



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE  
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola



**SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE**

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo  
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

# SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

## In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional  
de Escultura Religiosa  
«La luz de Dios y su imagen»  
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



### **Organización**

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent  
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent  
Excmo. Gobierno Provincial  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert  
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

### **Comité organizador**

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo  
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general  
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general  
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico  
D<sup>a</sup> Loreto Mallol Sala, vocal  
D. José Miguel Payá Poveda, vocal  
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

### **Adhesiones institucionales**

Universidad de Alicante  
Universidad Miguel Hernández  
Universidad de Sevilla  
Universidad del País Vasco  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad de Bergen (Holanda)  
Universidade Católica Portuguesa  
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Comité Español de Historia del Arte  
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

**Alejandro Cañestro Donoso**  
Doctor en Historia del Arte  
Coordinador de la edición

## Evaluadores

- D<sup>a</sup> María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.  
Dra. D<sup>a</sup> Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.  
D. Jorge Belmonte Bas.  
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.  
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.  
Dra. D<sup>a</sup> María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.  
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.  
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.  
Dra. D<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.  
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.  
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.  
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.  
D<sup>a</sup> Cristina Gómez López.  
Dra. D<sup>a</sup> Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.  
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.  
Dra. D<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.  
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.  
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.  
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.  
D. Víctor Manuel López Arenas.  
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.  
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.  
Dra. D<sup>a</sup> Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.  
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.  
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.  
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.  
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.  
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).  
D<sup>a</sup> Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.  
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.  
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.  
Dr. D<sup>a</sup> Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.  
D. Miguel Ángel Sánchez López.  
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.  
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.  
D. Pablo Torres Luis.  
D<sup>a</sup> Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.  
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Santiago Varela Botella.  
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.  
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.  
D. Valeriano Venneri.  
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
<b>Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa</b>	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo . . . . .	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina . . . . .	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina . . . . .	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal . . . . .	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria . . . . .	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa . . . . .	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz . . . . .	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento . . . . .	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX . . . . .	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

## Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante . . . . .	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell . . . . .	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea . . . . .	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia . . . . .	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra . . . . .	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 . . . . .	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) . . . . .	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante . . . . .	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

## Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. . . . .	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza . . . . .	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla . . . . .	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada . . . . .	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco . . . . .	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época . . . . .	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo . . . . .	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte . . . . .	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII . . . . .	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista . . . . .	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián . . . . .	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. . . . .	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra. . . . .	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española . . . . .	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial . . . . .	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? . . . . .	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española . . . . .	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) . . . . .	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). . . . .	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” . . . . .	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno . . . . .	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

#### **Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa**

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza . . . . .	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón . . . . .	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia . . . . .	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

## EL ALTAR DEL SAGRADO CORAZÓN DE LA IGLESIA DE SAN IGNACIO EN SAN SEBASTIÁN

Lucrecia Enseñat Benlliure  
Fundación Mariano Benlliure  
fundacionmarianobenlliure@gmail.com

Mariano Benlliure abrió las puertas de su estudio a principios de 1914 para mostrar sus obras más recientes, tal como daba cuenta el diario *La Época*: “En estos días está siendo muy visitado el estudio de Mariano Benlliure, por sus amigos y admiradores, con objeto de ver los últimos trabajos del artista, de algunos de los cuales publicó bellísimas reproducciones, en uno de sus últimos números, la notable revista *La Esfera*”<sup>1</sup>.

En ese reportaje ampliamente ilustrado de *La Esfera*<sup>2</sup> figuraban, sin especificarlo, tres de las fotografías correspondientes a sendas partes del conjunto del altar del Sagrado Corazón de Jesús destinado a la Iglesia de San Ignacio de San Sebastián. La primera de ellas era un simpático busto de una niña en escayola que ocupaba la totalidad de la portada; en la segunda y a toda página también, *Benlliure trabajando en su estudio sobre una obra en mármol*, se veía al escultor en su estudio, cincel y martillo en mano, tallando un gran relieve de mármol del que empezaban a asomar dos querubines; y la tercera titulada *Detalle de un friso para una iglesia*, en escayola, que ornamentaban una sucesión de bustos de angelotes. Estas tres imágenes son el primer testimonio documental encontrado<sup>3</sup> del encargo del *Altar del Sagrado*

---

1. “En el estudio de Benlliure”. (17 de febrero de 1914). *La Época*, p. 2.

2. “Una visita a Mariano Benlliure”. (7 de febrero de 1914). *La Esfera*, pp. 7-13.

3. Se ha consultado la documentación procedente del archivo del duque de Mandas entre los años 1913-1914, conservada en el Archivo de la Diputación Foral de Gipuzkoa y en el Museo de San Telmo, el epistolario del escultor referente a ese periodo, la biografía RILOVA, C. (2008). *Vida del duque de Mandas (1832-1917)*. San Sebastián, Fundación Kutxa, y la prensa de la época. Agradezco a Mikel Lertxundi Galiana su indispensable ayuda en esta labor de investigación, y a Gerardo Rifón su esfuerzo en intentar localizar los Libros de Actas de San Ignacio, que hasta hace muy poco se encontraban aún en la iglesia.

*Corazón* para la iglesia de San Ignacio de Loyola de San Sebastián, y son importantes para determinar su cronología. [Fig. 1]

Benlliure viajó a San Sebastián en la segunda semana de agosto de 1914, y desde allí escribió a Natalio Rivas diciéndole “no se el tiempo que permaneceré aquí, depende del que tarde en colocar el altar de los duques de Mandas y que me lo paguen”<sup>4</sup>. Entretanto, el 13 de agosto falleció la duquesa de Mandas, Cristina Brunetti, que según el diario *El Pueblo Vasco* había sido la promotora de la construcción del altar: “En la iglesia de San Ignacio, de esta capital, quedará en breve abierto al culto un altar que, por encargo de la Excma. señora duquesa de Mandas –egregia dama fallecida, por desgracia, recientemente– ha modelado el genial escultor Mariano Benlliure”, y después de describir las diferentes partes del altar, insistía “¡Lástima grande que la duquesa de Mandas, la virtuosa dama a quien adornaron cualidades excepcionales, no haya podido ver terminada la obra que con tanto amor soñó en los últimos años de su vida!. La capilla del Sagrado Corazón que ella tuvo el acierto de encargar a Benlliure, podrá ser mañana un sepulcro digno de guardar los restos de la que fue en vida modelo de cristianas virtudes”<sup>5</sup>. Varios meses después recogía la prensa nacional la noticia de la nueva obra terminada de Benlliure, que atribuía el encargo a “los piadosos duques de Mandas”<sup>6</sup>. Esto nos lleva a pensar que la duquesa debió ser la inspiradora de la construcción del altar<sup>7</sup>, y el duque quien se hizo cargo de la gestión y de las costas del proyecto, como también lo haría de su mausoleo emplazado muy próximo al altar y de la construcción del campanario, aunque ambas obras se concluyeron con posterioridad a su muerte, en diciembre de 1917, acaecida tres años después que la de su mujer.

Fermín Lasala y Collado (1832-1917)<sup>8</sup> procedía de una acaudalada e influyente familia. Era abogado de carrera, culto, vasco parlante y estudioso de la lengua y la cultura vascas. De ideas conservadoras, fue impulsor de la restauración de la monarquía, diputado en Cortes, senador vitalicio, ministro de Fomento con Cánovas, embajador en París y en Londres, además de miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas. Contrajo matrimonio en 1859 con la aristócrata de origen italiano Cristina Brunetti y Gayoso de los Cobos (1831-1914), XIII duquesa de Mandas y Villanueva, título que heredó en 1884, tras su rehabilitación por el rey Alfonso XII [Fig. 2]. Mujer ilustrada, socia fundadora en 1871 de la Real Sociedad Española de Historia Natural, dama de la reina María Cistina desde 1880, era muy

4. Carta de Mariano Benlliure a Natalio Rivas Santiago, San Sebastián, 11 de agosto de 1914, Archivo de la Fundación Mariano Benlliure, Madrid [en adelante A.F.M.B.], CD/2460.

