio internacional, que causa fascinación entre la prensa francesa. Unos pareceres que se traducen de prisa y con dificultades para legitimar la idea de un destacado representante de la pintura patria⁸⁴⁵. Su tenacidad va a ser alabada como una prueba de su valía, incorruptible frente al «desfallecimiento⁸⁴⁶». La fascinación que lograba en el extranjero y su ascenso triunfante en el panorama del arte nacional, fue interpretado en la línea de que Sorolla era al mismo tiempo una de las «glorias de Valencia», así como de la España moderna, que aspiraba a obtener una fama de carácter universal.

Presumiblemente, Max Nordau no sólo habría advertido estas superposiciones de la notoriedad del creador y su instrumentalización como un potente símbolo. Lo había considerado, también, como un referente de los llamados «pintores natos», bendecidos con un don por la Providencia y moldeado por el clima mediterráneo⁸⁴⁷. Estimaba que sus distinciones adquirirían una significación moral, pues el artista no había porfiado en la obtención de honores con rebuscadas martingalas, sino que le eran concedidos salvando las envidias de sus adversarios, por puro talento. Estos discursos entroncan con las nociones de modestia y laboriosidad, que ya hemos referido previamente en relatos con evidentes puntos en común. Así mismo, las distinciones de Sorolla también serán interpretadas como unas resonancias naturales, sintomáticas, que aludían al empuje del temperamento de la sociedad española, no tan decadente como se había apuntado en los últimos años. Estos ecos no apagan la convicción de que sus destrezas lo convierten en el integrante de una élite artística, al modo en que lo concibe Nathalie Heinich. En el ocaso de aquel año, *El Mercantil Valenciano* reflexionaba a propósito de las nociones de talento y genio, en un artículo en el que se vuelve sobre el discurso de Mariano Benlliure para la Academia de Bellas Artes de Madrid:

⁸⁴⁴ «El pintor Sorolla a los Estados Unidos», *La Época*, 23 de julio de 1906, p. 3; «El pintor Villegas en Biarritz», *La Época*, 2 de agosto de 1906, p. 3.

⁸⁴⁵ A propósito de las dificultades de la traducción y las dudas que surgieron entre ciertos periodistas, para seleccionar los fragmentos más evocadores, véase una carta ya citada: Carta de Jacinto Octavio Picón a Joaquín Sorolla, 29 de marzo de 1907. Museo Sorolla. Nº de inventario: CS4700.

⁸⁴⁶ S: *La Ilustración Artística*, 6 de agosto de 1906, p. 508. En esta breve columna, se reproducen las palabras del crítico de arte Rochefort para *L'Intransigeant* y las de Arsène Alexandre para *Le Figaro*,

⁸⁴⁷ NORDAU, Max: «Sorolla y Max-Nordau», *Heraldo de Madrid*, 13 de septiembre de 1906, p. 3.

El talento es común a todos los hombres, el genio personalísimo.
El talento es don humano, el genio prerrogativa.
Mariano Benlliure decía en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando:
El genio artístico es un don, es un privilegio que no se compra como un título de nobleza. El artista genial es como el héroe, que nace y no se hace: ¡ah!, si supiéramos las leyes misteriosas por las que se llega a la comprensión completa y a la expresión total de la verdad y de la belleza, ¡cuán grandes seríamos!⁸⁴⁸

La muestra exhibida en la galería de Georges Petit va a interpretarse como una nueva brisa reconstituyente en dos sentidos. En primer lugar, por lo que se refiere a los temas representados. Ya se ha dicho que los semblantes de esos nuevos rostros del panorama político y cultural español van a resultar determinantes, con vistas a la articulación de un nuevo horizonte de figuras públicas, de marcada proyección internacional. Max Nordau se interesaba por aquella España que el pintor «había querido mostrar» al exterior. Nada nos indica sobre la veracidad de estas imágenes. Es decir, si se corresponden o no con la realidad nacional existente a la altura de 1906. A diferencia de Saint-Aubin, que había distinguido entre unos fenómenos extintos –anclados al tipismo de semblante atávico– y los que experimentan los españoles coetáneos, Nordau nos sitúa ante la elección, la preferencia del artista, que ha pretendido profundizar en su contemplación de lo español. Frente a la mirada de los viajeros del ochocientos, que habían emprendido travesías con afán de recreo, buscando las estampas típicas, epidérmicas, el «falso oropel» sobre corridas de toros y la feria de Sevilla, el pintor se ha decantado por otro tipo de imágenes. Había optado por representar los signos «del pensamiento moderno, del trabajo fecundo, del progreso radical; en una palabra, la España europea, y no la antigua España morisca, es decir, la africana». Queda en el aire, sin embargo, si esto es un ideal hacia el que se camina o una realidad presente.

En segundo lugar, no resulta una cuestión menor el hecho de atender a los relatos a propósito de cómo se han ejecutado estos temas. Para quienes no habían tenido la oportunidad de ver al pintor en acción, como aquellos artistas en París ante el retrato de Raimundo Madrazo y los corresponsales de periódico que visitaban su estudio, Nordau tiene la gentileza de adentrarse en este trance creativo y aproximarlos a sus lectores. Repara en las formas de hacer, en el carácter ejecutor del que ha presentado una muestra ingente a la galería Petit. Concluye algunas apreciaciones. En los últimos años, Sorolla ha dado muestras de haberse constituido como el último eslabón de un linaje de creadores

⁸⁴⁸ FOLCHI: «El talento y el genio», *El Mercantil Valenciano*, 17 de diciembre de 1906, p. 1. Este fragmento corresponde a: *El anarquismo en el arte. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del excelentísimo señor don Mariano Benlliure, el día 6 de octubre de 1901*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la viuda e hijos de M. Tello, 1901, p. 13.

eminentes, que arranca en el siglo XVI. En su producción plástica el articulista advierte los signos de la «raza española», que con anterioridad distinguieron a pintores como Zurbarán, Velázquez, Murillo y Goya. Así las cosas, aprecia en sus obras la pervivencia de dos virtudes notorias: la fuerza, que se manifiesta en una violenta intensidad del color; la franqueza, mediante la que se expresan los sentimientos con rotundidad.

La simbiosis entre su paleta vívida y exultante, que es descrita según una magnitud brutal, respecto a la emoción que irradia de sus lienzos, se refiere como un efecto cautivador, insospechado y sutil. Es más, lo sincero de su ejecución es aplaudido como una expresión de virilidad, que se adentra hasta la esencia de las cosas y aspira a plasmar sus impresiones más vibrantes con bravura. De hecho, en un artículo ya citado, Ángel Vegué insistía en la valentía del pintor cuando se afana en atrapar en sus obras «la visión precisa de nuestro sol, de nuestro suelo, de nuestra raza»⁸⁴⁹. La portentosa retina del artista, el temperamento inquieto y su ánimo infatigable lo orientaban en busca de «lo emotivo»⁸⁵⁰. Es esto último lo que contribuye a forjar una suerte de sello, que marca su producción. Sus hipnóticas destrezas explicarían, sólo en parte, aquel loable conjunto de retratos, con el que se había dirigido a París. Max Nordau los considera verdaderos monumentos a la fama de estas personalidades, con las que se aspira a sintetizar las figuras ilustres de la nación, quizá algunas de las más representativas de la España contemporánea.

Blasco Ibáñez abordaría esta genealogía artística del pintor en un artículo publicado en *El Pueblo*, que llegaría a ser reproducido por otras redacciones. Sorolla quedaba emparentado con las grandes figuras de la pintura española. Nieto de Velázquez e hijo de Goya, quizá por el azaroso parentesco espiritual de la historia, el portentoso creador era presentado ante los lectores argentinos de *La Nación*⁸⁵¹. No era la primera vez

⁸⁴⁹ VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel: «La Exposición Sorolla», *El Álbum Ibero-Americano*, 30 de octubre de 1906, p. 472.

⁸⁵⁰ A propósito de los vínculos emocionales entre la ciudadanía y el paisaje, véase: DELGADO, Luisa Elena; FERNÁNDEZ, Pura y LABANYI, Jo: «Cartografía de las emociones en la cultura española contemporánea: teorías, prácticas y contextos culturales», en DELGADO, Luisa Elena; FERNÁNDEZ, Pura y LABANYI, Jo (eds.): *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 22. En este sentido, las obras de Sorolla intervienen de forma simultánea tanto en el proceso de creación de representaciones sobre ese paisaje, como en la acción de proveer de estímulos visuales mediante los que se percibe y se imagina, se crea dicho espacio.

⁸⁵¹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Nieto de Velázquez, hijo de Goya», *El Pueblo*, 31 de marzo de 1907, p. 1. El texto se había publicado previamente en el diario *La Nación* de Buenos Aires, en enero de ese mismo año. El articulista vuelve a abordar los orígenes de los vínculos afectivos con el pintor: «Cuando nos vimos en la playa, Sorolla comenzaba su nueva vida de artista, sin saber ciertamente si le aguardaba el éxito o nuevos ladridos como los que acompañaron ‘El entierro de Cristo’. La gloria llegó a él de pronto, amorosa,

que Blasco planteaba esta asociación con los dos maestros. Ya en 1897 había sugerido el legado del autor de *Venus del espejo* (1647) en la pincelada del valenciano. Con esta premisa, reprodujo el apodo de «el pequeño Velázquez» en una crónica artística, escrita en los meses en que vivió desterrado en Madrid⁸⁵². Probablemente, una de las primeras menciones a propósito de esta asociación la encontremos en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, en 1893⁸⁵³. En los años posteriores, constituiría un tropo recurrente en la producción periodística de algunos críticos. Sirve como ejemplo el célebre artículo «Chimet», de Mariano de Cavia⁸⁵⁴. Blasco recurriría a esta supuesta herencia en varias ocasiones. Durante su gira de conferencias en Argentina, el propagandista también rememora este legado, al reflexionar sobre el estado de las artes españolas y la continuidad de sus tradiciones pictóricas.

Si el éxito artístico vivido en la galería de Petit permitía sostener el anhelo de visibilidad para España entre las potencias más destacadas, en términos de prodigiosos talentos, también se formulaban cautelosas recomendaciones. Probada la valía de unos sujetos que despuntaban en las letras, el arte y la ciencia, a principios del nuevo siglo, quedaba pendiente insuflar este ánimo a la sociedad. Un cuasi anónimo articulista de la revista ilustrada *España y América* visibiliza precisamente el carácter excepcional que brota de cada uno de esos triunfos, individuales, obtenidos por Ramón y Cajal, Sorolla, Benlliure y María Guerrero. La osadía del autor del retrato a Echegaray había logrado erosionar la continuidad de la influencia romántica en la pintura española. Esto va a ser alabado como un signo de liberación. No obstante, se remarca la necesidad de proyectar este cambio de perspectiva al tejido social. En esta línea, se distingue al pintor como un referente de actuación por su «espíritu progresivo», mediante el que podría consumarse una victoria completa, secundada por el conjunto del pueblo español⁸⁵⁵.

En el despunte del novecientos ya habíamos encontrado este tipo de enfoque. El de unos creadores de productos culturales, que van a ser reconocidos no sólo como figuras representativas de la nación, sino también como aquellos que, por la magnitud de su triunfo, hacen cuestionar los diagnósticos más severos sobre la decadencia nacional e, incluso, ofrecen pautas regeneradoras. A la altura de 1906, podría decirse que la atención

con los brazos abiertos. Fue una ascensión rápida, loca, como pocas veces se ha visto». También resultan llamativos los apuntes sobre la apariencia exótica del pintor. De hecho, identifica en él rasgos «de japonés».

⁸⁵² BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Crónica artística. Joaquín Sorolla», *El Pueblo*, 5 de junio de 1897, p. 1.

⁸⁵³ «Isabelita y Thor, cuadro de Joaquín Sorolla», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1893, p. 2.

⁸⁵⁴ DE CAVIA, Mariano: «Chimet», *El Imparcial*, 15 de junio de 1900, p. 1.

⁸⁵⁵ M.C: «Movimiento artístico y literario», *España y América*, 1 de octubre de 1906, p. 181.

se pone en los medios necesarios para que este sentimiento renovado, irradie al resto de conciudadanos y favorezca oportunidades de dinamización. Es una llamada a la ruptura en el conjunto de repertorios discursivos y simbólicos, a propósito de las imágenes de la patria, lo que les distingue. A pesar de ello, el articulista concluye que, más allá de estas virtuosas personalidades, distinguidas por dones innatos, la amplia mayoría de españoles sigue adormecida en un profundo sueño. Complacida e indolente en los mitos románticos, se mantiene ajena a lo determinante de una victoria conjunta, que se gestó en los umbrales de la modernidad. Si bien son escasos esos «hombres privilegiados», casi una excepcionalidad, sus arrestos son alabados como una arenga al servicio de anhelos de gloria y de próspero adelanto. En este sentido, apuntamos una concepción monológica en la reflexión del articulista, que percibe –y convierte– a las masas en colectivos pasivos, estancados en la inanición y la abulia.

Como habíamos señalado, al apuntar esta convivencia entre la continuidad de ciertos discursos sobre una España pintoresca, de tipos extravagantes y exóticos, no pretendemos insinuar una asociación generalista y dicotómica entre pervivencia y atraso, respecto a novedad y progreso. La tradición también actuaba como un valioso puntal de la regeneración, al indicar las esencias propias y atemporales que debían ser preservadas con tiento. Aunque, para ello, habían de ser identificados los elementos dignos de este tratamiento. Podría decirse que Joaquín Sorolla, tanto en su individualidad como creador, así como en lo relativo al fenómeno de resurgimiento cultural al que se le vinculaba, resulta una figura sugerente, pues se presta a ser interpretada tanto en la línea de la ruptura de elementos trasnochados y decadentes, como a la continuidad de un espíritu ejecutor vitalista y rotundo. Podía ser vinculado a los artistas que Ángel Vegué denominaba como la «gloriosísima trinidad». Es decir, Velázquez, el Greco y Goya. También, se revelaba como un representante de la pintura moderna, alejado de los fieles cultivadores del romanticismo histórico, que habían atestado los certámenes oficiales con sus grandes lienzos en las últimas décadas.

En Francia, Sorolla había ganado admiradores, que seguían de cerca la trayectoria del pintor. Artistas como Carolus-Duran, Henri Martin y Léon Bonnat, del que se dice que llegó a adquirir varias de las obras expuestas. También, los periodistas Max Nordau y Henri Rochefort, el poeta Camille Mauclair, así como los novelistas Paul Adam y Jules Claretie fueron algunos de los que comenzaron a percibirlo como un objeto de culto. Como habíamos indicado, la prensa española se apresuró a recurrir a esta nómina de hombres de letras y del mundo del arte francés, para ofrecer a sus lectores un horizonte

certero sobre el triunfo. En la práctica, éstos no sólo actuaban como una fuente de autoridad, que corroboraron la magnitud de la victoria, también operaron como mediadores culturales, difundiendo diversos contenidos críticos a propósito de la muestra exhibida. Actuaban en medios periodísticos generalistas, dirigidos al gran público; también, en círculos próximos a la Academia. Con el fin de probar su aprecio, muchas redacciones españolas contribuyeron a acrecentar ciertos rumores, que probaban hasta qué punto el autor de *La bendición de la barca* (1895) era reconocido y estimado en París. Probablemente, una de los contenidos más reiterados fue una cita de Salomon Reinach. El historiador del arte se aventuró a augurar un prometedor panorama para las bellas artes españolas en el novecientos. De hecho, insinuó que su escuela podía ofrecer «un nuevo genio de orden nada inferior al de Velázquez⁸⁵⁶».

Menos reiterada fue la promesa de Camille Mauclair. El crítico de arte Ángel Vegué y Goldoni dio a conocer el propósito del escritor francés, que pretendía escribir una monografía sobre Joaquín Sorolla. Por el momento, Mauclair publicó un sugerente artículo en la revista *Art et Décoration*, que tres años después sería reproducido con motivo de las imponentes exposiciones en Estados Unidos⁸⁵⁷. Nos resulta llamativo que, al dar a conocer este proyecto del escritor, Vegué subraye que su estudio estaría dedicado a «ese último conquistador de París⁸⁵⁸». En efecto, Mauclair considera que la muestra exhibida ha sido una revelación, capaz de convertir a Sorolla de un pintor afamado en toda una celebridad. La retórica colonial parece ser, más bien, un producto de la pluma del articulista de *El Álbum Ibero-Americano*. Como en otras ocasiones, la prensa española va a apropiarse del triunfo de este creador e interpretarlo de acuerdo a fórmulas belicosas e, incluso, relacionadas con una dominación imperial renovada. No obstante, años más tarde sí hallamos en las páginas de un diario parisino esta denominación –*le dernier conquistador*– para referirse a Blasco Ibáñez⁸⁵⁹. Por aquel entonces se afanaba en demostrar los arrestos de un hombre de acción, que cultivaba la literatura «*quand je*

⁸⁵⁶ M.C: «Movimiento artístico y literario», *España y América*, 1 de octubre de 1906, p. 181. La cita de Salomón Reinach fue difundida en varios medios. En el citado artículo de Ángel Vegué para *El Álbum Ibero-Americano*, el autor se había apresurado a recurrir a una fórmula desiderativa para expresar la posibilidad de que, tal vez, el historiador francés hubiera lanzado este comentario pensando en Sorolla.

⁸⁵⁷ MAUCLAIR, Camille: «M. Sorolla y Bastida», *Art et Décoration*, octubre de 1906, pp. 105-117. DE BERUETE, Aureliano; MAUCLAIR, Camille; ROCHEFORT, Henri; WILLIAMS, Leonard; LUTHER CARY, Elisabeth; GIBBONS HUNEKER, James y BRINTON, Christian: *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, Vol. 1, New York, The Hispanic Society of America, 1909, pp. 101-172.

⁸⁵⁸ VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel: «La Exposición Sorolla», *El Álbum Ibero-Americano*, 30 de octubre de 1906, p. 472.

⁸⁵⁹ VARELA, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015.

*n'aurai pas mieux à faire*⁸⁶⁰». Por descontado, al pintor Joaquín Sorolla no se le había impuesto ese título en razón de sus dominios coloniales, ni de análogas aspiraciones sobre el continente latinoamericano. Consideramos que es un apelativo en la línea de aquel que Blasco utilizó para referirse a Mariano Benlliure en 1897, con motivo de su creciente notoriedad. Como capitán general el escultor, como conquistador el virtuoso del pincel, ambos artistas representaban el anhelado empuje de la producción cultural nacional.

La afirmación de la ruptura de Sorolla con respecto a las tradiciones pictóricas previas explicó, en parte, las alusiones a su obra en la línea del carácter representativo de un arte propio de la contemporaneidad. En este sentido, Aureliano de Beruete habría reparado en su trayectoria, en el marco de un estudio artístico sobre el ochocientos⁸⁶¹. El paisajista consideraba que la producción de Sorolla, junto a la de Zuloaga y Rusiñol, suponía una excepcional novedad, una nota distintiva que, en absoluto, era comparable a las obras de otros creadores. En este sentido, con la voluntad de ofrecer una mirada retrospectiva, el pintor José Palomo Anaya subraya el contraste entre el honroso triunfo que el valenciano ofrece a la patria, respecto a las distinciones que obtuvieron otros artistas españoles en el salón parisino de ese mismo año⁸⁶². Así mismo, la buena acogida de las obras del pintor valenciano, en la exposición de Buenos Aires, va a ofrecer una garantía a este tipo de planteamientos⁸⁶³.

Con motivo de las distinciones que tanto Joaquín Sorolla como Blasco Ibáñez recibieron de la *Légion d'Honneur* ese año, se organizaron algunas muestras de reconocimiento en la ciudad natal. En la sesión ordinaria del 10 de diciembre se plantea la posibilidad de que el escritor fuera nombrado hijo predilecto de Valencia, un título que ya se había ofrecido al autor de *Sol de la tarde* (1903), a principios de siglo. Por lo que se refiere al propagandista republicano, había ido apartándose de la primera línea de la política: una salida precipitada por los incidentes con Rodrigo Soriano. A partir de entonces, se estableció en Madrid con premura y fue cultivando otro tipo de temáticas en su producción literaria. Había reconducido su producción hacia un ciclo de novelas de temática social, con novelas como *El intruso* (1904) y *La Bodega* (1905). No obstante, éste quedaba salpicado por otro tipo de obras, como *La maja desnuda* (1906) y *Oriente*

⁸⁶⁰ BOIS, Élie-Joseph: «Le dernier conquistador», *Le Temps*, 8 de abril de 1912, p. 4.

⁸⁶¹ E.T.M: «Leyendo revistas», *Cultura Española*, noviembre de 1906, p. 151. En esta sección se presentan diferentes novedades editoriales. La de Beruete lleva por título: *Historia de la pintura española en el siglo XIX: elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*.

⁸⁶² PALOMO ANAYA, José: «Balance del año artístico», *El País*, 1 de enero de 1907, p. 6.

⁸⁶³ ALCÁNTARA, Francisco: «La exposición Pinelo en Buenos Aires», *El Imparcial*, 29 de noviembre de 1906, p. 2.

(1907)⁸⁶⁴. A propósito de sus nuevas redes de contactos en la capital, Javier Varela e Isabel Burdiel ya indicaron que, con toda probabilidad, tanto el propio Soriano, como Emilia Pardo Bazán, habrían jugado un papel determinante. Actuaron como valiosos nexos, respecto a ciertas élites culturales madrileñas⁸⁶⁵.

Esta dedicación literaria de Blasco se combinaba con proyectos de otra índole. Era colaborador de varios periódicos, como *Heraldo de Madrid*. De hecho, resulta muy sugerente un grabado que se publicó el día de Reyes de 1905, en el que aparece caricaturizado, junto a otras figuras eminentes del panorama cultural español. En una de las páginas interiores del diario, el texto firmado por Alejandro Saint-Aubin adquiere todo su significado, al leerse como el pie de una llamativa ilustración. «Los reyes del arte», así se titulaba este conjunto, que pretende reunir a las personalidades artísticas de mayor nombradía. El contenido visual, la caricatura, no es un mero acompañamiento a la pluma del articulista, sino que la escena firmada por Mariano Benlliure se revela como un horizonte revelador. El hecho de que éste colaborase de forma habitual con el diario madrileño, nos puede llevar a marginar esta muestra en un páramo desdeñable, creyéndola superflua e insulsa, carente de mayores posos que el de un ejercicio de humor. Pese a la apariencia anodina, se advierte una epifanía: la representación de una pléyade nacional.

El escultor presenta a los lectores del diario madrileño quince figuras eminentes. Son personalidades conocidas, de cuyas trayectorias se han ocupado los medios periodísticos españoles, en estos primeros años del novecientos. En lo alto de una escalinata, aposentados en un banco corrido, se encuentran los ilustres personajes. Abajo, observan numerosos asistentes. Hombres de avanzada edad, que dirigen su mirada a la parte superior, habiéndose descubierto los sombreros. Saint-Aubin no arroja mucha luz

⁸⁶⁴ Por lo que se refiere a la fama de Blasco Ibáñez como novelista en esos años, véase a propósito de *El intruso* y *La Bodega*: SALAMERO, Román: «Resumen literario», *El País*, 1 de enero de 1907, p. 4; MISTERIOSA: «La Bodega», *La Correspondencia militar*, 3 de abril de 1905, p. 1. En este último artículo, Vicente Sanchís Guillén había alabado pasajes escritos de acuerdo a la máxima evocadora de capturar el natural. En este sentido, será comparado a Joaquín Sorolla y su pintura *au plein air*. En relación a *La maja desnuda*, puede consultarse: FRANCÉS, José: «La maja desnuda, por Vicente Blasco Ibáñez», *La Lectura*, 1 de mayo de 1906, pp. 195-199.

⁸⁶⁵ El profesor Varela sostiene que Soriano le permitió a Blasco establecer relaciones con algunas figuras notables del Madrid finisecular, como Benito Pérez Galdós y Ortega Munilla. Se habían conocido en el estudio de Mariano Benlliure, durante aquella temporada de destierro en 1897. VARELA, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015, p. 282; BURDIEL, Isabel: *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona, Taurus, 2019, p. 485. Ambos trabajos biográficos conceden importancia a la calidad de estos nexos en Madrid. Así mismo, reconocen las notables habilidades de Blasco Ibáñez para granjearse contactos y componer sus propias redes. Respecto a la imagen pública de esta figura, advertimos un consenso entre los dos autores al señalar que, a principios de siglo, la notoriedad del propagandista en la capital se debía principalmente al rumor de sus campañas como hombre político, más que a su hacer como escritor. Esa otra fama fue construyéndose en la segunda mitad de la década de forma paulatina, si bien ya hemos advertido precedentes encomiásticos con motivo de la buena acogida de *Entre naranjos* (1900).

sobre la disposición y agrupación de estos individuos, que ha elegido el caricaturista. Parece que el texto quiere hacer hablar a los trazos impetuosos y agitados de Mariano, sin que éste haya revelado, por completo, los enigmas de su obra. A pesar de ello, es posible intuir divisiones, pequeños grupos, delimitados por el espacio que separa a cada una de las figuras y la postura que adoptan.

Refuerzan esta sensación fragmentaria cinco coronas, que se han ubicado sobre las cabezas de los ilustres y marcan el arranque de unas colgaduras. El primer grupo es el de los novelistas Vicente Blasco Ibáñez y Benito Pérez Galdós. Junto a esta corona, otra sobrevuela a José Echegaray y Santiago Rusiñol, quizá en calidad de dramaturgos. La tercera y más impresionante de estas joyas, la luce María Guerrero, que ocupa el tercer puesto de izquierda a derecha en la imagen, entre cantantes y actrices españolas de primer nivel, como Lucrecia Arana, María Barrientos y Loreto Prado. A continuación, se encuentran los músicos Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero y Tomás Bretón. El autor de *La verbena de la Paloma* (1894) está observando al último grupo, en el que se encuentran los artistas plásticos José Villegas, Joaquín Sorolla, Francisco Pradilla y el propio Mariano Benlliure.

Otras reinas y otros reyes del Arte pudiera haber ungido con su inspiradísimo lápiz el caricaturista; pero por hoy no hay más cera que la que arde, y al correr del tiempo asistiremos a otras coronaciones.

Ante estos Reyes presentados por Benlliure, y que se imponen con la dulce tiranía del talento, acude el pueblo a rendir su homenaje sincero y entusiasta. No llegan con la sumisión aduladora del cortesano: acércanse a las gradas con el decidido acatamiento que inspira el entusiasmo. Vienen al Trono a batir palmas más que a doblar el espinazo. No acuden en busca de mercedes, sino en pos de hondas emociones artísticas. No solicitan, no molestan; oyen, ven y pagan con la moneda que acuña la admiración, y que no se falsifica entre cuantos saben distinguir perfectamente el oro fino del oropel⁸⁶⁶.

Mariano Benlliure se reserva la facultad de crear estas imágenes sobre la cultura española, señalando posibles objetos de requiebro para los lectores. Esta ideación de un festejo regio, la coronación de unos monarcas que simbolizan el genio artístico de la patria en las páginas de un periódico, nos lleva a estimar, una vez más, la importancia de estos medios, al consolidar la notoriedad de figuras públicas de este tipo. Consideramos que, en este caso, el mecanismo guarda evidentes similitudes con el fenómeno de la coronación de un príncipe de los poetas en ciertos medios franceses, según las investigaciones de Julien Schuh⁸⁶⁷. Por otro lado, no perdemos de vista los usos de la caricatura en la difusión

⁸⁶⁶ S-A: «Ante los Reyes», *Heraldo de Madrid*, 6 de enero de 1905, p. 3.

⁸⁶⁷ SCHUH, Julien : «L'écho de la gloire, du Panthéon au journal», *Le Magasin du XIXe siècle*, Dossier : La Machine à gloire, Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), 7 (2017), pp. 118-125

de productos culturales y su empuje al acrecentar cierta fama de algunos creadores. La pléyade que el escultor ha decidido componer a principios de 1905, recoge las principales figuras que, en el despuntar del siglo, han obtenido reconocimientos nacionales, pero también, y muy especialmente, en el extranjero. Personifican esa España retratada por Joaquín Sorolla para la galería Georges Petit, la del impulso progresivo. Si bien no constituye una foto fija, sino el esbozo de una representación de tintes panteónicos, marcada por la actualidad. Es decir, compuesta de elementos efímeros y otros que inciden sobre las continuidades de preciadas esencias tradicionales.

Honrar a los hijos ilustres

Como habíamos señalado, las propuestas de encomio sugeridas en Valencia, a finales de 1906, se habían visto motivadas por la distinción de Blasco como Comendador y una nueva para Sorolla, que pasaría a ser Oficial de la *Légion d'Honneur*⁸⁶⁸. La noticia había cuajado de felicitaciones las páginas de diarios de tirada regional y nacional⁸⁶⁹. Ante esta coyuntura, la sesión ordinaria, celebrada en el Ayuntamiento, durante la primera quincena del mes, pretendía sentar las bases de un posible episodio de festejos. No obstante, la interpretación de estos honores por parte de la corporación municipal, evidenció las notables diferencias habidas entre los asistentes⁸⁷⁰. Los libros de actas municipales recogen la lectura de una proposición, suscrita por doce concejales en el marco de este encuentro. Se pretendía enviar cierta correspondencia al gobierno francés, con el fin de expresar el regocijo de los valencianos, ante la concesión de tales títulos honoríficos. Así mismo, tenían el propósito de hacer llegar efusivas felicitaciones a los dos creadores y, finalmente, dirigir solmene manifestación de júbilo al cónsul francés, el conde de Valicourt, que residía en la ciudad⁸⁷¹.

Estas proposiciones despertaron los recelos de los señores concejales Lluch y Herrero, que no daban su conformidad a la hora de aceptar y, menos aún, celebrar, el tratamiento honorable del escritor. Se aducían razones de peso: la doble personalidad del

⁸⁶⁸ «Blasco Ibáñez en París», *Heraldo de Madrid*, 9 de diciembre de 1906, p. 1. Respecto al nombramiento de Joaquín Sorolla, *Heraldo de Madrid* informa de la propuesta del ministro de Bellas Artes francés. Véase: «Extranjero. Por cable y telégrafo», *Heraldo de Madrid*, 1 de noviembre de 1906, p. 1.

⁸⁶⁹ A modo de ejemplo, véase: «Blasco Ibáñez condecorado», *El País*, 10 de diciembre de 1906, p. 1; «Gacetilla literaria», *El Imparcial*, 10 de diciembre de 1906, p. 3.

⁸⁷⁰ Libro de Actas, Mayúsculas, D-367, Sesión Ordinaria del día 10 de diciembre de 1906, punto 74, Archivo Municipal de Valencia.

⁸⁷¹ Quizá se trate de Charles Marie Stanislas de Valicourt, que ya había sido nombrado vicecónsul de Francia en Tarragona, en 1897. Véase: «Extracto de la Gaceta de Madrid», *Diario del Comercio*, 30 de diciembre de 1897, p. 2.

que había sido nombrado Comendador en París. El señor Cándido Herrero intervino con un alarde opositor. Su réplica se asentaba en una objeción impetuosa, que fue desgajando hasta ir desvelando quién era realmente Vicente Blasco Ibáñez. ¿Acaso el resto lo había olvidado? No necesitó formular esta cuestión, ni sugerirla de forma indirecta, a través de fórmulas rebuscadas. Dadas las implicaciones de su acción política, acabó comunicando su abstención, quedando al margen de los intentos de homenaje que se quisieran organizar en honor del líder federal.

A diferencia del señor Miguel Paredes, consideraba que la personalidad literaria y política del valenciano no podía dissociarse en la forma de dos realidades inconexas. Eran interdependientes. Constituían al hombre, a la figura pública y sus acciones. ¿Dónde quedaba el novelista aplaudido en París? El señor Lluch se apresuró a matizar que su producción literaria tampoco estaba a salvo, pues desoía los preceptos fundamentales de la moral católica⁸⁷². Aparentemente, tan sólo la distinción de Sorolla actuaba como un bálsamo de concordias. Sin embargo, tales antagonismos no resultaron un obstáculo de importancia para que el señor Mira mostrase su respaldo, sumando la sugerencia de que los dos valencianos fueran honrados como hijos predilectos de la ciudad⁸⁷³. La sesión se cerró habiendo aprobado antes la propuesta inicial, con siete votos en contra. Se había reservado para un futuro encuentro la concreción del programa de encomio.

La discusión se retomó una semana más tarde. Todavía se manifestaron discrepancias, a propósito del reconocimiento del supremo grado con el que Blasco Ibáñez había sido enaltecido en el extranjero. En la ciudad natal, el nombramiento por parte de la institución parisina no parecía encajar del todo con las representaciones preexistentes, que sobre esta figura se tenían. Al menos, no de forma unánime. El diario *El Pueblo* cargó contra la miopía de los concejales sorianistas. Si bien éstos aludían a una sensación de insuficiencia, para poner en marcha la maquinaria encomiástica municipal, los de Blasco subrayaban el hecho de que sus novelas hubieran sido elegidas como libros de texto en

⁸⁷² Un día más tarde, *El Mercantil Valenciano* reproducía la réplica del alcalde al señor Lluch. Según indica el diario, habría intercedido por el buen nombre de Blasco Ibáñez y su moralidad. «Sesión del Ayuntamiento», *El Mercantil Valenciano*, 11 de diciembre de 1906, p. 1. Como venía siendo costumbre, el texto pretendía sintetizar los principales debates de la sesión ordinaria. Por lo que se refiere a las cuestiones que nos ocupan, lo cierto es que se les ha concedido una mayor extensión que a otros aspectos de actualidad, pero no se llega a poder concretar los matices de la propuesta presentada.

⁸⁷³ Se refería, probablemente, a que se honrara el nombre de Vicente Blasco Ibáñez con análogas distinciones a las que había obtenido el pintor en 1900. El enfoque no es el de una equivalencia comparativa, tanto como el de otorgar un reconocimiento justificado en las altas condecoraciones obtenidas. Se omite el precedente de Sorolla y Benlliure.

las cátedras de español en los liceos franceses⁸⁷⁴. Quizá en este hecho podamos advertir la eficacia de las políticas divulgadoras del orador, incluso entre sus detractores.

Resultaba compleja la operación de dilucidar las proyecciones y esencias que alimentaban a su hacer político y hasta qué punto eso no teñía su producción literaria. La oposición de ciertos concejales parecía remarcar que, en Valencia, Blasco era más que un afamado escritor. Para algunos, su nombre no podía apartarse de las resonancias de una algarada crónica, anticlerical, mediante la que concitar adhesiones. El abandono de su acta de diputado a Cortes no era más que la constatación de que ya no ejercía este cargo público. No obstante, entre aquellos concejales que no eran afines al blasquismo, se entreveía con recelo el enaltecimiento de su trayectoria, pues aún mantenía el rumor de un acto de partido. Consideramos que esta tensión entre la oficialidad y las prácticas *de facto*, resulta una pauta fundamental que no sólo hubo de vertebrar las percepciones en torno a dicha figura pública, sino también el programa laudatorio que se va a articular en aquel último mes de 1906⁸⁷⁵.

Una nueva proposición impulsó el proyecto de unos homenajes dedicados a los dos creadores ilustres. Subrayamos que, si bien estos actos iban dirigidos tanto a Joaquín Sorolla como a Blasco Ibáñez, la intensidad de la polémica en torno al reconocimiento de la distinción honorífica del segundo fue tal, que la documentación municipal y las alusiones en la prensa generalista valenciana de aquellos días pivotan sobre su figura. Es decir, sobre él descansaban las principales maniobras de oposición, negociación y consenso. Para los concejales más afines a su persona, el programa laudatorio basculaba hacia él, en un intento por otorgarle los más altos honores en la región. Las proezas del pintor, aplaudidas a principios del novecientos, parecían no requerir de una intervención tan enérgica, pues, de hecho, ya había establecido nuevas pautas de homenaje en vida de un talentoso prodigio.

En la siguiente sesión ordinaria celebrada, dieciséis concejales expusieron una nueva proposición, basada en tres líneas de acción. En primer lugar, se planteaba que fuera concedido el título de hijo predilecto de la ciudad al escritor. Por otro, se sugería dar el nombre de Blasco Ibáñez a una vía pública de Valencia; en concreto, la plaza de la

⁸⁷⁴ «Ayuntamiento», *El Pueblo*, 11 de diciembre de 1906, p. 2. En este intento de síntesis de la sesión ordinaria celebrada, se indica que la buena acogida de las novelas de Blasco en Francia y entre públicos europeos cada vez más amplios había sido la base para su distinción como comendador de la *Légion d'Honneur*.

⁸⁷⁵ Como ya hemos puntualizado en otras ocasiones, por el momento no se persigue el objetivo de adentrarnos en un análisis sobre los fenómenos relativos a la percepción de productos culturales y figuras públicas.

Reina. Se había previsto que el modo de sufragar la correspondiente lápida fuera por suscripción popular⁸⁷⁶. Así mismo, el texto especificaba que la Corporación hubiera de asistir al acto de colocación de la misma. Como ya había ocurrido en diciembre de 1900, se planteó la posibilidad de que antes de tomar ningún tipo de decisión, la propuesta pasara por las comisiones oportunas. En vista de la demora de esta clase de consideraciones y consultas previas, algunos concejales subrayaron la conveniencia de tomar una decisión en claro y orientar el rumbo de los posibles festejos. Otro grupo, encabezado por Miguel Paredes subrayó, la conveniencia de no alterar los tiempos habituales, de modo que la precipitación no afectase al voto de los concejales. Acabó primando, sin embargo, la urgencia en una votación nominal. Ello dio pie a que se iniciara la discusión de cada una de las líneas principales de la propuesta.

Como es de suponer, el principal desacuerdo venía marcado por la sustitución de un emblema de la monarquía, por otro que se revelaba casi como su opuesto. A este respecto, el señor Martín combatió lo sugerido recurriendo, de nuevo, al carácter prematuro de la notoriedad de Blasco Ibáñez, en tanto que hombre de letras. Es cierto que desde la década de los noventa había contado con elogiosas crónicas a propósito de su producción literaria⁸⁷⁷. Teodor Llorente lo había presentado como el escritor que necesitaba la región, el que llenaba una carencia⁸⁷⁸. En esta línea, *El Pueblo* difundió no pocos artículos alabando sus facultades creativas. Incluso fueron varios quienes le aconsejaron dejar el camino de la política y dedicarse, de lleno, a la escritura de novelas. En el ya citado artículo de Josep San Martín y Aguirre, se había llegado a plantear que «en Blasco, el político perjudica forzosamente al literato». Sin llegar a este extremo, Rodrigo Soriano diluye el imperativo de un abandono de esta faceta –«Déjese el Sr. Blasco Ibáñez de la política»–, en el marco de una crónica a propósito de su producción de novelas, que fue publicada en *El Imparcial*.

⁸⁷⁶ Libro de Actas, Mayúsculas, D-367, Sesión Ordinaria del día 17 de diciembre de 1906, punto 74, Archivo Municipal de Valencia.

⁸⁷⁷ Éstas incluso se difunden más allá de la región. Así lo evidencia el siguiente artículo de José Gutiérrez Abascal, a propósito de la buena acogida en Madrid de obras de escritores de provincias, como Arturo Reyes y Vicente Blasco Ibáñez. El valenciano será reconocido como «un Sorolla y un Zola de la pluma», tras la publicación de novelas como *Arroz y tartana* (1894) y *Flor de mayo* (1895): KASABAL: «Madrid», *La Ilustración Ibérica*, 24 de abril de 1897, p. 3 y 4. El diario blasquista también irá ofreciendo noticias sobre la difusión de sus obras. Véase: «La barraca en el extranjero», *El Pueblo*, 22 de marzo de 1899, p. 1. En el mes de mayo, se anuncia la tercera edición de la novela. Consúltese: *El Pueblo*, 10 de mayo de 1899, p. 2.

⁸⁷⁸ LLORENTE, Teodor: «El movimiento literario en Valencia», *La España Moderna*, enero de 1889, p. 151. Véase, también: SANMARTÍN Y AGUIRRE, José Francisco: «Vicente Blasco Ibáñez (Silueta literaria)», *Las Provincias*, 18 de febrero de 1896, p. 2.

El articulista descubre a los lectores el curioso contraste que coexiste en esta figura pública, pues «el agitador terrible es un artista sentimental y exquisito⁸⁷⁹». Pretendía hacer ver su valía como escritor por aquel entonces. Estos relatos convivían con discursos sugestivos, al estilo de aquel que difundió el mismo Soriano en el marco de las elecciones municipales de 1899⁸⁸⁰. Presentado como un diputado del arte en el Parlamento, el articulista enfatizaba que la creación literaria en Blasco Ibáñez era un signo de una sensibilidad especial, de un don innato que le permitía conectar con las masas a través de potentes evocaciones. El ducho propagandista que cautivó a las multitudes, a finales del ochocientos y en las primerías del nuevo siglo, se acogió desde un principio a esta personalísima representación de un artista político⁸⁸¹. Como si esta fórmula le permitiera un acceso privilegiado a los sentires colectivos.

Cuando el concejal Martín impugna la propuesta de un cambio en la denominación de la actual plaza de la Reina, alegando que «el nombre literario del Sr. Blasco Ibáñez no podía distinguirse de su carácter político», no hacía sino afirmar la base de las campañas propagandísticas del afamado orador⁸⁸². Es más, el señor José Cano subrayó que la propia propuesta de homenaje también perseguía «una finalidad política»⁸⁸³. De nada sirvió la intervención aclarativa del concejal Cortina, indicando que los cambios sobre la rotulación de calles obedecían a un intento por actualizar el nomenclator. Sirviéndose, para ello, de aquellas personalidades ilustres, que durante años habían quedado relegadas a políticas de conmemoración póstuma. Los que se oponían a organizar estas distinciones por parte del Ayuntamiento, no sólo ponían el acento en la duplicidad de facetas o en el carácter vinculante de las mismas, sino que también cuestionaban la necesidad de tributar estos honores a un hombre de letras, que no era reconocido por todos los presentes, que no estaba «a la altura de otros novelistas contemporáneos». Pese a las desavenencias entre los concejales, la proposición fue aprobada mediante una votación nominal, que aportó diecisiete votos a favor y diez en contra. Entre estos últimos se formularon intervenciones

⁸⁷⁹ SORIANO, Rodrigo: «Crónicas literarias. Cuentos de Valencia», *El Imparcial*, 12 de abril de 1897, p. 3.

⁸⁸⁰ SORIANO, Rodrigo: «Un voto para Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 16 de abril de 1899, p. 1.

⁸⁸¹ GONZÁLEZ BLANCO, Andrés: «Blasco Ibáñez, cantor de las multitudes», *El Pueblo* (número extraordinario), 19 de mayo de 1921, p. 5.

⁸⁸² Libro de Actas, Mayúsculas, D-367, Sesión Ordinaria del día 17 de diciembre de 1906, punto 74, Archivo Municipal de Valencia.

⁸⁸³ Un día más tarde, *El Mercantil Valenciano* ahondó en esta cuestión e incluso se remarcaron presuntas declaraciones del señor Cano, quien albergaba dudas de si Blasco hubiera contado con tantos apoyos años atrás. «Sesión del Ayuntamiento», *El Mercantil Valenciano*, 18 de diciembre de 1906, p. 1. A propósito de esta sesión ordinaria, véase también: «Ayuntamiento», *El Pueblo*, 18 de diciembre de 1906, p. 1.

antagonistas como las del señor Cano y el señor Martínez Aloy, que interpretó el resultado con las siguientes palabras:

[...] el homenaje que se trataba de rendir al Sr. Blasco era doméstico y de partido, pues ningún voto se había sumado al de sus partidarios políticos; y porque la mudanza continuada de los nombres de las calles desacreditaba el sistema, haciendo que el público viese con indiferencia estos acuerdos.

Quizá el programa de homenajes de 1906 es el que de forma más evidente muestra esta preeminencia de la personalidad política de Blasco, tanto en su gestación, articulación y consumación. Como había señalado el concejal José Cano en su réplica, resulta casi imposible no advertir la continuidad de las campañas propagandísticas del blasquismo, ante este nuevo horizonte. En el centro de estos proyectos encomiásticos se encontraba la figura pública de Vicente Blasco Ibáñez, cuya inclasificable esencia había sido proyectada por *El Pueblo* durante las últimas décadas, como un objeto de atracción e identificación para las masas. Éste había sido el propósito de la facción republicana que lo respaldaba, la lógica según la que él mismo se presentaba a un público amplio. Alabado como infatigable propagandista federal en la tribuna, en la prensa y en la novela por la redacción de su primer diario de partido, era condenado al presidio como agitador incorregible. El prófugo de la justicia que –según su testimonio– escribió *La venganza moruna* agazapado en una alquería, se imponía, años más tarde, en las elecciones municipales con Fusión Republicana, sólo unos meses antes de pronunciar un discurso, en calidad de «literato», durante la visita de Emilia Pardo Bazán en 1899⁸⁸⁴. Todavía en 1906, su efigie domina una lámina, en la que se presenta una galería de retratos sobre los concejales de Unión Republicana⁸⁸⁵.

Esta doble personalidad, la del hombre de letras y la del político, a la que se refirieron varios concejales como una hibridación problemática, especialmente en el intento por catalogarla, por aislar al bronco republicano del evocador paisajista, no suponía, sin embargo, un caso original en el ochocientos⁸⁸⁶. La proyección periodística,

⁸⁸⁴ «La Sra. Pardo Bazán en Valencia», *Las Provincias*, 1 de enero de 1900, p. 1 y 2. Sobre la escritura del cuento *Venganza moruna*, véase: EL CABALLERO AUDAZ: «Vicente Blasco Ibáñez: confesiones de su vida y de su obra», *Por esos mundos*, 1 de marzo de 1911, p. 319.

⁸⁸⁵ *Unión Republicana: nuestros concejales en 1906*, Valencia, Imprenta Sempere y Compañía, 1906.

⁸⁸⁶ Si bien son muchos los perfiles de hombres públicos entre la política y la literatura, tomamos el caso de Manuel José Quintana. A modo de ejemplo, véase: GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: «Más heroicos que patriotas, más patriotas que liberales: los españoles célebres de las Vidas escritas por Quintana», en DURÁN LÓPEZ, Fernando; ROMERO FERRER, Alberto y CANTOS CASENAVE, Marieta (eds.): *La patria poética: estudios sobre la literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 257-266; PALENQUE, Marta: «La coronación de Manuel José Quintana (1885)», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 744 (2008), pp. 26-29.

literaria y política de un sujeto agente de este estilo, encontraba similitudes en la trayectoria de reconocidas figuras del extranjero, como Gabriele D'Annunzio y Henri Rochefort. Incluso de hombres de fama en la España del momento, como Benito Pérez Galdós, Luis Morote, Rodrigo Soriano y Félix Pizcueta. En una Europa en la que va afianzándose la figura de los intelectuales, consideramos que la noción clave, que emerge en ciertos relatos contemporáneos a propósito de Blasco, pudiera ser la de artista⁸⁸⁷. Es una pauta narrativa entre sus correligionarios y admiradores, formulada según aportes variables de metáfora y estricta correspondencia con la realidad.

Curiosamente esta noción no cala en las sesiones ordinarias celebradas en el Ayuntamiento, pero resulta un enfoque discursivo recurrente entre quienes lo apoyan. Cuando José Francisco San Martín y Aguirre declara que Blasco llena un vacío en la literatura regional, pues surgía un escritor al nivel de los grandes nombres de la cultura española, lo orienta en este sentido. Así mismo, el texto de Rodrigo Soriano que aspiraba a presentarlo como «un embajador de las glorias artísticas» en el Parlamento, al estilo de otros autores europeos, no sólo pretendía enfatizar cierta producción literaria firmada de su puño y letra. Ante todo, subrayaba una valiosa virtud: su emotividad. En este punto cabe preguntarse por el concepto de artista que Soriano utiliza y que encuentra similitudes en los artículos publicados por *El Pueblo*, durante los días previos a la manifestación del 16 de diciembre de 1906. Las producciones de Blasco Ibáñez fueron elogiadas frecuentemente construyendo analogías, respecto a la pincelada de Joaquín Sorolla. En ese sentido era artístico su hacer, también por el hecho de revelar una inusitada maestría, cuando actuaba como mediador entre sus producciones y las masas. No nos referimos únicamente a la literatura, también al periodismo, a la oratoria, a los proyectos editoriales. Incluso a la ideación de los programas de reformas educativas y urbanas, proyectadas sobre la ciudad de Valencia.

Advertimos marcas de inestabilidad y polisemia en el uso de estas nociones de «arte» y «creación» en ciertos relatos narrativos contemporáneos, que pretendían remarcar los signos de su talento o, simplemente, el rumbo de sus agencias⁸⁸⁸. Podría

⁸⁸⁷ Por el momento, no vamos a formular cuestiones a propósito de si Blasco encaja o no en el concepto de intelectual. En segundo lugar, no pretendemos transmitir la impresión de que estos relatos sobre lo artístico de su personalidad, como un componente que domina su hacer, resultan una rareza en la Europa del momento.

⁸⁸⁸ Según las acepciones para el término arte que sugiere la RAE, tomamos tanto la primera como la cuarta. Es decir, la «capacidad», la «habilidad para hacer algo», también la «maña» y la «astucia». Todo ello nos remite a esas destrezas transversales, que tiñen proyectos variados con un halo de audacia. Respecto a la segunda acepción, la «manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpela lo real o se plasma

decirse que el propio Blasco Ibáñez se había esforzado en asociar su nombre a la tierra natalicia, apelando, por encima de todo, a la etérea ambición de acceder a los sentires comunes de las clases trabajadoras. Eran un vehículo con el que transitar la intimidad de sus receptores y favorecer identificaciones, en el espectro de lo colectivo. «La Valencia de Blasco Ibáñez» emergía en el discurso de Adolfo Beltrán, transcrito por *El Pueblo*, como el resultado de una cuidadosa labor propagandística⁸⁸⁹. El hábil manejo de recursos detonantes, de evocadores productos culturales, pudo describirse como un signo de genialidad artística, que le facilitaban un acceso a las emociones de sus receptores, con diferentes aplicaciones. Entre las diversas prácticas del propagandista, buena parte de sus propósitos se movían en el plano cultural de lo político, hundiéndose en el ámbito identitario. Teniendo esto presente, la disociación de facetas, de objetivos y motivaciones del individuo, que pretendían ciertos concejales, sólo hubiera sido eficaz si estas vertientes del creador obedecieran a lógicas independientes y aisladas. En el marco de esta tesis, nos inclinamos a suponer lo contrario.

Con vistas a aproximarnos a la articulación de estos homenajes de diciembre de 1906, hemos considerado que, de entre los diarios valencianos, probablemente sea *El Pueblo* el que mejor nos permita evidenciar estas dimensiones superpuestas de los proyectos de reconocimiento previstos. Tomamos la redacción como un epicentro en torno a la que se gestarían estas iniciativas de encomio, un medio a través del que canalizar diferentes agencias en el seno del republicanismo valenciano. Incluso entre individuos y grupos que sólo demuestran afinidad con las prácticas de estos círculos de forma circunstancial. A propósito del programa de homenajes, que fue calando en la prensa generalista de la región, a modo de primicias y anuncios, insistimos en que, más allá de esta labor de difusión de noticias, los diarios constituyeron un marco en el que se plantearon y se disputaron propuestas. Por las implicaciones evidentes en la naturaleza de un diario de partido, el periódico fundado por Blasco Ibáñez, en 1894, revela sus intervenciones en la organización de las iniciativas enaltecidas, que acompañaron al programa del Ayuntamiento⁸⁹⁰. Lo uno y lo otro conformó un repertorio de discursos, símbolos y prácticas que contribuyeron a afirmar la notoriedad del reconocido paisano.

lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros», la tomaríamos para aludir directamente a aquellos relatos sobre la plasticidad de su producción literaria.

⁸⁸⁹ «El Mitin», *El Pueblo*, 17 de diciembre de 1906, p. 3.

⁸⁹⁰ Debido a las diferencias habidas entre los concejales, el ámbito de consenso únicamente se encauzó a comunicar el honroso triunfo a los propios condecorados, el cónsul francés en Valencia y al gobierno del país vecino.