5. *El Pueblo Vasco*, 17/08/1914, 3.

6. “La obra de Benlliure en 1914”. (29 de enero de 1915). *La Época*, 3. QUEVEDO, C. (1947). p. 295, transcribe literalmente la primera parte del artículo sin citar la fuente, y aún así data erróneamente el conjunto en 1913, error que reproduce MONTOLIU, V. (1996). p. 364, nº 272. También VIDAL CORELLA, V. (1977). p. 268 atribuye el encargo a ambos duques de Mandas.

7. “Muerte de la duquesa de Mandas”. (14 de agosto de 1914). *La Época*, 2. La grave enfermedad que la aquejaba desde hacía tiempo, le había llevado a hacer una vida de retiro en su finca *Cristina Enea* en San Sebastián, y a prescindir de su pasada vida social en Madrid.

8. <http://dbe.rah.es/biografias/11760/fermin-lasala-y-collado>

estimada tanto entre la alta sociedad madrileña como en las capitales de Francia e Inglaterra por sus virtudes, distinción y amabilidad. No tuvieron descendencia y a su muerte, el duque de Mandas, legó todo su patrimonio a la provincia de Guipúzcoa, incluida la finca donostiarra *Cristina Enea*, dejando instrucciones precisas para su administración.

La Iglesia de San Ignacio<sup>9</sup>, para la que Benlliure proyectó el altar, era obra del arquitecto José Goicoa (San Sebastián, 1844-1911)<sup>10</sup>, autor de destacados edificios en la capital guipuzcoana como el *Palacio de la Diputación*, el *de Miramar*, el antiguo *Mercado de San Martín* o los *Obeliscos del puente de María Cristina*. Además, como arquitecto municipal, fue responsable del trazado de varios de los ensanches de la ciudad, entre ellos el de Amara y la urbanización del Barrio de Gros, para el que proyectó la iglesia de San Ignacio en un terreno cedido gratuitamente por Águeda Gros, que junto a su marido Juan de Iribas y Gorozpe aportaron una importante cantidad para su construcción, al tiempo que su hermano Tomás Gros donó la piedra necesaria. De estilo neogótico, se inauguró en 1897, aunque la torre no se pudo terminar hasta 1928 gracias al legado destinado para ello del duque de Mandas. Se trata de una iglesia de tres naves, la central de diez metros de anchura, doble que las laterales, en la que el altar del Sagrado Corazón debía encabezar la nave del Evangelio.

Si, como se publicaba en *La Esfera*, a principios de 1914 Benlliure ya tenía vaciados una parte de los modelos en escayola de diferentes partes del altar, y le habían sacado de puntos otra en mármol que estaba empezando a tallar, debió recibir el cometido de los duques de Mandas al menos un año antes, es decir a finales de 1912 o principios de 1913, visto que la acumulación de encargos le obligaba a trabajar siempre en varios proyectos a la vez y su ejecución requería más tiempo [Fig. 3]. En esas fechas, su habitual y desbordante actividad, abarcaba desde monumentos públicos –*al general San Martín* para la ciudad de Lima– y funerarios como los panteones *de los duques de Denia* y *de la vizcondesa de Termens* o el *Mausoleo de Canalejas*, hasta pequeños y exquisitos objetos como el *Hacha para la botadura del acorazado Alfonso XIII* y el *Sello conmemorativo* de dicho acto, pasando por los retratos en forma de busto de diversos personajes de la sociedad y la aristocracia madrileña y de algunos de los más altos representantes del gobierno, entre los que cabría destacar los del *duque de Veragua*, de *Segismundo Moret* y *José Canalejas* en bronce, y en mármol los de varios familiares de Fernando Jardón Perissé, cónsul de la República Argentina en Madrid. También se encontraba inmerso en la decoración cerámica de las fachadas de su nueva casa-estudio madrileña que, como veremos y al igual que otras de las obras mencionadas, marcarán de diferente forma la génesis del altar donostiarra.

A mediados de agosto de 1913 Mariano Benlliure viajó a San Sebastián, acompañado de su buen amigo el barítono italiano Titta Ruffo, tal como hacía eco la

9. <http://www.ingeba.org/argazkia/arkit/ignacio.htm>, <http://www.parroquiasanignacio.org/His.html>

10. <http://dbe.rah.es/biografias/29888/jose-de-goicoa-y-barcaiztegui>

prensa de la época<sup>11</sup> y como ha quedado documentado por una fotografía de los dos artistas en la playa de La Concha, acompañados de otras personalidades como Fernando López Monís y el doctor Barajas<sup>12</sup>. Es muy posible que uno de los motivos de ese viaje fuera la visita a la iglesia de San Ignacio con el fin de estudiar y tomar los datos necesarios para el proyecto del altar.

Benlliure imaginó un conjunto de carácter monumental y planteó un esquema compositivo análogo al de algunos de sus monumentos, compuesto por un podio y un cuerpo central más o menos ornamentado sobre el que se alza la estatua protagonista. Aunque no se han encontrado bocetos específicos para el altar, si podrían evocarlos algunos apuntes documentados para diferentes monumentos<sup>13</sup>, que nos ayudan a acercarnos al proceso creativo [Fig. 4]. El esquema recuerda al que hacía poco había trazado para el *altar de la Virgen del Carmen* incluido en el *panteón de la vizcondesa de Termens*<sup>14</sup>, en el que se encontraba trabajando cuando recibió el encargo de los duques de Mandas, pero su desarrollo fue más complejo y las formas menos estilizadas y, como la gran mayoría de sus conjuntos monumentales, agrupaba a la escultura y a las artes decorativas para crear un conjunto unitario, constituido por obras heterogéneas y con autonomía propia fuera de ese contexto, como podremos ver.

Sobre un podio de dos escalones de mármol blanco se levanta la mesa del altar, cuyo grueso tablero apoya en cuatro robustas patas en forma de ménsula y de igual material. Cada uno de los paños que queda entre ellas se cubre con dos tipos de mármol verde, más claro –tipo Cipollino– y con la veta horizontal a los lados, y más oscuro –tipo Verde Tinos– y con la veta en vertical en la banda central más ancha, con el fin incrementar la sensación de profundidad. Entre las ménsulas penden frondosas guirnaldas de hojas y flores de crisantemo<sup>15</sup>, fundidas en bronce con una pátina de acabado verde oscuro.

El potente tablero de mármol, tipo Rosa Chirivel, lleva embutida en el canto una cenefa de bronce dorado, ornamentada en el frente con algunos símbolos de la pasión de Cristo modelados en bajorrelieve, como los clavos, la corona de espinas en el centro, el martillo y la tenaza, y cuyos extremos cierran una palma y una rama de olivo, mientras los dos laterales están decorados con pasifloras. Apoyado sobre la mesa discurre un friso corrido de mármol de Carrara, que se interrumpe para dejar espacio a un cuerpo central en forma tronco-piramidal, que sobresale del plano y encuadra el sagrario de bronce, a cuyos lados aparecen tallados en bajorrelieve los rostros de Jesucristo coronado de espinas y la Virgen María. Cada uno de los tramos del friso lo integran los bustos de seis angelotes esculpidos en

11. *La Correspondencia de España*. 14/8/1913, n.º 20.273, página 4, y *La Correspondencia de España*. 26/8/1913, n.º 20.285, página 2.

12. A.F.M.B., FN540.

13. Lápiz grafito / papel, 105 x 16,7 cm (detalle), n.º in. E209 y lápiz grafito y tinta / papel, 18,6 x 14,6 cm (detalle), A.F.M.B.