Los primeros indicios sobre esta gestación bicéfala del programa los encontramos en una reunión nocturna de la Junta Municipal de Unión Republicana, liderada por el Sr. Francisco Garrido. Se pretendía encauzar la adhesión de los republicanos a los homenajes planeados por la Corporación Municipal⁸⁹¹. El encuentro asentó las bases discursivas de la convocatoria a la solemne manifestación matutina del próximo domingo, que cruzaría la ciudad hasta dirigirse a la residencia del cónsul francés. También se sugirió organizar una velada «de honor» en el teatro Pizarro a la caída de la tarde. *El Pueblo* anunciaba estas primicias a sus lectores, legitimando el buen nombre de su fundador en las reproducciones de algunas muestras de congratulación, procedentes de la prensa madrileña, así como de los numerosos telegramas que llegaban hasta la sede del periódico valenciano. La reunión de la junta había estado precedida, la víspera, por un jubiloso festejo en el casino de la calle Libreros⁸⁹². Era un acto de Unión Republicana, amenizado con himnos por la banda municipal, en el que fue inaugurada la bandera de las juventudes de esta formación⁸⁹³.

En los días previos a la solemne marcha, el diario se sirvió de diversos recursos para atraer la atención de sus lectores, a modo de una cuenta atrás que marcaba este punto de encuentro entre diferentes círculos republicanos. La figura de Blasco Ibáñez se situaba en el centro de las miradas, como una suerte de demiurgo pantocrático que todo lo abarca, como una bisagra que conectaba el ochocientos con el nuevo siglo. Una línea de continuidad se dibujó a partir de la algarabía en las calles a la que su nombre incitaba, ya fuera como bocanada bullanguera o como la jubilosa excitación por el triunfo del gran hombre en París. A falta de aprobarse un programa de glorificación, a tono con las aspiraciones de estos grupos en las sesiones ordinarias del Ayuntamiento, con motivo de los celos que despertaba el personaje, el diario de partido se volcó en el enaltecimiento de uno de sus líderes. En este sentido, consideramos que este medio periodístico constituyó una vía clave para afirmar cierto tipo de notoriedad de la figura pública, al menos en un sentido regional.

Respecto a esta premisa, deslizamos las siguientes prevenciones. En primer lugar, ya referimos en el capítulo anterior los elevados índices de analfabetismo de la sociedad

⁸⁹¹ «Homenaje a Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 13 de diciembre de 1906, p. 1.

⁸⁹² IHL, Olivier: *La fête républicaine*, Paris, Éditions Gallimard, 1999. Citamos este trabajo en el que se repara en la importancia de la fiesta en el seno del republicanismo francés, durante el contexto de la Tercera República. La perspectiva se desplaza de la capital a la provincia, a la diversidad de celebraciones que se organizan y que contribuyen a articular una suerte de culto a los símbolos de esta cultura política.

⁸⁹³ «En los casinos republicanos», *El Pueblo*, 12 de diciembre de 1906, p. 1.

española en estas cronologías⁸⁹⁴. No obstante, consideramos que las contribuciones del diario en pro de difundir y generar cultura política republicana transgreden el plano textual. De hecho, se internan en los elementos visuales, en la propagación de símbolos y consignas, ya sea a través de la palabra escrita o pronunciada, así como de la circulación de imágenes⁸⁹⁵. Un fenómeno en el que sería clave la implantación en el tejido social, las prácticas en relación a la red de casinos republicanos y ateneos. Así nos lo sugiere aquella velada de euforia en la calle Libreros, en la que hombres y mujeres celebran la noticia del nombramiento del líder con el estruendo de tracas, e hilvanaban vítores durante la ejecución de *La Marsellesa*.

Por otro lado, en lo relativo a la afirmación de cierta notoriedad de Blasco Ibáñez, estimamos que estas celebraciones, a propósito del reconocimiento honorífico en el extranjero, se caracterizaron por estimular algunos sentimientos en el ánimo de sus admiradores. Ello nos puede llevar a advertir signos de su celebridad, cuya raíz todavía está profundamente vinculada a la imagen del tribuno mitinesco, apenas barnizada por sus dotes literarias. Con motivo de este contexto laudatorio, el diario anunció la aparición de un folleto, editado por la casa Francisco Sempere y Compañía, que reunía una semblanza del ilustre valenciano. Ésta quedaba arropada por los textos de algunos contemporáneos, como Félix Azzati, Luis Morote y Alejandro Lerroux. Así mismo, contendría «el último retrato» del autor de *La Bodega* (1905) y «una lista completa de todas sus obras⁸⁹⁶». Según indicaba el título del anuncio, el folleto podía adquirirse de forma gratuita a través de un cupón, que se proporcionaba con la compra del diario.

Si bien no hemos podido localizar ninguno de estos ejemplares, estimamos que, dado su sugerente contenido, pudo prestarse a ser coleccionado, incluso por diferentes asociaciones y locales, quedando a la vista de los curiosos. La consulta del diario blasquista nos revela que no fue la única iniciativa sobre los usos de la imagen pública del agasajado que se planteó. En su siguiente número, el anuncio refiere la reproducción de otro retrato, que el editor M. Prades había puesto a la venta, por 5 pesetas, y del que se especifica a los lectores los puntos de recogida. La materialidad de este producto cultural parece encajar en los intereses del gran público como una línea de continuidad, con

⁸⁹⁴ LAGUNA PLATERO, Antonio: *El Pueblo: historia de un diario republicano, 1894-1939*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1999, esp. pp. 35-37.

⁸⁹⁵ A propósito del marco teórico sobre la creación y consumo de cultura política republicana, habíamos planteado una breve aproximación en el primer capítulo, que en ningún caso pretende ser exhaustiva. Véase. pp. 62-63.

⁸⁹⁶ «Regalo a los lectores de El Pueblo», *El Pueblo*, 15 de diciembre de 1906, p. 1.

respecto a productos y contextos previos⁸⁹⁷. Quizá la consulta de fuentes hemerográficas no nos permita adentrarnos en las percepciones individuales sobre este tipo de artefactos. Sin embargo, nos aventuramos a suponer que el «entusiasmo que reina», al que alude *El Pueblo*, se perfiló como un punto de partida y un objetivo de consolidación para estos círculos. Por el momento, no se han podido localizar iniciativas análogas por lo que respecta a la figura del pintor Sorolla, para estas mismas cronologías.

Advertimos en este tipo de iniciativas las marcas de un incipiente fenómeno de consumo de la celebridad, al menos relativo a la región valenciana, según fue definido por la socióloga Nathalie Heinich⁸⁹⁸. Ello no nos remite únicamente a producciones textuales y visuales, ligadas a la materialidad de un soporte en papel. También englobaría aquellas experiencias relacionadas con la visibilidad y la preeminencia de cierta figura en el espacio público, eminentemente urbano. Las ausencias de los dos creadores distinguidos por la *Légion d'Honneur* no actuaron en detrimento de las resonancias de estos tributos de admiración, organizados en la ciudad natal. La llamada pública que se realizó desde las páginas del diario, apelaba a una suerte de fervor popular, a propósito de un ídolo laico, revolucionario y de una desbordante genialidad artística. Parecía encarnar a un hombre representativo de la tierra, cuyas proezas en el extranjero habían de honrarse. En este sentido, la convocatoria anunciaba que una comitiva numerosa desfilaría el día 16 de diciembre. Estaría compuesta por concejales de partido y diputados provinciales, seguidos por la marcha de los afiliados de Unión Republicana, a los que se sumarían los admiradores «del genial pintor y del eminente literato⁸⁹⁹». *El Pueblo* apelaba a los republicanos que residían en la ciudad, pero también a aquellos de «la provincia». Incluso, a quienes no se encontraban entre las filas de sus electores.

Con un didactismo de partido, flexible y permeable, para dirigirse a amplios públicos, enumeraba los motivos que los ciudadanos tenían para participar de estos actos. Obedecían a los afectos. Por un lado, la admiración y el aprecio por quien había liderado en Valencia un movimiento político, casi como una figura paternal para las generaciones

⁸⁹⁷ «Regalo a los lectores de El Pueblo», *El Pueblo*, 16 de diciembre de 1906, p. 1. Este anuncio del retrato no se había hecho la víspera: «únicamente estarán a la venta en el kiosco del Sol, calle de San Vicente, edificio de San Gregorio, junto a la calle de Garrigues. Estos retratos son perfectísimos y son idénticos a los que se han vendido otras veces a 25 céntimos».

⁸⁹⁸ HEINICH, Nathalie: «La consommation de la célébrité», *L'Année sociologique*, 1 (2011), Vol. 61, pp. 103-123.

⁸⁹⁹ «La Junta Municipal al partido de Unión Republicana», *El Pueblo*, 14 de diciembre de 1906, p. 1. Hemos de remarcar que este texto informativo, didáctico y ameno para el lector, en el que se asientan las bases del tributo de admiración al ilustre paisano va a ser reproducido en los dos días previos a la marcha. Véase: «La Junta Municipal al partido de Unión Republicana», *El Pueblo*, 15 de diciembre de 1906, p. 1.

más jóvenes⁹⁰⁰. El orgullo era el segundo pilar. Aludía a la proyección de lo regional en el extranjero, por el carácter representativo del creador. En este sentido, se reconocía la relevancia de que ciertas producciones literarias de Blasco hubieran sido seleccionadas como libros de texto para las cátedras de castellano en Francia. En tales hazañas se advertían las marcas de las múltiples facetas del propagandista, empastadas. precisamente, por el propósito de ganar visibilidad para sus proyectos.

Es la hora del triunfo del amigo, del jefe, del paisano, del artista imponderable que reunió las masas bajo la bandera del Arte y la Libertad, y debemos manifestar nuestra simpatía y nuestro cariño en un grito entusiasta y alentador, en un ¡viva Blasco Ibáñez!

La manifestación, que tuvo lugar el domingo 16, también atrajo la atención de la prensa madrileña. El recorrido de la marcha aludía a la superposición de iniciativas oficiales y aquellas que emergían de ciertos sectores republicanos. La comitiva que salió de la calle Libreros avanzó hacia el Ayuntamiento y, desde allí, el heterogéneo conjunto se dirigió hasta el consulado, para remitir manifestaciones de cortesía al conde de Valicourt, por ambos nombramientos honoríficos. A la vuelta, el conjunto se apresuró a llegar a la sede del diario *El Pueblo*, en la calle Juan de Austria, donde Félix Azzati pronunció un encendido discurso en compañía de Gaspar Blasco, el padre del escritor⁹⁰¹. Si bien aquellas redacciones más conservadoras habían retratado la manifestación como un acto del republicanismo valenciano, cerrado a sus filas, aquellos medios afines al diario blasquista, como *El País*, subrayaron una notable participación y seguimiento de esta marcha por parte de círculos artísticos⁹⁰².

Por lo que se refiere a aquella «velada de honor» en el teatro Pizarro, su denominación acabó basculando a la de «mitin político⁹⁰³». Era un acto desvinculado de las proposiciones aprobadas por el gobierno municipal. El diario fundado por Blasco Ibáñez se refería a él como un encuentro «político y literario», que enmarcara la personalidad del afamado creador. Las decoraciones de este espacio se habían encargado al pintor Genaro Palau, que trabajó en la recreación de un paisaje regional junto a los jóvenes Bartolomé Mongrell y Carmelo Rodá⁹⁰⁴. En el escenario se habrían representado estampas de la huerta que, junto al escudo de Valencia, envolvía el busto de grandes

⁹⁰⁰ A modo de ejemplo, véase: AUB, Max: *Las buenas intenciones*, p. 200.

⁹⁰¹ «Manifestación en Valencia», *El Día*, 17 de diciembre de 1906, p. 1; «Manifestación republicana», *ABC*, 17 de diciembre de 1906, p. 6.

⁹⁰² «Valencianos ilustres», *El País*, 17 de diciembre de 1906, p. 1.

⁹⁰³ «Mitin político», *El Pueblo*, 14 de diciembre de 1906, p. 1.

⁹⁰⁴ «Mitin político», *El Pueblo*, 15 de diciembre de 1906, p. 1.

dimensiones, que había elaborado el escultor Paredes. Mientras, el patio de butacas estaba engalanado por guirnaldas y colgaduras, en las que podía leerse el título de sus principales obras de literatura, así como las cabeceras de los dos diarios que había fundado en el último cuarto del siglo XIX⁹⁰⁵. Las evocadoras visiones que facilitaron estas muestras de arte efímero fueron el telón de fondo que acompañó a los discursos, que se pronunciarían aquella noche.

Como habíamos indicado sobre la consulta de las actas municipales, la presencia de Joaquín Sorolla en este programa de homenaje contó con menos visibilidad que la del líder republicano. Apreciamos contrastes significativos con respecto a las espontáneas manifestaciones de júbilo, así como a la gestación del programa de homenajes. Habíamos apuntado ya que las discrepancias entre los concejales habían ocupado la mayor parte de estas reuniones, logrando mayores resonancias en la prensa. Sin embargo, nada de esto nos debería hacer relegar al pintor a una posición marginal, eclipsado por la figura de su paisano. Nos surgen las siguientes matizaciones. En primer lugar, el autor de *¡Y aún dicen que el pescado es caro!* (1894) fue percibido y proyectado como un aliado para ciertos sectores del republicanismo⁹⁰⁶. Había realizado proyectos conjuntos con el fundador del diario *El Pueblo* y se habían difundido no pocos relatos acerca de su amistad, con motivo de los homenajes organizados a principios del siglo XX. Los episodios de 1900 dieron pie a un acceso a los afectos del artista ilustre, a la privacidad del genio, que fue instrumentalizada oportunamente por el ducho propagandista.

A la altura de 1906, su periódico y otras redacciones más conservadoras, tanto de la región como de los medios de tirada nacional, se centraron, sin embargo, en las complicidades artísticas entre ambos⁹⁰⁷. Es decir, las correspondencias, las analogías entre la literatura y la pintura. Por aquel entonces, Blasco se iba afirmando como un hombre de letras de creciente notoriedad en Madrid y en otras capitales europeas, donde

⁹⁰⁵ «Homenaje a Blasco Ibáñez y Sorolla», *El Imparcial*, 17 de diciembre de 1906, p. 2.

⁹⁰⁶ TUSELL, Javier: «Joaquín Sorolla en els ambients polítics i culturals del seu temps», *Sorolla i la Hispanic Society: Una visió de l'Espanya d'entresigles*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, pp. 19-31, esp. p. 20. Si bien ya hemos referido las relaciones de Sorolla con ciertos círculos republicanos, en la línea de sociabilidades y proyectos comunes, Javier Tusell va un paso más allá y lo considera un blasquista, «amb totes les connotacions que eixa significació tingué». De hecho, aprovechando el apunte, aclara que «també ho va ser l'escultor Marià Benlliure». Esta última afirmación se orienta a las afinidades que surgieron en la época en que Blasco Ibáñez se refugió en Italia. La realidad es que en aquel momento no coincidió con Mariano, las relaciones se habrían producido con José Benlliure Gil, si bien parece un poco forzado sustentar ahí las filias blasquistas de los hermanos.

⁹⁰⁷ Durante el mitin político en el teatro Pizarro, Adolfo Gil Morte recuerda en su discurso los vínculos amistosos que los unen y las afinidades de Sorolla con el republicanismo, al menos en su primera juventud. «El Mitin», *El Pueblo*, 17 de diciembre de 1906, p. 3.

sería descubierto como un fenómeno, hasta cierto punto exótico⁹⁰⁸. La posibilidad de ser bautizado como un Sorolla de la literatura tenía varias implicaciones. Para empezar, se asumía la representatividad de ambos como creadores de la región valenciana. Además, el escritor se beneficiaba del buen nombre artístico y la visibilidad que su paisano había consolidado en el novecientos. Vinculados por su procedencia común y lo evocador de sus artefactos culturales, sus trayectorias van a describirse según las marcas del triunfo y el talento, como signos de una revitalización nacional y del dinamismo creativo de la región valenciana⁹⁰⁹. Un enfoque discursivo, repleto de superposiciones, que había sido muy frecuente en el tratamiento del pintor, desde que obtuviera el *Grand Prix*. Así mismo, también nutrió la fama del novelista, tal vez de forma más evidente a partir de la buena acogida de *Entre naranjos*:

Los enemigos, cuando se trata de tributar elogios a Blasco, no miran al hombre de talento y sí al político, olvidándose por completo del novelista.

El nombre de España se encontraba aherrojado y humillado en el extranjero por culpa de los políticos monárquicos que llevaron a nuestra patria a la catástrofe, arrastrando su nombre por el fango. Y fue preciso que los hombres de talento elevaran el crédito con los frutos de su trabajo y de su estudio.

Ayer fueron Echegaray y Cajal los que elevaron el nombre de España. Hoy son Blasco Ibáñez y Sorolla, dos hijos queridísimos de esta patria chica, en la que el arte tiene una de sus más fecundas fuentes⁹¹⁰.

Por lo que se refiere a los actos de reconocimiento organizados en Valencia, estas analogías se distribuyeron con el fin de ampliar el reducido margen de consenso entre la

⁹⁰⁸ ESCOFET, José: «Algo sobre Blasco Ibáñez», *El Correo Español*, 9 de junio de 1906. Casa Museo Blasco Ibáñez. En este artículo para el diario mexicano, José Escofet reproduce fragmentos de la prensa alemana para remarcar la nombradía del novelista. El *Lokal Anzeiger*, presentado como el periódico más leído en Alemania, habrían descrito así la emergencia de sus novelas en Europa, casi como un exotismo literario: «Cuando un libro de este aparece en los escaparates, los parisienses lo arrebatan como si fuese de Bourget, de Prevost, o de cualquier otro de sus clásicos de *boudoir*, los cuales no le llegan a Blasco ni a las rótulas. Los italianos hace tiempo que se le han incorporado, los ingleses le abren la puerta de par en par, y hasta los holandeses y polacos han traducido varias de sus novelas. Solamente nosotros, los alemanes, que solemos ser los descubridores de las literaturas exóticas, en esta ocasión nos hemos quedado a la zaga. Pero ya nos desquitaremos, y con creces, en cuanto leamos algunos tomos de él. Óiganme bien: hoy, Blasco Ibáñez es un hombre de 38 años; pues bien, antes de que tenga 48, muchos antes quizás, habrán ustedes aprendido a pronunciar su nombre como pronuncian ahora el de Emilio Zola». Así mismo, véase: PÉREZ, Dionisio: «Blasco Ibáñez y su arte», *Por esos mundos*, mayo de 1905, pp. 421- 430. Su creciente fama en el extranjero también se aprecia en las colaboraciones que le ofrecen. Es el caso de la revista argentina *Caras y Caretas*, cuyo corresponsal le propone que envíe un cuento suyo a la redacción, durante el transcurso de un encuentro en Madrid. MARTÍNEZ, Mariano: «Una visita a Blasco Ibáñez (de nuestro corresponsal en Madrid)», *Caras y Caretas*, 10 de noviembre de 1906, p. 22.

⁹⁰⁹ VÁZQUEZ GUTIÉRREZ, Juan Pablo: «Poder simbólico, ilusio y afectividad en la sociología de Pierre Bourdieu», *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 29 (2022), s. p [en línea]. A propósito del poder evocador de la palabra, véase : BOURDIEU, Pierre: *Langage et pouvoir symbolique* (1982), Paris, Seuil, 2001.

⁹¹⁰ «El Mitin», *El Pueblo*, 17 de diciembre de 1906, p. 2. Nos referimos a un fragmento del discurso de don Juan Barral.

Corporación Municipal. En una relación de directa proporcionalidad, cuantas más similitudes se advirtieran entre el triunfo de Blasco Ibáñez y el que había distinguido a Sorolla a principios de la centuria, mayores honores le serían tributados al escritor. No nos referimos únicamente a una ambición personal –que, sin duda, pudo existir–, sino a la oportunidad para algunos grupos republicanos de construir y resignificar sus emblemas, sobre el espacio público urbano. Sorolla se convertía en una fuente de legitimidad, en el precedente que permitía reclamar la aplicación de políticas encomiásticas, vinculadas a figuras del presente.

Hasta la fecha no hemos advertido en las fuentes de archivo, ni en la prensa consultada, enfoques antagonistas entre este tándem creador y autores alejados de su estilo, cuyas producciones literarias y pictóricas recogían los emblemas de otras geografías españolas. Es decir, a diferencia de las lecturas que la exposición en Georges Petit arrancó por contraste a una España sombría, la distinción de Blasco en París por su producción novelística no va a ser cronificada en este sentido, por la prensa generalista y especializada. Los contrastes con respecto a la prosa y las representaciones de los noventayochistas quedarán como un lejano telón de fondo. Sí hemos identificado discursos a propósito de una pauta regeneradora, como el contrapunto a otros sobre una decadencia extensiva, tras la crisis derivada de la debacle de los últimos dominios coloniales. Sin embargo, apenas se han advertido marcas de una apropiación nacional generalizada de su distinción honorífica, como sí había sucedido en los homenajes de 1900 y volverá a suceder en relación a futuros reconocimientos del escritor. Entre las excepciones, citamos las fantásticas fotografías de la revista barcelonesa *La Actualidad*, que se refiere a los dos creadores valencianos como «españoles ilustres»⁹¹¹.

Queremos, pues, a Blasco, tanto por su significación política como por su personalidad literaria, que unidas a las de Sorolla, pincel digno de Velázquez; y a la de Benlliure, cincel griego, forman los florones que esmaltan la corona literaria de Valencia, única corona que queremos los valencianos⁹¹².

Entre los discursos pronunciados en el marco de aquel mitin republicano en el teatro Pizarro, es posible acceder a este universo de las significaciones del triunfo en las palabras de Adolfo Beltrán. Se había servido de un esquema muy similar al que proponía Mariano Benlliure, en su caricatura sobre «Los Reyes del Arte». Los tres creadores son referidos en calidad de figuras públicas, pero también de hombres representativos de la

⁹¹¹ «Españoles ilustres», *La Actualidad*, 28 de diciembre de 1906, p. 3. En la siguiente página, bajo el título «Manifestación de agradecimiento», se muestran un par de fotografías de la marcha popular que fue conducida por la Corporación Municipal hasta el consulado francés.

⁹¹² «El Mitin», *El Pueblo*, 17 de diciembre de 1906, p. 3.

región, que le han brindado un glorioso repertorio de hazañas. Constituyen ese último eslabón que conecta con las glorias nacionales y regionales de antaño. Incluso con cierta herencia de la antigüedad clásica. En aquella velada nocturna en el teatro, Adolfo Gil Morte se refería a ellos como «valencianos ilustres», que habían sido capaces de acaparar cierto renombre en el extranjero. De hecho, el orador considera que el triunfo político en Blasco es un producto de su condición artística.

En cierto modo, el hecho de que sus producciones literarias fueran incorporadas al sistema educativo francés, en forma de lecturas habituales para los alumnos, garantizaba el calado de estas representaciones del paisaje y del «carácter del pueblo español» en un país extranjero. Era otra forma de hacer nación, de difundir imágenes muy precisas sobre la cultura española y promover afectos en el exterior honrando a la patria. Para Francisco Garrido, al frente de la Junta Municipal de Unión Republicana, esta oportunidad de trascender a los futuros ciudadanos franceses era otro preciado triunfo, quizá de mayor repercusión que su rango de Comendador. En las imágenes evocadoras que el autor de *La barraca* (1898) podía transmitir en la forma de vívidas estampas regionales, se entreveía una atractiva atemporalidad, cuya esencia ofrecía garantías de renombre internacional en el porvenir. Esta proeza fue interpretada rápidamente por los redactores de *El Pueblo* como el colofón a una triple victoria, pues: «triunfó en Valencia y en España, como ahora se ha consagrado su triunfo en el mundo de las letras europeas con la distinción que se le acaba de conceder⁹¹³». Su capacidad de difundir estos productos culturales recordaba a los propósitos de Joaquín Sorolla, al preparar la muestra que habría de exhibir en la galería Georges Petit. Sugerente y vitalista, eran pinceladas que mantenían a raya la influencia romántica y el oscurantismo de otros creadores. Mientras, la prosa de Blasco era comparada a la epopeya de las masas populares españolas, que luchan contra la adversidad por su supervivencia. En cierto modo, Blasco construye la región mediante el acto de elaborar materiales evocadores, que fabrican recuerdos colectivos.

Blasco Ibáñez ha dado a conocer el carácter del pueblo español en el extranjero, sorprendiendo sus costumbres, su vida interior y retratándolo en sus admirables novelas para que en el extranjero sepan cómo es este pueblo, no la España oficial, sino el pueblo, que trabaja, el pueblo que sufre, el pueblo que vive, el que tiene sangre hirviendo en sus venas y atesora energías para más altas y revolucionarias empresas⁹¹⁴.

⁹¹³ «Homenaje a Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 12 de diciembre de 1906, p. 1.

⁹¹⁴ «La moral del homenaje», *El Pueblo*, 18 de diciembre de 1906, p. 1.

Los homenajes en Valencia tributados a dos de sus insignes creadores dieron lugar a otras iniciativas en la provincia⁹¹⁵. A pesar del entusiasmo de sus correligionarios, había quedado pendiente emprender un programa de enaltecimiento mucho más generoso con respecto a la figura del emergente literato y afamado político, quien, por cierto, se apresuró a agradecer las muestras de admiración que se le habían dedicado, a través de un telegrama⁹¹⁶. La gratitud también fue el sentimiento que brotaba en una comunicación dirigida al Ayuntamiento, por parte del cónsul francés, el señor Valicourt⁹¹⁷. No obstante, para un numeroso grupo de concejales, las propuestas frustradas conducían a la insatisfacción de ver pospuesta, si no negada, la oportunidad de glorificar al ilustre.

Como habíamos señalado, en la sesión del día 17 de diciembre, que sucedió a la manifestación y al fastuoso mitin republicano en el teatro Pizarro, se esbozaron las líneas de enmienda de una política enaltecedora, que reparase lo que consideraban un trato injusto y desigual. Un día más tarde, el periódico de partido se recreaba en esta falta, rememorando un pasado reciente. Los últimos grandes fastos, dedicados a Mariano Benlliure, a Joaquín Sorolla, así como los que se tributaron a hombres eminentes de la nación, a la altura de Santiago Ramón y Cajal, se proyectaban como el horizonte de referencia⁹¹⁸. A partir de la retórica de *El Pueblo*, así como del tono de las actas municipales, obtenemos ciertos indicios que nos llevan a suponer que el hecho de dar nombre a una calle de la ciudad se percibe y se ejecuta, como una de las expresiones sobre la glorificación de un hombre representativo. Así había ocurrido tiempo atrás con el progresista José Peris y Valero, al que se le había dedicado una céntrica vía.

4. 2 ¿Del triunfo en apoteosis?

Un templo para el arte

En abril de 1916, *Heraldo de Madrid* publicaba un sugestivo artículo firmado por el periodista valenciano José Fillol Sanz. Trataba de sumergir a los lectores en un proyecto arquitectónico singular: la construcción de un palacio de Bellas Artes en la ciudad del Turia. El articulista asegura que no es una iniciativa reciente, sino que este ideal se ha ido acariciando desde la última década. Uno de los aspectos más llamativos es que, bajo esta

⁹¹⁵ A propósito de las manifestaciones en Masamagrell, véase: *El Pueblo*, 20 de diciembre de 1906, p. 3.

⁹¹⁶ «Noticias», *El Pueblo*, 19 de diciembre de 1906, p. 2

⁹¹⁷ Libro de Actas, Mayúsculas, D-367, Sesión Ordinaria del día 22 de diciembre de 1906, punto 51, Archivo Municipal de Valencia.

⁹¹⁸ «Ayuntamiento», *El Pueblo*, 18 de diciembre de 1906, p. 1.

empresa, se encuentran agrupados buena parte de los artistas de la región. Lideran esta causa nombres conocidos. Son Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla, los hermanos José y Mariano Benlliure, «esclarecidos varones», cuya notoriedad los eleva hasta una posición preeminente⁹¹⁹. La gestación de este propósito se circunscribe a un ámbito de sociabilidades artísticas, de acuerdo a la marca de anhelos personales.

Respecto a este marco asociativo, el texto de Vidal Corella parece ser el primero en referir la importancia de un almuerzo, organizado en la residencia campestre de don Antonio Fornés, en el desarrollo de una aspiración revitalizadora de Sorolla y Benlliure. A juicio del autor, ambos pretendían remediar la falta de un espacio que diera visibilidad a las producciones de los artistas de la tierra. En él se pretendía desarrollar tanto la celebración de exposiciones sujetas a la temporalidad, como a la muestra permanente de sus fondos⁹²⁰. Violeta Montoliu se basa en este primer relato, para elaborar una investigación que privilegia, sin embargo, las fuentes de archivo. Por su parte, habría logrado fechar la entrada de esta propuesta en las sesiones ordinarias celebradas en el Ayuntamiento en el mes de octubre⁹²¹. Por nuestra parte, la primera alusión a este proyecto en la documentación municipal de archivo nos lleva a finales del mes de noviembre⁹²². La siguiente entrada, remite a un eco de las negociaciones que se han estado realizando en Madrid, entre el concejal Cuber y Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla y

⁹¹⁹ FILLOL SANZ, J: «Ideal de artistas», *Heraldo de Madrid*, 27 de abril de 1916, p. 4.

⁹²⁰ VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977, p. 256. Vicente Vidal Corella describe esta velada de «fraternidad artística» en detalle, entresacando algunos fragmentos de la prensa. El ágape habría reunido a más de cien asistentes relacionados con el mundo del arte, el 4 de agosto de 1908. En este contexto de clausura de la feria de julio, cuya exposición artística había sido el detonante del encuentro, se hace público el desiderativo de una construcción singular, de la mano de Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla.

⁹²¹ MONTOLIU, Violeta: «Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: Un proyecto para Valencia», *Saitabi*, 45 (1995), p. 303. Sobre la propuesta que Maximiliano Thous conduce hasta la Corporación Municipal, la autora especifica, en una nota al pie, lo siguiente: «El 3 de octubre de 1908 presentan un proyecto para el Palacio de Bellas Artes permanente al Ayuntamiento. Lo hace el comité ejecutivo firmado por el secretario González Martí. Índice de Actas de Acuerdos de la Comisión de Monumentos, 1908-9, octubre. Archivo del Ayuntamiento de Valencia». Si bien no ponemos en duda el buen hacer de la investigadora, lo cierto es que, en la actualidad, este documento no ha podido ser localizado por los técnicos del Archivo Municipal de Valencia. Después de que los fondos de esta institución se trasladaran desde el Ayuntamiento hasta el Palacio de Cervelló en la última década, se contempla la posibilidad de un posible extravío o de que, de forma anómala, permanezcan aún sin catalogar. Nos extendemos en proporcionar estos detalles, porque, por razones obvias, no ha sido posible consultar este índice de actas. Reviste un notable interés, ya que es la primera formulación de los intereses de esta empresa y recoge el planteamiento concreto que se realiza al gobierno municipal para que estudie este caso.

⁹²² Libro de Actas, Mayúsculas, D-371, Sesión Ordinaria del día 23 de noviembre de 1908, punto 15, Archivo Municipal de Valencia. El Círculo de Bellas Artes parece que ha manifestado su preferencia de que el Ayuntamiento ayude a sufragar el Palacio de Arte Moderno de la ciudad, más que un «edificio permanente».

Manuel Benedito, que actuaban «en representación de los artistas valencianos⁹²³». Montoliu difiere del trabajo que la precede al evocar el contexto de gestación del proyecto, pues, considera que la propuesta brota de unos intereses y preocupaciones compartidos por un gran número de individuos, entre los que se encuentran escritores y periodistas, que también asistirían a dicho almuerzo.

Para Vidal Corella, el escultor y el pintor son los ideadores absolutos, quienes conciben el proyecto, en base al diagnóstico de una insuficiencia; Violeta Montoliu, en cambio, sólo les atribuye la concreción de la propuesta, que surge en el marco de un clima apesadumbrado, por la escasa visibilidad del arte valenciano. Los nombres de Sorolla y Benlliure emergen de entre el anonimato, para liderar una nueva trayectoria de la cultura regional. En concreto, la autora refiere la propulsión que pudo favorecer su prestigio. En efecto, estaban muy bien considerados en el plano de las bellas artes españolas y gozaban de la estima que su reputación les brindaba, más allá de estas fronteras. Como ya hemos indicado en otras ocasiones, la presente investigación no se ocupa del alcance de los artefactos culturales. Sin embargo, recurrimos a un ejemplo que nos brinda la revista *Blanco y Negro*, para aproximarnos a un testimonio aislado sobre los indicios de la celebridad de estos creadores. Se trata de un caso que se origina más allá del territorio valenciano y que alude a los signos de una tipología concreta de notoriedad, que va afirmándose en las primeras décadas del novecientos.

Unas semanas antes de las navidades de 1902, la revista madrileña, fundada en la década anterior, informa sobre la celebración de un singular concurso. Quienes desearan participar habían de cumplimentar un breve cuestionario, que sobrevolaba los intereses del lector, sobre los españoles más sobresalientes en determinado ámbito o disciplina. Siete categorías, la de literato, músico, pintor, escultor, político, general y torero, reunieron a los nombres más reconocidos por este público. Los elegidos fueron José Echegaray, Tomás Bretón, Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure, Práxedes Mateo Sagasta, Valeriano Weyler y Antonio Fuentes⁹²⁴.

⁹²³ Libro de Actas, Mayúsculas, D-371, Sesión Ordinaria del día 28 de diciembre de 1908, punto 51, Archivo Municipal de Valencia. En este punto de la reunión se concretan algunas de las peticiones que los artistas han realizado desde Madrid. Esperan que el Ayuntamiento ceda uno solar en el que construir el edificio. Así mismo, solicitan una subvención, que completarían con una búsqueda de fondos. En esta misma intervención el señor Cuber aludió a las posibles ubicaciones de este nuevo espacio. Principalmente, se refería a la zona del paseo de la Alameda, aunque también recoge la alternativa de un solar del jardín del Real. Antes de finalizar, el concejal propuso que lo relativo a este proyecto quedara al cargo de una nueva comisión «Palacio de Bellas Artes», que estaría integrada por los señores Cortina, Marzal, Herrero, Paredes y el propio Cuber.

⁹²⁴ «Nuestro concurso de navidad», *Blanco y Negro*, 20 de diciembre de 1902, p. 1 y 2. Esta combinación la habían repetido un total de 253 personas, de entre los dos 214.200 votos emitidos y las 30.600

A *priori*, el resultado de este escrutinio guarda sintonía con los mensajes laudatorios que proliferaron, a principios de siglo, sobre varios de estos hombres ilustres. En el capítulo anterior ya habíamos sugerido que, a la altura de 1900, el éxito internacional de ambos artistas valencianos favoreció su apropiación discursiva y simbólica. Al punto de que el fenómeno del triunfo comenzaría a ser interpretado como un síntoma de la revitalización de la cultura española. Lo inusual de este caso, el que localizamos en la publicación ilustrada, es poder acceder al testimonio de un individuo de a pie. A uno de los que habían compuesto la combinación ganadora. Mantenemos la cautela, pues su parecer ha sido guiado por la breve encuesta que proporciona la revista y no permite grandes transgresiones. Por otro lado, el perfil del afortunado presenta unas características muy concretas que, en absoluto, han de atribuirse al gran público, como una suerte de lector tipo o de prototipo recurrente, que pudiera salvar los notables contrastes que produce, por ejemplo, la alfabetización en los sujetos.

Nos lleva a otro plano. Federico Carasa es un consumidor habitual de *Blanco y Negro*, un escribiente de San Sebastián que, quizá, sin alcanzar la veintena, confiesa tener la lectura entre sus aficiones predilectas, «dedicando especial atención a las revistas ilustradas». A nuestro juicio, lo sugerente de este testimonio no estriba en si nos resulta sintomático o no de lo que abundaba en la España del momento, en términos de opinión pública. Por el momento, no pretendemos cuantificar el alcance de este parecer, con respecto a una muestra de 30.600 participantes. En cambio, interpretado en relación al número de votos que obtuvieron las figuras públicas más reconocidas y la combinación que se impone en este sondeo, nos ofrece un sesgo interesante, una información inusitada, un caso de estudio⁹²⁵.

candidaturas. Federico había sido seleccionado, a sorteo, de entre los que habían planteado la combinación ganadora y obtuvo medio billete de lotería nacional.

⁹²⁵ Entrevistado como ganador del concurso, el donostiarra Federico Carasa Toro justifica su elección con argumentos escogidos, que traslucen las huellas de un juicio, de una preferencia personal instruida –quizá– por esa lectura de revistas, que constituyen su principal pasatiempo. La publicación nos proporciona un retrato de esta suerte de vocal, representante de una opinión predominante entre los lectores de *Blanco y Negro*. No nos referimos únicamente a la candidatura ganadora, la más repetida, la que votan 253 personas, sino también al número de votos totales que obtienen cada uno de esos afamados españoles. Nos resulta llamativo que los nombres más votados del concurso sean el torero Antonio Fuentes (23.423 votos), Mariano Benlliure (19.063) y Joaquín Sorolla (14.201). A propósito del escultor, el escribiente de la compañía de seguros *El Norte* decía: «Confieso que dudé al darle mi voto, porque creo que con él comparte legítimamente la fama el ilustre Querol. Pero una circunstancia influyó decisivamente en mi ánimo. Soy vascongado, y ¡como Benlliure es el autor del mausoleo de Gayarre! ...». Sobre el pintor valenciano planteó lo siguiente: «Merece mi predilección, porque es un pintor realista que refleja en sus cuadros con una verdad conmovedora escenas patéticas de la vida real». Concluimos, a vuelapluma, que no eran figuras ajenas al gran público. Al menos, no a los lectores de *Blanco y Negro*. ¿Es esto extrapolable a la opinión de los lectores de otras revistas? ¿En qué medida la compartirían otro tipo de sujetos? ¿Se mantendrían estas preferencias entre públicos no alfabetizados? Por el momento, estas preguntas desbordan los objetivos de

En el fondo, todo ello nos podría hacer reconsiderar la eficiencia de la propagación de discursos y símbolos de estos hombres representativos del momento. Sin embargo, nos limitamos a apuntar que, en su respuesta, el donostiarra no sólo trata de emitir un juicio sobre la importancia de ciertas figuras, en base a las marcas del talento, también les suma un valor emotivo, atento a las significaciones que él alcanza a percibir en sus obras. Quizá no debiéramos pasar por alto el hecho de que el receptor se otorgue credibilidad, como que pruebe la maestría de las destrezas de estos artistas en su propio goce estético. Federico no se limita a reproducir el tono de las crónicas artísticas del momento, como un discurso aprendido, sino que alaba el hacer del creador que se ha ocupado de glorificar a uno de sus paisanos (Antonio de Trueba). También al que le permite acceder a representaciones de la naturaleza a partir de evocadoras propuestas. A la vista de todos, como monumentos o a través de las reproducciones de la prensa, el arte de Sorolla y Benlliure pudo ser codiciado y aplaudido por amplios públicos. Este acto de reconocimiento de su fama y su creciente notoriedad como creadores, rebasaba a las élites políticas y culturales del país. Las celebraciones en el espacio urbano y la voluntad propagadora de artefactos de cohesión estaban dirigidas a las masas. Por otro lado, iniciativas como las de *Blanco y Negro* contribuyeron a consolidar su nombradía, al menos entre quienes ya los consideraban objetos de admiración. La prensa actuó como un potente mecanismo, capaz de asentar la imagen del personaje público.

Si esto nos sugiere el azaroso hallazgo en la revista ilustrada madrileña sobre su pujante fama, recurrimos a otro ejemplo para señalar que la propuesta de edificar un espacio permanente para el arte valenciano no era la primera ocasión en la que ambos lideraban un proyecto asociativo. En 1905 habían estado al frente de una sociedad que pretendía defender, precisamente, los intereses de los creadores plásticos, de los artistas españoles⁹²⁶. Pronto surgieron las desavenencias, porque no todos reconocían dicha

esta tesis. Seguimos en la búsqueda de otros documentos que nos permitan aproximarnos, en fases de investigación posteriores, a las percepciones sobre la notoriedad del personaje, más allá de las marcas de celebridad producidas por la circulación de artefactos culturales vinculados a su figura. Salvando una brecha sustancial, enorme, hasta el punto de resultar forzada la siguiente alusión, este ejemplo nos recuerda al hallazgo del testimonio del molinero Menocchio, por Carlo Ginzburg. GINZBURG, Carlo: *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Península, 2009. SERNA, Justo y PONS, Anacleto: «Menocchio y yo. Carlo Ginzburg y el relato de la identidad», en DAVIS, Colin J. y BURDIÉL, Isabel (eds.): *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2005, pp. 73-88.

⁹²⁶ «En Madrid», *El País*, 21 de diciembre de 1905, p. 3. En este artículo se habla de la primera reunión mediante la que se iba a constituir la sociedad. El perfil de los asistentes era diverso, englobaba también a críticos de arte, que ejercían como reputados periodistas, así como empresarios hosteleros con grandes relaciones con el mundo pictórico y escultórico. Esta nota de prensa indica que en este primer encuentro habían participado Villegas, Sorolla, Moreno Carbonero, Mariano Benlliure, Sala, Ruíz Guerrero, Repullés

autodenominación constituyente, en términos de una representatividad nacional, ni pretendían delegar en ella la toma de decisiones, si no se introducía una lógica asamblearia⁹²⁷. Estos incidentes no nos impiden reconocer la preeminencia de Sorolla y Benlliure en el panorama artístico español.

Hemos de enmarcar estas gestiones sobre el palacio de bellas artes en una época de despegue y del inicio de una gran visibilidad del pintor en el continente americano. Si ya había destacado con honores en numerosos certámenes europeos e, incluso, expuesto en solitario en París y Londres, a la altura de 1909, Sorolla va a experimentar la buena acogida de su obra en Estados Unidos⁹²⁸. La pintora Jeannie Gallup Mottet, que había asistido a la galería parisina, alabaría su producción, especialmente su técnica «viril», que recordaba a la producción de Velázquez y Goya⁹²⁹. Los arrestos del pintor van a ser bien considerados por la prensa estadounidense, como la expresión de una estrategia sobre la «nueva conquista en el arte⁹³⁰». Así mismo, la exposición de la obra de Sorolla en Nueva York se va a plantear como una oportunidad de reconciliación, en la que el señor Huntington se había reservado una posición mediadora⁹³¹.

En el contexto que rodeó la exposición regional valenciana de 1909, el propósito de construir un palacio dedicado a las bellas artes, de carácter permanente, hubo de enfrentarse a otras prioridades municipales. Aun así, logró ir articulándose a finales de la primera década del novecientos⁹³². A lo largo de 1909, es posible identificar el curso de

y Vargas, Ferrant, Casas, Plá, Saint-Aubin, Beruete y Lhardy. Si bien se contemplaba la invitación de «todos los artistas residentes en Madrid», la asociación muy pronto recibió las críticas de quienes no se sentían representados por este conjunto.

⁹²⁷ «Notas de arte», *El Imparcial*, 11 de marzo de 1906, p. 3. Quizá uno de los fragmentos más críticos, en los que se subraya la irregularidad en la constitución de esa sociedad artística podría ser el siguiente: «Lo era, sin duda, el atribuirse dieciséis personas, por muy significadas que fueran, la representación exclusiva del arte nacional en lo relativo a Exposiciones y a las relaciones con el Estado. Eso no podía hacerse, sino en virtud de legítima representación otorgada y previa convocatoria de una asamblea». Días más tarde *El Liberal* haría pública una carta dirigida al director del periódico, firmada por quienes habían constituido la sociedad. La polémica se mantiene: «Pleito de artistas», *El Liberal*, 27 de marzo de 1906, p. 1 y 2; «Pleito de artistas», *El Liberal*, 3 de abril de 1906, p. 1.

⁹²⁸ A propósito del primer encuentro con Archer Milton Huntington, véase: PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s.l, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 298.

⁹²⁹ GALLUP MOTTET, Jeannie: «Sorolla y Bastida exhibit», 1 de febrero de 1909. Museo Sorolla. N° de inventario: RPS0518.

⁹³⁰ «Spanish artists visit America. Exhibition of Joaquín Sorolla's work in Museum of the Hispanic», 7 de febrero de 1909. Museo Sorolla. N° de inventario: RPS0521. Se trata de un recorte de prensa, conservado, del que no podemos especificar la fuente.

⁹³¹ TYRRELL, Henry: «The spanish revival», *The World Magazine*, 28 de marzo de 1909. Museo Sorolla. N° de inventario: RPS0533; *Evening Post*, 5 de febrero de 1909. Museo Sorolla. N° de inventario: RPS/520. La reproducción de sus obras en este momento fue muy relevante para favorecer el auge de su visibilidad. Véase: «Some of the Sorolla paintings recently exhibited in New York», *The New York Times*, 4 de abril de 1909. Museo Sorolla. N° de inventario: RPS0535.

⁹³² Carta de Manuel Benedito Vives a Joaquín Sorolla, 29 de marzo de 1909. Museo Sorolla. N° de inventario: CS0538. Esta misiva permite adentrarse en las negociaciones que se dieron entre Manuel

la propuesta en las actas municipales, así como su rastro en la prensa generalista⁹³³. Podría decirse que estos episodios constituyen una primera fase, caracterizada por la negociación con el Ayuntamiento, en beneficio de la supervivencia del proyecto. Tal vez, a partir de 1916, advertimos un componente distinto, marcado por las iniciativas de naturaleza asociativa, en el seno de esta agrupación heterogénea. Es el momento en que la visibilidad de esta causa experimenta un crecimiento más abrupto y significativo, logrando una proyección sobre la prensa madrileña. El empuje logrado ese año se mantiene, al menos, en los dos siguientes, en lo que podríamos denominar una fase final, de lenta agonía, marcada por la frustración.

Este último título no nos resulta completamente satisfactorio, ni funcional, si bien surge de nuestra propia iniciativa el hecho de secuenciar cronológicamente tal conjunto de acontecimientos. De entrada, podría revelar cierta lógica una categoría que marque la extinción del proyecto del palacio. Al menos, sin una reconsideración de las fuentes primarias, ni una posible ampliación de la cronología de estudio de las investigaciones que nos preceden. No obstante, tras la consulta de la documentación municipal, más allá de la frontera de 1918, que había propuesto Violeta Montoliu, es posible corroborar que el proyecto de construcción de un palacio dedicado a las bellas artes, de carácter permanente, no se abandonó ese año⁹³⁴. La intermitencia que había marcado el tempo de este proceso de negociaciones, vuelve a señalar otro período de aparente silencio, en esta tipología documental, resurgiendo de nuevo en 1921. Por otro lado, la correspondencia nos permite incursiones limitadas a ese intercambio de impresiones entre José Benlliure, que había quedado al frente del comité, y Mariano. También quedan algunos restos de las

Benedito, Mariano Benlliure, de un lado, frente a Tomás Trénor y el alcalde. En una visita a Valencia visitarían el solar previsto en el paseo de la Alameda. Estas gestiones sucedían a otra reunión previa con el concejal Cuber.

⁹³³ En el mes de enero se indica que este palacio se ubicaría en «una parcela del andén derecho de la Alameda en la parte recayente al cauce del río». La subvención municipal se cifra en cien mil pesetas, una cantidad que habría de complementarse con otros recursos para financiar el proyecto arquitectónico, que quedaba en manos del señor Mora. Véase: Libro de Actas, Mayúsculas, D-372, Sesión Ordinaria del día 4 de enero de 1909, punto 17, Archivo Municipal de Valencia. «Debates municipales», *El Pueblo*, 5 de enero de 1909, p. 1. A propósito de la muestra de los planos provisionales por el señor Cortina y la concesión de subvenciones, véase: Libro de Actas, Mayúsculas, D-372, Sesión Ordinaria del día 11 de enero de 1909, punto 27, Archivo Municipal de Valencia; Libro de Actas, Mayúsculas, D-372, Sesión Ordinaria del día 8 de febrero de 1909, punto 21, Archivo Municipal de Valencia.

⁹³⁴ Respecto a la cronología que aporta Violeta Montoliu, podría decirse que, en su primer estudio, publicado en la revista *Saitabi*, narra los acontecimientos de manera que la propuesta del Palacio parece evaporarse ante el desinterés del gobierno municipal. Una evanescencia marcada por la premisa de que la hemiplejía de Sorolla, en 1921, dificultaría estas gestiones. Un año más tarde, en la publicación de su biografía sobre Benlliure, sí remarca el paréntesis cronológico de estas gestiones. Quedando comprendidas entre 1908 y 1918. MONTOLIU, Violeta: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 136.

cartas que el escultor y Sorolla cruzarían a lo largo de más de una década de viajes y desplazamientos, en la que la construcción del palacio concreta una elevada aspiración de intrincado alcance⁹³⁵.

Pasado el torbellino que supuso la exposición de 1909, el proyecto volvió a tener una mayor visibilidad a la altura de 1914, en los libros de actas municipales⁹³⁶. Insistimos en que las lagunas que separan los períodos de actividad, respecto a otros de aparente quietud, no los interpretamos en el sentido de que la propuesta se abandone y se retome, por sus impulsores, en razón de otros intereses. La documentación municipal nos sugiere que existían otras dimensiones del proceso, que desbordan estos cauces y tipología de fuentes. En cualquier caso, uno de los períodos de mayor visibilidad de esta empresa lo identificamos a partir de 1916. La notable proyección del palacio en la prensa regional y nacional, a partir de ese año, favorece la legitimación del proyecto. Esta atención de los medios periodísticos se dirige, principalmente, hacia las iniciativas desplegadas para la recaudación de fondos. Sorolla comunicaría este horizonte favorable a su esposa Clotilde, en uno de sus viajes a Valencia, coincidiendo con la festividad del Corpus⁹³⁷. Sin embargo, es una impresión efímera, que hubo de contrastar con los relatos de la comisión que lideraba José Benlliure⁹³⁸. Los eminentes artistas pidieron el favor del jefe de Estado, para impulsar su propuesta, que pretendía otorgar nuevas glorias a la nación. Así lo había transmitido Mariano al mayordomo mayor de Palacio, el marqués de la Torrecilla. Antes que él, Sorolla se había dirigido al monarca, según habría comunicado a Mariano:

Tuve el honor de ser recibido por Su Majestad el Rey, a quien expuse detalladamente nuestra labor y nuestro pensamiento, que acogió con gran benevolencia, autorizándome para que les comunicara las siguientes palabras: “Diles que el Rey pone su alma en este renacimiento artístico e industrial artístico

⁹³⁵ Como ya se ha indicado, el legado de Mariano Benlliure se vio significativamente afectado tras la muerte del escultor. En relación a este proyecto, es posible consultar algunas de sus cartas en el Museo Sorolla para adentrarse en los contextos que rodearon a estos procesos de negociación y las impresiones de los creadores.

⁹³⁶ Libro de Actas, Mayúsculas, D-382, Sesión Ordinaria del día 29 de mayo de 1914, punto 18, Archivo Municipal de Valencia.

⁹³⁷ Carta de Joaquín Sorolla a Clotilde García del Castillo, 21 de junio de 1916. Museo Sorolla. N° inventario: CFS1765. En esta misiva el pintor se refiere lo siguiente sobre el proyecto: «las cosas del Palacio empiezan a tener un camino más libre, cortando ramas y apartando piedras, otra cosa no podía ser; de este modo nos dejarán la vida más tranquila».

⁹³⁸ Carta de Joaquín Sorolla a Clotilde García del Castillo, 23 de junio de 1916. Museo Sorolla. N° de inventario: CFS1766. Destacamos el siguiente fragmento: «De las cosas del Palacio, si te las contara en detalle necesitaría algunos kilos de papel, ¿quizá ochenta?, es imposible, los ojos de Argos son una tontería al lado de los que hay que tener son listos y granujas como jamás pude pensar; el juicio se perdió y la fiesta griega no se hace y vale más así, porque si no nos cuesta dinero propio, son muy malos, y Pepe y el propio Cándido, menos mal que anoche quise enterarme de la encerrona que nos tendían laborada finalmente durante mi ausencia».

de Valencia”, alentándome para que veamos realizado nuestro ideal, para el engrandecimiento de su amada España, y que podemos contar en absoluto con él⁹³⁹.

Cuando Fillol Sanz describe esta ambición artística, repara en el ímpetu de Sorolla respecto a este proyecto. Es una voz que busca un renacimiento. Quizá era el temor que había vislumbrado en su ánimo la revista *Mercurio*, lo que motivaba sus acciones⁹⁴⁰. En cualquier caso, el pintor hablaba de la necesidad de revitalizar el panorama artístico regional, en un gesto de aparente altruismo para las generaciones venideras. El palacio se amparaba en unos fundamentos morales. Se había servido de una metáfora el articulista, para indicar que era la nombradía de los creadores que encabezaban el proyecto, el principal sostén y una preciada fuente de legitimidad. A la altura de 1916, Joaquín y Mariano están atravesando un período de madurez. Es también el caso de otros compañeros de profesión. Por esta razón el proyecto de construir el palacio se envuelve de unos propósitos vinculados a la transmisión de un legado y, quizá, preservar unas esencias creativas, latentes en el temperamento de los valencianos. El templo del arte busca inspiración en el mundo clásico. La Atenas mediterránea emerge como un viejo ideal, acariciado en la treintena, que busca la oportunidad de materializarse. Ahora, estos hombres ilustres ponen su fama al servicio de estos programas culturales, como una vía de emprender la glorificación de la expresión artística de la tierra.

[...] quieren levantar en Valencia un templo del Arte, de sillería, neo-clásica, con peristilo, que por delante lo sombreen los copudos plátanos y eucaliptos de la Alameda y por detrás se reproduzca en las aguas del Turia, que en su tránsito al mar han de arrullarse⁹⁴¹.

⁹³⁹ «Palacio de Bellas artes. Intervención del Rey», ca. 1916. Museo Sorolla. N° de inventario: RPS0606. Subrayamos que, a partir de 1916, tanto la documentación de archivo como las fuentes hemerográficas incorporan este componente industrial a la naturaleza del palacio. Su importancia parece arraigarse en las nuevas retóricas revitalizadoras. Veamos un ejemplo de la prensa valenciana, reproducido con motivo de la muerte del pintor. *La Correspondencia de Valencia* volvía sobre su archivo para recordar una entrevista que tuvo lugar en septiembre de 1913 en la que Joaquín Sorolla habría expresado lo siguiente: «Una de las mayores ilusiones de mi vida, es la de que en el resurgir del pueblo español figure Valencia a la cabeza del movimiento artístico e industrial, a lo que tiene derecho por tradición y por su refinado temperamento artístico. / ¡Valencia y Sevilla son las llamadas a dar el empuje, porque son las que mayores elementos poseen! / Nótase, sin embargo, el desamparo del poder oficial a esas dos capitales, y así se ha dado el caso de la última Exposición celebrada en Valencia, que ha sido un fracaso». «Sorolla ha muerto», *La Correspondencia de Valencia*, 11 de agosto de 1923, p. 1.

⁹⁴⁰ FRANCÉS, José: «El arte en España durante el año 1916», *Mercurio*, 15 de febrero de 1917, p. 60. La revista barcelonesa hace hincapié en que Sorolla, principal organizador de esta propuesta, albergaría ciertas dudas sobre el porvenir de las artes valencianas con vistas a los próximos años: «ve en peligro aquella hegemonía artística que a fines del siglo XIX y primeros años del XX, ejerció lo que pudiéramos llamar la escuela levantina».

⁹⁴¹ FILLOL SANZ, J: «Ideal de artistas», *Heraldo de Madrid*, 27 de abril de 1916, p. 4.

Entre las iniciativas para recaudar fondos, destaca la exposición de pintura, escultura y cerámica en el claustro de la Universidad de Valencia, cuyas ventas se destinarían directamente a la construcción del nuevo edificio⁹⁴². Resultó ser una vía efectiva, pues al siguiente año se celebraría una nueva edición, a la que concurrió la juventud artística valenciana⁹⁴³. Ese año también se celebraría una velada artística en el teatro Principal, que fue profusamente decorado para la ocasión⁹⁴⁴. También, se organizó un festival en la plaza de Toros de la ciudad, según indica la correspondencia entre José Benlliure y Sorolla⁹⁴⁵. Aquel otoño, el proyecto se beneficiaría, además, del nombramiento del escultor Mariano Benlliure como Director General de Bellas Artes, que supuso un impulso definitivo al proyecto⁹⁴⁶. Durante la Sesión Ordinaria del día 19 de noviembre, se leyó el siguiente telegrama de Mariano: «Con toda el alma agradezco a ese Ayuntamiento y digno Presidente cariñosa felicitación, deseando sea pronto confirmada debido a mi labor en beneficio [del] arte de nuestra querida Valencia⁹⁴⁷».

Lo que en nuestra investigación identificamos como los límites –provisionales– del proyecto, correspondería con las negociaciones que se reflejan en las actas

⁹⁴² Sobre la solicitud de un entoldado: Libro de Actas, Mayúsculas, D-386, Sesión Ordinaria del día 8 de julio de 1916, punto 32, Archivo Municipal de Valencia. En lo relativo a las invitaciones a la inauguración, que tendría lugar el día 25: Libro de Actas, Mayúsculas, D-386, Sesión Ordinaria del día 17 de julio de 1916, punto 67, Archivo Municipal de Valencia. Se pensó colocar un cartel en la –que entonces era– calle Peris y Valero, para anunciar sobre esta muestra artística exhibida en la plaza del Patriarca: Libro de Actas, Mayúsculas, D-386, Sesión Ordinaria del día 24 de julio de 1916, punto 37, Archivo Municipal de Valencia. Los concejales Miquel y Montañés plantearon la posibilidad de otorgar un premio de «al menos 500 pesetas», mediante el que reconocer el talento de uno de los artistas expositores: Libro de Actas, Mayúsculas, D-386, Sesión Ordinaria del día 28 de julio de 1916, punto 14, Archivo Municipal de Valencia.

⁹⁴³ Sobre la solicitud de fondos para cubrir el coste de los premios que se iban a conceder: Libro de Actas, Mayúsculas, D-388, Sesión Ordinaria del día 2 de julio de 1917, punto 30, Archivo Municipal de Valencia. Respecto a los carteles anunciadores: Libro de Actas, Mayúsculas, D-386, Sesión Ordinaria del día 3 de agosto de 1917, punto 17, Archivo Municipal de Valencia. Entre los artistas, sin embargo, se extiende la impresión de que es necesario cohesionar el propósito que anima esta exposición. Carta dirigida a Joaquín Sorolla, 21 diciembre de 1916. Museo Sorolla. N° de inventario: CS7333. Encontramos detalles más precisos sobre la organización en unas notas del pintor. Aspectos sobre las subvenciones, la composición de las comisiones que la forman y también respecto a la posible financiación de dos premios por parte de Alfonso XIII. Notas, ca. 1916. Museo Sorolla. N° de inventario: DA/00277.

⁹⁴⁴ «El Palacio de Bellas Artes. Función en el Principal», ca. 1916. Museo Sorolla. N° de inventario: RPS0604; «El festival de anoche por el palacio de bellas-artes», ca. 1916. Museo Sorolla. N° de inventario: RPS0607.

⁹⁴⁵ Carta de Joaquín Sorolla a José Benlliure Gil, 6 de agosto de 1917. Museo Sorolla. N° inventario: CS7367. Se conserva también un cartel anunciador sobre estos actos sobre «Gran fiesta musical a beneficio de la construcción del Palacio de las Artes e Industrias», véase: Cartel. Museo Sorolla. N° inventario: DA/00357.

⁹⁴⁶ Mariano ejerció este cargo entre 1917 y 1919. AZCUE BREA, Leticia: «La dimensión oficial de Benlliure y su vinculación a la administración», en ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, pp. 115-123.

⁹⁴⁷ Libro de Actas, Mayúsculas, D-386, Sesión Ordinaria del día 19 de noviembre de 1917, punto 53, Archivo Municipal de Valencia.

municipales del invierno de 1921. En enero se expusieron algunas propuestas. A finales de ese mes, el señor Catalá recordó la conveniencia de aprobar un dictamen de la comisión de Paseos, concerniente al palacio de Bellas Artes. Se había producido ya la adquisición y transporte de «una fachada» que había de ubicarse en este proyecto arquitectónico. El conjunto se había trasladado desde la platería de Martínez, de Madrid. Subrayamos que, en aquel momento, la ubicación del palacio se habría fijado en los Viveros municipales⁹⁴⁸. En la siguiente sesión se volvió a presentar el dictamen de la citada comisión con el fin de aprobar definitivamente dos cuestiones. La primera se concretaba en que el Ayuntamiento asumiera el encargo de construir dicho espacio artístico, teniendo presente lo negociado y las concesiones del Comité Ejecutivo, encabezado por el pintor José Benlliure Gil. La segunda aludía al abono de veintidós mil quinientas pesetas, en razón del gasto imprevisto en las gestiones propias de la adquisición de la fachada. El desenlace de este encuentro pasó por aprobar la primera parte del dictamen, mientras que la segunda quedaba en manos de la comisión de Hacienda, para ser estudiada la justificación en el exceso de gasto⁹⁴⁹.

A mediados de febrero se hacían públicos nuevos telegramas de Mariano Benlliure, que se congratulaba por la aprobación de una parte del dictamen, asegurando, al menos, la continuación del proyecto y el respaldo del gobierno municipal⁹⁵⁰. La gratitud inundaba también un oficio escrito por el presidente del Círculo de Bellas Artes, que celebraba el hecho de que el Ayuntamiento hubiera asumido el propósito de «dotar a la ciudad de un Palacio de Bellas Artes, para la celebración de exposiciones de arte», decidiéndose a llevar a cabo su construcción⁹⁵¹. Perdemos la pista de estas negociaciones a principios del mes de abril. En el marco de una sesión ordinaria se reafirman las desavenencias entre los concejales. Si bien la construcción de un palacio de Bellas Artes e Industrias, que fuera «el escaparate de toda su producción» y diera a conocer «el engrandecimiento de su manufactura», se ambiciona como un horizonte favorable para el porvenir valenciano, ni los escasos acuerdos en la cesión de terrenos, ni la superposición de negociaciones respecto a las instituciones financiadoras, facilitaron las gestiones que

⁹⁴⁸ Libro de Actas, Mayúsculas, D-397, Sesión Ordinaria del día 28 de enero de 1921, punto 38, Archivo Municipal de Valencia.

⁹⁴⁹ Libro de Actas, Mayúsculas, D-397, Sesión Ordinaria del día 4 de febrero de 1921, punto 1, Archivo Municipal de Valencia.

⁹⁵⁰ Libro de Actas, Mayúsculas, D-397, Sesión Ordinaria del día 11 de febrero de 1921, punto 24, Archivo Municipal de Valencia.

⁹⁵¹ Libro de Actas, Mayúsculas, D-397, Sesión Ordinaria del día 18 de febrero de 1921, punto 39, Archivo Municipal de Valencia.

anhelaban los artistas de la región. Especialmente, una vez se rebasaron los presupuestos originales con la compra de la fachada madrileña⁹⁵².

No obstante, mantenemos la premisa de que parte de esas gestiones pudieron realizarse también desde Madrid, sin necesidad de que mediara un intercambio epistolar o quedaran indicios de sus encuentros y devaneos. Hacemos este apunte porque, quizá, no sería oportuno mantener una pauta monológica en el desarrollo de estas gestiones. Como hemos podido comprobar, al seguir el desarrollo de otro tipo de propuestas por las comisiones municipales, no existe una correlación directa entre el avance de una sugerencia y el reflejo en actas municipales. Los contratiempos que surgen en la ejecución de propuestas sólo suponen una de las posibles explicaciones. En cualquier caso, la naturaleza de las gestiones de los artistas que lideran la iniciativa nos hace sospechar que, pese a posibles intervalos de espera, la propuesta experimentaría evoluciones, aunque es posible que no hayan quedado reflejadas en algunas tipologías de fuentes primarias⁹⁵³. Más allá de estas premisas y la ampliación cronológica, no estamos en condiciones de señalar cuándo, por qué motivos, ni en qué contextos concluyó o se reconvirtió este plan de resurgimiento artístico. Nuestra consulta de fuentes hemerográficas y de archivo no se prolongó más allá de esta cronología, de acuerdo a los límites temporales de nuestra investigación⁹⁵⁴.

Aunque quedaría en la sombra, como una empresa frustrada, la ideación de construir un espacio *ad hoc*, para las bellas artes de la región, se revela como un proyecto capital en las trayectorias de ambos creadores, cuando menos, durante las dos primeras décadas del siglo XX. Divisamos el proyecto como el punto de encuentro de diversas aspiraciones, que manifiesta cadencias reivindicativas en clave de políticas culturales y reformas urbanas, con vocación de perdurabilidad. La noción de «templo» que había aportado el periodista José Fillol Sanz nos parece muy acertada para plantear las repercusiones, teóricas, de esta propuesta. Un lugar de culto para el arte valenciano, incluso un panteón regional de sus hombres ilustres que, sin embargo, no pretendía quedar atenazado por la rigidez de un espacio expositivo, donde languidecieran las obras de

⁹⁵² Libro de Actas, Mayúsculas, D-397, Sesión Ordinaria del día 1 de abril de 1921, punto 1, Archivo Municipal de Valencia.

⁹⁵³ Si bien por el momento el tiempo disponible no nos ha permitido llevar a cabo un estudio más profundo, tenemos pendiente este proyecto para futuras fases de investigación, desde la perspectiva de la agencia de estas figuras notorias.

⁹⁵⁴ Es nuestro propósito continuar con la consulta de estas fuentes, más allá de esta investigación doctoral. Aun a riesgo de no encontrar ningún rastro de una desarticulación definitiva del proyecto, más próxima a nuestro presente, estas negociaciones y su reaprovechamiento en otras políticas culturales de carácter municipal, se revelan como un horizonte sugerente.

arte⁹⁵⁵. Nos preguntamos cuánto hay en esta evocación, sobre un porvenir dinámico, de aquellos anhelos a propósito de una Atenas mediterránea, que Llorente había descrito como una línea de continuidad con el siglo XVI⁹⁵⁶. Consideramos que no es casualidad que el ideal que había ocupado varios encuentros entre Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla, ciertos políticos y periodistas próximos a la redacción de *El Pueblo* e, incluso, el propio Blasco Ibáñez, sea mencionado en un artículo firmado por el escultor, a propósito de la Exposición Regional Valenciana de 1909⁹⁵⁷.

Un día (día memorable) de luz y de color, en la playa de Valencia, comimos una paella, obsequio dedicado a Sorolla, Blasco Ibáñez y a mí; Blasco, con su palabra ardiente, de arte exquisito, nos describió Atenas y su Acrópolis, y nos trasladaba aquellas maravillas a nuestra playa sonriente; la descripción era tan viva, que Sorolla se atrevía a transmitirla al lienzo con vigoroso colorido, y los demás nos íbamos viendo salir del lienzo de Sorolla la descripción de Blasco. Pues bien, la Exposición de Valencia a de ser eso mismo: el ambiente de Atenas trasladado al campo valenciano⁹⁵⁸.

No nos referimos a que éstos constituyan un único precedente, ni a que este tipo de aspiraciones, verbalizadas de manera informal, guiaran sus gestiones según un plan prefijado y estanco. Por el contrario, tratamos de considerarlos como aquellos acontecimientos que se sitúan en las fronteras de la privacidad, que han sido revelados para subrayar un desiderativo del espíritu del creador, mediante el que se apela a la comunidad de artistas, incluso a la sociedad valenciana. Este proyecto aspira a canalizar la suma de muchos anhelos individuales y a una exteriorización de los mismos. Se trata de una iniciativa que convive con otras vías, para dar visibilidad a un arte distintivo de la escuela valenciana, a unas tradiciones y modos de vida propios, que se teme acaben extinguiéndose y olvidándose. En la primera mitad del siglo XX, estos propósitos se envuelven de una aspiración por conservar unas particularidades de la tierra, que se conciben, sin embargo, como expresiones genuinas de la cultura española. La producción artística de Sorolla y Benlliure se había percibido en esta línea, como manifestaciones de un talento sobresaliente en materia creativa. Estas destrezas no sólo se volcaban sobre las bellas artes, sino que también impulsan agencias al servicio de aspiraciones regionales y de carácter nacionalizador. Durante décadas, ambos produjeron artefactos culturales que

⁹⁵⁵ A propósito del tratamiento de los insignes hombres de letras y su culto póstumo, véase: PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: «Paisaje con figuras de la tierra aragonesa: hombres célebres, varones ilustres y héroes de un antiguo país», *Archivo de filología aragonesa*, 69 (2013), pp. 69-94.

⁹⁵⁶ LLORENTE, Teodor: «La Universidad de Valencia. IV», *Las Provincias*, 19 de octubre de 1902, p. 1.

⁹⁵⁷ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «Alma valenciana, por Vicente Blasco Ibáñez», *Alma Española*, 17 de enero de 1904, p. 10.

⁹⁵⁸ BENLLIURE GIL, Mariano: «La Exposición de Valencia. Una carta de Benlliure», *Heraldo de Madrid*, 27 de marzo de 1909, p. 1.

darían forma a un verdadero sostén simbólico e identitario de ambiciones políticas. En este marco, la figura del creador no siempre va a ser considerada como una voz con criterio, sino que se reduce a aquel artesano intuitivo, desconocedor del auténtico alcance de su hacer. No compartimos esta premisa, esta desarticulación de sus capacidades.

Tiene un interés político. De política en el más alto y más trascendental sentido. Sorolla, con la inconsciencia genial del artista, que es tal vez inferior a su obra, porque crear un mundo es mucho más difícil que comprenderlo, ha intuido un porvenir de renacionalización de Valencia. Al crear un arte valenciano iniciaba la posibilidad de crear una Valencia nueva, que asimismo se reconocía con su íntegro valor. Y por eso, como reacción tal vez inconsciente, política, al margen del arte de Sorolla la crítica de Madrid y de otros pueblos que integran la España de hoy, asimilan el valor de Sorolla a un valor artístico español, para así discutirlo. Es el mismo caso de Blasco Ibáñez –discutible si se quiere, pero fuerte creador de una novela intensa de sentido y muy valenciana–, al que le han negado muchas veces en Madrid beligerancia, injustamente, haciendo desde allí con estas tenencias un separatismo en la aparente zona neutral de las tendencias estéticas, pero que pueden dar como resultado un separatismo de espiritualidades, causa del político⁹⁵⁹.

La extensa duración de las negociaciones con el gobierno municipal, a lo largo de varias décadas, nos obliga a considerar resignificaciones y reconfiguraciones tanto en la iniciativa, como en el tono de las estrategias en torno a la construcción del palacio. Las alusiones aspiracionales compartidas por otras figuras contemporáneas, en concreto la de Blasco Ibáñez, también las contextualizamos atendiendo a las afinidades variables⁹⁶⁰. Si en la primera década del novecientos había sido un personaje que se adentraba en ciertos círculos de sociabilidad madrileños, siendo muy estrecha la relación con Sorolla y Benlliure, a partir de 1910 su trayectoria se dirige hacia otro tipo de proyectos. No obstante, como veremos, sus propuestas de revitalización cultural sobre la ciudad natalicia no se alejan mucho de las de estos paisanos.

Por su carácter permanente, la arquitectura que pretendía honrar al pasado artístico glorioso y alumbrar las décadas venideras, habría de convertirse en un símbolo del dinamismo artístico. En apariencia, el proyecto del palacio se presenta como una iniciativa que media entre poderes políticos regionales y estatales, respecto a los intereses de los «artistas valencianos⁹⁶¹». Pese a las coincidencias y consensos, nada de esto implica la existencia de un discurso cohesionado. Por otro lado, durante las negociaciones se

⁹⁵⁹ Además de la plasmación de paisajes y escenas de carácter costumbrista, este tipo de políticas culturales negociadas con el gobierno municipal constituía otra expresión de ese hacer patria. «Un artista crea una patria», *La Correspondencia de Valencia*, 13 de agosto de 1923, p. 1.

⁹⁶⁰ TOMÁS, Facundo: «Las relaciones entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 19-41.

⁹⁶¹ Bajo esta permeable noción, encontramos otros perfiles que desbordan los estereotipos que Sorolla y Benlliure pueden representar. De hecho, habíamos referido también la implicación de periodistas y escritores, que operan en diferentes ámbitos culturales y políticos.

solicitó el respaldo económico de diferentes autoridades. Atender al curso de estas gestiones nos parece relevante, en la medida en que la notoriedad de estas figuras públicas resulta determinante para consumir iniciativas de revitalización artística sobre la región. Estos propósitos nunca se ambicionan dando la espalda a un marco nacional. Como representantes de la cultura española, sus gestiones pueden concebirse en la línea de la honra a las esencias patrias. Los artefactos elaborados en el ámbito regional van a considerarse la expresión natural de las mismas⁹⁶². La edificación de este palacio del arte glorificaba el buen nombre de Valencia, como una tierra de artistas, responsable de gestar a genios reconocidos, pero ofrecía, además, un espacio de encuentro para sus vástagos.

El hermano que vuelve

En el tiempo en que la notoriedad de Vicente Blasco Ibáñez se presentaba como un valor atractivo, que seducía por lo inusitado de su proyección en la prensa internacional, se articularon relatos sobre la predestinación del sujeto hacia un porvenir aurífero. Quizá la anécdota más evocadora la proporciona Francisco Verge, rememorando una confesión de Ramona Ibáñez, sobre el descubrimiento de un afortunado horóscopo en la infancia de su hijo. El episodio se habría producido en sus primeros meses de vida, cuando los visitó una anciana aragonesa, con la que les unían vínculos familiares. La sibilina señora habría augurado, con sorprendentes declaraciones, que «este niño será un hombre de mucho talento y de fama universal⁹⁶³». Aquel episodio permite a Verge dirigir una mirada retrospectiva a la trayectoria del escritor de fama, que en su primera juventud habría ambicionado viajar a Madrid para vivir una existencia de bohemio.

A la altura de 1922, la presunta clarividencia apuntaba hacia la raíz de su emergente figura. Las destrezas que lo habían impulsado hacia una visibilidad de alcance internacional, remitían a un individuo ducho en las artes de la propaganda, consciente de la importancia de publicitarse a sí mismo como escritor, de ensanchar esta categoría en función de sus aspiraciones y proyectos⁹⁶⁴. La gira de conferencias en Latinoamérica en 1909, ya lo había enaltecido como un «*representative man*⁹⁶⁵». Entre los muchos extranjeros que visitaron Argentina en aquellos años, próximos al centenario, el renombre

⁹⁶² ARCHILÉS, Ferran: «“Hacer región es hacer patria”. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.

⁹⁶³ VERGE, Francisco: «El horóscopo de Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 19 de septiembre de 1922, pp. 1 y 2.

⁹⁶⁴ «Las trompetas de Blasco Ibáñez», *El Sol*, 17 de junio de 1922, p. 5.

⁹⁶⁵ «Sinfonía», *Caras y Caretas*, 5 de junio de 1909, p. 60.

del valenciano se apoyaba en dos pilares fundamentales. Por un lado, se le consideraba uno de los literatos eminentes de la España del momento. Incluso, «el primer novelista contemporáneo», según el testimonio de Max Nordau. Así mismo, se veía en él a «uno de los más notables hombres públicos de la Península⁹⁶⁶». El concepto desbordaba al hombre de letras. En este caso, en particular, aludía a una manifestación del individuo atravesada por contextos superpuestos y múltiples agencias, estructuradas de acuerdo a sus ideales patrióticos y anhelos de resarcimiento⁹⁶⁷. Por aquel entonces se afanaba como conferenciante, que pretendía ilustrar «la verdadera acción de España en América» a lo largo de los siglos⁹⁶⁸. En su empresa, relató el ímpetu que habría caracterizado a sus exploradores, el genio que propulsó la creación artística y literaria. En definitiva, aquel ánimo vivificador que había calado en todas las manifestaciones de cultura, como una línea de continuidad que conectaba épocas pretéritas con el futuro.

La visita de estos señores –honra de España– ha venido a demostrar el estado en que aquí se vive respecto al atraso de la Península; y ha destruido gran parte de la leyenda con que los extranjeros tratan de denigrarla. Para el próximo año vienen Pérez Galdós; otro día serán Cajal, Unamuno, Melquíades Álvarez, Menéndez Pelayo y tantos otros conocidos por sus obras y, por tanto, por un reducido número de intelectuales.

Han contribuido a esta obra de los Maifrén, Sorolla, Benlliure, Querol, Barrau, Morera y tantos otros artistas que, en la competencia mundial, se han impuesto, demostrando que, si en ciencia y literatura tenemos dignos representantes, en arte no hay por qué envidiar a nadie⁹⁶⁹.

El diario que había fundado Blasco en 1894 reproducía, fielmente, fragmentos de sus conferencias en América. Por este medio, se informó de que el escritor se habría presentado a sus oyentes como el delegado de «una España intelectual», de un

⁹⁶⁶ «Blasco Ibáñez», *Caras y Caretas*, 5 de junio de 1909, p. 91. En una obra biográfica ya citada, Isabel Burdiel habría reflexionado a propósito de esta noción de hombre público, remarcando la «reconversión de los escritores en figuras públicas» durante el ochocientos. Así como de las implicaciones que presenta este fenómeno cuando se declina en femenino. BURDIEL, Isabel: *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona, Taurus, 2019, p. 189.

⁹⁶⁷ En los últimos años de su vida, Blasco refiere la importancia de ocuparse de la novela histórica, que le permita restituir el buen nombre de España en el extranjero. Aspiraba a recordar la grandeza de las empresas de los grandes exploradores, para ello se ocupaba de historiar un pasado de conquista. Planea un ciclo literario: «luego escribiré *Las riquezas del Gran Kan*, novela del verdadero Colón; *La casa del Océano*, que será la novela de Vasco Núñez de Balboa y el mar Pacífico; *El Oro y la Muerte* y otras novelas sobre Magallanes, Cortés, Pizarro, etc.». GASCÓ CONTELL, Emilio: «Blasco Ibáñez en la intimidad», *El Pueblo*, 5 de enero de 1926, p. 1.

⁹⁶⁸ «Provincia de Buenos Aires», *Caras y Caretas*, 31 de julio de 1909, p. 96; «Conferencia en el teatro argentino», *El Pueblo*, 7 de agosto de 1909, 1; «Blasco Ibáñez en América», *El Pueblo*, 11 de agosto de 1909, p. 1.

⁹⁶⁹ PONT, Antonio. B: «Crónica argentina», *Mercurio*, 1 de diciembre de 1909, p. 22. A propósito de sus proyectos editoriales y coloniales en Argentina, véase: MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, Ana María: *Blasco Ibáñez y la Argentina*, València, Ajuntament de València, 1994; MILLÁN, Fernando: «Vicente Blasco Ibáñez en América», *Debats*, 111 (2011), pp. 6-15.

país «que promete las más grandiosas floraciones del progreso⁹⁷⁰». También, se autoproclamaría artífice de «una obra de concordia» y de sostén, que aspiraba a materializar conexiones tan rotundas, como aquellas asas del jarrón alegórico de Mariano Benlliure⁹⁷¹. La representatividad de la figura estribaba tanto en su despunte, en el marco de la literatura nacional, como en las genuinas destrezas comunicativas, que lo equiparaban a los eminentes oradores de otras potencias mundiales⁹⁷². La posibilidad de que lo uno y lo otro pudiera llegar a converger, puntualmente, en los discursos de ciertos admiradores, actuaba en beneficio de la visibilidad del personaje, a principios del siglo XX. El de Blasco no constituyó un caso aislado, sino que se disuelve en una coyuntura en la que se aprecian experiencias similares, incluso de mayor repercusión, por parte de otros políticos y hombres de letras españoles. No obstante, esta etapa de viaje por el sur del continente contribuyó a ensanchar el espectro de su notoriedad, desdibujando los contornos de lo real y lo ambicionado, componiendo imágenes muy atractivas sobre su trayectoria⁹⁷³. Había sido considerado por el Círculo Valenciano de Buenos Aires como un «hombre-símbolo» de la cultura patria.

Como cada período de la historia tiene su hombre-compendio, Valencia ha engendrado tras larga gestación su hombre-símbolo, su Verbo artista, en cuya alma fundióse el alma popular, con sus ensueños y sus energías, acumulando en su ser toda la maravillosa dinámica de la idealidad absoluta.

Ese hombre es Blasco Ibáñez⁹⁷⁴.

En la creación y difusión de su fama sería determinante la agencia de diferentes mediadores culturales, que ponen en circulación sugestivas semblanzas y anuncios de su producción literaria, acompañados por graves retratos del autor. Todo ello envuelve las nuevas ediciones de sus novelas, presentando al europeo a públicos muy heterogéneos⁹⁷⁵.

⁹⁷⁰ «Blasco Ibáñez en América», *El Pueblo*, 3 de julio de 1909, p. 1.

⁹⁷¹ «España en América», *Heraldo de Madrid*, 6 de enero de 1910, p. 1.

⁹⁷² A propósito de su posición entre los «narradores de más fama», véase: «Sólo \$10 m/n al contado y sin fiadores», *Caras y Caretas*, 15 de octubre de 1910, p. 49. Con estas condiciones, se podían adquirir por entregas los 24 volúmenes de la *Biblioteca Internacional*, que reunía «lo más selecto de los mejores libros de todos los países y épocas, más de 1000 los trabajos literarios más famosos del mundo entero, estando representados todos los escritores célebres, desde 4000 años antes de Jesucristo, hasta el actual siglo XX».

⁹⁷³ «Vicente Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 4 de julio de 1909, p. 1. Es, en realidad, una reproducción de *El Diario*, de Buenos Aires. En artículos de este tipo se aboceta su trayectoria a partir de momentos singulares, como la reunión con el sultán Abdul Hamid de Turquía. Blasco aparece retratado como una suerte de viajero europeo, que en su juventud se ocupó de la defensa de las ideas republicanas, una faceta que en el tiempo presente se ve eclipsada por su hacer como literato.

⁹⁷⁴ SERRANO CLAVERO, Venancio: «Blasco Ibáñez, su obra de cultura», *Tributo de admiración y de cariño del Círculo Valenciano de Buenos Aires al ilustre literato, primer embajador de las letras españolas en América don Vicente Blasco Ibáñez*, Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1909, p. 9.

⁹⁷⁵ A propósito de las iniciativas de reproducción de retratos y la circulación de folletos, véase: «Blasco Ibáñez en Buenos Aires», *El Pueblo*, 11 de junio de 1909, p. 1.

De forma excepcional, lo representativo de su figura también llegó a modularse según otras variables, vinculadas a la promoción de productos de consumo. Es decir, el uso de la imagen pública del hombre de fama —y relativo éxito— ligado a la publicidad. En concreto, la figura de Blasco se utilizó para anunciar el vino Cordero⁹⁷⁶. Estas marcas de lo que Nathalie Heinich denominó «el consumo de la celebridad», las hemos distinguido también en la trayectoria de otro de los creadores que nos ocupan. De hecho, entre la segunda y la tercera década del novecientos, hemos podido localizar varios anuncios del año 8 Hermanos, que recurrió tanto a la imagen como a la palabra de Mariano Benlliure, para publicitar su bebida alcohólica⁹⁷⁷. Citamos estos ejemplos aislados para aludir a los diversos signos de lo notorio, que pudieron evocar estos hombres en Latinoamérica durante el primer tercio del siglo XX, en relación a discursos próximos al hispanoamericanismo. En la madurez del creador, los usos públicos de su efigie evocan los rastros de una elección. Enmarcan una personalidad escogida entre otras de gran relevancia de la España contemporánea.

La buena acogida de la producción literaria del autor de *Los argonautas* (1914) en Estados Unidos le otorgó un generoso reconocimiento, ocasionado por lo abrupto de su éxito⁹⁷⁸. El fenómeno editorial, y más tarde cinematográfico, que supuso *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), fue edificando la imagen de un escritor bendecido por la fama, que no escapaba a notas de excentricidad en su gestión del triunfo⁹⁷⁹. Como había sugerido *El Sol*, hacía de esas declaraciones sobre el montante de sus ganancias un distintivo, un eficiente medio de anunciarse. Incluso ofrecía formas de probar su talento y sostener lo sobresaliente de su figura pública, al detallar el precio que los

⁹⁷⁶ «El novelista Blasco Ibáñez y el vino Cordero», *Caras y Caretas*, 18 de diciembre de 1909, p. 17.

⁹⁷⁷ HEINICH, Nathalie: «La consommation de la célébrité», *L'Année sociologique*, Vol. 61, 1 (2011), pp. 103-123. Por lo que se refiere a la publicidad vinculada al escultor: «De Mariano Benlliure sobre el Año 8 Hermanos», *Caras y Caretas*, 28 de abril de 1917, p. 5. Quizá, lo más llamativo es que el principal recurso publicitario es el testimonio de Benlliure, que expresa su gozosa experiencia. Con el paso de los años, la marca fue incorporando una lista de aquellas figuras conocidas de la España contemporánea, que recomendaban a los lectores su consumo. «Principales Casas Consumidoras del Licor de los 8 Hermanos», *Caras y Caretas*, 12 de marzo de 1929, p. 109.

⁹⁷⁸ Algunos de los estudios monográficos más recientes serían: COBETA, Beatriz: *La recepción de la obra de Vicente Blasco Ibáñez en Estados Unidos (1900-1928)*, Tesis doctoral, UNED, 2018; SALES DASÍ, Emilio: *Blasco Ibáñez en Norteamérica*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2019. Véase, también: CORBALÁN TORRES, Rafael: *Españoles en la Historia de los Estados Unidos*, New York, National Hispanic Foundation for the Humanities, 2013.

⁹⁷⁹ «La más grande “film” del mundo», *El Heraldo de Zamora*, 4 de marzo de 1921, p. 1. Este artículo, reproducía, a su vez, fragmentos de *The Illustrated London News*, a propósito de la traducción y difusión de la novela, hasta su adaptación cinematográfica. Así mismo, véase: «La más grande “film” del mundo», *La Correspondencia de España*, 5 de marzo de 1921, p. 3; «Los cuatro jinetes del Apocalipsis», *El Orzán*, 8 de marzo de 1921, p. 1. A propósito de sus ganancias como novelista, véase: MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio: «Un millonario de la literatura: Blasco Ibáñez, del pueblo al público», en *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2009, pp. 228-232.

estadounidenses habían puesto a su palabra escrita⁹⁸⁰. La traducción de esta novela al inglés, el aumento de sus potenciales lectores y los proyectos que ambicionaba, también favorecieron una difusión extraordinaria de la imagen de su retrato, entre círculos muy diversos. Este hecho disparó su visibilidad en este país y propició el fenómeno de ser reconocido entre públicos cada vez más amplios, tal y como sugiere el siguiente fragmento.

Basta considerar el centenar de ediciones de los *Cuatro jinetes de la Apocalipsis*, de Blasco Ibáñez, para aturdirse y preguntarse qué país es éste de tantos millones de lectores. Y aún más, al pensar en los millones de cromos con el retrato del ilustre novelista levantino, consagrado por ellos, como el escritor del siglo de la guerra, repartidos por todas las estaciones y vagones de viajeros del país de más vías de locomoción del mundo, por tranvías, metropolitanos, tranvías elevados, teatros, cafés, etc., etc., de esta multiforme colmena de más de cien millones de habitantes.⁹⁸¹

Su nombradía no descansaba únicamente en la escritura de novelas. La redacción de artículos periodísticos y su gira de conferencias interestatal contribuyeron a acrecentar su notoriedad entre la costa este y oeste del país⁹⁸². Blasco ya había ensayado algunos de estos formatos en su experiencia latinoamericana. Así mismo, aunque el viaje a México, en la primavera de 1920, erosionó notablemente su reputación como republicano y le impuso cierta fama de escritor mercenario, también contribuyó a que los rumores lo impulsaran. Su hacer contenía cierto magnetismo, en la línea de un personaje célebre por su arrolladora trayectoria, que también motivó la escritura de textos antagonistas⁹⁸³. Por lo que respecta a las muestras de reconocimiento que obtuvo en Estados Unidos, resulta sugerente el enfoque de un diario puertorriqueño, en el que se ofrece un balance de la última semana de Blasco Ibáñez en la capital estadounidense. Más allá de la velada en la Universidad de George Washington, en la que sería nombrado doctor en Letras Honoris Causa, el diario indica que le fueron tributadas numerosas muestras de admiración por

⁹⁸⁰ «Última novela de Blasco Ibáñez», *Caras y Careas*, 20 de mayo de 1916, p. 62.

⁹⁸¹ ROJAS, Federico: «El Dorado», *La Libertad*, 25 de marzo de 1921, p. 4.

⁹⁸² «Blasco Ibáñez quiere escribir sus novelas en España», *El Pueblo*, 11 de mayo de 1921, p. 1.

⁹⁸³ SMITH, Paul: «Blasco Ibáñez, Mexico and the Mexican Revolution», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, Valencia: Ayuntamiento de València, 2013, pp. 175-195. Como ejemplo a esas obras que critican el hacer de Blasco, véase: SEOANE, Luis: *Méjico y sus luchas internas. Reseña sintética de los movimientos revolucionarios de 1910 a 1920*, Bilbao, Imprenta y librería de la viuda e hijos de Hernández, 1920. Los efectos de los artículos periodísticos del autor de *El militarismo mejicano* (1920), que pretendían historiar el pasado reciente de México, se apreciaron también entre la prensa francesa, que se hizo eco —como venía siendo habitual en los últimos años— de sus experiencias en América. Sobre el clima de controversia que se vive en los últimos años: DE WALEFEE, Maurice: «Les orages du Mexique», *Le Siècle*, 10 de diciembre de 1923. Sobre las descripciones arquetípicas de los generales mejicanos: DE WALEFFE, Maurice: «Les types nationaux», *Le Siècle*, 20 de diciembre de 1924, p. 1.

parte de numerosas embajadas e instituciones culturales⁹⁸⁴. Hemos de contextualizar estos episodios en el notable auge del hispanismo en la última década, que evidencia el gusto por la música, la literatura y el arte propios de la cultura española. Así lo habría manifestado Federico Rojas en un artículo ya citado:

Grandes hombres, genios privilegiados, son en Norteamérica Ramón y Cajal en el terreno científico, Torres Quevedo en las Matemáticas, Sorolla en la Pintura, Blasco Ibáñez en la Literatura y Lázaro en la Ópera; y España, como madre de todos, la tierra original del Arte moderno, y ellos como trabajadores incomparables del arte de la mecánica, El Dorado mitológico de esa América sorprendente y asombrosamente fecunda y rica⁹⁸⁵.

Estos hombres quedaban enaltecidos como eminentes emblemas de la patria en el exterior, configurando una suerte de insigne estandarte, que sería proyectado dentro y fuera de las fronteras nacionales. En el caso de Blasco, podría decirse que los honores obtenidos en América, motivarían la organización de actos de reconocimiento en la ciudad natal a partir de 1920. Las primeras noticias sobre la concreción de la iniciativa proliferan en la prensa generalista, durante la primavera de 1921, si bien la documentación municipal de archivo nos indica que ya se habían planteado las bases del proyecto en agosto del año anterior⁹⁸⁶. En el mes de abril, *El Pueblo* habla de la existencia de un «fervoroso homenaje», organizado por el Ayuntamiento⁹⁸⁷. Por aquel entonces se distinguen ya sus principales motivaciones y líneas de acción. Se pretende llevar a cabo la «glorificación» de un hijo ilustre, del «conquistador de todas las admiraciones», que ha sido alabado en la capital de Occidente como un literato universal. En este momento, los relatos sobre las loables proezas de su genio van a ocupar las páginas del diario que había fundado en 1894. Constituyen un medio para historiar su trayectoria desde una noción permeable del triunfo, proclive a la construcción de genealogías. En palabras de Diego

⁹⁸⁴ «La semana de Blasco Ibáñez en Washington», *El Imparcial*, 15 de marzo de 1920. Casa Museo Blasco Ibáñez. Este último artículo sería reproducido por el diario *La Prensa*, de Nueva York. Su tono encomiástico pretende sintetizar las atenciones de las que ha sido objeto el escritor español: «En efecto, desde que Blasco Ibáñez llegó a esta capital, en la mañana del sábado pasado, hasta el momento en que el tren, que le conduce a Filadelfia, salió de la Estación de la Unión, el gran novelista fue aclamado, atendido y agasajado. Durante varios días fue el centro de la vida social e intelectual de esta capital y mereció las mayores distinciones que jamás se hayan prodigado aquí a un autor extranjero». Véase, también: «Blasco Ibáñez doctor en la universidad de Washington», *Caras y Caretas*, 8 de mayo de 1920, p. 22. Un año más tarde, con motivo de los homenajes organizados en Valencia, se publicaría un folleto en el que daban a conocer los discursos pronunciados por William Miller Collier y el propio Blasco en el acto académico en Washington. Véase: *A don Vicente Blasco Ibáñez en su homenaje celebrado en Valencia en el mes de mayo de 1921*, Valencia, Asociación Patronal de las Artes del Libro, 1921. Biblioteca Histórica, Universitat de València. Signatura: BH F-0051/05.

⁹⁸⁵ ROJAS, Federico: «El Dorado», *La Libertad*, 25 de marzo de 1921, p. 4

⁹⁸⁶ Libro de Actas, Mayúsculas, D-398, Sesión Ordinaria del día 20 de mayo de 1921, punto 20, Archivo Municipal de Valencia.

⁹⁸⁷ «Blasco Ibáñez vendrá a Valencia», *El Pueblo*, 8 de abril de 1921, p. 1.

San José de la Torre, estudioso del Siglo de Oro, su trayectoria encuentra concomitancias con grandes escritores del Parnaso nacional:

Más adelante, cuando yo conocí toda la copiosa labor del ingenio, como poeta (que lo es, sobre todo), como novelista y como historiador me interesó el hombre, porque tenía un paralelo muy concreto con otro bienaventurado de nuestro Parnaso, Lope de Vega.

[...] Cuando Blasco se cansó de los halagos de la popularidad en su patria, conseguidos unas veces en los revueltos mares de la política y siempre en la noble lid del ingenio, fuese por los caminos del mundo y fue audaz como los conquistadores, acertando a levantarse un altar de prestigio y de respeto en cada tierra que pisó su planta⁹⁸⁸.

A estas alturas de la primavera, el programa de actos también se encuentra en un estado muy avanzado, pese a su carácter provisorio. A falta de concretar las fechas definitivas, ya se ha obtenido el beneplácito de Blasco para asistir a estos actos, que median entre un tributo «de carácter colectivo» y el homenaje propio de los republicanos. Las líneas maestras del proyecto conceden notable importancia a una expresión de estas celebraciones del triunfo sobre el espacio público urbano. Es decir, las veladas honoríficas de limitado aforo, en el interior de edificios institucionales, se combinan con festejos al aire libre, dirigidos a las grandes multitudes. Para materializar el ambiente festivo, se tenía previsto componer un rico repertorio de decoraciones, que engalanaran la ciudad ante el retorno de uno de sus paisanos más ilustres. *El Pueblo* nos proporciona descripciones sobre algunas de aquellas muestras, a modo de sugestivas crónicas, que se difundieron en los días posteriores al retorno de Blasco a la ciudad.

Estas narraciones destacan la instalación de adornos lumínicos sobre algunas fachadas. Se alaba la propuesta del casino republicano del distrito de la Misericordia que, en sus balcones, con vistas a la calle Guillem de Castro, evocaba algunos símbolos de las novelas más conocidas del agasajado. A juicio de los redactores del diario blasquista, otras llamativas propuestas fueron las de la Casa de la Democracia y el casino de la Fraternidad Republicana, del barrio de Ruzafa. Si en la primera se había hecho un arreglo floral, aludiendo a la actividad periodística del tribuno, como fundador de *La Bandera Federal* y *El Pueblo*, en el segundo caso se recurría a dos grandes lienzos para alabar su producción literaria de temática valenciana⁹⁸⁹. A esta profusión de arte efímero sobre el

⁹⁸⁸ SAN JOSÉ, Diego: «Mi elogio al ingenio español más español», *El Pueblo* (número extraordinario), 19 de mayo de 1921, p. 1.

⁹⁸⁹ «Grandioso homenaje de Valencia a Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 16 de mayo de 1921, p. 2. A propósito de las manifestaciones de arte efímero en la ciudad de Valencia durante el ochocientos, consúltese: FERRER MARTÍ, Susana: *Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político-patrióticas en la ciudad de Valencia*, tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 1993. La fiesta, como escenario de

espacio público, se unía otro tipo de propuestas, como los ingenios de la repostería. En tanto que elaboraciones singulares, se citan los trabajos de las dos casas Martí –el Horno y Repostería de Martí Hermanos, así como la pastelería de Antonio Martí–, en la calle Pi y Margall y la bajada de San Francisco. En sus escaparates se habían expuesto diferentes tipos de dulces, en los que se reproducirían tanto los títulos de algunas de las novelas de Blasco, como sus principales símbolos.

Si bien la gestación del proyecto encomiástico de la ciudad hubo de producirse entre círculos con filias republicanas, con presencia o vinculación en el gobierno municipal, la animosa intención fue calando en las reuniones del Ayuntamiento en la forma de sugerencias, que requerían de una aprobación. Las iniciativas vecinales de efímera materialidad discurrían por cuenta propia o basculaban hacia los programas enaltecedores de los casinos republicanos que dominaban la ciudad. No sin contratiempos, identificamos la emergencia de una propuesta singular, que se enfrenta a los debates de los concejales a finales de mes. Durante la Sesión Ordinaria del 29 de abril, se acuerda que la comisión de Estadística se ocupe de estudiar una petición vecinal, procedente de la calle de la Jabonería Nueva.

Concedores de las intenciones encomiásticas del Consistorio, los vecinos habrían sugerido un cambio de nombre de esta vía, mediante el que se conmemore la ubicación de la casa natalicia de «tan insigne patricio», que en adelante habría de denominarse calle de «Flor de Mayo⁹⁹⁰». El reconocimiento a un paisano ilustre se fue gestando en aquellas

socialización de símbolos y representaciones durante la contemporaneidad, ha inspirado una abundante bibliografía en las últimas décadas. Por citar sólo un caso, referimos ciertos trabajos del profesor Jordi Roca Vernet, para las décadas centrales del siglo XIX: ROCA VERNET, Jordi: «Representar y celebrar el proceso de construcción nacional», en GABRIEL, Pere; POMÉS, Jordi.; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *España “Res Publica”. Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Editorial Comares, 2013, pp. 3-9; ÍD: «Fiestas cívicas en la Revolución Liberal: entusiasmo y popularidad del régimen», *Historia Social*, 86 (2016), pp. 71-90; ÍD: «Los nacionalismos banales en la Revolución Liberal a través de las fiestas cívicas», en ARCHILÉS, Ferran y QUIROGA, Alejandro (eds.): *Ondear la nación. Nacionalismo banal en España*, Granada, Comares, 2018, pp. 43-72. Las representaciones del héroe y de la monarquía también han sido analizadas desde esa perspectiva. Véase: CHUST CALERO, Manuel: «Héroes para la nación», en MÍNGUZ CORNELLES, Víctor y CHUST CALERO, Manuel (eds.): *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, 2003, pp. 91-112; REYERO, Carlos: *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI, 2015; ÍD: «“El pasado (no) es un país extranjero” Monarquía Ilustrada: La personificación de Barcelona y la Monarquía Ilustrada, *ACTA ARTIS: Estudis d’Art Modern*, 3 (2015), pp. 89-97. En lo relativo a la Edad Moderna y la Edad Media, citamos únicamente dos ejemplos vinculados al estudio de este tipo de celebraciones en la ciudad de Valencia, véase: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2010; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*, Madrid, Síntesis, 2017.

⁹⁹⁰ Libro de Actas, Mayúsculas, D-398, Sesión Ordinaria del día 29 de abril de 1921, punto 72, Archivo Municipal de Valencia.

semanas, merced a la posibilidad de que su producción literaria o su figura dieran el nombre a espacios o instituciones locales. Uno de los honores supremos quizá se concreta, a principios del mes siguiente, al aprobar la concesión de las insignias de la ciudad al afamado escritor, en una muestra de gratitud, dirigida al que siempre ha demostrado palabras de afecto para la tierra de origen⁹⁹¹. Como ya había especificado el diario blasquista, ambas iniciativas, en pro de su memoria, se concebían según la marca de actos primordiales, enmarcados en un programa de glorificación, dirigido a enaltecer la eminente figura pública. En cierto modo, esta aspiración se percibía como un propósito de enmienda, como la posibilidad de consumir un proyecto acariciado desde las primerías del novecientos.

La base de esta voluntad enaltecedora, que unía en un consenso de principios a buena parte de la Corporación Municipal y amplios sectores del republicanismo valenciano, se orientaba a una aspiración concreta: la voluntad de que el nombre del agasajado pasara a denominar una vía pública de la ciudad. Éste había sido, también, el principal objeto de controversia, desde 1900. Marcaba el inicio de un período de profundos desacuerdos, en el que se comenzarían a elevar diferentes propuestas al Consistorio, con el fin de que se impulsaran modificaciones en el nomenclator callejero. Estas negociaciones dieron lugar a episodios de porfía en los encuentros de la corporación. A fin de cuentas, se materializaba la pugna por el control del espacio público, entre diferentes grupos políticos y sus respectivos proyectos de reformas urbanas, con notables implicaciones en los procesos de construcción de identidades⁹⁹². Si bien ya nos habíamos aproximado a las polémicas que se produjeron en las décadas anteriores, rastreamos los contornos de una disputa, en el marco de un despacho extraordinario vinculado a la sesión del día 20 de mayo de 1920. El arranque de esta reunión estuvo marcado por la lectura de un oficio, emitido por el gobernador civil de la provincia. En él comunicaba su oposición al acuerdo adoptado por el Ayuntamiento, en 1906, a propósito del cambio de la rotulación de la plaza de la Reina, en beneficio de la denominación de Vicente Blasco Ibáñez. Por este medio, se comunicaba la suspensión del acuerdo previo,

⁹⁹¹ Libro de Actas, Mayúsculas, D-398, Sesión Ordinaria del día 6 de mayo de 1921, punto 33, Archivo Municipal de Valencia.

⁹⁹² MARTÍNEZ DEL CAMPO, Luis Gonzaga: «La construcción de identidades colectivas a través de la toponimia urbana: El nomenclator callejero de Zaragoza en 1860 y 1940», en ROMERO, Carmelo y SABIO, Alberto (coords.): *Universo de micromundos. VI Congreso de Historia Local de Aragón*, 2009, pp. 203- 220.

amparándose tanto en las Reales Órdenes de 18 de mayo de 1904 y 10 de febrero de 1905, como la sentencia del Tribunal Supremo de 17 de octubre de 1911⁹⁹³.

El acuerdo al que se aludía se había aprobado en 1906, en el marco de los contextos de agasajo a los que nos habíamos aproximado, tras la distinción del valenciano como Comendador, por la *Légion d'Honneur*. La documentación de archivo conservada a propósito de este despacho nos resulta muy sugerente. El proyecto de enaltecimiento constituye una línea de continuidad, que consigue sobrevivir, enfrentándose a coyunturas que están sujetas al cambio, a los apoyos mudables recabados en el seno del gobierno municipal. Consigue poner a salvo su autoconservación hasta la primavera de 1921, sin ser recurrido antes por fuerzas monárquicas. El alcalde, Ricardo Samper, indica que el factor disruptivo venía marcado por la intervención del nuevo gobernador civil de Valencia, Julio Blasco Perales, que, nada más tomar posesión de su cargo, se ocupó de paralizar y revocar el citado acuerdo⁹⁹⁴. Este hecho había favorecido que, durante el inicio de este despacho extraordinario, el señor Marco formulara una enérgica protesta, que se enfrentaba a la disposición de la autoridad gubernativa, a la que se adhirieron, sin titubeos, el señor Sanchís y el propio Samper. Las críticas al gobernador se concretaban en el modo en que habían sido comunicadas las disconformidades respecto al acuerdo de 1906. En este sentido, Samper expone dos aspectos fundamentales.