14. ENSEÑAT, L. (2018). p. 51.

15. Identificadas como crisantemos, también podrían ser algún otro género de la familia de las asteráceas. Agradezco a Marc Fradera Soler su asesoramiento en la identificación de las flores y plantas representadas en las diferentes partes del altar.

altorrelieve [Fig. 5]. En el reportaje referido publicado en *La Esfera* se incluía la imagen del modelo en escayola del tramo izquierdo<sup>16</sup>, curiosamente asociado a la del modelo de la *Fuente de los niños*<sup>17</sup>, esculpida por Benlliure para el jardín de su casa estudio, protagonizada por ocho traviesos niños, a los que basta ponerles unas “alitas” para que se conviertan en los querubines del friso del altar de San Ignacio, además de traernos también a la memoria el friso con las alegorías de las Bellas Artes del *Saloncito Bauer*<sup>18</sup> o la cantoría del sarcófago del *Mausoleo de Gayarre*<sup>19</sup>.

Sobre la parte central que contiene el sagrario, se levanta un gran bloque de mármol de Carrara en cuyo frente Benlliure talló una pareja de angelotes enfrentados, de cuerpo entero, que parecen emerger y sujetar a la vez una exuberante guirnalda de rosas y crisantemos<sup>20</sup> que forma un arco para enmarcar el sagrario, y que no es otro que el que empezaba a tallar Benlliure en la fotografía publicada en *La Esfera* a principios de 1914, *Benlliure trabajando en su estudio sobre una obra en mármol*<sup>21</sup>. La pareja de *putti* [Fig. 6], además de recordarnos a la también tallada en mármol de forma más evanescente en el ya mencionado *altar de la Virgen del Carmen* de Cabra, tienen un claro precedente en las parejas de niños que igualmente sostienen tupidas guirnaldas de flores o frutas en las fachadas cerámicas de la casa y el estudio del escultor, relación que es aun más evidente en algunos de los apuntes previos documentados<sup>22</sup> [Fig. 7]. En la parte superior y entre las miradas cruzadas de los angelotes, surge con sutileza un cáliz con la sagrada forma que irradia luz.

El sagrario, en bronce dorado, sobresale del mármol formando un pequeño tabernáculo. La puerta, que ocupa todo su frente, representa una *Sagrada Familia* en bajorrelieve inspirada, según relataba el diario *La Época*<sup>23</sup>, en una tabla renacentista. La Virgen, que ocupa casi toda la composición, aparece sentada en primer plano con el niño, que le echa los brazos, tendido en su regazo. San José en segundo término, se asoma por detrás del hombro derecho de María, para contemplar con admiración al niño, con sus toscos dedos entrecruzados. Cada uno de los laterales los componen dos tondos, colocados uno sobre otro, con los bustos en altorrelieve de los Evangelistas, San Mateo y San Juan a la izquierda y San Marcos y San Lucas a la derecha. Cobija el sagrario un casquete esférico cubierto de lirios<sup>24</sup>, mientras una estilizada paloma, evocadora del Espíritu Santo, abarca con las alas abiertas el

16. El modelo en escayola del tramo izquierdo pertenece a la colección del Museo Municipal Mariano Benlliure de Creyvent [en adelante M.M.M.B.C.], nº inv. E-99, y un fragmento del tramo derecho al Museo de Almodí, Xàtiva, nº inv. 318 (E-3).

17. ENSEÑAT, L. (2010). pp. 55-70.

18. ENSEÑAT, L. (2000). pp. 44-55.

19. ENSEÑAT, L. (2013A). pp. 250-253.

20. *Ibidem* nota 15.

21. *Ibidem* nota 2.

22. Lápiz grafito y tinta / papel, 20,3 x 10,5 y 20,3 x 9,7 cm. *Cuerpo Gráfico de Arte Valenciano, Mariano Benlliure*, vol. V, “Monumentos”. Archivo Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia [en adelante A.M.N.C.V.].

23. “La obra de Benlliure en 1914”. *La Época* (29 de enero de 1915). p. 3. Artículo transcrito parcialmente en QUEVEDO, C. (1947). p. 295.

24. Aunque las hemos identificado como lirios, podrían ser otro género de liliáceas.

dintel de la puerta. Como remate y sobre un manojó de lirios se alza un pequeño crucifijo que, aunque de tres clavos, sigue el modelo del tallado unos años antes en la *Lápida de los condes de San Julián*<sup>25</sup>. Según consta en los libros de registro conservados en la actual fundición Codina, entonces Campins y Codina, fue la última de las piezas destinadas al altar que se entregó a la fundición, aunque no la última en terminarse, completándose todo el proceso a lo largo del mes de junio de 1914<sup>26</sup>.

Sobre el potente cuerpo central de mármol que engloba el sagrario, concebido a modo de pedestal, se levanta la soberbia estatua del Redentor. Benlliure la talló en mármol de Seravezza<sup>27</sup>, más cristalino y de tonalidad más cálida que el de Carrara utilizado para las otras partes, por el que sentía especial predilección por su similitud con el mármol estatuuario helénico procedente de las canteras de la isla de Paros<sup>28</sup>. De tamaño mayor que el natural, Cristo se yergue sobre un casquete esférico, viste una toga que pende del hombro izquierdo y deja desnudo medio cuerpo. Su cabeza se inclina ligeramente hacia delante, facciones proporcionadas, los ojos con el característico vaciado del iris, que da expresividad a la mirada, larga melena que se enreda formando sinuosos tirabuzones, parco bigote y barba rizada. Sus grandes y explícitas manos parecen dialogar, la izquierda sobre el corazón con los dedos índice, medio y anular que se hunden con fuerza en la carne, y la derecha semiabierta y ligeramente adelantada. No obstante muestra las llagas en el pecho y ambas manos, aunque no en los pies que cubre casi por completo la toga, toda la figura transpira una cierta serenidad propia de la escultura clásica, que potencia el armonioso estudio de paños y la total ausencia de símbolos, como el característico Sagrado Corazón que en otras versiones posteriores sí lleva modelado en el pecho. [Fig. 8]

Es en la base del Redentor donde, de forma absolutamente discreta, Mariano Benlliure firma y fecha su obra, *M. Benlliure 1914*. Una estatua que manifiesta ese clasicismo que su autor tuvo oportunidad de asimilar durante el largo periodo en que residió y trabajó en Roma, donde perfeccionó el conocimiento de las técnicas escultóricas y el dominio de los materiales. En el caso del mármol, además del estudio de obras de la Antigüedad griegas y romanas y del Renacimiento, frecuentó las canteras de Carrara, a las que acudía para elegir personalmente los bloques de mármol para sus obras<sup>29</sup>. Ese dominio adquirido en la talla del mármol se hace evidente en las muy diferentes calidades y texturas que recrea con naturalidad en cada una de las partes del altar, y que sin caer en el mimetismo ni necesitar del apoyo del color, evocan esa realidad virtual perseguida por el escultor. La gama de acabados incluye desde los suaves apomazados de las carnaciones al mórbido plumaje de las alas angelicales, que conlleva un meticuloso estudio

25. ENSEÑAT, L. (2018). pp. 57-58.

26. Archivo Histórico de la Fundición Codina, Madrid [en adelante A.H.F.C.], Libro de registro 1906-1914, p. 275.

27. Localidad de la provincia de Lucca (Italia), cercana a Pietrasanta y Carrara, conocida por sus canteras.

28. BENLLIURE GIL, M. (S/F). *Apuntes sobre las técnicas de la escultura*. A.F.M.B.

29. ENSEÑAT, L. (2013B). p. 87.

del natural documentado en cantidad de apuntes<sup>30</sup>, las particularidades de los diferentes motivos vegetales, tipos de cabellos o la riqueza de planos que van desde esa evanescente forma de extraer del mármol las efigies de Jesucristo y la Virgen al fuerte contraste de claroscuro del friso en altorrelieve de los angelotes.