Por un lado, lo inoportuno del momento en que se comunica el propósito de paralizar la base del acuerdo, pues, se sabotean los cimientos del programa de homenaje en los días próximos a su inicio, una vez que el viaje de Blasco Ibáñez a la ciudad ya es inminente⁹⁹⁵. De hecho, cuando *El Pueblo* publica el programa de actos previsto, el día trece, todavía se alude al futuro cambio de nombre de la plaza de la Reina⁹⁹⁶. No obstante, el principal desacuerdo se centra en los medios utilizados para impedir la implementación

⁹⁹³ Libro de Actas, Mayúsculas, D-398, Sesión Ordinaria del día 20 de mayo de 1921, punto 20, Archivo Municipal de Valencia.

⁹⁹⁴ «El nuevo gobernador», *El Pueblo*, 15 de mayo de 1921, p. 1.

⁹⁹⁵ «El viaje de Blasco Ibáñez», *El Mercantil Valenciano*, 15 de mayo de 1921, p. 1; «El viaje de Blasco Ibáñez a Valencia», *El Mercantil Valenciano*, 15 de mayo de 1921, p. 6. En el primer artículo se plantea cómo, en un primer momento, cuando Ricardo Samper comunica a Blasco la suspensión imprevista del acuerdo de 1906, éste considera posponer su viaje e, incluso, anularlo. Al parecer, las conversaciones con el alcalde y con Félix Azzati actuaron como elementos disuasorios clave, que le animaron a mantener el propósito de visitar Valencia. De hecho, el diario blasquista llegó a reproducir, en estilo indirecto, las siguientes palabras de su fundador, supuestamente pronunciadas durante la llamada telefónica con Azzati: «que sobre esas incidencias está su amor a Valencia y a sus paisanos todos y que sin perjuicio de las determinaciones de carácter oficial que competen a los organismos, para él toda Valencia es su plaza, su calle y su cuna». «La visita de Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 15 de mayo de 1921, p. 1.

⁹⁹⁶ «El homenaje», *El Pueblo*, 13 de mayo de 1921, p. 1. Lo mismo ocurre con el folleto publicado por el Ayuntamiento. «Detalles del programa de festejos», *Valencia a Blasco Ibáñez*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, ca. 1921, p. 3.

de los actos previstos. Con un discurso combativo, respecto a los concejales conservadores, Samper se habría enfrentado a las irregularidades que envolvían la gestión del gobernador. Llegando a calificar sus malos usos como una «suspensión de la ley». Relató que, el mismo día en que el afamado escritor volvió a la ciudad, él mismo se habría personado ante el Gobierno Civil para defender que, ni al gobernador, ni al parlamento español correspondía la facultad de suspender un acuerdo aprobado por la Corporación Municipal⁹⁹⁷. A juzgar por lo recogido en las actas de esta sesión, podría decirse que Ricardo Samper se dirigía a los concejales con vehemencia, insistiendo en que era su deber, de «buen valenciano», denunciar tales planteamientos, capaces de poner en peligro la integridad de este órgano deliberativo. Pese a la bronca intervención, la prensa generalista valenciana se cuidaría mucho de omitir las declaraciones del alcalde, atendiendo a la acción de la censura⁹⁹⁸.

Sus palabras habrían resonado sin titubeos, acaloradas y defensivas, en la línea del ambiente que se respiraba en la tribuna pública, a la que se dirigió, en repetidas ocasiones, llamadas al orden. Las palabras de Samper hacían hincapié en lo abusivo de una autoridad superior, que rompía los consensos previos e interfería en el marco legal, que casi fabricaba la existencia de disconformidades y había arrancado de cuajo la raíz del proyecto encomiástico. Por ello, subrayó la inexistencia de procedimientos que, en el plazo de los treinta días hábiles contemplados, hubieran aludido al propósito de recurrir el acuerdo de 1906. Es decir, ni los vecinos de la plaza de la Reina, ni el alcalde, José Sanchís Bergón, manifestaron –en aquel entonces– una actitud opositora respecto a que se produjeran posibles cambios en la rotulación de esta plaza, sustituyendo su actual nombre por la de uno de sus valencianos ilustres. Tan sólo podían rastrearse las reticencias, las dubitaciones de concejales como el señor Blanch, recogidas tanto en las sesiones de 1906 como en la del verano de 1920. Pese a ello, las de la primera década del siglo nunca llegaron a encabezar ese tipo de procesos impugnativos.

El silencio quizá obedecía a una posible confusión, que el señor Llagaria se ocupó de esclarecer. Nos referimos al nombre completo de esta plaza, del enclave que se había ido formando con sucesivos derribos. La reina a la que estaba dedicada era, en realidad, María de las Mercedes de Orleans y Borbón, no Victoria Eugenia de Battenberg, cuyo

⁹⁹⁷ Aunque las actas municipales no conceden tanta importancia al siguiente hecho, *El Pueblo* sí remarcó el hecho de que el señor Fagoaga habría leído el artículo 171 de la ley municipal, con el fin de hacer memoria a los presentes. Pretendía remarcar que únicamente el alcalde podía llegar a suspender la ejecución de un acuerdo aprobado por la corporación. «Debates municipales», *El Pueblo*, 21 de mayo de 1921, p. 3.

⁹⁹⁸ «La cuestión de la plaza de la Reina», *El Mercantil Valenciano*, 21 de mayo de 1921, p. 1.

nombre se había otorgado a una amplia avenida en el moderno ensanche. El concejal Llagaria, que se ofreció a narrar la historia de la plaza, daba a entender que fueron muchos los que, a principios del novecientos, no encontraron perjuicio alguno en aquel céntrico espacio tomara el nombre de Blasco Ibáñez. Presumiblemente, se había asumido que la consorte seguiría conservando otra vía de importancia en Valencia, en el ensanche. Este horizonte cambió décadas después. Parecía difícil salvar el escollo, la inoportuna confusión sobre la figura dos reinas, que marcó las tensiones entre sectores monárquicos y republicanos. El citado concejal intentó defender una solución conciliadora. Aunque se sumaba a la protesta formulada por el señor Marco, consideró que lo más adecuado era mantener la denominación de la reina Mercedes y buscar una alternativa para el escritor, «que es gloria de Valencia».

Entre las nuevas propuestas, destaca la sugerida por el señor Sanchís. El concejal rememora un artículo publicado por Blasco Ibáñez en 1901, a propósito de ciertas reformas urbanas en Valencia, para proponer que la avenida que hubiera de conectar el puente del Real con el puerto, tomara el nombre de uno de los impulsores de este programa. En 1906, *El Pueblo* volvería a difundir las bases de estas transformaciones en un extenso artículo, que recogía las demandas del propagandista⁹⁹⁹. Insistimos en que ninguna otra sugerencia se planteó en el marco de esta reunión, más allá de la posibilidad de que fuera la plaza de Cajeros, la alternativa más adecuada para imponer el nombre del literato¹⁰⁰⁰. Buena parte de las intervenciones se dirigieron, sin embargo, a defender las gestiones del gobernador. En esta línea, el señor Blanch insistiría en que, si el acuerdo se suspendió, fue para que estos cambios en la rotulación de calles no produjeran perjuicio para ningún grupo. Se habría actuado en las fronteras de la legalidad, incluso, en contra de la ley, «por el bienestar de la ciudad». Con ello se pretendía evitar que un sentimiento de descontento arrebatara al homenaje su carácter colectivo, en el que «pudieran sumarse todos los elementos de la ciudad¹⁰⁰¹». El argumento de una autoridad mediadora, que lima las asperezas entre diferentes sectores de opinión, también va a ser el que desarrolle el

⁹⁹⁹ «La revolución de Valencia», *El Pueblo*, 12 de marzo de 1906, p. 1. Algunas de estas reformas se preocuparían por el agua potable, un extenso alumbrado a luz eléctrica, pavimentos modernos, mejora de jardines, desarrollo de ensanches urbanos, derribo del barrio de Pescadores, implementación de medidas de saneamiento en poblados marítimos, conexión de Valencia al mar mediante un paseo, así como la construcción de nuevos mercados y escuelas. En este artículo, el manifiesto de Blasco Ibáñez de 1901 se concebía como una muestra de «progreso, luz, vida, ornato público, actividad, modernización, fomento del arte y de la ciencia, valencianismo verdadero y práctico».

¹⁰⁰⁰ Libro de Actas, Mayúsculas, D-398, Sesión Ordinaria del día 20 de mayo de 1921, punto 21, Archivo Municipal de Valencia.

¹⁰⁰¹ Libro de Actas, Mayúsculas, D-398, Sesión Ordinaria del día 20 de mayo de 1921, punto 20, Archivo Municipal de Valencia.

señor Aleixandre. En este sentido, la grandiosidad del tributo se medía por su capacidad de convocatoria. Es decir, por los efluvios de armonía que había de irradiar el retorno a las esencias de un tributo de admiración sincero, consensuado, que conectara con los sentimientos del conjunto de la sociedad valenciana, sin atender a facciones, ni a familias políticas.

Por lo que se refiere a la alternativa de la plaza de Cajeros, a juzgar por las informaciones que difundió *El Mercantil Valenciano*, podría haberse articulado durante un encuentro en Madrid entre Blasco Ibáñez y Ricardo Samper¹⁰⁰². Esta solución parecía aliviar las convulsiones, que atenazaban el programa de enaltecimiento de manera imprevista. El retorno del eminente paisano se había proyectado como un encuentro masivo con el genial escritor, que había sido distinguido por sus recientes triunfos en Estados Unidos. Para estos fines, *El Pueblo* actuó con agilidad, haciendo alarde de sus cuidadosos recursos propagandísticos, aquellos que en las últimas décadas había manejado su fundador, sin mostrar amilanamientos en su impetuosa acción. A mediados de mayo se intensifica la acción divulgadora. Las palabras del alcalde se reproducen en primera plana. Es un llamamiento al *pueblo* creado, fiel admirador del blasquismo; una convocatoria pública, al ánimo popular para que sea testigo de esos lauros y participe en ellos¹⁰⁰³.

Se os invita a una obra de amor, de cultura y de valencianismo. Glorificar a Blasco Ibáñez, que ha paseado el triunfo por todos los continentes nuestra enseña literaria, es en esta ocasión exaltar nuestra propia personalidad histórica y artística, sentir los más puros anhelos el patriotismo más íntimo y sincero: el amor a la noble patria valenciana¹⁰⁰⁴.

Este tipo de mensajes destacan por la claridad de su planteamiento, casi por el didactismo de su tono, que apela directamente a las masas. En la misma línea se articula el bando, que Samper dirigía a los ciudadanos, como animosa exhortación para que se engalanaran las calles de la ciudad. Este texto marca la apertura del folleto *Valencia a Blasco Ibáñez*, en el que se expone el programa encomiástico, con el que se pretendía agasajar al escritor. Es una publicación primorosa, donde el contenido visual adquiere un

¹⁰⁰² «Otras noticias», *El Mercantil Valenciano*, 16 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰⁰³ A propósito de esta creación del pueblo, en el número extraordinario, se había reflexionado a partir del artículo de Blasco sobre la reforma urbana para Valencia: «Quienes, por incompreensión, motejaban al Blasco del mitin, de la arenga periodística y de la lucha en las calles, olvidábanse del apotegma: “Hay que crear hombres para que nazcan los pueblos”. Se precisa agitar, conmover a las multitudes, para que de la acción del choque de pasiones surjan la cultura, el preocuparse en la cosa pública, que, si en el orden de la inteligencia supone dignificación del individuo, en el del sentimiento nos mueve a engrandecer la tierra en que vimos la luz primera». «Blasco y las reformas urbanas de Valencia», *El Pueblo* (número extraordinario), 19 de mayo de 1921, p. 4.

¹⁰⁰⁴ SAMPER IBÁÑEZ, Ricardo: «Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 11 de mayo de 1921, p. 1.

gran protagonismo. Ofrece, además, una justificación razonada sobre los motivos que inspiraron la gestación de estos actos. Bien estructurada y con voluntad informativa, la narración rehúye artificiosos formalismos, un léxico rebuscado y pomposo. Aproxima la propuesta al gran público, con un entusiasmo vivificador, que cautiva en su aspiración más elevada. Se desliza una sentida congratulación, es el retorno del «hermano que vuelve¹⁰⁰⁵».

Después de una larga ausencia, la llegada de Blasco se concibe como un encuentro fraternal, mediante el que celebrar sus triunfos. En concreto, la «infatigable labor literaria», que había sido reconocida con honores y riquezas en el extranjero. Desde esta perspectiva, el programa de homenajes se concibe como la expresión de sentimientos de orgullo y cordialidad por la victoria de un paisano, de un «héroe» que regresa a la ciudad natalicia. El consenso parece brotar de un olvido voluntario, colectivo, que trata de diluir la sombra de sus actuaciones en la política municipal, en las décadas del cambio de siglo. De hecho, el obsequio con el que la ciudad pretende honrar su nombre se concibe como una manifestación colectiva, libre de particularismos. No por casualidad, en este folleto difundido por el Ayuntamiento se reitera hasta qué punto «hubiérase empobrecido el homenaje, si sólo fuese la manifestación natural y justificadísima del grupo de los antiguos militantes de su partido».

El ferrocarril marcó el tempo y el ambiente del viaje de Blasco Ibáñez a Valencia. Lo había emprendido desde Madrid en compañía del alcalde Ricardo Samper, dos concejales, periodistas y otros representantes de la política municipal¹⁰⁰⁶. El trayecto hasta la ciudad natal estuvo jalonado por las muestras de reconocimiento de numerosos municipios, que ofrecían animosas expresiones de regocijo en las paradas de la locomotora. La prensa generalista local va a ocuparse de su llegada como un acontecimiento de primer orden del programa de homenajes. Actuaba, además, como un agente clave en la convocatoria al acto, especialmente en el caso del diario blasquista¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁵ SAMPER IBÁÑEZ, Ricardo: «Valencianos», *Valencia a Blasco Ibáñez*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, ca. 1921, p. 5.

¹⁰⁰⁶ Indica que el coche *break* en el que viajaba, fue engalanado con la *senyera* y otras decoraciones alusivas a los símbolos regionales.

¹⁰⁰⁷ La categoría de lector, desborda al número de suscriptores, incluso podemos considerar la condición de receptores-oyentes que fueron concedores de la noticia por medio de la habladuría. En cualquier caso, subrayamos que las llamadas del diario blasquista fueron casi un imperativo. Véase el siguiente fragmento, reproducido por la Juventud Artística: «Se ruega a los señores socios concurran hoy, a las ocho de la mañana, a la estación del Norte a recibir al insigne literato y socio de honor de esta entidad don Vicente Blasco Ibáñez». *El Pueblo*, 15 de mayo de 1921, p. 1.

El recibimiento del paisano ilustre constituye un acto oficial, al que asisten los representantes de las principales corporaciones municipales, los concejales y otras figuras de importancia. Así mismo, también cumplen un importante papel las siete bandas de música que, junto a orfeones y rondallas, hubieron de convertir el recibimiento en una experiencia auditiva memorable. Entre las piezas interpretadas, sonó *La Marsellesa* y el himno de la Exposición Regional, de Maximiliano Thous¹⁰⁰⁸. *El Mercantil Valenciano* también refiere la ejecución de *Lo cant del valencià*¹⁰⁰⁹. La dimensión masiva del acto probablemente constituye uno de sus rasgos característicos. Calles congestionadas, repletas de un público jubiloso que todo lo invade serán retratadas por los fotógrafos Francisco Gómez Durán, José María Cabedo y Vicente Barberá Masip¹⁰¹⁰. La multitud, curiosa y vivaz, constituye uno de los elementos sugestivos de la grabación de la Casa Gaumont, que durante aquel verano se proyectaría en varios cines de Madrid¹⁰¹¹.

La llegada del afamado creador a la ciudad y su recibimiento en la estación contaba con algunos precedentes. En 1900, Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla habían sido objeto de una recepción oficial, a la que también asistieron allegados a estos artistas. No obstante, las crónicas de aquellos días no nos transmiten el recuerdo de imágenes populosas. El diario blasquista tampoco tomó partido en una suerte de convocatoria que sugestionara a amplios sectores de la sociedad. Dos décadas más tarde, según indica *El*

¹⁰⁰⁸ ARCHILÉS CARDONA, Ferran y GARCÍA CARRIÓN, Marta: «La invención de un himno para una región: Valencia 1909-1984», en COLLADO SEIDEL, Carlos (coord.): *Himnos y canciones: imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Granada, Comares, 2016, págs. 135-155.

¹⁰⁰⁹ «Blasco Ibáñez en Valencia», *El Mercantil Valenciano*, 16 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰¹⁰ *La semana Blasco Ibáñez: homenaje tributado al insigne novelista con motivo de su visita a la ciudad en mayo de 1921 / La Semaine de Blasco Ibañez: hommage rendu au célèbre romancier à l'occasion de sa visite à la ville en mai 1921 / Blasco Ibañez's week: token of admiration faid to the notorious novelist with regard to the visit he paid to the town in may 1921*, Asociación Patronal de las Artes del Libro de Valencia, 1921.

¹⁰¹¹ *Homenaje a Blasco Ibáñez*, Francia, Gaumont, 1921. Archivo Cinematográfico y Videoteca de la Filmoteca Valenciana. N° de título: 00016795. A lo largo de los casi cuatro minutos y medio que dura la grabación, se plantea una síntesis ilustrativa de los actos que tuvieron lugar durante aquella semana de homenajes. Predominan las escenas de grandes multitudes, los actos populosos que rodean a la figura pública homenajeada. El film, o alguno de sus fragmentos, debió proyectarse tanto en Real Cinema como en Príncipe Alfonso de Madrid. El diario *ABC* anuncia el estreno de «Fiestas en honor de Blasco Ibáñez» a principios de junio de 1921. Se informa que la proyección en estas salas se produciría entre las cinco y media y las diez de la noche. «Espectáculos y deportes», *ABC*, 2 de junio de 1921, p. 19. El anuncio lo contextualizamos en las muestras de homenaje que se organizaron en Madrid para ese mismo día. «El homenaje a Blasco Ibáñez», *ABC*, 1 de junio de 1921, p. 13. El anuncio refiere que el alcalde Valencia se desplazaría hasta la capital para asistir a los festejos, también se hace hincapié en que los actos se adornarán con la presencia de jóvenes ataviadas con el traje de la tierra y que estarán amenizados con música de la región. Las noticias sobre los festejos tributados, se mantuvieron durante los siguientes días: «Homenaje a Blasco Ibáñez», *ABC*, 3 de junio de 1921, p. 14. Algunos de los banquetes organizados ocuparían las grandes ilustraciones del diario durante la primera quincena del mes: «Homenaje a Blasco Ibáñez», *ABC*, 10 de junio de 1921, p. 3.

Pueblo, miles de personas se agolparían en los andenes de la Estación del Norte y en las inmediaciones de ésta, impidiendo el avance de la comitiva, que acompañaba al recién llegado subido a un landó¹⁰¹²

Los relatos sobre su retorno se narran atendiendo a un ansiado encuentro entre el eminente hombre público y las masas populares. Si bien en las visiones sobre «el hermano que vuelve» se condensan tanto las imágenes sobre el novelista viajero como del correligionario de antaño, el diario quiere forjar en sus suscriptores la continuidad de aquellas filias nacidas en la algarada. Un gran público, multiforme y heterogéneo, que aspiraría a ser reconocido como «antiguos luchadores», amplificando este fenómeno por los efectos de la admiración hacia el que se ha proyectado como una metonimia de Valencia. Según la tónica de otros homenajes tributados en la ciudad a Blasco, el acto de recepción pretendía ser una manifestación interclasista, que condensara los sentires de la sociedad en su conjunto. En este sentido, se reproducen las palabras de Blasco: «Voy a estar varios días en Valencia y durante todos ellos estaré en continuo contacto con vosotros¹⁰¹³».

Libre de estos elementos controvertidos, Blasco Ibáñez se proyectaba como un célebre valenciano, con el que se comparten repertorios emocionales, que conectan la intimidad de los individuos con sus sentires en comunidad, con las marcas de pertenencia. En la figura pública de un hombre de mundo, de un viajero, se quería imaginar la capacidad de engullir el eco del tumulto, las arengas del tribuno populachero, la insolencia del anticlerical pertinaz que retaba al asociacionismo católico. Todo ello quedaba en segundo plano, como un rumor sordo, trasnochado, del recuerdo de otro siglo. Podría decirse que, incluso, se trataba de otro individuo que eclipsaba el ambiente de bullanga con aires de modernidad. El que ahora atrapa la atención de la prensa es el colono que aspira a conquistar algunas parcelas de tierra y amplios públicos en América: el cronista de la Gran Guerra que triunfa con la traducción de sus novelas: también el orador que habla de la grandeza incorrupta de España. Todo ello alude a las facies de aquel que ha alcanzado «nombradía universal¹⁰¹⁴». Podría decirse que los sectores más moderados de la Corporación Municipal habían sugerido una suerte de pacto de olvido, mediante el que

¹⁰¹² El diario blasquista especifica que es un landó de doble suspensión, tirado por cuatro caballos. Se trataba de uno de los coches de caballos más suntuosos y confortables de la época. «Grandioso homenaje de Valencia a Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 16 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰¹³ «Grandioso homenaje de Valencia a Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 16 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰¹⁴ «Blasco y el Ateneo Científico», *El Pueblo*, 21 de mayo de 1921, p. 1.

el hombre de letras eclipsara al político¹⁰¹⁵. Objeto de admiración –y consumo– para públicos cada vez más amplios, el acceso a la intimidad del personaje constituye una experiencia codiciada, que los medios periodísticos van a explorar con el beneplácito de Blasco. En este sentido contextualizamos algunas entrevistas que giran en torno a asuntos triviales del pasado del creador. Es el caso de una sección autobiográfica que publica la revista *La Semana*, llevando por título: «¿cómo y cuándo ganó usted su primera peseta?»¹⁰¹⁶.

Quizá el texto difundido por el Ayuntamiento pudo aludir a un enfoque parecido al que hemos tratado de esbozar. Ésta era la versión oficial, impregnada en las mejores intenciones de concordia. Por aquel entonces, el acuerdo de 1906 no había sido suspendido. Se confiaba en que el nombre del eminente valenciano brillara en una nueva rotulación de la plaza de la Reina. Paradójicamente, el folleto no se recrea en un relato sobre su triunfal trayectoria. Apenas se esboza una breve semblanza, pues se argumenta que las generaciones actuales «no necesitan recordatorios» de su hacer. Se considera que las proezas que han alimentado su fama en la región, en España y en otros países, permanecen en la memoria de todos. En cierta medida, después de varias décadas en el centro de cuidadas campañas propagandísticas, algunas de ellas orquestadas por él mismo, la figura pública de Blasco pertenece a esos amplios públicos que ha ido conquistando en los últimos años¹⁰¹⁷. Un año más tarde, la revista ilustrada *The Illustrated London News* llamaba la atención sobre la naturalidad con la que el escritor español democratizaba su triunfo. Es decir, el modo en que estrechaba la relación con los destinatarios de su producción cultural, ya fueran files lectores de sus novelas o

¹⁰¹⁵ La instrumentalización de la figura de Blasco Ibáñez, nos lleva a volver sobre determinados marcos teóricos a propósito de los usos públicos de la historia. Véase: PASAMAR ALZURIA, Gonzalo Vicente: «Los historiadores y el “uso público de la historia”: viejo problema y desafío reciente», *Ayer*, 49 (2003), pp. 221-248; FONTANA LÁZARO, Josep: *Sobre la història i els seus usos públics: escrits seleccionats*, Edición de Antoni Furió y Pedro Rufz Torres, Valencia, Universitat de València, 2018.

¹⁰¹⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: «¿Cómo y cuándo ganó usted su primera peseta?», *La Semana*, 20 de mayo de 1916, p. 3 y 4. Se remonta a las dos pesetas que ganó en el coro de la iglesia, a los nueve años. Sobre las lecturas predilectas de muchacho y su hacer como novelista había ofrecido su testimonio a José Francés un año antes. EL CABALLERO AUDAZ: «Blasco Ibáñez», *La Esfera*, 3 de julio de 1915, p. 14 y 15. Eduardo Zamacois también se internó en la privacidad de, lo que podemos denominar, celebridades españolas de la época, en el marco de una sugerente grabación. ZAMACOIS, Eduardo: *Escritores y artistas españoles*, España, 1920. Archivo Cinematográfico y Videoteca de la Filmoteca Valenciana. Nº título: 00003927. Esta muestra se interesaba por las figuras de Vicente Blasco Ibáñez, Mariano Benlliure Gil, Amadeo Vives, Manuel Linares Ribas, Emilia Pardo Bazán y Santiago Rusiñol.

¹⁰¹⁷ «Blasco Ibáñez y el Ateneo Científico», *El Pueblo*, 21 de mayo de 1921, p. 1. El diario reproduce fragmentos de los discursos que durante aquella velada pronunciaron los señores José Estellés y Jiménez Valdivieso. Éste último volvía sobre la retórica de conquista para alabar los éxitos alcanzados por el literato en los últimos años. Se establece una analogía entre este moderno conquistador y los «antiguos capitanes con la espada», cuyas hazañas reportan «honor y gloria» a la ciudad natalicia.

admiradores de sus peripecias por medio mundo¹⁰¹⁸. El autor de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* cultivaba su imagen pública, la promoción de su nombre, los artefactos culturales proclives a aproximarle a diversos públicos internacionales:

What Vicente Blasco Ibáñez is with his pen, he is with his tongue -a phenomenon, I have never seen the like of him, and for once I felt that a truly great man's greatest gift is not to make others feel small. Ibáñez is the democrat of the aristocracy of fame¹⁰¹⁹.

El propósito de publicar un número extraordinario de *El Pueblo* se contextualiza en este tipo de propósitos, que fluctúan entre la voluntad de honrar a su fundador y el deseo de mantener su apoyo a la visibilidad del mismo. Sin apartarse de esa atmósfera de confraternidad antes esbozada, el diario de partido no oculta sus afectos respecto al antiguo líder del federalismo valenciano: más bien ofrece claras muestras de su fidelidad, de su veneración. Aquellas generaciones a las que aludía el folleto *Valencia a Blasco Ibáñez* pretendían ser movilizadas, en razón de sus vívidos recuerdos, del culto que todavía entonces recibía el propagandista, como parte de las prácticas habituales de los casinos republicanos y otros espacios de sociabilidad. Difícilmente podían borrarse esos acercamientos al orador fogoso, que durante años recorrió las tierras valencianas¹⁰²⁰. El diario apelaba a todas aquellas generaciones que lo habían conocido para que participaran activamente en las muestras de homenaje, ya fueran de corte institucional o espontáneas expresiones de júbilo. Por otro lado, se hacía hincapié en la universalidad del triunfo, en el sentimiento de admiración que conectaba a públicos dispares en Valencia, en España y en el mundo¹⁰²¹. En los días previos al inicio de estos actos, el diario intensificó su campaña divulgadora, acompañando la cuenta atrás que desembocaría en la recepción de Blasco en la estación de ferrocarril.

Durante esos días, el anuncio de una tirada especial del diario de partido se apoyaba en sugerentes reclamos para los compradores. De hecho, podemos identificar cinco variables fundamentales. Por un lado, la reproducción del cartel que había realizado

¹⁰¹⁸ «Vicente Blasco Ibáñez quiere escribir sus novelas en España», *El Pueblo*, 11 de mayo de 1921, p. 1. Nos referimos, específicamente al pasaje «El éxito de una novela».

¹⁰¹⁹ GREIN, J. T: «The World of the Theatre», *The Illustrated London News*, 8 de abril de 1922, p. 11.

¹⁰²⁰ AUB, Max: *Las buenas intenciones*, Barcelona, Thule Ediciones, 2003, p. 200 y 201. En el noveno capítulo, de la primera parte de esta novela, Max Aub perfila las concepciones que sobre Blasco presentan tres generaciones de una familia. La primera es la de Sebastián Correcher, que recuerda vívidas escenas sobre la oratoria de un «dios», cuyo semblante le recuerda a una divinidad griega. El Tellina, sin embargo, apenas había llegado a tener constancia de los enfrentamientos con Rodrigo Soriano. Agustín, es el que lo conoce a través de solemnes retratos y de las críticas que Pío Baroja hace de la prosa de Blasco, cuando éste ya está dedicado por entero a la creación literaria.

¹⁰²¹ ZOZAYA, Antonio: «La abrumadora grandeza», *El Pueblo* (número extraordinario), 19 de mayo de 1921, p. 1.

Luis Dubón, a tres tintas, enmarcaba el homenaje en toda una iconografía republicana, sobresaliendo como un símbolo distintivo la pluma, que porta esta dama tocada de gorro frigio¹⁰²². Podía ser un icono de las campañas pedagógicas del blasquismo, también un recuerdo del triunfo internacional del hombre de letras en los últimos años. La imagen se revela como uno de los elementos primordiales de este número. Junto al cartel alegórico que abría esta publicación especial, se anuncia la divulgación de la caricatura que realizó Vicente Abad, a cuyos pies podía leerse «una pluma que conquista un mundo¹⁰²³». La notoriedad de Blasco requería también de la reproducción de su último retrato, que fue anunciado con júbilo¹⁰²⁴. Con esto se cerraba el conjunto de elementos visuales que componían el número. Con respecto al contenido textual, también se había optado por reproducir textos conocidos del escritor. Una muestra de su producción literaria era el cuento *Noche de novios* y el primer capítulo de *La Barraca*. Estos fragmentos se completaban con muestras de la producción del periodista, retratado en un artículo de tanto impacto para la ciudad natal como «La revolución en Valencia»¹⁰²⁵.

Estos materiales, escogidos para el recuerdo, quedaban envueltos en las palabras de figuras contemporáneas, que descubrían lo excepcional de un polifacético talento, de un artista notorio. Destacamos el interés concedido a sus vínculos con otros valencianos ilustres. En esta ocasión las relaciones con Joaquín Sorolla se abordan, principalmente, en un sentido. Es decir, subrayando la proyección internacional de ambos y el modo en que han contribuido a ofrecer una página gloriosa para la historia española. Son retratados como las expresiones del genio creador, por las reciprocidades entre sus producciones¹⁰²⁶. Por lo que se refiere al carácter del autor de *La Argentina y sus grandezas* (1910), destacamos el artículo «Retratos de Blasco Ibáñez», que remarcaba una nueva categoría según la cual observar y reconsiderar la figura del homenajeado. Con una mirada retrospectiva, el artículo firmado por el correligionario Juli Just Gimeno, reivindicaba la idea de un hombre de acción para definir la trayectoria de Blasco. Una imagen que desbordaba el estatismo de sus retratos habituales, en la que el novelista se mostraba

¹⁰²² El cartel que había realizado Sorolla, para fomentar el anuncio del diario, constituyó un claro precedente estilístico y simbólico. Por otro lado, Luis Dubón también fue un artista aliado al blasquismo, véase: MORENTE MARTÍN, Néstor: *Dubón: un artista republicà (1909-1952)*, València, Museu de la Il·lustració i la Modernitat, 2019.

¹⁰²³ *El Pueblo* (número extraordinario), 19 de mayo de 1921, p. 3.

¹⁰²⁴ Es la misma imagen que Julio Cola habría utilizado para la cubierta de su obra, a propósito de la actividad colonial de Blasco en Argentina. COLA, Julio: *Blasco Ibáñez, fundador de pueblos*, Madrid, Ediciones Ambos Mundos, [1931 ¿].

¹⁰²⁵ *El Pueblo*, 19 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰²⁶ MORI, Arturo: «Blasco Ibáñez y Sorolla», *El Pueblo* (número extraordinario), 19 de mayo de 1921, p. 5.

sentado en la mesa de su despacho. La multiplicidad de agencias del creador componía una categoría flexible, que se amoldaba a las diversas ambiciones del sujeto y las coyunturas que atraviesa, conectando épocas y facetas dispares.

El propio Blasco se habría definido según esta perspectiva en más de una ocasión, haciendo hincapié en la naturaleza expansiva de su espíritu, en la voluntad de agencia. De hecho, en esta línea había orientado el encargo a Camille Pitollet de que escribiera su biografía¹⁰²⁷. Consideraba que la acción había definido las trayectorias de los grandes escritores del pasado e, incluso, reconocía en sí mismo la marca de este temperamento irreductible. Siguiendo con el argumento, uno podría aventurarse a suponer que, en el propagandista aguerrido sobrevivían –y se transmitían– las esencias de ese imperio espiritual, que no había perecido al desastre colonial de 1898. En este sentido, el escritor será descrito como una figura que media entre la lucha y la victoria. Un hombre «sano, vigoroso y sanguíneo», que emergía como un modelo vivificador, frente a aquellos que eran presa de la abulia y la impotencia¹⁰²⁸:

No sé hasta qué punto pudiera sostenerse la comparación entre los triunfos guerreros y los literarios; pero si Bonaparte tuvo una esplendorosa frase cuando para estimular a sus huestes al valor y a la gloria, decíales en la tierra de los Faraones: «Desde lo alto de esas pirámides cuarenta siglos os contemplan», así también este buen amigo de nuestra tierra, que hoy nos visita, ha tenido el más feliz de los pensamientos, que la par que sus novelas contribuirá a su renombre, al haber expresado que España no está en Europa únicamente, sino que hay una España espiritual que tiene veinte naciones como departamentos, gran República tendida sobre la mitad del planeta, al borde de los mares, bajo todas las latitudes y los cielos y cuyo presidente ideal e inamovible se llama: D. Miguel de Cervantes Saavedra¹⁰²⁹».

¹⁰²⁷ En algunas entrevistas ya había referido la sugerencia de Anatole France, a propósito de lo sugestiva publicación de sus memorias. EL CABALLERO AUDAZ: «Blasco Ibáñez», *La Esfera*, 3 de julio de 1915, p. 15. ALCALÁ GALIANO, Álvaro: «La vida de Blasco Ibáñez», *ABC*, 19 de diciembre de 1921, p. 3. PITOLLET, Camille: *Blasco Ibáñez: Les romans et le roman de sa vie*, París, Calmann-Lévy Éditeurs, 1921; ÍD: «À propós de Blasco Ibáñez», *Bulletin Hispanique*, 30 (1928), pp. 235-249; ÍD: «Cómo escribí la novela sobre Blasco Ibáñez», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 33 (1957), pp. 221-365. A propósito de los audaces planteamientos editoriales de Blasco, de sus estrategias por promocionar su obra, consúltese: BOTREL, Jean-François: «Blasco Ibáñez empresario de sí mismo (doce cartas a su editor francés, Calmann-Lévy)», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez/ Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 147-170. Las agencias del creador, su actividad se medía también en términos de revuelo, de las tensiones que ocasionaba. Climas adversos como el que sucedió a su visita a México en 1920 o los envites contra Primo de Rivera y Alfonso XIII. En este sentido, véase: ROSAS Y REYES, Román: *Las imposturas de Vicente Blasco Ibáñez: Verdades sobre México. Refutación política de la obra intitulada El militarismo mexicano*, Barcelona, Librería Síntesis, 1922; EL CABALLERO AUDAZ: *El novelista que vendió su patria o Tartarín, revolucionario*, Madrid, Renacimiento, 1924.

¹⁰²⁸ «Blasco Ibáñez y el Ateneo Científico», *El Pueblo*, 21 de mayo de 1921, p. 1. La debilidad de los hombres se trataba con un específico del tónico Koch, que prometía devolver el «vigor sexual» a quienes les consumía la neurastenia. «Hombres», *El Pueblo*, 20 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰²⁹ REVILLA, Manuel G.: *El novelista Blasco Ibáñez*, México, Andrés Botas e Hijo, 1920, p. 25 y 26.

La labor de *El Pueblo* no sólo se dirigía a dar visibilidad a contenidos laudatorios, de carácter retrospectivo, sobre las hazañas del ilustre valenciano. También se convertía en medio de articular iniciativas encomiásticas, que se desarrollan por el consenso de diferentes grupos y agentes sociales. Un ejemplo a ello lo encontramos en el proyecto de colocar una lápida conmemorativa en la casa natalicia de Blasco Ibáñez, ubicada en la calle de la Jabonería Nueva. La propuesta había surgido durante la concepción de un programa de homenaje, en 1906. Como ya hemos indicado, muchas de las iniciativas sugeridas quedaron a la espera de ser estudiadas y llevarse a término. Ésta, en concreto, había sido defendida por concejales republicanos, como aquellas justas muestras de honra a un valenciano ilustre, que por aquel entonces había sido distinguido con el grado supremo por la *Légion d'Honneur*¹⁰³⁰.

De tal forma, en el mes de mayo de 1921, el diario convoca a los presidentes de los casinos republicanos a una reunión, en la Casa de la Democracia, para discutir el modo en que se iba gestar la iniciativa¹⁰³¹. Desde la víspera, se había empezado a publicar una nueva sección, que daría a conocer un seguimiento del estado de la suscripción popular, para la colocación de una lápida definitiva. Bajo el título «El homenaje a Blasco Ibáñez», se presentaba una relación de nombres de círculos, grupos, peñas y otras fórmulas de asociación, así como las cantidades con las que contribuían a esta manifestación de afecto¹⁰³². Esta enumeración rigurosa, también contenía los datos de individuos particulares. Unos y otros estaban cohesionados por el proyecto conjunto de construir materialmente una muestra de admiración, que articulara la memoria del hombre público sobre el espacio urbano. Todo ello refuerza los sentimientos de cohesión y pertenencia a una causa, mediante la que se articula una suerte de geografía sentimental sobre el plano de la ciudad. Una basada en la veneración a sus hombres ilustres.

El otro punto esencial lo constituía aquel propósito de dar el nombre de Vicente Blasco Ibáñez a una vía de Valencia. Aparentemente, la alternativa de que la plaza de Cajeros constituyera el espacio idóneo, sobre el que volcar este proyecto de homenaje, parecía ubicarse entre la horquilla de consenso entre las «izquierdas» y «derechas», a las que alude la documentación municipal de archivo. No obstante, bajo esta apariencia

¹⁰³⁰ Libro de Actas, Mayúsculas, D-367, Sesión Ordinaria del día 17 de diciembre de 1906, punto 74, Archivo Municipal de Valencia.

¹⁰³¹ *El Pueblo*, 12 d mayo de 1921, p. 2. Es una breve nota de prensa, que anuncia la reunión.

¹⁰³² «El homenaje a Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 11 de mayo de 1921, p. 2. Esta sección se iría publicando en los días sucesivos, para recoger las nuevas adhesiones. Consideramos que, además de aportar visibilidad a la iniciativa, contribuye a un efecto llamada. La iniciativa permite reconocer la participación de voluntades individuales, por modesta que fuera su aporte.

neutral del enclave, libre de polémicas interpretaciones y de una connotación partidista, se revelaba una intencionalidad evidente, que emerge de entre determinados círculos republicanos.

Como ya habíamos señalado, el afamado literato –y agitador de otrora– no había sido ajeno a la gestación de esta sugerencia. Por el contrario, era concedor de la enmienda. Se había reunido, en razón de ésta y otras cuestiones, con Ricardo Samper en Madrid. Por el momento, no podríamos asegurar si la nueva elección corre a su cuenta o si es un producto de los planteamientos del alcalde valenciano, en alianza con alguno de sus concejales. El diario *El Pueblo* le otorga, sin embargo, la autoría de esta propuesta, que acabó prevaleciendo. De una forma u otra, la decisión se había visto sugestionada por el hecho de que en aquella plaza se había ubicado, tiempo atrás, una de las sedes del desaparecido diario *La Bandera Federal*¹⁰³³. En contra de aquellas exhortaciones fraternales de concordia, terminó por configurarse una suerte de conmemoración al periodismo más partidista, a la palabra escrita que acompañaba y convocaba los mítines encendidos. Se articulaba un emblema de las prácticas bullangueras, asociadas a los sectores más radicales del republicanismo. Paradójicamente, pese a los esfuerzos conciliadores de la Corporación Municipal, por neutralizar y minimizar esta imagen, el célebre novelista de sobresaliente fama, seguía evocando su dimensión más combativa como tribuno del pueblo y aguerrido periodista.

Por otro lado, la imagen del orador fogoso, que muchos valencianos mantenían en su recuerdo, con vívidas impresiones, seguiría revelando sus destrezas en los numerosos discursos que pronunciaría aquella semana de festejos. Aunque barnizado por un rampante cosmopolitismo, brotaba su estilo mitinesco, impregnando su discurso con ademanes vigorosos¹⁰³⁴. Se ocupaba de articular atractivas genealogías sobre «el espíritu de los hombres mediterráneos». De aquellos que habitaban a las orillas del *Mare nostrum*, cuya sensibilidad artística seguía aludiendo al influjo de una «Atenas inmortal», que emergía en los talentos de los pueblos costeros. Blasco se mostraba satisfecho, gozoso, con el propósito de que se hubiera dado el nombre de una de sus novelas a una nueva escuela del distrito del Puerto. De algún modo, honraba las campañas blasquistas contra

¹⁰³³ «La plaza de Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 22 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰³⁴ Inauguración del monumento a Mariano de Cavia, ca. julio de 1921. Archivo Cinematográfico y Videoteca de la Filmoteca Valenciana. Nº título: 00000334. Este monumento se inauguró en Zaragoza a principios del mes de julio de 1921. Citamos este ejemplo porque durante algunos segundos se puede ver a Blasco, junto al pedestal, dirigiendo un discurso a los presentes. Llama la atención su braceo enérgico, incluso, la expresividad de su rostro.

las elevadas tasas de analfabetismo¹⁰³⁵. La mediterraneidad se perfilaba también como una marca identitaria, que va a estructurar sus discursos durante aquella semana.

Todos vosotros sabéis lo que es el «Mare nostrum». «Mare nostrum» es el Mediterráneo, es ese mar que tenéis vosotros. Nosotros, señores, somos españoles porque pertenecemos a España y porque amamos a España, y porque deseamos para ella toda clase de prosperidades y de gloria.

Pero aparte de nuestra nacionalidad española, tenemos una nacionalidad menos concreta, más vigorosa, más ideal, pero que existe muchas veces, nosotros somos mediterráneos¹⁰³⁶.

Impetuoso y vehemente, evocaba, a vuelapluma, proyectos de revitalización cultural para la región, sin ocultar sus marcados fines nacionalistas. Durante la velada en la Lonja, organizada por el Centro de Cultura Valenciana, en la que le fueron impuestas insignias honoríficas, el orador reveló el anhelo de que Valencia contara con un «museo de la vida valenciana»¹⁰³⁷. Se trataba de un proyecto deudor de un enfoque teñido por la nostalgia. A sus cincuenta y dos años, Blasco añora una ciudad pretérita, desaparecida, que se ha extinguido, mientras brotaban los primeros signos de la modernidad. A su juicio, las escenas tradicionales de aquella urbe ya sólo se conservaban en los cuadros de algunos pintores y en los poemas de Eduardo Escalante y de Teodor Llorente. El deseo por evocar una «Valencia típica», de inaugurar un espacio en el que se conservaran esos modos de vida propios, esas costumbres de la tierra, encajaba muy bien con el reclamo de pintoresquismo de los extranjeros¹⁰³⁸. En este sentido, presenta sus experiencias en

¹⁰³⁵ LÁZARO LORENTE, Luis Miguel: *La nueva Atenas del Mediterráneo. Vicente Blasco Ibáñez, cultura y educación populares en Valencia (1890-1931)*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2021, esp. pp. 33-42.

¹⁰³⁶ «Blasco Ibáñez en Valencia», *El Mercantil Valenciano*, 17 de mayo de 1921, p. 1. Sobre la representatividad de lo mediterráneo como imagen de España y su proyección exterior, véase: PENA, Carmen: «Introducción», en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, pp. 18-25, esp. pp. 22 y 23. En este sentido, Joaquín Sorolla se perfilaba como un ejemplo evocador a propósito de la concepción del arte español, a partir de sus vínculos con el Mediterráneo. La prensa valenciana de aquellos días reproduce fragmentos de los discursos de Blasco, en los que expone su propósito de honrar el buen nombre de la nación, allá donde fuera: «en donde esté seré siempre un valenciano, y trabajaré por su gloria pasada y por su gloria futura. Por España y por el progreso de su historia». «Blasco Ibáñez en Valencia», *El Mercantil Valenciano*, 17 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰³⁷ Nos referimos a la velada que organizó el Centro de Cultura Valenciana, el día 16 de mayo de 1921, en el antiguo Consulado del Mar de la Lonja. Es cierto que, tres días más tarde, en el salón columnario de este mismo edificio le serían entregadas las insignias de la ciudad en un solemne acto. *La semana Blasco Ibáñez: homenaje tributado al insigne novelista con motivo de su visita a la ciudad en mayo de 1921 / La Semaine de Blasco Ibañez: hommage rendu au célèbre romancier à l'occasion de sa visite à la ville en mai 1921 / Blasco Ibañez's week: token of admiration paid to the notorious novelist with regard to the visit he paid to the town in may 1921*, Asociación Patronal de las Artes del Libro de Valencia, 1921, p. 4. A propósito de la «musealización» del pasado, véase: TRAVERSO, Enzo: *Le passé: modes d'emploi, Histoire, mémoire, politique*, La Fabrique Éditions, Paris, 2005; RUIZ TORRES, Pedro: «La memoria del pasado histórico reciente en la cultura contemporánea», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50 (2020), pp. 269-274.

¹⁰³⁸ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente., *Discurso para el Centro de Cultura Valenciana en la Lonja de la Seda*, 16 de mayo de 1921, Casa Museo Blasco Ibáñez. Posteriormente, algunos de estos fragmentos serían

Estados Unidos como testimonios esclarecedores, sobre el nuevo rumbo de habría de tomar la política cultural de la región, entendida en el amplio horizonte de una revalorización de la cultura nacional, basada en los puntales del arte y la lengua castellana.

El hombre de mundo con ademanes populistas, no sólo esboza un ideal de renacimiento, sino que, en un sentido práctico, establece las primeras bases del ansiado proyecto. Propone la cesión del Palacio Municipal para estos fines, por parte del Ayuntamiento¹⁰³⁹. Así mismo, sugiere la celebración de festivales y sesiones de teatro, dirigidas a la recaudación de fondos. Podría decirse que, al vislumbrar este escenario, ofrece la visibilidad de su fama a beneficio de esta iniciativa, pues se compromete a asistir a algunos de esos actos para estimular la asistencia. Su objetivo es habilitar un espacio en el que el visitante perciba algo parecido a una experiencia sensorial, a la honda impresión que evocan piezas cotidianas, con matices que los textos no siempre pueden legar. El acto honorífico en la Lonja, en el que habría relatado la singular propuesta, habría finalizado con jubilosas ovaciones en honor del ilustre prohombre. Según indica *El Mercantil Valenciano*, durante la clausura de esta velada el presidente de la Diputación, Alfredo Navarro, diría que, junto a Sorolla y Mariano Benlliure, Blasco Ibáñez componía el «tríptico glorioso de artistas valencianos¹⁰⁴⁰».

Entre los hombres de su época tuvo un solo hermano en espíritu: Rubén Darío; y con otros dos valencianos, el pintor Sorolla y el escultor Benlliure, prestó a su patria la máxima trinidad artística que hace a un pueblo verdaderamente grande y poderoso por el Arte y por la Belleza, antes que por los gobiernos y los ejércitos¹⁰⁴¹.

No sólo su triunfo en el extranjero les hacía merecer una posición preeminente entre los creadores de la tierra natalicia, sino que eran también sus agencias, motivo de admiración. Los inspiraba un mismo entusiasmo, dirigido a convertir a la ciudad en un templo del arte, en un santuario de las esencias patrias. Una aspiración que trascendía los discursos sobre el papel gestacional de esta tierra periférica, que, a lo sumo, mecía a sus creadores con maternales balanceos, antes de que alcanzaran los vuelos, necesarios, para

referidos en LEÓN ROCA, José Luis: *La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez*, Centre Cultural La Beneficencia, Diputació de València, Valencia, 1998, p. 10

¹⁰³⁹ Libro de Actas, Mayúsculas, D-398, Sesión Ordinaria del día 20 de mayo de 1921, punto 22, Archivo Municipal de Valencia. Suponemos que Blasco se refiere al Palacio de la Exposición, el edificio de carácter permanente que se había construido con motivo de la Exposición Regional de 1909. VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando: *La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910*, Valencia, Imprenta Nácher, 2003, esp. pp. 93-206.

¹⁰⁴⁰ «Blasco Ibáñez en Valencia», *El Mercantil Valenciano*, 17 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰⁴¹ DEL PORTILLO, Eduardo M.: «Biografía: algo acerca de la vida de Blasco Ibáñez», en *Libro-homenaje al inmortal novelista V. Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1929, p. 26.

dirigirse a la capital y desarrollar su genio, su creciente fama¹⁰⁴². Estas sintonías, transversales a los programas de diferentes proyectos, hubieron de inspirar la sugerencia de que, en el marco de este programa de homenajes de 1921, también se produjera la colocación de la primera piedra del ansiado palacio de Bellas Artes¹⁰⁴³. Es decir, que se reconociera el inicio de la construcción de aquel lugar de memoria y de creatividad, que habían ideado los artistas de la tierra, con el empuje de los hermanos Benlliure y Joaquín Sorolla. La iniciativa de hacer coincidir este acto en el marco del programa encomiástico del novelista, se dio a conocer en abril. Sin embargo, un mes más tarde, ya no hay más indicios de su posible implementación en el libro de actas municipales, ni en la prensa generalista local. En cualquier caso, consideramos que las coincidencias de los propósitos de dinamización cultural hubieron de favorecer este enfoque. Probablemente, también se veía intensificado por el hecho de que la visita de Blasco hacía pensar en el volumen de reformas urbanas pendientes.

El programa de homenajes de mayo de 1921, oscilante entre una engañosa neutralidad bien queda de los sectores conservadores y el partidismo de los republicanos, aspiraba a implementar las medidas laudatorias ideadas décadas atrás. Se pretendía llevar a cabo un proyecto de glorificación regional de Blasco Ibáñez, en el que éste fuera conducido hasta el umbral de la posteridad. El obsequio se gesta y se consume en Valencia, animado por un espíritu de enmienda, que rastreábamos ya en la documentación municipal desde el año 1900. La grandeza del ilustre, su valía, se concibe como un medio de garantizar grandes hazañas para la nación en el tiempo presente. Por otro lado, su capacidad de representar la cultura española, como hombre de letras y como entregado conferenciante, lo sitúan en un lugar privilegiado. Estos festejos, tributados en la ciudad natal, poseen entidad propia, una trascendencia para la sociedad valenciana, así como para amplios sectores del republicanismo. No obstante, comprendemos tal repertorio de enaltecimiento, como un programa que convive con otras iniciativas. La prensa generalista, de alcance regional, favorece la difusión de otras manifestaciones de municipios próximos a la ciudad¹⁰⁴⁴. Juegan un papel determinante los casinos republicanos, las bandas de música y las corporaciones municipales. Por otra parte, el tributo de reconocimiento, impulsado por esta urbe mediterránea, convive con los actos que se organizan desde Madrid, para principios del mes de junio. La aspiración de

¹⁰⁴² «Un pintor valenciano», *ABC*, 10 de junio de 1913, p. 10.

¹⁰⁴³ «Blasco Ibáñez vendrá a Valencia», *El Pueblo*, 8 de abril de 1921, p. 1.

¹⁰⁴⁴ «Notas sueltas», *El Pueblo*, 22 de mayo de 1921, p. 3.

glorificar a uno de los hijos ilustres de Valencia, no se articula a partir de los componentes propios de un tributo de carácter nacional, sino que se concibe como la manifestación de los más altos valores patrios en un mapa de regiones. Aunque superpuestos y coexistentes, los programas de homenajes de las dos ciudades privilegian representaciones diferentes del hombre público.

Blasco Ibáñez también es percibido en Madrid como una fuente de honores y de proyección exterior para España. En cambio, a principios de la década de los veinte, su encumbramiento en aras de la posteridad, en la forma de una política enaltecida, se restringe a unos patrones concretos. No es el momento en que se desarrolle una iniciativa análoga a los proyectos dirigidos, en 1905, a José Echegaray y, posteriormente, a Mariano Benlliure en la década de los cuarenta¹⁰⁴⁵. La retórica sobre una glorificación del creador, bendecido por el éxito, se gesta en Valencia, especialmente, con el ímpetu de círculos republicanos¹⁰⁴⁶. Es en este marco, en el que la voluntad de consolidar una suerte de panteón regional, de figuras ilustres, ofrece sus principales expresiones. Este propósito se concreta en algunos actos, como la entrega de las insignias de la ciudad¹⁰⁴⁷. También, en la inauguración de las lápidas, que han de transformar el nomenclator callejero, atendiendo a la trayectoria del sobresaliente paisano, del infatigable propagandista que cautivaba a las multitudes. Quedaba articulada, así, una suerte de cartografía blasquista, que brindaba la oportunidad de conectar simbólicamente lo regional, lo nacional y, casi, lo universal de su nombradía¹⁰⁴⁸. No obstante, estimamos que esta articulación se produce, principalmente, en Valencia.

Este enfoque se proyectará sobre la ideación y elaboración de artefactos simbólicos, que proliferan con un carácter efímero. Entre las fotografías y breves grabaciones a propósito de estos festejos, destaca el monumental arco de triunfo, erigido a las puertas de la plaza de la Reina, justo en la desembocadura de la calle Peris y

¹⁰⁴⁵ A propósito del homenaje nacional dedicado a Echegaray y la fascinación de multitudes, véase: MURGA, Alfredo: «Una figura representativa», *El Liberal*, 19 de marzo de 1905, p. 2; «Echegaray», *El Imparcial*, 23 de octubre de 1905, p. 3.

¹⁰⁴⁶ Recordemos el subtítulo que acompañó al gran titular sobre el recibimiento de Blasco: «Valencia ha hecho a Blasco Ibáñez una recepción cuya grandiosidad no tiene precedentes y ha proclamado la inmortalidad del insigne escritor». *El Pueblo*, 16 de mayo de 1921, p. 1. Este tipo de mensajes se difunden por parte del diario de partido. A pesar de las evidentes afinidades con el acto, lo cierto es que los apuntes a la populosa afluencia también los encontramos en otros periódicos locales.

¹⁰⁴⁷ «El alcalde de Valencia entrega las insignias de la ciudad a Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 20 de mayo de 1921, p. 1.

¹⁰⁴⁸ PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *En los altares de la patria: la construcción de la cultura nacional española*, Madrid: Akal, 2017, p. 82. En la gestación de estos espacios, contemplamos las marcas de esos *lieux de mémoire*, según la noción propuesta por Pierre Nora. NORA, Pierre: *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

Valero¹⁰⁴⁹. La conmemoración de una trayectoria victoriosa del literato, festoneada con los últimos éxitos logrados en Estados Unidos, parecía concretarse en la dedicatoria: «al genial novelista». Engarzada a este lema, en el centro del friso, fue colocada una alegoría de la Fama. Alada y portadora de la trompeta, sugestionaría a amplios públicos hacia un reconocimiento de las geniales proezas¹⁰⁵⁰. Tal vez el otro conjunto significativo lo encontramos en la última carroza de la cabalgata alegórica, que recorrió las calles de la ciudad, el día 21 de mayo de 1921. Obra de Manuel Benedito era esta visión sobre la grandeza de Vicente Blasco Ibáñez, que seguía a otras ocho carrozas, en las que se representaba escenas y símbolos de sus novelas¹⁰⁵¹. La particularidad de esta última es que se concibió como la apoteósica evocación del triunfo, en la fórmula de una recompensa al denodado hacer¹⁰⁵². No por casualidad, la composición giraba en torno a la máxima *Labor omnia vincit*, que aparecía tallada como muestra de escritura epigráfica en un pedestal. El enorme busto del creador, acompañado por hojas de laurel, dominaba la escena, repleta de guirnaldas y gráciles musas¹⁰⁵³. A estas figuras de la mitología clásica se sumaban dos esfinges, así como las esculturas del dios Apolo y una Atenea acorazada. Blasco emergía como un héroe clásico, de entre este conjunto, conectando con esas imágenes sobre una Atenas del Mediterráneo.

¹⁰⁴⁹ «El día de hoy», *El Mercantil Valenciano*, 16 de mayo de 1921, p. 1. Suponemos que, en un principio, la ubicación del arco trataba de proyectar el honorífico cambio de nombre de esta plaza. Aunque la Sesión Ordinaria del día 20 de mayo suspendió toda posibilidad de que se llevara a la práctica, este tributo frustrado seguía evocando, en cierto modo, una nota de resistencia, frente a la impugnación del gobernador.

¹⁰⁵⁰ Esta alegoría no aparece en las fotografías sobre la llegada de Blasco, el día 15 de mayo, sino que se habría colocado tiempo después. No hemos encontrado ninguna mención a este hecho en las fuentes hemerográficas consultadas. Quizá, obedece a un símbolo que evidencia la entrega de las insignias de la ciudad o el descubrimiento de la lápida en la plaza de Cajeros. Aunque nos inclinamos a pensar que estos contrastes pudieran ser el resultado de algún tipo de imprevisto o retraso en la colocación del arco, pues se echan en falta, también, otras piezas al efectuar un ejercicio de comparación. Es el caso de las columnas salomónicas adosadas a la parte externa de los pilares y del gran murciélago, símbolo de la ciudad, que corona esta arquitectura efímera. La bibliografía a propósito de arcos de triunfo efímeros en época contemporánea es abundante. Especialmente, por lo que respecta a los fenómenos que envuelven las entradas reales a las ciudades españolas, durante el siglo XIX. Por citar sólo un caso, véase: VILLASUSO FERNÁNDEZ, Lucía. M: «Arcos de triunfo efímeros erigidos en la ciudad de A Coruña para los monarcas que la visitaron en la segunda mitad del siglo XIX», *Espacio, tiempo y forma*, 20-21 (2007-2008), pp. 267-284; ÍD: *Arquitectura efímera de carácter conmemorativo, lúdico, comercial levantada durante la época contemporánea (1808-1936)*, Tesis doctoral, UNED, 2010.

¹⁰⁵¹ «La cabalgata», *El Pueblo*, 22 de mayo de 1921, p. 2.

¹⁰⁵² «Gloria a Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 22 de mayo de 1921, p. 3. El proyecto fue cambiando desde el boceto reproducido en: *Valencia a Blasco Ibáñez*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, ca. 1921, p. 31. El planteamiento y algunas de las figuras representadas no se mantendrán en la versión definitiva. En cualquier caso, estos contrastes nos permiten aproximarnos a las evocaciones sobre Blasco en esta cronología, que se querían presentar a la sociedad valenciana de la época.

¹⁰⁵³ La corona de laurel aparece en los bocetos que se publican en: *Valencia a Blasco Ibáñez*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, ca. 1921, p. 31. Sin embargo, en las fotografías de la cabalgata advertimos que se ha decidido poner a un lado, como un tributo que acompaña al agasajado, más que como la coronación del mismo. *ABC*, 24 de mayo de 1921, p. 1.

Pese a lo cuidadoso del lema, que coronaba la solemne arquitectura efímera, se advertían las costuras de la problemática personalidad del agasajado. Si bien se pretendía concentrar en esta faceta –la del hombre de letras– la fama y notoriedad que le precedía, los afectos hacia el político desbordaban esta imagen cercenada. Bajo el jubiloso ánimo y las entusiastas invitaciones de adhesión, que dirigió el alcalde a todos los ciudadanos a principios de mayo, existía una pugna subyacente, un elemento inestable que atentaba contra los intentos por despolitizar este potente símbolo del blasquismo, de las clases trabajadoras y de amplios sectores de la región valenciana. Blasco tenía la facultad de aglutinar y representar a grupos muy distintos, al punto de parecer una figura contradictoria¹⁰⁵⁴. Su hacer no podía disociarse. De hecho, para algunos era difícil no ver en sus giras de conferencias y sus campañas propagandísticas las agencias de un político. Lo representativo de su figura pública no se traduce en la mera visibilidad del escritor, sino que alude a un modo de hacer política internacional, al presentarse como un heredero del ímpetu de los hombres de letras capitales del pasado español. Por medio de una pregunta retórica, *El Sol* sintetiza esta premisa: «¿no hace política, política internacional grande, paseando por el mundo su nombre de sucesor de Cervantes, emperador de la lengua castellana?»¹⁰⁵⁵. No sólo se presentaba como un embajador circunstancial de la cultura patria, más allá de sus fronteras, sino que, con su testimonio, resignificaba la condición del creador, del novelista, en las décadas del cambio de siglo.

Yo he sido diputado, hombre político, agitador. En España esto lo pueden decir muchos. Novelistas, son unos pocos menos los que lo pueden ser.
Como español y como valenciano, al conseguir ser tenido en algo como tal, creo es un deber persistir en esto como finalidad alta y patriótica.
Somos una de las naciones menos conocidas y más calumniadas de Europa.
Sobre nosotros pesa una cuenta larga de venganzas.
No son seguramente los hombres políticos y los gobernantes los que llegarán a la reivindicación de nuestra patria, porque éstos tan sólo hablan para los de dentro de casa.
Vosotros no conocéis al ministro del Interior de Francia ni al ministro del Trabajo, pero seguramente tendréis en la memoria muchos nombres de poetas, de novelistas, de filósofos y de artistas franceses.
Somos nosotros, los artistas, los que tenemos el deber de ir a los países extranjeros a proclamar muy alto que no somos un país de segundo orden; que trabajamos, que aportamos como el primero nuestra inteligencia y esfuerzo a la obra común de la humanidad¹⁰⁵⁶

Si bien Blasco va a reclamar una nueva definición del literato, del hombre de letras, que contemple su particular agencia política, los orígenes de esa disociación los

¹⁰⁵⁴ «Blasco Ibáñez. Una alocución del Alcalde de Valencia», *El Pueblo*, 11 de mayo de 1921.

¹⁰⁵⁵ «Las trompetas de Blasco Ibáñez», *El Sol*, 17 de junio de 1922, p. 5.

¹⁰⁵⁶ «El arte de hacer novelas», *El Pueblo*, 22 de mayo de 1921, p. 1. Se había pronunciado durante el discurso en la velada en el teatro Principal.

encontramos, desde principios del novecientos, en las reuniones de la Corporación Municipal. Aunque esto sólo es un reflejo de los contrastes que también aflorarían en la sociedad valenciana de la época. Como habíamos señalado, durante estas sesiones en el Ayuntamiento, se planteará la posibilidad de tributar unos homenajes a Blasco Ibáñez, concediendo especial importancia al hecho de que se diera su nombre a una vía pública de la ciudad. En este marco, aquellos concejales de posiciones conservadoras e, incluso, reaccionarias, expresarían un conflicto de intereses, que no les permite otorgar esa clase de honores a un reconocido tribuno y agitador de tumulto. Las congratulaciones al literato sólo podrían entenderse desde una inducción al olvido del republicano radical. Advertimos, por tanto, cómo los silencios se contraponen al júbilo de aquellos que le conocieron pronunciando arengas y encendidos mítines. Este claroscuro, estos contrastes entre el enaltecimiento a un artista de la oratoria y de la evocación literaria (es decir, a un creador supremo de sentires), frente al elogio circunspecto, va a caracterizar el clima de estos homenajes, desde su misma gestación.

El propio Blasco va a navegar con agilidad entre estas representaciones contrapuestas de su figura pública. Sirve como ejemplo su confesión durante un acto de honor en la Casa de la Democracia, en el que habría justificado los motivos de sus discretas intervenciones durante esta semana de homenajes. Esta escrupulosa atención a las formas no le impide aclarar que: «cuando yo hable, aunque hable de astronomía, habla siempre un republicano¹⁰⁵⁷». Así mismo, los apoyos de ciertos concejales y del propio alcalde, Ricardo Samper, nos sugieren un clima encomiástico muy concreto. El triunfo de este representante de la cultura valenciana y del republicanismo, articuló relatos sobre el orgullo. De hecho, *La Correspondencia de Valencia* no oculta su posicionamiento a propósito de la admiración que debía profesar públicamente «la mayoría municipal», al que consideraban «su abuelo en política¹⁰⁵⁸». En esta línea, cuando se frenó la propuesta de sustituir la denominación de la plaza de la Reina y, finalmente, se rotuló con el nombre de Blasco Ibáñez la antigua plaza de Cajeros, se estaría celebrando la conmemoración a la actividad agitadora de su juventud, en una de las sedes del diario *La Bandera Federal*. Por otro lado, si bien desde muy joven se distanció de las reivindicaciones lingüísticas –de hecho, «el novelista de veras» al que alude Llorente sólo tomó la temática valenciana para su ciclo de novelas y prescindió de la lengua del país–, comprendía la región como

¹⁰⁵⁷ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente., *Discurso en la Casa de la Democracia*, 22 de mayo de 1921, Casa Museo Blasco Ibáñez.

¹⁰⁵⁸ «Una gran fiesta de arte», *La Correspondencia de Valencia*, 7 de abril de 1921, p. 1.

un componente esencial de la nación española, de su palingenesia. Una posición que le enfrentó de forma temprana con ciertos sectores del *ratpenatisme*. Su visibilidad en tanto que figura pública, su inusitado triunfo editorial, ofreció nuevas miradas a los sentimientos de decadencia y crisis, tras el desastre del 98¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁹ En su discurso para el Centro de Cultura Valenciana, Blasco alude a este esquema federalista, en el que la región se comprende como “componente” de la nación española. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Discurso para el Centro de Cultura Valenciana en la Lonja de la Seda*, 16 de mayo de 1921, Casa Museo Blasco Ibáñez. A propósito de esas producciones culturales en la periferia y las distintas imágenes de España: TOMÁS, Facundo: *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona: Anthropos, 2000, p. 131.

CONCLUSIONES

Al aproximarnos a ciertas representaciones sobre Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure, en tanto que figuras insignes de la cultura española del cambio de siglo, hemos partido de planteamientos que privilegian la existencia de un sólido vínculo personal. En este sentido, de entre las investigaciones que nos preceden, las del profesor Facundo Tomás se revelan como un valioso salvoconducto. Conseguimos apreciar los contornos de una construcción cultural arraigada¹⁰⁶⁰. Sus esfuerzos por desmitificar la naturaleza de estas relaciones y observarlas orgánicamente, nos hizo volver la vista a aquel artefacto de contornos resbaladizos y apariencia firme, que pretendía sugerir una ilusión de continuidad. Como argumentó el profesor, las huellas de amistosas cordialidades habían de ser observadas atendiendo a las cimas, valles y mesetas de estos afectos. Por nuestra parte, al transitar producciones de carácter simbólico, marcadas por la multiplicidad de contextos que atraviesan a estos personajes, hemos de atender a otras variables y líneas de fuga.

Podría decirse que hemos navegado entre las manifestaciones de un objeto de carácter construido, como consumidores del mismo. Incluso, que intuimos en qué medida se naturalizó y difundió, con mayor vigor, en las primerías del novecientos. Este artefacto cultural se concreta en la imagen de Blasco, Sorolla y Benlliure como una triada artística, que augura la palingenesia de una España en crisis. Así mismo, estas figuras van a proyectarse como una suerte de trinidad, capaz de condensar el valor cultural de la región e, incluso, con los oportunos matices, de la nación española. Consideramos que la superposición de ambas categorías –lo regional y lo nacional– nos ofrece horizontes interpretativos fundamentales. Por ejemplo, en los sentimientos de esperanza vinculados a Valencia, como un manantial vivificador para una España maltrecha. La región valenciana se asocia a la idea de una cuna de artistas, que festeja el triunfo de sus insignes creadores. El resurgir creativo del Mediterráneo, específicamente, de una Atenas española, va a concebirse como un contrapunto a los discursos sobre la decadencia.

¹⁰⁶⁰ TOMÁS, Facundo: «Introducción», in Vicente BLASCO IBÁÑEZ: *La maja desnuda*, Edición de Facundo Tomás, Madrid, Cátedra, 1998, esp. pp. 13-52; ÍD: «Las relaciones entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 19-41.

También, a las imágenes sombrías que ofrecen algunos autores noventayochistas. No obstante, mantenemos algunas prevenciones necesarias.

Por un lado, las figuras que nos ocupan no fueron las únicas de la región que habían experimentado un notable reconocimiento más allá de estas fronteras. Sin embargo, su meteórico e inusitado ascenso habría sido relatado por ciertos sectores –algunos de ellos con evidentes filias republicanas– como promesas de la literatura o de las artes plásticas. Se creía que llenaban un vano y se fundían con la estela de un pasado glorioso. En estos discursos, difundidos por periodistas, críticos y escritores contemporáneos, los tres personajes constituyen el último eslabón de una genealogía de hombres ilustres. Por poner un ejemplo, según habíamos apreciado en el primer capítulo, las asociaciones entre José Ribera y Mariano Benlliure serán habituales en la prensa especializada. En ellas se subraya la buena acogida del escultor en Italia y su notoriedad artística, durante la década de los ochenta del siglo XIX. De la misma forma, se deslizarán analogías entre su renombre y el del autor de *El dos de mayo* (1884), subrayando el ímpetu de su juventud. Un brioso hacer con el que van a cosechar numerosas victorias en las exposiciones oficiales. En este sentido, las referencias al Siglo de Oro valenciano pretenden apuntalar el grandioso precedente de los artistas, pues, en el último cuarto del ochocientos, consiguen imponer el honroso título de «exposición de los valencianos» a varios certámenes artísticos de aquellos años. Junto a Emilio Sala, Juan Luna Novicio, Ignacio Pinazo Camarlench y Cecilio Pla, dominarán los circuitos artísticos oficiales.

En segundo lugar, concebimos este tipo de relatos según una fórmula de antagonismo. De hecho, se presentan en pugna, respecto a otros posibles tandems y triadas artísticas, con las que coexisten. Advertimos la preeminencia de estos nombres sobre otros, según esta marca de confrontación, que remite a diversos repertorios de imágenes sobre las esencias patrias. Bajo la locución latina *Ut pictura poesis*, Eugeni d'Ors sintetizaría, décadas más tarde, este escenario de expresiones artísticas contrapuestas, que ofrecían diferentes símbolos sobre la España finisecular. Frente a *La España negra* (1899), que esbozaron Darío de Regoyos y Émile Verhaeren, Blasco Ibáñez y Sorolla emergían como un contrapunto estético. Se proyectaban como los artífices de unas evocaciones apabullantes, violentas, que concentraban una intensa carga sensorial, capaz de colapsar los sentidos¹⁰⁶¹. Eran creadores de paisajes, de emociones, de imágenes sobre un tipismo arraigado a las tradiciones de la tierra, que evocaban y recreaban un

¹⁰⁶¹ TOMÁS, Facundo: *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 2000.

pasado de contornos mistificados. No obstante, aquellos representantes de una España vasco-castellana, los considerarán una suerte de antimodelo. Se estima que sus producciones quedan en una realidad epidérmica y carecen de un espíritu grave, que se acogiera a cierta religiosidad católica. Por el contrario, se ve en ellos un paganismo bárbaro, oriental, que modela sus rasgos físicos.

Consideramos que el citado artefacto cultural, que alude a esta triada artística mediterránea, se nutre de dos componentes clave: el buen nombre de cada uno de estos hacedores de cultura, así como los lazos amistosos que los vinculan. La notoriedad de cada uno de ellos hay que buscarla en los signos de un talento inusual, desmedido, que pronto atrae la atención de los medios periodísticos y se difunde remarcando los signos de excepcionalidad. Atender a los orígenes de esta fama sobre destrezas sobresalientes, nos ha situado en sus años de juventud en Valencia. En el primer capítulo de la tesis se han explorado las primeras alusiones a estas figuras en la prensa coetánea, atendiendo a las asociaciones y retóricas más frecuentes, mediante las que se abordan sus trayectorias. Son incursiones que conceden importancia a la circulación de anécdotas y rumores que, desde muy pronto, van a marcar la articulación de noticias.

Los relatos a propósito de una dinastía de artistas envuelven el precoz despunte de Mariano Benlliure, en las exposiciones del Ateneo de Valencia. Un prodigio de la escultura y la pintura que los diarios madrileños presentan, en 1875, como un genial artista «en miniatura». Es autor de primorosas ejecuciones, que son las delicias de la aristocracia de la capital y del propio Alfonso XII. El genio prematuro sale a borbotones en la expresión plástica de un niño del que, paradójicamente, se reitera que tiene graves dificultades en el habla. Son narraciones retrospectivas, impregnadas por los augurios de relumbre para el joven que vive entre Madrid y Roma, siguiendo la estela de su hermano José. Por aquel entonces, las alusiones al éxito del escultor ahondan en el virtuosismo que emerge de sus destrezas. Se hace hincapié en la sensibilidad artística que le permite ejecutar temas vinculados a la infancia. También escenas de lidia, escultura monumental para el espacio público e, incluso, pasos procesionales para cofradías. Todo lo abarca con una impetuosidad arrolladora, que abruma. Es también un joven desenvuelto, que entreteje extensas redes de sociabilidad entre las élites políticas y culturales de la capital española. Con agilidad, el artista se gana el favor de mecenas bien posicionados.

Las primeras alusiones a Joaquín Sorolla, en la prensa de alcance nacional y regional, brotan de las crónicas artísticas. Se alude a su concurrencia a las exposiciones oficiales. Al aproximarnos a ciertas producciones artísticas, en el inicio de su carrera,

pretendíamos identificar los signos de fenómenos disruptivos, que empastan con profecías sobre un porvenir de fortuna. En el marco de una de sus experiencias más críticas, que las primeras semblanzas y los futuros estudios biográficos deploran en la línea de un craso error, advertíamos las manifestaciones de una controversia mediática. Este episodio tiñe la prensa especializada y la generalista, revelando los contornos de un conflicto que sacude la Academia. El prometedor pintor emerge del anonimato por su hacer brioso. A pesar de ser elogiado en el extranjero, padece los escasos reconocimientos de las exposiciones nacionales, en las dos últimas décadas del ochocientos. En pro de su talento escribe Blasco Ibáñez, desde el diario *El Pueblo*, alabando las destrezas de su paisano, que los críticos se resistían a bendecir con primeras medallas en España. Estas crónicas sobre el arte patrio, traslucen una preocupación por los cimientos del valor nacional. Desbordan el apunte circunspecto y se preocupan por esbozar un mapa de filias y desencuentros para los lectores del diario de partido. Es Blasco un fiel propagandista de los valores del republicanismo valenciano, que pretende concitar a su causa un mayor electorado. Afilando la pluma mordaz en el periódico que sorteaba la censura, asienta los discursos que voceaba con gesticulaciones impetuosas en el mitin y ofrece notas de actualidad sobre la corrupción del clero y de la monarquía, en las que inspira buena parte de su producción literaria de aquellos años.

Estos hombres que despuntan en la Valencia finisecular, por sus esmeradas proezas, han sido concebidos en esta tesis a partir de la categoría de creador. No se trata únicamente de un término diáfano, de tintes conciliadores, que se adapta a los contrastes en las trayectorias de estas figuras, sino que revela un carácter laborioso, que trasciende los ámbitos referidos. Esta noción se ha explorado a partir de los trabajos de sociología bourdieusiana de Nathalie Heinich, aproximándonos al artista plástico y al hombre de letras, como integrantes de una élite. No obstante, el análisis de fuentes hemerográficas nos ha sugerido que el concepto de artista también fue utilizado para referir el hacer de los tres valencianos. Por encima de una burda generalización, advertíamos las huellas de un uso muy concreto de este término, especialmente sugestivo para el caso del propagandista republicano. Blasco Ibáñez habría sido presentado por Rodrigo Soriano, en 1899, como un «diputado del arte en el Parlamento». Décadas más tarde, cuando *El Pueblo* publicaba un número extraordinario para honrar a su fundador, se remarcó el origen de las victorias del tribuno en su temperamento artístico. Entre estos hitos se extendían décadas de intensa actividad combativa. La alusión superaba un ejercicio de metáfora. Por el contrario, podía contextualizarse en los relatos a propósito de una tierra

de artistas, cuyos vástagos manifiestan un talento natural, incluso una inclinación irrefrenable hacia la creatividad. Esta esencia que distingue a los hombres de la región va a celebrarse, también como una expresión de grandeza, que contrasta con las críticas hacia un régimen infecto, de generales y gobiernos corruptos. Frente a ello, como habíamos visto en el tercer capítulo, *El Pueblo* bautizará a Mariano Benlliure como capitán general de las bellas artes, como un guía que lidere la salida de una época aciaga y sombría.

La victoria del escultor y de Sorolla en las últimas décadas del siglo XIX no constituye un hecho puntual o aislado en sus trayectorias. Por el contrario, es un rasgo característico que marca su producción, inscribiéndola dentro de los márgenes de un arte oficial, que discurre por los circuitos tradicionales, de exposiciones y galerías. El triunfo mayúsculo obtenido en la Exposición Universal de París inspirará abundantes relatos, a propósito de un hito con resonancias transformadoras. Situado en el gozne temporal que demarca dos centurias, va a constituir un escenario tendente a la proliferación de discursos críticos, que dirigen miradas retrospectivas al pasado más inmediato. La debacle del imperio colonial inspirará, entonces, nuevos análisis sobre el valor de la nación española, con respecto a los modelos de otras potencias europeas. Las producciones artísticas y, más ampliamente, las contribuciones de índole cultural, se perciben como una especie de manantial de encomiables hazañas, capaces de renovar el buen nombre de la patria. En este sentido, durante el verano de 1900 habíamos señalado un ánimo jubiloso, que impregna tanto las crónicas artísticas, como las columnas de actualidad de revistas y periódicos. Se celebran los éxitos de figuras como María Guerrero, Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure y Santiago Ramón y Cajal, que han alcanzado notable proyección en sus respectivas disciplinas. Estos triunfos individuales, enmarcados en los de otras figuras contemporáneas, lo asumirán los medios regionales y los de alcance nacional, de forma simultánea. Esto último va a inspirar el desarrollo de propuestas de enaltecimiento, relativas a la cultura patria. El impacto de esta apropiación en las fuentes hemerográficas se mide en una merma de los sentimientos de oprobio, frente al alivio y la confianza en el porvenir de un nuevo horizonte dinamizador.

La producción de nuevas imágenes va a ser un cometido que asuman estos creadores. La propia experiencia del éxito delimitará las figuras de excepcionales féminas y varones talentosos. Todos ellos atenazan los indicios de una debilidad endémica, combatida a fuerza de políticas regeneradoras y reconstituyentes para el organismo del pueblo maltrecho. Así mismo, en los primeros años del novecientos, Blasco, Sorolla y

Benlliure contribuyeron a recrear otras representaciones nacionales, proyectadas con brío hacia las décadas venideras.

En 1906, el pintor llevó a la Galería Georges Petit, de París, una voluminosa muestra. La nombradía de las identidades retratadas y la mediterraneidad que exhalaban sus escenas marineras, pretendía conjurar las perniciosas distorsiones de los mitos románticos, descritos por los viajeros del pasado siglo. La España moderna, laboriosa, se revelaba en las obras pictóricas, tanto como alcanzaba a intuirse en el hacer de Sorolla. Evocadoras fueron, también, las imágenes legadas por las novelas valencianas de Blasco Ibáñez. En este caso, la pauta regeneradora se advertía en un retorno a las esencias y tradiciones propias de la región. Al ser introducidas en las cátedras de español para los principales liceos franceses, su difusión conocería una coyuntura favorable, a partir de ese mismo año. Este nuevo repertorio visual, venía precedido y se completaba con la definición de nexos respecto a los territorios latinoamericanos. El jarrón alegórico ejecutado por Mariano Benlliure, en 1900, pretendía materializar los vínculos fraternales con Argentina. El tributo de gratitud, que la municipalidad de Buenos Aires elevó a la regente María Cristina, traducía en potentes símbolos de confraternidad los cimientos de un imperio espiritual. En última instancia, se confiaba que este marco comunitario hubiera sobrevivido a las pérdidas territoriales en el continente.

En el despunte del nuevo siglo, el triunfo de estos creadores en el extranjero consolida su imagen pública, que va a proyectarse como un modelo de nuevas virilidades, cuyas agencias se desenvuelven en medio de lo que Nerea Aresti consideró una crisis de masculinidad¹⁰⁶². En el marco de una búsqueda de hombres representativos para esa nueva España, estas figuras remiten a la idea de un reciente tratamiento honorífico en Francia. Sumado esto, al orgullo de los medios periodísticos españoles, podían llegar a relativizarse los diagnósticos más severos a propósito de una decadencia endémica. Estos nuevos referentes de hombría, que emergen en el novecientos, remitían a una simbiosis de componentes renovadores. Unos estaban vinculados a ideales de progreso y modernidad; otros pretenden conservar el poso de esencias tradicionales, en las que permanece el espíritu primigenio de un pueblo, sin marcas de corrupción. De entre los valores que brotan de estos artistas, los textos publicados en aquellos años en la prensa –de alcance nacional y regional– subrayan la ya citada laboriosidad que los caracteriza.

¹⁰⁶² ARESTI, Nerea: «La hombría perdida en el tiempo. Masculinidad y nación española a finales del siglo XIX», en ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio (ed.): *Hombres en peligro: Género, nación e imperio en la España del cambio de siglo (XIX-XX)*, 2017, pp. 19-38.

Este es un rasgo recurrente en sus descripciones, cuyos signos se prospectan, por ejemplo, en las incursiones a su privacidad. Este es el caso de las visitas de ciertos críticos y periodistas a los espacios de creación. Esas *interviews* en el estudio del artista plástico, o en el despacho del hombre de letras, aspiran a explorar la intimidad del hombre público. Incluso las circunstancias que rodean el proceso de gestación de sus producciones. La feracidad que los caracteriza remite a una actitud tenaz, a la entrega a sus quehaceres y proyectos con una dedicación inmarcesible. Por otro lado, es la sociabilidad casi un distintivo en las trayectorias de Benlliure y Blasco, que les permite cultivar y ampliar sus redes de relaciones. Especialmente, los vínculos del escultor con los buenos apellidos madrileños y sus constantes visitas a Roma, van a conseguir alterar las pautas del consumo del arte, a finales del siglo XIX. Su estudio se convierte en un espacio de reunión informal, incluso de veladas de esparcimiento. Así mismo, la autopromoción del escritor moderno constituye, en el novelista, una marca de sus principios e intuitiva gestión editorial¹⁰⁶³.

La amistad de una triada artística tan reconocida, también va a marcar esta suerte de masculinidad honorable que los tres proyectan. Parecen entrelazados por lealtades que derivan de sentimientos fraternos y sintonías artísticas. Todo ello habría de calar, presumiblemente, en sus agencias, inspiradas por la voluntad de promover iniciativas de dinamización cultural. Lo más sugerente de esta asunción fluida de sus nexos es que se concibe bajo el esquema de una ligazón natural. En tanto que triada triunfante, los tres creadores, que evocan indicios de la palingenesia española, compartirían algunas experiencias. Éstas podrían concretarse en una edad similar, orígenes comunes (geográficos y de clase), una innata inclinación al arte, el triunfo de su talento en el exterior, así como la existencia de unos sólidos vínculos afectivos. En la revelación de estas coincidencias, que median entre su privacidad y su hacer como personajes públicos, la prensa desempeñó un rol primordial, aunque no fue la única vía para canalizar ese tipo de narraciones.

Insistimos en el carácter elaborado, construido, de estas trayectorias imbricadas por contextos y coyunturas superpuestas. El ejercicio del periodismo brindó a Blasco la posibilidad de historiar el pasado de la familia Benlliure y los orígenes familiares de Sorolla. De tal forma, llegó a componer una suerte de artefacto mítico sobre las dos promesas artísticas, asociado a las clases trabajadoras valencianas. Simultáneamente, la

¹⁰⁶³ A propósito de la condición del escritor, véase: BURDIEL, Isabel: *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus, 2019, p. 189.

literatura fue otro recurso clave en la difusión de sus relatos. Pese a que no nos hemos ocupado de su alcance, advertimos que el componente esencialista de esta amistad pudo ser empleado, también, como un medio de favorecer fenómenos de autoidentificación en los receptores. De apariencia espontánea, arraigada al temperamento de estos preclaros varones, los afectos entre «hombres-símbolo» pudieron promover fenómenos de cohesión social, cuyas proyecciones y aplicaciones nos conducen a lo identitario. En esta línea contextualizamos, por ejemplo, artículos firmados por Blasco Ibáñez, a propósito de una ciudad de artistas y del excepcional representante de la menestralía valenciana. Sus textos, precedían y anunciaban la celebración de los homenajes, tributados a los dos artistas, en el verano de 1900. La ocasión de festejar este colosal triunfo en París, motivó en el escultor una ingeniosa iniciativa. Él mismo y Sorolla se ocuparían de ejecutar el modelado de las lápidas que, en adelante, rotularían con sus nombres dos vías públicas de la ciudad natal. La ocurrencia fue hábilmente promocionada por el diario de partido. Se pretendía honrar a la tierra de origen, con una manifestación fácilmente asimilable por amplios públicos. Quedaba sobre el espacio público las huellas de un tributo recíproco de admiración.

Si la triada artística promotora de experiencias palingenésicas tenía en la notoriedad de cada uno estos creadores uno de sus principales aportes, otro de sus puntales lo constituían las relaciones que llegaron a asociarlos. Consideramos que los posibles vínculos afectivos que existieron entre Blasco, Sorolla y Benlliure inspiraron las imágenes fraternales, que durante aquellas décadas llegaron a difundirse. Habiendo valorado esta posibilidad, navegamos a través de sus huellas, sin pretender abarcar por entero estos nexos tan sinuosos, que nos resultan inabarcables en su inmaterialidad. Estas conexiones podrían parecer un aspecto muy particular, casi anecdótico, en la trayectoria de estos nombres capitales de la cultura española. Sin embargo, a nuestro modo de ver, nos permite advertir una red tridimensional de relaciones y sociabilidades muy extensa, un océano de significados que nos sumerge en el contexto político y cultural de la España del cambio de siglo. El vínculo remite a unas líneas de fuga que hemos creído oportuno tener presente, al abordar, no la naturaleza de esos presuntos lazos amistosos, sino las proyecciones de la triada triunfante que nos ocupa, en tanto que artefacto de carácter simbólico.

En este sentido, no pretendemos medir el alcance de las correspondencias esbozadas por la prensa generalista y especializada. Tampoco hemos tratado de cuantificar, en qué medida, las representaciones sobre el hermanamiento de tres hombres

ilustres de la región valenciana eran fieles expresiones de su amistad. Consideramos que la gestación, difusión y reproducción de textos e imágenes de carácter simbólico, a propósito de esta comunión espiritual y creativa, obedeció a lógicas distintas, que se adaptaban a las aspiraciones propias de cada contexto comunicativo, de cada coyuntura y época. Los aportes del vínculo amistoso al constructo cultural están sujetos a diferentes variables. No es lineal, ni constante, como tampoco resultan predecibles las evoluciones de estas afinidades.

Matizamos que las huellas de esta amistad reflejaban, a un mismo tiempo, tanto los afectos del hombre público con sus iguales, como la naturaleza de otros vínculos, más familiares. Es decir, hemos advertido cómo en una misma época, en razón de esa multiplicidad de contextos, estas figuras habrían revelado episodios vinculantes muy distintos. Algunos remiten a las parcelas de su vida privada, en la que se extiende la sociabilidad con los ilustres paisanos; otros refieren las agencias de los hombres públicos. Aludir a los afectos, tratando de disociar estas facetas públicas y privadas, se nos figura una ardua tarea, en la que, por el momento, no hemos pretendido adentrarnos. Muy al contrario, consideramos estas fronteras permeables como accesos privilegiados a las emociones del hombre, a sus experiencias y prácticas, que trataremos de seguir transitando en futuras investigaciones.

Por otro lado, teniendo presente lo anterior, advertimos en qué medida las alusiones a nexos amistosos, se articulaban en razón de diferentes temporalidades. Pudieron conjugarse en presente simple y continuo, aunque, en ocasiones, aludían a las sintonías que se vivieron en el pasado. Tal es el caso de las referencias de Blasco Ibáñez, en los discursos que pronunció durante su visita a Valencia, en mayo de 1921. También Mariano Benlliure privilegiaría miradas proclives a la amable mitificación de un vínculo, en la madurez de su vida. La perdurabilidad de estas sintonías entre el infatigable propagandista, el pintor y el escultor valencianos, hay que buscarlas en esa presunta comunión del genio artístico. Una confraternidad simbólica de la creatividad de la región, que, por su notable visibilidad en el extranjero, ofrecía pasajes gloriosos a la cultura española. Frente a esta lógica espiritual, que proyectaba un parnaso revitalizado para Valencia (incluso, refuerza el que era propio de la nación), el vínculo de estos hombres, como el mero reflejo de sus sociabilidades, nos sugiere una dimensión diferente, mundana.

A propósito del artefacto cultural que nos ocupa, los signos de estos lazos amistosos pudieron inspirar una dimensión particular en las interpretaciones sobre el

triunfo cultural, a principios del siglo XX. Por un lado, se aludía a unos artistas unidos por vínculos fraternos, con reciprocidades en sus producciones artísticas. En este sentido, hallamos múltiples ejemplos en las producciones de Blasco y Sorolla, a propósito de temáticas próximas al costumbrismo, en la última década del siglo XIX. En segundo lugar, se advertía en ellos la personificación del éxito de varios géneros artísticos de la región, que quedaban ligados por un hermanamiento casi esencialista. Las uniones entre estos creadores pudieron simbolizar la suma de destrezas creativas. Casi una trinidad artística del genio, que caracteriza al pueblo valenciano. Parecía una naturaleza legada entre generaciones, que da forma a una inclinación innata. Todo ello anunciaría expresiones del tipismo que envuelven a los hombres levantinos. Así los había descrito Teodor Llorente. El propio Blasco los idealizaba, aspirando a cimentar las bases de una Atenas española.

En este sentido, los propios integrantes de la triada participarían en la articulación y continua resignificación de los artefactos culturales que los proyectan, como emblemas de mediterraneidad. Al mismo tiempo, actuaban como fehacientes expresiones de la valía de las producciones culturales españolas. En ningún caso son ajenos a la representatividad que inspiran en el exterior, en razón de la fama que les caracteriza. Por el contrario, cada uno de ellos contribuye a acrecentar la reputación de éstos y otros contemporáneos, tal y como veíamos en los retratos que Sorolla exhibió en Georges Petit o en la caricatura de Benlliure, sobre una supuesta coronación de los reyes del arte, de la España del momento. Matizamos que la instrumentalización de tales constructos culturales se prestaría a diferentes proyectos y aspiraciones, con vistas a fortalecer sentires vinculados a máximas nacionalizadoras¹⁰⁶⁴.

Los afectos también constituyeron una vía para estructurar la celebración del éxito, recurriendo a elementos visuales y discursivos de carácter simbólico. Legitimados por el reconocimiento extranjero, los personajes públicos que nos ocupan se convirtieron en objetos de admiración en Valencia, con evidentes resonancias en la prensa de alcance nacional. Con motivo de las experiencias victoriosas, durante las dos primeras décadas del siglo XX, se pusieron en marcha mecanismos de enaltecimiento y políticas encomiásticas, dirigidas a honrar las hazañas de tan eximios paisanos. Las distinciones honoríficas que recibieron de la *Légion d'Honneur*, las evidencias del éxito, así como el enriquecimiento de estos creadores, favorecieron el hecho de que, ya en el verano de

¹⁰⁶⁴ ARCHILÉS, Ferran: «“Hacer región es hacer patria”. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.

1900, se contemplara la posibilidad de elaborar políticas de glorificación regional. La principal novedad estribaba en el hecho de que estos proyectos se contemplaran en vida de los artistas.

Se advertía un evidente *décalage* respecto a la implementación de muestras análogas, de carácter póstumo, para autores que habían fallecido en las décadas anteriores. Esta investigación propone que, en el contexto de las crisis finiseculares, los deslumbrantes triunfos de Sorolla, de Benlliure y Blasco Ibáñez fueron interpretados en clave de conquista, como un significativo triunfo. Una victoria artística, con notables resonancias en las imágenes sobre la política exterior española. De hecho, con frecuencia serán considerados nuevos embajadores de la cultura patria. Su reconocido hacer podía instrumentalizarse para contestar los fracasos imperiales, en el marco del dominio territorial en América. Frente a la desconfianza de ciertos sectores republicanos en los cuerpos diplomáticos al uso y en la política exterior de los gobiernos de la Restauración, estos hombres vivaces, mediterráneos, ofrecían una mirada palingenésica hacia el porvenir. Se presentaban como héroes modernos, viriles en sus geniales manifestaciones de talento. También impetuosos y triunfantes, en sus encuentros con otros creadores de Occidente. Anunciaban la pervivencia de un imperio espiritual, que trascendía a las sombras del malogrado dominio de los territorios latinoamericanos.

Los tres creadores serán percibidos como glorias de la tierra natalicia, pues hacen honor a su buen nombre. Además, empiezan a ser considerados como los nuevos integrantes de una especie de panteón valenciano, que se superpone a los contornos de otro de carácter nacional. Entendemos las propuestas de glorificadoras como aquella expresión de un cambio en los patrones habituales. Es decir, sostenemos que, aunque seguían tributándose honores póstumos, este tipo de proyectos enaltecedores comenzarían a coexistir con otros, vinculados al renombre de un personaje vivo. En estas nuevas prácticas hemos advertido una permeabilidad con respecto a los protocolos habituales. Algunos hombres ilustres, con una sobresaliente notoriedad a principios del siglo XX, serán homenajeados con esmero. En este sentido, se han considerado las marcas de una tipología concreta. Estimamos que los signos de cierto carácter célebre actuaron como un sugestivo aliciente, para concebir y ejecutar tales políticas de enaltecimiento. Como veíamos en el capítulo tercero, la proyección internacional de estas celebridades se percibe como un motor de progreso y de regeneración.

Así mismo, reconocemos la importancia de diversos mediadores culturales, en el desarrollo de esas políticas encomiásticas, de carácter local. Son individuos que transitan

entre las redacciones de periódicos regionales, organismos valencianos de diversa tipología y la propia Corporación Municipal. Sus agencias van a resultar determinantes en la articulación de este tipo de tributos de admiración. En concreto, la prensa va a destacar como un canal de difusión y gestación de iniciativas de gran relevancia, como ya hemos referido en los capítulos tercero y cuarto¹⁰⁶⁵.

La celebración del triunfo de tres hombres ilustres, en el espacio público, se revela como un mecanismo para consolidar la fama y notoriedad de estos modelos de masculinidad honorable. Fueron los productos difundidos durante aquellos días, así como las experiencias que envolvían los actos multitudinarios, eficientes vías que favorecieron la propagación y socialización de artefactos culturales. Estas coyunturas se prestaban a que amplios públicos pudieran reconocer y asimilar repertorios simbólicos, relativos a la tierra valenciana y a la nación española. Al navegar a través de estos programas de homenajes, no se ha efectuado una enumeración o catalogación de actos y festejos acaecidos. Nuestra aproximación a tales fenómenos se ha preocupado más por los procesos de concepción y estructuración de estos programas. Las políticas implementadas no siempre se correspondían con las sugerencias iniciales. Por el contrario, es habitual que, desde las primeras propuestas elevadas a la Corporación Municipal, hasta el desarrollo de las mismas, se produzcan profundas transformaciones.

La aprobación de dictámenes se enfrentaba al antagonismo que separaba a las distintas fuerzas políticas, en materia de proyectos conmemorativos. De hecho, la propuesta encomiástica que acaba triunfando evidencia un proceso de negociación previo, con respecto a otras propuestas enaltecedoras, en las que se llega a cuestionar las imágenes lícitas sobre estos hombres públicos. Quizá el caso más paradigmático lo encontremos en Blasco Ibáñez. Sólo la posibilidad de consensuar un pacto de olvido en 1921, permitió salvar las tensiones que evocaban esas dos personalidades irreconciliables, percibidas por sus adversarios: el hombre de letras y el político. La voluntad de proyectar una fiesta de la fraternidad, un punto de encuentro al que se adhiriera la sociedad valenciana, marcó las líneas oficiales de este programa encomiástico, si bien las huellas propagandísticas de un acto de partido, emergían por doquier.

Una de las mayores controversias a las que se enfrentaron las iniciativas de homenaje, a principios del siglo XX, lo constituían aquellas que pretendían reflejar la glorificación de los geniales paisanos. Este tipo de planteamientos sugerían a la

¹⁰⁶⁵ SCHUH, Julien: «L'écho de la gloire, du Panthéon au journal», *Le Magasin du XIXe siècle*, Dossier : La Machine à gloire, Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), 7 (2017), pp. 118-125.

construcción simbólica de un panteón de hombres ilustres. Al mismo tiempo, los tres creadores podían ser instrumentalizados como emblemas de la mediterraneidad española, con proyecciones en el extranjero. Por su carácter representativo, encajan muy bien con la necesidad de reconfigurar una suerte de Parnaso nacional, que concite sentimientos de orgullo patrio y admiración. Incluso que estimule el reconocimiento de otras potencias occidentales. El hecho de dar nombre a una vía pública de la ciudad va a tratarse, tanto por los medios periodísticos, como en la documentación municipal, en la línea de un tributo a la posteridad del hombre ilustre. Hemos de subrayar que este acicate inspiró la base de los homenajes de 1900, 1906 y 1921. El precedente sentado por las transformaciones del nomenclator callejero, en beneficio de Sorolla y Benlliure, inspiró análogas propuestas para el novelista, a partir de 1900. No obstante, en el caso de Blasco Ibáñez asistimos a una concatenación de intentos frustrados. En la segunda década del siglo XX, parece enmendarse la deuda de gratitud con uno de los preclaros líderes del republicanismo valenciano.

En tanto que figuras públicas, estos creadores se convertirán en un objeto de fascinación para amplios públicos. Unas manifestaciones sobre el auge de su fama, en las que hemos tenido presente la noción de «consumo de celebridad», propuesta por Nathalie Heinich. El acceso a la privacidad del personaje va a ser muy codiciado. Con motivo de sus éxitos, proliferan en la prensa generalista y especializada textos, que median entre la crónica y la entrevista, en los que se narran atractivas anécdotas. Algunos de los aspectos más referidos aludirían a la sociabilidad del individuo, la existencia de vínculos con otras personalidades, las miradas retrospectivas a los orígenes del artista e, incluso, la predestinación hacia el éxito. En este retorno a los episodios de mayores dificultades se exploran momentos críticos, como la intrahistoria que rodea la concepción de ciertas obras de arte y los obstáculos en sus primeros encargos.

Así mismo, los lazos amistosos que conforman la citada triada artística, constituirán un pasaje atractivo de sus trayectorias, que permite establecer conexiones con la tierra natalicia. La revelación parcial de cierta intimidad del hombre público, también ofrecerá algunas pinceladas, a propósito de sus emociones. Sus miedos, anhelos, recuerdos y nostalgias, elaborarán puntos de contacto con el gran público. Tal será el caso de aquellas reuniones informales, en Valencia, tantas veces reproducidas en *El Pueblo*, sobre los idílicos propósitos de Blasco, Sorolla y Benlliure. En un marco de sociabilidades próximas al blasquismo, se narra, por ejemplo, el desiderátum de un joven Sorolla, que confía en obtener los réditos necesarios para vivir una existencia tranquila, a orillas del

Mediterráneo. Años más tarde, la prensa advierte en su voluntad de dejar un legado arquitectónico a la ciudad natal: una de las principales motivaciones de sus agencias.

Es, precisamente, a través de este engarce con las aspiraciones del creador, mediante la que serán presentadas, en la prensa generalista, iniciativas de revitalización cultural para la región. En esta línea, en el capítulo cuarto hemos enmarcado el propósito de edificar un templo para las bellas artes. Se trataba de la construcción de un palacio, que Sorolla y Benlliure liderarían como eminentes prohombres. Su empeño pretendía traducirse en la habilitación de un espacio, en el que se albergara y venerara la obra de los artistas regionales. Un enclave que también se concebía como un punto de encuentro, con el entorno y con otros artistas, capaz de estimular la creatividad. Fue la nombradía de ambos un tácito recurso al servicio de tales reformas urbanas, que pretenden desarrollarse buscando el apoyo financiero de las autoridades madrileñas. Pese a sus matices, la intención de Blasco Ibáñez, de habilitar un museo de la vida valenciana, encuentra concomitancias. Habría sugerido este plan modernizador durante la semana de homenajes, de 1921. Su ideal se amparaba en unas aspiraciones semejantes a las que animaban el proyecto de sus paisanos. Lo motivaba la idea de mostrar las esencias de la Valencia de veras, de la España auténtica, a los viajeros estadounidenses y europeos.

El ideal de una Atenas española, que se erigiera como faro del progreso y marcara el tempo de una renovación nacional, había inspirado a estas figuras desde finales del ochocientos. La posibilidad de transformar el rol de la tierra natalicia, desde la tradicional cuna de artistas, hacia el horizonte de un foco dinámico, de una capitalidad artística con proyecciones hacia Europa y América, se fue gestando lentamente. Las propuestas dinamizadoras se articularon en el marco de sucesivas miradas críticas al pasado nacional, como una voluntad regeneradora. Se trataba de una aspiración vital, apegada a las agencias del que ampliaba y resignificaba su condición. Mientras estos ilustres representantes del arte patrio, trataban de emular las políticas culturales implementadas en otras potencias del mundo occidental, tales propuestas se debatían en un limbo burocrático, intentando afirmarse en el plano de la materialidad.

CONCLUSIONS

En nous approchant de certaines représentations de Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla et Mariano Benlliure, en tant que figures emblématiques de la culture espagnole du tournant du siècle, nous sommes partis d'approches qui privilégient l'existence d'un lien personnel solide. En ce sens, parmi les recherches qui nous précèdent, celles du professeur Facundo Tomás se révèlent être un précieux laissez-passer. Nous avons pu apprécier les contours d'une construction culturelle enracinée. Ses efforts pour démystifier la nature de ces relations et les observer de façon organique nous ont fait tourner les yeux vers cet artefact aux contours glissants et à l'apparence ferme, qui prétendait suggérer une illusion de continuité. Comme l'a fait valoir le professeur, les traces de cordialité amicale devaient être observées en tenant compte des sommets, des vallées et des plateaux de ces affections. Pour notre part, lors du transfert de productions à caractère symbolique, marquées par la multiplicité des contextes qui traversent ces personnages, nous devons nous intéresser à d'autres variables et lignes de fuite.

On pourrait dire que nous avons navigué entre les manifestations d'un objet à caractère construit, en tant que consommateurs de celui-ci. Nous avons même deviné dans quelle mesure il s'est naturalisé et s'est répandu, avec plus de vigueur, dans les premières années du XXe siècle. Cet artefact culturel se concrétise dans l'image de Blasco, Sorolla et Benlliure comme une triade artistique, qui augure de la palingénésie d'une Espagne en crise. De même, ces figures vont se projeter comme une sorte de trinité, capable de condenser la valeur culturelle de la région et même, avec les nuances appropriées, de la nation espagnole. Nous estimons que le chevauchement des deux catégories, régionale et nationale, nous offre des horizons interprétatifs fondamentaux. Par exemple, dans les sentiments d'espoir liés à Valence, comme une source vivifiante pour une Espagne malmenée. La région valencienne s'associe à l'idée d'un berceau d'artistes qui célèbre le triomphe de ses illustres créateurs. La résurgence créative de la Méditerranée, spécifiquement d'une Athènes espagnole, va être conçue comme un contrepoint aux discours sur la décadence. Aussi, aux images sombres offertes par certains auteurs faisant partie du groupe dit de la Génération de 1898. Cependant, nous gardons certaines précautions nécessaires.

D'une part, les figures dont nous traitons n'étaient pas les seules de la région à avoir connu une reconnaissance remarquable, au-delà de ces frontières. Cependant, leur ascension météorique et inhabituelle aurait été relatée par certains secteurs — certains

d'entre eux avec des filiations républicaines évidentes — comme des espoirs de la littérature ou des arts plastiques. On croyait qu'ils remplissaient un vide et suivaient le sillage d'un passé glorieux. Dans ces discours, diffusés par des journalistes, des critiques et des écrivains contemporains, les trois personnages constituent le dernier maillon d'une généalogie d'hommes illustres. Par exemple, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les partenariats entre José Ribera et Mariano Benlliure seront courants dans la presse spécialisée. Ils soulignent le bon accueil du sculpteur en Italie, sa notoriété artistique dans les années 80 du XIXe siècle. De même, des analogies seront glissées entre sa renommée et celle de l'auteur du *2 mai* (1884), soulignant l'élan de sa jeunesse. Une action brillante avec laquelle ils vont récolter de nombreuses victoires dans les expositions officielles. À cet égard, les références au Siècle d'Or valencien visent à étayer le grandiose précédent des artistes. Car, dans le dernier quart du XIXe siècle, ils réussissent à imposer l'honorable titre d'« exposition des Valenciens » à plusieurs concours artistiques de ces années-là. Avec Emilio Sala, Juan Luna Novicio, Ignacio Pinazo Camarlench et Cecilio Pla, ils domineront les circuits artistiques officiels.