Los dos tramos simétricos del friso, colocados a ambos lados del cuerpo central del altar, sirven de apoyo para seis candelabros de bronce, tres a cada lado. Su base tiene forma de copa maciza ligeramente ovalada, ornamentada por una corona de hojas y flores de pasiflora, sobre la que discurre un animado corrillo de *putti* y querubines alrededor de un esbelto fuste formado por tallos de narciso [Fig. 9], de los que en sucesivas alturas brotan coronas de flores, y en la última se abren para servir de apoyo al candelero. El alegre corro de niños de la base del candelabro tiene su precedente inmediato en la *Jarra y copas conmemorativas del Tratado Hispano-Marroquí*<sup>31</sup>, un singular y exquisito conjunto realizado en plata y cristal por Benlliure en 1911, por encargo de las dos Cámaras, Congreso y Senado, en el que la jarra asienta sobre una base con un análoga camarilla infantil, de la que se han documentado varios apuntes, en algunos casos incluso con otras aplicaciones<sup>32</sup>. En el registro de la fundición figuran ocho candelabros, aunque por la documentación fotográfica conservada<sup>33</sup> y el espacio real para emplazarlos, parece que sólo se colocaron los seis existentes, que entraron en la fundición en marzo de 1914, pero no se terminaron hasta agosto, poco antes del montaje del altar<sup>34</sup>.

Por último, delimitaba el recinto del altar una liviana verja de bronce, formada por dos tramos laterales con dos parejas de graciosos angelotes sobre sendos pies derechos ornamentados con motivos vegetales y unidos entre sí por una guirnalda, que enmarcaban en el centro la cancela de acceso, y se prolongaban por el otro extremo con sendas guirnaldas para cerrar el perímetro del altar. Cada uno de los pies derechos lo formaban tallos de plantas, que a media altura se abrían para formar una corona de flores silvestres de cinco pétalos. Para cada una de las dos parejas de angelotes, Benlliure tomó como modelo a la hija del abogado y diputado en Cortes por Granada y gran amigo del escultor, Félix Sánchez Eznarriaga<sup>35</sup>, que contaba dos años de edad. Para ello modeló previamente el busto de la pequeña Mari Pepa, del que ya vaciado en escayola se publicó una fotografía a toda página como portada de *La Esfera*, en el número anteriormente referido de principios de

---

30. En el A.F.M.B. se conservan varios apuntes de alas, C110, D110, D133, D134, F027, F331 y F352. También se han podido estudiar algunos en el Archivo de la Casa Museo Benlliure de Valencia [en adelante A.C.M.B.V.].

31. LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2013). pp. 308-309.

32. Se han documentado varios apuntes en los archivos A.C.M.B.V., A.M.N.C.V. y en A.F.M.B. entre otros C192 y D049.

33. QUEVEDO, C. (1947). p. 296, y A.F.M.B. FN539.

34. A.H.F.C., Libro de Registro 1906-1914, p. 274.

35. Benlliure pintó también el retrato de la madre de Mari Pepa, Emilia Rodrigáñez hija de Tirso Rodrigáñez y Sagasta, a su vez sobrino carnal del que fuera presidente del gobierno Práxedes Mateo Sagasta.

1914, que después modificó para adaptarlo a la verja<sup>36</sup>. El ángel niño, que no se ha podido identificar con ningún personaje real, recuerda en su fisonomía a algunos de los niños de la fuente de cerámica que había realizado Benlliure por duplicado para ornamentar las fachadas de su casa y estudio<sup>37</sup> [Fig. 10]. El trazado ondulante de la puerta de dos hojas de la verja, muy en la línea del gusto modernista, respondía a una composición simétrica con un punto de apoyo central, además de las bisagras de sujeción, marcado por el arranque de dos palmas arqueadas hacia los laterales, con las hojas rizadas, base de una ancha cruz griega sobre la que destaca una corona de espinas con el monograma de Jesús. Constituían la parte superior dos sinuosas ramas floridas de crisantemo<sup>38</sup>, que abrazan la cruz por su parte superior. Sobre el reverso de la cruz iba fijado un estilizado pasador de cierre, y una plaquita con el nombre del taller de fundición “LA METALOPLÁSTICA / CAMPINS Y CODINA / FUNDIDORES-MADRID”. Los trabajos de fundición en bronce de la verja se realizaron entre marzo y agosto de 1914<sup>39</sup>. [Fig. 11]

Como consecuencia de las disposiciones del Concilio Vaticano II, la verja fue retirada y, sin tener en cuenta su valor artístico como parte integrante de un conjunto escultórico, la iglesia se deshizo de ella, no persistiendo en la actualidad ningún vestigio en la capilla que recuerde su existencia. Por diferentes circunstancias se han podido localizar uno de los tramos con una pareja de querubines<sup>40</sup>, los dos tramos de guirnaldas laterales que se prolongan hasta las pilastras de la capilla, y la puerta de la verja<sup>41</sup>, actualmente en colecciones particulares.

Como fondo del conjunto escultórico que constituye el altar en mármoles y bronce, y en colaboración con los Hermanos Maumejean, se instaló un mosaico que ocupa el paño completo de la cabecera de la capilla, compuesto por pequeñas teselas con predominio de tonalidades malva, enmarcado por una cenefa dorada que acompaña el trazado del arco ojival, sobre la que discurre una rama continua con hojas y bellotas de roble, motivo decorativo muy utilizado por Benlliure, que pocos meses antes había empleado en la decoración cerámica de su casa estudio madrileña. En el centro del paño, coincidiendo con la estatua de Jesús, destaca una robusta cruz de teselas doradas sobre una aureola que irradia luz que envuelve la figura, y que parece una ampliación homotética de la pequeña cruz del Cristo que corona el sagrario.

Aunque no hay documentación que lo avale, la relación entre Mariano Benlliure y los Hermanos Mauméjean pudo surgir a raíz de la adquisición hacia 1908 por parte del escultor y su compañera, la cantante de zarzuela Lucrecia Arana, de un hotelito y varios solares adyacentes entre las calles de Abascal, Zurbano

36. Una vez terminado el altar, Benlliure fundió en bronce el busto de Mari Pepa Eznarriaga. ENSEÑAT BENLLIURE, L., y LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2011A). pp. 67 y 80-81. El modelo en escayola original, policromado con posterioridad, se ha localizado en una colección particular.

37. ENSEÑAT, L. (2010). pp. 55-70.

38. *Ibidem* nota 15.

39. A.H.F.C., Libro de Registro, 1906-1914, pp. 2617 y 274.

40. ENSEÑAT BENLLIURE, L., y LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2011B). pp. 155 y 160.

41. Bronce, 90 x 120 cm. Colección particular. Agradezco a Mikel Lertxundi Galiana la localización de la puerta y las gestiones para poder documentarla y fotografiarla.

y Bretón de los Herreros en Madrid, hotelito que ampliaron y reformaron para convertirlo en su vivienda, al tiempo que construyeron un gran estudio de nueva planta en el centro de los terrenos, según proyecto del arquitecto Enrique Repullés<sup>42</sup>. En el número 39 de la calle de Abascal, a dos manzanas de la que sería casa estudio de Benlliure, José Mauméjean había abierto en 1898 su primer taller en España, que después trasladó al Paseo de la Castellana 64, y diez años más tarde, en 1908, amplió con la apertura de dos delegaciones en Barcelona y San Sebastián, esta última especializada en mosaicos<sup>43</sup>. Por tradición oral familiar, sabemos que José Luis Mariano, hijo del escultor y la cantante, colaboró durante sus años de estudiante de arquitectura haciendo diseños para Hermanos Mauméjean, por lo que no es de extrañar que existiera una buena relación entre ambas familias, que pudo dar como fruto la colaboración en algunos proyectos como los vitrales del estudio de Abascal y el mosaico de la capilla del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio de San Sebastián. Prueba evidente de la colaboración de Mauméjean con Benlliure en este último proyecto, es la integración entre el conjunto propiamente escultórico y el mosaico, que permite deducir el proceso constructivo: una vez colocada en su sitio la mesa del altar y adosada al muro de fondo de la capilla, se replanteó y tendió el mosaico, que pasa limpiamente por detrás del grupo en mármol, exento, que se debió colocar una vez concluido el fondo cerámico. A la altura del tablero del altar y en su lado derecho destaca en dorado sobre el fondo violáceo la rubrica “MAUMEJEAN H<sup>os</sup> / PARÍS MADRID”. [Fig. 12]