Deuxièmement, nous concevons ce type de récits selon une formule d'antagonisme. En fait, ils se présentent en concurrence, par rapport à d'autres tandems et triades artistiques possibles, avec lesquels ils coexistent. Nous remarquons la prééminence de ces noms sur d'autres, selon cette marque de confrontation, qui renvoie à divers répertoires d'images sur les essences patriotiques. Sous la locution latine *Ut pictura poesis*, Eugeni d'Ors synthétisait, des décennies plus tard, ce scénario d'expressions artistiques opposées, qui offraient différents symboles sur l'Espagne de fin de siècle. Face à *L'Espagne noire* (1899), esquissés par Dario de Regoyos et Émile Verhaeren, Blasco Ibáñez et Sorolla émergeaient comme un contrepoint esthétique. Ils se projetaient comme les artisans d'évocations effroyables, violentes, qui concentraient une intense charge sensorielle, capable de paralyser les sens. Ils étaient créateurs de paysages, d'émotions, d'images sur un style enraciné dans les traditions de la terre, qui évoquaient et recréaient un passé aux contours mystifiés. Cependant, les représentants d'une Espagne basco-castillane les considéreront comme une sorte d'antimodèle. On estime que ses productions restent dans une réalité épidermique et manquent d'un esprit sérieux, qui s'accommode d'une certaine religiosité catholique. Au contraire, on y voit un paganisme barbare, oriental, qui façonne leurs traits physiques.

Nous considérons que cet artefact culturel, qui fait allusion à cette triade artistique méditerranéenne, se nourrit de deux composantes clés : la bonne réputation de chacun de

ces créateurs de culture, ainsi que les liens amicaux qui les unissent. La notoriété de chacun d'eux doit être recherchée dans les signes d'un talent inhabituel, démesuré, qui attire bientôt l'attention des médias journalistiques et se diffuse en soulignant leur caractère exceptionnel. Tenir compte des origines de cette renommée sur des compétences remarquables, nous a placés dans ses années de jeunesse à Valence. Dans le premier chapitre de la thèse, les premières allusions de ces figures ont été explorées dans la presse contemporaine, en tenant compte des associations et rhétoriques les plus fréquentes, à travers lesquelles leurs trajectoires sont abordées. Ce sont des incursions qui accordent de l'importance à la circulation d'anecdotes et de rumeurs qui, très tôt, vont marquer l'articulation des nouvelles.

Les récits à propos d'une dynastie d'artistes entourent l'émergence précoce de Mariano Benlliure, dans les expositions de l'Athénée de Valence. Un prodige de la sculpture et de la peinture que les journaux madrilènes présentent, en 1875, comme un artiste génial « en miniature ». Il est l'auteur d'œuvres primordiales, qui sont les délices de l'aristocratie de la capitale et d'Alphonse XII lui-même. Le génie prématuré sort en boucle dans l'expression plastique d'un enfant dont, paradoxalement, il se dit qu'il a de graves difficultés à parler. Ce sont des récits rétrospectifs, imprégnés des augures de lumière pour le jeune homme qui vit entre Madrid et Rome, dans le sillage de son frère José. À cette époque, les allusions au succès du sculpteur plongent dans la virtuosité qui émerge de ses compétences. L'accent est mis sur la sensibilité artistique qui lui permet d'exécuter des thèmes liés à l'enfance. Également des scènes de lidia, sculpture monumentale pour l'espace public et même des sculptures processionnelles pour les confréries. Il embrasse tout avec une impétuosité irrésistible et débordante. C'est aussi un jeune homme débrouillard, qui tisse de vastes réseaux de sociabilité entre les élites politiques et culturelles de la capitale espagnole. Avec agilité, l'artiste gagne la faveur de mécènes bien placés.

Les premières allusions à Joaquín Sorolla, dans la presse de portée nationale et régionale, jaillissent des chroniques artistiques. Sa participation aux expositions officielles est évoquée. En nous approchant de certaines productions artistiques, au début de sa carrière, nous voulions identifier les signes de phénomènes perturbateurs, qui se mêlent à des prophéties sur un avenir de fortune. Dans le cadre d'une de ses expériences les plus critiques, que les premières biographies et les futures études biographiques déplorent dans la lignée d'une grossière erreur, nous apercevons les manifestations d'une controverse médiatique. Cet épisode colore la presse spécialisée et la presse généraliste,

révélant les contours d'un conflit qui secoue l'Académie. Le peintre prometteur émerge de l'anonymat pour son brio. Bien qu'il soit loué à l'étranger, il souffre du peu de reconnaissance des expositions nationales au cours des deux dernières décennies du XIXe siècle. En faveur de son talent, Blasco Ibáñez écrit dans le journal *El Pueblo*, en louant les compétences de son compatriote, que les critiques ont résisté à bénir avec les premières médailles en Espagne. Ces chroniques sur l'art patriotique traduisent une préoccupation pour les fondements de la valeur nationale. Elles débordent de la note circonspecte et se préoccupent d'esquisser une carte des filiations et des désaccords pour les lecteurs du journal du parti. C'est Blasco, un propagandiste fidèle des valeurs du républicanisme valencien, qui prétend susciter à sa cause un plus grand électorat. Affûtant une plume mordante dans le journal qui contourne la censure, il pose les discours qu'il prononce avec des gesticulations impétueuses en meeting et offre des notes d'actualité sur la corruption du clergé et de la monarchie, dans lesquelles il inspire une bonne partie de sa production littéraire de ces années.

Ces hommes qui se distinguent dans la Valence de fin de siècle, par leurs prouesses minutieuses, ont été considérés dans cette thèse dans la catégorie de créateur. Il ne s'agit pas seulement d'un terme diaphane, aux tons conciliants, qui s'adapte aux contrastes dans les trajectoires de ces personnages, mais qui souligne un caractère laborieux qui transcende les domaines mentionnés. Cette notion a été explorée en partant des travaux de sociologie bourdieusienne de Nathalie Heinich, nous rapprochant de l'artiste plasticien et de l'homme de lettres, en tant que membres d'une élite. Cependant, l'analyse des sources hémérogaphiques nous a suggéré que le concept d'artiste a également été utilisé pour désigner le travail des trois Valenciens. Au-dessus d'une grossière généralisation, nous apercevons les traces d'un usage très concret de ce terme, particulièrement suggestif pour le cas du propagandiste républicain. Blasco Ibáñez aurait été présenté par Rodrigo Soriano, en 1899, comme un « député de l'art au Parlement ». Des décennies plus tard, lorsque *El Pueblo* publiait un numéro extraordinaire pour honorer son fondateur, c'est précisément l'origine des victoires du tribun dans son tempérament artistique qui fut soulignée. Entre ces étapes se sont étendues des décennies d'intense activité combative. L'allusion dépassait un exercice de métaphore. Au contraire, elle pouvait être contextualisée dans les récits à propos d'une terre d'artistes, dont les rejetons manifestent un talent naturel, voire une inclination irrépessible vers la créativité. Cette essence qui distingue les hommes de la région va être célébrée, également comme une expression de grandeur, qui contraste avec les critiques envers un régime

infect, des généraux et des gouvernements corrompus. Face à cela, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, *El Pueblo* baptisera Mariano Benlliure capitaine général des beaux-arts, comme un guide qui dirigera la sortie d'une époque sombre et malheureuse.

La victoire du sculpteur et de Sorolla dans les dernières décennies du XIXe siècle ne constitue pas un fait ponctuel ou isolé dans ses trajectoires. Au contraire, c'est un trait caractéristique qui marque sa production, en l'inscrivant dans les marges d'un art officiel, qui parcourt les circuits traditionnels, d'expositions et de galeries. Le triomphe majeur obtenu à l'Exposition universelle de Paris inspirera d'abondants récits, à propos d'un tournant aux résonances transformatrices. Situé dans le gouffre temporel qui délimite deux siècles, il va constituer un scénario tendant à la prolifération de discours critiques, qui tournent des regards rétrospectifs vers le passé le plus immédiat. La débâcle de l'empire colonial inspirera alors de nouvelles analyses sur la valeur de la nation espagnole, par rapport aux modèles des autres puissances européennes. Les productions artistiques et, plus largement, les contributions de nature culturelle sont perçues comme une sorte de source d'exploits louables, capables de renouveler la bonne réputation de la patrie. À cet égard, au cours de l'été 1900, nous avons signalé une humeur jubilatoire, qui imprègne aussi bien les chroniques artistiques que les colonnes d'actualité de magazines et de journaux. On célèbre les succès de personnes comme María Guerrero, Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure et Santiago Ramón y Cajal, qui ont atteint une visibilité remarquable dans leurs disciplines respectives. Ces triomphes individuels, encadrés par ceux d'autres figures contemporaines, seront assumés simultanément par les médias régionaux et ceux de portée nationale. Ces derniers vont inspirer le développement de propositions d'exaltation relatives à la culture patrie. L'impact de cette appropriation sur les sources hémérogaphiques se mesure à une diminution des sentiments d'opprobre, face au soulagement et à la confiance dans l'avenir d'un nouvel horizon dynamisant.

La production de nouvelles images sera une tâche assumée par ces créateurs. L'expérience même du succès délimitera les figures de femmes exceptionnelles et d'hommes talentueux. Tous tiennent les signes d'une faiblesse endémique, combattue à force de politiques régénératrices et reconstituantes pour l'organisme du peuple maltraité. De même, dans les premières années du XXe siècle, Blasco, Sorolla et Benlliure ont contribué à recréer d'autres représentations nationales, projetées avec brio dans les décennies à venir.

En 1906, le peintre apporte une exposition volumineuse à la galerie Georges Petit à Paris. La réputation des identités dépeintes et du caractère méditerranéen qui exhalait ses scènes marines visait à conjurer les distorsions pernicieuses des mythes romantiques, décrits par les voyageurs du dernier siècle. L'Espagne moderne, laborieuse, se révélait dans les œuvres picturales, tout comme on pouvait le sentir dans le travail de Sorolla. Les images léguées par les romans valenciens de Blasco Ibáñez étaient également évocatrices. Dans ce cas, le modèle régénérateur était perçu comme un retour aux essences et aux traditions propres à la région. En étant introduites dans les chaires d'espagnol pour les principaux lycées français, leur diffusion allait connaître une conjoncture favorable, à partir de cette même année. Ce nouveau répertoire visuel était précédé et complété par la définition de liens par rapport aux territoires latino-américains. Le vase allégorique exécuté par Mariano Benlliure, en 1900, visait à matérialiser les liens fraternels avec l'Argentine. Le tribut de gratitude que la municipalité de Buenos Aires offrit à la régente Maria Cristina traduisait en puissants symboles de fraternité les fondements d'un empire spirituel. En fin de compte, on espérait que ce cadre communautaire aurait survécu aux pertes territoriales sur le continent.

À l'aube du nouveau siècle, le triomphe de ces créateurs à l'étranger consolide leur image publique, qui va se projeter comme un modèle de nouvelles virilités, dont les agences évoluent au milieu de ce que Nerea Aresti considérait comme une crise de masculinité. Dans le cadre d'une recherche d'hommes représentatifs pour cette nouvelle Espagne, ces figures renvoient à l'idée d'un récent traitement honorifique en France. Ceci ajouté à la fierté des médias journalistiques espagnols, les diagnostics les plus sévères à propos d'une décadence endémique pouvaient être relativisés. Ces nouvelles références de virilité, qui émergent au XXe siècle, renvoyaient à une symbiose de composants rénovateurs. Les uns étaient liés à des idéaux de progrès et de modernité ; d'autres prétendaient conserver la base d'essences traditionnelles, dans lesquelles demeure l'esprit originel d'un peuple, sans traces de corruption. Parmi les valeurs qui naissent de ces artistes, les textes publiés ces années-là dans la presse — de portée nationale et régionale — soulignent le travail acharné qui les caractérise. C'est un trait récurrent dans leurs descriptions, dont les signes se retrouvent, par exemple, dans les incursions dans la vie privée. C'est le cas des visites de certains critiques et journalistes dans les espaces de création. Ces *interviews* dans le studio de l'artiste plasticien, ou dans le bureau de l'homme de lettres, aspirent à explorer l'intimité de l'homme public. Y compris les circonstances entourant le processus de gestation de leurs productions. La fertilité qui les

caractérise renvoie à une attitude tenace, au dévouement à leurs tâches et à leurs projets avec un dévouement inébranlable. D'autre part, c'est la sociabilité presque un signe distinctif dans les trajectoires de Mariano Benlliure et Blasco, qui leur permet de cultiver et d'élargir leurs réseaux de relations. En particulier, les liens du sculpteur avec des familles madrilènes réputées et ses visites constantes à Rome vont réussir à modifier les schémas de consommation de l'art, à la fin du XIXe siècle. Son studio devient un espace de réunion informelle, voire de soirées récréatives. De même, l'autopromotion de l'écrivain moderne constitue chez le romancier une marque de ses principes et une gestion éditoriale intuitive.

L'amitié d'une triade artistique aussi reconnue va aussi marquer cette sorte de masculinité honorable qu'ils projettent. Ils semblent liés par des loyautés qui découlent de sentiments fraternels et d'accords artistiques. Tout cela devrait se dérouler, vraisemblablement dans leurs agences, inspirées par la volonté de promouvoir des initiatives de dynamisation culturelle. La chose la plus suggestive de cette hypothèse fluide concernant ces liens est qu'elle est conçue sous le schéma d'une liaison naturelle. En tant que triade triomphante, les trois créateurs, qui évoquent des indices de la palingénésie espagnole, partageraient quelques expériences. Celles-ci pourraient se concrétiser par un âge similaire, des origines communes (géographiques et de classe), une inclination innée pour l'art, le triomphe de leur talent à l'extérieur, ainsi que l'existence de solides liens affectifs. La presse a joué un rôle primordial dans la révélation de ces coïncidences, qui interviennent entre leur vie privée et leur comportement en tant que personnalités publiques. Mais ce n'était pas le seul moyen de canaliser ce genre de récit.

Nous insistons sur le caractère élaboré, construit, de ces trajectoires imbriquées par des contextes et des conjonctures qui se chevauchent. L'exercice du journalisme a donné à Blasco la possibilité de raconter le passé de la famille Benlliure et les origines familiales de Sorolla. De cette façon, il en est venu à composer une sorte d'artefact mythique sur les deux espoirs artistiques, associé aux classes ouvrières valenciennes. Dans le même temps, la littérature a été une autre ressource clé dans la diffusion de ses récits. Bien que nous n'en ayons pas abordé la portée, nous avons remarqué que la composante essentialiste de cette amitié pouvait également être utilisée comme un moyen de favoriser des phénomènes d'auto-identification chez les récepteurs. D'apparence spontanée, enracinée dans le tempérament de ces hommes illustres, les affections entre « hommes-symboles » ont pu promouvoir des phénomènes de cohésion sociale, dont les

projections et les applications nous conduisent à l'identité. Dans cette idée, nous replaçons dans son contexte, par exemple, des articles signés par Blasco Ibáñez, à propos d'une ville d'artistes et de l'exceptionnel représentant des artisans valenciens. Ses textes précédaient et annonçaient la célébration des hommages, rendus aux deux artistes, à l'été 1900. L'occasion de célébrer ce triomphe colossal à Paris a motivé chez le sculpteur une initiative ingénieuse. Lui-même et Sorolla s'occupèrent d'exécuter la modélisation des dalles qui, dorénavant, marqueraient de leurs noms deux rues publiques de la ville natale. L'événement a été habilement promu par le journal du parti. Il était destiné à honorer la terre d'origine, avec une manifestation facilement assimilable par un large public. Il restait sur l'espace public les traces d'un hommage réciproque d'admiration.

Si la triade artistique promotrice d'expériences palingénésiques avait dans la notoriété de chacun de ces créateurs l'un de ses principaux apports, un autre de ses piliers était constitué par les relations qui les associaient. Nous considérons que les liens affectifs possibles qui existaient entre Blasco, Sorolla et Benlliure ont inspiré les images fraternelles, qui ont été diffusées au cours de ces décennies. Ayant envisagé cette possibilité, nous naviguons à travers leurs traces, sans prétendre embrasser entièrement ces liens si sinueux, qui nous sont inabordables dans leur immatérialité. Des liens que Facundo Tomás a explorés, apportant une périodisation explicative, didactique. Ces connexions pourraient sembler un aspect très particulier, presque anecdotique, dans la trajectoire de ces noms capitaux de la culture espagnole. Cependant, à notre avis, cela nous permet de percevoir un réseau tridimensionnel de relations et de sociabilités très étendu, un océan de significations qui nous plonge dans le contexte politique et culturel de l'Espagne du tournant du siècle. Le lien renvoie à des lignes de fuite que nous avons cru opportun de garder à l'esprit, en abordant, non pas la nature de ces prétendus liens amicaux, mais les projections de la triade triomphante qui nous occupe, en tant qu'artefact à caractère symbolique.

En ce sens, nous ne prétendons pas mesurer la portée des correspondances esquissées par la presse généraliste et spécialisée. Nous n'avons pas non plus cherché à quantifier dans quelle mesure les représentations sur le « fraternage » de trois hommes illustres de la région valencienne étaient des expressions fidèles de leur amitié. Nous considérons que la gestation, la diffusion et la reproduction de textes et d'images à caractère symbolique, à propos de cette communion spirituelle et créative, obéissaient à des logiques différentes, qui s'adaptaient aux aspirations propres à chaque contexte communicatif, à chaque conjoncture et à chaque époque. Les contributions du lien amical

à la construction culturelle sont soumises à différentes variables. Ce n'est ni linéaire, ni constant, pas plus que les évolutions de ces affinités ne sont prévisibles.

Nous soulignons que les traces de cette amitié reflétaient à la fois les affections de l'homme public envers ses pairs et la nature d'autres liens plus familiers. C'est-à-dire que nous avons remarqué qu'à une même époque, en raison de cette multiplicité de contextes, ces figures auraient révélé des épisodes de liens très différents. Certains renvoient aux parcelles de leur vie privée, où s'étend la sociabilité avec les — illustres — compatriotes ; d'autres rapportent les agences des hommes publics. Faire allusion aux affects, en essayant de dissocier ces facettes publiques et privées, nous apparaît comme une tâche ardue, dans laquelle, pour l'instant, nous n'avons pas cherché à entrer. Car d'emblée, c'est presque impossible. Bien au contraire, nous considérons ces frontières perméables comme des accès privilégiés aux émotions de l'homme, à ses expériences et à ses pratiques, que nous essaierons de continuer à parcourir dans de futures recherches.

D'autre part, en gardant à l'esprit ce qui précède, nous avons remarqué dans quelle mesure les allusions à des liens amicaux s'articulaient en raison de différentes temporalités. Ils ont pu se conjuguer dans un présent simple et continu, même s'ils faisaient parfois allusion aux syntopies vécues dans le passé. C'est le cas des références de Blasco Ibáñez, dans les discours qu'il prononça lors de sa visite de mai 1921. De même, Mariano Benlliure allait privilégier des regards enclins à l'aimable mythification d'un lien dans ses vieux jours. La pérennité de ces accords entre l'infatigable propagandiste, le peintre et le sculpteur valenciens doit être recherchée dans cette communion présumée du génie artistique. Une fraternité symbolique de la créativité de la région, qui, par sa visibilité remarquable à l'étranger, offrait des passages glorieux à la culture espagnole. Face à cette logique spirituelle, qui projetait un Parnasse revitalisé pour Valence — qui renforce même celui qui était propre à la nation — le lien de ces hommes, comme le simple reflet de leurs sociabilités, nous suggère une dimension différente, mondaine.

À propos de l'artefact culturel qui nous occupe, les signes de ces liens amicaux ont pu inspirer une dimension particulière dans les interprétations sur le triomphe culturel, au début du XXe siècle. D'une part, on faisait allusion à des artistes unis par des liens fraternels, avec des réciprocitys dans leurs productions artistiques. En ce sens, nous trouvons de nombreux exemples dans les productions de Blasco et Sorolla, à propos de thèmes proches de la coutume, dans la dernière décennie du XIXe siècle. En second lieu, on y voyait la personnification du succès de plusieurs genres artistiques de la région, qui

étaient liés par un « fraternage » presque essentialiste. Les unions entre ces créateurs ont pu symboliser la somme des compétences créatives. Presque une trinité artistique de génie, qui caractérise le peuple valencien. Cela ressemblait à une nature léguée entre les générations, qui donne forme à une inclination innée. Tout cela allait annoncer des expressions du style qui enveloppent les hommes levantins. C'est ainsi que Teodor Llorente les avait décrits. Blasco lui-même les idéalisait, aspirant à cimenter les bases d'une Athènes espagnole.

En ce sens, les membres de la triade eux-mêmes participeraient à l'articulation et à la resignification continue des artefacts culturels qui les projettent, en tant qu'emblèmes du caractère méditerranéen. En même temps, ils agissaient comme des expressions fidèles de la valeur des productions culturelles espagnoles. Ils ne sont en aucun cas étrangers à la représentativité qu'ils inspirent à l'extérieur, en raison de la renommée qui les caractérise. Au contraire, chacun d'eux contribue à accroître leur réputation et celle d'autres contemporains, comme nous le voyons dans les portraits que Sorolla a exposés au Georges Petit ou la caricature de Benlliure, sur un prétendu couronnement des rois de l'art, de l'Espagne du moment. Nous soulignons que l'instrumentalisation de ces constructions culturelles allait se prêter à différents projets et aspirations, en vue de renforcer des sentiments liés à des maximes nationalisatrices.

Les affects ont également constitué une voie pour structurer la célébration du succès, en recourant à des éléments visuels et discursifs à caractère symbolique. Légitimés par la reconnaissance étrangère, les personnages publics qui nous occupent sont devenus des objets d'admiration à Valence, avec des résonances évidentes dans la presse de portée nationale. À l'occasion des expériences victorieuses, au cours des deux premières décennies du XXe siècle, des mécanismes d'exaltation et des politiques élogieuses ont été mis en place, visant à honorer les exploits de ces compatriotes sans scrupules. Les distinctions honorifiques qu'ils reçurent de la Légion d'honneur, les preuves du succès, ainsi que l'enrichissement de ces créateurs, favorisèrent le fait que, dès l'été 1900, on envisageait la possibilité d'élaborer des politiques de glorification régionale. La principale nouveauté réside dans le fait que ces projets ont été envisagés dans la vie des artistes.

Un décalage évident a été observé en ce qui concerne la mise en œuvre d'échantillons analogues, à titre posthume, pour les auteurs décédés au cours des décennies précédentes. Cette recherche propose que, dans le contexte des crises de fin de siècle, les triomphes éblouissants de Sorolla, de Benlliure et de Blasco Ibáñez aient été

interprétés comme un triomphe significatif. Une victoire artistique avec des résonances remarquables dans les images sur la politique étrangère espagnole. En fait, ils seront souvent considérés comme de nouveaux ambassadeurs de la culture nationale. Leur action reconnue pouvait être instrumentalisée pour répondre aux échecs impériaux dans le cadre de la domination territoriale en Amérique. Face à la méfiance de certains secteurs républicains dans les corps diplomatiques à l'égard de l'usage et de la politique étrangère des gouvernements de la Restauration, ces hommes vifs, méditerranéens, offraient un regard palingénésique vers l'avenir. Ils se présentaient comme des héros modernes, virils dans les brillantes manifestations de leur talent, mais aussi impétueux et triomphants dans leurs rencontres avec d'autres créateurs de l'Occident. Ils annonçaient la survie d'un empire spirituel, qui transcendait les ombres de la domination malheureuse des territoires latino-américains.

Les trois créateurs seront perçus comme des gloires de leur terre natale, car ils font honneur à sa réputation. De plus, ils commencent à être considérés comme les nouveaux membres d'une sorte de panthéon valencien, qui chevauche les contours d'un autre de caractère national. En ce sens, nous comprenons les propositions glorificatrices comme l'expression d'un changement dans les modèles habituels. En d'autres termes, nous soutenons que, même si des honneurs posthumes continuaient d'être décernés, ce type de projets exaltants allait commencer à coexister avec d'autres, liés à la renommée d'un personnage vivant. Dans ces nouvelles pratiques, nous avons constaté une perméabilité par rapport aux protocoles habituels. Quelques hommes illustres, avec une notoriété remarquable au début du XXe siècle, seront honorés avec attention. En ce sens, les marques d'une typologie concrète ont été considérées. Nous estimons que les signes d'un certain caractère célèbre ont agi comme une incitation suggestive à concevoir et à mettre en œuvre de telles politiques d'élévation. Comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, la projection internationale de ces célébrités est perçue comme un moteur de progrès et de régénération.

De même, nous reconnaissons l'importance de divers médiateurs culturels, dans le développement de ces politiques louables, de caractère local. Ce sont des individus qui transitent entre les rédactions des journaux régionaux, des organismes valenciens de différentes typologies et la corporation municipale elle-même. Leurs agences vont être déterminantes dans l'articulation de ce type d'hommages rempli d'admiration. Plus précisément, la presse va se démarquer comme un canal de diffusion et de gestation

d'initiatives de grande importance, comme nous l'avons déjà mentionné dans les troisième et quatrième chapitres.

La célébration du triomphe de trois hommes illustres, dans l'espace public, se révèle être un mécanisme pour consolider la renommée et la notoriété de ces modèles de masculinité honorable. Ce sont les produits diffusés pendant ces jours, ainsi que les expériences qui entouraient les actes de masse, des voies efficaces qui ont favorisé la propagation et la socialisation des artefacts culturels. Ces conjonctures se prêtaient à ce que de larges publics puissent reconnaître et assimiler des répertoires symboliques, relatifs à la terre valencienne et à la nation espagnole. Lors du parcours à travers ces programmes d'hommages, il n'a pas été procédé à une énumération ou à un catalogage des événements et célébrations survenus. Notre approche de ces phénomènes s'est beaucoup plus préoccupée des processus de conception et de structuration de ces programmes. Les politiques mises en œuvre ne correspondaient pas toujours aux suggestions initiales. Au contraire, il est habituel que, des premières propositions adressées à la corporation municipale jusqu'à leur développement, de profondes transformations se produisent.

La validation de décisions était confrontée à l'antagonisme qui séparait les différentes forces politiques en matière de projets commémoratifs. En effet, la proposition louable qui finit par triompher témoigne d'un processus de négociation préalable, par rapport à d'autres propositions élogieuses, dans lesquelles on en arrive à remettre en question les images licites de ces hommes publics. Blasco Ibáñez est peut-être le cas le plus paradigmatique. Seule la possibilité de convenir d'un pacte d'oubli en 1921 a permis de surmonter les tensions évoquées par ces deux personnalités irréconciliables, perçues par leurs adversaires : l'homme de lettres et le politicien. La volonté de projeter une fête de la fraternité, un point de rencontre auquel adhérerait la société valencienne, a marqué les lignes officielles de ce programme élogieux. Même si les traces de propagande d'une cérémonie de parti émergeaient de toutes parts.

L'une des plus grandes controverses auxquelles ont été confrontées les initiatives d'hommage, au début du XXe siècle, était celle qui visait à refléter la glorification des géniaux compatriotes. Ce type d'approche suggérait la construction symbolique d'un panthéon d'hommes illustres. Dans le même temps, les trois créateurs pouvaient être instrumentalisés comme emblèmes du caractère méditerranéen espagnol, avec des projections à l'étranger. En raison de leur caractère représentatif, ils correspondent très bien à la nécessité de reconfigurer une sorte de Parnasse national, qui suscite des

sentiments de fierté patriotique et d'admiration. Cela a même encouragé la reconnaissance d'autres puissances occidentales. Le fait de donner un nom à une voie publique de la ville sera traité, tant par la presse que dans la documentation municipale, dans la lignée d'un hommage à la postérité de l'homme illustre. Il faut souligner que cet élan a inspiré la base des hommages de 1900, 1906 et 1921. Le précédent créé par les transformations de la nomenclature de rue au profit de Sorolla et Benlliure a inspiré des propositions analogues pour le romancier à partir de 1900. Cependant, dans le cas de Blasco Ibáñez, nous assistons à un enchaînement de tentatives déjouées. Dans la deuxième décennie du XXe siècle, la dette de gratitude envers l'un des principaux dirigeants du républicanisme valencien semble avoir été modifiée.

En tant que personnalités publiques, ces créateurs deviendront un objet de fascination pour un large public. Des manifestations sur l'essor de leur renommée, où nous avons gardé à l'esprit la notion de « consommation de célébrité », proposée par Nathalie Heinich. L'accès à la vie privée du personnage sera très convoité. À l'occasion de ses succès, des articles prolifèrent dans la presse généraliste et spécialisée, qui servent de médiateur entre la chronique et l'interview, dans lesquels sont racontées des anecdotes attrayantes. Certains des aspects les plus évoqués feraient allusion à la sociabilité de l'individu, à l'existence de liens avec d'autres personnalités, aux regards rétrospectifs sur les origines de l'artiste et même à la prédestination au succès. Dans ce retour aux épisodes de plus grandes difficultés, on explore des moments critiques, comme l'intrahistoire qui entoure la conception de certaines œuvres d'art et les obstacles lors de leurs premières commandes.

De même, les liens amicaux qui composent ladite triade artistique constitueront un passage attrayant de leurs trajectoires, permettant d'établir des liens avec la terre natale. La révélation partielle d'une certaine intimité de l'homme public offrira aussi quelques coups de pinceau à propos de ses émotions. Ses peurs, ses désirs, ses souvenirs et ses nostalgies développeront des points de contact avec le grand public. Tel sera le cas de ces réunions informelles, à Valence, tant de fois reproduites à *El Pueblo*, sur les intentions idylliques de Blasco, Sorolla et Benlliure. Dans un cadre de sociabilités proches du blasphème, on raconte, par exemple, le souhait d'un jeune Sorolla, qui espère obtenir les revenus nécessaires pour vivre une existence tranquille, au bord de la Méditerranée. Des années plus tard, la presse met en garde contre sa volonté de laisser un héritage architectural à la ville natale, l'une des principales motivations de ses agences.

C'est précisément à travers cet enchevêtrement avec les aspirations du créateur que seront présentées, dans la presse généraliste, des initiatives de revitalisation culturelle pour la région. Dans cet esprit, dans le quatrième chapitre, nous avons encadré l'intention de construire un temple pour les beaux-arts. Il s'agissait de la construction d'un palais, que Joaquín Sorolla et Mariano Benlliure dirigerait comme d'éminents dirigeants. Son engagement visait à se traduire par l'aménagement d'un espace, dans lequel l'œuvre des artistes régionaux serait hébergée et vénérée. Une enclave qui était également conçue comme un point de rencontre avec l'environnement et avec d'autres artistes, capable de stimuler la créativité. La réputation des deux hommes fut un recours tacite au service de telles réformes urbaines, qui voulaient se développer en cherchant le soutien financier des autorités madrilènes. Malgré ses nuances, l'intention de Vicente Blasco Ibáñez d'aménager un musée de la vie valencienne trouve des concomitances. Il aurait suggéré ce plan de modernisation lors de la semaine des hommages de 1921. Son idéal reposait sur des aspirations semblables à celles qui animaient le projet de ses compatriotes. Il était motivé par l'idée de montrer les essences de la vraie Valence, de l'Espagne authentique, aux voyageurs américains et européens.

L'idéal d'une Athènes espagnole, qui s'érigerait comme phare du progrès et marquerait le temps d'un renouveau national, avait inspiré ces personnages depuis la fin du XIXe siècle. La possibilité de transformer le rôle de la terre natale, du berceau traditionnel des artistes à l'horizon d'un foyer dynamique, d'une capitale artistique avec un rayonnement vers l'Europe et l'Amérique, s'est lentement développée. Les propositions dynamiques se sont articulées dans le cadre de regards critiques successifs sur le passé national, comme une volonté régénératrice. Il s'agissait d'une aspiration vitale, attachée aux agences dont elle élargissait et resignifiait la condition. Tandis que ces illustres représentants de l'art patriotique essayaient d'imiter les politiques culturelles mises en œuvre dans d'autres puissances du monde occidental, de telles propositions étaient débattues dans un flou bureaucratique, cherchant à s'affirmer sur le plan de la matérialité.

ÍNDICE DE INSTITUCIONES

- Archivo Cinematográfico y Videoteca de la Filmoteca Valenciana.
- Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.
- Archivo Municipal de Valencia.
- Archives Nationales de France.
- Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
- Biblioteca Histórica de la Universitat de València.
- Biblioteca Nacional Española.
- Bibliothèque national de France.
- Casa-Museo Blasco Ibáñez.
- Casa-Museo Benlliure.
- Fundación Mariano Benlliure.
- Hemeroteca Municipal de Valencia.
- Museo Nacional de Cerámica González Martí.
- Museo Sorolla.
- MUVIM. Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad.
- Musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie.
- Real Academia de la Cultura Valenciana.

REPOSITARIOS EN LÍNEA

- ARCA. Arxiu de Revistes Catalanes Antigues.
- Biblioteca digital de la Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Biblioteca Nacional de España.
- BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura y Deporte.
- Bibliothèque Sainte-Geneviève. Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle.
- Fílmoteca Valenciana.
- Catálogo Museo Sorolla. Ministerio de Cultura y Deporte.
- Gallica. Bibliothèque national de France.
- Givius. Archivo Digital Valle-Inclán.
- GREDOS. Universidad de Salamanca.
- Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.
- *The New York Times*.
- Retronews. Presse Bibliothèque national de France.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS: TÍTULOS DE PRENSA GENERALISTA Y ESPECIALIZADA

- *El Mercantil Valenciano*
- *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*
- *La Época*
- *La Correspondencia de Valencia*
- *La Ilustración Española y Americana*
- *La Correspondencia de España*
- *Diario Oficial de Avisos de Madrid*
- *La Ilustración Artística*
- *El Pueblo*
- *La Ilustración Ibérica*
- *Revista España*
- *Siglo Futuro*
- *La Ilustración Católica*
- *Madrid Cómico*
- *La hormiga de Oro*
- *El Imparcial*
- *La Dinastía*
- *El Liberal*
- *El Globo*
- *ABC*
- *Heraldo de Madrid*
- *Las Provincias*
- *La Mañana*
- *Gaceta agrícola del Ministerio de Fomento*
- *La Voz*
- *Por esos Mundos*
- *Hermes: revista del País Vasco*

- *Cuba Contemporánea*
- *Blanco y Negro*
- *El Día*
- *La República*
- *Almanaque de Las Provincias*
- *Boletín Oficial de la Provincia de Valencia*
- *El Sol*
- *El Correo Militar*
- *El Pabellón Nacional*
- *La España musical*
- *Boletín del Centro Artístico de Granada*
- *El País. Diario republicano-progresista*
- *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*
- *Revista Popular de conocimientos útiles*
- *Revista Contemporánea*
- *La Vanguardia*
- *La Esfera*
- *Nuevo Mundo*
- *La Bandera Federal*
- *Revista Hispania*
- *Caras y Caretas*
- *El Criterio*
- *Alrededor del mundo*
- *La Monarquía*
- *La Ilustración*
- *La España. Revista Político-Artística Literaria*
- *La Justicia*
- *La Ilustración Católica*
- *La Lectura*
- *La Nación*

- *Resumen de arquitectura, Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*
- *La España moderna*
- *El Herald Militar*
- *Le Courrier français*
- *Le Petit Journal*
- *Journal des artistes*
- *Les Annales politiques et littéraires*
- *Le Petite fanal*
- *Le Figaro*
- *Le Progrès artistique*
- *La Chronique des arts et de la curiosité*
- *Revue du Vrai et du Beau*
- *Le Temps*
- *Le Siècle*
- *El Correo*
- *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*
- *Las Dominicales del Libre Pensamiento*
- *Alma Española*
- *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*
- *El Correo Español*
- *Mundo Naval Ilustrado*
- *Unión Ibero-Americana*
- *Iris*
- *Mercurio*
- *España y América*
- *El Álbum Ibero-Americano*
- *Diario del Comercio*
- *La Actualidad*
- *El Herald de Zamora*
- *El Orzán*

- *La Semana*
- *The World Magazine*
- *The New York Times*
- *The Illustrated London News*

OTRAS FUENTES PRIMARIAS

- *A don Vicente Blasco Ibáñez en su homenaje celebrado en Valencia en el mes de mayo de 1921*, Valencia, Asociación Patronal de las Artes del Libro, 1921.
- *Álbum de la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Valencia, 1883.
- AZORÍN: *Valencia* (1940), en *Obras completas*, vol. VI, coordinadas por Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1962.
- AUB, Max: *La calle de Valverde* (1961), Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 188.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *En el país del arte: tres meses en Italia*, Valencia, Establecimiento Tipográfico de Pellicer, 1896.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Historia de la revolución española (Desde la guerra de la Independencia a la Restauración en Sagunto) 1808-1874*, Vol. I. Barcelona, La Enciclopedia Democrática, 1890.
- BARÓN DE ALCAHALÍ: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1896.
- DE BERUETE, Aureliano: *Sorolla*, La Estrella, 1921.
- DE BERUETE Y MORET, Aureliano: *Historia de la pintura española en el siglo XIX: elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, Ruíz Hermanos, 1926.
- CARBONERES, Manuel: *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia: con los nombres que hoy tienen y los que ha tenido desde el siglo XIV hasta el día, noticia de algunas lápidas antiguas que aun hoy existen y varios datos históricos referentes a dicha ciudad*, Valencia, Imprenta del Avisador Valenciano a cargo de José Peidró, 1873.
- *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1876.
- *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1881.

- *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1884.
- *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, Estudio tipográfico de El Correo a cargo de F. Fernández, 1887.
- *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes, verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856*, Madrid, Imprenta Nacional, 1856.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: «Prólogo», *Novelas ejemplares*, tomo primero, La Haya, Edición de J. Neaulme, 1739.
- COLA, Julio: *Blasco Ibáñez, fundador de pueblos*, Madrid, Ediciones Ambos Mundos, [1931 ¿].
- COMPTE, Jules : *L'art à l'exposition universelle de 1900*, Paris, 1900.
- DARÍO, Rubén: *España contemporánea*, París, Garnier Hermanos, 1901.
- DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910.
- *El anarquismo en el arte. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del excelentísimo señor don Mariano Benlliure, el día 6 de octubre de 1901*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la viuda e hijos de M. Tello, 1901.
- EL CABALLERO AUDAZ: *El novelista que vendió su patria o Tartarín, revolucionario*, Madrid, Renacimiento, 1924.
- *Exposition Universelle Internationale de 1900. Rapports du jury international. Groupes II œuvres d'art*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904.
- GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1913.
- GÓMEZ MARTÍ, Pedro: *Psicología del pueblo valenciano según las novelas de Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1931.
- GONZÁLEZ FIOL, Enrique: *Domadores del éxito: Confesiones de su vida y de su obra, transcritas y aderezadas con murmuraciones indirectas e irrespetuosas*, Madrid, Sociedad Editorial de España, 1915.

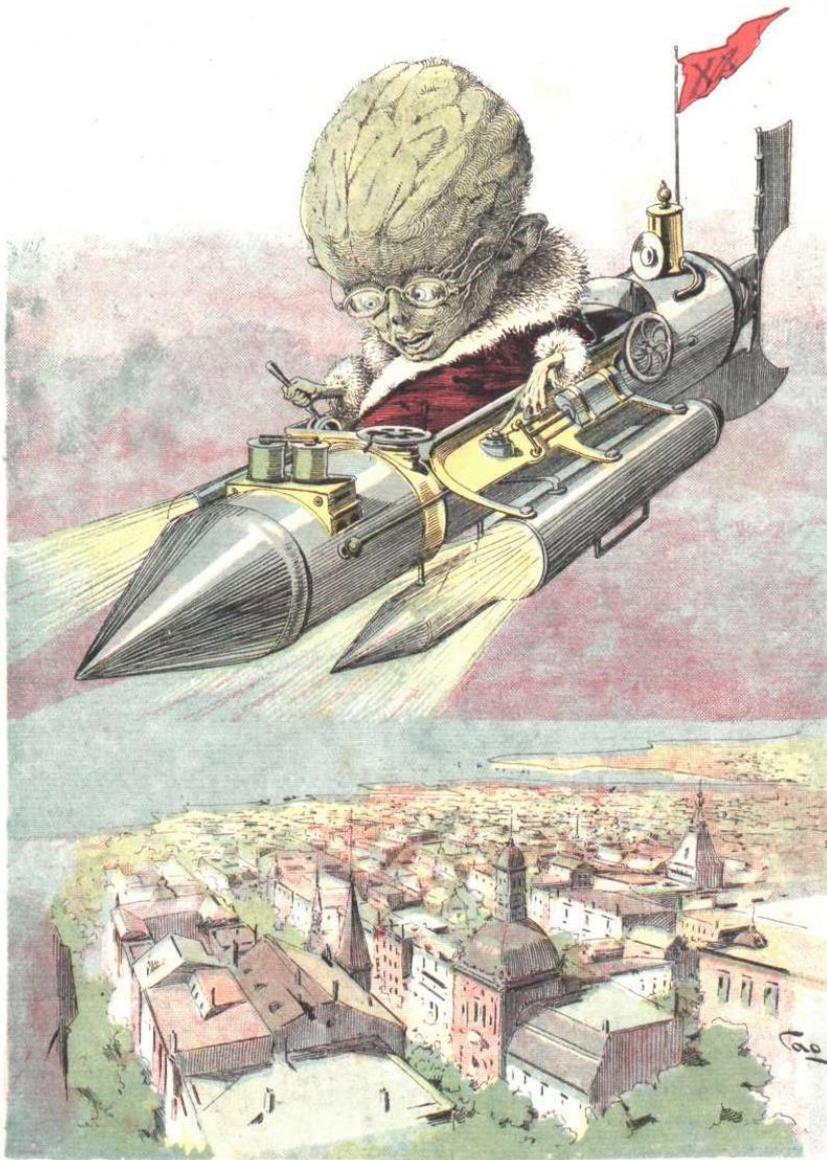
- GUTIÉRREZ-SOLANA, José: *La España negra*, Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1920.
- HUGO, Comtesse Clémentine: *Rome en 1886. Les choses et les gens*, Rome, Imprimerie Nationale, 1886.
- *La semana Blasco Ibáñez: homenaje tributado al insigne novelista con motivo de su visita a la ciudad en mayo de 1921 / La Semaine de Blasco Ibañez: hommage rendu au célèbre romancier à l'occasion de sa visite à la ville en mai 1921 / Blasco Ibañez's week: token of admiration faid to the notorious novelist with regard to the visit he paid to the town in may 1921*, Asociación Patronal de las Artes del Libro de Valencia, 1921.
- LÉONCE, Bénédite: *Le Musée du Luxemburg: les peintures*, Paris, H. Laurens Éditeur, 1912.
- *Libro-homenaje al inmortal novelista V. Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1929.
- LLOMBART, Constantí: *Valencia antigua y moderna: guía de forasteros, la más detallada y completa que se conoce*, Valencia, Librería de Pascual Aguilar, 1887.
- LLORENTE, Teodor: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Valencia*, tomo II, Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial de Daniel Cortezo y Cía., 1889.
- LORENZO, Anselmo: *El proletariado militante: memorias de un internacional. Primer periodo de la Asociación Internacional de los trabajadores en España*, Barcelona, Biblioteca Vertice, 1923.
- DE MENDOZA, Francisco: *Manual del pintor de historia: o sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870.
- MOROTE, Luis: *La moral de la derrota*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de G. Juste, 1900.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, 1904.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.

- PÉREZ BUENO, Luis: *Artistas levantinos*, Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1899.
- PITOLLET, Camille: *V. Blasco Ibáñez: ses romans et le roman de sa vie*, Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1921.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago: *Recuerdos de mi vida*, Vol. II, Madrid, Imprenta y Librería de Nicolás y Moya, 1917.
- REVILLA, Manuel G.: *El novelista Blasco Ibáñez*, México, Andrés Botas e Hijo, 1920.
- RICO Y AMAT, Juan: *Diccionario de los políticos, o verdadero sentido de las voces y frases más usuales entre los mismos, escrito para divertimento de los que ya lo han sido y enseñanza de los que aún quieren serlo*, Madrid, Imprenta de F. Andrés y Compañía, 1855.
- RICO Y AMAT, Juan: *El libro de los diputados y senadores. Juicios críticos de los oradores más notables desde las Cortes de Cádiz hasta nuestros días*, con la inserción íntegra del mejor discurso que cada uno de ellos ha pronunciado, tomo I, Madrid, Establecimiento tipográfico de Vicente y Lavajos, 1862.
- RIEGL, Aloïs: *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen* (1903), Madrid, Visor, 1999.
- DE RONSARD, Pierre : *Œuvres complètes. La Franciade*, Libro primero, Paris, Imprenta de Guiraudet et Jouaust, 1858.
- ROSAS Y REYES, Román: *Las imposturas de Vicente Blasco Ibáñez: Verdades sobre México. Refutación política de la obra intitulada El militarismo mexicano*, Barcelona, Librería Síntesis, 1922.
- ROS Y FILLOL, Godofredo: *La calle del pintor Sorolla*, Valencia, Imprenta Hijo de F. Vives y Mora, 1934.
- SEOANE, Luis: *Méjico y sus luchas internas. Reseña sintética de los movimientos revolucionarios de 1910 a 1920*, Bilbao, Imprenta y librería de la viuda e hijos de Hernández, 1920.
- SERRANO DE LA PEDROSA, Francisco: *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1884*, Madrid, Tipografía Hispano-americana, 1884.

- DE UNAMUNO, Miguel: *En torno al casticismo* (1902), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943, p. 24.
- VALLEJO, J.M y SERRANO DE LA PEDROSA, Francisco: *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Tipografía de la Correspondencia Ilustrada a cargo de E. Lluch, 1881.
- VEBLEN, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa* (1899), México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- VERHAEREN, Émile y DE REGOYOS, Darío: *La España negra*, Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1899.
- DE ZABALA, Juan P.: *¡¡¡Acabaditos de premiar!!! Catálogo completo de la Exposición de Bellas Artes con la crítica en verso de todos los cuadros*, Madrid, Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1887.
- WILLIAMS, Leonard: *Catalogue of paintings by Joaquín Sorolla y Bastida exhibited by The Hispanic Society of America, february 8 to march 8*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.

ANEXO FOTOGRÁFICO

El Siglo XX, por Cao



Enclenque, flojo, débil, le roe el linfatismo,
un proyectil eléctrico le sirve de bucéfalo,
y corazón, y anhelos, y amor, y patriotismo,
el siglo que aparece los lleva en el encéfalo.

Fig. 1: CAO: «El Fig siglo XX», *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901, p. 27.

HOMENAJE DE "LAS PROVINCIAS," A LOS INSIGNES ARTISTAS VALENCIANOS



Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure

declarados hijos predilectos y meritísimos de Valencia, por el triunfo que han alcanzado en la Exposición Universal de París, obteniendo en ella ambos artistas el glorioso diploma de honor.

SPECIALIDADES MARZAL

Esencia aromática EL GATO
Rhum Jamaica LA CURAWA

El primero, obsesionado por la idea del mundo y desafiado ya un hecho, siguió el arte, y burlado despreciado del loco, me dejó con la palabra en la boca.

gastos ocasionados por los festejos los días anteriores.

También desde el propósito el Ateneo de variar la especie de las limoneras y el modo de hacerlas efectivas.

El siguiente número de bonos, que aún no se han hecho efectivos, pueden pasar a rescatos sus poseedores, de tres a seis de la tarde, todos los días, por la secretaría del Ateneo Mercantil.

—Aunque visitaron el gobernador civil y al mismo las tumbas de Nuestra Señora de los Desamparados, de la Asociación de Obreros en General y del Santuario de Força Castell, tomando en ellas gran número de billetes.

En la visita acompañaron a los Sres. Díaz Merry y Montañas, la señora y la bellísima sobrina del primero y el secretario del Ayuntamiento Sr. Simancas Valdés.

Hora noche amonstara la tumbas de Força Castell la misas de Alfázar, que se ha ofrecido a él gratuitamente.

—Ayer visitó al alcalde una comisión de señores, para pedirle, nada menos, que suspenda los festejos de las calles, porque los hacen perjudiciales.

El alcalde les manifestó que está no era de su competencia, más del Ayuntamiento, al que debían acudir por medio de instancia.

El concejal Sr. Rabal, que asistió a la reunión, expuso por cuenta propia a los señores algunas consideraciones, recomendando a demostrar lo imprudente e injurioso de su petición.

Añadió que era más racional que pidiésemos al Ayuntamiento que prorrogase la Fiesta dos o tres días más, si lo cual era más fácil que suspender la corporación.

—Nuestro distinguido amigo el señor marqués de Villagras, un entusiasta por todo lo que afecta a Valencia, ha sido uno de los primeros que se ha adherido al homenaje que se prepara a los eminentes artistas Sorolla y Benlliure; pero la grave dolencia que añade a su trabajo mayor, le ha impedido tomar en el asunto la parte activa que hubiera deseado. Por la dolorosa circunstancia que hemos mencionado, se adelantó tiempo y despacho de la Secretaría que el pago a las clases pasivas que perciben sus haberes por esta tesorería, se verifique de nuevo a días de la mañana en los días que a continuación se expresan: 1.º Pascuas, excoñstruicōes, jubileos, onomias y Monte-Pío civil.—2.º Monte-Pío militar.—3.º Indultos, horas de la A. a la J.—4.º II. de la K. a la Z.—5.º Los que hayan dejado de percibir en los días antes señalados.

—Fue el señor don Félix Celeste de Aparist y Sanz, de Ayala de Mallorca.

—En el tren-acero de Madrid llegó ayer al comandante general de artillería D. Julio Molle.

En el asenamiento marchó el comandante de la Guardia civil, Sr. Prior.

En el expreso de Barcelona salió el notable economista de goberna, Sr. Llobet.

—Se halla estos días en nuestra ciudad el señor de Cusani D. Santos Fontana Arce.

—Ayer salió a saldar al gobernador civil, Sr. de Alcañiz, a Madrid, acompañado por los señores D. Modesto Gervás, padre de la del movimiento, y D. Modesto Gervás, padre de la del movimiento.

—Dicen de Madrid que se halla fuera de peligro la esposa del concejal de este Ayuntamiento Sr. Parades Nebot.

Lo celebramos.

—La drupa Valencina grañó ayer trabajos de sueldo en la real. Mañana, probablemente, trabajará la holandesa, llegará recientemente.

—Por el fiscal de S. M. fue ayer denunciado nuestro amigo El Siglo.

—Ha sido celebrado el día 13 del próximo agosto para celebrar sesiones municipales en Zarra, por haber sido anuladas las que se celebraron el 23 de mayo último.

—En el balneario Las Arenas habrá estado casero por la misas del Patronato de Pueblo Nuevo del Mar.

—La Unión Filarmónica Valenciana, a instancias de D. Luis Rola, ha acordado nombrar al Comité de la Exposición Filarmónica de París una comisión de plaza, encabezada por el señor de Rola, que en dicho día se presente y sura dentro de la Secretaría.

—Curación de las enfermedades del estómago e intestinos.

Cuenta de once a una. Gracia de tres a cuatro, menos los días festivos.

Calle de Lanza, 31, entresuelo.

—El Odeó ha desaparecido todos los libros de la caja.

Crónica religiosa

En la real capilla del Milagro se celebrará hoy domingo la fiesta que una devota Señora de Nuestra Señora de la Piedad, patrona de Sagorita, realizará en el momento creado don Manuel López Montañal.

—Ha sido nombrado capellán de la iglesia parroquial de Alfara del Patriarca, D. Joaquín Garsa.

Crónica municipal

En la parroquia iglesia de los Santos Justos, encontraron ayer matizado la bella señora doña Juana Garsa y el acompañante de esa plaza D. Vicente Pineda D'Amor, a los que acompañaba don Dolores Pineda, hermano del movimiento, y D. Modesto Gervás, padre de la del movimiento.

—Se ha celebrado la fiesta de la Virgen de la Concepción, y se ha celebrado la fiesta de la Virgen de la Concepción, y se ha celebrado la fiesta de la Virgen de la Concepción.

Mariano Benlliure ha expuesto en el establecimiento de los Sres. Simeón de Leda una de sus obras más recientes, «La sesión de la tarde», en la que el genial artista ha puesto tanta verdad, que no se necesita ser artista, al siquiera haber visto una obra para comprender que aquel loro que se agachaba sobre sus cuatro patas, extrínsecamente en las agencias de la muerte, amba de ser burlado en las mismas pinceladas y hecha finalmente por no estar deslumbrado a los pies de su maestro.

No hay detalle en la obra que nos ocupa que no revele el sentido analítico que tiene hecho el laureado escritor del momento que ha querido perpetuar, en su la actualidad que se



Fig. 2: Las Provincias, 29 de julio de 1900, p. 1.

NUESTROS PINTORES



Joaquín Sorolla.

(Medalla de honor en la Exposición de París.)

Fig. 3: «Joaquín Sorolla», *El Cardo*, 15 de junio de 1900, p. 18.



TERCERA ÉPOCA

30 DE JUNIO DE 1900

AÑO XX.-Núm. 30

Madrid Cómico

DIRECTOR: JOSÉ DE LA LOMA

Joàquín Sorolla, Caricatura de LEAL DA CAMARA



*«Encinos... y en silencio, sin gritos ni bombas;
cuchinos en combate sangriento y desigual
fluyendo por bandera, que el enemigo arrulla,
un brozo de Ballester y un lomo de Sorolla»*

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 4: Caricatura de Joaquín Sorolla, *Madrid Cómico*, 30 de junio de 19, p. 1.



CHISMOGRAFÍA

En París, recto Jurado
 (según la prensa asegura)
 al gran Sorolla, en pintura,
 medalla de honor ha dado,
 distinción que con agrado
 verá el ilustre pintor
 en este mundo traidor
 donde tanto artista se halla
 que, ó tiene honor sin medalla,
 ó medalla sin honor.

Fig. 5: «Chismografía», *El Mundo Naval Ilustrado*, 10 de junio de 1900, p. 18.



Fig. 6 y 7: Monumento en honor a Joaquín Sorolla en la recién inaugurada calle que lleva su nombre. Museo Sorolla.

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

EUSTAQUIO PELLICER
REDACTOR

JOSÉ S. ÁLVAREZ
DIRECTOR

MANUEL MAYOL
DIBUJANTE

AÑO III

BUENOS AIRES, 15 DE SEPTIEMBRE DE 1900

N.º 102

EL JARRÓN DE BENLLIURE

ENCARGADO POR LA MUNICIPALIDAD PARA LA REINA REGENTE DE ESPAÑA



Boceto en yeso del Jarrón

mo lo permite esperar el boceto, una hermosa obra de arte, de tanta originalidad de concepción como elegancia de líneas.

Mariano Benlliure, el notable escultor español, cuya indiscutible maestría en el arte que profesa ha obtenido lo que puede conceptuarse como consagración universal de su fama, con el premio que le ha otorgado hace poco el jurado de bellas artes de la Exposición de París, ha remitido á Buenos Aires la fotografía del boceto que ha de servirle para el jarrón con que la municipalidad de Buenos Aires obsequiará á la reina regente de España, testimonio de nuestro agradecimiento por los agasajos con que fueron recibidos los marinos de la «Sarmiento» en la madre patria.

El jarrón tendrá dos metros de altura, siendo su base de mármol de San Luis y de bronce el resto de la obra.

En la base, además de los escudos de España y la República Argentina, figurarán las inscripciones siguientes:

«A Su Majestad la reina regente de España. La Municipalidad de Buenos Aires MDCCD» «Testimonio de gratitud por la grandiosa acogida á los marinos argentinos con ocasión de la visita del buque escuela «Presidente Sarmiento».

Dos bajo-relieves, esculpidos en dicha base, representarán: el uno el descubrimiento del Río de la Plata por Juan Díaz de Solís, y el otro, por medio de una alegoría, el viaje de la «Sarmiento», completando la decoración de esta parte del trabajo un par de medallones con el retrato de María Cristina y la imagen de la República Argentina.

Cuatro angelitos, apoyados en la base, sostienen la esfera terrestre, donde Benlliure ha hecho gala de un simbolismo que no tiene nada de incomprensible: el Atlántico cruzado por sus corrientes, que ponen en comunicación las costas argentinas con las españolas, fundirse en las figuras de España y la que representa á nuestro país, que se estrechan en apretado abrazo.

El jarrón, que se hallará terminado en el mes de Noviembre próximo, será, como



El escultor D. Mariano Benlliure

Fig. 8: Boceto en yeso del jarrón con en el que se obsequiaría a la regente María Cristina de Habsburgo. «El jarrón de Benlliure», *Caras y Caretas*, 15 de septiembre de 1900, p. 1.

“Mefistofele,, en el Real



Cuando nace el Hijo de Dios ha de retirarse el demonio por el foro.
 Vaya, pues, el diablo al infierno, y quede Mefistofele en el lugar que le corresponde y con el reducido espacio que las circunstancias y la festividad le asignan.
 ¡Vade retro, oh, Mefisto!, con tu infernal traje de langosino recocido. No han de valerle

que hagas resonar nuevamente en mis oídos los estruendosos aplausos conquistados por Lina Passini en su doble papel de Margarita-Elena, ni por el recuerdo de su voz poderosa, del talento artístico y de su singular belleza.

Tampoco me conmueve la imagen majestuosa de la Torretta en Pautalis, ni menos aun los aciertos del cantante Bassi, excelente artista, pero mal vestido actor, que lució indumentaria propia de confitería y con adornos de repostería.

¡Rigo Rossato, ó Mefistofele, que para el cuento es lo mismo, con tu voz enorme y afinada!.. Bastante te aplaudí anoche; retirato hoy á las calderas de Pedro Boto y felicita á Vitale por su maestría en la dirección de la ópera, y muy especialmente del prólogo.

¡Esta noche es Nochebuena!.. Y no estamos para músicas bien concertadas con el ruido de panderos, rabeles, tambores y almireces. ¡Vete Satán!, deja el espacio necesario para que demos cuenta de los envidiables agraciados con los monstruosos premios de la lotería, y cede el paso á los besugos, á los pavos y al turrón mas ó menos petrificado.

Te felicito las pascuas, ¡oh endemoniado personaje!, y... vete con Dios.

S.-A.

Por los dibujos.



hoy todas tus seducciones, tus ofrecimientos y laguezas, tus buenas mozas y poderío, tus alhajas y cinturones vigorizadores.
 No has de conseguir, ¡oh, Bólcobái, que olvide mi propósito de hacerte poco caso, aun-

La revolución en Rusia.

La autocracia parece hacer un supremo esfuerzo para ahogar la revolución.
 Asegúrase que el Zar ha recibido por tres conductos un aviso del Comité revolucionario para que abandone en seguida Rusia.

... con los monstruosos premios de la lotería, y cede el paso á los besugos, á los pavos y al turrón mas ó menos petrificado.
 Te felicito las pascuas, ¡oh endemoniado personaje!, y... vete con Dios.

S.-A.

Por los dibujos.



Fig. 9: Muestra de la colaboración de Mariano Benlliure con *Heraldo de Madrid*. El artículo está firmado por Alejandro Saint-Aubin y los dibujos por el escultor. Consideramos muy sugerente la caricatura como firma, que tomamos como un signo de su notoriedad.



El eminente pintor Joaquín Sorolla en su estudio, al terminar de trabajar. (De fotografía.)

LOS MAESTROS EN LA INTIMIDAD

JOAQUÍN SOROLLA

Hemos penetrado furtivamente en el jardín, todo en flor, de la casa del maestro, y sin que sea notada

nuestra presencia, atalayamos la labor del artista. Son unos instantes agradables, de grata sorpresa. He aquí el cuadro, en un atardecer de Primavera. Figúranos una mujercita con rostro de Virgen, de imponderable atracción; morena, de ojos verdinegros, y cabello como la endrina, apretado en trenzas y rizos y sujeto con largas horquillas de oro, en peinado regional. El traje, ¡qué bello traje! La mujercita luce bordadas faldas y un juboncillo pintoresco lleno de alamares, como los usarían, hace ya algunos lustros, las más poderosas hijas de la huerta de Valencia. Y está la mayor de las hijas de Sorolla —que hoy, lectores, es la modelo—amazona en un brioso corcel andaluz, y ¡ay! á su vera, caballero también, en primer término, firme en su silla y tirante el diestro del mismo potro, su pareja: un mozo jovencito y garrido, con vestimenta del país de las flores. Sorolla traslada al lienzo otra vez más á sus hijos, y este cuadro, el último del notable pintor, veréislo pronto.

En el jardín conozco á toda la familia: otro hijo tercero y la esposa del maestro, señora de mucha discreción y bondad, que admiramos tanto. El retrato de esta dama le es al público bien conocido. El pintor ilustre, una y otra vez, copió las gracias y el sugestivo é íntimo encanto, que quizás para las personas vulgares pase inadvertido, de la que comparte alegrías, tristezas, infortunios con el pintor famoso.

En la mansión ó taller de Sorolla hácese intensa é interesante vida de arte. Vívase para él exclusivamente, sin casi intervalo de descanso. Confiesa el maestro que trabaja de sol á sol, un día y otro, en invierno, en verano, aquí en los estudios de su hotel de la calle de Miguel Angel, ó en la playa de su tie-

rista pone colores y colores, mira y remira, y en poco tiempo concluye sus lienzos. En el estudio los cuadros se renuevan como por ensalmo, diré que como en ningún otro de Madrid. Y justo es consignar que aquí en nuestra pobre España, donde muy pocas veces se venden los lienzos—que los ricos roñosos no

estiman nada, quiérenlos regalados ó con más frecuencia no los quieren,—Sorolla vende algo, casi todo lo que pinta, no todas sus obras, porque si esto no fuera un sueño el ilustre amigo sería á estas horas poderoso capitalista. Baste, para probar á los lectores la facilidad, el vértigo, con que el maestro maneja los pinceles, un dato, y es que en los dos ó tres meses de verano tráese de Valencia á Madrid el pintor más de cincuenta cuadros y apuntes.

Yo atestiguo que no he conocido entusiasmo, inspiración y destreza semejante en ningún otro artista; y he de confesar que estas condiciones de producción turbulenta no siempre son envidiables; creo también que—como ya dije en otro apunte ha blando del mismo Sorolla—la vida así, en enfermedad continúa, no es vida racional ni acusa talento práctico... Y si fijos en la fama ó por el sueño de inmortalidad es por lo que se achicharra y mortifica constantemente una existencia que, por el bienestar adquirido, podía ser ya regalada, opino como el amigo maestro *Asorin*: que en las alturas de la civilización actual, donde ya nada puede ser nuevo, «vale más hacer un nombre un poco célebre, que ser célebre del todo.»



Joaquín Sorolla retratando á su esposa

rra en los meses de estío. Y que esto es verdad, que el pintor no descansa, lo atestiguan bien á las claras dos cosas: el gusto, la alegría infinita con que el ar-

Repantigados sobre cómodas butacas, ya dentro del estudio, mientras duran los claros del crepúscu-

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 10: *La Ilustración Artística*, 6 de agosto de 1906, p. 508.



SOROLLA Y BASTIDA

Dessin de WISTHOFF.

Fig. 11: JAN, Pierre : «Sorolla y Bastida», *Le Courrier français*, 28 de junio de 1906, p. 5.



Fig. 13: *Unión Republicana: nuestros concejales en 1906*, Valencia, Imprenta Sempere y Compañía, 1906.

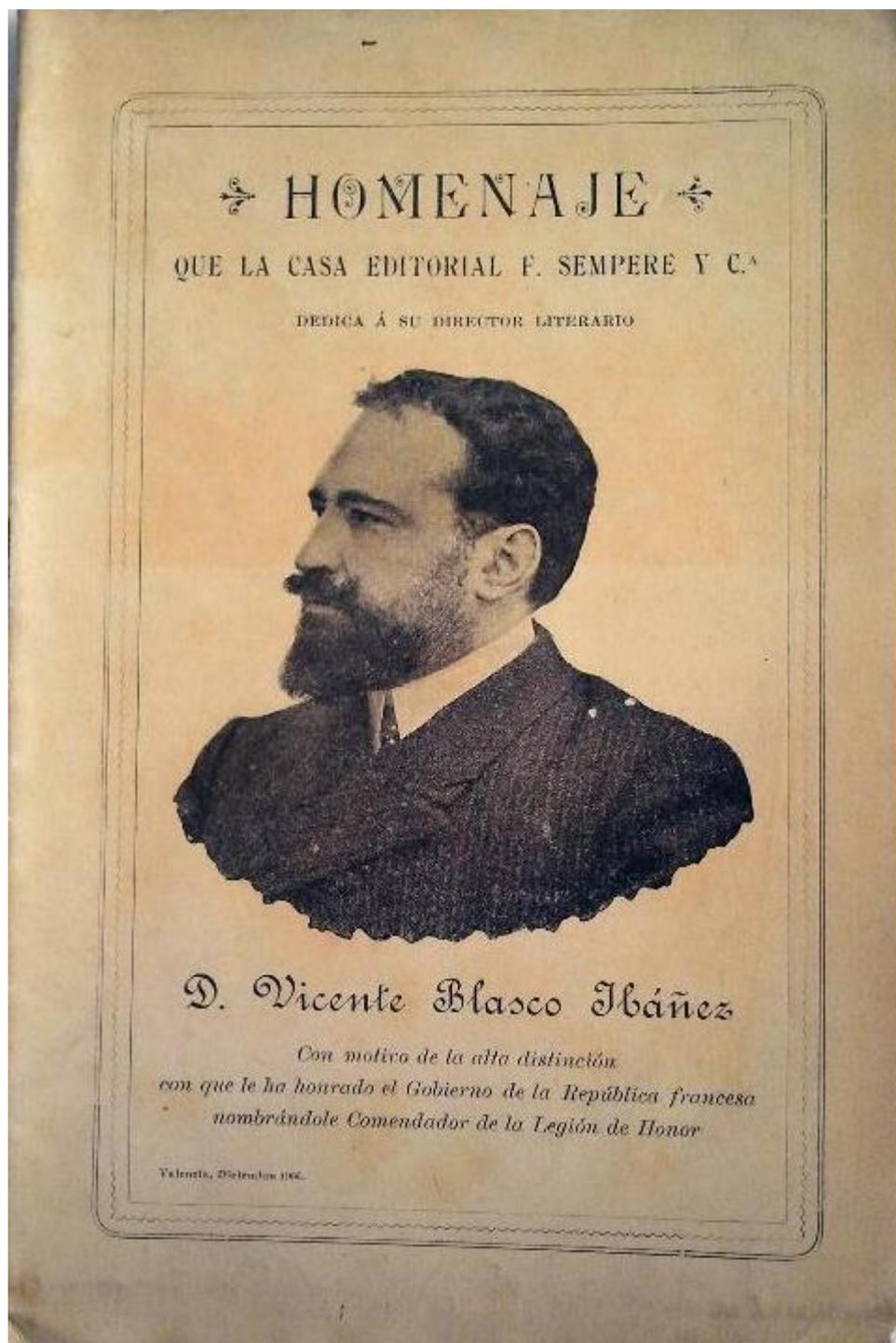


Fig. 15: Homenaje que la casa editorial F. Sempere y Cía dedica a su director literario, Valencia, [ca. 1906].

LA ACTUALIDAD

REVISTA MUNDIAL DE INFORMACIÓN GRÁFICA

Redacción, Administración y Talleres

Paseo de San Juan, 54

Sumario: *Urbi et Orbi* (sucesos del mundo entero). — *Espanoles ilustres*. — *Manifestación de agradecimiento*. — *Nota artistica de actualidad*. — *Un nuevo entretenimiento del mundo deportivo*. — *La nieve en Asturias*. — *Los premios Nobel de 1906*. — *El Shah de Persia*. — *Una página para los niños*. — *Colección de himnos nacionales (himno nacional uruguayo)*. — *El Robinson Suizo*. — *Diccionario General de la Lengua Castellana*. — *Rarezas y curiosidades*. — *Modas y elegancias*. — *La Taquigrafía sin maestro*. — *La belleza y la mujer*. — *Notas comicas*.

URBI ET ORBI

Sucesos del mundo entero

ESPAÑOLES ILUSTRES



JOAQUÍN SOROLLA

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

Nombrados comendadores de la Legión de Honor, por el gobierno de la República francesa

3

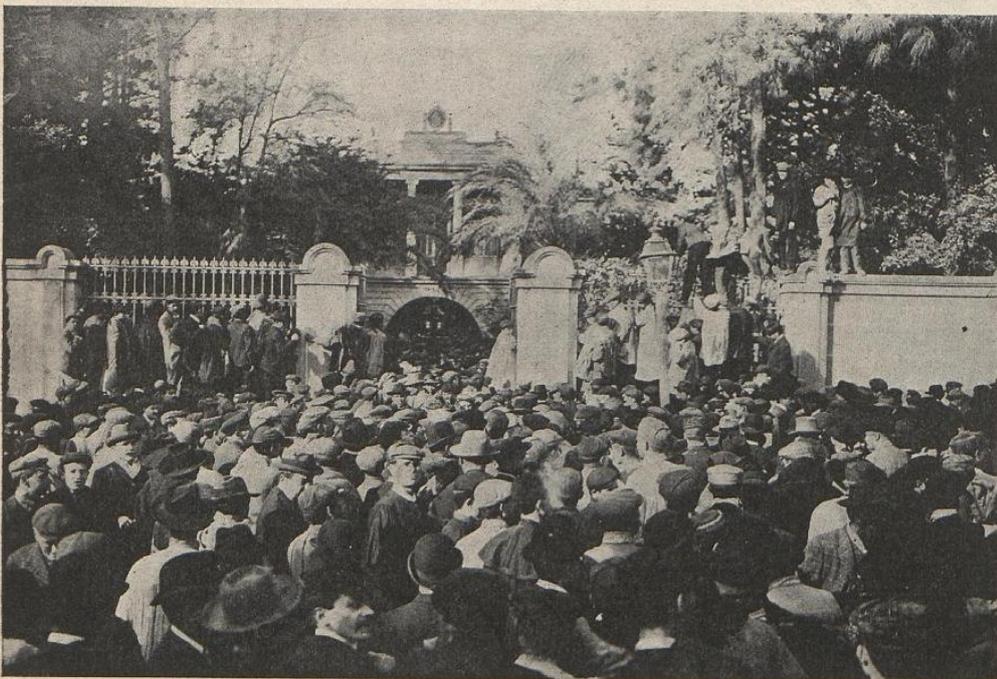
© Biblioteca Nacional de España

Fig. 16: «Espanoles ilustres», *La Actualidad*, 28 de diciembre de 1906, p. 3

Manifestación de agradecimiento



El pueblo valenciano dirigiéndose al consulado de Francia para mostrar su agradecimiento, por la distinción otorgada por el gobierno francés, á los señores Sorolla y Blasco Ibáñez



La manifestación frente al consulado de Francia

Fot. LA ACTUALIDAD

4

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 17: «Manifestación de agradecimiento», *La Actualidad*, 28 de diciembre de 1906, p. 3

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTISTICO Y DE ACTUALIDADES

JOSÉ S. ÁLVAREZ
FUNDADOR

CARLOS CORREA LUNA
DIRECTOR

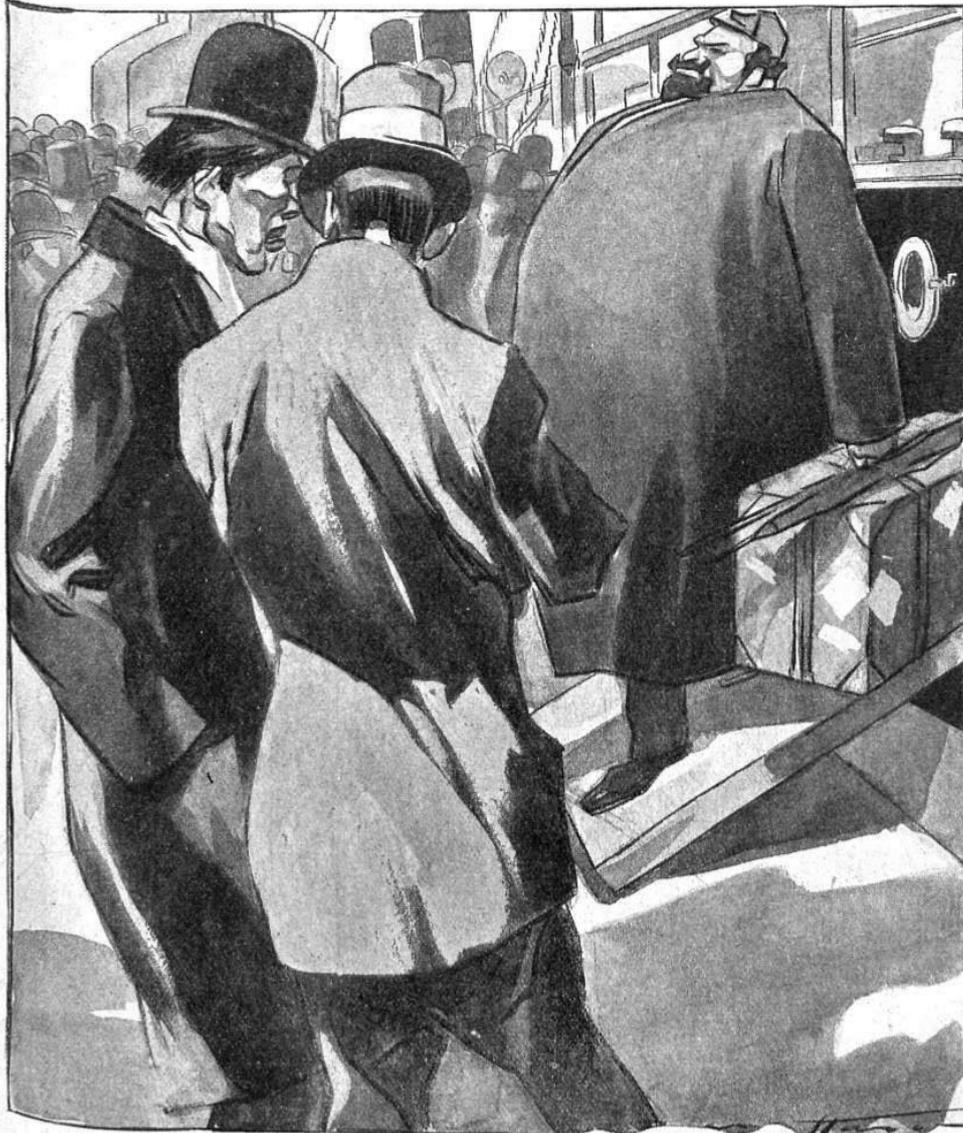
JOSÉ M. CAO
DIBUJANTE

AÑO XII

BUENOS AIRES, 12 DE JUNIO DE 1909

N.º 558

Inmigración peligrosa



Pesquisa 1.º — Tiene razón el ministro de agricultura. Hay que seleccionar bien á los inmigrantes, como en Norte-América.

Pesquisa 2.º — ¡Ni que hablar!... Y fijate en aquel. Vamos á averiguarle si ha estado loco y si sabe leer y escribir.

Dib. de Zavattaro.

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 18: *Caras y Caretas*, 12 de junio de 1909, p. 1.

Blanco y Negro

REVISTA ILUSTRADA

AÑO XII

MADRID, 20 DE DICIEMBRE DE 1902

NÚM. 607

NUESTRO CONCURSO DE NAVIDAD



D. JOSÉ ECHEGARAY
9 429 votos



D. TOMÁS BRETÓN
10 438 votos



D. JOAQUÍN SOROLLA
14 201 votos



D. MARIANO BENLLIURE
19 063 votos

En el número anterior dábamos cuenta á nuestros lectores del resultado grandemente satisfactorio obtenido por nuestro Concurso, en el que se han manifestado con sincera claridad las inclinaciones y los gustos de una parte considerable y muy ilustrada del público español, y se ha cumplido con ello nuestro propósito de explorar la opinión.

¿Qué decir de los ilustres hombres públicos que han obtenido la mayoría de los sufragios? Todos son conocidos y admirados de su patria y no hay entre ellos ninguna reputación improvisada. Echegaray, el poderoso ingenio que sabe poner al alcance de todas las inteligencias los más complicados problemas científicos, el insigne y honradísimo patriota que habiendo creado la primera potencia económica del país, es decir, el Banco de España, vive modestamente del fruto de su incesante trabajo; en fin, el gran dramaturgo que durante treinta años ha sugestionado y deslumbrado al público con los resplandores volcánicos de su genio creador. Bretón, el músico popularísimo que acertó á componer la ópera de los sentimientos populares españoles, haciendo hablar al corazón de *la gente del pueblo* en acentos inspiradísimos. Sorolla, el gran pintor admirado en el mundo entero, el colaborador del Mediterráneo, el representante del sol levantino en el mundo del arte. Benlliure, el artista incomparable que hace palpitar al bronce,



D. PRÁXEDES M. SAGASTA
13 501 votos



D. VALERIANO WEYLER
9 851 votos



D. ANTONIO FUENTES
23 423 votos

Fig. 19 y 20: «Nuestro concurso de navidad», *Blanco y Negro*, 20 de diciembre de 1902, p. 1 y

interrogar á cada uno de los votantes coincidentes, lo hemos hecho con el agraciado por la suerte, y de sus manifestaciones puede deducirse que no se trata de un elector vulgar, sin conciencia de lo que vota, como les ocurre en España á muchos de los inscritos en el censo, sino de un joven á quien si la ley no reconoce capacidad para elegir legisladores ó administradores provinciales y municipales, por la falta de edad, su inteligencia y su cultura le dan ideas propias para razonar sus actos.

Federico Carasa Toro ha nacido en San Sebastián, y no obstante ser muy joven, es uno de los sostenes de su hogar. Su padre fué un modesto tendero de comestibles en San Sebastián; murió hace pocos años y dejó á su viuda con tres hijos: Evaristo, que tenía entonces diecisiete años, Federico con trece y Gabriel con once. Hubo necesidad de liquidar el pequeño comercio, y Evaristo y Federico se pusieron á trabajar para mantener á su madre y educar á su hermano pequeño.

Federico es en la actualidad escribiente en las oficinas de la compañía anónima de seguros «El Norte», y su haber anual es de 750 pesetas.

La afición predilecta de Carasa es la lectura, dedicando especial atención á las revistas ilustradas.

—¿Por qué ha votado usted á D. José Echegaray como el mejor literato?—le hemos preguntado.

Su contestación ha sido la siguiente:

—He preferido á Echegaray por su poderosa imaginación y por la universalidad de sus conocimientos, que le permite cultivar todos los ramos de la literatura con éxito extraordinario. Considero á Echegaray, juzgando por mis conocimientos, el mejor literato de España y uno de los mejores del mundo, como lo prueba el hecho de haber sido propuesto el año pasado para el premio Nobel.



D. FEDERICO CARASA, AGRACIADO CON EL MEDIO BILLETE DE LA LOTERÍA NACIONAL

Bretón. He votado á Bretón en primer lugar, porque es el músico español de más renombre que formó parte del jurado en el concurso musical celebrado en San Sebastián en Septiembre último, y además por ser el defensor más resuelto de la creación de la ópera española.

Sorolla. Merece mi predilección, porque es un pintor realista que refleja en sus cuadros con una verdad conmovedora escenas patéticas de la vida real.

Benlliure. Confieso que dudé al darle mi voto, porque creo que con él comparte legítimamente la fama el ilustre Querol. Pero una circunstancia influyó decisivamente en mi ánimo. Soy vascongado, y como Benlliure es el autor del mausoleo de Gaiarre!.....

Weyler. Para votar al general Weyler he tenido en cuenta su campaña en Cuba, que á mí me pareció buena, y más que nada sus ideas económicas que, llevadas á la práctica, podrían suprimir muchos gastos inútiles para aplicar su importe en obras de positiva utilidad para el bien público.

Sagasta. Para mí es, hoy por hoy, el primer político español por varias razones: porque ha sido siempre liberal; porque á él se deben leyes tan democráticas como la del Jurado, la del Sufragio universal, la de Asociaciones y la de la libertad de Imprenta, y en fin, porque es el hombre de más paciencia que hay en el mundo, soportando como soporta *las cosas* de su partido.

Fuentes. Desde que Rafael Guerra se cortó la coleta, Fuentes es indiscutible, á mi juicio, por su inteligencia, por su valor, por su distinción, y en fin, porque en las corridas celebradas en San Sebastián en que ha tomado parte y que yo he visto, ha quedado... «como las propias rosas».

Así ha contestado Federico Carasa á nuestras preguntas sobre las razones que le movieron á formar la candidatura vencedora.

Nuestra última pregunta ha sido para saber si va á jugar el medio billete que le ha correspondido como premio en el concurso.

—Deseo compartir mi suerte con la de mis compañeros de oficina—nos ha respondido,—y voy á repartir los décimos entre todos los empleados de la casa en la cual presto mis servicios.

BLANCO Y NEGRO, que se felicita por el resultado que ha obtenido su concurso, se congratula también de que su modesto premio haya correspondido en suerte á un joven que por sus cualidades morales y por su amor al estudio merece, por lo menos, que la suerte complete su obra, adjudicando al número de su billete el premio mayor de la lotería de Navidad.

Serie A 26 Octubre de 1902

CONCURSO DE NAVIDAD

ENTRE LOS LOTEROS DE BLANCO Y NEGRO

21887

¿Quién es el mejor literato español? *Echegaray (Juan Pedro)*

¿Quién es el mejor músico español? *Bretón (Antonio)*

¿Quién es el mejor pintor español? *Sorolla (Juan)*

¿Quién es el mejor escultor español? *Benlliure (Juan)*

¿Quién es el mejor político español? *Sagasta (Antonio)*

¿Quién es el mejor general español? *Weyler (Antonio)*

¿Quién es el mejor torero español? *Fuentes (Antonio)*

Firma del lector

Federico Carasa

que vive en *San Sebastián* provincia de *Gipuzkoa*

por *Don Manuel* en el cuarto *1º*

FACSIMIL DE LA PAPELETA FIRMADA POR EL SEÑOR CARASA Y LEGALIZADA POR EL NOTARIO

Fig. 20.



A JOAQUIN SOROLLA

Glorioso canto que entonamos ante el Patriarcá del Arte valenciano, hoy que, por ser día de «milacres», tenemos fe en que realice el milagro de hacer que se construya, por su iniciativa, el proyectado Palacio de las Bellas Artes.



Mago de los pinceles,
que pedestal te hiciste con los laureles;
Brujo de los colores,
que ennobleces el Arte con tus primores;
Genio de la Pintura,
que llenas nuestra historia con tu figura:
¡Bendito seas
ya que la gente joven con tus ideas
bulle y se anima
y tal vez tú consigas que se redima
de su pecado,
que es no dar vida al triunfo
siempre *soñado!*...

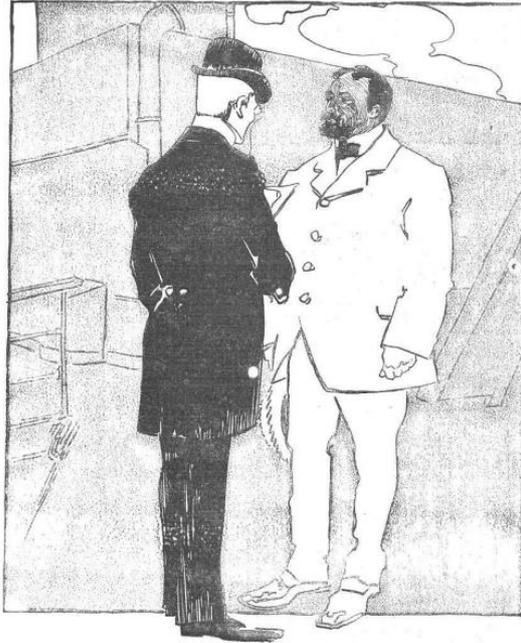
Existe una epidemia
muy valenciana
y que tiene dos nombres:
gos y galvana.
Contra ella tus palabras
son oportunas
pues, contra la pereza,
los *revacunas.*

¡Ojalá pronto
nuestros artistas vean que hacen el *tonto*
malgastando su tiempo, día tras día,
si no en *siestas*, en vana palabrería.
Si tu impulso les saca
de andar despacio
y, al fin, de Bellas Artes
se alza el Palacio.
¡Benditos también ellos que, a tu influencia,
inmarcesibles glorias dan a València!

Mago de los Pinceles,
que pedestal te hiciste con los laureles:
¡Ojalá sobre el plano de tu paleta,
siempre gloriosa,
inicien los artistas de la *terreta*
la obra de arte que el Tiempo verá famosa!

Fig. 21: *El Guante Blanco*, 1916. Museo Sorolla.

El novelista Blasco Ibáñez y el Vino Cordero



Periodista.—¿Qué impresiones lleva usted de la República Argentina?
Blasco Ibáñez.—Muchas. Y muy buenas. Pero por sobre todas las cosas me han gustado los Andes, el Río Negro y el generoso VINO CORDERO.

VINO CORDERO GENUINO

EL PREFERIDO POR SU PUREZA Y EXCELENTE CALIDAD
Especial para banquetes, bautismos, casamientos, señoras, niños, enfermos y convalecientes.
PÍDASE en todas las buenas conlletterías y almacenes

Fig. 22: Caras y Caretas, 18 de diciembre de 1909, p. 17.

De MARIANO BENLLIURE
SOBRE EL ANÍS
8 HERMANOS



Señores Princesa, Uruguayo y Cia. de Buenos Aires
El Anís con empuñadura de plata me gusta por no hacer con él propósitos, me lo he bebido ya solo por gusto de beberlo y por beberlo con de los otros.
Mariano Benlliure
Madrid, 26-6-1917



Señores Princesa, Uruguayo y Cia. de Buenos Aires
El Anís con empuñadura, tanto me gusta que me he bebido con él propósitos, me lo he bebido ya solo por gusto de beberlo y por beberlo con de los otros.
Cordialmente
De
Mariano Benlliure.
Madrid, 26-6-1917.



«La Bailadora» de Mariano Benlliure, en el «Cine Español»



La Tumbadora D.
M. Costilla, hija de los Reyes de España, última obra de Mariano Benlliure.

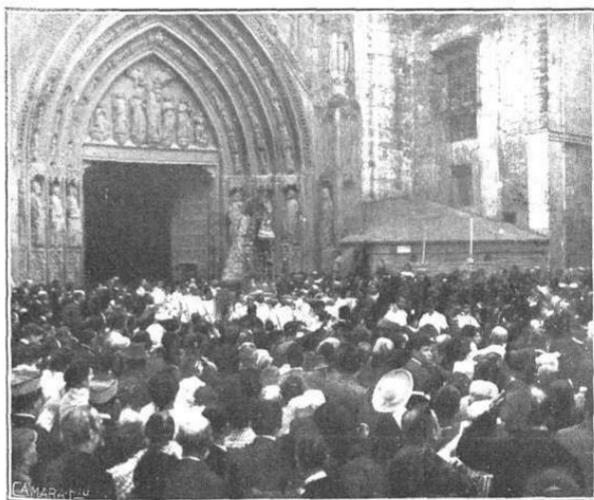
Fig. 23: «De Mariano Benlliure sobre el anís 8 Hermanos», 28 de abril de 1917, p. 5.

BLASCO IBAÑEZ EN VALENCIA
OTRAS NOTAS DE ACTUALIDAD



Aspecto de la plaza de la Reina, de Valencia, en el momento en que el ilustre literato D. Vicente Blasco Ibáñez pasó bajo el arco erigido en honor suyo, con motivo de su llegada para asistir al grandioso homenaje organizado por sus paisanos

FOTS. GÓMEZ DURÁN



La procesión de la Virgen de los Desamparados, Patrona de Valencia, al salir de la Catedral



Los asambleistas del Congreso de Riegos, visitando el Pantano de Buscú, grandiosa obra de ingeniería FOTS. GÓMEZ DURÁN Y CABEDO

Fig. 24: *Mundo Gráfico*, 18 de mayo de 1921, p. 15.

GLORIA A BLASCO IBÁÑEZ



Sobre Pegaso, el alado caballo blanco, va Apolo que lleva a la grupa a una hermosa labradora que simboliza a Valencia.

Siguenles las nueve musas a caballo. Esclavos griegos llevan la brida de las cabalgaduras.

En la carroza destaca un colosal busto de Blasco Ibáñez, sobre la rama del laurel recién cortado.

Los emblemas de la Ciencia, el Arte, la Sabiduría y la Belleza, adornan la monumental composición y el lema *Labor omnia vincit* pregona la voluntad y fecundidad en el trabajo del infatigable novelista.

La parte posterior de la carroza presenta a Prometeo encadenado a la roca, alusión al portentoso genio creador de Blasco Ibáñez.



Fig. 25: «Descripción de los grupos y carrozas de la cabalgata», *Valencia a Blasco Ibáñez*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, ca. 1921, p. 29.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

A

- ABELLÁN GARCÍA GONZÁLEZ, José Luis: «José Canalejas, entre el 98 y la regeneración política y social», in Charo FERREIRO e Inmaculada PENA (Coords.): *Congreso José Canalejas e a súa Epoca: actas do Congreso en Ferrol, os días 6, 7, 8 e 9 de abril*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, 2005, pp. 207-214.
- AGRAZ ORTIZ, Alba y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara: «Prólogo. Palabra habitada: “in principio erat Verbum”», en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara y AGRAZ ORTIZ, Alba (eds.): *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Biblioteca Nueva, 2017, p. 17-21.
- ALMELA Y VIVES, Francisco: *Historia del vestido de labradora valenciana*, Valencia, Sociedad Valenciana del Fomento del Turismo, 1962.
- ALMELA Y VIVES, Francisco: *El traje valenciano*, Valencia, Sociedad Valenciana de Fomento del Turismo, 1946.
- ALONSO, Cecilio: «Acerca del entorno editorial y literario de Blasco Ibáñez en Valencia», en CHUST, Manuel (ed.): *De la cuestión señorial a la cuestión social*, Valencia, PUV, 2002, pp. 283- 304.
- ALONSO SANTANDREU, Jesús: *Crónicas de las Escuelas de Artesanos. Retazos históricos 1868-1993*. Valencia, Junta de las Escuelas de Artesanos, 1993.
- ALOS FERRANDO, Vicente R.: «Blasco Ibáñez político», *Debats*, nº 64-65, 1999, pp. 136-143.
- ALÓS FERRANDO, Vicente: *Vicente Blasco Ibáñez, biografía política*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.
- ÁLVAREZ JUNCO, José: *El emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, Madrid, Alianza, 1990.

- ÁLVAREZ JUNCO, José: *Qué hacer con un pasado sucio*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2022.
- ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.
- ALZAGA RUÍZ, Amaya: «La fortuna crítica de José Ribera en Francia en los siglos XVII y XVIII: la formación del mito romántico», in Miguel CABAÑAS BRAVO (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 501-511.
- AMORES, Monserrat: «La “política cultural de las emociones” en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *Hispanic Review*, Vol. 88, 4 (2020), pp. 447- 469.
- AMORÓS, Andrés y JDÍEZ BORQUE, José María: *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.
- ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDERSON, Christopher L.: «La influencia del ambiente, lo carnavalesco y lo grotesco en Los argonautas (1914)», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez/ Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 69-80.
- ANDERSON, Christopher L. y SMITH, Paul: *Vicente Blasco Ibáñez: an annotated bibliography 1975-2002*, Newark (Del.), Juan de la Cuesta, 2005.
- ANDERSON, Christopher L.; LLUCH-PRATS, Javier y SMITH, Paul: *Vicente Blasco Ibáñez: Bibliografía comentada. An Annotated Bibliography (2003-2015)*, Valencia, Ajuntament de València, 2016.
- ANDREU MIRALLES, Xavier: *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Taurus, 2016.
- ANDREU MIRALLES, Xavier: «“El pueblo y sus opresores”: populismo y nacionalismo en la cultura política del radicalismo democrático, 1844-1848», *Historia y Política*, 25 (2011), pp. 65 – 91.

- ANDREU, Xavier: «La lengua es la nación. Situando a Billig en la España liberal (1800-1868)», en QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y ARCHILÉS CARDONA, Ferran (eds.): *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, Granada, Editorial Comares, 2018, pp. 19-41.
- ANDREU MIRALLES, Xavier: «Nación, emoción y fantasía. La España melodramática de Ayguals de Izco», *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 65-92.
- ANDREU, Xavier: «Tambores de guerra y lágrimas de emoción. Nación y masculinidad en el primer republicanismo» in Aurora BOSCH e Ismael SAZ(Eds.): *Izquierdas y derechas ante el espejo. Culturas políticas en conflicto*, Valencia, Tirant Humanidades, 2016, pp. 91- 118.
- ANDREU MIRALES, Xavier: «Y no la de Mérimée...: el mito romántico de España y la identidad nacional española», in Óscar ALDUNATE LEÓN e Iván HEREDIA URZÁIZ (Coords.): *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea: Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2008, s. p.
- *Antonio García, fotògraf*, Museu de Belles Arts de València – Centre del Carmen, València, Generalitat Valenciana, 2007.
- ARCHILÉS, Ferran: «¿Carmen a través del estrecho? Imperialismo, género y nación española ante el espejo marroquí (c. 1880-c. 1909)», en Mauricio Zabalgoitia Herrera (ed.), *Hombres en peligro: Género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2017, pp. 67-95.
- ARCHILÉS, Ferran: «“Hacer región es hacer patria”. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.
- ARCHILÉS, Ferran: «¿Quién necesita una nación débil? La débil nacionalización española y los historiadores», en FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos; FRÍAS CORREDOR, Carmen; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio y RÚJULA LÓPEZ, Pedro Víctor (coord.): *Usos públicos de la Historia: comunicaciones al VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea (Zaragoza, 2002)*, Vol. 1, PUZ-IFC, 2002, págs. 302-322.

- ARCHILÉS, Ferran: «Piel moruna, piel imperial. Imperialismo, nación y género en la España de la Restauración (c. 1880 – c. 1909)», *Mélanges Casa de Velázquez*, 42 (2012), pp. 37-54.
- ARCHILÉS, Ferran y MARTÍ, Manuel: «La construcción de la región como mecanismo nacionalizador y la tesis de la débil nacionalización española», *Afers*, 48 (2004), pp. 265-307.
- ARCHILÉS CARDONA, Ferran: «Melancólico bucle: Narrativas de la nación fracasada e historiografía española contemporánea», en SAZ, Ismael y ARCHILÉS CARDONA, Ferran (coords.): *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 245-330.
- ARCHILÉS CARDONA, Ferran y GARCÍA CARRIÓN, Marta: «La invención de un himno para una región: Valencia 1909-1984», en Carlos COLLADO (COORD.): *Himnos y canciones: imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Granada, Comares, 2016, pp. 135-155.
- ARCHILÉS I CARDONA, Ferran: «El país de Blasco Ibáñez», *L'Avenç: Revista d'Historia i cultura*, 2008, pp. 58-60.
- ARCHILÉS I CARDONA, Ferran: «La nación narrada, la nación vivida: nación y región como horizonte textual en *Arroz y tartana* (1894) de Vicente Blasco Ibáñez», en QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y ARCHILÉS I CARDONA, Ferran (coord.): *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, Granada, Comares, 2018, pp. 73-96.
- ARESTI, Nerea: «A la nación por la masculinidad. Una mirada de género a la crisis del 98», NASH, May (ed.): *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pp. 47-74.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea: «El feminismo de Emilia Pardo Bazán», en BURDIEL BUENO, Isabel (coord.), *Emilia Pardo Bazán: El reto de la modernidad*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2021, pp. 76-89.

- ARESTI, Nerea: «La historia de género y el estudio de las masculinidades. Reflexiones sobre conceptos y métodos», en GALLEGO FRANCO, Henar(ed.): *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género*, Granada, Comares, 2018, pp. 173-194
- ARESTI, Nerea: «La hombría perdida en el tiempo. Masculinidad y nación española a finales del siglo XIX», en ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio (ed.): *Hombres en peligro: Género, nación e imperio en la España del cambio de siglo (XIX-XX)*, 2017, pp. 19-38.
- ARESTI, Nerea y MARTYKÁNOVÁ, Darina: «Masculinidades, nación y civilización en la España contemporánea: introducción», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39 (2017), 11-17.
- ARIZA GONZÁLEZ, Fernando: «Conflictos internacionales de propiedad intelectual. El caso de Blasco Ibáñez en los EEUU», *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 2018, pp. 33-44.
- ARON, Paul y FRÉCHÉ, Bibiane: «Les relations littéraires entre la Belgique et l'Espagne (1830-1914)», *Textyles*, 38 (2010), s. p [en línea].
- ATALAYA FERNÁNDEZ, Irene: *Traducción y creación en la obra de Teodor Llorente*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2017.
- AUB, Max: *Las buenas intenciones*, Barcelona, Thule Ediciones, 2003.
- AYALA, Jorge: «El regeneracionismo científico de Ramón y Cajal», *Revista de Hispanismo Filosófico*, 3 (1998), pp. 33- 50.
- AYALA ARACIL, María de los Ángeles: «Las novelas cortas de Rafael Altamira: El tío Agustín y Un bohemio», in Pierre CIVIL y Françoise CRÉMOUX, *Nuevos caminos del hispanismo...actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Paris, del 9 al 13 de julio de 2007*, Vol. 2, 2010, s. p [en línea].
- AYALA ARACIL, María de los Ángeles: «Rafael Altamira y la creación literaria», Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gilabert”, 59 (2012), pp. 158-171.

- AZCONA, José Manuel y AJURIAGUERRA, Miguel Ángel: «Centros vascos en América: la expansión del arte y la cultura identitaria», in Erica SARMIENTO DA SILVA, Daniel EVANGELHO GONÇALVES, *Imigração ibérica e associativismo: Identidade, impresa étnica e laços de solidariedade*, 2021, pp. 125-159.
- AZCUE BREA, Leticia: «Escultors catalans del segle XIX en el Museo Nacional del Prado. Una primera aproximació», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10 (2009), pp. 111-139.
- AZCUE BREA, Leticia: «La dimensión oficial de Benlliure y su vinculación a la administración», en ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, pp. 115-123.
- AZCUE BREA, Leticia: «Temas libres: la creatividad», en Lucrecia ENSEÑAT BENLLIURE y Leticia AZCUE BREA (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, pp. 155-179.

B

- BAKER, Edward y CASTRO ALFÍN, Demetrio: «Presentación. Espectáculos en la España contemporánea: de lo artesanal a lo cultural de masas», *Ayer*, nº 72, 2008, pp. 13-26.
- BARIDON, Laurent y GUÉDRON, Martial: «Caricaturer l'art: usages et fonctions de la parodie», en Ségolène LE MEN (dir.): *L'art de la caricature*, [en línea]. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011 [en línea].
- BARNICOAT, John: *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- BARÓN, Sofía y JUSTO, Isabel: *Sorolla: Visión de España*, Valencia, Fundación Bancaja, 2007.

- BAS CARBONELL, Manuel: «Antagonismo entre Azorín y Blasco Ibáñez» in Felipe GARÍN LLOMBART y Facundo TOMÁS (dirs.), *En el país del arte. 1º Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez: literatura y arte en el entresiglos hispánico*, Celebrado en la Academia de España en Roma, 3 y 4 de diciembre de 1998, Vol. II, p. 25- 41.
- BAS CARBONELL, Manuel: *Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo*, Valencia, Centre Cultural de la Beneficiència, Diputación de Valencia, 1998.
- BAS CARBONELL, Manuel: «La relación Azorín–Blasco Ibáñez», en Oleza, Joan y Lluch, Javier (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez, 1898-1998, la vuelta al siglo de un novelista*, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària, Vol. II, València, 2000, pp. 563-583.
- BAYDAL, Vicent: «Blasco Ibáñez i la identitat col·lectiva valenciana: una relació en qüestionament», *Prometeo: Revista de la Casa Museo Blasco Ibáñez*, 2018, pp. 167- 187.
- BAYLY, Christopher Alan: *El nacimiento del mundo moderno 1780-1914: conexiones y comparaciones globales*, Madrid, Siglo XXI, 2010.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés: «Los catálogos humorísticos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el último tercio del siglo XIX», *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, 2020, pp. 55-66.
- BELL, David A.: *Men of horseback: the power of charisma in the age of revolution*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2020.
- BENAVIDES GÓMEZ, Domingo: *Democracia y cristianismo en la España de la Restauración*, Editorial Nacional, Madrid, 1978.
- BENÍTEZ, Rubén: «Folletín y arte de la novela: Las obras repudiadas de Blasco Ibáñez», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 2 (2013), pp. 47-56.
- BERGER, Stefan: «Narrating the Nation: Historiography and Other Genres», en BERGER, Stefan; L. ERIKSONAS, Linas y MYCOCK, Andrew(eds.): *Narrating the*

Nation. Representations in History, Media and the Arts, New York-Oxford, Berghahn Books, 2008.

- BERSTEIN, Serge: «L'historien et la culture politique», en *Vingtième Siècle: revue d'histoire*, 35 (1992), pp. 67-77.

- BERSTEIN, Serge : «La cultura política», en RIOUX, Jean-Pierre y SIRINELLI, Jean-François (dirs.): *Para una historia cultural*, Taurus, 1999, pp. 389-405.

-BETORET-PARÍS, Eduardo: *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez*, Valencia, Fomento de Cultura Ediciones, 1958.

- BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Juventud del 98*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1970.

- BLANCO, Alda: *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2012.

- BLANCO, Alda: «El fin del imperio español y la generación del 98: nuevas aproximaciones», *Hispanic Research Journal*, 4.1 (2005), pp. 3-18.

-BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *En el país del arte: tres meses en Italia*, Valencia, Establecimiento tipográfico de Pellicer, 1896.

- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Historia de la revolución española (Desde la guerra de la Independencia a la Restauración en Sagunto) 1808-1874*, Vol. I. Barcelona, La Enciclopedia Democrática, 1890.

-BLOM, Philipp: *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2014.

- BONNET, Jean-Claude: *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

- BOTREL, Jean-François: «Blasco Ibáñez empresario de sí mismo (doce cartas a su editor francés, Calmann -Lévy)», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 147-170.

- BOTREL, Jean-François: «La recepción de la obra de Blasco Ibáñez en Francia (1902-1938)», en OLEZA, Joan y LLUCH, Javier (eds.): *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998: La vuelta al siglo de un novelista*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998, Valencia, Biblioteca Valenciana, Vol. II, 2000, pp. 967- 976.

- BOURDIEU, Pierre: *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

- BOURDIEU, Pierre: *Langage et pouvoir symbolique* (1982), Paris, Seuil, 2001.

- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

- BOUZA ÁLVARE, Fermín: *Procedimientos retóricos del cartel*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1983.

- BOZAL, Valeriano: *La otra España negra*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.

- BRAUDY, Leo: *The Frenzy of Renown: Fame and its History*, 1986.

- BSB *Los tres amigos valencianos (Benlliure, Sorolla y Blasco Ibáñez)*, cat. exp., Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2013.

- BUCH, Esteban: *La novena de Beethoven: Historia política del himno europeo*, Barcelona, Acantilado, 2001.

- BURDIEL, Isabel: *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona, Taurus, 2019.

- BURDIEL, Isabel y SERNA ALONSO, Justo: *Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme, 1996.

- BUZARD, James: *European Tourism, Literatura, and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford, Claredon Press, 1993.