Como se narraba al inicio, Mariano Benlliure dejó terminado el *Altar del Sagrado Corazón* en la capilla principal de la nave del Evangelio de la iglesia de San Ignacio de Loyola de San Sebastián casi al mismo tiempo que fallecía la duquesa, que no llegó a verlo terminado. *El Pueblo Vasco* publicaba un artículo con una minuciosa descripción el 17 de agosto de 1914, y unas semanas después la revista *Novedades* una primera fotografía<sup>44</sup>. El duque de Mandas debió quedar gratamente impresionado y satisfecho con la obra del escultor y le encargó los sepulcros que debían alojar los restos de la duquesa Mandas y los suyos en un futuro, así como los de su cuñada Laura Brunetti duquesa de Monteagudo, fallecida pocos meses antes que su mujer; sepulcros que debían ubicarse en capilla lateral anterior al Altar del Sagrado Corazón. El diario *La Época*<sup>45</sup>, al tiempo que daba cuenta del encargo a principios de 1915, anunciaba el inminente viaje de Benlliure a San Sebastián para tomar medidas y datos del emplazamiento y poder comenzar a bosquejar la nueva obra. El 15 de marzo el duque visitó el estudio de Benlliure, con seguridad para ver los bocetos y quizá la primera maqueta de los sepulcros<sup>46</sup>. Por razones

42. ENSEÑAT, L. (2010). pp. 55-70.

43. <http://dbe.rah.es/biografias/60706/joseph-jules-maumejean>

44. “Nueva y preciosa imagen del Sagrado Corazón de Jesús, obra del insigne escultor Benlliure destinada a la iglesia de San Ignacio, en San Sebastián”. (13 de septiembre de 1914). *Novedades*, s/p.

45. *Ibíd*em nota 23.

46. Carta de Mariano Benlliure a Natalio Rivas Santiago, San Sebastián, 16 de marzo de 1915, A.F.M.B., CD/2461.

que desconocemos, finalmente, el autor de la tumba familiar fue el escultor vasco Isidoro Uribealzo (1873-1928)<sup>47</sup>.

Algunos de los motivos que componen el conjunto, aislados de su contexto original, dieron lugar a nuevas obras de Mariano Benlliure realizadas en muy diferentes materiales. El modelo de la *Sagrada Familia* de la puerta del sagrario, fue utilizado por Benlliure para la ejecución de algunas réplicas con ligeras variaciones según el material empleado. Se ha documentado una réplica en bronce con pátina más oscura, que fue el regalo de boda del escultor al hijo de su amigo y bodeguero Rafael López de Heredia en 1926<sup>48</sup>. La afición y el interés del escultor por la cerámica, que instaló una mufla en su estudio madrileño para poder trabajar libremente el material, le impulsó a experimentar cociendo nuevas versiones, en las que además de modificar las tonalidades de la policromía, dio forma a algunas de ellas de pila de agua bendita<sup>49</sup>. Como ha ocurrido con otras de sus obras, el relieve de la *Sagrada Familia* ha sido objeto de interés de comerciantes de arte sin escrúpulos, que han hecho algunas copias que desmerecen la calidad del original. La base de los candelabros con el corro, ya sólo de *putti*, fue también punto de partida para la creación de otras piezas en forma de contenedor, como bombonera o frutero<sup>50</sup>.

Mariano Benlliure tuvo ocasión de interpretar de nuevo la figura del Sagrado Corazón de Jesús alrededor de quince años después, y en dos proyectos muy diferentes pero en los que trabajó en paralelo, un monumento que terminaría por convertirse en *Altar al Sagrado Corazón* para una de la capillas de la catedral de Cádiz, y el *Panteón de la familia Falla Bonet* en el Cementerio Colón de La Habana. Si bien hubiera podido partir de este primer modelo estudiado, las nuevas representaciones del Salvador tuvieron como origen la figura de Jesús Nazareno del paso *Redención* para la Semana Santa de Zamora. En estas figuras, más alargadas y estilizadas, se simplificaron los detalles del modelado, el rostro se volvió afilado y anguloso y la nariz marcadamente aguileña, lo que contribuyó a conferirles un intencionado perfil semita, al tiempo que dejaban atrás el referente clásico<sup>51</sup>.

## Bibliografía

- BENLLIURE GIL, Mariano, *Apuntes sobre las técnicas de la escultura*, Archivo Fundación Mariano Benlliure, Madrid.
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia. (2000). "La decoración del saloncito Bauer de Mariano Benlliure". En *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*, cat. exp., Miquel Àngel Catalá i Gorgues y Florencio de Santa Ana (com.). Valencia, Generalitat Valenciana, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, pp. 44-55.

47. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/uribesalzo-guruceta-isidoro/ar-131270/>

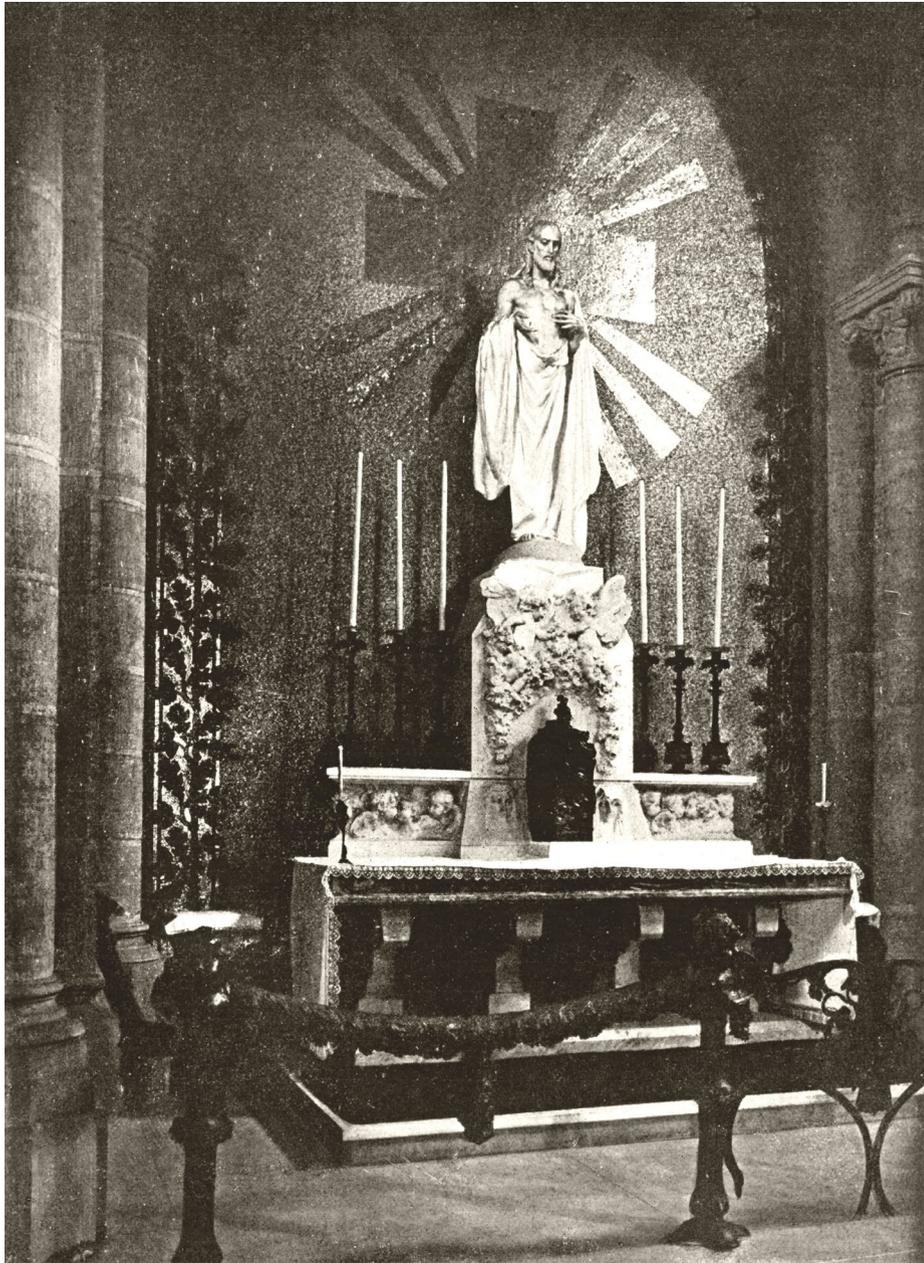
48. ENSEÑAT BENLLIURE, L., y LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2011B). pp. 156 y 163 y ENSEÑAT BENLLIURE, L. (2017). pp. 31 y 99.