C

- CALVO CARILLA, José Luis: *La cara oculta del 98: místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- CANAL, Jordi: «La revitalización política del carlismo a fines del siglo XIX: los viajes de propaganda del Marqués de Cerralbo», *Studia Zamorensia*, 3 (1996), pp. 243-272.
- CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores: «Una polémica en la pintura española fin de siglo: lo blanco, naturalista, luminoso, sensual mediterráneo; “versus” negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista», en BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes y SERRA DESFILIS, Amadero (coords.): *El Mediterráneo y el Arte Español, actas del XI Congreso del CEHA*, Comité Español de Historia del Arte, Madrid, 1998, pp. 227-231.
- CASACUBERTA, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 1997.
- CASADO ALCALDE, Esteban: «El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma», en *Roma y el ideal académico: La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.
- CASASSAS YMBERT, Jordi: «La Exposición Universal de Barcelona de 1888: notas para un estudio de historia cultural», *Haciendo historia: homenaje al profesor Carlos Seco*, 1989, pp. 401-408.
- CASTRO, Demetrio: «Jacobinos y populistas. El republicanismo español a mediados del siglo XIX» in José ÁLVAREZ JUNCO (coord.): *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, Madrid, Siglo XIX de España, 1987, pp. 181- 218.
- CASTRO DEVESA, David: «La corrida de toros en los proyectos de regeneración de la masculinidad nacional (1898-1923)», *Ayer*, 121 (2021), pp. 197-223.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro: «El concepto de sátira en la España decimonónica y su aplicación a la prensa periódica», en Marie Angèle OROBON y Eva LAFUENTE: *Hablar a los ojos: caricatura y vida política en España (1830-1918)*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021, pp. 35-52.

- CERDÁ AZNAR, Blanca: «Iglesia, religión y Estado en la novelística de Blasco Ibáñez», in Rafael GARCÍA(ed.): *Narrativas en conflicto: libertad religiosa y relaciones Iglesia-Estado en los siglos XIX y XX*, Thomson Reuters Aranzadi, 2020, pp. 389-407.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: «Prólogo», *Novelas ejemplares*, tomo primero, La Haya, Edición de J. Neaulme, 1739.
- CHARTIER, Roger: *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la edad moderna*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CHARTIER, Roger: *Lectures et leccteurs dans la France d'ancien régime*, Paris, Seuil, 1987.
- CHENU, Alain: «Des sentiers de la gloire aux boulevards de la célébrité. Sociologie des couvertures de Paris Match, 1949-2005 », *Revue française de sociologie*, 2008, n° 49-1, pp. 3-52.
- CHUST CALERO, Manuel: «Héroes para la nación», en MÍNGUZ CORNELLES, Víctor y CHUST CALERO, Manuel (eds.): *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, 2003, pp. 91-112.
- COBETA, Beatriz: *La recepción de la obra de Vicente Blasco Ibáñez en Estados Unidos (1900-1928)*, tesis doctoral, UNED, 2018.
- COLLOT, Michel: «Pour une géographie littéraire», *Littérature Histoire Théorie*, 8 (2011), s. p [en línea].
- COLOMER, José Luis; PONS-SOROLLA, Blanca y ROGLÁN, Mark A.(dirs.): *Sorolla y Estados Unidos*, Madrid, Fundación Mapfre, DL 2014.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes: «La romantización del Parnaso español. Fernando de Herrera, poeta oriental y cristiano», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 8 (2020), pp. 221-253.
- CONNELL, Raewyn W.: *Masculinities*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 77-78.

- CORBALÁN TORRES, Rafael: *Españoles en la Historia de los Estados Unidos*, New York, National Hispanic Foundation for the Humanities, 2013.
- CORBALÁN TORRES, Rafael: «Vicente Blasco Ibáñez and the movie novel», en SACKS DA SILVA, Zenia (ed.): *The Hispanic Connection. Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World. Contributions to the study of World Literature*, 122, Westport (CT), Praeger, 2004, pp. 323-332.
- COWAN, Brian: «Histories of Celebrity in Post-Revolutionary England», *Historical Social Research*, 32 (2019), pp. 83-98.
- CUCÓ, Alfons: «Vicente Blasco Ibáñez: consideracions sobre un model nacional», en OLEZA, Joan y LLUCH, Javier (eds.): *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998: La vuelta al siglo de un novelista*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998, Valencia, Biblioteca Valenciana, Vol. I, 2000, pp. 191- 211.
- CUCÓ, Alfons: *Vicent Blasco Ibáñez: narracions valencianes*, Valencia, Lavinia, 1967.
- COSTA MAS, José: «Los frentes fluviales de París y Londres en la pintura del siglo XIX», *Cuadernos de Geografía*, 73-74 (2003), pp. 259 – 276.
- CULLA i CLARÀ, Joan Baptista: *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, Barcelona, Curial, 1986.

D

- DE DIEGO ROMERO, Javier: «El concepto de “cultura política” en ciencia política y sus implicaciones para la historia», *Ayer*, 61 (2006), pp. 233-266.
- DEBORD, Guy: *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
- DELGADO, Luisa Elena; FERNÁNDEZ, Pura y LABANYI, Jo: «Cartografía de las emociones en la cultura española contemporánea: teorías, prácticas y contextos culturales», en DELGADO, Luisa Elena; FERNÁNDEZ, Pura y LABANYI, Jo (eds.): *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 9- 33.

- DÍAZ FREIRE, José Javier: «El don Juan de Unamuno como crítica de la masculinidad en el primer tercio del siglo XX», en ARESTI, Nerea; PETERS, Karin; BRÜHNE, Julia (eds.): *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*, Granada, Comares, 2016, pp. 13-28.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Ediciones Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Díez RODRÍGUEZ, Fernando: *Homo faber: Historia intelectual del trabajo, 1675-1945*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pp. 462-476, esp. p. 468-470.
- DOMENACH, Jean-Marie: *La propagande politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910.
- DOMÍNGUEZ BARBERÁ, Martín: *El tradicionalismo de un republicano. Vicente Blasco Ibáñez*, 1961.
- DRIESSENS, Olivier: «The Celebritization of Society and Culture. Understanding the Structural Dynamics of Celebrity Culture», *International Journal of Cultural Studies*, 16 (2013), pp. 641 – 657.
- DUARTE, Ángel: *El republicanisme català a finals del segle XIX (1890-1900)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987.
- DUARTE, Ángel: «Que tremoli l'enemic...o la celebració del vencido», *Jerónimo Zurita: Revista de Historia*, Dossier Pensar la Historia, celebrar el pasado: fiestas y conmemoraciones nacionales, siglos XIX-XX, 2011, pp. 181-204.
- DUARTE, Ángel y GABRIEL, Pere: «¿Una sola cultura política republicana ochocentista en España?», *Ayer*, 39 (2000), pp. 11 – 34.
- DYER, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York, Routledge, 2004.
- DYER, Richard: *Stars*, London, British Film Institute, 1979.

E

- EKSTEIN, Modris: *La consagración de la primavera. La gran Guerra y el nacimiento de los tiempos modernos*, Valencia, Pre-Textos, 2014.
- ENGUIX SAMPER, Elena: *Ricardo Samper: valenciano, alcalde y presidente del gobierno en la II República*, Valencia, Carena, 2008.
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia: «El quehacer artístico de Mariano Benlliure», en Lucrecia ENSEÑAT BENLLIURE y Leticia AZCUE BREA (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, p. 45-90.
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCÚE BREA, Lucrecia (dirs.): *Mariano Benlliure y Nueva York*, CEEH, Hispanic Society of America, 2020.
- ESCUDERO, Xavier: «La bohème littéraire espagnole fin de siècle : d'un phénomène socioculturel à la révélation d'un état de la littérature», en BRISSETTE, Pascal y GLINOER, Anthony (dirs.): *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, s.p. [en línea].
- ESTABLIER PÉREZ, Helena: «Las poetas también viajan al Parnaso. Tradición literaria y diferencia de género en la poesía dieciochesca», *Esferas literarias*, 1 (2018), pp. 25-41.
- ESTÉBANEZ ÁLVAREZ, José: «La geografía humanística», *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, 2 (1982), pp. 11- 31.
- ETTINGHAUSEN, Henry: «Celebracions del poder. Política i premsa a Catalunya a començaments de l'edat moderna», *Caplletra: revista internacional de filologia*, 57 (2014), pp. 151-171.
- ETTINGHAUSEN, Henry: «Només bones notícies! La primera premsa valenciana», *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 29, 79 (2014), pp. 823-838.

F

- FAUVEY, Jordane: *La réception de l'oeuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009*, Université de Franche-Comté, 2012.

- FAUVEY, Jordane: «Más que amigos: sobre la relación entre Joaquín Sorolla y Vicente Blasco Ibáñez», *Prometeo: Revista de la Casa-Museo Blasco Ibáñez*, 1 (2018), pp. 43-63.
- FERNÁNDEZ, Pura: «La novela de clave en la Restauración o la literatura en pos de la verdad histórica», *Studi Ispanici*, 2005, pp. 103-126.
- FERNÁNDEZ, Pura: «Vicente Blasco Ibáñez y la literatura de propaganda filomasónica», *Debats*, 64-65 (1999), pp. 144- 154.
- FERNÁNDEZ, Pura: “Las Cortes de Cádiz en la historiografía del republicanismo finisecular: Vicente Blasco Ibáñez y Enrique Rodríguez Solís”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10 (2002), pp. 15 - 43.
- FERNÁNDEZ ALBARÉS, Mario: «Las fotografías de Benlliure», en ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, pp. 147-153.
- FERNÁNDEZ LORENZO, Patricia: *Archer Milton Huntington: el fundador de la Hispanic Society of America en España*, Madrid, Marcial Pons, 2018.
- FERRANDO, Antoni: *Llorente i Blasco Ibáñez: entre la política i la literatura*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2021.
- FERRER, Mireia: *París y los pintores valencianos (1880-1914)*, València, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2008.
- FERRER MARTÍ, Susana: *Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político-patrióticas en la ciudad de Valencia*, tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
- FINALDI, Gabriele: «El conjunto de Osuna en la exposición “el joven Ribera”». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*. nº 13, 2011, p. 66-73.
- FONTANA LÁZARO, Josep: *Sobre la història i els seus usos públics: escrits seleccionats*, Edición de Antoni Furió y Pedro Ruíz Torres, Valencia, Universitat de València, 2018.

- FOURREL DE FRETTE, Cécile: *L'évolution du rapport à l'image de Vicente Blasco Ibáñez (1908-1928)*, these doctorat, Université de Toulouse, 2012.
- FOURREL DE FRETTE, Cécile: *Prometeo: en el taller editorial de Vicente Blasco Ibáñez (1890-1918)*, 2021, [en prensa].
- FOURREL DE FRETTE, Cécile : *Vicente Blasco Ibáñez et le cinéma français (1914-1918)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- FOX, Inman: *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- FRADERA, Josep María: *Cultura nacional en una societat dividida: patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1988.
- FRADERA, Josep María: «El proyecto liberal catalán y los imperativos del doble patriotismo», *Ayer*, 35 (1999), pp. 87-100.
- FRADERA, Josep María: «Niveles de cultura. “Culturas nacionales” y regionalismo cultural», Benoît PELLISTRANDI y Jean-François SIRINELLI (dir.): *L'Histoire culturelle en France et en Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 355-369.
- *Francisco Domingo*, Valencia, Fundación Bancaja, 1998.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María: «La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)», *Cuadernos Dieciochistas*, nº 8, 2007, pp. 267-278.
- FRÍAS CORREDOR, Carmen y PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *Políticas del pasado y narrativas de la nación. Representaciones de la Historia en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016.
- FUSTER, Francisco: «Blasco Ibáñez y la generación del 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 805- 806 (2017), pp. 124-145.
- FUSTER, Francisco: «Joaquín Sorolla y la generación del 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 844 (2020), pp. 21-37.
- FUSTER, Joan: «Prólogo», en Lluís Bernat: *Caciquisme roig i altres narracions*, Diputació Provincial de València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 7- 35.

G

- GABILONDO ALBERDI, Joseba: «Históricos con casta: masculinidad y hegemonía nacional en la España de fin de siglo», en ZECCHI, Bárbara y MEDINA, Raquel: *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 120- 161.
- GARCÍA MOSCARDÓ, Ester: *Roque Barcia Martí (1821-1885): auge y caída de un nuevo mesías revolucionario*, Granada, Comares, 2021.
- GARÍN, Felipe y TOMÁS, Facundo: *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, TF Editores, 2006.
- GASCÓ CONTELL, Emilio: *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez: agitador, aventurero y novelista*, Valencia, Ajuntament de València, 2012 [1957].
- GÉAL, Pierre: «Sorolla: vers l’immersion», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, 25 (2020), [en línea].
- GERARD POWELL, Véronique: «Sorolla y el mercado del arte parisino: exposición individual en la galería Georges Petit», en PONS-SOROLLA, Blanca y LÓPEZ FERNÁNDEZ, María: *Sorolla en París*, Madrid, Ediciones El Viso, 2016, pp. 80-96.
- GELLNER, Ernest: *Nations and Nationalism*, New York, Cornell University Press, 2008.
- GIL SALINAS, Rafael: «Un discípulo valenciano de Vicente López en Madrid: Antonio Gómez Cros», *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 42 (1992), pp. 169-176.
- GINZBURG, Carlo: *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Península, 2009.
- GIULIANA, Virginie y MERLO-MORAT, Philippe: *Joaquín Sorolla. De la reconnaissance à la renommée internationale*, LUGAR, 2019.
- GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse: *Pintores españoles en Roma: 1850-1900*, Barcelona, Tusquets, 1987.

- GONZÁLEZ FIOL, Enrique: *Domadores del éxito: Confesiones de su vida y de su obra, transcritas y aderezadas con murmuraciones indirectas e irrespetuosas*, Madrid, Sociedad Editorial de España, 1915.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos: «Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma», *Locus amoenus*, 9 (2007-2008), pp. 319-349.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: «Más heroicos que patriotas, más patriotas que liberales: los españoles célebres de las Vidas escritas por Quintana», en DURÁN LÓPEZ, Fernando; ROMERO FERRER, Alberto y CANTOS CASENAVE, Marieta (eds.): *La patria poética: estudios sobre la literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 257-266.
- GRACIA BENEYTO, Carmen: *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987.
- GUBERN, Roman: "La obra de Vicente Blasco Ibáñez en el cine mudo", *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 3 (2014-2015), pp.81-102.
- GUTIÉRREZ LLORET, Rosa y VALERO GÓMEZ, Sergio: «Los republicanismos valencianos: Balance historiográfico y estado de la cuestión» In: *El republicanismo en el espacio ibérico contemporáneo: Recorridos y perspectivas*, Madrid, Casa de Velázquez, 2021 [en línea].

H

- HASKELL, Francis: *La historia y sus imágenes: El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- HEINICH, Nathalie: *De la visibilité. Excellence et singularité en sciences en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- HEINICH, Nathalie: *Être artiste. Les transformations du status des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.

- HEINICH, Nathalie: «La consommation de la célébrité», *L'Année sociologique*, 1 (2011), Vol. 61, pp. 103-123.
- HEINICH, Nathalie : «La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones: une approche comparative?», *Revue française de sociologie*, vol. 52, n° 2, 2011, pp. 353-372.
- HEINICH, Nathalie: *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.
- HEINICH, Nathalie: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HOBBSAWM, Eric: *The Age of Empire: 1875-1914*, London, Weidenfeld y Nicolson, 1987.
- HUTCHISON, Harold Frederick: *The poster: an illustrated history from 1860*, London, Studio Vista, 1968.

I

- IHL, Olivier: «Commemoratio» *Observatoire des politiques culturelles*, 50 (2017), p. 12-15.
- IHL, Olivier: *La fête républicaine*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.
- INGLIS, Fred: *A Short History of Celebrity*, New Jersey, Princeton University Press, 2010.
- IRIARTE LÓPEZ, Iñaki: «Sistemas autopoieticos y juegos de lenguaje», *Papers: revista de sociología*, 61 (2000), pp. 221-238.

K

- KELLEY, Donald R.: «El giro cultural en la investigación histórica», in I. OLÁBARRI y F. J CASPISTEGUI (dirs.): *La nueva historia cultural: la influencia del posestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 35-48.

- KIRKPATRICK, Susan: «Emilia Pardo Bazán: la ambigüedad de una mujer moderna», en PÉREZ LEDESMA, Manuel y BURDIEL BUENO, Isabel (coords.): *Liberales eminentes*, Madrid, Marcial Pons, 2008, pp. 369-386.

L

- LABANYI, Jo: «Doing things: emotions, affect, and materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, september-december, 11/3 (2010), pp. 223-233.

- LACOUTURE, Maryline: «Vicente Blasco Ibáñez y La araña negra (1892): producción folletinesca, literatura de propaganda y realismo» en Yvan LISSORGUES: *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 553 – 562.

- LAGUNA PLATERO, Antonio: «Vicente Blasco Ibáñez, arquetipo del periodismo radical», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 131-143.

- LAGUNA PLATERO, Antonio: «De propagandista de la política a propagador de la cultura. Vicente Blasco Ibáñez, un comunicador de éxito», *Debats*, 64-65 (1999), pp. 121-135.

- LAGUNA PLATERO, Antonio: «Evolució dels estudis d'història de la premsa al País Valencià», *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 18 (1995), pp. 109-130.

- LAGUNA PLATERO, Antonio: *El Pueblo: historia de un diario republicano, 1894-1939*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

- LAGUNA PLATERO, Antonio: *Salud, sexo y electricidad: Los inicios de la publicidad de masas*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2018.

- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Diana Artes Gráficas, 1945.

- LA PARRRA LÓPEZ, Emilio: «La transformación del anticlericalismo Español: consideraciones desde el final de dos siglos», in Jean-René AYMES y Serge SALAÛN: *Les fins de siècles en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 109-123.

- LATROCH, Djamel: «Argel en 1895, visto por el novelista Blasco Ibáñez», *Hesperia: culturas del Mediterráneo*, junio de 2015, pp. 85- 100.
- LATROCH, Djamel: «Percepción y concepción de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Argelia mediterránea», *Revista Cálamo FASPE*, 63 (2014), pp. 33-47.
- LAVAUUR, Luis: «El Baedeker y su siglo (1839-1939)», *Estudios Turísticos*, nº 26, 1970, pp. 15-53.
- LÁZARO LORENTE, Luis Miguel: *La nueva Atenas del Mediterráneo. Vicente Blasco Ibáñez, cultura y educación populares en Valencia (1890-1931)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2021, pp. 469-471.
- LEÓN ROCA, José Luis: *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1978.
- LEÓN ROCA, José Luis: «Cómo escribió Blasco Ibáñez La barraca», en BAS CARBONELL, Manuel (dir.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. Centenario de 'La barraca'*, Valencia, Centre Cultural La Beneficència, 1998, págs. 15-19.
- LEÓN ROCA, José Luis: *La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez*, Centre Cultural La Beneficència, Diputació de València, Valencia, 1998.
- LEÓN ROCA, José Luis: *Vicente Blasco Ibáñez: Anti-Restauración y Pro-República*, Valencia, Ediciones León Roca, 1979.
- LEÓN ROCA, José Luis: *Blasco Ibáñez: política i periodisme*, Valencia, Edicions 62, 1970.
- LERTXUNDI GALIANA, Mikel: «Ardor de juventud. La colonia artística española en Roma (1880-1900)», en Lucrecia ENSEÑAT BENLLIURE y Leticia AZCUE BREA (Com.): *Mariano Benlliure: el dominio de la materia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 31- 43.
- LILTI, Antoine: *Figures publiques: L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.
- LLODRÀ I NOGUERAS, Joan Miquel: *Sorolla*, Madrid, Unidad Editorial, 2006.

- LLUCH, Javier: «Los trabajos y los días de un escritor rocambolesco», en MACCIUCI, Raquel (coord.): *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*, La Plata, Ediciones del lado de acá, Colección Ámbar, Literatura, arte, medios, cultura, 2010, pp. 81-100.
- LLUCH, Javier: «Libros y edición: el libro, pedagogía y empresa», en *Blasco Ibáñez: 1867-1928*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVim), 2012, pp.
- LÓPEZ AZORÍN, María José: «Monumentos públicos, arte funerario y escultura procesional: bocetos, modelos y proyectos», en ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia y AZCUE BREA, Leticia (Com.): *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Madrid, 2013, pp. 238-281.
- LORENZO, Anselmo: *El proletariado militante: memorias de un internacional. Primer periodo de la Asociación Internacional de los trabajadores en España*, Barcelona, Biblioteca Vertice, 1923.
- LUENGO, Jordi: «Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amoral del "submundo" urbano», *Revista Dossiers Feministes*, Universitat Jaume I, 10 (2007), pp. 23- 50.
- LYNCH, Kevin: *The image of the city*, Massachusetts, Mit Press, 1960.

M

- McDERMOTT, Patricia: «¿Finis Hispaniae? Postcolonialismo, regionalismo y paniberismo: la (des)conexión Barcelona-Madrid», en *1898, entre la crisi d'identitat i la modernització*, Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona [20-24 d'abril de 1998], Vol. 1, L'Abadia de Montserrat, 2000, p. 237-245.
- MAINER, José Carlos: *La doma de la Quimera: Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Madrid, Iberoamericana, 2013.
- MAINER, José-Carlos: *La edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural* [1975], Madrid, Cátedra, 2009.

- MAINER, José-Carlos: «La historia de la literatura como historia (para una defensa e ilustración del pirronismo literario)», *Ayer*, 97 (2015), pp. 37-64.
- MAINER, José-Carlos: «La invención de la literatura española» in José-Carlos Mainer y José María Enguita Ultrilla (coords.): *Literaturas regionales en España: historia y crítica: curso organizado por la Cátedra “Benjamín Jarnés”, de la Institución Fernando el Católico, y celebrado del 19 de abril al 12 de mayo de 1993 en el Salón de Sesiones del Palacio Provincial de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1994, pp. 23-48*
- MAINER, José-Carlos: «La invención estética de las periferias», in *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, 1993, pp. 27- 33.
- MAINER, José-Carlos: «Naturalismo, regionalismo, republicanismo: el éxito de Vicente Blasco Ibáñez» en MAINER, José-Carlos (dir.): *Modernidad y nacionalismo. Historia de la literatura española*, vol. VI. Crítica, Madrid, 2010.
- MAINER, José-Carlos: «Rafael Altamira y la crítica literaria finisecular», *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”, Diputación Provincial, Caja de Ahorros Provincial, 1987, pp. 141 -162.
- MANAUT VIGLIETTI, José: *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editorial Nacional, 1964.
- MARCILHACY, David : «Du Finis Hispaniae à l’Espagne du Plus Ultra, l’hispano-américanisme comme instrument de régénération nationale, *Cahiers de civilisation espagnole*, 19 (2017), s.p., [en línea].
- MARCILHACY, David: «Las figuras de la “raza”: de la España mayor a la comunidad iberoamericana, perspectivas (post)imperiales en el imaginario español», *Historia y Política*, 35 (2016), pp. 145-174.
- MARCILHACY, David: *Une histoire culturelle de l’hispano-éméricanisme (1910-1930): L’Espagne à la reconquête d’un continent perdu*, Thèse, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2006.

- MARTÍ, Manuel: «Resistencia, crisi i reconstrucció dels republicanismes valencians durant els primers anys de la Restauració (1875-1891)», *Recerques*, 25 (1992), pp. 73-101.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio: «Un millonario de la literatura: Blasco Ibáñez, del pueblo al público», en *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2009, pp. 228-232.
- MARTÍNEZ DEL CAMPO, Luis Gonzaga: «La construcción de identidades colectivas a través de la toponimia urbana: El nomenclator callejero de Zaragoza en 1860 y 1940», en ROMERO, Carmelo y SABIO, Alberto (coords.): *Universo de micromundos. VI Congreso de Historia Local de Aragón*, 2009, pp. 203- 220.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo: *Imagen del paisaje: la generación del 98 y Ortega y Gasset*, Fórcola, 2012.
- MARTÍNEZ PLAZA, Pedro: «El mercado de pintura en Madrid durante el último tercio del siglo XIX», en Antonio HOLGUERA CABRERA, Ester PRIETO USTIO y María URIONDO LOZANO (coord.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2017, pp. 776-791.
- MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, Ana María: *Blasco Ibáñez y la Argentina*, València, Ajuntament de València, 1994; MILLÁN, Fernando: «Vicente Blasco Ibáñez en América», *Debats*, 111 (2011), pp. 6-15.
- MARTYKÁNOVÁ, Darina: «Los pueblos viriles y el yugo del caballero español. La virilidad como problema nacional en el regeneracionismo español (1890s-1910s)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39 (2017), pp. 19-37.
- MARZANO, Michela : « Du désir de la gloire à la quête de célébrité: réputation et reconnaissance », *Éditions de l'Assotio Paroles*, 18 (2016/2), pp. 57-66.
- MASCUCH, Michael: *Origins of the Individualist Self: Autobiography and Self-identity in England, 1591-1791*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

- MENÉNDEZ-ONRUBIA, Carmen: «Tres actrices para el teatro de Galdós: María Guerrero, Matilde Moreno y Margarita Xirgu», en *Benito Pérez Galdós: La verdad humana*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 125-151.
- MEYROWITZ, Joshua: “The majority cult: love and grief for media Friends” en Philippe LE GUERN: *Les cultes médiatiques: Culture fan et oeuvres cultes* [en línea]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, s. p. [en línea].
- MIGUEL GONZÁLEZ, Román Miguel: *La pasión revolucionaria: culturas políticas republicanas y movilización popular en la España del siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007.
- MILÁN GARCÍA, José Ramón: «El asociacionismo católico español en 1900: un intento de aproximación», *Hispania Sacra*, Vol. 50, 102 (1998), p. 639- 655.
- MILLÁN, Fernando: «Vicente Blasco Ibáñez en América», *Debats*, 111 (2011), pp. 6-15.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo y RODRÍGUZ MOYA, Inmaculada: *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2010.
- MINOIS, Georges: *Histoire de la célébrité: les trompettes de la renommée*, 2012.
- MOGUILLANSKI, Marina: «La figura del intermediario cultural para pensar los procesos de integración regional», VII Jornadas de Jóvenes Investigadores – Instituto de Investigación Gino Germani –Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires, 2007, s.p [en línea].
- MOLE, Tom: *Byron's romantic celebrity industrial culture and the hermeneutic of the intimacy*, UK, Palgrave Macmillan, 2007.
- MOLE, Tom: *Romanticism and celebrity culture 1750-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- MONTOLIU, Violeta: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

- MONTOLIU, Violeta: «Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: Un proyecto para Valencia», *Saitabi*, 45 (1995), pp. 289- 341.
- MONTERO GARCÍA, Feliciano: «El eco de Rerum novarum en España. La primera recepción», en *Rerum Novarum. Escriture, contenu et reception d'une encyclique, Actes du colloque international organise' par l'École française de Rome et le Greco no. 2 du CNRS (Rome, 18-20 avril 1991)*, Roma, École Française de Rome, 1997, pp. 419- 442.
- MORALES MUÑOZ, Manuel: *Civilismo y urbanidad en la catequística del siglo XIX en : Famille et éducation en Espagne et en Amérique Latine* , Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2002 [en línea].
- MORALES MUÑOZ, Manuel: *El republicanismo malagueño en el siglo XIX. Propaganda electoral, prácticas políticas y formas de sociabilidad*, Málaga, Asukaría Mediterránea, 1999.
- MORENTE MARTÍN, Néstor: *Dubón: un artista republicà (1909-1952)*, València, Museu de la Il·lustració i la Modernitat, 2019.
- MORENTE I MARTÍN, Néstor: *El art déco en la imagen alegórica de la II República española en Valencia: Vicente Alfaro promotor de las artes*, tesis doctoral, Universitat de València, 2016.
- MOSCOSO, Javier: «De la Historia de las Emociones a la Historia de la Experiencia. Los dibujos y notas de un marino español durante la Guerra Civil», in Luisa Elena DELGADO, Pura FERNÁNDEZ y Jo LABANYI (eds.): *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 215 - 234.
- MOSCOSO SARABIA, Javier: «La historia de las emociones, ¿de qué es historia?», *Vínculos de Historia*, 4 (2015), p. 15-27.
- MOSSE, George: *La imagen del hombre: la creación de la moderna masculinidad*, Madrid, Talasa, 2001.

- MULLER, Priscila E.: «Sorolla y Zuloaga: luz y sombra del drama moderno de España», en *Sorolla y Zuloaga: dos visiones para un cambio de siglo*, Fundación Mapfre, Madrid, 1998, pp. 25-64.

- MUÑOZ, Abelardo: *Joaquín Sorolla, viajero a la luz*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1998.

N

- NAGEL, Joan: «Masculinity and Nationalism: Gender and Sexuality in the Making of Nations», *Ethnic and Racial Studies*, 21 (1998), pp. 242-269.

- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*, Madrid, Síntesis, 2017.

- NAVARRO MARTÍNEZ, Francisco: «Luis Alfonso y José Yxart: el florete y la espada», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 9 (2006), pp. 149- 162.

- NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio: «Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931), en PÉREZ HERRERO, Pedro y TABANERA, Nuria (coords.). *España / América Latina: un siglo de políticas culturales*, Madrid, AIETI-Síntesis-OETI, 1993, pp. 15-48.

- NORA, Pierre: *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: «Presentación», *Ayer*, 64 (2006), pp. 11-17.

- NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael: *El peso del pesimismo: del 98 al desencanto*, Madrid, Marcial Pons, 2010.

- NUSSBAUM, Felicity: *Rival Queens: Actresses, Performance and the Eighteenth-Century British Theater*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.

O

- OCEJO DURAND, Nel: «Estudio del grupo escultórico de Viriato de Eduardo Barrón González en Zamora», *Studia Zamorensia*, 6 (2002), pp. 229-254.

- OLIVA, Mercé; PÉREZ-LATORRE, Óliver y BESALÚ, Reinald: «Celebrificación del candidato. Cultura de la fama, marketing electoral y construcción de la imagen pública del político», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 2015, Vol. 191, pp. 1- 14.

- OLSEN, Donald J.: *The City as a Work of Art: London, Paris, Viena, New Haven*, Yale University Press, 1986.

- ORTEGA, Marie Linda: «Imaginar la lectura versus leer las imágenes», *Ayer*, 58 (2005), pp. 87-111.

P

- PACHECO, Marcelo: *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2000.

- PALENQUE, Marta: «La coronación de Manuel José Quintana (1885)», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 744 (2008), pp. 26-29.

- PAN-MONTOJO, Juan: *Más se perdió en Cuba: España, 1898 y la crisis fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1898.

- DE PANTORBA, Bernardino: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ediciones Alcor, 1948.

- DE PANTORBA, Bernardino: *I Centenario del nacimiento de Sorolla 1863-1963*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1963.

- DE PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Editorial Mayfe, 1953.

- PAREDES MÉNDEZ, Francisca: «Madrid Cómic 1895-1898: Visiones de masculinidad y decadencia de un Imperio», *Anales de la literatura española contemporánea*, 4 (2016), pp. 1109-1127.

- PASAMAR ALZURIA, Gonzalo Vicente: «Los historiadores y el “uso público de la historia”: viejo problema y desafío reciente», *Ayer*, 49 (2003), pp. 221-248.

- PEIRÓ, Ignacio: *En los altares de la patria: La construcción de la cultura nacional española*, Madrid, Akal, 2017.

- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: «Paisaje con figuras de la tierra aragonesa: hombres célebres, varones ilustres y héroes de un antiguo país», *Archivo de Filología Aragonesa*, 69 (2013), pp. 69-94.
- PENA, Carmen: «Introducción», en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, pp. 18- 25.
- FREIXA SERRA, Mireia y PENA LÓPEZ, Carmen: «El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida, 1992, pp. 371-383.
- PENA, Carmen (ed.): *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983.
- PÉREZ BUENO, Luis: *Artistas levantinos*, Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería, 1899.
- PÉREZ I MORAGÓN, Francesc: «Blasquismo y anticlericalismo», *Blasco Ibáñez: 1867-1928*, vol. II, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVim), 2012, pp. 11-15.
- PÉREZ I MORAGÓN, Francesc (ed.): Juli Just Gimeno: *Blasco Ibáñez i València*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990.
- PÉREZ ROJAS, Javier: *Arte y propaganda: Carteles de la Universitat de València*, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, 2002.
- PÉREZ VEJO, Tomás: *España imaginada: historia de la invención de una nación*, Galaxia Gutenberg, 2015.
- PÉREZ VEJO, Tomás: «Géneros, mercado artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX», *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 24 (2012), pp. 25- 48.
- PÉREZ VEJO, Tomás: «La representación de España en la pintura de historia decimonónica», en MORALES MOYA, Antonio; FUSI, Juan Pablo y BLLAS GUERRERO, Andrés (dirs.): *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013, pp. 479 - 492.

- PÉREZ VEJO, Tomás: *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense de Madrid, 1996.

- PEYROU TUBERT, Florencia: *Tribunos del pueblo: demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.

- PIGNÉ, Christine: «Colère et amour obsessionnel dans La Franciade de Ronsard», *Seizième siècle*, 6 (2010), pp. 185-199.

- PIQUERAS ARENAS, José Antonio: «Republicanism, política y clases en la Restauración», en Manuel CHUST (ed.) *De la cuestión señorial a la cuestión social: Homenaje al profesor Enric Sebastià*, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2002, pp. 267- 282.

- PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla: vida y obra*, s. I, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

- PONS-SOROLLA, Blanca: «Sorolla y París», en PONS-SOROLLA, Blanca y LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (eds.): *Sorolla en París*, Madrid, Ediciones El Viso, Museo Sorolla, 2016.

- PONS-SOROLLA, Blanca ; ROGLÁN, Mark A. (eds.) : *Sorolla in America: Friends and Patrons*, Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University ; New York, Center for Spain in America ; Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2015.

Q

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

R

- RAMÓN ROS, Jorge: *València en la Restauración: reformas y percepciones sociales del espacio urbano (1875-1910)*, tesis doctoral, Universitat de València, 2020.

- RAMOS GONZÁLEZ DEL RIVERO, Pablo: «La araña negra de Vicente Blasco Ibáñez: historia novelada del republicanismo español decimonónico» en CASAS

SÁNCHEZ, J.L y DURÁN ALCALÁ, F. (coords.), *Los exilios en España (Siglos XIX y XX)*, vol. II, Comunicaciones, III Congreso sobre el Republicanismo, Priego de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá Zamora y Torres, 2005, pp. 47 – 67.

- RAYNOLDS, Joshua: *The creation of celebrity*, New York, Tate Publishing, 2005.

- REIG, Ramiro: *Blasco Ibáñez*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

- REIG, Ramiro: «El republicanismo popular», *Ayer*, 2000, pp. 83 – 102.

- REIG, Ramiro: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1982.

- REYERO, Carlos: «“El pasado (no) es un país extranjero” Monarquía Ilustrada: La personificación de Barcelona y la Monarquía Ilustrada, *ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern*, 3 (2015), pp. 89-97.

- REYERO, Carlos: «El triunfo de la escultura española en la Exposición Universal de París de 1900», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 91 (2003), pp. 297-312.

- REYERO, Carlos: *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.

- REYERO, Carlos: *La imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

- REYERO, Carlos: *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.

- REYERO, Carlos: *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

- REYERO, Carlos: «Monumentos españoles en caricatura, 1860-1920», *El Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 589-602.

- REYERO HERMOSILLA, Carlos: «Parecer masculino», *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, 219 (2006), pp. 30-43.

- RICCI, Evelyne y LE VAGUERESSE, Emmanuel: «Joaquín Sorolla et Ignacio Zuloaga: le clair-obscur d'une Espagne fin de siècle ?» en AYMES, Jean-René y SALAÛN, Serge : *Les fin de siècles en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.
- ROCA VERNET, Jordi : «Fiestas cívicas en la Revolución Liberal: entusiasmo y popularidad del régimen», *Historia Social*, 86 (2016), pp. 71-90.
- ROCA VERNET, Jordi: «Los nacionalismos banales en la Revolución Liberal a través de las fiestas cívicas», en ARCHILÉS, Ferran y QUIROGA, Alejandro (eds.): *Ondear la nación. Nacionalismo banal en España*, Granada, Comares, 2018, pp. 43-72.
- ROCA VERNET, Jordi: «Representar y celebrar el proceso de construcción nacional», en GABRIEL, Pere; POMÉS, Jordi.; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *España "Res Publica". Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Editorial Comares, 2013, pp. 3-9.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago: *El pintor Francisco Domingo Marqués: resumen de su vida y significación de su obra*, Valencia, Círculo de Bellas Artes, 1950, p. ¿?;
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ, Carolina y VENTURA HERRANZ, Daniel: «De exilios y emociones», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 36, 2014, pp. 113- 138.
- RODRÍGUEZ-MORANTA, Inmaculada: «La República de las Letras (1905): entre el regeneracionismo y el republicanismo militante. Correspondencia inédita con Galdós», *Anales*, 26 (2014), pp. 393-420.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: *El desastre en sus textos: la crisis del 98 vista por los escritores coetáneos*, Madrid, Akal, 1999.
- ROIG CONDOMINA, Vicente: «El Ateneo Científico, literario y artístico de Valencia y su aportación a las artes en el último cuarto del siglo XIX», *Ars Longa*, 6 (1995), pp. 107-114.
- ROIG CONDOMINA, Vicente y SEMPERE VILAPLANA, Luisa: «Los escaparates comerciales como medio de exposición de los artistas valencianos del siglo XIX: el ejemplo de las exposiciones colectivas», *Saitabi*, 51-52 (2001-2002), pp. 597-611.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores: «Introducción», in Dolores ROMERO LÓPEZ: *Naciones literarias*, Barcelona, Anthropos, 2006.

- ROSENWEIN, Barbara: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Nueva York, Cornell University Press, 2006.
- RUBIO CREMADES, Enrique: «Los inicios literarios de Vicente Blasco Ibáñez: Fantasías. Leyendas y tradiciones», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 2 (2013), pp. 57- 69.
- RUBIO POBES, Coro: «Centinelas de la patria. Regionalismo vasco y nacionalización española en el siglo XIX», *Historia Contemporánea*, 53 (2016), pp. 393- 425.
- RUBIO POBES, Coro: *La identidad vasca en el siglo XIX: discursos y agentes sociales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- RUBIO POBES, Coro: «Los indómitos montañeses del Norte y la Suiza española. Estereotipo vasco y paisaje en las guías de viaje del siglo XIX», *Historia Social*, 94 (2019), pp. 23-46.
- RUIZ LASALA, Inocencio: *Blasco Ibáñez redivivo: (Radiografía de un español universal)*, Zaragoza, Editorial Española de Artes Gráficas, 1979.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (coord.): *El Parnaso versificado: La construcción de la República de los Poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2010.
- RUIZ PÉREZ, Pedro: «Lope en viaje al Parnaso. Otro ‘Laurel de Apolo’ en la epístola ‘A Juan de Luna’», *Atlanta*, Vol. 8, 2 (2020), pp. 161-178.
- RUIZ RODRIGO, Cándido: «El catolicismo social en Valencia y la regeneración del pueblo: una cuestión pedagógica ineludible», en *Reforma social o revolución: el catolicismo social en Valencia (1891-1936)*, Valencia, Archivo de la Catedral de Valencia, 2021, pp. 123-152.
- RUIZ TORRES, Pedro: «La extraña dualidad de los atardeceres: experiencia del tiempo y testimonio de la época en *La montaña mágica*», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 58 (2019), pp. 114-135.
- RUIZ TORRES, Pedro: «La memoria del pasado histórico reciente en la cultura contemporánea», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50 (2020), pp. 269-274.

- RUSCADELLA I GALLART, Sebastià: *Sorolla en Santa Cristina. Historia del cuadro Cataluña de la Hispanic Society of America de Nueva York*, Lloret de Mar, Obrería de Santa Cristina, 1993.

S

- SAÏD, Edward: *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993.

- SAÏD, Edward: *Orientalism*, Barcelona, New York, Pantheon Books, 1978.

- SALES DASÍ, Emilio: *Blasco Ibáñez en Norteamérica*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2019.

- SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio: «Los proyectos de constitución del republicanismo federal para las regiones españolas (1882-1888). Una visión de conjunto», en CABALLERO, J.A; DELGADO, J.M y VIGUERA, Raquel (eds.): *El lenguaje político y retórico de las constituciones españolas. Proyectos ideológicos e impacto mediático en el siglo XIX*: Oviedo, In-Itère – Fundación Sagasta, 2015, pp. 201-221.

- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: «Del pueblo heroico al pueblo resistente. La Guerra de la Independencia en la literatura (1808-1939)» en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 159-190.

- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: «La coronación de José Zorrilla en 1889. Política, negocio y espectáculo en la España de la Restauración», *Mélanges de la casa de Velázquez*, 41-2 (2011), pp. 185-203.

- SÁNCHEZ, Raquel y GUILLÉN BERRENDERO, José Antonio (coords.): *La cultura de la espada: De honor, duelos y otros lances*, Madrid, Dykinson, 2019.

- SÁNCHEZ SANBLÁS, María Victoria: «Vicente Blasco Ibáñez y el hispanoamericanismo: Conferencias en Buenos Aires 1909», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 2, 2013, pp. 139-150.

- SANCHIS, J. E: «Las controversias de la generación», en VV. AA: *La generación valenciana del 98: Blasco Ibáñez*, Azorín, Valencia, 1999, pp. 88-98.

- DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSORIO, Florencio: «Acerca de la relación entre el banquero Pedro Gil Moreno de Mora y el pintor Joaquín Sorolla Bastida», en Facundo TOMÁS, Felipe GARÍN, Isabel JUSTO y Sofía BARRÓN (Eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla: I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007, pp. 47- 49.
- DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio y CATALÀ I GONGUES, Miquel-Àngel: «Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, dos artistas valencianos de dimensión universal», en *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: centenario de un homenaje*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, 18- 43.
- SCHAPIRA, Nicolas : «Sociabilité, amitié et espace littéraire: Les lettres de Jean-Louis Guez de Balzac à Valentin Conrat», *Hypothèses*, 11 (1998), pp. 141-147.
- SCHELER, Max : *Le saint, le génie, le héros*, Friburg, Librairie de l'Université, 1944.
- SCHICKELL, Richard: *Intimate strangers. The culture of celebrity*, New York, Doubleday, 1985.
- SCHUH, Julien y MARANGONI, Alessandra (dirs.): *Écrivains et artistes en revue. Circulation des idées et des images dans la presse périodique entre France et Italie (1880-1940)*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2022.
- SCHUH, Julien : «L'écho de la gloire, du Panthéon au journal», *Le Magasin du XIXe siècle*, Dossier : La Machine à gloire, Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), 7 (2017), pp. 118-125.
- SEBASTIÀ, Enric: *València en les novel·les de Blasco Ibáñez: proletariat i burgesia*, València, L'Estel, 1966.
- SEPÚLVEDA, Isidro: *El sueño de la madre patria: hispanoamericanismo y nacionalismo*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- SERNA, Justo y PONS, Anaclot: *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, 2013.
- SERNA, Justo y PONS, Anaclot: «Menocchio y yo. Carlo Ginzburg y el relato de la identidad», en DAVIS, Colin J. y BURDIEL, Isabel (eds.): *El otro, el mismo: Biografía*

y *autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2005, pp. 73-88.

- SERRANO, Carlos: *El turno del pueblo: crisis nacional, movimientos populares y populismo en España (1890-1910)*, Barcelona, Península, 2000.

- SERRANO, Carlos y SALAÜN, Serge (eds.): *1900 en Espagne (essai d'histoire culturelle)*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988.

- SERRANO, Carlos: «Naissance d'un populisme: V. Blasco Ibáñez politique (1895-1898)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (1984), pp. 313 – 338.

- SILVA SUÁREZ, Manuel: «Presentación. Sobre la institucionalización profesional y académica de las carreras técnicas civiles» en SILVA SUÁREZ, Manuel (coord.): *Técnica e ingeniería en España*, Vol. 5, *El ochocientos: profesiones e instituciones civiles*, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 7-79.

- SMITH, Paul: «Blasco Ibáñez, Mexico and the Mexican Revolution», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, Valencia: Ayuntamiento de València, 2013, pp. 175-195.

- SMITH, Paul: «Blasco Ibáñez, Hollywood y los años de bonanza (1920-1926)», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 3 (2014-2015), pp. 21-35.

- SMITH, Paul (ed.): *Contra la Restauración. Periodismo Político, 1895-1904*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978.

- SOMMERVILLE, C. John: *The News Revolution in England: Cultural Dynamics of Daily Information*, Oxford: Oxford University Press, 1996.

- *Sorolla: spanish master of light*, London, National gallery company, 2019.

- STARCK, Kathleen; SAUER, Brigit (eds.): *A Man's World? Political Masculinities in Literature and Culture*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publisher, 2014.

- SUÁREZ CORTINA, Manuel: «El republicanismo como cultura política. La búsqueda de una identidad», en PÉREZ LEDESMA, Manuel y SIERRA, María (eds.): *Culturas políticas: teoría e historia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010.

T

- TALLY, Robert T.: *Geocritical explorations: space, place and mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave MacMillan, 2011.
- THIESSE, Anne Marie: «Comunitats imaginades i literatures», *Debats*, 132 (2018), pp. 119-124, esp. p. 121-122.
- THIESSE, Anne Marie: *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019.
- TOLOSA IGUALADA, Miguel: «El décalage connotativo: ¿clave del éxito de la traducción de “La barraca” de Blasco Ibáñez al francés?», en NAVARRO DOMÍNGUEZ, Fernando; MOGORRÓN HUERTA, Pedro y MASSEAU, Paola (eds.): *Escritores valencianos del siglo XX en sus traducciones*, Alicante, Agua Clara, 2011, pp.75-89.
- TOMÁS, Facundo; GARÍN, Felipe; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (Eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla: I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007.
- TOMÁS, Facundo (ed.): «Introducción», en BLASCO IBÁÑAEZ, Vicente: *La maja desnuda*, Edición de Facundo Tomás, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 9- 162.
- TOMÁS, Facundo y GARÍN, Felipe: «Joaquín Sorolla y la generación del 98: el debate después de la modernidad», en *Sorolla y la Hispanic Society*. [Cat. exp.], Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1998.
- TOMÁS, Facundo: *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- TOMÁS, Facundo: «Las relaciones entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1 (2012), pp. 19-41.
- DE TOMÁS, Carlos: *Lázaro López (1856-1903)*, Salamanca, Editorial Amarante, 2013.
- TORIBIO MARÍN, Carmen y SPALLA POVEDA, Javier: «Mucho más que instalaciones de cultivo. Otros usos de los viveros municipales», en TORIBIO MARÍN,

Carmen y FERNÁNDEZ FONTANET, Rosa: *Cultivares: un recorrido de 200 años por los viveros municipales de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2019, pp. 63-73.

- TORMO FAYOS, Enrique: «El debate entre la España blanca y la España negra. Blasco Ibáñez y las artes», in *En el país del Arte. 1º Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez: Literatura y arte en el entresiglos hispánico* [Celebrado en la Academia de España en Roma, 3 y 4 de diciembre de 1998], Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000, pp. 201-214.

- TORRES DELGADO, Gemma: «Emociones viriles y la experiencia de la nación imperial en las guerras del Rif (1909–1927)», *Studi Historica. Historia Contemporánea*, 38 (2020), pp. 99-127.

- TRAPIELLO, Andrés: *Los nietos del Cid*, Barcelona, Planeta, 1997.

- TRAVERSO, Enzo: *Le passé: modes d'emploi, Histoire, mémoire, politique*, La Fabrique Éditions, Paris, 2005.

-TRIBOULET, Jean-Pierre: «À la charge! La caricature et les arts», *Hegel*, 3 (2021/3), p. 318-323.

- TUAN, Yi Fu: *Space and place. The Perspective of Experience*, London, Arnold, 1977.

-TUERO-O'DONNELL, Pilar: *Mariano Benlliure o recuerdos de una familia O'Donnell – Tuero – Benlliure*, Barcelona, Gráficas El Tinell, 1962.

- TUSELL, Javier: «Joaquín Sorolla en els ambients polítics i culturals del seu temps», *Sorolla i la Hispanic Society: Una visió de l'Espanya d'entresigles*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, pp. 19-31.

- TYLLARD, Stella: «Celebrity in Eighteenth-Century London» *History Today*, 55 (2005), pp. 20-27.

- TYLLARD, Stella: «“Paths of Glory”: Fame and the Public in Eighteenth Century London» en REYNOLDS, Joshua: *The Creation of celebrity*, London, Tate Publishing, 2005, pp. 61-69.

U

-URZAINQUI, Inmaculada: «El Parnaso español en la historia literaria del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, vol. 109, 2 (2007), pp. 643-684.

- UTRERA, Federico: *¡Diputado Blasco Ibáñez! Memorias parlamentarias*, Madrid, HMR Hijos de Muley-Rubio, 1998.

V

- VALERO JUAN, Eva María: «Rafael Altamira en los albores del hispanoamericanismo español contemporáneo: encuentros y polémicas», *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert"*, 59 (2012), pp. 132-145.

- VALVERDE CONTRERAS, Beatriz: «La imagen del Imperio Hispánico en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y las Exposiciones Históricas de Madrid de 1892», *Revista de Historiografía*, 15 (2011), pp. 160-170.

- VARELA, Javier: «Crisis de la conciencia nacional en torno al 98», en DE BLAS GUERRERO, Andrés; MORALES MOYA, Antonio y FUSI, Juan Pablo (dirs.): *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013, 543- 562.

-VARELA, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015.

- VARELA, Javier: «El mito de Castilla en la generación del 98», *Claves de razón práctica*, 70 (1997), pp. 10- 16.

- VÁZQUEZ GUTIÉRREZ, Juan Pablo: «Poder simbólico, illusio y afectividad en la sociología de Pierre Bourdieu», *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 29 (2022), s. p [en línea].

- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando: *La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910*, Valencia, Imprenta Nácher, 2003.

- VICKERS, Peter: «Blasco Ibáñez ante el Regeneracionismo y la Generación del 98», en OLEZA, Joan y LLUCH, Javier (eds.): *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998: La vuelta al siglo de un novelista*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998, Valencia, Biblioteca Valenciana, Vol. I, 2000, pp. 315-316.

- VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977.
- VIDAL CORELLA, Vicente: *Valencia antigua y pintoresca*, Valencia, Círculo de Bellas Artes Valencia, 1971.
- VIERA DE MIGUEL, Manuel: *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX: exotismo y modernidad*, Madrid, Cátedra, 2020
- VIERA DE MIGUEL, Manuel: «Estereotipos nacionales e imágenes del poder en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: “honra y orgullo de la patria española”», *Anales de historia del arte*, 1 (2013), pp. 19-35.
- VILANOVA RIBAS, Mercedes y MORENO JULIÀ, Xavier: *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Centro de Investigación y Documentación Educativa, 1992.
- VILLASUSO FERNÁNDEZ, Lucía. M: «Arcos de triunfo efímeros erigidos en la ciudad de A Coruña para los monarcas que la visitaron en la segunda mitad del siglo XIX», *Espacio, tiempo y forma*, 20-21 (2007-2008), pp. 267-284.
- VILLASUSO FERNÁNDEZ, Lucía. M: *Arquitectura efímera de carácter conmemorativo, lúdico, comercial levantada durante la época contemporánea (1808-1936)*, tesis doctoral, UNED, 2010.
- VIVANCOS COMES, Sofía y BONET GAMBORINO, José Luis: «Relación de Joaquín Sorolla y Bastida y las Escuelas de Artesanos», *Archivo de Arte Valenciano*, 94 (2013), pp. 169-173.
- VIRNO, Cinzia: «Disegni di Cesare Pascarella nel Museo del Folklore», *Bolletino dei Musei comunali di Roma*, Associazione Amici dei Musei di Roma, 4 (1990), pp. 103-113.

W

- WAHRMAN, Dror: *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- WELSH, Alexander: *What is Honor? A Question of Moral Imperatives*, London, Yale University Press, 2008.

-WOOLF, Daniel: «News, history and the construction of the present in early modern England», en ALCORN BARON, Sabrina y DOOLEY, Brendan: *The Politics of Information in Early Modern Europe*, London, Routledge, 2001, pp. 80. 118.

Z

- ZARAGOZA, Juan Manuel y MOSCOSO, Javier: «Presentación: Comunidades emocionales y cambio social», *Revista de Estudios Sociales*, 62 (2017), pp. 2-9.

- ZIETHEN, Antje: «Littérature et l'espace», *Arborescences : revue d'études françaises*, 3 (2013), s. p [en línea].