49. Se han catalogado dos relieves en cerámica policromada y vidriada en sendas colecciones particulares, y uno en forma de benditera, que quizá por un problema en la cocción no llegó a vidriarse. Vid ENSEÑAT, L. (2018). pp. 49-50.

50. Se ha catalogado una versión, bronce, 20,2 x 20,5 cm, colección particular.

51. ENSEÑAT, L. (2018). pp. 58-64.

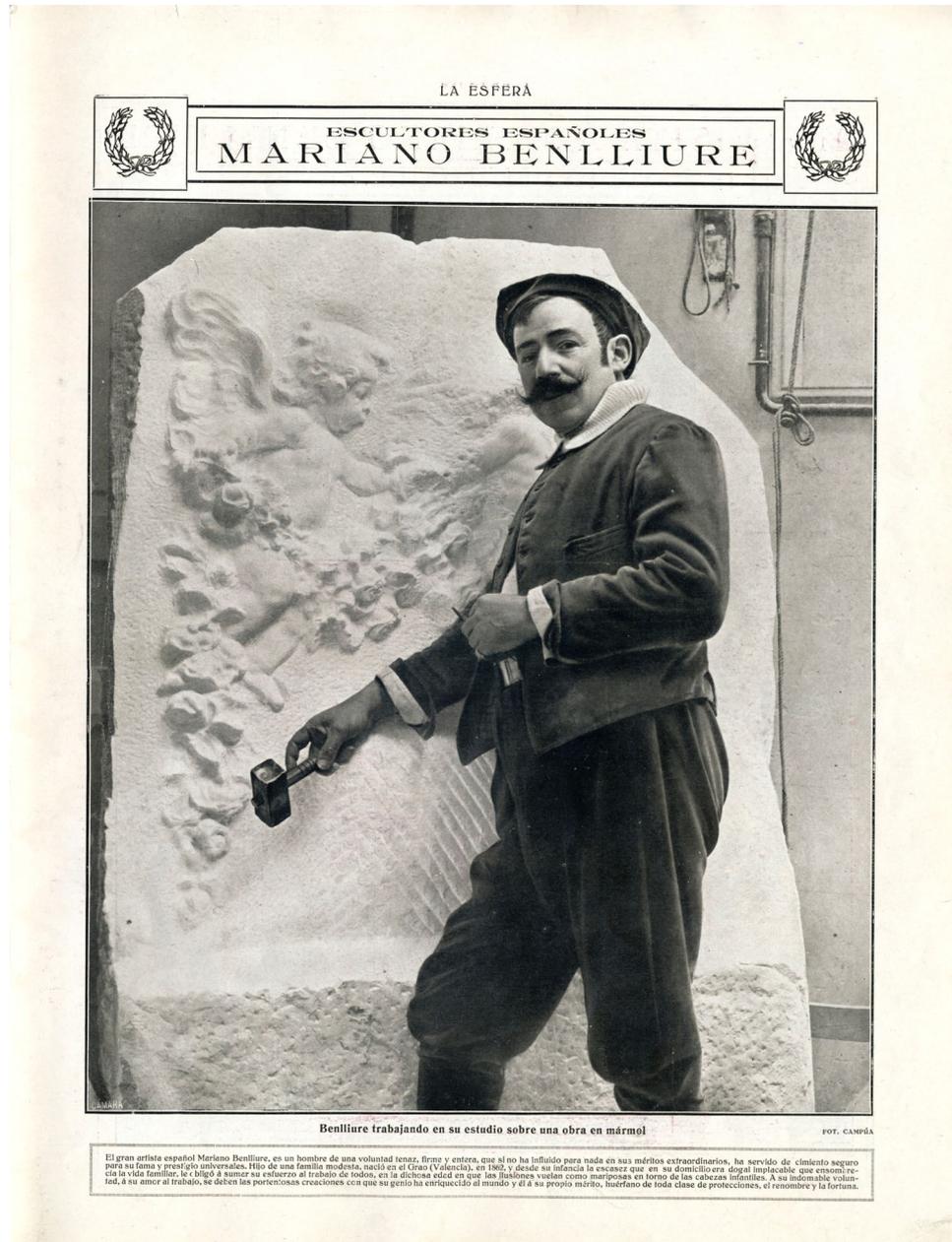
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia. (2010). “La Fuente de los niños de Mariano Benlliure”. En *Renacimientos. La cerámica española en tiempos de Ruiz de Luna*, Fernando González Moreno (ed.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 55-70.
- ENSEÑAT BENLLIURE Lucrecia. (2013A). “Alegoría de la Música”. En *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, cat. exp., L. Azcue Brea y L. Enseñat Benlliure (com.). Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, pp. 250-253.
- ENSEÑAT BENLLIURE Lucrecia. (2013B). “El quehacer escultórico de Mariano Benlliure”. En *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, cat. exp., L. Azcue Brea y L. Enseñat Benlliure (com.). Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, pp. 46-89.
- ENSEÑAT BENLLIURE, L., 2017, “La gran tiple-contralto de zarzuela, musa de artistas” y “Catálogo de obras”. *Lucrecia Arana (1867-1927). Tiple-contralto de zarzuela, musa de artistas*, cat. exp., L. Enseñat Benlliure (com.), Madrid, Dirección General de Cultura y Turismo del Gobierno de La Rioja y Fundación Mariano Benlliure, pp. 28-55 y 99-130.
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia. (2018). “Panorámica de la escultura religiosa de Mariano Benlliure anterior a la guerra del 36”, *Escultura religiosa en la provincia de Alicante*. Ayuntamiento de Crevillent, pp. 45-65.
- ENSEÑAT BENLLIURE, L., y LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2011A), “Benlliure y el universo infantil”, *Mariano Benlliure regresa a Málaga*, Lucrecia Enseñat Benlliure (com.), Málaga, Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales de la Universidad de Málaga, pp. 66-85.
- ENSEÑAT BENLLIURE, L., y LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2011B), “La escultura religiosa”, *Mariano Benlliure regresa a Málaga*, Lucrecia Enseñat Benlliure (com.), Málaga, Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales de la Universidad de Málaga, pp. 155-177.
- LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2013). “Jarra y copas conmemorativas del Tratado Hispano-Marroquí”. En *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, cat. exp., L. Azcue Brea y L. Enseñat Benlliure (com.). Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, pp. 308-309.
- MONTOLIU SOLER, Violeta. (1997), *Mariano Benlliure (1862-1947)*. Valencia, Generalitat Valenciana.
- QUEVEDO PESSANHA, Carmen. (1947). *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa-Calpe.
- RILOVA JERICÓ, Carlos. (2008). *Vida del duque de Mandas (1832-1917)*. San Sebastián, Fundación Kutxa.
- VIDAL CORELLA, Vicente. (1977). *Los Benlliure y su época*. Valencia, Prometeo, Valencia.



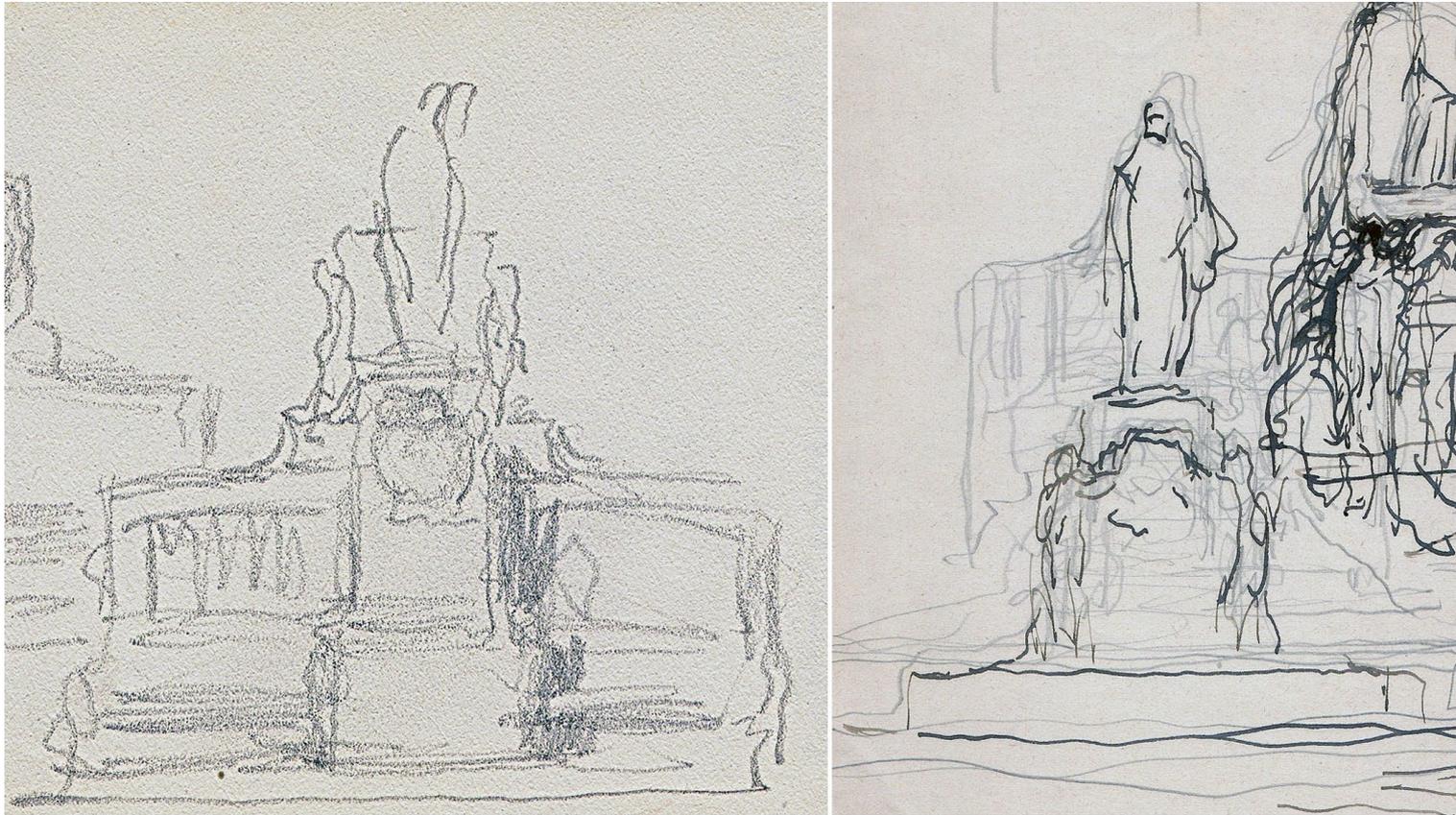
1. *Altar del Sagrado Corazón de Jesús*, Iglesia de San Ignacio de Loyola, San Sebastián. Foto QUEVEDO (1947), p. 296, A.F.M.B.



2. Vicente Palmaroli, *Retrato de la duquesa de Mandas*, 1879, óleo / lienzo, 137 x 109,5 cm. Museo de San Telmo, San Sebastián, P-004757. Foto Museo de San Telmo.



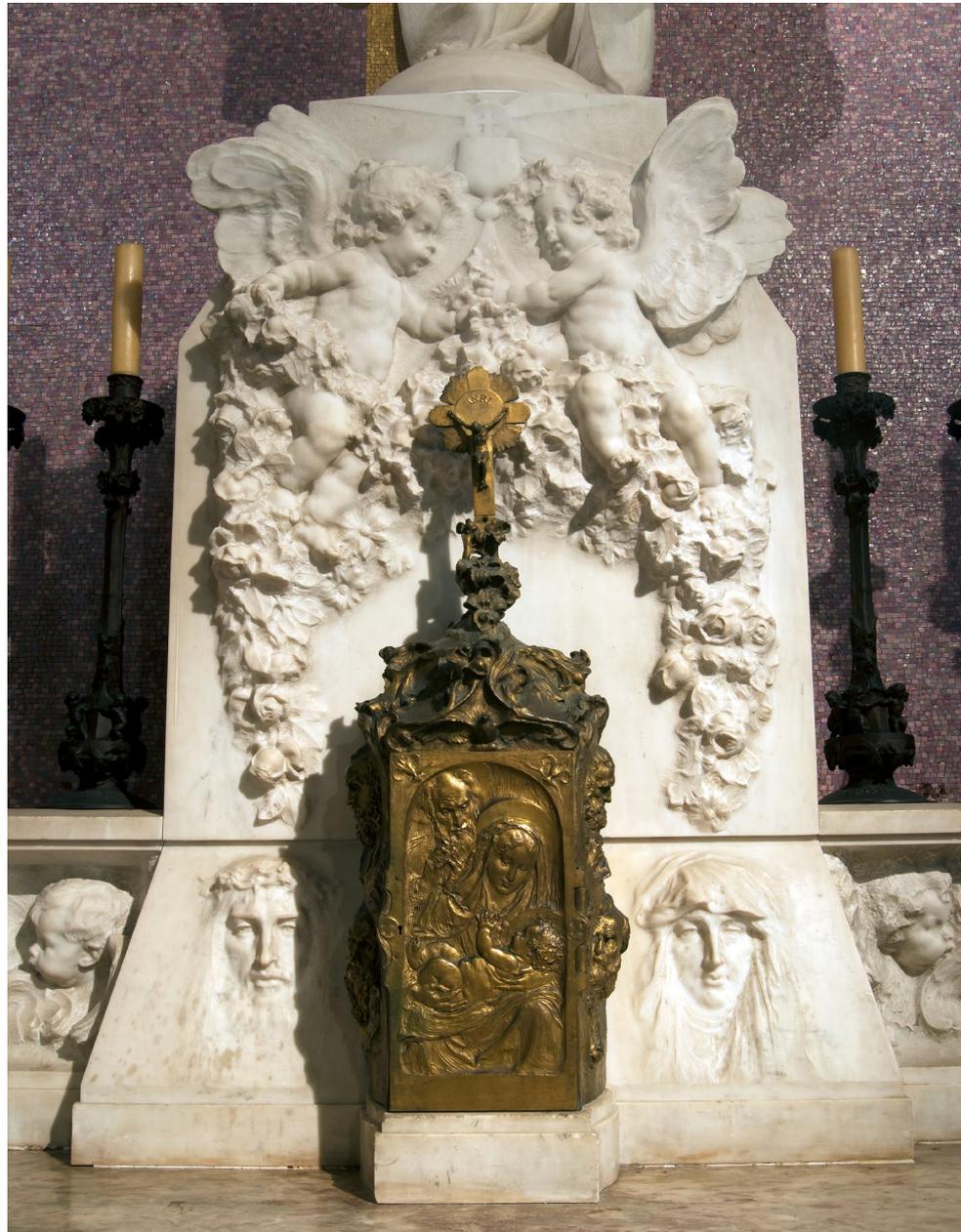
3. Mariano Benlliure trabajando en su estudio sobre una obra en mármol, *La Esfera*, 7 de febrero de 1914. Foto A.F.M.B.



4. *Apuntes para diferentes monumentos*, lápiz grafito y tinta / papel, A.F.M.B. Foto A.F.M.B.



*5. Detalle del friso con seis angelotes,  
Altar del Sagrado Corazón de Jesús. Foto  
A.F.M.B.*



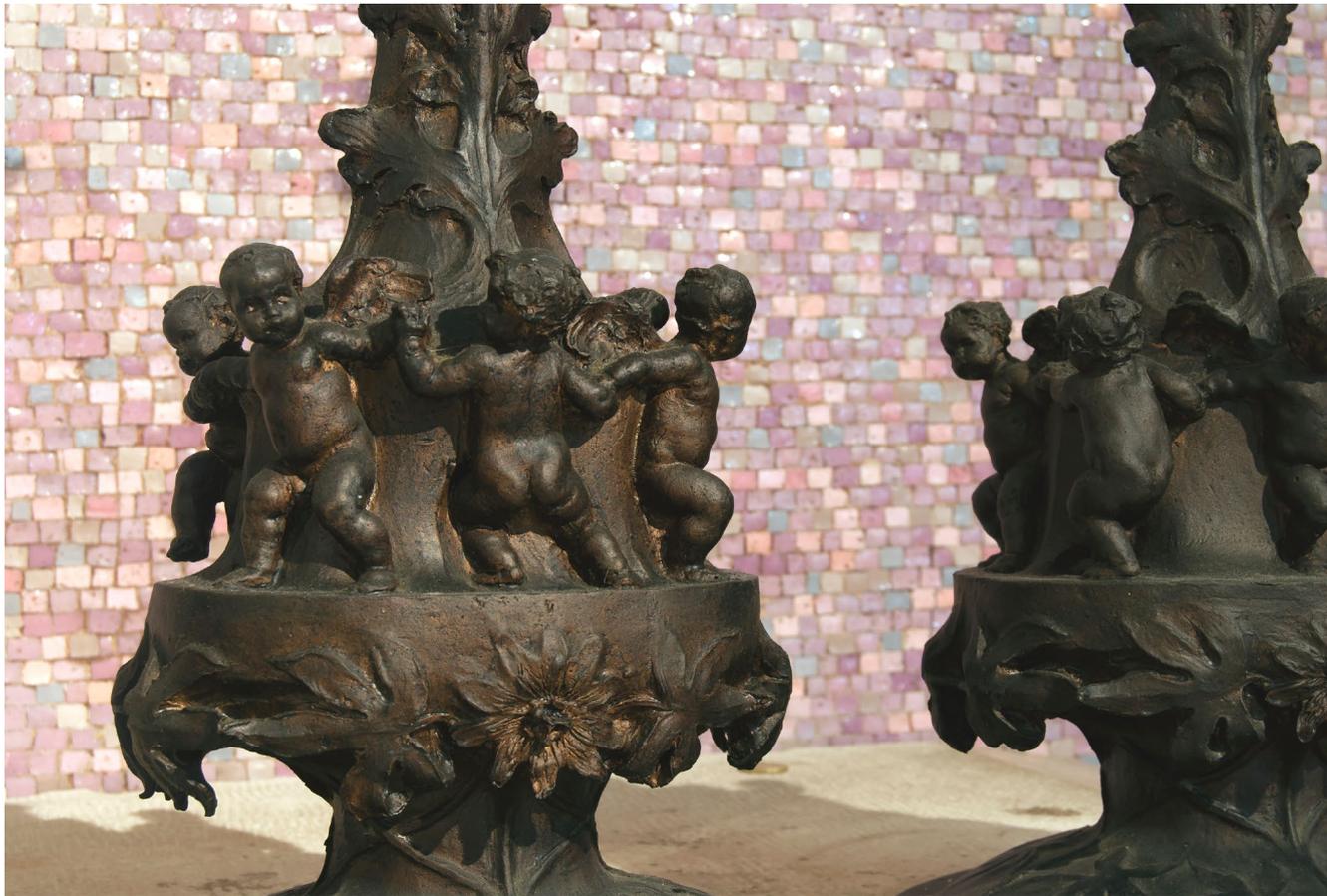
*6. Detalle del cuerpo central con el sagrario, Altar del Sagrado Corazón de Jesús. Foto A.F.M.B.*



7. Apuntes para los querubines del Altar del Sagrado Corazón de Jesús, lápiz grafito y tinta / papel, A.M.N.C.V. Foto A.F.M.B.



*8. Detalle de la estatua del Sagrado Corazón, Altar del Sagrado Corazón de Jesús. Foto A.F.M.B.*



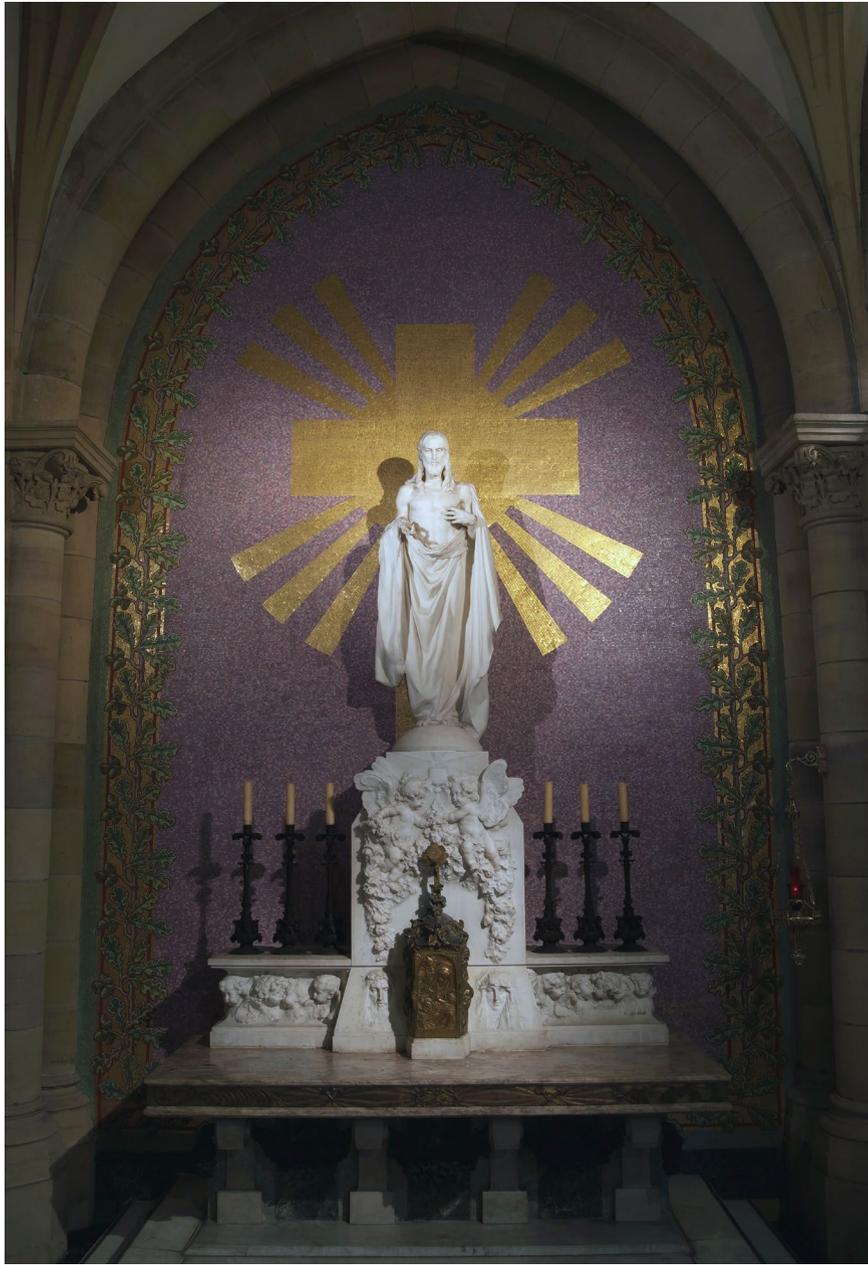
*9. Detalle de los candelabros, Altar del Sagrado Corazón de Jesús. Foto A.F.M.B.*



*10. Detalle de los ángeles niños de la verja, Altar del Sagrado Corazón de Jesús. Foto A.F.M.B.*



11. *Candela de la verja, Altar del Sagrado Corazón de Jesús. Foto A.F.M.B.*



*12. Altar del Sagrado Corazón de Jesús. Foto A.F.M.B.*